

Barbara Barthelmes

Gegen das Vergessen

Notationsformen ephemerer Kunst

1 Vgl. *Deep storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Katalog, hrsg. von Ingrid Schaffner und Matthias Winzen, München 1997. ↑

2 Vgl. *Archiv X. Ermittlungen zur Gegenwartskunst*, Centrum für Gegenwartskunst Linz (24. April – 17. Juli 1998), Katalog, Linz 1998. ↑

3 Vgl dazu: Christina Kubisch, *natura morta*, Ausstellungskatalog, Neuer Berliner Kunstverein 1992, S.39-42. ↑

4 Max Neuhaus nennt diese Art von Zeichnung »proposal drawings«. in: *sound works*, volume II, S. 9 und 11, Ostfildern 1994. ↑

5 Er nennt die Zeichnung dann »working drawings«, ebenda S. 10 und

In den letzten fünf Jahren wurde eine Reihe von Ausstellungsprojekten von ganz unterschiedlicher Größenordnung realisiert, die allesamt einen neuen künstlerischen wie musealen Umgang mit den Phänomenen dokumentierten, die unsere Gesellschaft im Überfluß produziert und geneigt ist leichtfertig dem Vergessen zu überantworten: Konsumgüter, Kommunikation, Informationen und natürlich Kunst. So initiierte zum Beispiel Anfang der 90er Jahre die Kunsthalle St. Gallen eine sogenannte *Dokumentationsstelle*. Sie bestand aus 326 Archivboxen, die alle an einer Wand im Foyer der Kunsthalle aufgereiht waren und an Künstler und Künstlerinnen vermietet werden konnten: ein Kleinstraummuseum, das Einblicke in das gegenwärtige künstlerische Schaffen innerhalb und außerhalb der Region St. Gallen ermöglichte, gleichzeitig aber auch als Archiv und Dokumentationsstelle fungierte. 1995 stellte das Berliner Werkbundarchiv einen Teil seiner Bestände unter dem Titel *Sichern unter ...* aus. Die Exponate waren in riesigen Lagerregalen angeordnet, in Vitrinen und auf Tischen. Als Ordnungskriterium galt kein übergeordneter Gesichtspunkt, sondern solche Merkmale wie etwa das Format (z.B. alle im Werkbundarchiv vorhandenen viereckigen Objekte) oder ihre Funktion (alle im Archiv vorhandenen Formen und Typen von Staubsaugern, Küchenmaschinen, Radios usw.). In diesem allgemeinen Trend stand auch die museale Installation *Kunst im Kasten*, die im Rahmen der Bestandsschau *Noch nie gezeigt. Aktuelle Positionen aus der Sammlung der Berlinischen Galerie* 1996 im Martin Gropius Bau Berlin zu sehen war: 56 Archivkästen waren übereinander und nebeneinander gestapelt und auf einen roten Sockel gestellt. Sie formten einen etwa 1,60 Meter hohen und 3,50 Meter breiten Block. Entsprechend des inhaltlichen Schwerpunkts der Ausstellung *Noch nie gezeigt*, vor allem konzeptuell und installativ arbeitenden Künstler zu präsentieren, wurden auch für die Installation *Kunst im Kasten* Künstlerinnen mit diesem Arbeitsschwerpunkt eingeladen, die Archivkästen mit Inhalt zu füllen. Womit, ob mit Photographien, Texten, Katalogen, Multiples, Kleinstinstallationen oder Objekten, lag in der Entscheidung der beteiligten Künstlerinnen. Vor dem Archiv-Kasten-Block waren ein Tisch, Leselampen und Stühle aufgebaut. Ein kurzer Text lud die Besucher dazu ein, dieses Archiv richtig zu benutzen. Also nicht nur die Distanz zu überwinden, die sich normalerweise zwischen Archiv und Nutzer aufbaut, sondern auch das eherne Gesetz eines jeden Museums, nämlich nichts zu berühren, zu brechen. Hier war dieses Gesetz in sein Gegenteil verkehrt. Nur wer den Kasten anfaßte und die Schublade herauszog, konnte etwas sehen und erleben. In den kurz skizzierten Projekten präsentierten die

11. ↑

6 Max Neuhaus,
sound works,
volume II, a.a.O., S.

5. ↑

7 Siehe dazu: Rolf
Julius, *Small music*
(*grau*), Heidelberg
1995, S. 127, 138 und
139, 154, 162. ↑

8 Siehe dazu:
Christina Kubisch,
natura morta, a.a.
O., S. 49 ff. ↑

Institutionen, die in unserer Gesellschaft traditioneller Weise mit der Funktion des kulturellen Gedächtnisses betraut sind, ihre Sammlungen oder Ausschnitte davon nicht im Rahmen eines bestimmten Ausstellungsthemas. Statt dessen trugen sie die Kunst in jener Umgangsform an die Öffentlichkeit, wie sie in den Depots oder in den Archiven der Museen existiert, nach den Riten des Lexikons, des Karteikastens, des Formats usw. Die Archivkästen wie die Lagerregale gerannen dabei zu einer Metapher des Übergangs. Die in ihnen befindlichen dokumentarischen Materialien, Fotos, Objekte u.v.a.m. boten einerseits aktuelle Momente aus der künstlerischen Produktion oder den Sammlungen. Andererseits symbolisierte diese Ausstellung von Archivkästen mit Inhalt bzw. die Anordnung der Dinge wie in einem lexikalischen Verzeichnis den Übergang von der Gegenwart zur Vergangenheit.

Letztendlich aber reagierten damit die Museen bzw. das Archiv auf eine sich abzeichnende Tendenz in der zeitgenössischen Kunst- und Musikproduktion, die jüngst in zwei Ausstellungen dokumentiert wurde: bei *Deep storage*¹ und *Archiv X*² in Linz. Die Ausstellung *Deep storage* belegte, wie bereits seit der Pop Art und dem Nouveau Réalisme bis heute das Sammeln, Verpacken, Speichern und Archivieren als eine künstlerische Strategie an Bedeutung gewonnen hat. Und zwar in dem Maße, wie die massenmedialen Erfindungen von digitalen Datenspeichern die monopolisierte Gedächtnisfunktion staatlicher wie kultureller Träger in Frage stellte und deren Funktionen an andere Träger – an die Kunst beispielsweise – übergingen. Die Kuratoren von *Deep storage* spannten dabei in bester kunsthistorischer Manier einen weiteren roten Faden für das Labyrinth der Kunst dieses Jahrhunderts. Die erst vor kurzem zu Ende gegangene Ausstellung *Archiv X. Ermittlungen zur Gegenwartskunst beschränkt sich auf zeitgenössische »archivalische Ansätze« und erweitert ihr Spektrum um solche Klangkünstler wie Christian Marclay, Nic Collins und DJ-Virtuosen, deren Arbeit ohne den Fundus von persönlichen Archiven wie denen der Musikgeschichte nicht auskäme.*

//

Die museale Inszenierung des Sammelns und Speicherns machte auf das Problem der schriftlichen Fixierung solcher künstlerisch-musikalischen Ereignisse aufmerksam, die im allgemeinen nur von begrenzter Dauer und jeweils auf einen spezifischen Raum bezogen sind. In welcher Form von Schriftlichkeit werden Installationen und insbesondere Klanginstallationen dokumentiert und welchen Status hat deren schriftliche Fixierung. Sind sie tatsächlich »nur« Dokumentationen oder überschreiten sie die Schwelle dessen, was sie zum selbständigen Kunstwerk macht, vergleichbar mit der Partitur einer Beethovenschen Symphonie? Künstlerinnen, die mit Klang arbeiten, hatten in der Installation Kunst im Kasten auf ganz unterschiedliche Weise ihren jeweiligen Archivkasten gefüllt. Andrea Sunder-Plassmann beispielsweise verstaute darin zwei Lautsprecher, je einen Walkman und Verstärker. Öffnete man den Kasten, so tönte einem der Klang der Stimme einer New Yorker Bettlerin mit dem monotonen Satz »Spare some change« entgegen plus die dazugehörige Geräuschtopyographie des Stadtteils, von dem die Aufnahmen stammten. Ann Holyoke Lehmann verwahrte in ihrem Kasten einen Walkman mit

Kassette, desweiteren einen Kasten, der mit rotem Leinen bespannt ist und die Dokumentation ihrer Arbeit *I Puritani* enthielt, sowie ein gerahmtes Foto. Während in dem einen Fall der Klang aus der Schublade herausquoll, die Schublade eine Art Mini-Installation beherbergte, war hier ein bereits der Vergangenheit angehörendes Installationsereignis aufs ansprechendste dokumentiert. In dem Archivkasten, den Christina Kubisch zur Verfügung hatte, befand sich eine Schwarzlichtleuchte im Taschenlampenformat, sieben verschiedene Objekte mit körnigen Pigmenten, ein Textblatt und acht pigmentierte Arbeiten auf verschiedenen Materialien (Papier, Sandpapier z.B.)³. Der Besucher sollte, so die Aufforderung der Künstlerin, mit der Leuchte die Objekte anstrahlen. In Analogie zu ihren Klanginstallationen, in denen ganze Räume in Schwarzlicht getaucht sind und Objekte mit fluoreszierenden Pigmenten aufleuchten, handelte es sich hier um kleinformatige, unterschiedlich rauhe Oberflächen, die durch die Pigmentierung und die Schwarzlicht-Beleuchtung nicht nur zu leuchten begannen, sondern auch die Welt ihrer Strukturen offenlegten. Hier wurde ein gestalterisches Prinzip eines Teils ihrer Klanginstallationen auf ein zweidimensionales Format gebracht, dem Betrachter unterschiedliche – visuelle und haptische – Sinneserfahrungen geboten, ohne deshalb ein Duplikat oder eine Imitation im Miniformat ihrer großen Raumarbeiten zu sein. Neben Originalkunstwerken, einzelnen Objekten und Multiples, die in den Archivkästen zu entdecken waren, benutzten die dort vertretenen Künstlerinnen vor allem Medien wie Fotografien, Musikkassetten und Kataloge, um ihre oft flüchtigen Arbeiten zu dokumentieren. Betrachtet man sich daraufhin die Kataloge und Bücher von Klangkünstlern genauer, so wird deutlich, daß die Zeichnung neben dem fotografischen Abbild eine nicht ganz unbedeutende Rolle für die Speicherung zu spielen scheint.

III

Die Zeichnung kann verschiedene Stadien einer Klanginstallation begleiten. Und sie kann dabei alle Grade von flüchtiger Andeutung bis zu genauester Ausführung durchlaufen. Am Anfang einer Arbeit mit Klang und Raum können zum Beispiel kurze übersichtliche Beschreibungen des geplanten Projektes stehen, manchmal mit Lageplänen, geographischen Karten, Skizzen zur Anordnung der Lautsprecher, Angaben zur Akustik des Raumes, der Umgebung usw. versehen. Sie entstehen nicht selten im Hinblick auf einen potentiellen oder bereits erhaltenen Auftrag. In diesem Stadium der Planung hält die Zeichnung eine erste Idee von der möglichen Installation fest. Ihr geht immer ein Erkunden und Ausloten des jeweiligen Ortes voraus. Darüberhinaus hat sie die ganz praktische Aufgabe, vor der Installation vor Ort im technischen Sinn die benötigten Mittel und Anforderungen zu verdeutlichen⁴. Während dieser Status der Zeichnung das Festhalten einer Idee mit möglichen technischen Implikationen markiert, mag die Zeichnung zu einem späteren Zeitpunkt des künstlerischen Prozesses eine ganz andere Funktion erhalten. Max Neuhaus beispielsweise greift dann zur Zeichnung⁵, wenn nach dem ersten, eher intuitiven Arbeiten mit Klang vor Ort der Moment der Reflexion einsetzt, oftmals ausgelöst durch Irritationen, durch das Auftauchen von Problemen. Die Zeichnung bietet eine laborähnliche Situation, in der experimentell an deren Lösung gearbeitet werden kann. Dabei ermöglicht der Transfer in ein visuelles Medium eine zeitunabhängige Betrachtung der klanglichen Topographie eines bestimmten Raumes. Alleine auf das Ohr angewiesen kann man eine Klangtopographie nur erfahren, wenn man sich in

ihr bewegt. Es handelt sich dann um eine Schritt-für-Schritt-Erforschung. Die Zeichnung, oftmals in Form von Karten, in die Klangpfade eingezeichnet sind, ermöglicht das Überblicken des Raumes unabhängig von der zeitgebundenen Klang- und Raumerfahrung. Und schließlich muß noch von einer weiteren Variante von Zeichnung gesprochen werden, derjenigen, die nach der Fertigstellung der Klanginstallation entsteht. Sie stellt die Form von Festlegung der zugrunde gelegten Idee dar, die aus den Versuchen und Erfahrungen in einem Projekt hervorgegangen ist. Beispiele solcher Zeichnungen sind diejenigen, die Max Neuhaus im dritten Band seines Buches *sound works* publiziert hat.

IV

Klangkünstler wie Max Neuhaus, Christina Kubisch, Rolf Julius arbeiten also mit »Notationsformen«, die aus dem Bereich der bildenden Kunst stammen: Studien, Skizzen, Entwürfe und Vorzeichnungen. Sie dienen der Vorbereitung, Ausführung und Präsentation des Projektes, ohne mit ihm identisch zu sein. Ihr Verhältnis zum tatsächlich ausgeführten und durch Klang komponierten Raum läßt sich am ehesten mit den Zeichnungen vergleichen, die vielleicht ein Bildhauer für seine Arbeit braucht. »Drawings are ways of speaking for me – statements, indicators and tracings of these invisible sound works. They circumscribe them as drawings by other sculptors circumscribe their visible works. Speaking in a different language, outside the medium of sound, they cannot be mistaken for reductions or imitations.«⁶ Wie in der bildenden Kunst haben auch die Studien, Skizzen und Entwurfzeichnungen von Klanginstallationen, selbst wenn sie elementarer Bestandteil der künstlerischen Werkstatt, Reflexionsebene im künstlerischen Prozeß sind, eigene ästhetische Qualitäten entwickelt.

Die Tuschzeichnungen von Julius gehen über den funktionalen Kontext durch ihren kalligraphischen Charakter hinaus⁷. Die von Christina Kubisch⁸ verwendeten Materialien, so z. B. stark saugfähiges Papier, verwischen die Schwelle zwischen zweidimensionaler Zeichnung und Relief. Oder Neuhaus, der seine Zeichnungen auf Transparentpapier aufträgt und mit wenigen Farben, meist Primärfarben, auskommt, verleiht ihnen somit eine fast immaterielle Substanz. Unübersehbar ist der Aspekt des Technischen, des Konstruktiven, der auf diesen Zeichnungen oft wiedergegeben ist. Erinnern sie doch an die konstruktivistischen Zeichnungen von El Lissitzkys oder Naum Gabos. Da wie dort ist die zweidimensionale Visualisierung von imaginierten, noch nicht realisierten Räumen der Gegenstand.

Die Klanginstallation grenzt sich deutlich von der Vorstellung vom Kunstwerk als in sich geschlossener Text, als eine die Zeit überdauernde, subjektive Schöpfung des Autors ab, fixiert in einem festgelegten Zeichensystem, der Notenschrift. Die Identifikation des musikalischen Werkes mit dem Notat ist für die Klanginstallation nicht gültig. Vor allem deshalb nicht, weil das wahrnehmende Subjekt, dessen Wahrnehmungsapparat grundlegend die Existenz eines durch Klang modulierten oder konstruierten Raumes bestimmt. Eine ihrer wesentlichen Eigenschaften ist, daß sie nicht über Zeit und Raum erhaben sein will, bewußt eine ephemere Existenz eingeht und konkrete Klangräume komponiert. Allerdings können, wie wir gesehen haben, mit der Komposition eines Klangraumes, verschiedene Formen von schriftlichen Studien, Skizzen, Entwürfen, Plänen einhergehen. Diese Form von

»Notationen« haben einen ganz und gar ambivalenten Charakter. Sie sind einerseits unselbständig, d.h. sie beziehen ihre Bedeutung nicht aus einer von Raum und Zeit losgelösten Werkidee, sondern nur aus ihrer Beziehung zu einem ganz bestimmten Projekt. Und nur für dieses eine Projekt sind sie auch gültig. Dennoch verkörpern sie die Idee, die der jeweiligen Klanginstallation zugrunde liegt. Durch das Einschreiben auf das bereits als veraltet denunzierte Trägermedium des Papiers stemmen sie sich dem Vergessen entgegen. Diese Ambivalenz und die ästhetische Qualität der Zeichnungen, die gerade in der Aufgabe einer auf ein Zeichensystem festgelegten Schriftlichkeit beruht, also in ihrer Einmaligkeit, kann als Indiz dafür gelesen werden, daß der Werkcharakter in der Klanginstallation nicht in all seinen Facetten preisgegeben wurde.