

Vergrabene Maßnahmen

Cevdet Ereks *Bergama Stereo* als ein Beitrag zur Debatte über Entkolonialisierung und Museen

COLIN LANG

Cevdet Ereks *Bergama Stereo* ist eine architektonische Installation aus 34 Lautsprechern, einer schwarz gestrichenen Treppe und schlanken Holzsäulen, deren Form und Gestaltung vom Zeus gewidmeten Pergamonaltar inspiriert ist, der im Berliner Pergamonmuseum steht. *Bergama Stereo* wurde zum ersten Mal 2019 während der Ruhrtriennale in Bochum gezeigt, war ursprünglich aber vom Hamburger Bahnhof in Auftrag gegeben worden, wo es später für einen längeren Zeitraum installiert wurde. Zwischen dem Berliner Pergamonmuseum und der Stadt Bergama, dem ehemaligen Pergamon, wo die im Museum ausgestellten Stücke ausgegraben wurden, knüpft *Bergama Stereo* an die archäologische Geschichte des antiken Altars an und ist dabei selbst archäologisch, indem es dessen Herkunftslinie aus Bewegung, Ritual und Zuhören nachzeichnet, und das alles in einem Ambiente, das ebenso Dancefloor wie Ausstellungsraum ist.

Als der Fries des Pergamonaltars aus dem heutigen Bergama, heute die Republik Türkei – herausgerissen wurde, zog er eine unheilvolle Geschichte aus Kolonialismus, Ausbeutung und westeuropäischer Arroganz hinter sich her. Das momentan wegen Renovierungsarbeiten geschlossenen Pergamonmuseum, in dem der Fries zusammen mit einer aufwendigen Rekonstruktion der fehlenden Teile der Vorderseite des Tempels ausgestellt ist, ist zu einem Blitzableiter für die Bemühungen um eine umfassende Entkolonialisierung geworden. In der Türkei wurden mehr als 15 Millionen Unterschriften für die von Sefa Tarkin, dem damaligen Bürgermeister von Bergama, initiierte Forderung gesammelt, die antiken Friese zurückzubringen.

Das Pergamonmuseum erfreut sich großer Beliebtheit, aber seine Geschichte ist kompliziert, sowohl im Hinblick auf seine Entstehung als auch, was sein Verhältnis zur

heutigen Berliner Museumskultur betrifft. Der größte Teil dessen, was heute im Pergamonmuseum aufbewahrt wird, kam im späten 19. Jahrhundert nach Berlin, aber erst 1901 wurde das Museum zu einer öffentlichen Einrichtung. Angesichts der Bedeutung der antiken Ausstellungsstücke ist das eine recht kurze Geschichte. Die Rezeption in Deutschland war auf beiden Seiten von wissenschaftlicher Faszination und nationalem Eifer geprägt. Nachdem er die marmornen Bruchstücke 1882 in Berlin gesehen hatte, schrieb Jacob Burckhardt einem Freund in Basel: »Wer meines Amtes ist und die pergamenischen Sachen nicht gesehen hat, ist ein armer Wurm.«¹

Die Wahl der Wurm-Metapher ist bezeichnend, denn sie eröffnet einen ersten Blick auf den Unterbau der Pergamonfriese, auf dem sich Figuren in etwas winden, was allgemein als Gigantomachie (Gigantenschlacht)

figural und nicht nur figurativ ist. Hinzu kommt die moderne Rezeption der Werke, die gegen die vielen Leerstellen, die der Pergamonaltar präsentiert, antreten oder diese überwinden musste, zu denen sowohl die flachen Hintergründe der Friesabschnitte als auch die fehlenden Teile gehören, die im Museum nicht zufriedenstellend rekonstruiert werden konnten. Diese Leerstellen sind im doppelten Sinn real: ein Nichts, aus dem die Figuren hervortreten, und eine Aporie der Geschichte, auf ewig fragmentiert und von einem ursprünglichen Ganzen abgetrennt.

Die Leerstellen ähneln eher etwas, das Peter Geimer in seiner Untersuchung zum fotografischen Unfall als »Bildrauschen« bezeichnet hat, ein Rauschen, das gleichermaßen visuell *und* strukturell ist. Jeder Versuch, die Umstände der Entdeckung und des Abtransports des Pergamonaltars wieder gut zu machen, muss diese Fragen ernst neh-

**Cevdet Ereks Installation sagt viel über
das Potenzial von Kunstwerken wie diesem aus, sich
sinnvoll in die Debatten über Entkolonialisierung
und Museen einzumischen.**

bezeichnet wird: der Kampf der bestialischen Unterwelt gegen die olympischen Götter. Aber die Metapher verweist auch auf den Boden im buchstäblichen Sinn, auf die Erde, die das Gespenst der ursprünglichen Entdeckung der Artefakte heraufbeschwört, die in Bergama ausgegraben wurden, mitsamt den Würmern und allem anderen, was man in der Erde findet.

Der Untergrund, aus dem die Gigantomachie hervortritt, gehört in ikonografischer Hinsicht ebenso zu dem Fries wie die Figuren, die zur Isolation und Entfremdung von ihrer leeren Kulisse neigen, eine doppelte Distanz, sowohl vom buchstäblichen Untergrund ihres Kontextes (Bergama) als auch von der Tendenz, das stabil zu machen, was sonst

men und darf sich nicht damit begnügen, die Artefakte einfach in die Türkei zurückzuschicken, was nur einen weiteren Mangel an Zivilisiertheit darstellen würde. Wie also kann man im Bardo verweilen, diesem Übergangsstadium zwischen Leben und Auferstehung, diesem leeren Raum mit seinem skulpturalen Relief, diesem Boden des Realen, der geopfert wird, damit sich aus seiner Asche eine Figur erheben kann? Das ist die Frage, an der sich *Bergama Stereo* orientiert, und wie Ereks Installation auf diese Herausforderung reagiert, sagt viel über das Potenzial von Kunstwerken wie diesem aus, sich sinnvoll in die Debatten über Entkolonialisierung und Museen einzumischen. An die Stelle einer eindeutigen Positionierung setzt



Cantagious [De-constructed] performance in *Bergama Stereo*, Hamburger Bahnhof, Berlin

Erek jedoch eine rhetorische Sprache, die die des Originals erweitert und neu definiert, indem sie den Echos einer Schlacht folgt, in der die Erde verloren zu haben scheint.

*

Bergama Stereo ist eine architektonische Installation, für die die originale Vorderseite des Altars im Maßstab 1:2 nachgebaut wurde. Ein 34-kanaliger Audiomix wird über riesige Lautsprecher abgespielt, die dort platziert sind, wo sich beim originalen Altar die Friese befanden. *Bergama Stereo* war 2019 bereits in einem anderen staatlichen Museum, dem Hamburger Bahnhof, gezeigt worden. Während das Pergamonmuseum, die meist-besuchte Institution Berlins, wegen Renovierungsarbeiten geschlossen ist, bot sich den Besucher*innen die einmalige Gelegenheit, sich mit dem Vorschlag eines türkischen Künstlers auseinanderzusetzen, der, wie ich

anmerken möchte, im Zusammenhang mit den Debatten um Repatriierung oder Entkolonialisierung nie ausdrücklich erwähnt wurde. Schon der Titel der Arbeit, der sich auf den heutigen Namen der archäologischen Ausgrabungsstätte in der Türkei, Bergama, bezieht, liefert einen ersten Hinweis darauf, dass es in Ereks Arbeit um mehr geht als nur um eine Rekonstruktion. Die spezifischen Formen und Medien, die in *Bergama Stereo* zum Einsatz kommen, verdienen eine eingehendere Betrachtung, da sie neue und sinnvolle Antworten auf Fragen geben können, die in der deutschen Hauptstadt und anderswo noch immer aktuell sind.

Ereks Vorschlag zollt der Rhetorizität des Altars und seiner Geschichte Tribut, indem er auf das Konzept von ›Stereo‹ zurückgreift, um seine Darstellungsformen in den Bereich des Klangs zu überführen. Im Griechischen bezeichnet das Wort Stereo etwas Festes, Stabiles, während es sich im modernen Sprach-

gebrauch darauf bezieht, wie akustische Signale auf zwei Kanäle verteilt werden. Stereoaufnahmen wurden entwickelt, um die Hörweise des menschlichen Körpers zu imitieren, der über seinen eigenen Stereo-mechanismus verfügt – ein rechtes und ein linkes Ohr. Deshalb werden in *Bergama Stereo* die Friese durch große, ›gigantische‹ könnte man sagen, Lautsprecher ersetzt. Auf diese Weise wird das Stereokonzept von einem skopischen Regime des 19. Jahrhunderts in ein klangliches verwandelt, ohne die Komplexität des Originals zu beeinträchtigen.

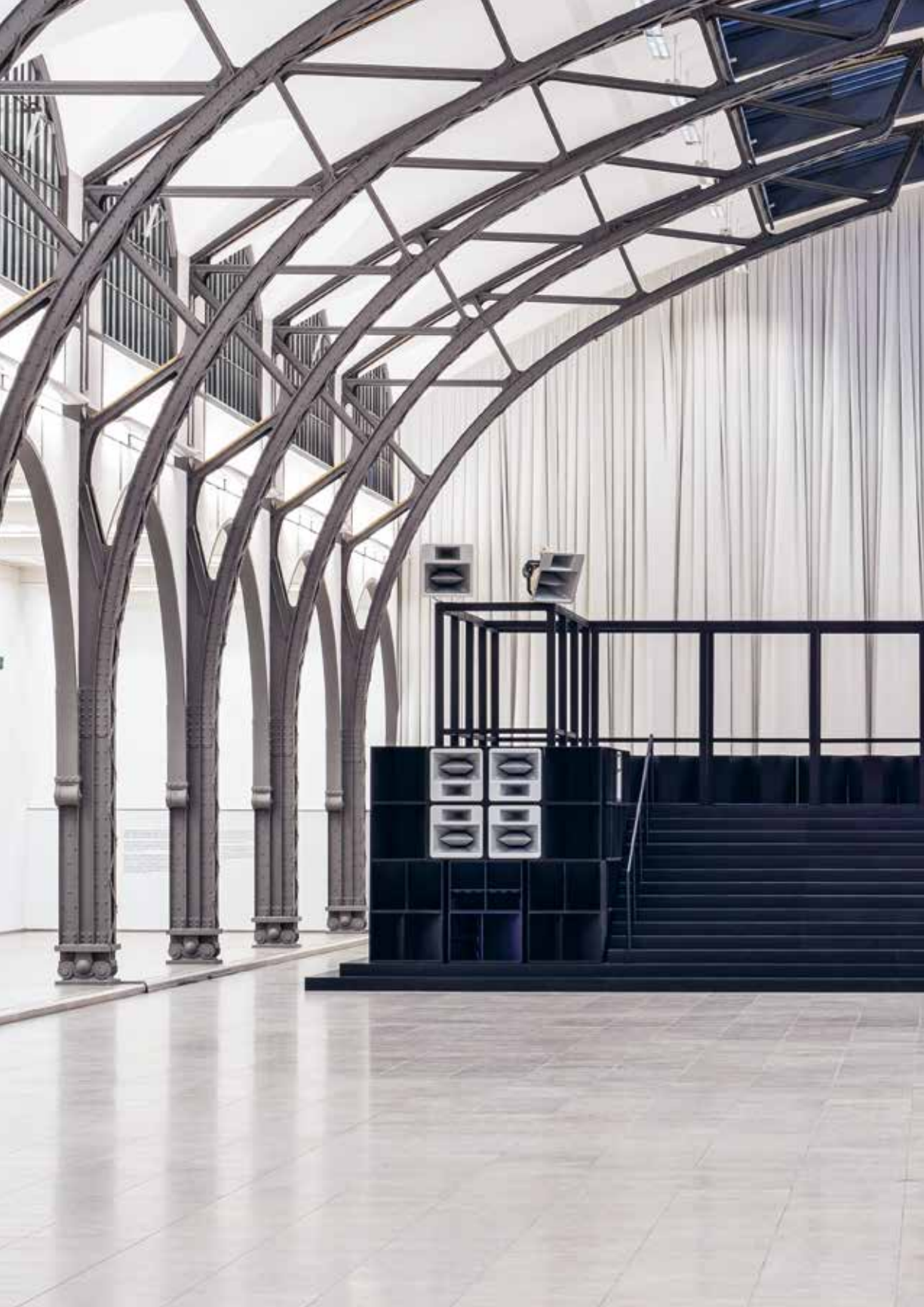
Das ist leichter gesagt als getan, wie Michele Hilmes in Bezug auf solche Bemühungen beklagte: »Vielleicht ist die Klangforschung dazu verdammt, eine Position am Rande verschiedener Wissenschaftsbereiche einzunehmen, unauffällig im Hintergrund zu flüstern, während das Hauptgeschehen anderswo stattfindet.«² Ereğ ist Tontechniker, Schlagzeuger und Architekt, aber seine Entscheidung, Figuren durch Lautsprecher zu ersetzen, ist nicht weit von den Rändern entfernt, die Hilmes beschreibt. Viele würde diesen marginalen Status als eine Beleidigung empfinden, aber es ist genau diese Qualität des Klangs, die dem Terror der Repräsentation und der Referenz widersteht. Weit davon entfernt, sich so etwas wie einer Signifikation zu entziehen, ist das, was geschieht und wie es Betrachter*innen und Kontexte platziert, alles andere als marginal. Wie Stereo ist es konkret, spezifisch und aufgeladen mit schmerzhaftem Potenzial.

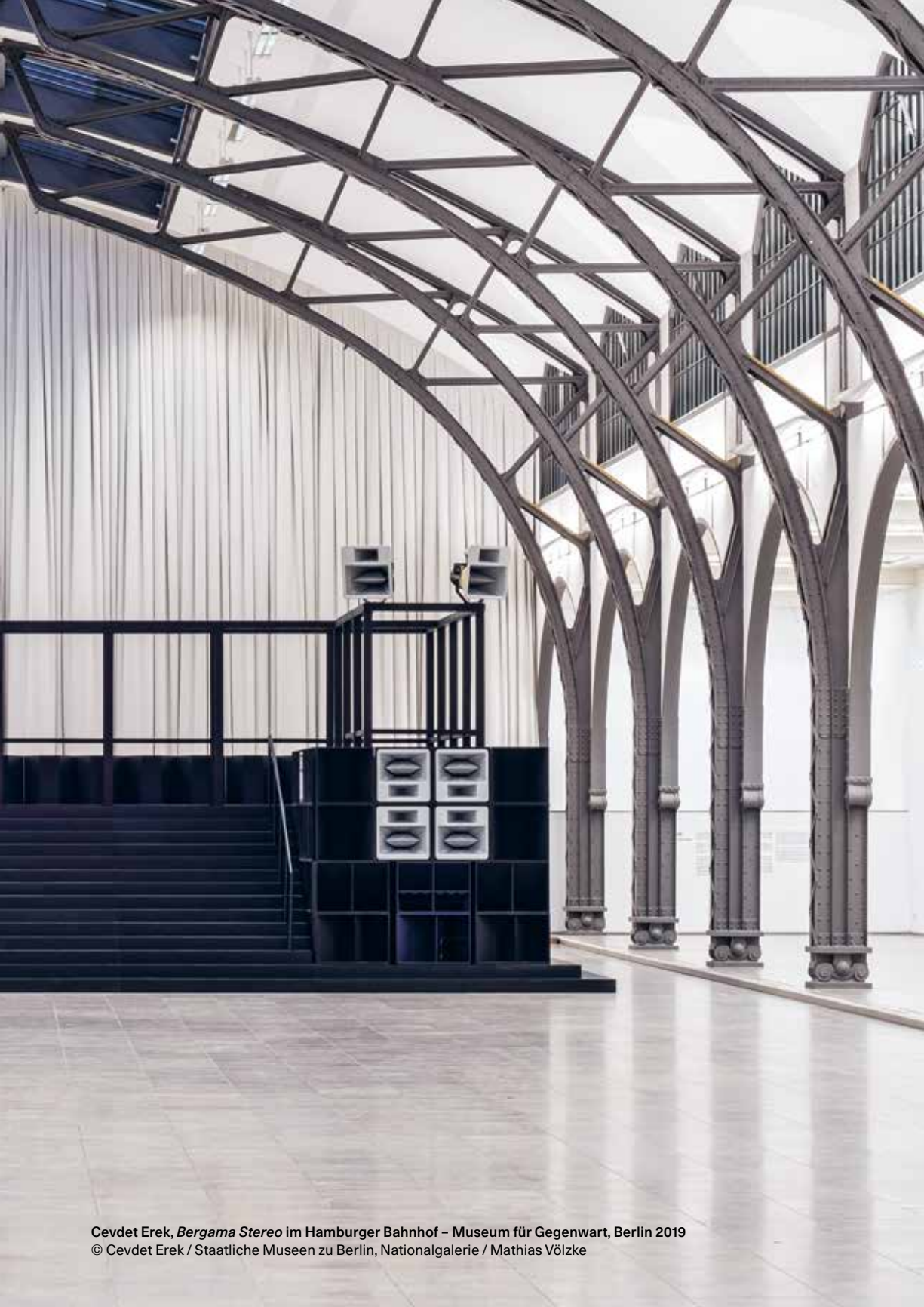
Der obere Aufbau von *Bergama Stereo* ist schwarz gestrichen, ebenso die Treppe, die zu den Säulen hinaufführt. Die Struktur sieht eher wie ein Modell aus als wie eine originalgetreue Nachbildung, aber die Logik der vorgenommenen Substitutionen ist nicht willkürlich. Vielmehr wurden die Offenheit und die leeren Räume beibehalten, es besteht kein Wunsch, das Falsche zu korrigieren. Auch die Lautsprecher, die unten an der Stelle des Gigantomachie-Frieses eingesetzt wurden, sind nicht irgendwelche Lautsprecher,

sondern solche von Funktion-One, einem Hersteller, der Bekanntheit erlangte, weil seine Lautsprecher in einer anderen beliebten Touristenattraktion Berlins, dem Nachtclub Berghain, verwendet wurden. Zwischen einigen der 34 Lautsprecher hat Ereğ leere schwarze Boxen platziert, um die strukturellen Leerstellen zu erhalten, die im Pergamonmuseum allgegenwärtig sind. Bei dieser Substitution huldigt also eine spezielle Kulturtechnik, die Verwendung der massiven Zwei-Wege-Lautsprecher von Funktion-One, der rituellen Kultur, in die der Pergamonaltar ursprünglich eingebunden war. Welchen größeren Tempel gibt es im modernen Berlin als den Nachtclub Berghain, eine rituelle Stätte, wenn es je eine gab? Das Berghain ist so ikonisch, dass es sogar Miniaturmodelle des Clubs gibt, vergleichbar den Modellen des Pergamonmuseums, die in dessen Souvenirshop verkauft werden. Im sanierten Raum des Hamburger Bahnhofs befindet sich ein Konstruktions- und Lautsprecherarsenal, das man nur außerhalb des Museums erleben kann, wenn man das Glück hat, in den Club hineinzukommen.

*

Die Klänge auf den 34 Kanälen stammen von einem Album, das Ereğ mit der traditionellen türkischen Trommel, der Davul, aufgenommen hat, die er auch bei Auftritten mit dem installierten *Bergama Stereo* einsetzte, sowohl in Bochum als auch in Berlin. In Berlin trat Ereğ allein auf, vor dem Altar, mit einem einzigen Mikrofon, das die Davul aufnahm, während sie gegen die Klänge aus den Lautsprechern anschlug. In Bochum hingegen trat Ereğ zusammen mit zwei anderen Musikern auf, die ebenfalls Davuls spielten. Sie gingen um die Konstruktion herum, tauchten an verschiedenen Stellen auf und schufen ein lebhaftes, kreisförmiges Klangtheater. Die Rhythmen und Instrumente wurden aufgrund ihrer Verbindung zu den Kulturen und Traditionen im heutigen Bergama aus-





Cevdet Ereğ, *Bergama Stereo* im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin 2019
© Cevdet Ereğ / Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Mathias Völzke

gewählt, die so interpretiert wurden, dass sie das, was die Zuschauer*innen hören konnten, bestimmten und eingrenzten. Die Klänge wurden später abgemischt, verlangsamt und verstärkt, aber ihre Quelle bleibt Teil einer Kultur, deren Spuren den nächstmöglichen zeitgenössischen Bezugspunkt zur Gigantomachie darstellen. Man hört buchstäblich Bergama im Raum eines deutschen Museums.

Die daraus resultierenden Klänge sind völlig unterschiedlich, und was *Bergama Stereo* im Gegensatz zur modernen architektonischen Installation des Pergamonaltars bietet, ist die Möglichkeit, um die Konstruktion herumzugehen und sie von hinten zu sehen und zu hören. Sie sieht wie ein riesiges 3D-Modell aus, oder wie eine etwas ›nüchtere‹ Version des Altars. Während man sich um *Bergama Stereo* herumbewegt, hört man verschiedene Arten von Klängen und sieht



Cevdet Ereğ, *Bergama Stereo* im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin 2019

tiefgründig und doch abstrakt, ohne offensichtlichen Ursprung oder Bezugspunkt. Aber vielleicht ist abstrakt hier das falsche Wort, vielleicht ist konkret passender. Denn die einzelnen Klänge, die aus den massiven Lautsprechern dringen, sind zwar nicht der Klang von etwas, aber sie sind spezifisch,

Wir bekommen nie das ganze Bild zu sehen, schaffen es nie, ein Gesamtgefühl für das zu erfassen, was mit unseren Körpern und Ohren geschieht.

dunkle schwarze Kästen, die als Platzhalter fungieren und keine eigenen Klänge erzeugen. Sie sind Resonanzräume, ähnlich wie der menschliche Körper, der zum Hören aufgefordert wird. Der untere Frequenzbereich in Ereks Komposition ist in rhythmischer Hinsicht sehr ›downbeat‹, was nicht nur bedeutet, dass er den Boden unter uns heraufbeschwört, sondern auch, dass es sehr schwer ist, zu diesen Klängen zu tanzen, sollte man dazu Lust haben. Die Wirkung ist eindringlich,

unveränderlich und bieten einen Orientierungspunkt, der gleichzeitig desorientiert, denn wir bekommen nie das ganze Bild zu sehen, schaffen es nie, ein Gesamtgefühl für das zu erfassen, was mit unseren Körpern und Ohren geschieht.

Trotz der überwältigenden Klangmasse, die von den Lautsprechern produziert wird, verlassen wir niemals unseren Körper und treten eine wässrige Ebene der Immanenz ein, nein, stattdessen haben wir den Vorteil,

dass die Klänge symmetrisch in uns eindringen können, weil es in uns bereits ein Links und ein Rechts gibt. Die zweikanalige Stereowiedergabe ist eine Kulturtechnik, die sich aus den grundlegenden akustischen Eigenschaften von allem ergibt, was zwei Ohren hat – Tiere, Menschen oder Andere. In der Sprache der Bilder haben schon früher Künstler wie Barnett Newman ähnliche Techniken aus einer grundlegenden *Conditio humana* heraus entwickelt – eine Art biologisches Apriori, wenn man so will – als er die sehr einfache Entdeckung machte, dass, wenn er ein Stück Abdeckband vertikal auf einer Leinwand anbrachte und es dann entfernte, das resultierende Bild jede zuverlässige Unterscheidung zwischen Figur und Grund, dem grundlegendsten, fundamentalen Generativ der Bildkomposition, zusammenbrechen ließ. Den durch das Abdeckband erzeugten Streifen nannte Newman »zip« (Reißverschluss), und sein technischer Einsatz in der Malerei der Spätmoderne funktionierte visuell genau deshalb, weil der Zip an die bilaterale Symmetrie erinnerten, die wir aufrecht gehenden, zweibeinigen Lebewesen haben, die das visuelle Feld vor uns immer mit unserem eigenen sturen Links und Rechts unterteilen. Newman baute sein Zip-System weiter aus, arbeitete mit mehreren Zips und erweiterte das visuelle Feld schließlich bis zu dem Punkt, an dem es fast unmöglich wurde, einen Zip zu fixieren und trotzdem das Bild als Ganzes zu sehen. Der technische Beitrag des Zip zur Malerei ist vergleichbar mit dem von *Bergama Stereo* zum Klang, nämlich ein Fundament bis zu dem Punkt zurückzuverfolgen, an dem es aufhört, auf etwas zu verweisen, und beginnt, auf uns zu deuten.

Wenn die Wirkung eines Kunstwerks etwas ist, das wir niemals voraussetzen oder zuverlässig wissen können, warum sollen wir dann versuchen, die Lücken zu füllen, die leeren Räume durch etwas anderes zu ersetzen, das sichtbar zu machen, was unter unseren Schuhen rumort? Was Ralph

Ellison auf den ersten Seiten seines wunderbaren Buchs *Invisible Man* (Der unsichtbare Mann) über die Erfahrung des Nicht-Wahrgenommen-Werdens schreibt, könnte eine treffende Beschreibung dafür sein, wie es war, in *Bergama Stereo* herumzugehen: »Lassen Sie mich erklären: Unsichtbarkeit gibt einem ein leicht verändertes Zeitgefühl, man ist nie ganz im Takt. [...] Statt des schnellen, unmerklichen Verrinnens der Zeit spürt man deren Knoten, jene Stellen, an denen die Zeit stillsteht oder vorspringt.«³ Zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren, dem Modell und dem Original, der Architektur und dem Bild fließt der Klang um nichts anderes als sich selbst, denn er ist am beängstigendsten und weltschaffendsten als ein Wesen, das herumspukt, eine geisterhafte Präsenz, die die Spuren ihrer Hervorbringung mit sich trägt, wohin sie auch geht. Die Vergangenheit ist hörbar, weil ihre Geister immer noch munter sind, in die Rille einer Schallplatte geritzt oder in die Erinnerung an eine vertraute Melodie gesummt. *Bergama Stereo* gräbt seine Toten aus, sucht die Gegenwart mit den Spuren heim, die sie hinterlassen haben, verwandelt Lautsprecher in Giganten und Altäre in leere Bühnen. Zeitgenössische Rituale wie Clubbing sind immer noch Rituale, nur dass heute ihre totemistischen Strukturen keine Skulpturen sind, sondern Lautsprecher, die wir zwar fühlen, aber vielleicht niemals sehen. ■

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Steffens

Colin Lang ist ein unabhängiger Wissenschaftler, Kritiker und Autor in Berlin. Derzeit arbeitet er an einer Übersetzung von Hans Blumenbergs *Lebenszeit und Weltzeit* sowie an einer Klatschreportage über die Berliner Kunstwelt.

- 1 »Brief vom 17. August 1882 an Robert Grüniger«, in: Jacob Burckhardt, *Briefe*, Bd. VIII, Max Burckhardt (Hrsg.), Basel 1949–94, S. 67
- 2 Michele Hilmes, »Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does it Matter?«, *American Quarterly* 57, Januar 2005, S. 249–259
- 3 Ralph Ellison, *Invisible Man* [1947], New York 1994, S. 8