

Florian Dombois

Kunst als Forschung

Beispiel: «Luginsland» (2006)

Am Objekt seiner kürzlich in der Kunsthalle Bern realisierten seismographischen Installation «Luginsland» denkt Florian Dombois über die Verschränkung von Kunst und Forschung, die lebensanbindende Rolle der Technik und die gesellschaftliche Funktion einer Kunsthalle nach. In Anlehnung an Boris Groys, der die Museen als «Friedhöfe der Dinge», das Kunstmuseum dagegen als Ort, wo die toten Dinge wieder auferstehen, bezeichnete, erläutert der Autor mittels der selbstreflexiven Beschreibung seine eigene künstlerische Haltung und die Verknüpfung von Wissenschaft und Kunst.

aus: "Doing Theory - Ein Jubiläum", 31 - Das Magazin des
Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst. Bd. 8/9
Zürich 2006

1 Vgl. Florian Dombois, «Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen», in *HRB / HEAB 2006*, Hg. von der Hochschule der Künste Bern, Bern 2006, S. 21–29.

2 Es handelt sich dabei noch um: «Resonanzböden 1–3», «Enter», «What Are the Places of Danger?» und «Der stille Portier» (alle 2006).

3 Nach dem Grimmschen Wörterbuch bezeichnet der Imperativ «Luginsland» nicht nur eine Belvedere, sondern auch eine niedere Form der Wahrsager sowie Sternengucker, Kalender- oder Wettermacher (vgl. Jacob Grimm / Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854–1960, Bd. 12 [1885], Sp. 1284).

4 Vgl. Boris Groys, *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München 1997, S. 9.

5 Vgl. z.B. Bazon Brock, «Musealisierung — Eine Form der experimentellen Geschichtsschreibung», in: Wolfgang Zacharias, *Zeitphänomene Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen 1990, S. 51–56, hier: S. 54; «In wissenschaftlicher Hinsicht stellt die Musealisierung eine der (wenigen bisher bekannten) völlig unschädlichen Formen des Aus-der-Welt-Bringens dar».

Kunst als Forschung

Ich bin gebeten worden, über meine künstlerische Arbeit und deren Verhältnis zur Forschung zu schreiben. Vielleicht bringt es Klärung in die Diskussion um jene Thesen zur «Kunst als Forschung», die ich in den letzten Jahren aus dieser Arbeit heraus entwickelt habe.^[1] Ich werde dazu am Beispiel einer aktuellen künstlerischen Installation einige Themen und Aspekte, die mich interessieren, darzulegen versuchen.

Beispiel: «Luginsland» (Kunsthalle Bern, 2006)

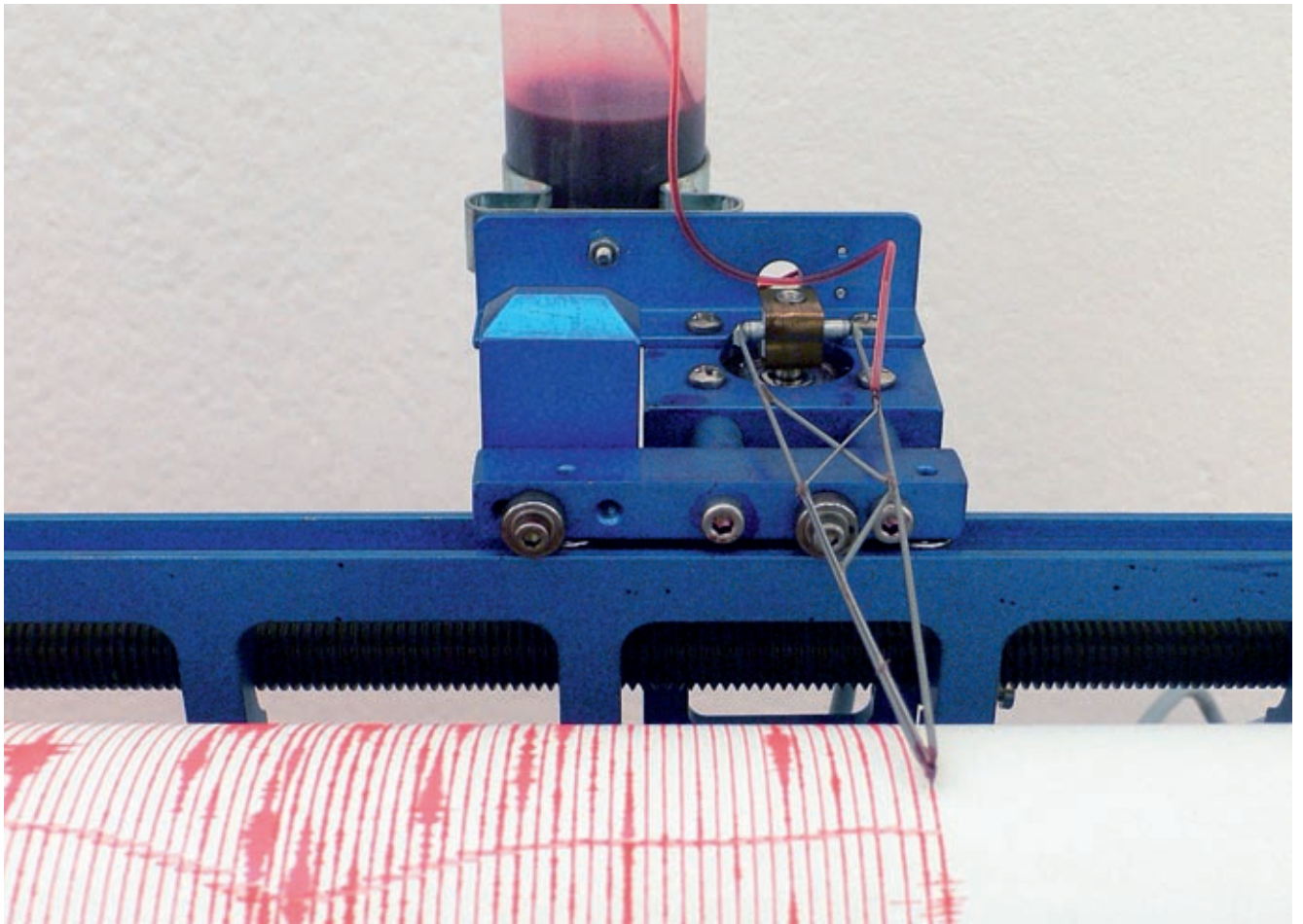
Die Installation «Luginsland» ist eine von fünf Arbeiten, die sich mit der Kunsthalle Bern auseinandersetzen und die dort im Rahmen der Gruppenausstellung «Pre-Emptive» vom 18. August bis 8. Oktober 2006 gezeigt wurden.^[2] Sie besteht aus zwei Seismometern, die am Ende des letzten Saals (Nr. 7) im Untergeschoss der Kunsthalle nebeneinander und direkt auf dem Parkett aufgestellt sind. Das Kabel des einen verschwindet in der Wand, das Kabel des zweiten führt an der Fensterseite entlang zu einem analogen Schreiber. Dieser, ungefähr brusthoch, zeichnet mit roter Tinte die Messungen auf eine herabhängende Papierrolle. Der Stift ist dabei ständig in Bewegung, schlägt mal mehr und mal weniger aus. Zu jeder vollen Minute, die eine Funkuhr am Boden vor dem Messschreiber empfängt, wird ein Marker gesetzt. Links neben dem Gerät ist in ca. 1,80 m Höhe ein Ständer an der Wand befestigt mit acht Armen, die schwenkbar sind und an denen je leere bzw. bereits beschriebene Papierrollen hängen. Auf den beschriebenen Bögen sind jeweils eine Zeit, die Woche und die Daten der Messung notiert, sowie quer über das Blatt in den entsprechenden Bereichen «Montag», «Dienstag» usw. bis «Sonntag». Es gibt Hervorhebungen mit Bemerkungen wie «Erdbeben in Kamshatka» etc. Zwischen seismographischem Schreiber und Seismogrammhalterung steht ein Stuhl. Alle drei sind unter einem Fenster arrangiert, von dem ein Flügel geöffnet ist.

Natur vor Ort

Die Grundidee, ein Seismometer in den Kunstraum einzubringen, entstammt einer latenten Beschäftigung mit dem Innen und Außen des Museumsraums. Der Titel «Luginsland» weist auf diesen Aspekt explizit hin.^[3] Ebenso dient das geöffnete Fenster als Teil der Arbeit dazu, den Außenraum einzubeziehen: Man hört die nahe gelegene Aareschwelle, den Straßenverkehr, den Wind, die Tiere. Das Sonnenlicht dringt ein. Der Luftzug informiert über Temperatur und Feuchtigkeit jenseits der Hausmauer, verwirbelt das klimatische Gleichgewicht des Museumsraums. Wo sonst Thermometer und Hygrometer vor Instabilität warnen, wird hier explizit die Wechselhaftigkeit des Wetters eingelassen. Boris Groys hat einmal die Museen als «Friedhöfe der Dinge» bezeichnet und das Kunstmuseum dagegen abgesetzt als den Ort, wo die toten Dinge wieder auferstehen.^[4] Das trifft in vieler Hinsicht zu — und doch: ist das Museum trotz des ganzen Aus-der-Welt-Seins,^[5] das der «White Cube» so eindrücklich markiert, nicht auch ein «natürlicher» Ort? Sind wir vielleicht von der im Grunde sakralen Rhetorik des Anderen geblendet? Sprich: Braucht es überhaupt eine Verlebendigung des Museums, indem man z.B. Gegenstände des Alltags in ihn einbringt, wie es andere KünstlerInnen unternommen haben? Oder steht nicht jeder Museumsraum in Korrespondenz mit der natürlichen Umwelt?

Meines Erachtens spürt man, gerade in älteren Gebäuden wie der Kunsthalle Bern, deutlich das Umfeld des Hauses — und gleichzeitig halten die weißen Wände einen auf Distanz. Diese Energie oszillierender Kräfte von Anziehung und Abstossung, von Präsenz und Absenz interessiert mich. Und sie macht für mich auch die Faszination von Messgeräten aus, die in der Regel nur Dinge zeigen, derer wir nicht habhaft werden können. Und so sitze ich vor dem Seismometer wie in einer Belvedere: mit einem Ausblick, aber auch mit einer Brüstung.

→



Heidelberg

Am Stog

Erdbeben
 (51° 14' N, 15° 15' E)
 Magnitude 6.1
 19.11.61

Erdbeben am
 Kammerberg (51.1° N, 15.1° E)
 Magnitude 6.1
 19.11.61

Die Kette der Ereignisse

In der seismischen Registrierung wird im Grunde weniger der Ort als die Zeit sichtbar. Ein Seismogramm zeichnet Bewegung auf ein Papier, es zergliedert den Raum in drei Komponenten (vertikal, nord-süd, ost-west) und macht die Bodenunruhe damit lesbar. «Luginsland» ist eine temporale Arbeit, die während der Ausstellung entsteht, die sich über die acht Wochen auf die acht vorbereiteten Papiere schreibt und die erst mit der Finissage fertig wird. Allerdings kommt die Gegenwart nicht zur Ruhe: acht Wochen lang steht das Werk unter der Erwartung ihrer Fertigstellung, und dann verflüchtigt sich dieser Moment im belanglosen Abbau; das Werk kippt wegen der Vollendung in seine Dokumentation und existiert nur noch in der Erinnerung.

Der interne Zeitfluss von «Luginsland» zeigt sich in einer Prozesskette von rechts nach links, gegen die Lese- richtung: Das Vertikalseismometer registriert ein Signal, überträgt es auf den Schreiber, der es auf ein Papier notiert und mittels der international genormten Universal Time (ut) zu anderen Messungen des GSN (Global Seismic Network) in Beziehung setzt. Daneben hängen die beschriebenen Seismogrammpapiere und außen schließlich die noch unbeschriebenen.

Die seismische Linie zieht eine feine, sich langsam vorarbeitende Spirale um die einzelnen Papierbögen, hat einen gleichmäßigen Rhythmus im Minutenmarker und benötigt in der aktuellen Einstellung 40 Minuten für die Umrundung des Papiers und sieben Tage, um das Blatt zu füllen. Trotz der genormten Anordnung mit Präzisionsuhr, Feinschreiber, geeichtem Rollenvortrieb usw. wartet man immer nur auf den Zufall und das Unvorhersehbare. Ein Seismogramm wiederholt sich nie, keine Erschütterung gleicht der anderen! Das Verhältnis von Vortrieb und Oszillation der Nadel schafft immer wieder neue Kurvenformen, die sich zudem noch in immer anderer Nachbarschaft von vorangegangenen und nachfolgenden Linien zeigen. Ich kann mich der Faszination dieser Zeichnung durch die bewegte Nadel nicht entziehen, sie folgt kontinuierlich und präzise einer strengen Zeichenvorschrift und entwirft doch immer wieder ein neues und unvorhersehbares Bild.

Interessant finde ich auch die Form als zeilenweise auf- gebaute, rollenförmige Zeichnung. Denn groteskerweise muss die ja eindimensional aufgetrennte Komponente des seismischen Signals aus technischen Gründen doch wieder im Raum auf ein zylindrisches Papier geschrieben werden. Erst später, bei der geophysikalischen Auswertung, wird das Seismogramm für die bessere Handhabung an einer Stelle aufgeschnitten, so wie man das früher mit den Seiten eines Buchs tat.

Seismische Partitur

«Luginsland» besteht, wie anfangs erwähnt, aus zwei Seismometern: das erste registriert die Vertikalkomponente in der altmodischen Weise analog auf Papier; das zweite hingegen speichert das Signal als Zeitreihe im 20 Hz-Takt digital ab (BHZ/BHN/BHE), so wie es spätestens seit den 1990er Jahren international üblich geworden ist. Der an das zweite Seismometer angehängte Computer ist nicht sichtbar, da diese Speichereinheit für die Ausstellung nicht wichtig ist. Das gesampelte Signal dient vielmehr der nachträglichen Audifikation: Die niederfrequente, jenseits des Infrasehalls liegende Festkörperschwingung wird nach der Ausstellung hörbar gemacht mittels Transposition um 2'205, einem Faktor, der sich in der Beschäftigung mit dem, was ich «Auditory Seismology» nenne, bereits bewährt hat. Dadurch entsteht aus den insgesamt 53 Tagen seismischer Registrierung ein Soundtrack von 34 Minuten 36 Sekunden, der im drastischen Zeitraffer über die Bewegungen in und um die Kunsthalle Auskunft geben wird. Eine viel besuchte Ausstellung klingt anders als ein leeres Museum. Alle BesucherInnen hinterlassen eine Spur.

Ursprünglich wollte ich nur mit einem Seismometer arbeiten und an die digitale Speichereinheit einen analogen Schreiber anhängen, der die Registrierung für die BesucherInnen sichtbar macht. Aus technischen Gründen sind wir — die Seismologen vom Schweizer Erdbebedienst und ich — auf zwei Seismometer ausgewichen. Nachträglich hat sich diese Widerständigkeit des Materials zum Vorteil gewendet. Denn damit wird klar, dass es sich bei den Messungen von «Luginsland» um ein zweigeteiltes Ergebnis handelt: um einen analogen Schrieb und um eine digitale Registrierung; das eine wird zum Soundtrack, das andere zu dessen Partitur.

Am Horizont

Auch wenn die Messung im jetzigen Moment der Niederschrift dieses Textes noch läuft, ist manches sicher, was auf der Aufnahme zu hören sein wird: zunächst die BesucherInnen der Ausstellung. Es war abzusehen, dass sie die Empfindlichkeit des Geräts ausloten und immer wieder den Schwingungsmesser anregen würden, als handle es sich um eine Arbeit interaktiver Kunst oder um die Möglichkeit, sich in einem Gästebuch zu verewigen. Neben diesen besonders breit geschwungenen Oszillationen verzeichnen die Seismogramme vor allem den regelmäßigen Tramverkehr, der über die Kirchenfeldbrücke und den Helvetiaplatz führt und dabei das ganze Gelände in Schwingungen versetzt. Das Gerät zeigt diese Bodenunruhe, die sonst eher unbewusst gehört und gefühlt wird. Der lokale Bezug im Museumsraum erweitert sich um eine regionale Dimension.

Nun hatte ich bei der Konzeption der Arbeit die Hoffnung, dass man vielleicht auch echte tektonische Aktivität messen könnte, und zwar nicht nur Erdbeben, die sich im Gebiet Bern ereignen, oder den erwarteten Hangrutsch des Eigers, sondern auch Fernbeben aus Übersee. Das ist nicht ganz trivial, da zum einen Stadtgebiete einen sehr hohen Noiselevel aufweisen, der nicht selten die geophysikalisch interessanten Signale maskiert, und zum anderen ist der Standort auf einem Holzfußboden im Innenraum eines Gebäudes für solch ein Vorhaben alles andere als ideal. Ja, die Seismologen würden eine solche Messung nicht einmal versuchen, so wie man auch mir aus wissenschaftlicher Sicht davon abgeraten hat: Warum sollte man auf einer Holzdielen nach Erdbeben fahnden?

Mehr oder weniger durch Zufall ergab es sich bei der Suche nach einer Station in der Nähe der Kunsthalle, die mir als Referenz dienen könnte, dass ich auf die Adresse eines Amateurseismologen im Kirchenfeld stieß. Ich schickte ihm die Einladung zur Ausstellungseröffnung und bat ihn um einen Anruf. Dieser erfolgte. Er sagte: «Kunsthalle? Das muss ein Missverständnis sein!» Nach einigen Erklärungen fand das Treffen vor Ort statt. Ein älterer Herr kam, um die 80, der sich nach seiner Pensionierung der Entwicklung einer eigenen seismischen Station verschrieben hat und diese seit den 1980er Jahren im Keller seines Wohnhauses mit selbstgebaute Gerät betreibt: ein Amateur im besten Sinne des Wortes. Wir gingen nach unten zu meinen Geräten. Es folgte ein fachkundiger Blick, eine Verwunderung über die Aufstellung an solch ungünstigem Ort und Erstaunen bei der Vorführung audifizierter Messungen. Es gab eine angeregte Diskussion, und gegen Ende bekam ich einen Umschlag überreicht, begleitet von dem Satz: «Für gewöhnlich gebe ich niemandem meine Seismogramme». Er enthielt eine Reihe von Fotokopien seiner Messungen, ein Cocktail der interessanten Ereignisse von Erdbebenmessungen über die Schwingungen einer Hängebrücke in der Nähe seines Hauses bis hin zu einem geradezu apokalyptischen Signal während des «Prix de Berne», bei dem 13'000 Läufer durch die Stadt trabten. Eine Woche nach unserem Treffen war in der Kunsthalle ein neuer Umschlag für mich abgegeben worden: darin aktuelle Seismogramme mit den jeweiligen Wellenformen und präzisen Zeitangaben. Mit dieser Vorlage lässt sich die Hoffnung inzwischen bestätigen: zwischen den Trams und den BesucherInnen sind tatsächlich alle großen Fernbeben drauf, von Polen bis Kamtschatka! Sprich: das Parkett der Kunsthalle Bern schwingt, wenn sich im Pazifik ein Erdbeben ereignet... (Und das ist vielleicht ein gutes Beispiel dafür, wie sich die wissenschaftliche Forschung nicht selten von der künstlerischen unterscheidet. Diese Entdeckung, dass sich auf dem Holzfußboden eines Kunstmuseums die Schwingungen von BesucherInnen mit der globalen Tektonik überlagern, diese «Entbergung» hat mir ein jubelndes «Heureka!» entlockt und die KünstlerkollegInnen ebenso wie das Museumspersonal in inspirierte Aufregung versetzt — den hartgesottenen Naturwissenschaftler hingegen bekümmert das wenig. Das Forschungsergebnis kann im wissenschaftlichen Kontext seine Poesie nicht entfalten.)



Zwei Kunsthallen

Am Anfang dieses Textes habe ich angekündigt, dass sich «Luginsland» der Kunsthalle Bern widmet. Das Haus hat für mich eine Energie, die ich vorher nicht benennen konnte; es schwingt nicht nur, sondern steht auch gleichsam unter Spannung. Die Architektur trägt sicher dazu bei, indem sie im Erdgeschoss auffällig symmetrisch organisiert ist und dann im Tiefparterre nur noch einseitig Ausstellungsraum bietet. Dazu kommt die Hanglage; man betritt das Gebäude ebenerdig und schaut im unteren Stock noch in die Bäume. Bei der Suche nach einem möglichst guten Standort für die Seismometer zeigte sich, dass der letzte Saal (Nr. 7), der als einziger auch erkennbar im Souterrain liegt, nur teilweise unterkellert ist. Das hintere Drittel des Raums hat Kontakt zum Erdreich. Genau an dieser Grenze von Keller und Hanglage nun teilt sich, wie ich während den Ausstellungsvorbereitungen herausfand, die Kunsthalle. Das ganze Gebäude durchzieht ein Riss entlang des Streichens im Gelände, der in diesem letzten Saal sichtbar wird. Wenn für mich das Einbringen des Seismometers so etwas wie eine «Frage» an die Kunsthalle, ein Auftakt zum Dialog bedeutet hat, so gab sie mit dem Riss — neben den Fernbeben im Parkett — wohl ihr klarstes Statement, das mich seitdem immer wieder beschäftigt.

Noch ein Letztes: «Luginsland» ist kein Kunstwerk, das vor einem steht oder das man wie ein Bild betrachtet. Man muss sich auf den Stuhl in der Mitte setzen, denn hier fokussieren und kulminieren für mich die verschiedenen Aspekte als nonverbale, ästhetische Erfahrung und damit als eine im Wissenschaftlichen so nicht formulierbare Erkenntnis: Von links erreicht einen die Messkette vom Seismometer her mit der aktuellen Niederschrift der seismischen Aktivität des Fußbodens, nach rechts wird deren Signatur auf die notierten Blätter weitergegeben. Von hinten hört man die Geräusche von draußen und zieht einem der Windzug in den Nacken. Und nach vorne blickt man auf die gegenüberliegende leere weiße Wand, auf der einem der zugespachtelte Spalt des Gebäudes geradezu entgegenleuchtet. Es hilft nichts, man sitzt auf dem Grat zwischen einer zweigeteilten Kunsthalle, zwischen oben und unten.