

Wollte man die Frage stellen, welche Kunstwerke die Existenzverhältnisse in den gegenwärtigen westlichen, urbanen, liberalen Konsumkulturen am überzeugendsten zur Geltung bringen, ihnen gleichsam einen ästhetischen Zwilling zur Seite stellen, so ließen sich schwerlich einzelne Werke aufführen. Wenn eine allgemeine Aussage über einzelne Künste der Gegenwart getroffen werden kann, dann die, dass keine allgemeine Aussage über einzelne Künste der Gegenwart getroffen werden kann. Im Synchronzeitalter der Globalisierung, des Internets und des Multitaskings existieren die Artefakte nicht länger säuberlich voneinander geschieden wie in den modernen musealen Sammlungen, welche zudem noch hegelianische Fortschrittsnarrative zu entwickeln wagten – ihre Programme zeigten bevorzugt Evolutionsprozesse »vom Ochsenkarren bis zur Magnetschwebbahn, von der Flussmühle bis zum Atommeiler, von Karl Martell bis Helmut Kohl«¹.

Symbolcamp

Massenkonsum, Technisierung und die Ästhetisierung des Alltags², aber auch die Abkehr von allein selig machenden Ideologien und vom einseitigen Fortschrittsglauben haben dazu geführt, dass sich unsere ästhetische Erfahrung und unser Kunsterleben kaum noch auf isolierte visuelle Artefakte oder isolierte Klänge beziehen, sondern primär auf Gefüge unterschiedlicher Medien und Gattungen. Popmusik ist ohne visuellen Begleitschutz nicht zu haben, Ausstellungen wiederum besucht man mit dem Audioguide am Ohr, ägyptische Mumien stehen blinkenden Touchscreens gegenüber, Politik ist primär ein Schauspiel, in den social networks stilisieren Menschen ihre persönliche Existenz zu Gesamtkunstwerken en miniature, die Warenhäuser der Innenstädte können nach Belieben auch als Museen benutzt werden – im Gegensatz zu den vermeintlich allgemeinnützigen staatlichen Sammlungen ist der Eintritt sogar kostenfrei.

Während die Performance Art der 1960er und 70er Jahre mit kritischer Verve das Spontane, Unabgeschlossene, Ereignishafte betonte, ist in den heutigen urbanen Zentren das Leben selbst performativ geworden. Wenn alles – und sei es nur gefühlt – in stetem Fluss, unvorhersehbar und improvisiert ist, gewinnt Performance eine paradigmatische Qualität. Sie findet immer und überall statt. Allgemein gesprochen hat der Alltag der Kunst einige ihrer besten Argumente geklaut. Kein einsames Gemälde, kein Lied, keine Skulptur, kein Medienkunstwerk kann dieser rundum verkunsteten Sphäre noch auf gleicher Augenhöhe

Jörg Scheller

New Notes on Camp

Ein Festival als symbolische Form urbaner Existenz

begegnen. Ihre adäquate symbolische Form, ihr ästhetischer Zwilling, ihr künstlerisches Symptom ist einzig das temporäre, integrative, hybride Festival, etwa Biennalen in der Bildenden Kunst – oder das *Camp Festival* im Bereich der Visual Music.

Laborcamp

Den gewandelten Existenzverhältnissen der Postmoderne – oder der Post-Postmoderne, wie manche Stimmen bereits verlauten lassen³ – ein Gesicht gegeben zu haben, das nicht nur als camouflagierendes Sonntagsgesicht gelten kann, ist das Verdienst der Musiker Fried Dähn und Thomas Maos (beide Tübingen). Im Jahr 1999 riefen sie das *Camp Festival* ins Leben, das derzeit neben Festivals wie *Soundframe Wien*, *Cinematics Brüssel* oder *Club Transmediale Berlin* eine der viel versprechendsten Veranstaltungen zur Visual Music ist. Die beim *Camp* beteiligten, internationalen VJs, Installations- und Medienkünstler, Musiker und Computer-Nerds bringen keine fertigen Werke mit, sondern erarbeiten diese dialogisch während des Festivals als »Labor auf Zeit«, wie es Dähn und Maos ausdrücken – das Festival entsteht also erst während des Festivals. Hier werden keine Produktionen präsentiert, hier werden Präsentationen produziert. In Echtzeit. Somit ist der jeweilige Ausgang völlig offen. Einen eher sinnlich-mystischen Charakter hatte das Festival 2005, als die Künstler sich zum Abschluss in einem Kreis versammelten, auf dem Kopf stehende Lichtpyramiden in die dunkle Industriebrache der Stuttgarter Wagenhallen projizierten und den traurigen Klang einer singenden Säge mit dem Pluckern digital generierter Clicks & Cuts konterkarierten. 2007 wiederum gab es neben den meditativ-romantischen auch durchaus humorvolle Momente, etwa als ein riesiges *Arschgeweih* den Kuppelsaal des Württembergischen Kunstvereins zierte; oder politische, als Maos (Gitarre) und Masayuki Akamatsu (Sound) eine geloopte, wild rhythmisierte Collage aus massenmedialen Kriegsbildern von Kasumi (Visuals) kakofonisch unter- und übermalten.

Das nomadisch seine Schauplätze wechselnde *Camp* (bis dato: Stuttgart, Karlsruhe, Kirchentellinsfurt, Tübingen, Lissabon, Zagreb, 11

1 Vgl. Peter Sloterdijk, *Museum – Schule des Befremdens*, in: Peter Weibel (Hg.), *Peter Sloterdijk. Der ästhetische Imperativ*, Philo & Philo Fine Arts: Hamburg 2007, S. 358.

2 Vgl. Gianni Vattimo, *Das Ende der Moderne*, Stuttgart: Reclam, 1990, S. 57 f.

3 Vgl. Josh Toth, *The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary*, SUNY Press: Albany: 2010; vgl. Timotheus Vermeulen/Robin van den Akker, *Notes on metamodernism*, in: *Journal of Aesthetics and Culture*, Vol. 2, 2010 (vgl. auch den Blog www.metamodernism.com/).

CAMP 03, 2003 in Kirchentellinsfurt, Schirmfabrik: Performance von Nina Juric (D, Visuals), Alfredo Costa Monteiro (Spanien, Sound) und Thomas Maos (D, Sound). (Foto: Christine Wawra)



im Jahr 2013 Cluj) verdeutlicht nicht zuletzt die aktuelle performative Wende der Visual-Music-Szene, die sich aus so heterogenen Quellen wie dem Absoluten Film der 1920er Jahre und der Clubszene der 1990er Jahre speist. Der fluide, improvisatorische Entstehungsprozess des Festivals ist aber nicht nur einem entgrenzten Avantgarde-Habitus verpflichtet. Indirekt fungiert er als Seismograf der Verfasstheit einer Zeit, in welcher Improvisationslust und Wagemut alleine schon aufgrund basaler ökonomischer Sachzwänge gefragt sind. Wenn zudem, außer Wohlstandsakkumulation und biopolitischen Optimierungsprozessen, keine teleologischen Narrative als Leittexte vorhanden sind, so erstaunt es nicht, dass auch die beim Camp aufgeführte Visual Music nur noch selten Geschichten, geschweige denn Geschichte erzählt: »Das Bildmaterial der Visual Music ist selten narrativ. Als kleinste Einheit des visuellen Systems wird eine kurze, zyklische Struktur, der Loop oder Clip, bevorzugt. ... Es gibt keine festen Laufzeiten des Sets, ein freies Ein- und Ausblenden aus dem Bilderfluss ist möglich.«⁴ »Mimesis ans Verhärtete und Verfremdete«⁵ also, könnte man mit Theodor W. Adorno sagen. Avancierte Kunst beinhaltet immer ex negativo, wovon sie sich abgrenzt – andernfalls verfällt sie in Nostalgie oder tumben Aktionismus. Beim Camp wird der in Kunst und Unternehmertum allzu leichtfertig beschworene »Mut zum Scheitern« ernst genommen und vom Reich der Verbrämung in die Gefilde kritischer Affirmation überführt.

Darüber hinaus eignet dem Camp ein betont demokratischer Charakter, existiert doch kein Festivalleiter im eigentlichen Sinne, der
12 den Künstlern eine Marschrichtung vorgäbe.

Ziel ist der freie Austausch in einer bewusst nicht auf Permanenz angelegten Situation, in einer Blase also, die stets kurz vor dem Platzen steht, ja, kurz vor dem Platzen stehen muss – »Heterotopie« in Reinform. Michel Foucault verstand unter dieser seiner notorisch gewordenen Wortschöpfung »Gegenräume«⁶ innerhalb der etablierten Ordnung des Raumes. Heterotopien bringen Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind, etwa im Kino. Sie führen »die ganze Welt zu symbolischer Vollkommenheit«⁷, etwa in persischen Gärten. Oder sie bilden Vehikel zur Flucht ins Offene, etwa in Form von Schiffen.

Das Camp-Festival ist solch ein Schiff, ein kleines, schlingerndes Narrenschiff, dessen Besatzung daran erinnert, dass jede Zivilisation ihre konkreten wie metaphorischen Häfen offen halten muss, möchte sie nicht in ländlicher Selbstgenügsamkeit verkrusten. Sicherlich ist es so, dass der »Neue Geist des Kapitalismus«⁸ genau diese Heterotopien wenigstens in homöopathischen Dosierungen zu bewahren gelernt hat, die Avantgarde also lieber assimiliert als bekämpft, lieber vampirisiert als terminiert. Indes, Foucaults Diagnose behält ihre Gültigkeit. Die Schiffe müssen beharrlich weiter auslaufen, selbst wenn die ewigen Festlandbewohner sie längst mit Peilsendern versehen haben. So tauscht Sisyphus seinen Fels gegen ein Segel – das bedeutet Kritik heute.

Gesamtcamp

Es läge darüber hinaus nahe, im Camp einen Rekurs auf Richard Wagners Gesamtkunstwerk zu vermuten; ein Begriff, der eine

6 Michel Foucault, *Die Heterotopien/Der utopische Körper*, Suhrkamp Frankfurt a.M. 2005, S. 10.

7 Ebd., S. 15.

8 Vgl. Luc Boltanski /Chiapello, *Eve, Der neue Geist des Kapitalismus*, UVK: Konstanz 2006.

4 Hans-Dieter Huber, *Visuelle Musik in der Erlebnisgesellschaft*, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Wilhelm Fink: München 2007, S. 123.

5 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1973, S. 39.

massive Entleerung erfahren hat und auch im Zusammenhang mit Visual Music meist oberflächlich gebraucht wird.⁹ Schließlich kommt es beim *Camp*, auf den ersten Blick, ganz im Sinne von Wagners Kunstwerk der Zukunft¹⁰, zu einer temporären Interaktion und zu einer Synthese mannigfaltiger Künste und Medien, obendrein unter den erwähnten demokratischen Vorzeichen – dass Wagners mythologisch durchtränkte Vision von radikal-demokratischen Ideen getragen war, wird von seinen Kritikern gerne übersehen.¹¹ Nichtsdestotrotz hat das *Camp* wenig mit Wagners sozialrevolutionärem Impetus gemein. Das Festival liegt insofern ganz auf der moderateren Höhe des prosaischen Zeitalters, als es intelligente Alternativen zu Pop und Pop Art einerseits, zur Snob Art andererseits mit dem nötigen Maß an Pragmatismus und Nüchternheit vorbringt. Kennzeichen der Visual Music jüngerer Prägung ist ja gerade, dass hier nicht länger emphatisch die Klüfte zwischen High & Low überbrückt werden.¹² Das Triviale und das Avancierte, das Kommerzielle und das künstlerisch Autonome erscheinen vielmehr als die Seiten ein und derselben Medaille.

Wie eng diese Seiten im Bereich der Visual Music von Beginn an verbunden waren, belegen unter anderem die avantgardistischen, lichtrhythmischen Kompositionen Mary Ellen Butes. In den 1940er und 1950er Jahren wurden sie einerseits als – damals noch spektakulär wirkende – Vorfilme von Hollywood-Produktionen eingesetzt, andererseits wurden sie im New Yorker Museum of Modern Art ausgestellt. Heute ist längst Alltag, dass das Berliner VJing- und Design-Kollektiv *Pfadfinderei* für das Pariser Centre Pompidou eine Klanginstallation entwickelt, dass sich der Filmkünstler Peter Greenaway, Star der *documenta 12*, in einem Amsterdamer Club mit einem DJ zusammensetzt, oder dass Teilnehmer beim *Camp* sowohl für Kulturinstitutionen wie auch für die Industrie tätig sind.

Nur in diesem ernüchterten Zusammenhang gewinnt der Begriff des Gesamtkunstwerks wieder Kontur. Wie Roger Fornoff argumentiert, vollzieht sich aktuell die »Renaissance gesamt-künstlerischer Tendenzen ... [insbesondere durch] inter- und multimediale Realisationen unternehmensästhetischer Großprojekte ...« Als einleuchtendes, wenngleich längst hinter die Dimensionen chinesischer oder arabischer Bauprojekte zurückfallendes Beispiel führt Fornoff »das architektonische ›Zentralheiligtum‹ des VW-Konzerns [auf], die Autostadt Wolfsburg ...; sie ist der Prototyp eines neuen kultisch-kapitalistischen Gesamtkunstwerks, das mit der pluralen Struktur der modernen Weltgesellschaft seinen Frieden

gemacht, zugleich aber seine kritischen utopischen Energien verloren hat.«¹³

Dem Verlust »kritisch-utopischer« Energien stellt das *Camp-Festival* kein ideologisches, sondern ein performatives Kompensationsangebot zur Seite, indem es sein Konzept der pluralen, hybriden Struktur heutiger Gesellschaften mimetisch angleicht, gleichzeitig aber aufscheinen lässt, dass es mit der Bebilderung und Beschallung des Ist-Zustandes nicht getan ist. Wenn Pluralismus, Performance und Improvisation sich zu »Normalzuständen« deklarieren, so sind sie nichts als weitere Soldaten in der Terrakotta-Armee selbstgenügsamer Ismen und Existenzverhältnisse. Vielmehr gilt es, die Schablonisierung des Pluralen und Performativen, welche die Rhetorik weiter Teile der gegenwärtigen Medien- und Konsumkulturen auszeichnet, wieder an produktiven Ausnahmezuständen zu bemessen; sprich, das Offene, Dialogische, Kommunikative nicht als common sense, sondern als sense of commonness to come aufzufassen. In diesem Sinne unterstreicht das *Camp* eindrücklich, dass Festival sich etymologisch nicht von Festigkeit herleitet. ■

13 Roger Fornoff, a.a.O., S. 24.

9 Eine positive Ausnahme ist unter anderem der Sammelband: Cornelia Lund/Holger Lund, *Audio.Visual: On Visual Music and Related Media*, Arnoldsche Verlagsanstalt: Stuttgart 2009.

10 Vgl. Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, Band III, Boston: Adamant Media, 2001.

11 Vgl. Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Olms Verlag: Hildesheim 2004, Kapitel 3.3, 3.4.

12 Vgl. Leslie Fiedler, *Cross the Border, Close the Gap*, in: *Playboy*, 12/1969 (US-Ausgabe).



KAFKASKOP

5 Musiktheater-Miniaturen nach
Franz Kafkas *Brief an den Vater*

22./23./24. 6. 2012 20h
Konzerthaus Berlin
Werner-Otto-Saal
Gendarmenmarkt 2 Berlin (Mitte)
Karten 15,-
auf www.konzerthaus.de
oder unter 20309-2101

Uraufführungen von
Sebastian Eilkowski-Winkler, Laura Mello,
Sarah Nemtsov, Tom Rojo Poller, Arne Sanders

Eine Koproduktion von Klangnetz e.V.
und dem Konzerthaus Berlin

K Klangnetz e.V.
www.klangnetz.org