

Kunst als Prozess der Translokation ihrer Rede

Iris Dressler, 2004

Text erschienen in:

Muntadas. Projekte (1974—2004), Ausstellungskatalog, Anne Thurman-Jajes, Antoni Muntadas, Neues Museum Weserburg (Hg.), Bremen 2004

I don't think in one work, but in the discourse between works

Muntadas

Antoni Muntadas' Arbeiten zirkulieren um die modernen Instrumentarien der Repräsentation: um die Sprachen der Medien und Medienereignisse, der Architektur und Stadtplanung, des Designs oder der Institutionen. Er analysiert die Funktionen und Bedeutungen von ‚Archetypen‘ wie dem Stadion, Verhandlungstisch, dem Museum oder Rednerpult. Dazu de- und rekontextualisiert er die schier unerschöpflichen audiovisuellen Quellen der Massenmedien, untersucht die offenen und verdeckten Machtkonstellationen, Manipulationen, Ein- und Ausschlüsse, die sich darin – vor allem zwischen den Zeilen – artikulieren.

Muntadas' Werke verlaufen in unterschiedlichen Zeitachsen, sie sind tendenziell ungeschlossen und stellen untereinander vielfache Bezugfelder her. Man kann seine formal und konzeptionell sehr unterschiedlichen Einzelwerke, die in einem hohen Maße orts- zeit- und kontextbezogen entwickelt werden, weder isoliert betrachten, noch sie auf eine einzige Leseweise festlegen. Sich den Projekten, Aktionen, Workshops, Installationen, Interventionen oder ‚Artefakten‘, das heißt, sich den Arbeiten und Arbeitsweisen von Muntadas zu nähern, verlangt, sich auf das Spiel multipler Interpretationsansätze einzulassen. Es verlangt, den diskursiven Anschlüssen zwischen seinen Werken zu folgen, eigene Anschlüsse herzustellen und wieder aufzulösen. So konnte auch die umfangreiche Einzelausstellung **On Translation: Das Museum**¹, die Hans D. Christ und ich gemeinsam mit Muntadas für das Museum am Ostwall in Dortmund entwickelten, keine Retrospektive im klassischen Sinne sein, sondern stellte vielmehr eine Versuchsanordnung zu seinem Werk dar. Es ging darum, einen bestimmten Werkkomplex, die Serie **On Translation**, in Form einer Interpretation zu präsentieren, die eine unter vielen denkbaren Leseweisen auf Muntadas' Werk offerierte.

Wenn im Rahmen dieses Textes eine Auswahl von Projekten, die Muntadas in Deutschland präsentierte, vorgestellt werden soll, so geht es dabei keineswegs um eine potenzielle deutsche Rezeptionsgeschichte seiner Werke, sondern darum, den orts-, zeit- und kontextbezogenen Arbeitsweisen von Muntadas an Hand verschiedener Werke exemplarisch nachzugehen. Auch dies ist nur *eine* Möglichkeit, über Muntadas' Werk zu sprechen.

Zunächst einmal lassen sich an Muntadas' Werk folgende Motive und Herangehensweisen der Einbeziehung ortsspezifischer Kontexte sowie multipler Öffentlichkeiten beschreiben:

1. Muntadas adressiert seine Werke grundsätzlich an eine heterogene Öffentlichkeit. Dabei bricht er den durch die institutionellen Rahmenbedingungen eingeschränkten und hierarchisierten Raum der Rede über Kunst – die Galerie, das Museum, den ‚White Cube‘ – immer wieder auf: indem er sich zum Beispiel Medien und Formaten wie dem Buch, der Zeitschrift oder Zeitung, dem Internet, Werbetafeln oder dem Fernsehen bedient. Muntadas leistet damit eine wesentliche Verschiebung und Erweiterung der Handlungs- und der Reflexionsräume von Kunst, an deren Performanz die Rezipienten mit ihren je spezifischen Interpretationsleistungen unmittelbar beteiligt werden. So involviert Muntadas auch verschiedenste Öffentlichkeiten an den Produktionsprozessen seiner Werke: Seien es KunststudentInnen wie im Kontext von **On Translation: Erinnerungsräume**, ÜbersetzerInnen wie bei **On Translation: The Internet Project** oder Akteure aus diversen Wissenschaftsbereichen wie bei **Stadium IX**. Ortsspezifisch – das betrifft bei Muntadas allen voran den Ort des Betrachters.

2. Bei der Intervention im öffentlichen oder semi-öffentlichen Raum bedient sich Muntadas stets jener Medien und Sprachrohre, die dort bereits zirkulieren, das heißt er fügt nichts Neues hinzu, sondern verändert vielmehr das Vorhandene. So folgte er für **On Translation: Erinnerungsräume** formal einem in Bremen gängigen Touristenführer oder für seine Publikation im Kontext von **Stadium IX** dem Layout des Berliner Tagesspiegels.

3. Die lokale Kontextuierung manifestiert sich in den Werken von Muntadas oftmals in dem Wechselspiel zwischen Allgemeinem und Besonderem: Das heißt, wenn er sich in seinen Installationen mit so komplexen Themen wie beispielsweise dem Stadion auseinandersetzt, dann konkretisieren sich seine allgemeinen Beobachtungen, Ansätze und Analysen hierzu immer in Bezugnahme auf den jeweiligen lokalen Kontext.

Für Installationen wie **Stadium** oder **The Last Ten Minutes** bedeutet das, dass sie in ihren formalen Grundstrukturen zwar überall (mehr oder weniger) identisch präsentiert werden, jedoch im Hinblick auf bestimmte inhaltliche Elemente von Ort zu Ort variieren.

4. Umgekehrt untersucht Muntadas die Beutungsmacht lokaler Kontexte auch durch die unveränderte Präsentation ein und desselben Werkes an unterschiedlichen Orten. In dem über einen Zeitraum von zehn Jahren durchgeführten **C.E.E. Project** fragte er beispielsweise danach, wie sich der Präsentationsort selbst in die Rezeption des Werkes einschreibt.

5. Wieder andere Arbeiten sind kaum in eine andere Situation übertragbar, da sie explizit für einen bestimmten lokalen oder zeitlichen Kontext geschaffen wurden, wobei der Bezugsrahmen dabei sehr unterschiedlich sein kann. So referieren Projekte wie **On Translation: The Internet Project**, 1997 für die documenta 10 entwickelt, oder **On Translation: Die Sammlung**, 2003 für Dortmund konzipiert, auf den institutionellen Rahmen des jeweiligen Ausstellungsortes. Die ‚in situ‘ Arbeit **Handel**, 1992 für ein Schloss in Süddeutschland realisiert, setzte sich dagegen mit den deutsch-deutschen Verhältnissen auseinander und war dabei primär in einem zeitspezifischen Kontext zu lesen. In **On Translation: Erinnerungsräume** fokussiert Muntadas wiederum die konkreten urbanen Situationen und Entwicklungen der Stadt Bremen.

6. Muntadas' Werke ereignen sich im Wechselspiel zwischen Werk, Ort, Zeit und Betrachter. Dieser beständigen Translokation von Bedeutung soll am Beispiel einiger Werke nachgegangen werden.

Berlin, Kunst-Werke, 1993, Stadium IX

Die Installation **Stadium. Hommage to the Audience**, erstmals 1989 in Banff (Kanada) präsentiert, umfasst zehn Versionen, die Muntadas für ebenso viele verschiedene Orte entwickelte. Die bislang Letzte zeigte er 1999 in Bogota.

Gegenstand der Auseinandersetzung von **Stadium** ist das Stadion als ein Archetyp der Spektakelkultur, der in seinen historischen Dimensionen ebenso wie in seinen aktuellen Funktionen und Bedeutungen ausgelotet wird: Das Stadion als eine standardisierte architektonische Formel, als Container für Massenevents, als Instrumentarium der Manipulation und Propaganda, aber auch als Archetyp der Medienarchitektur: Stellt das Stadion von Heute doch primär das Set für die Liveübertragung von Events zur Verfügung. Die Installation, die aus einem stilisierten, überdimensionalen Modell einer Säulen umstellten Arena, vier Diaprojektionen, einer Bodenprojektion, einem Soundtrack sowie einer ausgeklügelten Lichtführung besteht, untersucht darüber hinaus die räumliche Organisation von Event und Publikum, die im Stadion durch Architektur, Medien und Illumination vorgegeben wird.

An allen Orten der Präsentation von **Stadium** wurde die allgemeine Auseinandersetzung mit den komplexen Strukturen des Stadions in Beziehung zur jeweils spezifischen lokalen Situation und Historie reflektiert. So referierte **Stadium IX** in den Kunst-Werken auch auf das Berliner Olympia Stadion: auf die dort unter der Nazidiktatur 1936 ausgetragenen Spiele – die mit Radio- und Fernsehübertragungen sowie der Verfilmung durch Leni Riefenstahl erstmals die Olympischen Spiele als Medienspektakel verhandelten – sowie auf dessen Funktion als Kundgebungsort und Aufmarschplatz der Nazis. Darüber hinaus war die Präsentation von **Stadium IX** direkt mit der Bewerbung Berlins für die Olympischen Spiele

2000 verknüpft, das heißt sie wurde als „Projekt der Berliner Olympiabewerbung“ finanziert. Auch im Kontext der Expo 1992 in Sevilla oder den Olympischen Spielen 1996 in Atlanta folgte Muntadas den Einladungen der Kulturabteilungen der jeweiligen Großevents. Für Muntadas stellt dies, auch wenn er die Instrumentalisierung von Kultur für Spektakel und Stadtmarketing äußerst kritisch liest, keinen Widerspruch dar, so lange seine kritischen Reflexionen dabei nicht beschnitten werden: Denn es ermöglicht ihm auch, an das konkrete Ereignis und dessen Präsenz in der öffentlichen Auseinandersetzung anzuknüpfen. So wurde in Berlin während der Präsentation von **Stadium IX** zum Beispiel die Olympiabewerbung der Hauptstadt kontrovers diskutiert: insbesondere weil das Olympiastadion mit seiner problematischen Vergangenheit bei den Planungen ein zentrale Rolle spielte.

Im Rahmen von **Stadium IX** produzierte Muntadas auch eine Zeitung, die formal dem Layout des Berliner Tagesspiegels folgte. Genau über diesen Transfer – vom geschützten Kunstraum hin zum öffentlichen Medium – sowie durch die Paraphrasierung eines auf lokaler Ebene vertrauten Medienformates, adressierte Muntadas das Projekt an eine sehr viel heterogenere Öffentlichkeit, als dies der Rahmen von Kunstinstitutionen zulässt. Neben Bildern, die sich vor allem auf das Olympiastadion beziehen, umfasst die Zeitung Texte von Kuratoren, Kunstkritikern, Historikern und Philosophen, die die verschiedenen inhaltlichen Aspekte von **Stadium IX** vertiefen. Auch darin spiegelt sich Muntadas Interesse, die diskursiven Klammern, die er in seinen Arbeiten offeriert, durch eine Vielzahl von Perspektiven, Kontexten und Stimmen fortschreiben zu lassen. Muntadas enthierarchisiert die Öffentlichkeit seiner Werke und hierin findet sich womöglich das stärkste Motiv seiner Ortsbezogenheit: Denn „Ort“ ist dabei primär als ein offener Raum der Rezeption und Teilhabe konzipiert. „Warning: Perception Requires Involvement“ lautet nicht zufällig ein vielschichtiges Statement von Muntadas.

Kassel, documenta, 1977, The Last Ten Minutes II

Aus der Perspektive einer Medienkunstgeschichte stechen zwei der bislang elf Ausgaben der documenta deutlich hervor: Die 1977 von Manfred Schneckenburger geleitete documenta 6 und die zwanzig Jahre danach von Catherine David verantwortete documenta 10. Denn 1977 wurde erstmals der Videokunst (Kuratoren: Wulf Herzogenrath und Birgit Hein) und 1997 der Netzkunst (Kurator: Simon Lamunière) eine größere Präsenz im Rahmen dieses internationalen Großereignisses der zeitgenössischen Kunst eingeräumt. An beiden documentas nahm Muntadas teil: 1977 mit einer Videoinstallation, 1997 mit einem Internetprojekt. In beiden Fällen untersuchte er die sozialen und politischen Implikationen dieser – zum jeweiligen Zeitpunkt relativ neuen – Kommunikationsmedien.

Auf der documenta 6 zeigte Muntadas die zweite, eigens für Kassel geschaffene Version seiner 1976 erstmals präsentierten Videoinstallation **The Last Ten Minutes**. An drei nebeneinander platzierten Fernsehmonitoren, die in Sockeln eingelassen und den Städten Washington, Kassel und Moskau zugeordnet waren, konnten die BesucherInnen parallel die letzten 10 Programmminuten eines us-amerikanischen, eines westdeutschen und eines russischen Senders verfolgen. Diese liefen in allen drei Kanälen nach nahezu identischen Mustern ab: Dem Einblenden der Uhrzeit folgten die Spätnachrichten samt Wetterbericht – bzw. bei NBC das moralische Schlusswort eines Fernsehpredigers (der im deutschen Fernsehen bekanntlich nur Sonntags auftritt und im russischen Fernsehen von damals nicht denkbar gewesen wäre) –, dann der ‚Gute-Nacht-Gruß‘ des Moderators, die Nationalhymne und schließlich das Logo des Senders.

Während die erste Version von **The Last Ten Minutes** die letzten Sendeminuten aus Argentinien, Brasilien und den USA verglich und dabei den Einfluss des us-amerikanischen Mediendesigns auf die lateinamerikanische Fernsehkultur offenbarte, wählte Muntadas für Kassel bewusst das Trio Westdeutschland (in der Mitte platziert) USA und Russland: in Anspielung auf das geteilte Deutschland als Scharnier zwischen den beiden Supermächten, deren ‚Kalter Krieg‘ nicht unwesentlich über die Medien ausgetragen worden war.

Kontrastiert wurden die standardisierten, täglich immer gleichen Rituale der letzten zehn Fernsehminuten durch Aufnahmen von Situationen im öffentlichen Raum der Städte Kassel,

Moskau und Washington. Die Gleichschaltung der kollektiven Erfahrung von Weltgeschehen und Wirklichkeit durch das standardisierte Informationsdesign von Fernsehprogrammen stellt Muntadas der konkreten Alltagsrealität dreier verschiedener Städte und Kulturen gegenüber. Dabei geht es nicht nur um die Medien als Filter der Wirklichkeit. Denn Muntadas weist auch darauf hin, dass die Massenmedien parallel zur Wirklichkeit einen öffentlichen Raum geschaffen haben, der einer subtilen und zugleich äußerst wirksamen sozialen Kontrolle untersteht. Und dass diese soziale Kontrolle bereits auf der Gestaltungsebene – auf der Ebene der Medienarchitekturen – festgeschrieben wird. **The Last Ten Minutes** lässt es allerdings auch zu, den öffentlichen Raum der Massenmedien nicht nur als einen Raum der Kontrolle, sondern auch der sozialen Aneignung zu lesen. So hatte Muntadas bereits 1974 mit dem Projekt **Cadaquès Canal Local** und 1976 mit **Barcelona Distrito Uno** Formen eines unabhängigen und partizipativen Fernsehens erprobt: als Alternative zum einzigen Fernsehsender der Franco Ära.

Kassel, documenta, 1997, On Translation: The Internet Project

Die mittlerweile über 30 Arbeiten umfassende und 1995 begonnene Serie **On Translation** untersucht die Mechanismen, Effekte und Instrumentarien der ‚Übersetzung‘ in einer sich global formierenden Gesellschaft – und dies nicht nur zwischen den verschiedenen Sprachen sondern zum Beispiel auch zwischen technologischen Systemen. Denn die Kommunikationstechnologien – quasi das Herz der Globalisierung –, suggerieren, dass Übertragungskanäle neutral seien. Welche Ein- und Ausgrenzungsstrukturen diese indes implizieren, wurde für alle Beteiligten des Projektes **On Translation: The Internet Project**, das Muntadas im Rahmen der documenta 10 durchführte, direkt erfahrbar. Ausgangspunkt von **On Translation: The Internet Project** war der Satz: „Communication systems provide the possibility of developing a better understanding between people: in which language?“ In zwei Durchläufen sollte dieser Satz per e-mail durch eine Kette von 23 Ländern wandern um dabei nach dem Prinzip des Kinderspieles „Stille-Post“ übersetzt zu werden. Wie zu erwarten, hatte sich der Satz am Ende des Übersetzungsreigens erheblich verändert. Darüber hinaus hat **On Translation: The Internet Project** aber vor allem das Internet an seine ureigenen Grenzen getrieben: Denn japanische, lateinische, arabische oder kyrillische Schriftzeichen lassen sich bis heute nicht ohne weiteres per e-mail austauschen. So mussten für den Übersetzungsprozess die Textdateien oftmals in Bilddateien umgewandelt oder der Satz per Fax weitergeleitet werden. Aber nicht alle Übersetzer hatten Zugang zum Internet. Selbst ein Faxgerät stand nicht überall als alternative zur Verfügung. **On Translation: The Internet Project** hat sehr deutlich gezeigt, dass Kommunikationstechnologien Hierarchien nicht auflösen, sondern längst festgeschrieben haben.

Dass Muntadas den Mitte der 1990er Jahre weit verbreiteten ‚Hype‘ des Internets als weltvereinendes demokratisches Sprachrohr und als Garant von Chancengleichheit gerade im Kontext der ‚Olympiade‘ des internationalen Kunstbetriebes in Frage stellte, kann man kaum als Zufall betrachten. Im Kontext seiner kritischen Auseinandersetzung mit den Spektakeln unserer Gesellschaft, zu der die documenta zweifelsohne zählt, hat Muntadas die Übersetzung kultureller Unterschiede in standardisierbare, überall auf der Welt lesbare Zeichen immer wieder zum Thema gemacht. Wenn im Kontext der ‚Bienalisierung‘ des internationalen Kunstgeschehens von einer „universalen Sprache der Kunst“ gesprochen wird, kann dies nur die Anpassung jeglicher kultureller Artikulation an westliche Standards bedeuten: Ebenso, wie in den technischen Kommunikationskanälen auch nur jene Codes zirkulieren, die von diesen gelesen werden können.

C.E.E. Project, 1989 - 1998 in zwölf Ländern der Europäischen Gemeinschaft

1989 entwirft Muntadas einen Teppich, der in Farbe und Symbolik die Flagge der Europäischen Gemeinschaft, zu der damals 12 Nationen zählten, zitiert. Dieser Teppich wurde im Verlauf von 10 Jahren an unterschiedlichen öffentlichen und semi-öffentlichen Orten der 12 Länder der Europäischen Union präsentiert: In Frankfurt, der deutschen

Handelsmetropole, wurde er in einem Bürozimmer der Staatlichen Hochschule der Bildenden Kunst ausgelegt, in anderen Städten dagegen in Museen, Bibliotheken, Theatern oder Verwaltungsgebäuden. Muntadas ging es um die unterschiedlichen Rezeptionsweisen des Teppichs, die sich je nach institutionellem Kontext, in den er eingebettet war, veränderte: So wurde der Teppich mal als Gebrauchsobjekt wahrgenommen und von Passanten ohne Skrupel überquert, mal als Artefakt betrachtet und dann nur aus respektvoller Distanz begutachtet. Kaum für Irritation sorgte allerdings die Tatsache, dass die europäische Flagge zum Teppich umfunktioniert worden war, was im Falle der britischen, französischen oder deutschen Flagge sicher anders ausgegangen wäre. Mit der europäischen Flagge scheint sich dagegen – zumindest zwischen 1989 und 1998 – niemand in Europa identifiziert zu haben. Dass die Ideologie einer kulturellen Identifikation mit der Europäischen Gemeinschaft quasi das Feigenblatt eines primär auf wirtschaftlichen Interessen ausgerichteten Verbundes darstellt, lässt sich an Muntadas Teppich zudem durch eine nicht unwesentliche Zugabe ablesen: Denn im Zentrum der zwölf Sterne befindet sich jeweils das Konterfei einer Münze der damals noch unterschiedlichen Währungen der europäischen Partner. Hier manifestiert sich auch die zeitliche Kontextuierung des **C.E.E. Projects**, da mittlerweile nicht nur die Europäische Union erweitert, sondern auch der Euro eingeführt wurde.

Dortmund, Museum am Ostwall, 2003, On Translation: Die Sammlung

On Translation: Die Sammlung entstand im Rahmen der Ausstellung **On Translation: Das Museum**, die 2003 in Dortmund stattfand. Das Projekt setzte an der Sammlung des Museums am Ostwall an: und zwar an Werken, die kein Einzelstück darstellen, sondern die es in mehreren bis zahlreichen Auflagen gibt. Hierzu hatte Muntadas exemplarisch drei Werke ausgewählt – Ewald Matarés Plastik **Die große liegende Kuh** von 1929/30, Joseph Beuys' **Filzanzug** von 1970 sowie Hans Arps **Demeter** von 1960. Recherchiert wurden weitere öffentliche Sammlungen, die ein Exemplar eines der drei Werke besitzen, sowie eine Fülle von Informationen: Wann und zu welchem Preis wurden die Werke erstanden? Wer war zu dieser Zeit Direktor der Sammlung, wer im Kuratorium? Wird das Werk öffentlich präsentiert und wenn ja, in welcher Form? Was steht auf dem Schild zum Werk? Muntadas interessierte es, wie sich Museen zu Werken, die in mehrfacher Auflage zirkulieren und von der sie selbst in der Regel nur Eine besitzen, verhalten. Wie transformiert und ‚übersetzt‘ das an dem Wertekanon von Originalität und Einzigartigkeit orientierte Museum die Bedeutung eines vervielfältigten Kunstwerkes? Weshalb besitzt ein und das selbe Museum nicht gleich zehn Exemplare des Beuys'schen Anzuges, um zum Beispiel zu vermitteln, dass es sich hierbei um eine Auflageobjekt handelt?

Ziel war es schließlich, von jedem der drei Werke so viele ‚Doubles‘ wie möglich auszuleihen und sie im Museum am Ostwall exakt nach den Maßgaben der Präsentation am jeweiligen Herkunftsort zu zeigen: Eingedenk des Umstandes, dass sich das Projekt im zeitlichen Rahmen der Ausstellung **On Translation: Das Museum** lediglich im Sinne einer ersten Konzeption realisieren lassen würde.

Es gelang schließlich, sowohl von Joseph Beuys' **Filzanzug** als auch von Ewald Matarés liegender Kuh je ein weiteres Exemplar auszuleihen: Der **Filzanzug** des Germanischen Museums in Nürnberg wurde samt Vitrine und die liegende Kuh inklusive ihres Sockels vom Museum Kurhaus Kleve ausgeliehen – sowie in beiden Fällen auch die dazugehörige Beschilderung.

Gerade die Gegenüberstellung der beiden unterschiedlichen Präsentationsweisen des **Filzanzuges** von Joseph Beuys machte deutlich, welchen Einfluss der Präsentationsrahmen, den der Ort ‚Museum‘ vorgibt, auf die Bedeutung, Rezeption und Interpretation eines Werkes hat: Während der Dortmunder **Filzanzug** an einem Kleiderbügel an der Wand hängend gezeigt wird, liegt das Nürnberger Pendant aufgebahrt in einer antiken Glasvitrine. Stellvertretend für die abwesenden Exemplare zeichnete Muntadas den Umriss des **Filzanzuges** an die Wand und den der Kuh auf die Oberfläche eines weiteren Sockels. Darüber hinaus wurden an einem Wanddisplay die Fotos von verschiedenen Präsentationen beider Werke sowie zahlreiche weitere Dokumente versammelt. **On Translation: Die**

Sammlung wurde so als eine Art ‚imaginäres Museum‘ des reproduzierbaren Kunstwerkes aufgefasst.

1 Muntadas. On Translation: Das Museum. Ausstellung, 24. Mai – 13. Juli 2003, Museum am Ostwall Dortmund. Zur Ausstellung ist ein Katalog erschienen. Hg: medien_kunst_netz dortmund, Iris Dressler, Hans D. Christ, Muntadas und Revolver Verlag, ISBN 3-936919-76-3