

# ACT

zeitschrift für musik & performance

***David Lynch – Dark Splendor. Raum Bilder  
Klang, hrg. von Werner Spies, Ostfildern 2009;  
See this Sound. Versprechungen von Bild und  
Ton, hrg. von Cosima Rainer, Stella Rollig, Dieter  
Daniels, Manuela Ammer und vom Kunstmuseum  
Linz, Köln 2009.***

Sarah Mauksch (Bayreuth)

Sarah Mauksch, Rezension zu *David Lynch – Dark Splendor. Raum Bilder Klang*, hrg. von Werner Spies, Ostfildern 2009; *See this Sound. Versprechungen von Bild und Ton*, hrg. von Cosima Rainer, Stella Rollig, Dieter Daniels, Manuela Ammer und vom Kunstmuseum Linz, Köln 2009, in: *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance* 1 (2010), Nr. 1.

***David Lynch – Dark Splendor. Raum Bilder Klang*, hrg. von Werner Spies, Ostfildern 2009; *See this Sound. Versprechungen von Bild und Ton*, hrg. von Cosima Rainer, Stella Rollig, Dieter Daniels, Manuela Ammer und vom Kunstmuseum Linz, Köln 2009.**

Das Max Ernst Museum in Brühl und das Lentos Kunstmuseum in Linz haben jüngst zwei Ausstellungskataloge herausgebracht, denen eine jeweils bemerkenswerte Ausstellung vorausging.

Der Regisseur David Lynch wurde vor allem durch seine beeindruckenden Spielfilme wie *Lost Highway*, *Mulholland Drive*, *Blue Velvet* oder durch die Serie *Twin Peaks* aus den 90er Jahren bekannt. Die Ausstellung *David Lynch – Dark Splendor. Raum Bilder Klang* enthüllt eine Seite des Kultregisseurs, die vielen Filmliebhabern noch unentdeckt geblieben sein könnte. Brühl zeigt hier erstmals in Deutschland eine Sammlung, die sich nur mit dem bildnerischen Schaffen des Künstlers befasst. Zugang zu Lynchs Welt der Malerei, der Zeichnungen und Fotografien findet der Besucher der Ausstellung, in dem er eine Rauminstallation passiert; einer Leihgabe der Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Ein Tor zu einer anderen Welt – einer Traumwelt – in der wie in seinen Filmen Realität, Wirklichkeit und Struktur unterlaufen werden. Wie durch einen Sog wird der Besucher in eine zwielichtige Parallelwelt gezogen, wo Körper verformt werden, unheimliche Pflanzen sich schwarz an den Wänden entlang ranken, organische Prozesse fotografisch und filmisch bis ins kleinste Detail nachvollzogen werden, Insekten und andere Kreaturen unkontrolliert durch Bilder krabbeln und düstere Atmosphären die Darstellungen bestimmen. Ein eigens für Brühl engagierter Klangdesigner macht den Besuch der Ausstellung auch akustisch zu einem Kunstwerk.

Herausgeber des Bandes ist der prominente Kunsthistoriker Werner Spies, der der Thematik mit und um David Lynch eine tiefgründige Sensibilität entgegenbringt. Die Annäherung an die Themengebiete in der Publikation erfolgt über die verschiedenen künstlerischen Techniken, denen sich Lynch widmet. Seine Werke reichen von großflächigen Gemälden über Lithografien bis hin zu Fotoarbeiten. Kunstwissenschaftler und Feuilletonisten von Rang haben sich für den vorliegenden Katalog versammelt, um eine wissenschaftlich fundierte Einführung in einen wenig beleuchteten Bereich eines Künstlers zu liefern.

Um sich mit dem bildnerischen Schaffen Lynchs zu befassen, ist die Kenntnis seiner Filme Voraussetzung. Lynch betont, dass er weder das Medium des Films noch die bildende Kunst bevorzugt. Die gegenseitige Befruchtung, die mit der gleichzeitigen Beschäftigung einhergeht, ist in keinem Fall von der Hand zu weisen. Die konsequente In-Beziehung-Setzung der Elemente Film und Kunst macht von Beginn an deutlich, dass ein Bereich ohne den anderen nicht vorstellbar wäre.

Spies zeigt, dass in allen Gattungen, die Lynch nutzt oder paraphrasiert, von keinem einheitlichen Stil gesprochen werden kann. Vielmehr bildet er eine Art Alphabet von thematischen Stereotypen heraus, die es ermöglichen einzelne Elemente auseinander zu halten. Wie auch in den Filmen, sehr deutlich wird dies beispielsweise in

*Mulholland Drive*, sind die Bilder von einer gewollt evozierten Unsicherheit und von sprunghaften Perspektivwechseln geprägt: „Alles wird löcherig, widersetzt sich dem stringenten Ablauf. Der Umgang mit einer verstörend-verstörten Vorstellung von Zeit stellt das Kausalitätsprinzip infrage.“ (S. 23) Versuche, Erklärungen und stringente Narrationen zu finden, seien in beiden künstlerischen Ausprägungen zum Scheitern verursacht.

Lynch zwingt seine Zuschauer und Betrachter zu genauem Hinsehen, oder zu einem „disziplinierende[n] Sehen“ (S. 25). Mit dem Spiel optischer Unsicherheit orientiert sich Lynch an der Op Art, die sich gegen das subjektive Sehen richtet. Durch die permanente Vermeidung einer korrekten, räumlichen Darstellung fordert er den ständigen Versuch beim Betrachter konstruierte Beschaffenheiten zu erkennen. Allerdings sind weder einheitliche Strukturen nachvollziehbar noch funktioniert ein konkretes Prinzip von Räumlichkeit. So ist es bei Lynch nicht weiter verwunderlich, wenn sich die Dreidimensionalität plötzlich in eine Zweidimensionalität verliert. Mit dem Prinzip der Enttäuschung von Erwartungshaltungen macht Lynch ein sekundschnelles Lösungsangebot, welches noch im Akt des Sehens infrage gestellt wird. Der Betrachter wird zwar zu einem geschulten Sehen gezwungen, kann sich aber nicht auf seinen optischen Sinn verlassen.

Spies erkennt in dem filmischen Prinzip der Low-Key-Beleuchtung eine beabsichtigte Undeutlichkeit, die er auch in Lithografien und Aquarellen anwendet. Filmisches und bildnerisches Vokabular sind ähnlich: „Wir sehen in den Bildern spindeldürre, rachitische Körper, haarsträubende Verzerrungen und entdecken Ruinen und zerstörtes Land. Häufig tauchen unheimliche, verschattete Treppenhäuser und einzelne Gebäude auf, die wir als Tatorte lesen. Sie gehören zum Fundus des Horrors [...]“ (S. 30-31). Bei solchen Darstellungen liegen Assoziationen zu Antonin Artaud und seinem Theater der Grausamkeiten oder Alberto Giacomettis Empfindung von Körperlichkeit nahe. Die künstlerischen Entwicklungen Anfang des 20. Jahrhunderts aber auch die Bildende Kunst seit den 60er Jahren, wie bei Robert Rauschenberg oder Jasper Johns, scheinen David Lynch stark zu beeinflussen. Die reflektierte Verarbeitung der Ideen der europäischen Avantgarde in seinen Werken überrascht also nicht. Expressionismus, Kubismus und Surrealismus sind Lynch alles andere als fremd.

Die Finsternis, die Dunkelheit und das Düstere müssen eine magische Anziehungskraft auf Lynch ausüben, da sowohl in den Filmen als auch in seinen Kunstwerken Unerklärliches und Unerwartetes immer wieder in die alltägliche Welt eindringt. Er sagt über sich: „Letztendlich ist das zentrale Thema Leben in Finsternis und Verwirrung – das trifft jedenfalls eindeutig auf mich selbst zu: Ich irre in Finsternis und Verwirrung.“ (S. 34) Aber auch organische Prozesse und Verwesung, verformte und deformierte Körper, z.B. in der Fotostrecke *Snowmen*, werden thematisiert. *Disordered Nudes* ist eine Versuchsstudie, bei der sich Lynch in der Verwendung von Photoshop übt und Dekompositionsprozesse fotografisch festhält.

Ausgehend vom Film fasst Andreas Platthaus, Feuilletonist der *Frankfurter Allge-*

*meinen Zeitung*, in seinem Aufsatz „Der Herr des Binnenreichs. Sieben Irrwege im Hinterland und Umwelt von David Lynch“ Merkmale zusammen, die, ähnlich wie das Alphabet semiotischer Zeichen nach Spies, stereotyp wiederkehren. Die Sektion als Prozess des Zerfalls, die Darstellung des Interieurs sowie der filmische und perspektivische Zoom an die Oberfläche stellen die wichtigsten Faktoren dar. Interessant ist die Auffassung Platthaus, dass Lynch weniger als Surrealist als Romantiker zu bewerten sei. Er sieht Lynch in der Tradition der Schwarzen Romantik, weil „sich alle Kunstwerke aus Lynchs Hand darum [bemühen], die Betrachter in einen rauschähnlichen Zustand zu versetzen, der den Intellekt zugunsten von Gefühl und Fantasie zurückstellt.“ (S. 280) Der philosophische Essay von Thomas W. Gaethgens mit dem Titel „Schönheit und Schauern in der Kunst von David Lynch“ geht der Fragestellung nach, wie Lynch mit der ästhetischen Wirkung von Schönheit und Schrecken arbeitet. Mit Verrätselungen, die Lynch als wesentlichen Teil der künstlerischen Gestaltungsstrategie ansieht, schafft er Atmosphären von Unwirklichkeit durch differenzierte Farbgebungen und dem künstlerischen Mittel der Collage. Seine Zeichnungen und Gemälde sind keine simplen Abbildungen. Sie sind vielmehr fragmentarisch zu lesen, da sie stark vom Ausschnitthaften und Transitorischen, so Gaethgens, geprägt sind. Die Faszination für beides – die Mittel der bildenden Kunst und die Möglichkeiten des Films – machen Lynch zum Universalkünstler. Der Katalog wird der Ausstellung vollkommen gerecht und ergänzt sie in schlagender Weise. Der Betrachter bleibt aber sowohl im Film als auch in der Kunst in jedem Moment sich selbst überlassen: „Schicht um Schicht werden die elementaren Mechaniken des Erzählens freigelegt, und je genauer wir hinsehen, desto weniger verstehen wir, was passiert, weil das Ineinandergreifen der einzelnen Stränge und Motive von einer ans Wunderbare grenzenden Perfektion ist.“ (S. 272-273)

Mit dem Blick auf „Augenmusik“, ein von Bernhard Diebold geschaffener Begriff, um Walter Ruttmanns Film *Opus I* zu beschreiben, wenden wir uns nach Linz, wo kürzlich die bemerkenswerte Ausstellung *See This Sound. Versprechungen von Bild und Ton* endete, deren großes Ziel es war, Grenzüberschreitungen zwischen Bild und Ton in den musealen Kontext zu stellen.

Der Katalog, und soviel darf vorweggenommen sein, liefert einen wichtigen Beitrag zum Verhältnis von Bild und Ton des 20. Jahrhunderts. Zusammen mit dem Lentos Kunstmuseum in Linz haben die Herausgeber um Cosima Rainer mit der Unterstützung des Ludwig Boltzmann Institut Medien.Kunst.Forschung dieses eindrucksvolle Werk verfasst und eine schlüssige Werkauswahl getroffen. Die Erschließung des Phänomens der Überschneidung von Bild und Ton soll nicht in einer zeitlich korrekten Darstellung anhand von Einzelpositionen, sondern in Form einer Offenlegung der vielfältigen Überlagerung von ästhetischen, medialen und thematischen Aspekten erfolgen, die sonst keiner Systematisierung unterliegen (vgl. Vorwort). Insgesamt unterteilen die Kuratoren die Exponate in acht thematisch gefasste Kapitel, denen exemplarisch jeweils eine Sammlung künstlerischer Produktionen zugeteilt

wurde. Ebenso verfahren die Herausgeber des Bandes: Zuerst wird das Gebiet und dessen Protagonisten kurz eingeführt und mit historischen Fakten unterfüttert. Dann schließt sich die Darstellung der ausgewählten Werke an – übrigens sehr benutzerfreundlich in den Sprachen Deutsch und Englisch. Die Kapitel enden in fast immer mit einem kurzen, aber detaillierten Essay über eine bestimmte Herausbildung oder eine Künstlerpersönlichkeit. Der Schwerpunkt liegt auf gattungsübergreifenden Fragestellungen seit Mitte des 20. Jahrhunderts bis heute. So soll das gesamte Spektrum der audiovisuellen Künste und der Verknüpfungsprinzipien von Bild und Ton untersucht werden und durch Schlüsselbegriffe in ein semantisches Netz gefasst werden.

Ziel ist es – so die Herausgeber –, ausgehend vom zeitgenössischen Kunstbegriff und den Versprechungen, die damit verbunden sind, einzelne Phänomene oder auch historische Momente ganz spezifisch zu beleuchten. Mit der Verbindung von Ton und Bild sind seit jeher Ideen und Vorstellungen verknüpft, die mit einem Bewusstseinswandel, dem Wunsch nach Erreichen von Universalität und Ganzheitlichkeit einhergehen. Eine tragende Rolle erhält dabei John Cage, der in vielfältiger Hinsicht auf die Entwicklungen in der Musik und Kunst seit den 50er Jahren wirkt.

Das gesamte Spektrum reicht von filmischen Entwicklungen des absoluten Films Anfang des 20. Jahrhunderts, die im ersten Bereich *Versprechungen einer Augenmusik* erläutert werden, bis hin zu popkulturellen Ausprägungen in den 80er Jahren. Intention des absoluten Films aus dem ersten Teil war nicht eine möglichst reale Darstellung, sondern die Erforschung von Form, Farbe, Lichtprojektion und Rhythmus, der optische Effekt und die Materialbeschaffenheit. Vor allem Hans Richters *Präludium*, als Übergangsformat von der klassischen Leinwand zum Bewegtbild im Film und die *Seeing Sound*-Filme von Mary Ellen Bute, in welchen sie zeigen wollte, was sich beim Hören von Musik im Geist abspielt, sind paradigmatisch für dieses Gebiet.

Im zweiten Bereich *Nicht versöhnt* steht der Experimentalfilmer Michael Snow im Fokus, der durch die Separation der Tonspur zu völlig neuen Konstellationen zwischen Bild und Ton kommt. Außerdem wird Bewegung des *Expanded Cinema* erhellt.

John Cage wird im dritten Kapitel, *Grenzlínenkunst*, zum Bezugspunkt: „Cages philosophische, experimentelle und konzeptionelle Herangehensweise an Musik – als Organisation von Klängen und Ereignissen – und seine durch den Zufall gesteuerten Kompositionen bahnten seit den späten 1930er-Jahren einer völlig neuen Vorstellung von künstlerischer Gestaltung den Weg.“ (S. 104) Mit seinem Werk *4'33"* wird nicht nur das Publikum zu seinem eigenen Zuhörer und zum Produzenten seiner eigenen Kompositionen, sondern es ist auch nun auch möglich, „eine musikalische Komposition zu machen, die frei ist von individuellem Geschmack, Erinnerung (Psychologie) sowie von Literatur und ‚Traditionen‘ der Künste.“ (S. 104) Vor diesem Hintergrund kann sich ein neuer Künstlertypus entwickeln, der Komponist konzeptueller Werke. Nach und nach bildete sich die Fluxus-Bewegung heraus. In

dieser Bewegung können die Künstler „die ‚befreiten‘ Kompositionsmethoden auf visuelles, klangliches, kontextuelles und aufführungsbezogenes Material“ (S. 104) übertragen. Nam June Paik, Yoko Ono, George Brecht, George Maciunas und La Monte Young sind Vertreter dieser Strömung.

Sehr aufschlussreich ist der herausragende Aufsatz „Schaltkreis und Partitur“ von Liz Kotz, dessen Kernaussage lautet, dass experimentelle Musik und künstlerische Auseinandersetzung mit Sound trotz der marginalen Position in den Diskursen über Kunst eine einflussreiche, komplexe, aber auch paradoxe Rolle spielen. Sie beobachtet, „dass bildende KünstlerInnen sich unter anderem deswegen der Musik zuwandten, weil hier schon sehr früh eine Auseinandersetzung mit dem Störpotential und den formgebenden Eigenschaften neuer technologischer Mittel stattfand.“ (S. 130) Aus den Praktiken der 50er und 60er Jahre konnten sich in der Folge „Minimalismus, Performancekunst, Process Art und Konzeptkunst“ (S. 130) entwickeln.

Der vierte Teil, *Neue Wahrnehmungsweisen*, zeigt die unterschiedlichen Annäherungsweisen der Künstler an die Erforschung neuer Wahrnehmungseffekte. „Die unzensurierte [sic!] Wahrnehmung, die auch sonst im Zusammenhang mit Rausch, Musik und neuem Körperausdruck beschworen wurde, stand für Ganzheitlichkeit und Intensität, für einen Ausbruch aus dem monotonen alltäglichen Leben.“ (S. 144) Die Bandbreite reicht hier von pädagogischen Herangehensweisen wie bei Stan VanDerBeeks *Culture Intercome* (1966) über die enge Zusammenarbeit anderer Künstler mit Technikfirmen, um sie zu „Orten der Umerziehung der Wahrnehmung“ (S. 144) zu machen, wie sich Branden W. Joseph ausdrückt, bis hin zu Experimenten mit Sound und dessen körperlicher Wahrnehmung, wie bspw. bei Bernhard Leitners *Ton-Anzug*. Mit den letzten vier Kapiteln, *Come Together – Let's Dance*, *Site.Sound.Industry*, *Audiovisuelle Experimente* und *Hintergrundgeräusche – Institutionelle Sounds* wird der Bogen bis zur Gegenwart geschlossen. Außerdem finden alltägliche, soziale und auch urbane Auseinandersetzungen hier ihren Niederschlag. Die städtische Kultur, die Popkultur und die aktuellen Fragestellungen, wie u.a. Reflexion von Wissenschaft oder des sozioökonomischen Rahmens der Kunst haben einen ebenso großen Anteil an das Phänomen der Grenzüberschreitung von Bild und Ton wie die Entwicklungen früherer Jahrzehnte. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit aber mit großer Virtuosität wird hier deutlich gemacht, was die mannigfaltigen Ausprägungen, die durch die technischen Neuerungen des 20. Jahrhunderts entstanden sind, für wichtige Spuren hinterlassen haben. „See This Sound lässt erkennen, wie sich diese Entwicklungsstränge verbinden und vervielfachen.“ (S. 247)