

Handreichung zu »Handicap« – Statement of the artist

»Handicap« kam mir als Titel spontan in den Sinn; das Wort hat, über seine heute geläufige Bedeutung hinaus, schöne Anklänge an die Hand und an das *cap* bzw. *cape*, welches in dem »Hinausspringen«-Text in Zusammenhang mit der Eskapade ja eine gewisse Rolle spielt. Es geht also um zweierlei: einmal um die Behinderung, d.h. das Unvermögen (letztlich dasjenige, Kunst zu machen bzw. Künstler zu sein) und um das Sich-Verbergen / Sich-Entziehen, Sich-Ausnehmen, also das Nichtmitmachen- bzw. Widerstehen-Wollen. Letzteres ist eine deutliche Anspielung auf Peter Weiss' opus magnum »Ästhetik des Widerstands«, für meine Begriffe ein gelungenes Oxymoron, und zwar in doppelter (und zugleich widerstrebender) Hinsicht: gute Kunst ist immer widerständig, weil sie ›danebenliegt‹; auf der anderen Seite ist gute Kunst auch immer schon über den Widerstand hinaus, sonst wäre sie bloß Propaganda. – Und indem sie darüber hinaus ist, hat sie damit auch nichts mehr zu tun: ist schon neutralisiert oder, andersherum, so krude und weltfern, daß sie sich von der Welt verabschiedet. Das ist ihr Dilemma, das sie zugleich für sich fruchtbar machen muß. (Man denke in diesem Zusammenhang an das Benjamin-Zitat, welches Joseph Kosuth an die Fassade des Seitenflügels im Innenhof der Kunst-Werke gebracht hat: »Man kann erklären: Ein Werk, das die richtige Tendenz aufweist, braucht keine weitere Qualität aufzuweisen. Man kann auch dekretieren: ein Werk, das die richtige Tendenz aufweist, muß notwendig jede sonstige Qualität aufweisen.« – Im Prinzip ist dieser Satz eine Tautologie, bzw., genauer, sinnlos – weil Kunst und Politik, die Benjamin 1934 in dieser sowohl historisch-politisch als auch für ihn persönlich höchst angespannten Situation (Exil) zusammenzwingen *mußte*, doch vollkommen inkommensurabel bleiben, sich also gerade nicht vermitteln lassen, ein Versuch im übrigen, der gerade in seinem Kunstwerkaufsatz, so groß er angelegt ist, mißlingt.) – Damit sind wir schon beim Kern der Sache: die Arbeiten in der Ausstellung, die ich allesamt nur als *Platzhalter* verstehe (und zwar als Platzhalter für die wirkliche, wahrhaftige, »kommende« Kunst, analog zum »kommenden Gott«, Nietzsches ersehntem neuen Dionysos, der genauso wenig gekommen ist wie die von Benjamin ersehnte Befreiung der Kunst durch ihre Politisierung), sind politische Statements, die sich gleichsam in die Kunst verirrt haben und sich, weil sie nicht anders können, ästhetischer Mittel bedienen, um eine ›Aussage‹ zu machen, eine ›Botschaft‹ zu senden – und genau daran / darin scheitern, weil die Eigendynamik der Werke (ihre semantische Unberechenbarkeit, ihre Unverrechenbarkeit und also Unzurechnungsfähigkeit) querkommt, einen Strich durch die Rechnung macht und diese Eigendynamik, die *ästhetische* »Tendenz« der Werke (welche mit der politischen nichts zu tun hat und dennoch von dieser nicht unabhängig gedacht werden kann) sie in andere, eben »verquere« Richtungen zwingt. Ihre vermeintliche Botschaft ist ihr ›*Als ob*‹. Sie präntendieren etwas (zu sein), geben vor, etwas vorzugeben, was sie kraft ihrer Ästhetik zugleich permanent unterlaufen. (Man könnte dieses ihr ›*Als ob*‹ mit ihrer ›Botschaft‹ [die sie selbstredend gerade nicht haben] nur zu leicht verwechseln, und ich fürchte, in die Falle einer solchen Verwechslung – das Falschgeld für bare Münze zu nehmen – geht auch noch und vielleicht gerade der gewiefteste Betrachter.) – Die titelgebende Arbeit mit den 25 Schultafeln (»Left Handed Handicap«) ist über die Maßen plakativ, aber sie führt ihr Plakativ-Sein zugleich *vor* (wie man einen Idioten, ein Infans, einen Sprachunfähigen vorführt) und *auf* (wie ein Theaterstück, eine aggressive Performance), d.h. sie ›führt sich auf‹. Tragen kann sich die Arbeit (wie, erkühne ich

mich zu unterstellen, *alle* konzeptuellen Arbeiten) nicht aus sich selbst, aus einer bloß behaupteten Autonomie heraus, sondern nur über etwas ihr ganz Äußerliches (auf welches aber, und das macht den entscheidenden Unterschied, nicht *sie* verweist, sondern, umgekehrt, welches von außerhalb und ohne die Arbeit zu berühren *auf sie* hinweist): den archimedischen Punkt, an dem sie festgemacht ist – und das ist die Fotografie des ›Schamanen‹ oder ›Druiden‹, jener unbekannte »Wanderer ohne Schatten« (das Bild ist ja tatsächlich im Morgengrauen entstanden), der unzweifelhaft *da war* (»Es-ist-so-gewesen«) und der mit unerklärlichem Blick in die Richtung des Werks bzw. Machwerks hinüberstarrt. Die Fotografie straft die Strafarbeit Lügen *und* belegt ihre Ernsthaftigkeit: Die Arbeit hat eine (nur noch im Titel anklingende) Ironie, bar jeden Humors, der völlig ausgetrocknet ist: hier meint es jemand bitter ernst, der massiv daran zweifelt (und sich nichts sehnlicher wünscht), daß noch etwas ernstzunehmen wäre. – Zugleich ist »Left Handed Handicap« von einer fast beleidigenden (gedanklichen) Simplizität, und allein das »Left Handed« weist in die richtige Richtung. Ich mache sozusagen etwas mit links, was ich auch (und gerade) mit rechts nie richtig machen könnte, gerade weil es das Richtige, »Rechte«, nicht gibt (kunsthistorische Tiefenhermeneutiker mögen in diesem »mit links gemacht« noch eine bösen-ironischen Anspielung auf Castigliones *sprezzatura* sehen): insofern ist die ganze Arbeit ›gelinkt‹. (Zu diesem Begriff vgl. den sehr schönen Text von Roland Barthes über Cy Twombly, mit dem der »Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen« anhebt. – Vielleicht sollte ich überhaupt mehr mit links machen? Aber das läßt sich gerade nicht planen, denn wenn man es tut [wie bei den Schultafeln], ist es eben schon nicht mehr mit links gemacht, sondern nur noch gelinkt, mithin Verrat. – Und genau das *sind* die Arbeiten in der Ausstellung: *Verräter*, mit denen und durch die ich mich, wiederum im doppelten Sinn, selbst verrate; es sind jedoch Verräter, die diesen Verrat [und zwar ganz unabhängig von mir, ihrem Autor, der es ja besser wissen müßte als sie – und der dann feststellen muß, daß sie es *noch* besser wissen als ich] sozusagen in bestem Wissen und Gewissen begehen, Besserwisser, die, unwissend, daß sie es noch viel besser wissen, aufrichtig ihrem Verrat selbst aufsitzen: ihnen widerfährt das, was Nietzsche den »Punkt der Ehrlichkeit beim Betrüge« genannt hatte.) –

Gegen die Schultafeln erscheint das »Vorläufige Verzeichnis einer Ästhetik des Widerstehen-Wollens«, schon durch sein massives Schwarz-in-Schwarz, als geradezu seriös, aber vielleicht gerade deswegen, auf den zweiten Blick, noch viel präventioser. Doch die äußere Form (der bis zum »Exzeß« zelebrierte »Minimalismus« [zwei Wörter aus den 300]), kommt dann bereits wieder als dermaßen platt, als so planes, ebenmäßiges Zitat daher, daß man sich fast schämen müßte, ginge es nicht doch noch um etwas anderes, nämlich um das einzelne, solitäre Wort, um dessen absolute und unteilbare Bedeutung (was bei Wörtern, sofern sie nicht Namen sind, wiederum auf ein Oxymoron hinausläuft, woraus sie ihre Kraft beziehen), die sich versteckt hält hinter der Oberfläche des ganzen ästhetischen Brimboriums. Wie das Tableau aus den Schultafeln ist auch das »Verzeichnis« (an der Wand, wohlgemerkt, nicht in der verschlossenen Box) gleichsam ein Trojanisches Pferd, das etwas ganz anderes ›transportiert‹, als es den Anschein hat. Indem die Arbeit einerseits das Vokabular der Revolutionswilligen aller Couleur buchstäblich auf die Schlagwörter reduziert, die am Ende übrigbleiben (allerdings mit vielen schillernden oder uneindeutigen Nebenwörtern, dem Beifang sozusagen), versucht sie, diesen nun dekontextualisierten (aus jedem sinngebenden [Text-]Zusam-

menhang herausgelösten und nurmehr für sich selbst stehenden) Wörtern gleichsam ›ihre‹ Sprache, ihr »Eigengewicht« (das sie zugleich nur als ihr »Fugengewicht« behaupten können) zurückzugeben, welches sie in der Instrumentalisierung durch den Sprachgebrauch, ihren *Gebrauch* (und *alle* Wörter werden gebraucht, dies ist ihr Zweck), der immer auch *Mißbrauch* ist, verloren hatten. In solcher Freistellung (Suspension und Exhibition gleichermaßen) verlieren sie aber, auf den Status von Namen reduziert, auch ihre (potentielle) Eignung für jede sinnvolle, d.h. auf Bedeutungen abzielende Aussage. (Dem steht natürlich entgegen, daß sich die einzelnen Wörter in ihrer Abfolge fast schon wieder wie kleine Geschichten lesen lassen, Miniatur-Dramen, die allerdings in ihren durch die Wörter bezeichneten Umrissen so offen sind, daß sie ins Alles-und-Nichts ausfransen.)

Noch einmal zum Verrat (ein ganz zentraler Begriff in Klaus Heinrichs für die gleichnamige Arbeit titelgebendem Text »Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen«): nichts scheue ich so sehr, wie mich zu verraten, etwas von mir und damit mich preiszugeben; ich versuche, mich hinter der gnadenlos durchexerzierten Konzeption zu verstecken (das *cape* tief ins Gesicht zu ziehen [in *dieser* Hinsicht übrigens besteht eine Geistesverwandtschaft sowohl zu Hanne Darboven wie zu Roman Opalka]) durch die Reduktion von Aussage und Ausdruck auf die entpersönlichte Textsubstanz, die »Buchstabentreue« und, in den handschriftlichen Arbeiten, auf die quasi maschinelle Abschrift, aus der sich dann doch die Fehler und Versehrungen der ›fehlenden‹, d.h. fehlgehenden und fehlerhaften Hand (eben das Handicap) nicht zur Gänze »eskamotieren« lassen. Diese Fehler und Versehrungen sind das Verräterische (und damit Teil des Verrats); sie bezeugen den Ausdruckswillen, den ich so sehr »scheue«, denn »Ausdruck«, auf Selbstaussdruck reduziert (und als solcher mißverstanden), führt die Kunst in eine Sackgasse, weil er unmittelbar in Privation übergeht (von Gehalt im Sinne des über sich Hinausweisens auf ein Objektives und Teilbares, überindividuell Relevantes kann dann keine Rede mehr sein). – Genau das ist das Dilemma der zeitgenössischen Kunst (und die meisten Künstler sind klug genug, das zu sehen; aber sie ziehen sich zurück hinter eine bloß noch hypothetische Objektivität, ein Allgemeines, das seine Gültigkeit ja gerade verloren hat): daß sie sich reduziert auf die Person des Künstlers, die allein aufgrund ihrer tatsächlichen oder vermeintlichen Authentizität für das »Machwerk« zu bürgen und es zu tragen hat, anstatt daß das gemachte Werk sein Gemachtsein in der gelungenen Homöostase von Inhalt und Form zum Verschwinden brächte (so nimmt es nicht Wunder, daß, wo das Werk solches nicht mehr vermag, an seiner Stelle der Macher verschwindet, wie Bas Jan Ader auf dem Atlantik) – und die Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem, Sein und Bewußtsein *in sich* austrüge. (Auch dies hat seine Anfänge schon in der Romantik, und Goethes Kritik an den Romantikern war genau auf jene Art Subjektivismus gemünzt, der sich am eigenen Schopf aus dem eigenen Sumpf herauszuziehen versucht.) – Zumindest aber gab es bis weit in die Moderne hinein noch haltbare objektive Kriterien für die Kunst, »haltbar« jedoch nur insofern, als man, vom Fortschritt getrieben, nur das über Bord werfen konnte, was überhaupt so viel Gewicht hatte, daß man sich daran noch hätte halten können. Wo aber alles über Bord gegangen ist, hat das Schiff keinen Tiefgang mehr, und so fischen die Künstler, jeder in seinem kleinen Boot, auf, was ihnen vor den Bug kommt oder ins Netz geht. Ich mache da keine Ausnahme (wie könnte ich auch) und balanciere zwischen den Extremen ›reinen‹ Ausdrucks (in Form der unreduzierbar persönlichen, zugleich aber jedes über sich hinausweisenden Gehalts

entbehrenden und damit buchstäblich gegenstandslosen Handschrift) und ›reiner Konzeption‹, der bloßen ›Idee‹ mithin, die bekanntlich ohne das Fleisch, in dem sie sich inkarniert, ein abstraktes Ideal bleibt. (»Der reine Geist ist die reine Lüge«, heißt es bei Nietzsche.) Benjamins wunderbarer Satz aus der »Einbahnstraße«, daß das Werk die Totenmaske der Konzeption sei, läßt sich für meine (und wohl viele andere) Arbeiten umformulieren in: Die Konzeption ist die Totenmaske des Werks, d.h.: es ist die Maske, unter und in welcher (in welche gezwungen) das Werk nur noch als totgeborenes das Licht der Welt erblickt.

Die von allen verräterischste Arbeit in der Ausstellung aber ist zweifellos das Bild-Text-Hybrid »Hinausspringen aus der Totschlägerreihe«, weil ich dort über meine Haltung zur zeitgenössischen Kunst – und das heißt vor allem: zu den Ansprüchen an meine eigene – Rechenschaft ablege und damit sowohl mich als auch sie verrate – und zwar deswegen, weil dieser Text alle anderen in der Ausstellung präsentierten Werke notwendig der Lüge überführt (und nur deswegen steht mein Name, der des Verräters, auch in der Kopfzeile). Schlimmer noch: das den Verrat Verratende bildet dabei keine Ausnahme, es kann sich von seiner eigenen Kritik nicht ausnehmen und straft sich Lügen, indem es sich an sich selbst bewahrheitet. Inhalt und Form fallen ganz und gar auseinander, die Unvermittelbarkeit von Bild und Lektüre, Lesbarkeit und Anschaulichkeit, Sinnlichkeit und Sinn sind ins Extrem getrieben und lassen sich in keinem Extrem mehr dialektisch aufheben. Sichtbar wird dies an dem, was man früher einmal die »schöne Hand« nannte: an der anachronistischen, um »Sauberkeit« bemühten Handschrift, die jedoch wirklich zu *lesen* (d.h. als Text zu rezipieren) für den Betrachter (bzw. Leser) ein Exerzitium darstellte, welches dasjenige des Abschreibens beinahe noch überträfe. Kurzum: diesen zum Bild mutierten Text wird *in dieser Form* niemand lesen (und selbst wenn es jemand täte, hätte er nichts davon als die Befriedigung oder Enttäuschung, keinen Schreibfehler gefunden zu haben) – und damit scheint die Arbeit (»Arbeit« nurmehr im so basalen wie banalen physischen Sinn) wahrhaftig sinnlos. Sie fordert, auf der Textebene, in höchstem Maße jene Sinnhaftigkeit ein, die sie auf der Bildebene um so strikter verweigert. Denn wenn man, als Leser, den zugrundeliegenden, ›vorbildlichen‹ Originaltext (d.h. das Typoskript) durchdringt – ohne ihn überschauen zu können –, so ›hat‹ man zwar den ›Inhalt‹ der Arbeit (nicht aber ihren Gehalt); nimmt man dagegen, als Betrachter, den Text als Bildobjekt wahr, so überschaut man zwar die Form (den ›Rahmen‹), doch ohne sie zu durchdringen, also ebenfalls ohne den Gehalt. – Unterzöge sich zuletzt jemand der Mühe, das Text-Bild (oder, wahlweise, den Bild-Text) wirklich Wort für Wort zu entziffern, so würde zwangsläufig die Rezeption unmittelbar und unvermittelt hin- und herspringen zwischen sinnlicher Anschauung (des körperlichen Schriftbildes) und unsinnlicher Lektüre (der körperlosen Schriftbedeutung); ein organisches Zugleich wäre unmöglich. Die Wahrheit des Textes ist niemals die des Bildes und umgekehrt. So kommt »Hinausspringen aus der Totschlägerreihe« nach beiden Seiten nicht ›zu sich‹ und erleidet dasselbe Schicksal wie der Hinausspringende, dessen Schicksal der Text beschreibt: findet sich wieder zwischen allen Stühlen im Niemandsland.

»Handreichung zu ›Handicap‹ – *Statement of the artist*«, dargelegt von F.H. im März d.J. 2011, anlässlich der Ausstellung »Handicap« bei KLEMM'S Berlin