



Bildersturm

Überall setzen Museen auf „Immersion“. Aber muss man Bilder und Betrachter animieren, damit sie sich finden?

Und stoßen Sie sich bitte nicht den Kopf! Das begehrte Werk „Ambiente Spaziale, Utopie“ von Lucio Fontana und Nanda Vigo aus dem Jahr 1964, ausgestellt im Gropius-Bau. Foto: Lorenzo Palmieri

Wer hatte schon einmal den Wunsch, zu wissen, wie die schwebende Gruppe der Heiligen auf Albrecht Dürers „Anbetung der Dreifaltigkeit“ von der Rückseite aussieht? Oder wohin man gelangen würde, wenn man auf Gézimans Gemälde der Montagne Sainte-Victoire an der großen Pinnie im Vordergrund nach links ins Tal abbiegt? Der Gedanke erscheint absurd. Denn seit ihren Anfängen hatte die Kunst der Malerei ja gerade darin bestanden, Eindrücke der realen Welt auf eine begrenzte, zweidimensionale Fläche zu übertragen – einen imaginären Raum, in dem die Gesetze der Außenwelt nicht galten. Zwischen Bild und Betrachter verlief ein Abstand, ohne den das Kunstwerk überhaupt nicht als solches wahrnehmbar gewesen wäre.

Doch die zeitgenössische Kunst hat verschiedene Versuche unternommen, diesen Abstand aufzuheben. Das Stichwort lautet: Immersion, eine „Versenkung“, die in den Surround-Systemen der totalen Installationen auch die körperliche Präsenz des Rezipienten umgreift“, so hat der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp den Trend zum künstlerischen Gesamterlebnis beschrieben. Die Werke, so Kemp, „mutieren zu Erlebniswelten“. Dahinter steht ein pädagogisches Verständnis von Kunst: Die Museumsbesucher sollen aus ihrer vermeintlichen Isolation befreit werden und sich als integralen Bestandteil des Kunstwerks wahrnehmen. Der reflektierte Abstand des Betrachters zum Werk – lange Zeit notwendige Bedingung der Kunstbetrachtung – gilt nun als Hindernis auf dem Weg zum unmittelbaren Erleben.

So sehen es auch die Kuratoren der Ausstellung „Welt ohne Außen“, die gerade im Berliner Gropius-Bau Beispiele immersiver Kunst von den sechziger Jahren bis heute versammelt. Die traditionelle Kunstausstellung, so liest man in der Ankündigung, sei ein Ritual der westlichen Moderne, das von einer Welt ausgehe, der man als Mensch gegenüberstehe, und einem entsprechenden Subjekt, das die Kunstwerke „aus der urteilenden Distanz“ betrachte. „Immersion hingegen simuliert ein direktes und unmittelbares Erleben: Eingehen und Eintauchen, Teil sein und In-Beziehung-Stehen“.

Tatsächlich blickt, wer den Ausstellungsparcours durchlaufen hat, auf eine dichte Folge abwechselnder Sinnesreize und Körperzustände zurück. In einer begehbaren Box hat man sich gleich zu Beginn den Kopf an der Decke des Kunstwerks gestoßen („Ambiente Spaziale“ von Lucio Fontana und Nanda Vigo). Begleitet von ohrenbetäubenden Trommelwirbeln hatte man eine Nacht ekstatisch auf der Stelle stehen gesehen, danach lief die Frau schreiend in Pulchikum (Claire Vivianne Sobottke und Tian Rottevelde). Gemeinsam mit anderen hatte man zehn Minuten lang im Dunkeln gestanden und zu Sphärenklängen farbige Lichter auflinken und wieder verschwinden gesehen (Dominique Gonzalez-Foerster). Drei als Museumswärter verkleidete Animatoren waren unter lautem Rufen aus ihren Becken hervorgekom-

men und hatten einen tüchtig erschreckt (eine der zahllosen Wiederholungen von Tino Sehgal Arbeit „This Is So Contemporary“). In einem Raum, in dem bereits einige Museumsbesucher im Yogasitz auf dem Fußboden saßen, hatte man die abwechselnden Düfte einer Geruchsborgel in sich aufgenommen: frisches Heu, Erlebeerbe, Kuhludde, etwas wie Erbspüre (Wolfgang Georgsdorf). Man war Teilnehmer einer fernöstlichen Teazeremonie geworden (Danbi Kim und Isabel Lewis), hatte im gleißenden Stroboskoplicht von zehntausend LED-Lampen gestanden (Carsten Höller) und konnte sich mit Hilfe eines 3D-Headsets in die beengte Lebenswelt eines Gefängnisinsassen einfühlen (Nonny de la Peña).

Dass die von den Kuratoren beabsichtigte Umstellung von der „urteilenden Distanz“ auf „unmittelbares Erleben“ eine Emanzipation des Besuchers darstellt, kann bezweifelt werden. Sicherlich hat Thomas Oberender, der die Ausstellung gemeinsam mit Tino Sehgal kuratierte, recht, wenn er in einem Interview daran erinnert, dass es „kein Hauptanliegen“ der Auseinandersetzung mit Kunst mehr gebe und auch das Projekt der Aufklärung an Grenzen gestoßen sei. Die Alternative zur Pose einer abweisenden Kritik kann aber wohl kaum die schiere Affirmation im Eintauchen, Dabeisein und Mitmachen sein. Wenn nach Jahrzehnten des Nachdenkens über die politischen und kulturellen Bedingungen von Wahrnehmung, über die Wirkungsmechanismen von Institutionen und die mediale Vermitteltheit jeglicher Erfahrung nun wieder vom unmittelbaren Erleben die Rede ist, erscheint das eher wie die Sehnsucht nach einem Ort, an dem die Vermittlungen endlich aufgehoben wären und Kritik sich erbrügte, wie alle Instanzen ununterscheidbar ineinanderflössen.

Das Vokabular der Immersion klingt progressiv und demokratisch: Hierarchien sollen beseitigt, die falsche Front zwischen Subjekt und Objekt aufgelöst, Betrachter und Werk sollen aus ihrer Isolierung befreit werden. Trägt die Utopie einer „Welt ohne Außen“ nicht aber eher paranooze Züge und Merkmale des Totalitären? In einer Welt, die kein Außen mehr hat, lässt sich nicht länger reflektieren. Daher ist es ein Irrtum, das Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter als störende Distanz zu begreifen, die es zu überwinden gilt. Der Abstand des Betrachters zum Werk bedeutet ja nicht, sich die Phänomene vom Leib zu halten, ebenso wenig wie er umgekehrt beinhaltet, dass die Werke sich ihrer Betrachter im autoritären Gestus bemächtigen. Vielmehr schafft die vermittelnde Distanz überhaupt erst die Bedingung, mit dem Werk in eine wechselseitige Beziehung zu treten – kritisierend, staunend, interessiert, gleichgültig, gelangweilt. Mit der Beseitigung der ästhetischen Distanz geht auch die Möglichkeit der eigenen Positionierung verloren.

In der Berliner Ausstellung lässt sich das gut studieren: Man wird erschrocken, gebildet und akustisch zugeordnet, oder aber man taucht ein und entspannt in den Chillout-Zonen der

Esoterik. Die erste Spielart der Immersion ersetzt die Möglichkeit der reflektierenden Betrachtung durch die schiere Aufdringlichkeit der Werke, die zweite durch ein Verschwinden in ihnen. Insgesamt dominiert hier der Eindruck, dass die Welt im Paradigma des Erlebens, Dabeiseins und Mitmachens nicht künstlerisch reflektiert, sondern in ihren bestehenden Strukturen nahtlos in den Museumsraum hinein verlängert wird. Das gilt neben den Museumsbesuchern auch für die anderen Akteure: Die ansonsten meist in sich gekehrten Museumswärter werden zum professionell geschulten Servicepersonal, das den Besucher gefahrenlos durch den Erlebnisparcours leitet.

Beim Verlassen der Ausstellung stieß man im Museumsfoyer auf eine mit Kreide beschriebene Tafel – kein Kunstwerk, sondern ein Echo jenseits Außen, das der Ausstellungstitel verbannen wollte: „Wir sind heute draußen“, hieß der Betreiber der hauseigenen Gastronomie dort angeschrieben. Angesichts des freundlichen Wetters hatte man den Betrieb an diesem Nachmittag ins Freie verlegt. Ja, das war es: Erst im Wechsel von Innen und Außen, in der Freiheit der Distanz ist eine komplexe Erfahrung der Welt möglich.

Es liegt nahe, die Konjunktur der Immersion in der zeitgenössischen Kunst mit seiner Konjunktur in anderen Gebieten zu vergleichen. Man könnte an Computerspiele denken oder an die Allround-Simulationen vergangener Epochen in den historischen Museen. Eine weitere Spielart wären die neuen Formen des Umgangs mit historischer Kunst, die Immersionseffekte nachträglich an Werke der Vergangenheit herantragen, die unter ganz anderen Bedingungen entstanden sind, nämlich als zweidimensionale, bemalte Leinwand. Zum fünfthundertsten Geburtstag von Hieronymus Bosch tourte das Multimedia-Event „Bosch. Visions alive“ durch Moskau, Prag und Berlin. Erst ließ die Gestalten aus Boschs „Garten der Lüste“ zu Orchestermusik über Filmleinwände marschieren und auf den Betrachter zufliegen. In einer zweiten Auflage folgten kürzlich Werke der klassischen Moderne von Monet bis Klee und Kandinsky. „Mit Hilfe digitaler Technologien werden die Bilder auf ein Neues zum Leben erweckt“, hieß es im Begleittext. Demnach wären die Werke der Kunstgeschichte vor allem eines: historisch überholt und abgestorben, konservierte Leichen einer vergangenen Kultur, die erst ihre digitale Wiederbelebung aus ihrer traurigen Liebeslosigkeit zu erlösen vermag. Zur Immersion tritt hier das zweite große Motiv der Revision der Kunstwahrnehmung: die Animation.

Exemplarisch konnte man das im vergangenen Jahr an dem Kinofilm „Loving Vincent“ studieren, der Figuren aus den Gemälden van Goghs von Schauspielern nachspielen ließ und die entstandenen Filmbilder in Handarbeit in Tausende von Ölbildern übersetzte, die dann erneut animiert wurden – mit dem Ergebnis, dass Züge durch Gemälde fahren, die Zypressen wirklich schwanken und wir nun auch wissen, was von Goghs Briefträger Roulin uns immer schon sa-

gen wollte, aber bisher nicht konnte, weil seine beschränkte Existenz als Gemälde ihn daran hinderte.

Was die Animatoren der Malerei irritiert, ist die Eigenart historischer Gemälde, nicht zu sprechen und keine Musik abzusondern, weder dreidimensional zu sein noch sich zu bewegen. Was in ihrer Betrachtung und Deutung bislang als künstlerische Qualität gegolten hatte, die ästhetische Verdichtung von Erfahrung in einer stillgestellten Komposition, wird nun zum Erlebnisdefizit erklärt, das durch Animation zuallererst behoben werden muss. Im Trailer zur aktuellen Ausstellung über den amerikanischen Maler Thomas Cole lässt die Londoner National Gallery den Betrachter in die Tiefe der Gemälde hineinfliegen. Die Art Gallery in Toronto bietet eine App an, die historische Porträts aus dem Bild treten lässt und die Früchte niederländischer Stillleben durch Waren der zeitgenössischen Produktpalette ersetzt.

Einen Versuch, der notorischen Erlebnisresistenz der Werke Abhilfe zu schaffen, macht gegenwärtig auch das Wiener Museum für Kunst und Gewerbe. Eine 3D-Simulation erlaubt, sich durch Gustav Klimts Mosaikfries „Erwartung und Erfüllung“ zu bewegen. Wie im Gropius-Bau warnen Schilder vor den möglichen Nebenwirkungen der Immersion: Bei empfindlichen Personen könnten Gleichgewichtsstörungen, Verlust des Orientierungsvermögens oder Übelkeit auftreten. Man setzt die Datenbrille auf, hört geheimnisvoll wispelnde Stimmen, sieht auf einem Hügel volutenartige Gewächse aus um ihre eigene Achse drehen, hinter der nächsten Ecke wachsen pilzartige Gebilde sekundenschnell aus dem Boden.

Rätselhaft bleibt, warum das Museum die 3D-Animation als Beitrag zur „künstlerischen Forschung“ auslegt. Was soll hier erforscht werden? Die Beschreibung beruht auf dem verbreiteten Missverständnis, dass der Einsatz neuer Technologien für sich genommen bereits einen Mehrwert darstelle, auch wenn ihm kein Gedanke zugrunde liegt. Ein Stockwerk tiefer kann man Klimts Entwurfszeichnungen zum Mosaik betrachten: eine Komposition aus Kreide, Graphit und Gouache unter Verwendung von Gold, Silber und Platin. Der Vergleich macht deutlich, dass die 3D-Simulation ihr historisches Vorbild nicht verändert, kommentiert oder neu erschließt, sondern es einfach durch eine schlechtere Variante ersetzt.

Beide Erscheinungen, die Erlebnisresistenz immersiver Kunst und der Versuch, die Immersionseffekte rückwärtig auch auf historische Werke zu übertragen, sind selbstredend nicht miteinander identisch. Beide verbindet aber die Vorstellung, dass Werke und Betrachter zuallererst aktiviert werden müssen. Dazu bedarf es zunächst der Schirmare eines passiven Betrachters, der von den Werken durch eine störende Distanz getrennt ist. Der Betrachter muss aber gar nicht befreit werden: Betrachten ist bereits Aktivität, die Distanz zum Werk ihre notwendige Bedingung, Immersion? Nicht nötig. Wir sind bereits im Bild.

PETER GEIMER

MORALISCHE GESCHICHTEN

GEFÄHRDERT

VON MAXIM BILLER



Obwohl Kohn von den deutschen Sicherheitsbehörden vor Jahren als jüdisch-zionistischer Gefährder und viel zu witziger intellektueller Provokateur eingestuft wurde, weshalb er sich täglich auf der Hamburger Davidsbrücke melden und den Beamten dort einen besonders schlechten Ostrisenswitz erzählen musste, schafften es die Deutschen nicht, ihn abzuschließen.

Das lag erstens an den Hamburger Gerichten, die immer wieder feststellten, man müsse mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass der nervige Kohn in Israel, wohin ihn die Bundespolizei deportieren wollte, im Gegensatz zu den dort einsetzenden palästinensischen Freiheitskämpfern der Hamas und des Islamischen Dschihad „leidlich“ nicht gefoltert werden würde, denn man wisse ja, wie die Dinge unter den Brüdern da unten so liefen. Zweitens wollten die Israelis Kohn aber sowieso nicht haben, weil sie bereits mit seinem Onkel Jack „Matze Balls“ Kohn, dem langjährigen Kopf der Long-Island-Mafia, sehr schlechte Erfahrungen gemacht hatten, der schon drei Monate nach seiner vom FBI erzwungenen Alija alle Friseursalons von Tel Aviv und das halbe israelische Kabinett unter seine Kontrolle gebracht hatte. Und drittens hatte Kohn neulich, als plötzlich siebenundzwanzig Hamburger Polizisten nachts um drei an seiner Wohnungstür in der Rothenbaumchaussee geklingelt und ihn freundlich gefragt hatten, ob er nicht trotz der unklaren juristischen Lage wenigstens endlich damit aufhören könnte, sich in seinen Kolumnen ständig über Stefan Georges Friser und Alexander Gaulands Hörer lustig zu machen, den siebenundzwanzig Hamburger Polizisten noch freundlicher geantwortet: „Klar, sehr gern, liebe Schupos, ich arbeite sowieso gerade an einer Kolumne über den Herrn Innenminister und seine viel zu niedrige Prozac-Dosis. Die wird natürlich noch viel witziger als alle anderen vorher!“ Dann hat Kohn ganz leise und vorsichtig die Tür zugemacht und ist einfach wieder schlafen gegangen.

Propos der Herr Innenminister. Seit er kurz nach seiner Annahmeführung das erste Mal vom „Fall Kohn“ gehört hatte, war ihm klar geworden, dass er Kohns Rückführung ins Heilige Land – oder wohin auch immer – zur Chefsache machen muss. Darum ließ er sich täglich von seinen Leuten darüber informieren, wie weit die Sicherheitsbehörden mit ihren verzweifelten Abschiebemaßnahmen waren. Er telefonierte unentwegt mit anderen europäischen Spitzenpolitikern und flehte sie an, Kohn aufzunehmen; dafür, versprach er ihnen, würde er notfalls sogar alle muslimischen Flüchtlinge und indischen Über-Fahrer behal-

ten, womit er aber nicht einmal Viktor Orbán locken konnte. Außerdem als der Innenminister, um sich selbst in seinem Kampf gegen Kohn immer wieder neu zu motivieren, jeden Abend vor dem Einschlafen angewidert und auch leicht fasziniert Kohns alte Kolumnen und Romane, in denen die Juden immer sehr viel besser wegkamen als Deutsche, vor allem, wenn es darin um Nobelpreise, Arzthonorare und die Zubereitung von Hühnersuppe ging.

Nachdem sich aber nach vielen Monaten noch immer nichts getan hatte, erklärte der Innenminister schließlich in einem „Bild“-Interview wütend, Leute wie Kohn seien ein „erschreckendes Beispiel für Versäumnisse im Umgang mit abgelehnten Asylbewerber“. Dann deutete er an, dass sein Ministerium längst an einem modernen Einwanderungsgesetz arbeite, das „sowohl den Schutz von Verfolgten berücksichtigen als auch dem nationalen Interesse Sorge tragen würde, dass nur die Richtigen im Land bleiben“. Und er schloss mit den Worten: „Einer wie Kohn gehört natürlich in keine der beiden Kategorien. Oder was soll die Bundesrepublik Deutschland mit jemandem anfangen, dessen bekanntester Roman „Lass jucken, Merkel“ heißt und der schon seit Jahren für sich selbst den Bücherpreis fordert, notfalls sogar ohne Preisgeld?“

Kohn hat lange darüber gelacht, dass er aus Deutschland abgeschoben werden sollte, und zwar ausgerechnet nach Israel, wo die Leute noch weniger Humor hatten als in der norddeutschen Tiefebene und wo ungefähr alle drei Wochen Krieg war, ganz zu schweigen davon, dass es nach dieser Logik genauso Madagaskar, Biribirdschin oder Brighton Beach hätten sein können. Nein, dachte er immer wieder, ich bin hier in Deutschland geboren, in Hamburg, in Israelitischen Krankenhaus. Ich bin hier zur Schule gegangen, ich habe hier studiert, und ich habe deutsche Papiere und brauche gar kein Asyl – also was sollen sie schon mit mir machen? Doch seit dem „Bild“-Interview des Innenministers ist sich Kohn nicht mehr so sicher, dass ihm wirklich nichts passieren könnte. Vielleicht, hat er vor ein paar Tagen sogar überlegt, sollte ich eine kleine Kolumne pausen einlegen. Aber zwei Stunden später sah er bereits wieder an seinem Laptop und tippte fiebrig den Anfang einer neuen Kolumne. „Was ist der Unterschied zwischen einem Juden und einem Deutschen im Bett?“, fing der Text mit dem Titel „Penisvergleich“ an. „Antwort: Der Jude kann wahrscheinlich nicht so lange – aber dafür gibt es mit ihm viel mehr zu lachen.“

KLICHE MEINUNGEN

Slowakisch Von der slowakischen Gegenwartsliteratur hört man in Deutschland wenig. Wie schön, dass der Drava-Verlag aus Klagenfurt gleich zwei Autorinnen der jüngeren Generation mit je einem Band vorstellt. Svetlana Zuchová, Jahrgang 1976, die neben dem Schreiben von Kurzgeschichten und Romanen auch übersetzt, lässt in ihrem dritten Roman „Bilder aus dem Leben von M.“ (130 Seiten, 8,90 Euro) die junge Marisa erzählen: vom Sterben der Mutter, ihrem Rückzug von Wien nach Bratislava, wo sie sich langsam wieder einlebt, von ihrer Arbeit als Stationshelferin, von ihrer Beziehung zu Ota, den sie bald heiraten wird. Die Sprache ist genau, sparsam, findet schlechte, einprägsame Bilder für das Kleine und Große des Lebens. Vera und Henryk, die Protagonisten aus der ersten der beiden Novellen in Zuzka Kepková's „57 Kilometer von Tashkent“ (119 Seiten, 8,90 Euro), kommen von New York nach Bratislava. „Es ist nicht so, als wäre hier kein System gewesen. Im Gegenteil, alles war an seinem Platz, aber die Schamriere ausgeleert, die Schrauben gelöst, der Staub gesetzt.“ Es sind die chaotischen Neuzugler, keiner weiß, wie Kapitalismus geht, aber sie sind neugierig und naiv und hungrig nach neuen Erfahrungen. Wie immer bei solchen Zusammenreffen lernen beide Seiten viel Neues, werden enttäuscht und überrascht. Die 1978 geborene Kepková, die Dramaturgie und szenisches Schreiben studiert hat, baut eine großartige Montage kurzer Szenen aus wechselnden Erzählperspektiven, die zusammengesetzt ein lohriges Mosa-



ik ergeben. Auch Bill, Zoli und Bejby, die in Budapest zusammengetroffen und siebenundfünfzig Kilometer vor Taschkent eine Schokoladenfabrik aufbauen wollen, sind Ausgewanderte und Halbheimkehrer. Eine Ménage à trois entsteht, wunderbare Szenen der Freundschaft, loyal trotz Eifersucht, tiefsezierender Ängste und Einsamkeitsattacken. Zuchová und Kepková sind in ihrer slowakischen Heimat bereits preisgekrönt. Vollkommen zu Recht. *heba*

Musik Den Nick Cave, der am vergangenen Samstag mit seiner Band, den Bad Seeds, in der Berliner Waldbühne auftrat, kann man auf eine Formel bringen: Der helle Tag unter freiem Himmel und das Publikum sind ihm kein Feind mehr. Wie der frühere Priester von Dunkelheit, Mord und ewiger Vergeltlichkeit an diesem Abend da mit seinem Körper, den langen Beinen und den kontrolliertesten Armbewegungen und Gesten, die der Bühnenpostpunkt je herverbracht hat, vor die Hände seiner Fans trat: Das war keine Kampfansage mehr, war früher. Dieser Gang nach vorn war auch ängstlich, und er zeigte, dass Cave sehr genau um sein Können, aber auch um die Grenzen seiner Wirkmacht wusste. Mal sehen, ob das hier geht, schienen seine Schritte und seine Stimme zu sagen, bei aller Perfektion und der verlässlichen Band der Welt. Und wie es dann ging, das war, vom alten, harten „Love Man“ über den mit Abstecher ins Publikum in die Länge zielberichten Gassenhauer „Weeping Song“ bis zur sampuligen Mörderballade „Stagger Lee“: ein Fest der verdienten Liebe. *cord*