

## Der Spieler und das Nichts: Kunst, Konzept und Anarchie im bildnerischen Schaffen von Dieter Meier

von Madeleine Schuppli

Die bildende Kunst ist das Gebiet, das sich Dieter Meier zuerst erschlossen hat, noch vor der Musik, vor der Literatur, vor dem Film und vor dem Weinbau. Dieter Meier repräsentiert vieles in einer Person, und trotz seiner enormen Bekanntheit ist sein Schaffen als bildender Künstler teilweise im Verborgenen geblieben. Dies mag damit zusammenhängen, dass eine Einordnung alles andere als einfach ist. Das Werk weist gewisse Konstanten auf, ist aber vor allem reich an vielen schillernden Facetten. Bei der Auseinandersetzung während der Vorbereitung zur Ausstellung erwiesen sich die Begriffe Anarchie, Achtsamkeit, Konzept, Körper und Spiel als bedeutsam für Dieter Meiers Werk. Im Folgenden soll versucht werden, sich mäandrierend durch diese sich ergänzenden und überlagernden Felder zu bewegen. Diese Felder repräsentieren gleichzeitig Fragestellungen, die in der Zeit, als Dieter Meiers Werke entstanden, auch von anderen Kunstschaffenden bearbeitet und zum Teil gesellschaftlich verhandelt wurden, denn auch Dieter Meier ist ein Kind seiner Zeit. Typisch für ihn ist, dass die Facetten immer eine ganz eigentümliche, meist mit Humor und viel Hintersinn unterlegte Verbindung eingehen.

„Die Kunst ist unbequem, ganz besonders für den Künstler selber.“<sup>1</sup> Dieter Meier hat dies am eigenen Leib erfahren, als er sich aufmachte, nicht vorgesehene Freiheiten zu ergreifen, gesellschaftliche Hierarchien zu durchbrechen und individuelle Utopien in die Öffentlichkeit zu tragen. Die anarchische Seite seines Schaffens manifestiert sich vor allem in den frühen Arbeiten. Mit gezielt angestifteter Unruhe und Verwirrung werden schöpferische Kräfte freigesetzt, wenn er beispielsweise den Weihnachtsverkauf eines gutbürgerlichen Zürcher Warenhauses behelligt. Man schrieb das Jahr 1968, als Mitglieder der Hells Angels die Eingänge des Konsumtempels versperrten und die nunmehr im Gebäude eingeschlossenen Kundinnen und Kunden zum Beiwohnen an einem Krippenspiel genötigt wurden. Mit seiner Aktion **Weihnachtsspiel** (1968) setzte Dieter Meier dort an, wo eine westliche Gesellschaft mitten ins Herz getroffen wird: mit einer Attacke auf vorweihnachtliche Rituale, um damit deren Kern bloss zu legen, der da in Wirklichkeit heisst: „Konsum statt Einkehr“.<sup>2</sup>

Kunstaktionen im öffentlichen Raum finden oft dort statt, wo sie nicht erwartet werden. Ausserhalb des geschützten Rahmens einer Institution ist deren Sprengkraft um einiges grösser, weil schon das pure Stattfinden eine Provokation darstellt und Widerstände provoziert. Hierarchien werden missachtet, gesellschaftliche Konformitäten ignoriert. Gesellschaftliche Gepflogenheiten gibt es natürlich auch innerhalb des Kunstbetriebs. Am deutlichsten spür- und erlebbar ist dies wohl bei Vernissagen. Treffsicher nutzte Dieter Meier bei seiner ersten Einladung zu einer Museumsausstellung die Eröffnung als Plattform für eine recht provokante Aktion (**Vernissage**, 1970). Jean-Christophe Ammann hatte ihn als noch weitgehend unbekanntes Künstler 1970 zur Teilnahme an *Visualisierte Denkprozesse* ins Kunstmuseum Luzern eingeladen.<sup>3</sup> Dieter Meier installierte versteckte Mikrofone und nahm diese Geräusche und Gespräche der Vernissagegäste auf und liess diese nach einer Weile massiv verstärkt zurück in den Raum übertragen. Die Klangkulisse war für die Anwesenden so unangenehm, dass sie das Kunstmuseum fluchtartig verliessen. Mit geballter Respektlosigkeit hielt Dieter Meier der Kunstszene einen Spiegel vor, indem er sie mit ihrem eigenen Smalltalk konfrontierte und ihr wohlgefälliges Plaudern in eine akustische Monstrosität verwandelte. Die ehrenvolle

Einladung zur Teilnahme an der Ausstellung quittierte er mit grösstmöglicher Uner-schrockenheit, was zur zeitweiligen Verstimmung mit dem Museumsdirektor führte. Auf die Aktion in Luzern folgte eine weitere Vernissage-Arbeit. Dieses Mal ohne guerillaartigen Charakter, aber mit Dieter Meier, der als Performer erlebbar wurde. Gekleidet in dezenter Abendgarderobe, stellte er sich am Abend der Ausstellungseröffnung von *The Swiss Avantgarde* mit gezückter Pistole ins Entree des New Yorker Cultural Center. Zu seinen Füessen lag eine Tafel, auf der zu lesen war: **THIS MAN WILL NOT SHOOT**. Die Aktion fand am 23. Februar 1971 statt. Am 19. November desselben Jahres realisierte der kalifornische Künstler Chris Burden (\*1946) in Santa Ana seine legendäre Performance *Shoot*. Dabei wurde aber real geschossen, jedoch nicht durch, sondern auf den Künstler.<sup>4</sup> Chris Burden ging es bei seiner Aktion um eine perverse Gleichzeitigkeit in der amerikanischen Gesellschaft: Während zu jener Zeit im Vietnamkrieg täglich amerikanische Soldaten erschossen wurden, waren Gewalt- und Schusswaffenszenen in den Wohnzimmer schon damals auf allen TV-Kanälen präsent.<sup>5</sup>

Dieter Meiers Performance schien weniger direkt auf gesellschaftspolitische Themen zu zielen. Das Bild des bewaffneten Künstlers lässt an André Bretons (1896–1966) zweites surrealistisches Manifest von 1930 denken, in dem er schreibt, die einfachste surrealistische Tat sei es, mit einem Revolver blindlings in die Menge zu schiessen. Mit diesem schockierenden Statement definierte Breton den Surrealismus als eine sozialrevolutionäre Bewegung, wobei er die Tat als metaphorische verstand, im Sinne eines radikalen Aufbegehrens gegen die Bürgerlichkeit und ihre Konventionen.<sup>6</sup> Dieter Meiers Auftritt ist durch die provokative Geste, die sich mit ihrer Negation paart, durchaus vom Geist des Surrealismus getragen.<sup>7</sup> Die gespielte Aggression richtet sich bei ihm jedoch nicht auf die Gesellschaft allgemein, sondern aufs Kunstpublikum, auf den Kunstbetrieb, der sich eigentlich schon längst nicht mehr provozieren liess, auch damals nicht, als alles mit einer „repressiven Toleranz“<sup>8</sup> aufgenommen wurde.

Ende der 1960er- und Anfang der 1970er-Jahre suchten die Kunstschaffenden vermehrt die Konfrontation mit der Gesellschaft; sie wollten sich nicht mit dem domestizierten Dasein in den Institutionen begnügen. Auch Dieter Meier nutzte den öffentlichen Raum für seine Aktionen und die anarchischen Störungen betrafen nicht nur gesellschaftliche Rituale, sondern auch den Raum. **Pink** (1969; Abb. S. 23–25), eine seiner frühesten Aktionen, bestand aus einem ephemeren Eingriff in den Stadtraum von Zürich. An vier verschiedenen Plätzen wurden in einer nächtlichen Aktion pinkfarbene Plastikbahnen ausgelegt, der grauen Stadt somit ein farbiger Akzent verliehen. Der Novemberregen verhinderte allerdings eine dauerhaftere Verbindung mit dem Boden, wie sie eigentlich beabsichtigt gewesen wäre. Die rosa Zeichen waren daher von kurzer Dauer. Dieter Meier sagt heute, er habe damit vor allem eine ästhetische Absicht verfolgt.<sup>9</sup> In seinem Eingriff steckt aber durchaus auch ein gewisses utopisches Potenzial: Wie wäre es, wenn das zwinglianisch-graue Zürich plötzlich bunter und lebendiger aussähe? Jahre später intervenierte Dieter Meier erneut mit farbigen Markierungen im Stadtraum von Zürich. An elf Stellen liess er Blattgold applizieren. Das Material war dieses Mal kostbarer, der Eingriff dauerhafter. **Le Rien en Or** (2008; Abb. S. 154–163) ist heute noch an verschiedenen Stellen in der Stadt sichtbar, so an einer Betonsäule des Hauptbahnhofs, am Dach des Tramhäuschens auf dem Paradeplatz oder am Geländer der Quaibrücke. Diese Arbeit ist

mehr als nur eine vorübergehende Störung, denn sie will ein neues Bild der Stadt schaffen, diese punktuell veredeln und verschönern. Dies könnte man als subversiven Kommentar auf die reiche Bankstadt lesen, auf das „Zureich“, wie es die Hausbesetzerszene der frühen 1990er-Jahre nannte.<sup>10</sup> Auch lässt sich vermuten, dass ästhetische Fragen in dieser Arbeit womöglich wichtiger sind als angenommen, denn die Stadt wird mit *Le Rien en Or* zum Bildgrund für eine Art von „Malerei“. Gleichzeitig ist es eine sogenannte Manifestation von Dieter Meiers *Association des Maîtres du Rien*.<sup>11</sup> Letzteres ist ein surrealistisch anmutendes Projekt, das einem Leben ohne jede Sinnstiftung huldigt.

Eine anarchische Geste ganz anderer Art stellt die Arbeit **Senkskulptur** (1977; Abb. S. 142–143) dar. Für eine Skulpturenausstellung in einem Park in Bern<sup>12</sup> realisierte Dieter Meier ein für das Auge unsichtbares Kunstwerk – unsichtbar, da er es in den Boden versenkte. Rückblickend erscheint *Senkskulptur* wie der kleine Bruder von Walter De Marias (1935–2013) *Vertical Earth Kilometer* (1977), den der amerikanische Minimal- und Land Art-Künstler im selben Sommer in Kassel installierte. Von seiner bei der documenta 6 mit gigantischem Aufwand realisierten Arbeit ist lediglich eine runde Metalloberfläche sichtbar, die Spitze des eingelassenen Messingstabs von einem Kilometer Länge. Bei Dieter Meier sind es neun je einen Meter lange Eisenstangen, die vollständig ins Erdreich eingelassen wurden. Bei der Installation in Kassel waren schwere Maschinen und etliche Bauarbeiter im Einsatz. Anders bei Dieter Meier, der die Stangen mit eigener Muskelkraft in den Boden ramnte. Die Spitzen der Stangen erfuhren zudem keine Rahmung durch eine Betonplatte wie bei Walter De Marias' Erdkilometer, sondern verschwanden mit der Zeit unter dem Gras des Parks. Im Katalog gab der Künstler seine Skulptur in Bezug auf ihre unterirdischen Ausmasse mit 1800 x 100 cm an. Zu sehen war jedoch nichts ausser einer erklärenden Tafel. Die Arbeit war zwar ein Beitrag für eine Ausstellung mit dem Titel *Sculptures*, aber das Imaginäre und das Performative standen im Vordergrund. Letzteres wurde fotografisch dokumentiert: Die Bilder zeigen, wie Dieter Meier den schweren Hammer aufzieht, mit Anzug und Krawatte in einer Pose, die mit viel wundervoller Selbstironie an den Holzfäller von Hodler gemahnt.

In Dieter Meiers Schaffen gibt es auch eine Reihe von Arbeiten, in denen eine andere Stimmungslage anklingt: ruhige Arbeiten, die ohne akustische und physische Intensität auskommen. Es sind Arbeiten, die aus dem Unspektakulären schöpfen. Im Zentrum steht die Achtsamkeit, mit der Dieter Meier den Fokus beispielsweise auf einen Besenstiel richtet und einen kleinen Ausschnitt von dessen rundem, farbigem Holzgriff fotografiert. Ergänzt um wenige malerische Eingriffe wird daraus eine miniaturhafte Wüsten- oder Seelen-Landschaft (**Deserto Fabuloso**, 1976; **The Sea**, 1976; Abb. S. 128–129). Das Unscheinbare erhält mit einer neuen Sichtweise seine Würdigung: Einem banalen Putzgerät werden mit wenig Aufwand stimmungsvolle innere und äussere Landschaftsassoziationen entlockt. Mit der Verfremdung – der Besenstiel lässt sich im fertigen Bild nicht mehr als solcher erkennen – wird eine neue Sichtweise, ein neues Sehen möglich auf der Grundlage von Achtsamkeit und Sensibilität. Und bedenkt man Dieter Meiers Lust an Subversion und seinen Sinn für Humor, so lässt sich in dieser fabulösen Wüste, in diesem fantasiegeschwängerten Nichts, in dieser luftigen Nichtigkeit unschwer auch eine gewisse Widerständigkeit, ein Spott gegenüber der grossen Geste ausmachen.

Die Faszination am Nichts ist auch in Dieter Meiers Arbeiten mit sogenannten armen Materialien zu sehen, wie etwa in den fotografischen Serien **Lost Pieces** (1976; Abb. S. 11) und **Lost Sculptures** (1976; Abb. S. 122–127). Ein Keramiksplitter, ein Häufchen Puderzucker, eine Gipsecke sind die „verlorenen“ Teile, die der Künstler „gefunden“ hat und in einer schlichten Inszenierung auf weissem Grund fotografiert. Nun ist das Spiel mit der

Bedeutung eröffnet: Was sollen wir damit? Sollen wir über die ästhetischen Qualitäten der Objekte nachdenken? Uns von der Tatsache, dass Dieter Meier aus einem wertlosen Nichts künstlerische Arbeiten macht, provozieren lassen? Die Fotoserie *Last Sculptures* repräsentiert eine in den späten 1960er- und 1970er-Jahren verbreitete Gegenhaltung zum Kunstwerk als dauerhaftem Objekt und zur Kunst als Ware. Es sind Skulpturen, die Dieter Meier aus einfachsten Materialien komponiert, die aber nur ein paar Augenblicke überdauern. Jean-Christophe Ammann sprach damals von der Visualisierung von Denkprozessen, bei welcher dem Kontext gegenüber dem Objekt Priorität eingeräumt werde, was eine starke Relativierung des Gegenstandes zur Folge habe.<sup>13</sup>

Mit dem Aspekt der Achtsamkeit beschäftigt sich Dieter Meier auch dann, wenn er auf subtile Art und Weise mit den Feinheiten der Wahrnehmung spielt. Mit **29 Pictures Within 5 Minutes** (1970; Abb. S. 34–39) dokumentierte der Künstler das Kommen und Gehen auf zwei Parkbänken vor dem Victoria and Albert Museum in London. Das Resultat ist ein stakkatoartig in Einzelbilder zerlegter filmischer Ablauf. Oder er fotografierte für die Serie **The 20 Pictures** (1973/1974; Abb. S. 66–71) unauffällige öffentliche Orte, deren Besonderheit darin besteht, dass sie sich durch nichts Besonderes auszeichnen. Die Bemühungen des beflissenen Betrachters, Bedeutung, Symbolik oder Sinnhaftigkeit herauszulesen, laufen ins Leere. Daraus kann sich ein Gefühl der Freiheit ergeben: Hier wird die reine, absichtlose Lust des Schauens und Beobachtens gefeiert.

In derselben Ausstellung, bei der Dieter Meier mit seiner subversiven Klangarbeit die Vernissage störte, trat er mit einer Arbeit auf, die sehr still und scheinbar einfach ist. Er fotografierte das Zifferblatt einer Uhr. Die Radikalität von **Begehbare Zeit** (1970; Abb. S. 40–41) bestand darin, über einen Zeitraum von zwölf Stunden hinweg 1440 Mal abzudrücken und im 30-Sekunden-Takt die kleinen Veränderungen in der Stellung der Zeiger zu dokumentieren, diese winzig kleinen Bewegungen, die gleichzeitig banal und unermesslich bedeutsam sind.<sup>14</sup> Die kleinen Schwarzweissfotos applizierte der Künstler schliesslich als rund 130 Meter langen Fries in den Ausstellungsräumen des Kunstmuseums Luzern.<sup>15</sup> Mit Bildern zeigen zu wollen, wie die Zeit unmerklich, aber stetig verrinnt: Da ist ein schlauer Meier am Werk, der um die Komplexität des Einfachen weiss. Das unabbildbare Objekt wird in seiner einfachsten und abstraktesten Form dargestellt: als Zeitmesser. Die Arbeit stösst eine Reflexion über das Wesen des fotografischen Bildes an, das stets ein Einfrieren eines unwiederbringlichen Moments ist. Die laufenden Zeiger führen dies unsentimental vor Augen. Wichtig ist auch die spezifische Art der Installation. Die Hängung der 724 Fotos als Reihe ergibt eine Länge. Schreiten wir diese ab, brauchen wir dafür wiederum eine gewisse Zeit; damit wird die Bewegung der Uhrzeiger in Relation gesetzt zur Bewegung unseres Körpers und zum Ablauf unserer Lebenszeit. Unvermittelt wird die unfassbare Grösse Zeit auf einmal sehr anschaulich und persönlich erlebbar in ihrer Relativität.

Dies führt uns zu einer Arbeit, die vielleicht Dieter Meiers persönlichste ist und die, gleich wie *Begehbare Zeit* als Memento mori gelesen werden kann. Der junge Künstler filmte für **My Grandparents** (1972; Abb. S. 78–79) den Lebensraum seiner Grosseltern, deren einfache Wohnung, die Nelken in der Vase, den Abwaschrog, die Gardinen usw. In rasch aufeinanderfolgenden Sequenzen richtet sich die Kamera auf scheinbar unbedeutende häusliche Details, bis schliesslich die Grosseltern Meier selbst ins Bild kommen. Etwas scheu und unbedarft wirken die beiden alten Menschen, berührend ist die vertraute Nähe des Paares. Die experimentelle Filmästhetik, die einen kaleidoskopischen Blick erzeugt und uns die Räume in schwindelerregend hektischen Bildfolgen wahrnehmen lässt, steht in einem Spannungsverhältnis zum Filmmotiv, zur beschaulichen, stillen

1) Edgar Wind, *Kunst und Anarchie*, Frankfurt a. M.: 1994, S. 9.

2) Siehe dazu in dieser Publikation: „Dieter Meier im Gespräch mit Philip Ursprung, moderiert von Madeleine Schuppli“, Zürich, Juni 2013, S. 14.

3) *Visualisierte Denkprozesse*, Kunstmuseum Luzern, 15.2.–29.3.1970.

4) Chris Burden, *Shoot*, Performance, F Space, Santa Ana, Kalifornien, 19. 11. 1971 [Filmaufzeichnung: <http://www.youtube.com/watch?v=JE5u3THy44>].

5) Siehe dazu auch das Gespräch zwischen Chris Burden und dem Autor Doug Aitken, in: *Broken Screen. 26 Conversations* with Doug Aitken. Expanding the Image, Breaking the Narrative, hrsg. v. Noel Daniel, New York: 2006.

6) Siehe Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus: Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, München: 2006, S. 66–67.

7) Für die Ausstellung *Visualisierte Denkprozesse* plante Dieter Meier auch schon eine Aktion mit einer Pistole, die, durch einen Zeitauslöser gesteuert, quer durch einen Durchgang hätte schiessen sollen.

8) Siehe dazu *Visualisierte Denkprozesse*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, hrsg. v. Jean-Christophe Ammann, Luzern: 1970, o. S.

9) Dieses Zitat entnehme ich einem Gespräch mit Dieter Meier in Zürich am 30. Juli 2013.

10) Siehe Stefan Wagner, „Dieter Meier – Es war da, weil ich es wollte“ [der Autor im Gespräch mit Dieter Meier], in: *Kunstbulletin*, Nr. 5, Mai 2010, S. 39.

11) „Zureich“ entstammt einem Graffiti, das die Wohlroth-Besetzerszene neben dem Hauptbahnhof Zürich weit herum sichtbar angebracht hatte und das viele Jahre lang die ankommenden Reisenden begrüsst.

12) Siehe [www.lerienenor.ch](http://www.lerienenor.ch)

13) *Sculptures*, Tierpark Dählhölzli, Bern, 1977.

14) Siehe dazu *Visualisierte Denkprozesse*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, hrsg. v. Jean-Christophe Ammann, Luzern: 1970, o. S.

15) Technisch ging er dabei so vor, dass er eine Uhr in eine entsprechend programmierte Prontophot-Kabine hängte.

16) *Begehbare Zeit* [früherer Titel: *Bilder einer Uhr*] wird nach seiner Präsentation 1970 im Kunstmuseum Luzern, erstmals wieder 2013 im Aargauer Kunsthaus installiert. Von den ursprünglich 1440 Fotos sind heute noch 904 erhalten. 180 wurden nach dem Aufbau durch weisse Farbe beschädigt.

Lebenswelt, in der die Zeit stillzustehen scheint. Eine ganz in der Zeit verankerte Bild-ästhetik wird zum Medium einer von Empathie und Achtsamkeit geprägten Dokumentation dieser schon fast vergangenen Geschichte, die gleichzeitig die Geschichte des Autors ist.

Jonathan Crary hat einmal von der Aufmerksamkeit für die Aufmerksamkeit gesprochen.<sup>16</sup> Dafür gibt es schon früh im Schaffen von Dieter Meier ein schönes Beispiel, nämlich die Textarbeit *Ich schreibe* (1969; Abb. S. 42–43).<sup>17</sup> Schreibend beobachtet und kommentiert der Autor den zeitlichen Fluss seines eigenen Schreibens und wird damit zum Beobachter des beobachtenden Schreibers.

Dieter Meiers um 1970 durchgeführte Aktionen waren individualisierte Akte, ruhige Handlungen. Geprägt von einem fast ritualhaften Charakter, hatten sie nichts zu tun mit den eher wilden Happenings, die im Umfeld der Zürcher 68er-Bewegung entstanden. Seinen ersten grossen, wenn auch stillen Auftritt hatte der Künstler mit der Aktion *5 Tage* (1969; Abb. S. S. 18–21), die im Abzählen von Metallteilen vor dem Eingang des Zürcher Kunsthauses bestand.<sup>18</sup> Bei der Arbeit *Gehen* (1970; Abb. S. 32–33) dagegen ging Dieter Meier eine Stunde lang ununterbrochen auf einer Strecke von 20 Metern auf dem Bellevueplatz mitten in Zürich hin und her. Das Medium war der eigene Körper, mit dem er eine gleichförmige Bewegung ausführte. Es ist dies Dieter Meiers Kunstaktion, die wohl am stärksten körperbezogen ist. Sie kann in Bezug zur Body Art der 1970er-Jahre gesehen werden, wobei das Ausloten der physischen Grenzen wie in Arbeiten von Gina Pane (1939–1990), Dennis Oppenheim (\*1938) oder Marina Abramović (\*1946) bei ihm nicht im Vordergrund stand. Wichtiger ist wohl der Aspekt der „Veranschaulichung des tiefen Glaubens an das Ich als Subjekt“, wie es Kristine Stiles formulierte.<sup>19</sup> So sprach Dieter Meier selbst immer wieder von der Befriedigung, etwas zu schaffen, dass es nur gab, weil es ihn gab. Die Aktion *Gehen* des „Filmemachers und Anregers“ wurde in der Zürcher Tagespresse angekündigt.<sup>20</sup> Zuschauer und die Öffentlichkeit waren im Konzept der Arbeit mitgedacht, und ihre Rolle bestand darin, „sich über den Sinn derartiger Manifestationen eigene Gedanken [zu] machen“.<sup>21</sup> Der öffentliche Raum wurde zur Bühne erklärt, Dieter Meiers Auftritt sollte Irritation und Anregung zugleich sein. Bei der ähnlich gearbeteten Arbeit *Gang-Bestätigung* (1970; Abb. S. 27–28) blieb der Künstler selbst im Hintergrund, während dem Publikum eine aktive Partizipation zugeordnet war. Auf dem Helvetiaplatz wurde eine Strecke von ca. 40 Metern markiert. An fünf Tagen erhielt jede Person, die diese Distanz abschritt, eine Bestätigung in Form eines Zertifikats. Rund 700 Personen liessen sich auf die Sache ein und holten im kleinen Freiluftbüro eine Gang-Bestätigung ab. Diese Bescheinigung war persönlich ausgestellt und mit Name und Uhrzeit versehen. Auf diese Weise wurde das Individuum als solches wahrgenommen und gewürdigt, der Einzelne war ganz offiziell Teil des Ganzen. Gleichzeitig entstand das Gefühl, man wohne einer spielerischen Nachempfindung bürokratischer Abläufe bei: vom Aufruf zur Teilnahme über die reibungslose Durchführung bis zur standardisierten Dokumentation – ein zweckfreies Prozedere, formal irgendwo zwischen Volkszählung und Militäraushebung angesiedelt.

Ein Augenzwinkern in Bezug auf die seltsamen Blüten der Bürokratie scheint auch bei Dieter Meiers vielleicht bekanntesten Aktion auf, der in New York realisierten Arbeit *Two Words*, (1971; Abb. S. 46–51). Der Künstler kaufte den Passanten ein *Yes* oder ein *No* ab, das diese in ein Mikrofon sprachen. Ein Verkaufsvertrag besiegelte das Ganze und Dieter Meier zahlte dafür den Preis von einem US-Dollar. Von den Menschen wurde bei *Two Words* ein Ja oder ein Nein erwartet und wie bei manchen politischen Abstimmungen waren sie sich nicht im Klaren darüber, wozu sie nun genau Ja oder Nein sagten.<sup>22</sup> Dieter Meier wollte die Teilnehmer dazu bringen, sich zu entscheiden und Stellung zu beziehen – ein „Maybe“, das ihm angeboten wurde, wies der Künstler zurück. Das Ganze scheint von

einem gewissen Zynismus unterlegt zu sein, denn die Bezahlung gemahnt an einen Köder und etwas vom süssen Pfeifenspiel des Rattenfängers von Hameln klingt an. Oder inszenierte hier einer den Verkauf einer Überzeugung, eine neuzeitliche Version des Teufelspakts? Ein weiterer Begriff, der in Dieter Meiers Schaffen bedeutsam erscheint, ist derjenige des Spiels. Dieter Meier versteht sich in allen seinen künstlerischen Belangen als Spieler, er genießt die Absichtslosigkeit und die befreiende Offenheit des Spiels. Im Spiel lässt sich etwas ausprobieren, man kann sich neu und anders erfinden, etwas wagen, die Zeit, das Leben, ja die Welt vergessen und sich ausschliesslich dem Moment hingeben. Das Spiel kann aber auch ernst werden, dann, wenn es zur Sucht wird und jede Leichtigkeit verliert. Dieter Meier war als junger Mann ein obsessiver Pokerspieler und weiss deshalb sehr gut um beide Seiten des Spiels. Für seine künstlerische Arbeit macht er das Spielerische zur ergiebigen Quelle, zur leichtsinnigen Inspiration.

„Das Spiel ist dem objektiven Wert und Zweckordnungen enthoben.“<sup>23</sup> Damit ist es in seinem Kern der Kunst verwandt, zumindest seit die Kunst sich ihren *L'art pour l'art*-Status errungen hat. Dieter Meier äussert sich in diesem Sinne bezogen auf eine seiner Aktionen: „Es [5 Tage, 1969] war da, weil ich es wollte und so wunderbar sinnlos wie das Leben selbst.“<sup>24</sup> Die Freiheit der eigenen Entscheidungen und die Sinnlosigkeit verortet der Künstler jedoch nicht nur innerhalb der eigenen Arbeit, sondern im Leben allgemein. Er beschwört damit auch den Geist des Dadaismus, dessen Vertreter sich gegen jegliche Sinnhaftigkeit verwehrten. Dieser dadaistisch-spielerische Aspekt prägt beispielsweise Dieter Meiers Arbeit *Akrobatik* (1977; Abb. S. 130–133). Er installierte eine Standkamera und versuchte dann, auf einem Fauteuil einen Kopfstand zu machen oder zusammen mit einem Artistenkollegen eine kleine Pyramide zu bilden.<sup>25</sup> Diese Kunststückchen haben etwas durchaus Lächerliches an sich. Zwischen Varieté und Kinderzirkus angesiedelt, werden sie voll hinterlistigem Humor, aber mit grossem Ernst vorgetragen. Die Ausdauer und die Hingabe, mit denen nach jedem gescheiterten Versuch, erneut angesetzt wird, haben etwas Berührendes. Ist es vielleicht eine ironische Auseinandersetzung mit dem eigenen Status als Konzeptkünstler – ein Etikett, das Dieter Meier schon früh erhielt? Oder inszeniert Dieter Meier eine Art Abrechnung mit jenen Künstlern, die im handfesten Sinne nichts wirklich „können“, sondern Konzepte entwickeln, deren Ausführung jedoch zweitrangig ist beziehungsweise anderen überlassen wird? Aus *Akrobatik* spricht der Wille, etwas zu „können“ oder sich wenigstens darum zu bemühen. Nach vollbrachter Tat, wenn die Nummern jeweils einigermassen gelungen sind, markieren dies die Performer, indem sie voller Stolz die Arme in die Luft werfen. Das Ganze ist aber auch ein Spiel mit dem Dilettantismus, das heisst mit der Freude daran, sich an Dinge heranzuwagen, für die keine professionelle Legitimation, sei es durch spezifische Kenntnisse oder eine entsprechende Ausbildung, vorhanden ist. So unverfroren, wie sich Dieter Meier an die Akrobatik traute, stieg er auch in die Kunst ein. Ohne je eine Kunstschule von innen gesehen zu haben, über den Weg der 68er-Polihappenings und mit seinen ersten eigenen Kunstaktionen, erhielt er in kürzester Zeit einen Platz in der jungen Schweizer Kunstszene, ohne diesen, wie er selbst immer wieder betont, wirklich angestrebt zu haben. Einen Geist des Dilettantismus, der Spontaneität hat er sich in seinem Schaffen bis heute erhalten – eine Vermeidung von Perfektion, die der Feind jeder kreativen Vitalität ist.

Das Spiel steht auch für die Erweiterung der Möglichkeiten, für die Auseinandersetzung mit Potenzialitäten. Eine solche Möglichkeit führt Dieter Meier vor, indem er sich selbst als Zauberkünstler inszeniert. Als aalglatt gestylter Verführer mimt er ein paar leicht durchschaubare Tricks. Die fotografische Serie *Der falsche Magier* (1982; Abb. S. 148–149) stellt eine Art Rollenspiel dar, ein Befragen von Attitüden, stilistischen Codes und gesellschaftlichen Zuweisungen. Die Arbeit *48 Personen* (1974/1975; Abb. S. 92–99)

rührt hingegen tiefer. Wir sind mit einem Ausloten verschiedener Persönlichkeiten und einem Austesten unterschiedlicher Rollen konfrontiert. Es scheint dabei aber weniger um verschiedene Identitäten als vielmehr um eine Variation der Persona im Sinne von C. G. Jung's *äusserlicher* Persönlichkeit zu gehen im Gegensatz zum inneren Wesen. Letzteres steht bei allen dargestellten Personen in enger Verbindung zum Künstler selbst, der die Figuren auch mimt. Ganz ähnlich verhält es sich mit Cindy Shermans (\*1954) Rollenbildern, mit denen sie 1975, also ungefähr zur selben Zeit, begann und die zu ihrem künstlerischen Markenzeichen werden sollten.<sup>26</sup> Die Vermutung, dass es um Variationen und das Ausloten des eigenen Ichs geht, wird dadurch gestützt, dass Dieter Meier die Charaktere mit sich selbst altern lässt und 30 Jahre später erneut in ihre Haut schlüpfte. Einzelne Personen hat er aktuell sogar ein drittes Mal aufgenommen und sie in kurzen Videosequenzen erneut zum Leben erweckt (*As Time Goes by*, 1974 / 2005 / 2012; Abb. S. 174–183). Bei all diesen Arbeiten ist sich Dieter Meier sein eigenes Material, nutzt er die eigene Person als Modell, das immer zu Hand ist. In *Given Names* (1976; Abb. S. 56–59) verleiht er hingegen anderen eine Identität, indem er ihnen einen Namen gibt. Dieter Meier schuf 28 Aufnahmen von Passantinnen und Passanten in New York, beschriftete jedes Bild mit dem Satz „I only saw her/him once and gave her/him a name“ und fügte einen Namen hinzu. Das Spielfeld ist die Dialektik zwischen Person und Name, zwischen unbekanntem Subjekt und seiner Spezifizierung durch eine Benennung. Im Vordergrund steht dabei nicht eine psychologische Annäherung, sondern das Spielerische dieses Aktes, das Assoziieren und das Imaginieren sowie das Ausloten der sprachlichen Konnotationen der von ihm gewählten Namen.

Das Assoziieren ist ein Spiel, auf das sich Dieter Meier immer wieder einlässt, wobei das Sprachliche eine wichtige Rolle spielt. Lustvoll betreibt er das visuelle Assoziieren und gibt beziehungsweise erkennt in ungegenständlichen Formen einen Sinn. Es ist ein dem Surrealismus verwandter Prozess des intuitiven Verknüpfens. Es kommt zu einem Hin und Her zwischen Bild und Narration, denn Dieter Meier ist auch ein starker Autor und Erzähler, der einem ästhetischen Element eine Deutung, eine Lesung hinzufügt und diese dann oftmals zu einer Geschichte weiterverarbeitet. In seinen aktuelleren Arbeiten werden Knetfiguren im Zentrum der Geschichte (*Accidental Birth*, 2012; Abb. S. 164–173). Ein in wenigen Augenblicken in Dieter Meiers Händen entstandenes Knetobjekt, so klein, dass seine Fingerabdrücke es überziehen, wird zum Kopf einer bestimmten Figur. Diese erhält von ihrem Schöpfer einen Namen, dazu entwirft der Künstler einen kurzen Text, ein Fragment, und so entstehen Anfang und/oder Ende einer Narration.

Auch für die Zusammenarbeit mit Boris Blank verwendet Dieter Meier eine Umschreibung, die den spielerischen Aspekt der Arbeit betont: Sie seien wie zwei Kinder im Sandkasten, die etwas bauen wollen, das dann immer wieder einstürzt.<sup>27</sup> So gehört zum Spiel auch das Verlieren beziehungsweise das Scheitern und – wie es Dieter Meier formuliert – die Wiederholung. Dieses Spielerische lässt sich aufs Schönste in Dieter Meiers Videos für *YELLO* (Abb. S. 84–91) erleben. Sie sind voller unbeschwerter Ideen, voller Verkleidungen, Täuschungen und Inszenierungen – man spürt förmlich, wie die beiden Musiker sich mit grosser Freude in diesem selbst geschaffenen Freiraum der YELLO-Welt ausleben.

Zum Spiel gehören immer auch Regeln, die den Rahmen vorgeben, innerhalb dessen sich die Spieler frei bewegen. Die Reibung an Regeln und die Übertretung eines definierten Rahmens sind für Dieter Meier eine lustvolle Angelegenheit. Die dem Begriff des Anarchischen zugeordneten Arbeiten, die am Anfang dieses Textes beleuchtet wurden, stehen hierfür.

Im Rückblick ist Dieter Meiers Schaffen der späten 1960er- und 1970er-Jahre seiner Zeit voraus, ohne dass sich der Künstler dessen bewusst gewesen wäre. „Die Dinge sind meistens auf mich zugekommen, und ich war eigentlich immer überrascht, dass ich sie dann doch zielgerichtet zu Ende führte.“<sup>28</sup> Dieter Meier fühlte sich in der Kunstszene wohl eher als Aussenseiter. Feuilletons und Künstlerkollegen nahmen die ersten Aktionen zwar zur Kenntnis, aber nicht wirklich ernst. Das Happening war als Kunstform noch gar nicht bekannt, Fotografie in der Kunst noch nicht als eigenständiges Medium anerkannt. Im Bereich des Experimentalfilms und dann vor allem mit den Musikvideos war Dieter Meier ein Avantgardist.

Was sein musikalisches Schaffen angeht, besteht ein weitgehender Konsens darüber, welche Bedeutung Dieter Meier zukommt. Zusammen mit seinem Partner Boris Blank zählt er zu den Pionieren der Technomusik; das Duo erzielte internationale Grossefolge und ist nach dreissigjähriger Präsenz immer noch aktiv. Die Verbindung zwischen dem künstlerischen Schaffen und der Musik ist aber durchaus wichtig. 1979 sagte Dieter Meier denn auch in einem Interview in der Musiksendung *Sounds*, die Musik von YELLO hätte viel mit Film und bildhaften Eindrücken zu tun.<sup>29</sup> Für diese war und ist Dieter Meier verantwortlich.

Dieter Meiers Schaffen ist sowohl in der Musik wie auch in der Kunst von Kompromisslosigkeit geprägt. Durch die Abweichung von der Norm bricht er die gewohnheitsmässige Wahrnehmung auf und ermöglicht eine neue, eine erfrischende Sichtweise. Oder, wie der Pokerspieler sagen würde: Neues Blatt, neues Glück.



Lost Pieces, 1976

16) Jonathan Crary, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur* [Originalausgabe: ders., *Suspensions of Perception*, Cambridge: 1999], Frankfurt a.M.: 2002.

17) Der Text wurde veröffentlicht in: *Visualisierte Denkprozesse*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Luzern, hrsg. v. Jean-Christophe Ammann, Luzern: 1970, o. S.

18) Siehe dazu ausführlich in dieser Publikation: „Dieter Meier im Gespräch mit Philip Ursprung, moderiert von Madeleine Schuppli“, Zürich, Juni 2013, S. 12.

19) Kristine Stiles, „Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen“, in: *Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949–1979*, Ausstellungskatalog MAK, Wien, hrsg. v. Paul Schimmel, Wien: 1998, S. 229.

20 & 21 *Tages-Anzeiger*, 11.7.1970, S. 17.

22) Die Aktion fand am 25. Februar 1971 statt und am 7. Februar 1971 war in der Schweiz das Frauenstimmrecht eingeführt worden. 1969 hatte Dieter Meier im Rahmen einer Demonstration für das Frauenstimmrecht das Strassentheater *Bürgermühle Fleischwolf* aufgeführt.

23) Hans Scheuerl (Hrsg.), *Das Spiel. Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen*, Bd. 1, Weinheim und Basel: 1990/1991, S. 10.

24) Stefan Wagner, „Dieter Meier – Es war da, weil ich es wollte“ [der Autor im Gespräch mit Dieter Meier], in: *Kunsthulletin*, Nr. 5, Mai 2010, S. 36.

25) *Akrobatik I*, mit Dieter Meier; *Akrobatik IV* mit Dieter Meier und Dominique Grandjean.

26) Cindy Sherman, *Untitled A-D*, 1975.

27) *Heute und danach – The Swiss Underground Music Scene of the 80's*, hrsg. v. Lurker Grand und André P. Tschan, Zürich: 2012, S. 316.

28) Zitiert in: Peter Laudenbach, „Mensch, Meier“, in: *brand eins*, Nr. 1, 2012, S. 144.

29) *Dieter Meier. Works 1968–2011 and the YELLO Years*, Ausstellungskatalog Deichtorhallen, Hamburg und ZKM, Karlsruhe, hrsg. v. Harald Falckenberg und Stefan Zweifel, Köln: 2011, S. 159.