

Rolf Großmann

Medienreflexe

Technologie und Medienkritik in den Arbeiten Tilman Küntzels

Internet, digitale Medien und Interaktion sind Bezugspunkte aktueller Kunst. Die Wechselbeziehung zwischen künstlerischem und technischen Medien rückt in einer immer technischeren Welt ins Zentrum künstlerischer Arbeit. Technik wird dabei gleichzeitig als Werkzeug und als Reflexionsobjekt zum Gegenstand ästhetischer Gestaltung, ein Gegenstand, der in seiner Struktur selbst und in seinen kulturellen Spuren beobachtet wird. Bedeutsam ist dies auch und gerade deshalb, weil die Bewältigung der von technischen Medien geprägten Alltagsschwierigkeiten eine Auseinandersetzung fordert, die sich nicht auf die in der Öffentlichkeit dominaten Marketingstrategien kommerzieller Akteure beschränken kann. Kunst hat dabei ihre Chance in der mit dem "Erfinder" der Ästhetik, Alexander Baumgarten, wörtlich genommen "sinnlichen Erkenntnis" der kulturellen Veränderung einer Zeit, die sich zu einem nicht unwesentlichen Teil durch ihre Medienrealität(en) definiert. Tilman Küntzels Arbeiten sind auch in diesem Sinne "zeitgenössisch". Sie nutzen diese Techniken und Verfahren zur ästhetischen Reflexion, zur Sichtbarmachung der unsichtbaren Funktionen einer lediglich als Werkzeug und Vermittler auftretenden technischen und medialen Umgebung. Anders jedoch als bei vielen Zeitgenossen, die neue Medien für ihre künstlerische Arbeit neu entdecken, hat seine Medienarbeit eine bemerkenswerte Tradition. Das Besondere seiner fast beiläufigen Integration von Medien in seinen Arbeiten ist die Einfachheit und Unmittelbarkeit des Zugangs. Es ist seine spezifische Art, mit dem aktuellen Spannungsfeld von Objekt, Klang, Technik und Medien umzugehen oder, allgemeiner ausgedrückt, seine im eigene künstlerische Aneignung der technischen Welt.

Dieser Aspekt, der sicherlich nur ein wichtiges Moment in den Arbeiten Küntzels berührt, zieht sich allerdings wie ein roter Faden durch seine künstlerische Praxis. Dort, wo zu den Bildern der Klang hinzutritt, wo Synästhesie und Interaktionen entstehen, wo nach seinen eigenen Worten die "schreckliche undynamische Situation"¹ des Betrachters vor dem Bild oder Objekten aufgehoben wird, ist der Künstler als Erfinder und Bastler zu erkennen, seine Methode ist die technische Bricollage. Die Klangerzeuger sind zumeist einfache Gegenstände (z.B. Eierschneider), elektrische und elektronische Low-Tech-Bausteine, für andere Anwendung gebaut und nun als Fundstück eines Sammlers im ästhetischen Kontext verwandelt. Er selbst würde allerdings der Technik und den Medien wohl kaum die Sonderrolle zubilligen, die sie im vorliegenden Text spielt. So selbstverständlich wie er sein Material aus Bild, Objekt, Klang aus Vorgefundenem und Konstruiertem rekrutiert, so selbstverständlich verwendet er technische Gegenstände und elektronische Medien.

Es gibt in Küntzels Katalog **Light & Sounds** eine Passage, die diese selbstverständliche Nutzung und intuitive Medienkritik noch vor Internet und Computer, noch vor modischen interaktiven Kunstwerken belegt und auf die ich im folgenden näher eingehen möchte. Gleichzeitig belegt sich das breite Miß- und Unverständnis, das diesen ungewohnten Umgang mit Alltagsmedien begleitet. 1986 wurde Küntzels **POLYPHONES PRÄLUDIUM** bei den Frühjahrskursen des Darmstädter Instituts für Neue Musik und Musikerziehung aufgeführt. Im ersten, rein visuellen Teil dieser Arbeit sind vom Publikum auf zwei Monitoren zwei verschiedene, zugleich ablaufende Videos zu betrachten. Im zweiten Teil musizieren zwei Instrumentalisten statt nach Notenblättern nach den beiden Videos; die jetzt für das Publikum nicht mehr sichtbaren Monitoren ersetzen die Notenpulte. Ein Experiment also, das eine mögliche Lösung enthält für die notwendige Dynamisierung bisher statischer graphischer Notationen, für die musikalische Mitteilung individueller Synästhesien der Musizierenden vor der Folie sich verändernder Bilder. Zugleich aber auch eine zeitgemäße Inszenierung des Mediums Video und Kritik der Rolle des "ausführenden" Musikers (den man im üblichen Musikerjargon nennt). Nam June Paik und Charlotte Moormann hatten übrigens schon 1969 mit *TV Bra for Living Sculpture* gezeigt, was man mit einem Cello, einer Cellistin und

Videomonitoren alles machen kann.

Trotzdem herrscht große Unzufriedenheit bei der späten Diskussion im Komponisten-Colloquium: Ein Musiktheoretiker (für Neue Musik) vermißt *die notwendige Korrelation zwischen den Farben, Formen- und Zeitverhältnissen auf dem Video und den Geschwindigkeiten, Lautstärken und Klangfarben der Musiker, die [...] jeglicher Logik entbehrte*. Küntzel dagegen:

Meine Beweggründe, so etwas zu entwickeln, waren die ständig vorhandenen Klangwelten im Geist des Malers. [...] Also ich habe das halt und habe versucht, das auf den Punkt zu bringen und versucht das übers Video u lösen. [...] Die beiden Filme sollten sich in Form und Bewegung kontropunktisch aufeinander beziehen, entsprechen oder abwechseln. Das war für mich eigentlich schon alles.

Ein einfaches und einleuchtendes Konzept, doch die Fachleute beharren 34 Jahre nach John Cages 4'33, 23 Jahre nach Nam June Paiks Participation TV in der Wuppertaler Galerie Parnass auf ihrem Regelwerk. Wenn schon solche Experimente, dann doch bitte als bürgerliche Provokation des Bürgerlichen, mit ordentlicher Partitur, damit alles hinterher nachzulesen sei, vielleicht so wie bei Mauricio Kagel. Sie fordern ihre notierbare Musikkultur, Anweisungen für die Interpretation, Üben, Auswendiglernen und Ausführen. Tilman Küntzels einfache Antwort darauf:

Aber ein Fernseher ist noch ein anderes Medium als ein Notenblatt. Ich bin eigentlich kein Freund von Fernsehen und Video. (Gelächter) Ich benutze es.

Er benutzt es - nicht als Medium des "drill and practice", von dem sich heute immer noch falsche Pädagogen mit Video und besser noch "Computer based Training" die Lösung ihrer Probleme erträumen. Auch nicht als Unterhaltungsmedium im schlechten Sinne, statt dessen wird das Medium wieder in die Verantwortung und den freien Willen des Individuums gestellt. In bester Cage-Paikscher Tradition wird es von seiner herrschenden gesellschaftlichen Funktion befreit und mit ihm der Musiker von der herrschenden musikalischen Funktion des Notenblattes. Die Leichtigkeit des Gebrauchs, seine Verfügbarkeit, seine Ungenauigkeit der Abbildung ist das Potential des kleinen Bewegtbilds "Video".

Durch den Film werden die Musiker animiert. Und wenn sie sich davon animieren lassen, so daß sie gar keine Lust haben, überhaupt da hin(zu)gucken, ja dann ..., dann sollen sie machen...

Der Geist dieser Auseinandersetzung lebt nach wie vor. Elektronische Medien sollen - wie andere kapitalintensive Technologien auch - bestehende gesellschaftliche Strukturen bestätigen und verstärken, ihr kulturell innovatives Potential stört dabei eher. Dies gilt für das Fernsehen, das vom "Fenster zur Welt" der 50er Jahre längst zum Zauberspiegel geworden ist, ebenso wie für die digitalen Medien und die elektrischen und elektronischen Bauteile in den Objekten dieser Ausstellung.

Der Geist diese Auseinandersetzung lebt nach wie vor.

Sinn dieser etwas längeren Einleitung in die Einführung zu dieser Ausstellung ist es, das Mißtrauen gegenüber dem 'eingebauten' Zweck von Technik und Medien zu mißtrauen. Erst dann erschließt sich meiner Ansicht nach Wesentliches der hier ausgestellten Werke. Herbert Marshall McLuhan, zum Kultautor der Computerszene avancierter kanadischer Medientheoretiker und -philosoph schreibt 1964:

Die Auswirkungen der Technik zeigen sich nicht in Meinungen und Vorstellungen, sondern sie verlagern das Schwergewicht in unserer Sinnesorganisation oder die Gesetzmäßigkeiten unserer Wahrnehmung ständig und widerstandslos. Der ernsthafte Künstler ist der einzige Mensch, der der Technik ungestraft begegnen kann, und zwar nur deswegen, weil er als Fachmann die Veränderungen in der Sinneswahrnehmung erkennt."

Das Erkennen, von dem McLuhan spricht, ist kein zweckorientiertes rational-analytisches Erkennen des Wissenschaftlers oder Ingenieurs mit den üblichen Scheuklappen der Effizienz, Optimierung, Rationalisierung. Es ist das intuitive Erfassen der technischen Dinge, wie sie uns begegnen, wie wir sie vorfinden. Was Hans Ulrich Reck, Kunsthistoriker an der Kunsthochschule für Medien Köln, als

ästhetische Forderung für Computerkunst formuliert, gilt m. E. als allgemeines Prinzip für die künstlerische Exploration technischer Gegenstände und Welten:

Kunst hat auf den technischen Anspruch der Computerästhetik nicht mit der Normativität des Ästhetischen in erster Linie zu antworten, sondern damit, daß sie den Computer wie ein 'objet trouvé' behandelt.

Wie die Objekte dieser Ausstellung mit Technik umgehen, entspricht dieser Forderung, teilweise sogar buchstäblich. Ausgangsmaterialien für die Arbeiten des Zyklus' **Lights and Sounds** sind Zufallsentdeckungen aus der Kitschboutique, dem Restpostengeschäft, aus "Billy Billig" oder der "Halle der Gelegenheiten" (wie die Lüneburger oder die Siegener Variante dieser Geschäfte heißen). Tote Gegenstände, die rhythmisch zum Leben erweckt werden, indem sie zeitweilig illuminiert werden. Sie verdanken ihre leuchtende Seele einem fest eingebauten Intervallschalter, der Lämpchen an und aus schaltet. Tilman Küntzel benutzt zwei Kunstgriffe, um diesen Gegenständen eine neue ästhetische Qualität zu geben: Er macht einerseits die Stromzustände hörbar und fügt so der Illumination eine klangliche Ebene hinzu. Andererseits stellt er mehrere gleichartige Automaten nebeneinander. Es entstehen zeitliche Überlagerungen durch die Fertigungstoleranzen gleichartiger Bauteile, zusätzlich bilden sich Gegenrhythmen durch unterschiedliche Objekte. Das Ergebnis ist ein synästhetisches Licht-Ton Konzert der von ihrem Herstellungszweck befreiten Bauteile. Statt der plumpen Illusion von 'Lebendigkeit' zeigen die Gegenstände ihre wahre Individualität: die Zufälligkeiten der industriellen Fertigung. Sie werden als Zufallskomposition hörbar.

Zweckentfremdet ist auch der CD-Spieler der interaktiven Installation **The Sound of Hyperreal Fetishes**. Auch hier ist ein technisches Arrangement substantiell für die Wirkung des Objekts, diesmal geht es jedoch auch um ein Eingreifen des Besuchers. Ist er bei den Arbeiten der **Lights and Sounds** Beobachter einer automatischen Selbstbelebung der Maschinenwelt, so experimentiert er nun selbst mit einem technischen Medium des Alltags, das ihm in der Verkleidung eines Objekts gegenübertritt. Die Installation definiert die Beziehung des Geräts zum 'User' neu, sie bildet eine veränderte 'Oberfläche' eines CD-Spielers.

Die technische Anordnung mit magnetgesteuerten Schaltkontakten, einem eigens programmierten Microcomputer und einem CD-Spieler ist nicht neu. Küntzel hat sie bereits 1993 konzipiert, in Auftrag gegeben und seitdem in mehreren Installationen verwendet. Sie erlaubt das vor- und zurückschalten einer CD durch das Bewegen eines Gegenstands über eine Schiene. Anders als bei einem Schallplattenspieler führt eine Änderung der Geschwindigkeit des 'Scratchens' nicht zu einer Tonhöhenänderung, sondern verändert die Geschwindigkeit der Abfolge in sich intakter Klangbruchstücke des aufgenommenen Materials. Die für den Springhornhof aufgenommenen Klänge bleiben also innerhalb gewisser Grenzen erkennbar und binden diese Arbeit auch vom Klangmaterial her an diese Ausstellung.

Die Mitwirkung des Besuchers ist also hier erwünscht. Für das synästhetische Element der Installation ist er selbst zuständig, die Aktivität zumindest eines Anwesenden konstituiert erst die vollständige Erscheinungsform des Werks. Mit der 'Interaktivität' solcher Arbeiten hat sich Tilman Küntzel bereits seit langem auf seine Art auseinandergesetzt. Die technische Definition von 'Interaktion' als physische Mitkonstruktion des Werks greift ihm indessen zu kurz, da sich jede künstlerische Arbeit erst im Kopf des Rezipienten konstituiert und vollendet. Die Verwendung technisch-interaktiver Elemente geschieht daher in seinen Arbeiten eher beiläufig, teilweise kritisch distanziert - und auch humorvoll.

Die interaktive Taschenlampe, eine frühe Arbeit von 1988, thematisiert beide Seiten der Interaktion, die technische und die individuelle Auswahl und Konstruktion von Wirklichkeit. (Beschreibung s. Katalog!) Wie der Lichtkegel einer üblichen Taschenlampe aus der Umgebung alles Sichtbaren einen Ausschnitt sichtbar macht, so fängt die interaktive Taschenlampe einen Ausschnitt der im Fluß der Zeit vergehenden akustischen Ereignisse ein. Der Vorgang der technischen Interaktion, das 'Knöpfchendrücken', wird zu einem mehr oder weniger bedeutungsvollen Vorgang, der vom Umgang des Benutzers mit seinem eingefangenen Stück Hörzeit abhängt.

Die Arbeiten auf der Skulpturenwiese und im Eingangsbereich berühren in ihrer Auseinandersetzung mit Natur-Künstlichkeit-Kunst ein traditionelles Thema im Umkreis des Springhornhofs. **Im Dialog mit**

den Vögeln vollzieht diese Auseinandersetzung wiederum mit Uhrwerken und Aufnahmegegeräten, mit Technik und Medien.

Durch digitale mobile Aufzeichnungsgeräte sind heute 'Klangabbildungen' von Räumen, Orten und Landschaften einfacher denn je geworden. Aktuelle 'Soundscapes', etwa in der Nachfolge des kanadischen "World-Soundscape Projects" der 70er Jahre, haben ein Stadium erreicht, in dem der mediale Realismus der digitalen Aufzeichnungen auf die bereits teilweise vergessene und überhörte Klangwelt jenseits der Medien verweist. Die 'reale' Welt vor den Medien soll mit den elektronischen Medien wieder ins mediengeprägte Bewußtsein gebracht werden. Mit der Verdoppelung des Medienbezugs entsteht der Mythos des Natürlichen und Ursprünglichen neu, das Etikett könnte heißen: nature unplugged. 'Natur' findet als Medienereignis im der Galerie statt. Der direkte Weg zur 'Realität' scheint abgeschnitten, er führt nun über den Umweg der inszenierten Erinnerung.

Der **Dialog mit den Vögeln**, eine neu inszenierte Arbeit von 1994 geht einen dritten Weg. Alle Vogelstimmen sind künstlich, draußen imitiert der medial gespeicherte Künstler selbst Vogelrufe, drinnen antworten künstliche Vögel, die wiederum Gesänge des Menschen imitieren. Was werden die realen Vögel dazu sagen? Hören wir Ihnen zu.

Kommen wir zum Schluß und damit zum Titel der Ausstellung: **Syntopische Landschaften**. "Syntopie" ist eine Wortschöpfung des Neurologen Ernst Pöppel, der sich gerne im Grenzbereich von Wissenschaft und Kunst bewegt und - zusammen mit Hans-Ulrich Obrist - die Ausstellungsreihe 'Art & Brain' im Deutschen Museum Bonn begründet hat. "Syntopie" ist ein Begriff der positiven Grenzüberschreitung, statt der im Vergangenen oder in Zwischenräumen tastenden Vorsilben des 'post-' der Postmoderne oder des 'inter-' der Interdisziplinarität trägt er das aktive und versöhnliche syn- der Synthese. Er ist ein Begriff der Verschmelzung, der den Phänomenen der Hybridisierung in Kultur, Technik, räumlichen und sozialen Strukturen der aktuellen Lebenswelt Rechnung trägt. Dem Verlust der Einheit eines festen geografischen, sozialen und kulturellen Ortes, dem, was früher einmal Heimat hieß, wird eine neue Heimat der durch den Lebensweg verbundenen Orte gegenübergestellt. Die Leistung des Begriffs "Syntopie" besteht in seiner Fähigkeit, einen Bogen von konkreten, bildlich faßbaren Orten persönlicher Identität bis zum Ort gesellschaftlicher Teilkulturen wie Wissenschaft, Kunst, Politik etc. aufzuspannen.

Ernst Pöppel sagt in einem Interview des Kunstforum:

"Die Wissenslandschaft, in der ich mich aufhalte bzw. in der die Wissenschaften und die Kunst repräsentiert sind, ist eine syntopische Landschaft. Der Begriff 'Syntopie' hat aber noch eine andere Bedeutung für mich gewonnen. Er ist mit der personalen Identität verbunden. Wenn man sich fragt, was macht eigentlich mein Ich aus, wer bin ich eigentlich, dann stellt man fest, daß es die Bilder sind, die ich aus meiner Vergangenheit in mir trage. [...] Diese Bilder sind immer mit Orten verbunden. Es sind immer Orte, an denen etwas geschehen ist. Das heißt für mich, daß Syntopie die Grundlage bzw. der Begriff ist, um personale Identität faßbar zu machen, und zwar durch die Orte, an denen ich verwurzelt bin."⁷

Hier wird deutlich, warum Timan Küntzel diesen Titel für seine Ausstellung im Springhornhof gewählt hat: Sie verbindet persönliches, biografisches, den Ort der Kindheit, die Struktur eigener Erfahrung mit der abstrakten Sprache Bildenden Kunst und der Klänge. Und dennoch ist dieser Ort einer von vielen in seiner Biografie, ein Mosaiksteinchen in einem Bild und dennoch ist die abstrakte Sprache der Kunst eine jeweils ganz konkrete persönliche, die es zu entdecken gilt. Und dieser Heideort, den Tilman Küntzel "mein Ort" nennt, ist auch der Ort des Betrachters, der sich vor den Syntopien seiner Lebenswelt sein jeweils eigenes Kunstwerk aus den ausgestellten Arbeiten konstruiert. Ich wünsche Ihnen viel Freude bei dieser Tätigkeit.

Dr. Rolf Großmann, 1999

zur Eröffnung der monographischen Ausstellung **Syntopische Landschaften** von Tilman Küntzel im Kunstverein Springhornhof e.V., Neuenkirchen 1999