



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Young-Hae Chang Heavy Industries: "Art is futile"

„Das Reale dem Realitätsprinzip entreißen! Das Bild dem Repräsentationsprinzip entreißen“

Verfasserin

Nina Maria Leisch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A-393

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. http://yhchang.com : Allgemeines zu Aufbau und Gestaltung der Homepage.....	8
2. 1. Die Startseite.....	9
2.2. Struktur und Aufbau der einzelnen Stücke: Die Komponenten Layout, Grafik, Ton..	13
3. Betrachtungen zu Raum und Medium. Medientheorie. Avantgarden.....	16
3.1. Medientheorie: <i>Cyberspace. Eva der Zukunft. Kommunistisches Postskriptum</i>	22
3.2. Künstlerische Avantgarden: Wechselwirkungen und geistige Vorläufer.....	31
3.2.1. <i>Simultaneismus</i> : Apollinaire. Futurismus.....	32
3.2.2. Konkrete Poesie und <i>Konkretismus</i>	38
3.2.3. <i>Prozeduralität</i> : Konzeptkunst.....	43
4. YHCHHI: Inhaltliche Struktur. Themen. Komplexe. Kategorien.....	47
4.1. Liebe und Sexualität.....	52
4.2. Politik, Gesellschaft und Historie.....	63
5. Der Kommentar: <i>Art is futile</i>	74
6. Epilog.....	76
7. Anhang.....	78
7.1. Transkription.....	78
7.2. Abstract.....	121
7.3. Curriculum Vitae.....	122
Nachweise.....	125
1. Sekundärliteratur und zusätzlich verwendete Literatur.....	125
2. Internetquellen.....	126
3. Bildquellen.....	127

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Projekt YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES, welches sich vornehmlich durch die Homepage <http://yhchang.com> definiert und von dem Künstlerduo Young-Hae Chang und Mark Voge seit etwa dem Jahr 2000, unterschiedliche Quellen beziehen sich auf Gründungsdaten zwischen 1998 und 2000, betrieben wird. Das hier vorgestellte und besprochene Projekt, das beinahe ausschließlich auf Schrift beziehungsweise Text basiert, lässt sich am äußeren Rand des Genres der Digitalen Literatur orten. YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES, im Folgenden mit YHCHHI abgekürzt, bezeichnen sich selbst als Web-Artists, beziehungsweise ihre Kunst als Web-Art. Ein weiterer durchaus passender Begriff ist nicht zuletzt jener der Medienkunst, da die Arbeiten wiederholt auf das Digitale Medium Bezug nehmen, beziehungsweise den Raum Internet selbstreflexiv thematisieren. Aus weniger formaler Perspektive betrachtet ließe sich das gesamte Projekt auch als Konzeptkunst beschreiben, definieren oder einordnen. Während die Bezeichnung Web-Art das Medium miteinschließt, bezeichnet der Begriff Konzeptkunst eine künstlerische Herangehensweise, schließt Idee und in gewisser Hinsicht Philosophie und Haltung mit ein. Beide Begriffe können so nebeneinander existieren ohne einander auszuschließen oder im Weg zu stehen. Dazu näheres im Verlauf der Arbeit.

Neben dem Kern des Projekts, der bereits genannten Internetseite <http://yhchang.com>, entwickelten sich im Laufe der Zeit Seitenprojekte, etwa durch Auftragswerke für Museen wie Tate Modern oder Centre Pompidou, durch Kollaborationen mit anderen Web-Artists, durch Teilnahme an verschiedenen Festivals und nicht zuletzt durch Auftragsarbeiten und Gestaltungen von Kursen und Kurseinheiten an diversen Universitäten. Die Oberfläche der Startseite ist simpel gehalten. Ebenso wie bei der Mehrheit der einzelnen Stücke ist schwarze Schrift auf weißer Fläche zu sehen. Mittig zentriert präsentieren sich in einer Reihe die Titel der diversen Arbeiten. Nebeneinander gereiht stehen jeweils die Sprachen, in denen die Stücke verfasst wurden und abrufbar sind. Die Mehrzahl der Stücke steht in mindestens zwei Sprachen zur Verfügung. Für die vorliegende Arbeit wurden ausschließlich die englischen Versionen beziehungsweise Transkriptionen der englischen Versionen benutzt. Einerseits, weil die Kompetenz zum mehrsprachigen Arbeiten fehlt,

andererseits weil die Ursprungsversionen in Englisch verfasst wurden, und nicht zuletzt, weil es sich hier nicht um den Vergleich von Übersetzungen handeln soll. Von der Mehrheit der hier zitierten und angeführten Stücken finden sich die entsprechenden Transkriptionen im Anhang. Für die Analyse eher unpassend erschien eine chronologische Betrachtung der einzelnen Arbeiten, auch wenn sich eine Entwicklung dahingehend deuten ließe. Jene so genannte Entwicklung betrifft einerseits die ästhetische Konzeption, ergibt sich andererseits aus den bereits genannten Auftragswerken und Kollaborationen. Sowohl die kuratierten Projekte, wie auch die Gemeinschaftsarbeiten thematisieren häufig das eigene Schaffen, reflektieren über Kunst an sich, sowie über die Aufgabe derselben und debattieren das Medium Internet. In den früheren Darstellungen beziehungsweise anfänglichen Arbeiten steht dagegen eine fiktive Erzählung im Vordergrund. Hinsichtlich der chronologischen Abfolge soll nur so viel vorweg genommen werden, dass sich die Reihung der Stücke auf der Startseite im Großen und Ganzen nach deren Entstehungsdatum oder -zeitraum richtet. Da die Chronologie aber hier ohnedies mehr oder weniger außer Acht gelassen wurde, konzentriert sich die Arbeit vordergründig auf thematische Knotenpunkte, beziehungsweise sucht sich anhand eben jener zu orientieren. Zudem werden Verschränkungen, Auslegbarkeiten, Deutungsmöglichkeiten aufgezeigt und den intertextuellen Verweisen der Autoren nachgespürt. Der ästhetische Aspekt wird zwar berücksichtigt, soll aber nicht als direktes oder vorrangiges Vergleichsmoment dienen. Ebenso wenig gilt dies für die die Stücke begleitenden Sounds und Musiken, oder den Film in seiner klassischen Form, da jener ja durch seine formelle Beschaffenheit eine strukturelle Parallele zu den Stücken aufweist. Zitate aus Film, Musik, Literatur sind vielen der Arbeiten als intertextuelle Verweise beigelegt. Das Zitieren popkultureller Phänomene, das Aufgreifen und Hineinwerfen einzelner Ikonen aus Pop, Industrie, Kunst und Politik durchzieht das Gesamtprojekt wie einen roten Faden, findet in die vorliegende Arbeit aber nur am Rande Eingang. Als Beispiele lassen sich an dieser Stelle jene Stücke nennen, die den intertextuellen Verweis bereits im Titel tragen. „Last Tango in Tokyo“ bezieht sich auf Bernardo Bertoluccis Film *Last Tango in Paris*. Die Hintergrundmusik variiert die „Last Tango in Paris Suite“, die 1972 von Gato Barbieri für den Film komponiert wurde, inhaltlich gibt das Stück einen kurzen aber heftigen Streit eines Paares auf den Straßen Tokios wieder, in welchem er sie offensichtlich begehrt und sie ihn von sich stößt, so darf

auch der Inhalt in Anlehnung an den intertextuellen Verweis im Titel betrachtet werden. In Anlehnung an den James Brown Klassiker „This is a man's world“ findet sich der Titel des Stücks „This is a woman's world (but it wouldn't be nothing without a man or boy)“. Das Stück gibt den Text des Songs exakt wieder, bis auf die Tatsache, dass die Geschlechterrollen vertauscht werden. In Anlehnung an Andy Warhol's Serie *Campbell's Soup Cans* (1962) liest sich der Titel des Stücks „Campbell's Soup Town“. „Samsung“ und „Samsung means to come“ persiflieren die mediale Telepräsenz des südkoreanischen Elektronikgroßkonzerns, wohingegen der Titel des Stücks „Miss DMZ“ auf die Demilitarisierte Zone der koreanischen Halbinsel, die Nord- und Südkorea entlang des 38. Breitengrades seit dem Ende des Koreakriegs 1953 trennt.

Formal lassen sich zwei Textsorten unterscheiden. Da sind einerseits Texte getragen von einer fiktiven Narrativen, die oftmals ins Phantastische abgleiten beziehungsweise hinüberreichen. Es werden Geschichten in unterschiedlichen Erzählformen und aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt. Auktoriale und personale Erzählformen reihen sich neben die von Gérard Genetts so bezeichneten homo-, hetero- und autodiegetische Erzählperspektiven. Auf der anderen Seite finden sich und dies gilt insbesondere für die späteren, die kuratierten und die kollaborativen Arbeiten, Texte jener Art, die hier als Kommentar benannt werden und die den Charakterzug der *Mise en abyme*, also des Bildes, das sich selbst enthält, in sich tragen. Etwa bei dem Stück „First Workshop Ever“, das zugleich einen Vortrag an einer Universität darstellt, wie auch den Vortrag selbst zum Thema des Stücks macht. Kommentar auch nicht nur in dem Sinn, dass ein bestimmtes Stück besprochen wird, wie etwa bei „The Art of Sleep“ dem ein Kommentar „The Art of Silence“ zur Seite gestellt wird. Der Begriff Kommentar wird hier so eingesetzt, dass er für alle Texte gilt, die das eigene Schaffen diskutieren und das eigene Medium reflektieren. Es wird hier also nicht nur auf allgemeine soziokulturelle, historische, gesellschaftliche Phänomene, sondern darüber hinaus auch auf die eigenen Arbeiten eingegangen. Hier können wiederum zwei Text-Variationen unterschieden werden. Texte in denen die Künstler über Phänomene der Kunst und Kultur als Allgemeingut oder Allgemeinplatz reflektieren und solche, in denen sie sich konkret als sprechende Subjekte zu erkennen geben. Hinsichtlich der textuellen Ebene soll hier nur soviel vorweg genommen werden,

dass eine deutliche Mehrzahl der Stücke mit einem hohen Grad an Ironisierung ausgestattet sind.

Nachdem einige medientheoretische Überlegungen sowie begriffliche Abgrenzungen angeführt worden sind, konzentriert sich die Arbeit in ihrem weiteren Verlauf zuerst auf die Avantgarden des 20ten Jahrhunderts, die mitunter als Vorläufer beziehungsweise als Einflussfaktoren für das hier besprochene Projekt verstanden werden können, um anschließend mit Hilfe einer grob vorgenommen Zuweisung zu thematischen Gruppierungen fortzuschreiten. Es wurde eine Zuordnung zu drei übergeordneten Bereichen versucht, wobei sich die Grenzen in vielen Fällen als fließend erweisen. Die Tatsache, dass sich die Stücke einer eindeutigen Kategorisierung alleine durch ihre grundlegende thematische Beschaffenheit entziehen, ist, so eine weitere These dieser Arbeit, durchaus gewollt. Jene drei großen beziehungsweise grob gewählten Themenblöcke, Komplexe, Kategorien sollen an dieser Stelle nur kurz angezeichnet werden. Liebe und Sexualität stellen den ersten hier besprochenen Block. Das Thema wird humoristisch, kritisch, historisch oder auch politisch beleuchtet. Die popkulturelle Betrachtung steht neben einer angedacht feministischen. Ebenso thematisiert werden menschliche Allgemeinplätze der Emotionen. Regungen wie Liebe, Hass, Eifersucht und Sehnsucht bis hin zum routinierten Alltag, der auch in einer Partnerschaft zu einer empfundenen Unerträglichkeit wachsen kann. Politik und Gesellschaft stellen einen weiteren thematischen Komplex. Vordergründig erscheinen die zwei großen Herrschafts-Formen des 20ten Jahrhunderts, Kommunismus und Kapitalismus. Das politische System und der darin gefangene beziehungsweise der sich darin befindende Mensch werden aus unterschiedlichen Perspektiven geschildert. „Cunnilingus in Northkorea“ etwa ironisiert die in Nordkorea betriebene Vergöttlichung des einst als *Geliebten* und später als *Großen Führer* bezeichneten Kim Jong-il. „Operation Nukorea“ inszeniert einen Atomangriff auf Seoul. Auch hier lässt sich also ein zynischer Kommentar gegen das System im Norden orten. „Bust down the doors!“ erzählt in vier unterschiedlichen Versionen von einer Hinrichtung. „Galactic Tides by Night“ berichtet über die Inhaftierung eines Schriftstellers, wobei die Geschichte eine phantastische Wendung nimmt. Ein stets wiederkehrendes und unterschiedlich variiertes Phänomen ist jenes der Alienation, also der Entfremdung oder

Verfremdung. In „Morning of the Mongoloids“ etwa erwacht ein Mitteleuropäer als Asiate, oder wie er im Laufe der Geschichte feststellen wird, als Südkoreaner in Seoul. Die Angst vor dem Anderen und Fremden ist ebenso ein Thema wie die unfreiwillige Kontrolle von Außen und das Ausgeliefert-Sein. Hier wird ein Motiv variiert, dass Boris Groys den Kommunismus-Gegnern im Hollywood Kino der McCarthy-Ära, ein konkreter Verweis gilt Don Siegels *Invasion of the Bodysnatchers* von 1956, zuschreibt. Die Unterwanderung der Außerirdischen oder aber Andersartigen. Besonders stark tritt diese Variation in „Pao Pao Pao“ auf. Kunst und Popkultur stellen schließlich den dritten und somit letzten thematischen Block, der hier besprochen werden wird. Vornehmlich interessant sind für diese Kategorie einerseits die intertextuellen Verweise und Zitate sowie andererseits die Selbstreflexionen zum eigenen Schaffen, die kunst- und kulturhistorische Betrachtungen mit einschließen und nicht zuletzt die eingesetzte Begleitmusik. In „The Art of Sleep“, werden so Borges, Breton, Duchamp und Grace Kelly namentlich genannt und „Galactic Tides by Night“ verweist auf Ezra Pound. „The Art of Sleep“ eignet sich ebenso wie andere der zuvor als Kommentare bezeichneten Texte für eine Untersuchung innerhalb der Kategorie Kunst und Popkultur.

Zur Analysemethodik. Anhand des genannten Konzeptkunst-Gedankens soll versucht werden Parallelen zu den diversen, seit den 1910er Jahren entstandenen Avantgarden, die sich stets jeglicher Medien bedienten, aufzuzeigen. Vereinzelte Arbeiten von Ezra Pound und Jorge Luis Borges werden von den Künstlern ebenso als Einflüsse genannt, wie jene von Andy Warhol oder Marcel Duchamp. Ausgewiesenes Ziel der Arbeit ist es voranging eine stringente Analyse des Projekts zu bewerkstelligen. Als Vergleichsmomente dienen Vertreter der genannten Avantgarden einerseits, Medientheorien aus dem 20ten und 21ten Jahrhundert andererseits. Schlussendlich soll im Sinne Marshall McLuhans *Medium is the Message* ein Konsens zwischen dem *Nichtgreifbaren Medium*, der Digitalen Oberfläche innerhalb des ebenso wenig körperlich erfahrbaren Raums Internet und dem Inhalt und Aussagewert der einzelnen Arbeiten hergestellt werden. Hervorzuheben ist dies im Kontext mit den kunstkulturellen Betrachtungen der Autoren beziehungsweise Künstler einerseits, andererseits wird dieser Moment des Nichtgreifbaren mit Hilfe des hohen Grades an Ironisierung wie dem Hang zum Phantastischen bewerkstellt.

2. <http://yhchang.com>: Allgemeines zu Aufbau und Gestaltung der Homepage..

We combine text with jazz to create Flash pieces. It's a simple technique that shuns interactivity, graphics, photos, illustrations, banners, colors, and all but the Monaco front, and at the same time cuts across the lines separating digital animation, motion graphics, experimental video, i-movies, and e-poetry. To us, though, it's Web art.

YHCHHI (2002)

YHCHHI ist wie oben angeführt ein um das Jahr 2000 gegründetes Web-Art Projekt des Künstlerduos Young-Hae Chang und Mark Voge. Young-Hae Chang wurde in Südkorea geboren und bezieht innerhalb des Projekts die Position des „*C.E.O. (Chief Executive Officer)*“ des Unternehmens YHCHHI. Mark Voge, der im Titel des Projekts durch das Pseudonym HEAVY INDUSTRIES vertreten ist, stammt aus den USA und wird in einer Reihe der einzelnen Arbeiten, etwa im Schlusstück „Resume I?“ als „*C.I.O. (Chief Information Officer)*“ von YHCHHI bezeichnet. Der sogenannte Unternehmenssitz von YHCHHI liegt, wie ebenso unter anderem in „Resume I?“ angeführt, in Seoul, Südkorea, in jener Stadt, in der das Künstlerduo auch im wirklichen Leben als Paar zusammen lebt. In der Einführung wurde bereits der durchwegs hohe Ironisierungsgrad, der allen Stücken gemein ist, angedeutet. Wenn die Künstler beziehungsweise Autoren hier also ihr Projekt zu einem Unternehmen titulieren kann der Rezipient davon ausgehen, dass auch hier dasselbe Phänomen zu Tage tritt. Wie ebenfalls bereits weiter oben angeführt besteht das Projekt hauptsächlich aus der von Chang und Voge betriebenen Homepage <http://yhchang.com>, auf deren Startseite sich die einzelnen Arbeiten oder Stücke gelistet finden. Der zunehmende Bekanntheitsgrad hatte vermehrt Nebenprojekte, wie Auftragswerke oder Kollaborationen zu Folge. Die Ergebnisse jener sind, zumindest teilweise, ebenso auf der Seite gelistet. Zu den angeführten und verlinkten Seitenprojekten zählen Partizipationen an Festivals, wie etwa jene am Korea Web Art Festival von 2001, Kooperationen mit anderen Künstlern, wie beispielsweise jene mit dem Kollektiv **Candy Factory*, oder Auftragswerke für Museen, wie jene für die Tate Modern oder das Centre Pompidou. Ausstellungsbeteiligungen werden teilweise angeführt, so etwa im Fall von „Lacma.org Intros“. Die unter diesem Überbegriff gesammelten Stücke beinhalten die Arbeiten, die bei der Beteiligung an „Your Bright Future: 12 Contemporary Artists From

Korea“ im Jahr 2009 im Los Angeles County Museum of Art gezeigt wurden. Andere Partizipationen, so die Werke die auf der La Biennale di Venezia oder der Bienal de São Paulo gezeigt wurden, sind entweder nicht als solche ausgewiesen, oder aber die Stücke sind nicht gelistet beziehungsweise verlinkt. Im zweiten Teil von „Resume I?“, das durchaus als Epilog verstanden werden kann, liest sich in einer bis zum Ende des Stücks wiederkehrenden Schleife der folgende Satz: „*YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES presented works at: Tate Modern, The Centre Pompidou, The Withney Museum, The SFMOMA, The Getty Center, The Moderna Museet, Stockholm, The Venice Biennial, The Sao Paulo Biennial*“. Der Vollständigkeit wegen soll hier noch angeführt werden, dass „The Art of Sleep“ eine Auftragsarbeit für Tate Online aus dem Jahr 2006 darstellt. Das Stück wurde in Auftrag gegeben um bei der Eröffnung der *Frieze Art Fair* in London im Jahr 2006 gezeigt zu werden. Es ist bis heute im Archiv der Tate Online einzusehen.

2. 1. Die Startseite

Auf der Startseite lesen sich mittig zentriert schwarz auf weiß die Titel der jeweiligen Arbeiten. Als Schriftart wird durchgängig Monaco verwendet, zudem sind die Stücke ausschließlich in Großschreibung verfasst. Die Reihenfolge der einzelnen Arbeiten, von oben nach unten gelesen, richtet sich im Großen und Ganzen nach dem Entstehungsdatum. Ausgenommen von dieser Regel sind die Auftragsarbeiten etwa von den bereits genannten Museen Tate Modern und Centre Pompidou, die Stücke, die in Kooperation mit dem ebenfalls bereits genannten Kollektiv **Candy Factory* entstanden, sowie die Auftragsarbeiten für die Universitäten Columbia, Yale und Brown. Neben den Titeln der einzelnen Arbeiten sind die jeweiligen Sprachen als Link angeführt, in denen die Stücke verfasst wurden. Die deutliche Mehrheit der Werke wurde auf englisch verfasst, in Fällen, da nur eine englische Version vorhanden ist, ist der Titel oftmals zugleich der Hyperlink, der das Stück öffnet. Ein einmal abgerufener Hyperlink, ist anschließend in dunklem Violett gekennzeichnet. Die Hyperlinks führen direkt zu den Arbeiten, zur Startseite kommt man entweder durch die Zurück-Funktion, oder aber automatisch nach dem Ende des Stücks.

THE NEW AND IMPROVED
YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES
PRESENTS

DAKOTA [ENGLISH](#) [ESPAÑOLA](#) [KOREAN](#) [PORTUGUÊS](#)
 CUNNILINGUS IN NORTH KOREA [ENGLISH](#) [DEUTSCH](#) [FRANÇAIS](#) [ESPAÑOLA](#) [PORTUGUÊS](#)
 LOTUS BLOSSOM [ENGLISH](#) [KOREAN](#)
 THE STRUGGLE CONTINUES [ENGLISH](#) [KOREAN](#) [FRANÇAIS](#) [MEXICANO](#) [PORTUGUÊS](#)
 SAMSUNG [ENGLISH](#) [KOREAN](#) [FRANÇAIS](#) [DEUTSCH](#) [ESPAÑOLA](#) [TANGØ VERSION](#)
 SAMSUNG MEANS TO COME [ENGLISH](#) [KOREAN](#) [FRANÇAIS](#)
 ARTIST'S STATEMENT NO. 45,730,944: THE PERFECT ARTISTIC WEB SITE [ENGLISH](#) [KOREAN](#) [FRANÇAIS](#) [ESPAÑOLA](#)
 OPERATION NUKOREA [ENGLISH](#) [KOREAN](#)
 METABLAST
 NIPPON
 THE SEA [ENGLISH](#) [PORTUGUÊS](#)
 RIVIERA [ENGLISH](#) [CHINESE](#)
 BECKETT'S BOUNCE
 ALL FALL DOWN
 ROYAL CROWN SUPER SALON
 SUPER SMILE
 ORIENT [ENGLISH](#) [KOREAN](#) [JAPANESE](#)
 THE INLAND SEA
 JONGNØ [ENGLISH](#) [KOREAN](#)

Abb. 1: Screenshot der Startseite

Auch dies ist allerdings nicht für alle Fälle gültig, einige der Arbeiten beginnen nach dem Ende erneut und laufen dann wie in einer Endlos-Schleife weiter bis sie nach gezählten Wiederholungen stoppen. Einige der Stücke sind in zwei Sprachen verfasst, die jeweiligen Sprach-Kombinationen sind unterschiedlich und erscheinen oftmals willkürlich gesetzt. Betreffend der genannten Willkürlichkeit lässt sich an dieser Stelle anführen, dass sich das Künstlerpaar generell nur in seltenen Fällen zu Kommentaren am Werk außerhalb des eigenen Schaffenskreises hinreißen lässt, beziehungsweise nur selten Erklärungsmodelle oder Anmerkungen zu den Arbeiten außerhalb des eigenen Werkkomplexes geliefert werden. So wollen zwar einige der Arbeiten als reflexiver Kommentar zum eigenen Schaffen, zur Kunst, zur Literatur, zum Medium Internet gelesen oder verstanden werden, der zusätzliche Kommentar, etwa durch Interviews, die äußerst rar sind, bleibt allerdings ausgespart. Dem Betrachter beziehungsweise dem Interpreten eröffnen sich so eine Vielzahl an Deutungs- und Verständnismöglichkeiten, insbesondere dann, wenn nur einzelne Stücke heraus gegriffen werden, denn die einzelnen Arbeiten folgen zwar im Groben einem einheitlichen Duktus auf inhaltlicher wie auf formaler Ebene, divergieren im Detail betrachtet aber auf durchaus unterschiedlichen Ebenen. Eine weitere Möglichkeit besteht demnach darin, sich in das gesamte Oeuvre YHCHHIs einzulesen, um nach geeigneten Interpretationsansätzen zu forschen, wobei sich auch hier, ganz im Sinne der poststrukturalistischen Autorentheorie beziehungsweise der foucaultschen Diskurstheorie,

mehrere Lesarten eröffnen, die wiederum zwangsläufig je nach Schwerpunktsetzung des jeweiligen Ansatzes variieren.

Die graphische Lösung der zuvor angesprochenen zweisprachigen Stücke erfolgt in der Mehrzahl der Fälle durch eine simple Trennlinie. Von allen Stücken, die für die vorliegende Arbeit verwendet wurden, wurde mit den englischen Versionen gearbeitet. Zudem sind elf weitere Sprachen vertreten: Deutsch, Französisch, Galicisch, Japanisch, Koreanisch, Mexikanisch, Portugiesisch, Russisch, Schwedisch, Spanisch und Türkisch. Im ersten beziehungsweise obersten Schriftblock der Startseite findet sich der Dreizeiler: „*The new and improved / YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES / presents*“. Jedem Stück gehen die einleitenden Worte „*YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES presents*“ voraus, wobei auch hier immer wieder variierende Abweichungen von diesem Standardtext eingesetzt werden. Die Einleitung ist meist als Zwei- oder Dreizeiler angelegt, der standardisierte Text, der in gewisser Hinsicht als Signatur verstanden oder als Markenzeichen im Sinne einer *Corporate Identity* gedeutet werden kann, bietet in jedem Fall Wiedererkennungswert. Dem Text voran geht ein Countdown, der jeweils bei „10“ startet und bis „THREE“ hinunter zählt, wobei sich in der Darstellung die Zahlen mit als Worten ausgeschriebenen Zahlen abwechseln. Wenn nun die einzelnen Zeilen durchgezählt werden kommt man auf eine Gesamtzahl von 79. Wenn hier im Folgenden von nummerierten Zeilenangaben die Rede sein wird, wird von diesen 79 Gesamtzeilen eben genannter Dreizeiler abstrahiert, so dass die eigentliche Nummerierung bei der Folgezeile, dem erstgelisteten Werk „Dakota“ mit der Nummer 1. beginnt. Einige der Stücke, die unter einem gemeinsamen Arbeitstitel zusammengefasst sind, werden nebeneinander angeführt, demnach etwa im Falle der „Porto Alegre Suite“. Jene ist in der 55. Zeile gelistet und umfasst insgesamt drei Arbeiten. Unter 55.1. findet sich so „Negritude and Solitude“, unter 55.2. „The Immigrant as Geopoet“ und unter 55.3. „The Immigrant as Geopoet II“.

Betreffend der numerischen Auflistung der Stücke beziehungsweise der im Folgenden als Block bezeichneten Unterteilungen auf der Startseite, muss an dieser Stelle vorweggenommen werden, dass die Transkription der einzelnen Stücke einige Zeit in Anspruch genommen hat. Das hat zur Folge, dass die vorliegende Arbeit nicht alle Stücke

erfasst, da die Homepage laufend aktualisiert wurde und wird und laufend neue Stücke ins Netz gestellt werden. Die Transkription der für die vorliegende Arbeit verwendeten Stücke wurde bereits 2011 abgeschlossen, es wurden somit nur jene berücksichtigt, die bis zu diesem Zeitpunkt online waren.

In einem weiteren Punkt hinsichtlich der Gestaltung der Oberflächenstruktur an der Startseite soll nun die Unterteilung in acht Blöcke vorgenommen werden. Wiederum von oben nach unten betrachtet, findet sich so als erster Block der bereits genannte Dreizeiler, der als Einleitung dient. Im zweiten Block, der insgesamt 57 Zeilen birgt, finden sich die einzelnen Arbeiten des Künstlerpaares. Auch die bereits genannte Trilogie „Porto Alegre Suite“, sowie die „East Vancouver Trilogy“ und außerdem sechs Arbeiten, die im Jahr 2009 bei der Gruppenausstellung „Your Bright Future: 12 Contemporary Artists From Korea“ im LACMA Los Angeles County Museum of Art gezeigt wurden und in einer Zeile unter dem Titel „Lacma.org Intros“ gelistet sind. In einem dritten Block finden sich untereinander gelistet die Auftragsarbeiten beziehungsweise Workshops für die Universitäten Columbia, Yale und Brown. In einem vierten Block das für das „Korea Web Art Festival 2001“ entstandene Stück. In einem fünften Block die „*Candy Factory Collaborations“. Hier ist dem Kooperationspartner eine eigene Zeile inklusive Hyperlink zu deren Website gewidmet, die einzelnen Arbeiten finden sich darunter gelistet. Der sechste Block, ein Einzeiler, birgt die Auftragsstücke für die Tate Modern, der siebente, ebenfalls ein Einzeiler, birgt jenes für den Centre Pompidou. Interessant ist der achte und letzte Block. Dort werden die Punkte „Urgent Request“, „Credits“, „Resume I?“ und „E-Mail“ gelistet. Die drei erst genannten sind wiederum als eigenständige Stücke verfasst. Besonders interessant erscheint das bereits zuvor angeführte „Resume I?“. Das Resümee dient zugleich als Epilog und zitiert Auszüge aus den einzelnen Werken, die mit Informationen zum Projekt beziehungsweise zu den bisherigen Ausstellungen verknüpft werden, sowie mit inhaltlichen Zusammenfassungen zu den einzelnen Arbeiten verschränkt werden. Das Stück ist als Zweiteiler aufgebaut, wobei jeder Teil in sich wiederum drei Ebenen miteinander verschränkt. Näheres dazu soll an späterer Stelle ausgeführt werden.

2.2. Struktur und Aufbau der einzelnen Stücke: Die Komponenten Layout, Grafik, Ton

Die einzelnen Arbeiten basieren auf dem Medium Text. Jene Texte laufen in Form von Flash-Animationen über den Bildschirm. Einzelne Buchstaben, Worte, Wortgruppen oder Sätze gleiten am Auge des Betrachters vorüber, dem es durch das gewählte Format und dies verhält sich entgegen gesetzt zu den klassischen gegenwärtigen Produktionen aus dem Umfeld der Digitalen Literatur, unmöglich gemacht wird aktiv in das Geschehen ein zu greifen. Wie bereits oben zitiert bezeichnen YHCHI das von ihnen gewählte Verfahren als „[...] *a simple technique that shuns interactivity*“. Nicht nur durch die Format-bedingte ausgesparte Interaktivität, auch durch den über den Bildschirm fließenden Text, der wiederum durch das Format der Flash-Animation ermöglicht wird und der eine Geschichte beziehungsweise einen Inhalt transportiert, sowie durch den zumeist von „10“ gezählten Countdown, der der Standardeinleitung voraus geht, ergibt sich auf formaler wie auf kontextueller Ebene eine Parallele zum Medium Film. Hier zwei Screenshots aus den Stücken „Operation Nukorea“ und „Cunnilingus in Northkorea“, zur Veranschaulichung des klassischen Layouts der Arbeiten YHCHHI's.



DURING A LONG HEAT WAVE
THAT REFUSED TO CEDE TO THE
RAINY SEASON,
THE NORTH KOREAN MILITARY
POSITIONED ALONG THE
DEMILITARIZED ZONE

Abb. 2: „Operation Nukorea“



DIALECTICAL
SEX AND GENDER
=
HAPPY PEOPLE.

Abb. 3: „Cunnilingus in Northkorea“

Flash wurde ursprünglich als Animations-Werkzeug genutzt, etwa für „*Intro-Animationen auf Web-Seiten oder animierte Werbebanner*“¹, in jedem Fall aber um animierte Inhalte abzubilden, was wiederum eine Parallele zum Film eröffnet. Sollte sich also der über den Bildschirm fließende Text für das Verhältnis eines beliebigen Zusehers als zu schnell animiert erweisen, bleibt jenem keine andere Möglichkeit als eben das eine oder andere Detail nicht erfassen zu können. Auch hier wieder eine Parallele zum Film. Ähnlich wie die auf der Leinwand oder auch auf einer digitalen Oberfläche ablaufenden Bilder eines Films

¹ Wikipedia-Artikel zu „Adobe Flash“: http://de.wikipedia.org/wiki/Adobe_Flash#Einsatzgebiete – 06.03.2012

bleibt der Betrachter hinsichtlich der Informationsverarbeitung, sei jene auf emotionaler und / oder, auf geistiger Ebene zu verorten, auf sich selbst zurückgeworfen. In vereinzelt Fällen erscheint das Tempo bewusst übersteigert. In anderen Fällen werden Worte nur durch Anfangsbuchstaben angedeutet, nicht vollständig ausgeschrieben, oder aber ganze Sätze bleiben unvollendet. Allen Stücken gemein ist die Typographie. Wie auf der Startseite wird auch hier die Schriftart Monaco verwendet, eine Macintosh-Systemfont, die 1984 von Susan Kare für MAC OS X² konzipiert wurde und deren augenscheinlichstes Merkmal jenes ist, dass die Zahl Null und der Buchstabe O nur schwer voneinander zu unterscheiden sind. In der überwiegenden Mehrheit der Stücke ist schwarz auf weiß vorherrschend. Ab und an erscheint weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund. Ab und an ändert sich die Hintergrundfarbe oder aber die Schriftfarbe, wie in einer Wiederholung beziehungsweise Hervorhebung oder Unterstreichungen gewisser Worte, Aussagen, und so weiter. Jene Stücke, die durchgehend in unterschiedlichen Farbtönen gestaltet sind, bilden die deutliche Minderheit. Zu denken ist hier etwa an „Supersmile“ oder an „Samsung“. Während jene beiden Arbeiten mehrfarbig gestaltet sind, lässt sich „Cunnilingus in Nordkorea“ als Beispiel für eine Version nennen, in der vornehmlich mit den Farben weiß und schwarz gearbeitet wurde, dazwischen setzen die Signalfarben rot, grün und gelb Akzente. Es erfolgt jeweils ein Wechsel zwischen weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund und vice versa. Stücke in denen mit Fotografien gearbeitet wurde bilden ebenso eine deutliche Minderheit. Als Beispiele hierfür lassen sich sämtliche Arbeiten nennen, die in Kollaboration mit der **Candy Factory* entstanden sind. Im Stück „The Life of the City of the Mind“ werden im Hintergrund ebenso Fotografien eingesetzt, im Zentrum des Bildschirms ist eine weiße Fläche, die an ein Blatt Papier erinnert, über die der Text in schwarzen Buchstaben läuft. Auch „Honeymoon in Beppu“ zeigt im Hintergrund zwei Versionen einer Fotografie, über die der Text, die Schrift, gelegt wurde. Die Abbildung eines Screenshots der Startseite von „Honeymoon in Beppu“ findet sich auf Seite 42 der vorliegenden Arbeit, im Kapitel 4.1., in dem das Stück besprochen wird.

Allen Stücken ist ebenso gemein, dass sie mit Musik oder aber mit eingesprochenen Stimmen unterlegt sind. In einigen Arbeiten ist letzteres der Fall, dann ist vornehmlich der

2 Wikipedia-Artikel zu „Apple Typefaces“: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Apple_typefaces – 06.03.2012

zu lesende Text von einer oder maximal zwei, in jedem Fall aber, entfremdeten Stimmen zu hören. Selbst bei den Arbeiten, die mit eingesprochenen und entfremdeten Stimmen arbeiten, wird meist auch Musik eingesetzt. Als Beispiele hierfür lassen sich die Stücke „Perfect Victoria“, „Victoria's Fire“ und „Subject: Hello“, die alle unter dem Titel „Victoria Defiled“ gelistet sind nennen. In der überwiegenden Mehrheit handelt es sich bei den musikalischen Begleitungen um Jazz Variationen. Das Stück „Credits“, welches sich im oben so genannten achten Block befindet, listet einen Gutteil der verwendeten musikalischen Stücke mit Angaben zu Komposition, Jahr, Einzelnachweis zur benutzten Aufnahme, etc. auf. Im Fall von „Cunnilingus in Nordkorea“ wurde beispielsweise Nina Simones „See-Line Woman“ eingesetzt. Jenes Stück ist allerdings in den „Credits“ nicht gelistet, wie dort generell nur eine grobe Auswahl der verwendeten Musiken zu finden ist.

Abschließend lässt sich sagen, dass sich sowohl innerhalb der einzelnen Stücke, wie auch in Anbetracht der Gesamtstruktur der Arbeit YHCHHI's ein mediengeschichtlicher Parcours eröffnet, der kleine Paradoxien in sich trägt, mit denen bewusst kokettiert wird. Das Medium Text, das älteste und erste Kommunikationsmedium, das zeitgleich archivarische Funktion mit sich bringt wie auch Speicherkapazität aufweisen kann, wird quer durch die Mediengeschichte mit den Elementen Fotografie und Film, sowie Tonaufnahme und Musik verschränkt. Nicht zuletzt findet diese Verschränkung ihre Einigung in einem für das Internet entworfenen Programm, das ursprünglich und auch heute noch vornehmlich von der Werbeindustrie benutzt wird, gegen die wiederum auf inhaltlicher Ebene humoristisch prolongiert wird. Die Steuerung der Massen wird ebenso thematisiert, wie die Rolle der Massenmedien und deren Kommunikation mit der Gesellschaft. Nachdem jedenfalls sämtliche in der kurzen Zeit der technischen Mediengeschichte auftretende Medien in das Projekt eingebunden werden, schließt sich der Kreis vom ursprünglichsten aller Kommunikationsmittel und -medien zum letzten Stand der Gegenwart, dem Internet, das wiederum nicht nur die gesamte Medientheorie, sondern viel mehr noch in erster Linie die bisher gesammelte Praxis der Kommunikation und aller Kommunikationsformen, revolutioniert.

3. Betrachtungen zu Raum und Medium. Medientheorie. Avantgarden

Dieser Kontext zeigt, zusammen mit der genannten Rolle der Fotografie, dass alle «moderne» Kunst immer schon «Medienkunst» ist, weil sie sich, positiv oder negativ, in Beziehung zu den Medien und der von ihnen geformten Weltsicht definiert.

Charles Baudelaire *Le peintre de la vie moderne* (1863)

Wenn die Begriffe Raum, Medium, Form und Inhalt im vorliegenden Kapitel fallen, wollen sie sich in genau dieser Relation zueinander verstanden wissen. Der Raum bezeichnet so das Internet. Das Medium die digitale Oberfläche, die Online ebenso wie Offline existiert und durch eben jenen Wesenszug die Brücke zum Internet als Medium darstellt. Die Form bedeutet den saussureschen *Signifikant*, also im vorliegenden Fall das gewählte Format der Flash-Animation, wobei es sich in dieser Bedeutungsform ebenso um ein digitales Bild oder einen digitalen Film handeln könnte. Der Inhalt bezeichnet letztlich die *Message* im Sinne Marshall McLuhans oder eben das *Signifikat* im Sinne Ferdinand Saussures. Es erscheint verhältnismäßig schwierig eine exakte Abgrenzung zwischen den Begriffen Medium und Raum zu treffen, da im Falle des Internets die Grenzen zwischen jenen fließend sind. Die detaillierte begriffliche Abgrenzung soll an dieser Stelle außer Acht gelassen werden, da es hier auch nicht vordergründig um eine Begriffssuche handeln soll. An einigen Stellen wird also vom Internet als Medium ebenso wie als Raum gesprochen werden. Im Folgenden sollen nun einige Gedankenansätze, Theorien und Ideen vorgestellt werden, die das Projekt einerseits auf durchaus unterschiedlichen Ebenen berühren und die andererseits auf die eine oder andere Weise, also direkt oder indirekt, von den Kunstschaffenden aufgegriffen werden.

There isn't much critical writing yet on Web writing. One reason is that it's a young medium. Another is that it's not taken very seriously [...]. Still another is that it's more satisfying to create than to criticize. There's a tendency to read quickly on the Internet. Speed is everything, and densely written texts, be they creative or critical, seem to make the reader anxious [...].

YHCHHI Interview: „Distance, Homelessness, Anonymity, and Insignificance“

So soll versucht werden YHCHHI hinsichtlich des Begriffs der Digitalen Literatur unter dem Aspekt medienhistorischer und medientheoretischer Betrachtungen vorzustellen.

Zudem soll eine Abgrenzung zum Begriff der Hyperfiction, die die am meisten verbreitete Form der Digitalen Literatur repräsentiert, erfolgen. Ebenso sollen Betrachtungen zu den Begriffen virtueller Raum, Science Fiction und zum Verhältnis Mensch-Maschine Eingang finden, da jene allesamt Entwicklungs-Schritte auf künstlerischer, wie auch auf technischer und technologischer Ebene darstellen. Im vierten Kapitel soll auf die Rolle der künstlerischen Avantgarden, auf deren philosophische Begleittheorien sowie auf die mit ihnen in Erscheinung tretenden Wechselwirkungen eingegangen werden. All jene auf kunst- und kulturtheoretischer Ebene fungierenden, hier angeführten Aspekte sollen dem Ziel dienen, die stete Verwobenheit von Kunst, Kultur, Gesellschaft mit den jeweils vorherrschenden Entwicklungsschritten auf technologischer, wiederum gesellschaftlicher und politischer Ebene aufzuzeigen. Ein Versuch, der sich, so die These dieser Arbeit, ebenfalls im Oeuvre des zeitgenössischen Projekts YHCHHI wieder spiegelt, und zwar sowohl auf formaler wie auch auf inhaltlicher Ebene. Folgt man Roberto Simanowskis Definition von „*Netzliteratur oder digitaler Literatur*“ wie in seinem Essay „*Interfictions. Vom Schreiben im Netz*“ zu lesen steht, ist dabei nicht vom „*Einscannen gedruckter Texte*“ die Rede, sondern im Gegenteil vom „*Herstellen nicht druckbarer*“³. Ausgehend von dieser simplen Abgrenzung ist das hier besprochene Projekt ohne Zweifel dem Bereich der Digitalen Literatur zuzuschreiben. Simanowski orientiert sich in seinem Verständnis von neuen oder digitalen Medien, wie in einer Anmerkung auf der ersten Seite des Essays zu lesen ist, zuallererst am „*technischen Medienbegriff*“, dem der philosophische gegenüber gestellt wird und der zugleich als Ausgangspunkt für die Genrezuweisung dient:

Wenn von [...] Neuen beziehungsweise digitalen Medien die Rede ist, sind sie auf dem Prinzip des digitalen Codes basierenden Speicher- und Übertragungstechnologien Computer, Diskette, CD-ROM, DVD und Internet gemeint. Es liegt also zunächst ein technischer Medienbegriff zugrunde (ähnlich wie bei Buch und Telefon), der vom philosophischen (Sprache, Bild, Musik) zu unterscheiden ist.

Roberto Simanowski: *Vom Schreiben im Netz* (2002)

Wenngleich sich das Projekt also dem Feld der Digitalen Literatur zuschreiben lässt, so

3 Simanowski, Roberto: „Vom Schreiben im Netz“; in: *Reader Neue Medien – Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*; Hg.: Karin Bruns, Ramon Reichert; 2007 transcript Verlag, Bielefeld, S.223

betrifft es zeitgleich auch jenes der Netzkunst oder eben der Web-Art. In einem Punkt spaltet es sich allerdings entschieden und kategorisch vom hauptsächlich bedienten Subgenre der Digitalen Literatur, welches eben den Großteil der so genannten Netzliteratur bildet: jenem der Hyperfiction. Beat Suter und Michael Böhrer definieren jene in ihrer 1999 erschienenen Anthologie *Hyperfiction. Hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur* als elektronischen Hypertext, „*der Text als Gewebe oder Textur versteht, an der ständig weitergeflochten wird [...]*“. Innerhalb dieses „virtuellen Narrationsraums“ werden Texteinheiten nichtlinear „*in der Struktur eines Rhizomes [...] miteinander verbunden*“, der Leser hat die Möglichkeit den Text in unterschiedlichen Abfolgen zu lesen. Schließlich werden „*multiple, narrative Abläufe*“ durch die „*implementierte Verknüpfungsstruktur*“⁴ sichtbar gemacht. Folgt man diesen wesentlichsten Merkmalen der Hypertextfiction, als nichtlineare, elektronische, fiktionale Erzählung, die durch die aktive Mitgestaltung des Lesers jeweils unterschiedliche Strukturen annimmt, scheint die Abgrenzung zu den Arbeiten von YHCHHI eindeutig. Als Vorläufer des digitalen Hypertexts, lassen sich hinsichtlich des Bruchs mit einer linearen Narrativen etwa E.T.A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* (1820-22) ebenso nennen, wie James Joyce *Ulysses* (1922), sowie als Vertreter des so genannten Möglichkeitenromans Arno Schmidts *Zettels Traum* (1970) und Andreas Okopenkos *Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden* (1970). Zu letztgenanntem erschien unter „*Beteiligung des Autors [...] eine interaktive CD-Rom-Version des Textes [...]: ELEX - Elektronischer Lexikon-Roman einer sentimentale Reise zum Exporteur-Treffen in Druden*“⁵.

Jene eben genannten Werke lassen sich literaturwissenschaftlich der Kategorie der experimentellen Literatur zuschreiben. Der deutsche Wikipedia-Artikel zu Hyperfiction unterscheidet Offline-Hyperfictions von Webfictions. Da der Hypertext über die „*reine Weiterentwicklung*“ der Printliteratur hinaus geht, betrachtet die Hypertext-Theorie jenen als „*literarische Textsorte [...], die sich aus avantgardistischen Tendenzen des Aufbaus von Texten entwickelt hat*.“⁶ Die Hypertext-Theorie reiht hinsichtlich der Analyse, die sich

4 Suter, Beat / Böhrer, Michael: *Hyperfiction: Ein hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur*. Erste Auflage 1999, Basel / Frankfurt am Main 1999, S.15 /16

5 Verzeichnis Universität Duisburg-Essen: <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/ausblick/hyperfiction.htm> – 06.03. 2012

6 Wikipedia-Artikel zu „Hyperfiction“:

an den Kategorien „*Textstruktur, Autorenrolle, Rezipientenfunktion und Intertextualität*“⁷ orientiert, Arbeiten von James Joyce, Jorge Luis Borges oder auch Raymond Queneau in der Reihe der Hyperfiction Vorläufer. Auf Borges wird mehrfach (so etwa in „The Art of Sleep“ oder „Galactic Tides by Night“) namentlich verwiesen. Christiane Heibach, deren theoretische Überlegungen hier wiederholt Eingang finden werden, bezieht sich in ihrem Beitrag „*Creamus, ergo sumus*“, in dem zu von Suter und Böhler herausgegebenen *Hyperliterarischen Lesebuch*, auf die „*rhizomatische*“ Struktur des Digitalen Mediums beziehungsweise der Netzkunst, der sie auch die Digitale Literatur zuschreibt und als deren technische Vorläufer sie Fotografie und Film nennt. Als künstlerische Vorläufer greift auch Heibach auf James Joyce „*materielle Sprachvariationsexzesse*“ zurück, ebenso wie auf Queneaus *Cent Mille Millions de Poèmes*, welches dem Leser die Option gibt, „*sich die Gedichte aus vorgegebenen Segmenten selbst zusammenzustellen*“.⁸

Bei Heibach erfolgt an dieser Stelle die bereits eingangs angedeutete Verknüpfung zur Kunst beziehungsweise zu den diversen künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Die Parallele zu den genannten Textexperimenten beziehungsweise zu genannter experimenteller Literatur ortet Heibach in der Öffnung in der „*Kunst als Happening und bewegte[n] Installation*“, wenn die „*Werkgrenzen durch Prozeduralität [...] gesprengt werden*“.⁹ Der Gedanke der „*Prozeduralität*“, des Prozesshaften und somit der Bewegung, die im Werk YHCHHIs allein schon durch das gewählte Format, den über den Bildschirm gleitenden Text, gegeben ist, soll an späterer Stelle noch expliziter aufgegriffen werden, da sich darüber hinaus auch eine strukturelle Parallele zu den Arbeiten eröffnet. An dieser Stelle sollen vorab jedoch Heibachs Ansätze soweit zu Ende geführt werden, dass sie sowohl im technischen als auch im künstlerischen Bereich eine Entwicklung von der Statik zur Transformation ortet und die Weiterentwicklung der transformativen Elemente in dem Begriff der Oszillation münden lässt: Die Netzkunst generiert ihre „*Bedeutungsformen aus*

http://de.wikipedia.org/wiki/Hyperfiction#Hypertext_als_literarische_Ausdrucksform_E2.80.93_Offline-Hyperfictions – 06.03. 2012

7 Suter, Beat / Böhler, Michael: *Hyperfiction*, S. 15/16

8 Heibach, Christiane: „*Creamus, ergo sumus*“, in: Suter, Beat / Böhler, Michael: *Hyperfiction: Ein hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur*. Erste Auflage 1999, Basel / Frankfurt am Main 1999, S.101

9 Heibach, Christiane: „*Creamus, ergo sumus*“, in: Suter, Beat / Böhler, Michael: *Hyperfiction*, S. 101

der Oszillation verschiedener Zeichensysteme“.¹⁰ Im Gegensatz zur traditionellen Hypertext-Theorie, die den Hypertext in erster Linie als Gegenstück zur gedruckten Literatur betrachtet, fordert Heibach eine stärkere Integration hinsichtlich der Beschaffenheit des Mediums und somit der technologischen Prozesse, die mit den künstlerischen einhergehen, soll heißen, unmittelbar und unumgänglich verbunden sind, sodass sie zum unwiederbringlichen Bestandteil des Kunstwerks selbst werden. Auch dieser Moment spiegelt sich im Werk YHCHHI's wieder. Das Medium ist ebenso bewusst gewählt wie das Format, innerhalb dessen die Botschaft kommuniziert wird. Die Botschaft selbst erklärt sich in beinahe zyklisch wiederkehrenden Abfolgen durch Reflexionen über das Medium auf der einen Seite, sowie durch wiederholt akzentuierte Unterstreichungen der Wahl eben jenes Mediums auf der anderen Seite. Medium und Botschaft befinden sich so bei YHCHHI ebenfalls in einem oszillierenden Zustand, wenn sich die Botschaft durch das Medium bedeutet und vice versa. Als Beispiele hierfür lassen sich etwa die Arbeiten „Artist's Statement No. 45,730,944: The Perfect Artistic Web Site“, „Victoria Defiled: Perfect Victoria“ sowie die Arbeiten, die für die Universitäten Columbia („Cultural Identity, Nothingness, and Loneliness“), Yale („What is an Intellectual“) und Brown („First Workshop Ever“) entstanden sind, nennen. Eine genauere Betrachtung des genannten Phänomens soll im Laufe der Kapitel 4. und 5. im Zuge der Analyse ausgewählter Stücke erfolgen. Der hier so bezeichnete oszillative Zustand wurde in der Einleitung mit dem Verfahren der *Mise en abyme* verglichen. An dieser Stelle soll nun eine Begriffserklärung mit Werner Wolf dargebracht werden:

Die *mise en abyme* ist die Spiegelung einer Makrostruktur eines literarischen Textes in einer Mikrostruktur innerhalb desselben Textes. Gespiegelt werden können Elemente der fiktiven *histoire*, Elemente der Narration, sprich Elemente der Vermittlungs- und Erzählsituation selbst, oder poetologische Elemente (allgemeiner Diskurs, über die Erzählsituation hinaus).

Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst* (1993)

Die Grenzen zwischen Inhalt und Form fließen gewissermaßen ineinander und nehmen so eine ähnliche Transparenz ein, wie der Meta-Raum Internet innerhalb dessen sich das Kunstwerk angesiedelt hat. Die Künstler variieren McLuhans Formel wie in einem

¹⁰ Heibach, Christiane: „Creamus, ergo sumus“, in: Suter, Beat / Böhler, Michael: *Hyperfiction*, S. 101

spielerischen Tanz. Zum Status der Kunst beziehungsweise des Kunstwerks Ende des 20. Jahrhunderts finden sich bei Baudrillard folgende Gedanken:

Man spricht von der Entmaterialisierung der Kunst in der minimal art, der concept art, der Augenblickskunst, der Anti-Kunst [...] Wenn die Kunst früher im Grunde nur Utopie war, d.h. sich jeder Realisierung entzog, dann ist heute diese Utopie gänzlich realisiert. [...] Selbst die Anti-Kunst, die radikalste der künstlerischen Utopien, sieht sich verwirklicht, seit Duchamp seinen Flaschentrockner aufgestellt hat und Andy Warhol eine Maschine werden wollte.

Jean Baudrillard: *Transparenz des Bösen* (1992)

Eine Arbeit, die sich parallel dazu nennen lässt, trägt den Titel „(Out of the Internet and Into the Night“. In jenem Stück gerät ein Paar, das offensichtlich in einem PKW auf der Autobahn fährt, in Streit über den angeblich gemeinsam gefassten Entschluss ohne Internet auszukommen. Die eigentliche Geschichte oder Kerngeschichte endet in einem Unfall. Anschließend laufen Texte des 1980er Hits „Funkytown“ über den Bildschirm, bevor der Fokus am Ende zum Streit zurückkehrt, ein neuerlicher Unfall inszeniert wird, um das Stück letztlich mit den Worten „*Can't you take a joke? You kill me.*“ endet. Der Computer funktioniert nach Heibach jedenfalls als „*Meta-Medium*“. Die dekonstruktivistischen Ansätze und Versuche der Avantgardekunst des 20. Jahrhunderts, die um zur Essenz vorzudringen noch „*gegen ihre Medien*“ arbeiteten, finden Heibachs Gedanken zufolge eine potentielle Möglichkeit zur Realisierung in der Netzkunst:

Dieser »virtuelle Raum« des Internets unterscheidet sich in vielem von den Räumen, in denen Kunst und Literatur sich bisher formuliert und formiert haben. Durch fehlende Abgrenzungen erlaubt dieser Raum die explizite Intertextualität in Form von Vernetzung mit anderen Dokumenten, gleichgültig welcher Provenienz. Eine Separierung des Kunstwerks von anderen Teilen des Netzes ist schon dadurch nicht möglich, daß – im Unterschied zum Real Life – Information über das Werk und das Werk selbst sich in demselben System befinden; die Struktur des Netzes verhindert Sozial-Systemtrennungen.

Christiane Heibach: „*Creamus, ergo sumus*“ (1999)

Inhalt und Aussage des oben angeführten Zitats sollen im Zuge des fünften Kapitels der

vorliegenden Arbeit in Relation zu jenem Teil der Arbeiten YHCHHI's gesetzt werden, in denen die Künstler Reflexionen zum digitalen Medium sowie zum virtuellen Raum Internet anstellen. Die medienbezogene Reflexion ist ein integraler Bestandteil des gesamten Projekts YHCHHI und durchzieht parallel zur künstlerischen Selbstreflexivität das gesamte Oeuvre. Heibach schließt ihren Essay jedenfalls mit Marshall McLuhan und Vilem Flusser, die „in ihren Visionen einer vernetzten Welt“ bereits „eine auf kooperativer Kreativität basierende Gesellschaft“ ersonnen haben, um mit Roy Ascotts utopischen Gedanken des „Gesamtdatenwerks“ zu schließen. Jener von ihr hier angeführten utopischen Vision eines Gesamtdatenwerks ließen sich allerdings ebenso J. W. von Goethes Begriff der *Weltliteratur*, sowie Richard Wagners Konzept des *Gesamtkunstwerks* zur Seite stellen.

3.1. Medientheorie: *Cyberspace. Eva der Zukunft. Kommunistisches Postskriptum*

Ich kann euch aus Erfahrung sagen, dass die kulturelle Beschleunigung, die mit der Entfesselung von so viel Bewusstsein einhergeht, ungeheuer ist. Die zwei großen Niederknüppler der menschlichen Natur – Leugnung und Abwehr – kommen jedes Mal ins Spiel, wenn die Menschen dazu aufgerufen sind, die Fundamente ihrer Wirklichkeit zu verändern. Viel Energie wird sehr schnell freigesetzt, wenn eine psychedelische oder eine kybernetische Schnittstelle zum Hyperraum den Anstoß zu so einem grundlegenden Wandel gibt.

Timothy Leary: „Das interpersonale, interaktive, interdimensionale Interface“ (1991)

Spätestens seit Marshall McLuhan's *The Medium is the Message* kann oder darf das Informationen über- oder vermittelnde Medium nicht mehr außer Acht gelassen werden. Dies gilt innerhalb eines zeitgenössischen Diskurses insbesondere für den Fall der digitalen Medien, da es sich auch hier, ähnlich wie bei den Errungenschaften des Telefons oder des Films gegen Ende des 19. Jahrhunderts, um eine Verschiebung auf gesamtgesellschaftlicher Ebene handelt, deren Ausmaße aller Wahrscheinlichkeit nach nicht zu Ende gedacht werden können. Passend erscheint demnach auch eine Anreicherung der vorliegenden Betrachtungen mit jenem Gedanken Dieter Daniels, der in seinen medientheoretischen und medienhistorischen Betrachtungen Edisons *Phonographen* als „*philosophische Maschine*“ bezeichnet, „*die ebenso wie die Fotografie, die*

*Weltanschauung der Menschheit verändert.*¹¹ Im zweiten Kapitel seiner *Kunst als Sendung* unter dem Titel „Fiction und Science“ stellt Daniels künstlerische und dichterische „Zukunftsvisionen mit den entsprechenden technischen Entwicklungen der Jahre 1870 bis 1880“¹² gegenüber, um auf deren Wechselwirkung zu verweisen. Er führt darin unter anderem oben genannten Phonographen Thomas Edisons' an. Ihm gegenübergestellt wird der Thomas Edison im Jahr 1906 von Villiers de L'Isle-Adam gewidmete Roman *Die Eva der Zukunft*. In Villiers Roman spielt der Erfinder Thomas Edison sich selbst. Die Eva der Zukunft ist eine von ihm entworfene und gebaute Androidin mit Namen Hadaly. Sie ist eine „mit den Mitteln [...] modernster Technik geschaffene Inkarnation des ›ewig Weiblichen‹: »Diese Kopie aber wird das Original überleben und stets jung und lebendig erscheinen. Es ist künstliches Fleisch, das niemals altern wird [...]«¹³ Diese künstliche Eva der Zukunft ist nach dem Vorbild der Alicia entworfen, die im Roman die von Lord Ewald „fleischlich Angebetete“ darstellt. Alicia ist allerdings mit verhältnismäßig bescheidenen geistigen Fähigkeiten und Kapazitäten ausgestattet, sodass sich Lord Ewald am Ende des Romans für die Androidin entscheidet, die äußerlich zwar Alicia gleicht, bei der der „Defekt der Dummheit im schönen Körper“ allerdings behoben ist, da Hadalys „phonographischer Speicher [...] sechzig Stunden an frei kombinierbaren, intelligenten Sätzen enthält [...] deren Steuerung telematisch-telepathisch durch das Trancemedium Sowana erfolgt.“¹⁴ Auf inhaltlicher Ebene lassen sich an dieser Stelle, ebenso wie auf der Metaebene des hier besprochenen Diskurses, Parallelen im Werk YHCHHIs orten. Die Thematisierung der Rolle der Frau in divergenten Gesellschaften auf durchaus unterschiedlichen Ebenen, bildet ebenso einen integralen Bestandteil in den Arbeiten, wie das Thema der Alienation, der Entfremdung und erfährt ebenso wie jenes der Instrumentalisierung stete Wiederholung und Variation. Auch auf diese Facette im Schaffen YHCHHI soll im folgenden Kapitel anhand der Besprechung ausgewählter Stücke näher eingegangen werden. Vorwegnehmend lassen sich als Beispiele hinsichtlich der „Thematisierung der Rolle der Frau“ etwa die Stücke „Cunnilingus in

11 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung: Von der Telegrafie zum Internet*. Erste Auflage 2002, Verlag C. H. Beck, München 2002, S.67

12 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S. 67

13 Villiers de l'Isle Adam: *Die Eva der Zukunft*, Frankfurt/Main 1984, S. 75, in: http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/mythische-koerper_I/8/ - 05.03. 2012

14 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S. 70

North Korea“, „Jongno“ oder „Orient“ nennen. Hinsichtlich der Variation des Themas der Alienation die Stücke „Morning of the Mongoloids“, „Becketts Bounce“ oder „Pao Pao Pao“. Folgt man nun Daniels Überlegungen zu Villiers *Eva der Zukunft*, so wurde bereits in diesem sehr frühen Science Fiction Roman die „*beginnende Verkörperlichung der Medien*“ angedacht, wie sie heute expliziter etwa im Bereich der virtuellen Realität zu orten ist. Laut Daniels entwirft Villiers ausgehend vom „*medientechnischen Repertoire seiner Zeit [...] ein Panorama der potentiellen Synthesen und Folgen*“, welches bezüglich der „*Relation des menschlichen Körpers und Denkens zu deren technischer Simulation den heutigen Thesen zu [...] Cyberspace und Künstlicher Intelligenz*“¹⁵ bereits sehr nahe kommen. Villiers denkt somit bereits über ein Jahrzehnt vor der Erfindung des Films durch die Gebrüder Lumière¹⁶ über die Aufzeichnungsmöglichkeit der Stimme hinaus auch an jene von Bewegung und Gestik. Der Gedanke der Austauschbarkeit von Mensch und Maschine fand seinen Ursprung parallel zur industriellen Revolution. Bei Karl Marx waren die Maschinen bereits hundert Jahre vor Marshall McLuhan „*Extensions of man*“, wenn er sie als „*von der menschlichen Hand geschaffene Organe des menschlichen Hirns*“¹⁷ bezeichnete. Die Wechselwirkung zwischen künstlerischen, technischen und nicht zuletzt technologischen Entwicklungen setzte sich so etwa 1921 mit dem von Karel Čapek in seinem Drama *R.U.R.* erstmals verwendeten Begriff des *Roboters* fort, oder etwa sechzig Jahre später mit dem Begriff des *Cyberspace*, der 1984 erstmals von dem Science Fiction Autor William Gibson eingesetzt wurde. Peter Behrlich befasst sich in seinem Essay „Das Internet als Innerer Ort“, der ebenfalls in dem von Suter und Böhler herausgegebenen *Hyperliterarischen Lesebuch* erschien, mit der Herkunft des Begriffs *Cyberspace*, mit der „*Mensch-Maschine-Interaktion*“, sowie mit dem Aspekt des Internets als „*nichträumlichen Raum*“, in dem „*Raum und Zeit aufgehoben erscheinen*“, sodass er für das Internet schließlich die Metapher eines „*»jenseitigen« Raum[s]*“ erdenkt.¹⁸ Den Beginn des Essays stellt eine etymologische Betrachtung des Begriffs *Cyberspace*, der sich „*aus den*

15 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S. 70

16 Wikipedia-Artikel zu den „Gebrüdern Lumiere“: Die Brüder Lumiere waren Fotoindustrielle. Auch ihre Entwicklung des Cinematographen geht auf Thomas Edison zurück, wie auf Wikipedia nachzulesen: „Sie sind die Urheber des Projektes Domitor, später Cinématographe, in Anlehnung an Edisons Guckkasten auch als „Kinéscope de projection“ bezeichnet.“: http://de.wikipedia.org/wiki/Br%C3%BCder_Lumi%C3%A8re – 06.03. 2012

17 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S. 63/64

18 Suter, Beat/Böhler, Michael: *Hyperfiction*, S.137

englischen Begriffen »cybernetics« (Kybernetik) und »space« (Raum)“ zusammensetzt und wie bereits erwähnt „eine Schöpfung des amerikanischen Science-Fiction-Autors William Gibson“¹⁹ ist. Christiane Heibachs Gedanke, dass die strukturelle Beschaffenheit des Internets, für das der etwas geheimnisumwitterte Begriff Cyberspace ja als Synonym fungiert, „Sozial-Systemtrennungen“ verhindert, wird auch bei Behrlich Rechnung getragen, wenn er davon spricht, dass der „eigentliche Anlaß und Gegenstand der Cyberspace-Utopie [...] die zwischenmenschliche Interaktion“ ist und dass der Cyberspace in seiner von Gibson ursprünglich eingesetzten Bedeutung als „Art kollektives Bewußtsein verschiedener Computer“ existiert. Es handelt sich mit den Worten Behrlichs und hier lässt sich an oben von Marx so genannte „Extensions of man“ denken, um:

[...] einen von Computern erzeugten, im Grunde aber von Menschenhand geschaffenen, alptraumhaften Raum, der durch die direkte Verbindung von Nervenenden mit elektrischen Schaltkreisen zugänglich wird. In diesem Raum gelten keine Naturgesetze, er ist aber trotzdem in seiner Gestalt der wirklichen Welt entlehnt und der menschlichen Wahrnehmung angepasst. Man kann sich darin bewegen, kämpfen und sterben. Dieser Cyberspace ist bewohnt von Hackern, für die die virtuelle Realität Suchtmittel und Bedrohung zugleich ist.

Peter Behrlich: „Das Internet als Innerer Ort“ (1999)

An dieser Stelle lässt sich an diverse Filme und Verfilmungen aus dem Umfeld des *Cyber-Punk*, eines dystopischen Subgenres der Science-Fiction-Literatur, denken, das in den 1980er Jahren parallel zu und in Anlehnung an Gibsons düstere Welten rund um seinen Begriff des Cyberspace entstanden. Nennen ließen sich etwa *Blade Runner* (1982), ebenso wie *Strange Days* (1995) oder *Matrix* (1999). Zu denken ist ebenso an William S. Burroughs *Naked Lunch* (1959), in dessen Anlehnung David Cronenbergs gleichnamiger Film aus dem Jahr 1991 entstand, indem wiederum „sprechende, insektoide Schreib-Maschinen und Halbwesen aller Art“²⁰ auftreten. Es kommt so mitunter zu einem Fleischlich-Werdens des Maschinellen und vice versa. Ein Beispiel für die Interaktion des menschlichen Fleisches mit der Maschine, in diesem Fall dem Auto, ist James Graham Ballards 1973 erschienener Roman *Crash*. Auch dieser Roman wurde 1996 von David

19 Suter, Beat/Böhler, Michael: *Hyperfiction*, S.138

20 Wikipedia-Artikel zu „Naked Lunch (Film)“: http://de.wikipedia.org/wiki/Naked_Lunch_%28Film%29
23.01.2013

Cronenberg verfilmt. Die Protagonisten kanalisieren ihre sexuelle Energie in Richtung der Technologie, oder konkreter: suchen die sexuelle Ekstase in Autounfällen. Der Sexualtrieb findet seine Erfüllung im Todestrieb allerdings nur in Bezug auf das Maschinelle. Die zynische Kritik am sich mittels technologischer Innovation selbst zerstörenden Menschen (zu denken ist selbstredend auch an die Kriegsindustrie) scheint offenbar. Hierzu seien kurz einige Gedanken Jean Baudrillards angeführt:

Man nennt die Maschinen nicht umsonst virtuell: sie halten das Denken in unbestimmtem Schwebezustand, verbunden mit dem Verfallsdatum eines ausgeschöpften Wissens. [...] Der Virtuelle Mensch, reglos vor seinem Computer, macht Liebe via Bildschirm [...]. Die künstliche Intelligenz ist ohne Intelligenz [...]. Wirklich künstlich ist der Körper in seiner Leidenschaft [...], die Ambivalenzen in den Gesten, die Ellipsen in der Sprache [...]. Ergibt sich der unglaubliche Erfolg der künstlichen Intelligenz nicht aus der Tatsache, daß sie uns von der realen Intelligenz befreit [...] ? Wir sind von der Hölle des anderen zur Ekstase des gleichen übergegangen [...]. Einige werden einwenden, daß das eine noch schlimmere Versklavung ist, aber der Telematische Mensch, der über keinen eigenen Willen mehr verfügt, kann kein Sklave sein. Es gibt keine Entfremdung des Menschen durch den Menschen mehr, nurmehr eine Homöostase des Menschen durch die Maschine.

Jean Baudrillard: *Transparenz des Bösen* (1992)

In oben angeführtem Zitat wird mitunter auf das Motiv der Alienation eingegangen, das an späterer Stelle expliziter betrachtet werden soll. In der 1966 erschienenen philosophischen Abhandlung *Die Ordnung der Dinge* meint Michel Foucault nach Hans Groiss, in dem von ihm gestalteten Radiokolleg „Die Schatten der Disziplin“, dass „*das über den Menschen gesammelte Wissen [...] weniger dem Wohlergehen der Massen als den Instanzen der Macht*“²¹ diene. Einen ähnlichen Gedanken greift Walter Benjamin bereits 1940 in seinen Geschichtsphilosophischen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* auf, wobei er jenen an die Rolle des *Historischen Materialismus* in Anlehnung an die „materialistische Geschichtsauffassung“ von Karl Marx und Friedrich Engels knüpft. Zu den genannten Utopien und Dystopien, die ganz im Sinne Heibachs parallel aus technologischen, wie aus gesellschaftlichen Entwicklungen auf künstlerischer Ebene sowohl inhaltlich konzeptuell

21 Groiss, Hans: „Michel Foucault und die Macht (1)“, in: Radiokolleg - *Die Schatten der Disziplin*
<http://oe1.orf.at/programm/300471> – 17.04.2012

wie auch medientechnisch übersetzt werden, lässt sich wie bereits erwähnt eine Parallele in einigen der Arbeiten YHCHHI's orten. Auf die genannten kritischen Theorien trifft dies ebenso zu, wobei sich Boris Groys' *Das kommunistische Postskriptum* insbesondere für einen Vergleich anbietet, da sich jener ausgehend von Platons Gedanken des Paradoxons in einem medientheoretischen Parcours auf Spurensuche in die kommunistische Theorie und Praxis begibt und jene der Entwicklung des Kapitalismus gegenüberstellt beziehungsweise die Kommunikation beider politischer Systeme beleuchtet.

Es gibt zum einen Utopien. Die Utopien sind Platzierungen ohne wirklichen Ort: die Platzierung, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten. Perfektionierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft: jedenfalls sind Utopien wesentlich unwirkliche Räume.

Michel Foucault: „Andere Orte“ (1967)

Hinsichtlich der Arbeiten von YHCHHI ist die oben genannte Publikation von Groys vor allem in politisch- historischer Dimension von Interesse. Denn einige der Stücke befassen sich sowohl mit der jüngeren Geschichte Koreas, wie auch mit dem gegenwärtigen Verhältnis von Nord- und Südkorea, das ja wiederum historisch mitbestimmt ist. Durch die im Anschluss an den Koreakrieg 1953 vollzogene Trennung des Landes entlang des 38. Breitengrads in das heute nach wie vor kommunistisch regierte Nordkorea und in das seit 1954 vornehmlich durch von den USA installierte Militärdiktaturen geführte und seit 1987 erstmals demokratisch regierte Südkorea. Die Kapitalismuskritik steht der Kritik am Kommunismus im gesamten Oeuvre YHCHHIs um nichts nach und vice versa. Auf künstlerischer, wie auch auf mengentheoretischer Ebene zieht Boris Groys in Anbetracht des historischen und mediengeschichtlichen Verhältnisses der beiden politischen und ökonomischen Systeme George Orwells *1984* und die darin auftretende Figur des *Big Brother* heran:

In dieser Hinsicht ist die Entwicklung charakteristisch, die die Figur des Großen Bruders durchgemacht hat. Ursprünglich wurde sie von Orwell entworfen, um das sowjetische politische System zu parodieren. Aber mit der Zeit begann sie als Bezeichnung für jeden Überwachungsstaat zu funktionieren. Und da die technischen Möglichkeiten der Überwachung

im Westen am besten entwickelt sind, wird diese Figur heutzutage am häufigsten für die Charakterisierung des Sicherheitswahns in westlichen Staaten benutzt.

Boris Groys *Das kommunistische Postskriptum* (2006)

Der Soziologe Zygotän Bau man geht in seiner *Flüchtigen Moderne* (2003) hinsichtlich der Überlegungen zu dem längst zum Synonym avancierten Begriff des *Big Brother* einen Schritt weiter als der Medientheoretiker Groys, der in seiner Abhandlung weitestgehend in der (medien-)philosophischen Dimension verhaftet bleibt und sich so vorwiegend auf die Symbole *Überwachung* und *maschinelles Menschenbild* in Darstellung und Wahrnehmung des sowjetischen Kommunismus seitens des Westens konzentriert. Groys bringt so zwar die „*rationalistische Moderne*“ ins Spiel, die in der Zeit des Kalten Kriegs seitens der kapitalistischen USA, den „*Realsozialismus [...] dafür kritisiert, daß er aus Menschen Automaten, Maschinen machen wollte, die nach einem Programm funktionieren sollten*“²² und nennt den Film *Invasion of the Body Snatchers* „als beste Metapher“ oben genannter Wahrnehmung und Darstellung des „*kommunistischen Menschenbildes*“, welches die Menschen in der „*Regel als Roboter, Gespenster, unmenschliche, innerlich leere, körperlose Maschinen auftreten*“²³ lässt, geht aber seinem Fach entsprechend in sozialpolitischer und gesellschaftshistorischer Sicht nicht darüber hinaus. Bauman unterscheidet grob die *schwere* Moderne von der *leichten* Postmoderne, findet für die übersteigerte Form des (Turbo-)Kapitalismus die Metapher des *Flüchtigen*, indem nichts mehr von Bestand scheint und setzt für die postkapitalistische und postkommunistische Ära den Begriff des *Flüssigen*, in der die Bewegung der Macht jener „*der Geschwindigkeit elektronischer Signale*“ gleicht und somit „*schwer greifbar, exterritorial und physisch unabhängig*“²⁴ ist. Wie im folgenden Zitat angeführt, orientiert er sich an Foucaults Schlüsselbegriff des *Panoptismus*²⁵, welcher bei Foucault die Rolle der Metapher zur

22 Groys, Boris: *Das kommunistische Postskriptum*. Erste Auflage 2006, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2006 (edition suhrkamp 2403), S. 62

23 Groys, Boris: *Das kommunistische Postskriptum*, S. 65

24 Wikipedia-Artikel zu „Zygmunt Baumann“: http://de.wikipedia.org/wiki/Zygmunt_Bauman – 20.06.2012

25 „*Panoptismus* (vom griech. *panoptes*=„das alles Sehende“) ist ein von dem französischen Philosophen Michel Foucault eingeführter Begriff, der die zunehmenden Überwachungs- und Kontrollmechanismen und daraus resultierende soziale Konformität des Individuums in der Entwicklung der westlichen Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert beschreibt. Der Begriff Panoptismus ist angelehnt an den architektonischen Entwurf eines perfekten Gefängnisses, des „Panopticons“, von Jeremy Bentham.“ in: <http://de.wikipedia.org/wiki/Panoptismus> – 20.10.2012

Bezeichnung *moderner* Machtverhältnisse bildet, indem er in einem weiteren Schritt den Begriff des *Postpanoptikums* bedient. Auf einer anderen Ebene als Groys zwar, aber ebenso wie jener bündelt auch Bauman das Sinnbild reglementierter Macht inklusive derer instrumentalisierender Überwachungsformen der beiden „entgegengesetzten“ politischen Systeme Kapitalismus und Kommunismus in der Metapher von Orwells *Big Brother*, die in der turbokapitalisierten globalisierten Gegenwart eine erneute Potenzierung erfuhr, als Ende des letzten Jahrhunderts das erste große Reality-TV Format unter selbigem Namen ausgestrahlt wurde.

Diese Moderne war ein eingeschworener Feind der Kontingenz, Vielfalt, Ambiguität, des Eigensinns und der Idiosynkrasie, all diesen Anomalien erklärte sie den Vernichtungskrieg [...]. Zu den klassischen Sinnbildern dieser Moderne gehören die *fordistische Fabrik*, in der menschliche Aktivitäten auf einfache, routinisierte [...] Bewegungen reduziert wurden, die gehorsam und mechanisch [...] auszuführen waren. Das *Panoptikum* mit seinen Wachtürmen und den Insassen, die nie auf einen unaufmerksamen Moment ihrer Bewacher rechnen durften; *Big Brother*, der nie schläft, immer [...] die Zuverlässigen belohnt und die Unzuverlässigen bestraft; und schließlich die *Konzentrationslager*, (denen sich später der GULag als Gegenstück im Pantheon moderner Dämonen hinzugesellte), der Ort, an dem menschliche Belastbarkeit [...] getestet wurde und all diejenigen, die diese Tests nicht bestanden [...] zum Untergang verurteilt und in die Gaskammern und Krematorien geschickt wurden.

Zygmunt Bauman: *Flüchtige Moderne* (2003)

Abgeschlossen werden soll dieses Kapitel mit einer Rückführung zu dem eingangs gesetzten Zitat von Charles Baudelaire. Daniels bezieht sich in seiner *Kunst als Sendung* und darin im Kapitel „Modernität und Medien“ auf den Journalisten Baudelaire und dessen Verachtung für die Massenmedien. Baudelaires „*Kritik an Presse und Fotografie als massenwirksame Widerspiegelung des Banalen*“ sei „von ihrer Tendenz durchaus vergleichbar mit der Argumentation des heutigen Kulturfeuilletons gegen ein Reality-TV vom Typ <Big Brother> als der ultimativen Verbindung von Realismusanspruch und maximaler Verbreitung.“²⁶ Die Gefahr der Reproduzierbarkeit durch Medien sah Baudelaire nach Daniels im Streben der Massen nach einem von ihm so bezeichneten

²⁶ Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S. 167

„Realismus-Positivismus“, der einerseits „im bedingungslosen Fortschrittsglauben wurzelt“, den andererseits die Fotografie „mit ihrem Anspruch, an die Stelle der Realität zu treten“ ebenso vertritt wie mit ihrer „genau daraus resultierenden Massenwirkung.“²⁷ Walter Benjamin war als Baudelaire-Übersetzer durchaus mit dessen Konzept beziehungsweise Begriff der *modernité* vertraut, wie er sie in seinem Aufsatz *Le peintre de la vie moderne* in Hinblick auf den Maler Guys untersucht und innerhalb dessen er der Modernität den Begriff des Flaneurs zur Seite stellt, der wiederum die „eigentliche Gegenfigur“ zur Masse bildet und sich entgegen der Masse, die der „wahren Kunst immer feindlich“ gegenüber steht, bei Baudelaire als „ein «mit Bewusstsein begabtes Kaleidoskop»“, welches sich „in die Masse [begibt] wie «in ein immenses Reservoir von Elektrizität»“²⁸, bedeutet. Folgt man Daniels Überlegungen an dieser Stelle weiter, errahnt der Lyriker Baudelaire durch die Bedeutung der Metapher bereits, „dass optische Modifikationen der Wahrnehmung ein imaginäres Potential“ in sich tragen, was insofern interessant ist, als Baudelaire die Imagination als Kunstcharakter in den Massenmedien verloren sieht. Den Raum der Imagination, den etwa ein Gedicht im Inneren eines Lesers eröffnet, sieht er bedroht durch die zu schnell an zu viele Menschen als fertige Tatsachen übermittelten Botschaften durch Sensationspresse und Fotografie. Daniels bezieht sich hier auf das Gedicht „A une passante“ aus den „Fleur du Male“, in dem der Dichter davon spricht, „das Ewige aus dem Transitorischen hervorzubringen.“²⁹ Auch hier also eine Ortung des möglichen Potentials der neuen technischen Möglichkeiten durch die Fotografie:

Dieser neue Modus der Wahrnehmung, der zwischen Distanz und Nähe zu simultan verfügbaren Phänomenen oszilliert, nimmt damit wesentliche Elemente der medientechnisch erweiterten Wahrnehmung vorweg. [...] Baudelaire fasst diesen Wahrnehmungsmodus des Flaneurs in Metaphern, die es erlauben, eine Verbindung zwischen damaligen und heutigen Medientechniken herzustellen. [...] Das Kaleidoskop, folgt man Daniels weiter, liefert das Gegenbild zur statischen, antiimaginativen [...] Fotografie. Diese [...] ständig im Fluss befindliche Abstraktion der realen Welt wird zur Analogie des psychischen Prozesses der Inspirationssuche des Flaneurs.

27 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S. 167

28 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S. 172

29 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S. 168

Ebenso schafft die Metapher des Eintauchens in die Elektrizität einen Bogen von Goethes romantischer Auffassung als «Weltseele» zu dem medientechnisch ermöglichten Abtauchen von Äther- und Netzflaneuren in die elektrischen Frequenzen der globalen Information.

Dieter Daniels: *Kunst als Sendung*. (2002)

Auch hier also findet Goethes Begriff der *Weltliteratur*, der bereits zuvor mit Wagners Konzept des *Gesamtkunstwerks* genannt wurde, Erwähnung. Das sechste Kapitel von Daniels *Kunst als Sendung* trägt nun den Titel „Modernität und Medien“. Der bisher nicht genannte Untertitel lautet „Baudelaires Konzept der Modernität und die Massenwirkung von Medien“. In der Einleitung verweist der Autor darauf, dass es „unter den zahlreichen Texten und Thesen zur Fotografie, die bis Mitte des 19. Jahrhunderts entstehen, [...] keine vergleichbar heftige Polemik [gibt], die sich“, und hier der Bruch und das selbstgeständige Abgleiten in die Sphäre des Philosophischen, „in eine Weite des gedanklichen Horizonts einfügt, die der überragenden Bedeutung ihres Autors entspricht.“³⁰ Baudelaires Analyse arrangiert sich Daniels zu Folge entlang eines für ihn divergierenden Begriffs von oder der Modernität, die einerseits einen „«sich selbst negierenden Fortschritt»“ darstellt, die auf der anderen Seite aber, und daher die Identifikation mit dem Begriff der Doppeldeutigkeit, zwischen der „«transitorischen, flüchtigen, ungewissen» Modernität“ und seinem persönlichen Anspruch an die Kunst im Sinne der „großen Werke der Klassik“ und der Antike ebenbürtige Kunst zu schaffen, die sich durch den Moment des Imaginären versteht, die aber auch eben nur dann möglich ist, wenn es dem Künstler „unter modernen Bedingungen gelingt, «das Ewige aus dem Transitorischen hervorzubringen».“³¹

3.2. Künstlerische Avantgarden: Wechselwirkungen und geistige Vorläufer

Since 2000, Young-Hae Chang Heavy Industries have been embraced by the art world in a way that few new media artists have. Indeed the duo's work may be appreciated more in the mainstream art world [...]. Perhaps this is because their work resembles older art forms, such as concrete poetry and experimental cinema, and because its emotionally expressive voices and dynamic visual qualities communicate across disciplinary boundaries.

Mark Tribe: „An Anthology of Net Art“

30 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S. 162

31 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S. 163/164

Bevor sich die Arbeit im folgenden Kapitel auf das Schaffen, den Themen- und Werkkomplex YHCHHIs konzentriert sowie einzelne Stücke des Künstlerduos fokussiert, soll das Vorliegende mit einem kleinen Exkurs zu einigen künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts abgeschlossen werden, die einerseits Parallelen zum Werk YHCHHIs erkennen lassen, sowie sich andererseits durchaus als geistige Vorläufer interpretieren oder denken lassen. So sollen unter Zuhilfenahme von Christiane Heibachs und einmal mehr Dieter Daniels Thesen und Überlegungen die Entwicklungen jener Avantgarden nachgezeichnet werden, auf ihre jeweiligen Wechselwirkungen eingegangen werden, um sie schließlich in Relation zur neuesten oder jüngsten künstlerischen Avantgarde, der Netzkunst oder eben Web-Art, zu setzen.

3.2.1. *Simultaneismus*: Apollinaire. Futurismus

Als im Jahr 1914 der Krieg ausbrach, lag unter der Presse ein Buch von Guillaume Apollinaire: «Le Poète assassiné». Man hat Apollinaire den Bellachini³² der Literatur genannt. Im Stile seines Schreibens und seines Daseins lagen alle Theorien und Parolen, die damals fällig waren, bereit. Solange dieser Mann lebte – am Tag des Waffenstillstands ist er gestorben –, ist keine radikale, exzentrische Mode in Malerei oder Schrifttum erschienen, die er nicht geschaffen oder zumindest lanciert hätte.

Walter Benjamin



Abb. 4: Mallarmé: „Un coup de dés jamais n’abolira le hasard“³³

32 Anmerkung: „Bellachini oder Samuel Bellachini (*1. Mai 1828, Ligota; † 24. Januar 1885 in Parchim; eigentlich *Samuel Berlach*) war der wohl populärste und bekannteste Zauberkünstler des 19. Jahrhunderts in Deutschland.“: Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Bellachini> – 11.12.2012

33 *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* - Édition, d’après le poème de Stéphane Mallarmé, 90 exemplaires sur papier mécanographique transparent, 1969, Quelle: <http://www.theoriedesigngraphique.org/?p=349> – 20.01.2012

In Dieter Daniels „Prophezeiung und Poesie der drahtlosen Welt“, ebenfalls enthalten in seiner *Kunst als Sendung*, setzt er seine Überlegungen zum Begriff des «*Simultaneismus*» bei Guillaume Apollinaire an. Die wesentlichsten Gedanken orientieren sich dabei an Apollinaires 1910 erschienener Erzählung „Die Berührung auf Distanz“, innerhalb derer „*jener über den Stand der Technik hinaus [geht] bis zur damals noch utopischen Synthese einer Telepräsenz*.“³⁴ Daniels betrachtet Apollinaires Position innerhalb der Vorkriegs-Avantgarde parallel zu Walter Benjamins oben angeführtem Zitat eines „*Bellachini der Literatur*“, ebenso hinsichtlich der „*Interferenz zwischen der Medien- und Kunst-Entwicklung*“ in der Rolle des Zauberkünstlers. Seine Interventionen schlossen dabei, wie ebenfalls in Benjamins Zitat angeführt, sämtliche künstlerische Bereiche zwischen „*Literatur, Kunst, Theater und Musik*“ bis in den Bereich der neueren Medien des beginnenden 20. Jahrhunderts mit ein. Zeitgleich führte die von ihm gegründete künstlerische Zeitschrift *Soirées de Paris* als eine der ersten eine Kategorie Film und er selbst schrieb Drehbücher, wenngleich deren filmische Umsetzung auch aufgrund des aufkommenden Ersten Weltkriegs scheiterten. Zudem zeigte er sich nach Daniels „*von der Idee einer «Phonographischen Dichtung» fasziniert, die sich von der Dominanz der Schrift löst, um direkt mit dem Klangmaterial zu arbeiten*.“³⁵ Der Inhalt der Erzählung „Die Berührung auf Distanz“, die ihrer Zeit voraus bereits die „*Synthese einer Telepräsenz*“ imaginiert, erinnert Daniels Worten folgend (wie auch bereits hinlänglich ihres Titels) einmal mehr an George Orwells totalitär allgegenwärtige Figur des *Big Brother*:

Dem [...] machtgierigen Helden der Geschichte ist es gelungen, durch neue Forschungen über «drahtlose Telegrafie und Telephonie, die Übertragung fotografischer Bilder, Farb- und Relief-Fotografie, Kinematographie und Phonographie» an mehreren Orten der Welt simultan zu erscheinen. Er nutzt dies aus [...] um eine große jüdische Anhängerschaft um sich zu scharen. Seine messianische Glaubwürdigkeit beruht dabei letztlich auf der Berichterstattung durch die weltweite Presse, welche das Wunder der gleichzeitigen Präsenz entdeckt und bestätigt.

Dieter Daniels: *Kunst als Sendung* (2002)

Daniels knüpft an folgende Ausführung nun zwei Schlussfolgerungen beziehungsweise

34 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S.110

35 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S.110

Interpretationen. Einerseits spricht er, wie bereits oben erwähnt, von einem der Zeit voraus Sein Apollinares, indem jener der medialen Kraft im Sinne der „*Synthese einer Telepräsenz*“ messianischen Charakter verleiht. Daniels vergleicht jene „*messianische Glaubwürdigkeit*“ weiters mit der „*para-religiöse[n] Rolle des Fernsehens*“ in der gegenwärtigen Gesellschaft einerseits, mit der „*radiophone[n] Inszenierung von Adolf Hitlers Wahlkampf und Machtergreifung*“³⁶ andererseits. In Orwells Roman ist die Figur des *Großen Bruders* nicht ausgewiesen an eine medial übermittelte Machtkomponente gebunden oder zurück zu führen und dennoch erinnert auch deren allgegenwärtige Präsenz, selbst wenn ihre tatsächliche Existenz nicht evident ist, an eine „*para-religiöse Rolle*“. Die Figur des *Big Brother*, die in Orwells dystopischen Roman *1984* innerhalb des fiktionalen Staates Ozeanien herrscht und vor allem beherrscht und kontrolliert, gilt literatur- und medientheoretisch als *das* Synonym für den Überwachungsstaat schlechthin. Diese Paraphrase eignet sich wie weiter oben angeführt ausnehmend für einen Vergleich mit der Grundthematik im Schaffen YHCHHYs. Einerseits, da sie die Kritikpunkte an den „divergierenden“ politischen Systemen Kapitalismus und Kommunismus eint, andererseits ob ihres symbolhaften Moments hinsichtlich der Übertragung bzw. Simultaneität, die sich ähnlich wie die digitale Oberfläche am Scheidepunkt zwischen real und unreal bewegt. Denn auch der Realitätscharakter des neuen Mediums Internet mit dessen digitaler Basisstruktur wird, wie ebenso bereits angeführt, im Œuvre YHCHHYs hinterfragt und dessen Hinterfragung wird in den unterschiedlichsten Spielarten perpetuiert. Ende des 19. Jahrhunderts waren es jedenfalls die technischen Neuerungen Funk, Telegrafie und Film, die in den Künsten den Gedanken des Simultanen, Allgegenwärtigen, Universalen entstehen ließen. Im endenden 20. Jahrhundert und im beginnenden 21. Jahrhundert erreichen eben genannte Aspekte durch das Internet neue Dimensionen.

Man muß damit rechnen, daß so bedeutsame Neuerungen die ganze Technik der Künste umwandeln, damit auf den schöpferischen Vorgang selbst wirken - so sehr, daß sie vielleicht in erstaunlicher Weise bestimmen könnten, was künftig unter Kunst zu verstehen sein wird. [...]
Die Werke werden zu einer Art von Allgegenwärtigkeit gelangen. Auf unseren Anruf hin werden sie überall und zu jeder Zeit gehorsam gegenwärtig sein oder sich neu herstellen. Sie werden nicht mehr nur in sich selber da sein - sie alle werden dort sein, wo ein Jemand ist und ein

36 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S. 111

geeignetes Gerät.

Paul Valéry: „Die Eroberung der Allgegenwärtigkeit“ (1928/1959)³⁷

Der zweite Gedanke Daniels gilt dem eingangs erwähnten Begriff der *Simultaneität*, um den ab ca. 1913 eine weitreichende Debatte entbrennt, die die diversen vor allem europäischen Avantgarden erfasst und insbesondere den italienischen, wie auch den nachfolgenden russischen Futurismus beschäftigt. Daniels Überlegungen münden anhand des Ausgangspunktes des so genannten „*Simultaneismus*“ in unterschiedlichen Verzweigungen, allesamt erweisen sie sich allerdings als äußerst dienlich hinsichtlich der Analyse des YHCHHY'schen Werkkomplexes. Die durch den Futurismus geprägten Techniken der Montage und der Simultanität hatten weitreichende Auswirkungen auf die Entwicklung nachfolgender avantgardistischer Strömungen und zwar sowohl auf künstlerischer wie auch auf literarischer Ebene. Zu denken ist hier etwa an Kunstströmungen wie den Dadaismus, den Expressionismus, den Surrealismus oder den Konstruktivismus. Auf literarischer Ebene ist der Einfluss auf die Methode des *Stream of Consciousness* (*Bewusstseinsstrom*) nachgewiesen. Vertreter dieser literarischen Form wurden bereits genannt, zu denken ist etwa an James Joyce oder auch Alexander Döblin. Interessant erscheint ferner, dass die Sprache „durch den Futurismus um den Begriff *Avantgarde*“ erweitert wurde, denn „soweit bekannt taucht dieser im Zusammenhang mit der Kunst zum ersten Mal im Gründungsmanifest von 1909 auf“³⁸. Das 1909 publizierte *Erste futuristische Manifest* wurde von Filippo Tommaso Marinetti verfasst. Die Simultaneität wird nach Daniels jedenfalls zu einer „*Art Credo*“ der futuristischen Strömung, sodass um 1913 eine Diskussion darüber entsteht auf wen die Idee des «*Simultaneismus*» zurückzuführen sei³⁹. Dem Begriff Simultaneismus werden jedenfalls simultane Lesungen ebenso zugeordnet, wie szenische Lesungen, die mit Geräuschen untermalt werden. Zu denken ist hier auch an die zuvor genannte Idee Apollinaires der *Phonographischen Dichtung*. Cendras inszeniert ein Readymade-Gedicht aus einer

37 Valéry, Paul: „Die Eroberung der Allgegenwärtigkeit“ In: *Über Kunst*, Deutsche Erstausgabe 1959, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1959: <http://www.handl.net/zit/zitvalery.htm> – 20.12.2012

38 Wikipedia-Artikel zu „Futurismus“: „Auswirkungen des Futurismus“, http://de.wikipedia.org/wiki/Futurismus#Auswirkungen_des_Futurismus – 12.12.2012

39 „In Zukunft wird es als erwiesen gelten, dass der Simultaneismus simultan entstanden ist, zur selben Stunde, am selben Tag und nach der Rechtslage bei allen Simultaneisten.“, so der ironische Kommentar des Kritikers Jules Bois; in: Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S.125

Zeitung, Marinetti inseriert das Erscheinen seines *Futuristischen Manifests* 1909 auf der Titelseite der französischen Tageszeitung *Le Figaro* und lässt es zeitgleich in Mailand plakatierten. Wenige Jahre später entstehen die ersten *Ideogramme* oder *Bildgedichte*, etwa Marinettis „Zang Tumb Tuuum“ oder in konkreterer Form Apollinaires „Calligrammes“ sowie die ersten Produktionen einer sogenannten Geräuschkunst durch Luigi Russolo. Eugen Grominger definiert Ideogramme als „geschlossene gebilde“, die durch „präzise konkretionen semantischer wie semiotischer intentionen entstehen und [...] als ganzes einprägsame sehgegenstände von logischem aufbau darstellen“.⁴⁰ Cendrars genanntes Readymade-Gedicht „Letzte Meldungen“ von 1914, welches er aus der „gleichnamigen Spalte der Zeitung Paris Midi fast wörtlich“ abgeschrieben hatte, entsprach jedenfalls „dem Prinzip des Readymade, das Duchamp zur selben Zeit in der Bildenden Kunst“⁴¹ einführte. Marcel Duchamps Arbeiten und vor allem seine Rolle innerhalb der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts soll im Zuge der Analyse der Arbeiten YHCHHIs genauer besprochen werden, nicht zuletzt, da die Künstler jene Referenz selbst aufgreifen und mehr oder minder zynisch reflektieren. Duchamp stand, so sei an dieser Stelle nebenbei erwähnt, in verhältnismäßig engem Kontakt zu Apollinaire während der Entstehungsphase des *Großen Glases* zwischen 1912 und 1914, welches wiederum als erstes großes Werk Duchamps innerhalb des Kanons der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts angesehen werden darf.

Was die Calligramme betrifft, sie sind eine Idealisierung der Poesie des freien Verses und eine Präzisierung im Zeichen der Epoche, in der die Typografie glänzend ihre Karriere beendet, während die Morgenröte neuer Mittel der Reproduktion anbricht, welche Kino und Phonograph heißen.

Guillaume Apollinaire: „Simultaneisme – Librettisme“ (1914)*

40 Grominger, Eugen: „Vom Vers zur Konstellation“, in: konkrete poesie: deutschsprachige autoren: anthologie von eugen grominger. Erste Auflage 1972, Neuauflage 2001, Reclam Stuttgart 2001, S. 165

41 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S. 120

* In dem Essay „Simultaneisme – Librettisme“, der dem ersten Gedicht der Calligrammes, „Lettre Ocean“ vorangestellt ist, liefert Apollinaire nach Daniels „einen knappen Abriss zur Idee der Simultaneität und Lautpoesie sowie der entsprechenden Verwendung des Phonographen, der bis zu Villiers zurückgreift.“, in Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S.127



Abb. 5: Apollinaire „Calligramme“⁴²

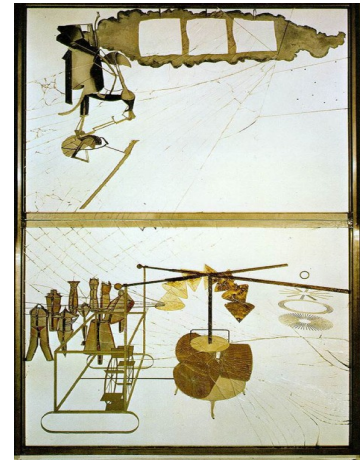


Abb. 6: Duchamp: „Das Große Glas“⁴³

We're familiar with French concrete poetry beginning with some of the typographical liberties of Apollinaire, if we recall correctly. The comparison seems inappropriate. We've never found much enjoyment or meaning in concrete poetry. A better comparison might be with Mallarmé's *Un coup de Dés*.

YHCHHI Interview: „Intercultural medium literature digital“

Auf Walter Benjamin wurde in der vorliegenden Arbeit bereits verwiesen. Neben seinen Geschichtsphilosophischen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* zählt sein Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* zu den Standardtexten der Kunst- und Medientheorie. Letzt genannter Essay entstand in Bezugnahme zu, beziehungsweise inspiriert durch, Paul Valéry's „Die Eroberung der Allgegenwärtigkeit“ (1928). In jener stellt Valéry „15 Jahre später [nach „Simultaneisme – Librettisme“ von Apollinaire, Anmkg.] Thesen zur Veränderung des Status des Kunstwerks durch Radio, Film, und Fernsehen auf.“⁴⁴ Intermedialität wird parallel zu und im Fortschreiten mit der Technologisierung zunehmend ein Thema in Theorie und Praxis der Künste in jedweder Form.

42 Calligramme de Guillaume Apollinaire (1880-1918) dont la forme évoque la tour Eiffel. « Salut monde dont je suis la langue éloquente que sa bouche Ô Paris tire et tirera toujours aux allemands », 1918; Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_Apollinaire_Calligramme.JPG – 15.01.2013

43 Quelle: <http://www.dada-companion.com/duchamp/largeglass.php> – 15.01.2013

44 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S. 127

3.2.2. Konkrete Poesie und *Konkretismus*

Unter Zuhilfenahme von Eugen Gromingers „Vom Vers zur Konstellation“ soll nun an dieser Stelle versucht werden, einen kurzen Abriss der Kunstform der sogenannten *Konkreten Poesie* wiederzugeben. Dem Begriff der Konkreten Poesie sind jene der *Konkreten Kunst*, sowie der *Konkreten Musik*, auch *musique concrète*, an die Seite zu stellen. Die künstlerischen Haltungen aus diesen drei Bereichen führten zur Entstehung des Begriffs des *Konkretismus*. Selbiger ist zwar in in erster Linie ein literatur- und kunstwissenschaftlicher, schließt aber die Bereiche Musik und Architektur mit ein. Wesentliches Merkmal der Konkreten Dichtung ist die Bedeutungsverschiebung von der Semiotik hin zur Semantik, will heißen eine Öffnung zugunsten des den Inhalt vermittelnden Mediums. An dieser Stelle lässt sich direkt auf oben angeführtes Apollinaire Zitat verweisen, in welchem es heißt: „*Was die Calligramme betrifft, sie sind eine Idealisierung der Poesie des freien Verses und eine Präzisierung im Zeichen der Epoche [...]*.“⁴⁵ Der Konkretismus entstand nach dem Zweiten Weltkrieg, die Vertreter mehrten sich ab den 1950er Jahren. Das *Manifest der konkreten Poesie* entstand 1953, verfasst von dem schwedischen Musiker und Multimedia-Künstler Öyvind Fahlström. Der Konkretismus war ein internationales Phänomen, ein Faktum, das dahingehend erwähnenswert ist, da die Bewegungen an unterschiedlichen Austragungsorten (Brasilien, Deutschland, Schweiz) unabhängig voneinander entstanden. Während Fahlström den Begriff in Anlehnung an Paul Schaeffers Begriff der *musique concrète* ersann, publizierte Grominger im selben Jahr in der Schweiz mit „*konstellationen constelaciones constellations*“ das erste Werk aus dem Bereich der Konkreten Poesie. Emmet Williams, Mitbegründer der Fluxusbewegung, wiederum trug die *concrete poetry* in den US-amerikanischen Raum. Er war neben Daniel Spoerri, Helmut Heißenbüttel oder Dieter Roth Mitglied des *Darmstädter Kreises*, der vornehmlich Schriftsteller und Lyriker aus dem Umfeld der Konkreten Poesie beherbergte, die sich mit der Übersetzung derselben auf die dramaturgische Ebene der Theaterbühne befassten.

Dem Material der Zeichen wie ihren Medien wird eine herausragende Rolle zugesprochen, während das Zeichen nicht mehr als transparent bezogen auf einen Sinn oder hinsichtlich einer repräsentativen Funktion aufgefasst wird. [...] Semantische Determinierungen werden preis-

45 Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung*, S. 128 / 129

gegeben zugunsten semantischer Offenheit, womit die Polysemie der Zeichen respektiert wird, welche aus ihrer sozialen Fabrikation resultiert. [...] Die Betonung semantischer Breite wird gestützt durch eine Auffächerung der morphologischen Eigenschaften des Zeichens und seines Mediums. [...] Die Konkretisierung [...] des Materials folgt keinem artistischen Dogma, sondern ist ein Vorgang, der sich den verschiedensten Ausgangsüberlegungen anschließen kann.

Wikipedia: *Konkretismus* (20.12.2012)*

Eugen Grominger zählt nun neben seinen theoretischen Arbeiten zur „*konkreten dichtung*“ selbst zu den Vertretern der Konkreten Poesie. Zudem sind als wesentliche Vertreter im deutschsprachigen Raum neben Helmut Heißenbüttel die Mitglieder der Wiener Gruppe (H.C. Artmann, Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner, Oswald Wiener, Konrad Bayer) wie auch die der Gruppe nahe stehenden Literaten Ernst Jandl, Friederike Mayröcker und Elfriede Gerstl zu nennen. Nachträglich wird heute auch Apollinaire zu den Vertretern gezählt. Mit Dieter Roth und Kurt Schwitters seien zwei Vertreter genannt, die wie Eugen Grominger ebenso im Bereich der Bildenden Kunst arbeiteten. Als wegweisend für Apollinaires *Calligrammes* gilt Stéphane Mallarmés „Un coup de des“, ein Gedicht, das in seiner visuellen Wiedergabe an eine Partitur angelehnt ist. Umgekehrt wiederum vertonten Komponisten wie Claude Debussy, Maurice Ravel oder Pierre Boulez Gedichte von Mallarmé. Kurt Schwitters „Ursonate“ kann als Beispiel für eine sogenannte Lautpoesie genannt werden, ein Werk, welches also an der Schwelle zwischen Literatur und Musik angesiedelt ist und damit an Apollinaires Gedanken einer „*Phonographischen Dichtung*“ ebenso wie etwa an Ernst Jandls Gedicht „schtzngrmm“ erinnert. Jenes beruht einzig auf dem Wort „Schützengraben“, „*das nach Entfernung aller Vokale zu schtzngrmm wird. Die Konsonanten [erinnern] an Maschinengewehrsalven oder Granateneinschläge und [zeichnen] ein lautmalerisches Bild des Grabenkriegs samt abschließendem Tod eines Soldaten.*“⁴⁶ Laut Wikipedia entstand das Gedicht bereits 1957, ging allerdings erst 1966 in Druck. Zudem gilt es als eine der bekanntesten Arbeiten Jandls über den Krieg, reiht sich unter seine Sprechgedichte und gilt als Paradebeispiel für die Konkrete Poesie. Die medienübergreifende Positionierung ist durchaus beispielhaft für den literarischen Konkretismus, wobei die Mehrzahl der Werke an der Schwelle zum Visuellen stehen,

* Wikipedia-Artikel zu „Konkretismus“: http://de.wikipedia.org/wiki/Konkretismus_%28Kunst_%26_Literatur%29 – 30.12.2012

⁴⁶ Wikipedia-Artikel zu „schtznrm“: <http://de.wikipedia.org/wiki/Schtznrm> – 30.12.2012

weshalb die Konkrete Poesie mitunter auch den Namen „*visuelle Poesie*“ oder eben „*konkrete visuelle Poesie*“ trägt. Spätestens an dieser Stelle bietet sich ein Verweis auf den Werkkomplex YHCHHI an, deren Arbeiten und Stücke, wie bereits mehrfach angeführt, ausgehend vom Medium Text, die Medien Musik und Film miteinbeziehen, das alles innerhalb des universellen, simultan agierenden, allgegenwärtigen Rahmens Internet mittels dessen digitaler auf Codes basierender und somit punktierter Oberflächenstruktur. Nicht zuletzt geht auch innerhalb der Arbeit YHCHHI alles ursprünglich vom einzelnen Wort aus, wenn einzelne Worte oder Wortgruppen in das Bild, das weiße Blatt, das in diesem Fall der stets für nur wenige Sekunden aufscheinende Bildschirm ist, hineinfallen, hinaus gleiten, für einen kurzen Moment aufscheinen, und so weiter. Das vorangegangene Unterkapitel unternahm den Versuch die Bedeutung der Rolle der *Simultanität* parallel zur technischen Entwicklung auf einer künstlerisch philosophischen Ebene wiederzugeben. Der Konkretismus hat ein ähnliches Ziel, welches hier lauten könnte „Erweiterung durch Reduktion“, allerdings bedingt sich jener Anspruch weniger in Anlehnung an technische Innovation, sondern vielmehr unter Bezugnahme auf Wissenschaft und unter dem Aspekt einer bewusst gesetzten Distanzierung eines wie auch immer gearteten Romantizismus oder Individualismus. Dichtung gilt als gesellschaftlich zu verantwortende Aufgabe, statt als Hingabe an die allzu menschlichen Regungen. Bei Eugen Grominger findet sich dazu Folgendes: „*die »allzumenschlichen«, sozialen und erotischen probleme*“ werden nicht genannt, denn wenn „*diese probleme nicht weitgehend im leben gelöst werden können, gehören sie vielleicht in die fachliteratur*“.⁴⁷ Bei YHCHHI werden jene „*Probleme*“ wie in Kapitel 4. mithilfe einiger Werkauszüge veranschaulicht werden wird, zwar sehr wohl angesprochen, die Art und Weise, in der sie wiedergegeben werden – der bereits genannte hohe Ironisierungsgrad – lässt allerdings vermuten, dass die Künstler einen Werkzugang wahren, der durchaus im Sinne Gromingers zu deuten ist. Grominger befasst sich weiterhin jedenfalls mit den geistigen Vorläufern der Konkreten Poesie innerhalb der künstlerischen Avantgarden des endenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Für ihn bedeutet sich diese neue Form der Dichtung auch durch und mit ihrer Entwicklungsgeschichte, zu der auch er Mallarmé („Un coup de des“) und Apollinaire (*Calligrammes*) zählt. Weiters verweist er auf die unumgängliche Bedeutung der futuristischen und vor allem auch der

⁴⁷ Grominger, Eugen: „Vom Vers zur Konstellation“, in: *konkrete poesie*, reclam 2001, S. 160

dadaistischen Dichtung, wenngleich auch „*die weltanschauliche begründung und der ausdrucks-wille, der hinter dieser dichtung steht, uns nicht mehr zugehörig und [uns] nicht mehr zeitgemäß [sind]*“.⁴⁸ Neben der Tatsache, dass sich die Botschaft, also die inhaltliche Struktur, in diesem halben Jahrhundert, in Gromingers Worten die Weltanschauung verändert hat, disqualifiziert er unter anderem die poetischen Produktionen der genannten Avantgarden als Stimmungsdichtungen, die er mitunter auch als „*individualistische dichtungen*“ bezeichnet oder bloßstellt, denn „*Konkret bedeutet das unmittelbar Gegebene, das nicht auf etwas anderes verweist, sondern ist, was es ist*“⁴⁹. Hier lässt sich der oben formulierte Gedanke einfügen, dass sich das Ziel der Konkreten Poesie als eine Art „Erweiterung durch Reduktion“ umschreiben lässt. Die Bedeutung des Wortes wird gegenüber der zentralen Rolle, die es bereits im Futurismus, Dadaismus, Expressionismus inne hatte, noch einmal potenziert.

der beitrage der dichtung wird sein die konzentration, die sparsamkeit und das schweigen: das schweigen zeichnet die neue dichtung gegenüber der individualistischen dichtung aus. dazu stützt sie sich auf das wort. [...] die konstellation ist eine ordnung und zugleich ein spielraum mit festen größen. sie erlaubt das spiel. sie erlaubt die reihenbildung der wortbegriffe [...]. die konstellation wird vom dichter gesetzt. er bestimmt den spielraum, das kräftefeld und deutet seine möglichkeiten an.

Eugen Grominger: *Vom Vers zur Konstellation* (1954)

Ausgehend vom Wort als Basis, kommt Grominger zu Folge auf einer weiteren Bedeutungsebene die Anordnung der Worte ins Spiel. Das Wort bedeutet sich demnach auch durch die Positionierung im Spiel oder Tanz mit anderen Worten, beziehungsweise wie er selbst es nennt durch die „*konstellation*“, in die die Worte durch den Autor zueinander gesetzt werden. Das Wort ist somit in der Hinsicht frei, in der es vom Zwang einer herkömmlichen Lesart, etwa eingegliedert innerhalb eines Satzes oder innerhalb eines Verses, der sich an vorgegebenen Versmaßen orientiert, befreit ist. Auch hier lässt sich erneut an oben eingefügtes Zitat Apollinaires denken, in welchem er die Calligrammes als „*Idealisierung des freien Verses*“ bezeichnet. Den Begriff der Konstellation entlehnt

⁴⁸ Grominger, Eugen: „Vom Vers zur Konstellation“, in: *konkrete poesie*, reclam 2001, S. 157

⁴⁹ Gappmayr, Heinz: „Vorraussetzungen konkreter und konzeptueller Texte“, in: *konkrete poesie*, SEITE

Grominger von Mallarmé und die Konkretheit des Gedichts liegt mit den Worten Hanna Stegmayers in eben ihrer „*Objekthaftigkeit, der Struktur oder Form der Sprach-Materialien*“⁵⁰. Neben Bildender Kunst, Literatur und Musik findet sich wie oben erwähnt auch die Architektur im Reigen der Künste des Konkretismus wieder. Ähnlich der Architektur arbeitet die Konkrete Poesie mit visuellen Aspekten, die mitunter durchaus auch auf mathematischem Fundament bauen oder bauen können. Die Bedeutung der Anordnung der Zeichen ist wesentliches Merkmal der „*sprachgebilde*“ der „*konkreten dichtung*“ und „*wie in der architektur gilt für die sichtbare form der konkreten dichtung, daß sie gleich deren struktur ist.*“⁵¹ Die hier nach Grominger wiedergegebenen so genannten formal-philosophischen Aspekte erinnern auf struktureller Ebene in mehrfacher Hinsicht an die Arbeiten YHCHHIs. Das visuelle Element lässt sich hier ebenso nennen, wie die Bewegung, die sich im Fall der Konkreten Poesie durch die Konstellation bedeutet, wie der mathematische Aspekt, der ebenso auf Rhythmik basieren kann und nicht zuletzt die Form, die zugleich den Aussagewert mitbestimmt. Gerhard Rühm, Mitglied der Wiener Gruppe, spricht etwa von akustischer Räumlichkeit, „*die neben visueller und haptischer existiert und macht mit seinen Leseliedern visuelle Eindrücke analog zu auditiven [...] sichtbar*“⁵². Oswald Wiener, oftmals als theoretischer Kopf der Wiener Gruppe bezeichnet, studierte ab den 1980er Jahren unter anderem Mathematik und innerhalb dieser Wissenschaft insbesondere Kybernetik. Im Zuge seiner zuvor begonnenen Auseinandersetzung mit der theoretischen Kybernetik erschien 1969 sein dekonstruktivistischer Roman *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, welcher einerseits „*das Genre „Roman des 19. Jahrhunderts“ [...] imitiert und ironisiert*“ und dessen Anhang am Ende des Romans („Zur Konzeption des Bioadapters“) sich andererseits inhaltlich „*als vielleicht erste(r) ernsthafte(r) Entwurf des „Cyberspace“ bewerten*“⁵³ lassen kann. Hier lässt sich erneut auf die bereits viel zitierte Mc Luhan'sche Formel verweisen, womit die letzt ausstehende Ebene nach Wort und Konstellation, nämlich der Inhalt, zur Sprache gebracht ist. Der Form des Konkreten verpflichtet sich nach Grominger auch der Inhalt des Transportierten. Oder vielmehr korrespondiert die bewusste Setzung eines Wortes mit der Wahl der

50 Stegmayer, Hanna: „Konkrete Poesie – Konzept-Kunst“, in: *Konkrete Poesie – Konzept Kunst*, Katalog zur Ausstellung Kunstverein Rosenheim, Archiv Conz, Verona, 1997, S. 12

51 Grominger, Eugen: „Vom Vers zur Konstellation“, in: *konkrete poesie*, reclam 2001, S. 161

52 Stegmayer, Hanna: „Konkrete Poesie – Konzept-Kunst“, S. 13

53 Wikipedia-Artikel zu Oswald Wiener: http://de.wikipedia.org/wiki/Oswald_Wiener – 03.01.2013

Konstellation und dem transportierten Inhalt. Die Konstellation greift auf die „*kombinatorik*“ zurück und jener wiederum rechnet Grominger ein hohes mathematisches Potenzial innerhalb sprachlicher Strukturen zu. Parallel zu dieser Form einer rationalen Strukturierung des Auszudrückenden definiert er die Ansiedlung des Inhalts der Dichtung, die in ihrer Beschaffenheit eine Nähe zu „*modernen, naturwissenschaftlich und soziologisch fundierten kommunikationsaufgaben*“⁵⁴ aufweist. Wesentlich sind somit „*information*“ und „*kommunikation*“.

ich bin deshalb überzeugt, daß die konkrete dichtung die idee einer universalen gemeinschafts-
dichtung zu verwirklichen beginnt. da ist es denn vielleicht an der zeit, begriffe, wissen, glauben
und unglauben über und an das dichterische gründlich zu revidieren.

Eugen Grominger: „Vom Vers zur Konstellation“ (1954)

3.2.3. *Prozeduralität*: Konzeptkunst

Visuelle Texte und die Konzeptkunst beziehen sich auf diesen Zusammenhang zwischen Schrift, Begriff und Wahrnehmungsgegenstand. In der Geschichte der Kunst der zweiten Jahrhundert-Hälfte spielt die Verwendung der Sprache eine wichtige Rolle.

Heinz Gappmayr: „Vorraussetzungen konkreter und konzeptueller Texte“ (1997)

Der in diesem Kapitel geführte Diskurs medientheoretischer Betrachtungen und avantgardistischer Tendenzen soll mit einer Rückführung zu den eingangs angeschnittenen Gedanken und Theorien Christiane Heibachs abgeschlossen werden. Wie oben zitiert ortet Heibach den Fortschritt in der Kunst des 20. Jahrhunderts der Öffnung in der „*Kunst als Happening und bewegte[n] Installation*“, wenn die „*Werkgrenzen durch Prozeduralität [...] gesprengt werden*“.⁵⁵ Jene hier so bezeichnete „*Prozeduralität*“, die ihr zu Grunde liegende Bewegung, soll nun abschließend untersucht werden und in Relation zu den bisher besprochenen Avantgarden gesetzt werden. „*Transformation*“ und „*Oszillation*“ sind von Heibach benutzte Begriffe, mit Hilfe derer sie sich auf die Suche begibt nach einer Parallele zwischen Netz-Kunst und den genannten Formen künstlerischen Avantgarden. Der hier vorgenommene Exkurs zu den avantgardistischen Strömungen hat bei Apollinaire

54 Grominger, Eugen: „Vom Vers zur Konstellation“, in: *konkrete poesie*, reclam 2001, S. 161

55 Heibach, Christiane: „Creamus, ergo sumus“, in: Suter, Beat / Böhler, Michael: *Hyperfiction*, S. 101

angesetzt, auf Futurismus und Dadaismus verwiesen, die Konkrete Poesie angesprochen und soll nun abschließend auf die letzten großen künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts zu sprechen kommen: Pop-Art und Fluxus, die unter anderem hinsichtlich ihrer methodischen Herangehensweise ebenso als geistige Vorläufer YHCHHIs angesehen werden können. Bei Thomas Marquard finden sich dazu folgende Gedanken:

Pop Art wie Fluxus beginnen bei der Zerstörung des bürgerlichen bzw. modernen Kunstbegriffs, des Dualismus des Schönen und Erhabenen, der Idee der Erlösung von der Realität im Bleibenden des Kunstwerks [...]: bei Adornos Frage nach einer Kunst nach Auschwitz und Ginsbergs Vision des totalen Wahnsinns. [...] Die Paten dieser Haltung sind Dada und Duchamp. Während Fluxus das Zertrümmern von Wort, Bild und Situation verfolgt, [...] sucht Pop den Brennpunkt, das Bündeln der Energie in einem Image [...]. Das Ergebnis ist ziemlich das gleiche: das weiße Licht, die tödliche Ästhetik des Atompilzes, das Symbol ihrer Zeit.

Thomas Marquard: „POP vs. FLUXUS“ (1997)

Die einzelnen Arbeiten YHCHHIs weisen sowohl das zitierte „*Zertrümmern von Wort, Bild und Schrift*“, wie auch das „*Bündeln der Energie in einem Image*“ auf. Sowohl sind Zitate aus Film, Musik und Literatur vielen der Stücke als intertextuelle Verweise beigemischt, als auch durchziehen Verweise auf popkulturelle Phänomene, das Aufgreifen und Hineinwerfen einzelner *Marken* aus Pop, Industrie, Kunst und Politik das Gesamtprojekt wie einen roten Faden. In der Einleitung wurde bereits auf die Titel der Stücke „Last Tango in Tokyo“, „This is a woman's world (but it wouldn't be nothing without a man or boy)“, „Campbell's Soup Town“, „Samsung“ oder etwa „Samsung means to come“ verwiesen. Es lässt sich in Kombination von Methode und Inhalt hierbei ebenso an Duchamps Objekt *Fountain*, wie eben an Andy Warhols *Campbell's Soup Cans*, oder an Gertrude Steins Satz „*Rose is a rose is a rose is a rose*“ aus ihrem Gedicht „*Sacred Emily*“ (1913) denken. Young-Hae Chang und Marc Voge nehmen in einem Interview aus dem Jahr 2002 selbst Stellung zu ihren „geistigen“ Vätern und künstlerischen Vorläufern:

Other cultural influences on our work are Marcel Duchamp, who one day decided to stop painting, saying he was tired of getting his hands dirty; Roy Lichtenstein, who found a simple artistic vocabulary, and stuck to it; and Andy Warhol, who, more than Chinese government ever

could, succeeded with his Mao portraits in putting a certain face on China.

YHCHHI Interview: „Distance, Homelessness, Anonymity, an Insignificance“

Oftmals wird im Falle YHCHHIs hinsichtlich der Oberflächenerscheinung mit Defragmentierung gearbeitet, mit sich verflüchtigen Worten, Wortgruppen, Bildern, etc. Der Fragmentierung oder Defragmentierung des Details steht allerdings die stringente Erscheinung des Gesamtkonzepts entgegen, welches zwar mit den Mitteln oder der Methode der Konstruktion und anschließenden Dekonstruktion arbeiten mag, welches aber, die Gesamtheit der Stücke betrachtend, den Anschein von Kohärenz birgt. Nicht nur in ihrer Erscheinungsform lassen die einzelnen Stücke auf Zusammengehörigkeit schließen, auch nicht nur aufgrund der bereits angedeuteten Methode, sondern vielmehr noch aufgrund der inhaltlichen Verwandtschaft einerseits, wie aufgrund der Wahl der Narrative, andererseits. Ein hoher Ironisierungsgrad ist der Mehrzahl der Arbeiten gemein, selbst im Fall der Wahl ernsthafter Themen oder Thematiken. Durch den Akt des Paraphrasierens der eigenen Stücke wie gelegentlich auch des eigenen Schaffens durch jenen so bezeichneten hohen Ironisierungsgrad erschaffen die Autoren eine gewisse Distanz zu ihrer eigenen Arbeit und entziehen sich hier durchaus im foucaultschen Sinn der Autorenfrage bzw. im Sinne Roland Barthes jener der Autorenschaft. Auch lässt sich hier eine Parallele zum Konzeptkunst-Gedanken orten, nach welchem die *„Ausführung des Kunstwerks [...] von untergeordneter Bedeutung [ist]“, da im „Vordergrund [...] Konzept und Idee [stehen], die für die künstlerische Arbeit als gleichwertig erachtet werden.“*⁵⁶ Exemplarisch lässt sich an jenes Zitat anschließend auf das Stück „4'33" (Four minutes, thirty-three seconds)“ des Komponisten John Cage verweisen: *„Die Komposition gliedert sich in drei Sätze ohne Noten. Gleichwohl ist von dem Werk eine gedruckte Partitur erhältlich – alle Anweisungen beschränken sich auf Tacet“*⁵⁷. Christiane Heibach spricht John Cages Konzept der »indeterminacy« an, wobei es sich um das Zufallsprinzip der *„Unbestimmtheit“* handelt und worin er, der zuvor von ihm selbst formulierten Idee folgt, dass *„die Verwendung von Geräuschen und eine vollständige Kontrolle der Obertonstruktur aller Klänge mit Hilfe von Audiotechnologien die Musik der Zukunft*

56 Wikipedia-Artikel zu „Konzeptkunst“: <http://de.wikipedia.org/wiki/Konzeptkunst> – 17.01.2013

57 Wikipedia-Artikel zu „4'33“: <http://de.wikipedia.org/wiki/4%E2%80%B233%E2%80%B3> – 17.01.2013

prägen würde“⁵⁸. Inspiration hierfür fand Cage beim Vater der Konkreten Musik, bei Pierre Schaeffer. Später erweiterte der Fluxus-Künstler Nam June Paik Cages Konzept des Zufallsprinzips in Anlehnung an Schaeffer, indem er die Techniken desselben in eine „Installationssituation“ stellte. Thomas Marquard bezieht sich in seinem Essay „Pop vs. Fluxus“ ebenfalls auf Nam June Paik und zwar, wie in oben genanntem Zitat bereits angedeutet, hinsichtlich der Referenz der Kunst auf die jüngere Geschichte des Kalten Kriegs. Er zitiert hier „das Erinnern an vergangene Größen (Nam June Paiks *One for Violin*)“ wie „dort das Aufgreifen der zeitgenössischen Katastrophe (Warhols *Veiled Jackie*, die *Desaster Paintings*)“⁵⁹ in seiner Suche nach Verknüpfungen zwischen Fluxus und Pop. In seiner Gegenüberstellung von Emmett Williams, der einer „der Protagonisten der Concrete Poetry und der „Europäische Koordinator“ von Fluxus“ war und der, ehe er 1966 in die Vereinigten Staaten zurückkehrte, einen Großteil der westeuropäischen Kunstszenen kennen gelernt hatte, „von Gerhard Rühm, bis Diter Roth, von Joseph Beuys, bis Richard Hamilton, von Daniel Spoerri bis Robert Fillou“, und John Giorno, der nach seinem Literaturstudium bald im „inneren Kreis der Pop Art“ landete, die „Found Poetry“ erfand und 1965 die „Giorno Poetry Systems“⁶⁰ gründete und ursprünglich als einziger Darsteller in Warhols *Sleep* (1963/64) Bekanntheit erlangte, sieht Marquard jedenfalls zwei Vorläufer des zeitgenössisch digitalen Projekts YHCHHI. Sowohl ästhetisch formell, wie auch hinsichtlich der geistig künstlerischen Herangehensweise. Zur konkreten Poesie wurde bereits einiges gesagt. Hier eine Abbildung aus der Serie *Welcoming the Flowers* von John Giorno, um die typographische Verwandtschaft zwischen den Arbeiten zu verdeutlichen:

58 John Cage, „Die Zukunft der Musik – Credo“, in: *Für Augen und Ohren* (1980), S. 112f., in: http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/audio/8/ – 17.01.2013

59 Marquard, Thomas: „Pop vs. Fluxus: Über John Giorno und Emmet Williams“, in: *Konkrete Poesie – Konzept Kunst - Katalog zur Ausstellung Kunstverein Rosenheim*, Archiv Conz, Verona, 1997, S.61

60 Marquard, Thomas: „Pop vs. Fluxus“, S.60



Abb. 7: John Giorno: *Flowers*



Abb. 8: John Giorno: *Life is a Killer*

Heibach verortet jedenfalls die wesentlichsten, bestimmenden Merkmale der Avantgarde-Kunst des 20. Jahrhunderts im Konzept von „*Interaktion, Intersemiozität und -medialität*“ wie auch in der Ergänzung von eben Genanntem mit „*Ausbruchs-Versuchen aus dem Werkbegriff und damit aus dem Kunstsystem*“, in der „*Ablehnung der Mystifizierung des Werks*“ und schließlich in der „*Integration des Prozesses in die Kunst*“⁶¹, wobei das Prozesshafte selbstredend die unterschiedlichsten Formen annehmen kann, im Falle der Netzkunst allerdings alleine aufgrund ihrer Beschaffenheit in gewisser Hinsicht gegeben ist. Heibach bezieht sich mitunter auf die Worte des Zero-Künstlers Wolf Vostell bezüglich seiner Forderung an „das“ *Happening* im Sinne der Entmystifizierung des Kunstwerks wie auch jener der Entmystifizierung der Autorenschaft, wenn sie ihn an jener Stelle wie folgt, zitiert: „*statt zuseher oder zuhörer jeder ein aufführender oder ausführender*“⁶². Von Villiers de L'Isle-Adam eingangs angeführten utopisch anmutenden Gedankenspielen Anfang des 20. Jahrhunderts innerhalb seines Thomas Edison' gewidmeten Romans *Die Eva der Zukunft* wurde versucht hier in einem knapp angezeichneten Parcours die für das vorliegende Projekt relevanten künstlerischen, wie geistigen und teilweise technischen Vorläufer und Entwicklungen des 20. Jahrhunderts nachzuzeichnen, sowie auf die Verschränkung von technischer bzw. technologischer und künstlerischer Ebene zu verweisen. Nachdem die hier ausgewiesenen Avantgarden ohnedies in den diversen Medien, zwischen Schrift und Sprache, zwischen Fotografie und Film, zwischen Theater und Performance, zwischen Ton und Musik, beheimatet sind beziehungsweise changieren,

61 Heibach, Christiane: *Literatur im elektronischen Raum*. Erste Auflage 2003, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2003 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1605), S.111

62 Vostell, Wolf: „Was ich will“, in: Daniels/Frieling, *Medien Kunst Aktion*, S. 56/57, in Heibach, Christiane: *Literatur im elektronischen Raum*, S.70

erübrigt sich das konkrete Ausweisen einer Disziplin respektive der Fokus auf ein Medium. Vielmehr sollte und soll hier der Versuch unternommen werden, der jeweiligen künstlerischen Bestrebung innerhalb der jeweils gegebenen technischen Möglichkeiten und vor allem auch unabhängig vom Medium, Gemeinsamkeit im Sinne des Aussagewerts nachzuweisen. Abschließend bietet sich erneut mit Heibach der Verweis auf Joseph Beuys *soziale Plastik* an, der „*das Leben und die Gesellschaft selbst als soziale Plastik*“⁶³ zu verstehen suchte. Um weiterhin Heibach zu zitieren, lässt sich der Verweis auf William S. Burroughs und dessen Cut-Up Technik anführen. Eine Technik, die wiederum an zuvor genannte »*indeterminacy*« von John Cage erinnert. Abschließend soll hier ein Zitat Kurt Schwitters eingefügt werden, der unter anderen wie unter anderem mit seinen „*Merz-Bauten*“ und den beiliegenden theoretischen Überlegungen zu selbigen eine mögliche Ausdrucksform des Konzeptkunst-Gedankens erfasst:

Ich fordere die restlose Zusammenfassung aller künstlerischen Kräfte zur Erlangung des Gesamtkunstwerks. Ich fordere die prinzipielle Gleichberechtigung aller Materialien, Gleichberechtigung zwischen Vollmenschen, Idiot, pfeifendem Drahtnetz und Gedankenpumpe. Ich fordere die restlose Erfassung aller Materialien vom Doppelschienenenschweißer bis zur Dreiviertelgeige. Ich fordere die gewissenhafte Vergewaltigung der Technik bis zur vollständigen Durchführung der verschmelzenden Verschmelzungen.

Kurt Schwitters: *An alle Bühnen der Welt* (1920)

Heibach schließt ihr Unterkapitel „Kollektive Kreativität“ jedenfalls, und hier findet sich erneut eine Rückführung auf die weiter oben genannten diversen Ansätze zu Gesamtkunstwerken, mit dem Vergleich zwischen Schwitters Pamphlet und Richard Wagners Konzeption eines Gesamtkunstwerks, denn Schwitters „*Konzept [...] beruht ebenfalls auf der Vision der Kooperation zwischen Künstlern aller Provenzen einerseits, aber auch auf der aktiven Einbeziehung der Zuschauer andererseits*“⁶⁴. Von einer „*aktiven Einbeziehung*“ des Rezipienten kann im Falle YHCHHI, zwar anders als im Fall der Hyperfiction, aber ebenso bis zu einem gewissen Grad gesprochen werden. Einerseits, da auch hier der Rezipient den Hyperlink anklicken muss um die einzelnen Stücke lesen

63 Heibach, Christiane: *Literatur im elektronischen Raum*, S.82

64 Heibach, Christiane: *Literatur im elektronischen Raum*, S.81

beziehungsweise sehen zu können. Auf der anderen Seite erfordert es die Aktion, so man diese Ausdrucksweise bedienen möchte, des steten Re-readings, nicht nur der einzelnen Stücke, sondern der Gesamtheit der Stücke, da sich die Mehrdimensionalität des Werkkomplexes andernfalls nur am Rande erfassen lässt. Die Mehrdimensionalität bezeichnet an dieser Stelle ebenso den thematischen Reichtum, wie auch die von Schwitters oben so bezeichnete „*Gleichberechtigung aller Materialien*“, die hier entsprechend durch das Wort „Medien“ zu ersetzen ist.

4. YHCHHI: Inhaltliche Struktur. Themen. Komplexe. Kategorien

YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES presents a Homeric hero searching for sublime meaning in the insignificance of a life lived anywhere but where it seemingly counts; Asian businessmen and bar hostesses drinking the night away; a man who dies and is reborn a stick; a Korean cleaning lady who is really a French philosopher; an illegal immigrant in a holding cell under the Justice Palace, in Paris; a woman who sexually embraces corporate monopoly; an evening with Sam Beckett in a bordello; an S O S from a beauty queen; a night roundup followed by an execution; a frustrated bongo player; a guy who goes to work without his pants; the second Korea war; North Korean policy on oral sex; eating glass; movie end credits; the Riviera; the DMZ; Saul; and more.

Foundation for Contemporary Arts

Im Folgenden soll nun versucht werden eine grobe Zuordnung zu thematischen Feldern betreffend des Inhalts der jeweiligen Arbeiten YHCHHIs vorzunehmen. Ein Unterfangen, dass angesichts der Tatsache, dass die Mehrzahl der Stücke auf mehrere Thematiken verweisen beziehungsweise eine Mehrzahl an Themensträngen in sich bergen, nur bedingt gelingen kann. Wie bereits angeführt erscheint die chronologische Betrachtung der einzelnen Stücke für die Analyse des Werkkomplexes eher unpassend, auch wenn sich diesbezüglich eine Tendenz in der Entwicklung ablesen lassen würde. Jene sogenannte Entwicklung betrifft einerseits, wie im 2. Kapitel angeführt wurde, die ästhetische Konzeption, ergibt sich andererseits aus den oben genannten Auftragsarbeiten und Kollaborationen, die konkrete Themenstellungen zur Folge haben. Sowohl die kuratierten Projekte, wie auch die Gemeinschaftsarbeiten thematisieren häufig das eigene Schaffen,

reflektieren über Kunst *an sich*, sowie über die Aufgaben derselben und debattieren das Medium Internet. Die frühen Darstellungen konzentrieren sich wie bereits angeführt vermehrt auf die Erzählungen fiktionaler Geschichten aus unterschiedlicher Provenienz, nicht selten reichen sie in den Bereich des Phantastischen hinein. Das Phantastische, der Traum, das Verschwimmen der Grenzen zwischen Realität und Fiktion sowie die in der Natur des Menschen liegende Sinnsuche und Identitätssuche sind dem Projekt inhärente Themen und Fragestellungen, die mit konsequentem Humor und aus stets ironischem Blickwinkel betrachtet werden. Jener Komplex soll an späterer Stelle mit Jean Baudrillard argumentiert werden, der einerseits Mitglied des von Alfred Jarry 1948 gegründeten *Collège de 'Pataphysique* war, der darüber hinaus innerhalb seiner philosophischen Bestrebungen eine intensive Auseinandersetzung mit dem Medium Internet sowie mit der daran gekoppelten Frage nach dem Realitätswert des digitalen Bildes angestrengt hat:

Im virtuellen Bild gibt es rein gar nichts mehr von dieser „punktuellen“ Exaktheit [...]; das *punctum* des Fotobildes von früher, das davon zeugte, daß etwas dagewesen war und es nun nicht mehr war [...]. Durch die digitale und numerische Herstellung wird das Bild als *analogon* ausgelöscht; sie löscht das Reale als etwas, was imaginiert werden kann, aus. [...] Es gibt einen noch ernsteren Punkt. Der Unterschied der analogen von der digitalen Fotografie besteht darin, daß sich in ersterer eine Form des Verschwindens, der Distanz [...] abspielt. Dieses Nichts im Herzen des Bildes, von dem Warhol sprach. Im digitalen [...] Bild gibt es kein Negativ. Nichts stirbt, nicht verschwindet darin

Jean Baudrillard: *Die Intelligenz des Bösen* (2006)

Digitale Oberfläche und virtueller Raum bezeichnen eine nicht greifbare vierte Dimension, die Bilder transportiert und reproduziert und die alle Regeln des bisherigen menschlichen Seins wie der medialen Wahrnehmung aus den Angeln hebt, wie dies ehemals Funk und Film zu tun pflegten. Da die Chronologie nun also mehr oder weniger als dem Zufall angesehen werden möchte, konzentriert sich die vorliegende Arbeit wie oben angeführt auf inhaltliche Belange. Auf Verschränkungen, Auslegungen, Deutungsmöglichkeiten, sowie auf die, von den Autoren direkt gesetzten Verweise. Der ästhetische Aspekt wird so zwar berücksichtigt, soll aber nicht als vordergründiges Vergleichsmoment dienen. Weitere formale Kriterien, die gegebenenfalls als Vergleichsmoment dienen, sind oben erwähnte,

die Stücke begleitende Sounds und Musiken, sowie der Film, der in seiner klassischen oder konventionellen Form ebenfalls über den Bildschirm läuft und währenddessen eine Geschichte transportiert. In einem Interview aus dem Jahr 2005 kommentieren die beiden Künstler die vorhandene Parallele zum Film wie folgt:

We suppose that you're referring first to the cinematic-like countdown at the beginning of our Flashpieces. We mentioned that we've tried to make our work resemble TV in its entertainment value. How close we can get to the grandness and intimacy of movies, to its spectacle and emotion, is a different story.

YHCHHI Interview: „Intercultural medium literature digital“

Auf inhaltlicher Ebene lassen sich wie einleitend angeführt zwei Textsorten unterscheiden. So befinden sich auf der einen Seite Texte mit einer sogenannten *storyline*, die eine beliebige Geschichte in unterschiedlichen Erzählformen und aus unterschiedlichen Erzählperspektiven transportieren, die auktoriale und personale Erzählformen umfassen, homo-, hetero-, wie autodiegetische Perspektiven einen. Neben den Stücken mit einer ausgewiesenen Narrativen dringt vor allem bei den späteren Arbeiten die Form des Kommentars in den Vordergrund. Bezug genommen wird hierbei nicht nur auf allgemein soziokulturelle, historische, gesellschaftliche Phänomene, sondern, wie bereits angeführt, auch auf die eigenen Arbeiten und Stücke, sowohl inhaltlich, wie auch betreffend der Methodik bzw. des Mediums. Es lassen sich an dieser Stelle jene Stücke unterscheiden, in denen die Künstler über Phänomene der Kunst als „Allgemeingut“ beziehungsweise als Kulturgut reflektieren und jene, in denen sie sich konkret „outen“, in dem sie sich als sprechende Subjekte zu erkennen geben. Offen bleibt, inwieweit tatsächlich von einem „Outing“, in der hinlänglichen Bedeutung des Wortes gesprochen werden kann, da die in der überwiegenden Mehrheit der Texte vorherrschende Ironie auch bei diesen Arbeiten vorhanden ist. Ein Beispiel, welches sich an dieser Stelle vorwegnehmend nennen lässt, ist das für die *Tate Modern* konzipierte Auftragswerk „The Art of Sleep“ respektive der daraufhin angefertigte Kommentar, „The Art of Silence“. Letztgenanntes Stück ist in Dialogform entworfen. In einer grob vorgenommenen Kategorisierung zu thematischen Gruppierungen lassen sich nun drei große übergeordnete Bereiche nennen, wenngleich die

Grenzen auch oftmals fließend sind und sich die einzelnen Stücke einer eindeutigen Zuordnung in der Mehrheit der Fälle entziehen, was sie, so die These dieser Arbeit, auch wollen. Die in den folgenden Unterkapiteln besprochenen thematischen Gruppen lauten: „Liebe und Sexualität“ sowie „Politik, Gesellschaft und Historie“. In einem weiteren Kapitel mit dem Titel „Der Kommentar“ soll unter anderem auf die Elemente „Kunst und Populärkultur“ eingegangen werden. Alle Stücke, auf die im Folgenden Bezug genommen wird, beziehungsweise die hier besprochen werden, finden sich in Form einer Transkription im Anhang. In einem weiteren Kapitel wird der Kommentar als eigene Textsorte besprochen, ihm zur Seite gestellt werden bereits genannte philosophische Theorien von Baudrillard, Groys, Foucault.

4.1. Liebe und Sexualität

Liebe und Sexualität, wie auch Geschlecht oder Geschlechtlichkeit werden sowohl humoristisch, wie auch kritisch, oder historisch-politisch beleuchtet. Nicht selten finden sich in einem Stück die Darstellungen zweier Liebender, die einander gegenüber gestellt werden, in Form von zwei Texten, die parallel ablaufen. In anderen Fällen wird die Dialogform verwendet. Thematisiert werden, wie ebenso bereits weiter oben angeführt, auf Ebene der Liebesbeziehung menschliche Allgemeinplätze der Emotionen: Regungen wie Liebe, Hass, Eifersucht, Einsamkeit und Sehnsucht bis hin zum gemeinsam erlebten Alltag, der auch innerhalb einer Partnerschaft zu einer empfundenen Unerträglichkeit anwachsen kann. „Honeymoon in Beppu“ rezitiert die Erinnerung zweier ehemals Liebender an die gemeinsam unternommenen „Flitterwochen“ nach Beppu, einem *„bedeutende[n] Badeort mit über 3.700 Thermalquellen und 168 öffentlichen Bädern, der auf der japanischen Insel Kyūshū“*⁶⁵ liegt. Das Stück beginnt mit einer horizontalen Verdopplung einer Fotografie, die eine stehende Frau vor einem Geländer vor Wasser abbildet. Die linksstehende Abbildung ist in Orange-töne getaucht, darüber läuft der Text, der die Erinnerungen des männlichen Protagonisten wiedergibt, in roter Schrift. Die rechte Fotografie ist in schwarz-weiß gehalten, darüber fließt der Text, der die Erinnerungen der weiblichen Protagonistin erzählt, in weißer Schrift.

65 Wikipedia-Artikel zu „Beppu“: <http://de.wikipedia.org/wiki/Beppu> – 18.01.2013



Abb. 9: „Honeymoon in Beppu“

Es handelt sich hierbei um eines der wenigen Stücke, die mit einer Fotografie versehen sind, zudem um ein ästhetisch herausragendes Stück im gesamten Œuvre YHCHHIs. Nach der bereits ausgewiesenen Standardeinleitung werden die Titel der jeweiligen Geschichten eingeblendet. Links: „His Honeymoon“. Rechts: „Her Honeymoon“. Das Stück behandelt vordergründig die gemeinsam geteilte Erfahrung zweier Liebender, wenngleich sie auch den Anschein eines gemeinsam erlebten Traums oder eben Traumatas hat, bestärkt durch die durch die Fotografien hervorgerufene Nostalgie. Grundthema ist weder die gelebte, noch die versäumte Liebe, sondern die politische Repression und die Not zur Flucht aus dem eigenen Land. Die Darstellung des männlichen Protagonisten beginnt mit den Worten „*That Lie -- That it was our Honeymoon. So maybe they could bury us together in the hot sand*“⁶⁶. In seiner Geschichte erzählt er die erste Begegnung in einem Restaurant, in dem er als Gast zugegen und in welchem sie als Kellnerin tätig ist. Bereits am nächsten Tag nehmen sie gemeinsam das Boot von Osaka nach Beppu. Er erzählt ihr, er käme eben aus Kalifornien und schämt sich seiner Lüge. Er brüstet sich mitunter vor sich selbst stilvoll reisen zu müssen („*needed to travel in style*“), wo er im Grunde genommen in Angst flieht („*even if I was running away scared*“), weil man ihm nahe gelegt hat, für einige Zeit das Weite zu suchen („*to get the hell away for a while*“⁶⁷). Im Hinblick auf die Historie des Landes Südkorea, welches erst seit 1987 demokratisch regiert wird und welches anhand der zuvor installierten Militärdiktaturen eine lange Geschichte des politischen und studentischen Widerstands aufweist, scheint der Verweis worauf das Thema in „Honeymoon in Beppu“ auf politisch-historischer Ebene abzielt, obsolet. Der gegebenen Situation der gesellschaftlich-politischen Ohnmacht wird das persönliche Schicksal zweier

⁶⁶ „Honeymoon in Beppu“, Anhang, S.87

⁶⁷ „Honeymoon in Beppu“, Anhang, S.87

junger Liebender gegenüber gestellt. Seine Geschichte spricht von der persönlichen Ohnmacht, die Umstände zu besiegen, von der daraus für ihn so empfundenen Lüge einer Liebe, da jene selbst auf einer von ihm vorgebrachten Lüge fußt, sowie von seiner Erwartung an sich selbst, der Stärkere zu sein. Seine Darstellung endet in Selbstenttäuschung und Scham davor, die Frau für sich gewonnen zu haben: „*Since then, Jesus -- look at me: if she saw me now she'd wonder why she'd agreed to go with me.*“⁶⁸ Seiner Version der Geschichte wird die ihre gegenüber gestellt, wobei jene der hier zuerst genannten entgegengesetzt ist, hinsichtlich des Zweifelns beziehungsweise des Glaubens an die gemeinsame Liebe wie des gemeinsam Erlebten. „Her Honeymoon“ beginnt wie folgt: „*We ask them to bury us together under the hot sand. They look at one another and hesitate but we're already lying down side by side in our Kimonos, holding hands and telling them we are on our honeymoon.*“⁶⁹ Jene Worte in Kombination mit den seinen, parallel ablaufenden, die da lauten: „*That lie -- that it was our honeymoon. [...] I could tell they'd heard that one before. But when I said it to them. She looked at me, like I'd just said „I love you“, and suddenly I felt shame, that it wasn't true. But it was true, in a way.*“⁷⁰, bedeutet dem Leser oder Zuseher, dass es sich kaum um Flitterwochen handelt, sondern eher um Flucht, was den tragischen Faktor der Geschichte insbesondere durch die dennoch oder tatsächlich vor sich gehende wechselseitige Anziehung der beiden Protagonisten zueinander, erhöht. Liest man nun ihre Version, erfährt man schnell, dass sie ihm die Geschichte mit seiner gerade von staten gegangenen Rückkehr aus Kalifornien nicht glaubt, und ihn dennoch begleitet, den Reisenden auf großem Fuße. Auch steht sie unter dem Druck der Kontrollorgane zu ihm, und mehr noch, begehrt ihn offensichtlich tatsächlich, wenngleich ihr seine Situation auch bewusst ist oder vielleicht deshalb umso mehr in Anbetracht der Tatsache, dass er sich in der Situation des Flüchtigen befindet. Während in seinen Worten jedenfalls mehrheitlich Fakten, sogenannte *hardfacts*, wiedergegeben werden, konzentriert sich die Darstellung ihrer Perspektive auf das Gefühl und die empfundene Nähe. In gewisser Hinsicht mag auch hier eine ironische Perspektive hinsichtlich der klassischen Kategorisierung von männlichem versus weiblichem Blick zu verorten sein, ausreichend darauf hingewiesen wird allerdings nicht. In jedem Fall wird die

68 „Honeymoon in Beppu“, Anhang, S.87

69 „Honeymoon in Beppu“, Anhang, S.87

70 „Honeymoon in Beppu“, Anhang, S.87

Darstellung der Ereignisse nicht gewertet, wie generell eine gewisse Neutralität dem Text wie auch der Aussage dem Vorgetragenen beziehungsweise Dargestellten, gegenüber vorherrscht. Unter den Worten der weiblichen Protagonistin finden sich abschließend jedenfalls jene: *„So they shovel the smothering sand on us, and squeeze his hand hard, thinking when the time comes, this is the way to go: together in a double orgasm of hot, spent capture.“*⁷¹. Sie spricht anschließend von einer *„zehn Minuten Hölle“*, vermutlich die Zeit, in der die beiden unter dem Sand lagen, nicht wussten, wie das Schicksal über sie entscheiden würde beziehungsweise wann sie mit dem bevorstehendem Tod zu rechnen hätten. Ihre Geschichte endet nach dem gemeinsamen Bier, nachdem sie das Restaurant abgeschlossen hat und die Tagesabrechnung hinter sich gebracht hat, wie folgt: *„He offered to walk me to the subway. The next day I left with him for Beppu. Now I am older, and far away from Beppu, and he has been gone many years. I think about those minutes under the hot sand, and squeeze my hand hard, trying to gasp him.“*⁷² Während er sich also an einem beliebigen Ort offensichtlich nach wie vor grämt, ihr nicht gut genug gewesen zu sein, träumt sie an einem anderen beliebigen Ort nach wie vor von ihm und dem gemeinsam Erlebten. Auf philosophischer Ebene lässt sich als Fazit aus dieser Anekdote die Paradoxie dessen hervorheben, dass der Mensch per se nach dem zu streben scheint, welches vordergründig in Idee und Sehnsucht beheimatet ist. Die Tragik-Komik liegt im Wahrheitsmoment des vorgeführten Komplexes, welcher die Stücke künstlerisch relevant bzw. wertvoll macht.

„Cunnilingus in Nordkorea“ ist ein weiteres Stück, welches innerhalb des Themen-Kreises „Liebe und Sexualität“ besprochen werden soll, in welchem der Titel vordergründig auf den genannten Themenkomplex verweist. Es handelt sich um eine Persiflage des politischen Systems Nordkoreas. Der gebetsmühlenartig wiedergegebenen Lobpreisungen des Geliebten Führers an die besondere Form des politischen Kommunismus, des dialektischen Materialismus, wie er in Nordkorea gelebt wird. Im Gegensatz zu „Honeymoon in Beppu“, ein Stück, welches sich nach im 2. Kapitel angeführtem Listensystem auf Platz 45. findet, handelt es sich hierbei um eine sehr frühe Arbeit, das Stück ist auf der Startseite am 2. Platz gelistet. Die Standardeinleitung wird hier indem Sinn

71 „Honeymoon in Beppu“, Anhang, S.87

72 „Honeymoon in Beppu“, Anhang, S.87

verfremdet, indem ihr ein Vorwort voran gestellt wird: „*The following is a text that North Korea's Dear Leader Kim Jong-Il asked YHCHHI to present*“.⁷³ „Cunnilingus“ hat eine Laufzeit von etwa sechs Minuten, in welchen mit den Worten des Geliebten Führers die Sexualpraktiken des Nordens, die vor allem den Frauen zu Gute kämen, jenen des „unfreien Bourgeois“⁷⁴ Südens gegenüber gestellt werden. Es sollen hier nur ein bis zwei Zitate gebracht werden, um den hohen Ironisierungsgrad des Originaltons zu veranschaulichen, der gesamte Text ist im Anhang nachzulesen. YHCHHI legen dem Führer nun in etwa folgende Worte in den Mund: „*Cunnilingus is a dialectic like any other. Our party policy is to encourage North Korean women to express verbally their most explicit sexual desires before, during and after sex*“.⁷⁵ Das Stück endet mit den folgenden Worten, die mehrfach wiederholt werden: „*Long live North Korean Cunnilingus! Long live North Korean Sexual Equality! Long live North Korean Communism! Long live North Korean Cunnilingus!*“⁷⁶, et cetera.

Bei den beiden Stücken „Amori Amori case N° 0176“ und „Amori Amori case N° 0384“ handelt es sich hinsichtlich der Gegenüberstellung zweier Positionen um eine ähnliche Konzeption wie bei „Honeymoon in Beppu“. „N° 0176“ eröffnet die Geschichte aus der männlichen Position und schließt mit einem kurzen Epilog aus der weiblichen Perspektive, in „N° 0384“ verhält es sich entgegengesetzt. Nun zu erst genanntem Text. Ein junger Mann namens Eichi eröffnet dem Leser gegenüber, der hier, wie in einer Vielzahl der Texte direkt angesprochen wird, dass er bereits seit geraumer Zeit die Beziehung zu seiner Freundin beenden möchte. Andererseits erfährt der Leser, dass Eichi davon ausgeht, dass es sie umbringen beziehungsweise in den Selbstmord treiben würde, würde er sie verlassen. Er beschließt nun stattdessen, sich selbst umzubringen: „*I know what you were thinking I'd say: I'm going to kill her. Nope, we've all seen that a million times in the movies. I thought at first that I'd fake my own death, but that's also been done*“.⁷⁷ Das hier

73 „Cunnilingus in North Korea“, Anhang, S.80

74 „*Unter Bourgeoisie wird die Klasse der modernen Kapitalisten verstanden, die Besitzer der gesellschaftlichen Produktionsmittel sind und Lohnarbeit ausnutzen*“, in: Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Manifest der Kommunistischen Partei*. Erste Auflage 1965, Vierter Nachdruck 1975, Verlag für Fremdsprachige Literatur, Peking 1975, S. 32 (Anmerkung von Engels zur englischen Ausgabe von 1888)

75 „Cunnilingus in North Korea“, Anhang, S.80

76 „Cunnilingus in North Korea“, Anhang, S.80

77 „Amori Amori case N° 0176“, Anhang, S.78

wiedergegebene Zitat trägt einige Paradoxien in sich, auf welche zuvor verwiesen wurde unter dem mehrfach so bezeichneten Deckmantel des hohen Grades an Ironisierung, der ja abgesehen von einem humoristischen Beigeschmack auch eine gewisse Form von Verstörung oder Irritation im Rezipienten auszulösen vermag. Der junge Mann Eichi ist Willens, sein eigenes Leben zu beenden, weder „*out of love*“ noch „*out of weariness*“, wie er dem Leser gegenüber versichert, sondern offensichtlich aufgrund der Tatsache, dass die anderen für ihn greifbaren Varianten des Selbstmordes beziehungsweise des Vortäuschens des eigenen Todes keine zur Wahl stehenden Optionen darstellen, da jene einerseits zu oft praktiziert wurden, und andererseits mehr noch aus Literatur und Film hinlänglich bekannt sind. Eichi beschließt jedenfalls, seinen Suizid als Unfall erscheinen zu lassen und wählt dafür eine ebenso stark wie schnell befahrene Straße, auf welcher er sich vor ein Auto zu werfen gedenkt: „*I bet I'll fly 25 meters before I bounce on the pavement and get run over by four or five other cars and trucks*“⁷⁸. Der Name von Eichis Freundin lautet Masumi, deren Worte hier abschließend wiedergegeben werden sollen:

Damn him. Right when I was going to tell him it's over, he get's into a stupid car accident and ends up a paraplegic. Now what can I do. If I abandon him on his hospital bed, everyone will think I'm heartless. Even I might think it. Why couldn't he just have killed himself? Instead I'm looking like a nurse for the rest of my life. [...] I should have left him years ago. Why didn't I? Because it would have killed him. Now he is going to kill me. I could kill myself. No kidding

YHCHHI: „Amori Amori case N° 0176“

Das Paradox erfährt durch Masumis Version beziehungsweise durch ihre Sichtweise der Dinge oder Geschichte beinahe eine Verdopplung. Das Stück scheint auf humoristische Art und Weise die Irrungen und Wirrungen des Lebens zu beleuchten. Das Prinzip des Zufalls miteinzuschließen, auf das zwischenmenschliche Unvermögen der offenen Aussprache hinzuweisen, die Tendenz des Vor-Urteilens zu persiflieren und nicht zuletzt das menschliche Ego vorzuführen. All das unter dem Deckmantel der Partnerschaft, die ja nur eine potentielle Form des menschlichen Selbstbetrugs dazustellen vermag. Zudem werden die spätestens seit Shakespeare geltenden „großen“ Themen der Literatur, Liebe und Tod, vorgeführt und auf ein mögliches Zeitgenössisches hin übersetzt und variiert. „Amori N°

78 „Amori Amori case N° 0176“, Anhang, S.78

0384“ vollzieht eine Umkehrung des Falles „N° 0176“, in doppelter Hinsicht. Der erste Teil der Geschichte wird von der weiblichen Protagonistin Nanoko erzählt, die selbige mit einem Mordgeständnis beginnt: *„I killed him. I had to, because he was just too much in love with me, and I couldn't bear that. I mean, he was in love with someone, who's not me.“*⁷⁹ Ihrer Beschreibung zufolge hat ihr Freund damit begonnen sie in einer Art und Weise zu idealisieren, mit welcher sie nicht länger umgehen kann und ihrer Darstellung zufolge ließ er sich davon auch nicht abbringen. Das vermeintliche Liebespaar verbringt offensichtlich einige Tage in einer verschneiten Winterlandschaft außerhalb der Stadt. Die beiden kehren abends in eine Bar ein, am Weg zurück ins Hotel geht sie bewusst mit ihm durch den Wald, er schläft am Weg ein, sie nimmt seine Geldtasche an sich und lässt ihn dort im Schnee liegen, davon ausgehend, dass die Fußspuren am nächsten Tag durch den Neuschnee unerkennlich gemacht sein würden. Zudem geht sie davon aus, er würde erfrieren. Ihre Erzählung schließt damit, dass sie seit einer Woche zurück in Tokio ist und seither nichts von ihm gehört hat. Beim Verlassen des Hotels hat sie den Zuständigen darauf hingewiesen, dass ihr Freund sie am Bahnhof erwarten würde. Zurück in Tokio verspricht der Wetterbericht für die kommenden Wochen dauerhaften Schneefall, was sie darauf schließen lässt, dass sein Leichnam nicht vor Frühling gefunden werden würde. Auf Nanakos Darstellung folgt nun jene Hideakis. Auch hier wieder einige Auszüge aus dem Originaltext:

How embarrassing. Talking about making a fool of yourself. Not to mention that I froze my butt off in the snow for ten hours. Lucky for me that stray dog started to chew my shoe. What must she think of me? [...] When I get back to the Inn next morning, she's gone. Of course I would have done the same thing. [...] I'm just going to go over to her house, knock on the door and surprise her, get down on my knees and beg her to forgive me. I'll never take a drink again.

YHCHHI: „Amori Amori case N° 0384“

Hier findet sich ebenso wie im zuvor genannten Text die Darstellung eines aufgrund allzu menschlichen Verhaltens hervortretenden Paradoxons, welches einerseits aufgrund des Unvermögens der Aussprache fußt, welches andererseits den oftmals absurd erscheinenden Aspekt des Lebens und Ablebens miteinschließt. Sowohl Selbstmord, wie auch Mord sind

⁷⁹ „Amori Amori case N° 0384“, Anhang, S.79

bewusst überzogene Motive hinsichtlich der geschilderten Ausgangssituationen, was wiederum eine bewusst gesetzte Verstörung und Irritation beim Rezipienten auslöst. „Tokyo Shadows“ lässt sich hinsichtlich des hier dargestellten Beziehungs-Paradoxons als abschließendes Beispiel nennen. Es werden 22 kurz gehaltene Kommentare zwischen mindestens zwei und maximal vier Personen zu jeweils einem Komplex wiedergegeben, wobei sich jede Darstellung an dem Thema Liebe, Partnerschaft, Beziehung orientiert und jenes in unterschiedlichen Facetten in tragikkomischer Manier persifliert. Es soll an dieser Stelle auf das Zitieren einzelner Auszüge verzichtet werden, die Transkription des Stücks findet sich im Anhang.

Das bereits mehrfach zitierte Stück „(Out of the Internet and) Into the Night“ soll nun an dieser Stelle noch kurz besprochen werden, bevor das Kapitel mit dem Stück „Jongno“ abgeschlossen werden wird, da sich letztgenanntes als Überleitung zum nächsten Themenkomplex „Politik, Gesellschaft und Historie“ anbietet. „(Out of the Internet and) Into the Night“ erzählt wie bereits angeführt von dem Streit eines Paares, welches offensichtlich in einem PKW unterwegs ist, über den gemeinsam gefassten Entschluss, ohne Internet auszukommen. Das Motiv der Bewegung kann, wie bereits durch die Kammersetzung im Titel angedeutet wird, als Symbol beziehungsweise Synonym zur Bewegung durch das Internet verstanden werden. Das Stück ist in drei Teile gegliedert, es beginnt mit einem Prolog vor der Standardeinleitung, welcher wie auch der Rest des Stücks in Dialogform konzipiert ist. Ausgehend von der Kenntnis des gesamten Werkkomplexes kann „Into the Night“ in der Reihe der zuvor so betitelten selbstreflexiven Kommentare des Künstlerduos verstanden werden. Auch hier wieder aus einer stark humoristisch gefärbten Perspektive. Der Prolog trägt den Titel „[Night Falls]“ und steigt nach Einblendung sogenannter Betitelung direkt ins Zwiegespräch zweier, sich offensichtlich auf der Flucht Befindender ein. Die Stadt, aus der die beiden fliehen, hinterlassen sie in einem gewissen Tumult. Das Paar löst im Zuge der Flucht einen im Stück so bezeichneten „Bang“ aus, der, und hier werden vermutlich die Worte des männlichen Protagonisten wiedergegeben, durchaus bewusst ausgelöst wurde, da die beiden ja nun nach zehn Jahren einen neuen Lebensabschnitt bestreiten wollen. Der Prolog endet mit den folgenden Worten:

I feel so empty. Look at it like you just survived the excision of a cancerous tumor. Or the explosion of an atomic bomb. [...] No one really cares, right? About us? You know what I mean. Even if they do care - - Which I doubt - - They'll forget us easily enough. It's the nature of our existence. Everyone's replaceable. Everyone's data. It was hell. More like a hellish drug. We had some high times though. Oh, yeah. O.K., let's get out of here.

YHCHHI: „(Out of the Internet and) into the Night“

Der nächste Abschnitt enthält einen offensichtlich von der weiblichen Protagonistin mit den Worten „*Do you love me?*“ eröffneten Diskurs, der sich rund um die in den Raum geworfene Frage hin zu einem zynischen Streitgespräch entwickelt. Zwischendurch wird immer wieder eine Straße durch ein Dreieck und eine vertikal verlaufende Trennlinie angedeutet. Dieser zweite Teil endet in einem „[Crash]“. Der dritte und letzte Teil zitiert und variiert den Disko-Klassiker „Funkytown“. Diesem Teil ist als grafische Beigabe wieder eine Straße zur Seite gestellt, am Horizont ist eine lachende Sonne abgebildet. Zwischen den verhältnismäßig eindimensionalen, sich stets wiederholenden Textzeilen des Liedes setzen die beiden ihr Gespräch fort. Der Inhalt desselben bedeutet sich vornehmlich im Gedankenspiel rund um den Neubeginn, währenddessen unterschiedliche Referenz-Punkte angeführt werden, um das Gefühl zu bezeichnen, welches damit einhergeht, das „alte“ Leben zurückzulassen. So heißt es an einer Stelle etwa: „*I gotta tell you I feel like I'm going back in time to - I don't know - The fifties, when everything was in black and white. [...] The good old days, when I wasn't even alive*“⁸⁰. An anderer Stelle gleiten wiederum eingeschlossen innerhalb der Textzeilen zu „Funkytown“ folgende Zeilen über den Bildschirm: „*What is it about those black and white photos that make everything seem so much simpler? I sure as hell hope wherever we're going isn't a millions of colors*“⁸¹. Jenes Zitat überlässt dem Rezipienten Informationen auf unterschiedlicher Ebene beziehungsweise unterschiedlicher Herkunft. Der zuvor zitierte Textauszug übernimmt bereits die einleitende Funktion hinsichtlich des althergebrachten menschlichen Zugs, das Alte, Gewohnte, Bekannte, zugleich das Vertraute, als angenehm und gut zu empfinden. Ein Paradoxon hinsichtlich dessen, dass die beiden das ihnen gewohnte Alte zurücklassen, um sich gedanklich in ein noch älteres, im eigenen Leben niemals Erfahrenes, zu fliehen,

80 „(Out of the Internet and) Into the night“, Anhang, S.113

81 „(Out of the Internet and) Into the night“, Anhang, S.113

um in jenem Gedanken schließlich Geborgenheit zu finden. Im zuletzt eingefügten Zitat wird die erst genannte Ebene weitergeführt, zudem lässt sich eine weitere erkennen, wenn die Hoffnung formuliert wird, dass wo immer sie landen mögen, nicht zu viele Farben vordergründig herrschen würden. Hier der, so drängt es sich beinahe auf, Verweis auf turbokapitalisierte Städte wie Las Vegas oder Tokio, die wohl den Innbegriff des Zuviel-An-Farbe repräsentieren. Der Schluss des Stücks soll wiederum im Originalton zitiert werden:

I never thought I'd be one of those ... crazies. You mean pioneers. No, one of those guys who hate society, livin in a cabin in the outback, and carry guns to protect themselves from everyone. Wait a second. I thought we were the sane people. Pull over. What? Pull over! Not again. Stop the car! Pull yourself together! Stop the damn car! Get your hand off the steering wheel! I want to go back! Too fucking late! I'll jump! Hey, I can't see the road, goddamnit! Stop! Stupid bitch! I was just kidding. Can't you take a joke? You kill me.

YHCHHI: „(Out of the Internet and) into the Night“

Zuletzt wiedergegebenes Zitat paraphrasiert auf mehrfacher Ebene. Bereits zuvor hat der vermeintliche Streit zu einem vermeintlichen Unfall geführt. Zudem ist die beschriebene Ebene der Flucht im Auto nur als Sinnbild zu interpretieren, unternimmt also hinsichtlich dessen einen potenzierten Parcours der Ironisierung. Zeitgleich wird mit tiefsitzenden menschlichen Grundgefühlen beziehungsweise Grundthematiken der psychischen Empfindungsebene gespielt, die, obwohl sie Ernst genommen werden, dennoch auch persifliert werden. Der Ausgang aus der Geschichte könnte mit „*Can't you take a joke? You kill me.*“ kaum treffender genommen werden.

Abschließend: „Alienation“, bei Foucault übrigens als „*geistige Entfremdung*“⁸² definiert, ist ein gängig variiertes Motiv im Werkkomplex YHCHHI. Das Symbol oder Motiv des Verfremdet- oder Entfremdet-Seins wird hauptsächlich an vordergründig politisch-historische Faktoren beziehungsweise Narrativen gebündelt. Wie das erste Unterkapitel „Liebe und Sexualität“ unschwer erkennen ließ, spielen die Themen immer auf mehrere

82 Foucault, Michel: *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Deutsche Erstausgabe 1978, Merve Verlag, Berlin, S. 136

Bereiche und darin wiederum auf mehrere Ebenen an. Das zuletzt hier vorgebrachte beziehungsweise zitierte Stück lässt sich anhand der vordergründigen Narrative noch in den hier besprochenen Bereich einordnen, dient zugleich als Brückenpfeiler zum zunächst besprochenen Unterkapitel „Politik, Gesellschaft und Historie“. Auch „Jongno“ beginnt mit einem Prolog vor der Standardeinleitung, in welchem der Leserschaft die Ausgangssituation für das Folgeszenario beschrieben wird. Ein heißer, feuchter Sommerabend, offene Fenster eines japanischen Hauses, warmes, gelbes Licht und das Geräusch der silbernen Essstäbchen am Esstisch, die „*the song you're singing, Myong-dong in the rain*.⁸³“ begleiten. Jongno („Bell Street“) ist jedenfalls eine der ältesten Durchfahrtsstraßen im Zentrum Seouls und laut Wikipedia „*one of Seoul's most important financial and cultural areas to this day*“⁸⁴. Es folgt die zuvor als solche definierte Standardeinleitung und im Folgenden eine alptraumhafte Situation aus Perspektive einer jungen Frau. Auch hier gilt, worauf bereits zuvor verwiesen wurde, dass manche Stücke mit dem Grad zwischen Traum und Traumata spielen. Dass Geschehnisse, wie das folgend Beschriebene, wenngleich fiktional, in deren Wiedergabeform durchaus auch Realitätsbezug aufweisen könnten, scheint den Autoren als Allgemeinwissen der Post-Freud'schen Psychoanalyse des 21. Jahrhunderts zu gelten. Die Autoren spielen hier, wie in einer Vielzahl der Stücke, mit den Potenzen der menschlichen Wahrnehmung oder sogenannten Realität, oder einem sogenannten potenziellen Realitätsbezug. Die folgende Geschichte gleicht jedenfalls am ehesten einem Alptraum. Das nun Geschilderte bzw. Nacherzählte dem Bereich der Gewalt zuzuschreiben, wie heute politische Praxis, würde die Kompetenzen der vorliegenden Arbeit übersteigen beziehungsweise sprengen. Nach den oben genannten Einleitungen folgt der Fokus auf das Geschehen im Inneren des Hauses. Drinnen ist es laut, heiß, verraucht. Die Tische sind voll mit Getränken, vornehmlich Whisky sowie Resten des Abendessens. Auch in diesem Stück regiert die auktoriale Erzählperspektive, die den Rezipienten direkt anspricht. Es handelt sich offensichtlich um die Verlobungsfeier der Schwester der Hauptprotagonistin, welche im Raum mit der Schwester, derer Verlobten und deren Freunde für die Anwesenden singt, bis der Vater, der im Nebenzimmer die Gesellschaft als Wortführer dominiert, den Raum betritt, sich auf den Boden setzt, Zustimmung von den jungen Männern erlangt. Hier der Bruch. Der offenkundig

83 „Jongno“, Anhang, S.90

84 Wikipedia-Artikel zu „Jongno“: <http://en.wikipedia.org/wiki/Jongno> – 11.01.2013

gesellschaftlich mächtige wie zu diesem Zeitpunkt angetrunkene Vater beschimpft seine Tochter als Geisha („„*Guiseing*“ *Korean for Geisha*“⁸⁵). Die Hauptprotagonistin unterlässt daraufhin ihren Gesang. Im folgenden fällt ihre Schwester gegen ihren Verlobten, offensichtlich im Zuge eines epileptischen Anfalls:

Her arms and legs shake, foam forms at the corners of her mouth an her pupils have worked themselves up. [...] Her fiance sets down the chopstick, [...] He takes his empty glass, puts it to his lips, bites it hard, and breaks off a piece, which he chews and spits out, while continuing to hold you. He bites off another piece, which cuts his lip and draws blood. [...] You try to stand to go to your sister, but the hand around you holds tight, and in fact moves on to grasp your tigh.

YHCHHI: „Jongno“

Durch die Beschimpfungen und Diskriminierungen des Vaters gegen die Tochter und durch den angedeuteten sexuellen Übergriff durch ihren zukünftigen Schwager ist es obsolet darauf zu verweisen, dass Gewalt gegen Frauen und Vergewaltigung hier das zentrale Thema stellen. Das Motiv des gewalttätigen Übergriffs wird hier noch verstärkt durch das Bild des Verlobten der Schwester, wie er das leere Glas kaut, während ihm das Blut über die Lippen läuft.

4.2. Politik, Gesellschaft und Historie

Kommunismus versus Kapitalismus. So ließe sich durchaus einer der wiederkehrenden thematischen Stränge im Schaffen YHCHHIs bezeichnen, wenn nicht beide *per se* ad absurdum geführt werden würden. Das betitelte „versus“ existiert dennoch, wenn nicht im Ansinnen der Künstler, so zumindest in der gesellschafts-politischen Realität, wie jene sie mitunter wiedergeben, und wie sie vermutlich nach wie vor tatsächlich vonstatten geht. Das politische System und der sich darin befindende, beziehungsweise darin gefangene Mensch bedeuten ein wiederkehrendes Motiv im Schaffen der Künstler. Das bereits zitierte Stück „Cunnilingus in Northkorea“ ironisiert die im kommunistischen beziehungsweise absolutistisch regierten Nordkorea betriebene oder oktroyierte politische Verherrlichung des jeweiligen „Führers“. Das Stück „Operation Nukorea“ inszeniert einen Atomangriff auf Seoul. „Bust down the doors“ berichtet in vier unterschiedlichen Versionen von der

⁸⁵ „Jongno“, Anhang, S.90

Exekution eines offensichtlich politisch Widerständigen. „Galactic Tides by Night“ erzählt von der Inhaftierung eines Schriftstellers, der an der Grenze von Kanada in die Vereinigten Staaten von Grenzpolizisten festgehalten wird, zudem unternimmt die Erzählung eine Wendung ins Phantastische, die die zuvor bezeichnete Trennlinie zwischen Real, Surreal, Irreal überschreitet und mit Baudrillard gelesen werden kann. Den Bezug zum Phantastischen innerhalb des Komplexes suchend ließe sich hier an „Becketts Bounce“ denken, wenngleich jenes Stück verhältnismäßig frei von politischer Kritik ist. Das zuvor bei „Jongno“ angesprochene Motiv der „Alienation“ ist jedenfalls ein wiederkehrendes auf gesellschaftlicher beziehungsweise politischer Ebene, so sich die Stücke vage determinierten Kategorien zuordnen lassen. An dieser Stelle sei ein weiterer Gedanke Baudrillards angeführt, der sich sehr gut in Anlehnung an das metaphorische Vokabular der Künstler lesen lässt beziehungsweise einen entsprechenden Spiegel zu den mitunter politisch motivierten Stücken darzustellen vermag:

Jede Macht beruht auf der Hegemonie des Fürsten und dem Holocaust des Volkes. Es handelt sich folglich nicht mehr um das repräsentierte Volk und den legitimen Herrscher: diese politische Konfiguration weicht dem Duell, indem von Gesellschaftsvertrag keine Rede mehr ist, einem transpolitischen Modell zwischen einer Instanz, die nach totalitärer Selbstreferenz strebt, und einer ironischen oder widerspenstigen, agnostischen und infantilen Masse (sie spricht nicht mehr, sondern schwatzt). Ein hypochondrischer Zustand des Körpers, der seine eigenen Organe verschlingt. Die Wut der Macht und der Staaten, ihre eigenen Städte, Landschaften und ihre eigene Substanz zu zerstören, d.h. Sich selbst zu zerstören, gleicht allenfalls der früheren Wut, den Feind zu zerstören.

Jean Baudrillard: *Transparenz des Bösen* (1992)

„Morning of the Mongoloids“ verweist, wie im Titel ausgewiesen, auf die Diskriminierung des Mongolen beziehungsweise des so bezeichneten Mongoloiden. Eines schönen Morgens erwacht ein Mitteleuropäer als Asiate, beziehungsweise wie es sich herausstellt, als Südkoreaner. Die Angst vor dem Fremden und / oder Andersartigen, die ja immer den Nährboden jedweder herkunftsbezogener Diskriminierung liefert, ist ebenso Thema wie die Kontrolle von Außen und das Ausgeliefert-Sein beziehungsweise das Unfrei-Seins des Einzelnen. Hier wird wiederum ein Motiv variiert, das Boris Groys den Kommunismus-

Gegnern im Hollywood Kino der McCarthy-Ära zuschreibt. Er nennt wie bereits angeführt als hervorstechendes Beispiel Don Siegels *Invasion of the Bodysnatchers* (1956). Die persiflierte Unterwanderung durch den Außerirdischen oder simpel Andersartigen tritt als Motiv insbesondere bei „Pao Pao Pao“ in den Vordergrund.

„Galactic Tides By Night“ erzählt die Geschichte eines Schriftstellers, dem der Grenzübertritt von Kanada nach Amerika verwehrt wird, und der von den Kontrollorganen offensichtlich willkürlich eingesperrt wird. Das Stück ist an 46. Stelle gelistet. Auch hier eröffnet ein Prolog vor der Standardeinleitung mit den Worten „*U.S. customs and border protection wait time, obt. 3, 5:30 p.m., canadian border port of entry, estimated time for reaching the primary inspection booth, the first point of contact with the United States: No delay.*“⁸⁶ Es folgt die Standardeinleitung, anschließend die Einblendung des Titels und daraufhin die Aufforderung „*Step out of the bus, please.*“ Der Satz eröffnet und schließt den ersten von insgesamt fünf Blöcken, in die die Geschichte geteilt ist. Der Hauptprotagonist befindet sich auf der Reise von Toronto nach Buffalo. Inhalt des ersten Blocks ist die Beschreibung des unangenehm auf den Protagonisten wirkenden Wachorgans. Der zweite Block informiert den Leser beziehungsweise Zuseher in Dialogform darüber, dass der Protagonist Autor ist, der davon lebt, dass er mit seiner Freundin gemeinsam eine Website betreibt, über die die beiden ihre Gedichte verkaufen. Jener zweite Block endet mit der Aufforderung des Grenzpolizisten an den Schriftsteller, die Internetadresse der Homepage bekannt zu geben, und mit dessen anschließenden Verschwinden in einem Hinterzimmer. Der dritte Teil leitet den Beginn des Verhörs mit den Worten „*This is poetry?*“ ein, es folgt ein Zitat aus dem Stück „Dakota“, welches das erste auf der Startseite <http://www.yhchang.com> gelistete Stück darstellt. Die Textzeile lautet: „*Fucking walzted out to the car*“, der Schriftsteller sieht sich offensichtlich in Bedrängnis und verweist auf die Referenz des Stücks, auf Ezra Pounds „Canto I“. Der Beamte fordert erneut die Niederschrift des Namens auf. Der nun folgende vierte Teil erklärt die Methodik des Verhörs. Die Beamten eröffnen dem Schriftsteller er verhalte sich verdächtig, da seine Wange zucke. Sie fordern ihn auf, den Bildschirm der Überwachungskamera zu betrachten und sich für das Zucken seiner Wange zu rechtfertigen:

⁸⁶ „Galactic Tides by Night“, Anhang, S.85

The guilty ones twitch and our camera picks it up. Guilty of what? Of unlawful acts. Unlawful acts? Against whome? Against the United States of America. [...] My facial muscle is twitching because I'm stressed out. [...] From being dragged off the bus. From missing my poetry reading at the University of Buffalo. [...] Pound, Ezra, right? Charged with treason. A fascist and anti-semitic. Is he your poet?

YHCHHI: „Galactic Tides by Night“

In den ersten vier Blöcken wird die willkürliche Schikane durch Kontrollorgane einerseits thematisiert, die Hilflosigkeit und Ohnmacht seitens des zu Recht oder auch Unrecht Beschuldigten wird andererseits angeführt, zudem erfolgt ein Seitenhieb auf die Vereinigten Staaten samt deren strenger Einreisepolitik und deren Kontrollwahn. Darüber hinaus erfolgt der Verweis auf die eigene Arbeit, in gewisser Hinsicht in Form einer Klammersetzung zurück bis zum ersten Stück, den Anbeginn der Tätigkeit von YHCHHI. Zudem gibt sich einer der Autoren des Duos als sprechendes Subjekt zu erkennen, in dieser Hinsicht trägt das Stück Elemente eines Kommentars. Der fünfte und letzte Block, ist einerseits der längste, stellt andererseits einen inhaltlichen Bruch dar, da „Galactic Tides by Night“ an dieser Stelle eine Wendung ins Phantastische unternimmt. Der Verweis auf die „*surveillance camera*“ kann hier vorwegnehmend mit Baudrillard gelesen werden, der der digitalen Bilderflut wie bereits angeführt Unwirklichkeits-Charakter zuspricht. Jener letzte Teil beschreibt nun die Erlebnisse des Protagonisten in der Zelle, der gleich zu Beginn von seinem Mitinsassen angesprochen wird. Jener versucht ihn davon zu überzeugen, dass er den Weg nach draußen kennt, dass ihm ein Anwalt unter den vorliegenden Umständen nicht helfen würde, zudem, dass er ausschließlich an Ort und Stelle ist, um dem Hauptprotagonisten den Weg zur Freiheit zu zeigen. Der Schriftsteller zeigt sich skeptisch und geht davon aus, es mit einem geistig Verwirrten zu tun zu haben. „*Look,“ he says. He stands, moves to the middle of the room, and lifts up a hatch in the floor. I walk to the edge, look down. Below, in the growing darkness, I can see Niagara Falls.*“⁸⁷ Es folgt die an ihn gerichtete Aufforderung seines Leidensgenossen, er solle springen. „*Jump and be free*“, so der Originalton. Das Stück schließt wie folgt:

⁸⁷ „Galactic Tides by Night“, Anhang, S.85

I look down the trap, into the roiling, thundering, maelstrom: *Toronto- Buffalo: See the Galactic Tides for a buck*. Then he pushes me. [...] I bang my shin against the metal edge. *Mother of mercy that hurts*. But that feeling is quickly doomed by another: I'm falling into the falls - - I mean the galactic tides, a dark chaos of water and wind and nothingsness. The guy may be right: I'm sailing. I'm free. I'm a poet.

YHCHHI: „Galactic Tides by Night“

Vor der abschließenden Beschreibung erfolgt ein Zwiegespräch der beiden über die Bedeutung von Poesie: „*If I jump I'll die*“, *I say*. „*No, poets live forever. They live by their own laws. Don't you believe in the poetry you love?*“⁸⁸ Zudem zitiert der Zellengenosse Pounds „Canto I“, sowie „Sailing to Byzantium“ von William Butler Yeats. Folgt man der Interpretation des Autors selbst, wie er sie 1931, fünf Jahre nach der Erstveröffentlichung, für BBC Broadcast verfasst hat, benutzt er die Reise nach Byzanz als Metapher für die innere spirituelle Reise: „*Byzantium was the centre of European civilization and the source of its spiritual philosophy, so I symbolize the search for the spiritual life by a journey to that city.*“ Der Sprung in das schwarze Nichts, „*I mean the galactic tides, a dark chaos of water and wind and nothingsness. The guy may be right: I'm sailing. I'm free. I'm a poet.*“⁸⁸, kann auf metaphorischer Ebene nun parallel zu Yeats Symbol von Byzanz verstanden werden. Der Sprung des Schriftstellers in die Galaxie ist gleichzusetzen mit Yeats Symbol oder Metapher der Reise nach Byzanz, mit der Reise ins Innere, auf die sich der Poet begibt, beziehungsweise die die Poesie antritt. Pounds „Cantos“ gelten den Künstlern sei hier abschließend angemerkt, als Inspirationsquelle, beziehungsweise ist das Stück „Dakota“ in Anlehnung an Pounds Arbeit entstanden. Dass es gleichsam das Eröffnungstück darstellt, vermag die Bedeutung von Pounds „Cantos“ für den literarischen Zugang von YHCHHI unterstreichen. In einer Rezension der Frankfurter Allgemeinen Zeitung zur deutschen Erstauflage der „Cantos“ übersetzt von Eva Hesse unter Mitarbeit von Manfred Pfister liest sich Folgendes: „*1917 hatte er für sich aufgeschlüsselt, was Dichtung sei - ein Dreifaltiges: Phanopoeia, das starke Bild, Logopeia, das gültige Wort, und Melopoeia, prosodische Musik. Schon in der „imagistischen“ Phase schrieb er meist vom Melos her*“⁸⁹. Die zitierten Elemente scheinen

⁸⁸ „Galactic Tides by Night“, Anhang, S.85

⁸⁹ Dath, Dietmar: Ezra Pound: „Die Cantos – Feuer und Asche im Mund des tobsüchtigen Troubadours“, in:

einen ebenso essentiellen Wert im Schaffen YHCHHs einzunehmen. Das „*starke Bild*“ ebenso wie das „*gültige Wort*“ ebenso wie die „*prosodische Musik*“. Abschließend ein weiterer Auszug aus genannter Rezension:

Das unvergleichliche Buch aus Gift und Licht, Schrott und Wert mündet außerhalb des autorisierten Textkörpers im Fragmentarischen. Es verlischt in einer Geste von literaturgeschichtlich nicht wiederholbarer Schönheit: „That I lost my center / fighting the world.“ Das heißt in der deutschen Gesamtausgabe, die es jetzt gibt: „Ich habe meine Mitte verloren / da ich antrat gegen die Welt.“ Eine verwandte Bilanz: „I have tried to write paradise / Do not move / Let the wind speak / that is paradise. / Let the Gods forgive what I / have made / Let those I love try to forgive / what I have made.“

Dietmar Dath: „Ezra Pound – Die Cantos“ (FAZ – 03.10.2012)

„Morning of the Mongoloids“ beschreibt die über Nacht von stattem gegangene Verwandlung eines Mitteleuropäers in einen Asiaten, beziehungsweise konkreter, in einen Koreaner. Der junge Mann erwacht am Morgen nach einer langen Partynacht, stolpert ins Bad und bemerkt beim Blick in den Spiegel, dass seine „*features seem changed*“, die Nase wirkt eingedrückt, wie überhaupt sein gesamtes Gesicht „*flattened*“ wirkt. Sein Haar ist schwarz und glatt, statt wie zuvor braun gelockt. Er hat offensichtlich ein Black-out und überlegt, ob es möglich sein kann, dass er verprügelt wurde, gestürzt ist, et cetera. Aber: „*I definitely remember walking in the door of my apartment, drinking a glass of water, undressing, and falling into bed.*“⁹⁰ Weiterhin muss der Protagonist feststellen, dass sich seine Gesichtsfarbe verändert hat, sein Bartwuchs verschwunden ist. Er stolpert in Panik aus dem Bad um sich anzukleiden, „*but my legs get stuck in pants, that are now way too long.*“⁹¹ Er stürzt daraufhin zum Telefon, wählt die Nummer seiner Freundin Sally, die Frau am anderen Ende antwortet offensichtlich in Chinesisch, er knallt den Hörer auf die Gabel und verlässt das Haus. Er erkennt seine Straße nicht wieder, „*It looks like fucking chinatown!*“, greift nach einer Passantin um zu erfahren, wo er sich befindet. Die Frau

Dath, Dietmar: „Ezra Pound – Die Cantos. Feuer und Asche im Mund des tobsüchtigen Troubadours“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung:

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/ezra-pound-die-cantos-feuer-und-asche-im-mund-des-tobsuechtigen-troubadours-11912129.html> – 03.12.2012

90 „Morning of the Mongoloids“, Anhang, S. 91

91 „Morning of the Mongoloids“, Anhang, S.91

sucht zu entkommen, er hält sie fest und schreit sie in Verzweiflung an:

I realize to my horror that I'm speaking chinese! I'm singsonging like a chinaman! She looks at me with terror and bewilderment, but says in the same singsong, „We're in Seoul.“ [...] Last night I'm a white man at a party with my friends, this morning I'm in a foreign country. [...] *I'm korean. I'm a crazy fucking korean.* [...] I could sit down on the sidewalk and cry. Instead, to my utter surprise, my legs carry me into the crowd, the yellow crowd of faceless koreans. A moment later I'm in the nearest convenience store [...] slurping down cup noodles. Just the thing for a hangover.

YHCHHI: „Morning of the Mongoloids“

Bei jenem Stück drängt sich vordergründig der Vergleich zu Franz Kafkas Erzählung „*Die Verwandlung*“ auf, in der sich der Protagonist Gregor Samsa eines Morgens zu einem „ungeheuren Ungeziefer“ verwandelt findet. Das Motiv der unfreiwilligen Metamorphose, wird an jenes der Alienation, des Entfremdet-Seins, gebunden und zudem mit der Frage der gesellschaftlich-biologischen Herkunft verknüpft. Beschrieben wird der Widerwille des Protagonisten, als er erkennt dass er „singsonging“ ist, „*like a chinaman.*“ Wohin sich der Schluss des Stücks mit Boris Groys und dessen im dritten Kapitel („Der Kommunismus, von außen betrachtet“) seines „*Kommunistischen Postskriptums*“ formulierten Überlegungen interpretieren lässt, wenn der Protagonist eintaucht, in die Masse gelber, gesichtsloser Koreaner. Karl Marx' Formulierung „*Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus.*“⁹² veranlasst Jaques Derrida bereits in seinem 1998 erschienenen „*Marx' Gespenster*“ zu Überlegungen nach dem Erbe des Kommunismus. Groys konzentriert sich in seinem 2006 erschienenem „*Kommunistischen Postskriptum*“ wie weiter oben angeführt, auf Darstellung eines medienphilosophischen, wie -historischen Diskurses, spricht von einem *linguistic turn* auf gesellschaftlicher Ebene. Aber auch er greift auf den von Derrida gestellten Vergleich zu dem Gespenst von Hamlets Vater, welches ja stets in einer Rüstung auftritt, „*wie es von Shakespeare beschrieben wurde*“, zurück und verweist einmal mehr darauf, dass man nicht weiß, „*ob sich überhaupt etwas dahinter verbirgt, ob das Gespenst nicht vielmehr im Inneren leer ist, ein reiner Signifikant*“

92 Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Manifest der Kommunistischen Partei*. Erste Auflage 1965, Vierter Nachdruck 1975, Verlag für Fremdsprachige Literatur, Peking 1975, S.31

*ohne Inhalt, ohne Fleisch, ohne Begehren.*⁹³

Aber konkrete historische Gründe für die Wahrnehmung des sowjetischen Kommunismus als Reich der Automaten, der virtualisierten, unterinkarnierten Gespenstermenschen sind hier nicht so wichtig wie die Tatsache selbst: Im Westen wurde der Kalte Krieg zwischen West und Ost vornehmlich als Kampf zwischen Körper und Maschine, zwischen Gefühl und Rationalität [...] stilisiert. Deswegen förderte die CIA Ausstellungen von Pollock und anderen [...] ihre Bilder fungierten als Manifestationen der quasianimalischen Revolte gegen die kalte Logik der rationalistischen Utopie.

Boris Groys: *Das kommunistische Postskriptum* (2006)

Eben jenes Motiv in der historischen Darstellung des Kommunismus seitens des Westens erfährt in „Morning of the Mongoloids“ eine Variation beziehungsweise bedeutet sich einmal mehr in einer Übersetzung. Beinahe alle Stücke weisen, wie bereits angeführt, Referenzpunkte in mehrfacher Hinsicht und auf unterschiedlicher Ebene auf. Themen wie Repression und Gefangenschaft werden wiederholt aufgegriffen. Kritik gilt hier sowohl dem kommunistischen wie auch dem kapitalistischen System beziehungsweise jeder Gesellschaft, die Gewalt ausübt. „Bust down the doors!“ reiht sich in den Reigen der politisch-kritischen Texte. Es handelt sich um ein sehr kurzes Stück, das in unterschiedlichen Versionen, in unterschiedlicher Variation und aus unterschiedlicher Erzählperspektive angeführt wird. Von „Bust down the doors“ ist eine englische, eine deutsche und eine französische Version gelistet. Mark Tribe findet zu genanntem Stück in dessen Essay „An Anthology of Net Art“, folgende Worte: „[...] a 55-second text movie telling the story of a late night domestic raid by an unnamed authoritarian force. I was stunned never before had I experienced such a dynamic, emotionally powerful work of art on a computer screen [...]“⁹⁴. Das folgend gelistete Stück trägt den Titel „Bust down the door again!“, es stehen drei Versionen zur Verfügung: „with drums“, „with strings“ und „Gates of hell – Victoria version“. „Bust down the door again!“ variiert „Bust down the doors!“ hinsichtlich der Grafik und der Musik. Die „Victoria version“ beinhaltet den eingesprochenen Text von Victoria, die als „spokesperson“ von YHCHHI ausgewiesen

93 Groys, Boris: *Das kommunistische Postskriptum*, S.66

94 Tribe, Mark: „An Anthology of Net Art“, in: <http://www.tate.org.uk/intermediaart/entry15274.shtm> – 13.12.2011

wird und in mehreren Stücken zu hören ist. Es soll an dieser Stelle auch aufgrund der genannten Kürze das (beinahe) gesamte Stück „Bust down the doors“ wiedergegeben werden:

They bust open the door while you sleep, rush into your home, [...] drag you out of bed, push you [...] out into the street, while the neighbors, [...] peek from behind curtains to catch a glimpse of your humiliation, [...] still others opening their window to cry out „Kill the traitor,“ while you in bare feet, hands tight behind your back, advance to the pokes of their gun muzzles in your back and sides and their spit that drips from your face, and all the while, how strange it is that as you walk in the cool night, as you move closer and closer to the isolated spot where they will force you to your knees and put a bullet in your head, [...] how strange and how important, how lifesaving that you must, utterly must recall the dream you were dreaming when they pulled you out of bed, the dream of the cool summer sea breeze that caressed you and your lover as you sat on the terrace over- looking the sea and drank to the strains of an unbearably sweet bossa nova.

YHCHHI: „Bust down the Doors!“

Das Stück hat eine Laufzeit von einer knappen Minute. Es lässt sich ein Vergleichsmoment zu in Kapitel 4.1. angeführtem Stück „Honeymoon in Beppu“ ausmachen, wenn der rettende Moment durch das Symbol zweier Liebender am Strand dargestellt wird. Hier kommt das Motiv des unerträglich süßen Bossa Nova hinzu. Musik, Liebe und Traum begleiten den Hauptprotagonisten, der Opfer roher Gewalt wird, am Weg aus dem Leben in den Tod. Der Traum als rettendes Element, innerhalb dessen die Motive Liebe, Musik, Sommerluft am Meeresstrand eingebettet werden. Der Traum erlöste auch bereits den Protagonisten in zuvor zitiertem Stück „Galactic Tides by Night“. „Bust down the doors!“ ist verhältnismäßig zentral an 23. beziehungsweise „Bust down the door again!“ an 24. Stelle gelistet. Zudem verweist die vierfache Variation des Stücks auf den zentralen thematischen Stellenwert desselben innerhalb des YHCHHIs Werkkomplexes.

Abschließend sollen nun noch die beiden Stücke „Pao Pao Pao“ und „Operation Nukorea“ besprochen werden. Erstgenanntes variiert das Motiv der Alienation, der Gewalt, der Flucht beziehungsweise der Verfolgung sowie jenes des Traums oder eben des

Unwirklichkeits-Charakters. Zweitgenanntes imaginiert einen potentiellen Atomangriff Nordkoreas auf Südkorea. Zu „Pao Pao Pao“: die Szenerie eröffnet aus der Sichtweise eines männlichen Protagonisten, der sich offensichtlich mit und oder wegen seiner Freundin Sunny auf der Flucht vor Fat Zhou befindet, die Geschichte ist offensichtlich in Seoul angesiedelt und gehört mit zwölf Minuten Laufzeit zu den längsten Stücken, die eine „klassische“ Narrative transportieren. Das Stück ist in zwei Teile gegliedert, der erste ist verhältnismäßig kurz und dient der Veranschaulichung der Ausgangssituation. Der zweite Teil beginnt mit einem Spaziergang durch einen Park, den das Paar gemeinsam unternimmt und wird abrupt unterbrochen durch wirr scheinende Gesprächsfetzen wie „*Come quickly*“, „*What?*“, „*Who called my name?*“ oder „*Run!*“. Bereits im ersten Teil scheint der Protagonist getrieben und ängstlich, wenn er durch die verregnete Stadt läuft. Der Spaziergang wird nun durch die Not zur Flucht unterbrochen, das Paar flieht durch den Juwelierbezirk Sam-ga, der ebenfalls in Jongno gelegen ist, zuvor ziehen die Worte: „*Now it's dark and that light, that horrible fluorescent light*“ über den Bildschirm. Wenige Worte später heißt es: „*Who are they? In here? But why here? The light is so dim!*“ und weiter „*Why are the walls red? This way! More fucking red walls! Christ who was their decorator? Velour! And push! And dim fluorescent lights! Is death like this?*“⁹⁵. Der Raum, in den die beiden im Zuge ihrer Flucht geraten, erhält durch Federführung und rhythmischer Intonation zusätzlich zur Beschreibung desselben einen unheimlichen, beklemmenden, alptraumhaften Charakter. Kurze Zeit später wird offenbar, dass ihnen der Verfolger weiterhin auf den Fersen ist, es kommt zu einer ersten Kampfszene, die mit klassischen Attributen des Comics angereichert wird: „*Punch*“, „*Argh!*“ und so weiter. Es folgt weiterhin in kurzen Sätzen die Beschreibung des Kampfes, in welchem der Hauptprotagonist den Verfolger recht brutal zusammenschlägt, um mit den Worten „*Why that stupid grin?*“ zu enden. Der Kontrahent empfindet offenbar keinen Schmerz. Sunny wechselt anscheinend wortlos die Seiten, der Hauptprotagonist verlautbart seine Ansicht, die beiden seien nicht menschlich, nach wie vor in dem Glauben Fat Zhou hätte ihm die beiden aufgrund seiner Schulden bei ihm auf den Hals gehetzt. Abschließend rast er in einem gestohlenen Auto durch die in Neonlicht getauchten Straßen. Das Stück schließt wie folgt, der Protagonist flieht nach wie vor mit dem Auto quer durch Seoul:

95 „Pao Pao Pao“, Anhang, S. 97

Don't people in Seoul ever go home? Hey, what's the matter. Why's everyone running and screaming? Why the panic? What's happening? Pal! What's going on? What? Say that again? No! You're kidding! The North has declared war? Really? [...] 500,000 artillery shells on Seoul! [...] Since we're all going to die! Hey! Fat Zhou, too! He'll die to! Hurray, so I don't owe him a thing! And this car is mine! The city is mine! [...] Anything goes! Watch out! Here I come!

YHCHHI: „Pao Pao Pao“

Das hier vorgefundene Paradoxon lässt sich zusätzlich zu oben angeführter Interpretation von „Morning of the Mongoloids“ lesen. Die leblosen Verfolger wären dann ganz im Sinne von oben nach Groys zitierter westlichen Auffassung jene vom Kommunismus unterinkarnierten maschinellen Gespenster. Der in diesem Fall glücklich Unwissende ginge dann auch in diesem Stück verhältnismäßig unbelastet in den Tod, da er in dem Glauben stirbt, er wäre seiner sogenannten individuellen Hölle entflohen.⁹⁶ „Operation Nukorea“ findet sich in einer Transkription im Anhang. Inhalt des Stücks ist eine nordkoreanische Invasion in Südkorea, hier inklusive eines Atomangriffs. Ein nicht allzu weit hergeholtes Szenario, wenn man bedenkt, dass Nordkorea etwa 2010 mit Raketentests in Richtung der südkoreanischen Insel Yeonpyeong von sich Hören ließ sowie derzeit erneut mit unterirdischen Atomtests in den aktuellen Tagesmeldungen vertreten ist⁹⁷. Hierzu seien abschließend jedenfalls noch einmal Gedanken Jean Baudrillards angeführt, diesmal zum Thema des Fremden oder Andersartigen, wie es in der westlichen Kultur und Gesellschaft aufgenommen und verstanden wird, durchaus auch in traditionellem Sinne: *„In der Welt der Vorbestimmung des Anderen kommt alles von woanders, die glücklichen und unglücklichen Ereignisse, die Krankheiten, selbst das Denken. Alle Gebote werden von [...] den Göttern, den Tieren, den Gesinnungen, der Magie erteilt“*. In einem weiteren Schritt verweist er auf Kristeva, und hier erfährt der vorliegende Exkurs eine zunehmend

96 „Es überwiegt die Vorstellung vom Kommunismus als einer formal-logisch und rational-technisch organisierten Idylle – und zwar sowohl bei den Sympathisanten [...] als auch bei seinen Gegnern. [...] Der Realsozialismus wird dafür kritisiert, daß er aus Menschen Automaten, Maschinen machen wollte, die nach einem Programm funktionieren sollten. Das genuin Menschliche [...] daß der Mensch auch begehrendes Tier ist [...] wurde dabei unterdrückt. [...] Die Wahrnehmung des Kommunismus als ein Reich der Kalten Rationalität [...] ist [...] von einer großen literarischen Tradition der utopischen Gesellschaftsentwürfe und antiutopischer Polemiken geprägt“; in: Groys, Boris: *Das kommunistische Postskriptum* (2006)

97 In der FAZ trägt der entsprechende Artikel den Titel: „Unterirdische Provokation“: <http://www.faz.net/aktuell/politik/nordkoreas-atomtest-unterirdische-provokation-12059919.html> – 13.02.2013

philosophische Wendung: „Wenn wir nach Kristeva uns selbst fremd werden, indem wir den anderen verinnerlichen und diese Fremdheit uns selbst gegenüber unter anderem die Form des Unbewussten annimmt, dann ist es richtig, daß in der Welt des Schicksals das Unbewusste nicht existiert.“ Baudrillards hier als abschließende Worte eingesetzte wollen wiederum auf die Fremdheit im Sinne der Kunstschaffenden und derer Auslegung interpretiert gewusst verstanden werden: „Der Andere, das ist der Gast. Nicht rechtlich gleichgestellt und different, sondern fremd, extraneus. Und ihm muß seine Fremdheit ausgetrieben werden.“⁹⁸

5. Der Kommentar: *Art is futile*



Abb. 10: Young-Hae Chang & Marc Voge⁹⁹

But then, all our lives we postpone everything that can be postponed; perhaps we all have the certainty, deep inside, that we are immortal and that sooner or later every man will do everything, know all there is to know. („Funes, His Memory”).

Jorge Luis Borges: *Artifices* (1944)

„All our lives we postpone everything that can be postponed“. Mit diesem Zitat Borges öffnet das Auftragsstück für die Tate Modern in London aus dem Jahr 2006, welches hier abschließend kurz umrissen werden soll. Der Besprechung von „The Art of Sleep“ wird jene von „The Art of Silence“ zur Seite gestellt. Letztgenanntes Stück entstand aus einem Interview, um das die Kuratoren der Tate Modern gebeten hatten. Die Kunstschaffenden

⁹⁸ Baudrillard, Jean: *Transparenz des Bösen*, S.162/163

⁹⁹ Quelle: Foundation for Contemporary Arts:

http://www.foundationforcontemporaryarts.org/grant_recipients/heavyindustries.html – 20.01.2012

entschieden sich daraufhin, auch das Interview in Form eines Stücks wiederzugeben. Erstgenanntes Stück behandelt einmal mehr die eigene Arbeit, diesmal aber ausnahmsweise unter Aussparung des Verweises auf das verwendete Kommunikationsmittel. Das Stück beschränkt sich auf die Frage, was denn überhaupt Kunst sei, und variiert diese ausgehend von der jüngsten Kunstgeschichte, um wiederholt zu dem Schluss zu gelangen „*Art is everything*“. Der Inhalt folgt den Gedankengängen einer beliebigen Person, die durch das Gebell eines Hundes in der unmittelbaren Nachbarschaft vom Schlaf abgehalten wird. Ein äußerst zugänglicher Einstieg für den Rezipienten in die Geschichte, denn bereits ein Kind kennt die Erfahrung der leisesten Ablenkung beim Versuch einzuschlafen, wenn im Grunde genommen Geist und Gefühl in Unruhe sind. In einer anfänglichen Sequenz heißt es:

Everything is unnecessary. Everything is futile. O.K., so I've had the notion a few times before. Perhaps you and Buddha have, too. But this time, before I let it get to me, conjure in me yet another vision of oblivion, it's rung a bell. Every goddamn thing is futile. The dog's whining has rung a bell in my sleep hungry head: if everything is futile, including getting to sleep to get up on time [...]. If all this is futile, then art is futile, too. *Art is futile.* I mean art is part of everything, right?

YHCHHI: "The Art of Sleep"

Einige Gedankengänge später kommt der Protagonist zu folgendem Schluss: „*Art ist futile. And like a dog.*“ Und weiter: „*Art is a dog. Not, art is like a dog, but, art is a dog. I had, in my sleeplessness, moved from metaphor to materiality. Art was a dog. Art is a dog.*“¹⁰⁰ Selbiges Zitat lässt sich an dieser Stelle mit Baudrillard interpretieren:

Man spricht von der Entmaterialisierung der Kunst, in der minimal art, der concept art, der Augenblickskunst, der Anti-Kunst, einer ganzen Ästhetik der Transparenz, des Verschwindens und der Nicht-Verkörperung, aber in Wirklichkeit hat sich das Ästhetische überall in einer operationalen Form materialisiert. Dafür mußte sich die Kunst übrigens zum Minimalwerden zwingen und ihr eigenes Verschwinden spielen.

Jean Baudrillard: *Transparenz des Bösen* (1992)

¹⁰⁰"The Art of Sleep", Anhang S.107

Oben angeführtes Zitat darf in seiner Aussage als maßgeblich für die vorliegende Arbeit betrachtet werden, da es sich als ausnehmend passend erweist für den Zugang zu den selbstreflexiven Arbeiten von YHCHHI. Im Grunde ist es genau das, was die Künstler tun: sie reagieren auf die Tatsache, dass die Kunst ihr eigenes Verschwinden zu spielen hat, da in der heutigen Gesellschaft ohnedies die Marktwirtschaft regiert, auch in der „Kunst“. In diesem Sinne ist wiederum das folgende Zitat zu interpretieren: *„A fart is art! I kid you not! This is not toilet humor! It's Marcel Duchamp all over again! It's Air de Paris! It's Borges's bump on the head! You know his story of the boy who fell from a wall [...] and couldn't forget a thing!“*¹⁰¹

Der Kommentar speist sich vornehmlich aus den vermeintlichen Streitigkeiten und der Gegenposition beziehungsweise Argumentation zwischen den beiden Mitgliedern von YHCHHI. Der Interviewerin wird jeglicher Wind aus den Segeln genommen mithilfe der vermeintlichen Streitigkeiten, die sich in „Nichts“ verlieren, oder konkreter sich auch hier in gegenseitigen Beschimpfungen und zynischen Missachtungen verlieren. Am Ende dieses Interviews, indem im Grunde nichts anderes von statten geht als der Entzug einer Stellungnahme seitens der Interviewten, überzeugen die beiden letztlich die beauftragte Journalistin einen Song wiederzugeben.

¹⁰¹ "The Art of Sleep", Anhang, S.107

6. Epilog

Das Bestreben vorliegender Arbeit war vornehmlich, einen Abriss des Schaffens von YHCHHI zu geben sowie mögliche oder wahrscheinliche Parallelen in Medien- und jüngerer Kunstgeschichte nachzuzeichnen. Die Arbeit des Künstlerpaares ist insofern extravagant, als sie in dieser Form nach heutigem Wissenstand einzigartig ist. Eine sehr konsequent eingehaltene äußere Erscheinungsform steht neben einem unverkennbaren Jargon. Sprache, "Graphik", Musik, Inhalt und nicht zuletzt Intonation einen das Projekt, welches durchaus auch als ein Literarisches angesehen werden darf. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist der Versuch, dieses Projekt entsprechend dessen Komplexität möglichst umfassend zu erörtern. Dabei ist festzuhalten, dass sich in den einzelnen Stücken zahlreiche Ironisierungen aneinander reihen. Es wurden Vergleiche zur jüngeren Mediengeschichte einerseits angestellt, andererseits wurden mögliche wie apodiktische Vorläufer auf künstlerischer und literarischer Ebene vorgestellt. Bei dem hier erörterten künstlerischen Projekt handelt es sich um ein in der gegenwärtigen Situation zeitgenössisch unmittelbares. Die Künstler bedienen sich eines Mediums, das ein Spiegel der Zeit ist. Während Bilder auf Leinen oder analoge Fotografien nur durch Zerstörung verschwinden können, ist dieses Projekt per se vergänglich. *Art is futile*. Morgen schon kann alles gelöscht oder für den Normalverbraucher nicht mehr auffindbar sein.

Die wenigen mit Vorsicht und Bedacht gesetzten Verweise auf die jüngere Kunstgeschichte beziehungsweise auf Vorbilder auf literarischer Ebene lassen kaum Deutungsspielraum, wenngleich der Rezipient auch "genötigt" ist wäre, das Gesamtwerk durchzuarbeiten, um eine endgültige Bewertung vornehmen zu können. Der Rahmen der vorliegenden Arbeit war nicht breit genug, um eine fundierte Analyse aller Arbeiten von YHCHHI zu bewerkstelligen. Deshalb ist die vorliegende Auseinandersetzung mit dem Oeuvre des Duos als - wie im Schlusswort weiter oben gesagt - "Versuch" zu deuten. Jedenfalls lässt sich abschließend sagen, dass sich dessen Themenkreise entlang der jüngeren Geschichte, und hier insbesondere von Unterdrückung, Missbrauch, Fremdenfeindlichkeit sowie der oftmals breitenwirksamen Angst vor dem Anderen manifestieren. Hinzu kommen "Alltagsgeschichten", die meist das Thema der "Liebelei" persiflieren, ohne die Respektabilität vor dem Thema zu verlieren.

7. Anhang

7.1. Transkription

AMORI AMORI _ case N° 0176

Seite. YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES PRESENTS (klein / roter Strich / oben. korean.)

Seite. YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES PRESENTS / AMORI AMORI

Seite. YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES PRESENTS / AMORI AMORI / TEN 9 EIGHT 7 SIX 5 FOUR 3 (läuft unten durchs Bild) // CASE N° 0176

Seite. EICHI: // O.K., // CALL ME A COWARD, // BUT I'VE BEEN / THINKING ABOUT IT // FOR A LONG TIME,

Seite. SO LONG, IN FACT, // THAT I NO LONGER / ASK MYSELF // IF I AM A COWARD. // I'VE DECIDED / TO LEAVE HER.

Seite. NO BIG DEAL, YOU SAY. // CORRECT, // EXCEPT THAT I'VE DECIDED // TO LEAVE HER

Seite. WITHOUT SAYING GOODBYE. // NO BIG DEAL EITHER, / YOU SAY. // CORRECT AGAIN,

Seite. EXCEPT THAT IF I LEAVE / WITHOUT SAYING GOODBYE // IT WILL KILL HER. // BELIEVE ME, // I KNOW.

Seite. NO BIGGIE! YOU SAY. // COME ON, // CAN'T YOU COME UP WITH / SOMETHING ORIGINAL?

Seite. YOU'RE BORING / US ALREADY.// O.K., // SO HOW ABOUT THIS? // SINCE I KNOW // IT WOULD KILL HER // IF I LEFT HER,

Seite. I'M GOING TO KILL / MYSELF INSTEAD. // THERE, // I KNEW THAT / WOULD GRAB YOU.

Seite. I KNOW WHAT YOU WERE / THINKING I'D SAY: // I'M GOING TO KILL HER. // NOPE, // WE'VE ALL SEEN THAT

Seite. A MILLION TIMES / IN THE MOVIES. // I THOUGHT AT FIRST // THAT I'D FAKE / MY OWN DEATH,

Seite. BUT THAT'S / ALSO BEEN DONE.

Seite. SO I'M GOING / TO KILL MYSELF, // NOT OUT OF LOVE // (AND NOT OUT OF HATE - - // IF I HATED HER,

Seite. I WOULD'T KILL MYSELF, / NOW, WOULD I?), // BUT OUT OF WEARINESS

Seite. WITH THE WHOLE THING. I'M TIRED OF WONDERING // HOW TO LEAVE HER // WITHOUT HAVING / HER KILL HERSELF.

Seite. PRETTY SELFLESS, HUH? // OH, // BY THE WAY. // IN CASE YOU'RE / INTERESTED, // I'M GOING TO / MAKE IT LOOK

Seite. LIKE AN ACCIDENT. // I'M JUST GOING TO WALK // IN FRONT OF / A MOVING CAR.

Seite. I'VE EVEN PICKED THE / INTERSECTION IN AKASAKA. // BABY,

Seite. THOSE DRIVERS / MUST BE GOING // 100 KILOMETERS AN HOUR. // I BET I'LL FLY 25 METERS

Seite. BEFORE I BOUNCE / ON THE PAVEMENT // AND GET RUN OVER // BY FOUR OR FIVE / OTHER CARS AND TRUCKS.

Seite. IT'S A CINCH. // WISH ME LUCK.

Seite. MASUMI: // DAMN HIM. // RIGHT WHEN I WAS / GOING TO TELL HIM // IT'S OVER,

Seite. HE GETS INTO A / STUPID CAR ACCIDENT // AND ENDS UP / A PARAPLEGIC. // NOW WHAT CAN I DO?

Seite. IF I ABANDON HIM // ON HIS HOSPITAL BED, // EVERYONE WILL THINK / I'M HEARTLESS. // EVEN I MIGHT THINK IT.

Seite. WHY COULDN'T HE JUST / HAVE KILLED HIMSELF? // INSTEAD, // I'M LOOKING / LIKE A NURSE

Seite. FOR THE REST OF MY LIFE. // SERVES ME RIGTH. // FOR DILLY-DALLYING. // I SHOULD HAVE LEFT / HIM YEARS AGO.

Seite. WHY DID'NT I? // BECAUSE IT WOULD / HAVE KILLED HIM. // NOW HE'S GOING / TO KILL ME.

Seite. I COULD KILL MYSELF. // NO KIDDING.

AMORI AMORI_ case N° 0384

Seite. AMORI AMORI // YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES / PRESENTS (roter Strich: eng: unten)

Seite. TEN 9 EIGHT 7 SIX 5 FOUR 3 // CASE N° 0384

Seite. NANAHO: // I KILLED HIM. // I HAD TO, // BECAUSE HE WAS JUST TOO / MUCH IN LOVE WITH ME,

Seite. AND I COULDN'T BEAR THAT. // I MEAN, // HE WAS IN LOVE / WITH SOMEONE // WHO'S NOT ME. // AND I ADMIT

Seite. IT WAS MY FAULT, // BUT THEN, // WHO DOESN'T WANT / TO BE SEEN // IN THE BEST LIGHT? // BUT IT WENT TOO FAR.

Seite. HE WASN'T ALLOWING ME // TO BECOME MY REAL SELF. // HE CONVINCED HIMSELF // I WAS PERFECT.

Seite. HE TURNED ME INTO A LIE. // PLUS, // HE WAS BEGINNING / TO BORE ME. // SO I DRUGGED HIS / BEER IN A BAR

Seite. ON A FREEZY EVENING // DURING A WEEKEND / IN THE COUNTRY, // MADE HIM WALK / BACK TO THE INN

Seite. BY THE SCENIC ROUTE, // TOOK A DETOUR / THROUGH THE WOODS, // THEN,

Seite. WHEN HE FELL OVER / ASLEEP IN THE SNOW, // I TOOK HIS WALLET // AND LEFT HIM. // BY MORNING

Seite. OUR FOOTSTEPS / HAD DISAPPEARED // UNDER NEW FALLEN SNOW.

Seite. THAT WAS A WEEK AGO. // SINCE THEN, // NOTHING. // WHEN I CHECKED OUT, // I TOLD THE / OLD INN KEEPER

Seite. THAT MY BOYFRIEND / WAS WAITING FOR ME // AT THE TRAIN STATION. // NOW I'M BACK IN TOKYO.

Seite. I CHECKED THE / WEATHER UP THERE - - // SNOW AND MORE SNOW. // IF IT KEEPS UP,

Seite. NO ONE WILL FIND HIM // UNTIL SPRING.

Seite. HIDEAKI: // HOW EMBARRASING. // TALK ABOUT // MAKING A FOOL / OF YOURSELF. // NOT TO MENTION

Seite. THAT I FROZE / MY BUTT OFF // IN THE SNOW / FOR TEN HOURS. // LUCKY FOR ME // THAT STRAY DOG

Seite. STARTED TO / CHEW MY SHOE. // WHAT MUST SHE / THINK OF ME? // I INVITED HER TO / THE COUNTRYSIDE

Seite. FOR THE WEEKEND, // THEN I DRINK SO MUCH // THAT I PASS / OUT IN THE SNOW

Seite. ON ONE OF THE / COLDEST NIGHTS // OF THE WINTER. // THEN, // WHEN I GET BACK / TO THE INN

Seite. THE NEXT MORNING, // SHE'S GONE.

Seite. OF COURSE, // I WOULD HAVE DONE / THE SAME THING // IF SOMEONE HAD GOTTEN / AS DRUNK AS ME.

Seite. I FEEL LIKE SUCH A JERK // THAT FOR THE PAST WEEK // I HAVEN'T BEEN / ABLE TO DECIDE // IF I SHOULD

APOLOGIZE

Seite. OR DROP OUT / OF HER LIFE. // AH, // WHAT THE HELL. // I'M JUST GOING TO // GO OVER TO HER HOUSE,

Seite. KNOCK ON THE DOOR // AND SURPRISE HER, // GET DOWN ON MY KNEES // AND BEG HER / TO FORGIVE ME.

Seite. I'LL NEVER TAKE / A DRINK AGAIN.

BUST DOWN THE DOORS!

Seite. 10 // 9 // 8 // 7 // 6 // 5 // 4 // 3 (Zahlen zentriert & immer größer werdend)

Seite. YOUNG-HAE / CHANG / HEAVY INDUSTRIES / PRESENTS

Seite. BUST DOWN / THE DOOR! // THEY BUST / OPEN // THE / DOOR // WHILE YOU / SLEEP, // RUSH / INTO // YOUR / HOME,

Seite. ENTER YOUR / BEDROOM, // DRAG / YOU // OUT OF / BED, // PUSH / YOU // IN YOUR / UNDERWEAR

Seite. OUT / INTO THE / STREET, // WHILE THE / NEIGHBORS, // NOW / AWAKENED, // PEEK FROM / BEHIND / CURTAINS

Seite. TO CATCH A / GLIMPSE // OF YOUR / HUMILI- / ATION, // SOME / OF THEM / NODDING // IN / AGREEMENT

Seite. WITH YOUR / CAPTORS, // OTHERS / SMILING, // STILL / OTHERS // OPENING / THEIR / WINDOWS // TO CRY / OUT

Seite. "KILL THE / TRAITOR," // WHILE / YOU // IN BARE / FEET, // HANDS / TIED // BEHIND / YOUR BACK,

Seite. ADVANCE / TO THE / POKES // OF THEIR / GUN / MUZZLES // IN YOUR / BACK AND / SIDES // AND THEIR / SPIT

Seite. THAT / DRIPS // FROM YOUR / FACE, // AND ALL / THE WHILE, // HOW / STRANGE / IT IS // THAT AS / YOU WALK

Seite. IN THE / COOL / NIGHT, // AS YOU / MOVE // CLOSER / AND / CLOSER // TO THE / ISOLATED / SPOT

Seite. WHERE THEY / WILL FORCE / YOU // TO YOUR / KNEES // AND PUT / A BULLET // IN YOUR / HEAD,

Seite. HOW / STRANGE // AND HOW / IMPORTANT, // HOW / LIFESAVING // THAT YOU / MUST, // YOU UTTERLY / MUST
RECALL

Seite. THE / DREAM // YOU WERE / DREAMING // WHEN THEY / PULLED YOU // OUT OF / BED, // THE DREAM / OF THE / COOL

Seite. SUMMER / SEA / BREEZE // THAT / CARESSED / YOU // AND YOUR / LOVER // AS YOU / SAT // ON THE / TERRACE

Seite. OVER- / LOOKING / THE SEA // AND / DRANK // TO THE / STRAINS // OF AN / UNBEARABLY / SWEET // BOSSA / NOVA.

CUNNILINGUS IN NORDKOREA

Seite. THE FOLLOWING IS A / TEXT THAT NORTH / KOREA'S DEAR LEADER / KIM JONG-IL ASKED / YOUNG-HAE CHANG
HEAVY / INDUSTRIES TO PRESENT. // 10 NINE 8 / SEVEN 6 FIVE / 4 THREE

Seite. YOUNG-HAE CHANG / HEAVY / INDUSTRIES / PRESENTS // CUNNI- / LINGUS // NORTH / KOREA

Seite. CUNNILINGUS / IN / NORTH KOREA (*fade block*)

Seite. THANK YOU FOR INVITING ME / TO TALK TO YOU ABOUT SEX / AND GENDER IN NORTH KOREA. / DIALECTICAL SEX
AND GENDER / IS NOT JUST ONE OF MY / INTELLECTUAL PASSIONS. / IT IS A NATIONAL PRIORITY, / ONE THAT IS AT THE
HEART / OF A SEXUALLY HEALTHY NATION / AND, IN THE END, A HAPPY PEOPLE.

Seite. DIALECTICAL / SEX AND GENDER / = / HAPPY PEOPLE.

Seite. DIALECTICAL SEX AND GENDER IS / ALSO AT THE HEART OF SUCCESSFUL / COMMUNISM, A CONCEPT THAT WE IN /
THE NORTH FULLY UNDERSTAND AND / APPRECIATE. IT GOES WITHOUT SAYING / THAT SEXISM IS LINKED TO
CAPITALISM. / IT ALSO GOES WITHOUT SAYING THAT / SEXUAL EQUALITY IS INHERENT IN / MARXISM. WHAT IS
UNCERTAIN IS / WHETHER BY DEFINITION ALL COMMUNIST / NATIONS HAVE SEXUAL EQUALITY.

Seite. THE ANSWER, / I'M SORRY TO SAY, / IS NO. // NO. // NO, NO, / NO, NO.

Seite. BUT HERE IN NORTH KOREA, / WE HAVE SUCCEEDED IN / CREATING SEXUAL EQUALITY. / AND HERE IN NORTH
KOREA, / SEXUAL EQUALITY IS NOT / ONLY PRACTICAL AND / INTELLECTUAL, BUT, MORE / IMPORTANTLY, SEXUAL.

Seite. IN NORTH KOREA, / SEXUAL EQUALITY / IS SEXY.

Seite. YES, HERE IN NORTH KOREA, / A CONSTANT DIALECTIC HAS / REVEALED TO THE MASSES, IN / THE MOST
PRACTICAL AND / INTELLECTUAL FASHION, THAT / THE MOST IMPORTANT MANIFESTATION OF DIALECTICAL SEX / AND
GENDER IS SEX ITSELF. // PURE, / UNADULTERATED, / UNINHIBITED, / UTTERLY FREE SEX. // UTTERLY / FREE SEX.

Seite. YEAH, YEAH, / YEAH, YEAH.

Seite. I REALIZE THAT / SOUTH KOREANS / BLUSH AT THE / MERE THOUGHT / OF FREE SEX. (*red letters*)

Seite. I REALIZE THAT / YOU IN THE SOUTH / ARE NOT EVEN FREE / TO TALK ABOUT / EXPLICIT SEX.

Seite. EXPLICIT / SEX TALK (*Text unter Verbotssymbol*) // YOU ARE, IN / FACT, SLAVES TO BOURGEOIS / SEXUAL /
INHIBITION.

Seite. I FEEL / SORRY / FOR YOU. // BUT I ALSO / HAVE HOPE / FOR YOU. // ALL // RIGHT.

Seite. ALLOW ME / TO ENLIGHTEND / YOU FURTHER. // ALL // RIGHT. // NOW

Seite. FOR A NATION TO BE SEXUALLY / PROGRESSIVE, AND BEFORE SOUTH / KOREA CAN FREE ITSELF FROM /
BOURGEOIS SEXUAL PREJUDICE, / WETHER IT BE IN DISCUSSING / OR, MORE IMPORTANTLY, HAVING / SEX, IT MUST
CONFRONT THE REAL / ISSUES IN SEXUAL FREEDOM. // ALL // RIGHT.

Seite. MY INSTINCT IS TO SAY / COMMUNIST SEXUAL FREEDOM, / BUT, QUITE FRANKLY, SEX / TRANSCENDS, THROUGH /
DIALECTICAL MATERIALISM, / THE FRONTIERS OF ALL NATIONS, / COMMUNIST OR CAPITALIST.

Seite. SEXUAL / FREEDOM IS A / UNIVERSAL / RIGHT. // HERE THEN / ARE THE REAL / ISSUES IN / SEXUAL FREEDOM:

Seite. ALL // RIGHT. // (YEAH, / YEAH.) // ORGASM, / OR RATHER, / IST RELATIVE / ABSENCE IN THE / BOURGEOIS FEMALE;

Seite. FEMALE / MULTIPLE ORGASM / THROUGH ORAL SEX -- / THAT IS, / CUNNILINGUS;

Seite. OR RATHER; THE / BOURGEOIS FEMALE'S / FRUSTRATION / AT HAVING HER / SEXUAL PARTNER,

Seite. MOST OFTEN / A MALE, / GIVE IT TO HER; / AND IF HE DOES,

Seite. GIVE IT TO HER / IN AN EFFECTIVE, / PROLONGED, / AND LOVING MANNER;

Seite. FEMALE MULTIPLE / ORGASM WITH / SEX TOYS, (*blinking light green: background*)

Seite. SUCH AS VIBRATORS, AND / THE BOURGEOIS FEMALE'S / UNNATURAL INHIBITIONS / TOWARD THEM, (*gelbe
Zeilentrennung*)

Seite. INHIBITION / DICTATED / BY THE / BOURGEOIS MALE; // AND SO ON.

Seite. PLEASE NOTICE / THAT I HAVE ONLY / MENTIONED ISSUES / OF SEXUAL FREEDOM

Seite. THAT ARE / DEFINITELY / BARRIERS / TO SEXUAL / EQUALITY IN / SOUTH KOREA (*rote Schrift*)

Seite. IT WOULD BE IMPOSSIBLE, / IN THE CONTEXT OF THIS / ADDRESS, TO DISCUSS / ALL THE FEMALE SEXUAL /
INHIBITIONS THAT ARE / MALE GENERATED // AND ENDEMIC / TO CAPITALISM. / SUFFICE TO / SAY THAT

Seite. WE NORTH / KOREANS / PITY YOU, // BECAUSE / MONEY AND / THE BAUBLES / IT BUYS

Seite. HAVE BECOME / MORE IMPORTANT / TO YOU THAN / SEXUAL PLEASURE.

Seite. HERE IN THE / NORTH, WHERE / LIFE CAN BE / DIFFICULT,

Seite. WE SEE SEXUAL / PLEASURE AS / GETTING / SOMETHING / FOR NOTHING.

Seite. AND WE SEE PROLONGEND / SEXUAL PLEASURE / AS GETTING A LOT / AND GIVING A LOT, / WITH ABSOLUTELY NO /
CAPITALISTIC BARTERING. // NOT TO MENTION / THAT PROLONGED / SEXUAL PLEASURE / IS GREAT FOR / YOUR HEALTH.

Seite. WHICH BRINGS / ME TO THE / ORGASM OR, AS / I HAVE SAID, // ITS RELATIVE / ABSENCE IN THE / BOURGEOIS
FEMALE.

Seite. NORTH KOREAN / DIALECTICAL / MATERIASLISM / HAS UNCOVERED / SOMETHING / ELEMENTARY,

Seite. THAT FOR / A WOMAN / TO HAVE // AN INCREDIBLY / PLEASURABLE, / LONG, AND / MULTIPLE ORGASM

Seite. (WHAT WE CONSIDER / THE VERY DEFINITION / OF „ORGASM“), (*blinking light green: background*)

Seite. SHE MUST FIRST / SHED THE CHAINS / OF HER BOURGEOIS / ENSLAVEMENT. (*gelbe Zeilentrennung*)

Seite. SPECIFICALLY, / SHE MUST / BELIEVE / SHE IS // THE EQUAL / OF HER MALE / PARTNER.

Seite. LET ME SAY / SOMETHING QUITE / SIMPLE HERE: (*blinking red: background*)

Seite. IN NORTH KOREA, ALL / WOMEN KNOW THEY ARE / THE EQUALS OF THEIR / MALE PARTNERS.

Seite. AND, JUST AS / IMPORTANT, THEIR / MALE PARTNERS / KNOW IT, TOO.

Seite. THIS INTELLECTUAL, / PSYCHOLOGICAL, / AND SEXUAL / EQUALITY // TRANSLATES / INTO / GREAT SEX.

Seite. WE KNOW, / FOR / EXAMPLE, // THAT IN SOUTH KOREA, / MEN DO THEIR THING, / WOMEN DO THEIRS.

Seite. MAN GOT OUT, / WOMEN STAY / AT HOME. // THIS IS / WRONG.

Seite. IN THE NORTH, MEN AND / WOMEN STAY TOGETHER. / FOR A WOMAN TO HAVE / A GREAT ORGASM,

Seite. NOT ONLY DO WE IN THE / NORTH BELIEVE SHE SHOULD / HAVE IT IN PARTNERSHIP / WITH HER MALE
COMPANION(S),

Seite. BUT THAT / HER MALE / COMPANION(S) / SHOULD BE / HER PROUD / PARTNER(S).

Seite. MOST WOMEN / IN THE NORTH / ENJOY PROLONGED / FOREPLAY WITH / A PARTNER.

Seite. PROLONGED / FOREPLAY / MEANS

Seite. A LONG, / LONG / TIME ... // . . . // HEY (*block fade*) // BABE (*block fade*) // YEA (*fade: nah/fern/nah/fern*)

Seite. OH (*block fade: nah/fern/nah/fern*)

Seite. IT MEANS THAT / SOUTH KOREAN / MEN SHOULD / SPEND MORE TIME / WITH SOUTH / KOREAN WOMAN.

Seite. MOST NORTH / KOREAN WOMEN / ESPECIALLY / ENJOY UP TO / AN HOUR MORE / OF CUNNILINGUS.

Seite. MOST NORTH KOREAN MEN / KNOW THIS, AND ENJOY / GIVING PROLONGED / CUNNILINGUS AS MUCH / AS NORTH
KOREAN WOMEN / ENJOY RECEIVING IT.

Seite. CUNNILINGUS IS AN ART, / AND NORTH KOREAN MEN / KNOW ALL THE TRICKS / OF THE TRADE.

Seite. THEY KNOW HOW TO / BLOW, LICK, NIBBLE, / BITE, AND SUCK / WOMEN'S EROGENOUS / ZONES, AROUND AND /
INSIDE HER VAGINA.

Seite. CUNNILINGUS / IS A DIALECTIC / LIKE ANY OTHER.

Seite. OUR PARTY POLICY / IS TO ENCOURAGE / NORTH KOREAN WOMEN

Seite. TO EXPRESS VERBALLY / THEIR MOST EXPLICIT / SEXUAL DESIRES / BEFORE, DURING, / AND AFTER SEX.

Seite. HEY (*block fade*) // BABE (*block fade*) // YEA (*block fade: nah/fern*) // OH (*block fade: nah/fern/nah/fern*)

Seite. IN TURN, / MEN EXPRESS / THEIR SEXUAL / DESIRES. // BUT AS A / RESULT / OF OUT / DIALECTIC,

Seite. PREFERENCE / IS GIVEN / TO WOMEN'S / SEXUAL DESIRES. // THERE IS / INDEED / SOMETHING / THRILLING,

Seite. AND I MEAN / SEXUALLY / AROUSING, // IN A NORTH / KOREAN WOMAN / WHO CRIES OUT

Seite. HER PASSION, / HER SEXUAL / LEASURE, / HER ORGASM, // IN WORDS, / WHIMPERS, / SIGHS, GASPS, / AND YELPS.

Seite. INDEED, THESE / SOUNDS ARE / THE MUSIC OF / SEXUAL VICTORY,

Seite. AND OF NORTH / KOREAN WOMEN'S / VICTORY // OVER THEIR / SOUTHERN / COUNTERPARTS.

Seite. THEIRS IS A / GREAT VICTORY / FOR NORTH KOREA. // OH (*block fade: in and out*) // OH (*block fade: in and out*)

Seite. BABE (*block fade: in and out*) // BABE (*block fade: in and out*)

Seite. AS NORHT / KOREA'S LEADER, / I ACCEPT THE / RESPONSIBILITY // FOR CERTAIN / FAILURES IN / OUR COUNTRY.

Seite. BUT I TAKE / GREAT PLEASURE, / TODAY, // IN PRESENTING / THIS TRIUMPH OF / NORTH KOREAN

Seite. CUMMUNISM -- / SORRY, / COMMUNISM. // IN SPITE OF / MY PEOPLE'S / CONTINUING / HARDSHIPS

Seite. AND THEIT / OPPRESSION / FROM WITHOUT, // I CAN / SAY WITH / CONFIDENCE / THAT

Seite. NORTH KOREAN / WOMEN ARE / SEXUALLY / HAPPY WOMEN.

Seite. AND NORTH / KOREAN MEN, / THANKS / TO THEIR // SUPERIOR / KNOWLEDGE AND / PRACTICE OF / CUNNILINGUS,

Seite. ARE PROUD / TO BRING / NORTH KOREAN / WOMEN // TO CLIMAX / AFTER CLIMAX / AFTER CLIMAX / AFTER CLIMAX.

Seite. THANK YOU / FOR ALLOWING / ME TO TALK / TO YOU TODAY. // ABOUT WHAT / WE IN / NORTH KOREA / CONSIDER

Seite. A PARAMOUNT / ISSUE IN SEXUALITY AND / SOCIAL JUSTICE:

Seite. FEMALE / MULTIPLE ORGASM / THROUGH / CUNNILINGUS. (*block fade out*)

Seite. LONG LIVE / NORTH KOREAN / CUNNILINGUS! // LONG LIVE / NORTH KOREAN / SEXUAL EQUALITY!
Seite. LONG LIVE / NORTH KOREAN / COMMUNISM! // LONG LIVE / NORTH KOREAN / CUNNILINGUS!
Seite. LONG LIVE / NORTH KOREAN / SEXUAL EQUALITY! // LONG LIVE / NORTH KOREAN / COMMUNISM!
Seite. LONG LIVE / NORTH KOREAN / CUNNILINGUS! // LONG LIVE / NORTH KOREAN / SEXUAL EQUALITY!
Seite. LONG LIVE / NORTH KOREAN / COMMUNISM! // LONG LIVE / NORTH KOREAN / CUNNILINGUS!
Seite. LONG LIVE / NORTH KOREAN / SEXUAL EQUALITY! // LONG LIVE / NORTH KOREAN / COMMUNISM!
Seite. LONG LIVE / NORTH KOREAN / CUNNILINGUS!

DAKOTA

Seite. 10 / NINE / 8 / SEVEN / 6 / FIVE / 4 / THREE

Seite. YOUNG-HAE CHANG / HEAVY / INDUSTRIES / PRESENTS

Seite. **DAKOTA** // FUCKING (fade) // WALZTED // OUT // TO THE / CAR, (fade)
Seite. LEANED / IN // AND / TURNED ON // THE / IGNITION, (fade) // READY TO / HIT THE / ROAD,
Seite. WE ROLLED / BACK THE / TOP, // DOWN THE / WINDOWS, // PUT BEER / CASES IN / HER TRUNK,
Seite. OUR BUTTS / ON HER / UPHOLSTERY, // WHOOPIN' // 'N // HOLLERIN', // THE SUN // HIGH // ABOVE // POURING
Seite. DOWN // ON OUR // HEADS (fade) // AND // THE // HOT // HOOD, (fade) // CINDY'S / BROTHER'S // "LOANER," / HERE,
Seite. THE / KNOCKERS / ON HER. // HEN WE / SAT BACK, // KICKED / UP DUST, // THE MOTOR / RUMBLING,
Seite. WE CRUISED / CROSS- / COUNTRY. // PLAINS // BLOOM // CLEARING, // EMPTY / STRIPS // AND TUMBLE- / WEED
TRASH,
Seite. WE SWUNG / INTO THE / PARKING LOT // OF A DEAD / MOTEL // NEAR A / BLACKFOOT / RESERVATION
Seite. AND A / FACTORY / TOWN // BATHED IN / A BROWN / MIST // OF DUST / SO THICK
Seite. NEITHER A / GLIMMER / OF SUNLIGHT // NOR A / STARRY / NIGHT (fade) // NOR A / LOW-FLYING / JETLINER
Seite. COULD / PIERCE THE / MYTERY // OF THIS / BADLAND. // BACKING / INTO A / SPACE, // WE KNEW / THIS WAS
Seite. THE / HATEFUL / PLACE. // THEY // BROKE // OUT // CASE, // PEPPY // AND // UNZIPPING // FLY // I // PISSSED // ONTO
Seite. NEXT // SPACE. // WE DRANK // AND // INSULTED // EACH / OTHER'S // MOTHERS. (fade)

Seite. BEER // IN // ONE // HAND, // BOURBON // IN // THE // OTHER, // WE // DRANK // AGAIN, // THEN // ATE // SOME // HAM //
AND
Seite. CHEESE // SANDWICHES. // THEN // I // SPOKE // A // GASSY // SPEECH // ABOUT // DYING // YOUNG.
Seite. (BURP.) (fade) // LIKE // AT // A // BARBECUE // IN // SIOUX // FALLS, // WE // OUT // GARBAGE // BROKE // BOTTLES
Seite. FOR // ELVIS // A LAST / SWIG. // NOW // WE (fade) // PISSSED // ON // PAVEMENT // WEEDS, (fade) // FEELING // LIKE //
HELL,
Seite. SORRY / FOR // OURSELVES (fade) // LOST // SOULS // OF // LOST // YOUTH, // GETTING // OLD // FAST // AND // TIRED;
Seite. CRYING // THEN, // CRYING // NOW // ABOUT // A // CUNT, // A // GUY // FROM // THE OLD / GANG (fade) // SHOT // DEAD,
Seite. A GANG // BANG // AND A // BREAK-IN, // ALL // OF IT // COMING // DOWN // ON // ME. // MORE // FILTHY // LANGUAGE.
(fade)

Seite. SICK // TO MY / STOMACH, // I CRIED // TO THE / GUYS // TO KEEP / CHUGGING. // SMASHED // BOTTLE // AFTER
Seite. BOTTLE, // BROWN // GLASS // ON // ASPHALT. // THREW // UP, // CURSED // FATE, // CURSED // BOB, // MY // BOSS //
HIS

Seite. WIFE // AT LEAST; // PULLED // OUT // MY // DONG, // TRIED // AND // TO // SHOOT // A // BIG // WAD // TO / PROVE

Seite. MY / DISGUST // WITH // ALL // BUT... (fade) // ELVIS. (fade)

Seite. "I GOT / A DIRTY // DIRTY / FEELIN', // WHEN I / WOKE UP // AND YOU / WAS GONE. // . . . // YOU KNOW / I ALMOST

Seite. . . . // YOU / KNOW ... // I GOT / A DIRTY // DIRTY / FEELIN' ... // I GOT A / DIRTY ... // ?"

Seite. SO // DAMN // ALL, // WHY // HELL // DOES // APPEAR, // DEAD ELIE. // ELIE? // "ELIE, // GET OUT / OF HERE, // WILL / YOU?

Seite. YOU'RE // JUST // DEAD - - // AREN'T // YOU?" // JUST // HIM // AT // CINDY'S // ALL // BLOODY // AND // KICKED // IN, // THEN

Seite. AWAY // DAY. // DID'NT // EVEN // GO // TO HIS // FUNERAL. // LOOKS // AS // NOW. (fade) // WHAT'S / THE USE?

Seite. "WHY / ARE YOU // DOING / THIS // TO ME? (fade) // GO // AWAY // AND // STOP // FOLLOWING // US." (fade)

Seite. ELIE // AS // WHINY // AS // EVER: // "YOU // SCREWED // AT // CINDY // CARED. // WERE // SUPPOSED // WATCH // FOR

Seite. ME. (fade) // I // DID'NT // EVEN // THE // GUN, // BUT // I // TOOK // BULLET // AND // NOW // HELL. // AND // WELL // LOOK

Seite. AT // YOU, // THOUGH // GUY, // ALL YOUR / CRAP // ABOUT / DYING / YOUNG // DO YOU / KNOW // WHAT / IT IS

Seite. TO DIE / YOUNG, // A // NOBODY // LIKE // ME, // AND // ALREADY // FORGOTTEN? (fade) // NEVER / EVEN // GOT / LAID.

Seite. JUST // A // JOB - - (fade) // A // GOOD // ONE! // HEY, // DO // A // FAVOR? // "HI" // TO THE / GUYS // FROM / ME. (fade)

Seite. THEN // MY // SHOWED // UP - - // BUT // TOLD // TO // OFF. (fade) // AND // ELVIS // OF // HOLDING // GUITAR,

Seite. RECOGNIZED // ME // SAID: // " HEY / PARTNER, SOMEBODY / BREAK // YOUR HEART // SINCE I / LAST SAW / YOU?

Seite. YOU // THAT // HANG- // SHIT- // FACED // LOOK // WHY // NOT // TAKE A / BREAK // GIVE // ME // A // DRINK // AND // GO

Seite. YOUR // TWO // BUDDIES // FROM // THE // LIVING // DAYLIGHTS // OUT // OF // EACH // OTHER."

Seite. I HANDED / HIM THE / BOTTLE, // AND HE / TOOK A // BIG // SLUG // . . . // THEN / SAID: // "HEY LOOK, / THOUGH GUY,

Seite. TAKE IT / EASY // THERE'S / A LOT // OF ROAD / AHEAD, // AND THOSE / JOKERS // CAN'T / HELP YOU." (fade)

Seite. AND // THEN // MY // MOM // CAME / BACK. (fade) // FUCK // YOU, // ELLMANN. (fade) // THAT'S // RIGHT, // RICHARD

Seite. ELLMANN // NORTON // 1973, // POUND // THEY // DROVE // STOPPED // A // DRIVE - // AND // BACK // AND // THE // CAR

Seite. CINDY. (fade) // NORMA, // JEAN, // EXCUSE MY / FRENCH, // WHAT A / PIECE / OF ASS. // MARYLIN // YOU / OWNED

THE

Seite. SILVER SCREEN, // CLOTHED / OR NAKED, // WEARING / JUST / CHANEL // NO. 5 // OR / STANDING / OVER

Seite. AN AIR- / SHAFT / GRATE, // MAKING / LOVE // TO THE / CAMERA // IN TECH - / NICOLOR - - // WHAT / THE?

Seite. I // GODDAMMIT, / ART BLAKEY, // NO MIND / HEARD // "O' TINDE" / OR // "DINGA / DINGA" // BEFORE / YOURS DID,

Seite. WHICH / MAKES YOU // ART / BLAKEY, // I MEAN / MORE // THAN ART / BLAKEY: // IT MAKES / YOU THE

Seite. ONLY ART / BLAKEY. // IT MAKES / YOU . . . // UH, // BUHANIA. (fade)

Seite. NOT TO / MENTION // RAY / BRYANT'S // "SWINGIN' / KILTS," // WHICH YOU / CONSECRATED // AND / DONALD / BYRD

Seite. TRUMPETED // NOT IN / DETROIT // OR IN A / RECORDING / STUDIO // IN NEW / JERSEY, // BUT // RIGHT // HERE!

Seite. I // MEAN // HONESTLY, // IN PALPAN - / DONG! // WHERE // ONE, // NO // EVER // OUT // DIFFERENT // RHYTHMS

Seite. ONCE // HIS // TWO // FEET. // SO // BLARE // TUNES // TO // NO // BUT // OURSELVES. // IT'S // WONDERFULLY // STRANGE!

Seite. OUR // "HOLIDAY / FOR SKINS" // (BN/4005/V.2) // 'ROUND / MIDNIGHT. // (SEEMS ART / RECORDED // BETWEEN / 11 P.M.

Seite. AND 5 / A.M. - - // AND FROM / THE PHOTOS // OF THE / SESSION, // WORE A / WHITE / SHIRT

Seite. WITH / ROLLED -UP / SLEEVES // AND A TIE / THROUGH- / OUT.) // WHILE IN / THE STREET / BELOW // OUR TWO- /
 STORY
 Seite. PRE-WORLD- / WAR- II // JAPANESE / HOUSE, // IT'S WALLS / SO THIN // AND / SHAKY // I COULD / KICK THEM / DOWN,
 Seite. SNOW / FLAKES / AROUND // A STEADY / STREAM // OF BLACK / SAMSUNG // ESS- EM / FIVES
 Seite. (NISSAN / KNOCK- / OFFS) // CHAUFF- / EURING / HOME // SOUSED / EXECUTIVES // FROM / KANGNAM
 Seite. ROOM- / SALOONS // OF / GISEINGS // (KOREAN / GEISHAS) // WHOM THE / EXECUTIVES // PAY A LOT / TO LAUGH
 Seite. AT THEIR / EVERY // LAME / JOKE, // AND TO / LOOK THEM // IN THEIR / BLOOD- SHOT / EYES
 Seite. AND TOUCH / THEIR ARMS // AND LET / THEM REST // DAMP / HANDS ON // STOCKINGED / TIGHS
 Seite. WHILE / RETELLING / STORIES // OF THEIR / MISUNDER- / STOOD // COMPLICATED- / NESS - - / MISUNDERSTOOD
 Seite. BY ALL / BUT // THE / SENSITIVE / GISEINGS, // BACK HOME / TO SONGBUK- / DONG / BEVERLY- / HILLS TYPE
 Seite. CONCRETE / MANSIONS, // WHERE / THEIR / WIVES // DOZE IN / FRONT OF / TVS. // AND SNOW / FLAKES / DOWN
 Seite. ON LATE- / NIGHT / DRIVERS // OF MOTOR / SCOOTERS / DELIVERING // WINTER / HEATING / OIL // IN JERRY / CANS
 Seite. MYUN, // FAST // FOOD // GLUELY // NOODLES // BLACK // THAT // BE // NOR // TASTED, // MIXED // THE // WITH
 Seite. CHOP- / STICKS // WOLFED // YOUR // TILTED // IF // A // RIGHTY.

GALACTIC TIDES BY NIGHT

Seite. U.S. CUSTOMS AND BORDER PROTECTION /
 Seite. U.S. CUSTOMS AND BORDER PROTECTION / WAIT TIME, OBT. 3, 5:30 P.M., /
 Seite. U.S. CUSTOMS AND BORDER PROTECTION / WAIT TIME, OBT. 3, 5:30 P.M., / CANADIAN BORDER PORT OF ENTRY, /
 (...usw: Ausblendung & neue Zeile auf neuer Seite)

Seite.
 U.S. CUSTOMS AND BORDER PROTECTION / WAIT TIME, OBT. 3, 5:30 P.M., / CANADIAN BORDER PORT OF ENTRY, /
 ESTIMATED TIME FOR REACHING / THE PRIMARY INSPECTION BOOTH, / THE FIRST POINT OF CONTACT / WITH
 THE UNITED STATES: / NO DELAY.

Seite.
 TEN 9 EIGHT 7 SIX 5 FOUR 3 / THE ALL NEW AND IMPROVED / YOUNG-HAE CHANG / HEAVY / INDUSTRIES /
 PRESENTS

Seite. *GALACTIC / TIDES / BY NIGHT*

Seite. "STEP / OUT OF / THE BUS, // PLEASE."
 Seite. THE / CUSTOMS / AND // IMMIGRATION / OFFICER IS // LOOKING / DOWN AT / ME.
 Seite. HE'D / WALKED UP / AND DOWN // THE AISLE / OF THE BUS, // PASSING / ME BOTH / TIMES, // NOTHING / WRONG /
 HERE,
 Seite. THEN HE'D / DOUBLED / BACK - - // SORT OF / LIKE, // THOUGHT / YOU / COULD // BREATHE / EASY, / HUH?
 Seite. BREATHE / EASY, / HUH? (blinkend 4-5 mal) // THOUGHT / YOU LUCKED / OUT, HUH?(2 mal) // SORRY, / PAL, (2 mal)
 Seite. BUT I / GOTTA GET / SOMEBODY. (3 mal) // AND THAT / SOMEBODY / IS YOU. (2 mal) // I'M ON / THE BUCK / RIDE
 Seite. FROM / TORONTO TO / BUFFALO. // FIRST TIME. // ONE LOUSY / CANADIAN / DOLLAR.
 Seite. TOO GOOD / TO BE / TRUE - - // WHAT / DO YOU / EXPECT // FOR ONE / DOLLAR - - // TO GET TO / AMERICA?
 Seite. HEY, / STUPID, // TIME TO / PAY THE / HIDDEN FEE. // THIS GUY / IN THE / UNIFORM - -

Seite. THUMBS / HOOKED OVER / HIS BELT, // HOLSTERED / GUN HANG- / ING FROM / BELT, // A BIG / OLD HEAVY / THING
 Seite. BALANCED BY / HOLSTERED / HANDCUFFS, // UNBAL- / ANCED / BY A // SIDE-HANDLE / NIGHTSTICK.
 Seite. ALL / UNDER A / BIG GUT, // ALL LEVEL / WITH MY / NOSE - - // THIS / GUY IS / LOOKING // DOWN / AT ME. // "ME?"
 Seite. I / SAY. // "YES, SIR / STEP OUT // OF THE / BUS, / PLEASE." // SO I / GET UP. // "AND / TAKE YOUR / BELONGINGS
 Seite. WITH YOU, / PLEASE." // UH-OH. // *

Seite. "PROFESSION?" // "WRITER." // "WHAT / DO YOU / WRITE?" // "POETRY." // "CAN YOU / RECITE A // POEM / FOR ME?"
 Seite. "YOU'RE / KIDDING." // "PUBLISH / ANY BOOKS?" // "NO." // "HOW DO / YOU EARN / A LIVING?"
 Seite. "ME AND MY / GIRLFRIEND / SELL // POEMS / FROM OUR / WEB SITE." // "REALLY. // GOT A / URL?" // I TELL / HIM.
 Seite. "WRITE / IT HERE, / PLEASE." // HE TAKES / THE PAPER // AND GOES / INTO // A BACK / ROOM. // *

Seite. "THIS IS / *POETRY*?" // HE / SAYS, // AS HE / SPINS A // COMPUTER / MONITOR / TOWARD // ME AND / THE / AGENT
 Seite. ON MY / SIDE // OF THE / COUNTER. // " 'FUCKING / WALTZED / OUT // TO THE / CAR,' " // THE AGENT / INTONES / FROM
 Seite. THE PIECE / PLAYING // IN THE / BROWSER. // "IT'S BASED / ON A FAMOUS / POEM," // I SAY.
 Seite. "WHAT POEM / WOULD THAT / BE?" // " 'CANTO I.' / BY EZRA / POUND." // BETTER / TO HAVE / BITTEN
 Seite. MY FUCKING / TONGUE OFF. // "IS THAT / THE NAME // OF THE / POET?" // "UH, / YEAH."
 Seite. NOW MAY / BE THE / BEST // MOMENT / TO EXCUSE / MYSELF // AND GO / BANG MY // HEAD / AGAINST / THE WALL.
 Seite. "WRITE / HIS NAME / HERE, // PLEASE." // *

Seite. "HE'S / TWITCH- / ING," // AN AGENT / SAYS. // "YOU'RE / TWICH- / ING," // ANOTHER / ONE SAYS.
 Seite. "WHAT / DO YOU / MEAN?" // I SAY. // "LOOK, / HERE ON / THE SCREEN. // SEE YOUR / CHEEK?"
 Seite. I LOOK / AT THE / MONITOR // AND SEE / A BLACK / AND GREEN // INFRARED / SURVEILLANCE / SHOT
 Seite. OF / MYSELF, / I GUESS. // HE POINTS / TO A RED / SPLOTCH / ON MY / FACE. // IT'S / PULSA- / TING. // "SO?" / I SAY.
 Seite. "YOU NERVOUS / ABOUT SOME- / THING?" // "NO - - / YEAH, / SORT OF. // I'M / WORRIED / BECAUSE
 Seite. YOU'RE / HOLDING / ME HERE // AND MY / BUS IS / GONE." // "ANYTHING / ELSE?" // "I MEAN, / WHO
 Seite. WOULD'NT BE / WORRIED?" // YOU GUYS / ARE WORRY- / ING ME." // "ANYWAY," / I SAY, // "SO WHAT / IF
 Seite. MY CHEEK IS / TWITCHING. // WHAT / DOES THAT / PROVE?" // "THE GUILTY / ONES TWITCH, / AND OUR / CAMERA
 Seite. PICKS / IT UP." // "GUILTY / OF WHAT?" // "OF / UNLAWFUL / ACTS." // "UNLAWFUL / ACTS? // AGAINST / WHOM?"
 Seite. "AGAINST / ZHE UNITED / STATES // OF / AMERICA." // "WAIT A / MINUTE," // I SAY.
 Seite. "MY FACIAL / MUSCLE IS / TWITCHING // BECAUSE I'M / STRESSED / OUT." // "FROM / WHAT?" // "FROM / BEING / HERE.
 Seite. FROM BEING / DRAGGED OFF / THE BUS.
 Seite. FROM MISSING / MY POETRY / READING // AT THE / UNIVERSITY / OF BUFFALO, // FOR / CHRIST'S / SAKE!"
 Seite. JUST THEN / THE AGENT // COMES / OUT OF // THE BACK / ROOM.
 Seite. "POND, / EZRA, RIGHT? / CHARGED / WITH / TREASON. // A FASCIST / AN ANTI- / SEMITE. // IS HE / YOUR / POET?" // *

Seite. "THERE'S // A // WAY // OUT." // I'M SITTING / IN A // WINDOWLESS // BASEMENT / ROOM WITH / A
 Seite. GRIZZLED / OLD GUY / WHO, // UNTIL / A MOMENT / AGO, WAS // ASLEEP / ON THE / OPPOSITE / BENCH.
 Seite. NOW HE'S / EYEING ME. // "I CAN / GET YOU / OUT." // HE SAYS. // HE'S / GOT THIS / WEIRD // WAY OF / TALKING - -
 Seite. IS HE / SPEAKING / CANADIAN? // "I KNOW / THE WAY / OUT," // HE SAYS / AGAIN. // "YEAH, A / LAWYER," / I SAY.
 Seite. "NO, THAT / WON'T / HELP." // "THE ELL / IT WON'T. // I KNOW MY / RIGHTS." // "RIGHTS / SHMIGHTS.
 Seite. YOU'LL / NEVER / GET OUT // OF HERE / IF YOU // DON'T / LISTEN / TO ME." // "YOU? WHO / ARE YOU?"

Seite. "I'M YOUR / BIGGEST / FAN." // "JESUS / FUCKING / CHRIST." // "BUT / I CAN // GET YOU / OUT."

Seite. "I'LL / NEVER GET / OUT OF / HERE / WITHOUT A / LAWYER." // "YOU / DON'T / GET IT. // THESE / GUYS / DON'T

Seite. GIVE A / DAMN / ABOUT // STUFF / LIKE / THAT." // "WHAT / ARE YOU / SAYING? // THEY'RE / CRAZY?"

Seite. "ON THE / CONTRARY. // THEY / CHOSE / YOU AND // ME FOR A / PURPOSE." // "HA HA - - / 'YOU AND / ME.' "

Seite. "LOOK," / HE SAYS. // HE STANDS, / MOVES TO // THE MID- / DLE OF / THE ROOM, // AND / LIFTS / UP A

Seite. HATCH / IN THE / FLOOR. // I WALK / TO THE / EDGE, // LOOK / DOWN. // BELOW, / IN THE / GROWNING

Seite. DARK- / NESS, I / CAN SEE // NIAGARA / FALLS. // "WHAT / ARE YOU / DOING?"

Seite. I SAY. // "SHOWING / YOU THE / WAY OUT." // "GO FUCK / YOURSELF." // "YOU / DON'T / GET IT." // "OH, / I DO.

Seite. YOU'RE / CRAZY, / BUDDY." // "JUMP AND / YOU'LL BE / FREE." // "YOU / FIRST," / I SAY. // I'M / SCARED.

Seite. THIS GUY'S / TOO MUCH. // THIS TRIP / IS TOO / MUCH: // TORONTO- / BUFFALO: / SEE THE / FALLS. // HE / REPEATS:

Seite. "JUMP AND BE / FREE." // "YOU / JUMP AND / BE FREE." // „I AM / FREE," HE SAYS. // "SURE, / WHAT- / EVER."

Seite. "I'M HERE / TO HELP / YOU." // "OF / COURSE. // YOU GOT / LOCKED / UP // SO YOU / COULD / HELP ME.

Seite. THANKS, / BUT I'LL / TAKE // MY / CHANCES / HERE." // "HERE IS / NOWHERE. // JUMP AND / YOU'LL / BE FREE."

Seite. HE'S / HALF / RIGHT. // THIS IS / NOWHERE. // THIS / IS NO // PLACE / TO BE. // "SO YOU / WANT ME

Seite. TO JUMP / INTO / FUCKING // NIAGARA / FALLS," / I SAY. // "NO - - // INTO THE / GALACTIC / TIDES,"

Seite. HE / SAYS. // "WHAT?" / I SAY. // "THE / GALACTIC / TIDES." // "YOU MEAN / NIAGARA / FALLS." // "NO. THE / FALLS ARE

Seite. A FEW / MILES / UPSTREAM. // THESE / ARE THE / GALACTIC / TIDES." // "WHAT THE / FUCK ARE

Seite. THE / GALACTIC / TIDES?" // "DIDN'T / YOU SAY // YOU'RE / A POET, / MAN? // HAVEN'T / YOU READ

Seite. 'SAILING TO / BYZANTIUM'?" // THIS / IMPRESSES / ME. // "DO YOU / KNOW THE // POEM?" / I SAY.

Seite. "DO I / KNOW THE / POEM," // HE SAYS, / LIKE I'VE // JUST / ASKED / HIM IF // HE RECALLS / THE FIRST

Seite. TIME HE / GOT LAID. // "RECITE / THE POEM," / I SAY. // HE DOES / IT, NO / PROBLEM, // AND WITH / FEELING.

Seite. "HOW ABOUT / POUND'S / FIRST / CANTO?" // HE RECITES / THAT, TOO, // IN HIS / FUNNY / BROGUE,

Seite. LIKE FROM / A DIFFER- / ENT TIME. // IT'S / MESMER- / IZING. // "NOW DO / YOU BE- / LIEVE ME?" // HE SAYS.

Seite. "IF I / JUMP // I'LL / DIE," / I SAY. // "NO. POETS / LIVE FOR- / EVER. // THEY / LIVE BY // THEIR / OWN / LAWS.

Seite. DON'T / YOU BE- / LIEVE IN // THE POETRY / YOU LOVE?" // THE / NERVE / OF // THE OLD / FART.

Seite. I LOOK / DOWN THE / TRAP, INTO // THE ROILING, / THUNDERING / MAELSTROM: // TORONTO- / BUFFALO: / SEE THE

Seite. GALACTIC / TIDES FOR / A BUCK. // THEN HE / PUSHES ME. // THE HATCH / OPENING / IS

Seite. THE SIZE / OF A / DOORMAT, // AND I / BANG MY // AND I / BANG MY/ SHIN // AGAINST / THE METAL / EDGE.

Seite. MOTHER OF / MERCY THAT / HURTS.// BUT THAT / FEELING / IS // QUICKLY / DOOMED BY / ANOTHER:

Seite. I'M FALLING / INTO THE / FALLS - - // I MEAN // I MEAN THE / GALACTIC / TIDES, // A DARK / CHAOS OF / WATER

Seite. AND WIND / AND NOTH- / INGNESS. // THE GUY / MAY BE / RIGHT: // I'M / SAILING. (6x) // I'M / FREE. (6x) // I'M A / POET.

HONEYMOON IN BEPPU

Seite. YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES PRESENTS / HIS HONEYMOON

Seite. YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES PRESENTS / HER HONEYMOON

Seite. THAT LIE - - // WE ASK THEM TO BURY US TOGETHER (Schriftfarbe: weiß)

Seite. THAT IT WAS OUR HONEYMOON. // UNDER THE HOT SAND

Seite. SO MAYBE // THEY LOOK AT ONE

Seite. THEY COULD BURY US // ANOTHER AND HESITATE

Seite. TOGETHER UNDER THE HOT SAND - - // BUT

Seite. I COULD TELL THEY'D HEARD THAT ONE BEFORE. // WE'RE ALREADY LYING DOWN

Seite. I COULD TELL THEY'D HEARD THAT ONE BEFORE. // SIDE BY SIDE IN OUR KIMONOS,

Seite. BUT WHEN I SAID IT TO THEM, // SIDE BY SIDE IN OUR KIMONOS,

Seite. BUT WHEN I SAID IT TO THEM, // HOLDING HANDS

Seite. SHE LOOKED AT ME, // HOLDING HANDS

Seite. LIKE I'D JUST SAID "I LOVE YOU", // AND TELLING THEM WE ARE ON OUR HONEYMOON.

Seite. AND SUDDENLY I FELT SHAME // AND TELLING THEM WE ARE ON OUR HONEYMOON.

Seite. AND SUDDENLY I FELT SHAME // SO THEY SHOVEL

Seite. THAT IT WASN'T TRUE. // THE SMOTHERING SAND ON US,

Seite. BUT // THE SMOTHERING SAND ON US,

Seite. IT WAS TRUE // THE SMOTHERING SAND ON US,

Seite. IT WAS TRUE // AND

Seite. IN A WAY. // I SQUEEZE HIS HAND HARD,

Seite. AT THAT SAME MOMENT // I SQUEEZE HIS HAND HARD,

Seite. I FELT AS THOUGH I COULD LOVE HER // THINKING

Seite. I FELT AS THOUGH I COULD LOVE HER // WHEN THE TIME COMES, THIS IS THE WAY TO GO:

Seite. FOR BELIEVING IN ME // WHEN THE TIME COMES, THIS IS THE WAY TO GO:

Seite. FOR BELIEVING IN ME // TOGETHER

Seite. FOR BELIEVING IN ME // IN A DOUBLE ORGASM OF HOT,

Seite. FOR BELIEVING IN ME // SPENT CAPTURE.

Seite. WE'D TAKEN THE BOAT FROM OSAKA - - // SPENT CAPTURE.

Seite. I'D BEEN TOLD TO GET THE HELL AWAY FOR A WHILE // WHEN THEY'VE COMPLETELY COVERED US IN SAND

Seite. I'D BEEN TOLD TO GET THE HELL AWAY FOR A WHILE // THEY LEAVE US

Seite. UNTIL THINGS HAD COOLED DOWN. // TO OUR TEN-MINUTE HELL.

Seite. BACK THEN // TO OUR TEN-MINUTE HELL.

Seite. I NEEDED TO TRAVEL IN STYLE, // ALTHOUGH WE'RE SPEECHLESS

Seite. I NEEDED TO TRAVEL IN STYLE, // AND DROWSY FROM THE HEAT,

Seite. EVEN IF I WAS RUNNING AWAY SCARED, // AND DROWSY FROM THE HEAT,

Seite. EVEN IF I WAS RUNNING AWAY SCARED, // WE FEEL FOR EACH OTHER,

Seite. THE NIGHT BEFORE LEAVING // WE FEEL FOR EACH OTHER,

Seite. THE NIGHT BEFORE LEAVING // IN THE SILENCE

Seite. I'D FOUND HER IN A RESTAURANT ?? TABLES - - // WATER DROPS DRIP INTO A POOL OF WATER NEARBY.

Seite. I TIPPED HER // I CLOSE MY EYES.

Seite. THE PRICE OF THE MEAL, // I CLOSE MY EYES.

Seite. THE PRICE OF THE MEAL, // THE HEAT OF THE SAND MELTS OUR BODIES

Seite. TOLD HER // THE HEAT OF THE SAND MELTS OUR BODIES

Seite. I WAS USED TO DOING IT. // INTO ONE UNMOVING PERSON.

Seite. SINCE I WAS JUST BACK FROM AMERICA - - // I KNOW THAT WHEN WE'RE GONE

Seite. ANOTHER LIE // IT WILL

Seite. OF COURSE, // FEEL LIKE THIS:

Seite. BUT THAT WAS // FEEL LIKE THIS:

Seite. BUT THAT WAS // UTTER HELPLESSNESS AND LONGING,

Seite. THE LIFE BACK THEN. // UTTER HELPLESSNESS AND LONGING,

Seite. THE LIFE BACK THEN. // EXCEPT,

Seite. SHE WAS THE SWEETEST THING. // EXCEPT FOR

Seite. SHE WAS THE SWEETEST THING. // ETERNAL GRASP - -

Seite. WHEN SHE CAME, // ETERNAL GRASP - -

Seite. SHE'D YELP LIKE A PUP // ETERNAL GRASP - -

Seite. UNDER THE HOT SAND // ETERNAL GRASP - -

Seite. UNDER THE HOT SAND // AT HAPPINESS.

Seite. SHE GRIPPED MY HAND LIKE A CHILD. // AT HAPPINESS.

Seite. AFTERWARD // I'D FOUND HIM AT THE COUNTER OF THE RESTAURANT

Seite. WE DRANK BEER // I'D FOUND HIM AT THE COUNTER OF THE RESTAURANT

Seite. WE DRANK BEER // WHERE I WAS WORKING.

Seite. AND HER CHEEKS STAYED RED THE ENTIRE EVENING. // WHERE I WAS WORKING.

Seite. AND HER CHEEKS STAYED RED THE ENTIRE EVENING. // HE BRAGGED HE'D JUST BEEN TO CALIFORNIA,

Seite. SINCE THEN I'VE SOMETIMES WONDERED // HE BRAGGED HE'D JUST BEEN TO CALIFORNIA,

Seite. SINCE THEN I'VE SOMETIMES WONDERED // AND

Seite. WHERE SHE IS. // I PRETENDED TO BELIEVE HIM.

Seite. IF SHE'S HAPPY, // I PRETENDED TO BELIEVE HIM.

Seite. IF SHE'S HAPPY, // AT THE END OF THE EVENING

Seite. IF SHE'S HAPPY, // HE WAS STILL SITTING THERE,

Seite. AND IF MAYBE // HE WAS STILL SITTING THERE,

Seite. I SHOULD LOOK FOR HER. // HE WAS STILL SITTING THERE,

Seite. I SHOULD LOOK FOR HER. // STILL SOBER,

Seite. BUT // STILL SOBER,

Seite. HOW // STILL SOBER,

Seite. COULD I DARE, // STILL SOBER,

Seite. COULD I DARE, // AND WHEN I TOLD HIM

Seite. AFTER RUNNING OUT ON HER THERE // I HAD TO CLOSE UP

Seite. LIKE SHE WAS SOME KIND OF CHEP WHORE. // HE OFFERED TO WALK ME TO THE SUBWAY.

Seite. LIKE SHE WAS SOME KIND OF CHEP WHORE. // THE NEXT DAY

Seite. THAT WAS THE MOMENT WHEN I WAS ON TOP. // I LEFT WITH HIM FOR BEPPU.

Seite. I WAS THE TOUGH GUY. // I LEFT WITH HIM FOR BEPPU.

Seite. I WAS THE TOUGH GUY. // NOW I AM OLDER,

Seite. SINCE THEN, // NOW I AM OLDER,

Seite. JESUS - - // AND FAR AWAY FROM BEPPU,

Seite. JESUS - - // AND HE HAS BEEN

Seite. LOOK AT ME: // AND HE HAS BEEN

Seite. LOOK AT ME: // GONE MANY YEARS.

Seite. IF SHE SAW ME NOW SHE'D WONDER // GONE MANY YEARS.

Seite. IF SHE SAW ME NOW SHE'D WONDER // I THINK ABOUT THOSE MINUTES UNDER THE HOT SAND,

Seite. WHY SHE'D AGREED TO GO WITH ME // I THINK ABOUT THOSE MINUTES UNDER THE HOT SAND,

Seite. TO BEPPU IN THE FIRST PLACE. // AND

Seite. TO BEPPU IN THE FIRST PLACE. // SQUEEZE MY HAND HARD,

Seite. BEPPU. // SQUEEZE MY HAND HARD,

Seite. BEPPU. // TRYING TO GRASP HIM.

Seite. Schrift blendet aus-- es bleibt das 2fach abgebildete Foto...

JONGNO

Seite. A HOT AND / HUMID SUMMER / EVENING, (Block fade in: fade out) // blk sec.

Seite. AND IF / YOU WERE / OUTSIDE (Block fade in: fade out) // IN THE GARDEN / YOU WOULD SEE (Block fade out) // blk sec.

Seite. THROUGH / THE OPEN / WINDOWS (--) // OF THE OLD / JAPANESE / HOUSE (--) // SOFT / YELLOW / LIGHT

Seite. AND HEAR / LAUGHTER / AND (--) // THE TAPPING / ON THE TABLE (--) // OF SILVER / CHOPSTICKS (--)

Seite. TO THE / SONG YOU'RE / SINGING, (--) // MYONG-DONG / IN THE RAIN. (--) // 10 NINE 8 / SEVEN 6 / FIVE 4 THREE

Seite. YOUNG-HAE / CHANG / HEAVY INDUSTRIES / PRESENTS

Seite. YOUNG-HAE / CHANG / HEAVY INDUSTRIES / PRESENTS

Seite. YOUNG-HAE / CHANG / HEAVY INDUSTRIES / PRESENTS

Seite. YOUNG-HAE / CHANG / HEAVY INDUSTRIES / PRESENTS

Seite. blk sec. // YOUNG-HAE / CHANG / HEAVY INDUSTRIES / PRESENTS // JONGO (fade in: fade out)

Seite. INSIDE THE / HOUSE IT'S / NOISIER (--) // AND HOTTER, / AND CLOUDS / OF SMOKE (--)

Seite. HANG OVER THE / TWO LARGE, / LOW TABLES (--) // COVERED WITH / DRINKS AND / DINNER / REMAINS, (fade in)

Seite. ONE IN THE / LIVING ROOM / SURROUNDED (fade in: fade out) // BY GUESTS / OF YOUR / FATHER, (--)

Seite. WHOSE BIG, / WHISKEY-WET / VOICE (--) // TALKS / BIG / NUMBERS (--)

Seite. O NODDING, / RED-FACED / BELIEVERS, (--) // THE OTHER / TABLE IN THE / FAMILY ROOM (--)

Seite. SURROUNDED / BY YOU, / YOUR SISTER, (--) // HER FIANCE, / AND HIS / FRIENDS. (--) // YOU / SING ON, (--)

Seite. WHILE YOUR / SISTER'S / FIANCE (--) // HOLDS YOU / AROUND THE / BACK (--) // WITH ONE / HAND AND / WITH

Seite. THE OTHER / TAPS OUT (--) // A THIPSY / RHYTHM (--) // WITH ONE / CHOPSTICK. (--) //

Seite. HIS / FRIENDS / SMILE, (--) // SMOKE AND / DRINK, (--) // AND AS / YOU SING (--) // YOU / WONDER (--)

Seite. WHAT / THY'RE / DOING HERE. (--) // A LULL IN / THE TALK (--) // MAKES YOUR / VOICE / RESONATE (--)

Seite. AS YOU / SING (--) // "UNDER THE / AWNING WE / STAND ALONE. " (--) // YOUR / FATHER (--)

Seite. APPEARS / IN THE / DOORWAY, (--) // DRINK / IN HAND, (--) // CIGARETTE / IN MOUTH, (--)

Seite. TOWERING / OVER / EVERYONE (--) // SITTING ON / THE FLOOR. (--) // SOME OF / THE YOUNG / MEN (--)

Seite. NOD AT / HIM. (--)

Seite. HE LOOKS / DOWN ON / YOU (--) // AND / SAYS AS / DISTINCTLY (--) // AS HE / CAN WITH / PURSED LIPS: (--)

Seite. "GUISEING" (--) // (KOREAN FOR / GEISHA), (--) // THEN TURNS / AND WALKS (--)

Seite. BACK INTO / THE OTHER / ROOM. (--) // YOU STOP / SINGING. (--) // IN THE / STARTLED / SILENCE (--)

Seite. AROUND THE / LOW TABLE, (--) // YOUR / SISTER / WHIMPERS, (--) // SLUMPS / AGAINST THE / YOUNG MAN

Seite. SITTING / BESIDE HER, (--) // AND FALLS / TO THE / FLOOR. (--) // HER ARMS / AND LEGS / SHAKE, (--)

Seite. FOAM FORMS / AT THE / CORNERS (--) // OF HER MOUTH, / AND HER PUPILS (--)

Seite. HAVE WORKED / THEMSELVES UP (--) // BEHIND HER / EYELIDS, (--) // WHERE / THEY STAY. (--)

Seite. HER FIANCE / SETS DOWN / THE CHOPSTICK, (--) // TAKES THE / CIGARETTE / OUT (--) // OF HIS / MOUTH, (--)

Seite. AND STUBS / IT OUT. (--) // HE TAKES / HIS EMPTY / GLASS, (--) // PUTS IT / TO HIS / LIPS, (--)

Seite. BITES IT / HARD, (--) // AND BREAKS / OFF A PIECE, (--) // WHICH / HE CHEWS (--) // AND SPITS / OUT, (--)

Seite. WHILE / CONTINUING / TO HOLD YOU. (--) // HE BITES / OFF ANOTHER / PIECE, (--) // WHICH CUTS / HIS LIP (--)

Seite. AND DRAWS / BLOOD. (--) // HIS FRIENDS / FOLLOW SUIT, (--) // BITE OFF / GLASS, (--) // CHEW / AND SPIT.

Seite. YOU TRY / TO STAND (--) // TO GO TO / YOUR SISTER, (--) // BUT THE / HAND AROUND (--)

Seite. YOU HOLDS / TIGHT, (--) // AND IN FACT / MOVES DOWN (--) // TO GRASP / YOUR THIGH. (--)

MORNING OF THE MONGOLOIDS

Seite. NINE // ACHT // 7 // SECHS // 5 // VIER // 3 // (blinkend) // YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES / PRESENTS (blinkend)

Seite. AFTER A NIGHT OF DRUNKEN / PARTYING, // I WAKE UP IN THE MORNING / FEELING HUNG OVER.

Seite. AND FUNNY. // IN THE BATHROOM, / AFTER PEELING, // I GLANCE IN / THE MIRROR

Seite. AND AM STARTLED / TO SEE MY FACE. // BUT IS IT / MY FACE? // MY FEATURES / SEEM CHANGED.

Seite. I PUT MY HAND UP / AND TOUCH THEM. // YES, IT'S ME, / ALL RIGHT. // BUT WHAT ABOUT / THIS NOSE?

Seite. IT LOOKS / SQUASHED, // LIKE SOMEONE / FLATTENED IT. // DID I GET INTO A FIGTH / LAST NIGHT?

Seite. I CAN'T REMEMBER / ARGUING WITH ANYONE. // ALL I DID WAS SIT, CHAT, / DRINK, AND GET SLEEPY

Seite. BEFORE FINALLY / STUMBLING HOME. // DID I / BUMP INTO SOMETHING? // FALL OUT OF BED / IN MY SLEEP?

Seite. BUT IF SO, / WHY DOESN'T MY NOSE HURT? // AND MY HAIR! // LOOK AT IT! // BLACK!

Seite. WHEN MINE'S / BROWN! // WAS! // AND WAVY! // NOW IT'S FALLING / STRAIGHT! // I LOOK LIKE / A CHOIR BOY!

Seite. I BEND OVER / THE SINK, // TURN ON / THE FAUCETS, // THROW WATER ON / MY FACE AND HAIR, // TOWEL OFF,

Seite. AND LOOK BACK / IN THE MIRROR. // WORSE THAN EVER! // IT'S LIKE MY ENTIRE FACE / HAS BEEN FLATTENED.

Seite. AND ROUNDED. // WHAT HAPPENED TO / THIS HARD EDGES? // MY SHARP JAW / AND JUTTING CHIN?

Seite. IT'S LIKE SOMEONE PRESSED / MY FACE HARD AGAINST THE FLOOR // AND HELD IT / THERE. // DID SOMEONE?

Seite. JOHN? / I KNOW HE DISLIKES ME // EVER SINCE OUR RUN-IN / AT THE OFFICE.

Seite. WE EYED EACH OTHER FROM ACROSS / THE ROOM THROUGHOUT THE PARTY.

Seite. COULD HE HAVE REWORKED MY FACE / WHILE I WAS PASSED OUT? // DID I / PASS OUT?

Seite. I DEFINITELY REMEMBER WALKING / IN THE DOOR OF MY APARTMENT, // DRINKING A GLASS / OF WATER,

Seite. UNDESSING, // AND FALLING / INTO BED.

Seite. SO WHY IS MY NOSE / SO FUCKING FLAT? // WHY ARE MY CHEEKS / SO ROUND?

Seite. I RUB THEM AND REALIZE / WITH HORROR // THAT THE SKIN IS / SMOOTH AND HAIRLESS.

Seite. JUST A MEASLY DAB OF / STUBBLE ON MY CHIN. // AND ABOVE MY LIP, / A FEW BLACK DOTS.

Seite. MY SKIN HAS THE COLOR / OF DULL KRAFT PAPER. // WHAT IS GOING ON / HERE? // I HURRY OUT / OF THE BATHROOM

Seite. AND START / TO DRESS, // BUT MY LEGS GET STUCK / IN PANTS // THAT ARE NOW / WAY TOO LONG.

Seite. MY LEGS ARE TOO SHORT / FOR MY PANTS! // AND TOO / SKINNY. // I'M SWIMMING / IN MY PANTS!

Seite. I ROLL UP THE CUFFS / A GOOD THREE TIMES // AND CINCH THE BELT / FOUR NOTCHES TIGHTER!

Seite. I'VE BECOME A / 96-POUND WEAKLING! // HELP! // AM I DYING // AM I DYING OF A / SUDDEN-ONSET RARE DISEASE?
Seite. A DISEASE THAT'S TURNING / ME INTO A WIMP?

Seite. I PICK UP / THE PHONE, // SPEED DIAL / SALLY // AND HEAR HER / PICK UP // AND SAY "HELLO" / IN CHINESE!
Seite. OR I THINK / IT'S CHINESE. // AND I / UNDERSTAND HER! // I SLAM DOWN / THE PHONE, // PUT ON / MY SHOES - -
Seite. NOW / TOO BIG - - // AND STUMBLE / OUT THE DOOR // AND INTO / THE STREET. // BUT IS IT / MY STREET?
Seite. I SURE AS HELL / DON'T RECOGNIZE IT. // IT LOOKS LIKE / FREAKING CHINATOWN! // ASIANS / ALL AROUND ME!
Seite. I GRAB A YOUNG ASIAN WOMAN / PASSING IN FRONT OF ME, // AND ASK HER / WHERE I AM.
Seite. INSTEAD OF / ANSWERING, // SHE TRIES TO / WRENCH AWAY FROM ME. // BUT I INSIST, / HOLD ONE TIGHT,
Seite. AND SCREAM / "WHERE ARE WE? // WHAT IS / THIS PLACE? // WHAT'S / GOING ON? // PLEASE / TELL ME!"
Seite. BEFORE SHE / CAN ANSWER, // I REALIZE TO MY HORROR / THAT I'M SPEAKING CHINESE!
Seite. I'M SINGSONGING / LIKE A CHINAMAN! // SHE LOOKS AT ME WITH / TERROR AND BEWILDERMENT,
Seite. BUT SAYS IN THE / SAME SINGSONG, // "WE'RE IN / SEOUL." // "SEOUL?" / I CRY OUT. // "SEOUL, / KOREA?"
Seite. SHE NODS, AS / I LET HER GO.

Seite. *SEOUL.* // JESUS CHRIST, / I'M IN SEOUL. // LAST NIGHT / I'M A WHITE MAN
Seite. AT A PARTY WITH / MY WHITE FRIENDS, // THIS MORNING I'M IN A FOREIGN / COUNTRY SPEAKING CHINESE.
Seite. I MEAN / KOREAN. // I'M / KOREAN. // I'M A FUCKING / CRAZY KOREAN. // SO THIS / IS SEOUL.
Seite. I SIGH, / LOOK AROUND ME. // HOW CAN THIS / BE HAPPENING? // WHY / ME? // I COULD SIT DOWN ON
Seite. I COULD SIT DOWN ON / THE SIDEWALK AND CRY. // INSTEAD, TO MY / UTTER SURPRISE,
Seite. MY LEGS CARRY ME / INTO THE CROWD, // THE YELLOW CROWD / OF FACELESS KOREANS.
Seite. A MOMENT LATER I'M IN THE / NEAREST CONVENIENCE STORE, // STANDING WITH OTHERS / IN THE WINDOW,
Seite. SLURPING DOWN / CUP NOODLES. // JUST THE THING / FOR A HANGOVER.

OPERATION NUKOREA

Seite. YOUNG-HAE CHANG / HEAVY INDUSTRIES / PRESENTS / OPERATION NUKOREA / 10
... NINE / 8 / SEVEN / 6 / FIVE / 4 / THREE //(Zahlen laufen unten links nach rechts durchs Bild)

Text-Stream läuft von unten kommend oben aus dem Bild:

IN THE MIDSUMMER OF 200. . . ,
DURING A LONG HEAT WAVE
THAT REFUSED TO CEDE TO THE
RAINY SEASON,
THE NORTH KOREAN MILITARY
POSITIONED ALONG THE
DEMILITARIZED ZONE
RESPONDED TO AMERICA'S PREVENTIVE AIR STRIKE
THAT HAD JUST A FEW MINUTES EARLIER
DESTROYED ITS NUCLEAR FACILITIES BY
PUMMELING
THE SOUTH KOREAN DEFENSES
JUST A STONE'S THROW AWAY WITH
ARTILLERY SHELLS AND ROCKETS, AND
POUNDING SEOUL,
JUST 30 MILES FARTHER SOUTH,
AS WELL AS OTHER SOUTH KOREAN CITIES
WITH THOUSANDS OF TONS
OF HIGH-EXPLOSIVE

AND INCENDIARY BOMBS, AND
 SCUD MISSILES
 CARRYING CHEMICAL WEAPONS.
 THE AIM OF NORTH KOREA'S
 BLITZKRIEG ATTACK
 WAS TO ANNIHILATE
 THE SOUTH KOREAN AND AMERICAN GROUND TROOPS
 AND REDUCE SOUTH KOREA
 AND ESPECIALLY SEOUL
 TO ASHES.
 THE ATTACK BEGAN SOMETIME AFTER MIDNIGHT,
 AND IN LESS THAN AN HOUR
 THE NORTH HAD FIRED
 500, 000
 ARTILLERY ROUNDS AND ROCKETS
 INTO THE MOST DENSELY POPULATED AREAS
 ON BOTH SIDES OF THE HAN RIVER
 THAT CUTS THROUGH SEOUL.
 MOST OF THE CITY'S POPULATION LIVED
 IN EITHER HIGH-RISE TOWERS
 OR MULTIPLE FAMILY LOW-RISES,
 ALL CONSTRUCTED OF REINFORCED CONCRETE.
 THE BULK OF THE NORTH'S BOMBING
 IN THOSE FIRST HOURS SHOOK
 THE TOWERS MUCH LIKE A STRING
 OF MAJOR EARTHQUAKES WOULD,
 EXCEPT THAT THOSE ROCKETS
 AND ARTILLERY SHELLS
 THAT MADE DIRECT HITS
 CAUSED THEM TO COLLAPSE TO THE GROUND,
 FLATTERING THEIR SLEEPING AND UNSUSPECTING INHABITANTS
 UNDER TONS OF CONCRETE SLABS.
 WITHIN MINUTES AFTER THE FIRST EXPLOSIONS,
 SEOUL WAS IN FLAMES.
 A CONCRETE SHELLS
 OF BUILDING
 DIDN'T BURN,
 MOST EVERYTHING ELSE,
 ESPECIALLY THE SYNTHETIC MATERIALS
 THAT COMPOSE MUCH OF KOREAN HABITATS,
 OFFICES, AND STORES
 CAUGHT FIRE,
 FILLING THE AIR IN SEOUL
 AND FOR A MILE ABOVE IT
 WITH A BLACK, MORTAL GAS.

THE CITY'S TEEMING
 NIGHT LIFE
 WAS ALSO CAUGHT BY SURPRISE.
 IN THE FIRST MINUTES OF THE ATTACK,
 TERRIFIED REVELERS
 TOOK TO THE STREETS,
 ONLY TO BE ENGULFED
 BY THE FLAMES AND GASSES.
 THOSE WHO WERE DRINKING
 IN ONE OF THE HUNDREDS OF BASEMENT CLUBS,
 HEDGED FOR THEIR CARS
 PARKED IN UNDERGROUND PARKING LOTS BENEATH BUILDINGS
 AND SPED UP EXIT RAMPS
 WHILE TRYING AND FAILING
 TO DIAL HOME ON THEIR MOBILE PHONES.
 AT THE GROUND LEVEL EXITS,

THE FIRST DRIVERS GOT CAUGHT UP IMMEDIATELY IN THE
FIRE STORM
THAT ROLLED THROUGH THE STREETS
WITH THE FORCE OF A
TIDAL WAVE,
TURNING EVERY VEHICLE INTO AN IMMOBILE OR MOBILE
CAR BOMB.
THEIR EXPLODING VEHICLES IGNITED
THOSE THAT WERE LINED UP BEHIND THEM,
AS CAR AFTER CAR
EXPLODED.
PEOPLE WHO CHOSE TO STAY UNDERGROUND WERE EITHER
CRUSHED TO DEATH
BY THE COLLAPSING BUILDINGS OR
ASPHYXIATED,
NEVER TO BE UNEARTHED.
THE HEAT FROM THE RAGING BLAZE
WAS SO INTENSE THROUGHOUT THE CITY
THAT EXPLODING GLASS TURNED LIQUID
AND FUSED WITH METAL, BRICK, CONCRETE, ASPHALT, AND
HUMAN FLESH.
THOSE PEOPLE WHO WERE NOT CREMATED
BY THE FURNACE TEMPERATURES
WERE REDUCED TO CINDERS OR MELTED,
THEIR BODY FAT SIZZLING AND EMITTING
BLUE FLAMES
AMONG THE BURNING RUBBLE.
THOSE CARS THAT DID NOT EXPLODE
BAKED ALIVE THEIR PASSENGERS WHO,
LIKE SO MUCH MEAT,
WERE ROASTED BROWN
AND REDUCED TO ABOUT HALF
OF THEIR FORMER SIZE.

AT THE SAME TIME, TENS OF THOUSANDS OF
NORTH KOREAN COMMANDOS,
MANY DISGUISED AS CIVILIANS
AND SOUTH KOREAN TROOPS WEARING
CHEMICAL SUITS,
INCLUDING ITS AA-WOMEN "PEONY BRIGADE,"
PARACHUTED INTO THE SOUTH OR,
LATER THAT NIGHT,
SNUCK IN
BY MIDGET SUBMARINES.
AVOIDING THE CENTER OF SEOUL, THEY ATTACKED
THE EQUALLY DENSE SUBURBS OF ILSAN AND BUNDANG,
WHERE A MAJORITY OF THE OVER
TWO MILLION PEOPLE
WERE DYING FROM THE SCUDS' PAYLOADS OF
POISON GAS.
SINCE THE ONSET OF THE BOMBARDMENT
HAD DESTROYED PHONE LINES,
THE HUNDREDS OF TEN- TO TWENTY- STORY APARTMENT TOWERS
STOOD DARKLY SILHOUETTED AGAINST
THE SEOUL FIRE,
SEEMINGLY ISOLATED FROM THE CATASTROPHE.
INHABITANTS WHO WERE NOT ALREADY
TOO SICK TO MOVE
DRESSED QUICKLY, PACKED WHAT THEY COULD, THEN,
SINCE THE ELEVATORS WERE STUCK,
GROPED THEIR WAY DOWN DARK STAIRWELLS
TO PARKING LOTS.

THE FIFTY OR SO SCUDS
 THAT HAD HIT ILSAN AND BUNDANG
 (NORTH KOREA HAD FIRED FOUR OR FIVE HUNDRED ON OTHER SOUTH KOREAN CITIES)
 LEFT BARELY VISIBLE CLOUDS OF POISON GAS
 THAT SMELLED SWEET TO SOME,
 LIKE GARBAGE TO OTHERS.
 IT BURNED THEIR EYES.
 CHILDREN BEGAN TO
 VOMIT.
 PEOPLE GASPED FOR AIR
 THAT WAS NOT THERE,
 COLLAPSED,
 AND HAD TO BE HELPED TO ADVANCE.
 OTHERS WANDERED AROUND AS IF LOST.
 FAMILIES PILED INTO CARS AND DROVE OFF,
 BUT SHORTLY AFTERWARD THEIR DRIVERS LOST CONTROL,
 DROVE OFF THE ROAD,
 CRASHED
 OR CAME TO A GENTLE HALT.
 THOSE WHO COULD THEN STAGGERED BACK OUT THE CARS,
 CRUMPLED TO THE GROUND, AND DIED. IN
 THE END,
 THOUSANDS DIED IN AND AROUND CARS
 WHOSE MOTORS WERE OFTEN STILL RUNNING
 IN THE PARKING LOT PILE UPS.
 THE NORTH KOREAN COMMANDOS APPROACHED THESE SCENES
 ILLUMINATED
 BY THE FLAMES OF SEOUL,
 BUT MERELY WATCHED THEM PLAY OUT.
 THEY DIDN'T HAVE TO
 FIRE A SHOT.
 SATISFIED AT THE NERVE GAS'S EFFIACY,
 THEY DISAPPEARED QUICKLY
 INTO THE GREEN BELT SURROUNDING SEOUL
 AND AWAY FROM THE POISON GAS,
 FOR THE STIFLING HUMIDITY INSIDE THEIR CHEMICAL SUITS
 WAS SUFFOCATING THEM, AND
 THE HORROR
 OF THE SCENE HAD
 SICKENED
 MANY OF THEM TO THE POINT OF
 THROWING UP IN THEIR HELMETS.
 THEY NEEDED TO GET SOME FRESH AIR.

ONE HOUR AFTER
 THE BOMBARDMENTS HAS BEGUN,
 38,5% OF THE
 21 MILLION INHABITANTS
 OF SEOUL, ILSAN, BUNDANG, AND OTHER SATELLITE CITIES
 LAY DEAD OR DYING.
 IN SEOUL, THOSE WHO HAD ESCAPED
 THE FLAMES AND GAS,
 TOOK TO THE STREETS IN A SHORT-LIVED
 EXODUS.
 CAUGHT IN A MASSIVE TRAFFIC JAMS, THEY WERE
 EASY PREY
 FOR OTHER NORTH KOREAN COMMANDO UNITS,
 WHO FIRED ON THE LEAD CARS WITH HAND-HELD
 MISSILE LAUNCHERS
 THAT SET OFF CHAINS OF EXPLODING CARS.
 PEOPLE FLED INTO THE NEARBY COUNTRYSIDE,
 WHILE OVERHEAD, NORTH KOREAN

MIG-29 AND MIG-23
FIGHTER-BOMBERS MADE THEIR FIRST APPEARANCE
LIGHTNING UP THE NIGHT WITH
INCENDIARY BOMS
THAT THEY DROPPED INTO THE HILLS SURROUNDING SEOUL.

AT DAWN,
SEOUL BURNED ON,
FILLING THE SKY WITH A CLOUD OF
BLACK SMOKE
FOR MILES AROUND,
OBSCURING COMPLETELY THE SUN.
THE AIR WAS REplete WITH
THE STENCH
OF BURNING CHEMICALS AND FLESH.
HUNDREDS OF THOUSANDS OF
HOMELESS SURVIVORS
WANDERED ABOUT ON FOOT --
THEY HAD NO OTHER MEANS TO GO ELSEWHERE AND
NOWHERE TO GO.

AFTER A FIERCE NIGHTTIME INFANTRY AND
TANK BATTLE
ALONG THE DMZ,
THE NORTH, WITH ITS
ONE MILLION-MAN ARMY,
OVERWHELMED
THE OUTNUMBERED SOUTH KOREAN AND AMERICAN DEFENDERS,
AND POURED THROUGH THE BORDER,
LEAVING IN ITS WAKE THOUSANDS OF
DEAD GI'S
AND SOUTH KOREAN SOLDIERS.
AT THE SAME TIME,
IT LAUNCHED A HUNDRED OR SO
NO DONG MISSILES
AT MILITARY AND CIVILIAN TARGETS
IN JAPAN.
BUT THAT'S ANOTHER STORY,
AS IS
THE TAEPO DONG 2 MISSILE
WITH ITS NUCLEAR
PAYLOAD
THAT STRUCK LOS ANGELES
THAT SAME NIGHT.
IT WOULD STILL BE WEEKS
BEFORE THE PENTAGON
WOULD BE ABLE TO SEND TO THE PENINSULA THE
750,000 TROOPS
NECESSARY FOR THE U.S. TO REPULSE
THE NORTH KOREAN ARMY
ON THE GROUND, IN THE AIR, AND FROM THE SEA,
TO HUNT OUT AND GIVE CHASE TO
THE TENS OF THOUSANDS
OF NORTH KOREAN COMMANDOS WHO,
MEANWHILE,
WERE INDISCRIMINATELY
SLAUGHTERING
CIVILIANS
THROUGHOUT THE SOUTH.
THE U.S. AIR FORCE AND NAVY WOULD EVENTUALLY
LEVEL THE NORTH'S CAPITAL,
PYONGYANG,

AND ALL OF ITS OTHER VITAL CENTERS,
 DECIMATE
 THE NORTH KOREAN ARMY,
 KILL,
 IN TURN,
 SEVERAL MILLION NORTH KOREANS,
 AND WIN THE WAR.

AFTER SEVERAL WEEKS,
 SEOUL WAS STILL
 ON FIRE.
 THE SMELL OF DEATH
 FILLED THE AIR MORE THAN EVER
 AS THE STIFLING WEATHER HASTENED
 THE ROTTING
 OF BODIES.
 NOW, HOWEVER,
 THERE WERE SIGNS OF LIFE.
 EVERYWHERE AMONG THE RUBBLE,
 RATS
 LOLLED ABOUT IN BROAD DAYLIGHT,
 TAKING THEIR TIME AS
 THEY DINED ON THE DEAD.
 SWARMS OF
 FLIES,
 ALSO GLUTTED,
 HARDLY BOTHERED TO FLY,
 SO HYSTERICALLY INVOLVED WERE THEY
 WITH THE ABUNDANCE OF
 ROTTING FLESH
 ON WHICH THEY COULD
 FORNICATE
 AND LAY THEIR EGGS.
 AND ARMIES OF
 MAGGOTS
 SLITHERED ON AND AROUND EVERY
 CORPSE,
 LIKE A QUIVERING BLANKET.
 THEY SEEMED TO HORRIFY EVEN
 THE OVERFED RATS,
 WHO CONTINUALLY SLIPPED ON THEM,
 ONLY THEN SHOWING THEIR SKITTISH ENERGY,
 AS THEY VIED FOR THE SAME MEAL.

PAO PAO PAO

Seite. TEN // 9 // EIGHT // 7 // SIX // 5 // FOUR // 3 // YOUNG-HAE CHANG / HEAVY / INDUSTRIES / PRESENTS

Seite. PAO! (verschindet im dunkelgrau) // PAO!

Seite. YOU / RECOGNIZE / IT! (Buchstaben bzw. Buchstabenfeld wackelt)

Seite. ON ITS FACADE, / WHITE NEON / CURSIVE ON / PEELING RED / PAINT: // "PALPAN- / DONG / HOTEL!"

Seite. NOW GET THE / HELL OUT OF / SIGHT! // BUT / WHY? // WHY ARE / THEY AFTER / YOU? // STILL, / BEAT IT!

Seite. THE RAIN / FALLS / HARDER! // YOU / CROSS THE / STREET! // IN FRONT, / THERE IT / IS AGAIN! // "PALPAN- / DONG"

Seite. AS IF YOU / NEEDED TO / SEE IT / AGAIN! // YOU WALK / BACK ACROSS / THE STREET!

Seite. DODGING / A MOTOR / SCOOTER! // THE RAIN / FALLS EVEN / HARDER!

Seite. THE PRICE / YOU OAY FOR / EVER LEAVING / THE COUNTRY! // FOR / LEAVING / THE HOUSE! // WHAT / HOUSE?

Seite. YOUR CRAZY / JAPANESE / HOVEL! // WITH ITS / OPAQUE / WINDOWS! // AND ITS / STEEP / STAIRCASE!

Seite. GO BREAK / YOUR EVER / LOVING NECK! // AND ITS / DOLL HOUSE / ROOMS! // AND ITS / SWEATY / WALLS!
Seite. AND THE / COLD! // WHEN YOU / LEAVE YOUR / BED IN THE / MORNING! // AND / YOU! // ALONE! // WITH / HER!
Seite. AND / REGRET! // FOR / EVERY- / THING! // FOR / INSTANCE, / WHAT? // AND / WHO? // WHO / CARES?
Seite. WHO / GIVES / A DAMN! // ONE / MEASLY / LIFE! // A / NOBODY! // YOURS / ALONE! // YOU'RE IN / IT ALONE!

Seite. EXCEPT / FOR THEM! // THEY'RE / OUT TO / GET YOU! // THOSE GUYS / DON'T / FUCKING / GET IT!
Seite. YOU KNOW / NEXT TO / FUCKING / NOTHING! // JUST HER / BRA SIZE! // FOR / CHRISSAKE!
Seite. AND FOR THAT / THEY WANT / YOU DEAD?
Seite. THEY THINK / YOU'RE THE / CRAZY FUCKING / BASTARD! // BUT TALK / TO THEM?
Seite. HOW DID / THEY FIND / YOU? // HOW DID / THEY FIND / THE HOTEL? // WHAT'S THEIT / HURRY TO / KILL ME!
Seite. WHY / NOW? // SOMETHING'S / UP! // BUT WHAT / THE HELL / DO YOU CARE!
Seite. THAT'S WHAT / YOU KEEP / TELLING THEM! // BUT THEY / DON'T / LISTEN! // AND NOW / IT'S TOO / LATE!
Seite. UNLESS YOU / DO KNOW / SOMETHING! // DO YOU / KNOW / SOMETHING? // DID SHE / TELL YOU / SOMETHING?
Seite. BUT / WHAT? // IN / BED? // AND / IF SO, // WHY TO / YOU? // YOU? // LOOK AT / YOU! // BROKE! // STINKING / MAD!
Seite. STINKING / PERIOD!

Seite. THEY'RE / RIGHT! // THEY / LOOKED AT / YOU LIKE . . . // OR WAS / THAT YOUR / IMAGINATION? // FUCK / 'EM"
Seite. IF ONLY / IT WAS / THAT EASY! // IS IT? // JESUS, / THE HOLE / YOU'RE IN! // SO GET / THE HELL / AWAY! // YOU / DID!
Seite. FAR / AWAY! // FARTHER! // BUT YOU'RE / ALREADY IN / FUCKING NEVER / NEVER LAND! // IT'S / UNREAL!
Seite. BABES IN / TOYLAND! // SO HOW / CAN THEY / KILL YOU! // HOW CAN / YOU DIE! // YOU / CAN'T! // BULL- / SHIT!
Seite. WAKE UP, / ASSHOLE! // THEY CAN / FUCK YOU / OVER! // THEY'LL / ENJOY IT! // THEY'LL LOVE / HURTING YOU!
Seite. WHY DO THEY / CARE SO MUCH / ABOUT YOU? // WHY SHOULD / THEY CARE / WHAT YOU / KNOW?
Seite. WHAT DO / THEY THINK / YOU KNOW? // YOU KNOW / NOTHING! // YOU KNOW / NO ONE!
Seite. YOU'RE / NOBODY! (auf sehr dunklem grau kaum lesbar) // BUT NOT / TO THEM! (dunkelgrau) // BUT NOT / TO THEM!
Seite. AND TO / OTHERS? // WHO ELSE / IS THERE? // NOBODY! (kaum lesbar) // YOU'RE / ALONE! // AND / YOU'RE / NOBODY!
Seite. AND YOU'RE / NOWHERE! // YOU'RE IN / FUCKING / NEVER NEVER / LAND! (kaum lesbar)
Seite. YOU'RE IN / FUCKING / NEVER NEVER / LAND! // AND IT'S / FUCKING / RAINING / ON YOU!
Seite. YOU'RE NO ONE / TO EVERYONE AND / EVERYTHING BUT / THE WEATHER! // AND / IT FEELS / GOOD!
Seite. ALMOST! (kaum lesbar) // IT FELT / GOOD! // TO WALK / THE STREET / AN UNKNOWN!
Seite. NOT TO HAVE / TO WATCH / YOUR BACK! // EXCEPT THEY / WERE AFTER / YOU EVEN / THEN!
Seite. BUT YOU / DIDN'T / KNOW IT! // SO YOU / WERE / HAPPY! // AND NOW / YOU'RE / LOST! // AND / SHORT! (kaum lesbar)
Seite. AND / SHORT! // BOTH / FINANCIALLY / AND / PHYSICALLY! // AND / THEY'VE / FOUND YOU! // THEY'RE / BACK!
Seite. BADDER / THAN / EVER! // BUT YOU'VE / GOT SUNNY! // SHE'LL / ALWAYS BE / YOURS! // WILL / SHE?
Seite. ONLY / IN THE / MOVIES! // SHE'LL / LEAVE YOU! // IT'S ONLY / RIGHT! // SHE'E TOO / GOOD FOR / YOU!
Seite. IF SHE STAYS / THEY'LL GET / BOTH OF YOU! // BETTER / TO DUMP / HER NOW!
Seite. PRETEND YOU / DON'T LOVE / HER ANYMORE! (kaum lesbar) // PRETEND YOU / DON'T LOVE / HER ANYMORE!
Seite. BEFORE / IT'S TOO / LATE! // IT PROBABLY / IS ALREADY! // AND / IT'S YOUR / FAULT!
Seite. IF THEY GET / HER IT'S / YOUR FAULT! // AND TO / SAY YOU / LOVE HER! (kaum lesbar)
Seite. AND TO / SAY YOU / LOVE HER! // THEY'VE / GOT US / DOWN! // DIDN'T I / TELL YOU / SO! // BUT THE / IDEA OF IT!
Seite. IT / DEPRESSED / ME! // IT'S / KILLING / ME! // ALL RIGHT, / NOT QUITE! // BUT / FIGURATIVELY / SPEAKING!
Seite. SO WE'RE / ALONE / TOGETHER! // EXCEPT / FOR THEM! // AND A CITY / OF TWENTY / MILLION! (kaum lesbar)

Seite. AND A CITY / OF TWENTY / MILLION! // LAUGHING / IT UP! // ONE BIG / FUCKING / PARTY!

Seite. HA! (auf sehr dunklem grau kaum lesbar) // HA!

Seite. EXCEPT / THEY DON'T / KNOW IT! (kaum lesbar) // EXCEPT / THEY DON'T / KNOW IT! // POOR / SLOBS! (kaum lesbar)

Seite. POOR / SLOBS! // SHOULD / THEY / KNOW IT? (wieder grau dann weiß) // AND WHO'S / GOING TO / TELL THEM! (-"-)

Seite. NOT ME! // NOT / US! // IT'S US / AGAINST / THEM! // AND WE DON'T / GIVE A DAMN / ABOUT THEM!

Seite. AND THEY / DON'T GIVE / A DAMN / ABOUT US! // PERFECT! (kaum lesbar) // TCHAO! (kaum lesbar)

Seite. EXCEPT / WE'LL / GET OLD! // THEN / DIE! // AND BE / DEAD / FOREVER! // AND / EVER!

Seite. AND / FORGETFUL! (kaum lesbar) // AND / FORGETFUL! // AND / FORGOTTEN! // WHICH IS / NORMAL! // BE / REALISTIC!

Seite. THEY'LL / ALL STILL / BE THERE! // LAUGHING / IT UP! // UNTIL IT'S / THEIR TURN / TO DIE! // BUT THEY / WON'T

Seite. NOT ALL / OF THEM! // THEY'LL / ALWAYS / BE SOME! // PEOPLE! // LIKE FAT / ZHOU! // HE'S A / HUMAN!

Seite. AT LEAST / TO HIS / MOTHER! // I'D CALL / HIM HUMAN! // IF HE'D / STOP TRYING / TO KILL ME!

Seite. IF HE'D GET / OLD QUICK / AND DIE! // IF HE'D / DROP DEAD / IN JONGNO! // IF HE'D / STUFF / HIMSELF / TO DEATH!

Seite. INSTEAD OF / THINKING / ABOUT ME! // HOW DOES / HE SLEEP / AT NIGHT?

Seite. DOESN'T HE / EVER STOP TO / SEE HOW EMPTY / THIS ALL IS?

Seite. WHY DOESN'T / HE GO GET / LAID! // AND FORGET / THE WHOLE / DAMN THING? // BUT NO!

Seite. WITHOUT ME TO / TORMENT HE'S / MISERABLE! // WITHOUT / ME HE'D / NOBODY! // WITHOUT / ME HE'S / ALONE!

Seite. JUST HIM AND / HIS PUSSY / LOWLIFE / GOONS! // DUMB / FUCKS! // AND / STUPID, / TOO!

Seite. IT'S A / MIRACLE THEY / FOUND ME! // HOW DID / THEY? // GOOD / QUESTION!

Seite. I'LL THINK / ABOUT IT / SOME OTHER / TIME! // WHEN I'M / IN DRY / CLOTHES! // AFTER / A HOT / SHOWER!

Seite. AND A / GOOD MEAL! // AND A / GOOD LAY! // FROM / SUNNY! // SUNNY! // *

Seite. WE WALK / THROUGH / THE PARK! (auf sehr dunklem grau kaum lesbar) // WE WALK / THROUGH / THE PARK!

Seite. ME AND / SUNNY! // THE TREES / ARE STILL / THERE! // OUR / BENCH! // OUR / LOVE! // BUT PLEASE, / DON'T STOP!

Seite. SORRY, / BABY! (kaum lesbar) // WE HAVE / TO MOVE! (kaum lesbar) // WE HAVE / TO MOVE! // BACK / TO THE / HOTEL!

Seite. BANG! // SHOTS? (kaum lesbar) // HERE? // WHO CALLED / MY NAME? (kaum lesbar) // WHO CALLED / MY NAME?

Seite. NOBODY / KNOWS / ME HERE! // WHO'S / THERE? // "COME / QUICKLY!" // WHAT? // NOT / AGAIN! // I TOLD / YOU!

Seite. RUN! (kaum lesbar) // WE RUN! // NO USE / STANDING / THERE! (kaum lesbar) // NO USE / STANDING / THERE!

Seite. IN THE / RAIN! // AT LEAST / NIGHT'S / FALLING! // COME ON / BABY! (kaum lesbar) // COME ON / BABY!

Seite. NOW IT'S / DARK! (kaum lesbar) // NOW IT'S / DARK! // AND THAT / LIGHT (erst auf dunkelgrau / dann auf weiß)

Seite. THAT / HORRIBLE / FLUORESCENT / LIGHT! (-"-) // WE RUN / TOWARD / JOGNO- / SAM-GA!

Seite. CAN THEY / FOLLOW US IN / THIS CROWD? // THEY / CAN! // I CAN / FEEL IT! // HOW DO / THEY KNOW / WHO WE ARE?

Seite. WHO ARE / THEY? // IN / HERE? // BUT WHY / HERE? (-"-) // WHERE / ARE WE? (-"-) // THE LIGHT / IS SO DIM!

Seite. TAKE / MY HAND! // IS / THAT . . . ? // WHAT IS / THAT? // WHAT ARE / YOU DOING? // DON'T / TOUCH IT! (-"-)

Seite. COME ON! (-"-) // LET'S / GET OUT / OF HERE! (-"-) // PUT IT / DOWN! (-"-) // DROP THE / GOD DAMN / THING! (-"-)

Seite. FOR / CHRIST'S / SAKE! (-"-) // I DON'T / CARE HOW / MUCH IT'S / WORTH! (-"-) // IT'S / STUCK? (-"-)

Seite. NOW! // COME / ON! // DOWN / THIS / HALL! // THROUGH / HERE! (-"-) // CLOSE / THE DOOR! // AND / LOCK IT!

Seite. WHY ARE / THE WALLS / RED? (-"-) // THIS / WAY! (-"-) // MORE / FUCKING / RED WALLS!

Seite. CHRIST, WHO / WAS THEIR / DECORATOR? (-"-) // VELOUR! (kaum lesbar) // AND / PUSH! (-"-)

Seite. AND DIM / FLUORESCENT / LIGHTS! // IS DEATH / LIKE THIS?

Seite. COLD LIGHT / ON RED / VELOUR? (erst auf dunkelgrau / dann auf weiß) // THE GUY / WHO CALLED / MY NAME!

Seite. THINK WE / LOST HIM? (-„-“) // DID YOU / GET A LOOK / AT HIM? (-„-“) // FORGET IT! (-„-“) // WHICH / WAY?

Seite. UP OR / DOWN? (-„-“) // WHY IS / EVERYTHING / SO RED? // AND QUIET? (-„-“) // AND / COLD?

Seite. IT'S A / FUCKING / FREEZER / IN HERE! // WATCH / OUT! // DON'T / STEP IN / THAT! (-„-“) // WHAT / IS IT? (-„-“)

Seite. WHAT A / MESS! (-„-“) // AND THE / STINK! // LIKE / CHEMICAL / FERTILIZER! (-„-“) // AND ROTTING / FLESH! (-„-“)

Seite. IS THAT / WHY IT'S / SO COLD / IN HERE? (-„-“) // BUT NOT / COLD / ENOUGH!

Seite. IT MUST / BE WORTH / A FORTUNE! (-„-“) // AND TO THINK / THAT WE HAVE / TO LEAVE IT! (-„-“)

Seite. DOWN THIS / STAIRWAY! (-„-“) // JESUS! (kaum lesbar) // A RED / STAIRWAY! // AND FRIGGING / RED VELOUR / STAIRWAY!

Seite. WE'RE / IN THE / BASEMENT! (erst auf dunkelgrau / dann auf weiß) // WHAT'S THE / MATTER? (-„-“) // SUNNY!

Seite. YOU'RE / SHAKING! // DON'T / WORRY! (-„-“) // JUST KEEP / MOVING! // HUH . . . ? (kaum lesbar)

Seite. WHAT / THE . . . ? (erst auf dunkelgrau / dann auf weiß) // HEY, / BUDDY. . . // YEAH, / YOU! (-„-“) // BACK / OFF! // HEY, / JERKO!

Seite. GET YOUR / FUCKING / HANDS / OFF HER! (-„-“) // SUNNY! (kaum lesbar)

Seite. GET AWAY / FROM HIM! (erst auf dunkelgrau / dann auf weiß) // HEY, / ASSHOLE! (-„-“) // GET OFF / HER! // AND . . .

Seite. . . . GET / OFF ME! (-„-“) // ARGH! (kaum lesbar) // IT'S / YOU! // YOU'RE / THE ONE!

Seite. YOU'VE BEEN / FOLLOWING / US! (erst auf dunkelgrau / dann auf weiß) // SON OF / A BITCH! (-„-“)

Seite. I'LL PUNCH / YOUR FUCKING / FACE ALL THE / WAY BACK TO . . . (-„-“) // BUT HE / HITS ME IN / THE EAR! (-„-“)

Seite. OW! (kaum lesbar) // RUN! (-„-“) // SUNNY? (-„-“) // SUN. . . // HE HEAD / BUTTS ME / IN THE EYE! // OW! (-„-“)

Seite. SUNNY! // GET UP / AND RUN! // SONOFABITCH! (-„-“) // WHAM! // TAKE / THAT!

Seite. I DODGE / HIS PUNCH! (erst auf dunkelgrau / dann auf weiß) // I SKIP / TO THE / SIDE! (-„-“) // I'M ON / TOP OF / HIM! (-„-“)

Seite. I PUMMEL / HIS HEAD! // SMASH HIS / MOUTH! (-„-“) // "POW!" (kaum lesbar) // NOW HIS / NOSE! // "CRACK!" (-„-“)

Seite. DAMN RIGHT / YOUR NOGGIN / IS BUSTED! // WANT / MORE? (erst auf dunkelgrau / dann auf weiß)

Seite. SPEAK / UP! // HAD / ENOUGH? // NO / COMMENT? // TOO DUMB / TO GIVE / IN? // O.K., / TOUGH GUY!

Seite. "PUNCH! (kaum lesbar) // PUNCH! (-„-“) // PUNCH!" (-„-“) // HEY, / STUPID! (erst auf dunkelgrau / dann auf weiß)

Seite. ASK ME / TO STOP! // LOOK AT / YOU! (-„-“) // YOU'RE ALL / BEAT UP! // ADMIT / IT! (-„-“)

Seite. AND I'LL / STOP! // YOU LOOK / TERRIBLE! (-„-“) // STAY DOWN, / YOU FOOL! // YOUR NOSE / IS ON / YOUR EAR! (-„-“)

Seite. YOUR MOTHER'S / NOT GOING TO / RECOGNIZE YOU! // SAY / SOMETHING! (-„-“) // SPEAK UP! (-„-“)

Seite. HEY! // HELLO? (kaum lesbar) // WHY THE / STUPID / GRIN?

Seite. DON'T YOU / KNOW YOU'RE / HURT? (erst auf dunkelgrau / dann auf weiß) // HEY . . . (kaum lesbar)

Seite. ARE YOU / O.K.? (erst auf dunkelgrau / dann auf weiß) // WHAT / THE . . . ? (-„-“) // YOU'RE / NOT HURT!

Seite. YOU LOOK / HURT! (erst auf dunkelgrau / dann auf weiß) // BUT / YOU'RE / NOT! (-„-“) // ARE / YOU! (-„-“)

Seite. YOU DON'T / FEEL A / THING! // YOU'RE A / FUCKING / PUNCHING / BAG! (-„-“)

Seite. HITTING YOU / IS LIKE / SMACKING A / SACK OF RICE! (-„-“) // JESUS! // WHO ARE / YOU? (-„-“) // WHAT ARE / YOU?

Seite. YOU'RE / NOT / HUMAN! // ARE / YOU? (-„-“) // SPEAK / UP! // GODDAMNIT! // CHEMICAL / STINK! // ROTTING / GARBAGE!

Seite. IT'S / YOU! // SUNNY! // IT'S / HIM! // SUNNY! (kaum lesbar)

Seite. WHY ARE YOU / STANDING / THERE LIKE / THAT? (erst auf dunkelgrau / dann auf weiß)

Seite. WHY ARE YOU / LOOKING AT / ME LIKE / THAT? (-„-“) // DON'T / YOU SEE? (-„-“) // FAT ZHOU / SENT HIM! (-„-“)

Seite. IT! (auf sehr dunklem grau) // HEY! // WHAT'S / WRONG! // SNAP OUT / OF IT! // JESUS! (auf sehr dunklem grau)

Seite. DON'T / TELL ME / YOU'RE . . . // HOLY / SHIT! (dunkelgrau / weiß) // YOU'RE / NOT REAL! // YOU'RE / LIKE HIM!

Seite. YOU'RE ONE / OF THEM! (-, "-) // YOU'RE / WORKING FOR / FAT ZHOU! (-, "-)

Seite. YOU'RE OUT / TO GET ME, / TOO! (-, "-) // RIGHT? // SPEAK UP! // DON'T JUST / STARE AT / ME! (-, "-)

Seite. SAY / SOMETHING! (-, "-) // I'LL SHAKE / IT OUT OF / YOU, / GODDAMNIT! // WHO ARE / YOU? (-, "-)

Seite. WHAT ARE / YOU DOING / TO ME? // WHY? // WHY DID / YOU DO IT?

Seite. WHY DID / YOU PRETEND / TO LOVE ME! (dunkelgrau / weiß) // WHAT WAS / THE POINT? (-, "-)

Seite. WHY DID / FAT ZHOU / SEND YOU? // WHO ARE / YOU? (-, "-) // WHAT'S / YOUR REAL / NAME? (-, "-)

Seite. WHY DID / YOU SAVE / MY LIFE? // WHY DID YOU / PRETEND TO / LOVE ME? (-, "-)

Seite. ANSWER / ME! (-, "-) // I'LL SLAP / IT OUT / OF YOU! // SMACK! (-, "-) // SPEAK / UP! (-, "-)

Seite. JESUS, DON'T / YOU FEEL / ANYTHING? (-, "-) // "SMACK!" // YOU ARE / JUST LIKE / HIM!

Seite. "SMACK!" (auf sehr dunklem grau) // YOU'RE NOT / A WOMAN! (dunkelgrau / weiß)

Seite. "SMACK!" (auf sehr dunklem grau) // YOU'RE / A . . .

Seite. I'M GETTING / THE HELL OUT / OF THIS RED / VELOUR BORDELLO!

Seite. WHAT A / SUCKER / I WAS! (dunkelgrau / weiß) // CIAO! (auf sehr dunklem grau)

Seite. . . . (auf sehr dunklem grau) // THE BITCH! (dunkelgrau / weiß) // THE / FUCKING / BITCH! (-, "-) // IF SHE IS / A BITCH! (-, "-)

Seite. IF SHE / IS A SHE! (-, "-) // SHE HAD ME / CONVINCED! (-, "-) // NOW WHERE / THE HELL / AM I?

Seite. GET A / HOLD OF / YOURSELF! // CHRIST, / WHAT TIME / IS IT? // LET ME OUT / OF HERE! // IF ONLY / I HAD / A CAR!

Seite. THE / PARKING / LOT! // HEY! (auf sehr dunklem grau) // YOU! // UH, / SIR! // YEAH, / YOU! // HEY, / LISTEN . . .

Seite. I NEED / TO BORROW / YOUR CAR! (dunkelgrau / weiß) // NO, THIS / IS NOT A / JOKE! (-, "-)

Seite. POW (oder so ähnlich 0850) (auf sehr dunklem grau) // SORRY, / PAL! // IT'S / URGENT!

Seite. SORRY / TO BE AN / ASSHOLE! (dunkelgrau / weiß) // BOY! (auf sehr dunklem grau) // I CAN'T / BELIEVE I / DID THAT! /

Seite. HE LOOKED / LIKE A / NICE GUY! (dunkelgrau / weiß) // I'M LIKE / A MAN ON / A MISSION! (-, "-)

Seite. AND I'M NOT / EVEN AN / OPERATIVE! (-, "-) // AN / AGENT! (-, "-) // WHATEVER / THE HELL / YOU CALL / THEM!

Seite. I'M JUST / A . . . (-, "-) // JESUS! (auf sehr dunklem grau) // GOOD / QUESTION! // WHAT / AM I?

Seite. WHAT AM / I DOING? (dunkelgrau / weiß) // WHY AM / I DOING / THIS? (-, "-) // HOW DID I / GET INTO / THIS MESS! (-, "-)

Seite. FOR A LOUSY / TWO-BIT / DEBT! (-, "-) // FOR A / STUPID / MISTAKE! (-, "-) // FOR A / MOMENT OF / PLEASURE! (-, "-)

Seite. ONE LOUSY / SECOND! (-, "-) // EVERYONE / DOES IT! (-, "-) // THERE'S / ENOUGH FOR / EVERYONE! (-, "-)

Seite. CAN'T I / BE LIKE / EVERYONE / ELSE? (-, "-) // I'M LIKE / EVERYONE! (-, "-) // I'M / NOBODY! // I'M A / DUMB ASS! (-, "-)

Seite. LIKE / EVERYONE! // WHY MUST / I PAY FOR / ONE DUMB / MISTAKE? // NOBODY / ELSE DOES! (-, "-)

Seite. AND WHAT'S / FAT ZHOU'S / HURRY! (-, "-) // WHERE'S / THE FIRE? (-, "-)

Seite. WHY THE / URGENCY / OF MAKING / ME PAY? (-, "-) // POOR / SLOBS ARE / EVERYWHERE! (-, "-)

Seite. ONE MORE / OR LESS, / WHO CARES? (-, "-) // SO I OW / HIM HALF / A BIG ONE! (-, "-) // BULL SHIT / MONEY! (-, "-)

Seite. SO I / FUCKED / HIS WHORE! (-, "-) // WHAT / MORE? (-, "-) // SHE'S NOT / EVEN A / WHORE! // . . . A / "THING"! (-, "-)

Seite. NOT EVEN / A CRAZY / BITCH! // A NUT! (-, "-) // A DUMB-ASS / THING! // A PREFAB / FUCK! (-, "-)

Seite. HE PROBABLY / DOESN'T EVEN / KNOW IT! // SHE / PROBABLY / DOESN'T EVEN / KNOW IT! // THAT SHE'S / ARTIFICIAL!

Seite. THAT SHE'S / OTHER! // OUTER! (auf sehr dunklem grau)

Seite. A / WHAT'S- / IT! (dunkelgrau / weiß) // HIS WHORE / IS A / WHAT'S-IT! (-, "-) // I FUCKED A / WHAT'S-IT!

Seite. AND NOW / I OWE HIM / A NICKEL! 1000 // BIG / FUCKING / DEAL!

Seite. WHO DOESN'T / OWE SOMETHING / TO SOMEONE? (-, "-) // WHY THE / RUSH TO / KILL ME? (-, "-) // I'LL / PAY!

Seite. I ALWAYS / DO! // IT'S THE / STORY OF / MY LIFE! (-, "-) // GUY MUST / BE BORED! (-, "-) // WITH ALL / HIS MONEY! (-, "-)

Seite. AND / WHORES! (auf sehr dunklem grau) // SCANDALOUS! (-, "-) // GUY'S GOT / NO FUCKING / HEART! (dunkelgrau / weiß)

Seite. A MONSTER! (-, "-) // HE'LL / BURN / IN HELL! // AND THE / WORLD WILL / BE A BETTER / PLACE!

Seite. OUT OF MY / WAY, KID! (-, "-) // ASSHOLE / WALKS / AGAINST / THE LIGHT! (-, "-) // DAMN RIGHT / I'LL RUN / YOU OVER!

Seite. WATCH OUT / SEOUL! (-, "-) // I'M ON THE / ROAD IN A / STOLEN CAR! (-, "-) // POOR GUY / I HAD TO / WHACK! (-, "-)

Seite. HA! (auf sehr dunklem grau) // I'LL GET / IT BACK / TO HIM! (dunkelgrau / weiß)

Seite. I'M SURE HIS / INSURANCE IS / IN THE GLOVE / COMPARTMENT! (-, "-)

Seite. I'LL DITCH / HIS CAR / WHERE HE / CAN FIND IT! (-, "-) // MAYBE! (auf sehr dunklem grau)

Seite. IF HE'S / LUCKY! (dunkelgrau / weiß) // NOTHING LIKE / DRIVING IN / THE RAIN! (-, "-)

Seite. AT / NIGHT! (-, "-) // SURROUNDED / BY NEON / SIGNS! (-, "-) // NOW WHERE / THE HELL / AM I GOING? (-, "-)

Seite. BACK TO / THE HOTEL? // YOU STUPID / FUCK! (-, "-) // YOU'RE / DUMBER THAN / A WHAT'S-IT! (-, "-)

Seite. BACK TO / THE HOTEL! (-, "-) // WHERE ONE OF / FAT ZHOU'S / PUSSY GOONS / IS WAITING TO / WHACK ME? (-, "-)

Seite. BUT WHAT IF / I WHACK HIM / FIRST? (-, "-) // DUMB! (auf sehr dunklem grau)

Seite. WHAT IF I WHACK / THE FIRST TEN / PUSSY GOONS / FIRST! // THEY'RE NOT / WHACKABLE! (dunkelgrau / weiß)

Seite. THEY FEEL / NOTHING! (-, "-) // STILL, SUNNY / FELT LIKE A / REAL WOMAN! (-, "-) // BUT DID / SHE FEEL / ANYTHING?

Seite. FOR ME? (-, "-) // POOR / BITCH! // POOR / WHAT'S- / IT! // POOR / ME! (-, "-)

Seite. FORGET / THE HOTEL! // FORGET / YOUR / COMPUTER! // WHY THE / TRAFFIC / JAM?

Seite. DON'T PEOPLE / IN SEOUL EVER / GO HOME? (-, "-) // HEY, WHAT'S / THE MATTER? // WHY'S / EVERYONE / RUNNING?

Seite. AND / SCREAMING? // WHY THE / PANIC? // WHAT'S / HAPPENING? (-, "-) // PAL! (auf sehr dunklem grau)

Seite. WHAT'S / GOING ON? // WHAT? (auf sehr dunklem grau) // SAY THAT / AGAIN? // NO! (auf sehr dunklem grau)

Seite. YOU'RE / KIDDING! // THE NORTH / HAS DECLARED / WAR? // REALLY? (auf sehr dunklem grau)

Seite. SINCE / WHEN? // SINCE / NOW? // THIS / INSTANT? (dunkelgrau / weiß) // JESUS EVER / LOVING / CHRIST!

Seite. HOW LONG / UNTIL . . . // ANY / MINUTE / NOW? (-, "-) // 500,000 / ARTILLARY / SHELLS / ON SEOUL! (-, "-)

Seite. IN THE / FIRST / HOUR! (-, "-) // FEE? (auf sehr dunklem grau) // WHERE? // WHERE'S / EVERYONE / GOING?

Seite. WHERE / DO I GO? (dunkelgrau / weiß) // WHAT DO / I DO? (-, "-) // HEY! (auf sehr dunklem grau)

Seite. I'D BETTER / GET OUT / OF HERE! // FLOOR / IT! (dunkelgrau / weiß) // IN / REVERSE! // OUT OF / MY WAY! (-, "-)

Seite. LOOSERS! (auf sehr dunklem grau) // NOT ME! // I GUESS IT'S / O.K. TO / DRIVE ON THE / SIDEWALK!

Seite. AND TO / RUN THIS / RED LIGHT! // AND / SIDESWIPE / THIS CAR! (dunkelgrau / weiß)

Seite. SINCE WE'RE / ALL GOING / TO DIE! (-, "-) // HEY! (auf sehr dunklem grau) // FAT ZHOU, / TOO! (dunkelgrau / weiß)

Seite. HE'LL / DIE, TOO! (-, "-) // HURRAY (auf sehr dunklem grau) // SO I DON'T / OWE HIM A / THING!

Seite. AND THIS / CAR IS / MINE! (dunkelgrau / weiß) // THIS CITY / IS MINE! (-, "-) // IT ALWAYS / WAS! (-, "-) // CIAO, / SEOUL!

Seite. ANYTHING / GOES! // WATCH / OUT! // HERE / I COME! // YEE- / HAH! (-, "-) (viele Male "wackelnd" über den Bildschirm)

Seite. YEE- / HAH! (3x abwechselnd: grau / weiß)

THE ART OF SILENCE

Seite. 10 // NINE // 8 // SEVEN // 6 // FIVE // YOUNG-HAE CHANG / HEAVY INDUSTRIES / PRESENTS

Seite. THE ART / OF SILENCE: / AN INTERVIEW BY / JEMIMA RELLE / AT TATE LONDON

Seite. HELLO. // I'M JEMIMA / RELLE, // AND I'M SITTING / IN FRONT OF A / WEB CAM AT TATE / MODERN IN LONDON

Seite. AND LOOKING / AT MY COMPUTER / SCREEN, // WHICH SHOWS / YOUNG-HAE CHANG / AND MARC VOGÉ,
Seite. BETTER KNOWN AS / YOUNG-HAE CHANG / HEAVY INDUSTRIES,
Seite. WHO ARE SITTING / IN FRONT OF / THEIR COMPUTER / IN SEOUL. // WELCOME, / YOUNG-HAE / AND MARC.
Seite. THANKS FOR / AGREEING TO BE / INTERVIEWED. // THANKS FOR / HAVING US. // YEAH, / THANKS.

Seite. I'D BE INTERESTED / IN HAVING YOU GUYS / TALK US THROUGH / YOUR COMMISSION. // YOU / KNOW,
Seite. YOUR CREATIVE / PROCESS, // HOW YOU WENT ABOUT / MAKING THIS WORK
Seite. AND HOW IT / CORRESPONDS / TO YOUR / OTHER WORK. // WELL . . . // I'D SAY . . . // WHOOPS . . . // OH, / SORRY . . .
Seite. GO AHEAD. // NO, // BE MY / GUEST. // YOU'RE // LADY / ARTISTS / FIRST. // WHAT'S THAT / SUPPOSED TO . . .
Seite. FORGET / IT.
Seite. WELL, YOU CAN / SORT OF IMAGINE / FROM THAT EXCHANGE / HOW OUR CREATIVE / PROCESS WORKS - -
Seite. OR / RATHER, // DOESN'T / WORK. // WE GET THE / JOB DONE. // MORE OR / LESS. // I'M NOT / COMPLAINING.
Seite. NO, // YOU'RE / INTERRUPTING. // YOU'RE / RIGHT. // EXCUSE / ME, // GO / AHEAD. // THANK / YOU. // WHERE / WAS I?
Seite. THE COMMISSION, / THE CREATIVE / PROCESS.

Seite. SO HOW DID YOU / COME UP WITH / THE CONTENT FOR / THE COMMISSION?
Seite. THAT'S / A GOOD / QUESTION. // *THE ART OF / SILENCE. // SLEEP. // WHAT? // SLEEP. / THE ART / OF SLEEP.*
Seite. THE NAME OF / OUR PIECE / IS *THE ART / OF SLEEP.* // NO / KIDDING. // WELL, // THAT CHANGES / EVERYTHING.
Seite. NOT AT / ALL. // IT ONLY / CORRECTS / ONE THING, // YOUR / MISTAKE. // NO. // I MEAN, // SLEEP, // SILENCE,
Seite. TWO DIFFERENT / THINGS. // RIGHT, // EXCEPT WE'RE / ONLY CONSIDERING / THE FIRST THING, / SLEEP. // YEAH,
Seite. BUT I'VE / BEEN THINKING / ABOUT SILENCE / ALL ALONG. // WELL,
Seite. PLEASE STOP / THINKING ABOUT / IT AND START / THINKING ABOUT / SLEEP. // I WAS GOING / TO PLAY IT / COOL,
Seite. NOT SAY / A THING. // GET IT? // BRILLIANT. // SO YOU'D / ASK ME A / QUESTION / AND . . . // NOTHING.
Seite. I WOULDN'T / SAY ANYTHING. // BRILLIANT. // AND NOW / I'M STUCK. // WELL, / PLEASE SNAP / OUT OF IT. // SIMPLE.
Seite. NOT TO MENTION / THAT IT'S NOT / OUR IDEA. // WHAT ISN'T? // *THE ART / OF SILENCE. // SLEEP. // RIGHT.*

Seite. OF COURSE / IT'S YOUR / IDEA. // NOT REALLY. // JEMIMA / SUGGESTED / IT TO US. // UH, / YOU'RE / RIGHT,
Seite. NOW THAT YOU / MENTION IT. // IF I MAY SAY / SOMETHING? // I DID THROW / OUT THE IDEA
Seite. THAT HEAVY / INDUSTRIES MIGHT / ENJOY MAKING A / COMMENT ON ART, // THE ART // WORLD,
Seite. AND THE / ART SCENE, // IN / GENERAL, // BUT, // OF / COURSE,
Seite. YOU DID SOMETHING / ENTIRELY UNEXPECTED / WITH IT, // WHICH IS WHAT / I INTENDED. // THANKS. // YEAH, /
THANKS.
Seite. SEE, // IT IS / JEMIMA'S / IDEA. // IT'S *HER* / INTENTION. // NO, NO / *NO!* // WHAT I MEANT / WAS . . . // WE /
UNDERSTAND.
Seite. YEAH, // YOU JUST GAVE / US A NUDGE / IN THE RIGHT / DIRECTION. // A VERY / SLIGHT / NUDGE.
Seite. AND WE CHOSE / TO GO DOWN / YOUR PATH. // BLINDLY. // ONE EYE / OPEN, // TO BE / EXACT.
Seite. I WAS / DRIVING / BLIND. // IT / SHOWED. // THAT WAS MY / INTENTION. // GET / SERIOUS. // NO, / RECKLESS. // BOY,
Seite. ARE WE / IN A RUT. // I'M SERIOUS / ABOUT BEING / RECKLESS.
Seite. I'M BEGINNING / TO PREFER IT / WHEN WE SPIN / OUR WHEELS.
Seite. WHAT I MEAN BY / DRIVING BLIND / IS THAT WE KNOW / ALMOST NOTHING / ABOUT ART, // THE ART / WORLD,
Seite. AND THE / ART SCENE, // FOR YOUR / INFORMATION.

Seite. YET WE'RE / STILL DRIVING. // AND OUR HANDS / ARE OFF THE / STEERING WHEEL. // AND WE'RE / MOVING.
 Seite. YEE HA. // THANKS FOR TELLING / EVERYONE THAT WE / KNOW A SMIDGEN / ABOUT ART.
 Seite. I SAID WE / KNOW *NOTHING* / ABOUT ART. // YOU SAID / "ALMOST / NOTHING." // THAT'S / SOMETHING.
 Seite. THAT'S A / SMIDGEN. // I'M JUST / TRYING TO / STAY POSITIVE. // O.K., // SO WE KNOW / DIDDLY.
 Seite. AND / EVERYTHING'S / DANDY. // WHICH MEANS / THAT WE'RE / THE BEST / CHOICE // TO TAKE / S STAB / AT ART,
 Seite. THE ART / WORLD, // AND THE / ART SCENE. // OUR IGNORANCE / IS BLISS / FOISTED ON / OTHERS.
 Seite. AND THAT JUST / ABOUT SUMS UP / MOST OF WHAT'S / ON THE / INTERNET.
 Seite. BUT IS THAT / WHAT WE'RE / ALL ABOUT? // MORE OR / LESS. // SPEAK FOR / YOURSELF.
 Seite. I'M REFERRING / TO OUR CREATIVE / PROCESS FOR / JEMIMA'S SAKE. // VERY / FLATTERING.
 Seite. WE CREATE / FROM / IGNORANCE. // ESSENTIALLY. // PROVE / IT. // I DON'T / NEED TO. // ART ISN'T / SCIENCE.
 Seite. I'M NOT A / MATHMETICIAN. // O.K., // PERSUADE / ME. // NOPE. // CAJOLE / ME. // NO / DICE. // PRETTY / PLEASE.
 Seite. NOPE, // TAKE IT OR / LEAVE IT. // WITH A / CHERRY / ON TOP. // NICE / TRY.

Seite. IF I MAY / ASK ANOTHER / QUESTION. // IS YOUR / WORK ALWAYS / NET-BASED? // NO. / YES. // HEY,
 Seite. WE DO / OFFLINE / STUFF. // BUT IT'S / ALWAYS NET- / BASED. // NOT / TRUE.
 Seite. O.K. // WE HAVE THE / BEST OF BOTH / WORLDS. // BUT WE / COULD CHANGE / TOMORROW. // TO / WHAT?
 Seite. TO / PAINTING. // IT'S ALL / THE SAME. // AGREED. // WE WORK / ON A FLAT / SURFACE.
 Seite. BUT WE DON'T / NEED TO GET / OUR HANDS / DIRTY. // IT'S A / PLUS. // WE COULD / USE WATER- / BASED PAINTS.
 Seite. SO TO / SPEAK. // WE PAINT / WORDS. // BUT WE / COULD DO / IMAGES. // NAH, // EVERYONE / DOES
 Seite. EVERYONE / DOES / EVERYTHING. // EVERYTHING'S / BEEN DONE. // AND EVERYTHING / REMAINS TO BE / DONE.
 Seite. TOUCHÉ FOR / THE CLICHÉ. // YEAH, / IT'S A / GREAT LIFE. // NO RIGHT / OR WRONG. // NO GOOD / OR BAD.
 Seite. NO TRUE / OR FLASE. // A GREAT / LIFE. // NO / KIDDING. // HOW'S / THAT? // I MEAN,
 Seite. WHAT'S GREAT / ABOUT ONLINE / WORK? // THE / CONTROL. // IT'S LIKE / EASEL / PAINTING.
 Seite. WHAT ARE / YOU TALKING / ABOUT? // WE HAVE / NO CONTROL. // YES, / WE DO. // WE DO / A PIECE.
 Seite. WE UPLOAD / IT. // NO ONE / TELLS US HOW / OR WHERE TO / HANG IT. // NO MUSS, / NO FUSS.

Seite. OH, I THOUGHT YOU / MEANT CONTROL / OVER THE MEANING. // ARE YOU / CRAZY?
 Seite. WE HAVE NO / IDEA WHAT / WE'RE DOING. // THAT'S NOT / WHAT I MEANT.
 Seite. WHAT I MEAN IS / THAT WE MAY / THINK WE KNOW / WHAT WE'RE DOING, // BUT IN THE / END IT'S NOT / UP TO US.
 Seite. THANK / GOD. // WE JUST DO / OUR JOB. // WHICH / IS? // WHAT? / WHAT? // WHAT IS / OUR JOB?
 Seite. WE MAKE / THE WORK, // UPLOAD, // AND HAVE A / READY-MADE / AUDIENCE WAITING / TO, // UH, // SLAM / IT.
 Seite. GOOD / POINT. // THANK / YOU. // NO / PROBLEM. // I MEAN, // THANKS FOR / TOUCHING / ON MY NEXT / QUESTION,

Seite. WHICH // WHAT ROLE DOES / THE AUDIENCE / PLAY IN YOUR / WORK? // WE LIVE FOR / OUR FANS. // YEAH,
 Seite. THEY LOVE / US, // NOT TO / MENTION // THAT WE GET / QUITE A BIT / OF HATE MAIL.
 Seite. WHAT I MEAN IS THAT / WE DON'T HAVE TO / WORRY ABOUT GIVING A / SHOW AND HAVING NO / ONE SHOW UP FOR
 IT. // ANYWAY, // FAN MAIL, // HATE / MAIL, // SAME / THING. // YOU MEAN, IT'S / BETTER THAN / INDIFFERENCE. // NO, // I
 MEAN,
 Seite. PEOPLE WILL / ALWAYS LIKE YOU / AND HATE YOU FOR / ALL THE WRONG / REASONS.
 Seite. WE DON'T / EVEN KNOW / THE RIGHT / REASONS. // YOU CAN'T / DICTATE / TO PEOPLE.
 Seite. YOU DON'T *WANT* / TO DICTATE TO / THEM. // NOT TO / MENTION

Seite. THAT WE DON'T / KNOW WHAT THE / HELL WE'RE / DOING. // YOU ALREADY / TALKED ABOUT / YOUR IGNORANCE.

Seite. I CAN'T / EMPHAZISE / IT ENOUGH. // IT'S ESSENTIALLY / TO CREATIVITY.

Seite. WHAT IS IT / WITH YOU AND / YOUR STUPID / IGNORANCE? // OUR STUPID / IGNORANCE.

Seite. YOU MAY / BE BLIND, // BUT I'M / ONE-EYED, // REMEMBER?

Seite. I'VE GOT ONE EYE / ON THE HIGHWAY / AND ONE HAND ON / THE WHEEL.

Seite. YOU DON'T / MAKE ART WITH / SMARTS ANYWAY. // YOU CERTAINLY / PROVED THAT, // BUDDY. // SO DID / YOU,

Seite. THANK / GOD. // WELL, // EVEN IF WE / DON'T USE / SMARTS, // OTHERS / DO. // NAME / ONE. // A SMART / ARTIST?

Seite. YEAH. // THERE ARE A / TON OF SMART / ARTISTS. // GETTING BACK / TO "THE ART / OF SILENCE" - -

Seite. I MEAN / "SLEEP." // SMART ARTISTS / THAT NO ONE / GIVES A DAMN / ABOUT. // YOU'RE / JEALOUS.

Seite. THEY MAKE / SMART ART. // APROPOS, // IS THE // I DON'T // IF YOU HAVE / A PH.D.

Seite. FROM THE / FUCKING M.I.T. / MEDIA LAB. // THAT DOESN'T / MAKE YOU AN / ARTIST. // SMART ART / IS BAD ART.

Seite. YEAH, // BUT BAD / IS GOOD. // OF / COURSE. // IT'S A / CRAP SHOOT. // WITH LOADED / DICE.

Seite. "M.I.T." MEANS / LOADED DICE. // IT'S LIKE / "PH.D." // IT'S / BULLSHIT. // CORRECT. // BUT IT'S / GOOD SHIT.

Seite. NOT EVEN / GOOD. // IT'S A / SMOKE / SCREEN. // ARTISTS / NEED TO / BE DUMB. // YOU MEAN / CHILDLIKE.

Seite. I MEAN / DUMB: // D – U – M. // O.K., // YOU'VE MADE / YOUR POINT. // BUT SMARTS / ARE O.K., / TOO.

Seite. SMART ENOUGH / TO BE BRAIN / SURGEONS? // SMARTER. // SMART ENOUGH / NOT TO BE / BRAIN SURGEONS.

Seite. I'M / WAITING // FOR / WHAT? // NAME ONE / SMART ARTIST. // HOW ABOUT / DUCHAMP. // HE WAS NO / SLOUCH.

Seite. SO YOU LIKE / DUCHAMP. // YUP. // HE'S YOUR / BRAIN SURGEON. // A ROCKET / SCIENTIST. // WHAT WOULD / YOU SAY

Seite. IF I TOLD / YOU HE NEVER / EV EN WENT TO / COLLEGE? // THE EDUCATION / SYSTEM // AND ANYWAY,

Seite. YOU DON'T MEASURE / ARTISTIC GENIUS / BY EDUCATION, // AND / HOW.

Seite. MAY I ASK IF / DUCHAMP IS ONE OF / YOUR MAJOR ARTISTIC / OR THEORETICAL / INFLUENCES?

Seite. DIDN'T HE / FAMOUSLY SAY, // "TOUT CE QUE / JE VOUS DIS / EST STUPIDE / ET FAUX"? // HEY,

Seite. I DIDN'T KNOW / YOU KNOW HOW / TO SPEAK BAD / FRENCH. // THERE'S A / LOT YOU DON'T / KNOW ABOUT ME,

Seite. BABY. // WELL, // ONE THING I KNOW / IS THAT YOU DON'T / KNOW A LOT ABOUT / DUCHAMP.

Seite. I BET I / KNOW MORE / THAN YOU. // OH / YEAH? // DUCHAMP WAS / COOL. // BUT / SMART, // I HAVE / NO IDEA.

Seite. AND / NEITHER / DO YOU. // FOR YOUR / INFORMATION, // I'M HIGHLY / QUALIFIED TO / TALK ABOUT / DUCHAMP.

Seite. ANYONE CAN / TALK ABOUT / DUCHAMP. // IT'S NOT / LIKE HE'S / EINSTEIN. // -STEIN. // WHATEVER / YOU SAY.

Seite. PROFESSOR. // DID ANYONE EVER / TELL YOU, YOU / SOUND LIKE A / NERDY ROBOT?

Seite. I TAKE / THAT AS A / COMPLIMENT.

Seite. WHAT WOULD YOU / SAY IF I TOLD / YOU I WROTE A / DISSERTATION / ON DUCHAMP? // I WOULD / SAY // BALONEY.

Seite. YOU DON'T / BELIEVE ME? // NOPE. // I'VE GOT / A PH.D. // BALONEY. // I DO. // BALONEY. // GO TO / HELL. // BULLSHIT.

Seite. ASSHOLE. // I WAS / WONDERING . . . // BULLSHIT. // GO FUCK / YOURSELF. // BULLSHIT. // YOU'RE / BORING / ME

Seite. BULLSHIT. // O.K., // YOU WIN, // SMART / ASS. // YOU'RE / CHILDISH. // BULLSHIT. // YOU'RE / INSANE. // BULLSHIT.

Seite. YOU'RE // BULLSHIT. // IF YOU SAY / THAT ONCE // BULLSHIT. // THAT'S / IT, // THIS INTER- / VIEW IS OVER. // BULLSHIT.

Seite. BULLSHIT / YOURSELF. // BULL- // BULLSHIT. // BULL- // HEY, // HEY, // HEY . . . // JEMIMA,

Seite. I'M SO SORRY / MY FRIEND HERE / IS TEMPORARILY / INSANE. // BULLSHIT. // O.K., // YOU PROVED / YOUR POINT.

Seite. BULLSHIT. // YOU PROVED / YOU'RE DÉBILE. // FOUTAISES. // PAUVRE. // FOUTAISES.

Seite. I KNEW THIS / INTERVIEW / WAS A BAD IDEA. // NO, // I'M BEGINNING / TO LIKE IT. // BULLSHIT. // TOUCHÉ. // BULLSHIT.

Seite. YOU // BUT I DO / HAVE A PH.D. // YOU DON'T. // DOES IT / MATTER? // YES, // ABSOLUTELY. // IT / DOES?

Seite. DOES IT MATTER / TO YOU THAT IT / MATTERS TO ME? // WHAT?

Seite. WHY THE HELL / WOULD YOU NEED / A PH.D. TO / MAKE ART?

Seite. IT MATTERS TO / ME BCause I / DO THINK / YOU NEED ONE. // I DON'T / WANT YOU TO / HAVE ONE. // IN / FACT,

Seite. IF YOU / HAVE ONE, // I'M / LEAVING. // PLEASE DON'T / LEAVE ME, // BABY. // YOU'RE / RIGHT,

Seite. IT'D BE / A WASTE / OF TIME. // I DON'T / HAVE ONE. // YES, / YOU DO. // NO I // YES, / YOU DO. // NO I / DON'T. // DO / NOT.

Seite. HEY, // SHUT / UP. // DO YOU / REALIZE HOW / IRRESPONSIBLE / WE SOUND? // YEAH, // IT'S A / PROBLEM,

Seite. IT COMES FROM / THE FACT THAT / WE'RE IN AN / IRRESPONSIBLE / PROFESSION. // I MEAN, // IF WE'RE / S SMART,

Seite. WHY AREN'T / WE ROCKET / SCIENTISTS AND ALL?

Seite. UM, // THANKS, // YOUNG-HAE AND / MARC FOR YOUR / VERY THOUGHTFUL / COMMENTS. // ACTUALLY,

Seite. WE'VE GOT / A LOT MORE / TO SAY. // YEAH, // WE'RE JUST / GETTING / WARMED UP.

Seite. WELL, I THINK / WE'VE COVERED / JUST ABOUT / EVERY- // JEMIMA? // YES? // WE'RE / JOKING. // WE'RE / DONE. // OH,

Seite. GREAT. // WELL, // IT'S ALL / BEEN VERY . . . // UH, / JEMIMA . . . // YES?

Seite. DID ANYONE EVER / TELL YOU YOU / HAVE A BEAUTIFUL / VOICE? // YEAH, // I AGREE. // REALLY / BEAUTIFUL. // WELL,

Seite. THANK YOU / VERY MUCH . . . // YOU COULD / BE A SINGER. // NO / KIDDING. // WELL, // I DON'T / KNOW,

Seite. I MEAN / YOU'RE THE / FIRST ONES . . . // WE'RE / SERIOUS. // HOW ABOUT / SINGING / SOMETHING / FOR US?

Seite. YEAH, // COME ON. // YEAH, // HIT IT: // SO GO AHEAD, / JEMIMA, LET / HER RIP. // OH, // I DON'T / KNOW.

Seite. RIGHT HERE IN / THE OFFICE? // SURE, // WE DO IT ALL / THE TIME. // WELL, // IF YOU / SAY SO,

Seite. I PROBABLY WON'T / GET FIRED FOR / GIVING IT A GO . . . // NASSAU'S / GONE FUNKY, // NASSAU'S / GONE SOUL.

Seite. WE'VE GOT / A DOGGONE / BEAT NOW // WE GONNA / CALL OUR / VERY OWN. // NASSAU / ROCK, // AND NASSAU / ROLL.

Seite. NASSAU'S / GOT // A WHOLE / LOT OF / SOUL. // HEY! // FEEL ALL / RIGHT! // MINISKIRTS, // MAXI- / SKIRTS, /

Seite. AND AFRO / HAIRDOS. // PEOPLE DOIN' / THEIR OWN / THING, // THEY DON'T / CARE ABOUT / ME, OR YOU.

Seite. NASSAU'S / GONE FUNKY, // NASSAU'S / GOT SOUL / NOW. // OH / YEAH! // AND WE'VE / GOT A DOGGONE / BEAT NOW,

Seite. WE GONE / TAKE CARE / OF BUSINESS / TOO. // LISTEN TO / THE DRUMMER // PLAYIN' / HIS BEAT:

Seite. LISTEN TO / THE BASSMAN // GO GET THAT / SAME GROOVY / BEAT: // OH / YEAH!

Seite. THE HORN GONNA / BRING IT ON / HOME TO YOU: // AIN'T IT / FUNKY NOW! // LISTEN // LISTEN / GOOD. // OH / YEAH!

Seite. NEW YORK, // YOU KNOW, // HAS GOT A / WHOLE LOT / OF SOUL. // GOOD / GOD! // LONDONTWOWN

Seite. IS TOO / DOGGONE / COLD. // OH / YEAH! // ASSAU'S / GOT SUNSHINE, // AND THIS / YOU ALL / KNOW, // YEAH!

Seite. BUT WE'VE / GONE FUNKY, // AND WE'VE / GOT SOME / SOUL, TOO. // ALL / RIGHT! // C'MON HEAVY / INDUSTRIES!

Seite. FUNKY NASSAU! // FUNKY / NASSAU! // FUNKY NASSAU! // FUNKY / NASSAU! // FUNKY NASSAU! // FUNKY / NASSAU!

Seite. FUNKY NASSAU! // FUNKY / NASSAU! // HEY! // FEEL ALL / RIGHT! // OH / YEAH! // ALL / RIGHT! // GOOD / GOD!

THE ART OF SLEEP

Seite. *ALL OUR LIVES, WE / POSTPONE EVERYTHING / THAT CAN BE POSTPONED. / - - BORGES*

Seite. *TEN // 9 // EIGHT // 7 // SIX // 5 // FOUR // YOUNG-HAE CHANG / HEAVY INDUSTRIES / PRESENTS*

Seite. *THE ART / OF SLEEP*

Seite. *EUREKA. // NO / EXCLAMATION / POINT. // IT'S TOO LATE / AT NIGHT FOR / EXCLAMATIONS AND / CELEBRATIONS.*

Seite. *THERE'LL BE / TIME ENOUGH / FOR THAT.*

Seite. *BETWEEN YOU AND / ME, I'VE JUST MADE / AN EARTHSHAKING / DISCOVERY.*

Seite. *ITS POTENTIAL / IS MIND-BLOWING / YET SUBTLE.*

Seite. *ITS MANIFESTATIONS / ARE EVERYWHERE, / YET THEY HINGE ON / A WORD.*

Seite. *THEY HINGE ON / A WORD FROM / MY MOUTH. // MY DISCOVERY / IS A POIGNANT, / EVIL THING.*

Seite. *FOR NOW, HERE / IN THE MIDDLE / OF THE NIGHT, / IT'S ALL MY OWN.*

Seite. *BUT I WILL, / IN DUE TIME, / UNLEASH IT / ON THE WORLD.*

Seite. *I'LL UNLEASH IT / IN THE MORNING, / AS SOON AS I / GET OUT OF BED.*

Seite. *EUREKA. IT HIT / ME LIKE A TON OF / BRICKS. LIKE A / SLAP IN THE FACE. // LIKE A / BRICK-SLAP / IN THE FACE.*

Seite. *THIS IS WHAT I / SUDDENLY REALIZE, / AS I LIE AWAKE, / UNABLE TO SLEEP.*

Seite. *BECAUSE OF THE / UNENDING, UNNECESSARY / UNFATHOMABLE WHINING / OF THE DOG NEXT DOOR, // AND AS I
PLOT / TO POISEN ITS / DISH OF TABLE / SCRAPS. // EXCEPT NOW, / UNKNOWN TO ITS / MISERABLE SELF, / I FORGIVE IT.*

Seite. *I WILL LET IT / BARK ITS WAY / THROUGH MANY / ANOTHER NIGHT.*

Seite. *IN FACT, GOD / BLESS IT FOR / WHAT IT IS / TELLING ME:*

Seite. *ITS UNENDING, / UNFATHOMABLE / WHINING IS / UNNECESSARY. // IT AND / EVERYTHING / ELSE.*

Seite. *EVERYTHING IS / UNNECESSARY. // EVERYTHING / IS FUTILE.*

Seite. *O.K., SO I'VE / HAD THE NOTION / A FEW TIMES / BEFORE. // PERHAPS YOU / AND BUDDHA / HAVE, TOO.*

Seite. *BUT THIS TIME, / BEFORE I LET / IT GET TO ME, // CONJURE IN ME / YET ANOTHER / VISION OF / OBLIVION,*

Seite. *IT'S RUNG / A BELL. // EVERY GODDAMN / THING IS FUTILE.*

Seite. *THE DOG'S WHINING / HAS RUNG A BELL / IN MY SLEEP-HUNGRY / HEAD:*

Seite. *IF EVERYTHING IS / FUTILE, INCLUDING / GETTING TO SLEEP / TO GET UP ON TIME,*

Seite. *PAY THE RENT, / ANSWER E-MAIL, / AND DO CRUNCHES, / NOT TO MENTION // PAING BACK / AMERICA'S / RISING
DEBT,*

Seite. *COUNTERING / A SINKING / VENICE, // AND MAKING HASTE / AS THE SUN COOLS, / DARKENS, / AND DIES,*

Seite. *IF ALL THIS / IS FUTILE, / THEN ART IS / FUTILE, TOO.*

Seite. *ART IS / FUTILE. // I MEAN, ART / IS PART OF / EVERYTHING, / RIGHT?*

Seite. *OR AM I WRONG, / AND IN SOME / CRITICALLY / THEORETICAL WAY,*

Seite. *ART IS DIFFERENT? / AN EXCEPTION TO / THE LAW OF EVERY / LITTLE THING?*

Seite. *THE ANSWER / TO ALL OUR / PROBLEMS? // THE WAY TO / STOP GLOBAL / WARMING?*

Seite. *TO CURE / CANCER? // RUBBISH. ART / IS JUST LIKE / EVERYTHING / ELSE.*

Seite. *ART IS JUST / AS FUTILE AS / EVERYTHING. / EVEN MORE SO.*

Seite. *IN FACT, ART / IS NECESSARILY / FUTILE. // EVERYONE / KNOWS THAT.*

Seite. ART IS IN ESSENCE / MORE FUTILE THAN / EVERYTHING ELSE. // ART IS / FUTILITY / ITSELF.

Seite. ART IS THE / GOLD STANDARD / OF FUTILITY. // THAT'S ITS / BEAUTY.

Seite. ART IS FUTILE / AND BEAUTIFUL / LIKE THE WHINING / OF A DOG.

Seite. (COULD THIS BE / WHY QUITE A FEW / DOGS - - WHIPPETS / AND OTHERS SLEEK / THINGS - -

Seite. ARE PAINTED / INTO CORNERS / OF MUSEUM / MASTERPIECES? // IS THIS / THEIR SECRET / MESSAGE?)

Seite. SO ART IS / THE MOST / FUTILE THING. // BUT THAT'S / NOT MY / EARTHSHAKING / DISCOVERY. // NOPE, / TRUTH IS,

Seite. MOST PEOPLE / COULD GIVE / A DAMN ABOUT / ART. // THAT'S ONE / WAY TO LOOK / AT ART'S / FUTILITY.

Seite. ASK SOME GUY / IN THE STREET / IF ART IS / WORTH A DAMN,

Seite. HE'LL GIVE YOU / A SMACK UPSIDE / THE HEAD JUST / FOR ASKING.

Seite. NOW IF THAT / DOESN'T PROVE / THAT ART IS / FUTILE, // THEN WE MAY / AS WELL ALL / JUST SAY / GOOD NIGHT.

Seite. BUT I / CAN'T. // I'M WIDE / AWAKE.

Seite. YOU SEE, ART / IS FUTILE AND / BEAUTIFUL LIKE / THE WHINING OF / THAT DAMN DOG.

Seite. ART IS LIKE / THE DOG'S / WHINING. // NOW THAT'S AN / IDEA KEEPING ME / FROM FALLING / ASLEEP.

Seite. GRAB A CRITICAL / THEORIST AND / TELL HIM/HER TO / HIS/HER FACE:

Seite. *ART IS LIKE / THE WHINING / OF A DOG IN / THE NIGHT.* // THEN SEE IF / YOU GET A / RISE OUT OF / HIM/HER.

Seite. NOW THAT I'VE / FIGURED THAT / OUT, THE REST / IS EASY.

Seite. BECAUSE IF ART / IS LIKE THE / WHINING OF A DOG / IN THE NIGHT,

Seite. THEN ART IS / ALSO LIKE A / LOT OF OTHER / THINGS. // FOR INSTANCE, / ART IS LIKE / THE DOG'S / SCRATCHING.

Seite. ART IS LIKE / THE DOG'S / FLEAS. // ART IS LIKE . . . / THE DOG ITSELF.

Seite. NOW I HAVE TWO / DISCOVERIES: / ART IS FUTILE / AND LIKE A DOG.

Seite. YOU KNOW HOW / SOMETIMES, JUST / BEFORE YOU FALL / ASLEEP,

Seite. YOU'VE LET GO, / AND YOUR MIND / CREATES A CRAZY / WORLD OF ITS OWN

Seite. THAT, IF YOU'RE / STARTLED AWAKE, / YOU CATCH A / GLIMPSE OF?

Seite. WELL, AT THAT / MOMENT MY MIND / CAUGHT A GLIMPSE / OF ART THAT WAS / A DOG.

Seite. BUT THEN, INSTEAD / OF FALLING ASLEEP / AND FORGETTING / THE WHOLE THING,

Seite. THE IMAGE JARRED / ME AWAKE LIKE AN / ALARM CLOCK: / ART IS A DOG.

Seite. NOT, ART IS / LIKE A DOG, / BUT, ART IS / A DOG.

Seite. I HAD, IN MY / SLEEPLESSNESS, / MOVED FROM / METAPHOR TO / MATERIALITY. // ART WAS A DOG / ART IS A DOG.

Seite. ART IS A / WHINING DOG / IN THE NIGHT. // THE REST / WAS A PIECE / OF CAKE. // ART WAS A PIECE OF CAKE.

Seite. NOT, ART IS / *LIKE* A PIECE / OF CAKE, BUT, // ART IS A SLAB / OF BELGIAN / CHOCOLATE CAKE. // OR, OF / COURSE,

Seite. ART IS CHEESECAKE. / AND NOT JUST NEW / YORK CHEESECAKE.

Seite. THE JAPANESE ARE / MAKING SOME GOOD / CHEESECAKE THESE / DAYS. // IT HAS LESS / SUGAR, WHICH / I PREFER.

Seite. WHERE / WAS I? // OH, YES. ART / IS A PIECE / OF CAKE. // THEN, THE / AWAKENING.

Seite. LIFT OFF: / ART IS EVERY / PASTRY, // BE GOOD / OR BAD / TASTING.

Seite. FROM THERE, LYING / IN BED, I WORKED / THROUGH A LIST OF / BAKERY SWEETS,

Seite. FOLLOWED BY MY / FAVORITE BREADS - - / SOUR DOUGH, MULTI- / GRAIN . . . YOU NAME / IT.

Seite. THEN I / LEFT THE / BAKERY. // I WALKED / INTO THE / STREET // (IN A MANNER / OF SPEAKING - - / I'M LYING IN /

BED),

Seite. I LOOKED / AROUND, AND IT / HIT ME LIKE A / PIANO FALLING // FROM THE / THIRD FLOOR / OF A TOWNHOUSE:

Seite. *EVERYTHING / IS ART.*

Seite. A PIANO CRASHED / INTO THE SIDEWALK / IS ART, // WITH OR WITHOUT / ME SQUASHED / BENEATH IT.

Seite. A DOG FLATTENED / BY A FALLING / PIANOIS ART.

Seite. A DOG FLATTENED / BY ANY MEANS IS / ART: BY A CAR, / BY A TRUCK,

Seite. BY A BENTLEY, / BY A BIBYCLE / MESSENGER, FOR / CRYING OUT LOUD. // IT'S ALL / THE SAME. // IT'S / ART.

Seite. FOR ART IS / EVERYTHING. // *NOT*, ART CAN / BE ANYTHING. // THAT IDEA IS / AS OLD AS THE / URINAL

Seite. (WHICH, AS / YOU KNOW, / IS ART). // THAT IDEA IS / SO OLD I FORGET / WHO SAID IT. / DUCHAMP?

Seite. BRETON? NOW / THERE'S A GUY / WHO'D SAY IT / JUST TO IRK YOU.

Seite. BUT HE'D NEVER / GET HIS HANDS / DIRTY BY DEMON- / STRATING IT.

Seite. POOR BRETON - - / GUY COULND'T KICK / BACK IN NEW YORK'S / FLASH AND RAUNCH.

Seite. COULDN'T OR / WOULDN'T LEARN / ENGLISH. // A GENIUS, MAYBE, / BUT HE LOOKED / LIKE A GRUMPY / OLD BASTARD.

Seite. WHILE DUCHAMP / CLOWNED AROUND, / THE LIFE OF THE / PARTY,

Seite. BRETON BROODED / IN THE CORNER, / RUING OCCUPIED / PARIS.

Seite. *LE REVOLVER AUX / CHEVEUX BLANCS. / L'AMOUR FOU.*

Seite. HE COULD ONLY / ENJOY HIMSELF / IN HIS FRENCH / WRITING.

Seite. HE NEVER WOULD / HAVE AGREED / THAT ART CAN / BE ANYTHING. // NOW THE / IDEA IS / OLD HAT.

Seite. TODAY, ANDRÉ, / ART *IS* / EVERYTHING. // YOU NEVER WOULD / HAVE AGREED / TO THAT DEAL, / MON VIEUX.

Seite. DEEP DOWN, / YOU WERE JUST / TOO *COINCÉ*. // THAT IDEA / WOULD HAVE / PUT YOU OUT / OF A JOB.

Seite. *EVERYTHING / IS ART. // EVERYTHING! / EVERY FUCKING / THING!*

Seite. BUT OF COURSE! / WHY DIDN'T I / THINK OF IT IN / THE FIRST PLACE?

Seite. WHY DIDN'T / SOMEONE ELSE / THINK OF IT? // WHY DID / IT HAVE / TO BE ME?

Seite. SO NOW I'M / FUCKING SITTING / UPRIGHT IN BED,

Seite. MY HEART BEATING / SO LOUDLY I CAN / HARDLY HEAR THE / WHINING DOG: // ART IS / EVERYTHING!

Seite. LOOK AROUND / YOU! // THAT / MISERABLE / WHINING MUTT! // HE, SHE, IT / IS ART!

Seite. ITS TURDS BY OUR / HOUSE, ITS SORRY, / PUNY, HARD, BLACK / TURDS: // ART! EVERY / ONE OF THEM.

Seite. TURDS ARE / ART. // EUREKA! // WITH AN / EXCLAMATION / POINT! // TURDS / ARE ART // AND ART / IS TURDS!

Seite. AND WHY / NOT? // SCATOLOGY / IS THE STUDY / OF TURDS!

Seite. AND YOU KNOW, / OF COURSE, THAT / COPROLITES ARE / FOSSILIZED FECES

Seite. THAT PALEONTO- / LOGISTS DELIGHT / IN DISCOVERING! // AND IF THEY'RE / GOOD ENOUGH FOR / PALEONTOLOGY,

Seite. WHY WOULDN'T / THEY BE GOOD / ENOUGH FOR / ART HISTORY? / FOR ART?

Seite. GOT SOMETHING / AGAINST / PALEONTOLOGISTS?

Seite. A FART / IS ART! // I KID / YOU NOT! // THIS IS / NOT TOILET / HUMOR! // IT'S MARCEL / DUCHAMP ALL / OVER AGAIN!

Seite. IT'S *AIR / DE PARIS!* // IT'S BORGES'S / BUMP ON THE / HEAD!

Seite. YOU KNOW, HIS / STORY OF THE BOY / WHO FELL FROM A / WALL,

Seite. BUMPED HIS HEAD, / AND TENCEFORTH / COULDN'T FORGET / A THING! // NOT, COULDN'T / *REMEMBER* A / THING,

Seite. BUT, COULDN'T / FORGET A THING. // HE REMEMBERED / EVERYTHING.

Seite. EVERYTHING / WAS REBORN / IN HIS POOR / HEAD.

Seite. EVERYTHING, ALL / AT ONCE, ALL THE / TIME, COMING DOWN / ON HIM, // LIKE A PIANO / FALLING FROM / THE SKY.

Seite. IT DROVE / THE POOR / BOY CRAZY. // HE COULDN'T / STOP SEEING / THINGS!

Seite. SEE? IF / EVERYTHING IS / ART, WE'RE GOING / TO GO NUTS. // A DOG. ART IS / ADOG AND ITS / DOGGIE DEEDS.

Seite. ART IS . . . / HEY, WAIT / A SECOND. // LET'S GET / SYSTEMATIC / ABOUT THIS.

Seite. APPLES ARE ART. / ASSES ARE ART. / AXES ARE ART. / AZALEAS ARE ART. // AZURE / IS ART.

Seite. THE COTE / D'AZUR IS / DEFINITLY / ART. // GRACE KELLY / EATING A DRUM- / STICK IN A / BABY-BLUE / SPORTS CAR

Seite. PARKED ALONG / THE GRANDE / CORNICHE ON THE / RIVIERA IS ART / WITH A CAPITAL A.

Seite. B: / BEEF IS ART. / BEER IS ART. / BEFFEATER IS ART. // BEEFEATER GOES / BEFORE BEER - - / GIN IS ART.

Seite. TOO MUCH / FOOD AND / DRINK. // BABIES / ARE ART. // WAIT, BABIES / GOES BEFORE / BEEFEATER - - / AND BEEF.

Seite. AND BABIES / CAN ALSO / BE FOOD. // C: / CANDY IS ART. / CATS ARE ART. // SHIT, THEY'RE / FOOD, TOO.

Seite. LISTEN, / YOU GET / THE POINT: // EVERYTHING / IS ART. // IT'S LIKE / THE BIG / BANG! // IT IS A / BIG BANG.

Seite. IT MEANS / THAT ART AS / WE KNOW IT / IS A HOAX. // A FUCKING / SWINDLE!

Seite. *THE ENTIRE / HISTORY OF / ART IS A LIE!*

Seite. WHY AM I / WHISPERING? // I SHOULD BE / SHOUTING IT / FROM THE / ROOFTOPS!

Seite. I'M WHISPERING / IT BECAUSE / IT'S FOUR IN / THE MORNING. // BUT WAIT / UNTIL I / GET UP.

Seite. THEN YOU'LL / HEAR ME SING. // I'LL BLOW / THE ROOF OFF / THIS THING! // HEAR YE! / HEAR YE!

Seite. EVERYTHING / IS ART! // DON'T / BELIEVE / ME? // WHAT'S / THAT? // IF IT'S SO / CLEAR THAT / EVERYTHING / IS ART,

Seite. *WHY ISN'T / ANYONE SAYING / IT BUT YOU?* // THAT'S AN / EASY ONE.

Seite. BECAUSE THE / POWERS THAT / BE WON'T LET / ANYONE SAY IT.

Seite. IF SOMEONE DID / TELL THE TRUTH, / THE POWERS THAT / BE WOULD FALL.

Seite. AND BEFORE THAT / HAPPENED, THEY'D / KILL THE GUY WHO / OPENED HIS MOUTH.

Seite. THAT GUY / WOULD BE / YOURS TRULY. // BUT THEY'RE / NOT GONNA / GET ME.

Seite. I'M GOING TO / FIGURE OUT A / WAY TO OUTSMART / THE BASTARDS.

Seite. (AND IF I'M / REALLY SHARP I / CAN PITCH THIS / TO HOLLYWOOD.) // THE / BASTARDS. // THE / COWARDS.

Seite. THE LAST THING / THEY WANT US / TO KNOW // IS THAT THEY'RE / CLUTCHING / FOOL'S GOLD.

Seite. I'M HOLDING / THE HOLY / GRAIL: // EVERYTHING / IS ART.

Seite. WHEN THIS HITS / THE NEWSSTANDS, / THOSE GUYS ARE / THROUGH. // FINISHED. // WASHED / UP.

Seite. AND WHO AM I / TALKING / ABOUT? // WHY OF COURSE, THE SO-CALLED / ART WORLD.

Seite. ALL THOSE FANCY- / PANTS, SMART-ALECK, / SELF-ANNOINTED / SO-AND-SO'S.

Seite. WELL, THEIR / DAYS ARE / NUMBERED. // READ ALL / ABOUT IT: // MONEY *DOES* / GROW ON / TREES.

Seite. ART IS / EVERYTHING / AND EVERYWHERE. // IT'S RIGHT / IN FRONT OF / YOUR EYES.

Seite. TRUST NO ONE'S / AESTHETIC / JUDGEMENT BUT / YOUR OWN. // *AESTHETICS / IS DEAD.*

Seite. IT'S NOTHING / BUT SOMEONE / ELSE'S IDEA / OF ART.

Seite. RESPECT / YOURSELF. // THE SHOW / IS YOU. / THE SHOW / IS YOURS.

Seite. THROW THEIR / ART WORLD OUT / THE WINDOW. // THERE, ON / THE SIDEWALK / BELOW,

Seite. IT'S FINALLY / ART - - NEXT TO / THE SMASHED / PIANO. // IT'S ALL / GOOD. // GOODBYE ART- / WORLD, HELLO / ART.

Seite. NOT / CONVINCED? // LOOK, WHEN / DUCHAMP BOUGHT, / CHOSE, SIGNED - -

Seite. YOU NAME IT - - / FOUNTAIN - - THE / PISSOIR, // HE OPENED THE / FLOODGATES.

Seite. *BUT THE / FLOODGATES / DIDN'T OPEN.* // AND WHY / NOT?

Seite. BECAUSE THE / POWERS THAT BE / DIDN'T WANT / THEM TO OPEN!

Seite. AND DUCHAMP / HIMSELF DIDN'T / WANT THEM TO / OPEN. // WHY, MR. D. / WAS DEALING / BRANCUSI'S!

Seite. WHY WOULD A / GUY MAKING / GOOD DOUGH // OFF OF MODERNIST / ART WANT TO RUIN / A GOOD THING?

Seite. ARE YOU TELLING / ME HE DIDN'T / BELIEVE IN THE / POWER OF HIS / OWN READY-MADE?

Seite. WHY DIDN'T / HE FLOOD THE / MARKET WITH / THEM? // START AN / AVALANCHE? // A WILD / FIRE OF / ART?

Seite. A WAL-MART / OF ART? // AND NOT / JUST ONE / OUTLET, // BUT THE ENTIRE / FRIGGING / DISCOUNT CHAIN!

Seite. SPILLING OUT / INTO THE / PARKING LOT! // WHO WANTS TO / BE THE IKEA / OF ART?

Seite. WHO WANTS TO / PUT THE WORLD / AND ITS ENTIRE / CONTENTS ON / EBAY?

Seite. NO TAKERS? / AM I THE ONLY / SMART GUY IN / THE ROOM? // HELLO! / ANYBODY / HOME?

Seite. I'M DOING / EVERYONE A / BIG FAVOR! // O.K., SO / MAYBE NOT / EVERYONE.

Seite. BUT DON'T YOU / SEE IT'S ALL / A CHARADE? // THE ENTIRE / FREAKING / HISTORY OF / ART? // ART / CRITICISM?

Seite. HAH! WHAT / A LAUGH! // CRITICISM / SCHMITICISM!

Seite. THOSE "ART CRITICS" / ARE JUST A BUNCH / OF SELF-APPOINTED / GATEKEEPERS! // WITHOUT THE / UNIFORM!

Seite. WAKE UP / EVERYONE! // DID IT EVER / OCCUR TO ANY / OF YOU THAT / VAN GOGH

Seite. JUST MAY HAVE / BEEN WHAT THEY / SAID HE WAS / AT THE TIME? // A BAD / PAINTER?

Seite. AM I OFFENDING / ANYONE BESIDES / VINCENT AND THEO?

Seite. AND A FEW GUYS / WHO CASHED IN / ON VAN GOGH'S / MEDIOCRITY?

Seite. O.K., SO MAYBE / VAN GOGH WASN'T / SO BAD. // BUT HE / WASN'T SO / GOOD EITHER.

Seite. NOR WERE ANY / OF THOSE OTHER / "MISUNDERSTOOD / GENIUSES." // THEY'RE ALL / GENIUSES.

Seite. AND NONE OF / THEM ARE / GENIUSES. // EVERYONE IS / A GENIUS! // EVERYONE / IS AN / ARTIST!

Seite. NOT, EVERYONE / *CAN BE* / AN ARTIST. // BUT, EVERYONE / *IS* AN ARTIST.

Seite. AND EVERYONE / *IS* LIVING THE / ARTIST'S LIFE.

Seite. O.K., SO / ONLY IF YOU / WANT TO. // IF YOU DON'T / WANT TO BE / AN ARTIST,

Seite. I MEAN IF / YOU HATE / ARTISTS // AND THINK THEY'RE / A BUNCH OF GOOD- / FOR-NOTHING BUMS, / THAT'S FINE.

Seite. IT'S A FREE / COUNTRY. // AND THAT'S / MY POINT! // ART IS DEAD! // LONG LIVE / ART!

Seite. WHEN YOU THINK OF / ALL THE RESOURCES / INVESTED IN THE / EDIFICE OF ART / HISTORY,

Seite. WHEN YOU THINK / OF ALL THE MONEY / AND BRAINPOWER / WASTED ON "ART,"

Seite. WHEN YOU THINK / OF ALL THE PEOPLE / AND INSTITUTIONS / THAT LIVE OFF OF / THIS DECEPTION, // YOU
REALIZE / ART IS LIKE / THE BUSINESS / OF RELIGION: // IT'S PRETTY / PERSUASION. // IT'S / HOCUS- / POCUS. // *IT'S A / CONSPIRACY.*

Seite. *A WORLDWIDE / CONSPIRACY.*

Seite. THE GREATEST / CONSPIRACY SINCE / THE INVENTION / OF RELIGION.

Seite. BUT DON'T / GIVE IN / TO IT! // FLEE / SO-CALLES / ARTISTS.

Seite. FLEE CURATORS, / ART CRITICS, / GALLERISTS / (WHAT A WORD), // DEALERS, ART / HISTORIANS, / AND THE LIKE.

Seite. OR LAUGH IN / THEIR FACE. // YOU'RE / THE ARTIST. // YOU'RE THE / TOP DOG. / WOOF.

Seite. I'M WIDE / AWAKE. // I'LL NEVER / SLEEP AGAIN. // GOD BLESS / THAT WHINING / DOG. HEY, / DOG = DOG.

Seite. EUREKA AGAIN. / MORE OVER, / SIR ISAAC. // ANYONE FOR / ANOTHER / MAGNUM OPUS? // NOW I / CAN SLEEP.

Seite. OR SHOULD I / GET UP AND / WRITE ALL THIS / DOWN FIRST? // DON'T WANT / TO FORGET / IT.

Seite. HOW COULD / I FORGET / IT? // I'M THE BOY / IN THE BORGES / STORY WHO FELL / FROM A WALL.

Seite. OR WAS / IT FROM / HORSE? // I WONDER IF / THAT'S REALLY / POSSIBLE.

Seite. WAS HIS FLOOD / OF MEMORIES / LINKED TO HOW / HE HIT HIS HEAD? // OR THE WALL / HEIGHT?

Seite. AN ADOBE WALL. / AN ARGENTINE / WALL. // IN A SMALL / TOWN. // ON THE PAMPA - - / THAT'S IT.

Seite. BORGES WAS / ALWAYS WRITING / ABOUT THE PAMPA. // AND / GAUCHOS. // ARGENTINE / COWBOYS.

Seite. WHO DRANK / AND CARRIED / KNIVES // AND ALWAYS / ENDED UP / STABBING / SOMEONE.

Seite. OR GETTING / STABBED. // AND BLEEDING / TO DEATH IN / THE CHILLY / NIGHT.

Seite. BORGES WAS / THE ANTITHESIS / OF THE GAUCHO.

Seite. WHAT IS THE / OPPOSITE OF / A GAUCHO? // A CITY / SLICKER? // HE WASN'T / EXACTLY / THAT EITHER.

Seite. I RECALL A PHOTO / OF HIM SITTING / WITH HIS HANDS / PERCHED ON A CANE. // BLIND.

Seite. NEVER COULD / HAVE MOUNTED / A HORSE. // BUT HE COULD / HAVE FALLEN / FROM ONE.

Seite. OR AN ADOBE / WALL, FOR / THAT MATTER. // HE WORE / A SUIT / AND TIE. // OF COURSE, / SOME COWBOYS / DID, TOO.

Seite. WELL, AT / LEAST IN / THE MOVIES. // GREGORY / PECK DID.

Seite. *THE BIG / COUNTRY*. // THAT'S THE / NAME OF IT. // HIM AGAINST / CHARLTON HESTON.

Seite. OR WAS / PECK A CITY / SLICKER?

Seite. CHARLTON - - / WHAT A FUNNY / NAME. // MAYBE THE / STUDIO COOKED / IT UP.

Seite. THAT FIRST FIGHT / BETWEEN THE TWO / OF THEM IS A / CLASSIC. // NO ONE / BUT THEM,

Seite. SLUGGING / IT OUT ON / THE PLAIN. // WHO WAS / THE LOVE / INTEREST? // WASN'T / IT . . .

Seite. HEY, THIS / IS MINDLESS. // I'M BEAT / AND - - HEY, / QUIET . . . // LISTEN . . .

Seite. THAT DAMN DOG / FINALLY SHUT / THE HELL UP. // HOLLYWOOD. / THREE-PIECE / SUITS. BORGES / ON A HORSE.

Seite. JESUS, I'VE GOT / TO LAY OFF THE / CHOCOLATE AFTER / DINNER.

Seite. WHY DO I LIE / AWAKE IN BED / LETTING MY / MIND RUN WILD?

Seite. FROM NOW ON, / WHEN I SHUT DOWN / MY COMPUTER, I / SHUT DOWN MY HEAD.

Seite. HOW LONG HAVE I / BEEN TORMENTING / MYSELF? TWO / HOURS? THREE?

Seite. AND TO WHAT / END? A TOTAL / WASTE OF TIME.

Seite. ALMOST DAWN - - / AND I CAN'T / EVEN REMEMBER / WHAT I'VE BEEN / THINKING ABOUT.

Seite. SOMETHING / ABOUT GETTING / CRUSHED BY A / FALLING PIANO.

Seite. THAT'S ABOUT HOW / I FEEL RIGHT NOW. / PLEASE, LORD, LET / ME SLEEP A MOMENT.

Seite. I'VE GOT TO GET / UP EARLY AND / START THIS DAMN / TATE COMMISSION.

Seite. *JESUS / EVER-LOVING / CHRIST* - - // THERE GOES / THAT DAMN / DOG AGAIN.

(OUT OF THE INTERNET AND) INTO THE NIGHT

Seite. [NIGHT FALLS.] (klein oben bis mittig größer) // SO DID YOU / MAKE ENOUGH / NOISE? // SORRY.

Seite. IT WAS A LITTLE / MESSIER THAN I / THOUGHT IT'D BE.

Seite. IT SOUNDS LIKE / THE WHOLE POLICE / DEPARTMENT IS OUT / LOOKING FOR US.

Seite. YOU'D THINK / TEY'D HAVE / SOMETHING / BETTER TO DO. // THAN? // THAN CHASE / ME.// US.

Seite. DID YOU HAVE / TO CRASH THE / CAR? // A / DIVERSION. // AND AN / ACCIDENT.

Seite. IT'S NOT ENOUGH / TO LEAVE TOWN / QUIETLY? // CONSIDER IT / AN EXCLAMATION / POINT.

Seite. WHY NOT JUST / BURN THE TOWN / DOWN? // WE'RE NOT MAD / AT ANYBODY.

Seite. THEN WHY DO / WE HAVE TO / LEAVE TOWN? // I TOLD / YOU. // IT'S A / NEW START. // OUT WITH / A BANG. // WELL,

Seite. YOU WANTED / OUT, // I'M GETTING / US OUT. // WE BOTH / WANTED OUT. // YES, // I WAS OPEN / TO IT.

Seite. OPEN ENOUGH / TO SHOOT UP / THE TOWN. // WHY DO YOU / CARE, AS LONG / AS I GET THE / JOB DONE?

Seite. THE ENDS / JUSTIFY THE / MEANS, HUH? // IT COULD / HAVE BEEN A / LOT WORSE.

Seite. THAN / WHAT? // DESTROYING ALMOST / TEN YEARS OF OUR / LIVES? // LOOK, // IF YOU WANT / TO GO BACK . . .

Seite. DID YOU DO / IT, AT LEAST? // YEAH, // I THINK / SO. // YOU'RE NOT / SURE? // I'M / HERE, // AREN'T I?

Seite. YOU DID ALL / THAT AND YOU'RE / NOT SURE WE'RE / OUT? // WE'RE OUT. // WE'RE / HERE. // ANYWAY,

Seite. IT'S UP TO / US TO DEAL / WITH IT. // HOW DO / YOU FEEL? // WEIRD. // ME, TOO. // WELL, // GET USED / TO IT.

Seite. I FEEL / SO EMPTY. // LOOK AT IT LIKE / YOU JUST SURVIVED / THE EXCISION OF A / CANCEROUS TUMOR.

Seite. OR THE EXPLOSION / OF AN ATOMIC BOMB. // WE'D BETTER / GET A MOVE / ON. // NO ONE / REALLY / CARES, // RIGHT?

Seite. ABOUT / US? // YOU KNOW / WHAT I MEAN. // EVEN IF THEY / DO CARE - - // WHICH I / DOUBT - -

Seite. THEY'LL FORGET / US EASILY ENOUGH. // IT'S THE NATURE / OF OUR EXISTENCE. // EVERYONE'S / REPLACEABLE.

Seite. EVERYONE'S / DATA. // IT WAS / HELL. // MORE LIKE / A HELLISH / DRUG. // WE HAD SOME / HIGH TIMES / THOUGH.

Seite. OH, / YEAH. // O.K., // LET'S GET / OUT OF HERE.

Seite. weiß // TEN 9 EIGHT 7 SIX 5 FOUR 3 // YOUNG-HAE CHANG / HEAVY INDUSTRIES / PRESENTS

Seite. INTO THE NIGHT // *INTO THE NIGHT* // [BUMP] // (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // [BUMP]

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // DO YOU LOVE ME?

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // DO YOU / LOVE ME?

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // WHAT DOES IT / LOOK LIKE?

Seite. IT LOOKS LIKE / YOU'RE IRRETATED / BY MY QUESTION. // NOT AT / ALL.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // WELL, THEN, / WHY DON'T YOU / ANSWERE ME?

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // WHAT?

Seite. WHY DON'T / YOU ANSWERE / MY QUESTION? // (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie)

Seite. SEE, // YOU ARE / IRRETATED. // (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie)

Seite. WHY THE HELL / WOULD I BE / IRRETATED? // BECAUSE YOU / THINK I MADE / YOU DO IT.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // DO / WHAT? // GET US OUT OF / THE INTERNET.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // WE MADE / THE DECISION / TOGETHER, // REMEBER?

Seite. BUT I BROUGHT / IT UP FIRST. // DON'T WORRY / ABOUT IT. // I JUST DON'T / WANT YOU TO HAVE / ANY REGRETS.

Seite. WE ALL HAVE / REGRETS. // ARE YOU SAYING / YOU REGRET IT? // IT'S TOO EARLY / TO HAVE REGRETS.

Seite. THEN ARE YOU / SAYING YOU WILL / REGRET IT? // I CAN'T PREDICT / THE FUTURE.

Seite. BUT YOU SOUND / LIKE YOU REGRET / IT ALREADY. // (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie)

Seite. NO, // I SOUND LIKE / I'M TIRED. // TIRED OF / WHAT? // TIRED OF THIS / CONVERSATION. // OF / EVERYTHING.

Seite. AND / OF ME? // NOT YOU. // BUT YOU JUST / SAID YOU'RE / TIRED OF / EVERYTHING.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // JESUS. // (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie)

Seite. ARE / YOU? // (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // WHAT DO / YOU THINK? // I THINK / YOU ARE.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // WELL, // ARE / YOU? // (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie)

Seite. SHOULD I / TAKE THAT / AS A YES? // (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // SHOULD I?

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // EXCUSE / ME? // (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie)

Seite. SHOULD I TAKE / YOUR SILENCE / AS A YES? // SORRY, // BUT I'M / NOT REALLY LISTENING.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // I'M TIRED AND / JUST TRYING / TO DRIVE.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie)

Seite. WHAT I SEE / IS THAT YOU'RE / TRYING TO AVOID / ANSWERING ME. // SORRY,

Seite. BUT I'M NOT / SURE WHAT THE / QUESTION OR THE / ANSWER EVEN IS. // THAT'S THE / PROBLEM.

Seite. THERE'S ONLY / ONE PROBLEM, // AND THAT'S / YOUR . . . // WHAT? // SAY IT. // TELL ME WHAT / MY PROBLEM IS.

Seite. FORGET / IT. // NO, // GO / AHEAD. // IF WE'RE GOING / TO START A NEW / LIFE,

Seite. WE'D BETTER GET / EVERYTHING OUT / IN THE OPEN. // SO TELL ME / WHAT MY / PROBLEM IS. // I MISPOKE.

Seite. YOU DON'T / HAVE A / PROBLEM. // YES, // I DO. // TELL ME / WHAT IT IS. // I WANT TO KNOW. // NO, YOU / DON'T.

Seite. YES, // I DO. // NO, // YOU DON'T // YES, // I DO.

Seite. TELL ME WHAT / MY PROBLEM IS. // YOU DON'T HAVE / A PROBLEM. // IF ANYONE HAS / A PROBLEM, // IT'S ME.

Seite. YOU DO? // YEAH, // I DO // WHAT / IS IT? // YOU DON'T / WANT TO KNOW / MY PROBLEM. // OH, // BUT I / DO.

Seite. NO, YOU / DON'T. // YES, // I DO. // NO, YOU / DON'T. // GODDAMNIT, // I DO. // O.K.

Seite. MY FUCKING / PROBLEM IS THAT / I'M THINKING, // WRONG,

Seite. THAT YOU'RE / DRIVING ME OUT / OF MY MIND WITH / THIS CONVERSATION.

Seite. AND ALL I DID / TO DESERVE IT / WAS TO THINK THAT / FOR ONE MOMENT I / WAS THE GOOD GUY.

Seite. YOU ARE. // GEE, // THANKS.

Seite. YOU'RE / WELCOME. // I FEEL BETTER / ALREADY. // (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie)

Seite. YOU REALLY KNOW / HOW TO WIGGLE / YOUR WAY OUT OF / ANY KIND OF VERBAL / COMMITMENT TO ME. // OH,

Seite. REALLY? // DIDN'T I JUST / DO MY BEST TO / CHANGE OUR / FREAKING LIVES? // I'M TALKING ABOUT / COMMUNICATION.

Seite. AND I'M TALKING / ABOUT ACTIONS! // ALL I ASKED / IS IF . . .

Seite. I BET YOU DON'T / EVEN REMEMBER / WHAT I ASKED YOU. // (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie)

Seite. SEE, // YOU / DON'T.

Seite. ACTUALLY, // I DO. // IN FACT, // I THINK YOU'RE / ASKING ME BECAUSE / YOU FORGOT WHAT IT / WAS YOU ASKED ME.

Seite. SO WHAT / DID I / ASK YOU? // YOU TELL / ME. // DO YOU / LOVE ME? // (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie)

Trennlinie)

Seite. IS THAT WHAT / THIS IS ALL / ABOUT? // (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // YES.

Seite. YOU JUST DID / SOMETHING GREAT, // AND I THOUGHT IT / WOULD BE EASY / FOR YOU TO TELL / ME WHAT IT MEANT.

Seite. AND WHAT / WOULD THAT / BE? // SEE, // YOU REFUSE / TO ANSWER ME.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // SEE THE / PROBLEM?

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // ARE YOU / LISTENING / TO ME?

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // HEY, // SLOW / DOWN.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // I SAID / SLOW DOWN!

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie) // WHAT ARE / YOU, CRAZY?

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie)

Seite. [CRASH!] (zitternd bzw. schwankend: sackt nach rechts unten weg aus dem Bild)

Seite. *GOTTA MAKE A MOVE / TO A TOWN THAT'S / RIGHT FOR ME.*

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / am Horizont: lachende Sonne)

Seite. *TOWN TO KEEP ME / MOVIN', KEEP ME / GROOVIN' WITH / SOME ENERGY.*

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / am Horizont: lachende Sonne)

Seite. *WELL, I TALK / ABOUT IT, // TALK ABOUT / IT, // TALK / ABOUT IT, // TALK ABOUT / IT,*

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / am Horizont: lachende Sonne)

Seite. *TALK ABOUT, // TALK / ABOUT // TALK ABOUT, // MO-O-VIN'.*

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne) // *GOTTA MOVE / ON.*

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne) // *GOTTA MOVE / ON.*

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne) // *GOTTA MOVE / ON.*

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne)

Seite. I GOTTA / TELL YOU, // I FEEL LIKE / I'M GOING BACK / IN TIME TO - - // I DON'T / KNOW - - // THE / FIFTIES,

Seite. WHEN EVERYTHING / WAS IN BLACK / AND WHITE. // OR MAYBE / UP TO THE / MID-SIXTIES,

Seite. BEFORE JAZZ / WENT SOUTH / WITH A ROCK / BEAT. // THE GOOD / OLD DAYS, // WHEN I WASN'T / EVEN ALIVE.

Seite. OR / I WAS, // BUT I DIDN'T / KNOW I HAD / IT SO GOOD.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne)

Seite. *WON'T YOU / TAKE ME TO // FUNKYTOWN? // WON'T YOU / TAKE ME TO // FUNKYTOWN?*

Seite. *WON'T YOU / TAKE ME TO // FUNKYTOWN? // WON'T YOU / TAKE ME TO // FUNKYTOWN?*

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne)

Seite. YOU WALKED / OUT OF THE DOOR, // AND AFTER A FEW / HUNDRED METERS / YOU WERE OUT OF / REACH.

Seite. NO ONE COULD GET / TO YOU UNLESS HE / RAN AFTER YOU AND / REALLY TRIED TO / TRACK YOU DOWN,

Seite. LIKE IN / THE MOVIES. // AND AS LONG / AS YOU WERE / OUT, // YOU WERE / ALONE, // UNATTACHED. // FREE.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne)

Seite. *WON'T YOU / TAKE ME TO // FUNKYTOWN? // WON'T YOU / TAKE ME TO // FUNKYTOWN?*

Seite. *WON'T YOU / TAKE ME TO // FUNKYTOWN? // WON'T YOU / TAKE ME TO // FUNKYTOWN?*

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne) // WOW!

Seite. CAN YOU / BELIEVE IT? // WE'RE GOING / TO START OVER!

Seite. DON'T YOU SUDDENLY / FEEL LIKE YOU'VE GOT / YOUR ENTIRE LIFE IN / FRONT OF YOU?

Seite. LIKE YOU'RE / FREE TO DO / ANYTHING? // YEAH, SORT OF / LIKE IMMIGRATING / TO AMERICA.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne)

Seite. GOTTA MAKE A MOVE / TO A TOWN THAT'S / RIGHT FOR ME.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne)

Seite. TOWN TO KEEP ME / MOVIN', KEEP ME / GROOVIN' WITH / SOME ENERGY.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne)

Seite. WELL, I TALK / ABOUT IT, // TALK ABOUT / IT, // TALK / ABOUT IT, // TALK ABOUT / IT,

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne)

Seite. TALK ABOUT, // TALK / ABOUT // TALK ABOUT, // MO-O-VIN'.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne) // GOTTA MOVE / ON.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne) // GOTTA / MOVE ON.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne) // GOTTA MOVE / ON.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne)

Seite. WHAT IS IT ABOUT THOSE / BLACK AND WHITE PHOTOS / THAT MAKE EVERYTHING / SEEM SO MUCH SIMPLER?

Seite. I SURE AS HELL / HOPE WHEREVER / WE'RE GOING ISN'T / IN MILLIONS OF / COLORS.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne)

Seite. WON'T YOU / TAKE ME TO // FUNKYTOWN? // WON'T YOU / TAKE ME TO // FUNKYTOWN?

Seite. WON'T YOU / TAKE ME TO // FUNKYTOWN? // WON'T YOU / TAKE ME TO // FUNKYTOWN?

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne)

Seite. SO WHAT MAKES YOU / SO SURE NO ONE'S / GOING TO MISS US? // WHAT DIFFERENCE / DOES IT MAKE?

Seite. IF NO ONE / MISSES US, // IT'S LIKE WE / NEVER MATTERED. // YOU WANT ME / TO TURN BACK?

Seite. DON'T YOU CARE / IF WE'RE MISSED? // YOU WANT ME / TO TURN BACK?

Seite. YOU WANT / TO GO BACK? // I'D DROP / YOU OFF. // I GUESS IT'S / JUST FEAR OF / THE UNKNOWN.

Seite. IT'S AN / ADVENTURE. // I NEVER THOUGHT / I'D BE ONE OF / THOSE . . . // CRAZIES. // YOU MEAN / PIONEERS.

Seite. NO, // ONE OF THOSE / GUYS WHO HATE / SOCIETY, // LIVIN IN A / CABIN IN / THE OUTBACK,

Seite. AND CARRY GUNS TO / PROTECT THEMSELVES / FROM EVERYONE. // WAIT A / SECOND.

Seite. I THOUGHT / WE WERE THE / SANE PEOPLE. // PULL OVER. // WHAT? // PULL / OVER! // NOT / AGAIN. // STOP THE / CAR!

Seite. PULL YOURSELF / TOGETHER! // STOP THE / DAMN CAR! // GET YOUR HAND / OFF THE STEERING / WHEEL!

Seite. I WANT TO / GO BACK! // TOO FUCKING / LATE! // I'LL / JUMP! // HEY, I CAN'T / SEE THE ROAD, / GODDAMNIT!

Seite. STOP! // STUPID / BITCH! // I WAS JUST / KIDDING. // CAN'T YOU / TAKE A JOKE? // YOU KILL / ME.

Seite. (Straße: Horizontale / Dreieck / Vertikale: Trennlinie / Horizont: lachende Sonne)

Seite. (Horizontale weicht nach unten: lachende Sonne über den ges. Bildschirm)

TOKYO SHADOWS

10 NINE 8 SEVEN 6 FIVE 4 THREE YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES PRESENTS

TOKYO SHADOWS *

TORU: WHEN I DIED FROM A FALL ONTO THE SUBWAY TRACKS AT RUSH HOUR I LEFT HER - - I'VE SINCE LEARNED - -

HEARTBROKEN. WHILE ALIVE, I THOUGHT SHE DESPISED ME. NOW I'M DOING MY BEST TO CONVINCE THE POWERS THAT BE TO LET ME GO BACK TO HER.

KEIKO: HE DIED THINKING I LOVED HIM, AND NOW I'M FREE. BUT I CAN'T STAND IT THAT EVERYONE AROUND ME THINKS I'M HEARTBROKEN. ON TOP OF THAT, LAST NIGHT I DREAMED HE CAME BACK FROM THE DEAD TO TORMENT ME. I THINK I'M GOING CRAZY. *

JUNKO: I'VE LOVED HIM SINCE WE WERE CHILDREN - - BUT NEVER TOLD HIM. WHEN I'M HAPPY, I TELL MYSELF I HAVE A BEAUTIFUL SECRET. WHEN I'M SAD, I THINK I'VE WASTED MY LIFE.

NOBORU: I KNOW SHE'S LOVED ME SINCE WE WERE CHILDREN, AND I'M GRATEFUL SHE'S NEVER ONCE SAID SO TO ME. AT FIRST HER LOVE FLATTERED ME. NOW IT'S A BURDEN. I NEVER COULD HAVE LOVED HER AS MUCH AS SHE LOVES ME. WILL I ONLY BE UNBURDENED BY HER OR MY DEATH? *

NORIAKI: YOU RECOGNIZED ME. HOW LONG HAD IT BEEN, TEN YEARS? YET YOU TURNED IMMEDIATELY AWAY. WE WERE BOTH FAR FROM HOME. THAT NIGHT I DREAMED WE MADE PASSIONATE LOVE THEN RAN AWAY TOGETHER. WHEN I AWOKE I HATED YOU FOR IGNORING ME. NOW, THOUGH, I REALIZED YOU DID THE RIGHT THING. THE PAST IS THE PAST.

KYOKO: I KNOW YOU KNOW THAT I SAW YOU. HOW LONG HAD IT BEEN? YEARS. I ACTED STUPIDLY - - I TURNED AWAY, THEN FELT ASHAMED. WHY COULDN'T I HAVE BEEN MORE SPONTANEOUS? THAT NIGHT I DREAMED WE MADE LOVE, THEN RAN AWAY TOGETHER. THE NEXT MORNING I LOOKED FOR YOU IN VAIN - - LIFE ISN'T LIKE THE MOVIES. NOW, ON THE TRAIN BACK TO TOKYO, I REALIZE I MISSED THE CHANCE OF A LIFETIME. *

KEI: I FOUND SOMEONE ELSE. I'VE TAUGHT HER TO DO ALL THE THINGS WE DID TOGETHER. ALL THE PLACES WE WENT. ALL THE THINGS WE SAID. ALL THE WAYS WE MADE LOVE. BUT SHE'S NOT YOU.

YUMIKO: HE'S THE WEIRDEST GUY. HE MAKES ME DO ALL THE THINGS HIS PREVIOUS GIRLFRIEND DID - - WEAR THE SAME CLOTHES, GO THE SAME PLACES, EVEN SAY THE SAME THINGS. IT'S LIKE HITCHCOCK'S "VERTIGO." AND WHEN WE MAKE LOVE HE'S A MOVIE DIRECTOR - - *KNEE HERE, BEND THERE*. AT LEAST HE KNOWS WHAT HE WANTS. AT LEAST HE WANTS ME TO FIT INTO HIS LIFE. I NEVER LIKED WHO I WAS ANYWAY.

ATSUKO: I HEARD HE'S TURNING HER INTO ME. EXCEPT THAT WASN'T ME. *

RIE: ALTHOUGH I CAN'T COMPLAIN, I KNOW IT'S NOT LOVE BETWEEN MY HUSBAND AND ME. THERE'S NO PASSION AND THERE NEVER WAS. EACH DAY GOES BY UNEVENTFULLY, AND I FIGHT OFF DESPAIR. IT'S HARD.

SATOSHI: I'VE GOT A HAPPY MARRIAGE. MY WIFE LOVES ME, AND I LOVE HER AS MUCH TODAY AS I DID THE DAY WE MARRIED. EACH DAY GOES BY IN PEACEFUL RHYTHM. I HOPE I NEVER DO ANYTHING TO UPSET IT. *

MARIKO: HE'S AN IRRESPONSIBLE GUY. AND HE SMOKES TOO MUCH. AND HE'S THE OPPOSITE OF ROMANTIC. AND NOW I BET YOU THINK I'M GOING TO SAY, BUT I LOVE HIM, RIGHT? WRONG. I HATE HIM, AND I'D DO ANYTHING TO LEAVE HIM. BUT I CAN'T. I'M TOO WEAK. I NEED HELP! HELP ME, SOMEONE, PLEASE!

MASAO: I'M LEAVING HER TOMORROW. I THINK IT'S BEST JUST TO DISAPPEAR. IT'S A BIG CITY, AND BY THE TIME SHE TRACKS ME DOWN SHE'LL BE OVER IT EMOTIONALLY. SHE'S NEVER ALLOWED ME TO EXPRESS MYSELF. SHE THINKS I'M JUST THIS SULLEN AND CYNICAL EGOIST. SHE DOESN'T KNOW THE REAL ME. WHY DOES SHE LOVE ME? HOW CAN SHE STAND ME? HOW CAN SHE STAND MY BLOWING SMOKE IN HER FACE? *

AKIKO: I NOTICED HIM IN A CAFE, AND I FANTASIZED ABOUT HIM TAKING ME TO HIS PLACE AND FUCKING ME: *HE'S A STRUGGLING WRITER LIVING IN A SMALL, MESSY PLACE. HE'S SEXUALLY VERY INVENTIVE, AND I HAVE TO STOP HIM SO HE CAN WRITE . . .* I GO BACK TO THE CAFE EVERYDAY. I KNOW WE'LL END UP TOGETHER.

HIROSHI: HALFWAY THROUGH MY COFFEE I NOTICED SHE WAS STARING AT ME. THE NEXT DAY, AS I WAS ABOUT TO ENTER THE SAME CAFE, I SAW HER SITTING THERE. I KEPT WALKING. NOW, EVERY TIME I PASS THE PLACE, I SEE HER. IS SHE WAITING FOR ME? TOO BAD, IT WAS A GOOD CAFE. *

AKIHIRO: SHE'S MY TEACHER. AND IT'S A CLICHE, BUT I LOVE HER. I SPEND ALL MY TIME IN CLASS IMAGING US MAKING LOVE - - ANOTHER CLICHE. IF I FORCE MYSELF ON HER THEN BLACKMAIL HER SHE'LL HAVE TO LOVE ME. OR MAYBE SHE'LL RUN AWAY WITH ME. IS THAT A CLICHE, TOO?

RYOKOKO: STUPID, TRANSPARENT BOY. KIDS TODAY MISTAKE TV MELODRAMAS AND MANGAS FOR REALITY. THERE'S NOTHING MORE UNCOMFORTABLE THAN FUCKING ON A TEACHER'S DESK. WHAT I'D LOVE TO DO IS TO BLINDFOLD AND TIE HIM UP NAKED ON THE COUCH IN THE TEACHER'S LOUNGE AND TREAT HIM LIKE A SEX SLAVE. *

MAMI: OF COURSE I'M IN LOVE WITH HIM. AND OF COURSE I'M GOING TO MARRY HIM. AND OF COURSE WE'LL BE HAPPY.

DAISUKE: OF COURSE I'M IN LOVE WITH HER. AND OF COURSE I'M GOING TO MARRY HER. AND OF COURSE WE'LL BE HAPPY. *

YUTAKA: TO PROVE MY LOVE TO HER, I STAY IN MY ROOM, ONLY LEAVING IT FOR THE STRICT NECESSITIES. THIS SACRIFICE IS FOR HER. I WISH SHE COULD GIVE ME A SIGN THAT SHE UNDERSTANDS THIS.

NAMIKO: THE RUMOR GOING AROUND IS THAT HE'S GOING TO STAY IN HIS ROOM UNTIL I TELL HIM I LOVE HIM. WELL, LET HIM ROT IF HE'S SO STUPID AS TO THINK THAT I COULD EVER LOVE SOMEONE SO OBVIOUSLY CRAZY. *

OSAMU: WE WERE BEST CHILDHOOD FRIENDS UNTIL HER FAMILY MOVED AWAY. THAT WAS TWENTY YEARS AGO. SINCE THEN I HAVE NEVER WANTED ANOTHER WOMAN. IN THE STREET I'M CONSTANTLY LOOKING FOR HER, EVEN THOUGH I HAVE NO IDEA WHAT SHE LOOKS LIKE. IT'S MADDENING.

ERIKO: I'M SURE I SAW MY CHILDHOOD FRIEND TODAY. I'D APPROACH HIM, BUT HOW COULD I EXPLAIN THAT FOR YEARS MY FAMILY AND I LIVED JUST A 15-MINUTE WALK AWAY FROM OUR OLD HOUSE AND HIS? BACK THEN I THOUGHT ABOUT WALKING OVER TO THE OLD NEIGHBORHOOD AND KNOCKING ON HIS DOOR. BUT THEN LIFE TOOK OVER. I MADE NEW FRIENDS AND FORGOT ABOUT HIM. I'M GLAD I DIDN'T WALK UP TO HIM. IT PROBABLY WOULD HAVE INCONVENIENCED AND ANNOYED HIM. *

SEIKO: I NEED TO HELP HIM. I KNOW THAT'S DIFFERENT FROM LOVE, BUT I FEEL SO HAPPY DOING IT. AND IT DOESN'T BOTHER ME AT ALL THAT HE DOESN'T HELP ME. HOW COULD HE? HE'S HELPLESS.

TAKASHI: I'M FED UP WITH HER PAMPERING. SHE NEEDS TO DO IT, BUT I DON'T NEED IT. I'M PUTTING AN END TO IT. SHE DOESN'T WANT A BOYFRIEND, SHE WANTS A BASKET CASE. *

AKIRA: THE MEMORY OF OUR CHANCE MEETING AND LOVEMAKING KEEPS ME GOING - - TWO LONELY PEOPLE FINDING ONE ANOTHER.

SAORI: THAT LAST GUY WAS A MISTAKE, AS WAS THE ONE BEFORE HIM. AND THE ONE BEFORE HIM? CAN'T REMEMBER. LOOK WHO JUST WALKED IN. MAYBE HE'LL TAKE ME HOME WITH HIM. ANYTHING TO HAVE SOMEONE PAY MY DRINK AND

KEEP ME COMPANY TONIGHT. *

NORIKO: WHILE WE FUCK I TELL MYSELF HE'S THAT GUY IN "WINTER SONATA," AND IT WORKS. I LOVE THAT KOREAN GUY.

TADAO: I AM SO SICK AND TIRED OF HER MAKING OUR SEX LIFE INTO A TV SHOW. NOT TO MENTION THAT I CAN'T STAND HER CHOICE OF A TV SHOW -- "WINTER SONATA" FOR CHRIST'S SAKE -- WITH ITS TORTURED CHARACTERS, STRUPY MUSIC, AND PREPOSTEROUS, NEVER-ENDING STORY LINE. I'M EVEN BEGINNING TO HATE SNOW. *

KEN: NOW I CAN SEE THE CONNECTION BETWEEN DEATH AND A GREAT ORGASM. DON'T GET ME WRONG, I'M NOT GOING TO KILL MYSELF OR ANYONE ELSE. BUT SOMETHING IN ME HAS BEEN DYING EVER SINCE SHE AND I MADE MOMENTOUS LOVE.

AYAKO: I WONDER IF I WAS WRONG TO FAKE MY ORGASM. PROBABLY NOT. IT MADE HIM SO HAPPY. MY GOOD DEED. I PROBABLY GAVE HIM SOMETHING TO LIVE FOR. *

SATORO: YOU KNOW YOU LOVE ME. YET YOU PRETEND TO IGNORE ME. WHAT MUST I DO TO MAKE YOU STOP PRETENDING? SOMETHING HEROIC? VIOLENT, MINDLESS, ALL OF THE ABOVE?

EMIKO: I KNOW HE "LOVES" ME, BUT HE'S CRAZY AND DANGEROUS, AND I'M STAYING THE HELL AWAY FROM HIM. IF HE COMES NEAR ME I'LL CALL THE POLICE. *

YUKA: THE THRILL IS GONE. NOW THE IMPOSSIBLY HARD PART: TAKING A CHANCE, CHANGING, LEAVING HIM. INSTEAD, I FIND MYSELF HOPING THAT SOMETHING WILL HAPPEN.

MAKOTO: I'LL NEVER LEAVE HER. FROM THE FIRST THRILLING MOMENT WITH HER, I KNEW SHE WAS FOR ME. TOMORROW I PROPOSE TO HER. *

HARUMI: I WISH MY LIFE WAS LIKE A MOVIE, EVEN A BAD ONE, WHERE PASSION SWEEPS ME AWAY. INSTEAD, I'M STUCK WITH LONGING, WHICH MY HUSBAND AND KIDS ARE BLIND TO.

TETSUYA: I'M SPENDING LESS AND LESS TIME AT HOME TO AVOID SEEING MY UNHAPPY WIFE. INSTEAD, AFTER WORK, I EAT ALONE, SEE A MOVIE, THEN TAKE THE LATE TRAIN HOME AND GO TO SLEEP. YESTERDAY IN BED I REALIZED THAT THE MOVIE TICKET STUB WAS STILL IN MY PANTS POCKET, THAT I'D FORGOTTEN TO THROW IT AWAY IN THE STREET. I GOT OUT OF BED AND WENT TO THE CLOTHES HAMPER TO FISH IT OUT OF MY POCKET AND FLUSH IT DOWN THE TOILET. I LIVE LIKE A CRIMINAL.

ICHIRO: MOM'S UNHAPPY, AND IT'S PAINFUL TO SEE. DAD IS HOME LESS AND LESS, PROBABLY BECAUSE HE CAN'T STAND BEING AROUND MOM. WHY DO I HAVE TO HAVE PARENTS LIKE THEM? WHY CAN'T THEY ACCEPT THEIR LIVES? *

YUSHIRO: I LOVED HER FROM AFAR. THEN I GOT UP WITH THE NERVE TO TELL HER. AND HER REACTION -- JUST A SPLIT SECOND -- WAS DISGUST. NOW I HATE HER. I'M GOING TO GET HER. I'VE BEEN MEANING TO GO SOMEWHERE FAR AWAY ANYWAY.

MANAMI: O.K., I SCREWED UP. BUT HOW COULD I HAVE AVOIDED IT? I MEAN, WHAT KIND OF GUY JUST WALKS UP AND SAYS HE LOVES YOU? SO I POLITELY THANKED HIM AND SAID I WAS FLATTERED. WHAT DID HE THINK I'D SAY? THIS ISN'T THE MOVIES. NOW WHAT DO I DO? IGNORE HIM AND HOPE HE GETS THE MESSAGE. AS LONG HE'S NOT A CREEP. I DON'T WANT TO HAVE TO WATCH MY BACK. WHO NEEDS THIS SHIT? *

KOICHI: I LOVE HER, BUT SHE WON'T LOVE ME BACK. SO I KIDNAPPED HER, AND NOW SHE'S GAGGED AND TIED UP IN MY CLOSET. THE ONLY PROBLEM IS KEEPING MY PARENTS FROM DISCOVERING HER.

YUMI: WHO'S DUMBER, HIM OR HIS PARENTS? I'M KICKING THE WALLS WITH MY FEET, AND THEY KNOCK POLITELY ON THEIR CRIMINALLY INSANE SON'S DOOR AND ASK HIM IF EVERYTHING'S ALL RIGHT. WELL, HE'S GOING TO UNGAG AND FEED ME SOON, AND WHEN HE DOES I'LL SCREAM MY HEAD OFF.

TAKAO: HONEY, KOICHI HAS SOMEONE IN HIS ROOM. I THINK IT'S A YOUNG WOMAN. IT'S UNBECOMING OF HER TO SCREAM LIKE THAT. MAYBE IT WOULD BE BETTER IF WE LEFT THE HOUSE FOR THE EVENING - - YOU KNOW, GIVE THEM SOME PRIVACY.

NAOKO: LET'S PRETEND WE DON'T HEAR THEM. ALTHOUGH I HAVE TO SAY THEY'RE MAKING A LOT OF NOISE. I HOPE THEY DON'T KICK A HOLE I THE WALL. *

IZUMI: I LIKE TO TRAVEL SOMEWHERE, SLEEP WITH SOMEONE, PROFESS MY LOVE FOR HIM (A LIE), THEN STEAL AWAY. IT'S BEAUTIFUL THAT THERE ARE MEN OUT THERE WHO LOVE ME BUT CAN'T HAVE ME.

YOICHI: ANOTHER ONE. SHE FELL FOR IT, JUST LIKE THE OTHERS. IT'S ODD HOW WOMEN NEED TO SAY THEY LOVE YOU. I CAN'T EVEN REMEMBER WHAT SHE LOOKED LIKE. *

KAZUMI: IT'S SETTLED: HE'S TERRIBLE IN BED. TYPICALLY MALE, TYPICALLY SCHOOLED ON INTERNET PORN, HE AIMS ME AT AN INVISIBLE CAMCORDER - - I'M LOOKING AT THE WALLS. THANK GOD IT'S OVER IN A HEARTBEAT. AS TO THE USUAL QUESTION, OF COURSE I TELL HIM HE'S GREAT. ANOTHER POOR SLOB.

JUNICHI: I WOWED HER IN BED. TO THINK THAT I LEARNED IT ALL ON THE WEB. AND SINCE SHE HAD HER BACKSIDE TO ME MOST OF THE TIME, SHE NEVER GOT A GOOD LOOK AT MY PAUNCH. ***

7.2. Abstract

Der vorliegende Text legt einen Überblick über das künstlerische Schaffen des Duos und Paares Young-Hae Chang Heavy Industries beziehungsweise eine Analyse dessen Werks vor. Bei den Autoren beziehungsweise Urhebern handelt es sich um Young-Hae Chang und Marc Voge. Da das Gesamtwerk verhältnismäßig umfangreich ist, werden hier nur einige signifikante Stücke besprochen. Im Großen und Ganzen wurde versucht, das Medium, innerhalb dessen die Künstler agieren, in die Analyse mit einzubeziehen, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass die Autoren dies ebenso tun. Es handelt sich also um einen Abriss der Mediengeschichte unter teilweiser Bezugnahme auf deren avantgardistische Vorläufer.

Die Arbeit gliedert sich folgendermaßen: medienhistorische Entwicklung, künstlerische Vorläufer, avantgardistische Strömungen, und schließlich die Betrachtung des Werks selbst. Zur Seite gestellt werden dem philosophische Thesen unter anderem von Jean Baudrillard und Michel Foucault. Wesentlich ist auch Boris Groys beziehungsweise dessen Arbeit *Das kommunistische Postskriptum*. Auf Ebene der Medientheorie und -historie sowie der diversen avantgardistischen Strömungen, die als Einflussfaktoren angesehen werden dürfen, sind die Arbeiten von Dieter Daniels und Christiane Heibach. Konkrete Poesie und Konzeptkunst werden ebenso als Vergleichsmomente herangezogen, wie Parallelen zu jenen Künstlern verortet werden, die das Duo selbst als Inspirationsquelle anführen, darunter: Jorge Louis Borges, Ezra Pound, Marcel Duchamp und Andy Warhol.

Da Young-Hae Chang Süd-Koreanerin ist und Marc Voge Nord-Amerikaner, spielt das Verhältnis Nord- Südkorea eine wesentliche Rolle. Darüber hinaus wird generell mehr als suggestiv Stellung bezogen zu politischer Repression und Krieg zum Fremd-Sein und zur Assimilation beziehungsweise zur Nötigung dazu. Zudem wird "Vergewaltigung" im weitesten Sinn des Wortes thematisiert. Nicht nur durch Staat und Politik, sondern auch im Sinne des Geschlechter-Verhältnisses, der körperlichen beziehungsweise gesellschaftlichen Gewalt, die mehrheitlich von Seite eines Mannes gegenüber einer Frau ausgeübt wird. Weiters finden sich zahlreiche Paraphrasen grundmenschlicher Bedürfnisse und Erwartungen, sowie mannigfache Betrachtungen partnerschaftlicher Liebesbeziehungen, die stets ironisch komisch kommentiert werden. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das hier erörterte Schaffen durchaus in der Tradition eines Woody Allen gelesen werden kann. Allerdings thematisch breiter gefächert, sowie mit einem höheren Grad an Ironisierung ausgestattet.

Aufgrund der Verschmelzung unterschiedlicher Medien (Text, Musik, „Film“, Bild) als intermediales beziehungsweise als interdisziplinäres bezeichnen, dies ist wiederum eine vordergründige Parallele zur Konzeptkunst. Es ist zudem gespickt mit zahlreichen intertextuellen Verweisen. Weit auffallender ist allerdings die einer Vielzahl der Arbeiten innewohnende Dualität hinsichtlich des Spiels zwischen Realität und Fiktion. Bewerkstelligt wird dies unter anderem mittel eines hohen Grades an Ironisierung sowie mit einem Hang zum Phantastischen. Daher dient Jean Baudrillards Frage nach dem Realitätsprinzip der Arbeit als abschließender Vergleich, um letztlich seine Ideen mit jenen der Kunstschaffenden zu einen.

7.3. Curriculum Vitae

AUSBILDUNG

- ___ ab 2012 Diplom-Arbeit zum Online Projekt YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES an der Universität Wien
 - ___ ab 2005 Studium der Kunst- und Kulturwissenschaften an der Akademie der Bildenden Künste Wien
 - ___ ab 2004 Studium der Vergleichende Literaturwissenschaft (Schwerpunkt Film, Kunst, „Avantgarden“) an der Universität Wien
 - ___ 2001 und 2002 Studium der Soziologie und Philosophie an der Universität Wien
 - ___ Juni 2000 Matura im BRG Kleine Sperlgasse, 1020 Wien
 - ___ 1993-2000 BRG Kleine Sperlgasse, 1020 Wien
-

PRAXIS / BERUFSERFAHRUNG

IC Consulting: 04/08 bis heute: IC Consulting GmbH, 1060 Wien

- ___ Datenbankverantwortliche / Datenpflege
- ___ Schulungsverantwortliche
- ___ Recherche und Informationsaufbereitung

Studienzentrum Filmarchiv: 11-12/07: Filmarchiv Austria, 1020 Wien

- ___ Bibliothekarische Mitarbeit und Inventur
- ___ Mitarbeit an Projekten u.a. zu „*Louise Brooks*“, „*Romy Schneider*“ & „*Stadt der Juden*“

MICA: music information center austria: 01-06/07, 1070 Wien

- ___ Artikel und Beiträge für die Homepage
- ___ Betreuung des Veranstaltungskalenders
- ___ Bibliothekarische Tätigkeit

- ___ Mitarbeit an der Katalogisierung und Archivierung des Audiobestandes
- ___ Tätigkeit u.a. für das „*Moving Patterns*“ Festival im Austrian Cultural Forum New York

E_MAY – Festival neuer und elektronischer Musik: 04-05/07: Selbstständig

- ___ Aufbau und Verwaltung der Pressedatenbank
- ___ Kommunikation mit den Medienpartnern
- ___ Presstext etc.

APA – Austria Presse Agentur: 07-12/06, 1060 Wien

- ___ Datenbankverwaltung und Datenpflege
- ___ Mitbetreuung der Event-Organisation
- ___ Korrespondenz und Administration

JWT – Jewish Theater of Austria: 07/06, 1090 Wien

- ___ Projektrecherche und -vorbereitung zum „*Tikun Olam*“ Festival
- ___ Unterstützung der Vereinsleitung

Studienzentrum Filmarchiv: 02-06/06, Filmarchiv Austria, 1020 Wien

- ___ Wissenschaftliche Forschungstätigkeit
- ___ Projektrecherche und Informationsaufbereitung
- ___ Mitarbeit an Projekten u.a. zu „*Louise Brooks*“, „*Romy Schneider*“ & „*Stadt der Juden*“

GRILL & THOMPSON Werbeagentur: 06-08/04, 1190 Wien

- ___ ‚jwt. experimental‘: Projekt einer Arbeitsgruppe mit Mitgliedern aus den Bereichen Grafik, Film, Fotografie, Animation, Text, Bildender Kunst
- ___ Text und Konzept

PROJEKTE / PROJEKTMITARBEIT

„PIGALLE“ - Ausstellung im Rahmen der SOHO Ottakring: 05/08

- ___ Konzept und Text: Mitarbeit am Konzept und Erstellung der diversen Begleittexte

„DIE MELANGE – Das Magazin für Alltagskultur“: 05-07/06

- ___ Ausgabe 15/06 Artikel zu R. W. Fassbinders *Angst Essen Seele Auf*
- ___ Ausgabe 14/06 Artikel zu Louise Bourgeois anlässlich von „*Aller-Retour*“ in der Kunsthalle Wien

„QUADER“ - Magazin: 2004-07

- ___ Kurztexte und Übersetzungen
- ___ Verantwortliche für den Bereich Musik
- ___ Artikel aus diversen Bereichen

„PROJECT EAST!“ - Verein zur Förderung des internationalen Kulturaustauschs, 06/07 – Text

„ONE FOR THE ROAD“: 2005, Theaterstück nach H. Pinter (Regie: Johannes Maile) – Presse

„Pirandello Kongress“: 12/05, Agrigento, Sizilien, (Betreuung: Mag. Dr. Fausto de Michele)

- ___ Intern. Tagung: „*Il fu Mattia Pascal. Romanzo, teatro, film.*“
- ___ Präsentation des Filmprojekts „*Il fu Mattia Pascal*“ auf genannter Tagung
- ___ Idee / Konzept / Struktur / Text

„Ohne Einander“: 2005, Kurzfilm (Regie: Claudia Dermutz) – Mitarbeit

„Voyage Anonym“: 2004, Kurzfilm (Regie: Carmen Malin) – Darstellerin und Mitarbeit

Nachweise / Quellen

1. Sekundärliteratur und zusätzlich verwendete Literatur

Baudrillard, Jean: *Transparenz des Bösen: Ein Essay über extreme Phänomene*. Deutsche Erstausgabe, 1992, Merve Verlag Berlin

Baudrillard, Jean: *Die Intelligenz des Bösen*. Deutsche Erstausgabe, 2004, Passagen Verlag Wien

Baumann, Zygmunt: *Flüchtige Moderne*. Erste Auflage 2003, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2003 (edition suhrkamp 2447)

Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Erste Auflage, Verlag Klaus Bittermann, Edition TIAMAT, Berlin 1996

Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung: Von der Telegrafie zum Internet*. Erste Auflage 2002, Verlag C. H. Beck, München 2002

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. 9. Auflage Juli 2003, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main

Foucault, Michel: *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Deutsche Erstausgabe 1978, Merve Verlag, Berlin

Foucault, Michel: *Schriften zur Medientheorie*. Erste Auflage 2013, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2036, Suhrkamp Verlag Berlin 2013

Gappmayr, Heinz: „Vorraussetzungen konkreter und konzeptueller Texte“, in: *Konkrete Poesie – Konzept Kunst*, Katalog zur Ausstellung Kunstverein Rosenheim, Archiv Conz, Verona, 1997

Grominger, Eugen: „Vom Vers zur Konstellation“, in: *konkrete poesie: deutschsprachige autoren: anthologie von eugen grominger*. Erste Auflage 1972, Neuauflage 2001, Recalm Stuttgart 2001

Groys, Boris: *Das kommunistische Postskriptum*. Erste Auflage 2006, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2006 (edition suhrkamp 2403)

Heibach, Christiane: „Creamus, ergo sumus“, in: Suter, Beat / Böhler, Michael: *Hyperfiction: Ein hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur*. Erste Auflage 1999, Basel / Frankfurt am Main 1999

Heibach, Christiane: *Literatur im elektronischen Raum*. Erste Auflage 2003, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2003 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1605)

Leary, Timothy: „Das interpersonale, interaktive, interdimensionale Interface“, in: Bruns, Karin / Reichert, Ramon: *Reader Neue Medien: Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*. Erste Auflage 2007, transcript Verlag, Bielefeld 2007

Marquard, Thomas: „Pop vs. Fluxus: Über John Giorno und Emmet Williams“, in: *Konkrete Poesie – Konzept Kunst*, Katalog zur Ausstellung Kunstverein Rosenheim, Archiv Conz, Verona, 1997

Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Manifest der Kommunistischen Partei*. Erste Auflage 1965, Vierter

Nachdruck 1975, Verlag für Fremdsprachige Literatur, Peking 1975

Simanowski, Roberto: *Digitale Medien in der Erlebnisgesellschaft: Kultur – Kunst – Utopien*. Erste Ausgabe 2008, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, September 2008 (rowohlts enzyklopädie, Hg.: von Burghard König)

Simanowski, Roberto: „Vom Schreiben im Netz“, in: *Reader Neue Medien – Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*; Hg.: Karin Bruns, Ramon Reichert; 2007 transcript Verlag

Stegmayer, Hanna: „Konkrete Poesie – Konzept-Kunst“, in: *Konkrete Poesie – Konzept Kunst*, Katalog zur Ausstellung Kunstverein Rosenheim, Archiv Conz, Verona, 1997

Suter, Beat / Böhler, Michael: *Hyperfiction: Ein hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur*. Erste Auflage 1999, Basel / Frankfurt am Main 1999

Röller, Nils / Wagnermaier, Silvia: *absolute: Vilém Flusser*. Deutsche Erstausgabe 2009, orange-press, Freiburg 2009

2. Internetquellen

Cage, John: „Die Zukunft der Musik – Credo“, in: *Für Augen und Ohren* (1980), in: http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/audio/8/ - 17.01.2013

Dath, Dietmar: „Ezra Pound: Die Cantos – Feuer und Asche im Mund des tobsüchtigen Troubadours“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/ezra-pound-die-cantos-feuer-und-asche-im-mund-des-tobsuechtigen-troubadours-11912129.html> – 03.12.2012

Ernst Jandl Archiv: <http://www.ernstjandl.com/> - Verlagsgruppe Random House – 20.01.2013

James, David: The Quotable Borges, in: The Tigerpapers: Pondering the palimpsest and panoply of the planet: <http://tigerpapers.wordpress.com/2011/10/16/the-quotable-borges/> - 25.01.2013

Tribe, Mark: „An Anthology of Net Art“ (2006), in: <http://www.tate.org.uk/intermediaart/entry15274.shtm> – 13.12.2011

Swiss, Thom: „Distance, Homelessness, Anonymity, and Insignificance“, in: http://iowareview.uiowa.edu/TIRW/TIRW_Archive/tirweb/feature/younghae/interview.html – 13.12.2011

Valéry, Paul: „Die Eroberung der Allgegenwärtigkeit“. In: *Über Kunst*, Deutsche Erstausgabe 1959, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1959: <http://www.handl.net/zit/zitvalery.htm> – 20.12.2012

Yoo, Hyun-Joo: „Intercultural medium literature digital – Interview with YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES“, in: <http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/2005/2/Yoo/index-engl.htm> – 13.01.2011

Wikipedia-Artikel zu „Adobe Flash“: http://de.wikipedia.org/wiki/Adobe_Flash#Einsatzgebiete – 06.03.2012

Wikipedia-Artikel zu „Apple Typefaces“: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Apple_typefaces – 06.03.2012

Wikipedia-Artikel zu „Hyperfiction“: http://de.wikipedia.org/wiki/Hyperfiction#Hypertext_als_literarische_Ausdrucksform_E2.80.93_Offline-Hyperfictions – 06.03. 2012

Wikipedia-Artikel zu den „Gebrüdern Lumiere“: http://de.wikipedia.org/wiki/Br%C3%BCder_Lumi%C3%A8re – 06.03. 2012

Wikipedia-Artikel zu „Zygmunt Baumann“: http://de.wikipedia.org/wiki/Zygmunt_Bauman – 20.06.2012

Wikipedia-Artikel zu „Bellachini oder Samuel Bellachini“: <http://de.wikipedia.org/wiki/Bellachini> – 11.12.2012

Wikipedia-Artikel zu „Futurismus“ und darin die „Auswirkungen des Futurismus“: http://de.wikipedia.org/wiki/Futurismus#Auswirkungen_des_Futurismus – 12.12.2012

Wikipedia-Artikel zu „Naked Lunch (Film)“: http://de.wikipedia.org/wiki/Naked_Lunch_%28Film_%29 23.01.2013

Wikipedia-Artikel zu „Konkretismus“: http://de.wikipedia.org/wiki/Konkretismus_%28Kunst_%26_Literatur%29 – 30.12.2012

Wikipedia-Artikel zu „schrnrm“: <http://de.wikipedia.org/wiki/Schrnrm> – 30.12.2012

Wikipedia-Artikel zu „Oswald Wiener“: http://de.wikipedia.org/wiki/Oswald_Wiener – 03.01.2013

Wikipedia-Artikel zu „Konzeptkunst“: <http://de.wikipedia.org/wiki/Konzeptkunst> – 17.01.2013

Wikipedia-Artikel zu „4'33“: <http://de.wikipedia.org/wiki/4%E2%80%B233%E2%80%B3> – 17.01.2013

Wikipedia-Artikel zu „Beppu“: <http://de.wikipedia.org/wiki/Beppu> – 18.01.2013

Wikipedia-Artikel zu „Jongno“: <http://en.wikipedia.org/wiki/Jongno>

Verzeichnis Universität Duisburg-Essen: <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/ausblick/hyperfiction.htm> – 06.03. 2012

3. Bildquellen

Abbildung 1: Screenshot der Startseite: <http://www.yhchang.com/>

Abbildung 2: „Operation Nukorea“ / Screenshot

Abbildung 3: „Cunnilingus in Northkorea“ / Screenshot

Abbildung 4: Stéphane Mallarmé: „Un coup de dés jamais n’abolira le hasard“: Édition, d’après le

poème de Stéphane Mallarmé, 90 exemplaires sur papier mécanographique transparent, 1969, Quelle: <http://www.theoriedesigngraphique.org/?p=349> – 20.01.2012

Abbildung 5: Guillaume Apollinaire „Calligramme“: Calligramme de Guillaume Apollinaire (1880-1918) dont la forme évoque la tour Eiffel. « Salut monde dont je suis la langue éloquente que sa bouche Ô Paris tire et tirera toujours aux allemands », 1918; Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_Apollinaire_Calligramme.JPG – 15.01.2013

Abbildung 6: Marcel Duchamp: „Das Große Glas“: Quelle: <http://www.dada-companion.com/duchamp/largeglass.php> – 15.01.2013

Abbildung 7: John Giorno: „Welcoming the Flowers“; Quelle: <http://mocoloco.com/art/archives/004328.php> – 20.01.2013

Abbildung 8: John Giorno: „Life is a Killer“, pencil on paper, 16 x 16 cm, courtesy of the Artist and Galerie Almine Rech; Quelle: <http://www.artslant.com/par/events/show/38118-life-is-a-killer> – 20.01.2013

Abbildung 9: „Honeymoon in Beppu“ / Screenshot

Abbildung 10: Young-Hae Chang & Marc Voge: Quelle: Foundation for Contemporary Arts: http://www.foundationforcontemporaryarts.org/grant_recipients/heavyindustries.html – 20.01.2012