

Deaf Dumb Mute Blind: Zum künstlerischen Umgang mit popkulturellen Bild-Ton-Bezie- hungen

Christian Höller

Deutsche Fassung von:

Christian Höller, Deaf Dumb Mute Blind: Artistic Approaches to Image/Sound Relationships in Pop Culture, in: Dieter Daniels, Sandra Naumann (eds.), *Audiovisuology, A Reader*, Vol. 1: Compendium, Vol. 2: Essays, Verlag Walther König, Köln 2015, pp. 486-503.

Pop- und Rockmusik zeichnen sich historisch unter anderem dadurch aus, dass sie das Fassungsvermögen einzelner Sinne radikal übersteigen. Sie basieren auf Klängen, die wahlweise so laut, so schrill, so geräuschvoll oder aber so hartnäckig repetitiv sind, dass Nicht-Initiierte sich am liebsten die Ohren zuhalten würden. Dabei basieren sie auf medialen Schaltungen – Verstärkern, Verzerrern, Samplern und so weiter –, die den ursprünglichen akustischen Hervorbringungen, unabhängig davon, ob sie vom Menschen oder von einem technischen Gerät erzeugt wurden, einen erweiterten Resonanzraum geben. Sie sind also im besten Sinne *Medienkunst* – begreift man diese als die (wie auch immer bewerkstelligte) Expansion eines gleichsam *natürlichen* Produkts in einen offenen Raum der Übertragung, der Überpräsenz oder auch der Telepräsenz hinein. Damit transportieren sie einen Überschuss, den man, geht man von der Ebene der sinnlichen Affizierung aus, als ein zentrales definitorisches Moment der mit dieser Musik einhergehenden Kultur bezeichnen könnte.

If it's too loud for you, move back!, lautete einst eine Ansage von Lou Reed bei einer Aufführung von *The Exploding Plastic Inevitable*, bei dem die übersteuerte Musik von *The Velvet Underground* eine wichtige Komponente darstellte.¹ Reed kümmerte es wenig, dass der überbordende Sound die Leute vor den Kopf stieß oder zurückweichen ließ. Gleichzeitig bestand das Multimedia-Spektakel, im Zuge dessen die *Velvets* ihre *Velvets* ihre (zumindest lokale) Berühmtheit erlangten, aus einer Reihe weiterer Komponenten – Film- und Diaprojektionen, Stroboskoplicht, Tanzeinlagen und anderes mehr. Als müsse der Musik, die das Gehör überstrapazierte, mithilfe anderer Medien (Film, Licht, Bewegung) noch zusätzliche Schlagkraft verliehen bzw. sie in Richtung anderer Sinnesvermögen kanalisiert werden. Oder umgekehrt formuliert: Als müssten so viele Sinne wie möglich gleichzeitig angesprochen, ja bombardiert werden, um die überschreitende Kraft der Musik erst richtig zur Geltung zu bringen. Worauf *EPI* abzielte, war ein total assault on the senses, wie Zeitgenossen meinten – the last stand of the ego, before it either breaks down or goes to the other side.²

Historisch gab es neben dem schnöden *Move back!*, mit dem MusikerInnen wie Reed auf die Vehemenz ihrer Sounds pochten, vielerlei Begleit-, ja Ausweichmanöver, mit denen die Sinnesüberschüsse der Popkultur zu bändigen versucht wurden. Dies erfolgte etwa durch die Aufwertung der Star-Persona, die – egal, ob sie mit den tatsächlichen ProduzentInnen der Musik korrespondierte oder nicht – der klanglichen Darbietung ein Gesicht, einen Körper und damit selbst wieder eine überbordende Projektionsfläche verlieh. Es erfolgte gleichzeitig auch durch allerlei visuelle Formate, wie sie mit der Einführung der *Promo-Clips* (wie sie ursprünglich hießen) oder Musikvideos (wie man später sagte) das langsame Überhandnehmen von bildlichen Komponenten in der

1 Der Auftritt fand am 4. November 1966 im The Grand Valley Dale Ballroom in Columbus, Ohio statt; nachzuhören unter anderem auf der Bootleg-CD *If it's too loud for you move back!* (Japan, 1997). Die gesamte Ansage lautete: *If it's too loud for you, move back! Another thing ... you have a big space here, and you don't have to stay seated. You know you can do things on the floor.* Vgl. Branden W. Joseph, »My Mind Split Open: Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable«, in: *Grey Room*, 8, Sommer 2002, S. 80–107.

2 So die Aussagen von Abbie Hoffman respektive Jonas Mekas, zitiert bei David Joselit, »Yippie Pop: Abbie Hoffman, Andy Warhol, and Sixties Media Politics«, in: *Grey Room*, 8, Sommer 2002, S. 62–79, hier S. 72.

Popkultur einleiteten.³ Und nicht zu vergessen: Es dockten, historisch weit zurückreichend, immer wieder Formen der bildenden, mit unterschiedlichsten Medien operierenden Kunst an die Soundproduktion verschiedener Dekaden an. Nicht so sehr, um der Eigenheiten klanglicher Medien in einem anderen Format Herr zu werden, ihnen sozusagen ein visuelles Korsett überzustülpen, sondern um die Übertragungs-, Verzerrungs- und Expansionsphänomene des ursprünglichen musikalischen Mediums weiter zu bearbeiten und fortzuschreiben. In all diesen Ausweitungen des ursprünglichen Mediums, um das es einst zentral ging (nämlich die Musik), trat eine eigentümliche Kanalisierung, um nicht zu sagen Zähmung, der erwähnten Sinnes-Überschüsse zutage. Wenn es zu laut war, ließ es sich vielleicht besser in Form von Bildern konsumieren. Und wenn ein Bild zu dominant wurde, konnte dem vielleicht durch eine Radikalisierung auf klanglicher Ebene begegnet werden. Oder sollten sich Ton und Bild gar in wechselseitige Überbietungsversuche verheddern⁴, so konnte man sich immer noch Augen und Ohren zuhalten, um einen Moment Stille einkehren zu lassen. Auch das hat es in der Geschichte der Popkultur immer wieder gegeben, zumindest in der Form, dass ruhigere, zurückhaltendere oder unspektakulärere Inszenierungsweisen gegenüber marktschreierischen Ansätzen in den Vordergrund traten.

Popbildnerische Kunst

Die Sinnes-Ökonomie von Rock und Pop aufzugreifen, ja, die darin verankerten Bild- und Ton-Verhältnisse forschend in den Mittelpunkt zu rücken, dies hat sich über die Jahre zur Domäne einer *popbildnerischen Kunst*⁵ entwickelt. Eine Art von Kunst, die sich abseits des vermeintlichen Gegensatzes von traditionell verstandener bildender Kunst und mit neuen Informations- und Kommunikationstechnologien operierender *Medienkunst* situiert; die sich vielmehr querlegt zu dieser Unterscheidung, indem sie – egal, ob mithilfe traditioneller oder neuerer Medien – die genannten Überschussphänomene zu ihrem ureigensten Gegenstand macht. Und die in ihren formalen Verfahrensweisen den besagten Verzerrungs-, Expansions- und Überschuss-Aspekten nachgeht, ohne sie in ein von vornherein festgelegtes mediales Schema zu pressen. Je nachdem, welcher Teilaspekt des von ihr aufgegriffenen Bild-Ton-Verhältnisses eine besondere Bearbeitung erfährt, zeigen sich markante Unterschiede, was die spezifischen Zugangsweisen innerhalb der popbildnerischen Kunst betrifft. Widmen sich die einen den Bilder-Repertoires, die von einem bestimmten Musikstil transportiert werden, so befassen sich andere mit der Art von musikalischem Resonanzraum, den – im übertragenen Sinn verstanden – bestimmte Bildtypen mit sich führen (ein Beispiel wären die psychedelisch-minimalistischen Experimente der 1960er Jahre, etwa Ira Cohens Film *The Invasion of Thunderbolt Pagoda* (US 1968) oder das *Dream House* (seit 1962) von La Monte Young und Marian Zazeela). Arbeiten sich die einen am Produktionsaspekt von Rock- und Popmusik und hier beispielsweise am Dispositiv des Aufnahmestudios ab, so ist anderen mehr an Rezeptionshaltungen oder den Besonderheiten des Fan-Seins gelegen (hier ließe

-
- 3 Zur Bild-Ton-Ökonomie der Popkultur bzw. deren historischen Wandel vgl. Lawrence Grossberg, »The Media Economy of Rock Culture: Cinema, Post-Modernity and Authenticity«, in: Simon Frith, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg (Hg.), *Sound and Vision: The Music Video Reader, London-New York 1993*, S. 185-209.
- 4 So meine Argumentation in »Das Musik-Bild. Wie pop- und gegenkulturelle Sounds zu einer visuell bestimmenden Größe wurden«, in: *See This Sound: Versprechungen von Bild und Ton*, Cosima Rainer et al. (Hg.), Köln 2009, S. 194-199.
- 5 Ausstellungen von *popbildnerischer Kunst* haben mittlerweile eine lange Tradition, zu nennen wären etwa It's Only Rock and Roll: Rock and Roll Currents in Contemporary Art, die ab 1995 durch zwölf US-amerikanische Städte tourte, Sympathy For The Devil: Art and Rock and Roll Since 1967 (Museum of Contemporary Art, Chicago, Herbst 2007) oder zuletzt Schere – Stein – Papier: Pop-Musik als Gegenstand Bildender Kunst (Kunsthau Graz, Sommer 2009). Zum Begriff *popbildnerische Kunst* vgl. meinen Beitrag »Luftgitarren-Playback: Funktionen »popbildnerischer« Autorschaft« im Ausstellungskatalog *Schere – Stein – Papier. Pop-Musik als Gegenstand Bildender Kunst*, Peter Pakesch, Diedrich Diederichsen (Hg.), Köln 2009, S. 50-58.

sich die künstlerische Thematisierung historischer Fan- und Subkulturen anführen, wie sie etwa in Matt Stokes' *Long After Tonight* von 2005 oder in Hans Weigands *Disco Boys* aus dem Jahr 1977 aufscheinen).

Eine weitere Achse popbildnerischer Kunst könnte schließlich auf einer Art Sinnes-Skala aufgetragen werden – und zwar im Hinblick darauf, auf welches primäre Sinnesvermögen (oder Unvermögen) das jeweilige Ausgangsmaterial aus Rock- und Popkultur umgelegt wird. Oder anders gesagt: Wie das Bild-Ton-Verhältnis, das einem bestimmten historischen Pop-Phänomen zugrunde liegt, selbst in eine neue Sinnes-Konfiguration übersetzt wird. Als historisches Beispiel ließe sich in diesem Zusammenhang der Film *Beatles Electroniques* (1969) von Nam June Paik und Jud Yalkut nennen, in dem allerlei Störeffekte auf Fernsehaufnahmen der Beatles angewandt und damit eine Art elektronisches Basisrauschen hinter der medialen Hysterie rund um die Gruppe zum Vorschein gebracht wird. Paik und Yalkut spielen nicht nur humorvoll mit der technischen Verfremdung dezidiert Pop-Ware, sondern erinnern auch daran, welcher Wahrnehmungsumsturz – das Übersteigen jeglichen Fassungsvermögens – im Herzen der Unterhaltungskultur mit angelegt ist. Zumindest was die *Aufbruchphase* der 1960er Jahre betrifft, offenbart sich auf der Grundlage neuer Aufnahme-, Speicher- und Übertragungsmedien ein technisch-mediales *Surplus*, das der damit in Berührung kommende Sinnesapparat erst richtig einordnen und taxieren lernen musste – oder sich ihm freudig, offen und bedingungslos hingeben, wie *Beatles Electroniques* zu suggerieren scheint.

Dass uns zu viel Konsum von Rock- und Popmusik wahlweise taub werden, verstummen, verblöden oder sonstwie abstupfen lässt, mag wie ein reaktionärer Gemeinplatz klingen. Auf gänzlich anderer Ebene verstanden stellt aber genau dies eine Art Ausgangspunkt, oder vielleicht besser: *Umkehr-Pol* von popbildnerischer Kunst dar. Je nachdem, ob der Gehör- oder der Sehsinn, das Sprachvermögen oder generell der Intellekt adressiert wird, streicht der jeweilige Ansatz eine bestimmte Konstellation des Bild-Ton-Verhältnisses heraus und arbeitet sich an dessen überschüssigen Ecken und Enden ab. Damit einher geht zumeist die Schärfung eines einzelnen Sinnesbereiches, dem auf Materialebene die Betonung ganz bestimmter medialer Komponenten entspricht. Im Folgenden sei auf einige beispielhafte Szenarien solcher *Sinnes-Neujustierungen* näher eingegangen. Zur Sprache kommen dabei exemplarische Zugangsweisen, in der die genannten Sinnes-Überschüsse oder Sinnes-Defizite eine weiterführende, ja transformierende Bearbeitung erfahren.

Taub

Das spezielle Entgrenzungsmoment, das in der Rockmusik von Anbeginn mit angelegt war, ist in der popbildnerischen Kunst immer wieder aufgegriffen worden. KünstlerInnen wie Paul McCarthy, Mike Kelley, Raymond Pettibon, Jim Shaw, Tony Oursler oder Doug Aitken, um nur einige wenige zu nennen, haben sich auf unterschiedlichste Weise mit den Transgressionspotenzialen von Rock und Pop auseinandergesetzt. Zumeist war ihnen daran gelegen, auf visueller Ebene diejenigen Entäußerungsaspekte zur Darstellung zu bringen, ja gleichsam zu kompensieren, die sich akustisch nicht weiter aufschlüsseln ließen. Mit anderen sinnlichen Mitteln – sei es grafischen, filmischen oder installativen – den anderweitig nicht darstellbaren affektiven Überschuss der Musik einfangen – so ließe sich dieser Ansatz bündig charakterisieren. Bisweilen ging dieser Impetus so weit, das Medium gänzlich zu wechseln und, wie im Fall des Projekts *Gehörlose Musik* (1998) der Berliner Band *Die Tödliche Doris*, die sperrige Post-Punk-Musik der Gruppe in gebärdensprachlicher Gestaltung aufzuführen. Meist jedoch bleibt dieser Zugang, sieht man von derlei Kontexterweiterungen ab, den von Rock-Sounds transportierten Entgrenzungsmomenten durchaus treu.

Eine aktuelle Installation Mike Kelleys, *Sex, Drugs, and Rock and Roll Party Palace* (2009)⁶, widmet sich ganz dem im Rock and Roll mitschwingenden Sex-Versprechen, indem es die Schaulust der BesucherInnen geradezu überbedient. Nichts ist hier sublim oder implizit, alles wird zu Oberfläche oder Projektionsmoment. Dass die Bandbreite der auf eine Hüpfburg projizierten Porno-Clips allerlei Filmgenres umfasst – von Kostüm- bis hin zu psychedelischen Filmen – unterstreicht, dass es hier in erster Linie um breit gestreute Schauwerte geht. Gerade bei den Psychedelik-Clips tritt dabei ein selten untersuchtes oder auf diese Weise zur Schau gestelltes Fusionsmoment zutage, indem nämlich das porno-typische Ineinandergreifen der Körper von optischen Effekten wie Doppelbelichtungen, Überblendungen oder prismatischen Aufnahmen verstärkt wird. Und auch die Kostüm-Pornos bringen ein visuelles Transgressionsmoment zum Vorschein, indem die paradoxe Maskenhaftigkeit, die der planen Körperlichkeit im pornografischen Zusammenhang meist eignet, durch seltsam deplatzierte *Props* und Verkleidungshilfen exponiert wird. Ähnliches gilt für die Western-, Historien- und sonstigen Versatzstücke, die, gerade indem sie platte Genre-Anleihen darstellen, den Porno-Sequenzen eine extrem überdeterminierte Qualität verleihen.

Ganz anders, könnte man meinen, der Rock-and-Roll-Aspekt der Installation. Zwar stellt er die zentrale titelgebende Komponente dar, doch wirken die tatsächlichen musikalischen Momente innerhalb der Gesamtanordnung merkwürdig verschoben. Zum einen gibt es partielle Beschallungen einzelner Kammern, doch keineswegs steht dabei eine Art musikalischer Eigenwert im Mittelpunkt, da selbst dort, wo die funktionale Akustik hinzielt, eine Kakophonie, resultierend aus den sie umgebenden Teil-Bespielungen, vorherrscht. Zum anderen, und hier ergeht sich Kelley in einer von ihm gerne praktizierten *Minor History*⁷, breitet sich vor den Augen der BetrachterInnen ein enzyklopädisches Archiv US-amerikanischer Soundtrack-Komponisten aus. Das dröhnende akustische Chaos wird von archivarischer Ordnung auf textueller Ebene konterkariert. Indem die klangliche Dimension zwischen funktionalem Beat, insistierender Dröhnung und einem nicht entwirrbaren Durcheinander verschiedenster Soundquellen oszilliert, führt die Installation implizit vor, wie sehr der eigentliche Sinn für die musikalische Dimension der Popkultur verloren gegangen ist, wie tief verschüttet unter Schaulust und Visualität eine ehemals libertär besetzte Klanglichkeit heute ist. Indem gleichzeitig das musikhistorische Lexikon einer ansonsten anonymen Soundtrack-Produktion aufgeblättert wird (und das Wissen um die klangliche Dimension der gezeigten Porno-Clips enzyklopädisch vorgeführt wird), wird diese Sensibilität auf anderer Ebene, der Text- bzw. Wissensebene, wieder eingeholt.

Der *Party Palace* arbeitet sich damit zentral an der spezifischen Sinnes-Ökonomie der Rock- und Popkultur ab, so wie sie ab den 1960er Jahren, immer neue Ressourcen liefernd, in den unterhaltungsindustriellen Komplex eingegangen ist. Da jede Berührung der BesucherInnen und das Betreten der Hüpfburgen untersagt ist, demonstriert die Installation, wie sehr sich das einstige *Omni-Sensorium* der Rockkultur, der *assault on all senses*, auf eine alles dominierende audiovisuelle Dimension eingengt hat. Aber damit nicht genug: Indem unzählige Klangquellen gleichzeitig ertönen, erfährt auch der Hörsinn eine paradoxe Reduktion. Als seien die RezipientInnen im Lauf der Zeit *taub* geworden, ob der überbordenden Beschallung auf sämtlichen Kanälen und der Muzak-Verabreichung, die heute in jeder noch so kleinen, alltagskulturellen Nische stattfindet. Als müsse der Sinn für das Akustische (und Musikalische) erst wiederhergestellt werden, indem eine andere Art von Sensualität, alles übertrumpfend und über Gebühr strapaziert, in den Vordergrund gerückt wird.

6 Zu sehen in der Ausstellung Schere – Stein – Papier. Pop-Musik als Gegenstand Bildender Kunst, Kunsthhaus Graz, 6. Juni bis 30. August 2009.

7 Vgl. Mike Kelley, *Minor Histories: Statements, Conversations, Proposals*, hg. von John C. Welchman. Cambridge, Mass.-London 2004.

Ex negativo, indem pornografisch-kakofonischer Bombast auf uns abgeladen wird, soll sich wieder ein Quäntchen kritischer Sensibilität in Bezug auf historische Befreiungsmomente einstellen.

Mike Kelley meinte einmal, erst im Kontext der Gegenkultur der 1960er Jahre hätten transgressive Ansätze, wie sie sich im Gender-Crossing oder in der Verherrlichung des Abseitigen und Bösen vieler damaliger Rockgruppen manifestierten, zu so etwas wie Populärkultur werden können.⁸ War der kulturelle Aufbruch, der verschiedenartigste Momente in sich vereinigte, so etwas wie ein Motor, mit dem sich ein neues Sensorium, neue Sinnesbegehrlichkeiten wie -kapazitäten befördern ließen, so hat sich diese Schubkraft in den letzten Dekaden eher wieder umgekehrt. Die Überstimulierung der Sinne, wie sie von der Unterhaltungskultur seit Langem auf hohem Energielevel betrieben wird, lässt jedes ehemalige Aufbruchs- bzw. Diskontinuitätsmoment heute nahezu kümmerlich erscheinen. Der *Sex, Drugs, and Rock and Roll Party Palace* setzt dieser Dynamik ein luftiges und gleichzeitig dicht bepacktes Denkmal. Er macht dies, indem der Entgrenzungsaspekt in einen überdimensionierten Schauwert transformiert wird.

Dumpf

Eine ganz andere Form, mit Sinnesüberschüssen wie -defiziten umzugehen, bietet die *Karaoke Bar*, wie sie 2005 von *Art & Language* zusammen mit *The Red Crayola* eingerichtet wurde.⁹ Auch diese Installation spielt zentral auf das historische Radikalitätspotenzial von Rockmusik (bzw. dessen Verlust) an, auch sie übersetzt diese Symptomatik in eine zeitgenössische Form alltagskultureller Unterhaltungsarchitektur. Gleichzeitig sind die BetrachterInnen in diesem Fall ganz anders in Stellung gebracht, werden auf ganz andere Weise in die hier bemühte Bild-Ton-Konfiguration eingepasst. Nicht indem visuell oder installativ zu *kompensieren* versucht wird, was an musikalischem Entgrenzungsversprechen ansonsten nicht darstellbar ist, sondern indem eine Art *Überkodierung*, mit installativen artifiziellen ebenso wie mit alltagskulturellen Mitteln auf das musikalische Ausgangsmaterial angewandt wird. Solcherart wird hier nicht der Überschuss *eines* Mediums (etwa des Klangs) durch ein *anderes* (etwa ein bildliches) auszugleichen versucht, sondern der *Ausgleich*, wenn man ihn so nennen kann, erfolgt auf multisensorischer und letztlich intellektueller Ebene.

Die Krux dieser Überkodierung liegt darin, dass der Karaoke-Anordnung in nahezu allen Details entscheidende Brüche hinzugefügt sind:¹⁰ So sind die ablaufenden Texte (und die simultan zu hörenden Musikstücke) keine beliebige Pop-Durchschnittsware, sondern Auszüge aus den von *Art & Language* gemeinsam mit *The Red Crayola* zwischen 1976 und 1983 eingespielten Platten. Die beiden Gruppen hatten sich damals dem Experiment unterzogen, marxistische Theoriezitate, agitatorische Pamphlete, poetisch überformte Slogans, historische Aperçus etc. auf Popsong-Formate umzulegen und den daraus resultierenden wechselseitigen Brechungen großzügigen musikalischen Spielraum zu geben. Auch 30 Jahre später hat diese Art Formverschnitt aus eingängigen Chören, eigenwilligen Rezitativen und marxistischer Diktion – And

8 Vgl. Mike Kelley, »Cross Gender/Cross Genre«, in: ders., *Foul Perfection: Essays and Criticism*, hg. von John C. Welchman. Cambridge, Mass–London 2003, S. 100–120, hier S. 108.

9 Ebenfalls zu sehen in der Ausstellung Schere – Stein – Papier. Pop-Musik als Gegenstand Bildender Kunst, Kunsthau Graz, 6. Juni bis 30. August 2009. Zur Zusammenarbeit von *Art & Language* und *The Red Crayola* vgl. Diederich Diederichsen, »Echos von Spiegelsounds in goldenen Headphones. Wie Kunst und Musik einander als Mangelwesen lieben«, in: *Texte zur Kunst*, Heft 60, Dezember 2005, S. 50ff.

10 Vgl. Diederich Diederichsen, »Studiokopf – Materialwand – Objekthärte«, in: *Schere – Stein – Papier*, 2009, S. 10 – 28, hier S. 17ff. Dort wird die Unterbrechung einer kulturindustriellen Zusammenhangsbildung als eines der Hauptmerkmale popbildnerischer Kunst hervorgehoben.

we will be fed / Breakfast in bed / And served by a fat millionaire¹¹ – nichts von seiner Pointiertheit verloren. Dem entsprechen die Brechungen, die Brehungen der in der Installation aufgelegten historischen Zeitschriften (The Fox bzw. Art-Language) und den daraus entnommenen und an der Wand affizierten Poster bewirkt werden. All dies kreiert eine Atmosphäre, die zwar formal dem Singkabinen-Ambiente entspricht, ihm thematisch jedoch diametral entgegengesetzt ist.

Schließlich gibt es eine ganz entscheidende Modifikation gegenüber dem konventionellen Karaoke-Setting: Sind in diesem üblicherweise Instrumentalversionen der zu vokalisierenden Stücke zu hören,¹² so ertönen bei *Art & Language* und *The Red Crayola* die vollständigen, also gesungenen Originalversionen. Das vermeintliche Ermächtigungsmoment, wie es Hobby-VokalistInnen im konventionellen Setting zugesprochen wird¹³ bleibt hier unterbunden bzw. wird gar nicht erst als definitorisches Merkmal der aufwändigen Installation bemüht. Zwar kann jede/r mitsingen oder -grölen, so herzlich er/sie möchte, die Installation ist auf diesen Partizipationsaspekt, den subjektiven Faktor sozusagen, aber nicht angewiesen. Als wolle man den BesucherInnen gar nicht erst die Verantwortung aufhalsen oder an sie die Verpflichtung delegieren, diese Musik kennen zu müssen (wo sie doch großteils nur in Insider-Zirkeln bekannt ist). Oder als könne ohnehin jeder, dem die Klänge vertraut sind, sich nach Lust und Laune einklinken in die Gesänge, so wie Pop-Fans dies immer schon beim privaten Musikgenuss oder im öffentlichen Konzert getan haben, ohne dass es dazu einer besonderen Anleitung bedurft hätte.

Der Sinnesüberschuss, der hier inszeniert wird, ist ganz und gar unspektakulär, um nicht zu sagen: nicht weiter auffallend. Das Einzige, was ihm nicht entspricht, sind die genannten Brüche innerhalb der populären, hier auf verquere Weise nachgestellten Einrichtung der Karaoke-Bar. Indem diese Installationsform bemüht wird, exponiert *Karaoke Bar* ein Sensorium, in dem nahezu jeder Teilaspekt der Musikrezeption (die Songs, der Originalsound, die mitzulesenden Texte, allerlei Begleitmaterial, Poster, Zeitschriften und so weiter) eigens adressiert wird, ja gleichsam in voller Länge ausbuchstabiert ist. Als solle nichts dem Zufall überlassen werden, wenn es um das Hören dieser Musik geht. Als wäre jeder Freiheitsgrad einer einst Freiheit versprechenden Kunstform bereits im Voraus festgelegt. Was damit aus der Installation herausfällt, sind – bei aller *Über-Adressierung*, die ihnen widerfährt – die BenutzerInnen selbst. Ex negativo, aufgrund der inszenierten Medienfülle werden sie daran erinnert, wie kreativ und ermächtigend es einmal gewesen sein mag, Musik auf ganz andere Weise, im Privaten oder im Konzert, zu rezipieren. Dagegen signalisiert das *Détournement* des populären Singkabinen-Formats, worin der musikalische Mehrwert in Richtung einer omni-sensorischen Stimulierung kanalisiert wird, welche *Abstumpfung* (um es überspitzt zu sagen) mit der heute gängigen Überdeterminierung der Musikrezeption einhergeht. Eine Abstumpfung, die von den erwähnten Brüchen in der Installation konterkariert wird – und genau diese Spannung ist es, die der Arbeit ihre Aussagekraft und Wertigkeit gibt.

11 Aus dem Song *Keep All Your Friends*, enthalten in unterschiedlichen Fassungen auf *Art & Language* und *The Red Crayola* – *Corrected Slogans* (Music-Language, 1976) und *The Red Crayola with Art & Language* – *Kangaroo?* (Rough Trade, 1981).

12 Karaoke heißt wörtlich übersetzt *leeres Orchester*; vgl. eine der frühesten ethno-musikologischen Beschreibungen des Phänomens bei Charles Keil, »Music Mediated and Live in Japan (1984)«, in: Charles Keil und Steven Feld, *Music Grooves: Essays and Dialogues*, Chicago-London 1994, S. 247–256.

13 Vgl., als erste überblicksartige Studie dieser Art, Toru Mitsui und Shuhei Hosokawa (Hg.), *Karaoke Around the World: Global Technology, Local Singing*, New York-London 1998.

Stumm

Werden bei Arbeiten wie der *Karaoke Bar* die Sinnesvermögen auf Rezeptionsseite – nicht ohne publikumskritischen Unterton – weiterbearbeitet, so finden sich in anderen Werken die Vermögen und Unvermögen auf Produktionsseite zur Disposition gestellt. In diesem Zusammenhang wäre nicht nur die Vorbildwirkung der vielen Making-of-Veröffentlichungen zu nennen, mit denen die darbande Musikindustrie seit den 1990er Jahren ihre schwindenden Absatzmärkte anzukurbeln versucht. Vielmehr haben sich zahlreiche KünstlerInnen – genannt seien Rodney Graham, Rirkrit Tiravanija, Henrik Håkansson, Saâdane Afif und Cory Arcangel – wiederholt mit unterschiedlichen Aspekten des Musikmachens befasst, wobei ihr Augenmerk einmal mehr, einmal weniger auf bestimmten technischen Fähigkeiten liegt. Ungeachtet der Betonung von instrumentalen oder vokalen Fertigkeiten – oder gleich des gesamten Produktions-Settings, wie dies ebenso häufig der Fall ist –, bleibt bei den meisten dieser Ansätze das Machen ganz in der Hand (oder in der Kehle) einzelner ProtagonistInnen. Selten hingegen werden Einzelaspekte des Produzierens gänzlich dem Publikum überantwortet.

Das Zurückdelegieren des Musikmachens an die RezipientInnen, im Gegensatz zum bloßen Mitsingen, verfolgt das Projekt *Reverse Karaoke* (2005) von Kim Gordon und Jutta Koether.¹⁴ Den Kern der Arbeit bildet der Gebrauch, den die BenutzerInnen von der bereitgestellten Apparatur machen, um eine vorgefertigte Gesangspur mit diversen Instrumentalspuren zu ummanteln. Jenseits simpler Interaktionsvorstellungen, wonach ein Knopfdruck hier, ein Mausclick dort, ein Kunstwerk entstehen lässt, wird die Art der Interaktion oder besser: die Art der Vervollständigung des Bereitgestellten hier offen gelassen – wobei die Auswahl der vorhandenen Instrumente, die Aufnahmetechnik und die ebenfalls bereitgestellte Videoanleitung selbstredend wichtige Komponenten darstellen. Das Sinnesdefizit, wenn man so will, besteht in diesem Fall im Fehlen der Instrumentalbegleitung. Die ausschließlich vorhandene Gesangspur wird einem mitmachwilligen (oder -unwilligen) Publikum überantwortet, das sich in Echtzeit der Produktion eines mehr oder weniger vollständigen Tracks widmen kann. Dazu kommt, dass die in Ausstellungen üblicherweise vorherrschende Sinnesökonomie – ein Überschuss des zu Sehenden und zu Hörenden, demgegenüber die RezipientInnen zu bloßen Aufnahmegefäßen werden – einen entscheidenden Dreh bekommt. Nicht die passive Aufnahme eines vorgefertigten Produkts steht hier im Mittelpunkt, sondern das improvisierende Komponieren vor Ort – bei minimaler Vorgabe und gleichzeitiger Betonung, dass die Offenheit des Prozesses wichtiger ist als die daraus resultierenden Ergebnisse. Es geht darum, die sozialen Aspekte der Produktion von Kunst und ihr spezifisches soziales Umfeld ein Stück weit umzukehren¹⁵, sagt Jutta Koether, und Kim Gordon führt mit Bezug auf den ersten Umsetzungsort des Projekts aus: Die Galerie [gemeint ist die South London Gallery, Anm. d. Verf.] liegt in einer ärmeren Gegend von London, dort gibt es viele Projekte, um die Community zu bewegen, mitzumachen. Ich mochte diese Idee, das Publikum zur Performance zu machen, und dabei jemanden vor irgendwoher singen zu hören.¹⁶

Was *Reverse Karaoke* mittels seiner Versuchsanordnung bewerkstelligt, ist eine Umkehrung der gängigen Autorenschaftsverhältnisse. Der Aspekt des *Do it yourself* ist zentral mit am Werk, wird aber nicht in Richtung eines *Do*

14 Gezeigt bzw. zur Benutzung freigegeben unter anderem in der South London Gallery, November 2005 sowie im MAK, Wien, Mai 2007; vgl. http://www.electra-productions.com/about/touring_reverse_karaoke.shtml

15 Christian Steinbrink und Hanno Stecher, »Sensational Fix: Interview mit Kim Gordon und Jutta Koether«, in: *INTRO.DE*, 18. Juni 2009, <http://www.intro.de/news/newsfeatures/23055201/sensational-fix-das-komplette-interview-mit-kim-gordon-sonic-youth-und-jutta-koether>

16 Steinbrink und Stecher, »Sensational Fix«, 2009.

anything you want verabsolutiert – insofern eine klare Vorgabe existiert, mit der zu interagieren den eigentlichen Kern der Installation ausmacht. Nicht um die individuelle Stimme, mit mehr oder weniger Schwankungsbreite, auf ein existierendes Musikstück draufzusetzen, vielleicht um dadurch das Gefühl zu erlangen, »ein Star zu sein«¹⁷, vielleicht auch, um dadurch die Melodien, die man liebt oder die einem nicht mehr aus dem Kopf gehen, zu ruinieren – nicht diesem flüchtigen und fragilen Ermächtigungsgedanken ist *Reverse Karaoke* verpflichtet. Vielmehr stellt es den gängigen Produktionsapparat von Pop- und Rockmusik auf den Kopf. Denn üblicherweise werden im Studio sämtliche Instrumentalspuren eingespielt, bevor, ganz am Ende, in meist unzähligen Takes, die Stimme aufgenommen wird. Indem *Reverse Karaoke* dieses Verfahren umkehrt, macht es nicht nur eine andere Art der Musikgenerierung geltend (*top down*, könnte man sagen), sondern versetzt die BenutzerInnen zudem in den Möglichkeitsraum einer gänzlich anderen Sinnes- und Kreativitätsökonomie. Als wären sie künstlich zum *Verstummen* gebracht worden, oder besser gesagt, als sei ihnen die Last des verbalen Ausdrucks genommen worden, rückt so eine andere Fähigkeit in den Mittelpunkt: sei es eine diesen Mangel kompensierende Handwerklichkeit oder ein munteres Vor-sich-hin-Dilettieren – in jedem Fall aber ein Sich-Gruppieren, ein Sich-Formieren rund um ein vielfältig besetzbares Zentrum. Das Ergebnis ist eine höchst *beredete* Klangproduktion, schwankend austariert zwischen subjektiver Beliebigkeit und objektiver Determiniertheit – so lässt sich das von dem Projekt *initiierte* (und nicht bloß passiv *bediente*) Sensorium umreißen.

Blind

Die Achse Produktion – Rezeption wird von künstlerischen Versuchsanordnungen wie *Reverse Karaoke* (oder der davor besprochenen *Karaoke Bar*) nutzbar gemacht, und zwar nicht als Artikulation einer wie auch immer gearteten Fan-Position, sondern indem die spezifische Sinnesökonomie innerhalb der gängigen Musikrezeption (und hier speziell die des grassierenden Karaoke-Formats) Gegenstand der Auseinandersetzung wird. Geht es in hypertrophen Inszenierungen von Popkultur wie Mike Kelleys *Sex, Drugs, and Rock and Roll Party Palace* primär darum, das ganze Brimborium, das die Popkultur mittlerweile mit sich führt oder auf verführerische Weise in Aussicht stellt, gleichsam *center stage* zu rücken und das, was einmal den Kern dieser Kultur ausgemacht hat, nämlich die Musik, in kakophonischem Dröhnen aufzuheben, so liefern die beschriebenen Karaoke-Settings andere Interaktionsmodelle. Einmal, indem das Œuvre einer Band aus einer bestimmten historischen Phase in ein aktuelles, gleichsam überdeterminiertes Rezeptionsformat gegossen wird; und einmal, indem der umgekehrte Weg eingeschlagen und das Publikum dazu angehalten wird, ein vorgefertigtes *Teil* (den Gesang) mit selbst fabrizierten kompositorischen Gerüsten zu ummanteln. Ist es einmal die überkodierte Rezeption, welche die vorgesehene Interaktion, das Mitsingen, beinahe redundant wirken lässt, so ist es das andere Mal die dezidierte Aussparung (das Fehlen der Musik), die ein spezifisches Publikumsverhalten auf den Plan ruft. Gerade indem den BenutzerInnen die Möglichkeit der Vervollständigung geboten wird, kommt ein Produktionsmoment – explizit und aktiv – zum Tragen, das gleichsam hinter jeder Rezeptionshaltung verborgen liegt.

Dass die Sinnesökonomie, die von der musikalischen Popkultur gespeist wird, auch auf ganz andere Weise analysiert werden kann, zeigen die Filminstallationen von Mathias Poledna. Bei ihm sind es weniger spezielle Rezeptionsmuster oder das von Pop heutzutage mittransportierte Bombast als vielmehr spezifische Produktionsmomente bzw. die im Zusammenwirken von Bild und Ton zutage tretenden Mischverhältnisse, die den Gegenstand der Auseinandersetzung bilden.

17 Max Dax und Jan Kedves, »Sensationelle Korrekturen der eigenen Geschichte – Kim Gordon/Sonic Youth«, in: *Spex*, März/April 2009, S. 94–99, hier S. 99.

Geht die Arbeit *Actualité* (2001) dem Herstellungsmodus eines bestimmten Popstils (in diesem Fall Post-Punk bzw. daran angelehnte historische Ableger) anhand der Aspekte Probe, Vorläufigkeit und sich darin manifestierender Sozialität nach, so widmet sich *Western Recording* (2003) ganz dem Aufnahme-Setting von Popmusik anhand des Zustandekommens einer Gesangsspur, wobei die Aspekte Konstruktion, Perspektivwechsel und Kontrolle im Mittelpunkt stehen.¹⁸ Demgegenüber operiert *Version* (2004) ganz ohne Ton und gibt den Blick frei auf eine rhythmische Choreografie, der eine bestimmte Musikalität tief eingeschrieben ist, ohne dass daraus ein identifizierbarer Sound erschließbar wäre. Sind es in *Version* die Aspekte Körperlichkeit, Bewegung und Bildimmanenz, denen das Hauptaugenmerk gilt, so kehrt »*Crystal Palace* (2007)¹⁹ just diesen Reduktionsprozess – Musikalität auf nicht-akustische Weise abzubilden – wieder um. Ein Bild, so reduziert es auch sein mag, zum Klingen bringen, ihm einen verdichteten akustischen Resonanzraum verschaffen – so könnte man das Prinzip hinter dieser Filminstallation beschreiben. Wobei die KruX weniger darin liegt, Visualität per se als in irgendeiner Form klanglich mitgeprägt auszuweisen denn vielmehr einen Hörraum zu errichten, der vom gezeigten Bildraum herrühren mag, aber letztlich nicht damit zusammenfällt. Die Arbeit reiht sich damit ein in eine Linie künstlerischer Ansätze, für die die radikale Reduktion eines Sinnes (des Sehens beispielsweise) den Ausgangspunkt für die Erforschung anderer Sinnlichkeitsbereiche darstellt.

Die drei in etwa gleichlangen Einstellungen von *Crystal Palace* ergehen sich visuell in einem schier grenzenlosen »All-over«²⁰. Die tropische Szenerie erweckt den Eindruck, als bestünde ihr Außen einzig im unterschiedlichen Lichteinfall und in sich ändernden Windverhältnissen. Der dichten Textur des Bildes scheint schlichtweg keine Ambivalenz zu eignen. Ganz anders die Tonspur, deren Oszillieren zwischen Naturalität und Konstruiertheit im Lauf des Films immer stärker zutage tritt. Im ersten Teil herrscht ein durchgehend hochfrequenter, schneller Vibrato-Ton vor, der mehrfach von tieferstimmigem bzw. langsamerem Vogelgesang unterbrochen wird. Hier wie in den weiteren Abschnitten ist es, abgesehen von einzelnen Pfeif- und Zwitschertönen, schwierig, die tatsächlichen Quellen der verschiedenen akustischen Komponenten auszumachen. So ertönt in der zweiten Einstellung ein mehrstimmiger Sound, der einen stark perkussiven Einschlag (ähnlich schnellen Becken-Klängen) aufweist, dazu Pfeiftöne, die sich wie kurze Soli von der Rhythmusspur abheben. Gegen Ende hin verstärkt sich die Anmutung, diese Soli könnten geloopt sein, dazu kommt der Eindruck eines zunehmend synthetischen Pfeifgeräusches. Im dritten Abschnitt schließlich – links vorne ist ein aus mehreren Stämmen nach oben hin zusammenlaufender, in der Mitte wie angenagt wirkender Baum zu sehen – eröffnet sich ein *tiefer* akustischer Raum, in dem erneut viele Stimmen simultan erklingen. Durchsetzt ist dieser *deep space* von elektronisch wirkenden Feedbacks, die gegen Ende hin immer länger hinausgezögert und zunehmend intensiver werden. Soweit die phänomenologische Bestandsaufnahme des in tropischen Regenwaldklängen ungeschulten Ohrs.

Das markanteste Merkmal von *Crystal Palace*, sieht man von seinem reichhaltigen kulturhistorischen Referenzfeld ab²¹, ist die Errichtung eines Hörraumes, in dem die Soundquellen nicht eindeutig bestimmbar sind. Zwar nehmen viele

18 Vgl. die Kataloge *Mathias Poledna – Actualité*. Grazer Kunstverein (Hg.), Frankfurt/M. 2002 und *Mathias Poledna – Western Recording*. Wien-Rotterdam 2006.

19 Zu sehen bislang am Hammer Museum, Los Angeles, Winter/Frühjahr 2007, der Galerie Daniel Buchholz, Köln, Herbst 2007, dem New Museum of Contemporary Art, New York, Herbst 2008 sowie dem Museum of Contemporary Art, Chicago, Herbst 2010.

20 Vgl. Russell Ferguson, »From the Crystal Palace«, in: *Mathias Poledna – Crystal Palace*. Ausstellungskatalog Hammer Museum, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, Chicago, New Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2007, S. 24.

21 Vgl. Ferguson, *From the Crystal Palace*, 2007.

der vernehmbaren Klänge aller Wahrscheinlichkeit nach in dem zu sehenden Bildraum ihren Ausgang, doch bleibt im Dunkeln, wie diese Tonspuren bearbeitet, verändert, ja mitunter ersetzt oder neu abgemischt wurden. So wie schon die klassische Naturklang-Platte *Sounds of a Tropical Rain Forest in America* (Folkways Records, 1952)²² großteils von Aufnahmen aus dem New Yorker Bronx-Zoo gespeist war,²³ so macht sich auch der Soundtrack von *Crystal Palace* allerlei Montage- und Editing-Verfahren, in diesem Fall auf elektronischer Basis, zunutze. Das Obskure, Angedeutete und Nicht-Sichtbare haben dabei eine durchaus produktive Funktion: Was nicht zu sehen ist (etwa ob ein Klang digital erzeugt ist oder tatsächlich von einer natürlichen Quelle herrührt), trägt umso nachdrücklicher zur Ausgestaltung eines Sound-Environments bei, in dem sich Stimmen über Stimmen, Hintergrundgeräusche über Hintergrundgeräusche, ja Rhythmen über Rhythmen türmen. Als könne es längst nicht mehr darum gehen, einen authentischen, klar lokalisierbaren und zuordenbaren Klang etwa anhand von *Field Recordings* herauszupräparieren, sondern als sei der Klang der Natur immer schon mit der Aufnahme- und Editing-Apparatur verwoben – so stellt *Crystal Palace* das Verhältnis seiner Bild- und Tonebenen dar.

Die *Musik* des Regenwaldes mag in dieser Hinsicht einen äußeren Rand des Pop- und Avantgarde-Imaginariums darstellen. Nicht umsonst haben Ethno-Musikologen immer wieder den Regenwald aufgesucht, um die dort anzutreffenden Klänge zu erforschen und so eine Art kristalline, unbeschriebene Folie unseres kulturalisierten Gehörs zu ermitteln.²⁴ So wie die Stille auf der einen Seite des Spektrums und die absolute Kakophonie, das Durcheinanderdröhnen aller möglichen, willkürlich zusammenkommenden Klangquellen, auf der anderen ist dieser Sound nur schwer einer unterhaltungskulturellen Verwertung zuzuführen. Und dennoch bildet er, gerade wenn er mit elektronischen Herstellungs- und Bearbeitungsverfahren eine unauflösbare Synthese eingeht, den unabweislichen Rand, ja eine Art konstitutives Außen des popmusikalischen Sound-Spektrums. Indem sich ein Hybrid aus natürlichem und synthetischem Klang, aus unberührter Auto-Akustik und intervenierender Apparatur, im Ohr aufbaut, erfährt dieses Randphänomen eine Hör- und Sehraum gleichermaßen erfassende Ausleuchtung. Und nicht nur das: Die Überschüssigkeit, die sich in dem vermeintlich natürlichen Klangraum auftürmt, wird zum kongenialen Pendant eines reduzierten Bildinhalts, dessen Reichtum letztlich ebenso in seiner minimalen Textur verborgen liegt.

Diese Art des Umgangs mit Bild-Ton-Beziehungen ist demnach ebenso heuristisch, also wissensfördernd, wie die davor besprochenen Karaoke-Formate. Die Sinnesökonomie, wie sie von pop- und unterhaltungskulturellen Formen bedient wird, lässt sich nicht auf ein simples Übersetzungsverhältnis von Bild in Ton und umgekehrt herunterrechnen. Wie die hier diskutierten Kunstansätze veranschaulichen, existieren im popkulturellen Bild-Ton-Gemisch an allen Ecken und Enden Überschüsse (ebenso wie Defizite) – Ungleichgewichte, die sich mit künstlerischen Mitteln aufgreifen und weiter bearbeiten lassen. Nicht um sie im Verhältnis zueinander auszutarieren oder in ein neues Gleichgewicht zu bringen, sondern um ihrer gängigen Funktionalität neue Ökonomien, neue (Un-)Verhältnismäßigkeiten, ja andere Wertigkeiten und Neuverteilungen entgegenzuhalten. Erst wenn solcherlei Neugewichtungen Rechnung getragen wird, lässt sich auch das Überschreitungsmoment, das der Popkultur einmal zugeschrieben wurde, rückblickend besser ermessen.

22 <http://www.smithsonianfolkways.org/albumdetails.aspx?itemid=1108>

23 Vgl. die diesbezüglichen Anmerkungen bei Jan Tumlrir, »Mathias Poledna: UCLA Hammer Museum«, in: *Artforum*, April 2007 sowie Jan Tumlrir, »Sci-Fi Historicism«, in: *Flash Art*, 253, März/April 2007.

24 Vgl. die Arbeiten von Steven Feld, vor allem die von ihm herausgegebene CD *Voices of the Rainforest* (Rykodisc, 1991) sowie die Ausführungen dazu in seinem Essay »From Schizophrenia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of ›World Music‹ and ›World Beat‹«, in: Charles Keil und Steven Feld, *Music Grooves: Essays and Dialogues*, Chicago-London 1994, S. 275ff; als weiterer prominenter Vertreter von *Field Recordings* wäre Chris Watson zu nennen, vgl. <http://www.chriswatson.net/>

Die Tödliche Doris »Gehörlose Musik« (1981/1998)



– Stills aus der Dokumentation der Performance Gehörlose Musik (1998) von Die tödliche Doris. Courtesy Wolfgang Müller.

»Gehörlose Musik« ist die posthume Übersetzung einer frühen Plattenveröffentlichung der unter dem Signet *Geniale Dilettanten* bekannt gewordenen Berliner Experimentalgruppe *Die Tödliche Doris*. Dabei wird die Musik der Gruppe zur Gänze in gebärdensprachlicher Gestaltung visualisiert. »Gibt es eine Musik jenseits von Ton, Klang und Geräusch? Existiert eine »gehörlose Musik«?, fragt Wolfgang Müller, der bis heute aktive Mitbegründer der Band. Die Antwort, die im Zuge einer Aufführung 1998 in Berlin gegeben wurde, fällt ganz in den Bereich des Mimischen und Gestischen. Eine Musik, die »sich ausschließlich im und durch den Körper, in Gebärden, Bewegungen, Interaktionen und der Mimik äußert« (Müller), ist zweifellos nicht neu, wirkt aber umso verblüffender, als sie in Bezug auf die ihr zugrunde liegenden akustischen Objekte eine eigene Dynamik entwickelt. Zumindest für diejenigen, die aufgrund ihrer Sinnesvermögen den Vergleich ziehen können – nicht aber für jene, für die die Übersetzung eigentlich bestimmt ist. Die Platte mit dem schlichten Titel »Die tödliche Doris« war 1981 von einem ihre Instrumente eher gestisch denn technisch beherrschenden Trio eingespielt worden. Stücke wie »Der Tod ist ein Skandal« oder »M. Röck: Rhythmus im Blut« lassen den neo-dadaistischen Impuls erkennen; der Eingangstitel »Stümmel mir die Sprache« gibt eine Art programmatisches Motto vor. Dies betrifft nicht zuletzt die gebärdensprachliche Umsetzung selbst: Die Hörenden kommen in den Genuss einer visuell-gestalterischen Überhöhung, die aus eben dieser Übersetzung resultiert. Für die ausschließlich Sehenden hingegen wird eine Musik erstmals erfahrbar, die sich einer simplen Bebilderung aufgrund ihrer stilistischen Renitenz weitgehend entzieht.

Mathias Poledna
 »Actualité« (2001)



- Still aus *Actualité* (2001) von Mathias Poledna. © Mathias Poledna.

Die in einem Studio in Los Angeles gedrehte Szene zeigt die Probe einer fiktiven, am britischen Post-Punk der späten 1970er Jahre orientierten Band. Die bewegte Kamera bringt abwechselnd die MusikerInnen ins Bild und löst sich wie in einer nervösen Suchbewegung wieder von ihnen. Dabei wirken die von der Filmband angespielten Musikpassagen wie lose nachempfundene Doubles von historischem Ausgangsmaterial (*Gang of Four, Au Pairs, Delta 5* etc.). Eine Art historische Brücke wurde vom Kern der Band *The Red Krayola* – bestehend aus Mayo Thompson, Tom Watson und George Hurley – errichtet, die Vorlagen für die im Film angerissenen Songskizzen eingespielt haben, die wiederum von den kalifornischen SchauspielerInnen des Films re-interpretiert wurden. Gleichzeitig bleiben solcherlei historische Filter in der Filmsequenz so weit im (abgedunkelten) Hintergrund, dass das aktuell zu Sehende seine Präsenz über alle Referenz hinaus behauptet. Nicht nur in dieser Hinsicht spielt »Actualité« auf das Thema Vergegenwärtigung an: Das Jahr 1979 stellte in der britischen Musikszene unter anderem jenen Zeitpunkt dar, an dem es wenige Jahre nach der ersten Punk-Welle einen massiven, in alle möglichen Richtungen zielenden Aufbruch gab. *New Wave* war als Sammelbegriff dieses Drängens von Anfang an zu homogen, und »Actualité« erstattet solch vorschneller Vereinheitlichung den Charakter des offenen, noch nicht kanalisierten Neuen zurück. Während die Versuche der Filmband, ein durchgängiges rhythmisches Muster zu entwickeln (»go somewhere«, »start a beat«), immer wieder abbrechen und neu beginnen, scheint die Kamera dieses Suchen und Herantasten zu unterstreichen, indem sie sich unablässig über Details der Szenerie bewegt, ohne diese jemals in einer Totale zu fixieren.

Mathias Poledna
 »Western Recording« (2003)



– Still aus *Western Recording* (2003) von Mathias Poledna. © Mathias Poledna.

Den Produktionsaspekt von Popmusik, und hier vor allem ein ganz spezifisches Studio-Setting, nimmt Mathias Polednas Filminstallation »Western Recording« ins Visier. Inhalt des zehneinhalbminütigen, auf 16 mm gedrehten Films ist die Aufnahmesession einer Gesangsspur. Der Song, der hier im Entstehungsstadium vorgeführt wird, ist »City Life«, wie er 1969 von Harry Nilsson berühmt gemacht wurde. Zu sehen ist ein Sänger (*gespielt* von dem in Los Angeles lebenden Musiker Jason Falkner) in einem Aufnahmerraum, abwechselnd aus zwei verschiedenen Kameraperspektiven aufgenommen. Die eine ist ein Close-up, gefilmt durch die Scheibe des Kontrollraumes, in der das mächtige Mikrofon (gewissermaßen der zweite Hauptdarsteller des Films) das Gesicht des Sängers partiell verdeckt. Die andere ist eine aus schrägem Winkel gefilmte Halbtotale, wobei die Kamera im Aufnahmerraum selbst platziert ist. In dieser Einstellung rücken neben dem Mikrofon weitere Details der Studioausstattung, etwa die Holzvertäfelung im Stil der frühen 1960er Jahre sowie die schallabsorbierenden Stellwände, ins Blickfeld. Dennoch lässt sich nicht entscheiden, ob der Film ein *Period Piece* oder die aktuelle Dokumentation einer ganz alltäglichen Aufnahmesession ist. Im wiederholten Wechsel zwischen den Einstellungen *Gesangsspur ohne Begleitmusik* und *Musik mit Gesang* wird der Blick frei für die mediale Fragmentierung bzw. den Konstruktionscharakter der Aufnahmesituation. Weiter aufgesplittert ist die vermeintliche Kohärenz des Produktionsvorganges durch die serielle Abfolge der Einstellungen: Innenansicht (die interessanterweise von der Halbtotale repräsentiert wird) folgt auf Kontrollperspektive (markanterweise als Close-up umgesetzt), daraufhin eine erneute Innenansicht und so fort, bis das Ganze in einem Loop wieder von vorn beginnt.

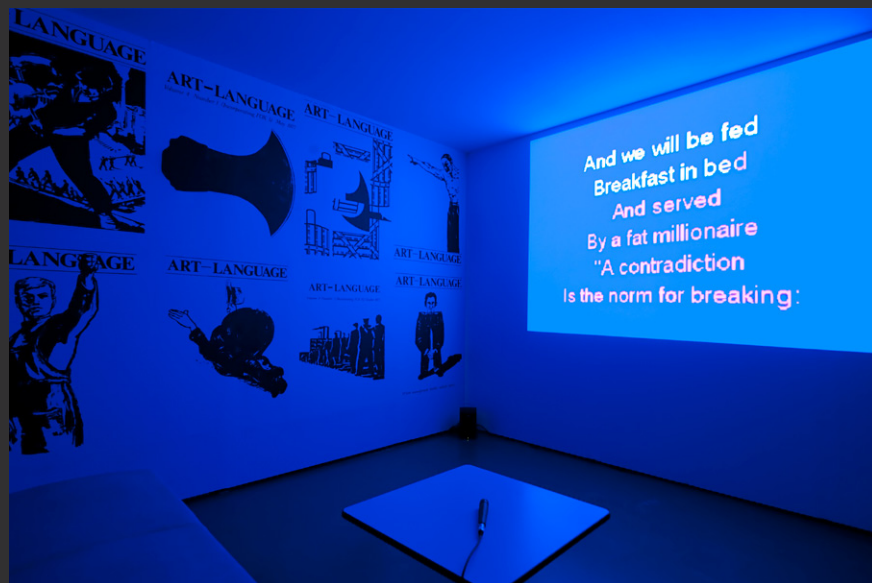
Kim Gordon & Jutta Koether
 »Reverse Karaoke« (2005)



- Installationsansicht The Club in Shadow - Reverse Karaoke (2005-heute) von Kim Gordon und Jutta Koether, aus der Ausstellung Her Noise in der South London Gallery 2005. Courtesy the artists und South London Gallery.

Die interaktive Installation »Reverse Karaoke« besteht aus einem jurteartigen Zelt, gräulich bemalt, in dem Musikinstrumente samt Aufnahmetechnik bereitgestellt sind. Ausgestattet ist das Zelt zudem mit Accessoires, wie sie bei Club-Interieurs Verwendung finden – Glitter, Leinwände, Samt und falsche Pelze. Ein kurzes Instruktionsvideo führt in die Handhabung des Instrumentariums ein, eine integrierte CD-Brennanlage und grafische Werkzeuge, etwa Gummistempel zur Gestaltung von CD-Covers, stehen für das *Packaging* der hier geschaffenen Produkte zur Verfügung. Ebenfalls vorgefertigt, wie bei Karaoke üblich, ist ein Musik-Track, der in diesem Fall jedoch keine Instrumentalversion eines weithin bekannten Hits ist, sondern eine eigens komponierte Gesangsspur. Gesungen von Kim Gordon (*Sonic Youth*) gibt der »Song for Reverse Karaoke« das Tempo, die Tonlage, die thematische Ausrichtung und die emotionale Grundstimmung vor. Mit »Gonna get you back / Gonna follow you down / Down the road / Where you're from« hebt das elegische Stück in Wiederholungen und Variationen an, währenddessen sich ein immer bedrohlicherer Unterton einzuschleichen beginnt. Davon ausgehend können die BenutzerInnen *in situ* unterschiedliche Instrumentalspuren zu dem Gesang komponieren und aufnehmen. Als *umgekehrtes Karaoke* ist dabei die musikalische, ja improvisatorische Fantasie herausgefordert, wobei der selbstbestimmte Gebrauch der bereitgestellten Apparatur im Mittelpunkt steht. Tatsächlich hat die Versuchsanordnung an den bisherigen Installationsorten regen Zuspruch gefunden, und so sind bis Mitte 2009 über 1.000 Aufnahmen entstanden, abgepackt und mit selbst gefertigten Covers versehen wurden (wobei ein Exemplar an die ProduzentInnen geht und ein zweites in das Projektarchiv wandert).

Art & Language mit *The Red Crayola* »Karaoke Bar« (2005)



- Installationsansicht Karaoke Bar (2005) von Art & Language mit The Red Crayola. Foto: Universalmuseum Joanneum, N.Lackner, courtesy the artists.

Die Konzeptkunstgruppe *Art & Language* und die Rockband *The Red Crayola* haben zwischen 1976 und 1983 eine Reihe von musikalischen Kooperationen unternommen, auf die sie 2005 in ihrer Installation »Karaoke Bar« zurückkommen. Das Setting ist der üblichen Anordnung einer Karaoke-Bar nachempfunden: zwei Sitzbänke vor einer Projektion, auf der in Karaoke-typischem Layout Textzeilen auf blauem Hintergrund zu sehen sind, deren Farbe entsprechend dem gerade abgespielten Musikstück von Rot in Gelb übergeht; auf dem Couchtisch ein Mikrofon, von dem die BesucherInnen beliebig Gebrauch machen können; entlang der Wand eine Postergalerie, die den historischen Kontext der Zusammenarbeit beleuchtet. Liegen in Karaoke-Bars üblicherweise dicke Kataloge aus, in denen die Meterware der verfügbaren *Singalongs*-Stücke aufgelistet ist, so sind es bei *Art & Language* und *The Red Crayola* Kopien von Zeitschriften wie »The Fox« oder »Art-Language«, die Mitte der 1970er Jahre den Theorieüberbau der Gruppe darlegten. Dementsprechend zieren keine gewöhnlichen Poster die Wand, sondern Covers und Plakate, die der Zeitschrift »Art-Language« entnommen sind: Zu sehen ist etwa jener grotesk verformte Mann, der eingerollt wie eine Schnecke, die Hände wie Fühler nach vorne gestreckt, die Plattenhülle von »Corrected Slogans« (1976, Wiederveröffentlichung 1982) ziert oder holzschnittartig gezeichnete Industriearbeiter, wie sie der gängigen Ikonografie des sozialistischen Realismus entsprechen. Musikalisch bespielt ist die »Karaoke Bar« mit gemeinsamen Aufnahmen von *Art & Language* und *The Red Crayola* aus den Jahren 1976 bis 1983, in denen eingängige Chöre und eigenwillige Rezitative mit marxistisch-leninistischer Diktion einander abwechseln. Diese haben auch dreißig Jahre nach ihrem Entstehen nichts von ihrer historischen Pointiertheit eingebüßt.

Mathias Poledna
 »Crystal Palace« (2007)



- Still aus Crystal Palace (2007) von Mathias Poledna. © Mathias Poledna.

Der Film »Crystal Palace« besteht aus drei ungeschnittenen Einstellungen, die – von mittelnah bis mittelfern – Ansichten aus dem tropischen Regenwald im südlichen Hochland auf Papua-Neuguinea zeigen. Die jeweils knapp zehnminütigen Aufnahmen gehen ganz in der minimalistischen Szenerie des Regenwaldes auf, sprich: Sie zeigen unbearbeitet und mit statischer Kamera gefilmt ein vegetatives Dickicht, einmal mehr, einmal weniger auf einzelne Pflanzen fokussiert. Dabei liegt die kontemplative Qualität der Bilder ganz in der subtilen Textur, den in vielerlei Grünschattierungen erscheinenden Farbintensitäten und dem scheinbar grenzenlosen *All-over* der gezeigten Flora. Als gäbe es dazu kein Außen und selbst in dem zu sehenden Bildausschnitt nur minimalste Variationen, sind die einzigen Veränderungen innerhalb der Einstellungen leichte Bewegungen, die der Wind auslöst, und damit einhergehend geringfügige Modifikationen des Lichteinfalls. Ähnlich und doch ganz anders die Tonspur: Hier dominiert eine markante, akustisch dichte Polyphonie, die in jeder der drei Einstellungen eine eigene Dynamik entwickelt. Glaubt man zunächst, reinen Ambient Sound zu vernehmen, so schleichen sich gegen Ende des Films zunehmend Zweifel ein, ob dem Ganzen nicht doch ein elektronisch produzierter Soundtrack unterlegt ist. Unentscheidbar und konzeptuell offen markiert die Tonspur einen erweiterten Resonanzraum, der der Machart konventioneller *Field Recordings* zu entsprechen scheint, gleichzeitig aber deren Konstruktionsaspekt vor Augen (und Ohren) führt. Als ebenso hermetische wie kristalline Bild-Ton-Montage veranschaulicht »Crystal Palace«, welche akustischen Fluchtlinien aus einem visuell dichten Bild (und umgekehrt) erwachsen.

Mike Kelley
 »Sex, Drugs, and Rock and Roll Party Palace« (2009)



– Installationsansicht Sex, Drugs, and Rock and Roll Party Palace (2009) von Mike Kelley. Foto: Universal-museum Johanneum, N.Lackner, courtesy the artist.

Die groß angelegte Installation »Sex, Drugs, and Rock and Roll Party Palace« besteht aus mehreren aufblasbaren Skulpturen, sogenannten Hüpfburgen, wie sie auf Jahrmärkten oder in Vergnügungsparks Verwendung finden. Fantasy- und Gothic-Anleihen, etwa in Form einer Kirche oder eines überdimensionierten Pilzes, bestimmen das architektonische Formenspektrum. Bespielt wird der »Party Palace« aus unterschiedlichsten Richtungen mit Ausschnitten aus Pornofilmen, was einen wahren Bildexzess auf die bunt gewölbten Luftburgen einprasseln lässt. Dazu gibt es gezielte Beschallungen einzelner Kammern und Nischen – akustische Stimulation durch eher dumpfe, funktionale Techno-Beats, als müsse der mehr als eindeutige Charakter der Sex-Nester, wie sie in die Gesamtarchitektur eingelassen sind, noch eigens betont werden. Ein wildes akustisches Durcheinander trifft sich hier mit pornografischer, körperfixierter Devianz. Durchsetzt sind die Projektionen von kleinen enzyklopädischen Inserts, in denen eine lange Reihe großteils unbekannter Soundtrack-Komponisten (etwa Lenny Dee, Richard Ellsasser oder John Duffy) vorgestellt wird. Die kurzen biografischen Abrisse stellen ein apokryphes musikalisches Detailwissen zur Schau, das im Verwendungszusammenhang von Porno- und Sexploitation-Filmen keine besondere Rolle spielen mag, auf Produktionsebene aber eine umso wichtigere Komponente darstellt. Schließlich trägt die Tonspur entscheidend dazu bei, den transportierten Schauwerten ein zeitgeistiges, ja mitunter subkulturelles Flair zu verleihen. Der »Sex, Drugs, and Rock and Roll Party Palace« nimmt dieses Flair beim Wort und koppelt es an eine kindlich-luftige Unterhaltungsarchitektur, deren Unheimlichkeit durch die Art der Bespielung umso deutlicher zutage tritt.