



HAL
open science

Kunst im Rohzustand

Eléonore Bak

► **To cite this version:**

Eléonore Bak. Kunst im Rohzustand. Tigges, Stefan; Pewny, Katharina; Deutsch-Schreiner, Evelyn. Zwischenspiele: Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance, Transcript Verlag, pp.220-231, 2010. hal-00995443

HAL Id: hal-00995443

<https://hal.science/hal-00995443v1>

Submitted on 14 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Eléonore Bak
KUNST IM ROHZUSTAND

Die Kunst ist der Ausdruck unwiderruflicher menschlicher Freiheit. Selbst in unserer Zeit der rasenden Produktivität, wo das Ideal des Konsumenten die Menschheit einem objektiven Prozess unterwerfen möchte, ist dies nicht auszulöschen. Die Kunst ist durch ihren inneren Sinn ein energischer Protest gegen diese Form von menschlicher Knechtung. Genau weil sie keine Randfigur der Aktualität ist, weil sie kein künstliches Paradis ist, hat sie die Fähigkeit, die intimste Not unserer Zeit auszudrücken, sogar mehr noch als jegliche Form von spiritueller Aktivität¹. Jan Patocka

Aber im Un-Objektiven wird ein Anfang sein. Kasimir Malevitch

Anlass des folgenden Textes ist eine Begegnung mit Katharina Pewny in Trier während des Theaterfestivals „Maximierung Mensch“ (2008), wo ich eine Einführung in meine künstlerische Arbeit mit Klang gab. In diesem Vortrag hatte ich unsichtbare Architekturen auf der Bühne thematisiert². Das Kolloquium analysierte Ökonomisierungsprozesse im zeitgenössischen Theater³.

Kontakte zwischen Institution und Kunstschaffendem vollziehen sich oft in Form von parallelen Perspektiven. Auch anlässlich dieses Zusammentreffens in Trier hatte ich zunächst den Eindruck, mit meinem Beitrag aus dem Rahmen zu fallen. Bei dem Versuch, künstlerische Methoden und deren artspezifisches Vokabular zu skizzieren, ging ich nur am Rande auf die gestellte Thematik ein und beschrieb mehr den Prozess der Findung. Das scheint mir im Nachhinein aber besonders wichtig, weil der Künstler ohnehin ständig seinem eigenen inneren Drang Ausdruck verleihend die Kunst auch ohne Auftraggeber produziert und weiter denkt⁴.

¹ Übersetzung BAK Eléonore

² Ist Landschaft nur zum Sehen da? Mit dieser Frage François Augoyards öffnet sich eine neue Perspektive auf den polysensoriellen Raum. Mit Hörzeichnungen und Audiodrawings versuche ich einen Ansatz zum Lebendigen zu skizzieren.

³ Die wissenschaftliche Konferenz konzentrierte sich auf Projekte, die sich der globalen Expansion von Wirtschaftsprozessen samt ihrer sozialen Konsequenzen widmete, der Flexibilisierung des Menschen, seiner Inszenierung als Unternehmer. Im Fokus standen neben Theatertexten, die in formaler Hinsicht nicht der sozialen Dramatik neuer Couleur zugerechnet werden können, Performances und Happenings sowie postdramatische Theaterexperimente.

⁴ Die im Ursprung bestehende Widersprüchlichkeit.

Durch die Demokratisierung der Kunst ist das traditionelle Atelier als Loft, als Lagerstätte, als Welt der strengen Regelmäßigkeit des Computer-Bildschirms mit seinen vier Ecken gewichen. Dabei scheint die Werkstatt Neuland zu erschließen, dessen Horizonte sinnlich aber kaum greifbar und in sehr bescheidener Weise mit dem körperhaft erfahrbaren Raum im Dialog stehen. Das zeitgenössische Atelier begreift sich mehr denn je durch ein singuläres intellektuelles Konzept. Durch den Bildschirm dazu verurteilt, eine Maske zu werden, erlebt man es als Artefakt. Der Mangel an dauerhaften, physischen und direkten Konfrontationen ist Grund für eine gewisse Vereinsamung des Künstlers. Der Autor verläuft sich im allgegenwärtigen Netz, dem Schönen, als Versatz, tausendfach austauschbar und deswegen immer jetzt, kaum gestern und auch nicht morgen. Das bedeutet, ein zum Sitzen verdammt Nomade zu sein. Welche Auswirkungen hat dies auf die Kunst und die Begegnung mit ihr?

Im prozesshaften künstlerischen Begreifen gibt es für mich keine Grenze. Stetig neue Hörsituationen regenerieren seinen ursprünglichen Sinn, machen ihn aktuell fassbar. Kunst und spezifisch Klang sind lebendig.

Kunst hat mit Überraschung zu tun

Als ich mit der Kunst anfang, hatte dies präzise Beweggründe. Kunst ist leibhaftig, präsent und weder symbolischer, noch metaphorischer Ausdruck meiner selbst. Ihre Energie und die sich auftuende Möglichkeit, etwas grundlegend Neues zu entdecken, bewegen mich. Kunst hat mit Überraschung zu tun, mit Vision und eröffnet sich mir gleichzeitig mit so hoher Schlichtheit, dass mein eigenes Weltbild herausgefordert wird und ich mich gleichzeitig in dieser Einfachheit aufgehoben fühle.

Ich begann als Webgesellin und habe lange damit gekämpft wie und wo das Handwerkliche (im Sinne der Idylle Kunst kommt von Können) einzuordnen wäre. Dann entdeckte ich später, dass meine künstlerische Arbeit und ihr Interesse am Prozesshaften durch die Methodik des Webens weiter aus einem Vokabular schöpfte, dem ich bis heute viele plastische Begriffe entlehne, besonders den der Elastizität.

Es war aber auch die an den Gesellen gestellte Erwartung, sich auf den Weg zu machen, immer wieder neu zu lernen, die mich formte. Auf diese Weise war ich zur Entscheidung gezwungen entweder Meister zu werden oder nie das Gesellentum abzulegen.

Ersteres bedeutet, aufzuhören mit dem Suchen und das Erlernte zu vertiefen. Meister zu werden, heißt anderen Platz zu machen. In der Akzeptanz des Weitergebens liegt die Akzeptanz der eigenen Endgültigkeit. Die zweite Option zielt

darauf hin, immer mehr neue Kenntnisse zu erreichen, potentiell mehr zu wissen, als der Meister selbst und ihn in der Mehrzahl trotzdem zu brauchen, um mehr Wissen aufzubauen. Das Rollenspiel zwischen Lehrenden und Lernenden ermöglicht, Dialogformen zu provozieren.

Die gegenseitige Abhängigkeit von Meister und Geselle ist ein Modell, welches von der Gesellschaft antagonistisch zum Künstler immer noch auf viele Situationen des Kunstschaffens übertragen wird. Es endet in einer Form von Hierarchisierung. Die Situation aber als mögliche Perspektive - in der sowohl Meister wie Geselle nie als Konkurrenten, sondern immer in einer Form von Mitwisserschaft stehen- bietet sich besonders im Umfeld der fundamentalen Kunst an, im Zusammenhang mit dem Künstler als Forschenden.

Laufbahn und Identität

Ich bin zu einer Zeit geboren, die keine elektronische Unterhaltung kannte, quasi vor dem Erscheinen des Fernsehbilds. Die Angst vor unkontrollierbaren Informationen und Bildern trennte die Welt der Eltern von der der Kinder.

In der kindlichen Welt aber gestalteten Taschenlampen bewegliche Bilder. Deren Lichtstrahl ließ, wie die Spitze eines Bleistiftes, spielerisch virtuos auf der dunklen Wand Bilder und Schatten entstehen. Die Welt geschah nicht innerhalb eines Bilderrahmens als einziger Möglichkeit der Evasion und Entfaltung. Der Körper verlor sich außerhalb seiner physischen Kontur, bewegte sich frei dort, wo ihn die Beine nie tragen können, an die Decke des Zimmers, dahin auch, wo die Augen ihm nicht folgen, ins Dunkel. Kreatives Hören übt sich in ständiger Nacht.

Nach der Weberei arbeitete ich im Theater. Dies war überhaupt der Anfang von beweglichem Raum, der Konfrontation mit Tanz. Ich lauschte verbotenerweise den Proben des Balletts hinter der Tür des Tanzsaals. Befehle, Schritte, Vibrationen dehnten den Raum auch ins Unsichtbare aus da nun kein Boden mehr als Referenz für mich bestand. Es war das wundervollste der Welt, in dieser akusmatischen Situation vor der Tür Geschehen und Körper, Bewegungen und Perspektiven heraus zu ahnen, es entstand irgendwie Platz für die eigene Welt. Hören, was passiert, lauschen, ob jemand kommt, die Gefahr entdeckt zu werden, gespannt zu erwarten, daß die Tür aufgeht, also Hören in all seinen Funktionen, aufs Höchste zugespitzt, zwischen zwei Welten, analytisch, kontemplativ. Katharina Pewny spricht von der Dramaturgie des Scheins, die vor allem eine Dramaturgie des Seins im Hier und Jetzt sei.⁵

⁵ PEWNY Katharina: *Theatrum Europaeum Precarium*. Rimini Protokolls Dramaturgie der Ökonomie. In: SCHÖSSLER Franziska/ BÄHR Christine (Hg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart*. Ästhetik, Produktion, Institution, Bielefeld 2009. (im Erscheinen)

In der europäischen Kultur bindet sich Hören an Worte: erhören, gehorchen, gehören. Im „sei still hör mir zu“ liegt ein Zwang. Hören hat aber überhaupt nichts mit Gehorchen zu tun. Wir können die Augen zu machen, aber nicht die Ohren. Wir können uns dem Hören nicht entziehen, auch nicht wenn wir zur Stille gezwungen werden. Das Erkennen dieser Stille ist unter Anderem der Christianisierung zu verdanken. In den frühen Klöstern wurde zur lautlosen Beschäftigung aufgefordert. Dies machte dem Gläubigen seine Individualität bewusst. Während er nur für sich selbst und ohne Zeugen betete, konnte er etwas anderes denken als das, was man ihm auftrug.⁶

Diese Situation führt uns zu Kategorien des Raums, mit denen wir unbehindert umgehen oder sterben müssen, wie Kafka es in der „Strafkolonie“ beschreibt. Hören, mehr als andere Sinne, plaziert uns örtlich, wie phänomenologisch im Zentrum des Geschehens. Das wurde mir noch einmal deutlich während des Attentats am 11. September 2001 in New York. Da, wo die Bilder uns gehorchen ließen, uns in der ständigen Wiederholung zum Misstrauen ob ihrer Wahrhaftigkeit im Stich ließen, waren die von den Handys gesandten letzten Nachrichten der Opfer jedes Mal schauerlich nah, untrüglich. Ein Bild ist dem Schein ausgesetzt, der Klang kann sich weniger gut verstecken. Die Perspektive des „Sichtbaren“, die uns immer weiter nach vorwärts drängt, immer monströser wird, hält nicht mitten auf dem Weg an in einer Vertiefung des Seins, welches je nach technologischem Ansatz schnell obsolet werden kann. Sie ist Moment eines kosmischen Narzissmus in der Weiterführung des Egoismus, „die Natur ist schön weil ich schön bin,... des individuellen Narzissmus ohne weltliche Polarität...“ Wenn man sich in der Selbstbetrachtung verliert, dann erinnert das tatsächlich an ein in der Zeit stillstehendes Bild, Rahmen einer dunklen Todesmeditation⁷.

Piranesi hat eine erstaunliche Reihe von Stichen brennender Kamine gemacht. Der darin dargestellte Rauch bleibt für uns Dekor im Bild. Im Zeitalter der elektrischen Heizung ist das nicht besonders erstaunlich. Im 17. Jahrhundert aber konnte jeder die Rauchzeichen interpretieren (davon die Art des Kamins und seiner Zugkraft ableiten).

⁶ Wie man weiß, las man in der Antike immer mit lauter Stimme. Sankt Augustin war darüber erstaunt, daß sein Freund Sankt Ambrosius, den Bischof von Mailand, diese mentale Lektüre (stille Lektüre) ausübt. Vor dieser Zeit wären Lektüre und auferlegte Stille nicht dissoziierbar gewesen. Vgl. RICHÉ Pierre: *Éducation et Culture dans l'Occident Barbare*, Paris, Seuil, 1962, S. 98

⁷ BACHELARD Gaston in : *BAK Eléonore Son/Espace, développer une nouvelle pensée spatiale à partir de la transmission sonore*, Nice, Mémoire de DEA, Université Nice, École doctorale, 2001, Seite II.

Auf einmal wissen wir plötzlich, dass der wirkliche Kamin (als Luftschacht) nicht mehr im Bild zu finden ist weder sinngemäß noch physisch. Der Rauch zeigt ihn in Form eines Fantoms. Nur der Wandel unserer Bedürfnisse verändert und relativiert unsere Vorstellungen und Interpretationen. Kultur ist gedächtnisträge und vergisst leicht, im Gegensatz zur Kunst die unser Gedächtnis ständig neu provoziert.

Die Utopie des Körpers beim modernen und zeitgenössischen Schauspiel, nämlich eines Körpers ohne Organe, instrumentalisiert und mit Prothesen versehen, eines Körpers im geteilten unterteilten Universum, dessen Sichtbarkeit vom Computer gesteuert und überwacht wird, ist parametrisiert und zur Sprachform geworden (beispielsweise in Meyerholds Biomechanik und in Miriam Gourfinks virtuellen Choreographien). Sie ist soweit interessant, wie das Analysieren des Körpers durch die Künstlichkeit kein Unbild von ihm ergibt. Von welchen Körpern sprechen wir da eigentlich? Die Kunst der Gestik geht weit über die Dramaturgie, die Simulation, die Technik des Illusionismus hinaus, sie ist eine Kunst der Verwandlung⁸. Wir gehen schließlich immer nur von unserem eigenen Körper aus, er ist unumwindlich, er ist Modell für die Körperhaftigkeit des Anderen.

Mit der Immersion wurde schon im Mittelalter experimentiert. Hier spielte man in den Kirchen Musik für Doppeltrumpetenchor, das Publikum hörte im 360° Radius. Ich möchte hier daran erinnern, dass wir diese 360° tatsächlich hören, dass die Zisterziensischen Abteien hallen, wenn der Priester spricht. Es ist nicht nur seine Stimme, es ist der ganze Raum, der schwingt. Dieses Hören findet im inneren Ohr seinen Widerhall. Es reicht also nicht aus, wenn man sich nur für das Dispositiv interessiert, unsere Hörpalette ist viel komplexer. Als Prätext für das Sensible verändert sie auch unser Schauen, Erkennen und für „wahr“ nehmen.

Als Renzo Sicco *Il piccolo principe* („Der kleine Prinz“, Inszenierung, nach St. Exupéry) entwirft, eine Darstellung die aus Kinderzeichnungen im Sand komponiert ist, beendet er das Stück mit dem Satz „Das Wichtigste ist für die Augen unsichtbar“. Hier reklamiert das Spiel die Aufwertung des Seins in der Verpersönlichung des Imaginären, des Extralogischen und Extralinguistischen.⁹

Atelier

Während des Studiums bin ich im Umgang mit tragbaren Skulpturen, Kostümobjekten und Performances zum Klang gekommen (1986). Diese Arbeit unterteilt sich in Installation, Klanglandschaft, Audio-Performance und visuellen

⁸ OP.cit. PEWNY Katharina: *Theatrum Europaeum Precarium*

⁹ Siehe auch: *Audiovisuel et holographie au service des Arts de la scène. Le potentiel créatif des nouvelles techniques*. Vgl. www.ffmjc.org/IMG/rtf/Colloque_29_Avril.rtf, gesehen am 5. Mai 2009.

Übersetzungen des Klanges.

Von Anfang an fragte ich mich ständig wie die Werkstatt heute zu begreifen sei, welchen Status sie hat. Eines ist sicher, das Atelier, sei es mental oder praktisch, hat immer noch seinen zentralen Platz für den Künstler. Für mich entfaltet es sich in der geistigen Auseinandersetzung. Jede Ausstellung wird zu dessen Aus- und Umbau. Es ist unbedingt beweglich und ausschließlich ein Wanderndes.

Hier möchte ich einige Beispiele geben, die mein Atelier umschreiben.

l) Audiodrawings

Mit Audiodrawing¹⁰ *Chemin des Fontaines*, Toulon, F 2003 (siehe Foto 1), wollte ich im urbanen Raum thermodynamische akustische Phänomene testen. Das zu versuchen, ist sehr schwierig auf einem Platz mit vielen Leuten, die ständig dazwischen laufen. Auch hat der von mir ausgewählte Zeitpunkt, nämlich in der vollen Mittagsstunde, wo die Sonne am heißesten und die Schatten am kühlfesten sind den Platz nicht leerer gemacht. Durch die Tradition des sich im Ring um mich herum aufstellenden Publikums entstand plötzlich eine freie Arena. Das erschuf eine ideale Position, akustisch vektorell, vom Zentrum unten am Boden zu den Wänden nach oben zu arbeiten. Sogar das Brunnengeräusch kam in der nun entstehenden Stille durch und entkam dem normalen urbanen Geräuschpegel und dessen Maskeneffekt. Das Publikum wurde Zeuge meines Experiments. Aber was viel wichtiger war, es half mir gleichzeitig den Platz zu konstruieren, den Atelier-Raum freizumachen den öffentlichen Raum für mich zu potenzieren¹¹.

¹⁰ Audiodrawings beziehen sich auf akustische Situationen im Ausstellungsraum. Klänge werden gestisch im Raum bewegt und bereichern sich durch die dort vorhandenen Materialien. Akustisch reagierende Strukturen gestalten die ausgestrahlte "Klanglandschaft" partizipativ mit, die Komposition erzeugt so ein elastisches Gebilde. Die Tragflächen vibrieren und werfen Bewegungsmuster in den Raum zurück. Sie sind immer direkt gelebtes Atelier.

¹¹ Siehe auch die Ausstellung *Perceptions* im Museum für Moderne Kunst in Dubrovnik/ Kroatien 2002. Hier entdeckte ich an mehreren Stellen gleichzeitig ein Abweichen des natürlichen Halls. Keinerlei architektonische Elemente konnten dies erklären, bis ich mir die Frage stellte, ob nicht ein Riss das Gebäude durchziehe, was sich bestätigte. Ich kennzeichnete diesen Spalt durch optische Klangzielscheiben. Es war erstaunlicherweise überhaupt nicht notwendig, dem Publikum den akustischen Riss erklären zu müssen. Das wiederaufgebaute, scheinbar vollkommen reparierte Dubrovnik, vertuschte kaum zwei Jahre nach Ende des Krieges die innere Zerrissenheit der Bevölkerung, die verschwundenen Heime. Man konnte es nicht mehr sehen, man musste dem nur zuhören.

II) Akustische Zeichnungen

Ich untersuche seit einigen Jahren, inwiefern sich mein Schauen geändert haben könnte durch die ständige Beschäftigung mit Klang und habe Hörzeichnungen entwickelt, die mir zunächst als Reiseskizzen dienen¹².

Im Sommer 2008 reiste ich nach Bayonne um mir eine Corrida anzuschauen. Natürlich machte ich außerdem Hörzeichnungen, wie so oft, um mir einen Begriff über Geschichte und Raumkultur zu machen. Zufällig stieß ich dabei auf die Kathedrale Saint Jean-Baptiste in St. Jean-de-Luz. Hier zeichnete ich auf einmal nicht mehr nach meinem vertrauten Stil, sondern sehr graphisch und zwar auf eine Weise, dass sich ein Emblem erkennen ließ. Ich besuche die gezeichneten Räume zunächst immer im Rohzustand ohne vorher wissen zu wollen um was es sich dabei handelt. Das Emblem ähnelte dem Abzeichen des Médocs. Aufgrund meiner späteren Nachforschungen entdeckte ich, dass diese Ikone Ludwig dem XIV. zugeordnet wird und dass die Kathedrale nicht nur der Ort seiner Hochzeit mit der spanischen Infantin war, aber spezifisch für dieses Ereignis umgebaut worden war. Auch bestehen Ähnlichkeiten des Emblems zu den Wahrzeichen der Stierzüchterfamilien. Es stellt eigentlich nichts anderes dar, als die Bewegung der Hörner des Stiers in der Arena, den Kampf in seiner räumlichen Körperhaftigkeit, die Bezüglichkeit zwischen der Vertikalität des Toreros und der Horizontalität des besiegten Stiers.

Während einer Künstlerresidenz an der Kunstakademie im Herbst 2008 in Krakau versuchte ich mich am Zeichnen von öffentlichen Plätzen. Die Kultur unseres Hörens ist oft an geschlossene Räume gebunden, also wollte ich untersuchen, ob diese Plätze Zonen und Räume im Raum erstellen, ob man auch da von akustischer Architektur sprechen kann. Auf dem Platz Aleja Róż in Krakau, zentraler Platz der sozialistischen Musterstadt Nowa Hutta, kam es mir so vor, als hätte ich erneut meine vertraute Zeichenpraxis verloren, nichts war organisch, alles war diagonal, bestimmte Motive, wie das Nachklingen von Skateboardern, die sich gerne auf hallenden Plätzen austoben, schienen sich über alles andere hinwegzusetzen. Ich war besonders neugierig auf diesen Platz geworden während eines früheren Besuchs in Nowa Hutta im Frühjahr 2008, weil mir damals aufgefallen war, daß man

¹² Hörzeichnungen sind eine Art manuell hergestellter Echographie. Klangmotive *in situ* werden stereophon dargestellt. Oft als Paar (dasselbe Klangmotiv vor und rücklings zur Klangquelle), manchmal auch in der Serie als Darstellung der gesamten Peripherie. Durch das Überlappen erhält man Durchschnitte von "Klangwolken", die in der Vervielfältigung und dem Übereinandersetzen eine Simulation ihrer spezifischen Morphologie erlauben.

in den umgebenden Höfen auf einmal das Gefühl von Privatsphäre hatte, wie ein Flüstern im Vergleich zu dem allzu laut hallenden Aleja Ròz.

Beim Analysieren der Zeichnungen brauchte ich ein Hilfsmittel. Ich skizzierte die Grundrisse des Platzes, der eigentlich selber ein weiter Hof ist. Diese Idee kam mir, weil ich sah, wie die Leute den Platz überquerten. Es gab mehrere Qualitäten von Schrittgeräuschen, gerade ausholende schnelle, diagonal mittelgroße schlendernde und kürzere schlurfende im Umfeld der Tore zu den Innenhöfen. Ich zog Diagonalen des Bewegungspotentials zwischen den Öffnungen des Platzes nach außen wie zu den Innenhöfen hin. (siehe Foto 2)

Außerdem wusste ich, dass da, wo die Skater sich aufhielten, ursprünglich ein Lenindenkmal gestanden hatte, welches nach einem Attentat nicht mehr ersetzt worden war. Die so vernetzten Linien erzeugten fast den Grundriss einer Kathedrale, einer Kathedrale des Volkes. Der Kommunismus war immer bestrebt, die Gesellschaft zu idealisieren. Da wo die Skater waren, ergab sich außerdem ein akustisch perfekter vierarmiger Stern. Dieser Platz ist also durch und durch konstruiert und erzeugt nicht nur eine Form der Optimierung von Bewegungen, sondern repräsentiert gleichzeitig ein perfektes Überwachungssystem, man weiß jederzeit, wer wo ist und wie viele da sind, auch wenn man sie nicht sieht.

Eine Anekdote aus der Zeit Stalins lässt uns diese zur Paranoia gewordene Idealisierung besser verstehen. In seiner Sommerresidenz hallte es sehr. Ein Bediensteter wollte ihn nicht mit seinen Schrittgeräuschen stören und beklebte die Sohlen seiner Schuhe mit Filz. Als Stalin dies erfuhr, ließ er ihn erschiessen.

Die Erfahrung mit dieser Art von Atelier macht aus dem Publikum und dem öffentlichen Raum einen entscheidenden Faktor für die Arbeit. Wir erarbeiten Protokolle, die dem Werk als Resultat nicht vorauslaufen, es aber durchaus manchmal überholen. Sie sind gleichzeitig Spielfeld für Erfahrungen und Auseinandersetzungen, die nicht ausschließlich aus persönlichen Behauptungen entstehen.

Gerade Begriffe wie Elastizität funktionieren nur im Zusammenspiel und der oft zufälligen Begegnung mit dem Anderen. Das ist für mich zur Kultur geworden. Und trotzdem können wir uns auf die von Lévinas so poetisch geschilderte „Seltsame Gleichheit des Seins“ verlassen. Wir reagieren nicht einseitig, wir agieren nicht aus einer isolierten Position heraus.

Den Begriff der Grenze dürfte es in der Kunst nicht geben. Ich gebrauche gerne das Wort Entgrenzung oder vielleicht der radikalen Konfrontation mit dem Nichts. Robert Barry hat einmal gesagt: „Mir scheint, dass das Nichts die mächtigste Sache der Welt ist“. Lawrence Weiner bezeichnet es als Verdrängung (*displacement*).

Der Kunstgegenstand verdrängt ein bestimmtes Ausmaß an Raum aus der Umgebung, aus unserer Wahrnehmung, das dann wieder zurückkommt. Er fragt auch, ob der Raum, den diesen Gegenstand verdrängt, in Beziehung zu einem steht oder nur verschwendeter Raum sei¹³.

Die Problematik des Raums, lange nach Brentano und Husserl, ein halbes Jahrhundert nach Merleau-Ponty, ist weit davon entfernt, gelöst zu sein. Sie ist von Natur aus evolutiv. Wir werden nie aufhören, Raum weiterzudenken. Nicht er kann also definitiv Anlass sein für eine Hypothese, sondern eher die Prozesse und Formen, die ihn sich entwickeln lassen¹⁴.

Aber so denke ich auch über das mir künstlich erscheinende Raum-Zeitgefüge nach. In *les Bras de la Venus de Milo*, Uraufführung Scène Nationale Grand Bleu, Lille 2003, war mein größtes Bestreben, aus dem Zeitraum von 45-50 Minuten eine Form zu schaffen, die nichts mehr mit dem Ablauf von 45 Minuten zu tun hatte, sondern nur Raum an sich blieb. Das Symbolische der Zeit im europäischen Theater macht das sehr schwierig, es fängt da an und hört dort auf, auch heute noch. Ich erfand einen Klangwebstuhl, den ich leider nicht wirklich realisieren konnte, zu meiner großen Frustration. Der Kampf mit den Technikern im Theater, der Kampf mit der Truppe, die in mir schließlich doch die Komponistin suchte, die Langsamkeit, mit der ich im Theater vorging, behinderten die Arbeit. Das optische Modell (Siehe Foto 3) ist ein Versuch, diesen Prozess zu erklären. Durch die Visualisierung der Lautsprecherperspektive, also der Klangstrahlung in ihrem Radius, entstehen sechs Ebenen, die helfen, Szene für Szene zu simulieren und die unsichtbare Klangarchitektur zu zeigen. Die manuell herausziehbaren Zeichenpläne vermitteln sowohl die globale Form der akustischen Konstruktion, als auch ihre Varianten. Es handelt sich nicht um ein Akusmonium, sondern ein bewegliches Gebilde, welches strahlend, wenn auch leider nur mechanisch, eine mehrdeutige generative Bühne im Publikumsraum erschafft.

Es gäbe da noch viel zu tun, um die Ansätze zu ändern. Ein Kunstwerk baut oder holt sich die Perspektiven, die ohne es nicht existieren würden. Und dann auf einmal sind sie so selbstverständlich da, dass sich niemand mehr Gedanken darüber macht, wie sie gekommen sind, sondern oft überlebt nur das Dispositiv, sozusagen als archäologischer Artefakt.

¹³ FIETZKE Gerti &STEMMRICH Gregor, *Gefragt und Gesagt, Schriften und Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003*, Osterfildern-Ruit, Hatje Gantz- Verlag, 2004, Seite 14

¹⁴ Op.cit. BAK Eléonore, *Son/Espace, développer une nouvelle pensée spatiale à partir de la transmission sonore*, Seite III. Siehe oben.

Institution

Mir kommt es oft so vor, als sei die Welt des Künstlers „Streitgegenstand“ für eine sich verwaltende, institutionell und marktwissenschaftlich gemanagte Welt. Die Kultur des Projektes, welches gleichzeitig Idee, Konzeption, Finanzierung, Produktion, Vertrieb und Veröffentlichung bedeutet und das Schaffen in Arbeitsetappen zerlegt, reduziert die Kunst. Projektkultur verleugnet sie sogar in ihrer sensiblen Verankerung. Technische und funktionelle Aspekte, Machbarkeit, Förderwürdigkeit entziehen der Kunst aber alles, was das Prozesshafte in ihr ausmacht. Wir sollten eher über die Art nachdenken wie der künstlerische Gedanke zum Objekt und zur Welt wird.

Begriffe und Zugehörigkeiten sind eine Erfindung der Institutionen und werden von dem Künstler eher als Herausforderung begriffen als direkt assimiliert. Sprachkonzeption als Struktur der Unterschiede, der perfekt autonomen Niveaus, die sich nicht berühren, entfremden Künstler und Institution. Für mich ist Pluralität, Polysemie, eine Notwendigkeit, und Widerspruch eine ganz wesentliche Kultur.

„Bildende Kunst“, „Rauminstallation“, sind überholte Bezeichnungen vor allem da, wo wir mit einer offeneren Form von Klassifizierung konfrontiert werden, die weit über das traditionelle Inventar hinaus geht (Google-Suchmotoren, Ausleseverfahren, Vertauschbarkeit der Autoren, Sampling...) und eigentlich keinen ableitenden Sinn mehr machen. Leider bestreitet der Begriff des Dispositivs den des Œuvres. Der Künstler wird zu einem gewissen Materialismus gezwungen, er soll sensibilisieren, seine Arbeit pädagogisch vermitteln, medientechnisch betreuen. Er betreut die eigene Baustelle. Er soll materiell präzisieren, was doch absolut unmateriel ist. Die ständige Beschäftigung mit all den unsichtbaren Strukturen die künstlerische Produktion umgeben, hindert den Künstler selber sich gegen das Gewicht dieser Strukturen zu wehren. Der Sonderstatus des Auftrags, dessen technische Dimension, wird zur Falle für die Kunst. Der Künstler kann nur gegen diesen Prozess ohne Um- und Ausweg verstoßen.

Das industrielle, institutionelle Wohlwollen bewertet die Kunst und richtet über sie. Der Widerstand bestünde darin, diese Patenschaft vollkommen zu trivialisieren und deren Auf- und Abwertungsmethoden zu ignorieren.

Die Erfahrung mit Theater gehört zu meiner Kultur, das Kollektiv führte dazu, mich nicht nur als Einzelne zu verstehen. Das bereicherte meinen Begriff von Zeit und Raumbindung, forderte plastische Lösungen heraus, die immer wieder eins bestätigen, ich arbeite mit dem lebendigen Raum.

Bildende Künstler sind keine Interpreten. Manchmal erfordert ihre Arbeit eine gewisse Rhetorik der Vermittlung, deren Didaktik oft zum Konflikt mit dem künstlerisch Singulären führt. Ich persönlich kultiviere die „*contradiction originelle*“, die im Ursprung der Konfrontation befindliche Widersprüchlichkeit. Sie ist direkte Emotion, Psychogramm, mehr als methodologische Auseinandersetzung. Weil ich mich auf den Kontakt konzentriere, vielleicht um zwischen mir und dem Anderen unterscheiden zu können, ist nichts so wundervoll wie das erfüllte Hören. Wenn in einem intensiven Gespräch das Eingrenzen des Selbst und des Anderen keine Rolle mehr spielt, entsteht eine für sich schwingende Zone, die beiden gleichzeitig gehört. Sie ist nicht reine Überschneidung, sondern Konnektion und wirkliche Erweiterung, warum nicht tatsächlich Maximierung, und da macht sie uns vielleicht unsterblich.

Eléonore Bak, Metz, copyright 2009