

Abstract/Vorankündigung

Künstler waren schon früh eine reisende Elite. Man denke an die mittelalterlichen Ikonenmaler, die von Stadt zu Stadt zogen, auf der Suche nach Aufträgen. Auch Albrecht Dürer hatte eine "Residency" (wie man heute sagen würde) in Italien wahrgenommen. Später entwickelte sich der Typ des Künstlerforschers – Athanasius Kircher reiste durchs Mittelmeer und schrieb sogar über Länder, die er nie gesehen hatte.

In der Romantik dann war das Reisen endlich zum Selbstzweck geworden. Im 21. Jahrhundert, in einer Zeit, in der das Reisen an sich keine Besonderheit mehr darstellt und zum Berufsmultiplikator wird, befinden sich Avantgarde-Künstler in nomadischer Bewegung, von denen man noch nicht weiss, ob sie eine ähnliche Relevanz für die Kunstgeschichte der Zukunft darstellen werden wie ihre reisenden Vorgänger vergangener Jahrhunderte.

Vorbemerkung

In diesem Vortrag soll es um Künstler gehen, genauer: Medienkünstler, also solche, deren Werk nicht nur mit technischen Medien arbeitet, sondern diese meist auch reflektiert. Die Medienkunst hat viele historische Vorläufer, sie ist aber eigentlich erst ab den 1920er Jahren anhand der Medien Fotografie, Film und Radio wirklich beschreibbar geworden. Ab der breiten Einführung des Fernsehens in den 1950er Jahren spricht man von den 'Neuen Medien', welche Video, Telemedien wie z.B. das Internet, Computererzeugung und -steuerung von Klang, Objekt und Bild beinhalten.

Die Medienkunst begann in den 1980er Jahren zum Schlagwort zu werden und hat sich bis heute international sowohl in einem besonderen Nischen-Kunstsektor als auch in akademischen Forschungsbereichen etabliert. Der Theoriekomplex der Medienkunst ist größer als ihr tatsächlicher Einfluss durch die eigentlichen Werke in der Öffentlichkeit. Eine Entwicklung, die sich bereits ähnlich beim Ende des 19. Jhds. einsetzenden Diskurs über Fotografie abzeichnet. Das ist in kunsthistorischer Hinsicht neu.

Medienkünstler, so scheint es, reisen mehr als andere Künstler, z.B. Maler. Und mancher mag sich wundern, dass eine Nischenkunst, die sich oft aus anarchistisch selbstorganisierten oder unorganisierten Zusammenhängen entwickelt hat, nun zu einem kleinen Jetset geworden ist. Das ist keine Überfliegersituation, sondern liegt an ökonomischen Notwendigkeiten.

Ich selbst bin innerhalb der Medienkunst tätig, hauptsächlich in der sogenannten Klangkunst – ein meiner Ansicht nach fragwürdiger Begriff, der sich Ende der 1970er etablierte. Ich habe wie auch andere Medienkünstler das Glück, mit meinen Klanginstallationen, Videoarbeiten und elektronischen Musikkompositionen oft zu reisen. Neben Konzerten und Ausstellungen gehören Vorträge und Round-Tables sowie Veröffentlichungen, z.B. als CD oder DVD, zu meiner Tätigkeit.

Aus dieser Berufserfahrung versuche ich nun eine erste Beschreibung oder Bestandsaufnahme.

Vom 15.–24. Januar 2006 unternahm ich auf Einladung des Festivals 'Weather in my Brain' eine Reise nach Taiwan (Taipei und Taichung), bereits die zweite seit Herbst 2005, so dass ich versuche, Eindrücke dieser Reise und Spezifika des chinesischen Kulturraumes, noch im Hotelzimmer notiert, einzuflechten.

Ich bitte Sie, mir etwaige kulturanthropologische Unschärfen zu verzeihen.

Wenn ich im folgenden von meiner Arbeit berichte, bezieht sie sich hauptsächlich auf den Bereich Klangkunst. Ich werde der Einfachheit halber trotzdem von 'Medienkunst' und 'Medienkünstlern' sprechen.

Reisende Künstler

Wenn ich den zeitgenössischen technisch arbeitenden Medienkünstler als Reisenden zeige, so ist er das, weil Künstler notwendigerweise reisen, auf der Suche nach Inspiration oder auf der Suche nach Aufträgen.

Albrecht Dürer reiste, um das fortschrittliche Land Leonardos, das Italien der Renaissance, kennenzulernen, dem Ideal nachzueifern, um dann zurückgekehrt im eigenen Land zu Ruhm zu gelangen.

Künstler reisen aus Notwendigkeit, um zu überleben. So privilegiert, abwechslungsreich, erfüllt und aufregend ein solches Leben sein mag, ist der ökonomische Antrieb heute in der Medienkunst doch der gleiche, der Künstler in früheren Zeiten von Fürstentum zu Fürstentum geführt hat, auf Acquisitio oder auf Einladung eines transnationalen Kunden. Diese Situation ist also für Künstler nichts neues.

In Taipei begegnet mir nicht von ungefähr im National Palace Museum eine Reihe alter Gemälde, die mir durch ihren eigenartigen Stil inmitten der chinesischen Kunst auffallen. Bei näherem Hinsehen stellt sich heraus, dass der Maler ein Italiener war, der, wie ich vermutete, inspiriert durch Marco Polos berühmten Bericht nach China reiste, und dann einem der Kaiser seine Dienste anbot. Meine Recherche ergab, dass Lang Shih-Ning, italienisch: Giuseppe Castiglione (1688–1766), mit 27 als Missionar nach China reiste und dann am Hofe der Ch'ing-Dynastie als Maler arbeitete. Ein deutscher Künstler namens Ignatius Sichelbart (1708–1780), war ebenfalls an diesem Hof beschäftigt, in einer Zeit wissenschaftlicher und ästhetischer Öffnung Chinas, einhergehend mit der Ausweitung des Imperiums und des Handels.

Vieles hat sich seit der Renaissance geändert, vor allem die Qualität des Reisens an sich. Die reale Anstrengung, die umso größeres Glück verheißt, wenn Etappenziele erreicht sind, erfahren heute nur noch Rucksackreisende oder Trekkingexperten. Sie weicht dem Jetlag, dem allseits bekannten Effekt, der neben den Zeitzonendifferenzen auch das Problem der dem Verkehrsflugzeug hinterherhinkenden Seele beschreibt. Ist die Seele noch nicht angekommen, kann keine Kongruenz zwischen Reisendem und Zielort eintreten. Der Reisende verharrt im Zwischenreich – nicht selten dem des generischen internationalen Flughafens.

Frühe Medienkünstler

Ein besonderes Augenmerk möchte ich kurz dem Universalgelehrten-Typ der Renaissance und des Barock widmen. Beispiele dafür sind Giovanni della Porta aus Neapel und Athanasius Kircher (1602 bei Fulda geboren). Sie können bereits als Archetypen des Medienkünstlers angesehen werden (Zielinski, 2002). Leonardo, der schlechterdings als die Ikone des in alle Richtungen arbeitenden Genies gilt, steht ebenfalls in Zusammenhang mit den technologiebasierten Künsten. Das Journal für Computermusik des MIT (Massachusetts Institute of Technology) ist nach ihm benannt. Unter diesen Persönlichkeiten fällt Kircher auf, da er ausgedehnte Reisen unternahm und dann im Ausland, in Rom, ansässig wurde, wo er sogar ein Museum gründete (heute leider zerstört). Ein gut Teil von Kirchers Aktivitäten lieferte heute unter Reiseliteratur, ein anderer unter Medienkunst. Er arbeitete mit sprechenden Kopfskulpturen, schneckenförmigen Rohren zur Schallübertragung und an der Weiterentwicklung der von Porta erfundenen Projektionsapparate. Vor allem im Vergleich mit dem damaligen Stand der Kunst sind diese Erfindungen einzigartig und legten Grundsteine für heutige in der Medienkunst gebräuchliche Apparaturen und Technik-Konzepte. Kircher schrieb über seine Reisen im Mittelmeerraum und im Süden Italiens. Er erforschte in den 1630er Jahren die Vulkane Ätna, Stromboli und Vesuv, und da seine Bücher damals sehr erfolgreich waren, gründete er eine Art Medienunternehmen, in dem nicht nur seine Buchpublikationen – eine sogar über China, das er nie besucht hatte – hergestellt wurden, sondern in dem er auch Rechenmaschinen und Chiffrier-/Dechiffrierapparate baute.

Reiseliteratur

Ähnlich wie Marco Polos viel früheres legendäres Buch über seine Asien-Reise 1271–1295 stellen auch Kirchers diverse Werke neben ihrem wissenschaftlichen Wert frühe Beispiele für Reiseliteratur dar. Polos Buch "Die Beschreibung der Welt" war übrigens neben der Bibel eines der meistgelesenen Bücher des Mittelalters und seinen Einfluss kennen wir nicht zuletzt aus "Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer". Die sogenannten Entdeckungsreisenden des 17. und 18. Jhds. führten diese Literatur-Gattung fort, so dass bis ins 19. Jhd. die Reise- und Abenteuerbücher einen Boom erlebten. Heute liest man Bruce Chatwin und andere Vertreter eines Genres, das die Möglichkeiten des Reisens in bezug zu künstlerischer Produktion (oder in diesem Falle literarischer) bestätigt, aber auch in direkter Verbindung zu den heute immens erweiterten Möglichkeiten des Reisens steht.

Künstlerische Arbeit auf Reisen

Das Reisen teilt sich in den Transit zu und den Aufenthalt an den eigentlichen Zielorten. Auf dem Transit begegnet man je nach 'Destination' dann auch solchen Menschen, für die Reisen etwas Besonderes ist, die unangebrachte Ungeduld zeigen, über mangelnde Bequemlichkeit meckern usw. Das ist ein großer Unterschied zum Berufsreisenden, der zwar meist weniger von Land und Leuten erlebt als ein Rucksackreisender, sich aber ohne zu zögern mit den Bedingungen vor Ort arrangieren muss, ja – als Künstler diese unter Umständen auch thematisiert. Denn als Künstler auf Reisen muss man mit der Erwartung des Gastgebers rechnen, überall gleich gut und zuverlässig arbeiten zu können und inspiriert zu sein, denn dafür wird man schließlich bezahlt. Nicht nur kulturelle Missverständnisse, sondern auch technische Probleme (besonders im Falle der Medienkunst) arbeiten aber gegen diese Vorstellung.

Künstlerische Arbeit auf Reisen und bei Auslandsaufenthalten fühlt sich anders an als im heimischen Studio. Es war mir bis jetzt selten vergönnt, auf Reisen mit gleicher Konzentration zu arbeiten wie ich es im eigenen Arbeitszimmer tue. Meist wird das durch den Überfluß an Inspiration während und kurz nach den Reisen aufgehoben. Es wäre schöner, spontane Ideen weiterzuverfolgen als vorab organisierte Ausstellungsprojekte in kurzer Zeit am vorher unbekanntem Zielort abzuarbeiten.

Ich erinnere mich, dass ich in meiner Studienzeit ein- oder mehrmals im Rhein-Main-Gebiet längere Strecken Zug hin- und herfuhr, nur um beim Zugfahren Semesterarbeiten zu schreiben, weil mir die Bewegung des Reisens dabei half. So entstand dann auch etwa die Hälfte dieses Vortrags in der dritten Januarwoche in meinem Hotelzimmer in Taipei.

Ein anderes für mich spannendes Beispiel ist, als ich 1998 für vier Wochen bei Freunden in Italien wohnte und in jener Zeit sowohl eine Doppelseite über meine Arbeit für eine japanische Kunstzeitschrift schrieb und gestaltete, als auch einen sehr kurzfristig angefragten und deswegen spontanen Ausstellungsbeitrag für eine Gruppenausstellung in einem Bergdorf in Slowenien herstellte. Die Arbeit bestand zu einem Teil aus einer hakenförmigen Holzstangenkonstruktion mit acht Telefonkarten von Ansichten des Dorfes und seiner frei verlegten Stromkabel sowie rückseitig den Makroaufnahmen der Narben von acht Dorfbewohnern.

Nur mittels Übersetzer war ich in der Lage, die Leute dazu zu bewegen, sich fotografieren zu lassen. Für die Ausstellung fuhr ich zweimal mit einer Gruppe befreundeter Künstler von Italien über die Grenze nach Slowenien (jedesmal Tagesausflüge). Auch wenn beide Projekte mit großer Konzentration und Elan abliefen, fühlte sich das Arbeiten an wie das Kochen in einer nicht vertrauten Küche: das Resultat ist immer mindestens eine Stufe unter dem, was in der eigenen Küche möglich gewesen wäre. Ein Rest von Unzufriedenheit und mangelhafter Ausarbeitung bleibt. Die Vorteile eines zuhause etablierten Netzwerkes von Schreiner, Elektroniker, Programmierer, Videospezialist, Druckerei, Spezialgeschäften usw. sind für künstlerische Arbeit mitbestimmend.

Auf der anderen Seite ist natürlich der Aufenthalt im Ausland, besonders in von uns sehr verschiedenen Kulturen, pure Inspiration. In Taiwan sind die meisten Dinge des täglichen Lebens extrem verschieden vom mitteleuropäischen Zugang, dass sie – wenn man sich darauf einlässt und nichts Spezifisches im Sinn hat – sehr inspirierend und energisierend wirken. So habe ich Hamsterkäufe von bunten Steckern, Miniaturwerkzeugen und besonders feinen Farbstiften getätigt. Die Farbpalette – so bilde ich mir jedenfalls ein – ist anders als in Deutschland. Ich habe weiterhin die persönlichen Gebrauchsgegenstände Chiang Kai-Sheks sowie zahlreiche historische Land- und Seekarten von Taiwan bewundert, dabei über den Gebrauch von Farbe – im Falle von Chiang Kai-Sheks Büchern, über die Typografie der Ideogramm-Schrift nachgedacht. Beide sind ganz anders als in Europa. Unterscheiden sich Dinge bereits zwischen z.B. Deutschland und Italien oder Spanien, so scheinen China und Taiwan eine andere Welt zu sein – vor allem, wenn man mit dem Blick eines des Chinesischen Unkundigen die Sache betrachtet, also rein den ästhetisch-visuellen und auditiven Eindrücken folgt.

Die Idee, in meinen visuellen Arbeiten probeweise demnächst den Gebrauch von Farbe zu verändern, entstand am zweiten Tag in Taipei. Verschiedene Eindrücke aus Museen und Einkaufspassagen verdichteten sich. Farbe wird dort sehr elementar und leuchtend eingesetzt, in historischen Werken bis zur chinesischen Typografie im frühen 20. Jhd. eher ausgewogen, wohlbedacht, aber intensiv, in den Läden eher spielerisch. Vor meinem geistigen Auge entsteht ein deutlicher Zusammenhang zwischen traditionellem chinesischem Kunsthandwerk und der zeitgenössischen Warenwelt, mit den miniaturisierten Gadgets der asiatischen Elektronikindustrie.

Auch in Europa gibt es natürlich viel Farbe, aber in China stand am 28. Januar das Neujahrsfest an, und somit gibt es gerade jetzt Straßenstände, die ausschließlich die hauptsächlich rot-golden glitzernden Poster, Figürchen, Karten und Papiergeldstapel zum Verbrennen feilbieten. Ich war in einem Farbrausch: bei einem lila/magentafarbenen Buchumschlag dachte ich bereits an ein CD-Cover in Magenta. Seit Jahren denke ich daran, ein Farbquadrat in meinem Arbeitszimmer anzubringen (es soll nichts als die Farbe darstellen), am liebsten in leuchtend dunkelviolet. Die Neujahrsparaphernalia überzeugen mich – die Farbenfülle ist überwältigend. Die Notizen zum Vortrag schrieb ich bereits mit meinen neuen Farbstiften, alle paar Seiten die Farbe wechselnd. Die historischen Landkarten im National History Museum überzeugten mich davon, dass der subtile und sehr genau durchdachte Einsatz von Farbe in Strukturzeichnungen, grafischen Partituren, technischen Zeichnungen (und diese brauche ich oft in meiner Arbeit) ein Zugewinn sein könnte.

Zugewinne des beruflichen Reisens als Künstler sind auch die Effekte der erzwungenen Flexibilität, was die Aufführungs- und Ausstellungsbedingungen oder die fremdsprachliche Kommunikation anbelangt. War ich in den 1990er Jahren noch eher steif, wenn Probleme auftraten, und zu dogmatisch mit den Technikanforderungen, habe ich mit der Zeit gelernt, flexibel zu sein, ruhig zu werden (was nicht nur die professionellen Aspekte meines Lebens betrifft). Das ist in vielen Fällen sehr dankbar, denn schnell ist für alle Beteiligten die Freude an der künstlerischen Tätigkeit getrübt, wenn man auf Details besteht, die die Organisatoren nicht verstehen oder aufgrund der anderen Situation im Ausland nicht oder nur schwer beschaffen können. Leider ist man vor solchen Problemen nach langjähriger Tätigkeit doch nicht gänzlich gefeit – aber man weiss, dass man mit einer zuspitzenden Auseinandersetzung den entsprechenden Kontakt meistens riskiert, zu verlieren.

Missverständnisse

Als Reisender ist man Sprachprobleme oder die Art von Missverständnissen gewohnt, auf die man z.B. in Südeuropa trifft: das Chaos Italiens oder Portugals, die Unklarheiten, das Versetztwerden. In Taiwan aber, also in einer südlich-tropisch-chinesischen Kultur, im tiefen Ostasien, besteht eine wie es scheint unüberwindbare kulturelle Barriere. Die Dinge, die man tut oder sagt, werden unter Umständen nicht verstanden, die Arbeit, wegen der man hier ist, und von der man glaubte, sie sei vorher bekannt (denn nur wegen ihr ist man ja eingeladen), wird im chinesischen Sinne interpretiert. Das bedeutet in letzter Konsequenz auch, dass die eigene Erklärung, der eigene Werkkommentar vollständig ignoriert werden kann, wenn sie nicht in das Konzept des Gastgebers passt. So befindet sich beispielsweise zu meinem Ausstellungsbeitrag der Gruppenausstellung 'blas Sound Art Exhibition' vom September 2005 in Taipei ein Text im luxuriös gestalteten Katalog, von dem mir keiner sagen kann – oder will? – wer ihn geschrieben hat. Er hat mit meinem Presstext zur entsprechenden Arbeit wenig zu tun, beinhaltet eine falsche und außerdem oberflächliche Interpretation der Arbeit. Natürlich bekam man vorher keine Korrekturfahnen oder pdf-Datei per Email zur Kontrolle. Mein sanfter Protest verhallt ohne Reaktion. Im Nachhinein lässt sich leider nichts mehr machen.

Beim Aufbau meiner Klanginstallation bekam ich eine 110V-Leitung gelegt und einen Transformator für zwei meiner Geräte, die nur mit 220V arbeiten. Jener besaß keine Masseleitung (die es in Taiwan sehr wohl gibt), und somit resultierte eine furchtbare akustische Rückkopplung. Ich war auf Netzbrummen, aber nicht darauf gefasst. So dauerte es

eine Weile, um herauszufinden, was das Problem sein könnte. Als ich dann bat, eine Masseleitung zu legen, musste ich für diese doch sehr einfach scheinende Sache gleichzeitig zwei Übersetzer, zwei Ausstellungsmanager und drei Handwerker bemühen, die etwa viermal erneut nachfragten oder völlig unsinnige Lösungen vorschlugen. Nach 3 oder mehr Stunden bekam ich die Leitung – die Rückkopplung verschwand.

Edwin van der Heide aus Holland, der im selben Raum ausstellte, bekam größere Probleme. Er hatte eine technische Skizze für einen schallisolierten Kubus geschickt, der dann aber – obwohl per Email bestätigt – überhaupt nicht der Zeichnung getreu ausgeführt wurde. Das hatte den Effekt, dass seine Klanginstallation im Kubus nicht richtig funktionierte. In einem Krisenmeeting, zu dem Edwin selbst allerdings nicht kommen durfte, wurde dann entschieden, dass die Schreinerfirma den Kubus verbessern sollte. Nach einigen teils sehr erregten Telefonaten mit Edwin, der bis 2.00 Uhr nachts im Hotel auf Standby warten musste, fiel diese Entscheidung. Am nächsten Tag arbeiteten die Schreiner unermüdlich, aber hatten trotz allem die Konstruktion wieder falsch gemacht – Edwins Einwände vollständig ignorierend. Das hatte zur Folge, dass wegen unzureichender Isolierung sein Sound meinen störte.

In Asien wird man sozusagen absorbiert, aber eben nicht im eigenen Sinne. Auf ähnliche Weise wird in Asien die westliche Kultur kopiert – und manchmal wieder Richtung Westen zurückexportiert. Allerdings gehen ja wir Europäer auch mit dem Buddhismus, dem Tofu und vielen Teesorten ebenfalls seltsam um.

Bereits bei oberflächlicher Betrachtung der chinesischen Kultur offenbart sich die Tatsache, dass ich es mit einer Art Parallelwelt zu tun habe.

Im heutigen West-Ost-Kultur-Mix in Ostasien verbleiben noch die Denkweise und die Manieren der Menschen, um die grundlegende Verschiedenheit und oft auch Inkompatibilität der Kulturen zu zeigen.

Zeitgenössische Kunst, im besonderen Medienkunst, erhebt oft den Anspruch, international zu sein. Zur Zeit ist Medienkunst im asiatischen Raum – speziell im chinesischen Kontext (Festland und Taiwan) – en vogue. Aber werden sie auch im Falle westlicher Gast-Künstler in derem Sinne rezipiert? Können die westlichen Künstler überhaupt mit einem ihnen entsprechenden Verständnis ihrer Arbeit rechnen? Ist das überhaupt wichtig?

Das Interesse an Kunst, die irrtümlicherweise den Anspruch auf Internationalität erhebt (was sie in bezug auf westliche Gesellschaften tut) ist vielleicht nicht immer so motiviert, wie man sich dieses als Künstler gerne erwartet.

Der Künstler – zumal jener, der eine schwer zugängliche oder medial raffinierte Kunst produziert – wird bereits in der Gesellschaft, der er entstammt, als exotisch wahrgenommen (obwohl er es im eigentlichen Wortsinne nicht sein kann). Wenn seine Kunst zum Exportartikel wird, ist das Interesse der kulturell anders Geprägten an ihm nicht unbedingt auf die eigentliche künstlerische Arbeit bezogen, sondern ein bereits ethnologisch (oder anthropologisch) geprägtes Interesse.

Zusätzlich zeigt sich noch verstärkt das allgemein bekannte Interesse am Vielreisenden. Der versteckte Wunsch nach märchenhaften oder aufregenden Berichten von Reisen (ähnlich wie in der Reiseliteratur), die der ständig über sich selbst und über das andere reflektierende Künstler erzählen kann.

Zweierlei nicht kunstbezogene, sondern anthropologisch/ethnologische Interessen am transnational tätigen Künstler konnte ich feststellen:

1) das Interesse des Gastlandes/der Gastkultur am Kulturimport – mitunter, um Arbeiten aus der eigenen Kultur damit abzugleichen. Man wird quasi zu einer Art sanften Trophäe (man importiert Künstler aus anderen Ländern, so wie man Nudeln, Seide und Schießpulver aus China in Europa importierte), man will dieses exotische Element des Anderen zum eigenen machen;

2) das Interesse der eigenen Kultur, ein generelles Interesse an der Reflexion, der Analyse dieses speziellen Berufes. Deswegen sitze ich hier!

Ersteres passiert nicht in allen Kulturen gleichartig. In Europa versucht man meistens, dem Künstler und seinem Werk gerecht zu werden. In Asien bietet sich ein anderes Bild. Meine bisherigen Erfahrungen sammelte ich in Taiwan und Japan. In beiden Fällen erfuhr ich eine Behandlung, die man nur mit Absorption bezeichnen kann: in Tokyo fragte man 1999 für eine Gruppenausstellung nach einer spezifischen Installation, die ich aber nicht mehr zeigen wollte. Daraufhin schlug ich aus damals aktuellem Anlass eine ganz neue Arbeit vor, die u.a. den Kosovo-Krieg thematisierte. Das stieß auf völlige Ablehnung und wurde garnicht weiter diskutiert. Man schlug mir vor, die alte Arbeit in eine interaktive Installation umzubauen, was zur Folge hatte, dass ich nur eine ganz neue Arbeit formulieren konnte, wobei aber alle Entwicklungskosten und die Honorare für einen Physiker und einen Programmierer, die beim Bau der Installation mitarbeiteten, von der japanischen Institution bezahlt wurden. Dieselbe Installation wanderte 2005 nach Taiwan und wurde mit dem schon erwähnten unerklärlichen Text gezeigt. Hier kamen die Kisten vom Zoll, wurden in meinem Beisein ins Museum gebracht, aber ich durfte mich ihnen nicht nähern und wurde regelrecht ignoriert. Das wäre in Europa extrem unhöflich gewesen. Trotzdem gelang es mir, ein paar Fotos vom Auspacken der Kisten zu machen.

Auf Konzerten spiele ich nicht auf Bühnen, sondern bevorzugt innerhalb des Publikums, wenn eine Mehrkanal-Anlage zur Verfügung steht. Bei bloßem Stereo setze ich mich so vor die Lautsprecher, dass ich dasselbe höre wie das Publikum, aber mit dem Rücken zum Publikum gewandt – also eher wie ein Busfahrer, nicht wie ein Musiker. Mein Instrument ist fast ausschließlich der Laptop (was für elektronische Musik mittlerweile ein Standard ist). Visuelles gibt es bei meinen Solokonzerten normalerweise nicht, da ich eine Konzentration auf den Klang und seine Perzeption erreichen will.

Das ist bei elektronischer Musik garnicht so unüblich, stösst aber immer wieder auf Unverständnis. Nicht seitens des Publikums, sondern der Organisatoren! Im vergangenen Frühjahr spielte ich in Porto in einem Kinosaal mit großer Bühne. Der Organisator war geradezu erschreckt und meinte “don’t you think it’s a little strange?”, fügte sich aber in sein Schicksal.

Anders in Taichung vor zwei Wochen: ich hatte den Organisatoren mehrfach mitgeteilt: “no stage”, und dass ich inmitten des Publikums in Dunkelheit spiele. In Taichung war das Konzert als Open-air angekündigt und eine Rock-Bühne von 20 Metern Breite aufgebaut, neben einer 6-spurigen Straße! So als ob man als Künstler Diener der Organisation ist, oder eher als ob die Organisation als einzige weiss, wie die Aufführungssituation zu sein hat – egal welche Musik stattfindet. Mir blieb nichts anderes übrig, als mich auf den Bühnenrand zu setzen und doch Lichter anzuschalten. Immerhin konnte ich noch bestimmen, dass es nur statisches rotes Licht sein durfte. Ich musste mich den Konditionen unterordnen, was wohl dem individualistischen Künstler-Ego schwerer fällt, da es gewohnt ist, die Aufführungssituation sich ihm selbst anzupassen.

Noch viel problematischer wurde ein Job im Sommer–Herbst letzten Jahres, den ich als Künstler zusammen mit einem Filmemacher aus Berlin für eine Privatuniversität in Italien ausführte. Unsere Aufgabe war es, Lehrinhalte für eine Online-Learning-Plattform zu schreiben und dann als Video zu produzieren. Es ging um Videokunst (unter anderem um unsere eigenen Arbeiten), Kunst im Fernsehen, Kunst mit digitaler Fotografie. Wir produzierten besagte Inhalte und sollten im Dezember 2005 nach Rom reisen, um dort ein vertiefendes Kurzseminar abzuhalten.

Die Kontaktperson in Deutschland, auch Italienerin, Chefin einer Firma, die u.a. Software zur Produktionsüberwachung in der Industrie entwickelt, die aber auch für irgendwelche mir immer noch unklaren Angelegenheiten der EU-Kommission ab und zu nach China reist, hat eigentlich mit freier Kunst nichts zu tun. Sie ist durch ihr Elternhaus in Kontakt mit Musikern und bildenden Künstlern gekommen. Mein Bruder ist Ingenieur; ich käme aber nicht auf die Idee, EDV-Anlagen zu beurteilen, nur weil ich mit ihm verwandt bin. Die Dame erzählte mir gegen Ende unserer Zusammenarbeit unter anderem, dass sie für ein Symposium zur Nanotechnik eine Pianistin engagiert hätte, die in den Vortragspausen Musik spielt. Ich fühlte mich völlig missverstanden.

Vor diesem Hintergrund versteht man, dass der Job in einem kleinen Disaster endete. Es gab kein inhaltliches Briefing – lediglich die thematischen Überschriften der einzelnen ‘lessons’, unsere Fragen wurden umgangen. Bei Fertigstellung der Texte gab es ebenfalls keinerlei inhaltliche Diskussion. Da es sich um ein EU-gefördertes Projekt in englischer Sprache handelte, schrieb ich meine Texte auf Englisch. Sie wurden von irgend jemandem stilistisch und grammatikalisch korrigiert und mit ganz wenigen Korrekturen an mich zurückgeschickt. Beim Einsprechen auf Video stellte ich fest, dass die meisten Flüchtigkeitsfehler überhaupt nicht korrigiert worden waren, und ich die Videos deswegen garnicht flüssig produzieren konnte. Ich machte also noch einen Korrekturdurchgang. Das erwähnte ich im Herbst gegenüber der Kontaktperson und erntete völliges Unverständnis.

Es folgten weitere Probleme, die zuletzt darin gipfelten, dass sich verschiedene Personen vor Ort in Rom wegen des Honorars für den Rom-Aufenthalt widersprachen. Als ich die schriftlichen Vereinbarungen über die Höhe des Honorars nochmals in ein Email kopierte, brach der Kontakt nach Rom schlicht ab. Dafür erhielt ich ein Telefonat der deutschen Kontaktperson, in dem sie mich als eingebildeten Künstler beschimpfte. Aufgrund dieser unangenehmen Entwicklung sagten sowohl mein Kollege als auch ich die Reise ab, unter Verlust der anvisierten Bezahlung. Wir kamen zu dem Schluss, dass die Kontaktperson wie die Kollegen in Rom möglicherweise noch nie im Rahmen eines Jobs vorher mit professionell international tätigen Künstlern zu tun gehabt hatten.

Eine ulkige Begebenheit fand 2000 in Osaka statt; in einer städtisch geförderten Galerie, die ‘Kunsthau – Han Haus’ hieß. Autogramme gab ich schon ab und zu mal auf CD-Hüllen bei Konzerten. Auch dass nach einem Konzert sich ein paar Leute sammeln und Fragen stellen war ich gewohnt.

In Japan und nun auch in Taiwan kommen immer einige, meistens weibliche Zuschauer mit Trippelschritten an und bitten um Autogramme. Und, wohlgemerkt, wir reden hier über experimentelle Musik und Medienkunst, nicht über Popmusik oder Filmstars. Noch in Osaka damals wurde mir bewusst, dass es sich wohl um ein asiatisches Phänomen handeln muss.

In Tokyo war das Publikum so zurückhaltend, wie man es sich stereotyp vorstellt, in Osaka hatte ich eher das Gefühl, in Italien zu sein. Eine nicht Englisch sprechende junge Dame aus dem Publikum stand am Rande einer mich mit Fragen bestürmenden Gruppe. Mithilfe der Übersetzung durch den ebenfalls anwesenden Filialleiter der Abteilung Neue Musik von Tower Records Osaka, den ich am selben Tag kennengelernt hatte, bat sie, mir ein paar Fragen stellen zu dürfen. “Sure”, sagte ich, normale Fragen zur Musik und Kunst erwartend. Zu meiner Verblüffung fragte sie mich, um welche Zeit ich morgens normalerweise aufstünde. “Quite early, between 7 and 9” antwortete ich nach kurzem Zögern. Sie sagte, sie stünde so gegen 5 auf und führe dann 2 Stunden zur Arbeit. Ich habe bis heute nicht verstanden, warum sie mich das fragte. Vielleicht war es eine kodierte Anmache?

Dann fragte sie mich nach einem Autogramm auf ihrem Exemplar einer meiner CDs, das sie von zuhause mitgebracht hatte. Auch ganz normal. Aber: beim Signieren fotografierte sie mich. Ich dachte, so etwas gehört ins Reich der Rock- und Popmusik und der Groupies! Nicht so in Osaka.

Noch ein paar eher amüsante Details aus Nahost 2003. Während ständig Selbstmordattentäter aktiv waren und Hubschrauberangriffe geflogen wurden, von denen ich nur aus den Tageszeitungen erfuhr, gastierte ich mit zwei anderen deutschen Künstlern in Ramallah. Das Event fand auf dem Hof der lutheranischen Schule statt. Beim Aufbau am Nachmittag fielen mir immer wieder neugierige Kinder auf, die sogar fragten, wer wir seien und was wir da aufbauten.

Viele von ihnen saßen später im Publikum. In Mitteleuropa gibt es keine oder nur äußerst selten Kinder auf avantgardistischen Konzertveranstaltungen.

Diese sind aber wiederum in den Palästinensergebieten eher selten, und deswegen konnten Achim Wollscheid und ich die P.A.-Techniker mit meinen Piezomikrofonen begeistern, die sie zum ersten Mal sahen.

Obwohl wir nach anderem Licht fragten, setzte man dann kurz vor Beginn der Veranstaltung zwei purpurne Strahler als Siegeszeichen an die Fassade der Schulkirche. Wir waren sozusagen unterwandert im Dienste der palästinensischen Sache – mit Billigung des örtlichen Goethe-Instituts, unseres Gastgebers.

Eigenschaften der Medienkunst

Ein Aspekt, der Medienkünstler von z.B. Fotografen oder Malern unterscheidet, ist die beschränkte Verkaufbarkeit ihrer Werke. Privatsammler sind derzeit nur auf Videokunst spezialisiert. Klanginstallationen, zumal von kommerziell geliehener Technik abhängig, können fast nur von Museen gehandhabt werden. So kommt es, dass Medienkünstler von Kulturförderung abhängig sind.

Dazu gibt es verschiedene Modelle:

- 1) Kunstförderer, also Mäzene, die auf privater Ebene agieren – der seltenste Fall. Vielleicht, weil wir es mit technologieabhängiger, zeitbasierter Kunst zu tun haben,
- 2) Kunstvereine, die letztendlich nichts anderes sind als Zusammenschlüsse von vielen Kunstförderern kleiner Finanzkraft,
- 3) Stiftungen, die entweder Förderung für Einzelprojekte vergeben oder Stipendien ausstatten,
- 4) Im Falle weniger Länder solche staatlichen Institute wie das Goethe-Institut. Selbiges repräsentiert und produziert deutsche Kultur im (nicht deutschsprachigen) Ausland. Es ist, wie das IFA (Institut für Auslandsbeziehungen e.V.) dem Auswärtigen Amt angeschlossen. Die Akzeptanz solcher Bereiche wie Medienkunst steht und fällt mit der Persönlichkeit der Programmreferenten und Direktoren der jeweiligen Niederlassung, auch kann es entscheidend sein, ob man als Künstler bei der Zentrale in München bekannt ist.

Eine antinomische Situation zur freien Kunstszene bilden die oft und zahlreich stattfindenden Symposien, Fachtagungen und Festivals im universitären Kontext von Kunsthochschulen und Musikakademien. Solche gibt es in der Regel in fast allen Ländern Europas, in Nord- und Südamerika, Australien und Ostasien.

Selten kommen irgendwelche Gelder aus dem Uni-Budget, so dass man sich eben auf Fördermittel (oft nur für Reisekosten und Unterbringung) verlassen oder auf eigene Kosten reisen muss. Natürlich sind diese Veranstaltungen wichtig für die kulturelle Reflexion, die Kontakte, die eigentliche Kunst passiert aber selten hier. Es geht eher um die Analyse derselben, auf wissenschaftlicher Basis.

Oft – wenn man als Künstler (und nicht als Geisteswissenschaftler) das Glück hat, bei einer solchen Veranstaltung dabeizusein (wie in meinem Fall im September 2005 auf der ICMC – International Computer Music Conference – in Barcelona), dienen Konzerte, Installationen als Beiwerk, Aushängeschild der künstlerischen Praxis.

Eine Ausnahme bildet die Tagung Hyperkult (trotz des ulkigen Namens) innerhalb des FB Informatik der Universität Lüneburg, die ich im Juli 2005 mit meinem Duo-Partner Nikolaus Heyduck besuchte. Dort finden sich einerseits Medien-, Musikwissenschaftler und Informatiker ein und debattieren über die Vorträge und den aktuellen Stand der Forschung, andererseits werden aber die wenigen, zu Präsentationen und Konzerten eingeladenen Künstler entsprechend beachtet, an der Diskussion beteiligt und in sie eingebunden. Das ist nicht unbedingt üblich und verdient die explizite Erwähnung. In Lüneburg ist bereits eine – wenn auch auf den deutschen Sprachraum bezogene Community entstanden – die sich seit 1991 jeden Sommer erneut zusammenfindet.

Im allgemeinen liegt der akademische Kontext ökonomisch leider nicht auf derselben Linie wie die künstlerische Praxis.

Ein sicheres Einkommen für Medienkünstler, sofern sie nicht international 'hip' und derart gefragt sind, dass sie sich durch ihre künstlerische Praxis finanzieren, besteht meistens nur darin, sich mittels Lehraufträgen direkt in den universitären Kontext zu begeben. Bisher habe ich nur in England eine weitere Ausnahme entdeckt: nämlich kleine, private Zusammenschlüsse als Verein (also 'association'), die staatliche oder regionale Fördermittel erhalten und in der Art von Volkshochschulkursen oft völlig unabhängig vom akademischen Betrieb Kurse veranstalten. Ich selbst hielt in einer Kleinstadt namens Withernsea (an der Küste von East Yorkshire) 2004 in einer Hobbykünstler-Association einen kleinen Vortrag und Mini-Workshop ab, für den es 100 Pfund plus ein Abendessen gab.

Professionalität und Ökonomie in der Medienkunst

Was Künstler vielleicht von anderen Berufsreisenden unterscheidet, ist die organisatorische Beschaffenheit seines Jobs: aufgrund seiner Tendenz, das Leben zu jeder Zeit in Beziehung mit seiner Arbeit zu setzen – setzen zu müssen, ist es nicht strikt zerteilt zwischen Privat- und Berufsanteil. In dieser Eigenschaft möchte ich den Künstler mit dem Schriftsteller (und eventuell auch dem Journalisten) gleichsetzen – alle drei Berufstypen haben letztendlich einen 24-Stunden-Job!

Unter den transnational tätigen Medienkünstlern erlaube ich mir, vier unterschiedliche Grade der Professionalität festzustellen:

- 1) die Fulltime-Künstler, immer Freischaffende, Selbständige in Eigenverantwortung, die vom ökonomischen Resultat ihrer Arbeit leben müssen,
- 2) solche Fulltime-Künstler, die zusätzlich zu ihrer künstlerischen Arbeit oft oder ständig Lehrtätigkeiten ausüben, manchmal auf das Heimatland beschränkt (in Form von Lehraufträgen, Dozenten- und Professorenstellen oder Forschungsaufträgen), manchmal international in Form von Gastvorträgen und/oder Gastprofessuren. Diese Art des Lebens hat den Vorteil, dass man trotz aller Kompromisse ja in der Welt der Kunst verbleibt, also zwischen Lehrtätigkeit und künstlerischer Praxis keine allzu große Diskrepanz besteht. Einige dieser ersten zwei Künstlertypen sind – ganz entgegen dem oft heute noch vorherrschenden romantischen Künstlerbild des 19. Jhds. klare Geschäftsmänner und -frauen,
- 3) Künstler, die zusätzlich aus Notwendigkeit einem (manchmal kunstfremden) mehr oder weniger festen Job nachgehen, der finanzielle Sicherheit oder zumindest Unterfütterung der künstlerischen Arbeit bereitstellt. Im Englischen heisst das ulkigerweise ‘day job’, als ob die künstlerische Arbeit, an der schließlich das Herz hängt, nur abends oder nachts stattfände. Das verweist wohl ungewollt auch auf das Problem der Situation, nämlich nicht mehr fähig zu sein, die 24 Stunden pro Tag für die Kunst aufzubringen,
- 4) Künstler, die hauptsächlich in anderen Berufen arbeiten und die in ihrem mehr oder weniger ‘Amateurstatus’ auch weniger reisen. Sie betreiben ihre Kunst als Hobby. Dieser Fall tritt nach meiner Erfahrung oft im Bereich der experimentellen Musik auf, ganz selten in der Bildenden Kunst.

Noch immer, auch nach dieser Differenzierung, stellt sich allerdings die Frage, wie der Faktor Professionalität in der Medienkunst denn bemessen werden kann? Es ist mitnichten so, dass alle ständig transnational arbeitenden und damit eigentlich als etabliert zu bezeichnenden Medienkünstler ein Kunststudium aufzuweisen hätten, besonders jene nicht, die zusätzlich einem kunstfremden Job nachgehen. Zumindest gilt dies für Europäer und Nordamerikaner. Ich selbst bin zwar Absolvent einer Hochschule, aber im Fachbereich Produktgestaltung, was von freier Kunst recht weit entfernt ist. In Taiwan, einer eher konservativ orientierten Gesellschaft, ist das bereits anders, denn hier kommen fast alle Künstler, die ich bei zwei Aufenthalten kennengelernt habe, auch tatsächlich von einer Kunsthochschule. Definiert sich Professionalität also eher durch die Praxis? Oder durch die Publikation der Arbeiten? Ersteres stünde in Übereinstimmung mit der Lehre von Joseph Beuys, der allerdings 1951 selbst Absolvent der Düsseldorfer Kunstakademie war. Letzteres ist heutzutage sehr einfach geworden durch die Investition von bereits geringem Eigenkapital, d.h. durch höheres Eigenkapital lassen sich andere auch leicht übervorteilen.

Ein großes Problem – das auch auf die Frage der Professionalität rekurriert – ist die Verschiedenheit der Umstände der Reisen im Bereich der Medienkunst bzw. die Verschiedenheit der Budgets und der erreichbaren Gagen. Medienkunst wird scheinbar hauptsächlich von einer Art Intelligentsia wahrgenommen, die sich durchaus vom Durchschnittsbesucher einer van Gogh- oder Picasso-Retrospektive unterscheidet. Speziell Klangkunst, eine Untergruppe der Medienkunst, leidet darunter, dass oft lediglich private Sponsoren, und nur in Fällen größerer Ausstellungen öffentliche Institutionen wie das Goethe-Institut finanzielle Unterstützung leisten. Auf der anderen Seite existiert eine Vielzahl von unbezahlten Auftritts- und Ausstellungsmöglichkeiten, für Klangkünstler im besonderen. Wäre ich nicht auf Gagen, Ausstellungshonorare und Reisegeld angewiesen, hätte ich schon etwas zwei- bis dreimal so viele Ausstellungsbeteiligungen und Konzerte in meinem Curriculum – alle auf eigene Kosten. Sicher bleibt das nicht gänzlich aus, findet aber in der Regel nur am Anfang einer “Karriere” statt, um den Bekanntheitsgrad der eigenen Arbeiten zu steigern, und in seltenen Ausnahmefällen. Es ist wie schon erwähnt, die Regel für Präsentationen bei akademischen Fachtagungen.

Veröffentlichungen von Medienkunst in Form von Internet-Arbeiten, als CD oder DVD, und oft auch in Büchern sind in der Mehrzahl der Fälle, ebenfalls unbezahlte Arbeit. Nach dem Zusammenbruch des Musikmarktes bis zum Jahre 2003 hat sich auch für experimentelle Musik und Klangkunst die Vertriebs- und Absatzsituation drastisch verschlechtert. Nichtsdestotrotz ist der Markt hier eigentlich gesättigt, die Anzahl der Veröffentlichungen immer noch eigentlich unüberschaubar.

Ich erwähne das nur, um die diffizile ökonomische Situation der Medienkünstler zu erläutern, zu illustrieren. So verwundert es nicht, dass man in der Zwickmühle steckt, entweder einen ‘day job’ ergreifen zu müssen (und dabei in der Ausübung der künstlerischen Praxis extrem beeinträchtigt zu sein) oder fast ständig am Existenzminimum zu leben.

Zur Klangkunst in China

Nach diesen trockenen Bemerkungen über ökonomische Probleme noch eine kleine Beobachtung am Ende.

An einem der Abende in Taipei traf ich Eric Lin, einen befreundeten Künstler, den ich bereits von meinem letzten Aufenthalt kannte und der mir durch Jozef Cseres (Professor für Ästhetik in Brno) empfohlen wurde. Er arbeitet an zwei Buchprojekten über Klangkunst bzw. Wahrnehmung von Klang in der chinesischen Kultur. Zuerst erzählte er mir, dass gegen Ende des letzten chinesischen Kaiserreiches (etwa 1910) Ji-Kang, ein Intellektueller, bereits sehr modernistische Konzepte zur Wahrnehmung von Klang vorgeschlagen hat: distanziert und vor allem losgelöst von jeglicher Emotion – diametral der klassischen westlichen Auffassung von abstrakter Musik entgegengesetzt, die effektiv erst nach dem II. Weltkrieg grundlegend verändert worden ist.

Danach erklärte er, dass in der chinesischen Kultur eine Klang-, weniger eine Musikkultur wichtig ist, wie wir sie in der westeuropäischen Kultur nicht gleichartig vorfinden: Kanarienvogel und Grillen in Käfigen dienen ausschließlich

dem akustischen, nicht dem optischen Genuss. Man erinnert sich an die Geschichte von des Kaisers Nachtigall. Demzufolge darf man sicher sein, dass Klangkunst und elektronische Musik dort anders wahrgenommen werden als hierzulande, in Mittel- und Westeuropa.

Eine Kultur zum Beispiel, die von Anfang an gelernt hat, den Dschungel als ein der Musik ebenbürtiges Hörerlebnis anzusehen (wie es bei vielen im Dschungel lebenden Völkern der Fall ist), wird zweifelsohne auch mit elektronischem Klang, der außerhalb einer musikalischen Tradition steht (westlich wie östlich) freier umgehen können. Was allerdings nicht vor einer Fehleinschätzung der fremden Künstler bewahrt.

© Marc Behrens 2006
marcbehrens.com