

YOUME NOW

Text und Bild heute

Nau Em I Art Bilong Yumi

Die Kunst Von Heute Gehört Uns!

Diese Redewendung aus dem papua-neuguineischen Pidgin-Englisch verwendete Lawrence Weiner in den 90ern für eine Reihe künstlerischer Arbeiten – Schablonen oder Postkarten zum Mitnehmen. Weiners Arbeit verdankt sich seinem Background im sprachlichen Idealismus der Konzeptkunst der 60er Jahre und erfuhr große Aufmerksamkeit als Teil einer Gruppenausstellung in der Serpentine Gallery in London, die später ans Jewish Museum in New York wanderte.

Die Redewendung wirft eine grundsätzliche Frage auf: was ist mit diesem NOW (Jetzt) gemeint, in dem du und ich auf unsere jeweils eigene Art und Weise leben? Und was bedeutet dieses YOUME (DUICH) für die Kunst heute, hier in Wien zum Beispiel? Welche Rolle spielen Bild und Text bzw. ihre Beziehungen und 'nicht-Beziehungen' für diese Fragestellung, die schließlich nicht immer gleich lautete. Das erneute Lesen der Redewendung ermöglicht es vielleicht, sie im Sinne der zeitgenössischen Kunst umzuformulieren.

Die Art und Weise, wie Worte in Bildern verwendet wurden (als Beispiel sei die berühmte 'Nicht-Beziehung' genannt, über die Foucault mit Blick auf 'ceci n'est pas une pipe' spricht), oder auch wie und ob Bilder von Untertiteln oder Wandtexten begleitet werden (wie Walter Benjamin bereits im Kontext der *Neuen Sachlichkeit* bemerkte), bestimmte lange Zeit den Kunst- und Bilddiskurs. In der konzeptuellen Kunst des New York der 60er ging es vornehmlich darum – wie Lawrence Weiners bekannte Anleitungen verdeutlichen –, der vorherrschenden modernistischen (oder 'formalistischen') Auffassung etwas entgegenzusetzen, nach der sich die abstrakte Malerei nach innen richten und jegliche Figuration, Narration oder etwaige Bildgehalte auslöschen sollte, um 'das Medium' zu reinigen. Es ist bemerkenswert, wie wenig Relevanz die Problematik und die Strategien von damals heute noch haben. Wen interessiert es noch, ob ein Bild abstrakt ist oder nicht, oder welchem Medium es genau zuzurechnen ist? Heute werden Worte und Bilder anders verwendet, und auch die Fragestellung lautet anders: wie verhalten sich Worte und (abstrakte oder figurative) Bilder im erweiterten Bereich von Praxis und Empfindsamkeit zueinander? Dank künstlerischer Interventionen erschließt sich dieser Bereich 'mir und dir heute'. Indem Seth Price den veralteten Bruch zwischen Figurativem und Abstraktem verwirft, bringt er es auf den Punkt: "Kunst ist das produktive Resultat von 'verkehrtem Sehen, merkwürdigem Denken und sonderbarem Handeln" im Kontext gegenwärtiger Bedingungen und Praktiken. Bedingungen, die heute von sich ändernden Wohlstandsgeographien sowie neuen digitalen Technologien und ihren jeweiligen Rollen innerhalb aktueller 'neoliberaler' Strukturen bestimmt werden.

Was aber hat das Prinzip 'verkehrtes Sehen, merkwürdiges Denken, sonderbares Handeln' in theoretischer oder philosophischer Hinsicht zu bieten? Und welche Rolle spielen jene Theorien und Philosophien, die von Künstler*innen wie Seth Price oder Lawrence Weiner gelesen werden, für die Fragestellung? Ein kurzer Blick auf das vergangene Jahrhundert gibt zwei Hauptbeschäftigungen zu erkennen, die sich in Momenten großer Innovationskraft überschneiden: einerseits den 'linguistic turn' in Philosophie und Theorie – und die vielen Formalismen, die aus ihm hervorgingen –, und andererseits die umfassende Beschäftigung mit abstrakten oder nicht-figürlichen 'Bildern' in der Kunst - die ihrerseits durch die Rolle, die der eiserne Vorhang in der Kunstgeschichte spielte (wie z. B. Gerhard Richter, der die Grenze bereits überquerte), kompliziert wurde. Dazu zählen die Sternstunden des Russischen Formalismus (Jacobson/Malevich) und des Französischen Strukturalismus (Jacobson/Lévi Strauss), ganz zu schweigen vom 'amerikanischen Stil' des Greenberg'schen Modernismus und dessen Konflikt mit den Übersetzungen des 'späten Wittgenstein' in London und New York. Keines der beiden Forschungsfelder ist heute noch relevant, weder in der Philosophie noch in der Kunst. Es scheint, als seien Abstraktion und sprachliche Form ganz neue Konzepte voller Möglichkeiten, derweil sich Philosophie und Theorie zunehmend dem Gehirn oder der Ökologie zuwenden, statt sich mit einem strengen linguistischen Determinismus zu beschäftigen. Und doch bleibt die Frage von Text und Bild bestehen.

Im Kontext zeitgenössischer Kunst – oder für YOUME heute - verlangt die Frage nicht bloß nach neuen Stilen und Konzepten, sondern bedingt auch einen neuen, anachronistischen, vielschichtigen, verschobenen Zeitbegriff, passend zu sich ändernden Geographien und anderen Verschiebungen. Dafür bedarf es zudem neuer Strategien der 'Sezession' von den dominanten Kräften, die unser Sehen und Denken gleichschalten. *Der Zeit ihre Kunst, Der Kunst ihre Freiheit*, eingeschrieben in Stein, war einst das Motto eines früheren Moments der Sezession in Wien. Heute aber scheint es, als gestaltete sich das *Zeit/Freiheit*-Verhältnis anders. Dadurch wird dem Motto eine Art zeitgenössisches Nachleben zuteil, wobei *Zeit* weniger als 'Zeitalter' im Verlauf der europäischen Geschichte zu verstehen ist, denn als 'Moment', in dem unterschiedliche Zeiten und Geographien aufeinandertreffen. *Freiheit* steht in diesem Kontext für die neuen Möglichkeiten und Potentiale, die sich dir-und-mir auf tun. Anders gesagt verlangt die Kunst von heute nach neuen Arten – neuen Zeiten und Räumen – von Sezession (Rückzug, Verweigerung, Infragestellen), die sich gegen die Kräfte richten, die unser Sehen, Sprechen und Handeln eingrenzen und dich und mich in ein seltsames 'Außen' von Raum und Zeit drängen.

Dieser Geist fand schon einmal zuvor im Wien der Sezession an zwei berühmten, nicht weit voneinander entfernt liegenden Schreibtischen, Ausdruck. Die beiden Tische werden inzwischen selbst einer größeren Bewegung der Verdrängung und Übersetzung von Gedankengut und Kunst in Europa zugerechnet. Dank dieser Bewegung wurde ihr Denken von einer Vielzahl von Gedankenexperimenten der 'Art and Language' Bewegung der Nachkriegsjahre aufgegriffen. Heute wie damals spielen Schreibtische eine bedeutende Rolle für das Erfinden neuer Seh- und Sprechweisen. Sie zählen zur Historie der 'Technologien des Selbst' (oder verwandter

Kulturtechniken) und fungieren oft als 'Deterritorialisationsmaschinen'. Allein am Schreibtisch ist man nicht 'man selbst', sondern dem eigenen Selbst entfremdet, dabei aber auf merkwürdige Weise mit Anderen – an anderen Orten und aus anderer Zeit - verbunden. Auf diese Weise ist der Schreibtisch in die komplexen raumzeitlichen Prozesse von Vertreibung und Verdrängung eingebunden. Dies zeigt sich heute etwa am Beispiel der Kurd*innen: Ahmet Ögüt reflektiert dieses Verhältnis, indem er an seinem Berliner Schreibtisch Bilder von 'Schwingtüren' erfindet, die zur Interaktion herausfordern. Aber die Problematik wurde bereits eingehend von Vilém Flusser in einem Essay beschrieben, der ihn als deutschsprachigen 'Medientheoretiker' bekannt machen sollte. Der aus dem mehrsprachigen Prag der Vorkriegszeit vertriebene Flusser passierte auf seiner Reise ein unwirtliches London, um schließlich nach dem Krieg in Brasilien anzukommen. Dort beteiligte er sich an den großen Experimenten konkreter Poesie, Neokonkreter Kunst und sich wandelnder Ausstellungsformate. In diesen Bestrebungen sah Flusser eine Antwort auf den Nationalismus der europäischen Staaten, vor dem er geflohen war. Abermals enttäuscht von der Machtübernahme durch die Militärdiktatur kehrte er jedoch schließlich nach Europa zurück. Als Bürger vieler Städte und Bewohner vieler Sprachen gelangte er angesichts seiner *Heimatlosigkeit* zu der Ansicht, dass ihm als einzige Heimat (*Wohnung*) nur sein Schreibtisch bliebe. Kurz darauf starb er bei einem Autounfall.

Ein Schreibtisch lässt sich daher niemals als *Heimat* in einer einzigen Sprache, Sehgewohnheit oder Denkweise verorten. Im Gegenteil: am eigenen Schreibtisch führt man oft einen Kampf gegen festgefahrene Sprechweisen oder Sehgewohnheiten und entwickelt dadurch ein Gefühl der 'Staatsbürgerschaft' (citizenship) in der Kunst und im Denken, die sich nicht auf einen Ort reduzieren lässt. Dies zeigt sich besonders deutlich am Beispiel von Freuds berühmtem Schreibtisch in der Berggasse 19, wie auch am Wittgenstein'schen in derselben Stadt. Einzelne und im Verbund sollten die beiden Schreibtische zu Schauplätzen zweier der bedeutendsten 'Übungen des Selbst' des vergangenen Jahrhunderts werden.

Für Ludwig Wittgenstein war der Kampf endlos. Die Notizen, 'Bemerkungen' und 'Untersuchungen', die er an seinem Schreibtisch verfasste; die tägliche Routine seines 'Selbstgesprächs' und seine kontinuierliche 'Arbeit am Selbst' sollten nach dem Krieg als ausladender labyrinthischer *Nachlass* zur eigentlichen Arbeit werden. In den und durch die 'Bemerkungen' und 'Untersuchungen' versuchte Wittgenstein, der stets mit der Sprache haderte, nach dem Ausweg einer neuen Kunst des Sehens. Nie konnte er sich ganz mit den höflichen akademischen Konversationen in Cambridge oder den Wiener Salons anfreunden und versuchte daher stets, vor sich selbst und den Anderen zu fliehen. So gelangte er zu der Überzeugung, dass es sich beim Denken selbst um eine Beschäftigung jenseits aller üblichen Sprechweisen handelte: "Der Philosoph ist nicht Bürger einer Denkgemeinde. Das ist, was ihn zum Philosophen macht," schrieb er an sich selbst adressiert. Bürgerschaft sollte sich aber bekanntermaßen als vornehmlich territorial erweisen. Mit dem Erlass der Nürnberger Gesetze wurde die Deutsche Staatsbürgerschaft eine Angelegenheit von Blut und Boden und die nominell katholischen Wiener Wittgensteins zu 'reinen Juden'. Daran ließ sich nicht rütteln. Um zu fliehen, wandte sich die Familie an den gleichen Anwalt wie Freud. Als der schwer an Krebs erkrankte

Wittgenstein schließlich zu dem, nun im russischen Bezirk gelegenen, Familienanwesen in Wien zurückkehrte, war seine Situation nicht minder *heimatlos* als die Flussers.

Wittgenstein machte seine umfangreichen Notizen auf Wienerisch, *seinem* Wienerisch, und erfand dabei eine seltsam strenge Sprache, die ihn bei seinen Ortswechseln begleitete. Dabei handelte es sich um eine Art idiosynkratischen Knoten, den bis heute niemand so recht zu entknoten in der Lage ist. Indem er unsere Sprechweisen gnadenlos in unzählige, teils 'geringe' oder gewöhnliche 'Sprachspiele' (wie die unterschiedlichen, emotionsbedingten Gesichtsausdrücke) einteilte, stellte sich ihm die Sprache selbst schließlich als ein ausgedehntes Netz kleiner Spiele und verwandter 'Lebensformen' dar. Diese Spiele waren durch keine Landessprache geeint, und niemand fremdes vermochte, sie zu unterbrechen. In einem eindrücklichen Bild verglich Wittgenstein das Anfertigen seiner Notizen mit dem Zeichnen einer großen Stadt. Er kartografierte die unterschiedlichen, keiner übergeordneten Struktur folgenden Gebrauchsformen von Sprache in ihr. Diese Sprache stand ganz im Gegensatz zur 'logischen Form' und 'Bildtheorie der Bedeutung', die Wittgenstein im Tractatus und dessen verrückten, mystischen Erlässen noch eingegrenzt hatten. Dieser Deutung von Sprache als netzartiger Struktur, der wir nicht zu entrinnen in der Lage sind, war nichts Vergleichbares vorausgegangen. Dabei handelt es sich im Grunde genommen bloß um Spiele und Übungen, die wir mit uns selbst und Anderen immerfort spielen. Das Kartografieren dieser Spiele bedurfte eines gänzlich neuen Verständnisses davon, wie Sprache funktioniert. Sprache lässt sich mit einem *Bild*, nicht aber mit einer übergeordneten *Weltanschauung* oder jeglicher Form von 'Übersicht' veranschaulichen. Letztlich werden wir dessen nur gewahr, wenn wir an uns selbst mittels einer neuen Kunst, einer neuen Sehübung, arbeiten. Lassen sich die vielzähligen Spiele nicht überblicken, dann erschließt sich uns auch ihr Sinn nicht, indem wir in sie hinein blicken. Im Gegenteil: wir müssen lernen über unser vermeintlich 'inneres Selbst' hinaus und von außen auf die Spiele, die wir miteinander spielen, und die 'Lebensformen', die sie bilden, zu blicken. Mit anderen Worten kann es keine 'Privatsprache' ausschließlich deiner oder meiner Wahrnehmung geben. Es existieren lediglich die kleinen unbemerkten Übungen, die wir niemals aufhören miteinander und mit uns selbst zu spielen – du und ich. Um dieses Spiel ohne festgeschriebene Regeln erfassen zu können, müssen wir selbst mit der Art Übungen beginnen, die Wittgenstein an seinem Schreibtisch machte – eine endlose, orts- und zeitspezifische 'philosophische Therapie' für unser Sehen und Sprechen. Denn kein stichhaltiges Argument, keine vorgegebene Sehweise – oder Selbstwahrnehmung – wäre in der Lage, uns dieses Spiel zu vermitteln.

Freuds Schreibtisch, der später nach London gebracht wurde und von dem heute an beiden Orten ein Duplikat steht, war ebenfalls Schauplatz eines neuen Schreib- und Seh-Experiments. Der Tisch erlangte vor allem aufgrund der von Freud auf ihm platzierten Figuren selbst einige Bekanntheit. Zugleich war Freud an diesem Tisch aber auch mit einer Selbstübung beschäftigt, die in direktem Zusammenhang mit der Art neuer Therapie stand, wie sie im angrenzenden Behandlungsraum zum Einsatz kam. Dort hing auch die aufschlussreiche Lithographie 'The Lesson of Dr. Charcot', des berühmten 'Erfinders der Hysterie'. In Charcots Pariser Klinik 'entdeckte' Freud das Unbewusste,

woraufhin er an seinen Wiener Schreibtisch zurückkehrte, um es gemeinsam mit Josef Breuer weiter zu studieren. Schließlich hatten ihn seine Träume und seine, in der Korrespondenz mit Wilhelm Fliess ausgeführte, 'Selbstanalyse' auf die neue 'Traumdeutung' und die verwandte 'Sprechtherapie' gebracht. Gleich Wittgenstein entwickelte auch Freud neue Schreibstile, um die merkwürdige Rolle von Sprache und Bild in Therapie und neue *Deutung* zu untersuchen. Wichtiges Beispiel hierfür war die Fallstudie der verrückten Wiener Familie 'K.': die junge Dora K. brach die Behandlung abrupt ab und warf so die unbeantwortete Frage nach deren Scheitern auf. Daraufhin wurde die Definition von Symptomen um Versprecher, sonderbare Rituale, Gefühlsausbrüche, Träume und Erinnerungen erweitert, ein unentwirrbarer Haufen von Worten und Bildern, die selbst der einzige Schlüssel ihrer Lösung sein konnten. Eine vorgegebene Art des Sehens oder der Interpretation, wie sie Dr. Charcots mühsam mittels Fotografie, Zeichnung und Film erstellte Bildtafeln zur systematischen Interpretation unserer Symptome suggeriert, existiert nicht.

Dies gilt ebenso für die kollektiven 'Archetypen', von denen Freuds Deutschschweizer Schüler und Konkurrent Carl Jung später träumen sollte. Unsere jeweiligen Symptome sind einzigartig, überaus idiosynkratisch und hermetisch, und um unsere Fehlritte und Träume zu enträtseln, bedarf es jenes *Witzes*, den Wittgenstein so an Karl Krauss bewunderte. Denn wie er später in Paris ausdrücken würde, 'schreiben sich' unsere Symptome – gemeinsam mit all den Bildern von uns selbst und von anderen – bar jeder Logik oder jedes Interpretationssystems in unser Leben ein. Dabei werden sie immerzu – *nachträglich* – umgeschrieben, und dieses endlose Schreiben lässt unser jeweiliges Zeitempfinden sonderbar, nicht-narrativ und undynamisch, unser Verhältnis zum Raum verschoben und *unheimlich* wirken.

Wie aber lässt sich all dies auf Text und Bild im Kontext von Kunst anwenden? Im Paris der Nachkriegsjahre wurde diese Frage als Teil einer umfassenden 'Übersetzung' aufs Neue diskutiert. Diese 'Übersetzung' sollte der französischen Psychoanalyse eine andere Richtung geben, als es in New York oder London – wohin Freuds Schreibtisch gebracht wurde – der Fall war. In Frankreich wurde die Psychoanalyse sofort mit einer Vielzahl künstlerischer Experimente mit Worten und Bildern in Verbindung gebracht, jenen Raymond Roussels etwa, oder auch denen von René Magritte. Dem Konzept der 'Arbeit' des Unbewussten sollte dank der Psychoanalyse ein glanzvolles Nachleben zuteil werden, zu dessen wichtigsten Begleiterscheinungen die große Zahl neuer Künstlerinnen und Denkerinnen zählt.

Auch heute noch gehen viele Künstler*innen ihrer Arbeit am Schreibtisch nach. So wird Philippe Parrenos Pariser Studio von einem großen Schreibtisch dominiert, an dem er alleine an Projekten für unterschiedliche Orte und Anlässe arbeitet und über sie nachdenkt. Natürlich bedient man sich inzwischen anderer Instrumente als Stift und Papier oder der bereits von Nietzsche verwandten und heute obsoleten Schreibmaschine. Tatsächlich sind unsere Computer allesamt mit virtuellen 'Schreibtischen' ausgestattet – vielleicht ist man in der Kunst und bei der Arbeit heute mehr denn je 'allein am eigenen' Schreibtisch. Philippe Parrenos mit Filmen, Fotos und Worten gefüllter Schreibtisch hilft dem Künstler dabei, sich von der alten Auffassung von Bildern zu lösen, nach der diese für einen distanzierten, starren Blick bestimmt sind und an die Wände von Galerien und Museen gehängt

werden. Parrenos schwebende Fische unterscheiden sich von jenen 'Bildern' und nehmen einen anderen Raum ein. Es ist, als würde die alte Trennung zwischen Theaterraum und Galerie von Parrenos 'Bildern' aufgehoben, indem diese von innen heraus ein neues Gefühl von Bewegung erzeugen. In den 80ern ließ sich Parreno von Jean-Francois Lyotards Show *Les immatériaux* dazu inspirieren, die Frage nach dem sichtbaren Bild in Musik, Theater und Kino konsequent neu zu stellen. Auf diese Weise gelang es ihm, die Ausstellungsräume für eine 'Partizipation' oder 'Performance', losgelöst von ihren traditionellen Rollen am Theater oder in Musikräumen, zugänglich zu machen.

Verallgemeinernd ließe sich sagen, dass heute mehr Schreibtische und weniger feste Wohnsitze existieren. Künstler*innen 'wohnen und arbeiten' irgendwo und sind stets mit Projekten für woanders beschäftigt. Die daraus resultierenden 'Reiserouten' verdrängen die Definitionen sesshafter Biografie und Familiengeschichte. Man ist 'immer in Bewegung', selbst, oder besonders dann, wenn man am eigenen Schreibtisch sitzt. Zugleich heißt es aber jetzt, dass Bilder selbst emigrierten, um endlich dem 'Gefängnis der Sprache' zu entkommen. Sie verlangen nach einer neuen 'ikonischen' Theorie, die solche ersetzt, die einst linguistisch geprägt waren. Es ist, als würde die neue 'Bildtheorie', die neue *Bildwissenschaft*, die große alte europäische Ikonographie von Warburg – wenn nicht gar Panofsky – der Jetztzeit mit ihren multiplen Zeiten und dezentrierten Geographien anpassen.

Gewiss wird das, was heute als bildende Kunst bezeichnet wird, vielerorts produziert, gezeigt, gesammelt, gekauft und verkauft. Auf diesem Weg passiert Kunst diverse Schreibtische. Oft wird sie in ganz anderen Kontexten als denen ihrer Produktion ausgestellt oder rezipiert, und es scheint, als vermögen einzelne Sprachen oder Orte sie nie ganz zu fassen. Trotzdem ist es nicht der Fall, dass Bilder heute keine Beziehung zu Sprache hätten. Nicht nur ist 'global English' inzwischen zu einer Standardsprache, einer *Lingua Franca*, für das Sprechen über sie geworden, sondern die Bilder selbst entstehen und zirkulieren häufig im Rahmen der neuen Institutionen globaler Kunst und wandern von Schreibtisch zu Schreibtisch der Kurator*innen. Die Frage ist vielmehr, wie es gelingen kann, neue Sprechweisen und Bildgattungen zu erfinden, andere als die, die den 'Staatsbürgern' oder 'Öffentlichkeiten' mit ihren jeweiligen Sprachen und Sehgewohnheiten bereits vorgeschrieben sind. Es scheint daher weniger um das Etablieren einer übergeordneten 'Bildwissenschaft' zu gehen, als um den Prozess einer 'kritischen Übersetzung', der sich in jenen Bereichen vollzieht, da die unterschiedlichen, orts- und zeitspezifischen Bildproduktionen aufeinanderprallen und sich neu vermischen. Zu dieser Art Übersetzung zählt etwa die bis ins 19. Jahrhundert zurückreichende Tradition 'kalligrafischer' Künste oder Bilder im Westen wie im Osten. Heute sind einige Künstler*innen darum bemüht, neue oder hybride Schriftarten zu erfinden. In solchen Fällen wird nicht von einer nationalen Sprachgemeinschaft in die andere übersetzt, sondern innerhalb der geteilten Schnittmengen materieller Kulturen, die über Landesgrenzen und Identitäten hinausreichen. Indem man solch regulierte Felder (und die damit einhergehenden 'Fähigkeiten') hinter sich lässt, wird man frei, neue Sprachen und Bildgattungen zu erfinden, die sich nirgendwo so recht einordnen lassen.

Tatsächlich denkt man, wie Deleuze einst zu zeigen versuchte, vielleicht niemals in einer bestehenden Nationalsprache, sondern stets nur, indem man eine innere 'Fremdsprache' zulässt, die neue Sehgewohnheiten und Bildgattungen mit sich bringt. Dies war der Fall bei Kafkas 'Minderheitensprache' in Prag und bei Francis Bacons 'irischer' Methode, sein Gesicht in London aufzulösen. Dies war auch der Fall bei dem Prinzip, das er in den Bildern des 'Dritte Welt und Minderheitenkinos' der Nachkriegszeit nachwies – hier fehlten 'die Menschen' und mussten erst erfunden werden. Sprachen sind also keine Humboldt'schen 'imaginierten Gemeinschaften', sondern vielschichtige Gebiete, deren kreatives Potential in der Lage ist, uns verblüffende neue Bilder in Film, Malerei und Literatur vor Augen zu führen. Darum ist Kreol, eine Spielart von Patois, wie es in den ehemaligen französischen Kolonien gesprochen wird, nützlicher als die großen europäischen Nationalsprachen, um uns eine Vorstellung von der Bedeutung der Sprache in der Kunst heute zu machen. Schon Kafka vermochte nur innerhalb der europäischen Nationalsprachen zu schreiben, indem er eine 'Minderheitensprache' erfand. Insbesondere Edouard Glissant verdankt sich ein solches Bild der 'Kunst von heute', die mit der neuen künstlerischen Geografie des 'Archipels' in Verbindung gebracht wird. Hierbei handelt es sich allerdings eher um eine viele Orte umfassende Konstellation als um ein lineares Narrativ.

Die Redewendung aus dem Pidgin-Englisch, auf die Lawrence Weiner damals aufmerksam geworden war, vermag es also, den Kontext des französischen Kolonialismus zu überschreiten. Tatsächlich ist Papua Neuguinea die Insel, auf der die meisten Sprachen gesprochen werden. Die Pidgin-Sprache vereint verschiedene europäische Kolonialsprachen mit den Regionalsprachen. Aber wer ist dann mit 'YouMe' in einer solchen Sprache gemeint? Eine Bevölkerungsgruppe, eine Nation oder eine ehemalige Kolonie? Welche Sprache können wir überhaupt sprechen, welche Bilder können wir machen – allein, an unseren Schreibtischen und zugleich zusammen oder 'gemeinsam' in einer Welt, die noch immer, vielleicht in zunehmendem Maße, beherrscht wird, aufgeteilt durch Nationen, Grenzen, festgelegte Gebiete, Grundbesitzer, 'Ausländer*innen' und der Art von Krieg und Gewalt, zu der ihre Existenz führen kann? Wenn Bilder jetzt emigrieren und Künstler*innen mehr denn je reisen, kann es dann, in der Kunst oder im Denken, eine Art 'global citizenship' (globale Staatsbürgerschaft) geben, die in keinem Land ansässig ist, aber in vielen Ländern arbeitet?

Auf die Redewendung aufmerksam geworden war Lawrence Weiner natürlich vor dem Hintergrund der künstlerischen Debatten über Sprache und Bild, die damals in New York wüteten. Mit seiner Arbeit 'In Front of Itself' kehrt er in eine gänzlich andere Stadt zurück. Diese unterscheidet sich nicht nur von den Hudson Docks, wo er einst Kisten verlud, sondern auch von den wahnsinnig kreativen Jahren, als die Frage von Wort und Bild auf neue Weise gestellt wurde. Wortführend war hier etwa die 'Pictures Generation', für die Abbildungen wirklich 'Bilder' bedeuteten – in bestimmten Kontexten produzierte und zirkulierende Objekte, die von Künstler*innen ausgestellt werden können und mit denen sie spielen. Louise Lawler wurde zu einer der subtilsten, raffiniertesten Vertreter*innen dieser neuen Kunst. Die 'Konzeptkunst' der damaligen Zeit, die sich zunehmend mit Produktions- und Rezeptions-Räumen und Medien beschäftigte, brachte eine 'Institutionskritik' mit sich, die später unter anderem

von Benjamin Buchloh beschrieben wurde. Aber als Buchloh seine Analyse (anlässlich einer Ausstellung für Konzeptkunst in Paris im Jahr 1989) veröffentlichte, befand sich die Institutionskritik, deren einstiges Zentrum New York war, bereits selbst in einer Sackgasse. Andrea Fraser drückte es wie folgt aus: wir sind nun 'die Institution', wo also sollen wir ein 'Außen' finden? Welche neue Rolle vermögen Texte und Bilder dennoch für diese neue Suche oder angesichts dieses Dilemmas zu spielen – und wo?

Die Zuwendung zur Institutionskritik der Bilder – oder den Gewohnheiten und Feldern, in denen sie sich bewegen – war insofern problematisch, als sie keinen wirklichen Raum für ein solches Außen überhaupt zuließ, sondern nur Kritik von innen heraus. Aber die gesamte Geschichte moderner Kunst handelt von den unterschiedlichen Möglichkeiten, ebendiese Institutionen zu verlassen. Gleiches galt für die Secession des Wien im frühen 20. Jahrhunderts, die es den Künstler*innen erlaubte, 'verkehrt zu sehen, anders zu denken'. Es scheint daher vielversprechender, bei einem genreübergreifenden Materialismus der Praktiken (und der damit einhergehenden 'Aufteilung') unserer Empfindungen anzusetzen. Dieser erlaubt es den Künstler*innen und ihrer Kunst, außerhalb fester institutioneller Arrangements oder *Dispositive* zu leben und zu handeln, die ihnen vorschreiben, wer sie seien und wie sie die Dinge zu 'sehen' hätten. In Lawrence Weiners Fall lässt sich womöglich die Suche nach einem solchen Materialismus der sinnlichen Praxis sowie der widerspenstigen Rolle der Kunst in ihr, ausmachen. Weiner blickt, in einem kürzlich erschienenen Interview mit Benjamin Buchloh, zeitweise widersprechend, in die Vergangenheit und spricht davon, ein 'fröhlicher Migrant' gewesen zu sein, der sich von einem Genre, einem Medium und einer Gruppe zur nächsten bewegt. Dabei ist er auf der Suche nach einem neuen 'Materialismus' der Sprache, der auf 'sinnlichen' Begriffen fußt.

Wie aber soll dann eine neue künstlerische Arbeit für das von Bloomberg inspirierte (und finanzierte) 'Kulturzentrum' produziert werden, das am Hudson in Manhattan, unmittelbar vor der großen, gleitenden, von Diller Scofidio entworfenen Ausstellungsbox gelegen ist? Im New York der 70er Jahre konnte Weiner zu neuen Praktiken 'emigrieren' oder neue Assoziationen bilden – was schließlich die bemerkenswerten Zeichnungen, die er 'maps' (Karten) nennt, oder den neuen, von Godard inspirierten Umgang mit dem Medium Film ermöglichte. Damals war die Stadt bankrott, und mit Kameras bewaffnete Künstler*innen begannen ihre Schreibtische in Lofts zu verlegen und neue Räume für Interaktion und Austausch zu etablieren. Dabei diente ihnen das vom Bankrott verursachte 'Delirium' der Stadt als neues Forschungsfeld. Aber das ist lange vorbei. Vielleicht gleicht das heutige 'delirious New York' mehr dem New York aus Loretta Fahrenholz' Film 'Ditch Plains', das die junge Berliner Künstlerin mit schwarzen Amateur-darsteller*innen aufnahm. Es suggeriert eine neue Zeit und Geographie von 'Delirium' und Vertreibung, der die Künstlerin auch in ihrem neuen Film 'Two A.M.' nachgeht. Vielleicht liegt Brooklyn heute näher an ihrem Berlin als an Manhattan, wo der neue Bau enthüllt werden soll.

Schon als Bürgermeister von New York beschwor Bloomberg ein 'kulturelles Zentrum', wie es sich bereits andernorts, insbesondere in Asien, findet. Die alte Idee, nach der Städte 'Kunstzentren' sind,

wird dabei transformiert oder verdrängt. Die Städte werden auf eine neue Weise miteinander verknüpft. Darin unterscheidet sich das Konzept der großen, modernen Kunsträume, die New York als Zentrum hatten und gegen die sich die 'Institutionskritik' einst richtete. Die an Weiners Schreibtisch entworfene Arbeit 'In Front of Itself' hat bemerkenswerte Dimensionen – ein Wald von dreieinhalb Meter hohen, maßgefertigten Pflastersteinen, in die die Redewendung "Nau Em I Art Bilong Yumi" eingeschrieben ist. Wer könnte sagen, wie diese Arbeit, einmal installiert, gesehen oder gelesen werden wird? Oder was in dem Gebäude geschehen wird, vor dem diese Worte emporragen werden?

Bei der heutigen Betrachtung von Schreibtischen nehmen wir nicht bloß das Gefühl verschobener Zeiten und vielschichtiger Orte wahr, das Lawrence Weiner einst humorvoll durch ein Sprichwort auf Pidgin-Englisch aufgriff. Wir spüren auch eine unheilvolle Atmosphäre von Krieg, Schlacht, Abgrenzung und Überwachung, für die Bilder (und Worte) mitverantwortlich sind, und gegen die wir jetzt vorgehen müssen. Vielleicht werden wir jetzt mit neuen Fragen konfrontiert, die sich nicht ohne Weiteres in den globalen Kulturzentren verorten oder einfach auf die Frage von Übersetzung, Verdrängung oder Grenzen, wie sie sich einst an unseren zunehmend vernetzten Schreibtischen ergaben, reduzieren lassen. Wir haben es mit den Kräften einer nationalistischen, territorialen Reaktion zu tun, die sich gegen jene globalen Öffnungen richtet, die verschiedene Formen an verschiedenen Orten annehmen. Diese Öffnungen bewirken neue Umbrüche in den Debatten und der Empfindsamkeit und erfordern einen erstarkenden 'Widerstand' (Rückzug, Verweigerung, 'Sezession'). Welche Rolle werden Text und Bild für eine solche Diagnose und einen solchen Widerstand spielen, deren Formen und Auswirkungen sich noch immer nicht absehen lassen? Und für wen und von wem? Wer ist dann YOUME NOW?

John Rajchman

New York-Vienna 2017