

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.¹

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)², 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.³ Denn der Versuch drängt sich auf in der Abwesenheit jeder Selbstsicherheit bezüglich der Methode, die für eine bestimmte Untersuchung angemessen wäre.⁴ 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 Konstellation⁵ – 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.

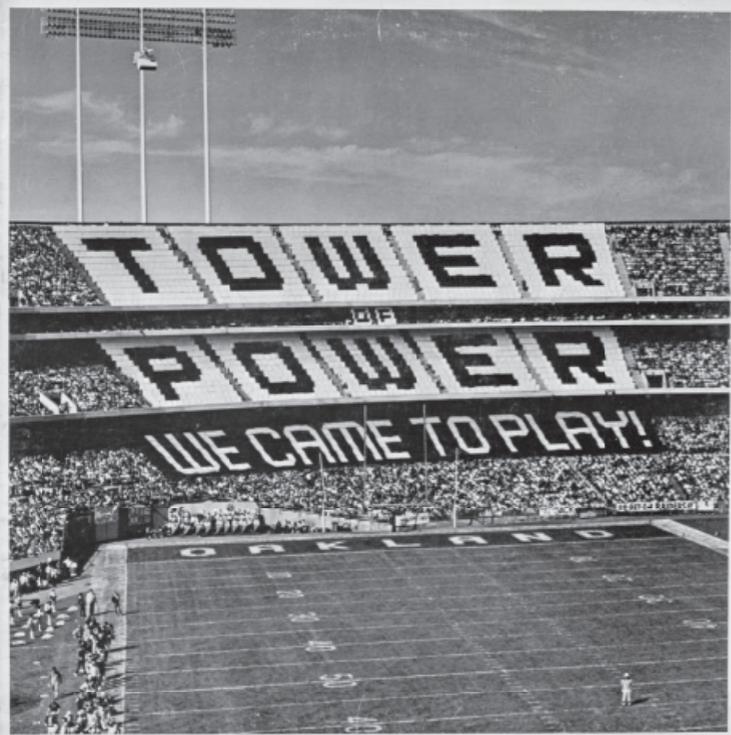
Der Essay spürt diese Grenze auf, spürt ihr nach, weil er von ihr in Gang gesetzt wird. Er ist ein Versuch, weil Bewährtes und daher Erfolgversprechendes sich nicht mehr anbietet, sich der Lösung des Problems entzieht. Indem der Essay gleichzeitig das Protokoll dieser Ermittlung eines Grenzfalls ist, 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«⁶. 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«.⁷ 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

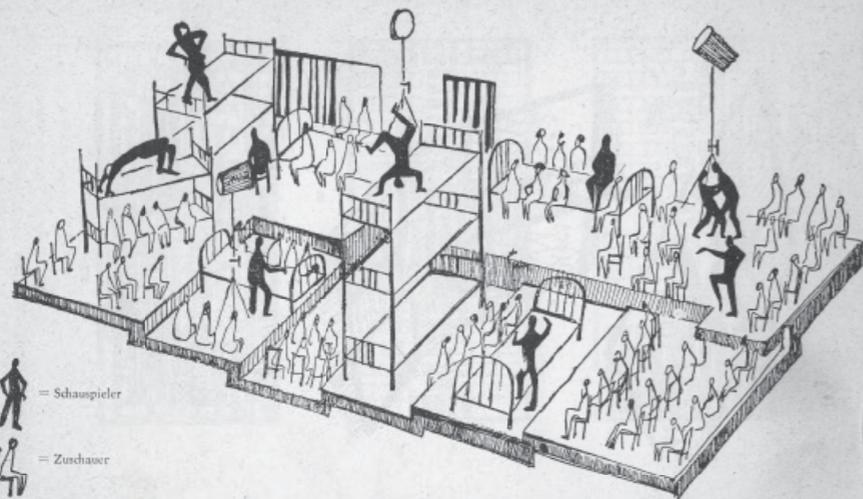


Buchcover (Detail) 'Das arme Theater des Jerzy Grotowski', Friedrich Verlag bei Hannover, 1968

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

lichen.«⁸ 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«⁹ 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.¹⁰ 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«¹¹, 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.«¹²

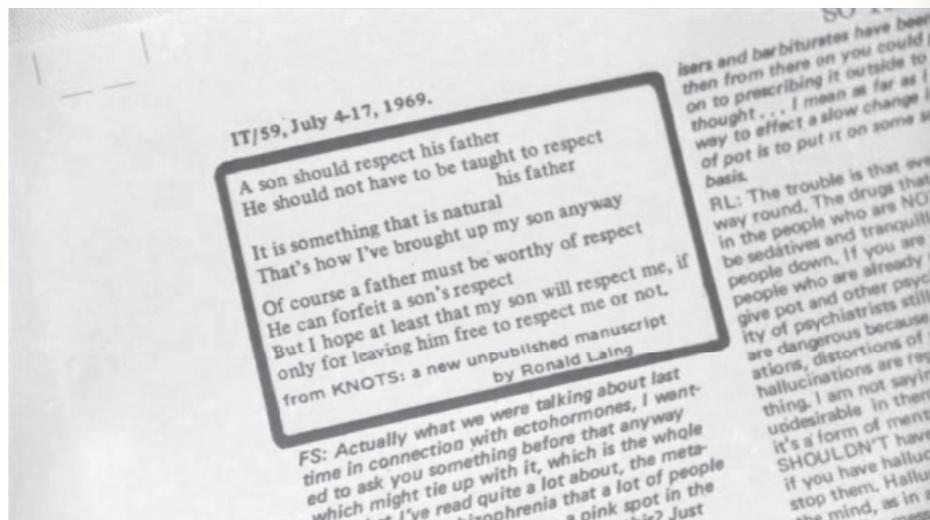
Der *double-bind* ist das Thema von Michael Dreyer in seiner Ausstellung *Theorie des Theaters / Towards a poor Audience*, vor allem aber in dem Film *Atelier* von Peter Ott, d.h. in den Selbstauskünften des Künstlers »Christian«, als der Michael Dreyer Gegenstand dieses »Künstlerfilms« ist, aber auch 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.¹³ 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«.¹⁴ 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.¹⁵ 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.«¹⁶ 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.¹⁷ 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.«¹⁸ 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.«¹⁹

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«²⁰

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«²¹) 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.

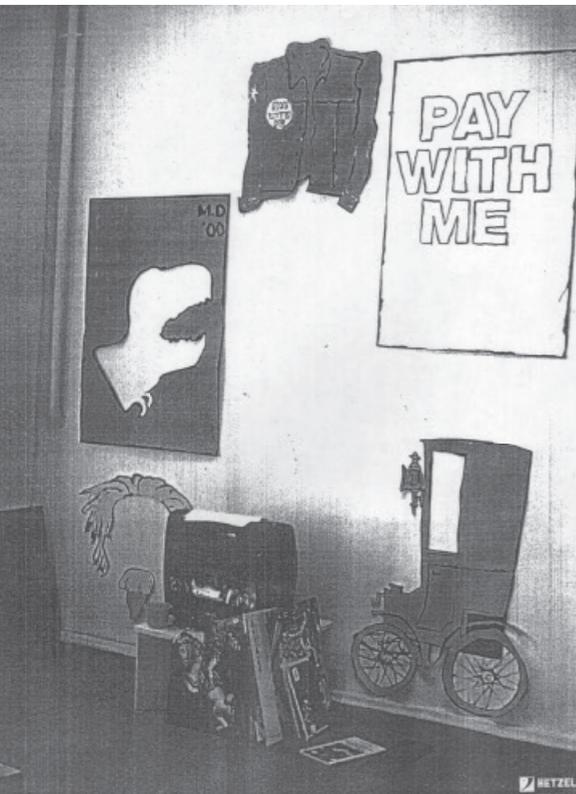
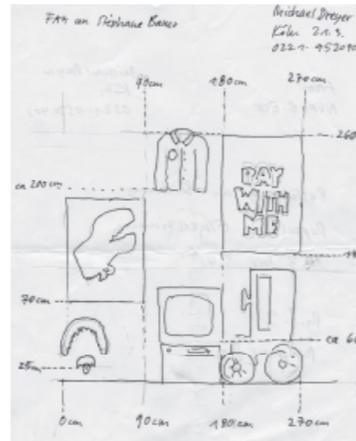
Diese Antwort situierte. Sie signalisierte und ermöglichte Zugehörigkeit: »Links« oder »Rechts«. *Links* das Produktionsparadigma marxistischer Ästhetik, deren Grundsatz von Karl Marx in den »Grundrissen« formuliert worden war: »Die Produktion produziert nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand.«²² *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 FAZ²³ und dem die hier in Frage stehende Ausstellung »Produktion und Existenz« postdatierenden »Erbfolgekrieg um die Hinterlassenschaften der *Spex*«²⁴ und der von Ulf Poschardt aus gewendetem Hals postulierten Behauptung der Identität popkultureller (und -linker) und (neo-)liberaler Lebensentwürfe.²⁵ 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.«²⁶

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* Form²⁷ 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;²⁸ und er entzieht ihn, 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 Entrée²⁹ 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 delikataten 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«³⁰ 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 destitativ-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.³¹ 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.³²

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



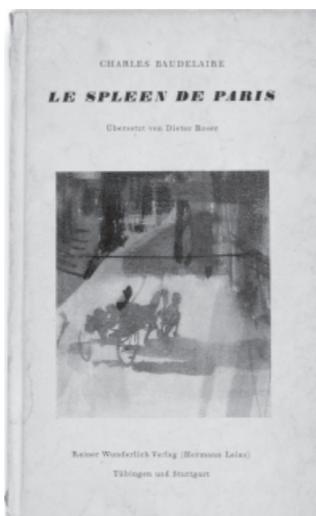
okay, das war anders gedacht.
okay, er macht so etwas schon.
okay, aber woanders.
okay, er lässt mir noch die paar Sachen hier.
Meine Stiefel stehen noch draußen auf den Planken
vor der Kasse am Kettenkarusell



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 einstmalig 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





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

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.³³ 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 gewinnen³⁴). 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

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 fällt³⁵; eine englische Fernsehserie mit Dinosauriern, in der die ersten wirksamen digitalen Animationen zu sehen waren³⁶; eine Aufnahme mit Christoph Gurk mit Perücke und Schnurrbart als Albert Einstein³⁷. 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.³⁸

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-Nachkriegs-kunst (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 Gewissen 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-Nachkriegs-kunst von einer position abandonnique 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.