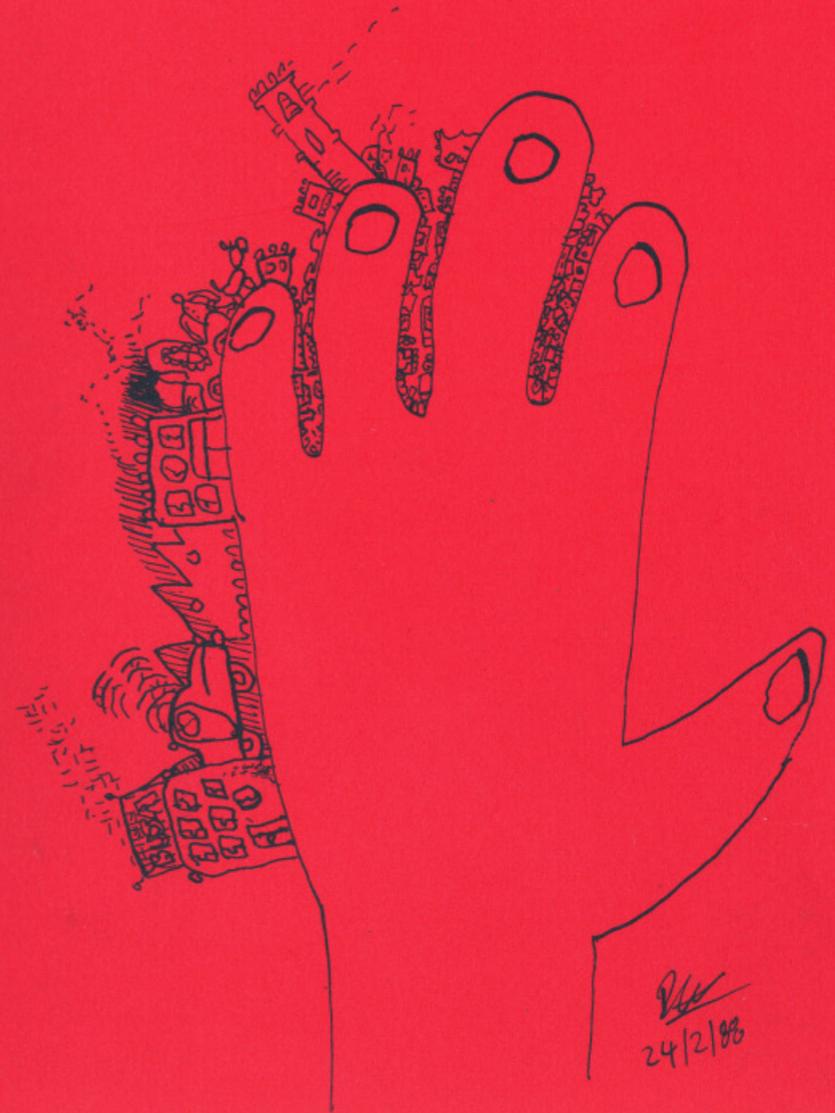


# Michael Dreyer Theorie und Plastik

Barbara Buchmaier, Helmut Draxler (Hg.), Michael Dreyer, Kai van Eikels, Felix Ensslin



Michael Dreyer Theorie und Plastik



Barbara Buchmaier  
Anekdotischer Magnetismus oder Die Tastatur der Kunst.  
Die Sphären und die Anpassungsarbeiten des Michael Dreyer 34

Kai van Eikels  
Publikum von unten.  
Skizze für ein Denkmal 66

Felix Ensslin  
Schreiben über Michael Dreyer, „Michael Dreyer“,  
„Christian“, ... : Ein Versuch 98

Helmut Draxler, Michael Dreyer  
Asoziale Plastik.  
Dialektik der Selbst-Subversion (Gespräch) 130

Michael Dreyer  
Konzepte 196

Verzeichnisse 205

Impressum 208



*Zwei Bänke I, 2016*



*Drei Bänke, 2016*



*Zwei Bänke 2, 2016*



ohne Titel, 1989



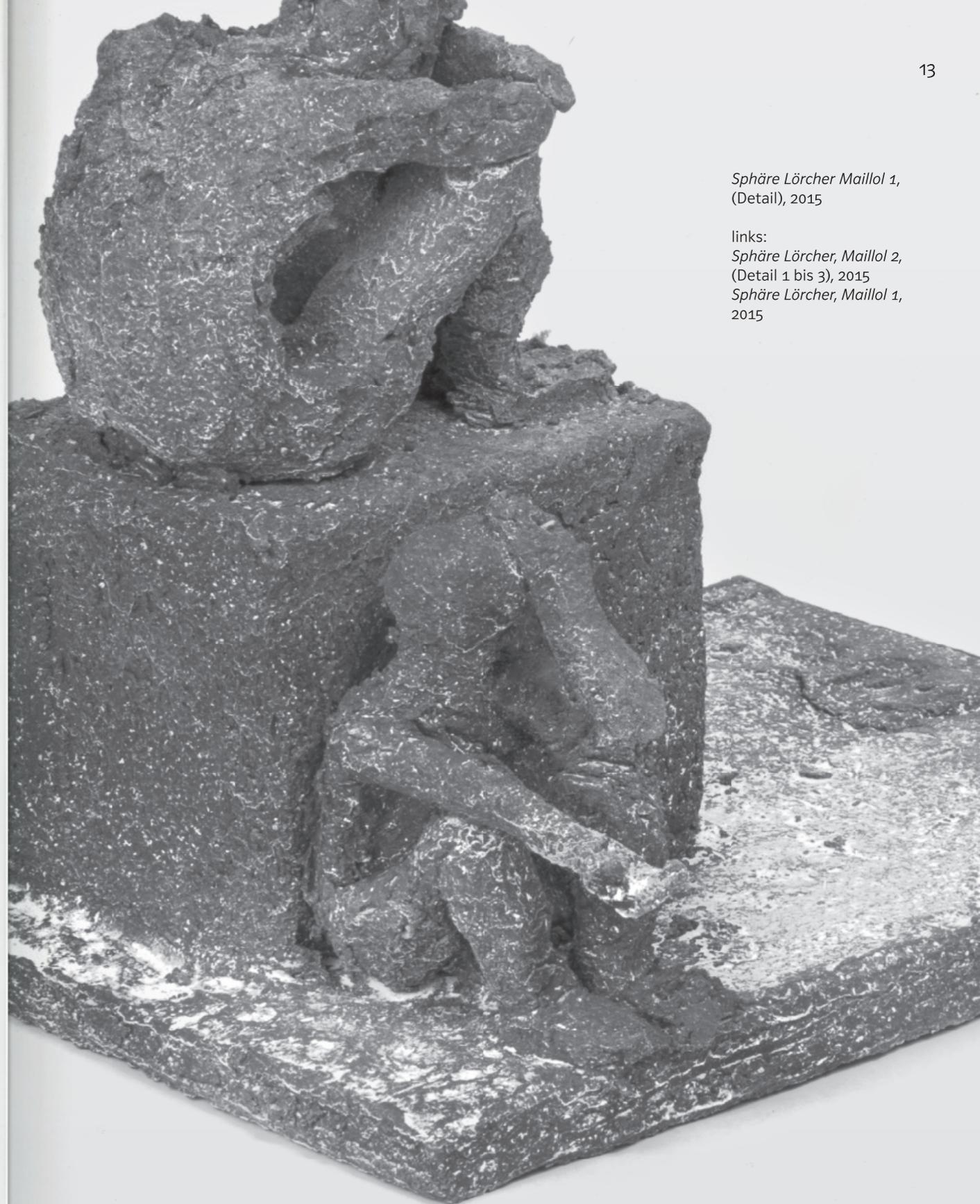
Sphäre Vendôme, 2015



Sphäre Lörcher, 2015



ohne Titel, 1989



*Sphäre Lörcher Maillol 1, (Detail), 2015*

links:  
*Sphäre Lörcher, Maillol 2, (Detail 1 bis 3), 2015*  
*Sphäre Lörcher, Maillol 1, 2015*



*Sphäre Thek, Maillol, 2015*



rechts: *Sphäre Maisprach (Detail), 2015*



*Sphäre Degas, Lörcher, 2013*

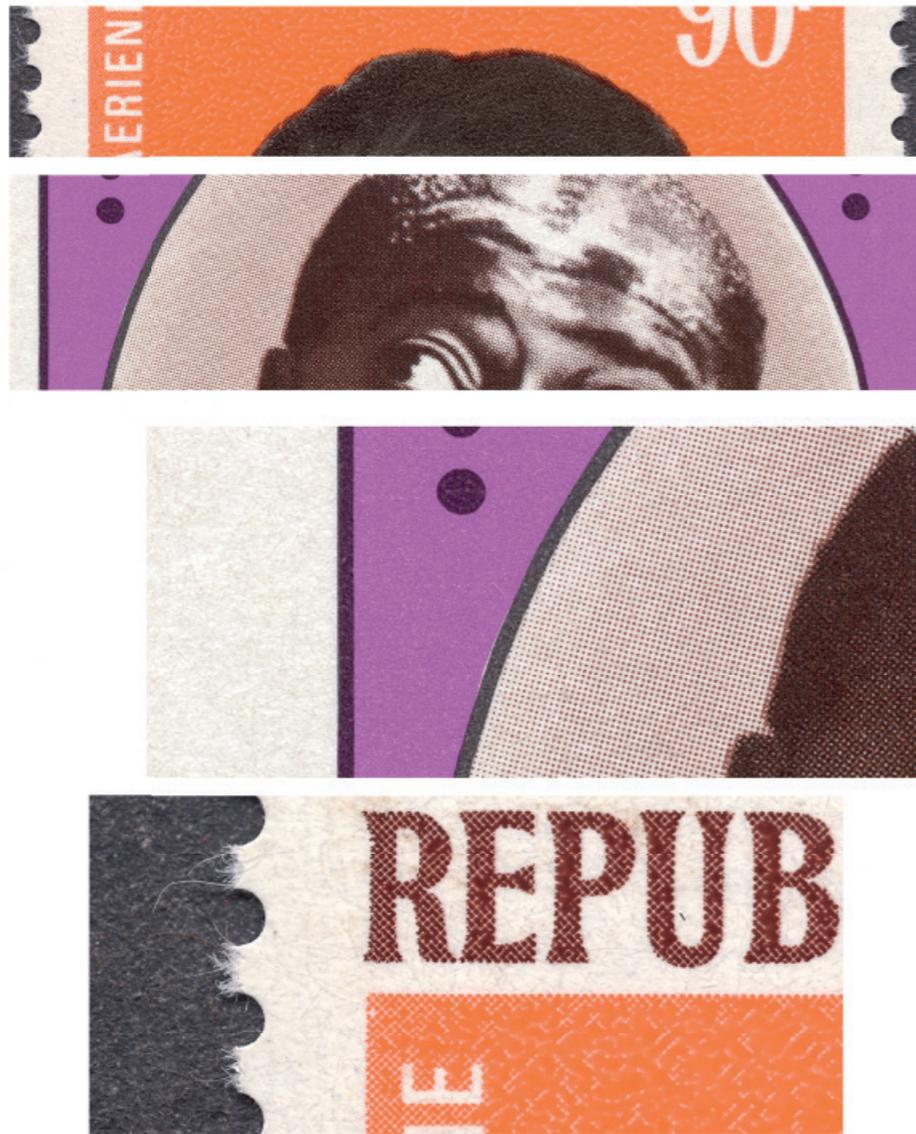


*Zwei Bänke mit sitzender Figur, 2015*





*Pult*, 2013



*Komposition mit Louis Armstrong/Che Guevara-Motiv, 2015*



*Bank 1, 2015*



*Sphäre Maisprach, 2015*

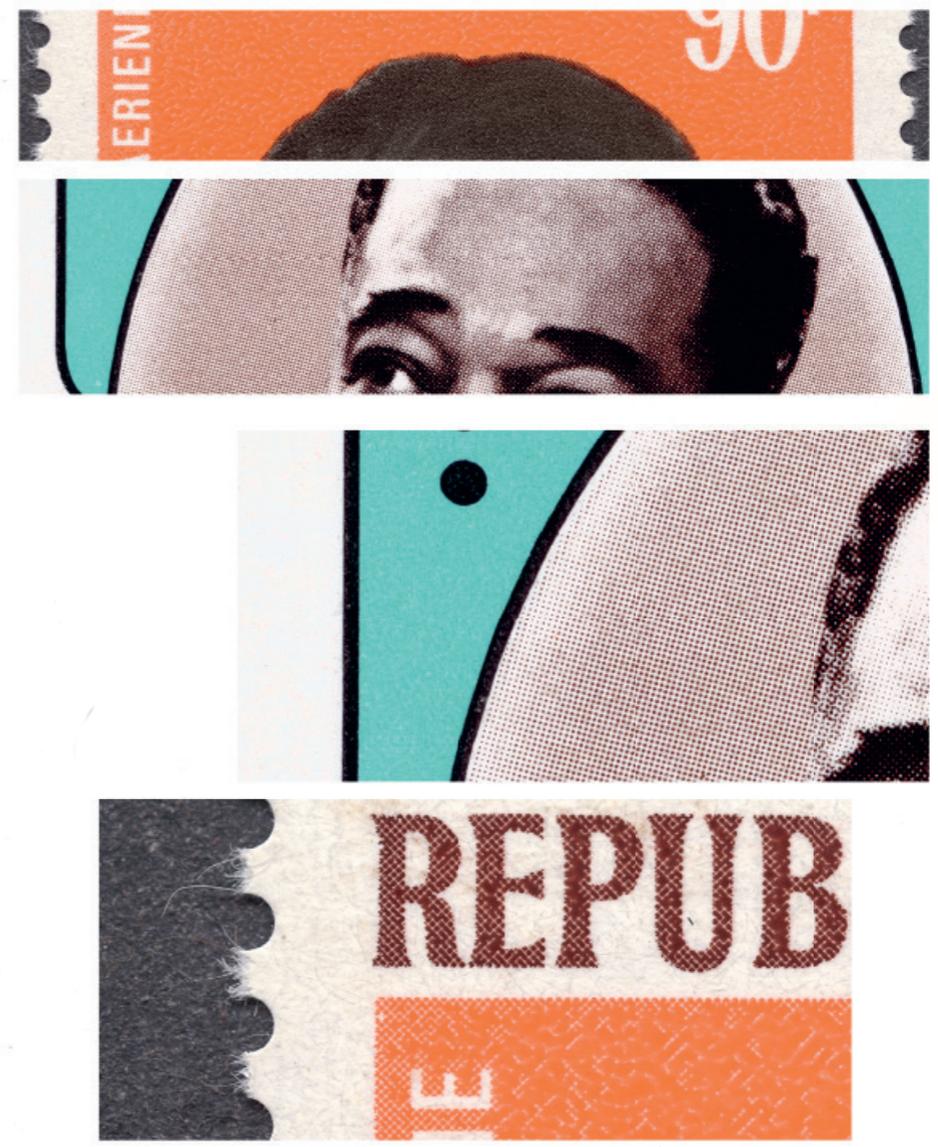


rechts:  
*Bank mit sitzender Figur, 2015*  
*Runder Brunnen mit Radiohörer, 2016*





Brunnen mit am Boden sitzendem Radiohörer, 2016



Komposition mit Duke Ellington/Che Guevara-Motiv, 2015

Brunnen mit die Füße  
badendem Radiohörer, 2016

folgende 5 Seiten:  
ohne Titel, 1989









Komposition mit Duke Ellington/Che Guevara-Motiv, 2015



Komposition mit Che Guevara-Motiv, 2015



*Barbara Buchmaier*

***Anekdotischer Magnetismus  
oder Die Tastatur der Kunst.  
Die Sphären und  
die Anpassungsarbeiten  
des Michael Dreyer***

Einen lesbaren und bündigen Text zu schreiben über die 2012 von Hans-Jürgen Hafner völlig richtig als „hyper-diskursiv“<sup>1</sup> bezeichnete Praxis von Michael Dreyer, ist kein einfaches, weil kaum abzuschließendes Unterfangen, gerade wenn man sich selbst gerne im Recherche-Modus bewegt. Denn aus einem in unterschiedlichste Richtungen gesponnenen und dadurch höchst komplexen Netz gilt es dann nur einige Fäden und Knotenpunkte herauszuarbeiten, die helfen, vielleicht die Gesamtstruktur zu verstehen. Der folgende Text beschäftigt sich, mit entschlossenen Auslassungen und hoffentlich nicht zu großen Gedankensprüngen, ohne die es jedoch nicht gegangen wäre, vor allem mit ausgewählten neueren kleinplastischen Arbeiten des 1953 geborenen Künstlers, der auch als Autor, Kurator, Gestalter und Hochschullehrer aktiv ist – und mit einigen der (für ihn gerade aktuellen) künstlerischen Referenzen und Geschichten, die er darin verarbeitet oder um sie herum imaginiert. Die entscheidende Frage hierbei ist: Wie finden sie Eingang? In welcher Form lässt Michael Dreyer sie in Erscheinung treten?

***Drei exemplarische ideelle Szenen, geknetet***

Drei Figuren auf einer viereckigen Platte: rechts, auf einem Sockelquader sitzend, eine nackte Frau. Sie hat die Beine angewinkelt und ihre Unterarme auf den Knien verschränkt, um ihren nach vorne geneigten Kopf mit der Stirn darauf auszuruhen. Links neben sie, direkt auf den ‚Boden‘, haben sich zwei etwa gleich große Männer gelegt. Der äußere hat das rechte Bein angewinkelt, seinen rechten Unterarm schiebt er als Stütze unter den Kopf, der linke liegt entspannt auf seinem Bauch. Titel: *Sphäre Maillol, Thek*, 2015.

Auf einer anderen Platte sieht man auf die miniaturisierte Nachbildung eines einfachen historischen Brunnens. Mit dem Rücken dazu positioniert sich seitlich ein Junge mit einem großen altmodischen Radioapparat auf der linken Schulter. Titel: *Sphäre Maisprach*, 2015.

Etwas reduzierter denn *Sphäre Vendôme*, 2015: Einem archäologischen Modell ähnlich, kann man hier ein pompöses, reich verziertes Postament erkennen, das den kurzen Schaft einer unsauber abgebrochenen Säule mit angedeutetem, sich nach oben schlingendem Reliefband trägt. Die Bodenplatte ist auch hier kaum größer als für die Darstellung nötig.

Schaut man sich diese Kleinplastiken an oder besser gesagt ihre in diesem Katalog über die fotografische Reproduktion vermittelte *mise en scène* – was sieht man? Was teilt sich einem mit? Sicherlich helfen die Titel weiter und es lässt sich etwas erkennen, das man so oder so ähnlich schon ein anderes Mal wahrgenommen hat: Sei es der Akt einer in sich gekehrten, wohlproportionierten Frau – Maillols bekannte Plastik *La Nuit* aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts oder der Verweis auf ein zerstörtes Monument: hier der klägliche Rest der geschichtsträchtigen, im Jahr 1871 auf Initiative des Künstlers Gustave Courbet aus politischen wie ästhetischen Gründen abgerissenen Pariser Vendôme-Säule.

Michael Dreyer formt in seinen Kleinplastiken der Reihe *Sphären* Monumente, Kunstwerke und Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Zeiten und Kontexten nach.



Foyer des Kunstmuseums  
Stuttgart mit der Bronze-  
skulptur 'La Nuit' von  
Aristide Maillol, 1905, und  
Display (Foto: M.D., 2016)

Er setzt sie zueinander in Bezug, ohne dabei einer wissenschaftlichen oder systematischen Gesetzmäßigkeit zu folgen. Ausgangspunkt bildet vielmehr, wie im Folgenden noch ausgeführt werden wird, sein langjähriges Interesse am Aktualisierungspotenzial historischer, besonders starker oder eigenwilliger künstlerischer Selbstentwürfe und Haltungen, immer in Verbindung mit Beobachtungen sozialer Funktionsweisen, wobei er oft den bloßen Kontext der Kunst überschreitet und den Blick auf das Gesamtgesellschaftliche richtet: Der spezielle, ‚eigene‘ Entwurf, die eigene, eigentümliche Künstlerexistenz – diese auch und gerade im Sinn von politischer Leistung, von Schicksal – werden jeweils parallel dazu gedacht.

### *Im Ton der Sphären*

Um Michael Dreyers Kleinplastiken herum sammeln und verweben sich Geschichten, tatsächliche und erfundene. Sie ziehen diese fast schon wie ein Magnetfeld an. Es bilden sich die von ihm so benannten *Sphären*, in die auch der Betrachter sich einfinden und in ihnen weiterdenken, weiterspinnen kann, was der Künstler ihm auf der Motivebene mehr oder weniger lapidar präsentiert. Zum Beispiel wenn man mitbekommt, dass sich die beiden neben Maillols nächtlichem Frauenakt Liegenden von dem bekannten Schwarz-Weiß-Foto herleiten, das den (nicht nur von Michael Dreyer) vor wenigen Jahren wiederentdeckten Paul Thek quasi als erkennbar lebenden Doppelgänger mit geöffneten, nach oben blickenden Augen neben der von ihm aus Wachs geformten Leiche seiner selbst zeigt, die er unter dem Titel *The Tomb / Death of a Hippie* 1967 erstmals in New York ausstellte.<sup>2</sup> Dieser narzisstische ‚Joke‘ Theks, der auf selbstironische Weise auch an das Tabu Tod rührt, wird von Dreyer aufgegriffen und erweitert, indem er die Reihung mit Maillols in sich gekehrter *Nacht* thematisch – im Sinne eines möglichen memento mori – nicht nur in die kunstgeschichtliche Vergangenheit rückführt, sondern auch den



Paul Thek neben 'The Tomb / Death of a Hippie', 1967, *Artforum*, Nr. 3

historischer Dorfbrunnen in Maisprach, Schweiz, 1841



historischen Überschlagn in die eigene Gegenwart und Nähe vollzieht, denn seit 1980 steht einer der seltenen Abgüsse der Maillol-Plastik mitten in Stuttgart<sup>3</sup>, wo Michael Dreyer seit vielen Jahren lebt und arbeitet.

Durch die Verkleinerung und die Technik der Knetmodellierung distanziert und gleichzeitig greifbar, gibt Dreyer seinen Szenen den Charakter von Entwürfen, von flüchtigen Skizzen, die er wie aus Spielfiguren zusammensetzt.

„I don't deny history. It's an immense toy“, lautet ein Statement Jean Baudrillards in einem Interview mit Sylvère Lothringer.<sup>4</sup> Losgelöst aus ihrem eigentlichen Kontext, könnte man sich diese Worte fast 40 Jahre später beinahe als Credo vorstellen, das über der Tür zu Michael Dreyers Atelier geschrieben steht. Dreyer treibt jedoch kein sinnentleertes Spiel mit Zeichen, sondern ein sehr idiosynkratisches<sup>5</sup> und spekulatives, in dem er bestimmte, mit ideellem Wert aufgeladene Figuren, Objekte und Momente durch Mimesis und Re-Animation im Kleinen aufruft und kombiniert, sie sozusagen ineinander blendet, um als eine Art ‚auktorialer‘ Erzähler eine neue ‚Geschichte‘ entstehen zu lassen, die das Kontinuum einer herkömmlichen Geschichtsschreibung dekonstruiert und alternative Zugänge schafft. Er löst akute Fragestellungen in vergangene Figuren und Welten auf, indem er sich empathisch (emphatisch?) in sie hinein verliert, um mit ihnen in einen imaginären, einen ideellen (Aus)Tausch zu treten, sie ins Jetzt zu holen.

So etwa geht die Szene *Sphäre Maisprach* auf eine Kindheitserinnerung zurück: Der Junge mit dem Radio, der sich im Heimatort Dreyers zumeist in der Umgebung des Dorfbrunnens aufhielt, wurde, nach Aussage des Künstlers, von den Einwohnern als Dorfdepp abgestempelt.<sup>6</sup> Doch was ging wirklich in diesem Jungen vor? Wieso hat er sich nicht gewehrt? Lag möglicherweise genau darin seine Stärke?

Illustration von André Mare  
(1885-1932) zu dem Roman  
'Le Colonel Chabert' von Honoré  
de Balzac



### Balzac

*Als ich sagte, ich sei der Oberst Chabert, lachte er mir so unverschämt ins Gesicht, daß ich ihn ohne ein Wort der Entgegnung verließ. Mein Stuttgarter Gefängnis ließ mich an das Pariser Irrenhaus denken, ich wollte vorsichtig zu Werke gehen.<sup>7</sup>*

*Oberst Chabert* ist eine Erzählung des französischen Schriftstellers Honoré de Balzac.<sup>8</sup> Erzählt wird darin die schicksalhafte Geschichte eines fiktiven Edelmanns und Obersts, der im Regiment Napoleons als Führer eines Kavallerieregimentes entscheidend zum Gewinn der Schlacht von Preußisch Eylau (1807) beigetragen hat. Dabei wird er jedoch so stark verwundet, dass man ihn für tot hält und in einem Massengrab bestattet. Aber Chabert ist nicht tot. Mit letzter Kraft gelingt es ihm, sich aus dem Grab zu befreien und nach einer langen Odyssee, unter anderem mit einem Aufenthalt ausgerechnet in einer Stuttgarter Strafanstalt, völlig verwahrlost nach Paris zurückzukehren – in der Hoffnung, dort seinen alten Status, seinen Namen, seine Frau und sein Vermögen zurückzuerhalten. Doch obwohl er an der Seite eines Anwalts mit erstaunlicher Energie prozessiert, bleibt er erfolglos und stirbt letztlich im Armenasyl. Nach seinem scheinbaren Tod bekam Chabert keine andere Chance, als als lebender Leichnam weiterzuexistieren und daran zu verzweifeln.

Während seiner Arbeit an den *Sphären* begab sich Michael Dreyer über die Lektüre von Balzacs Erzählung auf die Spuren von Oberst Chabert. Gedanklich sah er ihn vor sich, wie er auf seiner beschwerlichen Reise am Brunnen aus *Sphäre Maisprach* vorbeigekommen sein mag, nachdem er aus dem Stuttgarter Gefängnis entlassen worden war. Möglicherweise verweilte er dort – ähnlich wie der Junge mit dem Radiogerät auf der Schulter.

Wie hätten die Leute diesen vom Schicksal Betrogenen wohl damals gesehen? Wie sähen sie ihn heute? Hätten sie ihn in ähnlich in sich zusammengesunkener Haltung vorgefunden wie den Akt Maillols, der die Nacht verkörpert? Und wie mag es sich wohl angefühlt haben, lebendig begraben zu sein und in einem Massengrab unter anderen Leichen wiederzuerwachen? Bei dem Gedanken daran, sieht man da nicht schon die bläuliche, angeschwollene Zunge vor sich, die uns Theks wächserner Hippie dreist entgegenstreckt?

Zurückgekehrt nach Paris, sah sich der verzweifelt auf seine Rehabilitation hoffende Chabert – vermutlich mit gemischten Gefühlen – am Sockel der 1810 fertiggestellten Vendôme-Säule stehen und laut rufen: „Ich bin’s, der Oberst Chabert, der das große Karré der Russen gesprengt hat. Die Gestalt aus Erz [die Napoleon-Statue auf der Säulenspitze], sie wird mich wiedererkennen.“<sup>9</sup> Dass die Säule dann 1871, also etwa 60 Jahre später während der Zeit der *Commune*, auf Antrieb des damals mit der Oberaufsicht der Pariser Museen beauftragten Künstlers Gustave Courbet gestürzt werden würde, weil sein Blick vom Amtszimmer im Louvre-Palais täglich auf die von ihm als ungraziös empfundene, „zur Verherrlichung der Thaten der ‚großen Armee‘ errichtete bronzene Cigarre“ fiel und er so „als Nachbar der persönliche Feind der Vendôme Säule“<sup>10</sup> geworden war, war damals noch nicht abzusehen. Genauso wenig wie für Courbet absehbar war, dass ihm dieser symbolische, von den Kommunarden mitgetragene Akt nach Rückkehr der Regierungstruppen zum Verhängnis werden sollte – er wurde vor Gericht zu einer Gefängnisstrafe verurteilt und musste nicht nur die Kosten des Prozesses tragen, sondern auch den gesamten Wiederaufbau der Säule finanzieren, was ihn ruinierte.

Was hätten sich Chabert und Courbet wohl zu sagen gehabt, wären sich die beiden vom Schicksal unterschiedlich Gezeichneten im späten Alter begegnet?



Postament der Siegessäule am  
Place de Vendôme, Paris

### *We now interrupt for a commercial*

Um nicht zu sehr ins Fiktiv-Anekdotische abzuschweifen und einen anderen Aspekt der künstlerisch-diskursiven Praxis Michael Dreyers auszumachen, eignet sich ein Blick auf die zusammen mit dem Kurator Clemens Krümmel für den Kunstmarkt konzipierte Arbeit

*Wenowinterruptforacommercialfredlörcher* (2011).<sup>11</sup> Ähnlich einer Versuchs- andordnung oder einem Planspiel zum Thema *artist's artist* reflektiert sie im Titel und in der Zusammenstellung ihrer Bestandteile den Aspekt der Wertbildung über Anleihe und Referenz auch im materiellen Sinn.

Begonnen wird die von Dreyer immer wieder neu aktivierte Kette ‚Künstler entdecken Künstler‘, indem er eine (von ihrem Besitzer entlehene) Originalarbeit des Stuttgarter Bildhauers Alfred Lörcher (1875–1962), der, wie im Folgenden noch ausgeführt wird, ein zentraler ‚Fixpunkt‘ für Dreyer ist, als Element in ein Setting integriert, das unter seiner (und Krümmels) Autorschaft firmiert: Eine 50er-Jahre-Kleinplastik Lörchers (*Sitzender*, 1954) wurde neben eine Tischlampe aus dem Jahr 1972<sup>12</sup> auf einem weißen Sockel mit Glasplatte positioniert. Wird die Lampe eingeschaltet, ist das Setting aktiviert: Es fällt Licht auf Lörchers Sitzenden, er wird sozusagen beworben und ins ‚Rampenlicht‘ gerückt. Der anspielungsreiche Werk-titel kündigt dies bereits an, denn er lässt die Bezeichnung *commercial* direkt, durch Zusammenzug der End- bzw. Anfangssilbe, in den Vornamen des Partner-künstlers übergehen. Die eigentliche Referenz, nämlich die akademische Genre-Bildhauerei, wirkt dadurch wie in den Hintergrund gerückt.

Darüber hinaus bedingt der Kontext der kommerziellen Einzelausstellung, dass auch der Galerist an die Kette ‚Künstler entdeckt Künstler‘ angeschlossen wird, der mit dem von ihm entdeckten Dreyer nun auch dessen Entdeckung Alfred

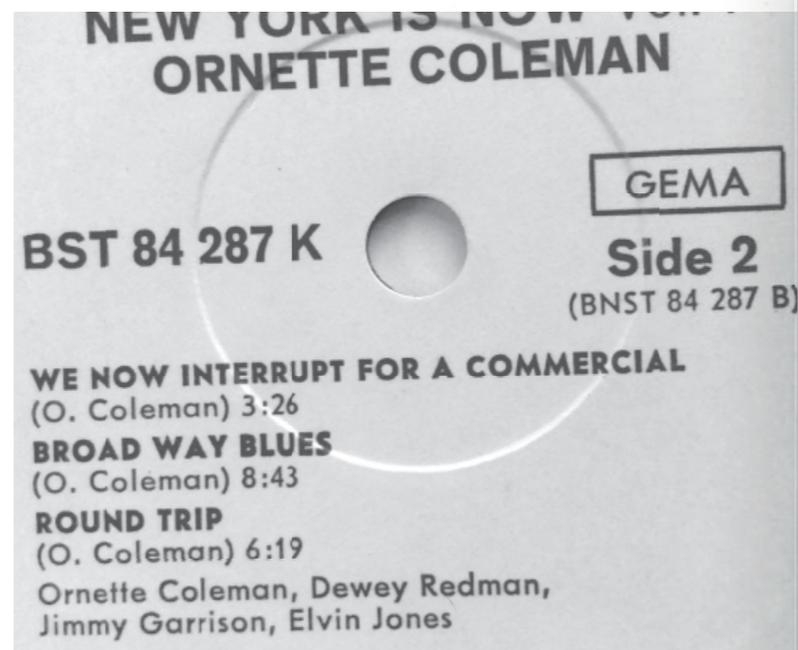


M.D. mit 'Sitzender' von  
Alfred Lörcher,  
(Foto: Philipp Ziegler, 2011)

Lörcher nicht nur zeigen, sondern bewerben und zum Verkauf anbieten soll. Statt nur zu sagen „Dreyer zitiert Lörcher“ oder „Dreyer beruft sich auf Lörcher“, wurde die historische Arbeit als Artefakt selbst wesentlicher Bestandteil des neuen Expo-nats, was diverse Folgeüberlegungen anstößt: Wer in der Entdecker- und Vermark-ter-Kette ist dafür verantwortlich, dass Aufmerksamkeit, dass Wert entsteht? Wer erzeugt ideellen Wert? Wer den materiellen? Was bedeutet es für das Standing eines zeitgenössischen Künstlers, wenn er anstatt von Zitaten gleich das Original-werk eines von ihm geschätzten Künstlers in ein Werk aufnimmt? Und wer erntet den Mehrwert?

Für den (nicht eingetretenen) Fall des Verkaufs des Arrangements, das über die oben formulierten hinaus auch urheberrechtliche Fragen auslöst,<sup>13</sup> machten es Dreyer und Krümmel jedenfalls zur Auflage, dass der Käufer die Lörcher-Bronze zu-künftig immer zusammen mit den anderen Bestandteilen des Werks ausstellen muss. Das sollte auch für die Ausleihe oder den Weiterverkauf gelten. Alternativ könne der neue Besitzer die Kleinplastik auch gesondert anbieten, müsste dann aber die restlichen Teile der Galerie zur Vernichtung überlassen.

Die in *Wenowinterruptforacommercialfredlörcher* pointierten Fragen haben Aktualität, gerade weil sich eingespielte Hierarchien der Bedeutungsstiftung und Vermittlung immer mehr umzukehren oder zu verwischen scheinen.<sup>14</sup> So kann man auch im Fall Dreyer-Lörcher / Lörcher-Dreyer fragen, wer von der Wiederent-deckung Lörchers durch Dreyer stärker profitiert. Die Tatsache, dass der bereits verstorbene Lörcher und Dreyer selbst auf dem internationalen Kunstmarkt nicht oder nur sehr eingeschränkt präsent sind, macht es jedoch schwer, in Zahlen zu antworten. Auf jeden Fall dürfte sich in Dreyers professionellem Netzwerk der Name Alfred Lörcher über Stuttgart hinaus bereits verbreitet haben. Und für einige Lörcher-Spezialisten dürfte Michael Dreyer kein Unbekannter mehr sein.



Label der Schallplatte  
'New York is Now!'  
von Ornette Colemann, 1968



Buchseite mit Foto  
von Alfred Lörcher  
(Videostill aus 'Atelier',  
2012, von Peter Ott)

### **Apropos Lörcher**

*Die Ideen zu meinen plastischen Arbeiten waren nie eine plötzliche Eingebung. Die Idee entsteht nach irgend etwas, was ich tatsächlich gesehen habe. Etwas aus dem alltäglichen Leben, Menschen ... auf der Straße, auf dem Sportplatz, im Kino oder auf einer Abbildung in irgendeiner Zeitung, ... Versammlungen, Konferenzen. Alles dies sind Geschehnisse, die in der Zeit liegen, und diese versuche ich plastisch zu gestalten.*<sup>15</sup> (Alfred Lörcher, 1964)

Die Entdeckung des vor allem regional und in Fachkreisen bekannten, in der humanistischen Tradition verwurzelten Stuttgarter Bildhauers<sup>16</sup> über einen zufällig gefundenen Katalog ist grundlegend für viele neuere Arbeiten Michael Dreyers. Im Besonderen gilt dies für Lörchers Spätwerk der Nachkriegszeit, seine bildhaften, vielfigurigen Kleinplastiken und Reliefs, die Figurentableaus entwerfen – so etwa diverse Beratungs- und Konferenzszenen –, deren Leitmotiv die Darstellung des Menschen als handlungs- und kommunikationsfähiges Wesen ist.<sup>17</sup> Wie Lörchers Kleinplastiken der 50er-Jahre zeigen auch Dreyers *Sphären* ihre Figuren immer in einem ‚idealen‘, in einem abstrakten Raum, der nicht näher gekennzeichnet ist, sondern nur an die Ausmaße der gegebenen Grundfläche gebunden, der jedoch gerade durch seine Modellhaftigkeit wie geschaffen erscheint, ihn zum Beispiel in den öffentlichen Raum hinein weiterzudenken. Dreyers *Sphären* und auch die neuen, reduzierteren Beschäftigungen mit dem Phänomen (Sitz)Bank/Mensch legen es sogar nahe, sie als Frage nach den Resten, dem Rest-Potenzial von öffentlichem Raum zu begreifen oder noch weitergedacht als Kommentar auf das, was man ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ nennt.

In unveröffentlichten Ausführungen zur Ausstellung von 2011 schreibt Michael Dreyer, dass Lörchers „Postnazi-Humanismus“ und sein spontanes, modellierendes

Sich-Verausgaben attraktiv waren für ihn als „plastisches Parallelbild von fremder Hand“ zu seinem eigenen Jugendwerk, das er etwa im Jahr 2000 „introspektiv“ zu sehen gelernt habe als ein zustandsgebundenes Tun, in dem sich Traumata und Übertragungsversuche artikulieren.

Wenn Dreyer, der bis heute nicht im Besitz einer eigenen Lörcher-Plastik ist, imaginiert, er habe selbst als Kind möglicherweise bei einem Spaziergang durch Stuttgart bereits dessen Arbeiten im öffentlichen Raum betrachtet, so etwa den Sparkassenbrunnen<sup>18</sup> aus dem Jahr 1955, baut er erneut eine fiktive Ebene des ‚In-Kontakt-Tretens‘ auf. Auch wird der öffentliche Raum zum persönlichen, mit Relikten aufgeladenen Ort, wenn er heute ab und an zu einem Spaziergang in den in seiner Nachbarschaft auf einem Hügel über der Stadt liegenden Alfred-Lörcher-Weg aufbricht.<sup>19</sup>

### **Selbstfiktionalisierung als Vollendung?**

Von dort aus zurück und auf das eigene Werk und Wirken fällt Michael Dreyers Blick – mit und über Lörcher hinaus – im Konzept der neuen *Anpassungsarbeiten*.<sup>20</sup>

Parallel zur Inszenierung der *Sphären*, in denen er Figuren, Objekte, andere Autoren sozusagen komplizenhaft analysiert und in fiktive Konstellationen versetzt, richtet der etwa Sechzigjährige die Frage der Aktualität und des Aktualisierungspotenzials in diesen *Anpassungsarbeiten* fokussiert auf eigene, bisher nicht gezeigte Werke.

Daran interessant ist nicht nur, was Michael Dreyer über die Jahre hin überhaupt für erhaltenswert befunden hat, sondern vor allem auch, wie er Bestehendes an die Ära *Post-Internet* ‚anpasst‘, wie er es transformiert.

Was passiert da, wenn Michael Dreyer retrospektiv in Dialog mit sich selbst tritt? Wenn er sozusagen seinem früheren Künstler-Selbst begegnet und dabei zu seinem eigenen *artist's artist* wird?<sup>21</sup>

Anders als bei den früheren Collagen, deren Motive im Rahmen der *Anpassungsarbeiten* über Digitalisierung und ein Computerprogramm neu gesampelt werden,<sup>22</sup> genügt bei der Keramik-Serie *Coolie Loach Hiding Holes* (1990/2015) die Aktualisie-



Dornauge /  
Coolie Loach

nung des Titels, um aus abstrakten, 25 Jahre alten Kleinplastiken, die bis vor kurzem noch unveröffentlicht in der Kategorie „Fischhöhlen“ in Michael Dreyers Lager standen, etwas Aktuelles zu machen. Es handelt sich bei den *Coolie Loach Hiding Holes* um imaginäre Rückzugsorte für die bodennah lebende und mit ihrer tigerhaften Zeichnung dekorative Art der Dornaugen aus der Gattung der Steinbeißer, von denen der Künstler 1990 in einem Mannheimer Aquaristikshop einige beobachtet hat, wie sie sich schutzlos in einer Ecke aneinanderdrängten.

Er selbst sieht *Coolie Loach Hiding Holes* als (s)eine „Rückeroberung des Mediums Keramik“ und es leuchtet ein, sie etwa im Zusammenhang mit seiner aktuellen Auseinandersetzung mit öffentlichem Raum/Kunst im öffentlichen Raum zu sehen. In diesen Kontext gerückt, erscheinen die handgetöpften Formen wie Modelle für ein Kunstprojekt im Außenraum oder ganz allgemein wie eine modellhaft inszenierte Allegorie auf das Problemfeld „Kunst im öffentlichen Raum“.

Eine andere Art der Anpassung führte Michael Dreyer bei der Kleinplastik *Pianist* (2014) durch, einer auf einem Hocker sitzenden Figur, die ihre Arme parallel zueinander vor sich hin ins Nichts streckt, als würde sie nach einer (imaginären) Tastatur greifen. Das Keramikoriginal, das hier Modell stand für einen 3-D-Scan und einen 3-D-Druck, aus dem die Gussform für eine spätere Auflagenarbeit für den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf wurde,<sup>23</sup> konnte, in Daten übertragen, nachträglich noch ‚anatomisch‘ korrigiert werden, denn es entstand kurz nach einer Augenoperation, infolge derer der Künstler für eine Weile



*Sitzender Passant am Sparkassenbrunnen, Stiftskirche, Stuttgart, Karl Gimmi / Alfred Lörcher, 1919/1955 (Foto: M.D., 2016)*

links:  
*Büro des Stuttgarter Oberbürgermeisters Fritz Kuhn mit Pianist (Foto: M.D., 2015)*



fast blind war. Gleichzeitig zeigt es im Kleinformat eine Situation, die der Künstler selbst erlebt hat: Ohne etwas zu sehen, saß er damals vor einem Klavier und ließ sich daran unterrichten.

Ist der *Pianist* also auch eine Art (angepasstes) Selbstporträt des Künstlers in Miniatur, das es ihm ermöglicht, sich selbst an unterschiedlichen Orten in Szene zu setzen, zu aktivieren? Die Motive der vier zur Edition gehörenden Postkarten, die die kleine Figur in ihrer Handlichkeit und Flexibilität fotografisch an verschiedenen Orten auf einem weißen quaderförmigen Sockel zeigen, könnten ein Hinweis darauf sein. Man sieht den *Pianisten*, den Künstler, wie er sich auf der Fensterbank eines Oberbürgermeisterbüros einer anderen Kleinplastik (Ist es ein Elefant?) zuwendet, wie er vom Foyer des Düsseldorfer Kunstvereins hinaus seine Arme in Richtung „Klaviatur“ des öffentlichen Raums streckt, oder auch in neutraler Situation, ähnlich dem Studio-Setting einer Produktfotografie.

Immer aber handelt es sich dabei um eine *politische Stellung*.<sup>24</sup>

Das Einzelwerk erschöpft sich bei Michael Dreyer nie in seinem faktisch-materiellen Hier und Jetzt. Im Gegenteil ist jedes einzelne Werk in der Weise, wie es mit anderen Werken – eigenen, ‚fremden‘, kunstgeschichtlichen – korrespondiert und in einem vom Künstler immer weiter entwickelten und verdichteten Netz von Referenzen mit Bedeutungen und Hinweisen angereichert wird, Konzentrations-



Vorderseite einer der  
drei Karten zur  
Edition Pianist, 2014

punkt einer Art Überdeterminierung. Entgegen einer rein ästhetischen Rezeption des bloßen ‚Ausgestellten‘ geht es bei Dreyer auch – oder vor allem – um Text und Kontext: in Form von Titeln, die wie Fingerzeige funktionieren, aber auch durch separate essayistische Texte, die er publiziert, und mündliche Vermittlungsarbeit, über die er im persönlichen Gespräch Hintergrundinformationen und Anekdoten in Umlauf bringt.

Wenn er dabei historische, künstlerische und literarische Figuren, sowie deren Lebenswerk, auf ihr Aktualisierungspotenzial hin befragt und zu seiner eigenen Figur, seiner eigenen Arbeit in Beziehung treten lässt, entsteht dabei der vielschichtige, nicht kontinuierlich gedachte, poetisch-subjektive Raum von Geschichte, den er als seine eigene künstlerische Identität generiert und begreift: ein ständiges In-Verbindung-Treten, Überlagern und Austauschen von Ideen, Artikulationsweisen und Daseinsentwürfen, das jedoch nicht willkürlich vor sich hin fluktuiert, sondern in seiner Flucht persönlich gebunden erscheint.

**1** Hans-Jürgen Hafner: *Bessere Plätze*, im Michael-Dreyer-Katalog der Galerie Aanant & Zoo, Berlin 2012, S.7.

**2** Die Unterkörper wurden in der Kleinplastik von Dreyer ergänzt, das Foto zeigt nur die Oberkörper.

**3** Momentan steht sie entgegen ihrer eigentlichen Bestimmung als Außenraum-Plastik im Foyer des Kunstmuseums.

**4** *Postface: Forget Baudrillard. An Interview with Sylvère Lotringer*, in: Jean Baudrillard, *Forget Foucault*, Los Angeles 2007, S.123 (franz. Original: *Oublier Foucault*, Paris 1977).

**5** Idiosynkratisch hier in der Bedeutung von eigen oder eigentümlich in der Mischung.

**6** Modell für den Brunnen stand nach Angaben Michael Dreyers ein Dorfbrunnen aus dem Schweizer Ort Maisprach.

Möglicherweise deutet sich hier eine weitere Fahrt an.

**7** Honoré de Balzac, *Oberst Chabert*, Zürich 1995, S.40.

**8** 1832 erstmals unter dem Titel *La Transaction* erschienen, später Teil der *Comédie humaine* (*Sittenstudien/Szenen aus dem Privatleben*).

**9** Honoré de Balzac, *Oberst Chabert*, Zürich 1995, S.57.

**10** Paul d'Abrest, *Courbet und die Vendôme-Säule*, in: *Die Gartenlaube*, Heft 9, S.148–150, hrsg. von Ernst Keil, Leipzig 1878; hier zitiert nach: Wikisource, [https://de.wikisource.org/wiki/Courbet\\_und\\_die\\_Vend%C3%B4me-S%C3%A4ule](https://de.wikisource.org/wiki/Courbet_und_die_Vend%C3%B4me-S%C3%A4ule) (Stand: 14.10.2015). Der Text beschreibt sehr ausführlich die Geschehnisse um Courbet und den Abriss der Säule.

**11** Präsentiert 2011 in der Ausstellung von Michael Dreyer *Triple Negation – Double Props #1, WE NOW INTERRUPT FOR A COMMERCIAL* in der Berliner Galerie Aanant & Zoo.

**12** Es handelt sich um die *Lampadina* von Achille Castiglioni, entworfen für die Firma Flos, die dieses Modell bis heute ab 86 Euro im Angebot hat. Der materielle Wert der Lampe innerhalb der Konstellation dürfte unerheblich gewesen sein, wobei sie deutlich zum Gesamteindruck beiträgt und darüber hinaus darauf verweist, dass Kleinplastiken – wie eben auch Lampen – oft auf Tischen oder Fensterbrettern platziert werden.

**13** Der bereits 1962 verstorbene Lörcher konnte nicht nach seinem Einverständnis gefragt werden, was man vielleicht auch problematisch sehen kann, weil seine Kleinplastik 1:1 in einem kommerziellen Zusammenhang in das Werk anderer eingefügt wurde.

**14** In der zur letztjährigen Messe *Frieze Masters* erschienenen gleichnamigen Publikation wurden beispielsweise mehrere kommerziell erfolgreiche Gegenwartskünstler, darunter Glenn Ligon und Alex Katz, nach ihren künstlerischen Inspirationsquellen befragt, was den Verdacht aufkommen lässt, der Zuspruch erfolgreicher zeitgenössischer Künstler würde jetzt gebraucht, um den Wert älterer Künstler erst zu legitimieren und ggf. zu steigern.

**15** Zitat Alfred Lörchers aus dem Jahr 1964, in: Marlies Grüterich, *Alfred Lörcher*, Stuttgart 1976, S.102f.

**16** Ab 1919 hatte Alfred Lörcher eine Professur an der Stuttgarter Kunstgewerbeschule, ab 1938 war er Professor an der dortigen Akademie. Eine Werkauswahl Alfred Lörchers (Werke fast ausschließlich der 1950er-Jahre) wurde 1962 zusammen mit Arbeiten von Werner Gilles, HAP Grieshaber, Erich Heckel, Brigitte Meier-Denninghoff und Emil Schumacher auf der Venedig

Biennale im Deutschen Pavillon gezeigt. Im Katalogtext wird Lörcher als „Fratello spirituale del Maillol“ bezeichnet. Diese Bezeichnung wurde vom Lörcher-Kenner Kurt Leonhard in einer Festschrift zu dessen 85. Geburtstag als falsch bezeichnet, stattdessen bezeichnet er ihn als „Sonderfall“: „Das Flüssige und das Feste, das Weiche und das Harte, die diagonal bewegten Keilformationen und die milden allseitigen Rundungen vereinigen sich bereits in manchen Werken zu lebendiger Kontrapunktik.“ Dreyers *Sphäre Maillol Thek* beinhaltet im übertragenen Sinn auch einen Kommentar auf den (später in Frage gestellten) Vergleich Lörchers mit dem französischen Bildhauer, im Sinne eines „schwäbischen“ Maillol.

**17** Neben dem Modellieren durch Kneten übernimmt Michael Dreyer von Lörcher auch die handwerkliche Methode, durch das abschließende Überziehen der Kleinplastiken mit Gipswasser eine koloristische Vielfalt der Oberfläche zu erzielen.

**18** Lörcher wurde nach dem 2. Weltkrieg beauftragt, den teilzerstörten, ursprünglich von Karl Gimmi erbauten Brunnen wiederaufzubauen. Er besteht jetzt aus einer halbkugelförmigen Schale, in der auf einem säulenartigen Podest mit vier Wasserspeiern eine Frauengestalt kniet, die – als Geste für Erntesegen und Erntedank – zwei Trauben empor hält (Quelle: <http://www.stuttgart.de>).

**19** Ein weiterer Teil der „Lörcher-Suche“ Dreyers liegt im Studium von Archivmaterialien der Stuttgarter Staatsgalerie und in einer Kontaktaufnahme mit der Galerie Valentien, die Werke von Lörcher zeigte. Für 2016 plant Michael Dreyer eine Ausstellung in Stuttgart, in der darauf näher eingegangen werden soll.

**20** Im April/Mai 2016 wird Michael Dreyer eine gleichnamige Ausstellung in der Galerie Aanant & Zoo zeigen.

**21** Michael Krebber etwa integrierte 2010 in seine Ausstellung in der Berliner Galerie Buchholz das Jugendwerk *Politisches Bild*, 1968/2010; Bertold Mathes zeigte in der Berliner Kienzle Art Foundation 2014 unter dem Titel *Song About The Midway* eine von ihm selbst kuratierte Werkschau bisher unverkaufter Bilder, die er nicht-chronologisch zueinander in Bezug setzte; Albert Oehlen betitelte seine Retrospektive in der Kunsthalle Zürich kürzlich mit *An Old Painting in Spirit*. Die Bezeichnung *Anpassungsarbeiten* passt sehr gut auch in den Modesektor. Jungdesigner – zum Beispiel solche, die eine Traditionsmarke übernehmen – passen alte Modelle oder Stile durch leichte Verschiebungen an aktuelle Trends an oder rufen damit sogenannte *Vintage-Trends* aus. 2013 benutzte die New Yorker Künstler- und Trendforschergruppe K-HOLE zusammen mit der brasilianischen Agentur 1824 den bis dahin kaum bekannten Begriff *normcore* als zeitgemäßen Gegen-vorschlag zu *Mass-Indie* als ‚befreiende‘ Alternative zur unendlichen Ausdifferenzierung und Individualisierung (siehe: <http://khole.net/>).

**22** Michael Dreyer bezeichnet dieses Verfahren als „programmierte Gestaltung“.

**23** Auflage 8 Ex. + 5 A.P.

**24** Die vollständigen Titel der Kartenmotive lauten: *Politische Stellung Fotostudio 1*, *Politische Stellung Oberbürgermeisterbüro 1*, *Politische Stellung Kunstverein 1* und *Politische Stellung Fotostudio 2*.



ohne Titel, 2008

links:  
Coolie Loach Hiding Holes 1 bis 6,  
1990/2015



*Coolie Loach Hiding Holes 1, 1990/2015*

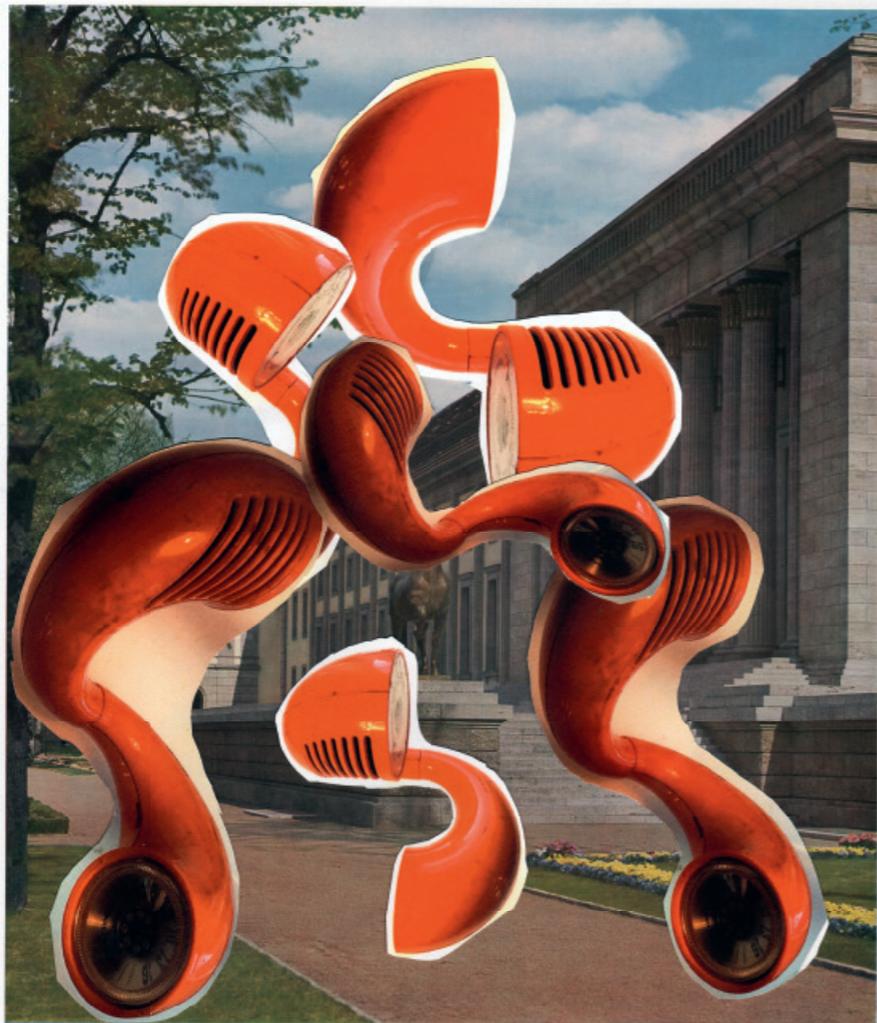


rechts: *Coolie Loach Hiding Holes 2, 1990/2015*



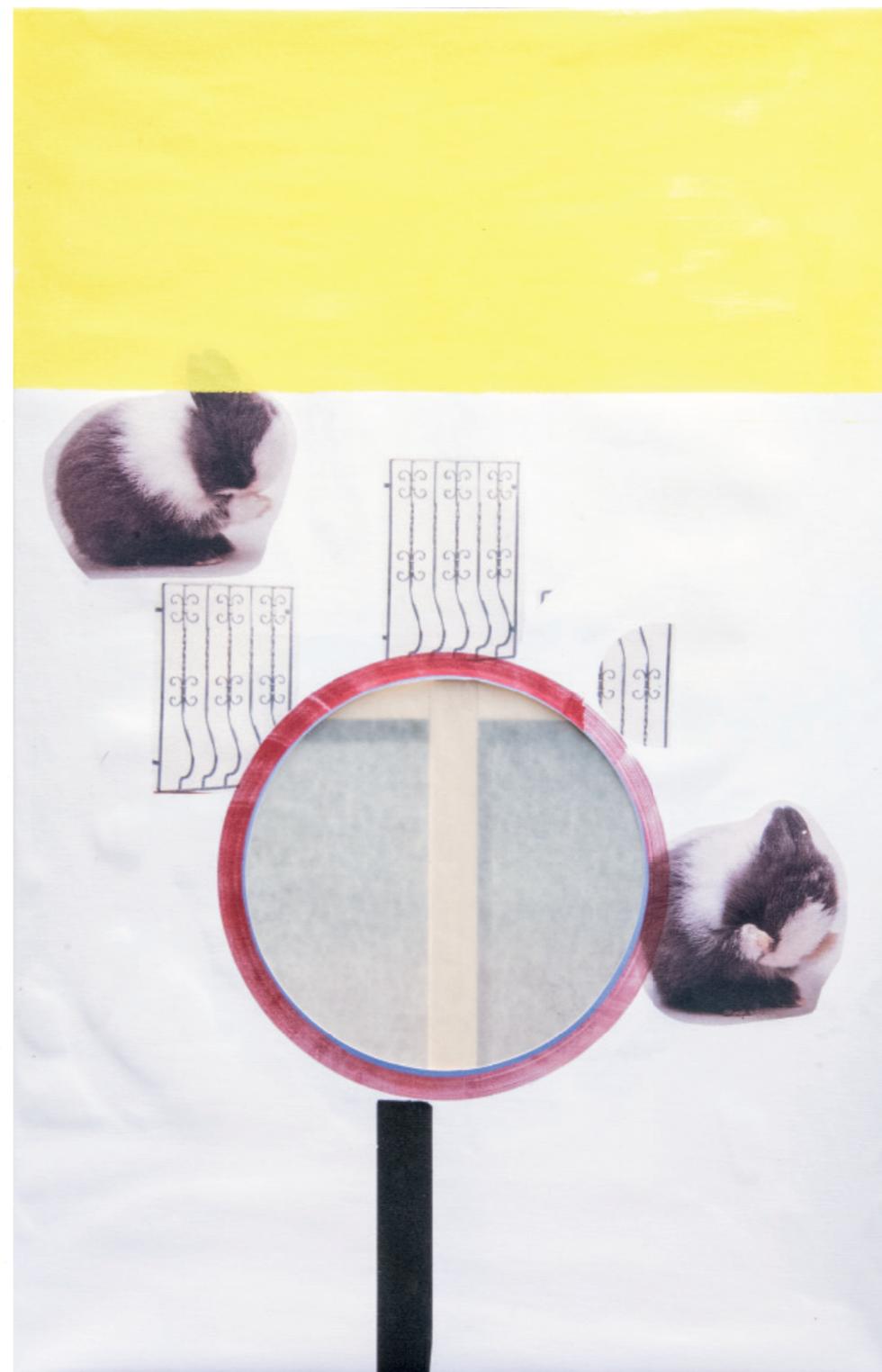






ARCHITEKT ALBERT SPEER · DIE NEUE REICHSKANZLEI, TEILANSICHT DER GARTENFRONT VON WESTEN MIT PLASTIKEN VON JOSEF THORAK  
 AUFNAHME FARBWERKSTATT DER «KUNST IM DRITTEN REICH»

286





ARCHITEKT ALBERT SPEER · DIE NEUE REICHSKANZLEI, TEILANSICHT DES MITTELBAUES IN DER VOSS-STRASSE  
AUFNAHME FAERWERESTADT DIE «KUNST IM DRITTEN REICH»



ARCHITEKT ALBERT SPEER · DIE NEUE REICHSKANZLEI · ANSICHT DES MITTELBAUES IN DER VOSSSTRASSE  
LICHTBLIO BOTNER

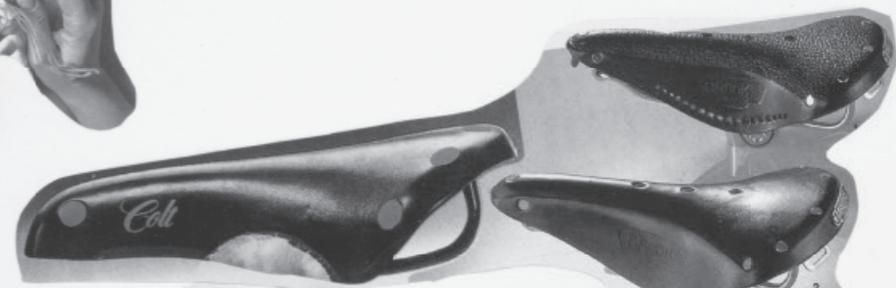
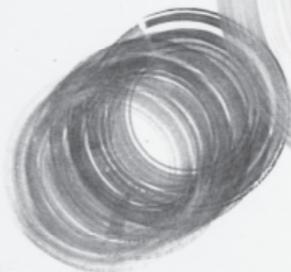
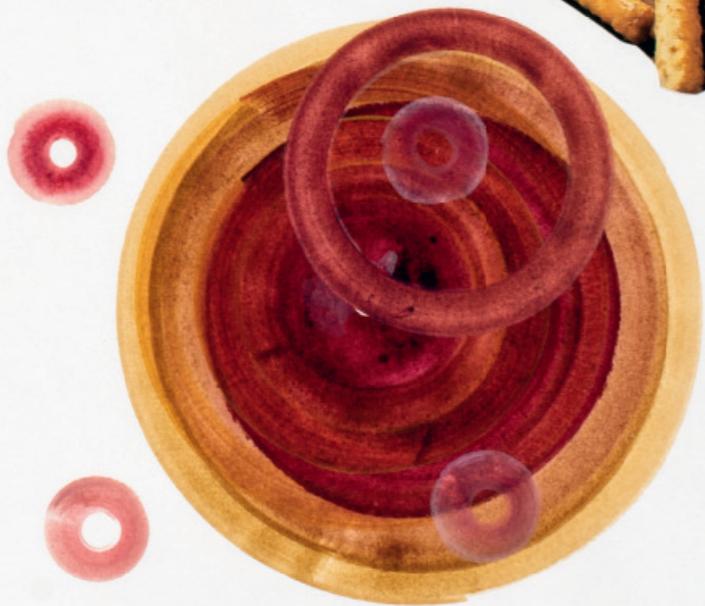


links: ohne Titel, 2013



Resistenz 1, 1990/2016

folgende Seiten:  
ohne Titel, 2013  
ohne Titel, 2013



*Kai van Eikels*

## *Publikum von unten Skizze für ein Denkmal*

### 1.

Gesetzt den Fall, jemand ginge ans Werk, dem Publikum ein Denkmal zu machen. Wie das Resultat wohl aussehen könnte?

### 2.

Wer nach einem *Bild* des Publikums googelt, findet Reihen von Köpfen, je nach Veranstaltungstyp hinter hochgerissenen Armen halb verschwindend oder auf vorge-schobenen Schultern sitzend zwischen Polster sortiert. Das Publikum, sagen diese Ansichten, ist entweder die kollektive Instanz der begeisterten Reaktion oder die einer dezent verrenkten, sich im allgemeinen Zugekehrtsein einzeln unterschiedlich hin und her wendenden, von vorn betrachtet ziemlich bedrohlichen Ruhe: dort vor Entertainmentspektakel; dort vor Bühnenkunst.

Das ruhig gestellte bürgerliche Theaterpublikum gibt der bildenden Kunst, die sich um seinen Nachruhm kümmern will, Schwierigkeiten auf. Solange die Leute sich in Opern- und Schauspielhaus zu sozialen Veranstaltungen einfinden, bei der sie als Zuschauer zugleich Akteure sind, greifen die Konventionen repräsentativer oder humoristischer Gesellschaftsdarstellung. Man kann Ausschnitte aus dem Publikum zeichnen, malen, stechen wie ein arrangiertes höfisches Tableau oder wie eine derbe volkstümliche Szene. Als im späten 18. Jahrhundert das ästhetische Regime die performativen Künste erfasst, verändert dies jedoch das Wesen des Publikums. Die Behauptung, im Erfahren und Beurteilen von Kunst komme ein Subjektives zum Zuge, das sich aus dem Korsett gesellschaftlicher Normen löst und im Zustand dieser Gelöstheit eine andere, freiere, womöglich schönere Geselligkeit anstimmt, führt dazu, dass die Institution Theater die Menge im Saal in eine Gemeinschaft von Subjekten ästhetischer Wahrnehmung zu verwandeln sucht. Das geschieht mittels einer teils polizeilich unterstützten Disziplinierung, die Interaktionen zwischen Zuschauern unterbindet oder ins Unmerkliche drosselt. Kommen und Gehen, Essen und Trinken, Konversation, Selbstpräsentation, Gruppenbildung und -umbildung, all die Verflechtungen des Politischen, Ökonomischen, Eroti-

schen, die das Leben im Publikum bspw. der Shakespearezeit charakterisierten, müssen einer Haltung fokussierter Hingabe weichen, die den Einzelnen auf ein nun mit Werkstatus versehenes Bühnengeschehen ausrichtet – und erst in dieser Beziehung zum Werk, zu dem eigentlich Zeitentobenen, das die Vorstellung je und je in die befristete Dauer eines Miterlebens einsenkt, finden diese vielen Einzelnen erneut zueinander. Das Publikum ist das, was sich auf einem solchen Umweg durch etwas anderes als Zusammenleben gefunden haben wird. Dieselben Menschen, aber anders zusammen. So jedenfalls das Ideal.

So vehement man im 18. und 19. Jahrhundert die Leute dazu anhält, die Regeln zur Befreiung ihrer Subjektivität zu verinnerlichen, einander wechselseitig und ein jeder sich selbst auf deren Einhaltung zu überwachen, kehrt das Soziale doch hartnäckig in den Saal zurück. Dieses Rückkehren hält bildnerische Darstellung fest: Albert Guillaume lässt zwei zu spät kommende Zuschauer sich durch die Enge des Rangs zwängen, was bei einigen ihrer pünktlichen Zeitgenossen wütenden Protest provoziert, während andere blasiert unbeeindruckt an ihnen vorbeischaun, in trübe Unzufriedenheit versunken vor sich hinstarren, die Augen ans Opernglas klemmen.<sup>1</sup> Bei Honoré Daumier schieben grobleckige braune Herren ihre Oberkörper in einer Loge zusammen, als sei ihr Fleisch und Kleid bloß eine weichere Ausstülpung von Balkon und Gestühl.<sup>2</sup> In der Hochphase des bürgerlichen Theaters ist der Zuschauer, der auffällt (weil er aus dem Publikum herausfällt), eine satirische Figur; seine bloße Sichtbarkeit spottet dem Anspruch des Schauspiels auf ästhetische Dignität. Die einzige Chance für Stift und Pinsel, Körper im Zustand des guten Zuschauens, des ästhetischen Erfahrens zu zeigen, besteht darin, sie mit der Architektur zu verwischen. Zusammen mit Holzpanelen und Stoffbespannungen, Ornamenten und Schatten werden sie zu einer großen, klar-obskuren Resonanz.

### 3.

So oder so verwehrt die Tradition Bildern den Status des Denkmals. Um sämtlichen Bürgern und Bürgerinnen mitzuteilen, dass sie als Träger des Gedächtnisses in Frage kommen, soll das Denkmal an Orten präsent sein, die der symbolisch-imaginären Topographie für öffentlich gelten. Es braucht daher Eigenschaften, die am ehesten Skulpturen haben: Muss wetterfest sein. Entweder frei stehen oder mit der raueren, ungleichmäßig beleuchteten Außenwand eines Gebäudes vorliebnehmen. Angriffen standhalten, zur Not gereinigt und repariert werden können.

Außerdem insistiert die Idee eines von bildender Kunst gelenkten Erinnerens darauf, jemand, dessen Taten man dem ganzen Volk zum Andenken aufgibt, habe wirklich gelebt, mit einem sterblichen Körper, der das Gerühmte wirklich getan hat. Das Bild fördert eher Zweifel, ob es sich bei dem, was es darstellt, nicht ebenfalls um etwas Imaginiertes handelt, um jene „Facta ficta“, die Nietzsche zufolge das einzige sind, das in der Geschichte zu Wirkung gelangt.<sup>3</sup> Die Dreidimensionalität

der Plastik, die Solidität des Materials und das Organische seines Verwitterns versichern, dass in der Vergangenheit schon einmal Materie da war, Fleisch, das einen Ort in Zeit und Raum einnahm und in dem nun erarbeiteten Gebilde eher metonymisiert als metaphorisiert wird: Die Skulptur *ersetzt* ein Stück weit das, worauf sie zeichenhaft verweist. Ihre materielle Präsenz zeigt im schlechthin Abwesenden, aus dem Sprach- und Bildzeichen ihr Bedeuten beziehen, ein *mittlerweile* Abwesendes vor. Indem sie die skulpturale Darstellung verlebendigt, bezeugt meine Einbildungskraft dem ehemals Lebenden oder Durchlebten Respekt, als hätte es mit diesem Klotz einen Rest von sich selbst hinterlassen oder kurz vor dem Ableben noch einem Hybrid aus Grabstein und Nachfolger seine Zustimmung erteilt.<sup>4</sup>

Wie bekäme man ein solches ausgedehntes Objekt hin, in dem das Publikum sich repräsentiert finden dürfte und zugleich ersetzt, in der Wirklichkeit seines Zugewesenen gewürdigt?

#### 4.

Was etwa, wenn die künstlerische Gestaltungsfähigkeit eine Menge empirisch verbürgter, bspw. fotografierter oder namentlich erfasster und im Nachhinein recherchierter Personen im Zuschauerraum eines Theaters zum Vorbild nimmt, wo am XX.XX.XXXX eine Aufführung von XXXXX in der Inszenierung von XXXX XXXX stattfand, gespielt von XXXX XXXX, XXXX XXXX, XXXX XXXX usw.? Bei einer Kunst, die so darauf zugute hält, dass jeder Abend anders sei, spräche manches dafür, diese einmalige Zusammenkunft von Arrangierenden, Performenden und Wahrnehmenden zum allein angemessenen, dem Unmöglichen abgetrotzten Gegenstand der Verewigung in der Zeit zu erklären. Lauter Menschen, die zweifelsfrei da waren, da und da saßen und im Sitzen dem, was ein Publikum tut oder nicht tut, ihre individuellen Gesichter liehen.

Doch ergäbe die Summe dieser festgehaltenen oder wiedergefundenen Zuschauer *das Publikum* dieses Abends? Publikum, das sind ja keineswegs einfach menschliche Körper in einem Raum, in dem Kunst zur Aufführung kommt. Publikum ist ein *Zustand von Anwesenheit*, in den die von diesen Körpern beherbergten Subjekte geraten – und in den sie auf eine intrikate, indirekte Weise gemeinsam geraten. Publikum gibt es nicht nur im Theater, und das Theater ist auch keineswegs der Ursprung jener Vorstellung von einem Publikum, die im 18. Jahrhundert Kunst und Politik im Namen der Öffentlichkeit einander verschwistert. Das bürgerliche Publikum ist zuerst ein Lesepublikum. Die Bürger lesen Romane, Gedichte, Dramen, und sie lesen mit wachsender Anteilnahme Zeitungen, in denen Bürger wie sie, Menschen ohne politische Entscheidungsmacht, über Angelegenheiten der Allgemeinheit debattieren. Sie setzen diese Debatten fort in den Cafés und Salons, wo ihre Körper wie selbstverständlich zwischen der Haltung eines Lesenden und der eines Diskussionspartners wechseln. Noch in den hitzigsten

Wortgefechten, von Koffein und Alkohol an die gerötete Oberfläche gedrückt, umkreisen ihre Positionen einander auf vornehmlich imaginären Bahnen. Kant denkt in der *Kritik der Urteilskraft* den Urteilenden als jemanden, der sich kraft seiner Einbildungskraft in die *möglichen* anderen Standpunkte hineinversetzt, ehe er sich *tatsächlich* auf eine Auseinandersetzung mit anderen einlässt. Im Publikum geht eine Kollektivität im Imaginären jederzeit der aktuellen Kontiguität kommunizierender Körper voraus. Die Körper folgen bloß – wohin, bleibt unklar, tut auch letztlich wenig zur Sache.

Eine politische Macht erwächst dem Publikum, wie Kant es versteht, wenn, dann aus dessen räumlicher und zeitlicher Zerstreuung. Beschränkten die Geschehnisse der Französischen Revolution sich hauptsächlich auf Paris, wo nur ein zahlenmäßig geringer Teil der Stadtbevölkerung aktiv involviert war (ein Standardargument der royalistischen Polemik), so wurde nichtsdestominder ein politisches Ereignis daraus durch die Millionen von Menschen, die in ganz Europa aus Zeitungsmeldungen und Erzählungen davon erfuhren. Abgeschnitten von direkter Handlungsbeteiligung, bildeten sie durch ihre „Teilnehmung dem Wunsche nach“<sup>5</sup> ein Publikum, und erst vermittels dieser weit verteilten Publikumskollektivität konnte der Sturz einer Monarchie und die Ausrufung einer Republik sich zu jenem Zeichen einer Zeitenwende entwickeln, das keine Restauration je wieder aus der Welt schaffte.

Distanz, Zerstreuung, Macht: Welchen Zweck hat es dann, dass Leute stundenlang beisammen hocken, um eine Theatervorstellung zu sehen, wenn es für die politische Wirksamkeit der ästhetischen Urteilsgemeinschaft darauf ankommt, dass ein jeder *seine Vorstellung* von einer Sache gewinnt und die Korrespondenz zwischen den Vorstellungen, imaginär und erst sekundär gelegentlich aktuell, das Bühnengeschehen zum Zeichen umwandelt? Kant gebraucht das Theater lediglich als Metapher, und man möchte in seinem Sinne dem realen Theater empfehlen, sich in die Metapher seiner selbst zu verwandeln. Das versucht es auch.

#### 5.

Mit zweifelhaftem Erfolg. Denn die Anwesenheit im Theater sitzt alle Anstrengungen, sie in etwas feiner Gestimmtes, Reflektierteres zu verwandeln, als ein Haufen eingeklemmter Bäuche mit hängenden Extremitäten sein mag, weitgehend unbeeindruckt aus. Textlektüre zieht die Subjekte aus ihren schweren, trägen Körpern in die Höhe, führt das Ich als Begleiter lebendiger Möglichkeiten wie eine jener Marionetten spazieren, von denen Kleist in *Über das Marionettentheater* schrieb, sie seien „antigrav“. Im Theater dagegen üben sie aussitzen.

Ludwig Tieck, der schon das Scheitern des Kunstanpruchs im Theater wahrnimmt, sogar halb begrüßt, es dann aber mit romantischer Ironie und Spiegeltricks noch einmal probiert, schreibt in der Bühnenanweisung zum Prolog seiner 1797 als

Text veröffentlichten Komödie *Der gestiefelte Kater*: „Die Szene ist im Parterre . . .“ Nach dem Misserfolg der Uraufführung 1844, von der Tieck schrieb, das Publikum habe sich ähnlich verhalten wie das im Stück dargestellte, blieb das Reflexionsdrama, trotz eines Wiederbelebungsversuches durch Tankred Dorst, ein Fall für die Literaturwissenschaft.

## 6.

Müsste ein Denkmal des Publikums, wenn es am Theaterpublikum Maß nimmt, also das manifestieren, was die Leute in ihren Körpern von diesen Körpern entfernen soll: die Macht einer Erwartung, Publikum zu sein, die jedes Subjekt an sich gerichtet weiß und selber an sich richtet; die Deformierungen, die Bedingung der ästhetischen Transformation sind? Und zugleich den Widerstand, den diese Körper dem entgegenbringen, was da an Entstellung über sie ergeht, um eine ästhetische Gemeinschaft zu formen?

Entstellung zur Gleichheit, vor allem: Als Subjekt ästhetischer Erfahrung soll der Zuschauer am besten nichts als Erfahrender sein, sein Körper nichts als ein Leib, der sich dem Widerfahrnis öffnet. Je rückhaltloser jemand sich dem hingibt, was das Genießen einer sich durch ihn und alle anderen ereignenden Form mit seiner Empfänglichkeit macht, desto vollkommener kommt seine Subjektivität zur Geltung – nicht als Eigenschaften einer Person, die einen Familiennamen, einen Beruf, ein Einkommen, eine gesellschaftliche Stellung, einen Wissensstand und Grad von Informiertheit, ein Netzwerk von Beziehungen zu anderen hat (von denen einige möglicherweise mit im Saal sitzen), sondern als freies Spiel von Vermögen: als dieses *Erfahrenkönnen*, dieses Vermögen zur Reflexion, diese Mitteilbarkeit . . . Jacques Rancière greift für seine politische Ästhetik Schillers Behauptung auf, dass der Mensch im Zustand des Ästhetischen wieder ganz *unbestimmt* werde. Das Subjekt der ästhetischen Erfahrung sei ein „Irgendwer“, ein Sicheinlassen ohne Vorbestimmtheit durch die zahlreichen Faktoren, die in einer Gesellschaft Ungleichheiten ausprägen.<sup>6</sup> Ästhetische Subjektivität enthalte daher die Evidenz von Gleichheit.

Publikum sein heißt, so betrachtet, Teil eines kollektiven Zustands sein, in dem lauter Subjekte ästhetischer Erfahrung auf eine Weise zusammenhängen, die im Nebeneinander, Vor- und Hintereinander der Körper nur eine negative Bedingung hat. Die Körper müssen irgendwo abgesetzt werden, damit die Subjekte deren soziale Formung vernachlässigen und in die allgemein-menschliche Form des Erfahrenden übergehen. Das Negative indes sperrt sich gegen seine Aufhebung im Positiven, das es bedingt: Wohl gibt der Körper der Anonymisierung statt, die Teilhabe am ästhetischen Ereignis ihm abverlangt (sofern genügend Training im Stillsein und Fleischvergessen erfolgte); jedoch nicht, ohne daran zu erinnern, dass das Genossene zugleich ein Erlittenes ist. Der Körper des Einzelnen im Publikum

leidet. Er leidet nicht so sehr an einer bestimmten Einschränkung als daran, mit der Bestimmtheit, die bis eben so wichtig schien, zurückgelassen zu sein. Sein So hängt wie ein leicht schmerzender Rest in der Klappsesselparzelle. Während seine afferente Hälfte Menschheit verkörpert, surren die Efferenzen stumpf vor sich hin.

Wer ein Denkmal des Publikums modellierte, bekäme es mit diesen Fragen zu schaffen: Inwieweit haben die Körper derjenigen, die da in Sitzhaltung verharren, um zuzuschauen und zuzuhören, in die Anonymität von Subjekten ästhetischer Erfahrung gefunden? Wie viele von ihnen soll die Darstellung noch als sozial spezifische, zivil identifizierbare Wesen festhalten, wie viele zum Antlitz des Nichts-als-Erfahrenden kneten? Und wie nähme dieses Antlitz sich plastisch aus? Glättet da eine höhere Blödheit die Züge, eine weniger expressive, dem Barlach'schen Engel nähere Variante der Debilgrimasse, die Bataille als Gesicht der erotischen Ekstase beschrieb?<sup>7</sup> Zeigt sich das auf „Null“<sup>8</sup> zurückgedrehte Subjekt mikromuskulär durch den Ausdruck einer unsicheren, noch ängstlichen Bejahung – oder dahinschmelzenden Skepsis? Erinnert die Gleichheit ästhetisch moderierter Subjektivität von außen an Langeweile? Oder bringt sie eine Ähnlichkeit sämtlicher Physiognomien zum Vorschein, die irgendwie immer da war, die im Prinzip jeder kennt, die aber dem sozialdistinktiven Blick für gewöhnlich entgeht?

## 7.

Wird es ein Denkmal von Unbekannten? Im Fall der unbekanntenen Soldaten wüsste man eigentlich lieber, wer sie sind, ihre Namen, ihre Vorgeschichte, die Umstände, die zu ihrem Tod oder Verschwinden geführt haben. Der Kollektivgrabstein kompensiert, schlecht, einen Sieg der Materie über die Form, die menschliche Zivilisation ihr zu geben und zu unterhalten sucht: Es gab da bloß noch Fleisch, das keiner mehr zuzuordnen wusste. Oder nicht mal das – der Betreffende war einfach weg, sein Körper ohne Verbleibszeichen eingegangen in die planetarische Energiebilanz, verwest, kompostiert, der Erde zugegeben und als Gas aufgestiegen. Im Publikum dagegen soll die Anonymität eine Leistung, ein Geschenk, ein Glück sein. Aufgabe für einen transdisziplinären Workshop: Modellieren Sie glückliche Anonymität, mit einer Spur Unmut und Schmerz an den Stellen, wo das Menschliche an speziell jeweils diesem Menschen festhängt.

## 8.

Woher bezieht so ein glücklich Anonymes Form? Aus den Reihen zunächst. Den Reihen und ihrer Unterteilung, dem geraden oder gerundeten, regulären oder von Reihe zu Reihe verschobenen, durchgehenden oder durch Zwischengänge in Blöcke geteilten, flach oder steil ansteigenden Gitter einer Tribüne (lassen wir die vordemokratischen Theaterbauten mit ihren Parketts, Logen und Rängen vorübergehend zurück). Theaterpublikum, das sind Reihen. Noch das Durcheinander

bei Aufführungen an originellen Spielorten, die keine vorgebaute Aufteilung bieten, gliedert sich in etwas Reihenhaftes oder nervt so sehr, dass es die ästhetische Erfahrung wahrscheinlich blockiert und zu einer sozialen nötigt.

Alfred Lörchers *Zuschauer* aus Messing (von 1955) sitzen auf einer einzigen langen Bank. Fünf von ihnen stehen dahinter, eine zweite Reihe andeutend. Die vier Jahre später entstandenen *Fernseher I* aus Bronze ebenfalls einer neben dem andern, doch sie haben so breite, massige Körper, dass man in der Frontansicht nicht einmal mehr erkennt, ob je ein Sessel pro Exemplar dieses aus dem Leim gegangene Fleisch trägt oder ein durchgehendes Sitzmöbel.

Wir wissen nicht, ob die *Zuschauer* etwas schauen, das unter *live event* fällt. Falls sie es tun, sorgt die Aufführung in Lebenszeit auch unter ihnen für eine gewisse Lebhaftigkeit der Haltungen: schräge Schultern, verdrehte Oberkörper, wechselnde Abstände, die sie in Alleinige, Paare und Grüppchen zuordnen. An der Schwelle zur Abstraktion modelliert (je nach Leserichtung: sich ins locker Klumpige auflösend oder aus ihm zusammengeflossen), erscheinen sie überwiegend schlank und kräftig, wie Sportler, die einem Wettkampf beiwohnen, dabei aber wesentlich spannungsvoller und differenzierter in ihren Posituren als die *Pause der Sportler* von 1957/58. Die Zuschauerkörper antworten. Die Lösung der Grundaufgabe, sich sitzend oder stehend aufrecht zu halten, eine Stabilität zu organisieren, die längeres konzentriertes Hinsehen erlaubt, geht einher mit vielen kleinen Reaktionen auf das, was sie wahrnehmen, und aufeinander. Man meint geradezu eine Aufmerksamkeitsteilung auszumachen: Teile sind bei einem Spektakel, das weitläufig und heterogen genug ist, um verschiedene Blickachsen zu provozieren; Teile bei anderen Zuschauern; Teile bei sich selbst.

Die fetten Fernsehenden dagegen unterscheidet lediglich das Aufliegen der Hände (auf den Knien, zwischen ihnen verschränkt; die Linke, die Rechte, beide), der Spreizwinkel der Beine, leichte Vor- oder Rückneigung des Rumpfes. Einer sitzt halb hinterm Nachbarn, beugt sich herüber, als flüstere er dem etwas ins Ohr. Wobei es ebenso gut Frauen wie Männer sein mögen oder eine Mischung davon. Walter Benjamin schrieb in einem Kommentar zu Brecht, nur noch das Theater appelliere „in so undurchsichtiger Gestalt“ an ein Publikum, das Kino schon nicht mehr.<sup>9</sup> Das Fernsehen erst recht nicht, unabhängig davon, ob die Leute allein, in der Familie oder in größerer Anzahl vor der Glotze hocken (mehr vorm Fernseher, als Verwandtschaft und Freundeskreis fassen, deuteten vor den Zeiten des Public Viewing auf Internierung in einer Anstalt: Altenheim, Gefängnis, Psychiatrie).

So viel die Reihung beiträgt, ergeben gereihte Zuschauer nicht in jedem Fall ein Publikum. Die Plastiken Lörchers sind für Recherchen zu einem Denkmal des Publikums aufschlussreich durch zwei Differenzen zum Publikumszustand, die sie markieren: Zum einen Körper, die zuschauen an der Grenze zum Partizipieren, denen man durchaus zutraut, dass sie selber gleich die Szene betreten werden, wo

nicht von ihr herkommen, um zwischendurch die Sache auf der Bank zu kommentieren. Brecht, der mit seinem epischen Theater das bürgerliche Publikum in ein Kollektiv von „Fachmännern“ zu verwandeln gedachte, hätte das gefallen. Anstatt nach Überwältigung durch ein erschütterndes oder erhebendes Ereignis zu gieren, beurteilen die Mitglieder des von ihm favorisierten Kollektivs das Bühnengeschehen kritisch-praktisch wie einen Boxkampf oder ein Fußballspiel. Was die dargestellten Figuren tun, vergleicht das Wissen kompetenter Amateure mit dem, was man alternativ hätte tun können, was sie an deren Stelle täten. Auf der anderen Seite die aufgereihten Komfortklopse, die kein Publikum mehr ergeben, weil das ausgestrahlte Programm sie erreicht wie im Traum. Reihe heißt hier einfach einer neben dem andern, und Fernsehende sind in jeder räumlichen Anordnung so segmentiert. Bewegen die *Zuschauer* sich zu viel, um ihre Körper ganz der Einbildungskraft zu überlassen, damit diese das Wahrgenommene in der Vorstellung für das ästhetische Urteil zubereite, so unterbietet die Reglosigkeit der *Fernseher I* das Stille des Sitzens im Publikum: Da drin werkelt keine Phantasie. Da ist nicht mal Widerstand gegen Vergeistigung. Da kommt jeder mit seinem Masseschwerpunkt zur Deckung, während das Geschehen eine zerebrale Realität hat, von der müßig wäre zu klären, inwiefern sie den Rezipierenden, inwiefern den Produzenten der Programme, inwiefern dem Medium zuzurechnen ist.

## 9.

*Zuhörer* (1957 in Bronze, 1958 in Terracotta) gestaltet Lörcher als Relief, senkrecht zu stellen oder zu hängen, wobei die Sitzbänke zu übereinander angeordneten Streifen mutieren. Auch bei *Zuschauer* und *Fernseher 1* erwecken die Menschenfiguren den Eindruck, aus der massiven Bodenplatte herauszuragen im mindestens gleichen Maße, wie sie darauf aufgesetzt wirken. Eine Dimension ihres Daseins wächst von unten, pilzhaft, in die Anatomie des erfahrenden Leibes; eine senkt die unsichtbare Hand des Gemeinschaftsmachers von oben in die Schwammerlandschaft herab.

Jeder Zuschauer betritt, allein oder in Begleitung, den Saal, sucht den Platz mit der richtigen Nummer, setzt sich hin, um später wieder aufzustehen und im Ganzen das Theater zu verlassen. Zurück bleiben allenfalls ein paar Haare oder Schuppen, etwas Hautfett auf den Lehnen, Pupsgeruch in der Bespannung. Aber wie verhält es sich mit dem Publikum? Gehören die Sitze nicht ebenso in den Zustand kollektiver Anwesenheit hinein wie das, was auf ihnen lastet? Und der Boden, auf dem diese Sitze angeschraubt sind? Von den Wänden war oben bei den Gemälden schon die Rede, aber für die Plastik dürfte die Beziehung zum Untergrund sogar wichtiger sein als das Gehäuse ringsum, das gegen Stadtverkehr und Himmel verschalt. Theater-Ästhetiken pflegen sich an der Rampe zu scheiden: vierte Wand oder Entgrenzung von Bühnen- und Zuschauerraum? Die symbo-

liche Trennlinie, die den Raum durch eine vertikale Teilung oder deren Aufhebung definiert, lenkt ab von der beunruhigenderen Frage danach, wo beim Anwesenheitszustand namens Publikum die horizontale Grenze zwischen dem individuellen Körper und dem Kollektivkörper verläuft. Der Behauptung, Publikum sei aus einer schönen Idee in die fleischlichen Hüllen der Zuschauermenge geplumpst, wäre ebenso schwer zu widersprechen wie der, Publikum sei genuin Relief.

#### 10.

Jerzy Grotowski inszenierte 1962 den polnischen Klassiker *Kordian*. Auf einem Aufführungsfoto sieht man drei schräg versetzte Etagenbetten in einem Gewölbe (vermutlich sind da noch mehr). Neben einem der weißlackierten Metallgestelle stehen zwei Männer in Arztkitteln. Einer zieht am nackten Arm oder hält die Hand eines weiteren Mannes, der mit freiem Oberkörper ausgestreckt, wohl angebunden, auf der oberen Etage des Bettes liegt. Der Mann im Kittel lehnt sich zurück, den Kopf zur Seite gedreht, als denke er angestrengt nach. Trotz der unscharfen Aufnahme und des schummrigen Lichts bleibt kein Zweifel, dass er nicht nachdenkt, sondern Nachdenken spielt, so wie sein Kollege kühles, zynisches Abwarten spielt. Grotowski ist berühmt für sein intensives körperliches Schauspieltraining mit dem Ziel, die Grenze von Leben und Kunst zu durchbrechen, eine kreatürliche Wahrhaftigkeit zu erreichen, die über Repräsentation hinausgeht. Aber diese Szene erkennt selbst das ungeschulte Auge sofort als Theater; das Hergestellte des Ausdrucks und die simple Logik seiner Zeichenhaftigkeit stehen im eingefrorenen Jetzt der Fotografie überklar lesbar.

Interessanter ist die untere Etage des Bettes. Deren Pritsche hat man herausgenommen, so dass Zuschauer innerhalb des Gestänges Platz finden (das Bild lässt im Dunkeln, worauf genau: schwarze Drehhocker wahrscheinlich). Zu viert sitzen sie zusammengedrängt, zwei Herren im Anzug, zwei Damen im Kleid, Beine teils übergeschlagen, teils seitlich verschoben, Ellenbogen auf dem Oberschenkel, Kinn von der Handfläche gestützt. Die Kamera blickt auf diese Szenerie über die Köpfe weiterer Zuschauer hinweg, und während die Vier, die Herren mindestens, von den ‚Ärzten‘ eine fragmentarische, auf Brusthöhe oder tiefer abgeschnittene Ansicht bekommen dürften, schauen die Besucher im Vordergrund, die volle Sicht sowohl auf die beiden Arztdarsteller als auch auf den Halbnackten oben hätten, nach rechts ins Off oder in Richtung dieser Vier.

Betten und Kostüme bedeuten, dass das Stück in einer Psychiatrie spielt, wo man dem Helden des Dramas, nach einem missglückten politisch motivierten Attentat auf den russischen Zaren dort eingeliefert, bescheinigt, er sei nicht verrückt, so dass er hingerichtet werden kann. Grotowski verlegt die gesamte Handlung ins Irrenhaus. Was folgt daraus für die Zuschauer? Auf der symbolischen Ebene weist das Arrangement ihnen die Rolle von Insassen zu, von Patienten, von Irren

(oder Menschen, deren geistige Gesundheit ebenso der Überprüfung bedarf wie die des Helden, wobei die Klinik schwerlich alle mit demselben Urteil entlassen wird). Diese Operation erscheint, von heute aus betrachtet, typisch für eine Avantgarde des 20. Jahrhunderts, die ähnlich gewaltsam, wie das bürgerliche Theater 200 Jahre lang versucht hatte, die Zuschauer zu entspezifizieren, sie aus ihrer Anonymität herausholt und in neue, von der Inszenierung verordnete Identitäten stopft. Dabei handelt es sich um keine individuellen Rollen, sondern um *eine* Rolle für *das* Publikum: Das Publikum ist eine Menge von Irrenhausinsassen. Derselbe Kollektivsingular macht plausibel, dass es bei *Hamlet* eine Bankettgesellschaft ist oder ein erweiterter Areopag, der über Orests Schicksal mit abstimmt. Wie beim Chor der antiken Tragödie streift die Dramenaufführung den Zuschauer-Bürgern eine fiktionale Identität über, aber daneben und darin müssen sie die *dramatis persona* Publikum darstellen. Ihre Mienen, Haltungen, Bewegungen, geflüsterten Bemerkungen und die Laute, die manchen von ihnen entfahren, zählen sämtlich als Gesten, als Ausdruck des Publikums. Zugleich nehmen andere von ihnen eben diese Mienen, Haltungen, Bewegungen, geflüsterten Bemerkungen und Laute als Gesten, als Ausdruck des Publikums wahr. Auf der Szene eines Spektakels, die das Publikum mitsamt seinem halbobskuren Zusammenhängen von Körpern einsetzt ins Bühnenbild, beobachten die Zuschauer ihresgleichen (und womöglich sich selbst) in der Verkörperung dieses Zusammenhangs.

Das produziert eine *Immanenz des Publikums* mittels einer Spaltung zwischen Publikum und Publikum, die sich am Ort und im Körper jedes einzelnen Zuschauenden vollzieht: dort das Publikum, das sichtbar ist in den Zwischenräumen des Schauspiels, dessen ausgesetzte, aus dem Takt ihres eingelernten Sesselaufenthaltes gebrachte Körper ein überliefertes Bild vom Publikum als Gemeinschaft zugleich zitieren und der Zersetzung preisgeben; hier das Publikum, das Schauspiel und zersetztes Publikum sieht und als Subjekt der Wahrnehmung, Erfahrung, Reflexion nichtsdestominder intakt ist. Die Leute in Abendkleidung, die sich eingefunden haben, um die Aufführung des *Kordian* zu erleben, sind de facto Insassen dieser Immanenz. Die Inszenierung greift auf sie über, drückt und zieht ihre Glieder in Positionen unübersehbarer Instabilität, und schnallt sie doch fest auf den Plätzen des Publikums. So gnadenlos dieses Setting das am Körper des Zuschauers exponiert, was nicht mit dem Bild des bürgerlichen Publikums zur Deckung kommt, entkommt niemand von den Zuschauern aus dem Bildraum.

In dieser Situation wäre das Publikum gut modellierbar, denn seine Form ergibt sich direkt aus einer Deformation (und Modellieren ist ja wesentlich *Umarbeiten*, Transformation einer Form, die Stoff mitbringt, in eine andere): Man müsste irgendwelche groben Männchen und Weibchen bloß ein wenig hin und her drücken und ziehen. Jede Delle erzählt vom Daumen eines Regisseurs, jeder Zipfel davon, wie er seine Fingerkuppen aneinander rieb. Der bildende Künstler, der

das Denkmal fertig, kann die Position des Regisseurs einnehmen mit demselben Recht, mit dem jener die des Dramenautors besetzte, um weit über dessen Kompetenz hinaus ein Ganzes zu inszenieren, das sämtliche Dimensionen der Aufführung einbegreift. Der Regisseur vom Typ Grotowski schafft das Drama neu, erschafft das Schauspiel und erschafft das Publikum. Er dehnt die Autorität des Autors auf das Publikum aus und besorgt ihr die zusätzliche Legitimation einer Personalunion mit demjenigen, der von Haus aus der ‚erste Zuschauer‘ ist. Der Regisseur als Vorwegnahme des Publikums während der Proben zwingt alle, die dann später die Vorstellungen besuchen, hinein in das, was er visionär erblickt. Im Prinzip wird hier Plastik mit Menschenkörpern und Textfäden gemacht. So ein Publikum ist im Handumdrehen geknetet, und während es trocknet, kann man direkt das nächste kneten, denn es sieht zwar immer gleich aus (halt nach Publikum), aber jedes Mal ein bisschen anders.

## 11.

Die Performance-Theater-Synthesen seit den 1990er-Jahren haben diese Autor-schaft in zwei Richtungen zu verlassen versucht:

Zum einen reduzieren Aufführungen wie SIGNAs *The Complex North Method / The Dorine Chaikin Institute* die Differenz von Zuschauer und Performer, annullieren sie beinahe, wenn Besucher eine Nacht in einer performativen Installation verbringen, die nicht nur wie eine psychiatrische Klinik ausschaut, sondern deren als Ärzte und Schwestern agierende Performer sie tatsächlich konsequent als Patienten behandeln. SIGNA-Performances übertragen die Rolle des Darstellers unmittelbar auf die soziale Rollenidentität. Das bürgerliche theatrale Paradigma („Ich bin, was ich darstelle – und ich“, d.h. die Beziehung zwischen meiner Rollenidentität und meiner zivilen Identität) weicht einem Paradigma kollektiver sozialer Performance („Ich bin das, worauf die anderen an mir reagieren“). Stellt es im Theater den Status der Besucher als Mitglieder eines Publikums niemals radikal in Frage, wenn Performer auf deren Verhalten reagieren wie auf Mitspieler bzw. Figuren, bewahrt hier selbst äußerste Zurückhaltung nicht davor, sozial und psychisch definiert zu werden. Die Aufführung bekennt sich zum *institutionellen* Charakter der Macht, die sie auf Zuschauer ausübt. Sie verwaltet das Publikum nicht wesentlich anders als eine (mal mehr, mal weniger kafkaeske) Institution. Für ein Denkmal dieses Publikums reichte es aus, die Patientenakten in einem aufgelassenen Verwaltungsgebäude anzuordnen und dieses Archiv der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Irgendein Archiv-Künstler könnte den Job übernehmen.

Zum anderen konfrontieren Aufführungen, die sich kritisch-reflexiv mit den Bedingungen des Theaters auseinandersetzen wollen, Zuschauer mit der Anwesenheitsform Publikum in einer Art Schock, der im Zurückschrecken vor sich selbst eine erkenntnisfördernde Distanz bezweckt. In Ontroerend Goeds *Audience*

demonstrieren die Schauspieler (die ‚böse Performer‘ spielen), wie hilflos die Leute ihnen ausgeliefert sind, wenn sie dem Pakt der bürgerlichen Bühnenshow vertrauen, der im Tausch dafür, dass alle ihre Deckung runternehmen, garantiert, niemanden mit bleibenden Schäden zu schlagen: Eine Videokamera, deren Bild auf einen Schleier vor der Bühne projiziert wird, erfasst in den Zuschauerreihen in Großaufnahme Gesicht für Gesicht, während eine Stimme respektlose Spekulationen über den gerade Sichtbaren anstellt. Der ‚Garderobier‘ kommt mit den abgegebenen Taschen auf die Bühne und durchwühlt sie nach peinlichen Dingen. Ein ‚Conferencier‘ attackiert eine Zuschauerin verbal, stachelt den Saal gegen sie auf und verlangt, dass sie ihre Brüste zeige, um weiteren Beleidigungen zu entkommen. Alles Bausteine einer Didaktik, die erklärt, welche Ohnmacht erwachsene Menschen im Publikum akzeptieren, sobald die Performance die Macht einer psychosozialen Manipulation im vollen Umfang gebraucht. In *Monster Trucks Who's There* tritt jeder Besucher einzeln aus dem Dunkeln durch eine Tür hinaus in gleißende Helligkeit, die sich als Bühne erweist: kurze Zeit allein im Rampenlicht, unsichtbare Blicke und unüberhörbarer Applaus aus dem Saal – ehe der Beklatschte auf die andere Seite der Rampe hinüberwechselt, wie zuvor seine Vorgänger dem Publikum beitrifft, um den Nachkommenden Beifall zu spenden und sich an ihrer Überraschung, ihrer Exponiertheit, ihren Reaktionen darauf zu erfreuen. Beide Inszenierungen (die man um zahlreiche weitere der letzten 25 Jahre ergänzen könnte) liefern ein Denkmal des *bekannt*en Zuschauers – ein Denkmal, das kein Grab vertritt, aber den Körper des Zuschauers in einem Moment einfängt, da er aus der Disposition eines weder Lebenden noch Toten, weder Individuellen noch Kollektiven, weder Endlichen noch Unendlichen jäh und unsanft in ein Jetzt geschubst wird. Diese Präsenz lässt ihn relativ hässlich aussehen, je nachdem rührend hässlich oder abscheulich hässlich, wie jemanden, den die Polizei frühmorgens aus dem Bett zerrt und vernimmt, während man seine Wohnung durchsucht. Bemerkenswerterweise nimmt die Auseinandersetzung des Theaters mit sich selbst am Abschluss einer bürgerlichen Epoche die Dynamik einer erkennungsdienstlichen Behandlung an. Nie war Theater so sehr Staatsmacht, so sehr Exekutivorgan einer souveränen Herrschaft wie bei jenen Aufführungen, die das Publikum in Subjekte sortieren, indem sie ausgewählten oder sämtlichen Zuschauern „Hey, du!“ zurufen und fest auf den Gehorsamsreflex der Betroffenen zählen.

## 12.

Derlei Einlassungen, die das Gewaltsame der Theatersituation herausstreichen, ohne davon Abschied nehmen zu wollen oder zu können, wirken auf mich oft wie Trauerarbeit. Der Verlust, den sie zu verarbeiten suchen, betrifft ein Leben, mehr noch eine Lebendigkeit, die in den 70er Jahren im Theater ausbrach und aus dem Theater auszubrechen beehrte. Die Protagonisten dieses Ausbruchs trugen das

Leben im Namen: The Living Theatre.

Filmaufnahmen von *Paradise Now*-Aufführungen zeigen, wie die Mitglieder des Ensembles fast nackt an den Sitzreihen vorbeistreichen, teils hineindrängen, sich Zuschauern nähern bis zum Hautkontakt, ihnen Schläge auf den Kopf versetzen, während sie das Publikum anbrüllen. Das Publikum: die Aggression gilt der Form von Anwesenheit, in der die Körper verharren und in denen ihre Kultur sie festhält. Je obszöner man sie provoziert, desto fester schnürt das Korsett des Subjekts-im-Publikum die Herausgeforderten ein, und ihre Haltungen (in der Pose des Gelassen-Gestreckten gefrorene Anzughosenbeine; im Hemdkragen verdrehte Hälsen; schiefes Grinsen) verraten die brennende Intensität der Leugnung, zu der ihre Lage sie zwingt: so zu tun, als berühre sie das alles nicht in einem Sinne, der physische und psychische Verletzung mitbringt – als sei das System ästhetischer Erfahrung, das ihre Würde sichert, intakt.

„Wer sind hier die Irren?“ stünde als Titel über einer skulpturalen Rekonstruktion solcher Szenen. Der Zweifel an ihrer Zurechnungsfähigkeit, der in Grotowskis souverän kontrollierter Konfrontation die Zuschauer befallen musste, sucht beim Living Theatre die Aufführungssituation selbst heim. Die Performenden führen dem auf sinnlich vermittelte Vernunft gebürsteten Kulturpublikum in enerzierender Penetranz Rituale vor, mittels deren sie einander wechselseitig der Ekstase entgegen treiben, den Funken des Wahnsinns austeilen, bis ihre Leiber in Flammen stehen und die hübschen Kostüme der Damen und Herren im Parkett versengen. Die demonstrieren im Gegenzug, dass ihre geschundenen Seelen die effektivere Raserei hervorbringen, sobald das „pattern of manipulated consent“<sup>10</sup> hinter der inszenierten Wildheit eine Schwachstelle entblößt – wenn man sie etwa in der Szene mit dem Titel „The Rite of Universal Intercourse“ zu einer Orgie einlädt. Statt der vorgesehenen zärtlichen, harmonischen, im Einklang mit den eingebildeten kosmischen Rhythmen wogenden Lustgemeinschaft kommt es zu Über- und Angriffen; ein Sex-Mob tobt.<sup>11</sup> In dem Moment, da die Gruppe sich ihrerseits in einer *definierten* Form von Anwesenheit präsentiert, welche die vorher so anarchischen, Theaterkonventionen brechenden Performer\_innen-Körper in einer Gegenkonvention einschließt, nutzen die gedemütigten Egos im Saal die Gelegenheit zur Rache. Die Mutigen, Verwegenen, des Zivilisationspanzers Ledigen, ihren Ängsten und Lüsten gegenüber so viel Offeneren können aus dieser Rolle, die sie lautstark behauptet haben, nicht wieder heraus. Gefesselt ans verkörperte Bild ihrer kreatürlichen Freiheit, stellen sie ideale Opfer dar.

Dem Denkmal, das diese Symmetrie der Übergriffe ins Monumentale aufbaut, wäre nicht abzulesen, wer gewinnt. Und vielleicht sähen nicht einmal alle Figuren aus wie Verlierer; aber jede Gestalt und jede Bewegung, die ein Betrachterauge daraufprojiziert, illustriert ein Symptomatisches. Aufgabe: Modellieren Sie eine Wirklichkeit aus lauter Symptomen.

### 13.

Michael Dreyer hat einen Teil seiner Arbeit *Tower of Power* an einer Zeichnung zu Grotowskis *Kordian*-Inszenierung orientiert, die *actors* jedoch an Fotos einer Living Theatre-Aufführung. Die Modellierung der Figuren wiederum erinnert an Lörcher, und es scheint, als seien dessen Bodenplatten mit den Matratzen der Betten aus dem Irrenhaus fusioniert. Die Zuschauer sitzen auf Podesten mit kurzen Füßen, die ihrerseits auf Podesten stehen, eins davon, das höchste, höhenverstellbar, manche übereinander geschoben, auf einem eine Bank. Ein einziges Bett, auf drei Etagen angewachsen, ragt daneben auf, das Gestell aus labil wirkendem Draht, dessen Enden frei in der Luft stehen. Ein\_e Performer\_in balanciert auf der obersten ‚Matratze‘. Ein klobiger Scheinwerfer thront, ebenfalls auf einem Drahtständer, über den Köpfen zweier weiterer Performer\_innen, ein\_e kniend, ein\_e mit ausgebreiteten, erhobenen Armen; ein zweiter Draht läuft in Wellen und Schlingen als Kabel herab.

Eine Platte oder mehrere? Welchen Unterschied macht das?

In gewisser Weise bildet Dreyers Plastik eine Synthese aus den Publikums-, Szenenbild- und Performer-Konditionen seiner Referenzen, und man könnte spekulieren, welche von deren Eigenschaften sich hier wie zusammenfügen, welche einander bekämpfen, neutralisieren oder gleichgültig nebeneinander bestehen. Aber das Plattengefüge entfaltet eine eigene Dynamik, es wird für mich zu einer Art *punctum*, etwas Bestechendem. Fordert die Architektur der Verweise ein *studium*, eine mühsame und eher trockene Arbeit des Zurückverfolgens (im Austausch gegen die Chance, sich dabei mit den Recherchen des Künstlers synchronisiert zu fühlen, ohne einander je begegnen zu müssen),<sup>12</sup> nimmt mein Denken, indem es sich der Attraktion der übereinandergeschichteten Platten überlässt, einen genealogischen Charakter an. Es zieht einen anderen, der Entstehungsgeschichte unverwandten Ursprung in Betracht, eine sozusagen eingeschobene, dazwischengeschobene *arche*, deren Formulierung die Frage wäre: Eine Platte oder mehrere?

Das verlängert die Frage nach dem Denkmal für das Publikum nach unten, vertieft sie in ein tektonisches Problem: Welche Erde wäre denn die rechte, um das Monument aufzustellen? Wo auf dem Erdball fänden wir einen zur Dynamik dessen, was im und mit dem Publikum geschieht oder zuletzt geschehen ist, passenden Ort? Theater trägt in dem Wort, mit dem wir es nennen, eine europäische Prägung. Diese Aufwertung des Schauens, die ein dem Kult entwundenes Bühnenspektakel in vage, aber wirkmächtige Beziehung zur Theorie rückte, konnte so womöglich nur in Griechenland erfolgen. Doch säßen die Menschen, die eine Publikumskunst im Schauen versammelt, nicht besser, verfassungsgemäßer auf einer Erde, die ab und zu bebzt? In der antiken Tragödie ist Gaia, die Erde, noch ein zuverlässiges Gedächtnis; sie vergisst keinen Blutstropfen, der in ihre Oberfläche sickert, bis der Mord gesühnt ist. Zu Shakespeares Zeit rinnt das Blut der

Ermordeten bereits durch die Ritzen von dünnen Bühnenbrettern hindurch in einen Unterbau, der im Fachjargon „Hölle“ heißt, und niemand weiß, wann was in welcher Gestalt von dort unten wieder heraufsteigt – eine Erschütterung des Gedächtnisses, des Raums im Verhältnis zur Zeit, die den Rächer in den Irrsinn treibt, weil der Zusammenhang zwischen Untat und Vergeltungstat ihm entgleitet. Wächst nicht die spekulative Leere der Hölle von da an immer weiter in Richtung Saal? Betritt man von heute aus den Ort des Publikums, dieses Gestell montierter Sessel, nicht wie die Auflage eines Bodens, der immer wieder einmal halb eingestürzt ist? Halb nur – es gab nie eine vollendete Revolution im Theater, keine Umpflügung, die frischen, lockeren Boden brachte, bloß Aufbrüche, Einbrüche und zusammenwachsende Trümmer, auf denen die nächste Generation von Zuschauern Platz nehmen konnte, etwas schief und unbequemer vielleicht, aber wie es sich eben so sitzt.

Wie wir mittlerweile wissen, hält unser Planet seine Form, weil eine Explosion und eine Implosion zugleich stattfinden und deren Kräfte einander (fast) exakt ausgleichen. Im Kern brodeln chemische Reaktionen, die alles in die Luft fliegen lassen, zöge nicht die Gravitation es zum Punkt der größten Massendichte zurück.<sup>13</sup> Der Boden unter unsern Füßen und Hintern ist tatsächlich nichts als eine dünne Kruste, deren Schichtgefüge sich fortwährend verbiegt und verschiebt. Und wo sowieso jede Raumfüllkunst, jeder plastische, skulpturale, installative Zugang zur Materie diese Bewegtheit mit ins Konzept von Dynamik aufnehmen muss, erhält besonders eine Plastik, die sich mit der Publikumskunst des Theaters einlässt, den Auftrag, das Unbeständige der Erde in unsere Bilder des Kollektiven hineinzubilden. Die gegenwärtige Erde ist nicht Mama Gaia; oder nur insofern, als auch Mütter mal das Abholen vergessen, Liebhaber haben, sich scheiden lassen, wenn es mit Papa zu schlimm wird, zu viel und zu wenig Mutter sind, nerven und fehlen und irgendwann sterben. Die Erde hält sich, gequält und gespannt und gewissermaßen mit zitternden Knien, auf der Höhe ihrer Form. Etwas von diesem Zittern sollten die Sensibilisierten im Publikum des Publikums zu spüren bekommen.

Der Titel *Tower of Power* kommt aus der Kurve. In einer anderen Arbeit Dreyers von 2010 mit demselben Titel und der Fortsetzung *We Came to Play* bilden Fans in einem Football-Stadion die Lettern zu „Tower of Power“. Das Publikum veranstaltet Text. Dreyer setzt diesen Text in Objekte um. In seiner Grotowski/Living Theatre-Arbeit entsteht der Eindruck eines Turms durch das mit einem keilförmigen Einschnitt versehene Objekt, das der Theaterszenen-Skulptur als Sockel dient. Betonen schon die Drahtpfosten des Bettes und die gekrümmte Haltung der darauf stehenden Figur eine fragile, im Instabilen gehaltene Balance, schaut auch dieser geometrisch saubere weiße Unterbau aus, als könne das Material in ein paar Wochen, Monaten, Jahren, Jahrzehnten nachgeben und der verspiegelte Spalt sich

schließen, was für die Versammlung oben einen heftigen (aber endlichen, reell katastrophalen) Erdbeben zur Folge hätte.

Eine Platte oder mehrere: Je weiter die Gedanken abwärts klettern, desto mehr Platten kommen für unser Denkmal, den Hybrid aus Skulptur und Relief, Aufstellung und Ausstülpung, hinzu. „Brav gewühlt, alter Maulwurf!“, verfälscht Marx im *Achtzehnten Brumaire* Hamlets Worte an den just verschwundenen Geist seines Vaters (der eigentlich nur gut gesprochen hat). Wenn es stimmt, dass ein Denkmal nicht allein Anerkennung für Vergangenes besorgen soll, sondern in die Gegenwart wie eine Verfestigung ragen, erwischt *Tower of Power* das Theaterpublikum in einem Augenblick, da die lebenden Körper längst geronnen, kalt geworden, in den Posen des Erfahrens ausgehärtet sind. Dieses lebendige Theater war mal, und es kommt nicht zurück. Die Bewegung findet jetzt weiter unten statt, dort, wo die Kontexte wackeln, die Bio- und Geosphären in Unruhe geraten. Oben hocken die vom Geist des Vaters verlassenen Söhne und schauen noch immer ein Schauspiel, längst toter als jedes Gespenst. Wir dagegen wühlen mit den Maulwürfen. Wir zernagen die weißen Quader. Wir legen unsere Larven in den Sockeln der Denkmäler für die großen hoffnungstragenden Kollektive von einst.

1 Albert Guillaume, *Les Retardataires* (1914), Musée Carnavalet Paris.

2 Honoré Daumier, *Theater Audience* (ca. 1856-60), National Museum of Western Art Tokyo.

3 Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*, Kritische Studienausgabe Bd. 3, München 2003 (6. Aufl.), S. 224f.

4 Deshalb zählt das Größenverhältnis zwischen der Skulptur und dem, was sie darstellt, in einem ganz anderen Maße als beim Bild oder Text (bspw. einem rühmenden Gedicht). Das *Monumentale* entsteht hier als Effekt direkt aus dem Vergleich, den die Ersetzung nahelegt.

5 Vgl. Immanuel Kant, *Der Streit der Fakultäten*, in: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, Frankfurt a. M. 1964, S. 351-368, hier A 146ff.

6 Vgl. Jacques Rancière, *Die*

*Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: 2006, S. 78.

7 Vgl. Kai van Eikels, *The Incapacitated Spectator*, in: Sandra Umatham/Benjamin Wihstutz (Hg.), *Disabled Theater*, Berlin/Zürich 2015, S. 117-140, bes. S. 126-129.

8 „In dem ästhetischen Zustande ist der Mensch also Null [...]“ Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: Sämtliche Werke, Bd. V: Erzählungen und Theoretischen Schriften, Darmstadt 1993, S. 635.

9 Walter Benjamin, *Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht (erste Fassung)*, in: ders., *Versuche über Brecht*, Frankfurt a. M. 1966, S. 7-21, hier S. 17.

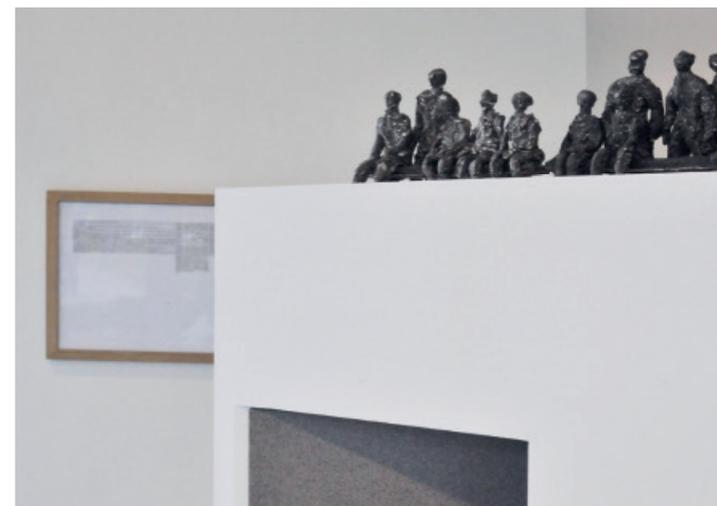
10 „[...] they declared their allegiance to freedom and self-expression – but it was constraint and control that

were more in evidence; nobody was ever allowed to break the pattern of manipulated consent.“ Robert Brustein, *Making Scenes: A History of the Turbulent Years at Yale 1966-1979*, New York 1984, S. 68.

11 Vgl. John Tytell, *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*, London 1997, S. 244f.

12 „*Studium*“ und „*punctum*“ sind Begriffe, die Roland Barthes in seiner Auseinandersetzung mit der Fotografie einführt; vgl. ders., *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1998 (15. Aufl.).

13 Vgl. Rainer Gruber, *Das Besondere des Fallens. Tanzmoderne, Gravitation und Allgemeine Relativitätstheorie*, in: Gabriele Brandstetter/ Christoph Wulf (Hg.), *Tanz als Anthropologie*, München 2007, S. 100-118, bes. S. 102-105.



Ee (Detail), 2011  
 Installationsansichten der Ausstellung 'Bild und Träger.  
 Und ein Pfeiler im Park Sanssouci', 2012,  
 Brandenburgischer Kunstverein, Potsdam,  
 kuratiert von Hans-Jürgen Hafner;  
 Distorted E, 2012





Clemens Krümmel bei der Ansprache zur Eröffnung von  
'Theorie des Armen Publikums / Towards a Poor Audience', 2012,  
kuratiert von Anne-Sofie Ruckhaberle und Philipp Ziegler,  
Hermes und der Pfau, Stuttgart

folgende Seiten:

*Tower of Power*, 2011, (Ansicht 1);

*Tower of Power*, 2011, (Ansicht 2);

*You Pretend to be Bored*, 2011, (Detail mit handgeschriebener Textpassage, variiert,  
aus 'Knots' von Ronald D. Laing);

*Tower of Power*, 2011 (Detail mit Figurengruppe nach Jerzy Grotowski/Living Theatre),  
im Hintergrund: ohne Titel, 2011





You pretend to be bored  
because I am not interested  
that you are frightened  
that I am not frightened  
that you are not interested in me.  
Because I am not interested  
that you are frightened  
that I am not frightened  
that you are not interested in me  
you pretend to be bored.  
That you are frightened  
that I am not frightened  
that you are not interested in me  
you pretend to be bored  
because I am nicht interessiert.  
Dass ich keine Angst habe  
dass du dich nicht für mich interessierst





Tower of Power, 2011 (Detail mit Figurengruppe nach Jerzy Grotowski/Living Theatre), im Hintergrund: ohne Titel, 2011

rechts:  
Installationsansicht 'Theorie des Armen Publikums / Towards a Poor Audience' mit *E* (Isha Manna Beck), 2011, mit fünf Textspalten, montiert, aus einer biografischen Skizze zum ersten Lebensjahr von Isha Manna Beck, Quelle: Living Theatre / The Living Book, Köln/Mailand 1971





*We Came To Play!*, 2011  
*ohne Titel*, 2011

links:  
*Die Not unserer Zeit (Carl Arnold)*, 2011

folgende Seite  
 Installationsansicht Hermes und der Pfau,  
*Abandon the Theatre*, 2011

(Fortsetzung 'Theorie des Armen Publikums/Towards a Poor Audience')



*Abandon the Theatre.*



*Felix Enßlin*

***Schreiben über Michael Dreyer,  
„Michael Dreyer“, „Christian“, ... :  
Ein Versuch***

***1. Theorie und Armut***

Im Übergang zwischen den Jahren 2011 und 2012 zeigte Michael Dreyer unter dem Titel *Theorie des Armen Publikums/Towards a Poor Audience* eine Ausstellung bei *Hermes und der Pfau*, Stuttgart. Er stellte die Ausstellung unter den An- (oder Aus-?)spruch einer »Theoriebildung im Ausstellungsformat«, auf den ersten Blick eine ironische Referenz auf prävalente Diskurse über »künstlerische Forschung« einerseits und »Partizipation« andererseits. In der Doppelung der deutsch- und englischsprachigen Teile des Titels erlaubt sich der Künstler nicht nur ein vielleicht erstarrtes Schmunzeln über den Zwang zur *lingua franca* in der Kunstwelt, sondern es öffnet sich darin mit der *materiellen* Buchstäblichkeit der Alliteration *Theorie/Towards* und durch die mangelnde Buchstäblichkeit im übertragenen und übertragenden, metaphrasierenden Sinne eine Verschiebung: Der Begriff *Theorie* verweist einerseits auf die Anschauung als Wissen, auf die »theoria«. Andererseits gehört er dadurch in den Bereich des Wissens und der Wissenschaft und verbindet sich, vermittelt durch einen darin anklingenden, von der Aufklärung herkommenden Begriff von Öffentlichkeit als Erscheinungsort der Vernunft und als Schauplatz der öffentlichen Wirksamkeit und Legitimität von »Kunst«, mit dem »Publikum«. Es entsteht eine Spannung zwischen der Dimension des Genitivus subjectivus und des Genitivus objectivus im deutschsprachigen Teil des Titels: Bezieht sich der Genitiv auf die Theorie, die dem Publikum eignet, oder auf die Theorie, die das Publikum zum Gegenstand hat? Das Englische dagegen transportiert mit dem Begriff »audience« eine Bedeutung, die historisch auf eine andere Dimension der Epoche der Aufklärung verweist: auf den Absolutismus (und alle anderen »Herren-diskurse«) und auf die Institution der Audienz, also der Möglichkeit, sich an bestimmten Orten und Zeiten als »Armer«, als hierarchisch niedrig stehender Mensch, bei der übergeordneten Autorität Gehör zu verschaffen, in deren Macht es wiederum steht, eine solche Audienz zu gewähren.

Das Eigenschaftswort »arm« unterbricht mit Hinsicht auf die erste Dimension jeden unproblematischen Anschluss an die Tradition der Aufklärung, denn es ist

gerade die Unabhängigkeit der Vernunft von allen anderen empirischen Eigenschaften, die es ermöglicht, zumindest ideell ein Publikum zu konstituieren, das universell ist, »alle« umfasst. Denn der Gebrauch der Vernunft steht jedem Menschen offen, solange er sich selbst durch seine Neigungen oder die Gesellschaft ihm durch ihre Institutionen nicht im Wege steht.<sup>1</sup>

Dagegen verweist die Verwendung des englischen »audience« auf eine Problemlage, die sich aus der Abhängigkeit der Kunst von den Institutionen der »Kunstwelt« ergibt: Wenn heute die Hoffnung auf die Kunst reduziert überlebt, dann nicht, indem sie noch als Ort verstanden wird, an dem sich das Absolute vollkommen verwirklichen kann, indem die Kunst den Widerspruch – die »Kluft«, von der Kant spricht – zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen Möglichkeit und Bedingtheit versöhnt. Die Hoffnung auf die Kunst überlebt als »Freiheit in Differenz zu sich selbst« (Christoph Menke), d. h. als partielle Erfahrung von Freiheit, die spezifisch ästhetisch darin ist, dass sich in ihr die Selbstdifferenz des durch »Disziplinierung« (Foucault) produzierten Subjekts von sich selbst offen halten kann. Das »audience« im englischsprachigen Titelteil Dreyers verweist darauf, dass sich hinter jedem Namen für diese Dimension der Freiheit von sich selbst (und damit von den Disziplinierungen, die dieses Selbst und seine Möglichkeiten der Verwirklichung praktischer Freiheit geschaffen haben)<sup>2</sup>, in dem Moment, in dem sich die Frage des Publikums dazu stellt, möglicherweise die untote Wiederkehr der Autorität des Souveräns verbirgt, der Autorität, die dieser Ausnahme erst Gehör gewährt. Der Verweis auf das Publikum in Michael Dreyers Titel wird so vorläufig intelligibel: Der gegenwärtige Diskurs stellt zwar Theoriebildungen zur Verfügung, die darüber nachdenken lassen, wie in der Kunst, im Ästhetischen, die Überreste, die Ruinen der ästhetischen Freiheit, wie sie im deutschen Idealismus figuriert wurde, verortet werden können, aber diese Möglichkeiten verorten sich im gegenwärtigen Diskurs regelmäßig mittels Begriffen, die einen Bruch mit, eine Unterbrechung von oder eine Ausnahme zum Normalvollzug der Disziplinierungspraktiken, die uns zu Subjekten machen, implizieren. Während solche Unterbrechungen vielleicht noch bezogen auf das Selbst-Sein des Künstlers oder des Rezipienten nachvollziehbar dargestellt werden können, ist weniger leicht vorstellbar, wie sich von solchem Ausgangspunkt her die konkrete Ausstellungspraxis, ihre institutionellen Voraussetzungen und ihre gesellschaftliche (oder teil-gesellschaftliche) Rezeption darstellen lässt, ohne dass dabei die von der Theorie so mühsam zurückeroberten Reste des Absoluten, der Freiheit der Subjektivität, wieder in und durch die institutionellen Ausstellungspraktiken und -bedingungen in den Disziplinierungs- und Reproduktionsmechanismen der Macht aufgehen oder gar für diese verwertet werden.

So fehlt in diesen Überlegungen oft die Frage (oder eine plausible Antwort darauf), wie diese Logik der Unterbrechung, der Selbstdifferenz oder des »Eigen-

sinn« (Juliane Rebentisch mit Rückgriff auf Hegel) verstanden werden kann als tatsächlich wirksam – wirklich – im real existierenden Ausstellungsprozess der institutionellen Gegenwart der Kunstwelt. In einem unveröffentlichten Text zu seiner Ausstellung schreibt Dreyer, die spielerisch-strategische Konfiguration des Titels, deren schwindelerregende Assoziationsvielfalt ich gerade in Teilen nachvollzogen habe, »bilde« ein »unübersichtliches Feld« und, so nimmt man durch diese Selbstauskunft an, solle dies auch tun. Was sind die Bedingungen für diese Unübersichtlichkeit? Und mehr noch, was sind die Bedingungen dafür, diese Unübersichtlichkeit als strategische Marke, als »Wert« ins Spiel zu bringen? Als strategische Option, die den Sprung zwischen der Selbstdifferenz der Freiheit, die sich in der Kunst als »Differenz der Freiheit von sich selbst« ereignen mag, operabel machen soll. Dieser Frage will ich auf der Basis der eben dargelegten Lektüre in einem Versuch (oder einem Versuchsfragment) nachgehen.

## 2.

Jeder Essay ermittelt einen Grenzfall. Er ermittelt, so wie die Divination als Urform der Spiele, die Glücksspiele genannt werden, mit Hilfe von Knochenresten, Losen oder Würfeln das Schicksal oder das Orakel ermittelte, indem sie dieses z. B. erwürfelte.<sup>3</sup> Denn der Versuch drängt sich auf in der Abwesenheit jeder Selbstsicherheit bezüglich der Methode, die für eine bestimmte Untersuchung angemessen wäre.<sup>4</sup> Voraussetzung dafür, den Versuch als Versuch (als Essay) in Gang zu bringen, ist, dass die materiellen Träger der Medien, also die Objekte, mittels derer der Gegenstand, den der Versuch untersuchen soll, sich für diese Untersuchung präsentieren oder zurecht gelegt werden kann, frei sind von intrinsischer Bedeutung, zumindest soweit, dass sie vor dem Wurf, durch den die Mittel in ein neues Verhältnis zueinander eintreten – in eine neue Konstellation<sup>5</sup> – nicht bereits *selbstverständlich* sind, so dass sich in der Wahrnehmung dieser Elemente zwischen dem Akt der Wahrnehmung und dem Akt des Verstehens ein konstitutiver *hiatus* ergibt.

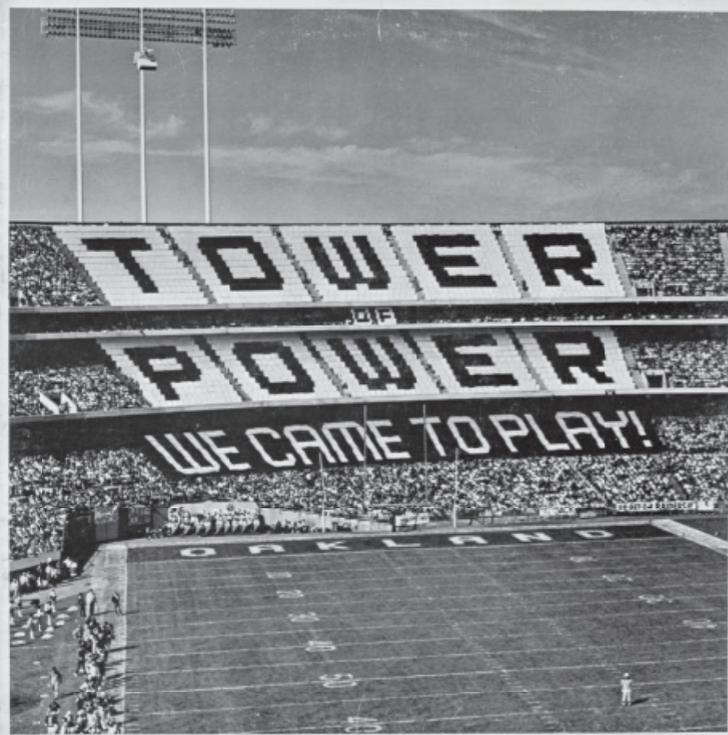
Der Essay spürt diese Grenze auf, spürt ihr nach, weil er von ihr in Gang gesetzt wird. Er ist ein Versuch, weil Bewährtes und daher Erfolgversprechendes sich nicht mehr anbietet, sich der Lösung des Problems entzieht. Indem der Essay gleichzeitig das Protokoll dieser Ermittlung eines Grenzfalls ist, ihre Niederschrift, legt er durch das Geschriebene die historischen Bedingungen dieser Ermittlung notwendig offen. Denn die Mittel, auf die er zurückgreifen kann, sind notwendig historische aus dem einfachen Grund, dass sie vorhanden sein müssen, um zur Ermittlung herangezogen werden zu können, aber vorhanden sein müssen in einem Modus, in dem sie eben nicht mehr selbstverständlich bedeuten. Mittel dieser Art sind lesbar, aber sie bedeuten nicht, sie haben, um ein berühmtes Wort von Gershom Scholem aufzugreifen, »Geltung ohne Bedeutung«<sup>6</sup>. Wahrnehmen heißt dann nicht Anschauung des anschaulich Repräsentierten, sondern führt an

eine Grenze des Verstehens, denn das in dieser Weise Wahrgenommene ist nicht Bild, in dem Sinne, dass sich die Elemente synchron in einem *image* zueinander so verhalten, dass sie als selbstverständliche Repräsentation des Wirklichen oder eben einfach als Wirklichkeit gelten. Solange die Wahrnehmung auf diese Weise funktioniert, kann das Gesehene, Gehörte, Erfühlte nicht zum Ausgangspunkt eines Versuchs, eines Essays, werden, der ja ein solcher erst sein kann, wenn sich die Elemente, die seine Ursache oder sein Antrieb sind, (und ebenso sein Medium des Werdens oder im Werden) als eines Zugriffs, einer Deutung oder einer Erkenntnis bedürftig erwiesen haben. Fehlt diese Dürftigkeit, diese Armut, bleibt Wahrgenommenes selbstverständlich. Wahrnehmung meint dann immer das Wesen der Wirklichkeit wahrzunehmen, selbst dann, wenn das Wahrgenommene Illusion, d. h. Hegels »erscheinender Schein« ist und nur den »Anschein« gibt »in sich bestimmt und etwas Wesenhaftes zu sein«.<sup>7</sup> Die Lesbarkeit dieser Mittel, die sich aus der Differenz zum unmittelbaren Verstehen des Wahrgenommenen ergibt, bedingt also, dass sie diachron miteinander verbunden werden müssen, d. h. im visuellen oder ästhetischen Bereich, im Regime des Sinnlichen, gelesen werden wie ein *tableaux* oder eine Konstellation. Der Versuch geht also vor, indem er die vorgefundenen Mittel, die sein Objekt konstituieren, es aber nicht als solches unmittelbar zur Wahrnehmung bringen, sozusagen durcheinanderschüttelt, in kontingenter Weise durcheinanderwirft, und so, wie Dreyer über seine Titelbildung schreibt, »ein unübersichtliches Feld« konstituiert.

In diesem Sinne könnte man sagen: Michael Dreyers Titelbildung ist ein elliptischer Essay, indem er die Elemente seiner Untersuchung (die Geschichte der modernen Ästhetik, bzw. ihrer vom deutschen Idealismus erarbeiteten Variante, die soziale und historische Bedingtheit konkreter, ontischer künstlerischer Praxis, das Verhältnis von Öffentlichkeit, Vernunft und Kunst, die institutionellen Bedingungen zeitgenössischer Ausstellungspraxis, die Differenz des Künstlers zu sich selbst, der Vermittlungs- und Kommunikationsimperativ, der sich gegenwärtig als Antwort auf die Frage nach der gesellschaftlichen Legitimation künstlerischer Praxis ableitet etc.) jenseits von »methodisch gesicherten« Rekonstruktionsverfahren geistes- oder sozialwissenschaftlicher Provenienz durcheinanderwirft und dabei quasi die »ästhetische Freiheit« zur Freiheit »frei zu assoziieren« erklärt. Er ergibt buchstäblich eine Konstellation, die Erkenntnis ermöglichen kann (und vielleicht soll). Dabei ist wesentlich, dass diese Erkenntnis keine Erkenntnis auf der Ebene des Wissens ist, wie es durch die Wissenschaften in ihren unterschiedlichen Epistemologien (Naturwissenschaft, Kulturwissenschaft, Philologie, Geschichtswissenschaft) verstanden wird. Aber es ist auch kein »anderes Wissen« in dem Sinne, dass diese Erkenntnis auf eine Dimension ursprünglicher Sinnlichkeit verwies: »Das Format Ausstellung als Theorie bedeutet nicht, >Theorie< essentialistisch zu verstehen, etwa etymologisch als Beobachtung und Wahrnehmung des Sinn-

Das  
arme  
Theater  
des  
Jerzy

GROTOWSKI

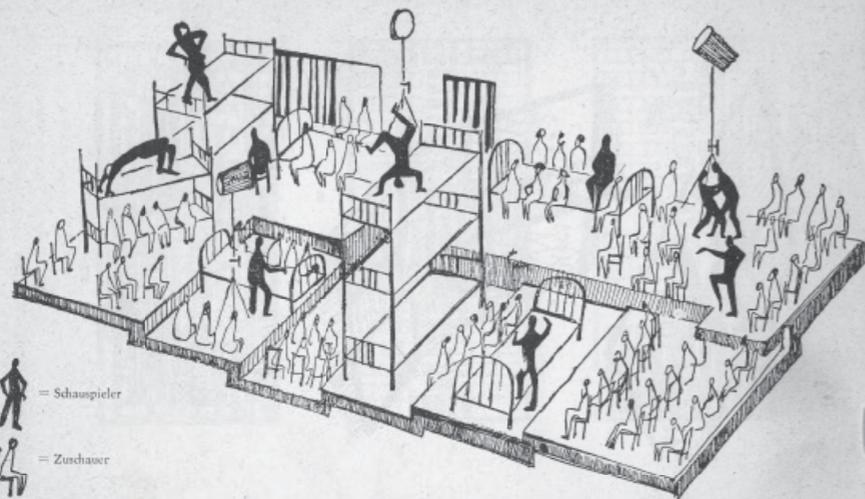


*Buchcover (Detail) 'Das arme Theater des Jerzy Grotowski', Friedrich Verlag bei Hannover, 1968*

*Schallplattencover 'We Came To Play!' von der Band Tower of Power, CBS Inc. 1978, art direction by Bruce Steinberg*

lichen.«<sup>8</sup> Diese »Theorie« meint eine Erkenntnis, in der Wahrnehmung notwendig figuriert als Vollzug, der in den Momenten der Paradoxie, des Widerspruchs, des Un-Sinns so unterbrochen wird, dass sich die Differenz im Wahrgenommenen zwischen materiellem Ding und seiner Bedeutung als Element einer Wirklichkeit öffnet. Das Material der künstlerischen Arbeit Michael Dreyers sind jene materiellen Dinge, jene Träger, die selbst die Spur ihrer einstigen Integration in Bedeutung und verstehbare Wirklichkeit sind (egal, ob diese im Sinne Hegels als eine wesentlich bestimmte Erscheinung oder als »Schein der Erscheinung« verstanden worden ist - denn beides ist wirksam als Wirklichkeit für die so Wahrnehmenden.). Von der durch diese Herleitung ermöglichten Perspektive aus gesehen, erhellt sich vielleicht die Vielfalt der Medien, mit denen Dreyer arbeitet: Typographie, Malerei, Keramik, Skulptur, Video, erzählende oder analytische Texte, Sound und Musik. Die Voraussetzung dafür, in diese Praxis aufgenommen zu werden, ist kein Rekurs auf die Wiederholung einer bestimmten Form, schon gar nicht auf die Reproduktion eines bestimmten Könnens. Sondern sie besteht in einem *Fall*, sie besteht darin, dass eine ästhetische Form sich als Ding zeigt, weil es aus einem bestimmten Bedeutungszusammenhang »gefallen« ist, wie zum Beispiel das Plattencover der LP *We Came to Play* der, wie Dreyer schreibt, »inzwischen vergessenen«<sup>9</sup> Band »Tower of Power«, das gerahmt in der Ausstellung *Theorie des Armen Publikums/Towards a Poor Audience* zu sehen war. Das so gezeigte Plattencover ist aus dem Zusammenhang von Warenzirkulation (Werbung), Identitätsstiftung (Zeitgeist, Coolness), und Kunst (Graphische, bzw. Foto-graphische Form) »gefallen«. Oder Plastiken von Alfred Lörcher, einem Stuttgarter Künstler, der Plastiken herstellte, die menschliche Figuren an öffentlichen Orten, bzw. Orten der Öffentlichkeit, zeigten. Diese Arbeiten aus dem Spätwerk Lörchers können als Rückgriff auf eine untergegangene Zeit verstanden werden, in der die Bundesrepublik Deutschland mit Hilfe der zeitgenössischen Kunst eine Re-Integration in die so genannte »westliche Wertegemeinschaft« erreichen wollte. Dreyer greift diese Arbeiten in unterschiedlicher Weise immer wieder auf, z. B. indem er eine davon als Verkaufsexponat in seine Galerieausstellung *Triple Negation - Double Props* integriert, oder indem er auf sie sowie auf eine Zeichnung Edgar Degas' zurückgreift (*Degas/Lörcher*, 2011), um Figuren herzustellen, die »nach« dem Stil und der Haltung der Originale entworfen sind, und diese auf einem Sockel zu zeigen, der mit einem Faksimile eines Zeitungsartikels über R.D.Laing tapeziert wurde.<sup>10</sup> Oder die in kommerziellen Tierhandlungen als Massenware angebotenen »Häuser« für Fische der Sorte »Coolie Loach«, die Michael Dreyer zum Vorbild für eine Serie von Keramikarbeiten macht (*Coolie Loach Hiding Holes*, 2015).

Die Ambivalenz, das *Pastiche* oder das postmoderne Spiel der Signifikation, das so entsteht, ist nicht das Letzte oder Erste, nicht der Grund dieser Arbeiten. Re-Kontextualisierung, Aneignung, Kommentar, die Verbindung von Elemen-



58. Ansicht der szenischen Aktion für „Kordian“, nach dem Text von Slowacki. Der ganze Raum ist so aufgebaut, daß er das Innere einer Irrenanstalt zeigt, und die Zuschauer sind in diese Struktur gleichsam als Patienten integriert.

Bühnenskizze zur Grotowski-Inszenierung des Stücks 'Kordian'; Mitglieder des Living Theatre (Henry Howard, Henry Howard, William H. Shari, Jimmy Anderson)

ten aus der Theoriebildung und -geschichte (z.B. des Theaters von Jerzy Grotowski oder des *Living Theatre* aus New York und ihrer Forderungen nach und Bemühungen um Partizipation des Publikums und um das »Einreißen der vierten Wand«) sind viel eher Mittel, um die dabei verwendeten Mittel selbst als Elemente, d.h. als Grundbestandteile sichtbar zu machen. Es geht darum, Elementares freizulegen, aber ein Elementares, das nicht substanzial ist, sondern historisch, weil es Dinge sind, die gemacht worden sind; ein Elementares, das nicht einfach – *simplex* – ist, wie es die Forderung für letzte Bedingungen im Kontext der Metaphysik eigentlich fordert, sondern prinzipiell komplex oder komponiert, weil diese Mittel, reduziert auf ihren Dingcharakter als Material für die Praxis Dreyers, lesbar werden und damit der Differenz nicht nur zufällig, sondern prinzipiell bedürfen; ein Elementares, das aber auch nicht nur beliebig oder subjektivistisch ist, denn es muss und kann immer wieder nur dann artikuliert werden, wenn es auf den Moment des Verlustes, den »Fall« aus der Bedeutung, zurückbezogen wird. Wenn man an Benjamins Theorie der Allegorie, die er in seinem Buch über den *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* ausgearbeitet hat und die den Überlegungen, die ich hier niederlege, Pate gestanden hat, denkt, dann könnte man vielleicht das Urteil, Michael Dreyer sei ein »Regisseur der Anti-Nostalgie und wir seine Komparsen«<sup>11</sup>, genauer fassen: Michael Dreyer ist ein Künstler mit einer hohen Sensibilität für die Krise der Bedeutungen, ein barocker Künstler, aber ohne Melancholie. Denn in dem double-bind der zeitgenössischen Kunst, der schizogenen Anrufung, in den sie ihre Praktiker und Theoretiker stellt, hat er sich für das Unmögliche entschieden: Sich dem Wahnsinn, den dieser double-bind induziert, nicht hinzugeben, aber trotzdem das Feld, das diesen double-bind konstituiert, nicht zu verlassen.

#### 4. Double-Bind

»They are playing a game. They are playing at not playing a game. If I show them I see they are, I shall break the rules and they will punish me. I must play their game, of not seeing I see the game.«<sup>12</sup>

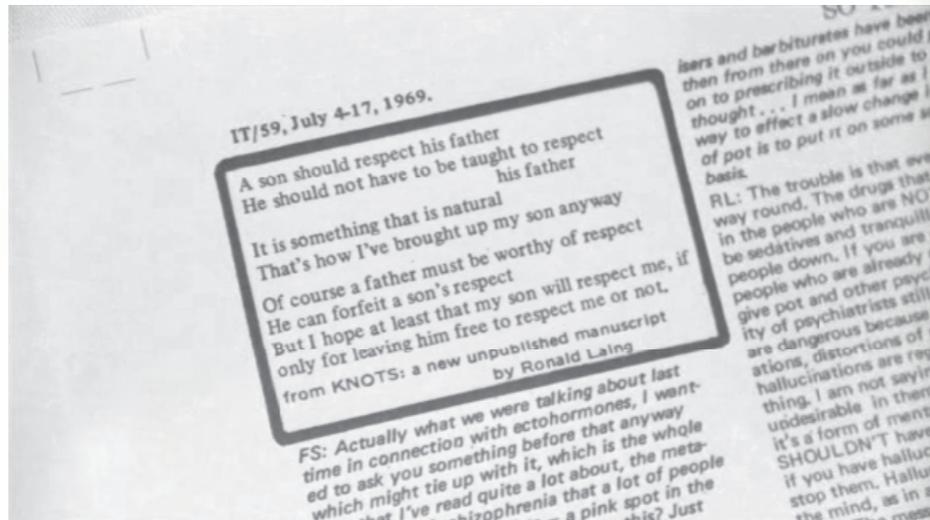
Der *double-bind* ist das Thema von Michael Dreyer in seiner Ausstellung *Theorie des Theaters / Towards a poor Audience*, vor allem aber in dem Film *Atelier* von Peter Ott, d.h. in den Selbstauskünften des Künstlers »Christian«, als der Michael Dreyer Gegenstand dieses »Künstlerfilms« ist, aber auch in den Regieeinfällen, die wohl zu einem guten Teil ebenfalls auf ihn und nicht auf Peter Ott zurückzuführen sind. Hier ist nicht der Ort, den Film im Detail nachzuerzählen und zu beschreiben, mit Ausnahme des Folgenden: Der Film arbeitet viele gängige und vergangene Künstlerklischees und Konventionen des »Künstlerfilms« durch, also Darstellungen, die mittels der filmischen Aufnahmen, die den Künstler im Atelier bei der Arbeit begleiten, die Vorstellung eines Jenseits des Hier und Jetzt aktivieren, von



Tower of Power (Details der Figurengruppe), 2011



Filmstill aus 'Atelier', 2012,  
Peter Ott;



dem her der Künstler seine Kreativität erhält. Mittels manisch-solipsistischer Aktivität gekoppelt mit obsessiver Genauigkeit und Besessenheit für Details, die nicht Initiierten nebensächlich und unwesentlich erscheinen, tauchen in dem Film auch drei Frauen auf. Selbstverständlich nehmen sie den Platz der Musen ein, inspirierende, aber letztlich störende Präsenzen, die durch Musik, erotische Bewegung oder durch emotionale Ausbrüche einen förderlichen Hinter- oder Untergrund für die Schaffenskraft des männlichen Künstlers abgeben. Die dritte ist sehr jung, ein Mädchen noch. Spätestens als sie durch Licht und Frisur dem Zuschauer als eine Kopie von *Betty* (Gerhard Richter, 1988) dargeboten wird, ist deutlich, dass sie die Tochter des Künstlers sein soll. Nachdem sie sich vergeblich bemüht hat, die Aufmerksamkeit ihres Vaters auf sich zu ziehen, sogar indem sie sich zwingt, Interesse an für sie offensichtlich total uninteressanten Objekten und Photographien in dem Atelier zu spielen, geht sie wie eine Art Ophelia im Internat durch das Atelier und versucht dabei, den oben zitierten Text von Ronald D. Laing – die Urformel des double-bind, wenn man so möchte – im englischen Originaltext zu memorieren.<sup>13</sup> Ihre Zunge stolpert ob der Fremdheit der Sprache und der komplexen semantischen Struktur (der ständigen Wiederholung von »play«, »not«, »have to« in unterschiedlichen Verbindungen) immer wieder aufs Neue bei diesem Versuch, bis sie ihn entnervt aufgibt und kurzerhand noch ein kleines Problem ihres Vaters »Christian« löst – ohne dass dieser es merkt –, indem sie der Barbie-Puppe, die an die Degas-Figur in der oben beschriebenen Arbeit *Degas/Lörcher* erinnert, die Perücke so aufzieht, dass sie auf dem Kopf bleibt. Eine Aufgabe, an der ihr Vater, wie wir sehen konnten, in sturer hochkonzentrierter Haltung trotz dutzender Versuche scheiterte. Nach diesem Geschenk der Muse vollendet der Künstler die Arbeit an der Puppe und das Mädchen verlässt, noch eine Träne weinend (ein Vorgang, der auch als Kopie von Vorlagen aus Film und Bildender Kunst dargestellt wird), das Atelier.

Ich habe diesen Aspekt ausführlich beschrieben, weil ich vor dem Hintergrund des oben Ausgeführten die These aufstellen will, dass die ubiquitäre Präsenz des double-bind-Themas (und seines Propheten und Popularisierers R. D. Laing) nicht als eine Referenz auf die Psychologie des Künstlers gelesen werden darf. Dies ist nicht nur so, weil *Atelier* offensichtlich ironisch ist, in dem Sinne, dass es ein Film ist, der zwar behauptet, ein Künstlerfilm zu sein, aber weiß, dass er das nicht ist – auf jeden Fall nicht in dem Sinne, wie das Genre verstanden wird: als Darstellung des Genies bei der Arbeit, als Annäherung an seine Präsenz, während gleichzeitig das Unerklärliche, das eben Geniehafte an seiner Seins- und Produktionsweise dem staunenden (und neidischen) Publikum näher gebracht wird. Und dies trifft zu, obwohl auch »Christian« lange über die doppelte Anforderung, der er von seiner Familie her ausgesetzt war, referiert: darüber, Künstler sein zu sollen (wie der Vater) und gleichzeitig wissen zu sollen, dass sein Weg auf jeden Fall außerhalb der



Buchcover David Cooper, 'Der Tod der Familie', 1971, und Ronald D. Laing, 'Die Politik der Familie', 1979



'Snob-Trott', 1920, Karl Arnold,  
aus: Karl Arnold, 'Hoppla,  
Wir Leben!', Hatje Cantz Verlag,  
Ostfildern 2010;  
Die Not unserer Zeit (Karl  
Arnold), (Detail), 2011



'Nackte stehende Frau, nach  
vorne geneigt, mit offenen  
Haaren', um 1855, Edgar  
Degas;  
'Hockender mit ausgestreck-  
tem Arm (Blinder Bettler)',  
1954, Alfred Lörcher; Abb. aus:  
Alfred Lörcher, Plastiken und  
Zeichnungen, Staatsgalerie  
Stuttgart, 1988;  
Sphäre Degas, Lörcher, 2013

Kunst zu suchen sei; oder auch über die Erfahrung, in dem Konflikt zwischen Mutter und Vater als Medium zweier sich ausschließender Haltungen missbraucht zu werden. Das alles aber bleibt trotz der immer wieder auftauchenden Verifizierbarkeit biographischer Tatsachen inmitten der fiktionalen Elemente, trotz der immer wieder auftauchenden Anzeichen der Ernsthaftigkeit, wenn »Christian« über seinen Werdegang und seine (als scheiternd dargestellte) Karriere spricht – und dies ist meine These – eine Art »red herring«.<sup>14</sup> Denn wenn die Tochter eine Art Ophelia für einen (inestuösen) Hamletvater gibt (der ständig über den unerwarteten Erfolg seines Künstlervaters spricht, der eine Art Rollenwechsel vom toten (sprich: erfolglosen) Vater zum die Mutter erobernden Claudius durchläuft und auf sehr späte Tage erlebt, dass die Mutter ihn will, sprich: seine Arbeiten kauft), dann wird hier die Differenz zwischen »Christian« und Michael Dreyer deutlich. Denn seine künstlerische Praxis basiert nicht auf der Hoffnung, den tragischen double-bind durch die Verdrängung der einen Seite zu überwinden. Viel eher kann man sagen, dass die Praxis Michael Dreyers performiert, den double-bind, in dem die Kunst sich befindet, durch die Aufgabe der Hoffnung, dass er sich durch die Bewahrheitung der einen Seite auflösen lasse, zu überwinden. Es ist eine Praxis, die versucht, diesen double-bind inoperabel zu machen, ihn seiner Wirksamkeit zu berauben, indem er ihm zwar seine Geltung zuspricht, aber seine Bedeutung entleert. Der Preis für diese Einsicht ist eine Art Nüchternheit: nämlich die Hoffnung auf einen privilegierten Standpunkt der Kunst aufzugeben, zumindest solange dieser privilegierte Standpunkt verstanden wird als ein Produkt der Haltung, des Denkens und der Praxis des Künstlers, als ein Effekt seiner Subjektivität.

##### 5.

Bevor ich diese Schlussfolgerung noch einmal aufgreife, möchte ich die gegenwärtige Form des double-binds der Kunst kurz skizzieren. In jüngster Zeit hat es einige Versuche gegeben, das Ästhetische in seiner Konjunktur mit der Freiheit neu zu denken. Ziel solcher Überlegungen ist es, so möchte ich etwas zuspitzend behaupten, das Ästhetische einerseits als ein Phänomen der Immanenz zu denken, also auf der Seite der Bestimmtheit, d.h. der ontologischen, vor allem aber der sozialen, ökonomischen und politischen Immanenz; gleichzeitig soll mit dem Ästhetischen in dieser Immanenz ein Topos des Ereignisses oder der Kontingenz als Figur der Freiheit gedacht werden. So wird dem Ästhetischen der Status einer immanenten Unterbrechung der Vollzüge der politischen, ökonomischen und sozialen Sphären oder einer (Gegen-)Kraft gegen die Bewegungen der Adaption und Anpassung an die und durch die Subjektivierungsformen dieser Sphären zugeschrieben. Das Ästhetische einer Figur soll so vielleicht sogar die Figuration der Freiheit bilden. Die Diagnose, von der diese jüngsten Versuche ausgehen, ist in paradigmatischer Weise von Christoph Menke zusammengefasst worden.<sup>15</sup> Er kon-

statiert, dass die Vorstellung der Autonomie der Kunst sich einerseits in der gegenwärtigen Kunst und Kunstrezeption reduziert hat auf eine Kunst im Auftrag der (sozialen, politischen und ökonomischen) Kritik. Diese Kunst löse sich auf im Medium des Wissens und gäbe so ihre behauptete Autonomie in der Vermittlung kognitiver Inhalte preis. Andererseits hat sich eine Art affirmativer Verlust einer autonomen Sphäre der Kunst in solchen künstlerischen Praktiken realisiert, deren Ziel nur mehr die »Erfahrung von Erfahrung« ist, die also auf die unter den experimentellen Bedingungen der Kunstproduktion hergestellte Dimension der Sinnlichkeit abzielt. Diese Sinnlichkeit ist zwar nicht durch das Wissen vermittelt, wie die Kritik, aber sie produziert den ästhetischen Schein als ein Produkt von Fertigkeiten, sie stellt das Können der Künste zur Schau. Diese manipulieren die sinnlichen Rezeptionsweisen geschickt und bewirken so mittels ihrer Fertigkeiten deren Reflexion oder Erweiterung. Beide Entwicklungen, die hin zur »Kunst als Kritik« sowie die hin zur »Kunst als Oberfläche«, geben nach dieser Diagnose das eigentliche Erbe moderner Kunst frei oder auf, nämlich ihre auf keine vorgängige Sphäre des Wissens oder des Könnens rekurrierende Fraglichkeit ihrer selbst, die sich darin zeigt, dass sie »in jedem Moment die Frage nach ihrer Möglichkeit stellt.«<sup>16</sup> Die beiden auf das Wissen oder die Sinnlichkeit abzielenden Spielarten geben dieses Erbe auf, weil die Antwort auf diese Frage in den Modi des Wissens bzw. der Kritik und der Virtuosität bzw. des Könnens immer schon mitgegeben ist: Die Möglichkeit der Kunst wäre hier nur gegründet entweder in den Parametern des Mediums Wissen oder im Medium des Könnens, also der Fertigkeiten und der quasi-technischen Manipulation.

## 6.

Vor diesem Hintergrund wird die Praxis von Michael Dreyer lesbar als eine Praxis, die die Kunst diesem Spannungsfeld, diesem double-bind, nicht entzieht (durch eine »ganz andere« Praxis), sondern sie vielmehr aufgreift, durcharbeitet, sie »entwerkt« (u.a. indem er sie durcharbeitet, buchstäblich, als eine Praxis »des Anderen«, daher die Verschiebungen, Einladungen, Aufträge, Aneignungen.) Dies ist keine mögliche Strategie, der künstlerischen Praxis ihren privilegierten Standpunkt zurückzugewinnen, aber es ist vielleicht eine Strategie, sie von einem *pharmakon* zu befreien, das sie ohne ihr Wissen zum Diener der Macht werden, bzw. ein solcher bleiben lässt: der Kunst als Wissen, als Kritik.

Reiner Schürmann hat 1991 den Begriff des »double-binds« aufgegriffen, um ihn aus seiner links-heideggerianischen, phänomenologischen Perspektive auf den philosophischen (nicht psychologischen) Punkt zu bringen.<sup>17</sup> Metaphysik, so führt Schürmann aus, heißt Vereindeutigung des ursprünglichen »double-binds« des Seins: »Aneignung/Enteignung«. Aneignung als Konstitution und Praxis der könnenden Vermögen ist denkbar nur unter der Voraussetzung der gleichzeitigen »Enteig-

nung« der Kraft des Unvermögens. Die Zeitlichkeit dieses ursprünglichen Ereignisses ist so zu denken, dass Vergangenheit, Gegenwart und die Zukunft als das Zu-Kommende »gleichursprünglich« sind. Dies zerstört jeden möglichen »privilegierten« Standpunkt – einschließlich jenes privilegierten Standpunktes, der dies weiß, der sich aus dem Wissen um diese »ursprüngliche« (strukturelle vielleicht) Relativität der Zeit zu speisen meint; einschließlich auch des privilegierten Standpunktes, der sich aus der Geschichte abzuleiten meint (sei es als Opfer oder Sieger). Den »double-bind« der Kunst inoperabel zu machen, ihn zu entwerken, setzt voraus, an den materiellen Elementen, dem, was »übrig ist«, wenn eine Praxis oder ein Gegenstand ihren sinnvollen (bedeutsamen, identitätsstiftenden, etc.) Bezug verloren hat, praktisch aufzuzeigen, dass die »Möglichkeit höher steht als die Wirklichkeit.«<sup>18</sup> Dies ist keine Möglichkeit mehr, die in der Nachbarschaft der Wirklichkeit angesiedelt ist. Der bereits angeführte Film *Atelier* endet mit einer gemeinsamen nächtlichen Autofahrt des Dokumentarfilmers und »Christian«. »Christian« hat seinen Vater versetzt, der bereits alt, quasi senil ist, trotz seines späten Erfolges, der ihn bis in den Louvre führt. Er sollte ihn in einem Restaurant abholen, doch als die beiden dort ankommen, ist dieses bereits geschlossen. »Christian« sondert die üblichen passiv-aggressiven Floskeln ab, die Familienmitglieder von sich geben, wenn sie im double-bind ihres gegenseitigen Hasses und ihrer gegenseitigen Abhängigkeit gefangen sind. Noch einmal kommt der Filmemacher auf den wundersamen Erfolg von »Christians« Vater zu sprechen, während er zum Leidwesen »Christians« berichtet, dass es für das ganze Dokumentarprojekt noch keinen Sendeplatz gibt. Man könne ihn ja auf einer DVD zeigen, und dem Senior dabei vorspielen, es sei im Fernsehen. Auf diese Lösung verfällt »Christian«, wenn er darüber nachdenkt, wie er diese Peinlichkeit vor seinem Vater verheimlichen kann, wie er sich selbst in den Augen seines Vaters im Modus der »scheinenden Erscheinung« (der sinn-ideologischen Manipulation, könnte man sagen) als Künstler, über den ein Dokumentarfilm gedreht wurde, darstellen könnte. Ob er seinem Vater wegen des späten Erfolgs zürne, fragt der Filmemacher zuletzt: »Nein, es könnte mir ja auch noch passieren«, antwortet »Christian«. Es ist diese »Möglichkeit« nicht gemeint mit der »Möglichkeit, die höher steht, als die Wirklichkeit« und mittels derer der *double-bind* inoperabel gemacht werden soll: Es handelt sich vielmehr darum, die künstlerische Praxis von der könnenden Produktion von Objekten der Sinnlichkeit einerseits und von der Produktion darstellbaren Wissens andererseits zu befreien. Das Komische, die auch bittere, fast peinliche Komik von *Atelier* ist es, dass *Atelier* diese Frage an dem »double-bind« des zeitgenössischen Künstlers aufzeigt, der eine prinzipiell (nicht empirisch) a-subjektive Praxis vollzieht und gleichzeitig um eine Anerkennung ringt, die, würde sie für diese Praxis gegeben, sie gleichzeitig dementieren würde.

»To claim that "the possible stands higher than the actual" amounts already to shattering this old pair. The locus of the possible shifts; it no longer borders in any way on the actual nor follows from it. Its place is rather the simple opening in which, as we say, anything is possible- not "any thing", any entitative and representable content, but the gap between my inhabitable world and this same world as undoing itself.«<sup>19</sup>

Die Praxis Michael Dreyers arbeitet in genau dieser Kluft zwischen der repräsentierten, sinnvollen Welt sowie dem sie organisierenden und aufrecht erhaltenden double-bind einerseits und dem Moment, in dem diese Welt, ihr Regime der Repräsentation und der Sinnlichkeit, sich selbst aufhebt. Es ist eine »barocke«, allegorische Praxis, in der »alles alles bedeuten« kann, aber es ist keine Praxis der Melancholie. Denn sie hofft nicht auf eine Befreiung der Kunst von ihrem double-bind von Aneignung und Enteignung durch die virtuose Manipulation der Sinnlichkeit oder durch das Wissen der Kritik. Und sie findet die Komik der Versuche und Hoffnungen, diesen double-bind aufzulösen, durch die Bedeutsamkeit des Eigenen, des Selbst und seiner vermeintlichen Produktion.

### 7. Durchgänge oder: »Die Linke ist immer in der Krise«<sup>20</sup>

Im Jahr 2000 organisierte die Zeitschrift »Die Beute« des ID Verlags gemeinsam mit dem Kunstamt Kreuzberg im Künstlerhaus Bethanien eine Ausstellung unter dem Titel *Produktivität und Existenz*. »Die Beute« war ein Magazinprojekt, das den Versuch unternahm, den Platz eines prekären, schwankenden Vermittlers einzunehmen (d.h. eine bewegliche Verbindung, ein Umweg mit nur provisorischen Wegmarken und intellektuellen Existenzsicherungsmöglichkeiten, vielleicht ein »Holzweg«<sup>21</sup>) zwischen "Spex", "Texte zur Kunst" und mikropolitischem, technoidem und drogenkonsumierendem Hedonismus einerseits, und auslaufenden Modellen urbaner Militanz (von den Autonomen bis zu den Revolutionären Zellen) und neomarxistischen (in der Regel französischen und, seltener, italienischen) Versuchen, Staat und gesellschaftlichen Antagonismus in kritischer Auseinandersetzung mit dem Marxismus und mit der Neuen Linken neu zu denken andererseits. Die Ausstellung unternahm konzeptuell den Versuch, eine Ausgabe der Zeitschrift in der räumlich-begehbaren Form einer Ausstellung zu verwirklichen, ein Ansatz, der schon in sich eine sehr weitreichende These zum Verhältnis von Raum und Zeit, Bild und Schrift, sinnlicher Erfahrung und Denken und der Zeitlichkeit von Erfahrung und Reflexion zur Voraussetzung hatte. Eine These, die man andeutungsweise und skizzenhaft vielleicht so charakterisieren könnte: radikal immanent und un- oder antidialektisch; anti-geschichtsphilosophisch, d.h. Theorie und Praxis, sowie Kunst und Politik eher als sich kontingent und intern differenzierende Realitätspole verstehend und nicht als aufeinander in geschichtsverwirklichender Absicht reflexiv zu beziehende Gegensätze; Arbeit und »Biographie« weniger als Identitätsproduk-

tion und mehr als permanente, von der gesellschaftlichen bzw. politisch-ökonomischen Wirklichkeit her dynamisierten Identitätsüberwindung denkend. Thema dieser so gewissermaßen auf andere ontologische Füße gestellten (einer anderen Weise *Zeit zu schreiben*) Ausgabe der »Die Beute«, so kann man den Titel aufs Erste hin entschlüsseln, war die auf das eigene Tun reflektierende, bzw. von diesem erzwungene, Frage, wie unter den um die Jahrtausendwende gegebenen Bedingungen, den sozialen und gesellschaftlichen Voraussetzungen, eine solche »linke« kulturelle und intellektuelle Arbeit zu verorten und sozial aufrecht zu erhalten sei. Wie kann die »Produktivität« derjenigen politisch, künstlerisch und theoretisch arbeitenden Menschen aufrecht erhalten werden, deren Existenz sich zunehmend weniger im Kontext eines »linken Milieus« sichern lässt; oder umgekehrt, wie kann in Kontinuität einer dezidiert radikal »linken« Position in Politik, Kunst und Denken, Existenz vorgestellt werden, unter der Bedingung einer zunehmend ubiquitären und permanenten Subjektivierungslogik der »Kontrollgesellschaft« (Deleuze) und des damit einhergehenden Verlustes von individuellen, künstlerischen und politischen Topologien, die erlaubten, »von außen« her zu agieren, zu denken, zu analysieren, zu sehen, oder gar in einem - und sei es noch so vorläufigen und temporären - »Außen« oder »Anderem« zu leben, produzieren und existieren zu können (als u.a. Aussteiger, Verweigerer, Saboteure, als künstlerisch oder philosophisch kritisch Intervenerende, als militante Errichter und Verteidiger autonomer Zonen, als hedonistisch-mikropolitische Bewohner heterotoper (Zeit-)Räume, als Zeitanalytiker / *Zeitschreiber*). Doch die philosophie- und kulturgeschichtliche Dimension der Begriffspaarung, die hinter den unmittelbar auf den »Gegenstand« der Ausstellung verweisenden semantischen Anklängen lesbar wird, greift weiter. Die *copula* des Titels bringt zusammen, was sich nicht gehörte. Je nach Perspektive eine gewaltsame Operation oder die Schwächung der trennenden Begriffsschärfe oder die Vermischung der politischen, philosophischen und künstlerischen (Duft-)Marken. Dies wird schon dann deutlich, wenn man den Gesichtspunkt der sozialen Signalwirkung bestimmter theoretisch-politischer Begriffe berücksichtigt. Sie können wie eine Art ideologischer Duftstoff Zugehörigkeit und Andersheit markieren, sie hissen eine Flagge über dem Individuum, die anzeigt, »wes Geist dort weht«. »Existenz« und »Produktion« können verstanden werden als die zwei philosophischen Grundbegriffe, die zuerst in der unmittelbaren Nachkriegszeit bis in die frühen 60er Jahre (»Existenz«) und dann von der Mitte der 60er Jahre bis in die frühen 90er hinein (»Produktion«) einerseits den Platz einer »kulturellen Hegemonie« einnahmen und andererseits unterschwellig dauerhaft eine Art (wenn auch äußerst diffuses, ja diffundierendes) »Entweder / Oder« strukturierten, auf das jeder theoretisch, künstlerisch oder politisch arbeitende Mensch eine Antwort geben musste, wollte er (von sich und anderen) ernst genommen werden.

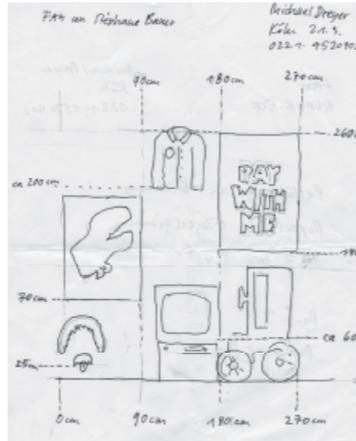
Diese Antwort situierte. Sie signalisierte und ermöglichte Zugehörigkeit: »Links« oder »Rechts«. *Links* das Produktionsparadigma marxistischer Ästhetik, deren Grundsatz von Karl Marx in den »Grundrissen« formuliert worden war: »Die Produktion produziert nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand.«<sup>22</sup> *Rechts* die Formen des letztlich immer von Spuren des Existentialismus (Dezisionismus; individueller Selbst-»entwurf«, indeterminierter Freiheitsgebrauch; Existenzekel, Wette auf das Absolute) durchwirkten Humanismus, von der frühen Wende zur expressiven Abstraktion in der deutschen Nachkriegszeit, über den Leitaffekt der Weltuntergangsstimmung in der Friedensbewegung und der vom Ruf des sterbenden Waldes in die Eigentlichkeit des Lebens gerufenen Ökobewegung in der ersten Hälfte der 80er Jahre bis hin zur Großdenker- und Gesprächsimitation »Tristesse Royale« von den Jungautoren der kurzlebigen (aber langwirkenden?) »Berliner Seiten« der FAZ<sup>23</sup> und dem die hier in Frage stehende Ausstellung »Produktion und Existenz« postdatierenden »Erbfolgekrieg um die Hinterlassenschaften der *Spex*«<sup>24</sup> und der von Ulf Poschardt aus gewendetem Hals postulierten Behauptung der Identität popkultureller (und -linker) und (neo-)liberaler Lebensentwürfe.<sup>25</sup> Wenn anfangs (d.h. in den ersten Jahrzehnten der Nachkriegsgeschichte) die Form gegenseitiger Vorwürfe relativ klar war und sich bis zur Studentenbewegung und den ersten Folgeerscheinungen in den frühen 70er Jahren immer mehr kristallisierte (Geschichtsvergessenheit- und verleugnung auf der einen Seite, heuchlerischer Anti-Individualismus, bzw. echter Totalitarismus auf der anderen), so wurde diese Frontziehung in den 80er Jahren immer unklarer, während die eigentlichen Positionen mehr und mehr als kaum mehr kenntliche historische Artefakte auf den biographischen und theoretischen Dachböden Patina und Staub ansammelten. Diese kurze Dogmengeschichte bundesdeutscher und deutscher Nachkriegsgeschichte bildet den semantischen Boden, auf dem sich die Lesbarkeit des hier diskutierten Ausstellungstitels (und wohl auch der Ausstellung und ihrer Bedingungen selbst) entfaltet.

Er stand vor diesem Hintergrund für den Versuch, in räumlich sinnlicher Form das Innerste nach außen zu kehren (die Existenz in die Produktion) und das Äußere als Bedingung der Optionen für Weiteres nach innen zu spiegeln (die Produktion in die potentiell in mehrfacher Hinsicht prekäre Existenz). Ein Spiegel also, bei dem es, in den Worten eines der »Herausgeber« der Ausstellung, Andreas Fanizadeh, »um das Politik-Verständnis einer pop-kulturell orientierten Linken ging« und um den »Versuch, für alle den Vorhang aufzuziehen und zu zeigen: So sieht's aus. Das ist der Zustand einer Szene, die wir mitorganisiert haben und der wir uns verbunden fühlen.«<sup>26</sup>

#### **8. pay with me (*Mixed Media Installation von Michael Dreyer, 2000*): *Algebra und Allegorie.***

Wenn es solche biographischen Dachböden oder Rumpelkammern, von denen ich gerade geschrieben habe, im Wechsel der Jahre und des *Millenniums* zwischen 1999 und 2000 gegeben hat, dann entstammen die Referenten der Medien, mit denen Michael Dreyer in der Installation arbeitet, vielleicht solchen Orten. Den Schlüssel zu dieser Kammer gibt Dreyer dem Betrachter in Form einer kleinen Erzählung in die Hand. Diese ist im kurzen Berichtstil gehalten, der aber durch seltsame Darstellungen der inneren Zustände oder Gedanken eines der Protagonisten und durch deutlich markierte Ellipsen gebrochen wird. Die Namen der zwei Protagonisten werden weder in Klarschrift noch in *geänderter* Form<sup>27</sup> als Eigennamen genannt, sondern als algebraische Variablen: x, y. Damit erreicht Dreyer ein Doppeltes, er versetzt den *rigid designator* Eigennamen (Kripke) in seinen realen anti-symbolizistischen Zustand: einen Zustand der reinen Identität jenseits jeder Prädikation;<sup>28</sup> und er entzieht ihm, den Marker der Identität, dadurch der Domäne des »anders-Werdens« (d.h. der »Flexibilität« ent-substantialisierter, neoliberaler, bioplasmatischer bzw. biopolitischer *Biographie*-Module), das heißt der Differenz als *nur* symbolischer und also substituierbarer Form. Algebraisiert verweisen die Namen auf die Problematik der Verortung (auf einem Cartesianischen Koordinatensystem), bzw. darauf, dass sie zur Artikulation scheinbar auf die Erstellung einer mathematischen Gleichung, ihren Einzug in das Reich des Zählbaren angewiesen sind. Die beiden Protagonisten werden als Randfiguren skizziert, die in einem Reparaturbetrieb für »historische Karusselle und andere Rotationsanlagen« arbeiten. Sie sind im Jahr der beschriebenen Vorgänge, 1998, »Endfünfziger«, d.h. sie gehören der Generation der »68er« an. Sie haben sich am Arbeitsplatz kennengelernt, wo sie sich abseits der anderen halten und eine Freundschaft pflegen, deren Codes für die Umgebung schwer oder gar nicht zu lesen sind. Der Text deutet an, dies könne daran liegen, dass die »Zusammenhänge« (um ein Wort für sozio-kulturelle und sozio-politische Gruppierungen zu verwenden, das in den 70ern und 80ern in linken Kreisen Konjunktur hatte), denen sie entstammen, sich aufgelöst haben, ja deren einst lebendige und bedeutsame Wirklichkeit für die Gegenwart bereits zu einer schwer fassbaren oder gar gespenstischen Erscheinung geworden ist. (Daher ist die Konzeption einer Zeitschrift als Ausstellung in diesem Zusammenhang auch schlüssig. Gespenster – ins weiße Tuch des Imaginären gehüllte radikale Reste des Geschriebenen – müssen durch Räume spuken. Daher begegnet man den hier genannten auch nicht ausschließlich auf der buchstäblichen Ebene, auf dem bedruckten Papier; sondern im Geisterhaus einer Ausstellung, die der *Existenz* der »ghosts« der *Produktion* nachgeht bzw. diesen Spektralen einen Spukspielplatz, ein Entrée<sup>29</sup> der Beschwörung (Position: Zuschauer) oder der Heimsuchung (Position: Künstler) zur Verfügung

Pay With Me, 2000, Mixed-Media Installation, Beitrag zu 'Produktion und Existenz, XXXXX'; Fotokopie des Originalinstallationsfotos der teilweise zerstörten Installation im Kunstraum Bethanien, Berlin, 2000; Layoutskizze; Text 'Pay With Me' (Abschrift des Leaflets)



### 'Pay with me'

Zwei Personen (X,Y) arbeiten seit vier Jahren als Mechaniker für eine Firma, die historische Karusselle und andere Rotationsanlagen restauriert, aufstellt und betreibt. Während zahlreicher Einsätze im Außendienst wohnen die beiden Endfünfziger in einem Caravan. Beim Musikhören und bei gemeinsamer Lektüre entdecken sie starke Geistes- und Geschmacksverwandtschaften. Beide haben seit 1960 ähnliche Erfahrungen in ihren Ehen, im Beruf, in Diskutierzirkeln, in Bands, aber auch 'mit dem Gesetzgeber' gemacht. Während der Arbeit an den Maschinen kappeln sie sich und nennen sich lauthals 'Politischer' oder (zum Unverständnis der Schaustellerkollegen) 'Trommelbremse' und Ähnliches.

Die Freundschaft endet abrupt 1998, als X von der Staatsanwaltschaft Pirmasens wegen eines delikatens Vergehens belangt wird, welches aber Y zu verantworten hat. Zahlreiche Spuren führen scheinbar zu X, der kein glaubhaftes Alibi vorweisen kann. X widerstrebt es, den Verdacht von sich zu weisen und damit zwangsläufig Y zu denunzieren. Nach einer heftigen Auseinandersetzung beschließt X zu verschwinden, nicht ohne Y heimlich zu berauben – dies aber weniger um sich zu bereichern als vielmehr symbolische Rache zu nehmen.

Er entwendet Ys Lieblingsstücke, aber Geld und Wert-sachen im eigentlichen Sinn lässt er zurück. Die CDs, Grafiken und Bücher – darunter einige Erstausgaben und andere Sammlerstücke, will er verpfänden oder anderweitig losschlagen und den Erlös Y per Postanweisung erstatten.

Angesichts der Art des Vergehens bringt X für sich die Sache auf die Formel: Ys ungewöhnliche Tat, moralisch zweifelhaft und zynisch, sei der Auswuchs einer 'romantisch-morbiden' Haltung, und dazu gehöre ja auch, dass Y riskiere, von X denunziert zu werden. Die erste Nacht in der Bahnhofsmision strengt X sich an, das Unfassbare (Ys Delikt) zu erklären, und malt sich gallig aus, worin sein ehemaliger Freund im Grunde schwelgt, zweifelt aber auch an seiner eigenen Art, die Menschen zu lieben.

Von dem Wenigen, das er seinem ehemaligen Kollegen Y ostentativ zurücklässt – eine alte Schallplatte, fünf Taschenbücher, eine Nippessammlung (Figuren, Spielzeugautos), ein Poster des Schlagzeugers Ginger Baker, eine Jeansjacke mit einem Button 'Pay With Me', ein Paar handgefertigte amerikanische Stiefel –, meint er, es sei der 'Pfuhl', auf den man Ys Welt fortan getrost reduzieren könne.

stellt.) Zurück zur Erzählung von »x« und »y«: Die Routine des Arbeitslebens führt sie in einem Caravan von Einsatzort zu Einsatzort (permanente Bewegung im Koordinatensystem, ohne die Möglichkeit, einen zentralen »Wert« für die Variablen auf der Zeit- oder Ortsachse zu identifizieren – nur eine Funktion könnte diese Bewegung wirklich schreiben). Wenn ich die elliptischen Narrative richtig lese, hindert das die beiden Protagonisten aber nicht daran, sich an dem Versuch einer anderen Form der Geschichte zu versuchen – vielleicht könnte man in Anlehnung an den Wahnsinn des Verliebtseins dabei zwar nicht von einer *folie à deux* sondern von einer *histoire à deux* sprechen. Über den Funktionsverlauf der bereits sinnlos gewordenen Bewegung im Koordinatensystem wirken sie so ein signifikantes Fädchen symbolischer Bekräftigung, gestützt durch die Wiedererkennung des Eigenen in den Erzählungen von Vergangenem des Anderen; ehemalige »Zusammenhänge« werden so wachgerufen, Objekte zwar nicht in Gebrauch genommen aber doch gezeigt: einst wichtige Bücher in Erstausgabe, Platten, Poster, und ein paar wenige identitätsvermittelnde Kleidungsstücke. Doch wer hier in romantischer Gespens-terliebe auf die Affirmation imaginärer Resurrektionspotentiale spekuliert, wird von »Michael Dreyer«<sup>30</sup> durch den Gang der Erzählung der algebraischen Helden enttäuscht: Die beiden »Variablen«, wie die im Marginalen der Gegenwart und am Rande der eigenen Geschichte als signifikantes Bündelchen ihrer Freundschaft dienenden Objekte, könnten vielleicht schon von der destitutiv-rätselhaften Atmosphäre her, die der Beginn der Erzählung evoziert und die den vermeintlich die Genrezugehörigkeit definierenden, objektiv berichtenden Ton unterläuft, als Elemente aus der oben angesprochenen biographischen und zeitgeschichtlichen Rumpelkammer verstanden werden. Denn mit diesen Gegenständen (und den mit ihrer Hilfe artikulierten Erinnerungen) geschieht das Gleiche wie mit den Namen der Protagonisten: sie werden reduziert auf den Status von Variablen. Sachen, die aus konkreten Zusammenhängen und Vollzügen nicht nur ihre identitätsstiftende symbolische Wirksamkeit gezogen hatten, sondern auch ihre Bedeutung, werden im Fortgang der Erzählung buchstäblich »realisiert« (in dem Sinne, wie man einen Buchwert auf dem Markt realisiert). Die vielleicht zusammen mit ihrer auf den *job* gekommenen Teilnahme an der Produktion treffend als untot zu charakterisierende Existenzweise scheint in einer Art individuellen Post-Histoire, in der scheinbar zeitlosen Bewegung eines post-biographischen Zustandes, angekommen. In Maßen aufgehellt wird sie nur durch das am Bündchen ihrer erzählten Gemeinsamkeit hängende Licht imaginärer Spiegelungen; ein Licht allerdings, dessen Brennstoff leicht schwinden kann, entweder weil er durch den dauernden Gebrauch zur Neige geht oder weil er durch ein plötzliches Aufflammen der latenten Aggression im Imaginären auf einen Schlag – in einem Schlag – verbrennt. Den Schlag führt dann die »Staatsmacht« aus: »X« wird für ein allerdings tatsächlich von »y« zu verantwortendes Delikt von ihr »belangt«. Die Tat besteht aus einem



'Time Tunnel', undatiert, Keith Barton, fotografiert von Paul Wright, aus: Geoff Weedon and Richard Ward, Fairground Art, White Mouse Editions Ltd., Abbeville Press Inc., 1994;

'Berliner Menagerie', Ernst Schroeder, aus: Jörg Makarinus, Ernst Schroeder, 1928-1989, Leben und Werk, Reison Verlag, Berlin 1996

»ungewöhnlichen Delikt« und, so wird mit erzählerischer Allwissenheit berichtet, »x« kommt zum Schluss, sie entspränge einer »romantisch morbiden Haltung«, die sich auch darin zeige, dass er »riskiere« von ihm »denunziert« zu werden. Nicht nur diese Vokabel ist ein, wenn auch nicht eindeutiger, Hinweis auf die möglicherweise »politische« Natur des Vergehens. Auch die von »x« auf der Flucht in der »erste[n] Nacht in der Bahnhofsmission« unternommene (und von der Erzählung nur mit semantischen und grammatikalischen Verrenkungen zur Darstellung gebrachte) Anstrengung, zu verstehen, »worin >x< im Grunde schwelgt« und die dieses im Zorn (»gallig«) gesprochene Urteil narzisstischen Selbstgenusses begleitende Selbstkritik, die sich in Zweifeln über »seine eigene Art, die Menschen zu lieben« äußert, deuten in diese Richtung; wie auch die geübte »Solidarität«, die allerdings aus einem politischen »Zusammenhang« zu stammen scheint, der nur noch Erinnerung ist, denn sie wird nicht argumentativ, sondern affektiv motiviert (es »widerstrebt« dem fälschlich beschuldigten »x« eine Aussage zu machen und so den anderen gleichzeitig zu beschuldigen). Es ist unklar, ob die Tat, um die es geht, in der diegetischen Gegenwart zu verorten ist oder in der Vergangenheit liegt. Es ist möglich, dass es sich um eine bloße Gaunerei handelt, einen kleinen Betrug oder Diebstahl.<sup>31</sup> Wahrscheinlicher, so scheint der Text in seiner ganzen, fast kryptischen Form nahe zu legen, ist es, dass es sich um eine Tat im Kontext politischer Militanz handelt. Der Vorwurf der Selbstverliebtheit, der moralischen Romantik, die Zweifel an sich selbst, deuten alle auf typische »Gewissenskonflikte« und ideologische Aporien, die sich im Verhältnis von anderen Linken zu Militanten von den 70er Jahren bis in die 90er Jahre hinein hundertfach, tausendfach, ergaben. Und dies auch dann, wenn der konkrete Anlass nur ganz allgemein mit einer Situation konfrontierte, die ein Verhalten gegenüber der »Staatsmacht« erforderte und man so nach dem Ort des Anderen zu fragen gezwungen war, jenem Ort, von dem her keine Antwort mehr kommen konnte.<sup>32</sup>

#### Rezitativ

Die Aporien oder die *double-binds* oder das »linke schlechte Gewissen« (Michael Dreyer über den Ausgang der 70er Jahre) hatten alle den gleichen Ursprung: die Uneinholbarkeit der Möglichkeit der revolutionären Befreiung, die sich in einem Moment historischer Diskontinuität als Potential gezeigt hatte, in den darauf folgenden Jahrzehnten der Niederlagen – seien sie der erfolgreichen Bekämpfung durch die Staatsmacht (Terrorismusparagraph, Berufsverbot), dem Paradigmenwechsel in der Produktionsweise (Post-Fordismus), dem Siegeszug der Mächte des »Washington Consensus« (Globalisierung) geschuldet oder doch dem eigenen Versagen, Zögern, der falschen Form der Militanz (»bewaffneter Kampf«) oder der bürgerlichen Politikkonzeption im Herzen der revoltierenden Bürgerkinder (auf den Lippen: Revolution, im Herzen: Bürgerrechte und soziale Gerechtigkeit), dem Fest-

Element der Installation  
Pay with me, 2000



okay, das war anders gedacht.  
okay, er macht so etwas schon.  
okay, aber woanders.  
okay, er lässt mir noch die paar Sachen hier.  
Meine Stiefel stehen noch draußen auf den Planken  
vor der Kasse am Kettenkarusell



halten an falschen theoretischen Paradigmen (Avantgarde, direkte Aktion und Spontismus oder, umgekehrt: Kaderismus einerseits, maoistische Kulturrevolution andererseits) oder der postmodernen Öffnung zur Identitätspolitik (Schwule und Lesben, Third-Wave-Feminismus, Migration und Kulturalismus, die Anfänge des Post-Kolonialismus) und zum Kulturellen (die schon beschriebene versuchte Klammer zwischen Pop, Politik, Philosophie und Kunst): das genau machte ja das »schlechte Gewissen« zu einem Akteur, so dass all diese partikularen Phänomene zwar entstehen konnten, es aber keinen glaubwürdigen, symbolisch wirksamen universellen Rahmen mehr gab (oder *in hindsight* vielleicht auch nicht gegeben hatte), in dem diese in irgendeiner politisch-gesellschaftlich konkreten Weise so miteinander vermittelt hätten werden können, dass dabei ein Repräsentierbares des Allgemeinen (sein *rallying cry*) hätte entstehen können. Das Reale des Ausgangs- und Bezugspunktes (das immer ungenau und unter Vermeidung der Dimension des Geistes, der Idee, unter dem Namen »1968« zirkuliert) und die individuelle und gesellschaftliche Gegenwart der biographischen, politischen und sozialen Iteration dieses Spektrums waren (waren?) im Verlauf der »Verlustgeschichte« der Linken in einem kategorial diskrepanten Bezug zueinander. Hier das Feuer des Ereignisses, dort das Scheitern der Geschichte und ihrer Strandgüter, hier die Anrufung einer »anderen Welt«, dort Allmählichkeit, Partikularität, Reformismus und die permanente Erfahrung der Niederlage. Konstruktionen der Geisterbahnen: *Enter Ghosts*.

### 9. Verschluss des Begehrens oder der Index der Entropie in der Selbstreferentialität

Ich habe oben ausgeführt, wie »x« und »y« sich den unzugänglichen Ort des Identität und Handlungsmacht/Handlungsermächtigung stiftenden Anderen, zum Ort der »Idee« ihrer einstmals lebendigen und gemeinschaftlich verankerten »Wahlverwandtschaft«, in einer Art zeitlosen Zeitblase auf instabile Weise präsent gehalten hatten: »Beim Musikhören und bei der gemeinsamen Lektüre entdeckten sie starke Geistes- und Geschmacksverwandtschaften.« Bis zum »Schlag« der zeitgeschichtlichen Realität (mittels der »blinden«, d.h. für »Existenz« jenseits ihrer eigenen Subjektivierungseffekte nicht rezeptiven »Staatsmacht«) ins Gesicht ihrer marginalen, Gewesenes untot weiterführenden Existenz. Ihre historisch ortlos gewordene Freundschaft hatte diesen Moment vielleicht hinausgezögert, aber andererseits vielleicht gerade auch provoziert. Der fälschlich beschuldigte »x«, der sich zu einer Klärung der Lage nicht autorisiert fühlt (und, in Abwesenheit einer symbolischen Identifikation, die dieser Autorisierung jenseits von reiner Reflexivität aufs »Selbst« die Autorität hätte verleihen können, so dass die gespensterhafte Autorität des Gewesenen die einzige ist, die durch die Interdiktion gegen die »Denunziation« noch Wirksamkeit entfalten kann, wenn auch nur okkasionell und



ohne Integration in einen *lien social*), reagiert letztendlich durch Flucht und mit einer »symbolischen Rache«. Er bestiehlt nämlich »y«. Aber er nimmt nicht dessen Geld und Wertsachen mit, sondern die »Lieblingsstücke«, also einige jener Objekte, mittels derer sie ihre »Geistes- und Geschmacksverwandtschaft« hatten aufleben lassen. In einer Geste, die der Künstler Michael Dreyer durch die Integration einer Sammelbüchse für die Bahnmissionsmission wiederholt, verkauft er diese Stücke, um »y« den Erlös zurückzuschicken. Was legitimiert meine Behauptung, die Integration der Sammelbüchse sei eine Wiederholung dieses Vorgangs? Im Sammeln der Almosen, wie einst im Ablasshandel der katholischen Kirche, organisiert sich ein Kollaps des Symbolischen in das Zählbare, das Reale.<sup>33</sup> Auf die materielle Welt wird als Identifizierungsvorgang ein Signifikantennetz gelegt, das es erlaubt, Gleichungen zu schreiben, die auf Identität beruhen. 1000 Goldstücke = 10000 Jahre Fegefeuer; 10 Lieblingsstücke = 500 Euro. Zuerst muss diese Literalisierung stattfinden, d.h. das Genießen von der Ebene des »Geistes« und des »Geschmacks« auf eine formalisierbare, Identität ermöglichende Ebene gebracht werden. Das ist es, was es heißt, ein »Signifikantennetz« über die »Materie« zu legen (zu der das so unter das Netz der Variablen subsumierte »Gegenständliche« dann natürlich wird. Die Objekte werden zu aus mit sich selbst identischem Material Gemachten, die so mittels Gleichungen auf dieses reduziert und in Äquivalenzen eingeschrieben werden können. Sie werden reduziert auf Buchstäbliches, auf das, was sich identisch wiederholt, ohne auf der Ebene des Geschriebenen etwas zu verlieren oder etwas zu gewinnen<sup>34</sup>). Allerdings – und dies ist die Dimension, die *pay with me* buchstäblich ausstellt – realisiert sich in diesem Prozess der Integration ins »Signifikantennetz« (vielleicht sollte ich, um es von der Ebene des Symbolischen besser zu unterscheiden, schreiben: des »Buchstabennetzes«, das das Signifikantennetz ja immer ist) ein Verlust, der auf der Ebene der Repräsentation (wenn es denn diese noch ist) durch Buchstäblichkeit, durch Reduktion aufs so identifizierte Materielle, nicht lesbar wird, abwesend ist. Es ist der Verlust der Dimension möglicher »Geistes- und Geschmacksverwandtschaft«, d.h. derjenigen Dimension, die eine geschichtlich-soziale Gemeinschaft jenseits der Reflexion organisiert, philosophisch könnte man sagen: der Dimension des Absoluten. Das von ihr ermöglichte Genießen (eben der »Geistes- und Geschmacksverwandtschaft«) geht dabei verloren, aber als Verlorenes erscheint es in der Entropie der Apparatur des »Buchstabennetzes«. »X« nimmt also letztlich zwar Rache an »y« durch die Entwendung seiner »Lieblingsstücke«, doch er tut dies, indem er die Realität beider Protagonisten (und ihrer geschichtlichen Erfahrung) auf ihre »reduzierten« Variablen (und eben nicht mehr auf einen Begriff) bringt. Dieser Vorgang realisiert den Verlust eines Genießens (das durch die Verbindung von Imaginärem und Symbolischem in der geschichtlichen Gemeinschaft bzw. den Bindungen politischer Geschichtlichkeit ermöglicht wird) und gleichzeitig setzt es ein

Videostills zu *Pay With Me*  
(von TV abgefilmt, teilw. zus. mit Objekten)



Anderes, das Geisterhafte des Realen, ins Spiel. Michael Dreyer zeigt in *pay with me* drei Videos, die jeweils bereits bei der Herstellung vom Fernsehen abgefilmt und auf VHS-Tape aufgezeichnet wurden und in der Installation auf die Silhouette eines Renault-Oldtimers gebeamt werden. Die Videos: Ein Livemitschnitt der *Baker Gurvitz Army*, bei dem Ginger Baker vom Schlagzeughocker fällt<sup>35</sup>; eine englische Fernsehserie mit Dinosauriern, in der die ersten wirksamen digitalen Animationen zu sehen waren<sup>36</sup>; eine Aufnahme mit Christoph Gurk mit Perücke und Schnurrbart als Albert Einstein<sup>37</sup>. Alle drei Figuren tauchen in der Ausstellung als auf ihre minimalsten Linien reduzierte graphische »Äquivalente« auf, als »Variablen«: Der Dinosaurier, Haare und Bart von »Einstein« und Baker in der Form seines Publikums, bzw. dessen in gleicher Weise dargestellte (einst identitätsrepräsentierende) Jeansjacke. Und dann gibt es noch eine ähnlich gestaltete graphische Arbeit eines »buttons«, also jener Anstecker, mittels derer Zugehörigkeit und Gesinnung repräsentiert wurden: Pay with me. Die Reduktion, die durch den Kollaps des Symbolischen der »Geistes und Geschmacksverwandtschaft« ins Reale seines realisierbaren Geldwertes im diegetischen Raum der Erzählung durchgeführt wurde, wiederholt sich hier in der Reduktion der imaginären Bilder der Identifikation auf ihre »buchstäbliche« Form (und damit auf ihre »Variabilität«, ihren Status als »Variablen« im Signifikantennetz). Doch durch die hier nachgezeichnete Fokussierung der Installation durch die Erzählung verbleibt die Arbeit nicht bloß in einer lässigen Affirmation der Gemachtheit von Zeichen und der entsubstantialisierenden, kritischen (weil Kritik ermöglichenden), vom Imaginären der Identitäten befreienden Demonstration ihrer Selbstreferentialität. Im Gegenteil: Durch den Aufweis der Entropie, die diesem Prozess eigen ist, zeigt *pay with me* nicht nur einen begrüßenswerten Zwischenschritt in der Dialektik von »play with me« als ästhetisch-substantieller Dimension bürgerlicher Subjektivität (Schiller) über »pay with me« in der Reduktion geschichtlicher Illusionen auf ihre materiell-medialen Träger bis hin zu »pay for play« in der Sobrietätsutopie entsubstantialisierter Identitätsdesignoptionen (und ihrer Märkte). *Pay with me* zeigt darüber hinaus auch den Verlust eines geschichtlichen Horizonts: des Genießens der Befreiung, das als Objekt der Entropie Antrieb und Grenze dieser medialen Verschiebungen und Reduktionen ist. Auch hier zeigt sich Michael Dreyer als »barocker« Künstler. Er gewinnt den Blick auf die identischen Dinge, durch die »alles alles bedeuten kann«: die Struktur der Äquivalenzen, der Gleichungen, die durch die »Variabilisierung« der Dimension des »Geistes und des Geschmacks« entsteht. Nicht vor dem Hintergrund des »Transzendenzverlustes«, sondern vor dem Hintergrund des Revolutionsverlustes.<sup>38</sup>

**1** Die Rolle der Kunst ist dann entweder eine Erinnerung an eben diese Freiheit der Vernunft (Kant) und der *sensus communis*, den diese Erinnerung ermöglicht; oder die Kunst fungiert als Ort der Einübung von Körpern und Sinnen in die Möglichkeit der Vernunft (Schiller) oder als Propädeutik zum Denken des Begriffs, indem sie die sinnliche »Erscheinung der Idee« darstellt, d. h. ein Repräsentationsregime des Absoluten erarbeitet (Hegel) und zuletzt noch als Rückzugsort der Vernunft, in dem diese durch Darstellung des Undarstellbaren, Nicht-Identischen, Rätselhaften Einspruch gegen ihre Reduktion auf die instrumentelle Rationalität erheben kann (Adorno).

**2** Zwei Namen für diese Dimension der Freiheit heute sind zum Beispiel »Kraft« (Menke) als *Movens* der Einbildungskraft oder »ästhetisches Regime des Sinnlichen« (Rancière).

**3** vgl. Giorgio Agamben, *Profanierungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 70ff.

**4** vgl. Theodor W. Adorno, »Der Essay als Form«, in: *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*, ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Ludwig Rohner, Bd. 1, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1972, S. 61 – 83: »Glück und Spiel sind ihm [dem Essay] wesentlich. Er fängt nicht mit Adam und Eva an, sondern mit dem, worüber er reden will; er sagt, was ihm daran aufgeht, bricht ab, wo er selber am Ende sich fühlt und nicht dort, wo kein Rest mehr bliebe: so rangiert er unter den Allotria.« [a. a. O., S. 62]

**5** vgl. »Erkenntnistheoretische Vorrede« in: Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1/1,

Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 207–238. Wie dem Leser sicher nicht entgangen ist, verdanken sich diese Überlegungen in nicht unerheblichem Maße dieser Studie Benjamins über den Barock. Vor allem bezüglich der Differenz von Erkenntnis und Wissen und der Bedingtheit der Allegorie durch den Verlust der Bedeutung, bzw. der Bedingtheit der Lesbarkeit durch die Differenz von Lesen (Wahrnehmen) und Verstehen.

**6** Gershom Scholem, Brief an Walter Benjamin vom 20. September 1934, in: *Walter Benjamin, Gershom Scholem. Briefwechsel*, hg. v. Gershom Scholem, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 175.

**7** Olaf Breidbach u. Federico Vercellone: *Anschauung denken. Zum Ansatz einer Morphologie des Unmittelbaren*. München: Wilhelm Fink, 2011, S. 34. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Die Wissenschaft der Logik*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. VI, »Die objektive Logik. Zweites Buch«, S. 17 – 240.

**8** Aus dem bereits erwähnten unveröffentlichten Text.

**9** *ibid.*

**10** Ein Vorgang, der übrigens so ähnlich in dem 2011 entstandenen Film *Atelier* von Peter Ott gezeigt wird.

**11** Gerrit Gohlke in einem Falblatt zur von Hans-Jürgen Hafner kuratierten Ausstellung *Bilder und Träger. Und eine Säule von Schinkel* (2010) im Brandenburger Kunstverein Potsdam.

**12** Ronald D. Laing, *Knots*, New York und London: Routledge, 1970, S. 1.

**13** »Urvater« des Begriffs »double bind« ist dagegen Gregory Bateson [vgl. Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago: University of Chicago Press, S. 208ff.].

**14** Diesen Ausdruck verwendet

man im Amerikanischen, um eine gezielte Ablenkung der Aufmerksamkeit zu beschreiben: Wenn man auf einer Boulevardbühne ohne viel technischen Aufbau einen Trick vorbereiten wollte oder etwas im realen Raum verändern musste, das im diegetischen Raum keinen Ort hatte, dann hat man auf der gegenüberliegenden Seite der Bühne einen »red herring« (einen roten Hering) aufgehängt, um so die Aufmerksamkeit des Publikums abzulenken.

**15** Vgl. Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

**16** Christoph Menke, *Brauchen wir Kunst?*, <http://www.zeit.de/2012/25/Documenta-Menke/> komplettansicht, aufgerufen am 1. Februar 2016.

**17** Reiner Schürmann, »Ultimate Double Bind«, in: *Graduate Faculty Philosophy Journal*, Bd. 14, Nr. 2 – Bd. 15, Nr. 1, 1991, S. 213–236.

**18** Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967, S. 37.

**19** Schürmann, a. a. O., S. 229.

**20** »Die Linke ist immer in der Krise«. Andreas Fanizadeh im Gespräch mit Heike Runge und Tobias Rapp, in: *Jungle World*, 26. April 2000, <http://jungleworld.com/artikel/2000/17/27880.html> (aufgerufen am 2. Februar 2016).

**21** vgl. Epigramm zu Martin Heidegger, »Holzwege«, in: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 5, Frankfurt am Main: Viktorio Klostermann, 1977.

**22** Das Zitat in seinem programmatischen Kontext: »Die Produktion liefert dem Bedürfnis nicht nur ein Material, sondern sie liefert dem Material auch ein Bedürfnis. Wenn die Konsumtion aus ihrer ersten Naturroheit und Unmittelbarkeit heraustritt – und das Ver-

weilen in derselben wäre selbst noch das Resultat einer in der Naturroheit steckenden Produktion –, so ist sie selbst als Trieb vermittelt durch den Gegenstand. Das Bedürfnis, das sie nach ihm fühlt, ist durch die Wahrnehmung desselben geschaffen. Der Kunstgegenstand – ebenso jedes andre Produkt – schafft ein kunstsiniges und schönheitsgenüßfähiges Publikum. Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand. « [Marx-Engels-Werke, Bd. 13, Berlin (DDR), 1956–1990, S. 634]

**23** In gewisser Weise kann man die Ausstellung »Produktion und Existenz« als die Szeneantwort auf die Publikation dieses Buches lesen. Vgl. Joachim Bessing, *Tristesse Royale*, Berlin: Ullstein Verlag, 1999.

**24** Tobias Rapp, »Lass uns nicht über die *Spex* reden«, Artikel in der taz vom 15. 11. 2005, <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2005/11/15/a0155>; aufgerufen am 31. Januar 2016

**25** Die entsprechende Kontroverse zwischen Poschardt und Diedrich Diederichsen lässt sich im Netz leicht nachrecherchieren. Die fast gleichzeitige Radikalkritik Dietmar Daths (im Großen: »Für immer in Honig«, [Berlin: Verbrecher Verlag, 2008]; im Kleinen: »Pritt und Rosenmark, Lebenskünstler. Einige Erwägungen zur Selbstverachtungsfrage« [2005 erschienen in einem Heft des Künstlerhauses Stuttgart zur Ausstellung »Pianistin, eine Aufnahme 'elektronischer Klänge' von Stockhausen anhörend« von Michael Dreyer]), an den »besengten Krüppeln« der poplinken Kultur- und Kunstszene ist nicht ganz so leicht auf die Dichotomie (oder die

spektrale Achse) »Produktion« und »Existenz« abzubilden. Auch wenn der unermüdete Aufklärungs- und Fortschritts-optimismus (als Ausgangspunkt einer pessimistischen, weil »realistischen« Gegenwartsanalyse) eine gewisse existentialistische Qualität schon dadurch erhält, dass angesichts der historischen Kritik das Festhalten an der »leninistischen Option« vielleicht nur als eine Art »Sprung« ins Ungewisse oder als eine Pascal'sche Wette auf das Absolute verstanden werden kann.

**26** »Die Linke ist immer in der Krise«, a. a. O. *Marginalium*: Der Bezug des Personalpronomens im letzten Satz dieses Zitates wird unklar durch die Allokution im ersten Teil. »Wir« bezieht sich auf den Sprecher und ungenannte Andere aus dem Kreis der Organisatoren; aber es bezieht sich auch potentiell auf »alle«, also jene Bezugsgröße, die durch die Anrufung, als welche die Ausstellung hier beschrieben wird, konstituiert wird. Dann haben wir eine Hegelsche Szene vor uns, in der das Subjekt durch die den Vorhang lüftenden Bewegungen des Geistes auf der Bühne ein Stück sieht, in dem es sich nicht nur wiedererkennt, sondern in dem das Subjekt selbst ist.

**27** Dies weder im Sinne des lexikalischen Indexes (für die Wirklichkeit der Protagonisten): »Die Namen wurden von der Redaktion geändert« noch des Symbols (der immer und überall unterdrückten, aber immer strebsam an die Luft der »Öffentlichkeit« drängenden aufgenommenen Vernunft) »aus gut unterrichteten Kreisen«, noch der Metonymie »ein Mitglied des Verwaltungsrates, das nicht namentlich genannt werden will« noch der literarischen Litotes »Ähnlichkeiten mit tat-

sächlich lebenden Personen und Ereignissen sind rein zufällig«.

**28** Wenn man eben Saul Kripke folgt, nach dem der Name identisch ist (man könnte sagen: *das Gleiche* meint) in »all possible worlds«, und nicht Gottlob Frege bzw. Bertrand Russell, nach denen der Name die Summe aller seiner möglichen Prädikationen bedeutet (und der Name in jeder möglichen Prädikation dann *das Selbe*).

**29** Wieder doppelt: »Eingangsräum« und »Eintrittsgeld«

**30** Methodisches *Marginalium*: Sind die *scare-quotes* vielleicht so etwas wie eine vorläufige Algebra, die auf den Namen des Künstlers als Platzhalter der Objektursache der Deutung, die sich hier schreibt, verweist? Oder, genauer, auf den Charakter des Namens des Künstlers als Objektursache *qua* Platzhalter?

**31** Eine Gaunerei, zu der allerdings die Selbst-Legitimation wegen der fließenden Grenzen der »Kampfzone« der militanten politischen Handlungsoptionen in der vom Text her gesehen jüngeren Vergangenheit durchaus auch aus dem »Politischen« stammen könnte. Wenn das »Revolutionäre« die »Illegalität« ist, dann ist der gedankliche Sprung zur widerständigen Natur jeglichen illegalen Tuns nur über einen scheinbar kleinen Graben).

**32** An dieser Stelle müsste jetzt eine weitere Wiederholung, eine erneute Schleife durch die angesprochene Zeit verfolgt und durchgearbeitet werden, bevor der bis jetzt vorenthalte *clou* der Arbeit *pay with me* tatsächlich situiert und dann an die spätere Arbeit *Atelier* zurückgekoppelt werden könnte. Dabei müssten Reflexionen Michael Dreyers von 2007 (»Als die Institutionskomik noch geholfen hat. Über künstlerische Psycho-

taktiken«), die auch als eine Antwort auf eine Polemik Dietmar Daths anlässlich der Arbeit »Abschaffung von Prügel-sprache« (2004) gelesen werden können, berücksichtigt werden; ebenso die Geschichte des darin zitierten psychoanalytisch-nosologischen Begriffs des »Abandonikers« (als Bewohner des *double-bind*-Raumes, der sich durch das Ende des Modernismus und seines positivistischen Fortschritts-glaubens auf tut), und die Geschichte der Nach-Nachkriegskunst (von Michael Dreyer nicht überraschend von Kippenberger her gedacht, doch, dies ist vielleicht überraschender, indem er diesen typologisch mittels einer Analyse von André Cadere und Salvador Dalí fokussiert, um ihn als Katalysator zwischen dem »schlechten Wissen alten linken Argumenten gegenüber« und der Gefahr der »Selbstverabsolutierung« zu beschreiben. (Unschwer, auch hier letztlich die zwar als konsekutiv beschriebenen, aber als weiterhin auch synchron wirksamen Pole eines *double-bind* zu identifizieren.)) Doch dies muss an einem anderen Ort geschehen, da diese Überlegungen für den hier vorliegenden Kontext allzu unmäßig wären, mindestens dem Umfang der Darstellung nach. Die Vorarbeiten dazu liegen jedenfalls vor. Methodisch mag es stimmig sein, die Frage der Nach-Nachkriegskunst von einer position abandonique her, von der Produktions- und Repräsentationsreihe: Michael Dreyer, »Michael Dreyer«, »Christian«, her zu versuchen (und diese vielleicht von der Algebraisierung des Namens her gedacht durch die Iteration md oder (md) zu erweitern). Es ginge dabei also um jene Kunst und ihre »Szene«, die ihren Dreh-

und Angelpunkt nicht mehr im Engagement für eine Seite der scheinbaren Dichotomie »Produktion« und »Existenz« findet und finden kann, sondern in einer Art unmöglicher, beide Seiten auflösender (de-konstruierender) Syntagmatisierung »Produktionsexistenz; Existenzproduktion«, als Prekariat und Biopolitik, Selbstverwirklichung als Selbstdesign, Abfall künstlerischer Autonomie in Formen von Expertenclams und Wissensproduktion, »Eigenblutdoping«, etc. Eine Syntagmatisierung, deren unterschiedliche Artikulationsformen schlicht auch als »double-bind(s)« gelesen werden können.

**33** Solange man dies nicht wörtlich nimmt. Das *Reale* am Zählbaren ist die Zählbarkeit identischer Einheiten und ihre materielle Spur, nicht die materiellen, objekthaften Träger dieser Zählbarkeit.

**34** vgl. Jacques Lacan, *Die Kehrseite der Psychoanalyse*, Seminar XVII, S. 45 [unveröffentlichte deutsche Übersetzung von Gerhard Schmitz. Im Original: Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XVII, »L'envers de la psychanalyse«, Paris: Seuil, 1991, S. 54]: »Ich fordere Sie heraus, auf irgendeine Art zu beweisen, dass ein Gewicht von 80 Kilo auf Ihrem Buckel 500 Meter abwärts zu tragen und, wenn Sie es einmal unten haben, wieder 500 Meter hinaufzutragen, dass das Null ist, keinerlei Arbeit. Unternehmen Sie den Versuch, machen Sie sich ans Werk, Sie werden sehen, dass Sie den Beweis des Gegenteils erhalten. Wenn Sie aber die Signifikanten darauf anbringen, d. h. , wenn Sie den Weg der Energetik einschlagen, dann ist absolut sicher, dass es keinerlei Arbeit gegeben hat.«

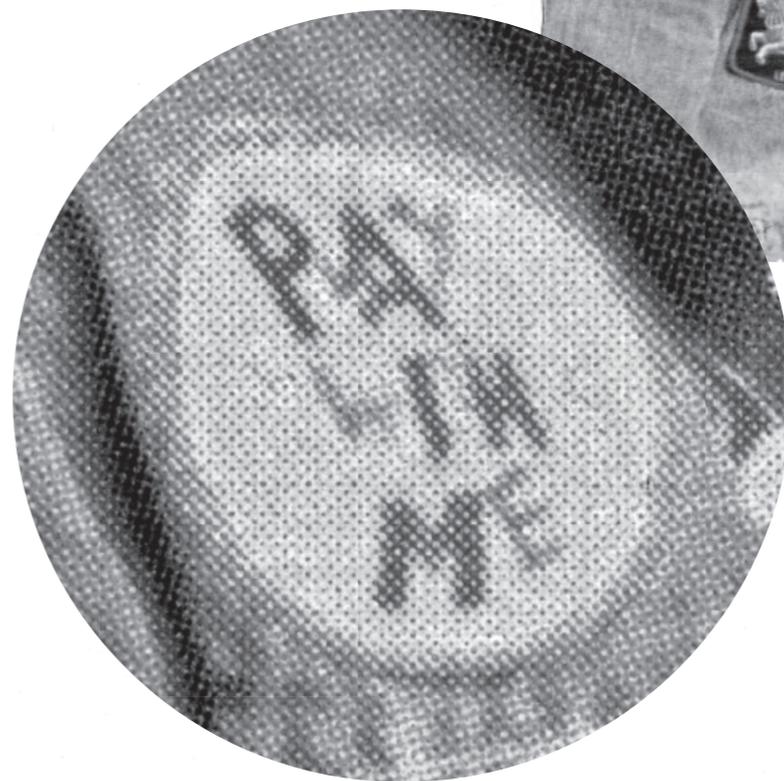
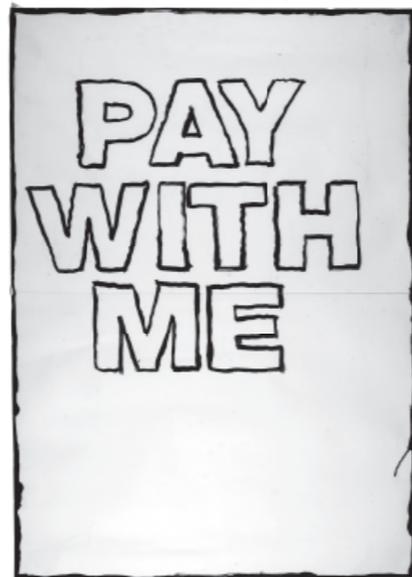
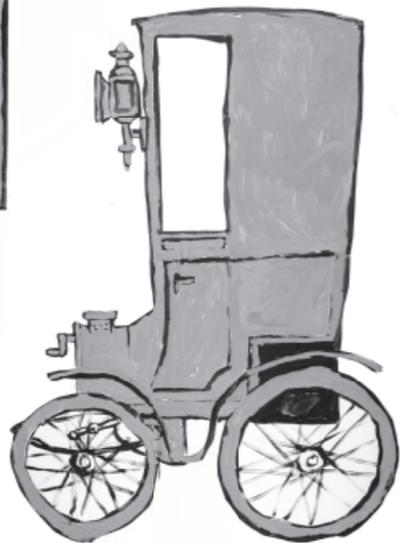
**35** Eine komische »entropische« Einlage. Nicht nur wegen

des Verweises auf die Reihe »Live-Analog-Digital«, denn Baker war Schlagzeuger der »Superband« *Cream*, in der er von 1966 bis 1968 zusammen mit Eric Clapton und Jack Bruce spielte. *Cream* war die erste Band, die nicht nur Improvisation in den Rock'n'Roll einführte, sondern die allen drei Musikern und Instrumenten, Gitarre, Bass und Schlagzeug die »gleichen Rechte« einräumte: sozusagen ein (noch eher männlich konnotiertes, partielles) Exerzitium in »being singularly plural«.

**36** Weniger Menetekel der Vergänglichkeit, wird hier der »Schädel« des Barocks (und Hamlets) zwar mit den ausgestorbenen Dinosauriern scheinbar zitiert, doch gleichzeitig durch die Dimension virtueller, ewiger Wiederkehr ersetzt: das Genießen, das an der Stelle der Entropie erscheint.

**37** Die Fortsetzung des oben angeführten Lacan-Zitats lautet: »Wenn der Signifikant sich als Apparat des Genießens einführt, müssen wir also nicht überrascht sein, etwas erscheinen zu sehen, das Bezug zur Entropie hat, denn man hat die Entropie genau dann definiert, als man begonnen hat, auf der physischen Welt diesen Signifikantenapparat anzubringen.« [Lacan, a. a. O. ] Mit Einstein verdoppelt sich dieser Vorgang in gewisser Weise: Indem durch das Signifikantennetz die Materie selbst als Energie und Energie als Materie »gleichgeschaltet« wird.

**38** Ich habe bereits angedeutet, dass diese Analysen letztlich erst Skizzen sind, die in eine Geschichte der »Nach-Nachkriegskunst« integriert werden müssen.



*Elemente der Installation  
Pay With Me, 2000*

*Ginger Baker, Rückseite des  
Schallplattencovers 'Hearts on  
Fire', 1976, von 'Baker Gurvitz  
Army, (Details);*

*Helmut Draxler, Michael Dreyer*  
**Asoziale Plastik.**  
*Dialektik der Selbst-Subversion.*  
 (Gespräch)

1.

HD: Douglas Huebler hat in den 1970er Jahren einen Comic über „Signature Artists“ gemacht. Wenn ich mich recht erinnere, diente ihm Roy Lichtenstein als Beispiel für einen Künstler, dessen Stil zur Signatur wird. Deine Arbeit scheint mir so ziemlich das Gegenteil davon zu sein. Es geht um eine konsequente Vermeidung der Identifizierung und der stilistischen Wiedererkennbarkeit der einzelnen Arbeiten, und damit auch um die Vermeidung von Erfolg, zumindest im herkömmlichen Sinn.

MD: Eine Signatur würde ich für meine Arbeit durchaus in Anspruch nehmen, und zwar keine, die nur ich selbst erkennen kann. Es geht um eine Signatur „des Denkens“. Das ist natürlich etwas angeberisch. Klar sieht das von außen aus, als ob da einer alles sein will: Maler, Regisseur, Bildhauer, Kurator, Installationskünstler, Performer, und das verhindert dann die „Förmigkeit“ des Gesamtwerks, um nicht Warenförmigkeit zu sagen. Das heißt ja nichts anderes, als dass man auch das Gesamtwerk als solches in Frage stellen kann. Den Erfolg will ich allerdings nicht vermeiden; ich rechne nur mit den Bedin-

gungen des Betriebs, und dem Betrieb ist inhärent, sich selbst zu behindern. Entweder man stellt also ein Verkehrszeichen her „Da bin ich wieder!“, oder man muss warten. Das heißt aber auf Ausdauer zu setzen. Natürlich bedeutet etwas Formales ein zweites und ein drittes Mal zu machen nicht, dass man „sich wiederholt“, also etwas aufführt, obwohl es dazu keinen Grund mehr gibt. Es ist mir aber vielleicht etwas zu schnell langweilig geworden, ein Material und ein Vokabular, das ich entwickelt habe, anzuwenden. Als ich vor einigen Jahren mit dem großen Stangenzirkel die ersten Kreise zog, hast du mir geraten, ich solle davon jetzt mal 100 Stück machen. Ich habe, deine Bemerkung im Ohr, andere Dinge in Angriff genommen. Kannst du dich daran erinnern? Wie hast du das eigentlich gemeint?

HD: Falls ich das wirklich gesagt haben sollte, hat es ja funktioniert. Mir schien ja auch nur, dass du dich sehr wohl nach der konventionellen Form von Erfolg sehnst, und die besteht eben im Labeln, Wiederholen und Durchkneten eines imaginären Publikums!



MD: Was ich mit meiner Arbeit erreichen wollte, das habe ich auch erreicht. Wenn es nun auch noch ein paar Leute gibt, die sich damit auseinandersetzen wollen, freut mich das, selbst wenn ich sie sanft zwingen muss. Soweit ist die Sache ganz einfach. Kompliziert wird es erst, wenn ich mich frage, was ich tatsächlich getan habe, um Ruhm zu verhindern. Wie Sartre in „Die Wörter“ schreibt, dachte ich immer, dass man nur als Toter so richtig wahrgenommen wird. Meine Signatur wäre in diesem Sinne also das Torsohafte, das kategorisch fragmentierte Gesamtwerk. Du magst das als Mangel sehen, ich sehe es als Schutz. Denn ich weiß, wie gefährlich es ist, sich mit Arthur Schnitzlers Figur eines Mannes, der sich dem späten Ruhm, der ihm zuteilwird, entzieht, anzufreunden.

HD: Dein Werk, wenn man also davon sprechen kann, ist vielleicht sogar noch mehr als fragmentiert. Es scheint mir so disparat zu sein, dass man dahinter eine psychopolitische Strategie vermuten muss, eine Strategie der Abweichung von dem, was der eigene Weg sein könnte: einen Weg finden, der eben kein Weg ist. Kannst du dich dieser Beschreibung anschließen oder würdest du doch einen bestimmten Stil für deine Arbeit beanspruchen?

MD: Die Idee zu meinem Stil der Selbsthistorisierung hatte ich in den 1980er Jahren. Ich hatte damals bereits eine Karriere als erfolgreicher Künstler hinter mir, in gewisser Hinsicht zumindest. Bis in die mittleren 70er Jahre hatte ich nämlich wie besessen an einem Werk gearbeitet. Als ich dann Grafik studierte und mit Politik in Berührung kam, lehnte ich es ab Künstler zu werden und wollte mit mir als Künstler nichts mehr zu tun haben. Ich hatte aber alles aufgehoben inklusive der Notizen und Briefe. Vielleicht waren es dann Prefab Sprout oder ABC, die mich darauf brachten, mein eigenes verworfenes Werk zu bearbeiten, zu datieren, und das etwas krude Pop-Art-Konzept/Zeug noch mal durch eine Art von Monty Python-hafter Selbstanamnese zu adeln. Ich schrieb Kritiken meiner eigenen Werke. Das führte jedoch zu nicht viel – ein Meta-Künstler seiner selbst zu sein, das musste eben auch mal gemacht werden. Immerhin war damit aber wenigstens die Brücke nach hinten abgerissen. Ich konnte ab diesem Punkt nicht mehr sagen „schon als Kind habe ich“ oder „schon als Jugendlicher habe ich“. Ich finde den Begriff „Weg“, den du hier bemühst, zu kitschig. Auf einer André Butzer-Ausstellung sagte mal ein Sammler: „Der André, der macht seinen Weg.“ Abgesehen von diesem patriarchalischen Ton ist „der Weg“ immer eine Linie, selbst noch in der Abweichung der Situationisten war dieses Bild enthalten.



HD: Aber du kannst doch nicht einer reinen Desorientierung frönen?

MD: Da gebe ich dir recht – einer Desorientierung kann man tatsächlich nicht frönen, denn das wäre ja dann nicht Methode oder Haltung, sondern eher Symptom und Unterwerfung. Aber das Unterlaufen dieser mit Weg und Wegen verbundenen Determiniertheit, die selbst noch in Hilfsbegriffen wie cultural production oder cultural producer anklingt, wirft Vielheit ab, und die fühlt sich für mich gut an. Die muss zuallererst ich selbst ertragen. Und dann würde ich sagen, dass du selbst damit doch auch ein Stück weit sympathisieren müsstest, weil in deiner Arbeit eine ähnlich Vielheit und viele abgebrochene Wege stecken, die Münchener kuratorischen Projekte, eine Kompetenz in der Psychotherapie, die Hochschullehre, die Arbeit als Herausgeber der Polypen, der Shandyismus, also die Ausstellung und das Buch, das wir zusammen gemacht haben, und die Show zur Generali-Collection – letztere waren keine Gruppenausstellungen, sondern Rockzirkus von und mit Helmut Draxler und so weiter. Warum lässt sich zum Beispiel das nicht fortsetzen und zu einer Signatur machen? Du schreibst Bücher über Themen, die du selbst setzt, wie Substanz oder Vermittlung, du organisierst Tagungen zu Geschichtlichkeit und zu Phantasma, die

Theorie und Performance mit einschließen. Aber wenn deine Fans überlegen, für welchen der einschlägigen Preise man dich nominieren könnte, fällt uns keiner ein.

HD: Bitter, aber wahr. Da scheint uns ja tatsächlich etwas zu verbinden, was mir so nicht klar gewesen ist. In meinem Selbstverständnis integriere ich nur, will aber die Spaltungen, die das voraussetzt, nicht wirklich wahrhaben. Vielleicht liegt darin auch der Unterschied zwischen uns beiden. Ich genieße diese Vielheit nicht, von der du sprichst. Vielmehr klebe ich immer wieder an Ideen, dass das alles doch noch in einem Bau verankert werden kann, aber wie und wann soll das geschehen, wenn jeder Baustein sich sofort selbst wieder verselbstständigt?

MD: Jedenfalls steckt in dem Comic von Huebler schon eine gute Ausgangsfrage für uns beide, und zweifellos auch eine Altersfrage, gerade das fände ich interessant. Denn je später man nach Signatur strebt, desto vergeblicher ist es – sie wird einem nicht mehr abgekauft, und je früher, desto unentrinnbarer wird sie. Vielleicht ist die jeweilige Neigung zu entweder Signatur oder Situationsgebundenheit und deren jeweiliger Rolle als Werkvoraussetzung wirklich eine von biografischen, soziokulturellen Dispositionen abhängige. Mit Anfang zwanzig bist du noch am Schwelgen; Mitte

*vorhergehende Seite:*  
*Ausschnitt aus 'Signature Artist', 1986,*  
*Comic von Douglas Huebler, copyright:*  
*Douglas Huebler und The Museum*  
*of Contemporary Art, Los Angeles*

*v.l.n.r.*  
*Filmstills aus Atelier, Peter Ott, 2012*  
*Buchcover Helmut Draxler, 'Gefährliche*  
*Substanzen', Reihe PoLYpeN, Berlin 2007*  
*Buchcover Helmut Draxler (Hg.) 'Shandyis-*  
*mus – Autorschaft als Genre', Wien/*  
*Stuttgart 2007;*



zwanzig kommt vielleicht eine Episode gesunder Selbstablehnung. Wer sich dann immer noch nicht festlegen kann, kommt zu keiner Signatur, außer er oder sie hat einen Produzenten wie im Musikgeschäft.

HD: Ja, aber wie lernt man dann, dieses Sich-nicht-festlegen-können als etwas Produktives zu begreifen?

MD: Den ersten Sprung weg von diesem Imperativ und den dazugehörigen Metaphern der Kohärenz machte für mich die Schizoanalyse, die ich damals nicht ganz genau verstanden habe, weil ich von einer romantischen Nietzsche-Lektüre herkam und das dann anschlussfähig war, genauso wie an Punk. Das Wichtigste: Es war eine Befreiung vom Maoismus. Diese damals mittels Anti-Ödipus erfahrene Grundierung durch die Aufkündigung und Zurückweisung der autoritären Muster, die ich vorher gesucht hatte – ich denke dabei an Immen-dorf –, und das Sich-auflösen-dürfen mittels Texten und Theorien und nicht mit Drogen, ist für mich bis heute wichtig, auch wenn die damaligen Pole Arbeiterklasse, Determinismus und Geschichte auf der einen Seite, und die Antipsychiatrie und die Bataille'sche Ökonomie der Verschwendung auf der anderen Seite überwunden und historisch vielleicht überlebt sind. Wie war das denn bei dir? Warst du Maoist oder

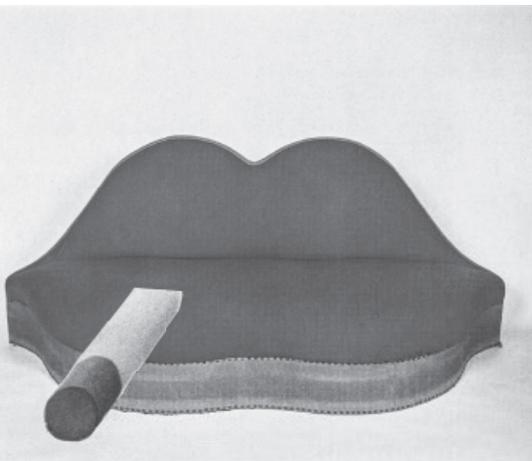
warst du into some drugs und wie bist du zur Kunstgeschichte gekommen und wie davon wieder weg?

HD: Nein, ich bin eher von der Kunstgeschichte zum Maoismus gekommen. Und die Droge, die mich zur Kunstgeschichte geführt hat, war eher der toskanische Rotwein als das Zeug, das wir zu Hause genommen haben. Und Deleuze war tatsächlich auch die Droge, die mich zwar nicht von der Kunstgeschichte weg, aber gleichsam durch sie hindurch führte. Das lag allerdings nicht am Anti-Ödipus selbst, sondern an dem Moment der Überraschung, als ich Deleuze 1981 in seinen Vorlesungen als vollkommen un-schizoide Persönlichkeit erfahren konnte, die brillant und tatsächlich unglaublich kreativ mit den Begriffen spielte. Deshalb meine ich immer noch, ihn vor seinen Adepten in Schutz nehmen zu müssen. Bis dahin hatte ich jedenfalls noch kaum eine Ahnung, wer ich sein wollte, mit ihm hatte ich dann sicherlich ein sehr gut idealisierbares role model zur Hand.

MD: Ich glaube ja, dass man sich als Kind sehr gut versteht. Dann hört das auf und zwischen 15 und 25 hat man keine Ahnung, wer man ist. Später setzt es wieder ein. Aber genau in der Phase, in der man am wenigsten von sich versteht, trifft man eine Berufsentscheidung. Dieses Mich-Verstehen hat

v.l.n.r.

Titelillustration zu Helmut Draxlers  
Beitrag 'Jenseits von Mangel und Fülle' in:  
Texte zur Kunst, 2007, Nr. 68;  
Plakat zur Premierentour von Shorty, 1995  
Plakat zu Happening/Ausstellung Pianis-  
tin, eine Aufnahme 'elektronischer  
Klänge' von Stockhausen anhörend, 2006



bei mir zu spät eingesetzt. Es war kein heller Moment, kein kairos; vielmehr habe ich mir anhand von Memoiren ausgerechnet, was das Richtige für mich sein könnte. Ich musste die ganze Inquisition, die ich gegen mich inszeniert habe in der imaginierten Unterwerfung unter die Arbeiterklasse erst verstehen, diese Form von klassenspezifischer Schuld. „Shorty“ ist die entsprechende Arbeit hierzu, und die kam erst fünfzehn Jahre später. Vielleicht müsste man sich alle fünf Jahre seine eigene Geschichte von Kindheit an vorerzählen. Das kann man in zehn Minuten machen und könnte wirklich helfen, einen von der Chimäre der Kohärenz zu heilen. Man wird ja nicht einfach vom Kind zum alten Mann, da sollte es ja auch andere Optionen geben. Obwohl einem Sartre in seinen autobiografischen Skizzen mit diesem ungebrochenen Narzissmus auf die Nerven gehen kann, leistet er doch, uns zu zeigen, dass man schon als Kind altert, dass das aber nicht zum Fetisch des Alterns werden darf, dass das Werden, pardon, geiler ist als das Sein in Weisheit. Sich selbst erledigen hat also durchaus etwas. Also raus aus der Zustandsgebundenheit, hinein in die „Zustandsentbundenheit“, wie Felix Enßlin neulich kalauerte. Und anstatt „Weg, der keiner ist“, wie du sagst, sage ich lieber „die Zeit, in der ich das gemacht habe und das gemacht habe und das gemacht habe“.

Also zum Beispiel die Zeit von Prefab Sprout, die Zeit meiner olivgrünen Cordhose, die Zeit meiner Schluckbeschwerden. Zugegebenermaßen steckt da auch eine Lust an der Heteronomie drin. Wenn man so arbeitet, sieht das dann eben auch so aus.

HD: Dagegen würde ich den Weg und die Weisheit durchaus verteidigen. Die olivgrüne Cordhose setzt ja schon immer eine bestimmte Form der Weisheit voraus, die etwas anderes ist als cooles Wissen, und auch die Schizoanalyse zeigt erstmal einen Weg an, der längst gegangen ist, sonst würde ja der Begriff selbst gar keinen Sinn mehr machen. Sinn lässt sich nur im Zusammenhang behaupten; worin also liegt dieser?

MD: Ich habe bei Thomas Bernhard aufgeschnappt, dass Selbstbeschreibung eine permanente Aufgabe ist. Selbstbeschreibung allerdings nicht als Induktion und Projektion, wer bin ich, wem will ich ähnlich sein, sondern umgekehrt: Was determiniert das Milieu, das mich hervorgebracht hat, was hätte anders laufen müssen und wie gestalten sich meine Kongruenzen und Differenzen zu diesem Milieu. Ich bin also nicht so sehr „psycho“ als vielmehr „sozio“, und hätte das zu verteidigen. Tatsächlich war mein Vater Soziopath, und aufgrund dieses Vakuums bin ich versessen auf Fassbinder-Filme, auf Alfred Lörchers



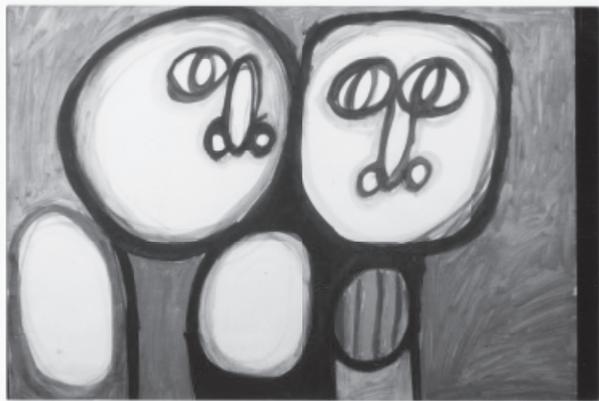
Spätwerk und auf afrikanische Gruppenimprovisationen. Die Soziopathie verlangt jedoch eine bestimmte Form des Eingreifens, des Korrigierens der je eigenen Selbstbeschreibung. So kann ich etwa das Kunstmachen und das Biografiemachen nur unterscheiden, wenn ich die Regie in diesem Prozess der Aufklärung, also die Sprechakte, die Introspektion und den Griff zum Pinsel oder in den schlammigen Ton, relational verstehen und steuern kann, indem ich Impuls, Kontrolle, Fehllesen und Fehlleistung zulasse und bändige. Die Co-Regie hat das Unbewusste, der Produzent in meinem Hollywood aber bin ich. Der Sinn, auf den du bestehst, stellt sich dann strukturell rückbezogen ein. Meine performativen Arbeiten, also die Videos, haben sich als so etwas wie ein Speicher der Soziopathie, des Kollektivwillens, der Ängste, der Verachtung, gewisser Rachebedürfnisse und so weiter erwiesen. Meine Seele ist dabei manchmal ein ziemlicher Primitivling. Mein Speicher ist aber auch euer verdammter Speicher. Schließlich habe ich auch keine anderen Quellen als alle anderen, nämlich die Public Domain des „großen verschütteten Schizo-Sozio“, über den sich gemeinsam eher ausgeschwiegen wird seit Ende der 1980er Jahre, weil sich viele der Praxen diversifiziert und professionalisiert haben in Musiksparten, Pressesparten, Fankulturen, Therapiesparten,



Literatursparten.

HD: Die Co-Regie des Unbewussten, das sagt sich so leicht. Sitzt du hier nicht einer allzu bequemen Illusion an?

MD: Das Unbewusste wirkt immer mit, das hast du einmal eingeworfen. Ich meine ja auch nicht die Ressource sondern den Widerstand, den das Unbewusste einem abfordert. Der Co-Regisseur darf die Duschszene gestalten wie es Saul Bass bei Hitchcock getan hat. Leider wurde durch den Surrealismus, der lange das Monopol auf das Unbewusste in der Kunst zu haben hatte, das Unbewusste in Verruf gebracht. Ein kitschiger Effekt. Asger Jorn konnte das dann etwas zurechtbiegen, Mike Kelley hat dann da weitergemacht. Du hast aber grundsätzlich schon recht: ohne Zusammenhang kein Sinn. Aber ohne Unbewusstes kein Material und ohne Selbstbeschreibung kein Zusammenhang. Das Politische in der Kunst ist also nicht vom Engagement herkommend, sondern von der Intelligenz der Eingeweide, Darwin variierend – bei ihm sind es die Regenwürmer. Und vielleicht reagiere ich ja auch auf den Begriff „Weg“ tatsächlich etwas allergisch. Wenn ich hier argumentieren müsste, würde ich sagen, dass weil der „Weg“ eine Allegorie ist und Wege mit Determination und nicht mit Überdetermination, also dem Unbewusst-



v.l.n.r.  
ohne Titel, ca. 1968  
Videostills aus Abschaffung von  
Prügelsprache, 2000-2004

ten, gleichzusetzen sind, ich das Bild nicht mag. Allegorien dienen der Kommunikation, aber Schreiben kommt zunächst ohne Kommunikation aus, es verarbeitet Kommunikation und es stiftet Kommunikation, wenn's hoch kommt. So funktioniert auch Kunstmachen. Das Nachdenken mittels Reden hat dagegen Kommunikation zur Voraussetzung, aber so funktioniert das Kunstmachen nicht. Und mit Allegorien wie „Weg“ habe ich also das Problem, dass sie als Bild schon besetzt sind. Es ist vorge-dacht. Da ist dieses Buch von Otto Muehl, „Weg aus dem Sumpf“, wo er seine verdrehte Ideologie vom Bekämpfen der Kleinfamilie bringt, die Maoisten sprachen in den 1970er Jahren vom „Neuen Weg“ und sahen alt aus, strategisch altmodisch und so weiter, ohne etwas Neues anbieten zu können. Ist es besser, wenn man dann stattdessen vom Rhizom oder vom dritten Tisch spricht? Ja und nein. Ja, weil man eine neue, unideo-logische Allegorie setzt, nein, weil es einen gewissen althergebrachten Denkkitsch bedient. Es ist meine Empfindlichkeit gegen Schließungen und Gesten des Verabsolutierens. In den 80er Jahren wurden wir zur Gegenwehr dessen als Subjekte allegorisch und in diesem Zug traten viele Figuren auf, die mit dem verabsolutierenden Nimbus spielten. Das richtete sich gegen die ehemals neue Innerlichkeit, gegen Genügsamkeit, den sozialdemokratischen Relativismus.

Obwohl etwa Rainald Goetz „Das Gewicht der Welt“ von Handke las, schrieb er doch wie Brinkmann und Bernhard, und obwohl Diedrich Adorno las, schrieb er doch wie ... tja, wie denn? Das war ein toller Kitzel. Es war da viel Aggression im Spiel, die einem wohltat. Als ich dann aber Mitte der 1990er Jahre dich kennenlernte, fiel mir deine mir damals völlig neue Art des Relativierens ungemein angenehm auf. Plötzlich war da einer, der nicht apodiktisch und nicht ironisch und nicht zwanghaft spritzig war, und dabei nicht langweilig, sondern der die Reibungshitze in den Debatten erzeugte durch etwas, was nur auf den ersten Blick als Einerseits-Andererseits-Rhetorik überkam, was nicht patronizing war, aber auch nicht repressive Toleranz, sondern ein Interesse an Lösungen für mich verkörperte, ein Konzedieren von Problemen, wo Probleme waren, tastendes Hinweisen, aber dabei vorstoßend und zurückziehend in einem. Du nimmst ja selten das Wort „ich“ in den Mund und gehst sorgsam mit Argumenten um, indem du parallelisierst, um direkter sein zu können, und gehst auf die Hervorbringer ein, und nicht nur auf deren Argumente, wie früher in der linken Debatte, und bist, bevor du mal ungerecht bist, eher am Um- und Gleichgewicht. Wie aber überbrückst du für dich die Spanne zwischen diesem moderierenden drive einerseits und deiner politischen Vibration und deiner



Ungeduld mit dem Kollektiv und dessen Versagen andererseits?

HD: Meine Frage galt ja einem Weg, der kein Weg ist, also zumindest kein geradliniger und gut ausgetretener Pfad. Der Holzweg, von dem Heidegger sprach, wäre vielleicht so ein Weg; aber wir bewegen uns ja nicht durch den Schwarzwald, sondern durch einen Dschungel aus urbanen Codes, Verhaltensregeln und Bedeutsamkeitsanmutungen. Und gerade hier sehe ich wenig Sinn, eine Bresche zu schlagen. Der verbalradikale Durchsetzungshabitus war mir immer schon suspekt, ob nun in der subkulturellen Form der 80er Jahre oder im Aktivismus seit den 90ern. Er ist mir zwar selbst gar nicht so fremd, wie dir das erscheinen mag, aber zumindest seit Mitte der 90er Jahre bin ich dagegen tatsächlich massiv angegangen. Heute bedaure ich die 35- bis 45-Jährigen fast, die ihm so knallhart ausgesetzt sind. Das heißt, es sind weder inhaltliche Bestimmungen noch theoretische Einsichten, die mich zu einer veränderten Einstellung gebracht haben, nicht die psychoanalytische oder die Gender-Theorie, sondern die psychoanalytische Erfahrung, das Erfahrungsmoment von Beziehungen verschiedenster Art oder auch von politischer Arbeit, in der plötzlich das angehäuften kulturelle Kapital nichts mehr zählte. Ich habe diese grundsätzliche

Relativierung als unglaublich befreiend empfunden hinsichtlich der möglichen Rollen, die sich hierbei eröffnen. Und diese Relativierung nimmt auch etwas Druck aus einem der Bereiche, der nicht mehr die gesamte Last der Sinnstiftung tragen muss. Man kann das natürlich auch kompromisslerisch nennen, aber ich denke, mein Interesse am Moderieren, an der Ambivalenztoleranz und an den Zwischenräumen des Symbolischen hat mich auch theoretisch zu Fragen gebracht, die sich den dumpf Kompromisslosen gar nicht erst stellen.

MD: Es kommt also Sinn bei dir auch im Großen und Ganzen, und nicht nur beim Schreiben, mittels deines komparatistischen, dialektischen und wägenden Schwenkmodus zustande. So wenig wie mir persönlich ein „Weg“ fehlt, mit dem ich – möglichst konsequent verfolgt – Sammler überzeugen könnte, damit sie an mich glauben, fehlt dir ein Wille und die Bereitschaft, etwas mehr Texte auszuschütten und zu verschütten und uns zuzuschütten wie etwa Luhmann. Das würde aber helfen, dann würden dich mehr Leute kennen und lesen. Man muss sich in deinem Metier wiederholen können und dabei Spaß haben. Autorenlesungen, Bücher in Folge mit dem gleichen Design.

HD: Danke für den Rat, ich werde ihn beherzigen. Nicht umsonst geht es in

Vorderseite der Einladungskarte zu  
'Abschaffung von Prügelsprache', 2004,  
Grazer Kunstverein

folgende Seiten:  
Installationsansichten 'Abschaffung von  
Prügelsprache', 2004, Grazer Kunstverein

meinem Vermittlungs-Buch um die „Abdrift des Wollens“. Der Wille zum Wollen wäre ja tatsächlich faschistisch. Aber auch die Abdrift setzt noch einen Weg voraus, von dem sie eben abdriften kann. Das ist nicht einfach schwereloses Schweben und Umherirren im Raum. Da sehe ich schon auch einen Unterschied zwischen uns. Sich mit dem Phantasma von Erfolg auseinanderzusetzen heißt ja nicht, keinen zu wollen. Entscheidend scheint mir ja zu sein, zumindest soweit erfolgreich zu sein, dass man das eigene Projekt weiterhin vorantreiben kann. Und das besteht eben darin, das Situative in seiner theoretischen, politischen und persönlichen Potenzialität auszuschöpfen und nicht mit Slogans zuzumüllen. Insofern würde eine Signatur tatsächlich die inhaltliche und politische Dimension der Arbeit erstmal verstellen; gleichzeitig zeigt sie natürlich immer auch einen Weg an, an dem ich die eigenen Abdriften ausrichten kann. Das heißt, Ich sagen finde ich schon wichtig, aber eben nicht andauernd und vollkommen paranoid Ich sagen. Die anderen sollen auch eine Chance haben herauszufinden, was dieses Ich sagen bedeuten kann.





## 2.

HD: Wir wollten ja eigentlich über deine Arbeit sprechen. Lass uns also ganz konkret von einer Vielfalt der Medien in deiner Arbeit ausgehen, aber vielleicht auch von einer Einheit ihres Gebrauchs. Sind für dich alle Medien strukturell gleichartig oder wie würdest du den Unterschied benennen, der darin besteht, eine Keramik, eine Kleinskulptur, ein Happening, einen Film oder ein graphisches Konzept oder Malerei zu machen? Geht es um intertextuelle Bezüge zwischen den Medien oder um eine Haltung, die jedes Medium in einem bestimmten Sinn verwendet?

MD: Was meinst du mit intertextuellen Bezügen zwischen den Medien?

HD: Wenn wir alle Medien als Texte auffassen, dann könnte es Elemente geben, die sich zwischen ihnen hin und her bewegen, sagen wir ein Element der Malerei, das als Element in der Performance auftaucht.

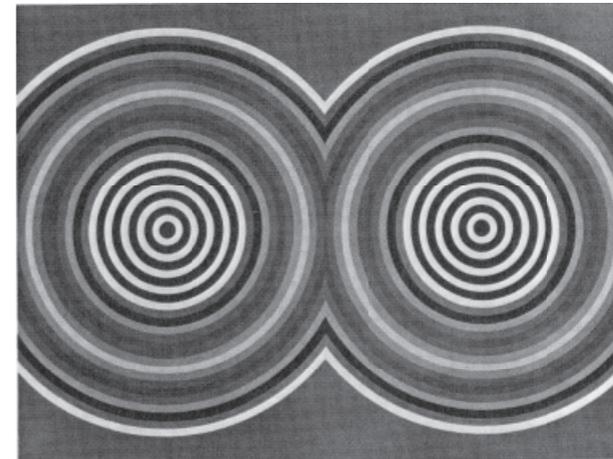
MD: Ich habe mal einen Text über Charline von Heyl geschrieben, und sie hat mir im Vorfeld von ihrer Zeit in Immendorfs Atelier erzählt. Verstellung, das hat Immendorf bei Beuys sich abgeguckt und perfektioniert. Ob aber Charline damals idiosynkratisch oder intertextuell vorging, blieb mir immer ein Rätsel. Und genau deswegen war sie meine Heldin damals und ihre Arbeit

für mich der Anstoß, Oldtimer zu malen, denn ich ging auf die Vierzig zu und war tendenziell old nobody, und in diese Oldtimer meine frühen „Faces“ von 1971 reinzusetzen: Ich kopierte mich selbst. Das ist ja der Punkt in Douglas Hueblers Comic-Fließband. Meine Kopiervorlagen waren aber alte und noch dazu zustandsgebundene Psychozeichnungen, die ich nun 25 Jahre später als stark symptombehaftet einordnen konnte. Die Bilder sind ein geheimer Selbstkommentar an meine eigene Adresse, ein Kassiber an mich selbst, aber theatralisch und stilisiert, sodass ein Soßenbinder für das Prekäre daraus wird. Was die Einheit im Gebrauch der Medien angeht, das ist schon ein ganz guter Begriff; darauf bin ich selbst noch gar nicht gekommen. Ich kann mich darin wiederfinden, kein Wunder, denn du schmeichelst mir mit dieser Frage, würde aber diese Einheit, die das „Inter“ stiftet und gewährleistet, angesichts meiner tendenziell leider manischen Nostalgiemethode also quasi empirisch als diachrones „Inter“ sehen. Dadurch wird Aufgreifen und Vorgreifen und Zurückgreifen zu einem Spiel mit Heterogenem, das im gleichen Dialekt, ich würde aber nicht von Privatsprache reden, geschrieben ist.

HD: Du weichst meiner Frage aus. Dass du immer wieder die alten Sachen aufgreifst, ist ja etwas anderes als in und mit verschie-



v.l.n.r.  
*ohne Titel*, ca. 1968  
*Videostills aus Abschaffung von Prügelsprache*, 2000–2004  
*Untitled*, 1964, Atsuko Tanaka  
*Lollypop*, 1969, Bernhard Engert, aus:  
*Rolf-Gunter Dienst, Noch Kunst*,  
 Droste Verlag, Düsseldorf 1970;



denen Medien zu arbeiten!

MD: Ich will vielleicht mit dem, was ich herstelle, von mir ablenken. Konkret heißt das, wenn man ein Happening plant, ist man am Schreiben und Skizzieren. Wenn man eine keramische Kleinplastik macht, ist man am Kneten. Wenn die Figur aber fertig ist, komme ich ins Schreiben und Skizzieren: Wo soll ich sie aufstellen? Auf einem Sockel in der Galerie oder im Büro des Oberbürgermeisters? Was ist die Repräsentationsebene der Kleinplastik? Die Präsenz oder die Fotografie? Und umgekehrt: Wenn ich ein Happening vorbereite und schreibe, bin ich letztendlich doch auch wieder am Rumkneten. Weil ich den Kram selber arrangieren muss und das niemandem überlassen kann und alles an seinen Ort gestellt werden will. Was ich sagen will ist, dass bevor ich mir die Finger schmutzig mache, ich mich lieber acht Tage hinsetze und alles gedanklich durchgehe, aufschreibe und skizziere. Intertextualität könnte ich mir ganz buchstäblich zuschreiben, denn ich schreibe tatsächlich sehr viel. Und in den Unterbrechungen des Schreibens werden die Dinge hergestellt. Die Lücken und die Pausen, das „Inter“, stellen sich mir als Kommunikationsmomente dar, die ich in mir trage und die das Phantasieren anstiften. In meinen Gedanken streite ich gerne mit allen und

jedem. Jede Arbeit, auch noch die kleinste, ist von einem inneren Dialog begleitet; dabei gehen mir die Sachen letztendlich leicht und vor allem schnell von der Hand. Asger Jorn hat einmal gesagt, er müsse zunächst alle Stimmen im Atelier zum Schweigen bringen, bevor er anfangen kann zu arbeiten. Naja, bei mir ist es gerade umgekehrt. Erst wenn alle ausgeredet haben, fange ich mit dem ersten Strich an. Deswegen geht mir auch so wenig schief. Ich muss Dinge nur wegschmeißen, wenn der Brennofen sie mir verdirbt. Aber selbst dieser Brennofen kann einen Torso produzieren, den ich mögen kann. Gerade wenn ich mich so gehen lasse, weiß ich, dass ich nicht dazu verdammt bin, wie eine Flipperkugel von einer Bande zur nächsten geschossen zu werden; ich kann kreisen und mäandern, nur die Gesamspur zählt.

HD: Kannst du diese kreisende und mäandrierende Gesamspur noch näher erläutern? Was haben die Gestalten, die du immer wieder aufrufst, damit zu tun?

MD: Ich möchte Eindringliches zeigen und benötige diese Gestalten, die Zirkelbilder, die getöpterten Dorfdeppen, die Fratzen auf Briefmarken, die Höhlenfische ohne Fischhöhlen, die Oldtimer, die LSD-Fresser, Schaulustlerproleten, die frühen Kopffüßler, die Leute in den Videos von Shorty über Stockhausen bis zu Christian in „Atelier“ als

Handpuppen. Diesen Begriff hat Dietmar Dath in einem Text über „Abschaffung von Prügelsprache“ einmal verwendet. In jeder dieser vorgezeigten Gestalten oder Medien ist irgendeine Erzählung, die diffus oder konkret aus der Literatur, dem Alltag, aus der Theorie oder aus meinen eigenen Beobachtungen kommt. Diese Erzählungen enthalten stets Drehmomente, wenn du so willst. „Oberst Chabert“ etwa, die Figur von Balzac, ist ein Mann, der nicht verrückt ist, aber dafür gehalten wird, weil er eine unglaubliche Geschichte erlebt hat, und der nur entlassen wird aus dem Irrenhaus, weil er aufhört, seine wahre Geschichte zu erzählen, nur um sie draußen im Leben wieder aufzunehmen. Generell könnte man auf das Zirkelmotiv verweisen, ein von ganz vielen Künstlern und Künstlerinnen wie Atsuko Tanaka und Bernhard Engert Mitte der 1960er Jahre immer wieder gezeichnetes Pattern von zwei sich ineinanderschließenden Kreisen, die eine Gesamtform ergeben, wie der Grundriss einer Doppelmanege in einem Zirkus, den ich als Kind einmal gesehen habe. Vielleicht gibt es also ein solches formales wie ein inhaltliches Drehmoment in fast allen Arbeiten. Man könnte das als eine Art von „Subsignatur“ begreifen. Meine zustandsgebundene Früh- und Vorkunst kommt aus dem Kreisen, und dieses kommt vielleicht von meinen Jaktationen, die wiederum mit

meiner visuellen Sinnesbeeinträchtigung zu tun haben. Es sind also Kreise und Halbkreise immer dann, wenn ich einen Stift in die Hand nehme.

HD: Wie sieht nun dein Verhältnis zu diesen Figuren aus, was bedeuten sie für dich?

MD: Ich bin natürlich selbst auch so eine Figur, und habe mich filmen lassen bei der Lesung eines mich denunzierenden Briefes eines Schülers von Max Bense, den ich in „Texte zur Kunst“ unter der Headline „Ekeltheorien“ porträtiert habe. Generell sind die Gestalten in meiner Arbeit tendenziell semi-toll, verfehlt, verkorkst, nicht aber verkannt. Genau das Gegenteil. In ihrem Popularitätsstatus spiegelt sich etwas, das mich unruhig werden lässt, und ich habe die Fans von Stockhausen oder der Baker Gurvitz Army oder des Living Theatres im Auge und weiß nicht, ob ich sie befreien oder mich über sie lustig machen soll. Ich bringe sie bestenfalls dazu, über sich selbst zu lachen, und dann sind sie befreit. Leider sind sie schon zu alt oder zu tot, um zuzuhören.

HD: Aber es scheint ja doch auch einen Unterschied zu geben zwischen solchen Figuren, die du in dein Universum einbauen kannst, und solchen, bei denen das nicht so leicht möglich ist. Wo liegt hier die Grenze?



MD: Ich würde erstmal sagen, dass ich angesichts falscher Führer empfindungsmäßig an einer Grenze zwischen Ohnmacht – der Empfindung infolge der Einsicht, dass uns „die Welt nicht gehört“ – und Zorn angesiedelt bin, von dem ich nicht genau weiß, wohin damit. Mit meinen Arbeiten suche ich vielleicht eine Mitte zwischen diesen beiden Extremen, oder ich versuche ein Selbstgespräch bei euch anzustiften. Zum Glück kommen alle meine Gestalten aus der Vergangenheit. Sie sind aus diesem Grund schön, selbst ein Ekel wie Ronald D. Laing. Über Otto Muehl würde ich aber nie etwas machen, weil er sich selbst zerlegt hat. Ich könnte zu Zeitgenossen wie Badiou oder Žižek weder künstlerisch noch sonst wie Stellung nehmen, ich könnte nur „Maß nehmen“. Umgekehrt kann ich keine künstlerische Arbeit zum misslungenen Verhältnis von Ironie und Didaktik bei Hito Steyerl machen, ich kann aber etwas darüber schreiben. Momentan arbeite ich an einer Porträtbüste von Harun Farocki, den ich kritisch verehere und der nun tot ist. Das fällt mir schwer und es ist eine prekäre Plastik. Warum? Wie wäre es denn, wenn ich eine künstlerische Hommage an Isa Genzken mache? Kann man eine Arbeit über eine Zeitgenossin machen, ohne selbst in den Ring zu steigen? Da ist es zweifellos immer einfacher zu wissen, wie es früher

einmal nicht gegangen ist. Vielleicht geht ja so Geschichte? Haben nicht auch in der Kunsttheorie zum Beispiel Martin Warnke, T.J. Clark und Didi-Hubermann das zeitgenössische Politische innerhalb von Theoriebildung bezüglich des geschichtlichen Politischen zumindest mit-herausgearbeitet, auch weil es übersichtlicher und frei von Interessenskonflikten mit Lebenden ist? Die Toten können sich nicht mehr wehren. Wie schwer oder wie leicht tust du dich damit, zeitgenössische Modelle künstlerischer Praxis zu diskutieren? Was hat es mit der Thematisierung flämischer Malerei auf sich? Ist die Opportunität von Theorie und Philosophie am Gegenstand kanonischer Werke gesichert und deshalb wieder attraktiv?

HD: Ach, der Kanon. Natürlich geht es nicht ohne ihn, aber in dem Moment, in dem du ihn aussprichst, wird er hohl und falsch. Das liegt aber nicht daran, dass die Toten sich nicht wehren können. Sie warten vielmehr darauf, aufgerufen zu werden, aufzuerstehen, wenn du so willst, und damit wehren sie sich durchaus gegen das Vergessen. Das Problem sind immer nur die Lebenden, die in ihrem ebenso fanatischen wie phantasmatischen Durchsetzungswillen verkennen, wie sehr sie von der historisierenden Pflege der nachkommen Generationen abhängig sind. Ich



v.l.n.r.

Bank im Park der Rheinhessen-Fachklinik Alzey, (Foto: Bernd Bootz, 2016); Albrecht Dürer, auf seine Milz zeigend, um 1528, ('Da, wo der gelbe Fleck ist und worauf ich mit dem Finger deute, da tut es mir weh') Albrecht Dürer, auf seine Milz zeigend

finde es immer gut, wenn das konzeptuell, politisch, taktisch anerkannt wird, wenn dafür Zeit und Raum geschaffen wird. Kerstin Stakemeier etwa integriert in ihren Konferenzen stets ein solches intergenerationelles Moment, und das finde ich super. Vielleicht, weil es mir in meinem eigenen beschränkten ödipalen Horizont stets so schwer gefallen ist. Und es hat auch inhaltliche Konsequenzen; es kann dann nämlich durchaus auch mal spannender sein, über flämische Malerei nachzudenken als über die neuesten Medienereignisse oder Theoriehypes. Der Aktualismus ist heute so überzogen, strukturell erbärmlich und im Kern konservativ. Ich denke, der Aktualismus und die Sehnsucht nach dem Kanon entsprechen einander; sie repräsentieren die beiden Seiten der falschen Antwort auf die Herausforderung, die das Problem der Geschichtlichkeit für uns darstellt. Geschichtlichkeit in der Form der Geprägtheit des eigenen Daseins, des Denkens und des Fühlens ebenso wie in der Form der vorhersehbaren eigenen Vergänglichkeit. Beides ist schwer auszuhalten. Freud würde von einer narzisstischen Kränkung sprechen.

MD: Aber wie willst du mit dieser Kränkung umgehen?

HD: Ich hatte dich ja eingangs nach dem Begriff der Haltung gefragt. Es würde mich

interessieren, wie du ihn verstehst. Lass uns doch da weiter machen.

MD: Haltung scheint mir zuallererst Kontrolle zu implizieren, zumindest wenn der eigene Vater Soldat war. Künstler haben Vertrauen in ihren Haltungsschaden, könnte man – Lenin zum Trotz(ky) – sagen. Der Begriff Haltung im Bereich der Kunst ist zwar total ideologisch, aber dennoch brauchbar. Was meinst du?

HD: Haltung impliziert eine gewisse Beziehung zu den Gegenständen, um die es geht. Man kann mit der Haltung eines Fans, eines Historikers, eines Konkurrenten an die Dinge herangehen. Jeweils müssen bestimmte Interessen artikuliert, ein Begehren oder eine Neigung ermessen werden. Wie drücken sich etwa die psychologischen Bedingungen der Recherche in deiner Arbeit aus? Denn lange bevor Artistic Research zum Schlagwort wurde, hat sich deine Arbeit an Recherche und Referenzialität orientiert. Wie würdest du die Entwicklung deiner Arbeit in dieser Hinsicht beschreiben? Hat sich deine „Haltung“ dazu irgendwie verändert?

MD: Ob man von Entwicklung sprechen kann, weiß ich nicht. Woraus man sich zusammensetzt, das kann man schon als Kind merken. Es geht um eine Art der



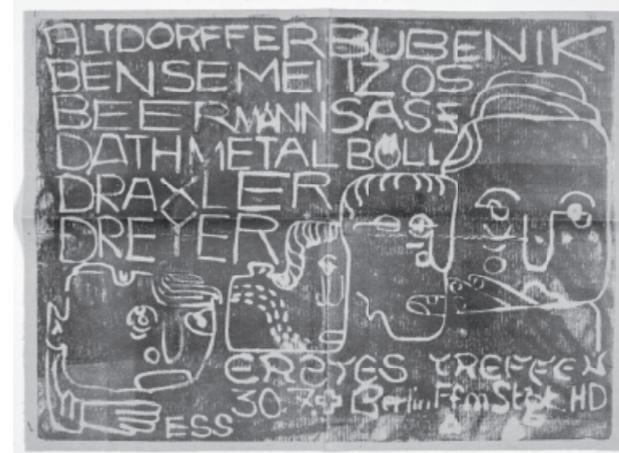
v.l.n.r.

Ronald Kolb mit Jonathan Meeses Jacke,  
Scherzartikel (Oldtimer-Flasche) haltend,  
2004, (Foto: M.D.);

Liza Minelli/The Sterile Cockoo, 1999,  
Öl auf Leinwand;

Bense, 2004, Monotypie;

Erstes Treffen, 2006, Monotypie



intuitiven Selbstbeschreibung, und davon habe ich persönlich eine ganze Menge: Zeichnungen, die ich machte, nachdem ich an meinem rechten Auge in Essen mit einer Laser- oder Xenon-Kanone operiert worden war. Darauf war ich sehr stolz und wurde auch von meinem Vater mit Pfeffersteak und Pommes belohnt. Zehnmal war ich innerhalb eines Jahres in der Klinik. Schon dort im Krankenzimmer begann ich mit einem Vierfarbkugelschreiber Bilder zu malen. Mein Operateur war Meyer-Schwickerath, ein Kunstsammler. In seinem Sprechzimmer hingen Bilder von Gernot Bubenik an den Wänden und es lagen Bildbände von Saul Steinberg aus. Dies war, neben dem Einfluss meines Vaters, mein künstlerisches Erweckungserlebnis: Einäugig zu sein, denn die Operationen hatten keinen klinischen Erfolg, dafür aber all diese wundervollen Nebeneffekte. Im Panoramawagen des TEE Rheinpfeil das Tal rauf und runter, einmal mit meiner Oma, einmal mit meiner Mutter. In der Schule galt ich einerseits als krank, andererseits als Künstler, denn ich war der Liebling des Zeichenlehrers. Als ich dann aber Probleme in der Schule bekam, begann ich zu schreiben. Briefe an Schüler und Schülerinnen, die ich nur zum Teil abschickte bzw. die ich mir alle wieder zurückgeholt habe. Es ist also vor allem mein eigenes Referenzmaterial, das ich wie

einen Trophäenschatz gehütet habe. Daraus entstand mein erstes Kunstwerk: ein Text über den Freund meiner Schwester. Es gibt also keine Entwicklung der Haltung. Die Haltung ist eher das, was die Zufälligkeiten der Lebensumstände zur Entwicklung anordnet.

HD: Aber in welchem Verhältnis stehen denn nun Recherche und Werk, wie werden die Referenzen in die Arbeiten eingebracht? Werden sie zum Inhalt der Werke oder eher zum Hintergrund, der sich erst im Akt der Rezeption erschließen mag?

MD: Ich denke jetzt an die aktuelle Ausstellung „Anpassungsarbeiten“. Auf den Titel kam ich durch die Faszination über die Mehrdeutigkeit und den Wandel des Begriffs der Anpassung. Er war nur scheinbar früher ein politischer und ist nur scheinbar jetzt ein therapeutischer Begriff. Vor 60 Jahren diente der Vorwurf der Angepasstheit als argumentativer Hammer. Heute ist Anpassungsarbeit eine differenzierte Praxis, und sicher hat das was mit dem shift von Disziplin zu Kontrolle zu tun. Ich nehme das aber buchstäblich, was so ein typischer Künstlerscherz ist. Das ist der Gegenstand der Arbeit. Ich arbeite hier mit Mimikry über den Fetisch Mimikry. Aber es geht um umgekehrtes, reziprokes Mimikry, also die Anpassung der Umwelt an ein invadie-

rendes Subjekt. Das erleben wir ja dauernd in der Politik und in den Medien. Mimikry kann man intuitiv verstehen, mit der Umkehrung von Angepasstem und Anzupassendem habe ich aber eine Entdeckung gemacht. Die will ich darstellen und zeigen. Und ich will in diesem Zug auch zum Denken über Denkanregungen mittels Form anregen. Rezipienten gewinnen auf diese Weise den Abstand zurück, den sie vor der Begegnung mit meinem Kunstwerk zum Allegorischen hatten. Heute einen Scherz über Mimikry zu machen, über die Art brut, die Op-Art etc., ist dieselbe Geste wie in alten Zeiten einen Scherz über Abstraktion zu machen. Zeigen, was sich erübrigt hat. Polkes Bild „Moderne Kunst“ revisited und damit Atavismen vorführen anhand verhaltener Debatten, die wiederkehren im Konservatismus des Kunstmarkts, des Kunsthypes. Das Benutzen und Entweihen von ehemaligen letzten Sicherheiten einer intuitiven oder halbintellektuellen Kunstbetrachtung, wie das Picabia, Jorn und Polke schon machten. Das Innere von Maschinen auf Leinwand zu malen, ein Bild „Echter Kobold“ zu nennen und eine Ecke schwarz anzumalen – das sind historische Formen des Humors, deren Historizität mich interessiert. Meine Bänke aus Ton sind die Bänke in den Gärten der Anstalten, hingestellt für die, die hart an ihrer Anpassung arbeiten müssen. Der Dorfdepp am

Brunnen ist ein lebendes Menetekel, an das die Gemeinde ihre Behindertenförderung anpassen muss. Das Mimikry in den Collagen in dieser Ausstellung ist ein Buchstäblichkeits-Scherz, der die Old-School-Rhetorik von Polke und Co. als die verlorene Schlacht der Erziehung durch Ironie darstellt. Vielleicht ist die Ausstellung insgesamt ein Schlachtengemälde. Ich habe mir Mühe dabei gegeben, es schön und ansehnlich zu machen. Aber es ist voller Kassiber. Die Referenzen werden eingekocht und man kann sie herausschmecken, wobei es aber auch ohne das Wissen von der Provenienz der Ingredienzen geht. Ist das nicht auch eine gängige Haltung beim Schreiben? Man kann schließlich in einem Text nicht jedes Wort erklären.

HD: Auf keinen Fall. Das Schreiben wird ja auch erst dort interessant, wo der Sinn sich entzieht und zur Spur wird, so haben das die Poststrukturalisten genannt. Das bedeutet nicht notwendigerweise ein hermetisches, raunendes und anspielungsreiches Schreiben. Auch die kristalline Klarheit kann kommentarbedürftig sein, wenn die Klarheit der Sprache auf die Komplexität oder auch Unerträglichkeit der Sache verweist. Für die schwierigen Texte gibt es ja immerhin das Format der Lesegruppe, in der man sich wechselseitig versichern kann, dass man nichts versteht.

partyveranstaltung der theater ag mit dj's  
butzer diederichsen dreyer rondo sickinger



wann jetzt mittwoch neunzehn uhr dreissig  
wo merz haus teckstrasse achtundfünfzig  
was bambulecore bull'n roll hardlistening  
cola wodka bier apfelschorle wein kuchen

Das gibt es ja leider bei Ausstellungen noch nicht. Das heißt, man muss wohl die Bedeutung der Referenzen für deine Arbeit von der Bedeutung für das Publikum unterscheiden?

MD: Was sie für mich bedeuten, dazu kann ich schon etwas sagen. Etwas beschäftigt mich an mir, und ich stoße anderswo wieder darauf. Von daher ist das Vorgehen also doch induktiv. Das sind dann literarische, theoretische oder filmische Quellen. So entdeckte ich den Film „The Sterile Cuckoo“ mit Liza Minnelli über ein verhaltensgestörtes und sehr aufdringliches Mädchen. Ich habe mich in ihr erkannt, ich wollte so sein wie sie und heulte, als ich den Film sah, weil es so schlimm ist, aufdringlich zu sein und nicht anders handeln zu können. Ich bin ein Stalker, aber ich fühle mich auch viel zu schnell gestalkt und kann das überhaupt nicht ertragen. Oder ich entdeckte Kafkas „Brief an den Vater“ und die Schriften von Foucault über Kafka. Das indirekte Sprechen über jemanden in seiner Anwesenheit hat mich fasziniert. Zunächst glaubte ich, ich bin Opfer dieser Art von Sprechakt gewesen, und ich machte die Arbeit „Abschaffung von Prügelsprache“. Bei den Dreharbeiten und beim anschließenden Schnitt zusammen mit Ronald Kolb bemerkte ich allerdings, dass ich diese Situationen äußerst lustgesteuert wahrnehme, eine

v.l.n.r.

Plakat für eine interne Veranstaltung an der Merz Akademie Stuttgart, 1995;  
Plakat 'Erster Kongress zur Abwehr des gegenrevolutionären Übels', Wohlfahrtsausschuss, 1993

seltsame Aggressivität zwischen passiv und aktiv besetzt mich. Diese ist einmal produktiv als Witz und einmal destruktiv als Verachtung, mit dem Ergebnis, dass ich damit vielleicht etwas anbiete, was ich selbst erst im Verlauf der Arbeit durchschaute habe. Von daher fühle ich mich sehr mit Fassbinder verwandt. In seiner Haut möchte ich aber nicht gesteckt haben. Eher schon in meiner eigenen.

HD: In einer Haut stecken heißt ja nichts anderes als einen Weg zu beschreiten, ein Werk abzuliefern. Ich will hier nicht locker lassen. Worin besteht der Weg und taugt der Werkbegriff hier überhaupt? Oder lassen sich deine Arbeiten nicht eher als installative und situative Ensembles beschreiben, in denen das Moment des Hyper-Referenziellen jede konkrete Setzung aufzuheben sucht?

MD: Okay, ich fuchtele schon mit jeder Menge Referenzen herum, ohne genau zu wissen, was es damit auf sich hat. Wenn ich nicht mehr weiter weiß, weil ich zu viel heranziehe, mache ich schon mal eine Installation daraus, wie bei der Ausstellung „Der Schatten des Körpers des Kutschers“, die Clemens Krümmel kuratiert hat. Installationen sind oft Ausreden. Und Installation ist Kontrollwahn. Kontrollwahn ist aber nicht schlimm, er muss sich nur als solcher



outen. Wenn ich an einem Sockel eine Treppe für Kinder oder kleinwüchsige Leute anbringe, dann habe ich den Sockel vorher auf eine bestimmte Höhe gebracht, so dass nur der europäische Durchschnittsmensch à la Le Corbusier sehen kann, was auf ihm steht. Installative Kunst ist ja nicht zum Wohlfühlen da. Sie ist eine einzige Bevormundung. So wie eine Reihe Stühle in einem Theater, nur dass das Dispositiv undurchsichtiger ist. Zwang ist aber in jedem Fall im Spiel. Beide, Künstler und Publikum, stehen unter einem Zwang. Das Schlimmste ist vielleicht wirklich der Werkzwang. Man kann das zwar nicht endgültig wegwischen und ersetzen durch Situationskomik, und so hast du es ja auch nicht gemeint, aber die Tendenz zur Auflösung von Werk und Fetisch ist die richtige. Diesen Zwang kann man aufgreifen und einen Scherz darüber machen. Und Scherze sind ja nie nur lustig, sondern meistens auch blöde, weil man sich ja immer gleich mitentschuldigen muss für das, was man gerade tut. Das Lachen mache ich meinem Publikum vielleicht etwas zu schwer, weil ich nicht so lustig wie Kippenberger bin und weil ich immer das Gefühl habe, mit meinen Scherzen zu weit zu gehen. Ich modelliere also Sarkasmus in etwas Literarisches um, so kommt es mir vor.

HD: Ja, das Lachen kann einem schon mal

im Halse stecken bleiben. Das Gefühl für die Angemessenheit von Scherzen ist ja selbst ein historisches. Worüber wir früher noch gelacht haben! Lässt sich das vielleicht noch ins Allgemeine wenden? Ein entscheidender Punkt deiner Arbeit betrifft nämlich die Historizität einzelner Referenzen, also das, was wir für gewöhnlich als „retro“ bezeichnen. Wurzelnd im Design und der Popkultur ist damit eine Fan-bezogene Aneignungskultur gemeint. Wie lässt sich dieses kulturelle Moment, das ohnehin äußerst wechselhafter Bewertung ausgesetzt ist, in der Kunst einsetzen? Wird es hier reflexiv zum Thema, etwa im Sinne eines Retro des Retro?

MD: In „Shorty“ tritt eine Beatkapelle auf, die ein Instrumental von „The House of the Rising Sun“ spielt. Die Leadstimme übernimmt der Bass. In „Pay with me“ kommt Ginger Baker vor, wie er besoffen von seinem Schlagzeughocker fällt. Ich spiele hier mit der Häme über die Miserabilität. Aber das ist nicht alles. Diese Produkte von Ginger Baker, Tower of Power, Stockhausen, von denen ich immer wieder spreche, kommen aus einer Organisationsform, in der körperliche und geistige Arbeit noch auseinandergehalten werden konnten. Ingenieure entwickelten die Maschinen, Künstler und Künstlerinnen handhabten sie. Und wenn man mit diesen vorgestrigen Produkten



arbeitet, macht man Kunst mit Kunst. Mir geht es aber überhaupt nicht um Retro, Zelluloid und Stopmotion. Keramik dagegen ist zu alt, zu vorindustriell, zu verrufen als Therapiemedium, um Retro zu sein. Retro bezieht sich immer auf Repro, also auf die Reproduktionsmedien des 20. Jahrhunderts. Von daher ist es bei meiner Arbeit gleichgültig, ob ich mit den Strukturprinzipien und den figurativen Modellen von Alfred Lörcher arbeite, oder mit dem Design von Plattencovern aus alten Zeiten. Mich hat auch eher das Fantum der anderen interessiert. Mein eigenes Fantum zum Thema zu machen finde ich ja langweilig. Mit Kriebler hatte ich einen Streit über Kriwet. Er machte mich wegen eines Textes an, den ich über diesen Künstler geschrieben hatte. „Warum beschäftigst du dich nicht mit den guten Leuten?“ Ich glaube, ich habe gesagt, dass das doch alle machen. Das ist die Inflation der Gegenmobilisierung, der Massendandyismus. Jetzt geht bei dir das Syberbergglöckchen an. Ich würde jedenfalls eher von Fan-Fan und nicht von Retro-Retro sprechen. Das geht aber nur mit bestimmtem Kram.

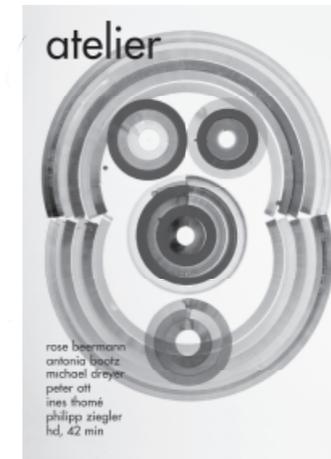
HD: In deiner Arbeit greifen ständig private und öffentliche, psychologische und soziale Faktoren ineinander. Innenwelt und Außenwelt werden miteinander verschränkt. Was geht uns dein Privatleben an?

MD: Auf diese Frage war ich nicht vorbereitet, auf alles andere ja. Danke. Ich finde aber, dass du nicht genau hingeschaut hast. Mein Privatleben spielt überhaupt keine Rolle in meiner Kunst, eher mein vergangenes, mein „Privatvorleben“, auf jeden Fall aber mein sozusagen politisches Leben. Ich bin einigermaßen geprägt von der Idee meiner Generation, das Private und das Politische aufeinander zu beziehen, bei allem Misstrauen gegen diese billig zu habende Formel. Wir haben aber nicht gesagt „aufeinander beziehen“, sondern „nicht trennen“. Das war ein ziemlicher Terror. In der Wohngemeinschaft hat man sich fertig gemacht, indem man sich gegenseitig die bourgeoise Herkunft vorhielt. Ich wäre ja auch um ein Haar Schriftsteller geworden, und welchem Schriftsteller würdest du denn den Vorwurf machen können, dass er seine Leser mit seiner Privatheit behelligt? Es gäbe keinen Kafka, es gäbe nur Flaubert. An Kafka hat sich Foucault abgearbeitet und an Flaubert Sartre. Mit welchem Ergebnis? Foucault plädiert für eine „kleine Literatur“, Literatur als Therapie. Sartre dagegen kommt zu überhaupt keinem Ergebnis in „Der Idiot der Familie“. Wenn wir aber im Leben Persönliches und Politisches aufeinander beziehen und wenn wir dann auch noch künstlerisch arbeiten, dann bleibt es nicht aus, sich zu exponieren. Die Arbeit ist

v.l.n.r.

'Sixpack mit Geistern', um 1993, Fotograf unbekannt, zur Verfügung gestellt von Thomas Drechsler

Plakat von Peter Ott zur Stuttgarter Premiere von 'Atelier', 2012



dann wie eine diagnostische Zeichnung, eine Information an den Arzt, ein Brief in Bildform: Hier tut es weh. Das Gegenteil davon wäre das Beuys'sche „Zeige deine Wunde“, denn dort tut ja gerade nichts weh. Da will alles nur ganz fürchterlich geheilt werden.

HD: Oft setzt du aber didaktische Mittel ein. Was offerierst du hier den Betrachtenden? Willst du das Publikum nicht doch auch heilen und in welcher Form interessiert dich überhaupt das Publikum?

MD: Ich möchte das Publikum eigentlich überflüssig machen. Meine Arbeiten sind so durchdacht, dass sie von mir aus keiner mehr anschauen muss. Ganz hart hat diese Haltung Thomas Bernhard beschrieben. Er sagt, er träume davon, dass sein Buch nur in einem einzigen Exemplar herauskomme, ein Exemplar nur für ihn: das Belegexemplar für den Autor. Da ich aber weiß, dass das eigentlich nicht gut ist, versuche ich dem Publikum den Anblick meiner Arbeiten so angenehm wie möglich zu machen. Das Publikum soll sagen „schön“ und weitergehen, oder heute anfangen, über meine Arbeit zu schreiben. Das nehme ich dann und drucke es ab, und zwar unzensuriert, und ich mache daraus ein weiteres Kunstwerk von mir. Die Pose von Bernhard ist dermaßen narzisstisch, und sie funk-

tioniert sozusagen nur als ostentativer performativer Widerspruch. Ein alter Künstlertrick, glaube ich. Hierzu im Widerspruch steht das, was du Didaktik nennst. Wenn man sich aufführt wie Bernhard in diesem Zitat, ist man letztendlich auf der ironischen Schiene. Ironie und Didaktik – ist das ein Antagonismus? Kann man damit strategisch agieren oder ist man ein Stümper und Opportunist, wenn man gleichzeitig lieb und böse sein will? Vielleicht kannst du mir jetzt weiterhelfen?

HD: Ironie und Didaktik bilden nun keineswegs einen Antagonismus; im besten Fall könnte man von einer Polarität sprechen, wobei beide Seiten strukturell aufeinander bezogen bleiben. Und tatsächlich ist ja Didaktik nicht ohne ein Quäntchen Ironie zu haben, insbesondere hinsichtlich des eigenen Unvermittelten – auch das ist ein Thema meines Vermittlungs-Buches. Und umgekehrt kann man zwar einerseits richtigerweise mit Paul de Man sagen, dass Ironie dort am besten ist, wo sie als solche gar nicht erkannt wird – und es deshalb keine „Rhetorik der Ironie“ geben kann – andererseits jeder konkrete und bewusste Versuch, sie einzusetzen, eine solche Rhetorik und somit Didaktik verlangt. Es geht also um das Abwägen des Verhältnisses von Ironie und Didaktik. Das ist die Grundfrage der Postmoderne. Bist du daher ein post-



moderner Künstler? Oder ein post-post-moderner? Oder ein ... ein Künstler-Künstler vielleicht?

MD: Was die Postmoderne anbelangt: Es ist derzeit schon schwer, nicht an das Zyklische der Geschichte zu denken. Mit diesem Gedanken im Kopf könnte man sagen, dass post erstmal post heißt, und wir fangen wieder von vorne an. Den gängigen Retromodernismus finde ich das scheußlichste überhaupt. Ich bin tatsächlich sehr postmodern. Je postmoderner ich bin, desto mehr muss ich mich mit der Moderne befassen, ich muss in sie hineinkriechen, wie in den Lörcher. Ich muss dabei aber zeigen, wie ich in ihn hineinkrieche, das heißt, ihr müsst meinen Arsch immer noch sehen. Wo ich mit dem Kopf dabei herauskomme, das ist dann die Installation. Dylan war für mich so eine Urfigur der Postmoderne, der immer schon durch alles durchgegangen und so dem Zappa immer eine Schallplatte voraus war. Persönlich eher unangenehm, aber doch ein Signifier und kein Monkey. Wenn du aber jetzt mich fragst, dann würde ich sagen, ich hatte nicht das Zeug zum Signifier. Ich bin aber auch kein Monkey, gerade das vermeide ich ja, wie vielleicht wir alle. Um das besser zu verstehen, müsste man an einem neuen Krankheitsbegriff arbeiten. Einem Krankheitsbegriff, der einen davor schützt, das

man Fragen gestellt bekommt, wie du sie stellst, wenn du fragst: „Was geht uns dein Privatleben an?“

HD: Worin liegt dann der Sinn der Krankheit und der Identitätsverweigerung: im reinen Fließen der Intensitätspartikel, in reiner Differenzialität oder in einer Form der Subversion? Meine These wäre, dass es sich um eine Form der Selbst-Subversion handelt, in der das Selbst selbst zur Disposition steht.

MD: Ich nehme an, mit „Sinn der Identitätsverweigerung“ meinst du den sich ergebenden Sinn, und nicht den Sinn des Verweigerns. Ich möchte erstmal auf das antworten, wonach du zunächst nicht fragst. Es gibt da eine Asymmetrie. Auf der einen Seite begehre ich ein Grundeinkommen, und zwar ein recht hohes Grundeinkommen, also eher ein Luxuseinkommen. Ich will dafür aber nichts geben. Ich möchte nicht tauschen. Ich will dieses Luxus-Einkommen also bedingungslos. Und wenn du Professor bist, dann kannst du vor dir selber so tun als wärst du ein Künstler, ohne es einlösen zu müssen. Auf der anderen Seite will ich etwas geben, und will verschwenden. Ich weiß von Künstlern, die ihre Werke preiswert abgeben wollen, und die meinen, damit etwas Wertvolles zu machen. Das meine ich aber nicht. Ich will



den Tausch verweigern, und ich will vielleicht mit dieser Identität der Gabe überraschen, also der Verausgabung. Ich gehe mit meinen Arbeiten immer an meine Grenzen, auch an die körperlichen, aber ich will das immer von Neuem tun und mit etwas Neuem. Ich bin da vielleicht so primitiv wie meine Katzen, die sich angewöhnen irgendwo zu liegen und dann liegen sie da drei Tage. Danach verändert sich dieser Ort und sie liegen mit der gleichen Hingabe an einem anderen Ort, fünf Tage lang. Dann rennen sie zur Türe hinaus und kommen für eine ganze Woche nicht mehr zurück. Sie sind so konditioniert und diese Primitivität ist ein großer Luxus. Disposition und Subversion stehen uns nicht zur Wahl. Bloch beginnt eines seiner Bücher mit: „Man ist ohnehin.“ Das hilft gar nicht weiter. Was weiterhilft ist, die Frage an sich heranzulassen, ob man nicht genauso gut woanders weitermachen oder woanders weiterschlafen kann. Ornette Coleman hatte Probleme, als Instrumentalist ernst genommen zu werden. Er komponierte für Streicher, er spielte Saxophon, er spielte Geige. Wenn man so viel Verschiedenes macht, bringt man es in nichts zur Meisterschaft. Und jetzt kommt da auch kein „Aber“. Den Vorwurf der Miserabilität lasse ich mir nur im Denken machen. Meine, wenn du so willst, „Selbstsubversion“ kommt potentiell allen zugute. Wenn ich hingegen Märtyrer

wäre, würde ich euch alle erpressen.

HD: In Köln musste man stets auf das Dominante reagieren und mit einer Gegenpositionierung antworten. Das setzte klare Hegemonien voraus und ist heute schwierig geworden. Wir leben im Zeitalter allgemeiner Gegenmobilisierung, gegen die man nicht mehr wirklich „dagegen“ sein kann. Wird die Dialektik der Positionierungskämpfe hier zur Falle?

MD: In „Abschaffung von Prügelsprache“ und vielleicht auch in Peter Otts „Atelier“ ist diese Falle zugeschnappt. Absolut. Diese beiden Werke haben Debatten und Konflikte evoziert. Ich habe einen Konflikt mit Dietmar Dath nie auflösen können, der mit der Veröffentlichung seines Textes über „Abschaffung von Prügelsprache“ in Zusammenhang steht. Dietmar ist damals etwas durchgedreht und hat alle möglichen Leute zu Protagonisten seiner Romane gemacht. Aus Gründen, über die ich nur Vermutungen anstellen konnte, hat er mir von einem Tag auf den anderen die Freundschaft aufgekündigt und mir Schläge angedroht. Ich war sicherlich nicht ganz unschuldig, aber er hat es einfach übertrieben. Wie ich höre, wirkte auch der Film „Atelier“ von Peter Ott ziemlich polarisierend bei Studierenden der Klasse Enßlin, weil er doch recht „gegendert“ ist. Peter Ott, dem

v.l.n.r.  
 Filmstills aus 'Atelier' (Rose  
 Beermann, Michael Dreyer)

(Stuttgart/Berlin, Dezember  
 2015)



rischen Nachlasses. Die Frage war, wie verantwortlich muss ich mit meinem Müll umgehen. Was kann ich als Künstler meiner Nachwelt hinterlassen, wenn meine Kunst nicht mehr gewollt ist, weil ich der Einzige war, der sie vertreiben konnte? Ich finde, dass man sich diese Frage schon mit 20 stellen muss. Und nicht erst wenn man 80 ist. Diedrich hat in seiner ersten Ausstellung „Diedrich Diederichsen“, ein Kuratorenkongress avant la lettre, ein Kurzporträt von Michael Krebber gegeben als einem Künstler, der alles wegschmeißt. Nun ist es ja so, dass man diese selbstverachtende, also selbstverräterische Geste von verkrachten Existenzen kennt und satt hat. Michael Krebber aber war jung und weit davon entfernt, ein Dandy und ein future role model zu sein. Ich habe seinem Ding viel zu verdanken. In jedem Fall: Nicht so viel arbeiten, damit nicht so viel übrig bleibt zum Wegschmeißen. Es gibt jedoch andere, die wesentlich eher „selbstsubversiv“ sind als ich. Für mein Gefühl tun sich Künstlerkollegen und -kolleginnen keinen Gefallen, sich eine Signatur aufzuzwingen, ebenso wie die, die sich auf die Institution fixieren und sich extra fördern lassen für Kritik am Institutionellen, die also ihr Angriffsobjekt zur Eigenpositionierung benötigen und es damit quasi selbst mithervorbringen. Was bei Andre Cadere ein biografisch-künstlerischer Ernstfall war, seine Invasionen und

Interventionen in das Pariser Galeriemilieu, wird dann eben genrehaft. Man kann sein Geld mit besseren Dingen verdienen als mit Signatur und freiwilliger Fixierung. Das Wichtigste ist, dass der Alltag, den man leben kann, ein guter Alltag ist. Alltag im Atelier oder ein Alltag, der nur in der Beschäftigung mit Kunst besteht, ist doch ein furchtbarer Alltag. Weil die Kunst ein Krake ist, ein Psycho- und Soziokrake, der uns im Nacken sitzt. Das hat etwas damit zu tun, dass das, was Kunst ist, von den Gesellschaften definiert wird. Kunst ist ein hässlicher ideologischer Staatsapparat. An ihm zu scheitern, ist eine Ehre.

ich das erzählte, sagte mit dem ihm eigenen sardonischen Grinsen: „Klar, der ist ja auch frauenfeindlich.“ Ist er das wirklich oder eher verstörend, wie ich denke, weil ich mit meinem Auftreten an einer Grenze laboriere? Einmal bin ich Michael Dreyer, indem ich mich nämlich beim Michael-Dreyer-Kunstmachen filmen lasse. Begleitend dazu labere ich aber als „Christian“, der Sohn des dauernd anrufenden Vaters, der als Greis noch seine Werke vom Louvre abgekauft bekommt. Laborieren und Labern im Atelier ist ein Topos des Künstlerfilms wie Pinselgeräusche und kammermusikalische Klangsplitter. Wenn aber die Sprechakte von keinem Kern herkommen in der narrativen Konstruktion, sondern es im Kaleidoskop scheppert, die Spiegel lose sind, fehlen die Marker für den jeweiligen Rahmen, im Sinne von Goffmans Rahmenanalyse, und der Film kommt erst gar nicht ins Tüllen zwischen „Fraktus“ und Abramović' schem Ernstfall, sondern eröffnet ein neues Problem: Mobilisierung des Ichs gegen das Ich bei gleichzeitiger Mobilisierung der Form gegen das Medium and back again. Das ist der Job.

HD: Wie muss man den Job als Künstler konkret erledigen, wenn sowohl das Selbst als auch die Künstlerrolle in Frage stehen? Hobby, Dienst nach Vorschrift, Durchhalten, Überbieten?

MD: Ich presche mal zwischen Durchhalten und Überbieten hindurch und sage Überwinden. Meine asoziale Plastik schiebt sich zwar leicht im Atelier hin und her, aber schwer zur Tür hinaus. Da gibt es eine Menge Haftreibung zu überwinden. Ich habe tatsächlich viele Helfer dabei. Und das ist dann auch das verdammte Politische daran. Wer will denn das schon selbst überblicken können. Mit deiner Privatlebenfrage hast du mich schon gequält, aber die Tauschverhältnisse in diesem Prozess, in dem die asoziale Skulptur das Atelier verlässt, hergerichtet, verpackt, transportiert, vermittelt, fotografiert werden muss, sind vielleicht das Nächste, worum ich mich kümmern muss, worüber ich eine Arbeit machen muss. Pollesch hatte uns das ja versprochen, aber in „Du weißt einfach nicht, was die Arbeit ist“ bleibt das Wichtigste offen. Fragen etwa wie: Was ist ein Kollektiv, was ist Tausch, auf der Basis welchen Mangels kann ich, können wir Verschwendung aufrechterhalten? Wie soll man das alles verdauen, ohne sich zu überarbeiten und selbst asozial zu werden?

HD: Gibt es eine Affirmation in der Subversion, ein Gelingen im Scheitern? Wie sieht deine Vorstellung des Nachruhms aus?

MD: Es gab hier in Stuttgart einmal eine Tagung über das Problem des künstle-

*Kind, eine Spieluhr zerstörend, 2016*

rechts: *Kind, mit Krücke deutend, 2016*

Beitrag zur Ausstellung 'Der Schatten des Körpers des Kutschers', 2016,  
Kunstsaele Berlin, kuratiert von Clemens Krümmel

Die Figuren beziehen sich (links) auf Peter Weiss' Roman 'Der Schatten...'  
und (rechts) auf Rainer Werner Fassbinders Film 'Chinesisches Roulette', 1976



knows she  
that all  
that is  
knows she  
that is  
that all

is that all  
knows she  
that  
is that all  
that she  
knows



Wilhelm Beermann 1 bis 6, 2010

(Edition, courtesy W.O. Scheibe Museum Stuttgart, mit 6 Covermotiven, Siebdruck auf Blanco-Schallplattencover und bearbeitete Postkarte, gerahmt, Auflage je 3 Ex.)

auf der Doppelseite v.l. oben nach r.u.:

New Order, N.o./Cornelius von Max, Affe mit Blumen am Fenster

Godley & Creme, L/Cornelius von Max, Affe mit Blumen am Fenster

Pink Floyd, The Wall/Cornelius von Max, Affe mit Blumen am Fenster

Neu!, Neu!/Cornelius von Max, Affe mit Blumen am Fenster

Martin Heidegger, Der Satz der Identität/Cornelius von Max, Affe mit Blumen am Fenster

Hildegard Knef, Worum geht's hier eigentlich?/Cornelius von Max, Affe mit Blumen am Fenster





*X Went The Strings Of My Art*, 2011 (Edition, 3 Ex., courtesy Galerie Aanant & Zoo, Berlin, mit Faksimiledruck des Logos 'Westkunst', 1981; zweifarbiger Siebdruck auf Blanco-Schallplattencover; mit integriertem Soundchip und Batterie)

folgende drei Seiten:  
*Triple Negation, Double Props #1 / WE NOW*  
*INTERRUPT FOR A COMMERCIAL*, Installationsansicht mit Manegentuch, 2011  
 Musikperformance mit Hinrich Beermann, Alice Creischer, Karl Hoffmann und Otto Kränzler auf Manegentuch  
*In Kontoren*, 2011





*In Kontoren!*  
*In Kontoren!*  
*In Kontoren!*  
*In Kontoren!*  
*In Kontoren!*  
*In Kontoren!*



Light and shadow  
Light and shadow



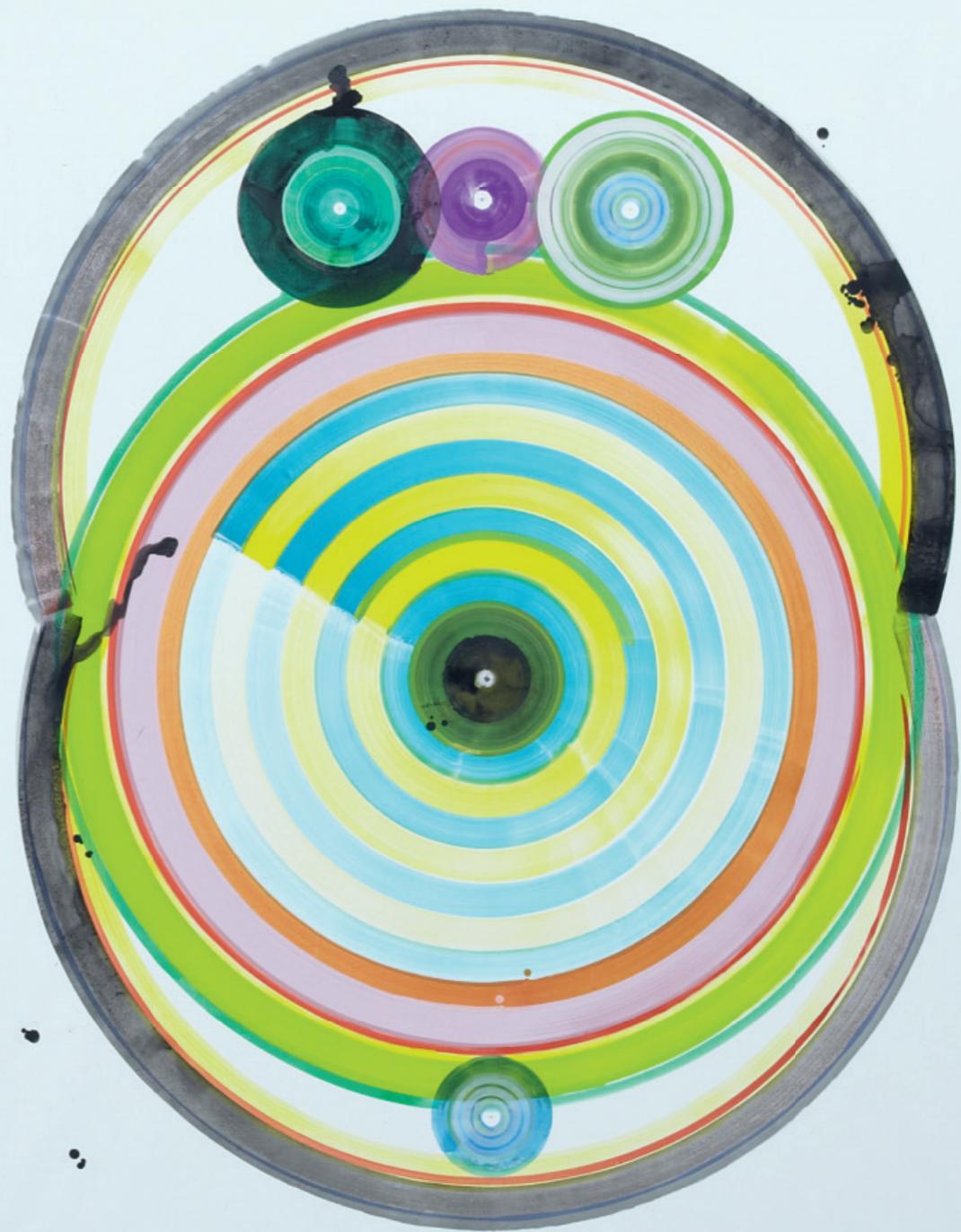
Clemens, 2011, dreiteilig (unter Verwendung einer Kalligraphie von Clemens Krümmel mit Tagebuchauszügen)

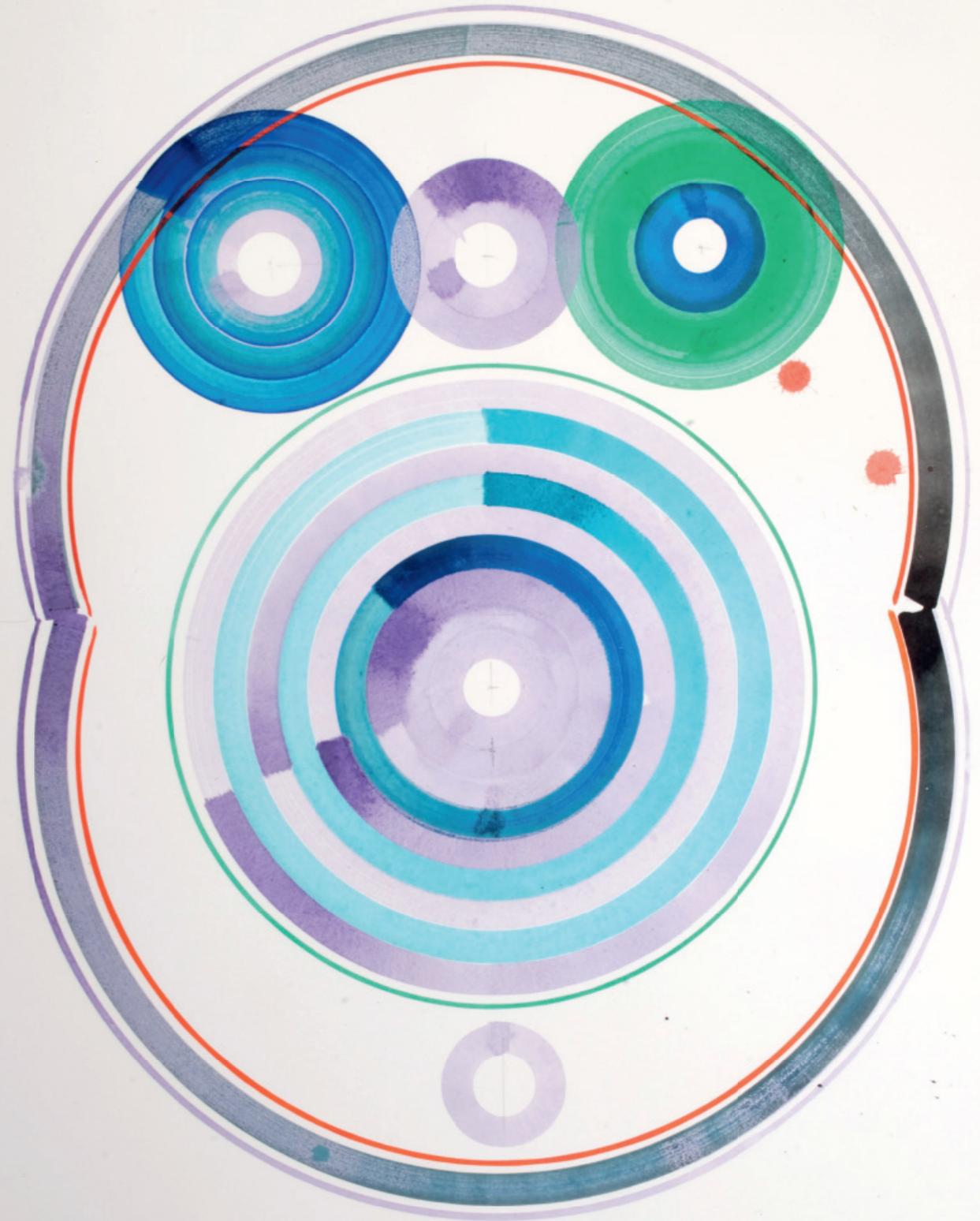
vorgehende Seiten:

WENOWINTERRUPTFORACOMMERCIALFREDLÖRCHER, 2012, Installation von Michael Dreyer und Clemens Krümmel, mit der Bronzeplastik 'Sitzender' (1954) von Alfred Lörcher, der Designleuchte 'Lampadina' (1972) von Achille Castiglioni und Stempeldruck mit dem Zitat 'Wheels aren't there to be looked at' aus dem Song 'Horsechimes' von Prefab Sprout)

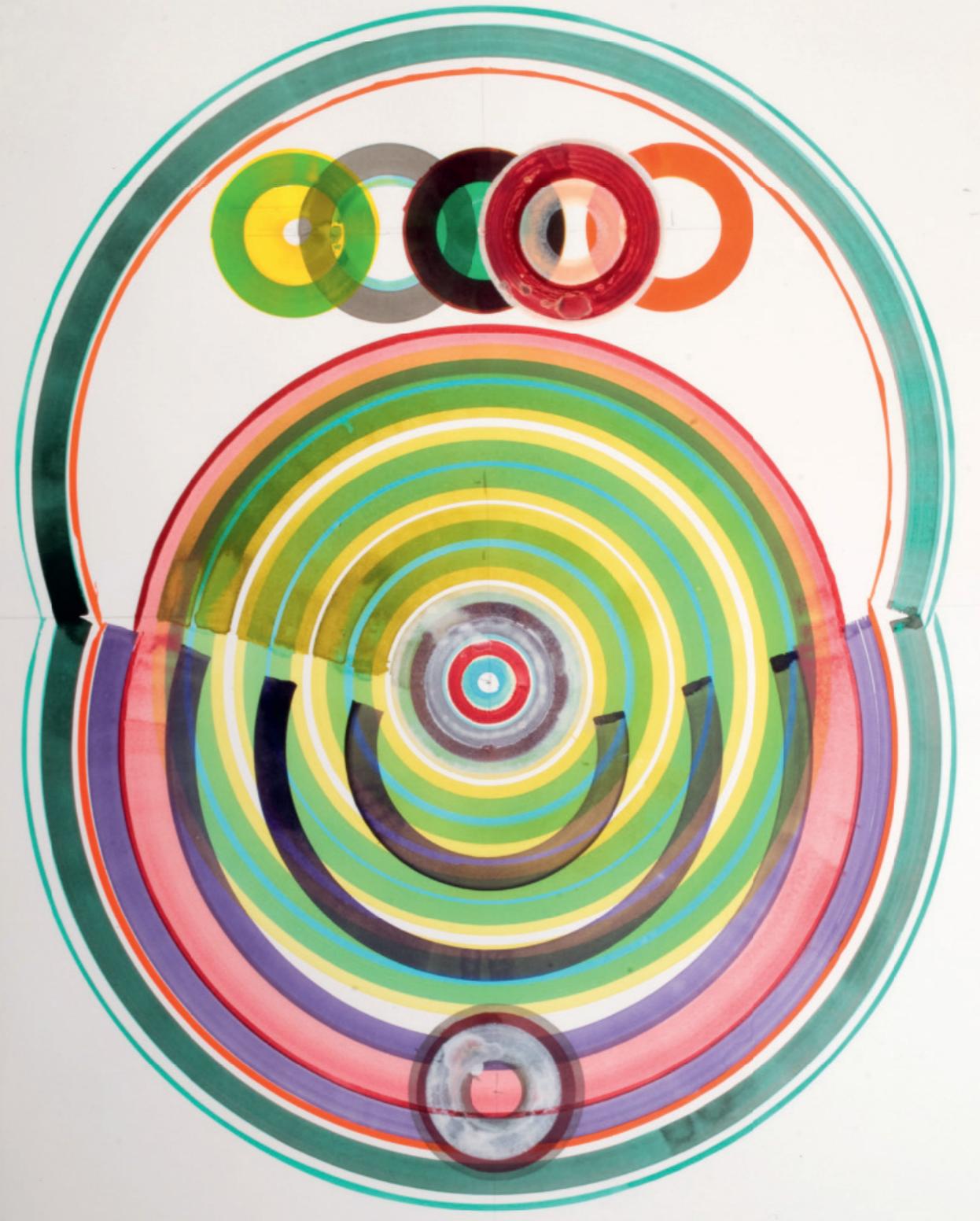


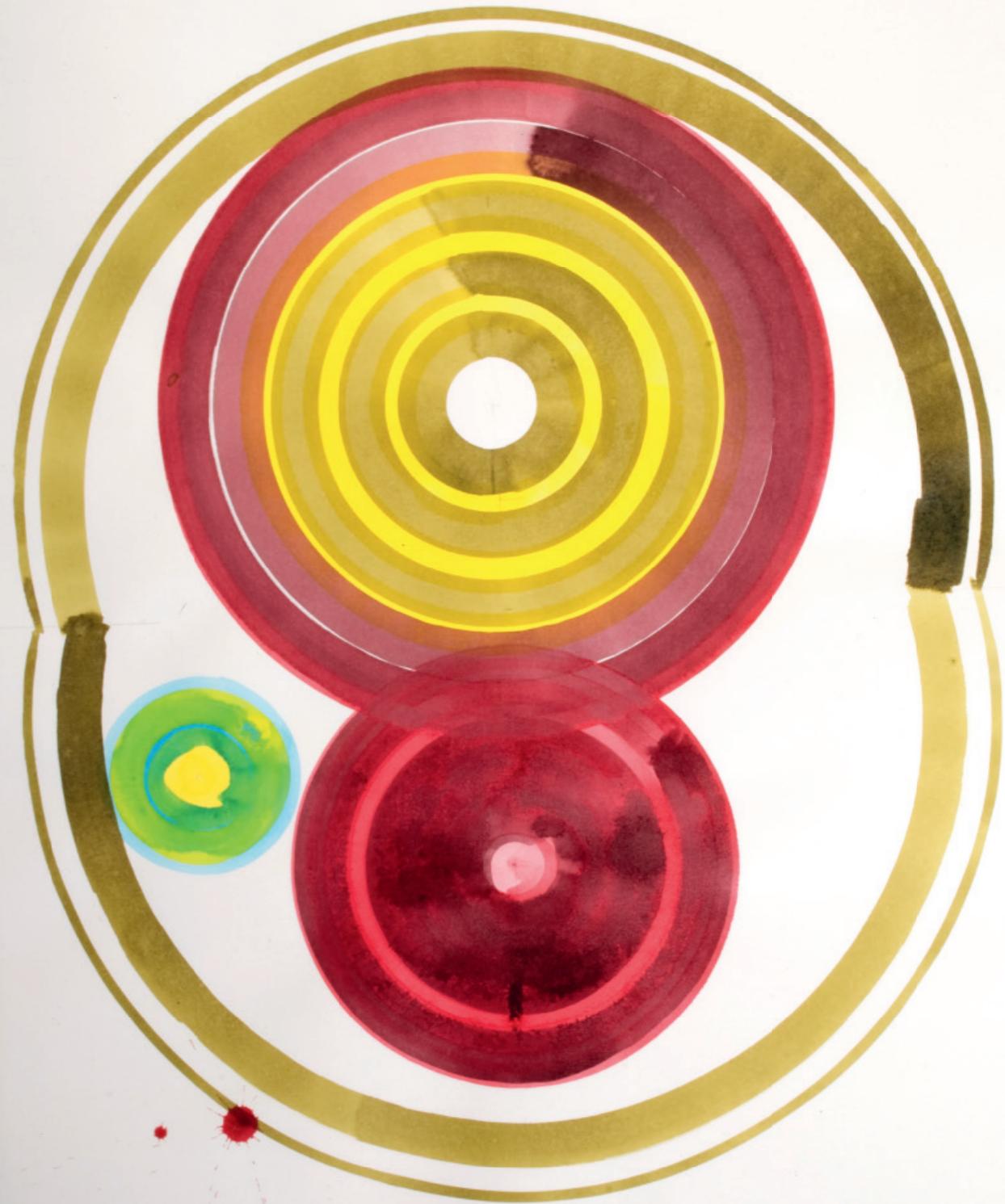
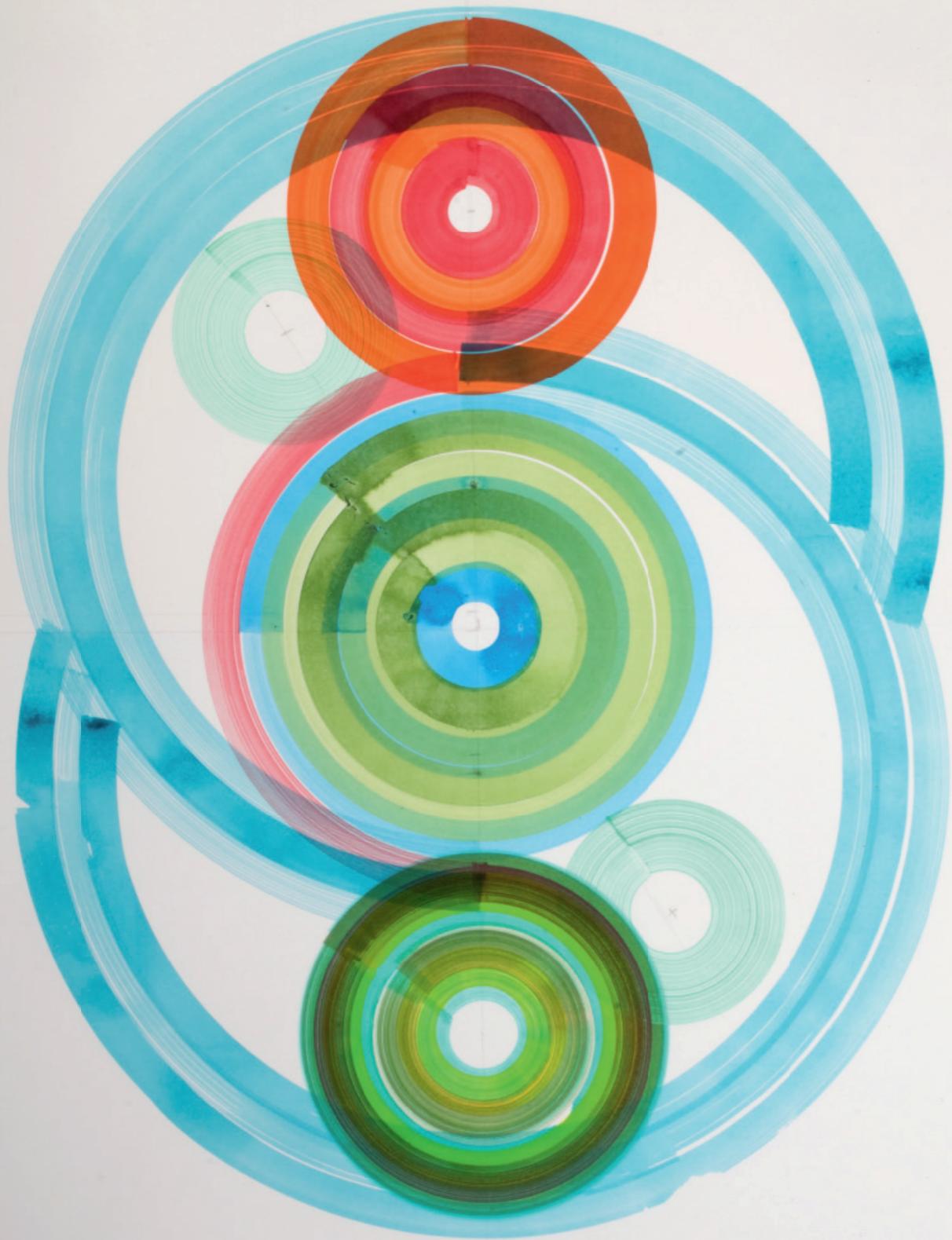
folgende 11 Seiten:  
ohne Titel, 2010















O.T. 1, 2000

vorhergehende Seiten:  
ohne Titel (Wolleaufwickler), 1963



ohne Titel, 2000



O.T. 5, 2000  
 O.T. 4, 2000  
 O.T. 2, 2000

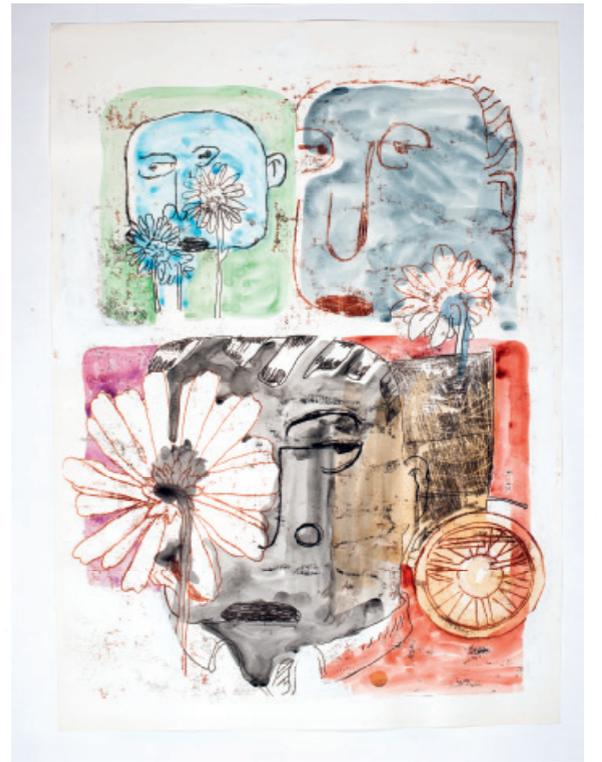
links: Ohne Titel, 1999



*Blue Horseless Hansom, 1999*

links:  
*Rhizome Time 1, 1999*

folgende Seite:  
*O.T. 3, 2000*

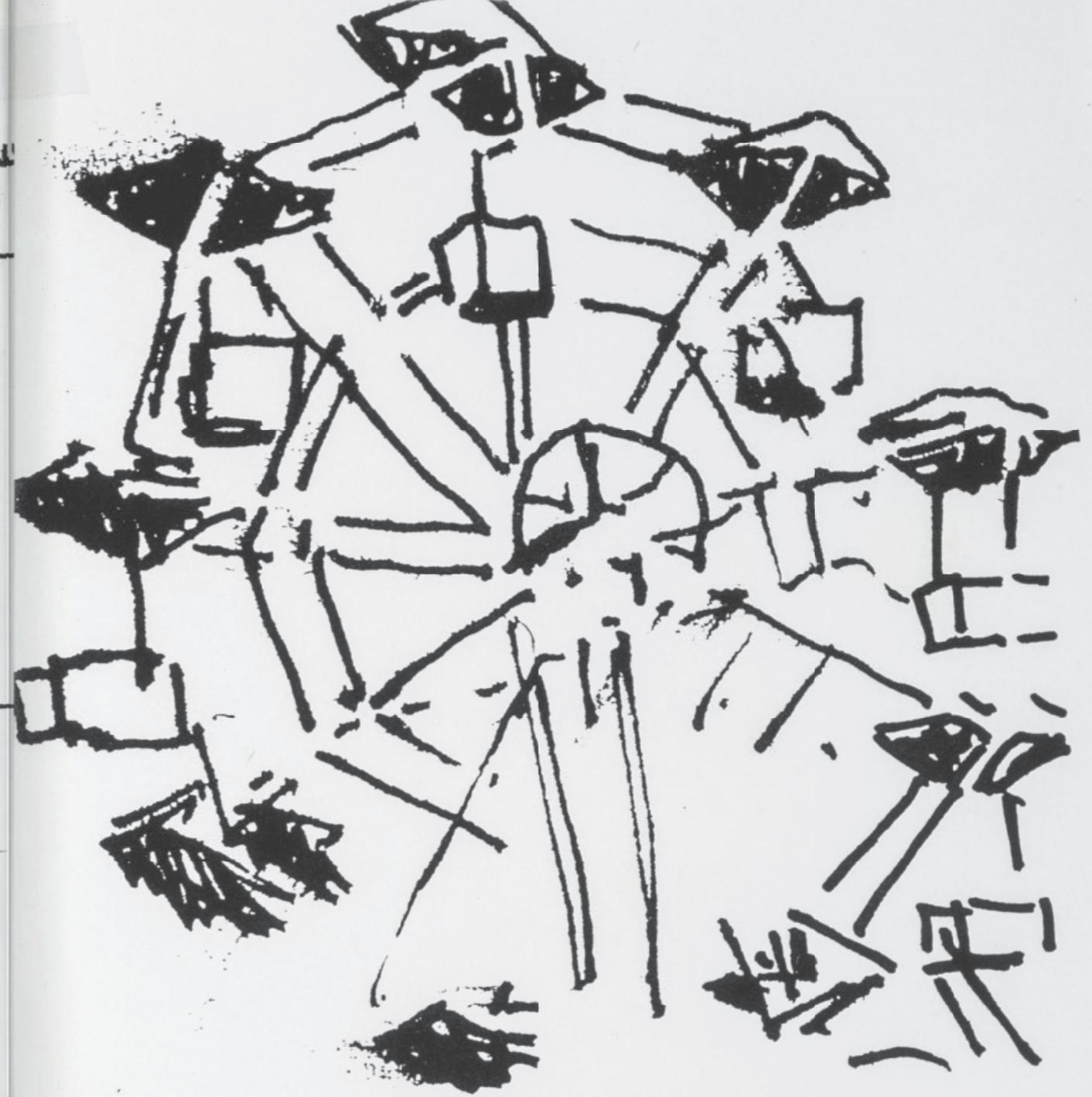




Stahlkammwelt 3, 1999

links  
Stahlkammwelt 1-2, 1999

folgende Seite:  
Fairground Art, 1999



- 1** *Zwei Bänke 1*, 2016, gebrannter Ton, 4 x 43 x 40 cm  
**2** *Drei Bänke*, 2016, gebrannter Ton, 4 x 47,5 x 39 cm  
**3** *Zwei Bänke 2*, 2016, gebrannter Ton, 4 x 43 x 35 cm  
**4 ohne Titel**, 1989, Collage mit Tusche, 40 x 29 cm  
**5** *Sphäre Vendôme*, 2015, gebrannter Ton, Gipswasser, 38 x 26 x 25 cm  
**6** *Sphäre Lörcher, Maillol 2*, 2015, gebrannter Ton, 27 x 34 x 36,5 cm  
**7 ohne Titel**, 1989, Collage mit Tusche, 40 x 29 cm  
**8** *Sphäre Lörcher, Maillol 2*, 2015, gebrannter Ton, Gipswasser;  
*Sphäre Lörcher, Maillol 1*, 2015, gebrannter Ton, 19 x 19 x 24 cm  
**9** *Sphäre Lörcher Maillol 1*, 2015, gebrannter Ton  
**10** *Sphäre Thek, Maillol*, 2015, gebrannter Ton, 18,5 x 18,5 x 19 cm  
**11** *Sphäre Maisprach*, 2015, gebrannter Ton  
**12** *Sphäre Degas, Lörcher*, 2013, Holz, Latexfarbe, Spiegel, gebrannter Ton, Gipswasser, Flachs, 38 x 18 x 18 cm  
**13** *Zwei Bänke mit sitzender Figur*, 2015, gebrannter Ton, 13 x 19 x 18 cm  
**14/15** *Coolie Loach Hiding Holes 1*, 1990/2015, gebrannter Ton, 10 x 28,5 x 27 cm  
**16/17** *Pult*, 2013, Holz, Latexfarbe, Spiegel, Tusche auf Nessel, 130 x 40 x 30 cm  
**18** *Komposition mit Louis Armstrong/Che Guevara-Motiv*, 2015, Digitaldruck, 100 x 93 cm  
**19** *Bank 1*, 2015, gebrannter Ton, 5,5 x 19 x 27 cm  
**20** *Sphäre Maisprach*, 2015, gebrannter Ton, Gipswasser, 25 x 27 x 24 cm  
**21** *Bank mit sitzender Figur*, 2015, gebrannter Ton, 13 x 18 x 16 cm;  
*Runder Brunnen mit Radiohörer*, 2016, gebrannter Ton, Draht, Gipswasser, 15 x 15 x 18 cm  
**22** *Brunnen mit am Boden sitzendem Radiohörer*, 2016, gebrannter Ton, Draht, Gipswasser, 14 x 26 x 27 cm  
**23** *Komposition mit Duke Ellington/Che Guevara-Motiv*, 2015, Digitaldruck, 100 x 93 cm  
**24** *Brunnen mit die Füße badendem Radiohörer*, 2016, Draht, Gipswasser, 14 x 24 x 23 cm  
**25** ohne Titel, 1989, Collage, Aquarell, 18 x 24 cm  
**26** ohne Titel, 1989, Collage, Aquarell, 18 x 24 cm  
**27** ohne Titel, 1989, Collage, Aquarell, 18 x 24 cm  
**28** ohne Titel, 1989, Collage, Aquarell, 18 x 24 cm  
**29** ohne Titel, 1989, Collage, Aquarell, 18 x 24 cm  
**30** *Komposition mit Duke Ellington/Che Guevara-Motiv*, 2015, Digitaldruck, 100 x 93 cm  
**31** *Komposition mit Che Guevara-Motiv*, 2015, Digitaldruck, 100 x 93 cm  
**32/33** *Coolie Loach Hiding Holes 1*, 1990/2015
- 35** Foto, 2016, Foyer des Kunstmuseums Stuttgart mit ‚La Nuit‘, Aristide Maillol, und Display
- 44** Foto, 2014, Büro des Stuttgarter Oberbürgermeisters Fritz Kuhn, Stuttgart, mit *Pianist*
- 45** Foto, 2015, *Sitzender Passant am Sparkassenbrunnen*, Stiftskirche Stuttgart
- 46** Karte zur Edition *Pianist*, 2014
- 49** *Coolie Loach Hiding Holes 1 bis 6*, 1990/2015, gebrannter Ton, 10 x 28,5 x 27 cm; 6,5 x 18 x 34 cm, 8,5 x 24 x 19 cm, 8 x 28 x 20 cm, 8 x 15 x 18 cm, 8,5 x 25 x 17 cm  
**ohne Titel**, 2008, Tusche auf Papier, 70 x 50 cm  
**50** *Coolie Loach Hiding Holes 2*, 1990/2015, gebrannter Ton, 6,5 x 18 x 34 cm  
**51** *Coolie Loach Hiding Holes 6*, 1990/2015, gebrannter Ton, 8,5 x 25 x 17 cm  
**52/53** ohne Titel, 1990/2014, Collage, Aquarell, 24 x 32 cm  
**54/55** ohne Titel, 1990/2014, Collage, Aquarell, 36 x 48 cm  
**56/57** ohne Titel, 1990/2014, Collage, Aquarell, 36 x 28 cm  
**58** *Design and Crime 10*, 2016, Collage, 36 x 28 cm  
**59** *Resistenz 1*, 1990/2016, Digitaldruck auf Leinwand, Tusche, Pergamentpapier, Gaffatape, 130 x 90 cm  
**60** *Design and Crime 2*, 2016, Collage, 36 x 28 cm  
**61** *Design and Crime 1*, 2016, Collage, 36 x 28 cm  
**62** ohne Titel, 1990, Collage, Aquarell, 32 x 24 cm  
**63** *Resistenz 2*, Digitaldruck auf Leinwand, Tusche, Pergamentpapier, Gaffatape, 90 x 70 cm  
**64/65** ohne Titel, 1990, Collage, Aquarell, Ölstift, 32 x 24 cm
- 83** *Ee*, 2011, Holzkonstruktion, Latexfarbe, Keramikacheln, gebrannter Ton, Gipswasser, 165 x 114 x 75 cm  
**84/85** *Ee* (Element aus Installation), 2011, Digitaldruck, gerahmt, 33,5 x 73,5 cm  
**87**, 88 *Tower of Power*, 2011, Holzkonstruktion, Latexfarbe, Spiegel, gebrannter Ton, Draht, Gipswasser, 165 x 38 x 75 cm  
**89** *You Pretend to be Bored*, 2011, Kalligrafie, Tusche auf Karton, gerahmt, 73,5 x 33,5 cm
- 90/91** *Tower of Power*, 2011;  
**ohne Titel**, 2011, Tusche auf Leinwand, 180 x 140 cm
- 93** *E (Isha Manna Beck)*, 2011, Digitaldruck, gerahmt, 218 x 97 cm  
**94** *Die Not unserer Zeit (Carl Arnold)*, 2011, Holzkonst-

ruktion, Latexfarbe, Digitaldruck, gebrannter Ton, Draht, Gipswasser, Flachs, 29 x 34,5 x 18,5 cm  
**95** *We Came To Play!*, 2011, Schallplattencover, Spiegel, gerahmt, 43 x 43 cm;  
**ohne Titel**, 2011, Tusche auf Papier, 77 x 64,5 cm  
**96/97** *Abandon the Theatre*, 2011, Tusche auf Nessel, 40 x 140 cm

**104** *Tower of Power*, 2011

**116** *Pay With Me* (teilweise zerstört), 2000, Fotokopie des Originalinstallationsfotos im Kunstraum Bethanien, Berlin;

**Layoutskizze**

**120** Buttons, 2000

**122** Videostills zu *Pay With Me* (vom TV abgefilmt), um 1999

**128** Elemente der Installation *Pay With Me*, 2000, Tempera auf Karton, Digitaldruck, Schaumstoffplatte, diverse Maße

**133** ohne Titel (Collage zu Helmut Draxlers Beitrag ‚Jenseits von Mangel und Fülle‘ in: *Texte zur Kunst*, 2007, Nr. 68);

**Buchcover Helmut Draxler (Hg.) ‚Shandyismus – Autorschaft als Genre‘, Wien/Stuttgart 2007;**  
**Buchcover Helmut Draxler, ‚Gefährliche Substanzen‘, Reihe PoLYpeN, Berlin 2007**

**136** Plakat zur Premiertour von *Shorty*, 1995, Siebdruck, 42 x 52 cm;

**Plakat zu Happening/Ausstellung Pianistin, eine Aufnahme ‚elektronischer Klänge‘ von Stockhausen anhörend**, 2006, Siebdruck, 84 x 60 cm

**138** ohne Titel, ca. 1968, Tempera auf Papier, 50 x 35 cm;

**Videostills aus Abschaffung von Prügelsprache**, 2000-2004

**139/140** Vorderseite der Einladungskarte *Abschaffung von Prügelsprache*, 2004, Studioperformance, Grazer Kunstverein

**141/142** *Abschaffung von Prügelsprache*, 2004, Installationsansichten, Fotoabzug auf Baryt, gerahmt, weiße Tempera auf schwarzem Karton, Grazer Kunstverein

**148** Barytabzug, 2004, 60 x 40 cm;  
*Liza Minelli/The Sterile Cockoo*, 1999, Ölfarbe und Kernseife auf Leinwand, 150 x 110 cm;  
*Max Bense*, 2004, Ölfarbe auf Schaumstoffplatte, 45 x 65 cm

**150** Plakat für eine interne Veranstaltung an der Merz Akademie Stuttgart, 1995, Fotokopie, 21 x 30 cm;  
*Erstes Treffen*, 2005, Öldruck auf Papier, 21 x 30 cm

**152** Plakat ‚Erster Kongress zur Abwehr des gegenrevolutionären Übels‘, Wohlfahrtsausschuss, 1993, Siebdruck, 63 x 44 cm

**156** Buchcover ‚Diedrich Diederichsen‘ mit Cutout, 1986/1999

**158** *Kind, eine Spieluhr zerstörend*, 2016, gebrannter Ton, Dispersionsfarbe, Schellack, Draht, 35 x 40 x 40 cm

**159** *Kind, mit Krücke deutend*, 2016, gebrannter Ton, Dispersionsfarbe, Schellack, Draht, Kunststoff zweifarbig, 48 x 45 x 35 cm

**160/161** *Is That All That She Knows*, 2012, Tusche auf Nessel, 110 x 360 cm

**162** *Wilhelm Beermann 1 bis 6*, 2010, Schallplattencover, Siebdruck, Postkarte beschnitten, gerahmt, 43 x 43 cm

**New Order, N.o./Cornelius von Max, Affe mit Blumen am Fenster**

**Godley & Creme, L/Cornelius von Max, Affe mit Blumen am Fenster**

**Pink Floyd, The Wall/Cornelius von Max, Affe mit Blumen am Fenster**

**Neu!, Neu!/Cornelius von Max, Affe mit Blumen am Fenster**

**Martin Heidegger, Der Satz der Identität/Cornelius von Max, Affe mit Blumen am Fenster**

**Hildegard Knef, Worum geht's hier eigentlich?/Cornelius von Max, Affe mit Blumen am Fenster**

**164** *X Went The Strings Of My Art* (Edition), 2011, Schallplattencover, Siebdruck, gerahmt, Soundchip, Batterie, 43 x 43 cm

**165** *Triple Negation, Double Props #1/ WE NOW INTERRUPT FOR A COMMERCIAL*, Installationsansicht mit *Manegentuch*, 2011, 410 x 310 cm, und Instrumenten, Galerie Aanant & Zoo, 2011

**166** Musikperformance mit Hinrich Beermann, Alice

Creischer, Karl Hoffmann und Otto Kränzler auf  
*Manegentuch*

**167** *In Kontoren*, 2011, Tusche auf Leinwand, Installationsansicht, Galerie Aanant & Zoo, Berlin

**168/169** zusammen mit Clemens Krümmel *WENOWIN-TERRUPTFORACOMMERCIALFREDLÖRCHER*, 2011, Holzsockel, Dispersionsfarbe, Glasscheibe, Stempel-druck, Installation mit der Bronzeplastik ‚Sitzender‘ (1954) von Alfred Lörcher sowie der Designleuchte ‚Lampadina‘ (1972) von Achille Castiglioni, ca. 120 x 35 x 35 cm

**170** *Clemens*, 2011, dreiteilig, Digitaldruck auf Papier, Fotoabzug auf Baryt, 40 x 140 cm

**171** ohne Titel, 2010, Tusche auf Leinwand, 180 x 140 cm

**172** ohne Titel, 2010, Tusche auf Leinwand, 180 x 140 cm

**173** ohne Titel, 2010, Tusche auf Leinwand, 180 x 140 cm

**174** ohne Titel, 2010, Tusche auf Papier, 77 x 64,5 cm

**175** ohne Titel, 2010, Tusche auf Papier, 77 x 64,5 cm

**176** ohne Titel, 2010, Tusche auf Papier, 77 x 64,5 cm

**177** ohne Titel, 2010, Tusche auf Papier, 77 x 64,5 cm

**178** ohne Titel, 2010, Tusche auf Papier, 77 x 64,5 cm

**179** ohne Titel, 2010, Tusche auf Papier, 77 x 64,5 cm

**180** ohne Titel, 2010, Tusche auf Papier, 77 x 64,5 cm

**181** ohne Titel, 2010, Tusche auf Papier, 77 x 64,5 cm

**182/183** ohne Titel (Wolleaufwickler), 1963, Tempera auf Papier, 42 x 30 cm

**184** *O.T. 1*, 2000, Öl auf Leinwand, 210 x 180 cm

**185** ohne Titel, 2000, Öl auf Leinwand, 120 x 160 cm

**186** *Lillytime*, 1999, Monotypie/Zeichnung, Gouache und Öldruckfarbe auf Papier, 85 x 60 cm

**187** *O.T. 2*, 2000, Öl auf Leinwand, 200 x 160 cm;

*O.T. 4*, 2000, Öl auf Leinwand, 200 x 160 cm;

*O.T. 5*, 2000, Öl auf Leinwand, 200 x 160 cm

**188** *Rhizome Time 1*, 1999, Öl auf Leinwand, 130 x 160 cm

**189** *Blue Horseless Hansom*, 1999, Öl auf Leinwand, 130 x 160 cm

**190** *O.T. 3*, 2000, Öl auf Leinwand, 200 x 160 cm

**191** *Stahlkammwelt 1-3*, 1999, Monotypie/Zeichnung, Gouache und Öldruckfarbe auf Papier, 60 x 85 cm, 85 x 60 cm

**192**, 193 *Fairground Art*, 1999, Monotypie/Zeichnung, Gouache und Öldruckfarbe auf Papier, 50 x 70 cm

**194/195** *Fairground Art*, 1999, Filzstift auf Papier, 50 x 70 cm

#### Bildnachweis

**Aanant & Zoo:** 12, 16/17, 84/85, 89, 95, 107, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173

**Bernd Bootz:** 146

**Brandenburgischer Kunstverein, Potsdam, e.V.:** 83

**Florian Clewe: Umschlagfoto,** 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 32, 33, 48, 49, 50, 51, 158, 159

**Grazer Kunstverein:** 140, 141, 142

**Bernhard Kahmann:** 86, 87, 88, 90/91, 93, 96/97, 107

**Nina Könnemann:** 137

**Ronald Kolb:** 120, 160/61, 184/85, 187, 188, 189, 190

**Sharon Lockhart:** 135

**Stefan Mellmann:** 138/39

**Peter Ott:** 42, 106, 108, 132, 144, 154, 155

**Philipp Ziegler:** 41, 89

Shorty (1994), 56'

Buch, Regie – Michael Dreyer  
Kamera – Sharon Lockhart  
mit Schorsch Kamerun, Françoise Cactus, Svenja  
Rossa u.a.

Musik: George Duke, The Aura will prevail  
gefilmt auf Hi8

Der Film folgt der Biografie eines mir in den 70er Jahren bekannten Musikers/Diskjockeys. Fünf Jahre nach dessen Freitod 1989 fing ich damit an, die Frauen zu interviewen, die mit ihm im Laufe der Jahre zusammen gewesen waren. Alle vier Personen erzählten mir zunächst, wie sie ihn kennen lernten und endeten damit, wie die Beziehung scheiterte. Ich nahm diese Gespräche mit einem Kassettenrecorder auf. Während des Abschreibens redigierte ich meine Fragen in den Text hinein. Ich formulierte sie um und tarnte sie als Teil der Erzählung. So entstanden vier zusammenhängende Geschichten. Mit diesem nahtlosen Patchwork aus Antwort und „Frage in Camouflage“ entstand etwas Neues. Die Gespräche waren fast wie Psychositzungen. Teilweise beteiligte ich mich an der Deutung gewisser Begebenheiten und Handlungen und übernahm später in der Abschrift den Inhalt meiner eigenen Beiträge vollständig. Es entstand ein künstlicher Text, ein Kauderwelsch, der zwischen Intimität und Selbstinterpretation einerseits und dem Aufzählen reiner Fakten andererseits schwankte. Auf diese Art mischten sich zwei verschiedene Sprachen – die Sprache der Therapie und die Sprache der Gerichtsverhandlung. Dazu muss man wissen, dass in den Interviews von sehr harten Sachen die Rede ist.

Das endgültige Drehbuch entstand dann zufällig, nachdem ich die Texte versuchsweise ein zweites Mal umformulierte. Alles was über Shorty gesagt wurde, sollte Shorty im Film selbst über sich erzählen. Aus „er“ wurde „ich“, aus „hat“ wurde „habe“ und so weiter. Ich dachte mir das als abstraktes Spiel mit Text und Sprechakt, Enunziation und Enunziator, wie Christian Metz sagen würde. Shorty litt in der letzten Phase seines Lebens an Paranoia bzw. Schizophrenie. Deswegen sind die Begebenheiten, die seine letzte Freundin berichtet, sehr extrem und teilweise auch traurig. Als ich den entstandenen

Text nun als Selbstauskunft einer Person über sich las, gefiel mir das gut. Es entspricht formal einer Art des routinierten Sprechens gewisser geforderter Personen über eigene Traumata, Verfehlungen oder über avancierte Selbstkonzepte.

Nach meinem Drehbuchplan bis dahin würde Shorty – völlig distanziert – von sich als Schizophrenem erzählen. Quasi als sei er geheilt, würde er in aller Seelenruhe darüber berichten, wie er die eheliche Wohnung mit Nylonfäden verspannte, um zu beweisen, dass seine Frau dort ihre Liebhaber empfing. Das erschien mir unglaublich, weil es um die Heilungschancen von Schizophrenie bekanntlich schlecht steht. Aus diesem Grund sind die Episoden gegen Ende der Biografie, die auch im Film an letzter Stelle stehen, in den Konjunktiv gesetzt. „Ich hätte die eheliche Wohnung mit Nylonfäden verspannt, um meiner Frau nachzuweisen, dass sie dort ihre Liebhaber empfangen hätte.“ Es bleibt also offen, ob die Geschichte wahr ist oder ein Gerücht. Auf diese Weise wollte ich der Wahrung von Persönlichkeitsrechten einen formalen Ausdruck geben.

Als wir im Sommer 1994 an die Dreharbeiten gingen, zum Teil im „Golden Pudel Club“ in Hamburg, war klar, dass diese Textmengen von keinem der Laiendarsteller auswendig gelernt werden konnten. Auch das Ableseverfahren, das ich aus den Filmen von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub kannte, schied aus. Der Drehort war zu eng, um die Texttafeln aufzuhängen.

Deshalb ließ ich die Texte von den Darstellern selbst auf Band sprechen. Während der Videoaufnahmen trugen sie einen Ohrhörer und sprachen ihren Text mechanisch nach. Wie ich später erfuhr, nennt sich dieses Verfahren „shadowing“ und stellt eine Art maschinenunterstützte Dressur dar. Es wird bei der Grundausbildung von Simultandolmetschern eingesetzt. Das hat mich im Nachhinein bestätigt, denn eine feste Absicht war von vornherein, jegliche Film-, Theater- oder Laiendarstellersprache in meinem Film zu vermeiden. Es gibt kein schöneres Geräusch als die Sprache aus den Kopfhörern bei internationa-

len Konferenzen.

#### Exposé

Abschaffung von Prügelsprache  
,Prekäres Sprechen‘ in drei Zitaten:

„Aufreizend waren auch jene Zurechtweisungen (am Familientisch, M.D.), wo man als dritte Person behandelt, also nicht einmal des bösen Ansprechens gewürdigt wurde; wo Du also etwa formell zur Mutter sprachst, aber eigentlich zu mir, der dabei saß...“

(Franz Kafka, Brief an den Vater)

„Bei mir geht sowas zum einen Ohr rein und zum anderen wieder raus.“

(Selbstauskunft eines jugendlichen delinquenten Dauerarbeitslosen zur Wirkungslosigkeit von Ermahnungen, Quelle: FAZ)

„Ich weiß, dass ich ein Mensch bin, der nicht zu viel von sich verlangen darf.“

(Steffi Graf)

Kernpunkte des Projekts:

„Abschaffung von Prügelsprache‘ ist eine Untersuchung von Desastern der Kommunikation. Das Wort ‚Prügelsprache‘ bezeichnet dabei einen prekären Typus Sprechakt, der in zwei Formen vorkommt – das Reden über eine Person in deren Anwesenheit, gerichtet an eine dritte Person oder an eine Kamera (A), und das Reden über sich selbst als über einen Dritten (B). Die Konstellation von Beteiligten ist hierbei grundsätzlich triadisch. Selbst wenn lediglich zwei Leute beteiligt sind (B), geht es um ein Sprechen, das sich real oder imaginär VOR jemandem ereignet (Kafka) – beziehungsweise um ein Sprechen, das sich in den Worten eines – wenn auch abwesenden – Dritten vollzieht. Ob als

patronisierende Redeweise in der Öffentlichkeit oder als Effekt einer ‚Identifikation mit dem Angreifer‘ (Anna Freud), es ist nicht nur a matter of taste, ob der Beiwohner solche Momente als unzumutbare Indiskretion oder als besondere Schonungslosigkeit und ‚Aufrichtigkeit‘ (Lionel Trilling) versteht. Irgendetwas an der Sache riecht nach Unterdrückung, Entfremdung.

Der historische Wandel eines solchen ‚prekären Sprechakts‘ vom erzieherischen Mittel zum Elixier der Selbstkonzeption vollzieht sich mit dem Bruch zwischen der Disziplinar- und der Kontrollgesellschaft (Foucault/Deleuze). Die antiken Rituale des öffentlichen Lobes und Tadels sowie das Ritual der gehorsamen Reue und der auswendig gelernten Selbstbeziehung werden zwar archaisierend wieder aufgeführt (‚Superstar‘-Sendungen, Gerichtssaal-Shows), sind aber soziokulturell internalisiert: sie tauchen als sprachliche Rollenmodelle schon ‚mit der Muttermilch‘, in der Vorstellung von Kindern als Leistungsträger auf.

Wenn das patronisierende Reden seinen Ursprungsort am Familientisch hat, dann geht der sich selbst patronisierende Sprechakt zurück auf etwas Imaginäres, also auf Instanzen wie die psychotherapeutische Sitzung und das Fernsehen. Was man aus dem Fernsehen kennt – ein Sportler diagnostiziert seinen mentalen Zustand in den Worten seines Trainers, ein Delinquent charakterisiert sich in den Worten seines Psychologen – kommt in der Alltagssprache bereits (wenn auch in rudimentärer Form) vor, etwa wenn jemand mit dem Satz anfängt, „Ich bin ein Mensch, der...“ und sich dann mit Zuschreibungen identifiziert, die er oder sie etwa von den Eltern übernommen hat. Diese Momente werden vom Zuhörer unterschiedlich empfunden: Beim Fernsehen werden sie hingenommen bzw. voyeuristisch und ‚interpassiv‘ (Robert Pfaller) genossen oder als unerträgliche Zumutung, als ‚Terror der Intimität‘ (Richard Sennet) abgewehrt.

„Das kann man vom Herrn Sohn natürlich nicht haben“, sagt der Vater zur Mutter im Beisein des Sohnes (etwas so zu machen, wie der Vater es

will), um dem Sohn Franz mit diesem Sprechakt zu sagen, dass er ‚nicht einmal des bösen Ansprechens würdig‘ und damit zur Passivität verdammt ist. Aber Kafka hat mitgeschrieben, sein Passivsein ist renitent; und ist es nicht eine besondere Form von Interpassivität, wenn dieser Brief den Adressaten nie erreichen soll?

Mit der Ausstellung ‚Abschaffung von Prügelsprache‘ möchte ich eine bestimmte Art Zuschauer konstruieren, der Teil eines triadischen Entwurfs vom Medium/der Medien an sich ist: einen Zuhörer, der sich beobachtet und beobachtet fühlt. Andererseits ist das Projekt auch eine Untersuchung der Kunstgattung Porträt und will Formen von bedrohlicher Passivität gegenüber sprachlichen Gewaltakten und Fürsorglichkeiten rekonstruieren (eine Form der Passivität, die es so nur theoretisch gegeben hat).

#### Appendix:

Es gibt bestimmte Verhältnisse, die es selbstverständlich erscheinen lassen, dass über eine anwesende Person gesprochen wird, die hierbei zuhört. Historisch gesehen werden solche Situationen von Institutionen wie dem Gericht, der Schule, der Ehe, der Klinik, dem Gefängnis, der psychopathologischen Vorlesung mit Vorführung von Patienten oder der Aktsitzung in der Kunstakademie erzeugt.

In der Kindheit lernt man, Situationen zu ertragen, in denen über einen geredet wird. Familie und Schule sind Orte, an denen man die eigene Verdinglichung als das Selbstverständlichste der Welt erleben darf. Wer hat nicht erfahren, am Familientisch vor anderen, Geschwistern, Verwandten, Besuchern als Fall aufgerollt zu werden, ohne selbst Stellung nehmen zu dürfen oder zu wollen? Ein auf diesem Weg zustande gekommenes, also indirektes Lob war manchmal viel schwerer auszuhalten als ein direkter Tadel. Die Gebantheit desjenigen, vom dem dabei die Rede ist, drückt die Unerschütterlichkeit und die konstitutive Rolle elterlicher Autorität am besten aus – ein Machtverhältnis, aus dem man nie entlassen wird. Eltern haben das größte Recht, über einen zu reden.

Es ist aber ein erheblicher Unterschied, ob man innerhalb gegebener Regeln und Usancen das

Wort an jemand Dritten richtet, um über eine anwesende Person zu sprechen, etwa in einer Gerichtsverhandlung, oder ob man im privaten oder medialen Rahmen willkürlich dazu übergeht, jemand Anwesenden dadurch ‚auszustellen‘, indem man über sie oder ihn als Person, über deren Eigenschaften, Denken oder Erlebnis spricht. In solchen Fällen fragt sich der Adressat vielleicht, ob gegebenenfalls eine Absprache besteht, das sagen zu dürfen, oder ob sich der Sprecher des Einverständnisses des Betroffenen aus irgendeinem Grund sicher sein kann.

Michael Dreyer

Text zu: „Ee“, Potsdam, 2011

Die Idee vom Betrachter, diesen zu totalisieren und als Teil des Kunstwerks mit zu problematisieren, geht vielleicht auf die Zeit von Herder zurück (1). Aber spätestens Mallarmé und Redon führten mit ihren Text/Bild-Synthesen die für die Moderne triftigen Zeichen und Meta-Sprachen in die Kunst ein, auf deren Basis Marcel Duchamp eine neue und im wahrsten Sinn des Wortes historische Rolle für ihn, den Betrachter, proklamieren konnte. Es geht um eine Art Spiel rund um das Delegieren. Und auch wenn das berühmte Statement Duchamps mit Sicherheit einer seiner Tricks war, wie auch die Aussage, das objet trouvé suche nicht er sich aus, sondern es suche sich ihn aus, ist diese Nicht-Theorie immerhin eine urwüchsige Denkfigur, die er bereits lange vor den heute geläufigen institutonskritischen Begrifflichkeiten schuf. Indem Duchamp diese Instanzen summarisch als das Geschichtsprägende in der Figur des Betrachters zusammenfasste, schrieb er diesem die wesentliche zweite aktive Rolle bei der Konstituierung des Kunstwerks zu: Ohne den Akt der Wahl würden die vom Künstler geschaffenen Artefakte sang- und klanglos verschwinden. Das Publikum wird von Duchamp als diejenige Instanz beschrieben, die die Existenz des Kunstwerks bedingt und historisch garantiert. Und er weicht mit diesem Spiel der Vertauschung von Subjekt und Objekt von den für die Avantgarde nicht untypischen Mustern ab, wie z.B. vom Klischee der Verachtung des Publikums durch den Künstler, dessen Selbststilisierung und Heroisierung als unverstandenes Genie – wie etwa bei Camus (2), usw.

Auch im Konzept des Living Theatre wird dem Publikum eine Schlüsselrolle zugeschrieben, und zwar bei der Realisierung ihres Ideals einer als Revolution verstandenen „Aktionskunst“, allerdings in einem ganz anderen Sinn als bei Marcel Duchamp. Das Publikum bleibt primär Objekt, „der Mann auf der Straße“, und wird hypothetisch zum revolutionären Subjekt durch die Partizipation an den konkreten Aktionen, die durch das Kollektiv (der Künstler) angestoßen werden. Das Stück „Paradise Now“ sollte damit enden, dass das Publikum auf den Schultern der Schauspieler auf die Straße getragen wird. „Abandon the Theatre!“ war die Losung in einem der letzten Manifeste, worin die als Revolutionsfortschritt getarnte Selbstauflösung der Truppe begründet wurde – eventuell um den Verdacht auf interne Konflikte zu zerstreuen („Not dissension but revolutionary needs had divided us“). „Theater wird zum Ritual“ schreibt ein zeitgenössischer Rezensent, aber es bedarf gar nicht dieses Hinweises, um die zwischen „Kunst und Mythos“ (Ernesto Grassi) wechselnde Genealogie der künstlerischen Konstruktion des Publikums im Avantgardetheater nachzuzeichnen. Im ideologischen Konzept des Living Theatre wird das Publikum zum Objekt und Medium, schließlich zum Opfer einer zum Schluss aggressiv (Avignon) betriebenen Interventionspraxis, die dem Begriff „Körperpolitik“ bereits vor seiner Erfindung alle Ehre machte. Die tätlichen Übergriffe auf Passanten beim Theaterfestival in Avignon 1968 führten zu starken Gegenreaktionen und Attacken der aufgebrachten Bewohner und schließlich zum Verbot jeglicher Aktivitäten des Living Theatre in Avignon.

Eine umgekehrte Perspektive auf das Publikum/den Betrachter suggerieren die miniaturartigen Gruppenplastiken des Bildhauers Alfred Lörcher. In dessen Figurengruppen sind eine Vielfalt von Situationen eingefangen, die der Künstler in der Nachkriegszeit in dieser explizit demokratietrunkenen Form wohl kaum im öffentlichen Raum beobachtet haben konnte. Lörcher arbeitete mittels Pressefotos oder spezieller Fotomotive aus ethnologischen Bildbänden. Ausgehend hiervon modellierte er eine große Zahl von Figurengruppen, in denen quasi der Martin Buber'sche Dialogismus in Form plastisch

dahinskizzierter Szenen von Debatten, Konferenzen, Unterredungen, Ansprachen, Streiks oder Demonstrationen eine konkrete bildhauerische Form annimmt. Lörchers späte Arbeiten waren bei Sammlern sehr beliebt, darunter Politiker oder Wirtschaftsleute wie Heuss und Herrhausen. Nicht Kunst-Publikum sondern imaginäre Öffentlichkeit, die Figuren entindividualisiert im Stil der Neuen Sachlichkeit oder wie die Piktogramme Otl Aichers, ein protestantisches Idyll, Plastik als Medium einer utopischen Vorstellung von Alltag, Konflikt, Zerstreuung, dies alles als Meditation über die zu rekonstituierende Zivilgesellschaft im Anschluss an die Nazizeit.

In meiner Arbeit „Ee“ kombiniere ich einen Text (3) aus der Feder von Julian Beck/Judith Malina (Faksimile, gerahmt) mit einer Skulptur, die aus heterogenen Komponenten besteht: einer Holzkonstruktion, darin integriert zwölf, dem Fundus des Ausstellungsorts entnommene Standard-Keramikfliesen sowie einer vierteiligen figürlichen Keramikgruppe als Nachbildung bzw. modifizierte Adaption der Arbeit Lörchers „Zuschauer auf langer Bank“ aus dem Jahr 1955 in ca.1,3-facher Größe, schwarzer Ton, gebrannt, mit Gips patiniert.

Die kontemplativ-progressive Anlage in Lörchers Spätwerk, die metaphysisch-degressive bei Duchamp und die erotoman-regressive des Living Theatre ... Mit der Zusammenstellung von drei extremen und extrem unterschiedlichen Konzeptionen des Betrachters (des Publikums) ließen sich unter Umständen bestimmte für die Moderne typische offensive Strategien, das Politische des eigenen Kunst-Machens ins Visier zu nehmen und gestaltend auf das Verhältnis Künstler/Betrachter zuzugehen, weitergehend untersuchen.

Allerdings ist das einstige, gegen die Institution gewandte „Ritual“ des Living Theatre jetzt selbst zum Ritus der Institutionen geworden (siehe aktuell „Enfants“ von Boris Charmatz, Avignon/Hamburg, 2011).

Lörchers Gruppenplastiken wirken auf mich in diesem Zusammenhang ohne Frage wie soziale Mathematik; zeitlose archäologische Funde,

wenn auch nicht klassisch.

(1) J.G. Herder, „Haben wir noch das Publikum [...] der Alten?“

(2) Albert Camus, „Jonas oder Der Künstler bei der Arbeit“

(3) In dem Text aus dem Buch „The Living Book“, Mailand 1970, werden die ersten zwölf Monate des Lebens von Isha Manna Beck, Tochter von Julian Beck und Judith Malina, zusammen mit einigen Ereignissen, Aktionen, Reisen, Zusammentreffen etc. protokolliert.

Zur Ausstellung „Theorie des Armen Publikums / Towards a Poor Audience“  
Bei Hermes und der Pfau, Stuttgart, Dezember 2011

Jerzy Grotowski machte 1968 eine Erfindung, um der Konkurrenz des Theaters mit dem Film aus dem Weg zu gehen. Er setzte auf eine Vereinfachung des Theaters und seiner Medien Schauspieler/Bühne. Gleichzeitig erfand Grotowski aber das neue Publikum dieser Epoche. Bis heute lebt unter den Kuratoren und Regisseuren der Mythos von der Aufhebung dieser „Dichotomie“ (Enwezor) der Bühne und der Tribüne.

Es gibt jedoch keine oder nur wenige Texte darüber, wie sich Künstler die Betrachter ihrer Werke und was diese tun sollen und „dürfen“ vorstellen. Duchamp hat hierzu etwas gesagt, Gertrude Stein vielleicht ... Es gibt die artist's artists, doch wo ist „the artist's audience“?

Aber das Theater: Grotowskis „Poor Theatre“, seine Bühnenbilder, in die das Publikum integriert ist, zum Beispiel sitzend auf den Betten einer „Irrenanstalt“ (bei dem Stück

„Kordian“), oder viel früher – Rousseaus Vision vom Theater als „Leben“, die er d'Alambert entgegenhielt, schließlich das unselige „Living Theatre“... Sie alle wollen den Zuschauer emanzipieren (Jacques Rancière) und benutzen diese ihre gute Absicht, um der Praxis des Delegierens nachgehen zu können. Die lautet in diesem Fall: Befreie dich, Publikum! Greife ein, gehe auf die Straße, „abandon the theatre“ (Living Theatre).

Der Kulminationspunkt dieser Delegation schließlich ist die Verherrlichung der Kindheit in der postavantgardistischen Kunst. Man landet in diesen Fällen bei allen möglichen Initiationsriten.

Wie aber kann es gelingen, z w i s c h e n den Modellen des Initiierens, des Überwältigens („Tower of Power“) und des Überwältigtwerdens, des Voyeurs und des Ermächtigens („Kinder an die Macht“) einerseits und dem Ritual der Teilhabe des Betrachters an der Herstellung des Kunstwerks (Duchamp) andererseits einen Mittelweg zu finden, der nicht nur eine tödliche Balance (A. Kluge: „In Gefahr und höchster Not, bringt der Mittelweg den Tod“) zwischen den Extremen ist.

Das Publikum g i b t (sein Geld, seine Aufmerksamkeit und seine Anerkennung), aber das Publikum b e n ö t i g t auch etwas.

Was benötigt das Publikum? Das Kunstpublikum, das heute oftmals überwiegend aus Produzenten besteht, benötigt umgekehrt eine andere Qualifikation zur Teilhabe als die der Professionalität (des kritischen Blicks, des Jargons) oder die ihnen von den Regisseuren und Intendanten zugeteilte Rolle des Kennertums oder des Konkurrieren-Könnens.

Solange nichts Besseres kommt, soll das Publikum so „arm“ sein können wie ehemals das Theater Jerzy Grotowskis, und es soll idiotisch sein dürfen wie ehemals Sartres Flaubert in „Der Idiot der Familie“.

Eine Bühne ist eine Bühne ist eine Bühne.

**Dank an:**

Galerie Aanant & Zoo, Alexandra Bootz, Wilhelm Beermann, Barbara Buchmaier, Florian Clewe, Helmut Draxler, Kai van Eikels, Felix Enßlin, Tom Holert, Ronald Kolb, Clemens Krümmel, Merz Akademie (Hochschule für Gestaltung, Kunst und Medien, Stuttgart), Hansjörg Stulle

**Michael Dreyer**

**THEORIE UND PLASTIK**

**Herausgeber:** Helmut Draxler

**Konzeption / Gestaltung:** Helmut Draxler, Michael Dreyer, Ronald Kolb

**Autoren:** Barbara Buchmaier, Helmut Draxler, Michael Dreyer, Kai van Eikels, Felix Enßlin

**Umsetzung:** Ronald Kolb, Volker Schartner, Biotop 3000, Stuttgart, Berlin

**Herstellung:** Rösler Druck GmbH, Schorndorf

Mit freundlicher Unterstützung von



Verbrecher Verlag Jörg Sundermeier

Gneisenaustraße 2a

10961 Berlin

tel 030/28 38 59 54

fax 030/28 38 59 55

info@verbrecherei.de

www.verbrecherei.de

© 2016, Michael Dreyer; Verbrecher Verlag, Berlin

Erste Auflage

ISBN 9783957321640

Dank an Helmut Draxler, der dieses Buch angeregt und in seinen Grundzügen konzipiert hat, an die Autoren/in Barbara Buchmaier, Kai van Eikels, Felix Enßlin, die viel Zeit in die Aufarbeitung von Materialien und in Recherchen gesteckt haben, an die Merz Akademie, Hochschule für Gestaltung, Kunst und Medien, Stuttgart, die Galerie Aanant & Zoo, Berlin, sowie an Wilhelm Beermann, Alexandra Bootz, Tom Holert, Clemens Krümmel, Ronald Kolb und an Jörg Sundermeier. M.D.

ISBN 978-3-95732-164-0