

Helga de la Motte-Haber

Die Gruppe Zaj

Cage-Rezeption in romanischen Ländern

Auf einem Tisch ein leeres Glas, eine volle Flasche mit Apéritif, die langsam und stetig in das Glas gegossen wird, das Glas läuft über, die Flüssigkeit ergießt sich über den Tisch, und von da über den Boden. Ganz ganz leise ist das sich verändernde Geräusch einer Minikaskade zu hören. Es endet, wenn die Flasche leer ist. Selbst Berlins Intellektuelle waren irritiert, als Anfang der 90er Jahre diese »flüssige Musik« von Walter Marchetti zu sehen und zu hören war. Vielen war die Künstlergruppe *Zaj*, die er initiiert hatte, kein Begriff.

1958 trafen der von den Kanarischen Inseln stammende Musiker Juan Hidalgo und der italienische Künstler Walter Marchetti in Mailand mit John Cage zusammen. In fast allen späteren Berichten über die Aktionen der Gruppe *Zaj* wird dieses Datum als ein Schlüsselerlebnis berichtet für ihre grundsätzliche ästhetische Auffassung, daß Visuelles und Akustisches untrennbar verbunden sind. Die Geschichte von *Zaj* beginnt am 19. November 1964, als Hidalgo und Marchetti in Madrid, damals zusammen mit anderen Künstlern, sich zu einer Gruppe zusammenschlossen. 1967 stieß die baskische Künstlerin Esther Ferrer zu ihnen. Ist *Zaj* ein Kunstwort? Soll es widersprüchliche Assoziationen evozieren: Zero und Aktion in engem (junto) Verbund? »*Zaj* ist Zaj, warum soll *Zaj* nicht Zaj sein«, lautet die Definition von Hidalgo. Hat seine Neigung zu Tao ein Wort mit drei Buchstaben inspiriert?

Schräg an der Wand mit der rechten vorderen Spitze nach unten zeigend, schattenhaft, der Deckel eines Flügels, wie aufgeklappt aus dem Nichts wirkt er, an seiner rechten unteren Spitze eine Geige und ein Bogen kollagiert. Diese *Música de cámara* (Kammermusik) von Walter Marchetti ist zu kompliziert, um ein »event« sein zu können. Ähnlich aber wie bei vielen Beispielen der Fluxuskunst wird Musik hier der Imagination anvertraut. *Zaj* wirkt wie eine Variante von Fluxus und besitzt zugleich eine sonderbare Eigenstellung. Mit Fluxus teilen Hidalgo, Marchetti und Ferrer die Auffassung, daß alle Alltagsmaterialien kunstfähig sind und keine Fixierung auf ein Medium möglich sei. Sprache, Töne und Geräusche, beliebige Gegenstände, alles kann Verwendung finden. Ihre Aktionen haben die *Zaj*-Künstler Konzerte genannt, darin auch vergleichbar den Musikalisierungstendenzen von Fluxus. Meint man jedoch an der Fluxuskunst eine Poetisierung einfacher Dinge ablesen zu können, so ist *Zaj* stärker von einem Moment des Absurden geprägt. Sind nicht alle Dinge zugleich auf ihr Gegenteil bezogen? Das Optimistische auf das Pessimistische, das Leichte auf das Schwere, das Geistige auf das Prosaische, das Ängstliche auf das Kühne. Gibt die eingangs beschriebene flüssige Musik von Marchetti Antwort auf die Polarität von Vollem und Leerem? Die Antinomien und Paradoxien, die vorausgesetzt werden, bleiben unaufgelöst.



Das *Zaj*-Trio: Walter Marchetti, Marseille 1993 (oben)
Esther Ferrer und Juan Hidalgo, Festival de Performances de Paris 1984, Foto: Mathilde Ferrer

Zaj ist einem erweiterten Musikbegriff verpflichtet, der schon im 19. Jahrhundert sich alle Künste unterordnete.

Musik meint dabei eine Art Immaterialisierung, eine Form der Abstraktion. Die »concertos«, als welche die *Zaj*-Künstler ihre Aktionen, die einzeln, zu zweit oder zu dritt erfolgen, bezeichnen, sind zugleich aber konkrete Handlungen in der Zeit. Oft sind die Dauern des »Konzertierens« in Abschnitten festgelegt. Gleichmaß spielt eine große Rolle. Die visuellen Handlungen lösen akustische Ereignisse aus, vielfach sehr leise. Esther Ferrer benutzt bei ihren Performances manchmal auch bereits fixierte Musik. Zu den 7 kleinen Stücken in Birnenform von Erik Satie werden 7 kleine Bewegungen ausgeführt, die von der Musik gesteuert werden. *Morceaux en forme de poire (Stücke in Form einer Birne)* werden zu Gesten für Poires en forme de morceau (Birnen in Form von Stücken). Der stumme Anblick zweier Gläser - poire (Birne) meint dies nicht auch boire (Trinken)?

Bedeutungsverwandlungen entstehen wie in Musik bei einer motivisch-thematischen Arbeit. Die Verpflichtung auf einen erweiterten Musikbegriff meint auch, Prinzipien der Permutation zu verwenden. »Soñar un sueño despierto mientras duermo y soñar gue sueño un sueño soñando«, Walter Marchettis Text aus *Como en un diario* wirkt durch solche Klangpermutationen wie Sprachmusik.

Flüchtig wie Klang sind die Aktionen der *Zaj*-Künstler. Diese Aktionen können wiederholt werden, aber sie sind jeweils variiert. Das macht ihre Bindung an einen konkreten Ort und an eine Zeit aus. Flüchtiges kann fest werden und bleibt doch flüchtig. So stammen von Esther Ferrer aus jüngerer Zeit Bilder, die sich das Flüchtige integrierten. Primzahlen, manchmal in Kästchen lesbar, sind durch diverse Materialien (auch Fäden) untereinander verbunden, pyramidenähnliche Gebilde umrankt ein Gewebe, das die Sequenz 1, 2, 3, 5, 7... benutzt (*Poema de los numeros primos*). Die Muster sind instabil, obwohl die Zahlen gleichbleiben, sie variieren je nach dem Blickwinkel des Betrachters und vereinigen in sich auch ihr Paradoxon. Sie wirken nämlich als mathematisches Kalkül und sind doch unberechenbar und können bis zum Unendlichen gehen.

Von einer Gruppe kann man bei *Zaj* sprechen, weil die Künstler sich als eine solche verstehen. Obwohl sie in verschiedenen Städten leben – Marchetti in Mailand, Hidalgo in Madrid, Ferrer in Paris – teilen sie gemeinsame ästhetische Überzeugungen. Ein Kapitel Cage-Rezeption in den romanischen Ländern wird durch sie aufgeblättert. Und doch ist auch von einer großen Differenz zum amerikanischen Denken zu sprechen.

Die Aktionen der Gruppe *Zaj* zeichnen sich durch eine besondere Leere aus. Das ist jedoch nicht jene Art von Minimalismus, in der die Realität zum künstlerischen Ereignis wird, wie dies bei Cage und La Monte Young der Fall ist. Die empirische Realität, die als artifizielles Ereignis in der amerikanischen Kunst thematisiert ist, spielt trotz der Verwendung von Alltagsmaterialien eine nachgeordnete Rolle. In den Aktionen von *Zaj* sind Gedanken-»Fallen« eingebaut. Besonders deutlich wird dies, wenn der Rezipient zum Performer wird. Was immer dieser Rezipient macht, er wird nämlich in einen Prozeß der Interpretation hinein-gezogen, der über die meditative aufmerksame Aneignung eines Ereignisses hinausgeht, das in der amerikanischen Kunst intendiert ist. Die Leere der paradoxen Aktionen erzwingt, daß sie mit individuell stark variierenden Interpretationen gefüllt werden. Es geht nicht um die unmittelbare und zweckfreie Aneignung von Wirklichkeit. Vielmehr werden die offenen Strukturen durch die Gedanken der Zuschauer geschlossen.

Duchamp und Mallarmé liefern wichtige Referenzen, um die Ästhetik der Gruppe *Zaj* zu verstehen. Einen Prozeß der Vervollständigung durch den Rezipienten hatte Duchamp nachdrücklich betont. Vergegenwärtigt man sich die unzähligen Interpretationen seiner Ready-mades, so zeigt sich die Weite des Spektrums an Gedanken, die zur Vervollkommnung der Kunst gehören können. Die Gruppe *Zaj* ist ein legitimer Erbe dieses ästhetischen Denkens. Ihre Aktionen setzen die leere Bühne voraus, die minimalen Handlungen lösen das aus, was in der Terminologie von Mallarmé als »Bewußtseinstheater« zu bezeichnen wäre.

Schallplatten

Walter Marchetti, *Natura morte*

, *Vandalia*

, *Per la sete dell'orecchio*

, *In terram utopicam*

, *La Cùccia*

Juan Hidalgo, *Tamaram*
, *Rose Sélavy*
bei: *Best Sunset*, via False 33, I-36050 Monteviale

© positionen, 21/1994, S. 32-33