



Glasmoog|Books

PULHEIM JAM SESSION JOHANNA BILLING

*Pulheim
Jam
Session*

*Johanna
Billing*





Learning how to drive a piano

Wie man lernt, ein Klavier zu fahren

•
JOHANNA BILLING

Als ich das erste Mal nach Pulheim kam, hat mich die Struktur der Stadt fasziniert. Am meisten beeindruckten mich vielleicht sogar die „Zwischen-Räume“ – die vielen kleinen Stadtteile, zusammengehörig und dennoch mit vielen Feldern dazwischen. Diese Struktur – ohne allzu viele öffentliche Verkehrsmittel – lässt Pulheim fast einer amerikanischen Stadt ähneln, in der die Menschen wirklich auf ihre Autos angewiesen sind. Laut Statistik verfügt der Durchschnittshaushalt in Pulheim über rund 2,7 Autos. Die meisten Menschen, die in Pulheim leben, pendeln zur Arbeit, auch Kunst- und Kulturangebote werden überwiegend in den größeren Städten der Umgebung wahrgenommen. Allmählich begann ich, mich für die Autos zu interessieren – für die Begeisterung, die die Menschen für sie empfinden, die Zeit, die sie täglich darin verbringen – und für die „Zwischen-Räume“ dieser „konstruierten“ Stadt. So entstand die Idee, sehr direkt mit beidem zu arbeiten – und eine Autoschlange auf einem der landwirtschaftlichen Wege zwischen den Stadtteilen zu schaffen.

For me, coming to Pulheim the first time, I was struck by the structure of the city—and perhaps most of all, of the in-between places. The many small villages were connected, but still had a lot of countryside in between. And the set-up—with not very much public transport—makes it almost resemble some American cities, the ones where people are very dependent on their cars. The statistics also show that the average household in Pulheim has something like 2.7 cars. The majority of people living in Pulheim also commute to work in the surrounding cities, and culture and art are also something that most people in this area consume in the bigger cities. I became more and more interested in the cars—the fascination people have with their cars, and the time spent in them in their daily lives, as well as the in-between spaces of this “constructed city”. The idea came to me to work with this in a quite straightforward way—in the construction of a traffic jam along one of these in-between roads in the countryside area.

Ein Stau ist etwas außerordentlich Unangenehmes und Zeitverschwendung; man würde sich nicht freiwillig hineinstellen. Es war eine Herausforderung zu überlegen, wie etwas ganz Anderes daraus werden könnte, etwas geradezu Entgegengesetztes: etwa ein Umzug oder ein ruhiges und überraschendes Volksfest, mit einer ähnlichen Organisationsstruktur wie ein Musikfestival, einschließlich einer Rote-Kreuz-Ambulanz, Toilettenhäuschen und HelferInnen in gelben Sicherheitswesten – aber ohne irgendeine andere Aktivität oder ein anderes „line up“, nur die Autos selbst.

Mit Zeitungsaufrufen, E-Mails, Flugblättern – auch unter Autoscheibenwischer geklemmt – konnten wir 60 AutobesitzerInnen überzeugen, ihren Samstagnachmittag mit uns auf den windigen Feldern zu verbringen. Kinder, Hunde, ältere Paare, Freunde und Familien waren mit von der Partie: Die Menschen stellten ihre Autos für einige Stunden ab, um zu lesen, zu spielen, ihren Hunden durch die Weizenfelder nachzulaufen. Sie begannen spontan, über die Motorhauben hinweg miteinander zu reden, und sie halfen sich am Ende gegenseitig: Denn als sich die Schlange auflösen sollte, hatte bei drei Autos die Batterie schlapp gemacht; die Fahrer hatten zu viel Radio gehört.

2

Parallel zu meinen Recherchen über Autos und den Reisen nach Pulheim und Köln im Jahr zuvor war mir zu Hause zufällig eine Schallplatte aus meiner Vinylsammlung in die Hände gefallen, an die ich lange nicht mehr gedacht hatte. Es war *The Köln Concert* von Keith Jarrett. Die heute berühmten Solo-Piano-Improvisationen waren am 24. Januar 1975 im Kölner Opernhaus live aufgeführt worden. Es war in vielerlei Hinsicht ein erstaunlicher Zufall, dass ich gerade gelesen hatte, wie das heutige Pulheim entstanden war: Durch die kommunale Neugliederung, die ebenfalls 1975 stattgefunden hatte, hatten sich ehemals selbständige Orte zur Gemeinde Pulheim zusammengeschlossen, die 1981 das Stadtrecht erhielt. Entscheidend aber war für mich, dass ich schon vorher daran gedacht hatte, Klaviermusik für einen Soundtrack zu verwenden – und zu untersuchen, wie ich Improvisation einbeziehen könnte (was immer ein bedeutender Teil meiner Arbeit ist, sowohl im Film wie in der Musik). Es war in sich stimmig, etwas zu machen, das fast eine Hommage an das historische Klavierkonzert in Köln ist – und es in Beziehung zu setzen zu der Autoschlange in Pulheim. Das wurde zum Ausgangspunkt für das Projekt, das nun *Pulheim Jam Session* heißt. Wobei „Jam“ sich sowohl auf den Moment des Improvisierens im Verkehrsstau bezieht als auch im eigentlichen, musikalischen Sinn auf eine intime Probesituation, in der die schwedische Künstlerin und Musikerin Edda Magnason auf einem Flügel in einer Scheune in Stommeln improvisiert.

Während ich dies schreibe, kurz nach Ende der Dreharbeiten, bin ich mit meinen Gedanken noch mitten im Geschehen und habe noch nicht damit begonnen, den späteren Film zu schneiden. All die Begegnungen mit den Menschen in ihren Autos habe ich noch in

A traffic jam is in a way the most terrible and time-consuming thing you can think of and not something you would deliberately want to put yourself in. But it has been challenging to think about how one could turn it into something that is almost the opposite—like a parade, perhaps, a kind of a quiet and unexpected “Volksfest”. With a similar organisational structure to that of a music festival, involving the red cross safety van and outdoor toilets, volunteers in yellow jackets etc.—but without any other activity or “line-up” than the cars themselves.

Through an open call via newspapers, e-mails, handouts, and car flyers we managed to get 60 car owners to spend their Saturday afternoons with us up on the windy field: children, dogs, older couples, friends, and families. People stopped their cars during a couple of hours to read books, play games, run after their dogs in the wheat fields, spontaneously start to talk to each other over their car bonnets—and in the end eventually help each other out when the cars were about to move again, as three cars had no batteries left after too much time spent listening to the radio.

Parallel to the time period of research into the cars and travelling to Cologne and Pulheim the year before, I had stumbled kind of accidentally upon a record in our vinyl collection at home that I had not seen in many years. It was *The Köln Concert* by Keith Jarrett (the now-famous solo piano improvisations performed before a live audience at the Cologne Opera House on 24 January 1975). It was a funny coincidence in many ways, as I had just read that the communal reform that later made Pulheim a city (along with the other villages surrounding it) also took place in 1975 (Pulheim was later awarded city rights in 1981). But most of all, what became interesting for me was that I had been thinking earlier about working with piano for a soundtrack, and exploring methods of working with improvisation (which is always an important part of my way of working in film as well as in music). So to now think about making something that could include almost a tribute to this historical piano concert in Cologne, and to place it in connection to the traffic jam in Pulheim, somehow made sense. This became the starting point for the project that is now called *Pulheim Jam Session*, in which the idea of the “Jam” is exploring the improvisation in the traffic jam, and at the same time in a separate musical jam that involves a scene of a more private, rehearsal-based character, with the Swedish artist and musician Edda Magnason improvising on a grand piano in a nearby barn in Stommeln.

Writing this text only three days after the filming occurred, I am still in middle of the process somehow and have not yet started to work on the editing of what will later become a film. So the memories of all the encounters with the people and their cars are still very much alive. And the beautiful soundscape of singing birds and cars going by outside the barn while Edda was playing



3

lebhafter Erinnerung. Die schöne Geräuschkulisse aus Vogelgesang und vorbeifahrenden Autos, während Edda in der Scheune Klavier spielte, klingt noch in mir nach. Während ihrer Improvisationen wurde auch der Flügel für uns mehr und mehr zu einem Fahrzeug, das zusammen mit den Autos zahlreiche Rollen in dem Film spielen wird. Als eines der stärksten Bilder hat sich mir lustigerweise eingepägt, wie die Klaviertransporteure kamen, um den Flügel abzuholen: Das große Instrument wurde vorsichtig in mehrere Teile zerlegt und auf ein hölzernes Transportbrett mit vier Rädern gestellt – bevor es ebenfalls fort fuhr.

Stockholm, 22. Juni 2011

Aus dem Englischen von
Angelika Schallenberg.

Erstveröffentlicht in: Stadt Pulheim
(Hrsg.), *Stadtbild.Intervention –
Kunstprojekte im öffentlichen Raum*,
Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst,
2011, S. 138.

the piano is still ringing in my ears. During the improvisation scenes, the piano, for us, seemed to transform more and more into some kind of a vehicle as well—playing multiple roles in this film along with the other cars. And funnily enough, one of the strongest images I have before my eyes is when the piano movers came to fetch the grand piano and we saw the huge instrument being carefully dismantled into pieces and finally put on a wooden trolley with four wheels—before it, too, drove away.

Stockholm, 22 June 2011

The German version was first published
in Stadt Pulheim (ed.), *Stadtbild.
Intervention – Kunstprojekte im
öffentlichen Raum* (Nürnberg: Verlag
für Moderne Kunst, 2011), 138.



Ich warte,
du wartest,
er / sie / es
wartet

I Wait, You Wait, He/She/It Waits

LISA MAREI SCHMIDT

Einige Notizen zu Johanna Billings *Pulheim Jam Session*

An einem Samstag im Juni 2011 sitze ich in aller Frühe in einem Regionalzug nach Stommeln, einem Dorf nordwestlich von Köln, wo ich aufgewachsen bin. Anlass für diesen Wochenendausflug ist eine Einladung der Stadt Pulheim, im Rahmen der Projektreihe *Stadtbild.Intervention* an dem Filmprojekt *Pulheim Jam Session* der schwedischen Künstlerin Johanna Billing teilzunehmen. Für einen fiktiven Autostau auf einem Feldweg suchten die Künstlerin und die Kulturabteilung der Stadt über die Lokalzeitung und das Radio Mitwirkende: „Menschen, die ein Auto haben und Spaß daran, in dem außergewöhnlichen Kunstvideo mitzuspielen“, hieß es in dem Aufruf. Mein Vater hatte uns angemeldet. Jetzt wartete er in seinem alten roten Golf auf mich. Ich steige ein, drücke ihn, und wir reißen uns in die absurd lange Autoschlange ein, die sich in der normalerweise nur von AnwohnerInnen frequentierten, verkehrsberuhigten Straße gebildet hat. Von einer freundlichen HelferIn in Neonweste erhalten wir noch

Some Notes on Johanna Billing's *Pulheim Jam Session*

It's early one Saturday morning in June 2011, and I'm sitting on a regional train bound for Stommeln, the village in which I grew up, northwest of Cologne. My reason for this weekend excursion is an invitation from the city of Pulheim to take part in a film project, *Pulheim Jam Session* by Swedish artist Johanna Billing, as part of their *Stadtbild.Intervention* series. The artist and the city's cultural department were looking for volunteers to participate in a fictional traffic jam on a country lane via ads in the local paper and on the radio for "people who have a car and would like to be in an unusual artist's video." My father had signed us up, and now he's waiting for me in his old red Golf. I get in, hug him, and then we join the absurdly long queue of cars that has formed on a road usually only frequented by residents. A friendly assistant in a neon vest hands us two food packages. We then drive slowly, in a

zwei Essenspakete. Dann fahren wir langsam in einer Reihe mit mehr als 60 weiteren Autos auf einen schmalen Feldweg, der die Landschaft schnurgerade durchschneidet.

Johanna Billing (geb. 1973 in Jönköping) bringt für ihre künstlerischen Arbeiten Menschen zusammen. Ob eine Gruppe von Jugendlichen im rumänischen Iași für *I'm Lost Without Your Rhythm* (2009), MusikerInnen in Edinburgh für *This Is How We Walk on the Moon* (2007) oder eben die BürgerInnen der Stadt Pulheim für die *Pulheim Jam Session* (2011) – Billing erzeugt Situationen und Ereignisse, die als Ausgangspunkte für ihre Videoinstallationen dienen. Bereits für ihre Abschlussarbeit *Graduate Show* (1999) an der Konstfack University College of Arts, Crafts and Design in Stockholm filmte sie ihre KommilitonInnen und sich selbst bei einer von ihr angeregten Choreographie, die trotz gleicher Vorgaben die individuellen Persönlichkeiten der PerformerInnen sichtbar werden ließ. Es geht in Billings Arbeiten grundsätzlich weniger um ein kollektives Erleben als vielmehr um die soziale Dynamik zwischen Individuum und Gesellschaft. *Graduate Show* reflektiert vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Leistungsdrucks die Situation von KunsthochschulabsolventInnen – damals Billings eigene Situation – kurz vor dem Schritt in die Selbständigkeit nach der Ausbildung. Ihre Videos changieren zwischen realen Szenen und fiktiven Erweiterungen, sie sind zugleich dokumentarisch und höchstästhetisch. Die spezifische Poesie von Billings Filmsprache liegt in der Entwicklung narrativer Szenarien aus dem dokumentarischen Material ihrer realen Inszenierungen und dem oft mitreißenden Einsatz von Musik.

Nach kurzer Fahrt bleiben die Autos vor uns ohne ersichtlichen Grund stehen. Das ist also der Stau, dem wir nun nicht mehr entkommen können. Es beginnt zu regnen. Wir gewähren einem Journalisten Unterschlupf und teilen mit ihm unseren Proviant.

Die „SchauspielerInnen“, mit denen Johanna Billing arbeitet, sind keine professionellen DarstellerInnen.¹ Sie folgen in der Regel nur einem groben Handlungsablauf und keinem detaillierten Skript. Auf diese Weise entstehen Situationen mit offenem Ausgang. Billing versteht *Pulheim Jam Session* als öffentliche Performance, um „Unterschiede und Möglichkeiten eines Live-Events zu untersuchen.“² Die Aktion ist damit eine ebenso autonome künstlerische Arbeit wie der dabei entstehende Film. In Johanna Billings aufwendigen Videoproduktionen und anderen künstlerischen Arbeiten findet sich eine intensive Beschäftigung mit Musik. Seit 2002 tourt beispielsweise das Projekt *You Don't Love Me Yet*, für das die Künstlerin lokale MusikerInnen einlädt, den gleichnamigen Popsong von Roky Erickson zu covern.³ Auch in *Pulheim Jam Session* verbindet Live-Musik die beiden Stränge der künstlerischen Praxis, wenn am zweiten Drehtag die schwedische Songwriterin und Pianistin Edda Magnason bei einer improvisierten Piano-Jamsession⁴ in einer Stommeler Scheune gefilmt wird.

queue of more than 60 cars, along a narrow path that cuts a straight line through the landscape.

Johanna Billing's (born 1973, Jönköping, Sweden) artistic work brings people together. Whether it's a group of youths in Iași, Romania for *I'm Lost Without Your Rhythm* (2009), musicians in Edinburgh for *This Is How We Walk on the Moon* (2007), or the citizens of Pulheim for *Pulheim Jam Session* (2011), Billing creates situations and incidents which then serve as the starting points for her video installations. For her final graduation piece at the Konstfack University College of Arts, Crafts and Design in Stockholm, *Graduate Show* (1999), she filmed herself and her fellow students in a choreography she initiated, in which, although all of the participants followed the same guidelines, the individual personalities of the performers were each made apparent in the performance. Billing's work has, fundamentally, less to do with collective experience and much more to do with the social dynamics between the individual and society. Set against the background of the pressure to perform, *Graduate Show* reflects the position that university graduates find themselves in—Billing's own situation at the time—shortly before they take the step into independence after the end of their studies. Her videos oscillate between real-life scenes and fictional amplifications, simultaneously documentary and highly aesthetic. The specific poetry of Billing's filmic language is to be found in her development of narrative scenarios using documentary material from real-life productions and the often stirring use of music.

After a short drive the cars in front of us stop without any apparent reason. So this is the traffic jam from which we can no longer escape. It starts to rain. We give a journalist shelter and share our provisions with him.

The “actors” with whom Johanna Billing works are not professionals.¹ They will usually only follow a rough narrative with no detailed script. By this method, she creates open-ended situations. She sees *Pulheim Jam Session* as a public performance whose purpose is to “look into the differences and possibilities of the live event.”² As such, the action itself is as much an autonomous artistic work as the film that is created from it. There is an intense engagement with music in Johanna Billing's complex video productions and other artistic work. The project *You Don't Love Me Yet*, for example—for which the artist invites local musicians to cover the pop song *You Don't Love Me Yet* by Roky Erickson—has been on tour since 2002.³ Live music also connects the two strands of artistic practice in *Pulheim Jam Session*: the Swedish songwriter and pianist Edda Magnason was filmed, in a separate shoot, performing an improvised solo piano jam⁴ in a barn in Stommeln.



Graduate Show,
Standfotografie | production still, 1999



This Is How We Walk on the Moon,
Standfotografie | production still, 2007



I'm Lost Without Your Rhythm,
Standfotografie | production still, 2009



Where She Is At,
Videostandbild | video still, 2001



You Don't Love Me Yet Tour,
Köllnischer Kunstverein, Cologne, 2009



Project for a Revolution,
Standfotografie | production still, 2000

Billings Filme entstehen oftmals als Auftragsarbeiten von Museen, Kunstinstitutionen oder Galerien. Durch die Einladung einer Institution, wie zuletzt in Pulheim, nähert sich die Künstlerin einem bestimmten Ort und ihren Menschen. Ihre künstlerische Praxis ist insofern sowohl ortsspezifisch als auch subjektiv begründet. Ihr Blick ist der einer Fremden, die durch die Menschen und ihre Interaktion die dem Ort und der Landschaft inhärenten sozio-ökonomischen Beziehungen aufspürt. Es geht Billing letztendlich immer darum, einen gesellschaftlichen Zustand zu inspizieren: „Alles handelt von einer sich verändernden Gesellschaft und den Menschen in ihr.“⁵

So sitzen wir im Stau auf dem Feldweg fest und warten fünf Minuten, eine halbe Stunde, zwei Stunden – nichts passiert. Eine kuriose Situation. Und doch – wie vertraut ist das Phänomen Stau, das Auto als Warteraum.

Die besondere Liebe der Deutschen zu ihren Autos faszinierte Billing bei ihrem ersten Besuch in Pulheim. Die Stadt Pulheim, zu der Stommeln gehört, ist ein heterogenes Konglomerat eingemeinder Dörfer und unzähliger Neubaugebiete in unmittelbarer Nähe zu Köln. Die meisten EinwohnerInnen pendeln täglich mit dem Auto zur Arbeit nach Köln. Die eher ländlich-suburbane Infrastruktur – Busse fahren oft nur jede Stunde – sowie eine zum Großteil recht wohlhabende Bevölkerung könnten die Gründe dafür sein, dass jede Pulheimer Familie statistisch durchschnittlich 2,7 Autos besitzt. Urbanistisch gesehen scheint die Gegend primär für die Fortbewegung per Auto geplant zu sein.

Meine Gedanken wandern. Ich denke darüber nach, wie sehr meine hier noch lebenden Schulfreunde auf ihr Auto angewiesen sind. Sie schimpfen über die Benzinpreise, die anderen VerkehrsteilnehmerInnen und die vielen Staus, können sich aber gleichzeitig ein Leben ohne Auto nicht vorstellen.

Eine aktuelle forsa-Umfrage⁶ bestätigt die besondere Autoliebe der Deutschen. Fast jeder dritte Deutsche gab in der Studie an, „stolz“ auf sein Auto zu sein, und bei rund 19 Prozent ist die Liebe sogar so groß, dass sie ihrem Auto einen Namen geben. Die enge Verbundenheit zwischen Mensch und Auto thematisierte der französische Regisseur und Komiker Jacques Tati in seinem Film *Traffic* (1971) bereits vor rund 40 Jahren. Tati beeindruckte, wie sich Menschen hinter dem Steuer eines Autos verändern. *Traffic*, den Johanna Billing in seinem fast chirurgischen Interesse an Autos und deren skurriler Vermenschlichung als Inspiration für ihr Projekt in Pulheim nennt,⁷ karikiert die moderne Mobilität und offenbart, dass sich menschliche Kontakte erst dann vertiefen können, wenn das Auto zum Stehen gekommen ist.

Allmählich richten wir uns in diesem instabil-stabilen Zustand des Wartens ein, essen Schokolade, lauschen Maria Callas und verfolgen die Windwellen in den Weizenfeldern. Wir schweigen,

Billing's films are often the result of commissions from museums, art institutions, or galleries. Through such invitations, including most recently in Pulheim, the artist gets closer to a particular place and its people. Her artistic practice is, as such, both site-specific and subjectively founded. Her perspective is that of an outsider, who shines light on socioeconomic relationships inherent in a place and its landscape through the people and their interactions. For Billing, it is ultimately about inspiring a social condition: “Everything is about a society that is changing and people in it.”⁵

So we're stuck in a traffic jam on a country road and we wait for five minutes, half an hour, two hours—nothing happens. A curious situation. And yet, how familiar the phenomenon of the traffic jam, the car as waiting room.

The Germans' special love of cars fascinated Billing during her first visit to Pulheim. The city of Pulheim, to which Stommeln belongs, is a heterogeneous conglomerate of incorporated villages and countless new-build areas very close to Cologne. Most of the inhabitants commute to work in Cologne every day by car. The rural-suburban infrastructure—busses usually only run once an hour—along with a mostly wealthy population may be the reasons that every household in Pulheim owns, on average, 2.7 cars. The area seems to have been planned primarily for getting around by car.

My thoughts wander. I think about how much my school friends, who are still living here, rely on their cars. They complain about the price of petrol, the other road users, and all the traffic jams, but at the same time can't imagine a life without their car.

A recent forsa survey⁶ has confirmed the Germans' special love of cars. Almost one in three Germans in the study stated that they are “proud” of their car. For around 19% this love is so great that they give their cars names. The close affinity between humans and cars was addressed by the French director and comic Jacques Tati around 40 years ago in his film *Traffic* (1971). Tati was struck by how people change behind the wheel of a car. Johanna Billing names *Traffic*, in its almost surgical interest in cars and their peculiar humanisation, as an inspiration for her project in Pulheim.⁷ It caricatures modern mobility and reveals that human contact can only achieve any depth once the car has come to a stop.

We gradually adjust to this unstable/stable condition of waiting, eat chocolate, listen to Maria Callas, and follow the waves the wind blows across the wheat fields. We sit in silence, talk, and watch some of the other participants exploring their surroundings. Eventually the artist passes





unterhalten uns und beobachten andere TeilnehmerInnen dabei, wie sie die Umgebung erforschen. Schließlich kommt die Künstlerin mit ihrem Filmteam vorbei, begrüßt uns und filmt den Mikrokosmos unseres Wagens.

Bereits vier Jahre vor *Trafic* setzte Jean-Luc Godard in seinem Film *Weekend* (1967) einen der berühmtesten Staus der Filmgeschichte in Szene: Die Kamera fährt auf einer Landstraße langsam an einer langen Reihe stehender Autos entlang und erfasst unterschiedliche Situationen zwischenmenschlicher Kommunikation. Die Menschen scheinen sich in dem Nicht-Vorankommen eingerichtet zu haben und vertreiben sich die Zeit mit Ball- und Kartenspielen oder zanken sich. Das Hauptaugenmerk liegt jedoch auf den Lastwagen, Cabriolets und Kleinwagen, die fast origineller dargestellt werden als ihre FahrerInnen. Godard reflektiert in seinem Film den Stress des mobilen, modernen Lebens und die innere Sinnleere seiner ProtagonistInnen. Godard und Billing verbindet ein soziologisches Interesse am Phänomen Stau und der Verflechtung von privatem und öffentlichem Raum.

Ein zweites Filmteam wird von einem großen Feuerwehrkran in die Höhe gehoben und filmt Stau und Umgebung von oben. Die Rüben- und Weizenfelder um Stommeln sind von Strommasten durchzogen, in der Ferne sind die dampfenden Kühltürme des Kohlekraftwerks Niederaußem zu sehen. Die nächste Umgehungsstraße ist nie weit. Es regnet, ist windig und zwischendurch scheint die Sonne. Es sind die scheinbaren Nebensächlichkeiten, die wichtig werden. Das Warten wird zum Ereignis.

Johanna Billing beschäftigt sich in vielen ihrer Videoarbeiten mit dem Motiv des Wartens. In *Where She Is At* (2001), einer Arbeit, die auf Einladung der Oslo Konsthall und Moderna Museet Projekt entstanden ist, klettert ein Mädchen auf einen Sprungturm, nur um dort oben stehen zu bleiben. Das Freibad, in dem sich der Sprungturm befindet, ist eines der wenigen noch existierenden Beispiele funktionalistischer Architektur in Oslo. Entworfen 1934 von Ole Lind Schistad und Eyvind Moestue, stand es 2001 vor der Schließung, da der Staat die Unterhaltskosten nicht mehr tragen wollte. Billing zeigt in *Where She Is At* wie ein Ort den Bruch zwischen der gesellschaftlichen Gegenwart und den norwegischen Idealen der 1930er Jahre verdeutlichen kann, und thematisiert das Warten als Handlung. Das Mädchen zögert und die Situation bleibt in der Schwebe. Der Titel der Arbeit dehnt den Zustand der Unentschlossenheit auf die Lebenssituation jenseits des Freibades aus.

In dem ein Jahr zuvor entstandenen Video *Project for a Revolution* (2000) ist ein Klassenzimmer in Stockholm Zentrum des Geschehens. Der Raum ist voll mit jungen Menschen. Niemand spricht, eine Person geht (und kommt irgendwann wieder), die anderen warten. Das Warten, das sich auch auf die Anfangsszene von Michelangelo Antonionis Filmklassiker *Zabriskie Point* von 1970

by with her film team, greets us, and films the microcosm of our car.

Four years before *Trafic*, Jean-Luc Godard created one of the most famous traffic jams in film history in his film *Weekend* (1967): the camera moves slowly along a long line of stationary cars on a country road and captures various situations of interpersonal communication it has created. The people appear to have become acclimatised to the state of not getting anywhere, and pass the time with ball and card games or quarrelling with each other. However, attention is focused on the trucks, convertibles, and small cars, which are portrayed almost more inventively than are their drivers. Godard reflects the stress of modern, mobile life and the inner emptiness of the protagonists of this film. Godard and Billing are linked by a sociological interest in the phenomenon of the traffic jam and the intertwining of private and public space.

A second film team is lifted up into the air by a large firefighter's crane to film the traffic jam and its surroundings from above. The turnip and wheat fields around Stommeln are dotted with pylons and the steaming cooling towers of Niederaußem Power Station can be seen in the distance. The next bypass road is never far off. It's raining and windy and now and then the sun shines. It is the apparently incidental things that become important. Waiting becomes an event.

Johanna Billing is concerned with the motif of waiting in many of her video pieces. In *Where She Is At* (2001)—the result of an invitation from the Oslo Kunsthall and Moderna Museet Projekt—a girl climbs a diving tower, only to remain standing at the top. The open-air pool where the diving tower is located is one of the few examples of functionalist architecture in Oslo that still exists. Designed in 1934 by Ole Lind Schistad and Eyvind Moestue, it was threatened with closure in 2001 when the state no longer wanted to shoulder the costs of running it. In *Where She Is At*, Billing shows how a place can illustrate the gap between the present society and the Norwegian ideals of the 1930s, while making waiting the subject of the plot. The girl hesitates, and the situation remains in limbo. The title of the work extends the condition of indecision to the situation beyond the bounds of the swimming pool.

In the video piece *Project for a Revolution* (2000), produced a year earlier, the action takes place in what appears to be a classroom in Stockholm. The room is full of young people. No one talks, one person leaves (and comes back at some point), the others wait. The waiting—which also refers to the opening scene of Michelangelo Antonioni's 1970 classic film *Zabriskie Point*—implies, in its unsuccessful connection between subject

bezieht, beinhaltet in der erfolglosen Verbindung zwischen Subjekt und Kollektiv den Aspekt einer gescheiterten Moderne. Erneut untersucht Billing hier ihre eigene gesellschaftliche Realität, den gesättigten Wohlfahrtsstaat Schweden der 1990er Jahre. Im Gegensatz zu der filmischen Referenz auf die studentischen Debatten und Aktivitäten während des Vietnamkriegs scheint in *Project for a Revolution* die Revolution nur mehr ein „Projekt“ zu sein.

Die BetrachterInnen von Billings Arbeiten warten gemeinsam mit den ProtagonistInnen der Videos darauf, dass etwas geschieht. Sie durchleben verschiedene Phasen des Wartens, von Irritation über Ungeduld bis hin zu Gelassenheit, zugleich lässt sich die Ästhetik und das zeitliche Vakuum des Filmes genießen. In *Project for a Revolution* verstärkt Billing dieses Motiv zusätzlich, indem sie den Film zum ersten Mal als Loop anlegt, was seitdem in ihren Arbeiten eine wichtige dramaturgische Rolle spielt. Inspiriert von dem



14

lateinischen Ursprung des Wortes Revolution *revolutio*, was soviel wie Zurückwälzen oder Umdrehung bedeutet, verwendet Billing den Loop, um das Warten in die Ewigkeit zu verlängern. Das Geschehen steckt in einer Endlosschleife fest, ohne Anfang und Ende. In den ruhigen, gleichwohl nicht stillen künstlerischen Arbeiten wird das Warten als Bestandteil unserer mobilen Gesellschaft erfahrbar, als strapazierende Spiegelung unserer zwischen Leistungsdrang und ständigem „Upgrading“ gefangenen Societas und gleichzeitig auch als meditativer Moment, in dem noch von der utopischen Umkehrung geträumt werden kann.

Nach mehr als vier Stunden werden wir langsam unruhig. Wir haben über alles geredet, die Bananen aufgegessen und alle CDs durchgehört. Einige AutofahrerInnen beginnen zu hupen. Nur die Künstlerin kann die Situation auflösen. „Berufsverkehr ist eigentlich nichts anderes“, sagt mein Vater. Plötzlich hört man

and collective, the impression of a failed Modernity. Once again Billing is examining her own social reality: the satiated welfare state of Sweden in the 1990s. In contrast to the filmic references to student debates and activities during the Vietnam War, the revolution in Billing's work seems to be just a “project.”

The viewers of Billing's work wait, along with the protagonists of the videos, for something to happen. They go through various phases of waiting—from irritation, via impatience, to serenity. At the same time the aesthetics and the temporal vacuum of the film are also pleasurable. Billing additionally strengthens this motif in *Project for a Revolution* by, for the first time in her practice, making the film a loop—something that has since played an important dramaturgical role in her work. Inspired by the Latin origins of the word *revolutio*, (“revolution,” to roll back or turn around), Billing uses the loop to extend the waiting into eternity. Events are stuck in an endless loop, without beginning or end. In the calm yet not still artistic work, waiting becomes something we are able to experience as a part of our mobile society, as a straining reflection of our societas, caught between the pressure to perform and constant “upgrading”, and at the same time as a meditative moment in which utopian reversion can still be dreamt.

After more than four hours we start to become restless. We've talked about everything, eaten all the bananas, and listened to all the CDs. Some drivers sound their horns. Only the artist can resolve the situation. “Rush-hour traffic isn't really any different,” my father says. Suddenly we hear the first sounds of motors starting, and then the car in front drives off. We follow. After the brief sensation of novelty through the wonder of movement, enthusiasm evaporates and transforms back into the uniformity of mobility again.

Johanna Billing says, “the loops are, to some extent, about being a way for me to leave things open-ended.”⁸ *Pulheim Jam Session* will presumably also be told as a filmic loop, so that we'll all be stuck in this traffic jam again and again.

It's early one Saturday morning in June 2011, and I'm sitting on a regional train bound for Stommeln...

Translated from German by Tom Ashforth.

Lisa Marei Schmidt grew up in Sinnersdorf (Pulheim). She studied in Marburg, Amsterdam, Berlin, and London and worked at Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, among others. She has been a curator at Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin since May 2013.

die ersten Motorengeräusche und das Auto vor uns fährt los. Wir folgen. Nach der kurzen Sensation des Neuen durch das Wunder der Bewegung verflüchtigt sich die Begeisterung und verwandelt sich wieder in die Gleichförmigkeit der Mobilität.

Johanna Billing meint, „dass es bei den Loops in gewissem Maße um ein Verfahren geht, die Dinge ... un abgeschlossen zu lassen.“⁸ Vermutlich wird auch *Pulheim Jam Session* als filmischer Loop erzählt werden, sodass wir immer und immer wieder in diesem Stau stehen werden.

An einem Samstag im Juni 2011 sitze ich in aller Frühe in einem Regionalzug nach Stommeln ...

Lisa Marei Schmidt wuchs in Sinnersdorf (Pulheim) auf. Sie studierte in Marburg, Amsterdam, Berlin und London und arbeitete unter anderem in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Seit Mai 2013 ist sie Kuratorin am Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin.

1. „Ich betrachte, die Menschen, mit denen ich arbeite, als SchauspielerInnen, nur sind es eben keine professionellen SchauspielerInnen.“ Johanna Billing in einer E-Mail an die Autorin vom 27. November 2012.
2. „I'm gonna live anyhow till I die“, Interview von Melissa Grönlund mit Johanna Billing, in: *Flash Art*, Januar/Februar 2013, S. 86.
3. Zum Beispiel am 22. August 2009 im Rahmen der Ausstellung *Everything, Then, Passes Between Us* im Kölnischen Kunstverein, mit folgenden Bands und MusikerInnen: Peter, seine Tochter und ich an den Drums, LINGBY, Tom Ashforth, Festland, Karlecik/Czybulka/Wratil, Popnoname, Christian Jendreiko, Teresa & Julia, Vert, Early in the Fridge, Olger & Wolger, Stankowski, Donna Regina, Daniel Ansorge.
4. Der Werktitel *Pulheim Jam Session* setzt den „Traffic Jam“, den Autostau, mit der musikalischen „Jamsession“ in Beziehung.
5. „More Films about Songs, Cities & Circles. A Conversation between Johanna Billing & Helena Selder“, in: *Johanna Billing – Look Behind Us, a Blue Sky*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2006, S. 46.
6. forsa-Umfrage für die CosmosDirekt Versicherung aus dem Jahr 2012. Befragt wurden 1.011 AutonutzerInnen. Sie gaben Auskunft über die Beziehung zu ihren Fahrzeugen.
7. Johanna Billing in einer E-Mail an die Autorin vom 27. November 2012.
8. „Forever Changes. A Conversation between Johanna Billing & Philipp Kaiser“, in: *Johanna Billing – Look Behind Us, a Blue Sky*, a.a.O., S. 81.



1. “I work in most cases with people as actors, it is just that they are not professional actors.” Johanna Billing in an email to the author dated 27 November 2012.
2. “I'm gonna live anyhow till I die,” Interview Melissa Grönlund with Johanna Billing, in *Flash Art* (January–February 2013), 86.
3. For example, on 22 August 2009 as part of the exhibition *Everything, Then, Passes Between Us* in the Kölnischer Kunstverein, with the following bands and musicians: Peter, seine Tochter und ich an den Drums; LINGBY; Tom Ashforth; Festland; Karlecik/Czybulka/Wratil; Popnoname; Christian Jendreiko; Teresa & Julia; Vert; Early in the Fridge; Olger & Wolger; Stankowski; Donna Regina; and Daniel Ansorge.
4. The title of the work, *Pulheim Jam Session*, connects “traffic jam” and the musical “jam session.”
5. “More Films about Songs, Cities & Circles. A Conversation between Johanna Billing & Helena Selder”, in *Johanna Billing – Look Behind Us, a Blue Sky* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2006), 46.
6. forsa survey for CosmosDirekt insurance, in 2012. 1,011 car users have been interviewed about their relationships with their cars.
7. Johanna Billing in an email to the author dated 27 November 2012.
8. “Forever Changes. A Conversation between Johanna Billing & Philipp Kaiser”, in *Johanna Billing – Look Behind Us, a Blue Sky*, op. cit., 81.

15











Eine Bank, in Bewegung, unbewegt ...

JAMES MERLE THOMAS

26

„Allein auf der Straße zu gehen, sei es auch mit verstopften Ohren, ist ein ständiges Zwiegespräch zwischen uns und der Umwelt, die sich durch die Bilder, aus denen sie sich zusammensetzt, ausdrückt: durch die Physiognomien von Passanten, ihre Gesten, ihre Winke, ihre Handlungen, ihr Schweigen, ihre Mienen, ihre Auftritte, ihre kollektiven Reaktionen (Menschengedränge an den Verkehrsampeln, Zulauf bei einem Unfall oder bei der Frau mit dem Fischleib an der Porta Capuana); weiterhin Anschläge, Hinweisschilder, Richtungsangaben im umgekehrten Uhrzeigersinn, kurz und gut: Dinge und Objekte, die voller Bedeutung sind und daher durch ihre bloße Gegenwart unvermittelt 'sprechen'.“¹

Pier Paolo Pasolini, „Das 'Kino der Poesie'“, 1965

„Meine Brille fiel herunter, meine Hosenbeine rutschten hoch, ich war schweißgebadet, kauerte mich zusammen, stand auf, setzte mich hin und dachte, 'jetzt kann mich nichts mehr aufhalten'.“²

Keith Jarrett, 2006

Mitte der 1960er-Jahre, als seine filmische Produktion die schriftstellerische Arbeit des vergangenen Jahrzehnts ablöste, konzentrierte Pier Paolo Pasolini sich auf ein Thema, das ihn schon lange beschäftigte: die Auswirkungen des technikgetriebenen „Neokapitalismus“ der Nachkriegszeit auf die traditionellen Gesellschaftsstrukturen. Hatte sich der Dichter und Filmemacher seit den 1950er-Jahren mit

“A solitary walk in the street, even with stopped-up ears, is a continual conversation between us and an environment which expresses itself through the images that compose it: the faces of people who pass by, their gestures, their signs, their actions, their silences, their expressions, their arguments, their collective expressions (groups of people waiting at traffic lights, crowding around a traffic accident or around the fish-woman at Porta Capuana); and more—billboards, signposts, traffic circles, and, in short, objects and things that appear charged with multiple meanings and thus 'speak' brutally with their very presence.”¹

Pier Paolo Pasolini, “The 'Cinema of Poetry'”, 1965

“My glasses were falling off, my pants were twisted up, I was sweating, crouching, standing up, sitting down, and I was thinking, 'nothing can stop me now'.“²

Keith Jarrett, 2006

By the mid-1960s, as his filmic output replaced his literary work of the previous decade, Pier Paolo Pasolini began to refocus his long-standing concerns about the effects of a technology-driven postwar “neocapitalism” upon traditional societal structures. While the poet and filmmaker was still preoccupied—as he was throughout the 1950s—with a “relentless all-consuming,

dem „unerbittlichen Alles-Verzehren, Alles-Entleeren von Dingen, Handlungen, Menschen, Orten“ befasst, ging er von nun an in seinen Essays und Filmen der Frage nach, *wie* ein solcher Prozess zu vermitteln sei.³ Fest entschlossen, eine neue Filmsprache zu erschaffen, die das Schicksal des Subjekts (oder Ortes) inmitten der Flut des Spätkapitalismus nicht mehr nur *abbildete*, sah Pasolini in der Sichtbarmachung des filmischen Entstehungsprozesses den geeigneten Nährboden, um nicht nur Realität nachzuahmen, sondern „genau solche Situationen zum Gegenstand der Erzählung zu machen.“⁴

Angefangen mit *La ricotta* (*Der Weichkäse*, 1963) über den Dokumentarfilm *Comizi d'amore* (*Gastmahl der Liebe*, 1964) bis hin zu seinem knapp 90-minütigen *Uccellacci e uccellini* (*Große Vögel, kleine Vögel*, 1966) wandte sich Pasolini zunehmend von dem filmischen Neorealismus eines Rossellini oder Fellini ab und tauschte das sanfte, naturalistisch anmutende Ambiente seiner frühen Filme (z.B. *Mamma Roma* von 1962) gegen einen expliziteren, eindringlichen Bildschnitt, der seine politischen Anschauungen offenlegte: In *Uccellacci e uccellini* beziehen sich die SchauspielerInnen ausdrücklich auf den Filmraum außerhalb der Kamera und interagieren mit dokumentarischem Bildmaterial vom Begräbnis des Generalsekretärs der Kommunistischen Partei Italiens, Palmiro Togliatti; in *Comizi d'amore* ist Pasolini persönlich zu sehen, wie er die ItalienerInnen freiheraus zu ihrer sich verändernden Einstellung im Hinblick auf Liebe und Sexualität interviewt. *La ricotta*, ein brillanter, quasi-autobiographischer Kurzfilm über einen Regisseur, der verzweifelt die Passion Christi zu inszenieren versucht, ist in erster Linie ein Film über das Filmemachen selbst, und die darin äußerst komisch dargestellten Produktionsdetails verweisen auf das, was Pasolini in wachsendem Maße als die willkürliche Kluft zwischen einer „gelebten“ Realität und der Filmkunst betrachtet. In sämtlichen Filmen läuft die Tonspur absichtlich nicht lippen synchron und der jeweilige Soundtrack ist eine wilde Mischung aus Ennio Morricone, Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti, der amerikanischen Sängerin Odetta und der kongolesischen Messe Missa Luba.

In ihren seit mehr als zehn Jahren entstehenden Filmprojekten zeigt die schwedische Künstlerin Johanna Billing ungeschulte MusikerInnen, PerformerInnen und SchauspielerInnen bei der Ausübung alltäglicher oder beiläufiger Handlungen und ruft damit das poetische, selbstreflexive Kino Pasolinis in Erinnerung. Billings Filme sind rätselhaft, oft ohne klar erkennbaren Anfang oder Ende, und lassen (zumindest beim ersten Betrachten) selten ein ersichtliches Ziel erkennen. Ihre ProtagonistInnen treffen einander wortlos in überfüllten Seminarräumen, proben oder performen einen Song in einer ihnen fremden Sprache, lernen in einem Hafen segeln oder laufen durch die Straßen des römischen Stadtbezirks Ostia und spielen neben Aquädukten und in nachmittäglich verlassenen Schulen.⁵ Billings aus verschiedenen Perspektiven gedrehten und sorgfältig als Loops montierten Filme bedienen sich allesamt eines sehr persönlichen Repertoires, das formal durch Close-ups von Gesichtern, Händen und Gesten gebildet wird. Dieses Gefühl von Intimität wird durch den überlegten Umgang der Künstlerin mit

all-emptying of things, actions, people, places,” his subsequent essays and films instead proposed to explore just *how* such a process was to be mediated.³ Determined to create a new cinematic language that would not simply *depict* the fate of the subject (or place) amid the rising tide of late capitalism, Pasolini saw fertile ground in the making visible of the very process of creation itself—to not merely imitate, but instead to “make such situations into the very object of the narrative.”⁴

Beginning in 1963 with *La Ricotta*, continuing through the 1964 documentary *Comizi d'amore* (*Love Meetings*), and culminating in his 1966 feature-length *Uccellacci e Uccellini* (*The Hawks and the Sparrows*), Pasolini progressively abdicated the cinematic neorealism of Rossellini and Fellini, trading in the smooth, quasi-naturalistic ambience of his earliest films (such as 1962's *Mamma Roma*) for a more explicit and forceful montage style that laid bare his politics. In *Uccellacci e Uccellini*, actors explicitly respond to offscreen cinematic space and interact directly with documentary footage of the funeral of Italian Communist Party leader Palmiro Togliatti. In *Comizi d'amore*, Pasolini himself is captured on film, frankly interviewing scores of Italians about their shifting attitudes on love and sex. *La Ricotta* (a brilliant, quasi-autobiographical short about a director attempting to stage the Passion of Christ) is, above all, a film about making a film, in which the comically sordid details of production point to what Pasolini would increasingly see as the arbitrary gap between a “lived” reality and cinematic artifice. Throughout these films, overdubbed voiceover audio intentionally runs out of sync while a raucous blend of Ennio Morricone, Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti, the American singer Odetta, and the Congolese Missa Luba Mass drives the soundtracks.

Produced over the past decade or so, Swedish artist Johanna Billing's film-based projects feature untrained musicians, performers, or actors engaging in quotidian or casual actions; in doing so, they conjure much of Pasolini's poetic, self-reflexive cinema. Though Billing's films are enigmatic, frequently without discernible beginning or end, and (at least upon initial viewing) rarely illustrate their recognizable purpose, their subjects engage in everyday activities: quietly assembling in crowded seminar rooms, rehearsing and performing a song in a foreign language, learning to sail in a harbor, or running through the streets of the Roman district Ostia, playing along aqueducts and inside shuttered schools.⁵ Shot from different angles and carefully edited into short loops, Billing's films consistently emphasize a highly personal register formally achieved through close-up shots of faces, hands, and gestures. This sense of intimacy is further reinforced by the artist's careful attention to sound and music: Billing's meticulously captured field recordings are blended with—or outright dominated by—music, staged and mediated as performances or reinterpretations of relatively obscure songs or musicians: Roky Erickson, Sidney Barnes with the Rotary Connection, Arthur Russell, Franco Battiato. Key to understanding

27

Ton und Musik noch verstärkt: Billings präzise eingesetzter O-Ton vermischt sich entweder mit der Musik oder wird gänzlich davon überlagert; Musik, die in Form von Performances oder Neuinterpretationen von Songs oder Stücken relativ unbekannter MusikerInnen und KomponistInnen, wie beispielsweise Roky Erickson, Sidney Barnes mit der Rotary Connection, Arthur Russell oder Franco Battiato, aufgeführt und vermittelt wird. Entscheidend für das Verständnis ihrer Filme ist der subtile und oft implizite Verweis der Künstlerin auf vergangene Ereignisse oder Zeiträume – häufig auch durch die musikalischen Themen, die für deren jeweilige Ästhetik charakteristisch sind. Anders ausgedrückt, Billing präsentiert oder „covert“ diese Songs nicht einfach, sie transponiert ihre originäre poetische Kraft auf die Gegenwart, um einen Anstoß zu geben, über die metaphorische Distanz zwischen dem Hier und Dort, dem Damals und Heute nachzudenken. Durch diesen Vermittlungsprozess leistet der „Soundtrack“ in Billings Filmen bestimmten Metaphern und Ideen Vorschub, die erst nach mehrfacher Betrachtung der Filmschleifen klar zu erkennen sind.

Das große Vergnügen beim Betrachten von Billings Filmen – die häufig in minimal gestalteten Installationen präsentiert werden – resultiert *zum Teil* aus dem brillanten Zusammenspiel zweier korrelierender Strategien: Die erste – räumliche – manifestiert sich in der dezentralisierten Perspektive, die durch den sorgfältigen Bildschnitt und subtile Eingriffe in die geradlinige filmische Erzählstruktur erreicht wird. Die zweite – zeitliche – resultiert aus den stillschweigenden Anspielungen der Künstlerin auf architektonische Strukturen, Institutionen und soziale Bewegungen, die aufgrund ihrer historischen Natur beiden, DarstellerInnen wie ZuschauerInnen, einstweilen unzugänglich bleiben.⁶ Ich betone *zum Teil*, weil Fakten oder biographische Details ihrer ProtagonistInnen wenig dazu geeignet wären, den unverkennbaren Affekt, der sich durch Billings Filme zieht, zu vermitteln. Ihre Figuren – ob kroatische Schulkinder, die zum ersten Mal ein englisches Lied singen, rumänische SchauspielschülerInnen, die tanzen lernen, oder deutsche VorstadtbewohnerInnen, die auf einem Feldweg ein Nickerchen im Auto machen – wirken mal zögerlich, mal fest entschlossen, mal verlegen, angespannt oder selbstbewusst. Ihr Verhalten und ihre Handlungen strahlen eine fast greifbare (aber nie unverhohlene) Nostalgie aus – oder vermitteln zumindest ein romantisches Gefühl zu einem bestimmten Raum-Ort und seinen Eigenschaften – und beschwören etwas herauf, das Pasolini als die „Fülle“ des Lebens und das „Kino der Poesie“ bezeichnet hat.⁷

Mit *Pulheim Jam Session*, einer Aktion, die 2011 in und um Pulheim stattgefunden hat, einer nordrhein-westfälischen Stadt aus zwölf eingemeindeten Dörfern zwischen Köln und Düsseldorf, setzte Billing ihre Strategie fort, diesmal jedoch in einem größeren Maßstab und mit einer komplizierteren Logistik als bei jeder ihrer bisherigen Arbeiten. Ihr aktuelles Filmprojekt mit dem Arbeitstitel *Learning How to Drive a Piano* (2013–14) nimmt diese Aktion zum Ausgangspunkt und dreht sich um zwei miteinander verwobene Motive.⁸ Das erste ist eine junge Frau, die in einer Scheune auf einem Konzertflügel spielt, der obertonreich durch den weiten Raum erklingt, während



This Is How We Walk on the Moon,
documenta 12, Kassel, 2007



I'm Gonna Live Anyhow Until I Die,
Standfotografie | production still, 2011



Magical World,
Standfotografie | production still, 2005

draußen die Vögel zwitschern und von einer nahe gelegenen Straße die vorüberfahrenden Autos zu hören sind. Ihr improvisiertes Spiel bewegt sich fließend und mäandernd zwischen langsamen modalen Jazz-Themen, sich wiederholenden und aufgebrochenen Akkorden sowie kaum wahrnehmbaren Melodiefetzen. Immer wieder beginnt die schwedische Künstlerin und Musikerin Edda Magnason dort allein in der Scheune begleitend zu ihrem Spiel zu singen. Man hat das Gefühl, sie fahre regelrecht mit ihrem Instrument: sie tritt die Pedale, hebt und senkt abwechselnd Lautstärke und Tempo, verharrt oder wechselt zwischen verschiedenen musikalischen Themen. Während einige Standfotos einen Seitenblick auf den mit einer Plane abgedeckten Flügel oder Magnasons in helles Sonnenlicht getauchtes Gesicht und Hände gewähren, verstärken andere Aufnahmen die Vorstellung, der Flügel sei Instrument und Fahrzeug zugleich, und unterstreichen das „how“ des Titels oder, anders gesagt, gerade den Prozess, der bei der Darstellung eines solchen Zusammenhangs abläuft: Wir werden Zeugen, wie die Musikerin in einem Pulheimer Parkhaus in ihr Auto steigt, damit durch die Stadt und bis in die Scheune hineinfährt. In einer späteren Sequenz, die auf die vermeintliche Geschlossenheit und Beständigkeit eines so großen Instruments abzielt, wird der Flügel kurzerhand in seine Einzelteile zerlegt, auf einen Lkw verladen und abtransportiert. (Eine Bank, unbewegt in Bewegung ...) Das Entscheidende an dieser Szene jedoch ist, dass die ganze Zeit über das dreiköpfige Kamerateam zu sehen ist, das den Prozess aufgezeichnet hat.

Diese enigmatische, mehrschichtige Performance wird einem anderen Ereignis gegenübergestellt, in das ebenfalls Autos involviert sind. Auch hier sind die Produktionsdetails erkennbar: Die Standfotos zeigen einen schmalen, asphaltierten Weg zwischen großen Feldern, auf dem sich eine Schlange aus mehreren Dutzend Fahrzeugen gebildet hat. Wir sehen verschiedene Automarken wie Opel, Mercedes, VW, Volvo und Citroën. Kinder und Erwachsene sitzen zwischen den Autos, auf den Dächern, picknicken oder betrachten die Landschaft; Mitglieder der Filmcrew halten Mikrofonhalgen über die Szene und nehmen alles Mögliche und nichts Bestimmtes auf.

In einem Gespräch über ihre Arbeiten erklärte Johanna Billing unlängst, diese beiden Aktionen – ein Klavierkonzert in einer Scheune ohne Publikum und rund 60 Autos, die sich an einem Samstagnachmittag auf offenem Feld freiwillig zu einem Stau formieren – teilten ein Gefühl des Improvisatorischen.⁹ Es liegt natürlich nahe, Assoziationen zwischen „jamming“, also der musikalischen Improvisation, und „traffic jam“, dem Verkehrsstau, herzustellen. Doch über das Bemühen dieser Metapher hinaus thematisiert Billing in *Pulheim Jam Session* ähnlich wie in früheren Arbeiten implizit auch eine lose definierte Reihe sozialer und historischer Bedingungen, die spezifisch für Pulheim sind, wie die Entstehung der Großgemeinde Pulheim 1975 und ihre Sonderstellung als eine der Städte mit der höchsten Autodichte¹⁰ in Nordeuropa.

Mit ihrer poetischen (ja skurrilen) Inszenierung von Autos aufgereiht in einem Verkehrsstau auf dem Land verweist Billing in

these films is the artist's subtle and often implicit referencing, often by way of the musical themes that inform their aesthetic, of bygone events or eras. Stated differently, Billing doesn't simply represent or "cover" these songs but transposes their original poetic force onto the ever-unfolding present in order to prompt thinking about the metaphoric distance between the here and there, the then and now. Through such a mediation process, the "soundtracks" to Billing's films advance metaphors and ideas that become more readily apparent only after the looped films are viewed a few times.

The visceral pleasure in comprehending Billing's films—often presented in minimally designed installations—rests *partially* in the brilliant interplay of these two interrelated strategies. The first, spatial, amounts to a decentralized perspective achieved through carefully edited montage and a subtle intervention into straightforward narrative filmic structure; the second, temporal, emerges from the artist's quiet allusions to architectural structures, institutions, or social movements that remain (by virtue of their historical nature) provisionally inaccessible to both actor and viewer.⁶ I stress the word *partially* here because factual accounting or biographical detail does little to convey the unmistakable affect coursing throughout Billing's films. Her subjects—be they Croatian schoolchildren singing in English for the first time, young Romanian acting students learning to dance, or suburban Germans taking naps in their cars on a country lane—appear at different moments hesitant, purposeful, awkward, tense, and self-aware. Their manners and actions, which hint at an almost palpable (yet never outright) nostalgia (or at very least telegraph a romantic sensibility about a specific time-place and its qualities) suggest what Pasolini referred to as the "plenitude" of life, and a "cinema of poetry."⁷

With *Pulheim Jam Session*, an event staged in 2011 in and around Pulheim, a rural city outside of Cologne comprising twelve small villages between Cologne and Düsseldorf in the North Rhine-Westphalia region of Germany, Billing has continued this strategy at a scale larger and more logistically complicated than in any of her earlier projects. Her forthcoming film, *Learning How to Drive a Piano* (working title, 2013–14), draws from this event and consists of two interrelated motifs.⁸ The first consists of a young woman playing a grand piano in a barn, its overtones ringing loudly through the large space as birds chirp nearby and cars pass audibly on an adjacent street. Her improvisational style, fluid and meandering, veers between slow modal themes, repeated and fragmented chords, and barely recognizable snatches of melody. At several points Edda Magnason, the Swedish artist and musician seated alone in the barn, sings along with her performance. One senses that she is joyously driving the instrument—working the sustain pedals, alternately pushing and pulling at volume and tempo, lingering on and shifting through phrases. While a number of production stills grant the viewer side views of the tarp-covered piano or of Magnason's face and hands



ihrem jüngsten Projekt auch auf andere Staus in der Filmgeschichte, etwa in Jean-Luc Godards Experimentalfilm *Weekend* aus dem Jahr 1967. Während sich die Debatte über Godards vernichtende Kritik des französischen Bürgertums hauptsächlich an seiner Abkehr vom traditionellen Erzählkino festmacht – Pasolini sagte sich ungefähr zur gleichen Zeit davon los –, darf man nicht vergessen, dass eine der Schlüsselszenen des Films, eine siebenminütige Kamerafahrt entlang einer Autokolonne auf einer Landstraße, etwas ausgesprochen Spielerisches hat: Kinder werfen sich einen Ball zu, Wartende vertreiben sich die Zeit mit Schach und Backgammon, Zirkustiere laufen in ihren Transportkäfigen ungeduldig hin und her, genau wie ihre menschlichen Gegenparts. Selbst die Ursache des Staus, ein schlimmer Unfall, den die ProtagonistInnen am Ende passieren, ist derart blutrünstig in Szene gesetzt, dass es eher lustig-absurd als grausam wirkt.

Während der Erfolg von Godards vielschichtiger Sozialkritik auf einem subtil eingesetzten schwarzen Humor basiert, funktioniert Jacques Tatis *Trafic* von 1971 genau umgekehrt: Der Film zeigt, dass der Regisseur in der Lage ist, sein komödiantisches Talent mit einer gesunden Dosis Ambivalenz abzumildern. Trotz einer brillant choreografierten Unfallsequenz und zahllosen klamaukigen Verwicklungen im Stil der *Herbie*-Filme, sind Tatis kultiger Protagonist Monsieur Hulot und seine Begleiterin Maria immer wieder zu Untätigkeit und Stillstand verdammt: Der Lastwagen, mit dem der Wohnmobil-Prototyp – ein zu einem lächerlichen Campinggefährt umgebauter Renault 4 – transportiert wird, wird ständig aufgehalten und Marias hysterische Bemühungen, schneller voranzukommen, sind allesamt zum Scheitern verurteilt. Die Malaise der modernen Gesellschaft offenbart sich auf den Landstraßen und Parkplätzen der neu entstehenden europäischen Suburb: Gelangweilte AutofahrerInnen bohren in der Nase, andere tanzen langsam, balletartig, neben ihren stehenden Fahrzeugen.

Auch wenn *Pulheim Jam Session* einen ähnlich spielerischen, ja zutiefst komischen Unterton erkennen lässt, bezieht sich Billing mit ihrem Verweis auf das Auto und die Modernisierung – vermittelt durch Magnasons Performance – auf einen späteren Zeitpunkt in der Geschichte, nämlich auf die kommunale Gebietsreform [deutsch im Orig.], die bis Mitte der 1970er in Nordrhein-Westfalen (und anderen Bundesländern) durchgeführt wurde, um die seit den 1920er-Jahren bestehenden Verwaltungsstrukturen im Land zu reformieren. Für mehr Effizienz und Effektivität und weniger Bürokratie – die drastische Reduzierung von sich überschneidenden und redundanten Dienstleistungen führte zu deutlichen Einsparungen auf kommunaler und staatlicher Ebene – wurden zwischen 1966 und 1975 tausende Dörfer und Gemeinden in Westdeutschland zu größeren Verwaltungseinheiten zusammengeschlossen. Pulheim, eine kleine Ortschaft mit ein paar tausend EinwohnerInnen, wurde im Zuge dessen mit elf benachbarten Gemeinden zu einer Stadt vereint, deren einzelne Teile nie wirklich zusammengewachsen sind. Anstatt eine harmonische Kollektivierung einzuleiten, schuf die kommunale Neugliederung der 1970er – in Pulheim ebenso wie in

bathed in bright sunlight, additional documentation reinforces the idea of the piano as both an instrument and a vehicle, underscoring the titular “how.” In other words, the very process involved in representing such a connection: we witness the musician as she climbs into her car in a Pulheim parking garage, drives through the city and, literally, into the barn. Later, in a sequence that strikes at the supposed unity and permanence of such a large instrument, the piano is unceremoniously disassembled, packed into a truck, and driven away. (A bench, still moving...) Crucially, the scene reveals throughout the three-person camera crew who have been filming the process all along.

This enigmatic, layered performance is juxtaposed against another car-based event that similarly discloses the details of its production: a second set of images reveals several dozen cars, resting in single file line along a country lane. These production stills depict a narrow road dividing large fields filled with European cars: Opels, Mercedes, VWs, Volvos, Citroëns. Children squat between vehicles; people sit on top of roofs, picnic, gaze upon the landscape; crew members hold microphone booms above and near the cars, recording everything and nothing in particular.

In correspondence about the piece, Johanna Billing recently clarified that these two actions—a piano performance staged in a barn for no audience, and a group of roughly sixty cars, choreographed by the artist into an intentional Saturday-afternoon traffic jam outside a small German city—share an improvisational sensibility.⁹ The readily-made associations between “jamming” as a mode of musical performance and the traffic jam of cars are, of course, afoot. But beyond rehearsing this metaphor, *Pulheim Jam Session* also quietly circumscribes a loosely-defined set of social and historical conditions specific to Pulheim, to its incorporation as a city in 1975, and to its unique status in northern Europe as having one of the highest concentrations of automobiles.¹⁰

Because of its poetic (and even whimsical) depiction of cars lined up in rural traffic jams, Billing’s latest project may be read against several earlier jams, including Jean-Luc Godard’s 1967 *Weekend*. While most discussion of Godard’s withering critique of the French bourgeoisie revolves around his turn (roughly contemporaneous with Pasolini’s abdication) from traditional narrative cinema, it’s worth remembering that one of the defining scenes of the film—a seven-minute continuous tracking shot of a traffic jam—is downright playful, featuring children playing ball, people playing chess and backgammon, and circus animals impatiently pacing in their cages like their human counterparts. Even the cause of the traffic jam, a fatal accident through which the film’s protagonists finally splash, is so copiously bloody as to be more absurd than gruesome.

If the success of Godard’s densely layered social critique hinged on the subtle deployment of dark humor, then Jacques Tati’s 1971 *Trafic* worked in the inverse, demonstrating that the

anderen zersiedelten suburbanen Regionen Europas – einen merkwürdigen Zwischenraum, dessen BewohnerInnen weite Strecken mit dem Auto zurücklegen müssen, um arbeiten, einkaufen oder sich treffen zu können.

Billings jüngstes Projekt lässt Verbindungen musikalischer Art anklingen, nämlich zwischen der eher abseits gelegenen Zwischenstelle [deutsch im Orig.] Pulheim und dem Jazz-Pianisten Keith Jarrett (die Künstlerin selbst bestätigt seinen Einfluss auf *Pulheim Jam Session*), der ganz in der Nähe Station machte, als er Anfang der 1970er-Jahre quer durch Europa tourte und einige legendäre Klavierkonzerte vor ausverkauften Häusern gab, etwa in Lausanne, Bremen und Zürich. Zusammen mit Manfred Eicher, dem Gründer des Schallplattenlabels ECM, auf dem einige von Jarretts berühmtesten Alben aus den 1970ern erschienen sind, traf er spät am 24. Januar 1975 – nach einer 700 Kilometer langen Fahrt aus Lausanne mit einem Zwischenstopp [deutsch im Orig.] in Bern – in einem alten, elfenbeinfarbenen R4 vor der Kölner Oper ein. Von starken Rückenschmerzen geplagt,¹¹ wurde Jarrett dort mit einer zweiten alten Kiste konfrontiert: einem blechern klingenden Stutzflügel von Bösendorfer, dessen Pedale klemmten und der in den tiefen und hohen Tonlagen verstimmt war. Fast hätte Jarrett das Konzert abgesagt, aber dann besann er sich und betrat die Bühne. Die folgenden 67 Minuten waren der Beginn einer Weltkarriere: Die Doppel-LP *The Köln Concert*, noch im selben Jahr bei ECM veröffentlicht, wurde zum meistverkauften Klavier- und Jazzsoloalbum aller Zeiten.

Während Jarretts Konzert – und die besagte Verbindung zwischen dem „sich durch ein einstündiges Konzert improvisieren“ und „sich durch einen Autostau improvisieren“ – zweifellos Aspekte von Magnason's Spiel beeinflusst hat, wenden wir uns noch einmal Godard und Tati zu. Denn Billing zitiert in ihrem Projekt nicht nur die Staus in *Weekend* und *Trafic*, auch der behäbige 360-Grad-Schwenk in der Mitte von Godards Film, der zeigt, wie ein Pianist im Freien vor einer Scheune auf einem Bauernhof unter den aufmerksamen Blicken des einheimischen Publikums Mozarts *Klaversonate Nr. 18* spielt,¹² sowie Tatis Dauer-Gag, wenn AutofahrerInnen an der Tankstelle mit Werbegeschenken – riesigen Gipsbüsten von klassischen Musikern oder historischen Figuren – belästigt werden, liefern weitere Anhaltspunkte für das Verständnis von *Learning How to Drive a Piano* und der darin sichtbaren Vermischung von Autokultur und tiefgreifenden musikalischen Empfindungen.

Paradoxe Weise gilt Jarretts bekanntestes Konzert bei der Kritik nicht als sein bestes. Kenner bevorzugen den schwereren, lautereren Klang der früheren *Solo Concerts Bremen/Lausanne*-LP-Box, der unter anderem einem besseren, größeren Flügel geschuldet ist. Die Kölner Aufnahme von Jarretts ausgedehnten Improvisationen und zyklischen Phrasierungen hingegen – mal jazzig, mal sentimental und poppig – erhält durch den eigenwilligen Aufführungsstil eine ganz besondere Note: Der Pianist singt vernehmlich, er juchzt, springt auf, rutscht über die Klavierbank und klopft auf dem Flügel den Takt mit.

humorous director was capable of tempering his sheer comedic force with a healthy dose of ambivalence. Despite a brilliantly choreographed car crash sequence and endless pranks of the *The Love Bug* ilk, the film's protagonists (Tati's iconic character Hulot and his traveling companion Maria) are perpetually mired in inaction and stasis. The transporter with Hulot's prototyped recreational vehicle—a severely modified Renault 4 hot-rodged into a hilarious camping contraption—is perpetually being stopped, while Maria's maniacal attempts at speed and efficiency are forever backfiring. The malaise of the modern plays out in the semi-rural roads and parking lots of the newly-emergent European suburb: bored drivers sit around picking their noses; passengers slowly dance, ballet-like, next to their stopped vehicles.

Although one can easily discern a similarly playful, comic tone in *Pulheim Jam Session*, Billing's allusions to automobiles and modernization—by way of Magnason's performance—revolve around a slightly later moment, namely the mid-1970s *Gebietsreform* (regional reform) of North Rhine-Westphalia (and West Germany). This was intended as a much-needed updating of the urban and regional structures that had largely remained unchanged since (at least) the 1920s. Streamlined under the banners of efficiency, lean governance, and a generalized “effectiveness”—to say nothing of regional and state savings via the drastic reduction of overlapping or redundant services—the several thousand villages and townships that dotted the West German rural landscape were absorbed into increasingly larger entities between 1966 and 1975. Pulheim, a modest village of a few thousand citizens, was suddenly linked to eleven adjacent villages in ways that suggested, yet never fully embodied, this new neighborliness. Instead of harmonious collectivization, the *Gebietsreform* of the 1970s resulted (in Pulheim as in other awkwardly located suburban European regions) in a curious in-between space in which residents began to commute long distances via car to work, shop, and commune.

By way of Billing's newest project and her explicit acknowledgment of his oblique influence upon *Pulheim Jam Session*, we are invited to consider the latent connections (harmonics, as it were) resonating between Pulheim, an out-of-the-way *Zwischenstelle* (in-between place), and pianist Keith Jarrett, who might have passed near the small village as he crisscrossed Europe in the early 1970s, delivering a series of groundbreaking solo piano concerts to packed houses in Lausanne, Bremen, and Zurich. Crammed into an old ivory-colored R4 with Manfred Eicher (founder of ECM, the record label that published many of Jarrett's most well-known albums of the 1970s) after a 700 km ride from Lausanne, with a *Zwischenstopp* (stopover) in Bern, Jarrett arrived at the Cologne Opera House late on Friday 24 January 1975. Suffering from debilitating back pain,¹¹ the young pianist was dealt a jalopy: an old, tinny-sounding Bösendorfer baby grand piano with semi-functional pedals and questionable notes on both the lower and





Was können wir also schließen aus diesem Beziehungsgefüge zwischen den von Billing bestätigten filmischen Referenzen, der Musik, die die beiden Ereignisse miteinander verbindet, und der ruhigen, beinahe unaufgeregten Atmosphäre in Pulheim und seinen Stadtteilen? Während in den Filmen von Godard und Tati klassische Musik die – um 1968 noch sehr virulenten – Absurditäten diverser kultureller Unterschiede unterstreicht, steht in Billings jüngstem Projekt Jarretts Konzept der Improvisation für die Musik eines dezidiert späteren Zeitpunkts. Jarrett hatte im Grunde mit widrigen Umständen zu kämpfen, er musste ein kaum funktionstüchtiges Instrument aus einem Stillstand befreien. Mit dieser Tonaufnahme schwappte die Avantgarde auf jedermanns Plattenteller: ein Soundtrack, um im Stau zu stehen, auf irgendeiner Straße, in einem alten Renault: Der Rücken tut dir weh, du musst spät zu Abend essen und unter suboptimalen Bedingungen arbeiten, aber du machst das Beste daraus. Dein Song, wie das Auto, gleitet in keine bestimmte Richtung und zugleich überall hin. Eine Bank, in Bewegung, unbewegt ...

Aus dem Amerikanischen von Alexandra Bootz und Andrea Honecker.

Der Kunsthistoriker und Kurator James Merle Thomas lebt in San Francisco und Washington, D.C. Zur Zeit ist er Chester-Dale-Predoctoral-Fellow am Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA) an der National Gallery of Art in Washington, D.C., und arbeitet an seinem PhD am Department of Art History an der Stanford University. Er war kuratorischer Mitarbeiter der BIACS 2 – Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (2006) und der 7. Gwangju Biennale (2007).

higher registers. Although he almost canceled the concert, Jarrett decided to perform, and took the stage. The recorded 67 minutes that followed would forever transform the young musician's career: *The Köln Concert*, released later as double album in 1975 on ECM, would go on to become the best-selling solo jazz album as well as the all-time best selling piano album.

While Jarrett's performance—and the implied connections between improvising one's way through an hour-long concert and improvising one's way through a traffic jam—clearly informs aspects of Magnason's playing, one can turn again to Godard and Tati. If Billing's latest project acknowledges the car pileups in both *Weekend* and *Trafic*, then Godard's plodding 360-degree shots of a barnyard piano performance of Mozart's *Piano Sonata no. 18* appearing in the middle of *Weekend* (wherein locals walk slowly and pause, regarding the pianist)¹² and Tati's recurring gag in which a service station gifts customers large plaster busts of classical musicians and other historical figures would seem to provide further points of reference for deciphering Johanna Billing's *Learning How to Drive a Piano* and its blend of automobile culture and deep musical sensibilities.

Paradoxically, Jarrett's most well-known performance is not his most critically regarded. Connoisseurs prefer the heavier, louder feel of his earlier *Solo Concerts Bremen/Lausanne* box set, which benefits from (among other factors) a stronger concert grand piano. The Cologne recording of Jarrett's extended vamping and circular phrasing—at times modal, at others maudlin and pop-tinged—is thoroughly colored by his idiosyncratic performance style, which included audible singing, grunting, standing up, scooting the bench, and banging along with the instrument.

What, then, might one infer from the relationship between the cinematic references Billing has acknowledged, the music that links these two performances, and the quiet, almost unremarkable ambience of Pulheim and its confederation? While classical music in both Godard and Tati's films points at the absurdities, still very much at play circa 1968, of various cultural divides, then Billing's latest project regards *The Köln Concert* as the music for a decidedly later moment. Jarrett was, after all, stuck with a mess, had to coax a poorly-functioning machine from a standstill. With one recording, the avant-garde spilled out onto everyone's turntables: a soundtrack for sitting in traffic, in an old Renault, on some unremarkable stretch of road. Your back hurts, you have to eat a late dinner, and work in less than ideal conditions, but, somehow, you make the best of it all. Your song, like the car, goes both nowhere in particular, and everywhere. A bench, moving, still ...

James Merle Thomas is an art historian and curator based in San Francisco and Washington, D.C. He is currently the Chester Dale Predoctoral Fellow at the Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA) at the National Gallery of Art, Washington D.C. and is completing his Ph.D. in the Department of Art History at Stanford University. Thomas was Assistant Curator of the Second Biennial of Contemporary Art of Seville (2006) and the Seventh Gwangju Biennale (2007).

1. Pier Paolo Pasolini, „Das 'Kino der Poesie'“ (Ital. Orig. 1965), in: *Pier Paolo Pasolini. Reihe Film 12*, München: Hanser, 1977, S. 50f.

2. Vgl. John Fordham, „50 great moments in jazz: Keith Jarrett's The Köln Concert“, in: *theguardian* music blog, Post vom 31. Januar 2011. Abgefragt am 3. September 2013 unter <http://www.theguardian.com/music/musicblog/2011/jan/31/50-great-moments-jazz-keith-jarrett>.

3. Siehe Kapitel 4 („Archaic: Pasolini on the Face of the Earth“) in Noa Steinmatskys exzellentem Werk *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2008.

4. Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, Mailand: Gazanti, 1966, S. 54. Siehe auch *Pasolini on Pasolini. Interviews with Oswald Stack*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1969.

5. *Project for a Revolution* (2000), *Magical World* (2005), *This Is How We Walk on the Moon* (2007) und *I'm Gonna Live Anyhow Until I Die* (2012). Letzterer spielt in den aus den 1930er Jahren stammenden römischen Arbeiterbezirken Testaccio und Ostia und beginnt mit einer Tafelgesellschaft im Restaurant Al Biondo Tevere, in dem Pasolini vor seiner Ermordung am 2. November 1975 zuletzt Essen war.

6. Einige AutorInnen bringen Billings Gesamtprojekt mit dem Verschwinden (und der anschließenden Privatisierung) von Institutionen des europäischen Wohlfahrtsstaats in Verbindung, wie den skandinavischen Kindergärten, Sommerfreizeiten und Musikschulen aus der Jugend der Künstlerin. Siehe z.B. Maria Lind, „Waiting for Billing“, in: *Johanna Billing – Look Behind Us, a Blue Sky*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007. Hier lassen sich leicht Parallelen ziehen zwischen Pasolinis Verbundenheit mit seiner italienischen Heimatregion, dem Friaul, und Billings häufig demonstrierter Affinität zu „unbedeutenden“ oder zumindest peripheren oder halbvergessenen und bedeutungslos gewordenen/verlassenen Orten.

7. Siehe Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Mailand: Garzanti, 1972. In deutscher Übersetzung erschienen unter dem Titel *Ketzererfahrungen. Schriften zu Sprache, Literatur und Film* (aus dem Italienischen von Reimar Klein), München: Hanser, 1979, und *Pier Paolo Pasolini. Reihe Film 12*, München: Hanser, 1977, darin: „Das 'Kino der Poesie'“ (S. 49–77) und „Anmerkungen zur Einstellungssequenz“ (S. 77–84). Eine angemessene Erörterung würde den Umfang dieses Textes sprengen, doch es sei an dieser Stelle der Hinweis erlaubt, dass sich Billings Filme meines Erachtens am besten durch die Perspektive der beiden oben genannten Aufsätze Pasolinis betrachten lassen.

8. Zu dem Zeitpunkt, als dieser Text entstanden ist, war das Filmprojekt noch nicht abgeschlossen. Nachfolgende Beschreibungen einzelner Szenen, Bilder und Soundtracks beziehen sich auf das Material, das die Künstlerin dem Autor per E-Mail-Korrespondenz im Juli und August 2013 zur Verfügung gestellt hat.

9. Vgl. „I'm gonna live anyhow till I die“, Interview von Melissa Grönlund mit Johanna Billing, in: *Flash Art*, Januar/Februar 2013, S. 86.

10. Bei den Vorbereitungen zu ihrem Projekt stieß die Künstlerin auf die Tatsache, dass in Pulheim, einer Stadt mit 54.000 EinwohnerInnen, statistisch gesehen 2,7 Fahrzeuge pro Haushalt angemeldet sind. Der Bundesdurchschnitt liegt bei 1,1 Pkw (Statistisches Bundesamt, 2013).

11. Im Alter von 20 Jahren hatte Jarrett sich bei dem Versuch, ein nicht anspringendes Auto anzuschleppen, eine ernsthafte Rückenverletzung zugezogen. Dieses Leiden verschlimmerte sich später durch seine betont physische Art und Weise Klavier zu spielen. Siehe: Ian Carr, *Keith Jarrett. The Man and His Music*, Cambridge, Mass.: DaCapo Press, 1992), S. 67.

12. Der Pianist in *Weekend* wird von Godards langjährigem Freund Paul Gégauff dargestellt, der auch für viele Filme Claude Chabrols das Drehbuch verfasst oder mitverfasst hat.

1. See Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico* (Milan: Garzanti, 1972). Translated into English as *Heretical Empiricism*, by Ben Lawton & Louise K. Barnett (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1988), 168.

2. See John Fordham, „50 great moments in jazz: Keith Jarrett's The Köln Concert,“ in *theguardian* music blog, posted 31 January 2011. Retrieved 3 September 2013 from <http://www.theguardian.com/music/musicblog/2011/jan/31/50-great-moments-jazz-keith-jarrett>

3. See chapter four (“Archaic: Pasolini on the Face of the Earth“) in Noa Steimatsky's excellent *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema* (Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2008).

4. Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini* (Milan: Gazanti, 1966), 54. See also *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1969).

5. *Project for a Revolution* (2000), *Magical World* (2005), *This Is How We Walk on the Moon* (2007), and *I'm Gonna Live Anyhow Until I Die* (2012), respectively. The last of these, set in the 1930s working-class Roman neighborhoods Testaccio and Ostia, opens with a crowd dining at Al Biondo Tevere, the restaurant in which Pasolini had his last meal before he was murdered in 1975.

6. Several authors have linked Billing's overall project to the disappearance (and subsequent privatization) of certain institutional structures of the European social welfare state: the Scandinavian kindergartens, summer camps, and music schools of the artist's youth. See, for example, Maria Lind, „Waiting for Billing,“ in *Johanna Billing – Look Behind Us, a Blue Sky* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2007). On this point, one may readily draw parallels between Pasolini's attachments to his native Friulian region of Italy and Billing's long-demonstrated affinity for “minor” (or at least peripheral or semi-forgotten) and outdated/abandoned places.

7. See Pier Paolo Pasolini, *Heretical Empiricism*, ibid. While proper exposition remains beyond the scope of this short essay, I want to advance the idea here that Billing's films are most productively viewed through the lens of two essays by Pasolini, both featured within the aforementioned volume: “The ‘Cinema of Poetry’” (pp. 167–186) and “Observations on the Sequence Shot” (pp. 233–237).

8. At the time of writing this essay, the artist is still producing the film. Subsequent references to individual scenes, images, and the soundtrack refer to material supplied to the author via email correspondence with the artist in July and August 2013.

9. See “I'm gonna live anyhow till I die,“ Interview Melissa Grönlund with Johanna Billing, in *Flash Art* (January–February 2013), 86.

10. Through her research the artist found that Pulheim and its approximately 54,000 inhabitants average 2.7 cars per household, compared to about 1.1 cars per household in Germany as a whole.

11. Jarrett seriously injured his back when he was twenty while attempting to push a car that wouldn't start. This injury was later exacerbated by his extremely physical performance style. See Ian Carr, *Keith Jarrett. The Man and His Music* (Cambridge, Mass.: DaCapo Press, 1992), 67.

12. In *Weekend*, the pianist is played by Godard's longtime friend Paul Gégauff, who wrote or co-wrote many of Claude Chabrol's films.

JOHANNA BILLING

Geb. in 1973 in Jönköping/Schweden, lebt in Stockholm. | Born in 1973 in Jönköping/Sweden, lives in Stockholm.

Einzelausstellungen (Auswahl) | Selected solo exhibitions

I'm Gonna Live Anyhow Until I Die, The MAC – Metropolitan Arts Centre, Belfast, 2012; *I'm Lost Without Your Rhythm*, Modern Art Oxford, 2010; *Moving In, Five Films*, Grazer Kunstverein, Graz, 2010; *I'm Lost Without Your Rhythm*, Glasmoog|Projects, Köln, 2010; *Tiny Movements*, ACCA – Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, 2009; *I'm Lost Without Your Rhythm*, Camden Arts Centre, London, 2009; *Taking Turns*, Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City, Kan., 2008; *This Is How We Walk on The Moon*, Malmö Konsthall, Malmö, 2008; *Forever Changes*, Kunstmuseum Basel – Museum für Gegenwartskunst, Basel, 2007; *Keep on Doing*, Dundee Contemporary Arts (DCA), Dundee, 2007; *Magical World*, P.S. 1 Contemporary Art Center, Long Island City, N.Y., 2006; *Songs, Cities & Circles*, basis, Frankfurt/Main, 2006.

Gruppenausstellungen (Auswahl) | Selected group exhibitions

Situation(s) [48°47'34" N / 2°23'14" E], MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 2012; *Un'Espressione Geografica*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino, 2011; *Last Ride in a Hot Balloon*, 4th Auckland Triennial, Auckland, 2010; *Everything, Then, Passes Between Us*, Kölnischer Kunstverein, Köln, 2009; *Coral Visual*, Casa de la Cultura, Buenos Aires, 2009; *The Past Is a Foreign Country*, Centre of Contemporary Art Znaki Czasu, Torun, 2008; *Here We Dance*, Tate Modern, London, 2008; documenta 12, Kassel, 2007; Singapore Biennale, 2006; *Normalization*, Rooseum, Malmö, 2006; 9th International Istanbul Biennial, 2005; 1st Moscow Biennale, 2005; La Biennale di Venezia, 50th International Art Exhibition, 2003.

Filme | Filmography

I'm Gonna Live Anyhow Until I Die, 16:29 min (loop), 2012
I'm Lost Without Your Rhythm, 13:29 min (loop), 2009
This Is How We Walk on the Moon, 27:20 min (loop), 2007
Another Album, 28:12 min (loop), 2006
Magical World, 6:12 min (loop), 2005
Magic and Loss, 16:52 min (loop), 2005
Look Out!, 5:20 min (loop), 2003
You Don't Love Me Yet, 7:43 min, 2003
Where She Is At, 7:35 min (loop), 2001
What Else Do You Do?, 5:00 min, 2001
Missing Out, 3:14 min (loop), 2001
Project for a Revolution, 3:14 min (loop), 2000
Graduate Show, 3:20 min, 1999

Tonträger | Discography

I'm Gonna Live Anyhow Until I Die, LP, Köln: Apparent Extent, 2013 (AE018)
I'm Lost Without Your Rhythm, LP, München: Apparent Extent, 2009 (AE008)
This Is How We Walk on the Moon, LP, München: Apparent Extent, 2008 (AE006)
Another Album, LP, London: Hollybush Gardens, 2007
Original Film Soundtracks, LP, München: Apparent Extent, 2007 (AE004)
You Don't Love Me Yet, CD, Stockholm/Helsinki: Index, the Swedish Contemporary Art Foundation/NIFCA, Nordic Institute for Contemporary Art, 2003

Publikationen (Auswahl) | Selected bibliography

Johanna Billing – I'm Lost Without Your Rhythm, London: Camden Arts Center, 2009
Johanna Billing – Tiny Movements, Melbourne: Australian Centre for Contemporary Art (ACCA), 2009
Johanna Billing – Look Behind Us, a Blue Sky, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007
Johanna Billing – Works #3, London: Milch/Double agents, 2003
Johanna Billing, Stockholm: Moderna Museet Projekt, 2001

www.johannabilling.com

Die Aktion *Pulheim Jam Session* von Johanna Billing fand auf Einladung der Kulturabteilung der Stadt Pulheim im Rahmen der Projektreihe *Stadtbild.Intervention* am 18. und 19. Juni 2011 in Pulheim-Stommeln statt und wurde in Zusammenarbeit mit der Kunsthochschule für Medien Köln produziert.

Pulheim Jam Session, a live event by Johanna Billing, took place 18–19 June 2011 in Pulheim-Stommeln, on invitation of the Cultural Department of the City of Pulheim as part of the project series *Stadtbild.Intervention*, produced in cooperation with the Academy of Media Arts Cologne.

Die Filmaufnahmen von der Aktion bilden den Ausgangspunkt für Johanna Billings Film mit dem Arbeitstitel *Learning How to Drive a Piano*, 2013–14 (work in progress).

Johanna Billing's upcoming film *Learning How to Drive a Piano*, 2013–14 (work in progress) will be based on video shot during the live event.

Mit Edda Magnason am Konzertflügel sowie Bürgerinnen und Bürgern von Pulheim in ihren Autos.

Featuring Edda Magnason on grand piano, and citizens of Pulheim in their cars.

Regie | Director
Johanna Billing

Kamera | Cinematography
Jan Höhe (1. Kamera | 1st Camera operator), Julia Franken (2. Kamera | 2nd Camera operator), Kris Willner (3. Kamera | 3rd camera operator)

Ton | Sound recordist
C.A. Ramirez, Ephraim Wegner

Projektkoordination | Project coordinators
Angelika Schallenberg, Laura Dosis (Kulturabteilung der Stadt Pulheim), Heike Ander (Kunsthochschule für Medien Köln)

Assistentin der Künstlerin | Artist's assistant
Lauren Brincat

Technische Koordination | Technical coordinator
Nadine Hübsch

Technische Assistenz | Technical assistants
Carla Matthes, Claudia List

Standfotografie | Still photography
Sigrid Marie Luise Lange, Lauren Brincat

Projektorganisation | Project organisation
Carola Steffen-Aufsfeld, Martina Mosebach (Kulturabteilung der Stadt Pulheim)

HelferInnen | Volunteers
Chelina Schütz, Anna Bathe, Sarah Kuss, Yvonne Großterlinden, Norbert Aufsfeld

Konzertflügel | Grand piano
C. Bechstein Centrum Köln, Piano Express

Plakatgestaltung | Poster design
Åbäke, London

Johanna Billing – I'm Lost Without Your Rhythm

16. Dezember 2010 – 30. Januar 2011 | 16 December 2010–30 January 2011
GlasmooG|Projekte, Kunsthochschule für Medien Köln | GlasmooG|Projects, Academy of Media Arts Cologne
Kuratorin – Heike Ander – Curator
Ausstellungsaufbau – Bernd Voss – Installation
Studentische Hilfskräfte – Filippa Bauer, Claudia List, Heidi Pfohl – Student assistants
<http://glasmooG.khm.de>

Johanna Billing – Pulheim Jam Session

18.–19. Juni 2011 im Rahmen der Reihe | 18–19 June 2011, as part of the project series
Stadtbild.Intervention – einem Projekt der Stadt Pulheim | *Stadtbild.Intervention*; an initiative of the City of Pulheim
Bürgermeister – Frank Keppeler – Mayor
Kulturdezernent – Florian Herpel – Head of the Cultural Department
Projektleitung – Angelika Schallenberg (Kulturabteilung) – Curator
<http://www.stadtbild-intervention.de>

Herausgeber | Publisher
Stadt Pulheim, Kunsthochschule für Medien Köln

Konzept | Concept
Johanna Billing

Gestaltung | Graphic design
Åbåke, London

Redaktion | Editing
Johanna Billing, Heike Ander, Angelika Schallenberg, Volker Zander

Übersetzungen | Translations
Tom Ashforth (L. Schmidt), Andrea Honecker/Alexandra Bootz (J. M. Thomas), Angelika Schallenberg (J. Billing)

Lektorat | Copyediting
Heike Ander (Deutsch), Rosemary Sheridan (English)

Schrift | Typeface
Berthold Akzidenz Grotesk

Papier | Paper
Munken Print White 18, Maxi Gloss

Druck und Bindung | Printing and binding
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

Auflage | Edition
1000

© 2013 Stadt Pulheim, Verlag der Kunsthochschule für Medien Köln,
die AutorInnen | the authors

© 2013

Für die abgebildeten Werke von Johanna Billing bei der Künstlerin | For the reproduced works by Johanna Billing: the artist
Alle Rechte vorbehalten. | All rights reserved.

Dank an Walter Decker und Peter Steger für die
Vermittlungsarbeit, allen anliegenden Landwirten und
AnwohnerInnen für ihre Unterstützung, der Firma Kaufland für die
Drehgenehmigung, dem Bauhof der Stadt Pulheim,
der Bezirksregierung Köln, Dezernat 48, Dr. Jochen Link und
Sonja Gericke, für ihre Unterstützung sowie Familie Behr,
Woltershof, und Ferdinand Schall für die Bereitstellung ihrer
Scheunen; besonderer Dank an Volker Zander.

Thanks to Walter Decker, Peter Steger, the adjacent farmers
and residents for their support and patience, Kaufland department
store for the film permit, Bauhof der Stadt Pulheim,
Bezirkregierung Köln – Dezernat 48, represented by Dr. Jochen Link
and Sonja Gericke, for their support as well as family Behr,
Woltershof, and Ferdinand Schall for providing their barns.
Special thanks to Volker Zander.

Ganz besonderer Dank an die Teilnehmerinnen und | Special thanks to all participants in the
Teilnehmer der Aktion am 18. und 19. Juni 2011 | live event on 18–19 June 2011

Tina Albert, Josef Arzdorf, Gunda Bade, Susanne Bonenkamp, Christian Brand, Silke Brinkschröder, Helmut Brogle, Brunhild Brogle,
Günter Buchholz, Christa Cirkel-Arenz, Alain Courtois, Deutsches Rotes Kreuz – Stadtverband Pulheim e.V., Herbert Dieker,
Renate Eberhardt, Claudia Eikamp, Alina Eikamp, Laura Eikamp, Karin Engels, Anna Eßer, Feuer- und Rettungswache Pulheim (Drehleiter |
aerial ladder), Uta Gareis, Michael Geweniger-Schubert, Meinrad Greif, Gerhard Groffik, Maria Groffik, Sandra Gruse, Stefanie Haarkamp,
Wiltrud Heinen, Anita Henn, Martina Henn, Jutta Herrmann, Horst Herrmann, Gerhild Hummel, Daniela Janusch, Ulla Jürgenson,
Christine Kämper, Andrea Kampf, Ilona Koepke, Birgit Krämer, Katharina Kreutzer, Mischa Kuball, Rubens-Leon Kuball, Vincent-Levy Kuball,
Ernst Kuballa (Klavierstimmer | piano tuner), Ellen Liedtke, Regina Linden, Martin Luicke, Evelyn Meier, Reiner Marshall,
Sander van der Meulen, Metello Migliore, Britta Mießen, Sigrid Moerke, Peter Müller, Giulia Nentwig, Waltraud Niemeyer, Margrit Nowak,
Helga Reay-Young, Elisabeth Rehmann, Gabriele Reinicke, Michael Reinicke, Kurt Rex, Gabriele Rickus, Annelie Röhrig, Wolfgang M. Röhrig,
Allyson Rose, Helmut Schauwinhold, Marina Sckerl, Werner Schierjott, Johannes Schmidt, Lisa Schmidt, Sylvia Schmitz-Verhjak,
Sabine Schubert, Ina Schumacher, Jana Schürbüscher, Dirk Springob (Rathaus Pulheim), Ursula Stadelmann, Petra Stahlberg,
Sascha Stahlberg, B. Katerina Stanek, Peter Stanek, Heidemarie Sthamer-Derzbach, Tobias Stuntz, Margret Teschner, Valerio Virzi,
Chris Werner, Janina Wesselow, Ralf Wesselow, Sarah Wesselow, Anne Wetzelaer, Dieter Wolf, Hiltrud Wossidlo
und den Hunden | and the dogs Dexter, Merlin, Sally.

*Das Pulheim-Jam-Session-Team hat sich um Vollständigkeit | We have made every effort to mention all of the participants.
bemüht und bittet um Entschuldigung, falls jemand vergessen | We deeply apologize if there are any omissions
wurde oder Namen nicht richtig entziffert werden konnten. | or misspellings.*

FÖRDERER | SUPPORTERS

Die Zusammenarbeit von *Stadtbild.Intervention* und
GlasmooG|Projekte an der Kunsthochschule für Medien Köln
wurde im Rahmen der regionalen Kulturpolitik des Landes
Nordrhein-Westfalen gefördert.

The collaboration between *Stadtbild.Intervention* and
GlasmooG|Projects at the Academy of Media Arts Cologne
has been kindly supported by the regional cultural funds of
Nordrhein-Westfalen.

Die Stadt Pulheim und die Projektpartner danken für die
großzügige finanzielle Unterstützung des Projekts
Pulheim Jam Session und des vorliegenden Katalogs
dem Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen sowie
der Kultur- und Umweltstiftung der Kreissparkasse Köln.

The City of Pulheim and the project partners would like to thank the
following institutions for their exceptional financial support of the
project *Pulheim Jam Session* and the accompanying catalogue:
The Ministry for Family, Children, Youth, Culture and Sport of the
State of North Rhine-Westphalia, and The Foundation for Culture
and Environment of the Kreissparkasse Köln.

Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



Kultur- und Umweltstiftung
der Kreissparkasse Köln

FOTONACHWEIS | PHOTO CREDITS

Åbäke (Seite | page 4), Norbert Aufsfeld (Seite | page 4, 33), Johanna Billing (Seite | page 5, 9, 28), Christian Brand (Seite | page 14),
Lauren Brincat (Umschlagabbildung | cover photo, Vorsatz vorne | endpaper no. 1, Seiten | pages 3, 4, 12, 15, 16, 17, 28, 30, 34),
Lavinia German (Seite | page 9), Jan Höhe (Seite | page 9),
Sigrid Marie Luise Lange (Vorsatz hinten | endpaper no. 2, Seiten | pages 4–6, 11, 12, 18–25, 30, 33),
Johanna Löwenhamm (Seite | page 9)

Courtesy
die Künstlerin und | of the artist and
Hollybush Gardens, London

Erschienen im | Published by
Verlag der Kunsthochschule für Medien Köln
Peter-Welter-Platz 2
50676 Köln, Germany
+49.221.20189-213/-232
verlag@khm.de
<http://verlag.khm.de>

Glasmoog|Books 007
ISBN 978-3-942154-25-3
Printed in Germany

40

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche
Nationalbibliothek (German National Library):
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are
available in the Internet at <http://dnb.dnb.de>

STADT
PULHEIM 



Kunsthochschule
für Medien Köln
Academy of
Media Arts Cologne