

AUSSTELLUNGEN MIT LAUTSTÄRKEREGLER

Jörg Scheller



94

Das Kunstmagazin »frieze d/e« diagnostizierte 2015 einen »Sonic Boom« im Kunstausstellungsbetrieb. Allerorten würden Kunsträume mit Musik und sonstigen Hörbarkeiten beschallt oder mit Musikkarrierenmemorabilia bestückt, etwa bei den monumentalen Björk- und Bowie-Retrospektiven in Zentralvalorisierungsinstanzen wie dem Museum of Modern Art in New York oder dem Victoria and Albert Museum London. Viele weitere Beispiele ließen sich anfügen: »Seismographic Sounds«, die famose, den globalen Klang-Bild-Hybriden der Popkultur gewidmete Ausstellung des Schweizer Norient-Netzwerks auf dem CTM Festival im KKB Kunstraum Kreuzberg, Berlin (2016); »Rauschen«, die das Publikum tatsächlich berauschende Einzelausstellung des Nietzsche lesenden Medienkünstlers Jan Peter E. R. Sonntag im Württembergischen Kunstverein Stuttgart (2015); »Art or Sound«, die das Verhältnis zwischen Visuellem und Akustischem auslotende Präsentation in der Fondazione Prada Venedig (2014) – und zwei Jahre zuvor das die Klangkunst von Fluxus und deren zeitgenössische Erbverwalter beherbergende »House Full of Music« auf der Darmstädter Mathildenhöhe.

Nun gut, würden wohl viele achselzuckend einwenden, klar gibt es da zur Zeit ein paar Kunstausstellungen mit Lautstärkereglern – weil der Kunstbetrieb, diese kryptokatholische Quasikirche für alle verlorenen Seelen zwischen Dokumentarfilm, Myrmekologie, Neuromythologie und Currygerichten, weil diese neue universelle Schutzmantelmadonna für heimatlose Ästhetiken und Anliegen nun mal alles und jeden unter ihre Fittiche nehme. Mit gleichem

Recht ließe sich heute auch auf einen Boom der Pflanzen, einen Boom der Prothesen, einen Boom der Wissenschaften, einen Boom des Transhumanismus, einen Boom des Aktivismus, einen Boom des Reenactments, einen Boom der Buchstaben, einen Boom der Mode oder einen Boom des Booms hinweisen. In der Tat geschieht im Kunstbetrieb alles gleichzeitig. Linearität existiert allenfalls noch auf den Linealen in den Büros der Ausstellungsplaner, und wer immer sich anmaßt, im Generalgewimmel irgendeiner temporären Verdichtung – Frühjahrsmode, Sommermode, Herbstmode, Wintermode – weitreichende oder gar nachhaltige Relevanz zu attestieren, der verkennt das gerade in den Künsten regierende und akzelerierende Prinzip der zyklischen schöpferischen Zerstörung.

Gleichwohl lässt sich in Anbetracht oder besser: in Ansehör des seit Dekaden stetig anschwellenden Klangpegels im Kunstausbetrieb eine gewisse Verschiebung nicht von der Hand weisen, insbesondere im historischen Vergleich. Ausstellungen der bildenden Künste galten einst als Orte der Stille und der Einkehr. Hier konnten aufgeklärte Bürger kontemplieren und sich im ehrfürchtigen Flüsterton, gerne auch mit lateinischstämmigen Fachbegriffen, über die Werke austauschen. Ton störte da nur. Schlimm genug, dass man sich die heterotopen Hallen mit pupsenden Kleinkindern und redseligen Touristen aus amerikanischen Küstenregionen teilen musste.

Zwar hatten bereits die Dadaisten der 1910er und 20er Jahre sowie die Fluxus-, Medien-, Pop- und Installationskünstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die (schein)heilige Ruhe der bürgerlichen Kunst andacht gestört. Lautstark plädierten sie für eine lebensnahe Kunst, etwa mit Düsenflieger-Happenings (Wolf Vostell) oder mit Multimedia-Environments (Andy Warhol). Auf Harald Szeemanns epochemachender, hybrider *documenta 5* (1972) wurde die von Bazon Brock durchgeführte »Besucherschule« als »audiovisuelles Vorwort« lanciert. Auch hatten die Vertreter der avantgardistischen »Visual Music« wie Oskar Fischinger oder Mary Ellen Bute schon vor dem Zweiten Weltkrieg eifrig Klänge und Bilder kombiniert. Doch nie war es selbstverständlicher, audiovisuellen Szenerien zu begegnen als heute, bei den oben genannten Ausstellungen wie auch auf Biennalen oder *documentas*, etwa 2012 bei der *documenta 13*, wo Janet Cardiff und George Bures Miller in einem Wäldchen des Aueparks mit Sturm- und Kriegsgeräuschen Filme in die Köpfe des wie gebannt im Gehölz verharrenden Publikums zauberten, oder 2013 auf der Biennale von Venedig, wo Konrad Smolenski den polnischen Pavillon mit dröhnenden Kirchenglocken und Boxentürmen zum Vibrieren brachte, wobei die Glocken und Türme zugleich Plastiken und Installationen waren.

Und dann wäre da noch der Audioguide, der immer häufiger integraler Bestandteil von Kunstausbetrieben ist, etwa bei »House Full of Music« oder zuletzt bei »I Got Rhythm. Kunst und Jazz seit 1920« (2015/16) im Stuttgarter

Kunstmuseum. Da standen die Besucher mit Kopfhörern vor den Exponaten, eine jede und ein jeder versunken in Jazzstücke, zu denen Otto Dix einst in Bars tanzte und Piet Mondrian einen weiteren rechten Winkel auf die Leinwand zeichnete, oder in den Anblick eines von Billie Holidays »Strange Fruit« inspirierten abstrakten Gemäldes.

Vor gar nicht allzu langer Zeit hätte es geheißen: Die Betrachter sollen nach Klängen in ihrer Erinnerung suchen, sollen imaginieren, sollen assoziieren, sollen den »Klang der Bilder« – so der Titel einer Thementausstellung in der Stuttgarter Staatsgalerie 1985 – selbst evozieren. »Aktivierung« der Rezipienten durch »Leerstellen« nannte man das in idealistischer gestimmten Tagen. Nun macht sich Fülle breit. Neben den Jazzsongs waren auf den Smartphones, die in Stuttgart als Audioguides dienten, auch Erläuterungen zu den Ausstellungsstücken abrufbar. Dieser freundliche Service hatte durchaus interessante Kollateraleffekte. Ähnlich wie bei Cardiff auf der documenta verwandelten sich die Besucher in »tableaux vivants«, die zu betrachten mitunter sogar erquicklicher war als die Exponate. Versunken in Klang, Bild und Text, begannen die einen zu tänzeln, die anderen blickten sinnend und lesend vor sich hin, wieder andere grinsten, wippten, schienen in Erinnerungen zu schwelgen. Es war paradox – im Raum herrschte Stille, während er voller Musik war. Wenn man so will, bot »I Got Rhythm« eine glückliche Liaison zwischen den Rezeptionsidealen des 18. und 19. Jahrhunderts einerseits, des 20. und 21. Jahrhunderts andererseits.

96

Klangkunst und Musik genießen im Kunstbetrieb vielleicht insofern die Gunst der Stunde, als sie sich bestens für solch immersive Erlebnisarchitekturen eignen, sei es via Kopfhörer, sei es via Raumbeschallung. Die Augen kann man mit den Augen schließen, die Ohren kann man nicht mit den Ohren verstopfen. Von einem Anblick kann man sich abwenden, von einem Anklang muss man schon davonlaufen. Klang ist uns so nahe, wie ein Bild oder eine Skulptur es nie sein können. Eine Welt, die via Flugreisen, Import-Export-Exzessen und interaktiver Webcam-Pornografie alles Ferne in – vermeintlich – Nahes verwandelt, die sich nicht-identisch mit Adornos »Nicht-Identischem« fühlt, in der die Akteur-Netzwerk-Theorie längst eine Akteur-Netzwerk-Praxis und die Object Oriented Ontology längst eine Object Oriented Society ist, in der inter-, trans- und multidisziplinäre Bildungspolitiken an der Tagesordnung sind und in der die Globalisierung das existenzielle Grundrauschen selbst für den Facility Manager aus Bielefeld bildet, diese Welt also prägt sich ihre adäquaten künstlerischen und kulturellen Formen und wird ihrerseits von diesen geprägt. Mit einem erweiterten Begriff der Immersion, der unter anderem Ökonomie (Prosumtion), Soziales (>global village«, >social networks«), Technologie (24/7-Erreichbarkeit) und Medien (Kommentarkultur) umfasst, lässt sich der Hang zum Klang als logische Folge einer zunehmend immersiven Kultur begreifen.

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. 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 Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

Begreift man den Wandel im Ausstellungsgeschehen, wie eben beschrieben, als Symptom wie auch als Prägekraft größerer kultureller Zusammenhänge – was deshalb angemessen ist, weil er sich nicht nur auf eine kleine elitäre oder subkulturelle »peer group«, sondern auf ein potenziell (Norient) wie auch faktisch (Björk, Bowie) großes Publikum bezieht –, so lässt er sich als Abgesang auf den modernen Mythos des autonomen Individuums, das der Welt distanziert gegenüber steht wie ein idealistisch gestimmter Betrachter einem redeschuen Tafelgemälde, verstehen. In der museumstypischen Konstellation Gemälde-Betrachter war eine kantianische Welt-Subjekt-Konstellation idealtypisch vorgezeichnet und in eine weihevollen Atmosphäre eingebettet. Kant interessierte

sich nicht sonderlich für Musik – sie erschien ihm zu aufdringlich und lärmverwandt – und fühlte sich zeitlebens durch alle möglichen Klänge und Geräusche in seinen Gedankengängen gestört, ganz besonders durch einen Gefangenenchor, dessen scheinheilige geistige Gesänge vom nahe gelegenen Stadtgefängnis zu seinem Haus am Schloßgraben herüberwehten, aber auch vom als übereifrig empfundenen Hahn des Nachbars, den er gar zu töten plante. Wäre Kant Kurator gewesen, er hätte wohl niemals eine Installation von Tony Oursler oder eine Ausstellung wie »Seismographic Sounds« organisiert. Der beste Seismograph war immer noch der Philosoph. Und am präzisesten waren dessen Ausschläge bei absoluter Stille.

Ein Pathos der Ruhe konnte auch Künstler ergreifen: »Mir ist mein Leben wie ein Traum manchmal, oft sehe ich hundert Jahre voraus und wandle durch die Galerien und sehe meine eigenen Werke in stillem Ernst an den Wänden hängen« (Anselm Feuerbach). Tatsächlich prägte die Aufspaltung der Sinneserlebnisse – Sehen: Ausstellung, Hören: Konzert, Riechen: Blümchenwiese, Tasten: Bordell, Schmecken: Wirtshaus – auch das bürgerliche Kunstmuseum mit seinem nicht-immersiven Erlebnis, das nur an einen Sinn appelliert.

98

Erst im 20. und verstärkt im 21. Jahrhundert gerät das Ideal stillen Ernstes und kühler Stille ins Hintertreffen, wird es zum Klischee des verdämmernden Bildungsbürgertums, das seine Ruhe vor der Welt haben wollte. In Ausstellungen, wo das Visuelle und das Auditiv ein – womöglich noch partizipatives – Environment bilden, sind die Besucher nicht länger ruhiggestellte, sich von einer transzendentalen Position die Welt erschließende Subjekte, sondern sinn(en) voll eingebunden in das Geschehen. Auch finden sie ähnliche Situationen vor wie in ihrer alltäglichen Lebenswelt, wo beispielsweise Musikvideos nicht nur zu einer Vermischung von Klang und Bild geführt haben, sondern zu Bildästhetiken, denen die musikalische Kontextualisierbarkeit bereits eingepreist ist, und zu Musikästhetiken, die ihre visuelle Kontextualisierung immer schon antizipieren, ja ohne sie kaum denkbar sind (FKA Twigs' Songs etwa haben oft eher den Charakter von Soundtracks oder Soundscapes als den eigenständiger Popsongs).

Es scheint, als sei ein alter Traum der Romantik unter veränderten Vorzeichen Realität geworden: »Und die Welt hebt an zu singen / Triffst du nur das Zauberwort«, dichtete Joseph Freiherr von Eichendorff im Jahr 1835. Die technik- und moderneskeptische Romantik suchte nach einer »progressiven Universalpoesie«, wie es Friedrich von Schlegel ausdrückte. Ausgerechnet die prosaischen, auf vordergründig unromantische Weise die neuen Technologien bejahenden Medienkulturen haben eine solche wenn nicht ermöglicht, so doch begünstigt – erst in den Massenmedien, dann auch in den einstmalig klösterlich stillen Kunstausstellungen. Mit dem Unterschied, dass die Welt nicht mehr zwingend ›singt‹, wie die Romantiker hofften. ›Klingen‹ muss unter entzauberten Umständen auch mal genügen. ◆