

Marion Saxer

Drei Wände. Multiple Aufmerksamkeitsstrategien in neuen audiovisuellen Kunstformen

(Forum Ästhetik I)

John Cage hat einmal bemerkt, die ästhetische Zielsetzung seiner Kunst bestehe nicht darin, die Aufmerksamkeit der Rezipienten zu sammeln oder zu konzentrieren, sondern er beabsichtige vielmehr Situationen herzustellen, in denen sich die Aufmerksamkeit auf sich selbst richte. In *A Year from Monday* notiert er: [...] *not focussing attention but letting attention focus itself*¹.

Die Kritik an einer zu einseitigen Fixierung der Aufmerksamkeit des Rezipienten ist ein gattungsübergreifendes, durchgehendes Motiv der Künste sowohl in der Moderne wie auch in der Postmoderne. Zahlreiche Künstler des 20. Jahrhunderts – sei es der bildenden Kunst, der Musik, des Tanzes oder des Theaters – empfanden z. B. das selektive Moment der Aufmerksamkeitsleistungen, die traditionelle Kunstwerke dem Rezipienten abverlangen, als problematisch. Sie wandten sich Wahrnehmungserfahrungen zu, die bisher eher ignoriert oder marginalisiert worden waren. Zunehmend wurden z. B. Zustände der Zerstreuung und Ablenkung thematisiert und zugelassen. Damit kam auch die Selbstbezüglichkeit der Aufmerksamkeit, die Cage angesprochen hat, mit ins Spiel.

In seiner Studie *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur* belegt Jonathan Crary eindrucksvoll den historischen Charakter der Aufmerksamkeitsleistungen der westlichen Kultur². Crary dokumentiert einen fundamentalen Wandel der Aufmerksamkeitsformen am Ende des 19. Jahrhunderts. Er geht dabei von der Beschreibung eines Feldes aus, in dem neue Erkenntnisse der Wissenschaft, insbesondere der neu sich bildenden empirischen Psychologie, soziale und ökonomische Verschiebungen sowie neue Darstellungspraktiken in den Künsten zu einer Neukonfiguration der visuellen und akustischen Kultur führten.

Es gibt zahlreiche Anzeichen dafür, dass in der Gegenwart ebenfalls eine solche Neukonfiguration der Aufmerksamkeitskultur stattfindet. Das Feld, innerhalb dessen Fragen der Aufmerksamkeitsregulation relevant werden, ist sehr breit: Die Entwicklung neuer Technologien spielt dabei z. B. eine ebenso wichtige Rolle, wie die aktuellen Beschreibungen von Aufmerksamkeitsstörungen

¹ John Cage/Jasper Johns: *Stories and Ideas*, in: John Cage, *A Year from Monday*, Middletown 1967, S. 78

² Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a. M. 2002

bei Kindern und der gesellschaftliche Umgang mit diesen Phänomenen. Neue Entwicklungen der Kunst können als Teil dieser gesamtulturellen Verschiebungen verstanden werden. Im Folgenden werde ich drei Arbeiten aus dem Bereich der Klangkunst vorstellen. Dabei möchte ich zum einen die These belegen, dass sich gerade mit audiovisuellen Kunstformen, die von den Künstlern verfolgten Aufmerksamkeitsstrategien vervielfältigen. Der Einbezug mehrerer Sinne – eben des Hörens und des Sehens – eröffnet ein neues Feld der Möglichkeiten der Kunst – *a totally field of possibilities* –, hat Cage einmal gesagt. Die Erschließung dieses Feldes steht erst an ihrem Anfang. Neu an dieser Situation ist, dass sich die neuen Aufmerksamkeitsformen nicht allein zwischen den Polen der Konzentration und Zerstreuung ansiedeln, wie es zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Fall war. Durch die Beteiligung mehrerer Sinne kommt es heute in den Künsten vielmehr zu einer multidimensionalen Erweiterung der Wahrnehmungsformen, die z. B. intermodale Sinneswahrnehmungen sowie ein Gleiten zwischen den verschiedenen Sinnesebenen mit einschließen.

Um das Spezifische audiovisueller Kunstformen herauszuarbeiten, werde ich jeweils nach einer kurzen Werkbeschreibung die Rezeptionssituation der vorgestellten Installationen aus der Perspektive der bildenden Kunst sowie der Musik erläutern. Dabei gehe ich davon aus, dass die menschliche Sinneswahrnehmung immer auch auf kulturellen Praktiken und Traditionen beruht. Auf diesem Weg soll ein Anfang gemacht werden, die komplexen Beziehungen von Hören und Sehen zu erschließen, die in den Arbeiten gegeben sind und für die bisher in den beteiligten Wissenschaften noch keine Beschreibungskriterien existieren³. Schließlich soll ein Blick auf die unterschiedlichen Wahrnehmungsbegriffe eröffnet werden, die den Arbeiten zugrunde liegen.

Beispiel 1:

Maja Sokolova und Alexander R. Titz: *kleine unterhaltung*

Die erste Installation, die ich vorstelle, hat den Titel *kleine unterhaltung* und wurde von dem in Saarbrücken lebenden Künstlerpaar Maja Sokolova und Alexander Titz geschaffen. Sie ist als einzige der drei Arbeiten, die ich zeigen werde, vorwiegend visuell geprägt. *kleine unterhaltung* wurde nicht für einen der Kunst vorbehaltenen Raum – etwa ein Museum oder eine Galerie –, sondern für einen funktionalen (Gesprächs-)Raum konzipiert. Es handelt sich dabei um zwei ehemals getrennte Besprechungsräume, die durch einen etwa zwei auf drei Meter großen Wanddurchbruch miteinander verbunden wurden. Sie befinden sich in

³ Eine der wenigen Ausnahmen bildet der Band: Helga de la Motte-Haber, *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume* (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Band 12), Laaber 1999.



Abb. 1: Maja Sokolova/Alexander Titz, *kleine Unterhaltung* (1996)
© M. Sokolova/A. Titz. Mit freundlicher Genehmigung

dem sog. »Pavillon« in Ottweiler bei Saarbrücken, einem 1758/59 von Friedrich Joachim Stengel im Auftrag von Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken erbauten Jagdschlösschen, das nach wechselvoller Geschichte seit 1987 als Verwaltungsgebäude des Kirchenkreises Ottweiler genutzt wird. Die beiden miteinander verbundenen Besprechungsräume sind vom Flur her jeweils durch eine Tür zu betreten. In den etwa 50 cm tiefen Wanddurchbruch sind zwei lasierend gefärbte Plexiglasscheiben eingehängt, die kleiner sind als der Durchbruch und an allen Seiten etwa 20 cm Abstand lassen. Die Scheiben schweben also gleichsam zwischen den beiden Räumen, trennen sie voneinander und sind dennoch durchlässig. Unter ihnen liegen auf dem Boden zwei Lautsprecher. Aus ihnen tönen leise Arbeitsgeräusche⁴.

Ein wichtiges Thema der Installation ist ihr Entstehungsprozess, der Dialogcharakter hat: Die beiden Plexiglasplatten wurden beim Einfärben im gleichen Abstand wie in der späteren Installation aufgehängt. Während des Malprozesses standen sich die beiden Künstler gegenüber – zwischen sich die beiden Platten. Sie bearbeiteten gleichzeitig jeweils eine Platte. Die dabei entstandenen

⁴ Die Beschreibung der Arbeit richtet sich zum Teil nach dem Katalog: Alexander R. Titz, *Schwingenspiel*. Katalog zur Ausstellung vom 04.11.–26.11.2000 Stadtgalerie Saarbrücken, Saarbrücken 2000.

Arbeitsgeräusche wurden mit Kontaktmikrofonen direkt von den Platten abgenommen. Dieser gespeicherte Dialog des gemeinsamen Arbeitsprozesses wird über die Lautsprecher wiedergegeben. Der Geräuschpegel der Wiedergabe ist so gewählt, dass die Funktion der Gesprächsräume nicht beeinträchtigt wird: Die Installation ist so leise, dass sie nur dann hörbar wird, wenn alle Personen im Raum schweigen.

Sokolova und Titz artikulieren mit dieser Arbeit einen subtilen ambivalenten Raum, in dem der Kunstcharakter der Arbeit und ihre Funktionalität ineinander übergehen und einander bedingen. Die bemalten Plexiglasplatten erinnern an die Werke der Farbfeldmalerei und beziehen sich damit auf die Tradition der bildenden Kunst. Ihre spezifische Ausgestaltung – die Transparenz der Platten, die Farbwahl, ihre schwebende Hängung, die klangliche Inszenierung des Malprozesses – stellt einerseits eine eigenständige Modifikation und Fortschreibung dieser Tradition dar, ist andererseits jedoch auch auf die Funktion der Arbeit in den Gesprächsräumen ausgerichtet, die eine der Trennung und Durchlässigkeit zugleich ist. Dabei sind der Kunstcharakter und die Funktionalität untrennbar ineinander verquickt. Dies macht ein kleines Gedankenexperiment schnell klar: Versuchte man, sich die Arbeit in anderen, nicht-funktionalen Raumsituationen vorzustellen – wie etwa im freien (Museums- oder Galerie-)Raum gehängt oder gar an Wänden angebracht –, würde schnell deutlich, dass damit ein Zentrales dieser Arbeit verloren ginge. Dies ergibt sich gerade aus der spezifischen Beziehung der Funktion des Gesprächsraumes und der künstlerischen Inszenierung eines nicht-sprachlichen Dialogs, die einander spiegeln und gegenseitig beleuchten.

Bezüge zur bildenden Kunst

Die Nähe der *kleinen Unterhaltung* zu der seit Jahrhunderten in unserer Kultur eingeübten und praktizierten Rezeptionsform der Bildwahrnehmung ist offensichtlich. Die beiden bemalten Plexiglasplatten können wie Gemälde betrachtet werden. Das Tafelbild ermöglicht dem sehenden Betrachter eine augenblickliche Überschau über das Ganze. Aus diesem Grund hat Hans Jonas das Sehen als *Sinn des Gleichzeitigen par excellence* bezeichnet. In seinem Text *Der Adel des Sehens* heißt es: *Das Sehen ist par excellence der Sinn des Gleichzeitigen oder des Koordinierten und damit des Ausgedehnten. Eine Ansicht umfasst viele Dinge nebeneinander als ko-existierende Teile eines einzigen Gesichtsfeldes. Sie tut dies in einem »Augenblick«: wie in einem Blitz enthüllt ein einziger Blick, ein Öffnen der Augen, eine Welt zugleich-anwesender Qualitäten, ausgebreitet im Raum [...]*⁵. Auch

⁵ Hans Jonas: *Der Adel des Sehens* (1954), in: Ralf Konersmann (Hg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, S. 247–271, insbes. S. 248ff.

der Maler Wassily Kandinsky weist auf den Aspekt der Gleichzeitigkeit des Sehens hin. In *Über das Geistige in der Kunst* formuliert er: *Die Malerei [...] kann [...] in einem Augenblick den ganzen Inhalt des Werkes dem Zuschauer bringen, wozu [...] die Musik nicht fähig ist.*⁶

Wie in der Farbfeldmalerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird diese Gleichzeitigkeit des Sehens in der *kleinen Unterhaltung* durch die intensive Farbwirkung des Gelb verstärkt, die durch keinerlei bildkompositionelle Eingriffe der Künstler relativiert wird. Zudem kann das Auge des Betrachters frei über die Fläche streifen und so allmählich Spuren des Herstellungsprozesses entdecken: Die Farbe ist an den glatten Plexiglasplatten in wolkigen Formen heruntergelaufen, so dass sie sich nach unten hin verdichtet. Da sich in der Farbe Goldpigmente befinden, die auf elektrische Ladung reagieren, wurde der Verlauf der Farbe zudem durch elektrische Felder beeinflusst, die durch die statische Aufladung während des Malprozesses entstanden.

Doch die visuelle Dimension der *kleinen Unterhaltung* weist über die traditionelle Bildbetrachtung hinaus. Eine besondere visuelle Qualität der Arbeit liegt darin, dass alles auf Transparenz hin angelegt ist. Dazu trägt zum einen die durchscheinende Materialität der Plexiglasplatten bei, die es ermöglicht, den Raum hinter dem Bild wahrzunehmen. Das Trägermedium ist nicht die kompakte Leinwand in ihrem dinghaften Charakter, die den Blick einfängt und festhält, sondern es ist eine Art Membran, die durchlässig ist für das Geschehen im Raum. Bewegungen von Personen werden durch die Platten hindurch sichtbar.

Hinzu kommen subtile Lichtwirkungen. Durch die Lichtreflexionen zwischen den Platten entsteht an der Innenseite des Durchbruchs ein goldener Lichtschein, der für den Betrachter als eine Art »Lichtfeld« oder »Lichtpolster« wahrnehmbar wird.

Die Arbeit vermittelt den Eindruck meditativer Ruhe und Ausgeglichenheit, auch der Kostbarkeit durch die Goldtöne. Es handelt sich gleichsam um eine Feier des Sehens, die hier inszeniert wird. Die Farbwahrnehmung wird in ihrer sinnlichen Ursprünglichkeit bestätigt und überhöht. Zudem ist damit eine semantische Ebene des Werks verbunden: Die Installation ist zu verstehen als eine Realisierung des Gedankens, dass es Licht werden solle im Gespräch.

Bezüge zur Musik

Auch die Klanglichkeit der Installation ist auf ihre Funktionalität abgestimmt. Was aus den Lautsprechern dringt, ist nur dann zu hören, wenn alle im Raum

⁶ Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst* (1912), Bern 1966, S. 55. In einer Fußnote relativiert Kandinsky allerdings diese Aussage: *Im gewissen Sinne kann die Musik die Ausdehnung in der Zeit vermeiden und die Malerei – diese Ausdehnung anwenden.*

befindlichen Personen schweigen. In den Gesprächspausen erklingen die Geräusche des sprachlosen Arbeitsdialogs der Künstler: Es arbeitet weiter, auch wenn nicht gesprochen wird. Für den Besucher, der die Installation eher als Kunstwerk rezipiert, erzeugt die geringe Lautstärke ein Gefühl der Intimität – man muss recht nahe an die Platten treten, um etwas hören zu können. Entfernt man sich, ist man wieder auf das Sehen verwiesen. Die Klänge sind direkt auf die Gemälde bezogen, sie dokumentieren ihren Entstehungsprozess.

Die Künstler berichten, dass sie beim Malen die Klänge über Verstärker im Raum gehört haben und so »hörend« gemalt haben, d. h. der Malprozess war von den Klängen beeinflusst. Die Struktur des Gehörten entspricht der Struktur des Visuellen in der Weise, dass es keine vorab kompositorisch intendierte Struktur gibt: Aus einem improvisatorischen Geschehen ergeben sich freie rhythmische Folgen in unterschiedlichen Farbschattierungen, sie »geschehen«, so wie die Farbe die Platten hinunterläuft.

Für den Hörer sind die Malbewegungen sowie ein wippendes Geräusch, das von der Hängung der Platten stammt, einerseits als ein komplexes polyrhythmische Geschehen wahrnehmbar, zugleich können jedoch auch visuelle Vorstellungen des Malens evoziert werden. Wir sehen die Künstler beim Malen vor unserem inneren Auge.

Als ein Stück *musique concrète* treten die Klänge zu dem Visuellen hinzu. Sie erinnern an den zeitlichen Prozess des Malvorgangs mit seinen konkret körperlich/haptischen Dimensionen, der im Gemälde nur als »geronnene Zeit« sichtbar wird. Das Hören entspricht hier dem Alltagshören, das immer objektgebunden ist und ein dynamisches Geschehen am Ort des Objektes enthüllt bzw. unmittelbar den Zustand, in dem sich ein Objekt befindet, anzeigt, wie z. B. beim Rascheln eines Tieres im Laub, beim Vorüberfahren eines Autos oder eben beim Bearbeiten eines Malgrundes. Mit der auditiven Schicht der Installation kommt eine dritte Sinneswahrnehmung mit ins Spiel: die Taktilität, das Moment der Berührung. Man fühlt sich an ein Wort von Goethe erinnert, der über das Verhältnis der verschiedenen Sinne zueinander einmal bemerkt hat: *Anstatt bei der Verwandtschaft der Sinne nach einem ideellen Sinn aufzublicken, in dem sich alle vereinigen, wird das Gesehene in ein Getastetes verwandelt, der schärfste Sinn soll sich in den stumpfsten auflösen, uns durch ihn begreiflicher werden.*⁷ Die Arbeit von Sokolova/Titz verwandelt tatsächlich das Optische ins Haptische – freilich über den Weg des Auditiven.

Hans Jonas hat darauf hingewiesen, dass beim Hörsinn die Freiheit wählender Aufmerksamkeit äußerst begrenzt ist. *Der Klang so notiert er, selber ein dynamisches Ereignis, drängt sich einem passiven Subjekt auf. Für das Zustandekommen einer Hörempfindung ist der Vernehmende völlig davon abhängig, daß etwas*

⁷ Zitiert nach Helmuth Plessner: *Anthropologie der Sinne. Gesammelte Schriften III*, Frankfurt a. M. 2003, S. 338.

außerhalb seiner Kontrolle geschieht, und im Hören ist er der Wirkung dieses Geschehens ausgesetzt. Das einzige, was er zur Situation beitragen kann, ist ein Zustand aufmerksamer Bereitschaft für das etwaige Empfangen von Lauten (außer wenn er sie selbst hervorbringt). Er kann seine Ohren nicht, wie seine Augen, über ein Feld möglicher Wahrnehmungsobjekte wandern lassen, die schon als Rohstoff für seine Aufmerksamkeit bereitliegen, und sie auf das Objekt seiner Wahl einstellen, sondern muß einfach warten, bis ein Laut seine Ohren trifft, und hat darin keine Wahl.⁸

Die Arbeit von Sokolova/Titz verschafft dem Hören in gewisser Weise einen Zugewinn wählender Aufmerksamkeit. Zwar muss auch hier damit gerechnet werden, dass die Ohren *nichts haben, das den Lidern unserer Augen entspricht*, dass die Ohren also nicht wie die Augen einfach geschlossen werden können. Dem Besucher eröffnet sich jedoch die Möglichkeit eines freien Gleitens zwischen dem Sehen und Hören, die immer aufeinander bezogen bleiben. Er kann seine Aufmerksamkeit von dem Betrachten der Bildfläche dem Hören der Klänge zuwenden und diese wiederum entweder in ihrer musikalischen Eigenwertigkeit oder als »Untermalung« des Bildes wahrnehmen. Die Voraussetzung dafür ist, dass Bild und Klang strukturell offen bleiben und damit der Aufmerksamkeit einen breiten Spielraum belassen.