

## Reenacting the unfamiliar Familiar Ausstellungstext

Unter Noisebleed versteht man sich gegenseitig überlagernde, interferierende, jedoch nicht zueinander gehörige Tonspuren und/oder Geräuschelemente. Im Ausstellungskontext bedeutet es, wir befinden uns gegenüber einer Arbeit und die nächste und die vorherige drängen sich in unser auditive Wahrnehmung, unterminieren unsere Kontemplation. Mit der tendenziellen Entwicklung hin zu audiovisuellen Konzeptionen in der bildenden Kunst, und letztlich einer Mehrung von Großausstellungen und vor allem Kunstmessen und deren immanenten räumlichen Bedingungen und Besucherströmen, lässt sich Noisebleed vermehrt als Störfaktor wahrnehmen.

Was als Kritik an Ausstellungspraxis unter „Insidern“ begann, hat durch Tom Holerts Text *Noisebleed*<sup>1</sup> zum Einen seinen Namen, zum Anderen seine offiziellen Status im Ausstellungskontext erhalten. Es scheint nun, als wäre die Debatte um den White Cube<sup>2</sup> hier um die Fassade des akustischen Raums bereichert. Tatsächlich liest sich Holerts Text etappenweise als Neuverhandlung bekannter Probleme von Raum und Kunstwerk, mit den neuen Vorzeichen Auditiv und Akustik. Besonders lässt sich eine zunehmende Sensibilisierung für akustische Phänomene als eigene Räume erkennen. Eigene Räume, die zu jedem anderen Raum, ob imaginär oder in Form existent, in Verhältnis stehen. Umgekehrt lässt sich nun jedes Kunstwerk, das sich als (imaginärer) Raum präsentiert auf seine auditive Resonanz und Toleranz prüfen. Das Kunstwerk ist hier die Schnittstelle an der die Betrachter\_in in diese Räume und deren Überschneidungen eintritt und der emanzipatorischen Herausforderung gegenübersteht, Beziehungen herzustellen, Bedeutung zu generieren und zu verwerfen.

Besonders Sophia Hatwagners *Selected Works* spielt durch seinen analytischen Charakter mit dem Phänomen interferierender Geräusche. An verschiedenen Punkten wird je eine Arbeit in schriftlicher Form beschrieben, die uns sonst nur in ihrer auditiven Repräsentanz, über Kopfhörer präsent ist. Wir nehmen alle Arbeiten gleichzeitig wahr, stereophon, abhängig von unserer eigenen Position im Raum. Hier wird nicht nur ein akustischer Raum erschaffen, sondern Noisebleed selbst, wird virtualisiert und auf verschiedenen Ebenen erfahrbar. Seine akustische Ebene füllt, setzt man sich ihr aus, den gesamten realen Raum und bezieht sich unmittelbar auf interne, definierte Punkte. Gleichzeitig werden diese wieder zur Deckung mit ihren Entsprechungen im Ausstellungsraum gebracht, während der Betrachter selbst ständig gezwungen ist seine eigene Position mit zu bestimmen und zu bedenken. So oszilliert die Aufmerksamkeit ständig zwischen allen hier geöffneten Feldern der Wahrnehmung.

Dem exemplarisch gegenüber, am anderen Ende des Spektrums räumlicher Konstitution, steht die Gemeinschaftsarbeit *Dog*. Ein an die Wand des Ausstellungsraums projizierter Hund, öffnet seinen eigenen Raum. Genauso unbeeindruckt dieser Protagonist von allen Einflüssen scheint, so resistent ist auch diese Arbeit gegenüber jeglichen Überlagerungen. Hier steht der imaginäre Raum für sich allein.

Unter Noisebleed versteht man das Phänomen, sich gegenseitig überlagernder, ansich aber nicht zusammengehöriger Ton- und/oder Geräuschelemente. Die zunehmende Präsenz Audiovisueller Arbeiten im Kunstbetrieb, sowie die Tendenz hin zu Messen und Großausstellungen mit ihrer naturgemäß hohen Dichte an Kunstwerken wie auch Publikum, lassen diese Interferenzen scheinbar zunehmend zum Problem werden und verneht lässt sich eine Auseinandersetzung mit dieser Problematik vernehmen.

Die Auseinandersetzung scheint neu, das Phänomen Laute von sich gebender und mit anderen Kunstwerken interferierende Kunst jedoch nicht. Werke wie Ausstellungen haben längst begonnen sich in den akustischen Raum zu erweitern, und es scheint als wäre die alte Debatte um den White Cube<sup>2</sup> um eine Facette reicher. Die Zeit der Institutionskritik ist größtenteils und spätestens mit Anbruch des neuen Jahrtausends beendet. Sie wurde als harmloses Obligatorium in den kommerziellen Kanon aufgenommen. Und ohne diese Debatte neu behandeln zu wollen, was ist es was beklagt wird wenn wir uns gegenüber einer Arbeit finden und die nächste und die vorherige drängen sich in unser auditive Wahrnehmung, unterminieren unsere Kontemplation. Tatsächlich scheine die meisten Argumente genau in diese Richtung zu ziehen. Der\_die Betrachter\_in fühlt sein/ihr Ideal von konzentrierter Auseinandersetzung unterwandert. Nicht selten ist es es die Forderung nach Adaption und Anpassung des Ausstellungsraumes und der Produktion die folgt. Weitgehend unverhandelt bleibt hingegen die Auseinandersetzung mit dem Klang der Institutionen insgesamt, dem sich ergebenden Mehrwert sich überlagernder Kunstwerke. Es scheint als wäre man statt dessen dazu übergegangen sich hier die Verantwortung gegenseitig in die Schuhe zu schieben, zumeist in Richtung der für die kontextuelle Aufarbeitung allein verantwortlich scheinenden Kurator\_innen. Was ausbleibt ist die Neuverhandlung des Raumes. Ist Isolation von Kunstwerken gegenüber Kunstwerken, von Räumen möglich? Ist sie erwünscht? Ohne die Frage beantworten zu können, sollte sie immer im Hinterkopf behalten werden. Geht es nicht gerade bei der inhaltlichen und tektonischen Konzeption einer Ausstellung, abgesehen von der Nutzung einiger zueinandergeführter Exponate als Vehikel zur Vermittlung der kuratorischen Idee, auch um die Korrespondenz von Werken untereinander. Und geht bei den zumindest geographisch weitgehend von anderen Arbeiten isolierten Kunst im öffentlichen Raum nicht auch um deren Korrespondenz mit deren (akustischen) Umwelt. Das Auftauchen akustischer Interferenzen ist sicher nicht neu. Neu ist deren Intensität, zusammenhängend mit neuen Formen der Displays. Und neu ist möglicherweise das dieses Noisebleeding nun offenkundig oberhalb der Wahrnehmungsschwelle des\_der Betrachter\_in liegt. Es kann nicht ausschließlich die Aufgabe der Kurator\_innen, der Ausstellungsarchitekt\_innen oder vielleicht der Künstler\_innen sein den Kritiker\_innen und dem Publikum die Anwendung alter Rezeptionsmuster zu garantieren. Jede\_r ist zur Auseinandersetzung aufgefordert. Was ist jedoch mit der Auseinandersetzung des\_der Beobachter\_in und seiner\_ihrer emanzipatorischen Herausforderung?

Nicht zuletzt sind es jedoch soziale, machtpolitische und psychologische Konflikte die sich in Bereichen akustischer und somit auch räumlicher Überlagerung kristallisieren. Und ein

Leichtes diese in sozioökonomische Metaphern zu übersetzen. Jede Messe, jede Gruppenausstellung ist immer auch ein Territorialstreit, bei dem es graduell darum geht sich gegen den/die Andere\_n durchzusetzen. Ökonomische Strategien sind Teil jeder Produktion. Je höherstufig kommerziell ein Kunstbetrieb organisiert ist, um so eher werden ökonomische Strategien zu Überlebenstrategien und umso eher sind Strategien zur Durchsetzung an ökonomischer Motivation ausgerichtet. Der oft zitierte avantgardistische Charakter des den Kunstbetrieb störenden akustischen Elements ist und war immer schon grundlegend Selbstbehauptend. Zum einen um sich im Kunstbetrieb unmittelbar wahrnehmbar und unleugbar zu machen, zu anderen gezieht um den Kanon anzugreifen. Schon bevor Fluxus und ähnliche Künstler den Klang für sich als Medium beanspruchten, waren es Künstler wie Brecht<sup>3</sup> oder Artaud<sup>4</sup> die das störende, irritierende, dominierende etc. der Akustik und die mangelnde Fähigkeit des Menschen sich dagegen abzuschirmen als Potential erkannten. Dieses Potential verliert sich nicht, wenn der Klang einer Arbeit scheinbar oder tatsächlich unaufdringliches, zurückhaltendes Element ist. Ob nun ein künstlerische Arbeit dahingehend konzipiert ist einen eigenen (Klang)raum zu behaupten und so gegenüber einem anderen, vielleicht dreidimensionalen Raum zu stehen, in einem Raum mit andern raumbeanspruchenden Elementen zu konkurrieren, oder möglicherweise unbeeinflusst und unbeeinflussend mit anderen Arbeiten und Räumen zu koexistieren, man ist angehalten sich mit deren (Nicht)Interferenz auseinanderzusetzen.