

Rätselschrift

Schriftliche Komponente eingereicht zur teilweisen Erfüllung der Voraussetzungen zur Erlangung des Master of Arts (MA) im Master *Art and Science* an der *Universität für Angewandte Kunst Wien*

Simon Sailer (0402352)

Studienkennzahl: S066 776

Abteilung: Art and Science

Supervisoren: Virgil Widrich, Bernd Kräftner

Inhalt

1. Vorwort
2. Rätselschrift (Kurzbeschreibung)
3. Material und Verfahren
 - Spuren
 - Cyanotypie
4. Schrift in der Bildenden Kunst
5. Reflexionen
 - Mimesis
 - Rätselcharakter
 - Intimität und Schwäche

Literatur

Anhang

1. Vorwort

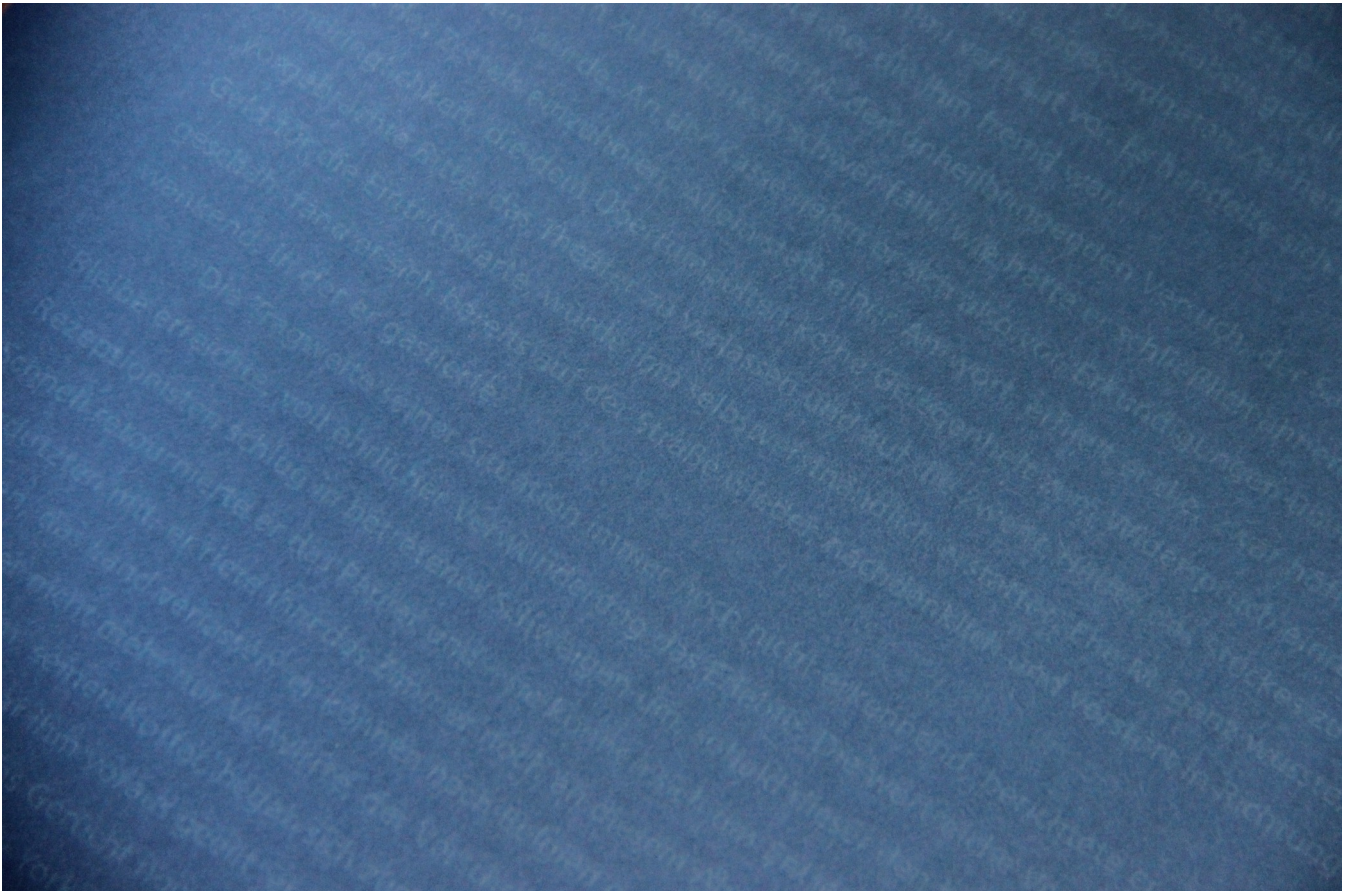
Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die schriftliche Komponente eines künstlerischen Master-Projekts. Sie hebt mit einer bündigen Beschreibung der eigentlichen Arbeit an, beschreibt in weiterer Folge einige der künstlerischen Verfahren und erforscht zunächst den künstlerischen Erfahrungshorizont, sozusagen das gedankliche Material, das der Arbeit zugrunde liegt.

Den theoretischen Kern der schriftlichen Erläuterung stellen die Reflexionen zu Mimesis, Rätselcharakter und Intimität dar. Es handelt sich dabei um miteinander Verbundene und auf die Arbeit bezogene Essays, welche einige der in der Arbeit aufgeworfenen Problemstellungen vertiefen und diskutieren.

Schlussendlich findet sich im Anhang eine kleine fotografische Dokumentation des Produktionsvorganges sowie der literarische Text, welcher im Zentrum der Arbeit steht, zum vor- bzw. nachlesen. Mein Dank gilt allen, die mir während der Entstehung des Werks mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind. Dazu zählen natürlich meine Betreuer Virgil Widrich und Bernd Kräftner, sowie Sarah Kanawin, Margit Busch, Benedict Endler und Leonie Armeanu.

2. Rätselschrift

Im Inneren einer mit einem lichtdichten Stoff verhängten hölzernen Umbauung, befindet sich ein Blatt Papier, auf das eine kurze Geschichte gedruckt wurde. Die Geschichte basiert auf einer Erzählung Ernst Blochs, die der Philosoph in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts verfasste. Es geht darin um einen Mann, der bei einem Theaterbesuch einen Zettel mit einer für ihn unlesbaren Schrift erhält. Zwar versteht der unglückliche den Inhalt der Botschaft nicht, jedoch reagieren alle, die einen Blick auf den Zettel werfen, ihm gegenüber sehr feindselig. Diese kleine Erzählung wurde mittels UV-Licht auf Spezialpapier gedruckt, weshalb sie gegen Sonnenlicht geschützt werden muss. Die BetrachterInnen können durch bewegen des Vorhangs den Text vorsichtig belichten und auf diese Weise lesen. Allerdings verblasst dabei der Text zusehends bis er schließlich ganz ausbleicht.



3. Material und Verfahren

Zunächst ist es wichtig, auf den literarischen Stoff, welcher dem Text zugrunde liegt, sowie auf das zur Anwendungen kommende Druckverfahren, die Cyanotypie, einzugehen. Dieses Hintergrundwissen bildet zwar nicht die Voraussetzung zum Verständnis der Arbeit, vertieft jedoch jedenfalls die Auseinandersetzung und hilft, den Überlegungen in den späteren Kapiteln zu folgen.

Spuren

Der Stoff, auf dem die kleine Geschichte basiert, welche sich im inneren der Box befindet, stammt aus einem ungewöhnlichen kleinen Buch des Philosophen und Erzählers Ernst Bloch. Es handelt sich bei dem Band eigentlich um eine Sammlung von Geschichten, die in den zwanziger Jahren im Berliner Tagblatt und der Frankfurter Zeitung erschienen und die Ernst Cassirer 1930 das erste mal in Buchform herausgab. (Raddatz 1980, S. 44) Blochs Geschichte trägt den Titel „Die Unmittelbare Langeweile“ und beginnt mit den Worten: „Ich kannte einen, der wollte wohl aus sich heraus, aber das gedieh nicht.“ (Bloch 1985, S. 112) Dieser Anfangssatz ist typisch für die literarischen Texte, die Bloch in dieser Zeit veröffentlichte. Der eine Teil des Satzes „Ich kannte einen“ ist ein klassischer Erzählanfang, wie er sich etwa in der russischen Erzählliteratur (z.B.: Leskow, Gogol) sehr häufig findet. Gleichzeitig stellt der Erzähler schon eine Mutmaßung über die Motive der Figur an, sie wolle „wohl aus sich heraus“. Derart oszillieren Blochs Texte in den Spuren zwischen Erzählung und Interpretation, zwischen Literatur und Philosophie – sie sind beides gleichzeitig: Kunst und Wissenschaft.

Bloch bietet dementsprechend am Ende sogar mehrere Interpretationen der eigenen Geschichte an. Die Erzählung ist in einen Rahmen eingebettet, der es Bloch erlaubt, verschiedene Rahmenfiguren über die Geschichte diskutieren zu lassen, zusätzlich schließt der Text mit einer Deutung, die aber, darin der Geschichte selbst ähnlich, vieles offen lässt.

Für den Text, *Rätselschrift*, welcher einen wichtigen Teil dieser Arbeit ausmacht, ist allerdings der literarische Stoff entscheidend und weniger das drumherum. Die Geschichte soll erzählt werden, ohne eine bestimmte Interpretation bereits mitzuliefern. Das Rätsel zu lösen oder am Versuch der Lösung zu scheitern, schließlich gibt es einige Hindernisse, bleibt den LeserInnen überlassen.

Cyanotypie

Der Text, welcher sich im inneren der Box verbirgt, ist auf Papier gedruckt, das auf Sonnenlicht reagiert. Dieses Sunprint-Papier basiert auf einem frühen fotografischen Verfahren: der Cyanotypie. John Herschel entwickelte das Edeldruckverfahren 1842, also zu einer Zeit, in der die gebräuchlichere Daguerreotypie bereits bekannt war. Cyanotypien unterscheiden sich aber von anderen frühen (sowie neueren) fotografischen Verfahren dadurch, dass sie auf Eisen und nicht auf Silber basieren. Charakteristisch für das Verfahren ist die tiefe Blaue Farbe der Abzüge. In dieser Arbeit wird das Papier allerdings nicht durch Abwaschen der Chemikalien fixiert, weshalb die Lichtempfindlichkeit bestehen bleibt. Daher ist die Farbe des Blattes ein helleres blau und der Druck zeigt schwächere Kontraste. Auch ohne Fixierung sind aber scharfe und deutliche Drucke selbst in kleinen Schriftgrößen möglich.

Das einfache Verfahren gelangte im technischen Bereich zu

einiger Popularität und gab der sogenannten Blaupause, bzw. dem englischen Blueprint, ihren Namen. Es wurde verwendet, um schnelle Kopien von technischen Zeichnungen und Bauplänen anzufertigen.

Zu erwähnen ist auch die Wissenschaftlerin und Fotografin Anna Atkins, welche bereits 1843 Cyanotypie einsetzte, um Farn- und andere Pflanzenarten zu dokumentieren. Dem Verfahren kommt damit ein Platz in der Auseinandersetzung um Objektivität zu, welche zu jener Zeit kontroversiell diskutiert wurde. Es steht am Anfang des Aufkommens eines Paradigmas, welches Lorraine Daston und Peter Galison „mechanische Objektivität“ genannt haben. Gemeint ist damit die Vorstellung, Objektivität würde gewährleistet, indem Gegenstände möglichst ohne menschliche Beeinflussung, also am besten direkt von Maschinen, aufgezeichnet würden. Diesem Geist entspringen auch Atkins Cyanotypien. (Daston/Galison 2010)

Obwohl Herschel selbst einige künstlerische Bilder mit Cyanotypie anfertigte, galt das Verfahren lange als gegenüber den anderen Edeldruckverfahren minderwertig, weshalb es wenig als künstlerisches Medium genutzt wurde. Obwohl Robert Rauschenbergs in den 50er Jahren einige Drucke herstellte, gibt es erst in letzter Zeit vermehrt Versuche, die scheinbar überkommene Technik zu revitalisieren. Besonders hervorheben könnte man etwa die Amerikanerin Tasha Lewis, welche mit Hilfe von Cyanotypie unter anderem lebensgroße Tiere anfertigt, welche skulptural, etwa als Herde oder Schwarm, angeordnet werden. (Lewis 2015)

Bemerkenswert ist auch das Buch von Lauren Redniss, welches das Werk und die Liebesbeziehung von Marie Curie und Pierre Curie behandelt. Sowohl die Illustrationen als auch der Text wurden mit Cyanotypie gedruckt. (Redniss 2010) Arbeiten, welche Schrift mit Cyanotypie drucken, um sie gegen Sonnenlicht empfindlich zu machen, sind mir nicht bekannt.

4. Schrift in der Bildenden Kunst

Es ist keineswegs ungewöhnlich, dass Schrift und Literatur in Ausstellungskunst im Zentrum von Arbeiten stehen (von Streetart ganz zu schweigen). Um die Art, wie die hier erläuterte Arbeit Schrift einsetzt, besser zu verstehen, lohnt es, sie gegenüber einigen solchen Ansätzen in Relation zu setzen. Dabei liegt der Fokus auf KünstlerInnen, welche die Arbeit zwar nicht direkt beeinflusst haben, aber jedenfalls einen Teil des Erfahrungshorizont der Arbeit ausmachen. Die erwähnten Werke unterscheiden sich auf jeweils bestimmte Weise von der Herangehensweise dieser Arbeit und haben zumindest den Einsatz von Schrift mit ihr gemein.

Die zentralste Stellung unter den hier behandelten KünstlerInnen kommt Schrift im Werk Lawrence Weiners zu. Finden sich im Frühwerk des Amerikaners noch zahlreiche schriftlose skulpturale Arbeiten, gelangt er über den Einfluss der konzeptuellen Kunst – Weiner kollaborierte unter anderem mit Sol LeWitt – zu einer Verwendung von Sprache als skulpturelles Material. Bei den neueren Arbeiten Weiners handelt es sich meistens um Schriftzüge, welche in großen Buchstaben an Gebäude im öffentlichen Raum oder Museumswände angebracht werden. Die Schrift wird dabei nicht in erster Linie (obwohl das auch eine Rolle spielt) gestalterisch eingesetzt, sondern zielt darauf, Sprache selbst als zu formenden Baustoff freizulegen. Weiner bezeichnet deshalb seine Werk als „Pieces“ und wehrt sich gelegentlich gegen die Einordnung in die Kategorie Konzeptkunst. Auch wenn seine Stücke deshalb als Literatur aufgefasst werden könnten, etwa als kurze Gedichte oder kryptische Aphorismen, werden sie selten unter diesem Aspekt diskutiert. Den Kern der Stücke, die, wie Weiner mitunter betont, trotz ihrer starken Verflochtenheit mit den jeweiligen Orten, an denen sie angebracht

wurden, ortsunabhängig funktionieren sollen, bildet immer ein Satz, ein ‚Statement‘. Solche Sätze lauten etwa: „As Long as it Lasts“ oder „Balls of Wood / Balls of Iron“.

Anders als bei Weiner, bleibt die Schrift in *Rätselschrift* klar Literatur. Und das, obwohl sie innerhalb eines sogar noch deutlicher skulptural markierten Zusammenhanges auftritt. Das hängt zum einen mit dem narrativen Charakter des Textes selbst zusammen aber auch mit seiner Stellung innerhalb der Skulptur, in der er als arrangierter Text herausgestellt und inszeniert wird. Paradoxerweise kann Weiners Text, in Verbindung mit seinen sprachlichen Eigenschaften, gerade wegen der reduzierten auf den Text konzentrierten Ausführung stofflichen Charakter annehmen.

Ein weiterer New Yorker aus Weiners Generation ist Joseph Kosuth. Auch er bewegt sich zwischen Konzeptkunst und Skulptur, wobei es sich bei ihm, entgegen dem ersten Eindruck, sogar eher als bei Weiner um Konzeptkunst handelt. Seine Arbeiten, in denen er etwa aus blauen Neonröhren den Schriftzug „FIVE WORDS IN BLUE NEON“ formt, können als Sprachspiel bezeichnet werden. Der von Wittgenstein beeinflusste Künstler versucht, die Beziehungen zwischen Gegenständen und Sprache in einem Werk zu verdichten und zu vergegenständlichen. Seine bekannteste Arbeit, das 1965 ausgestellte *One and Three Chairs* lässt sich als Lehrstück über das Verhältnis von Sprache, Bild und Gegenstand auffassen. Hinter einem Stuhl, bringt Kosuth das Bild eines Stuhls, sowie die lexikale Beschreibung eines Stuhles an. Er faltet also drei Manifestationen eines Begriffs vor den BetrachterInnen auf. Schrift und Sprache haben in diesem Fall eine in erster Linie semantische Funktion, erstere wird zwar typografisch gestaltet, die Gestaltung zielt aber darauf, den Inhalt hervorzuheben und hält sich als solche im Hintergrund. Das verbindet sie übrigens mit dem typografischen Prinzip der hier

erläuterten Arbeit. Allerdings wäre es noch unwahrscheinlicher als bei Weiner, Kosuths Art des Einsatzes von Schrift mit Literatur in Zusammenhang zu bringen. Seine Arbeiten sind in erster Linie Sprachspiel, das Arrangement und die Schriftgestaltung werden dem Ziel des Gelingens des Spiels untergeordnet.

Rätselschrift unterscheidet sich darüber hinaus in ihrem Einsatz von Schrift darin von Kosuth, dass der Arbeit das Thesenhafte fehlt. Kosuths Arbeiten wollen etwas zeigen, die hier erläuterte Arbeit verbirgt. Sollte sie auch etwas demonstrieren, dann vermittelt ihre Verrätselung und nicht mittels verdichtender Verdeutlichung. *Rätselschrift*, und das betrifft nicht nur den Einsatz der Schrift, steht konträr zu Kosuths Werk. Diese Entgegensetzung stiftet nicht nur Distanz, sondern auch Verbundenheit im Gegensatz.

Das gilt auch bezüglich der Künstlerinnengruppe Gorilla Girls, die Schrift auf eine wiederum andere Weise verwendet: als politisches Agitationsmittel und Möglichkeit, begriffliches Wissen und Kritik in künstlerische Arbeiten einfließen zu lassen. Besonders dominant ist Schrift auf den Plakaten der Gruppe, in denen sie auf patriarchale Strukturen im Kunstbetrieb hinweisen. Dabei greifen sie oft zu ironischen, rhetorischen Fragen. „Do women have to be naked to get int U.S. museums?“ ist etwa auf einem Plakat zu lesen, das einen liegenden Frauenakt mit Gorillakopf zeigt. Sprache und Schrift dienen der Gruppe dazu, ihre dichten, anspielungsreichen und satirischen Interventionen zu verwirklichen. Sie machen sich also dabei das direkte und eindeutige von Sprache zu nutze und können so verhindern, dass ihre Eingriffe ‚zahminterpretiert‘ werden. Obwohl die Verwendung der Schrift im Werk der Gorilla Girls semantisch orientiert ist, finden sich kaum narrative Momente in den Arbeiten.

Auch wenn *Rätselschrift* keineswegs unmittelbar politisch ist, versucht die Arbeit nicht, seinen gesellschaftlichen Charakter zu

verleugnen. Sie erscheint als gemachtes und zeitgebundenes Gebilde und geriert sich nicht als naturhaft gewachsenes, ihre Gesetze sind Spielregeln, seien es auch offene, und keine Naturgewalten. Sollte *Rätselschrift* Kritik üben, so nicht indem eine Botschaft vermittelt wird, geschweige denn ausgesprochen, sondern, indem sich die Arbeit verschließt und entzieht, indem sie nicht mitmacht. Dieser Gestus verbindet sie mit Künstlern wie dem Filmmacher und Zeichner Vlado Kristl. Kristl ging in seiner Weigerung und Sabotage des eigenen Erfolgs noch viel weiter und versuchte schließlich in seinen Filmen alles Filmische zu vermeiden. Der Gestus seiner Arbeiten selber, die schließlich doch Filme bleiben (auch ein Nicht-Film ist ein Film), ist aber *Rätselschrift* verwandt. (vgl. Schulte 2010)

Jemand, bei dem Literatur unmittelbarer als bei den bisher erwähnten vorkommt, ist Anselm Kiefer. Der deutsche Künstler bedient sich verschiedener literarischer Motive – von deutschen und antiken Mythen bis hin zu den Gedichten Paul Celans – und lässt sie als Bruchstücke, Worte und Satzketten in seinen imposanten Bildplastiken auftauchen. In seinen Skulpturen tauchen als Referenz auf Schrift immer wieder Bücher auf. Meistens sind sie versteinert und beschädigt. Kiefer bedient sich zwar einzelner Zeilen aus Gedichten, verfasst allerdings keine eigenen. Sein Bezug auf die Literatur ist mimetisch. Er versucht, bestehende Stoffe und literarisches Material in die Welt seiner Werke einzuführen, beziehungsweise schafft er ihnen erst eine Welt, die sie auch selber prägen und welche Kiefer die Gestaltung vorgibt. Auch in *Rätselschrift* kommt diesem mimetischen Moment, wenn auch auf andere Weise eine große Bedeutung zu.

5. Reflexionen

Die drei folgenden Mini-Essays werden sich mit drei Dimensionen von *Rätselschrift* beschäftigen, die sowohl während der Produktion als auch in der Reflexion über die eigene Arbeit zentral waren. Dabei ist mir wichtig, nicht einfach Theorien auf die Arbeit zu stützen oder sie mit großen Worten zu adeln. Es handelt sich bei diesen Texten vielmehr um den wie auch immer aussichtslosen und unbeholfenen Versuch, mir selbst auf die Schliche zu kommen.

Mimesis

Mimesis ist eine zentrale Kategorie sowohl in Theodor W. Adornos ästhetischer wie in seiner politischen und Gesellschaftstheorie. Genauer wäre zu sagen: am Begriff der Mimesis zeigt sich, inwiefern diese beiden Seiten Adornos Werk eine Einheit bilden und wie wenig sich die Trennung seines Denkens in Bereiche aufrecht erhalten lässt. Adornos ästhetische Kategorien sind selbst gesellschaftlich.

Mimetisches Verhalten ist zunächst, entsprechend der Wortbedeutung, nachahmend. Der Begriff stammt aus dem griechischen und spielt bereits in der aristotelischen sowie der platonischen Ästhetik eine wichtige Rolle. Darüber hinaus taucht er in den philosophischen Theorien anderer PhilosophInnen, etwa Paul Ricoërs oder Jaques Derridas, an entscheidenden Stellen auf. Es ist allerdings zu beachten, dass die Begriffe dieser unterschiedlichen TheoretikerInnen – obwohl in einigem verwandt – auch große Unterschiede aufweisen. Die letztgenannten beiden folgen etwa der Tradition Heideggers, den Adorno ablehnte. Die Unterschiede der Konzeptionen zeigen sich im Verhältnis zur Vernunft und in der spezifischen Weise, wie begriffliches Denken und mimetisches

Verstehen gegeneinander bzw. ineinander gesetzt werden. Während Heideggerianer dazu tendieren, Mimesis als Gegenteil von begrifflichem Denken zu setzen, gilt für Adorno das Ideal, vermittle des Begriffs über den Begriff hinauszugelangen. Adorno geht es um die Rettung der mimetischen Schicht der Vernunft, nicht um ihre Denunziation.

Es kommt in diesem Zusammenhang aber zunächst darauf an, einen Begriff mimetischen Verhaltens zu schärfen, wie er für die vorliegende künstlerische Arbeit relevant ist. Dabei wird zwar von Adornos Überlegungen ausgegangen aber schließlich zu einem eigenen Begriff gelangt, der das künstlerische Verfahren der Arbeit erhellt.

Am deutlichsten bestimmt findet sich der Begriff der Mimesis in dem bekannten Werk, das Horkheimer und Adorno gemeinsam verfassten und das eine Reflexion der Erfahrung der Shoa, sowie in weiterer Konsequenz von Zivilisation überhaupt darstellt. In der *Dialektik der Aufklärung* zeigen die Autoren, inwiefern sie das Projekt menschlichen Fortschritts überhaupt als gescheitert ansehen. Auschwitz, das synekdochisch für die nationalsozialistische Vernichtungsmaschinerie steht, markiert einen Bruch, hinter den nicht mehr zurückgegangen werden kann.

Allerdings verorten Horkheimer und Adorno die Kräfte, die schließlich in Auschwitz kulminieren bereits am Anfang menschlicher Zivilisation. Das zunächst notwendig gewaltsame Verhältnis der Menschen gegenüber der sie bedrohenden Natur kehrt schließlich als Gewalt der Menschen gegeneinander wieder. Die Natur wird beherrscht aber nicht versöhnt. Frühe Versuche der Naturbeherrschung weisen mimetische Züge auf, durch Nachahmung bei der Jagd oder in rituellen und magischen Praxen soll die Natur beschworen, durch Opfer die Naturkräfte beschwichtigt werden. Die

Opfergabe an Götter ist dabei nur scheinbar ein sich Überantworten und Ausliefern an die Willkür unkontrollierbarer Kräfte und Wesen: eigentlich stellt sie bereits eine Form der List und der Manipulation dar, jene Mittel, welche es schließlich Odysseus erlauben werden, die mächtigsten Gottheiten mit Verwendung seines Verstandes zu besiegen. (vgl. Adorno/Horkheimer 2004)

Die moderne Variante bürgerlicher Vernunft geht also aus mimetischen Formen des Bezugs hervor, löst diese aber nicht einfach ab. Vielmehr werden die vorbegrifflichen Züge – idealerweise – in einer Vernunft im emphatischen Sinne bewahrt und kennzeichnen diese gegenüber bloß instrumenteller Vernunft, die Rechnen näher steht als Denken. Darin steht Denken Kunst näher als es zunächst scheint.

Kunst ist eigentlich ohne Ausnahme mimetisch, sie folgt einer Gesetzmäßigkeit, die nicht beliebig ist, aber niemals im Begriff aufgehen kann. Selbst Literatur, die dem Begriff, ihrem eigensten Medium, am nächsten steht, ist im Grunde darin künstlerisch, dass sie etwas auf eine bestimmte Weise sagt, dass sie etwas sagt, das nur auf diese Weise gesagt werden kann. Es ist gerade im Bezug auf das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zu bemerken, dass überhaupt bezweifelt werden kann, ob eine Aussage ohne diese genuin künstlerische Dimension denkbar ist, ob nicht noch der nüchternste, scheinbar rein informative Satz, im Grunde von dem zehrt, das an ihm spezifisch ist. Eine Überlegung, die sich schwer testen lässt, weil keine Information ohne Form je erscheinen kann.

Obwohl Mimesis also in jeder Kunst und eben sogar in jeder Art geistiger Produktion eine Rolle spielt, kommt ihr in der vorliegenden künstlerischen Arbeit auf mehrfache Weise eine spezifische und zentrale Stellung zu. Zum einen greift das Kernstück der Arbeit, der literarische Text, den Stoff eines anderen Textes auf, er erzählt

dieselbe Geschichte noch einmal, auf andere Weise. Walter Benjamin schreibt in der *Einbahnstraße*: „Die Kraft der Landstraße ist eine andere, ob einer sie geht oder im Aeroplan darüber fliegt. So ist auch die Kraft eines Textes eine andere, ob einer ihn liest oder abschreibt. Wer fliegt, sieht nur, wie sich die Straße durch die Landschaft schiebt, ihm rollt sie nach den gleichen Gesetzen ab wie das Terrain, das herum liegt. Nur wer die Straße geht, erfährt von ihrer Herrschaft [...]“

(Benjamin 1955 S. 16-17) Zu einem guten Teil kommt es bei der Neuerzählung des Blochschen Stoffes auf diese Form des nachfahrenden Verstehens an. Es handelt sich um eine Art der reflektierenden Mimesis, die nachahmt, um zu begreifen, noch ohne überhaupt ein bestimmtes Ergebnis selbst im Sinn zu haben. Das stiftet den privaten und intimen Charakter der Arbeit und birgt das Geheimnis der Fragilität und Schutzbedürftigkeit des Textes. Der Rest der Arbeit, trägt vor allem diesem Umstand Rechnung.

Aber nicht nur auf der Seite künstlerischer Produktion spielt mimetisches Verhalten eine wichtige Rolle. Die Arbeit versucht auch, den Rezipierenden ein bestimmtes Verhalten, wenn nicht aufzuzwingen, so zumindest naheulegen. Nur, wer in den Apparat hinein krabbelt, kann zum Kern des Stückes vordringen. Dabei müssen sich die Erkundenden in eine bestimmte Lage bringen, müssen sich wörtlich in das Innere begeben, um in das Innere des Werkes im übertragenen Sinn zu gelangen. Darüber hinaus müssen sie entscheiden, ob und wieviel Licht sie durch Lüften des Vorhangs auf den Text werfen wollen. So wird ein überlegenes Betrachten der Arbeit verunmöglicht und der Text vor beiläufiger Behandlung geschützt. Grob gesagt bedeutet ein mimetisches Verhalten gegenüber Kunst, der Arbeit zu folgen, sich ihr anzuschmiegen und gleichzumachen. Das Gegenteil wäre ein souverän verfügender Blick aus der Distanz, welcher mit Abstand und Begriffsapparat gerüstet,

die Arbeit begrifflich handhabt.

Eine zusätzliche Ebene bildet der Inhalt des Textes selbst. Die Hauptfigur befindet sich in einer ähnlichen Lage wie die Betrachterin, welche vielleicht hofft, im Text Hinweise auf Ursprung, Ursache und Hintergrund ihrer Lage zu stoßen. Allerdings stößt sie dabei, je nach Lichtverhältnissen, eigener Fähigkeit und Abnutzung des Textes auf Hindernisse. Im ungünstigsten Fall ist der Text bereits fast unlesbar oder es fehlen entscheidende Stellen. Die Lesende muss dann versuchen, die fehlenden Wörter zu ergänzen. Dazu kommt noch, dass auch die Geschichte selbst in bestimmter Hinsicht enttäuscht, sie enthält die Auflösung des Rätsels vor, sowohl der Figur in der Geschichte, deren Zettel schließlich verschwindet als auch der Betrachtenden, welche sich vielleicht eine Aufklärung des Rätsels der Box erhofft.

Rätselcharakter

Es gibt also Verrätselung auf mehreren Ebenen. Rätselhaft ist der Zettel in der Geschichte, der sein Geheimnis bis zuletzt nicht preisgibt, rätselhaft ist auch die Inszenierung des Textes in einer lichtgeschützten Box, das bläuliche Papier und so weiter. Noch rätselhafter wird die Angelegenheit, wenn Teile des Textes bereits verfallen, bestimmte Stellen nicht mehr lesbar sind und sich größere und kleinere Lücken bilden. Während bei vollständigem Text noch klar ist, dass die Lösung des Rätsels vorenthalten wird, bleibt die vor bloßen Fragmenten Stehende darüber im Dunkeln, ob die verlorenen Passagen die Lösung enthalten hätte. So verdoppelt sich das Rätsel.

Allerdings gibt es noch einen grundsätzlicheren Rätselcharakter von Kunst schlechthin, der mit dieser vergleichsweise einfachen Rätselhaftigkeit wenig gemein hat. Adorno bemerkt, dass dieser

Rätselcharakter dort am augenscheinlichsten hervortritt, wo er fehlt. „Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.“ (Adorno 2003, S. 184) Gemeint sind Werke, die sich (sofern es das überhaupt geben kann) einfach in die Intention der Künstlerin zurück übersetzen lassen. So als wäre ein Kunstwerk eine Message, eine mit Mitteln der Kunst ausgedrückte Botschaft, die sich ohne weiteres auch anders hätte sagen lassen. Die dieser Haltung gegenüber Kunst entsprechende Frage, die deshalb zurecht mit einem Tabu versehen ist, lautet: Was will uns die Künstlerin, der Künstler mit dieser Arbeit sagen?

Der Rätselcharakter hängt eher mit dem Sprechenden des Werks zusammen als mit dem, was die Künstlerin sagen will. Das Werk selbst scheint etwas zu sagen, dass sich nicht so recht erschließen lassen will, ist es doch in einer Sprache verfasst – darin dem Zettel in der Geschichte nicht unähnlich – die von der Begriffssprache verschieden ist. An diesem Punkt liegt auch das utopische Versprechen jeder Kunst – hier verknüpft sich der Rätselcharakter mit dem Prinzip der Mimesis: Kunst verheißt Sinn ohne Gewalt, Wahrheit ohne das begriffliche Verfahren, die Gegenstände unter ein Allgemeines zu subsumieren und derart ihr Individuelles zu übergehen. Das Kunstwerk ist es selbst, Sinn, ohne Verweis auf etwas anderes.

Damit hängt auch die Geschichtlichkeit des Rätselcharakters zusammen. Der Rätselcharakter könnte auch in der Frage zugespitzt werden, was eigentlich das Ganze soll, wozu eigentlich Kunst überhaupt da ist. Eine Frage, die letztlich nicht beantwortet werden kann. Die denkbaren Antworten verrieten das Künstlerische an Kunst. Würde zum Beispiel behauptet, Kunst bereite Vergnügen, sei lehrreich oder erhöhe die Lebensqualität, dann wäre sie zu einem Mittel zum Zweck degradiert. Sie wäre dann auch nur in dem Maß gut, in dem sie unterhalte oder Wissen über Gesellschaft und so weiter vermittele.

Sie geriete in die sehr unkünstlerische Lage, sich mit dem Verweis auf Nützlichkeit rechtfertigen zu müssen. Gerade indem sie sich tendenziell gegen solche Zweckmäßigkeit sperrt, verrätselt sie sich. Diese Verrätselung hängt aber mit einer Gesellschaft zusammen, in der nur gilt, was einen Zweck erfüllt.

Diese Weigerung von Kunst ist ihr Privileg. Das Zwecklose, nicht Instrumentelle erscheint im Kapitalismus als Luxus. Deshalb gilt Kunst den Kunstfremden, vielleicht auch den mit Kunst Beschäftigten selbst, als ein kindliches Vergnügen, ein Spiel. Adorno spricht in diesem Zusammenhang vom Albernem und Clownhaften von Kunst. (Adorno 2003, S. 180 f.) Während die Betrachtenden gedanklich ganz ins Werk vertieft sind, erscheint ihnen die Kunst als das Wichtigste und Ernsteste, sobald sie aber mit etwas Distanz sich des ganzen Treibens gewahr werden, sich selbst von außen betrachtend, gewinnt ihr Tun mit einem mal etwas Lächerliches und Dummes. Diese Außensicht hat recht, weil sie das Privileg verhöhnt und denunziert. Unrecht aber hat sie, weil sie die Innensicht nicht kennt und eben gleichzeitig die Möglichkeit verspottet, es könne auch anders sein. Derart verbündet sich der Hohn mit der Herrschaft und identifiziert sich mit dem Elend.

Deshalb bemerkt Adorno: „das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen.“ (Adorno 2003, S. 185) Die Werke fordern verstanden zu werden und verweisen so auf Interpretation. Es handelt sich also nicht um eine Art der prinzipiellen Unverständlichkeit, wie es etwa jene wollen, die fordern, Kunst solle bloß genossen oder erfahren werden, könne aber nicht begrifflich erfasst oder diskutiert werden. Die recht einfache Feststellung, Kunst wäre etwas vom Begriff grundsätzlich verschiedenes ist banal: jeder Gegenstand ist von der Sprache verschieden, Denken kann aber nur versuchen, mit seinen Mitteln die Gegenstände zu ergreifen, indem sie

diese in Begriffe fasst. So hilflos dieser Versuch zweier Welten zu kommunizieren auch sein mag, so absurd wäre es, zu verlangen, ihn zu unterlassen. Indem die Werke in ihre Sprache sprechen, fordern sie die Übersetzung. Es ist zweifelhaft, ob ohne Interpretation, sich überhaupt von einem Leben der Werke sinnvoll sprechen ließe.

Diese Rätselfiguren von Kunst greift die hier behandelte Arbeit auf, einfach, indem sie auf verschiedenen Ebenen Rätsel stellt, welche ihren Charakter verändern. Das strukturell einfach gestrickte Rätsel der Geschichte, nämlich die Frage, was denn nun auf dem Zettel steht, verwandelt sich durch Abnützung in das Problem ganz anderer Art, was denn nun überhaupt die Geschichte eigentlich ist. Darüber hinaus verweisen die Anordnung und skulpturale Einbettung des Textes auf eine zusätzliche Komponente, welche nicht unbedingt ersichtlich ist. Es ist nicht einmal unbedingt bekannt, weshalb der Text verhängen werden muss. Dahinter versteckt sich aber die noch grundlegendere Frage, wieso der Text überhaupt auf so empfindliche Weise gedruckt wurde. Obwohl dieses Rätsel noch zu den lösbaren gehört, zumindest lassen sich Gründe angeben, bewegt es sich schon nahe an dem intellektuell unlösbaren, wieso man überhaupt einen literarischen Text geschrieben, eine Skulptur gebaut hat.

Es folgt übrigens aus dem Dargelegten eine besondere Schwierigkeit, die sich beim Beschreiben der eigenen Arbeit ergibt. Wie erwähnt, geht das Werk nicht in den Intentionen der AutorInnen auf. Die Werke sind künstlich konstruiert, aber haben ein Eigenleben und eine eigene Dynamik. Sie sind gemachte Natur, Gebilde, von denen wir nicht mehr unbedingt wissen, was sie sind. Das heißt aber auch, dass wir vor dem eigenen Kunstwerk genauso als Fremde stehen, wie alle anderen. Vielleicht verschließt sich das eigene Werk sogar umso mehr, weil gegenüber dem eigenen Werk sich ein zuweilen unberechtigtes Gefühl des Verstehens einschleicht. Dieses

Verstehen ist aber oft nicht eines dessen, was das Werk sagt, sondern nur Einsicht in die eigenen Gründe und Motivlagen.

Intimität und Schwäche

Ein oft wiederholtes Klischee besagt, ein Kunstwerk wäre etwas ganz persönliches. Es sei ein Stück des Selbst der AutorIn, welche ihr Innerstes preisgibt. Dieser Akt, so das Sujet, sei riskant, bilde aber die Voraussetzung für gute Kunst. Richtig daran ist die Verknüpfung von Gelingen und Gefahr. Die Gefahr liegt aber eher im Misslingen des Werks, wer die Möglichkeit dieses Scheiterns durch wohlfeiles Kalkül auszuschließen sucht, wird mit Untrifftigkeit des Gebildes bestraft. Fragil und verwundbar sind die Stücke selbst, nicht ihre MacherInnen. In Wirklichkeit gibt niemand preis, was nicht im Grunde recht gut in das Bild passt, dass sich einer oder eine von sich zurechtgelegt hat.

Umso weniger das Werk allerdings einfach festgewordener Abdruck des verwundbaren von Wahnsinn bedrohten Geistes der KünstlerInnen ist, desto empfindlicher wird es selbst. Was Adorno bezüglich romantischen Zweierbeziehungen beschreibt, sie böten „Nachsicht, Duldung, Zuflucht für Eigenheiten“, gilt auch für Kunst. (Adorno 2003b, S. 33) Der Kunstbereich ist die Domäne der Eigenheiten schlechthin – vielleicht heute mehr als je. Nicht nur ist jedes Werk ein einzelnes, Individuum, eine Eigenheit, es ist darüber hinaus alles erlaubt. Kunst darf unlogisch, verspielt, lächerlich, pathetisch und so weiter sein, Anpassungsforderungen, die anderenorts gelten, sind in der Kunst aufgehoben. Allerdings wird diese Verschonung mit Entmündigung erkaufte. Kunst ist wie ein Kind, dass im Nacktbadebereich mit Badehose schwimmen darf und im Textilbereich nackt, es ist ja nur ein Kind – es ist ja nur Kunst.

Übrigens ergibt sich diese Verbindung von Verschonung und

Mündigkeit aus der bestehenden Gesellschaftsordnung. Erwachsen ist, wer sich der Konkurrenz am Markt erfolgreich stellt, sich gegen andere als die oder der Stärkere durchsetzt. Wer das nicht kann oder will, findet in Nischen Unterschlupf, sei es, so vorhanden, im Sozialsystem, der universitären Lehre oder eben im Kunstbereich. Diese Möglichkeiten sind eng mit Privileg verbunden und stehen hauptsächlich StaatsbürgerInnen westlicher Staaten mit bildungsnahem Familienhintergrund offen. Auch Menschen mit Behinderung wird zugestanden, nicht am allgemeinen Wettbewerb teilnehmen zu müssen, obwohl teilweise ein Sekundärmarkt geschaffen wird, der die Situation Behinderter jener der Mehrheit angleichen soll. In jedem Fall ist diese Verschonung ein zweifelhaftes Glück, denn wer schwach ist, wird effeminiert und nicht für voll genommen. Man hat also die Wahl zwischen Härte nach innen und außen oder Entmündigung.

Diesen Typus von Männlichkeit, der sich übrigens als Möglichkeit zunehmend, wenn auch immer noch eingeschränkt, auch für Frauen öffnet, charakterisiert Adorno, durchaus selbstkritisch. „Einem bestimmten Gestus der Männlichkeit, sei's der eigenen, sei's der anderer, gebührt Mißtrauen. Er drückt Unabhängigkeit, Sicherheit der Befehlsgewalt, die stillschweigende Verschworenheit aller Männer miteinander aus.“ Wer diese „He-Männer“ nicht überzeugend verkörpert, wird nicht im Männerbund aufgenommen, er wird verweiblicht. (Adorno 2003b, S. 50f.) Das gilt besonders auch für Intellektuelle und Künstler. Es ist allerdings anzumerken, dass sich neue Entwürfe von Männlichkeit herausgebildet haben, welche etwa durch selbstbewusstes Bekennen zu ihrer androgynen Seite, vermittelt doch ihre Männlichkeit affirmieren. Das bestätigt den Verlauf des Gegensatzes zwischen Stärke und Schwäche, selbst wenn die Codes im einzelnen wechseln können.

Kunst muss mit dieser besonderen Lage umgehen. Tut sie es nicht, identifiziert sie sich mit der Rolle des spielenden Kindes, dessen Spiel den Erwachsenen so wie ihm selbst Vergnügen bereitet. Sie würde dann zurecht nicht für voll genommen. Genauso aufgesetzt wirkt allerdings der pubertär rebellische Gestus von Kunst, die sich radikal gebärdet aber in dem Bereich verbleibt, in dem ihr diese Rebellion zugestanden wird, in dem sie geradezu verlangt wird. Eine andere Strategie bestünde darin, diese besondere Lage irgendwie in die Arbeit selbst hineinzuziehen, also die eigene Lächerlichkeit nicht zu verleugnen, sondern zu betonen. Das Problem bei dieser Strategie besteht darin, in die Nähe des Klamauks zu geraten. Dann wäre der eigentlich kritische Impuls als Amusement entschärft.

Diese Arbeit versucht sich diesem Problem zu stellen, indem sie die eigene Schwäche inszeniert. Es wird also versucht die Schwäche und Verletzlichkeit des Textes durch die skulpturale Einbettung zu betonen. Die Gefahr, der ein Text dieser Art im Ausstellungskontext ausgesetzt ist, ist beiläufig behandelt zu werden. Das übliche Rezeptionsverhalten angesichts von Kunstwerken könnte als schlendernd sortierend beschrieben werden. Die BetrachterInnen wandeln von Werk zu Werk, lesen die Begleittafeln und verweilen vor der ein oder anderen Arbeit, wenn es ihr gelingt, die Aufmerksamkeit zu fesseln. Daraus ergibt sich, dass die Kunstwerke einander eigentlich nicht dulden, „... vergleichen lassen sie sich nicht, sie wollen einander vernichten. Nicht umsonst haben die Alten das Pantheon des Vereinbaren den Göttern oder Ideen vorbehalten, die Kunstwerke aber zum Agon genötigt, eines Todfeind dem andern.“ (Adorno 2003b, S. 84) Der Gestus dieser Arbeit ist aber weniger das marktschreierische: schau mich an, ich bin besser als die anderen, sondern eher ein: da mache ich nicht mit. Die Arbeit verschließt sich gegen Beiläufigkeit, verkriecht sich in einer Ecke und schmolzt. Sie

sagt: willst du mich sehen, dann musst du mich bemerken, musst dich auf mich einlassen, musst du meine Unaufdringlichkeit schätzen. Es ist nur ehrlich, zu bemerken, dass diese Haltung, so würdevoll sie vielleicht sein mag, einem Moment von Wehleidigkeit nicht entbehrt. Und natürlich liegt auch eine gewisse Feigheit darin, sich der Konkurrenz in gewisser Weise von vornherein zu entziehen – wer nicht mitmacht kann nicht unterliegen. Allerdings sind diese Schwächen eben nicht zu kaschieren, sondern hervorzukehren. Es liegt eine eigenartige Stärke in der Schwäche. Benjamin wusste darum und stellt fest: „In diesen Tagen darf sich niemand darauf versteifen, was er ‚kann‘. In der Improvisation liegt die Stärke. Alle entscheidenden Schläge werden mit der linken Hand geführt werden.“ (Benjamin, 1955 S. 16) Die linke Hand ist die schwächere, die ungeschicktere, auch die unbefugte. Wo alles souverän gehandhabt wird, ohne sich Blößen zu geben, kann nichts eindringen. Es verschließt und verpanzert sich gegen mitvollziehendes Denken. Das Hieb- und Stichfeste, also im engen Sinn das Stärkere, stellt sich als das Schwächere heraus.

Ähnlich geht es auch bei dem Aphoristiker Paul Valéry zu, der antiintuitiv befindet, sich gehen zu lassen – dahin zu leben – wäre das Schwierigste. (Valéry, 1995 S. 9) Die Stärke gegen sich selbst, Disziplin, Kontrolle und dergleichen, verhindert eine bestimmte Art des sich auf die Sache Einlassens. Darauf zu verzichten, sich mit solcher Härte alles zuzurichten, ist das Schwerste. Diese Art von Nachgeben bildet aber geradezu die Voraussetzung für Kunst und Denken, welches etwas von der Welt in sich hineinnimmt. Um sich affizieren zu lassen, vielleicht sogar dem zu Verstehenden gleichzumachen, bedarf es schwächerer Weichheit mehr als kristallener Härte. Die Kunst läge darin, geschmeidig zu sein, ohne an Genauigkeit einzubüßen; also das sichtbar werden zu lassen „worin das Denken ursprünglich mit der wirklichen Wirrnis der Dinge übereinstimmt“. (Valéry. 1995 S. 22)

Literatur

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.

Adorno, Theodor W. *Minima Moralia*. Frankfurt: Suhrkamp 2003b.

Benjamin, Walter. *Einbahnstraße*. Frankfurt: Suhrkamp, 1955.

Bloch, Ernst. *Spuren*. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.

Daston, Lorraine J./Galison, Peter. *Objectivity*. New York: Zonebooks, 2010.

Lewis, Tasha. <http://www.tashalewis.info> (6.5.2015)

Radatz, Fritz J. *Spuren*. In: Die Zeit (Nr. 28. 4.7.1980)

Redniss, Lauren. *Radioactive: Marie & Pierre Curie: A Tale of Love and Fallout*. New York: Harper Collins, 2010.

Schulte, Christian. *Vlado Kristl. Die Zerstörung der Systeme*. Berlin: Verbrecherverlag, 2010.

Valéry, Paul. *Windstriche*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.

Anhang



Rätselschrift

Seltsam wie einem das Leben zuweilen mitspielt. Genauer einem Freund einer guten Freundin, die ich schon von klein auf kenne. Sein Name muss um seinetwillen ungenannt bleiben. Dieser Freund meiner Freundin, nennen wir ihn der Einfachheit halber M., erhielt eines Abends während einer Theatervorstellung einen Zettel. Die Botschaft, sofern man sie überhaupt eine solche nennen darf, wurde ihm von einem Angestellten des renommierten Etablissements wortlos zugesteckt. Das längliche, eingerollte Blatt Papier war dicht mit kleinen Buchstaben gefüllt. Zumindest schienen sie dem Ratlosen als Buchstaben, denn keines der in Reihen angeordneten Zeichen, welche, durch Abstände getrennt, Einheiten zu bilden schienen, kam ihm vertraut vor. Es handelte sich um eine Schrift, die er nicht lesen konnte, vielleicht in einer Sprache, die ihm fremd war.

In der Pause unternahm M. den unheilbringenden Versuch, der Sache nachzugehen. Ein Vorhaben, das ihm zu verdenken schwer fällt, wie hätte er schließlich ahnen können, welchen Lauf die Sache nehmen würde. An der Kasse nahm er sich also vor, Erkundigungen über den Ursprung und Inhalt des Zettels einzuholen. Allein statt einer Antwort, erhielt er die zwar höfliche, aber mit einer Eindringlichkeit vorgebrachte Bitte, welche dem Überrumpelten keine Gelegenheit zum Widerspruch einräumte, das Theater zu verlassen und auf die zweite Hälfte des Stückes zu verzichten. Das Geld für die Eintrittskarte, würde ihm selbstverständlich erstattet. Ehe M. ganz wusste, wie im geschah, fand er sich bereits auf der Straße wieder, nachdenklich und verstört in Richtung der Pension wankend, in der er gastierte.

Die Tragweite seiner Situation immer noch nicht erkennend,

berichtete er sobald er seine Bleibe erreichte, voll ehrlicher Verwunderung das Erlebte. Die wortreiche Verblüffung des Rezeptionisten schlug in betretenes Schweigen um, sobald dieser den besagten Zettel in Händen hielt. Schnell retournierte er das Papier und – sie können sich das Entsetzen M.s vorstellen – teilte dem Verdutzten mit, er riete ihm, das Zimmer noch an diesem Abend zu räumen und, besser heute als morgen, das Land zu verlassen, er könne nach Belgien oder Frankreich fliehen, vielleicht sogar über den Kanal. Der nicht mehr nur Verwirrte, der Verschreckte, der Bleiche und Verstörte, packte schnell, wie in einem Traum, seinen Koffer, begab sich zum Bahnhof und nahm den nächsten Zug nach Brüssel. Allein das Gerücht war ihm bereits voraus geeilt, er floh weiter nach England und schließlich in die Vereinigten Staaten, wohin die Kunde noch nicht gedrungen zu sein schien.

Kaum in New York angelangt, suchte er die Kanzlei eines renommierten Anwalts auf. Er legte ein Bündel Geld und einen Revolver vor sich auf den Tisch und sagte: „Das sind zehn tausenden Dollar, die Hälfte von allem, das ich besitze. Ich werde ihnen einen Zettel zeigen und sobald sie ihn gesehen haben werden, werden sie nichts mehr mit mir zu tun haben wollen. Allerdings stelle ich sie vor die Wahl: Entweder sagen sie mir, was auf dem Zettel steht und erhalten im Gegenzug das Geld oder aber ich erschieße erst sie und dann mich selbst.“ Der Anwalt willigte ein, was blieb ihm übrig, doch als M. in seine Tasche fasste, um das Papier zu präsentieren, war es verschwunden.