

SAMMELBEGRIFFE

Rock-Museum und Gegenwartskunst

Tom Holert



128

ROCK AND ROLL ALS INSTITUTION

Alan Freed gilt als der Erfinder des Rock and Roll oder doch zumindest des kulturellen Spartenamens ›Rock and Roll‹. Ausgerechnet mit einer sexuellen Metapher aus dem Sprachgebrauch der schwarzen Community versuchte Freed, das rassistische Stigma zu umgehen, das mit ›race music‹ und Rhythm&Blues verbunden war. Das war 1951, der Wortträger arbeitete als Radio-DJ in Cleveland, Ohio. Freed ahmte einen afro-amerikanischen Akzent nach, nannte sich »Moondog« und setzte sich mit Radioshows und Konzertveranstaltungen für schwarze Rhythm&Blues-Musiker ein.

Für die an der Institutionalisierung der Popgeschichte interessierte Nachwelt, die irgendwann anfangen, nach Ursprüngen und Herkünften zu fragen, kam Cleveland nicht zuletzt wegen Freeds semantischer Gründungsoperation als ›Geburtsstadt‹ des Rock and Roll in die engere und dann auch engste Wahl. Endgültig zur Pilgerstätte des Rock in der Phase seiner Musealisierung und Akademisierung wurde die Stadt 1995, als in Cleveland die (bzw. das) Rock and Roll Hall of Fame and Museum eröffnet wurde. Die Doppelinstitution – Ruhmeshalle und Museum – logiert seitdem in einer Trademark-Pyramide des Star-Architekten I.M. Pei, abgestellt am Ufer des Lake Erie, und sie rangiert mit ihrem Programm seit nunmehr zwei Jahrzehnten an der Spitze der Besucherstatistiken der nord-amerikanischen Museen.

Als erster Director of Education, mithin Chef der Vermittlungsarbeit und Ausstellungspädagogik, amtierte ein gewisser Robert Santelli. Mittlerweile hat

es Santelli zum Executive Director des 2008 eröffneten Grammy Museums in Los Angeles gebracht und damit in die Verantwortung für ein museografisches Unterfangen, das einige der pädagogischen Konzepte, die unter seiner Leitung für das Museum in Cleveland erdacht worden waren, weiter in Richtung digitalen Interaktivitätsentertainments treibt. Seine Mission in Cleveland war ebenfalls nicht eben unbescheiden und erhob weitgreifende epistemologische und historiografische Ansprüche. Kurz nach der Eröffnung der Rock and Roll Hall of Fame schrieb er:

Zu den wesentlichen pädagogischen Mandaten des Museums gehört die Interpretation der Geschichte des Rock and Roll und die Suche danach, welche Wirkung er auf die Gesellschaft ausgeübt hat. Aber seit ihrer Eröffnung hat sich die Rock and Roll Hall of Fame and Museum auf eine noch breitere pädagogische Mission begeben. Kurz gesagt ist sie zur Speerspitze in dem Kampf geworden, die Popular Music Studies zu einem Teil des akademischen Menüs des College-Campus zu machen und diese neue Disziplin in die geistes- und sozialwissenschaftlichen Programme der High Schools und sogar der Junior High Schools zu integrieren. (Santelli 1997: 97f.; Übersetzung T.H.)

Etwas irritiert die martialische Emphase, mit der Santelli die Legitimität und Relevanz der Popular Music Studies verfehlt; würde man doch einer Rock Hall zunächst einmal keine gesteigerten wissenschaftlichen Ambitionen unterstellen; seltsam auch der Nachdruck, mit der er die Rolle der Institution, in dessen Auftrag er spricht, in dem »Kampf« für die Anerkennung der Popular Music Studies als akademische Disziplin betont. Die rhetorische Munitionierung dürfte mit Santellis zusätzlicher Funktion eines beratenden Redakteurs der Zeitschrift »Popular Music and Society« zusammenhängen, einem Zentralorgan der Popular Music Studies und seit den späten 1970er Jahren selbsternannter Taktgeber dieser Institutionalisierungsbestrebungen, wo auch sein kurzer, von Eigenwerbung nicht freier Artikel erschienen war.

Santellis institutions- und forschungspolitische Emphase richtete sich zudem, ohne dass er dies offen angesprochen hätte, gegen die vielen kritischen Stimmen, die das Treiben der Rock and Roll Hall of Fame als durchaus problematisch und widersprüchlich kritisiert haben und weiterhin kritisieren. Im Kampf um die Durchsetzung ihrer institutionellen und epistemologischen Interessen, so wird etwa argumentiert, verleugneten die Santellis dieser Welt jene anderen Kämpfe (um Anerkennung, um Sichtbarkeit, um eine politische Stimme und einen gesellschaftlichen Ort), um die es in der Popmusik, und hier vermeintlich vor allem in den vom Blues herkommenden Rockidiomen, vor allem gehe und gegangen sei. Die Schreine, Ausstellungen und Seminare einer Institution wie der Rock and Roll Hall of Fame hätten für die Formen und Praktiken des Antagonismus, der Wildheit und Widerständigkeit keine oder doch nur eine sehr eingeschränkte, auf Formatierung und Disziplinierung ausgerichtete Verwendung. Ihre linear-kanonischen

Erzählmuster würden allenfalls die institutionelle Aufhebung der Negativität des Rock and Roll betreiben – zugunsten einer problem- und widerspruchsbereinigten Version der Geschichte ohne Rassismus, Generationenkonflikte, Repression, in der sich Monumentalisierung und Musealisierung verblüffend gut mit der Feier von Protest und Verweigerung vertragen.

So brachten – ebenfalls 1997 – Larry Juchartz und Christy Rishoi, zwei jüngere Vertreter der Critical Pedagogy (die von den Cultural Studies und damit von einer ideologie- und repräsentationskritischen, zugleich sozialhistorisch interessierten Position herkommt), ihr akutes Unbehagen nach einem Besuch der gerade eröffneten Rock Hall in Cleveland zum Ausdruck:

Das Versprechen eines dem Rock and Roll gewidmeten Ortes erscheint zunächst einmal grenzenlos in seinem Potenzial für das Aufregende und Ungeschliffene, für seine Fähigkeit, das angeblich wilde und undisziplinierte Herz von Jugend und Rebellion den Pilgern zu präsentieren, die sich auf den Weg zu diesem Ort machen würden. Aber die Widersprüche zwischen Erwartung und Artikulation waren schon bei der Geburt der Idee offenkundig. Als es schließlich ein Jahrzehnt nach seiner ersten Konzeption eröffnet wurde, war das designierte Museum des Rock ein Ort, an dem das offizielle Narrativ der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft des Rock auf definitive und präzise Weise dargelegt wurde, bevor es die Besucher in das Zentrum eines bekannten, unbeweglichen Rockuniversums führte – die Hall of Fame –, wo Figuren seiner Geschichte in Respektabilität und Validität für alle Zeit heiliggesprochen wären. Recht eigentlich will es die Rock Hall sowohl-als-auch: Rebellion und Respektabilität werden irgendwie als sich gegenseitig einschließend dargestellt. (Juchartz/Rishoi 1997: 316; Übersetzung T.H.)

134

Dass etwas falsch oder doch zumindest merkwürdig daran sein muss, Rockgeschichte in Ruhmeshallen, biografischen Ausstellungen und entlang von Timelines, evolutionären Flussdiagrammen oder Prominentenabfall in Vitrinen zu erzählen, vielleicht überhaupt ein Anliegen wie das, eine oder die »history of rock and roll« zu betreiben, ist ja einer der Gründe, weshalb über Akademisierung und Historisierung zu sprechen ist, wie auch über Strategien, das diffuse oder auch sehr manifeste Unbehagen an Nostalgie, Retromanie, Hyperarchivierung oder Digitalisierung theoretisch zu artikulieren und im besten Fall politisch so zu wenden, dass mehr daraus folgt als eine chronische Depression im Angesicht eines nicht gut zu machenden Verlusts. Kritische Kategorien wie Rekuperation, Kommodifizierung, Kanonisierung, Institutionalisierung, Musealisierung usw., wie sie in dem genervten Erfahrungsbericht von Juchartz und Rishoi durchscheinen, stellen sich heute fast automatisch ein. Ich kenne jedenfalls kaum andere Reaktionen, weder von mir selbst noch von den Menschen, mit denen ich darüber Gespräche führe, welche Art von Reflexen (und Affekten) der Besuch eines der sich rasch vermehrenden, dauerhaften oder temporären »lieux de mémoire« der Popkultur mit einiger Zuverlässigkeit auslöst.

AUSSTELLUNGEN IN KUNSTINSTITUTIONEN

Zuletzt konnte man diese kritischen Reiz-Reaktionsmechanismen an den David-Bowie-Ausstellungen in London, Berlin oder Chicago testen. Mit großem Aufwand und mit der überraschenden Unterstützung eines Künstlers, der noch in den 1980er Jahren über derartige Formen der Musealisierung oder Mumifizierung von Popkünstlern vollmundig gelästert hat, übersetzte sie ein Künstlerleben, dessen ästhetische Verfahren mit De-Essentialisierung und Ent-Authentifizierung etwas umständlich, aber hoffentlich soweit korrekt beschrieben sind, in eine wandernde Wallfahrtsstätte für Tausende von bereitwillig Schlange stehenden Besucher/innen, die weniger an glamourösen Simulakren, Gender-Ambivalenzen und Politiken der Uneigentlichkeit interessiert schienen als an der Vor-Ort-Überprüfung der materiellen Existenz und Dingfestigkeit dieses Meisters der Metamorphose und Entwirklichung.

Scheinbar etwas anders (als von Museen für angewandte Kunst wie dem Victoria & Albert Museum konzipierten Ausstellungen wie der Bowie-Schau) liegt der Fall, werden Ausstellungen zu Themen und Motiven der Popgeschichte und -kultur von Institutionen und Kuratoren des Kunstfeldes veranstaltet. Pars pro toto sei »Glam! The Performance of Style« genannt, eine von Darren Pih kuratierte Ausstellung zur Glam-Kultur der 1970er Jahre, die 2013 von der Tate Liverpool zur Kunsthalle Schirn in Frankfurt wanderte. Ich möchte nicht verschweigen, dass mir Pih's Ausstellung als die – vielleicht in ihrer Historisierungsanstrengung etwas entschlossener – Version einer Ausstellung erschienen ist, die ich 2004 mit Heike Munder im Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich zu »Genealogien des Glamour« ausgerichtet habe (»The Future Has a Silver Lining. Genealogies of Glamour«). In beiden Fällen wurde eine für das 20. Jahrhundert und dessen Konzepte von Subjektivität und Oberfläche entscheidende ästhetische Praxis – nämlich Glamour – als grundlegend transdisziplinäre, zwischen Popmusik, Mode, bildender Kunst, Performance und Film vermittelnde Formation präsentiert.

Bei Ausstellungen zu Popgeschichte und Popkultur liegt der Anlass oder Anreiz meistens in der Beobachtung einer konkreten, dokumentierten, archivisch belegbaren Überlappung oder Durchdringung von Popmusikkultur und bildender Kunst, dort, wo sich die Milieus mischen und die Themen und Techniken hin- und hergereicht werden. Fälle solcher Diffusion von Kunst und Pop (neben dem naheliegenden Fall der historischen Pop Art) sind Kooperationen von Musiker/innen und Künstler/innen, etwa bei Covergestaltung, Musikvideos, Bühnen- und Kostümbildern, aber vielleicht mehr noch jene historischen Konjunkturen, in denen die Begegnungen der Akteure dieser unterschiedlichen Felder sozial unvermeidlich waren, etwa in den Art Schools an den polytechnischen Universitäten in Großbritannien oder in den legendären (und inzwischen ihrerseits sattsam der Memorialkultur überantworteten) Hangouts wie Max Kansas City oder CBGBs im Manhattan der 1960er und 1970er Jahre.

Solcher institutionellen Beobachtungs- und Kanonisierungsarbeit sind inzwischen auch die berühmt-berüchtigten Bermuda-Dreiecke der 1980er und 1990er Jahre in Düsseldorf, Berlin oder Köln ausgesetzt; man denke an Ausstellungen wie »Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland« (2002, Kunsthalle Düsseldorf), »Make Your Own Life. Artists In and Out of Cologne« (2006, ICA Philadelphia) oder (für den Sommer 2015 angekündigt) »Geniale Dilletanten«. Subkultur der 80er Jahre in Deutschland. Kunst, Musik, Design, Mode, Film und Literatur« (Haus der Kunst, München). Auf andere Weise an der Institutionalisierung des Crossover beteiligt sind gegenwärtig zahllose Orte und Ereignisse, weltweit, in denen sich z.B. Mikrokulturen von Fringe Music, Sound Art, performativer Diskursproduktion und Installationskunst verweben, um auf diversen Blogs oder in Foren wie der Zeitschrift »The Wire« ein wie auch immer prekäres Maß an Sichtbarkeit zu erlangen.

Über den Ausstellungswert von Popmusik lässt sich immer wieder streiten, genauer: über ihre Ausstellbarkeit und die Kosten-und-Nutzen-Rechnungen, die aufgemacht werden, um zu ermitteln, wer von solchen Transfers und Crossovers eigentlich profitiert oder womöglich defizitär wirtschaftet. Denn was geschieht in diesen institutionellen Übersetzungsprozessen? In welchem Maß sind Pop-Entitäten immer auch schon solche, die sich der Ausstellung, der Installation in White Cube und Black Box anbieten (oder eben verweigern)? Und weiter gefragt, was können die Pop-Phänomene und ihre materiellen Substrate wiederum von den Institutionen der Kunst und ihrem Kuratoren-Personal erwarten – an Lektüren, Auslegungen, ästhetischen Bearbeitungen, Inszenierungen? Ist von Interessenausgleich, von Zugewinngemeinschaften zu sprechen, oder eher von unilateral vampirischen Beziehungen?

Fraglos ist bei alledem, dass das Feld der Gegenwartskunst neben den anderen wissenschaftlichen, publizistischen, pädagogischen und museografischen Projekten, die hier ihre Dienste und Expertisen anbieten, zu jenen Kontexten und Medien gehört, in denen »Pop« als epistemisches und historisches Objekt konstruiert wird. Es sind Kontextverschiebungen oder vielmehr -entgrenzungen, die maßgeblich die Bedeutungsproduktion und die kulturell-poietischen Prozesse von Urteil und Interesse bestimmen. Das Feld der »contemporary art«, seinerseits eine unaufhörlich expandierende, Gattungen, Medien und Disziplinen inkorporierende und recodierende Matrix, trägt zu diesen Semiosen, diesen Auf- und Umwertungen von Pop entscheidend bei, während Pop gleichzeitig und seinerseits in den Kunstbereich expandiert. Eine bisweilen ekstatische »ich kolonisiere dich, du kolonierst mich«-Stimmung verbreitet sich bei diesen nicht immer gegenseitigen und manchmal schmerzhaften oder gar tödlichen Umarmungen.

Und trotzdem scheint mir eine, tendenziell kulturpessimistische, Pauschalablehnung des Verkehrs zwischen Kunst und Pop, die Reduktion der Kritik auf

den Verdacht eines (kultur)ökonomischen Kalküls falsch und irreführend zu sein. Ähnlich wie die Frage der Kanonisierung qua akademischer Betreuung von unmittelbaren Pop-Phänomenen muss auch die Frage nach der vermeintlichen Stillstellung von Pop im White Cube (wie die Frage nach der Dynamisierung von Gegenwartskunst durch gezielte Pop-Injektionen) von Fall zu Fall beantwortet werden. Jegliche Reinheitsgebote sollten hier als das behandelt werden, was sie sind: Versuche ästhetischer Normsetzung. Stattdessen gälte es zu untersuchen: Wie kommt Pop bzw. Rock and Roll als Gegenstand archivarischer Praktiken, als Sammelgebiet und als materieller Fundus historischer Erzählungen in der Gegenwartskunst an? Wie wird dieser Gegenstand hier ausstellend-installativ transformiert und erfährt eine künstlerische Bearbeitung, die das nicht nur historische, sondern auch eminent gestaltete und gestaltende, mithin ästhetische Material einer weiteren Ästhetisierung zuführt?

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. »Pop. Kultur und Kritik« Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert. »Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemerausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

138

ALLEN RUPPERSBERG - ROCK AND ROLL ALS KÜNSTLERISCHES MATERIAL

Einige sehr spezielle Antworten auf diese weitgreifenden Fragen verschafft die sehr kontrollierte, geradezu pedantische, aber dabei zugleich bodenständige, vermeintlich unkomplizierte und einladende Beschäftigung des Künstlers Allen Ruppertsberg mit der Popgeschichte, insbesondere in einem Projekt, dessen vorerst letzte Station im Mai 2014 im WIELS, einem Zentrum für Gegenwartskunst in Brüssel, eröffnet wurde: »No Time Left to Start Again/The B and D of R'n'R«.

Wer ist dieser Allen Ruppertsberg? Vielen wird der Name nichts sagen. Dabei gilt Ruppertsberg manchen (wie etwa dem Dichter Bill Berkson) als »a prominent figure among the California literati, visualizers of the daily idiom at the putatively sunny end of the continent« (Berkson 2014: 8). Für andere bleibt er so etwas wie ein verlässlicher Geheimtipp, ein »artists' artist«, ein Künstler, den zwar die Kolleginnen und Kollegen kennen, nicht aber das große Publikum. Wieder andere haben von Ruppertsberg noch nie etwas gehört oder gesehen.

Eigentlich ist das verwunderlich. Denn vergegenwärtigt man sich das Werk des 1944 geborenen Ruppertsberg, wie es seit den späten 1960er Jahren, in denen

er zu den frühen Protagonisten der Conceptual Art zählte, entstanden ist, könnte seine Kunst, bei aller intellektueller Ambition, kaum populärer, ja volkstümlicher sein. Ein gutes Beispiel ist Al's Café, ein Restaurant in Downtown Los Angeles, das Ruppertsberg 1969 für einige Monate betrieb, indem er dort jeden Donnerstagabend von acht bis elf Gerichte mit Namen wie »Toast and Leaves«, »Desert Plate and Purple Glass«, »Simulated Burned Pine Needles à la Johnny Cash, Served with a Live Fern« servierte. Gegen jede Erwartung an einen jungen Künstler, dem man eine Nähe zu minimalistischen und konzeptualistischen Tendenzen nachsagte, handelte es sich bei dem funktionstüchtigen Environment um einen Ort, der wirkte, als wäre dieser Laden schon seit Jahren, wenn nicht Jahrzehnten von dem immer gleichen Betreiber geführt und fortlaufend eingerichtet worden, zugestellt und zugehängt mit Nippes, Souvenirs, Paraphernalien aller Art. Es habe ausgesehen wie »the American cafe of all American cafes«, schrieb rückblickend Ruppertsbergs Künstlerfreund Allan McCollum in einem der besten Essays, die bisher über dessen Werk geschrieben worden sind. Mit einem entschiedenen Plädoyer der Affirmation der Alltagskultur und des Verzichts auf radikale Gesten der Abgrenzung von dieser fuhr McCollum fort:

[D]ass Ruppertsberg die banalen traditionellen Rituale Amerikas (wie das, in einem Cafe um die Ecke essen zu gehen) schlicht reproduzierte (oder sogar entschlossen umarmte), widersprach auf flagrante Weise den Erwartungen in diesen kämpferischen Zeiten. Mit Al's Café verweigerte er sich der Vorstellung, dass die Leute ihre eigene Kultur radikal verleugnen könnten. Er arbeitete im Gegenteil darauf hin, Kultur, Alltagskultur, jederzeit zu stärken, zu zeigen, dass wir noch in jedem Akt der Transgression, in jedem Akt der Selbst-Redefinition, ja, in jedem Akt der Repräsentation vollständig von dieser (der Kultur) definiert sind; und er schien zu glauben, dass es genau so auch seine Richtigkeit habe. (McCollum/Ruppertsberg 2001; Übersetzung T.H.)

139

Auf Al's Café folgte 1971 Al's Grand Hotel, die auf sechs Wochen angelegte Umwandlung eines Hauses am Sunset Boulevard in ein Hotel, dessen Name sich an einen legendären, in einem Berliner Luxushotel spielenden MGM-Film von 1932 anlehnt und dessen Räume als autobiografisch informierte Installationen, in denen sich populäre und private Mythen mischen, eingerichtet waren. In einem für die heutige, an Reenactments und Reaktionen vergangener Kunstereignisse überreiche Zeit typischen Akt wurde Al's Grand Hotel 2014 für die New Yorker Ausgabe der Frieze-Kunstmesse (ja, wie soll man sagen) nachempfunden. Ausgewählte Zimmer des temporären Hotels wie der »Jesus Room« wurden rekonstruiert, das Hotel-Environment ansonsten allerdings geografisch und institutionell ähnlich radikal dekontextualisiert, wie die von Thomas Demand und Hans Ulrich Obrist im Jahr 2013 in der Fondazione Prada in Venedig durchgeführte Rekonstruktion von Harald Szeemanns legendärer

Berner Ausstellung »When attitudes become form ...« von 1969. An dieser hatte Ruppertsberg ebenfalls teilgenommen. Und so wurde aus Anlass der Wiederaufführung »The Travel Piece« von 1969, ein Klappstuhl an einem Klappstisch, auf dem vier Lokalzeitungen ausliegen, die Ruppertsberg binnen zwei Tagen auf einer Busreise zu verschiedenen Orten gekauft hat, vorsichtig aktualisiert.

Seit den späten 1960er und frühen 1970er Jahren hat Ruppertsberg, der, wie sich zeigt, gerade selbst zum Subjekt-Objekt eines sehr zeitgenössischen Reaktualisierungsgeschehens geworden ist, sein künstlerisches Repertoire kontinuierlich erweitert und erneuert. Vor allem Schrift, Dichtung, Grafikdesign und Buchgestaltung übernehmen dabei immer gewichtigere Rollen. Die Probleme von Konstruktion und Rekonstruktion, Präsentation und Repräsentation, Installation und Ausstellung, individueller und geteilter Geschichte aber bleiben weiter im Zentrum von Ruppertsbergs spurensichernden, forschend-sammelnden Aktivitäten. »The New Five-Foot Shelf of Books« von 2001, um nur ein Beispiel aus einer üppigen Produktion zu nennen, war die aneignende Umwidmung eines Bildungsprojekts des frühen 20. Jahrhunderts, als die sogenannten Harvard Classics (»Dr. Eliot's Five Foot Shelf of Books«) von 1910 in 50 Bänden die Gesamtheit der antiken und modernen Literatur zu versammeln vorgaben; in Zusammenarbeit mit einer seiner Galerien stellte Ruppertsberg nun 50 Bände im Originaleinband der Harvard Classics her, aber gefüllt mit Texten und Bildern eigener Wahl und in der Installation eingerahmt von Großaufnahmen seines New Yorker Ateliers.

142

Mit »No Time Left to Start. The B (Birth) and D (Death) of Rock and Roll« verrichtet Ruppertsberg nun eine vergleichbare Arbeit an Kanon und Gegenkanon. Die Installation über die Anfänge und die Enden des Rock and Roll ist ein in sich geschlossenes Kunstprojekt, bzw. einfacher, aber zugleich verfänglicher gesagt: ein Kunstwerk. Auch wenn der Künstler an jedem Ort, an dem er seit 2010 mit »No Time Left to Start Again« gastiert, die Komponenten neu anordnen mag, so handelt es sich um eine abgeschlossene Arbeit, die allenfalls in Details abgewandelt und ergänzt wird. Die Bausteine der variablen Installation sind laminierte und gelochte Fotokopien (von Schallplattencovern, von Umschlägen von »sheet music«, von privaten Schnappschussfotografien, von Fanbroschüren, von Zeitungsausschnitten usw.), sogenannte Pegboards (perforierte Werkzeugwände als Displaysystem zum Einhängen der laminierten Fotokopien), braune Umzugskartons, hier und da einzelne Objekte wie eine Second-Hand-Jacke sowie ein über ein Bedien-Interface und eine Sounddusche zugängliches Klangarchiv, dessen Playlist sich in ausliegenden Ringordnern nachvollziehen lässt. Die Pegboards und die Kartons sind mit Wimpelsymbolen, Zielscheibenformen und Schrift im Siebdruckverfahren bedruckt oder beklebt. Die Signalfarben verleihen der Installation eine plakative, ja »poppige« Charakteristik, die entfernt, aber

sicherlich nicht unschuldig an die Assemblagen der historischen Pop Art erinnert, etwa Peter Blakes »Got a Girl« von 1960/61.

Das Projekt besteht aus fünf »Sektionen« (»Introduction«, »Home«, »Church«, »Poetry«, »Fun«). Jeder dieser Abteilungen ordnet Ruppertsberg acht vier mal vier Fuß messende Lochwände zu. Wimpel und Scheiben finden sich in jeder Sektion, nur die Farben sind von Abteilung zu Abteilung unterschiedlich, so dass der Eindruck entsteht, die Klassifikation des Materials werde durch einen spezifischen Farbcode unterstützt. Aus 4000 Schallplatten, davon der überwiegende Teil 78er Schellackscheiben, die sich in Ruppertsbergs Sammlung befinden, hat der Künstler 1500 als konstitutiv für »No Time Left To Start Again« ausgewählt.

Diese Auswahl ist in dem 2012 veröffentlichten Künstlerbuch »Collector's Paradise«, eine integrale Komponente von »No Time Left to Start Again«, chronologisch aufgelistet: von »The Darkies' Awakening« eines (einer?) Vess L. Ossman aus dem Jahr 1906 und anderen sogenannten »coon songs« und »minstrelsy«-Stücken, über die Folk-Tradition der 1920er und 1930er Jahre (wie sie seit den späten 1940er Jahren von Harry Smith für die Anthology of American Folk Music gesammelt wurde), über die verschiedenen Spielarten von Rock and Roll bis zu Al Greens »Could I Be the One« von 1975. Ruppertsberg lässt die Geschichte des Rock and Roll gut 50 Jahre früher beginnen als sonst üblich, aber auch schon deutlich früher enden, nämlich Mitte der 1970er Jahre. Er begründet diesen zeitlichen Rahmen mit einer historischen Kluft, die sich zwischen dem Ende des Rock and Roll und dem Beginn von Punk öffnet und den Namen »Rock« trägt:

Ich entschied, die Sammlung in der Zeit der frühen 1970er Jahre enden zu lassen, weil es mir wie vielen anderen so scheint, dass Rock and Roll in dieser Zeit zu etwas anderem als seinem ursprünglichen Selbst wurde. Der Funke der Erfindung, der einmal so neu und aufregend war, hatte angefangen sich zu etwas zu verändern, was wir heute Rock nennen [...]. Es wurde in den späten 1970ern neu erfunden, mit der Geburt von Punk. Aber das ist die Geschichte von jemand anderem. (Ruppertsberg 2012: o.S.; Übersetzung T.H.)

Spätestens seit »Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century« (1989) ist die Geburt von Punk auch die »story« von Greil Marcus, der wiederum in der Einleitung zu seiner 2014 erschienenen »History of Rock'n'Roll in Ten Songs« Allen Ruppertsberg zu einem der Kronzeugen für seine Entscheidung aufruft, diese Geschichte abseits des Kanons zu erzählen, und zwar im Interesse eines »richer and more original understanding« (Marcus 2014: 9). Wie Ruppertsberg setzt Marcus auf Auswahl, Kontingenz, Arbitrarität, um anhand einer Folge von zehn Song-Lektüren, die überraschen (sollen), zu beweisen, dass die Standard-Geschichte des Rock'n'Roll wahr sein mag, aber nie die ganze Wahrheit ist, nein, so gut wie nichts mit Wahrheit zu tun habe, weil sie eben

keine Natur, sondern konstruiert sei, eine funktionelle Fiktion, und weil sie der Erfahrung der Leute, die ihr glauben sollen, Unrecht antue, sie deformiere oder unterdrücke. Schallplatten, die keine vorzeigbare Geschichte außer ihrer eigenen der flüchtigen Chartplatzierungen oder ebenso flüchtigen individuellen Erinnerungen gemacht hätten, so Marcus, könnten sich als wichtiger erweisen als jede Meistererzählung, die sie herausschreibe (ebd.: 14f.).

Aber zurück nach Brüssel, zurück zu Ruppersberg: Für die verschiedenen Ausstellungen oder Aufführungen des Projekts seit 2010 wurden die 1500 Titel auf sieben LP-Volumes mit je 16 Titeln (bzw. einmal 32 Titeln) unter den Kategorien »Urban«, »Rural«, »Home«, »Church«, »Poetry«, »Fun«, »Everything Else« verteilt, wobei Ruppersberg hier zwischen »black« und »white« oder dort zwischen »Blues« und »Jazz« unterscheidet. Die lineare Chronologie, die mit der im Ausstellungsbuch angelegten Liste der von Ruppersberg gesammelten Schallplatten angegeben ist, wird durch die systematische Ordnung der Themen ergänzt und durchkreuzt, womit im Medium der Ausstellung auch die räumliche gegenüber der zeitlichen Dimension ausgespielt wird, eine Dialektik, der sich selbst die Memorialausstellungen zur Popgeschichte in der Rock and Roll Hall of Fame oder im Grammy Museum nicht gänzlich zugunsten des von ihnen ansonsten favorisierten evolutionären Narrativs entziehen können.

144

Die angedeutete Interaktivität von Ruppersbergs Installation allerdings ist bald erschöpft. Den Besuchern steht es nicht frei, sich an den scheinbar zufällig herumstehenden Kartons zu bedienen, um so zum Beispiel die Anordnungen an den Pegboards zu verändern. Der Künstler trifft von Mal zu Mal die Entscheidungen über Auswahl und Anordnung des Materials, dessen nicht sichtbarer Anteil so etwas wie die Reserve, das Potenzial, die Alternative jenes Auszugs aus dem Archiv ist, das den Besuchern als Installation vor Augen gestellt wird.

Erst einmal eingerichtet, wird »No Time Left to Start Again« ein riesiger Deluxe-Walk-in-Boxed-Set einer möglichen Geschichte des Rock and Roll. Aber es könnte genauso gut die Museumsschau eines passionierten Sammlers sein oder so etwas wie eine erweiterte Archivausstellung in einem Kleinstadtmuseum oder etwas anderes, zum Beispiel ein Kunstwerk. Mindestens ist es eine Neuordnung [re-assembling] der Geschichte des Rock and Roll und die Untersuchung gesammelter Überbleibsel aus zwei meiner favorisierten Alltagskulturen [vernacular cultures], populäre Schallplatten und private Schnappschussfotos. Beides waren einmal gewöhnliche, alltägliche Objekte in der Welt, aber beide verschwinden gerade für immer. (Ruppersberg 2013: o.S.; Übersetzung T.H.)

Die Benjamin'sche Figur des Verschwindens oder Veraltens und die Festlegung eines Zeitpunkts, an dem das Verschwindende noch gerade so, zum vielleicht letzten Mal, erreichbar, greifbar, archivierbar ist, bevor es sich endgültig entzieht, geben Ruppersbergs Projekt eine geschichtsphilosophische Grundierung. In Flohmarktsortimenten oder bei Ebay-Händlern mögen populäre

78er-Schellackplatten und private Fotografien noch verfügbar sein, doch haben sie ihren Status als selbstverständliche, quasi-natürliche Umwelt verloren. Ruppertsberg glaubt sich trotzdem, vielleicht als Letzter (und damit in durchaus heroischer Position) in der Lage, eine andere, seine eigene Geschichte des Rock and Roll zu sammeln und öffentlich, im künstlerischen Feld, zu versammeln.

Der Anstoß für »No Time Left to Start Again« war ein Besuch der Rock and Roll Hall of Fame, über ein Jahrzehnt nach deren Eröffnung. Ruppertsberg, in Cleveland geboren, beschreibt, wie der Aufenthalt zwischen Memorabilia, Filmausschnitten und alten Platten ihm durchaus Spaß gemacht habe – inklusive der »now familiar story of R'n'R, told again in the basically familiar way«; eine vertraute Geschichte, die der Künstler mit einer weniger vertrauten, von Zufällen und Eingebungen getragenen Gegen- oder Subgeschichte zu erweitern oder auch zu stören sich anschickte. Bei seinem nächsten Besuch in Ohio entdeckte er bei einem Trödelhändler eine 78er-Single von Little Richard (welche, verrät er nicht), deren 45er-Pendant er als Jugendlicher besessen hatte. Er hatte die 78er-Version in einer Vitrine des Museums in Cleveland gesehen und es nie für möglich gehalten, je ein weiteres Exemplar in der Welt da draußen entdecken zu können. Schon gar nicht für einen Dollar.

Nach diesem Zufallsfund fragte er sich, »welche anderen großartigen Artefakte aus dieser vertrauten, nun über fünfzig Jahre währenden Geschichte, offensichtlich so alt wie ich und scheinbar so fern wie Atlantis, noch herumliegen könnten«. Drei Jahre widmete er sich auf Flohmärkten, in »junk stores« und »antique malls« dem Aufbau einer Sammlung solcher »great artifacts«, Schallplatten, Bücher, Noten, Fanzines, Fotografien, Kleidungsstücke, »leftover materials from the era«. Sein Ziel: für sich selbst eine zufällige Geschichte dessen zu konstruieren, was Rock and Roll war, woher er kam und was aus ihm wurde (ebd.: o.S.).

Die Formulierung »[to] construct a random history for myself« – eine kontingenzgeleitete Geschichtsschreibung im eigenen Interesse zu konstruieren – wäre als Textbaustein in der Zielbeschreibung eines universitären Antragstextes freilich kaum Erfolg versprechend. Wir kommen hier zur Differenz, fast möchte man sie »ontologisch« nennen, zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen den ästhetischen und epistemologischen Anliegen eines Künstlers und den auf Allgemeinverbindlichkeit, überindividuelle Nachvollziehbarkeit, gesellschaftlichen Nutzen und wirtschaftlichen Ertrag ausgerichteten Praktiken einer sei's öffentlichen, sei's privaten, sei's öffentlich-privaten Forschung.

Allerdings sieht sich Ruppertsberg nicht mit einer wissenschaftlichen oder »offiziellen« Rock-and-Roll-Geschichtsschreibung konkurrieren. Als Jäger und Sammler befindet er sich viel mehr noch im Wettbewerb mit all den anderen, die sich an einer sammelnden Rekonstruktion der Geschichte, wie sie gewesen ist, gewesen sein könnte oder – wie auch immer fehlerhaft – erinnert wird, beteiligen:

[I]ch bin nicht der einzige, der sich mit der Sammelei beschäftigt, während die gemeinsame und gewöhnliche Vergangenheit [the common past] von allen möglichen Sammlern, Archivaren, Unternehmern, die im Land herumlaufen, ausgegraben wird. Es ist, als würde man einen Sturm heraufziehen sehen: Alle versuchen, sich als erste und am vollständigsten zu schnappen, was von der ursprünglichen amerikanischen Kultur noch übrig ist. (Ebd.: o.S.; Übersetzung T.H.)

Vor allem Ebay ermöglicht es nun, zu fast jedem Sammelgebiet vernakulärer Kulturen, schnell und relativ preiswert eine Sammlung physischer Objekte zusammenzutragen. Ruppertsberg war aber nicht an Vollständigkeit gelegen, nicht an der von Ebays Algorithmen suggerierten Allerreichbarkeit der »common past«. Vielmehr interessierte er sich für das, was er die »archäologische« Dimension seines Sammelprojekts nennt:

[D]as Freilegen der Schichten einer wie auch immer gearteten Siedlung enthüllt langsam, Artefakt für Artefakt, eine zuvor nicht sichtbare Geschichte und Kultur. Beim Herumstreuen in den endlosen Gängen der Second-Hand-Zentren [antique malls], Flohmärkte usw., während man nach etwas Bestimmtem sucht, hat das Ungesehene eine größere Chance zu erscheinen, und die Geschichte kann damit beginnen, sich in einer persönlicheren Weise zu erzählen. (Ebd.: o.S.; Übersetzung T.H.)

146

Die implizite Theorie dieser, durchaus physischen, mit Reisen und langen Aufenthalten in den Speichern der »material culture« verbundenen Praxis ähnelt vielleicht nicht von ungefähr, wenn auch nur von weitem, dem Prinzip der »guten Nachbarschaft« in der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Aby Warburgs (und im Display vielleicht sogar dem »Mnemosyne-Atlas« des Hamburger Ikonologen, einem modularen, kategorial geordneten System wie dem, das Ruppertsberg für sein Vorhaben entwickelt hat). Man fragt sich allerdings, welche epistemologischen Erwartungen mit den konkreten Assemblagen und Konstellationen in Ruppertsbergs Installation verbunden sein könnten, wie sich die Ordnung und die Gestaltung, aber auch die praktische, an Lehrmittel erinnernde Aufbereitung des Archivs pädagogisch auswirken sollen.

Vielleicht geht es nicht zuletzt darum, den Akten der Erinnerung und der Konstruktion von historischen Narrativen eine konkrete, physische Medialität und Materialität zu verleihen, jenseits von unmittelbaren Forschungsergebnissen, jenseits von »artistic research«, ganz eingeschlossen in die Kombinatorik einer künstlerischen Subjektivität. Der Kunsthistoriker Hal Foster hat vor etwas über zehn Jahren den Begriff »archival impulse« vorgeschlagen, der dort ansetzt, wo Gegenwartskünstlerinnen und -künstler zunehmend in und an Archiven arbeiten, aber sich im Moment der umfassenden Digitalisierung der Wissensbestände und Gedenkformen weigern, die allgemeine Überführung dieser Bestände und Formen in Datenbanken und Netzwerkarchitekturen mitzumachen, sondern stattdessen

auf (überwiegend) analogen Verfahren der Darstellung und der Inszenierung des Archivs insistieren (Foster 2004: 3ff.).

Allen Ruppersberg ist zweifelsohne von einem solchen »archival impulse« getrieben. Oder vielleicht müsste man eher von einem »collecting impulse« sprechen, wird hier doch das Sammeln, das »hoarding« zu einem Erkenntnisinstrument eigenen Rechts. Ebenso übrigens wie das Herstellen von Unikaten auf der Basis seiner eigenen Sammlungen. Seit einiger Zeit betreibt Ruppersberg den El Segundo Record Club (elsegundorecordclub.com), über den er an die Mitglieder einmalige Acetat-Pressungen von Songs oder Compilations auf CD verschickt, die er aus seiner 78er-Kollektion aussucht und in handgefertigten Hüllen anbietet. Aber sein Festhalten an der vermeintlich altmodischen Materialität und weitgehenden Analogizität seines historiografisch-archäologischen Sammlungs- und Ausstellungsprojekts eignet sich – und das ist nur konsequent – nicht als Modell, das wir einfach anwenden können oder sollten, um unsere Probleme mit der Akademisierung oder Musealisierung von Pop zu lösen. »No Time Left to Start Again« und die damit zusammenhängenden Seitenprojekte dürften eher ästhetische Anleitungen sein, Geschichte zu rekonfigurieren und zu denormalisieren. Ein solches Modell entzieht sich der Pop- und anderweitig wissenschaftlichen Nutzung, hat aber eine Zukunft als Erinnerung daran und Reflexion darauf, dass Geschichte tatsächlich gemacht werden kann. Man muss sie nur machen. Drei Jahre im Archiv, in »junk stores« und »antique malls«, wären schon mal ein Anfang. ◆

L I T E R A T U R

- BERKSON, BILL** (2014): Introduction, in: Allen Ruppersberg: and Writing, New York, S. 7–10. • **FOSTER, HAL** (2004): An Archival Impulse, in: October 110, Herbst, S. 3–22. • **JUCHARTZ, LARRY/RISHOI, CHRISTY** (1997): Rock Collection. History and Ideology at the Rock & Roll Hall of Fame, in: The Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies 19/2–3, S. 311–332. • **MARCUS, GREIL** (2014): The History of Rock'n'Roll in Ten Songs, New Haven und London 2014. • **MCCOLLUM, ALLAN/RUPPERSBERG, ALLEN** (2001): What One Loves About Life Are the Things That Fade, in: Al Ruppersberg: Books, Inc., Ausst.-Kat. Frac Limousin [<http://allanmccollum.net/amcimages/al.html>]. • **RUPPERSBERG, ALLEN** (2012): Collector's Paradise, New York. • **SANTELLI, ROBERT** (1997): The Rock and Roll Hall of Fame and Museum, in: Popular Music and Society 21/1, S. 97–99.
- Überarbeitetes Manuskript eines Vortrags, gehalten auf dem Symposium »Pop III: Akademisierung, Musealisierung, Retro«, konzipiert von Moritz Baßler, Diedrich Diederichsen und Heinz Drügh, 15.–17. Oktober 2014, IFK, Wien.