

Dauertaufe

Kunst im Gesamtkunstwerk Konsum

Jörg Scheller

Wenn der Begriff «Immersion» fällt, ziehen vor dem inneren Auge kulturräffiner Menschen sogleich Bilder aus Medienkunst, Installationskunst und Virtueller Realität auf. Immersion, das ist das ästhetisch-technische Taufritual der Kulturindustrie wie auch des Kunstbetriebs im langen 20. Jahrhundert: eintauchen in künstliche Erlebniswelten, partizipierend agieren statt distanziert beobachten, Teil des Ganzen werden anstatt das Ganze zerteilen. Ob begehbare Environments von Pierre Huyghe, Kinofilme mit mobilen Duftspendern (*Sniffman*) oder VR-Brillen-Kunst von Rachel Rossin – immersive Kunst und Ästhetik scheinen der adäquate «Ausdruck eines Weltverhältnisses» zu sein, «das an die Stelle eines Subjekt-Objekt-Dualismus Verwobenheit und Relation setzt», wie es im Begleittext der Berliner Ausstellung *Welt ohne Aussen. Immersive Räume seit den 60er Jahren* (2018) hiess.

DIE GASHÜLLE DER KUNST

So betrachtet, entspricht Immersion postmodern-posthumanistischen Existenzverhältnissen im Allgemeinen, mithin der Hybridisierung, der Mensch-Ding-Kollektive, der Relationalität und des Denkens in Kontinua, wie es etwa die Akteur-Netzwerk-Theorie verfiicht:

«Wir leben in einer Hybridwelt, die gleichzeitig aus Göttern, Menschen, Sternen, Elektronen, Atomkraftwerken und Märkten besteht, und es ist unsere Pflicht, daraus entweder «Verwirrung» oder etwas «Ganzes und Geordnetes» zu machen, eben einen Kosmos ... und damit «Kosmopolitik» zu betreiben [...]. Sobald es nicht länger einen Geist-im-Gefäß gibt, der mit seinem Blick auf eine Außenwelt starrt, wird die Suche nach absoluter Gewißheit weniger dringlich.»¹

Die postmoderne «Explosion der Ästhetik außerhalb ihrer traditionellen Grenzen»² begleitete nicht nur eine Explosion der Epistemologie ausserhalb ihrer traditionellen Grenzen, sondern auch eine Explosion der «Ästhetik der Existenz» (Michel Foucault). Auf dem Höhepunkt der Postmoderne-Diskussion Ende der 1980er Jahre konstatierte der Philosoph Wolfgang Iser, die Postmoderne zeige «eine besondere Affinität zu ästhetischen Phänomenen, man könnte geradezu von einer ästhetischen Prägung der Postmoderne sprechen [...], vom neuen Styling der Privat- und Konsumsphäre über die neue Rhetorik des Schönen bis hin zu ästhetischen Trends der Freizeitgestal-

tung.»³ Sein französischer Kollege Yves Michaud sprach fünfzehn Jahre später von der «l'art à l'état gazeux» – die Kunst sei in ihren gasförmigen Zustand eingetreten und wabere noch in die entlegensten Gebiete.⁴ Gesetzt den Fall, dass diese These – im Sinne von Günther Anders' Diktum «Übertriebung in Richtung Wahrheit» – zutrifft, liesse sich sagen, dass Kunst und Ästhetik im 21. Jahrhundert eine eigene Atmosphäre, eine Gashülle zweiter Ordnung bilden. Die Menschen bewegen sich in ihr wie Fische im Wasser.

MODERNE RAUMSCHEU

Weite Teile des modernistisch-humanistischen Kunstverständnisses hingegen, das sich seit dem 19. Jahrhundert in heterotopen Räumen wie dem Salon und dem Museum entwickelt hat, müssten, eingedenk seiner spezifischen Rezeptionsformen, als Ausdruck des Begehrens nach Distanz, Abgrenzung, Aussonderung und Absonderung gelten. Hier das Werk, da die Betrachterin. Hier das Objekt, da das Subjekt. Hier die Menschen, da die Dinge. Dahingehend vollzögen dieses Kunstverständnis und die entsprechende Kunstproduktion jene Trennung nach, die in der Moderne zwischen Natur und Kultur herbeigeführt worden war.

Im westlich-modernistischen Verständnis war Natur, wenn sie nicht gerade nostalgisch verklärt oder romantisch überhöht wurde, das zu Beherrschende, ja zu Überwindende, weil Gefährliche, Feindliche, Willkürliche. Als Instrument dieses Begehrens nach Überwindung wurde Kultur «über die Grenze definiert, die nicht nur Ordnung und Chaos, sondern auch «Eigenes» und «Fremdes», «Hier» und «Dort», «befriedete» und «feindliche» Sphäre trennt.»⁵ Vielleicht hat es genau dieser Trennung, dieses «Auftauchens» und «Aussteigens» aus fragilen, prekären Existenzverhältnissen bedurft, um das ästhetische Erlebnis der Immersion attraktiv zu machen – attraktiv im Sinne eines affizierenden Wiedereintauchens in jene konkrete wie auch imaginierte dritte Dimension, die um 1900 vom Kunsttheoretiker Wilhelm Worringer noch mit dem Attribut des «Quälenden» versehen worden war.⁶

Der Ursprung der Kunst, postulierte Worringer in seiner für den Expressionismus einflussreichen Schrift *Abstraktion und Einfühlung* (1907), sei die «Raumscheu».⁷ Am Grunde menschlicher Existenz liege nicht der «Einfühlungsdrang», sondern der «Abstraktionsdrang». Ersterer habe ein «glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen Menschen und Außenwelterscheinungen» zur Bedingung.⁸ Im Urzustand

seien die Menschen jedoch von existentieller Angst erfüllt gewesen und hätten versucht, sich den Fährnissen der dritten Dimension, realiter wie auch in der Vorstellung, zu entziehen: Wer weiss, vielleicht lauert hinter dem Hügel ja der Säbelzahn-tiger? Deshalb stünde am Anfang des Kunstschaffens die zweidimensionale, distanzschaffende, das Chaos konterkarierende Abstraktion. «Abstraktion» kommt vom lateinischen Verb «ab-strahere», also «abziehen, trennen». Die der «Immersion» etymologisch zugrunde liegende «Taufe» hingegen ist ein Akt der Verbindung.

VERWOBENHEITSAFFINITÄT

Nach der – mehr oder minder erfolgreich vollzogenen – Trennung von der Natur und der Zähmung des dräuenden Raumes stellte sich indes ein Bedürfnis nach jener Verwobenheit mit dem Umland ein, die die Menschen eben noch mit Unbehagen erfüllt hatte – vergleichbar den Lichtkulten der modernen Aufklärer, die von mystischem Obskurantismus begleitet wurden und letztlich die schwarze Romantik auf den Plan riefen. Seit den 1960er Jahren, also jener Zeit, in der immer mehr Bewohner der westlichen Konsumsphären in den Genuss einer halbwegs befriedeten, halbwegs sicheren, halbwegs komfortablen Existenz kamen, macht sich in der Kulturindustrie wie auch im Kunstbetrieb folgerichtig eine Raum- und Verwobenheitsaffinität breit – sei es zum virtuellen Raum, den man mit VR-Brille durchschreitet, sei es zur partizipativen Kunst, bei der man selbst Teil der Arbeit wird, sei es zur Environmental Art, die sich bereits in Tadeusz Kantors Werk der 1940er Jahre andeutet.

In Kantors theatraler Performance *Powrót Odysa* (Die Rückkehr Odysseus', 1944) befand sich das Publikum «inside a work of art; surrounded by debris, different objects such as a broken wheel, decayed wooden boards, a stolen loudspeaker which was used to broadcast Homeric odes, etc.»⁹ Es ist eine Ironie des Schicksals, dass wir uns heute, da die Natur zur (Techno)Kultur und die (Techno)Kultur zu einer paradoxen zweiten Natur geworden ist, dauerhaft, ja unausweichlich «inside a work of art» befinden, also tief in eine transformierte, ästhetisierte, redesignte Welt eingetaucht sind. Wenn Künstler in dieser Welt immersive Environments anfertigen, dann nach dem Matroschka-Prinzip: ein immersives Environment in einem immersiven Environment in einem immersiven Environment...

Immersion ist somit mehr als Virtual Reality und Raumkunstexperimente. Wie eingangs erwähnt, korreliert die Hoch-

konjunktur von immersiven Kunst- und Kulturformen in Postmoderne und Gegenwart mit der – relativen – Entrücktheit aus der Willkür der Natur sowie der Einsicht, in einer «Hybridwelt» (Latour) zu leben. Doch der ehemalige «Geist-im-Gefäß» (Latour), dessen immersive Erlebnisse sich primär auf die «Angleichung der Wahrnehmung des Bildobjekts an die Wahrnehmung einer realen Sache»¹⁰ beschränkte, hat das «Gefäß» verlassen, ist eingetaucht in den redesignten «Kosmos» (Latour).

DIE DAUERTAUFE DES KONSUMS

Vor diesem Hintergrund ist es angebracht, den Begriff der Immersion aus seinen engen Zusammenhängen zu lösen und ihn für das Gesamtkunstwerk der redesignten Welt und ihren Kulminationspunkt, die Konsumkultur, fruchtbar zu machen. Die schnell etwas billig wirkende Zweckentfremdung des Begriffs «Gesamtkunstwerk» ist in diesem Fall legitim. In Richard Wagners immersivem Kunstverständnis, das Charakteristika der postmodernen Entgrenzungsästhetik vorwegnahm, zeichnet sich ein radikaler Wille zur Überführung der Kunst ins Leben ab, der sowohl für die Avantgarden seit 1900 wie auch für die Konsumkultur, die noch jede Kartoffelchipspackung zum Kunstwerk stilisiert, typisch ist.

Wagner hoffte, dass die Zuschauer seiner Aufführungen derart vom Bühnengeschehen absorbiert würden, dass sie die Grenzen des Theaterraumes vergäßen. Sie sollten aber nicht nur temporär in die Aufführung eintauchen, sondern in der Folge selbst zu Täufern werden – zu Propheten und Stiftern einer neuen Gesellschaft, geeint durch Kunst und Ästhetik statt durch Politik und Religion. Die temporäre Immersion, so Wagners postpolitische Utopie, würde zu einer permanenten Fortsetzung des Bühnengeschehens im Leben führen. Immersion findet hier auf zweifache Weise statt: zum einen situativ im abgedunkelten Festspieltheater, zum anderen im erweiterten Sinn auf politisch-ökonomisch-sozialer Ebene.

Die Verkunstung des Lebens, die sich bei Wagner unter romantisch-idealistischen Vorzeichen vollziehen sollte, ist heute unter konsumistischen Vorzeichen Realität geworden. Wenn die Konsum- und Technologiesphären immersiv werden, wenn die Welt mit einem engmaschigen Netz aus technisierten Konsumtempeln, Konsumfesten und Konsumwettbewerben überzogen ist, dann ist die Menschheit endlich geeint – und frei: «You are free to do anything, as long as it involves shopping» (Slavoj Žižek). Insofern ist Immersion heute mehr als ein ästhetisches Taufbecken, in das sich, wie in eine Kunstausstellung, nach Belieben eintauchen, wieder auftauchen und aussteigen lässt. Immersion ist so allgegenwärtig wie die Konsumkultur und die invasiven, sich mehr und mehr mit dem biologischen Leben verzahnenden Technologien als solche.¹¹ «Die Konsumwelt ist zu einer großen Fürsorgemaßnahme für das Individuum geworden. Einzelne Dinge nehmen dabei die Rollen von Lehrern, Therapeuten, Trainern oder besten Freundinnen ein. [...] Galt es lange Zeit als Fetischismus oder zumindest als infantile Geste, wenn Dinge vermenschlicht

und als Partner angesehen wurden, so findet eine solche Distanzierung in der entwickelten Markenkultur kaum noch statt.»¹¹ «Distanzierung» ist der Schlüsselbegriff. Wenn keine Distanz zur Konsumkultur und ihren Bedingungen der Möglichkeit, den modernen Technologien und der kapitalistischen Wirtschaftsform, gegeben ist, dann ist Immersion im systemischen Sinne sowohl perfekt wie auch begrifflich obsolet. Eine Taufe, aus der sich nicht auftauchen lässt, ist keine Taufe mehr. An diesem Problem arbeitete sich schon Jean Baudrillard in den 1970er und 80er Jahren ab, als er die «Agonie des Realen» verkündete und dabei ausgerechnet einen Begriff verwendete, der seiner Theorie zufolge keinen Sinn mehr ergab: Realität.

- 1 Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Berlin: Suhrkamp 2002, S. 27.
- 2 Gianni Vattimo, *Das Ende der Moderne*, Stuttgart: Reclam 1990, S. 59.
- 3 Wolfgang Iser, «Einleitung», in: ders. (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH, Acta Humanoria 1988, S. 40.
- 4 Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris: Éditions Stock 2003.
- 5 Hartmut Böhme, *Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs*, www.hartmutboehme.de/volltexte/kulturwissenschaft/ (19.9.2018).
- 6 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Leipzig und Weimar: Verlag Gustav Kiepenheuer 1981, S. 21.
- 7 Ebd., S. 15.
- 8 Ebd.
- 9 Michal Kobińska, *Let the Artists Die? An Interview with Tadeusz Kantor*, in: *The Drama Review*, Vol. 30, No. 3, 1986, S. 177–183, S. 182.
- 10 Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Berlin: Suhrkamp 2005, S. 109.
- 11 Wolfgang Iser, *Habenwollen: Wie funktioniert die Konsumkultur?*, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag 2006, S. 34.

IMMERSION 6

Dispositifs attentionnels et immersion musicale

Martin Kaltenecker

On pourrait désigner les lieux exceptionnels, spécifiquement conçus en vue d'une écoute concentrée et qui se démarquent de la situation normale du concert, de dispositifs d'écoute. Il s'agit parfois de salles idéales, de lieux imaginaires; il faudrait toujours, écrivait Novalis par exemple, contempler une statue avec accompagnement de musique, et n'écouter la musique qu'en de beaux endroits.¹ Au début du XIXe siècle, on conseille souvent de cacher les musiciens à la vue de l'auditeur, de les faire jouer dans des niches, de part et d'autre d'une scène, derrière un rideau de gaze, et de baisser les lumières, utopie reprise en partie dans « l'abîme mystique » de l'orchestre wagnérien à Bayreuth.

RHÉTORIQUE – CONTRAINTE – ABSORPTION

En tentant de retracer l'origine de tels dispositifs d'immersion musicale, il est important de considérer une salle comme la matérialisation d'un discours sur la musique – discours au

sens fort, foucauldien, du terme, qui désigne un réseau de textes qui forment, à une époque donnée, une masse critique et qui entraînent des effets concrets. Une « généalogie » des dispositifs d'écoute n'est pas une liste; il s'agit de voir en quoi ceux-ci demeurent une invention isolée ou reflètent une conception dominante. Résumons cette évolution à grands traits. Au XVIIIe siècle, la musique est saisie largement à travers le modèle de la rhétorique. On adresse à l'auditeur l'équivalent musical d'un sermon ou d'une plaidoirie, objet qui doit le séduire et le persuader sur l'instant; les applaudissements qui fusent (après un air, après le premier solo d'un concerto) installent un rapport interactif d'appréciation immédiate. Le silence quasi religieux, préconisé dans des manuels de savoir-vivre au début du XIXe siècle et rappelé dans d'innombrables règlements de concert, se répand de plus en plus dans la salle de concert au siècle suivant; c'est le cadre où se déchiffre une musique éventuellement complexe, qui bouscule le jugement et demande à être réécoutée. Pour le véritable mélomane, lit-on en 1826, « l'activité intellectuelle