

[...]

Ein letztes Mal wollte sie sie fragen. Sie hatte gerade erst einen Kunstpreis gewonnen, die Ausstellung brachte ihr neues Interesse und die Chance, eine Edition ihrer Papierarbeiten mit einem begleitenden Portfolio herauszugeben. Ihr wurde geraten, hierfür einen einführenden Text schreiben zu lassen. Im besten Fall von jemandem, der eine logische und stilistische Kohärenz ihrer Arbeiten zu theoretisieren in der Lage wäre, ein Autor, eine Kunsthistorikerin, vielleicht ihr früherer Kunstprofessor. War der nicht aber mit anderem beschäftigt und wusste er überhaupt, in welchen Spannungen sie sich bewegte? Sie entschied, sie nicht mehr nur zu fragen, sondern ihr Bildmaterial zu schicken – Fotokopien ihrer Fotografien, auch einen Katalog, der die Schlüsselbegriffe ihrer Arbeiten dokumentierte: ‚Seriell‘, ‚analog‘, ‚Inszenierungen‘, ‚fotografiert‘, ‚Räumlichkeit‘, ‚Bildverschachtelung‘, ‚Dreidimensionalität auf einer Ebene‘ stand auf der ersten Seite des in Sperrholz gebundenen Katalogs, die Letter vertikal ausgerichtet, daher nur schwer in ihrer Semantik zu fassen. Vielmehr wirkten sie wie hängende Perlenketten, schwarz auf weiß tanzend, die die Zweidimensionalität der Papierfläche zu einem Raum öffneten. Hiernach folgte ein Querschnitt ihrer Fotografien aus den letzten drei Jahren, mit genauen Angaben der Größe, der Technik, des Entstehungsjahres, und mit ebensolcher Genauigkeit der meist gewählte, Unschärfe nur vortäuschende Titel „o.T.“ und dessen Präzisierungen in Klammern dahinter gesetzt: „(corners 1-4)“,



Postsendung, Details: ohne Titel, 180x150cm, c-print, 2009,
Anschreiben, Katalog

Von: [REDACTED]
Betreff: Re: adresse
Datum: 22. Juni 2011 10:26:26 MESZ
An: [REDACTED]

Liebe [REDACTED]

komme gerade zurück von einer Gruppenausstellung in Kopenhagen und die Post ist auf dem Weg zu dir (ich wusste gar nicht, dass du in [REDACTED]astprofessorin bist!). In drei Wochen habe ich [REDACTED] schicke dir dann die Einladung dazu.

ich hoffe der Brief ist nicht blöd, anmaßend oder sonstiges.

alle Liebe,

E-Mail vom 22.06.2011, 10:26:29 MESZ

„(circles 1-2)“, „(studio 1-8)“... Sie fotografiert analog und seriell Inszenierungen von Räumlichkeiten, deren Dreidimensionalität sie auf einer Ebene zu Bildern verschachtelt, sollte die Kunsthistorikerin später beim Durchblättern des Katalogs denken. Doch es fehlte die Postadresse; wohin sie ihr was schicken könne, fragte sie per Mail. Und außerdem hoffe sie, das die Postsendung nicht blöd, anmaßend oder sonstiges sei. War diese Formulierung zu unterwürfig? Oder einfach entwaffnend ehrlich? Ja, das würde sie mögen. Sie mag Klarheit, Offenheit und selbstreflektierte Zweifel.

*

Sie schmunzelte über die Mail. Kann es blöd sein, Ängste klar und eindeutig zu formulieren und an diejenige zu adressieren, die sie zerstreuen kann? Sie mochten sich, hatten oft zusammen gearbeitet, in vielen Stunden im Atelier gemeinsam zu ihrer Kunst gedacht. Kann es intensivere Momente geben? Glückseligere? Die Entwicklung, die die Ereignisse nehmen würden, war zu diesem Zeitpunkt nicht absehbar.

Zu blöd? Ganz gewiss nicht. Und doch gab es eine Schwierigkeit. Wie sollte sie, die sie ihre Sprache für die Kunsttheorie funktionalisiert hatte, die seit nun schon zwanzig Jahren die Systematisierungen der Kunstgeschichte, später dann der Kunstwissenschaften zunächst – wiewohl mit gewisser Skepsis –



no title (2), 60x70cm, c-print, 2010

erlernt, später dann selbst praktiziert hatte, wie sollte sie eine Sprache finden für ein Werk, das sich dieser Systematisierungen entzog? Zwar hatte sie in fortgeschrittener Forschung eigene Systeme entwickelt, hatte in Kenntnis des Kanons diesen zu brechen, zu überarbeiten, zu erweitern versucht. Dieses Werk nun stellte sie vor neue Herausforderungen. Ihre Sprache, errichtet für aktivistische und interventionistische, für kunstsystemische und konstruktivistische Aspekte der Kunst, eignete sich hierfür nicht. Keine ihrer bisherigen Theoretisierungen schien mit den Arbeiten vereinbar, sie fürchtete, eine der unseligen feuilletonistischen Besprechungen zu fabrizieren oder einen Wissenschaftstext, der eine jede Kunst unter der Last des Theoriegebäudes zu erdrücken drohte. Sicher, sie hätte darüber schreiben können, dass sich das Werk den Kategorien der Gattungen entzog: Waren es zweidimensionale Grafiken, abstrakte Malereien oder technisch kreierte Fotografien? Dreidimensionale Objekte oder Verschmelzungen mit kuratorischen, den Kontext und die Ortsspezifität einbeziehende Präsentationsformen? Waren es dokumentierende Fotografien von installativen Körperinszenierungen oder von inszenierten Installationskörpern? Oder Performierungen von Raum? Die kanonischen Separierungen schienen nicht zu taugen, sie trafen sich in einer einzigen Dimension, in der des Bildes. Die Unbestimmtheiten der Gattungen – die Theoretikerin würde von Intermedialitäten sprechen – setzten sich konsequent im Motiv fort: Handelte es sich um abstrahierte Parodien auf Körper, Geschlecht,

Fläche, Raum oder Zeit? Um Dekonstruktionen von Dualismen wie Lebendes und Lebloses, Vorder- und Hintergrund, An- und Abwesenheit, von Konstrukten wie Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Materialität und Immaterialität? Oder waren es Stilleben oder Porträts? Und wenn Porträts, von wem oder von was?

Oder sollte sie über Derridas Idee der ‚différance‘ schreiben, die ihr die Arbeiten regelrecht aufdrängte. Sie erinnerte sich der Unentscheidbarkeit dieses Begriffs, dem seltsamen Raum zwischen Sprechakt und Schrift durch das mit einem ‚a‘ vertauschten ‚e‘, der sich widerstehenden Ordnung zwischen dem Sinnlichen und dem Intelligiblen, der Polysemie des zugrunde liegenden Verbs ‚différer‘, dem Doppelsinn von Verzeitlichung im Sinne von aufschieben und Verräumlichung im Sinne von anders sein. Sollte in ihren Arbeiten gerade jener Verschiebungsprozess sichtbar werden oder sogar zur Anwendung kommen, der als philosophische Denkfigur nach 1968, dem Zeitpunkt Derridas Vortrags vor der Société française de philosophie, Generationen von Wissenschaftlern begleitete, begeisterte, verärgerte, verwirrte oder gar verirrte? Genau genommen konnte dieser Prozess nur angedeutet werden, da er in seiner Unentschiedenheit weder sichtbar noch unsichtbar sein kann – er löst das ‚ist‘ auf zu einem (ist).

Sie hätte auch eine kunsthistorische Geschichte erzählen



o.T., b&w-print auf Sockel, 45x127x108cm, 2011,
gezeigt zwischen Boden und Wand

können, deren Referenz in die fünfziger, sechziger und siebziger Jahre wies: vom Action Painting und dessen All-Over-Prinzip eines Jackson Pollock; von den multimedialen Happenings mit Tanz, Musik, Lesung, Geräusch, Bildprojektion und Malerei, erdacht und in Szene gesetzt von Cage, Cunningham, Rauschenberg und Tudor; von den avantgardistischen monochromen Malereien, meistens in weiß oder schwarz; von der Minimal Art eines Robert Morris im Material oder eines Donald Judd in der Form, die sogenannten Primary Structures klar, übersichtlich und seriell zu wiederholen; fälschlicherweise wohl auch von feministischen Körperexperimenten und –inszenierungen etwa bei Yoko Ono, die die Schwarz-Weiß-Fotografie als Stilmittel einsetzte, um den dokumentarischen Gehalt zu betonen; von der Konzeptkunst und deren Leerformen zum Beispiel eines Robert Barry, die die Verhältnisse von Raum und Fläche untersuchten.

*

Sie hatte gehofft, sie auf ihrer letzten Ausstellung zu treffen, um ihr zu versichern, dass sie sie nicht unter Druck setzen wolle. Und die Herausforderung, von der sie in der letzten Mail schrieb, möge nicht dazu führen, dass ihre Beziehung belastet würde. Aber hatte nicht gerade sie in den Stunden zu zweit, besser zu dritt, denn das Werk forderte seine Aufmerksamkeit und war der Anlass des gemeinsamen

Denkraumes, hatte nicht gerade sie Anmerkungen und Kommentare gebracht, die bewiesen, dass sie die Richtige für die Theoretisierung ihrer Arbeit war? Ihr fiel die Kritik an der dreieckigen Bodenarbeit ein, genau genommen an den Abschrägungen der MDF-Platten, die eine bündige Installation an der Wand suggerierten, aber nicht einlösten. Nun zeigte sie „o.T. (circles 1-2)“ mit 2 C-Prints auf einem 1,50 m hohen Sockel und zwar als zweiseitige Arbeit. Viele Klappflügel von mittelalterlichen Altären waren beidseitig bemalt, um die Zeitdimension der testamentarischen Ereignisse inszenieren zu können. Sie versuchte bereits früher, nämlich im Entstehungsprozess, mit Lichtverläufen oder mit Aktivitäten wie offensichtlichen Verhängungen oder Verklebungen die Zeitdimension anzurufen. Und hatte nicht sie, die Theoretikerin, selbst ihre kuratorische Tätigkeit in den Zusammenhang ihrer künstlerischen Arbeit gestellt? Seit einiger Zeit lud sie ein Mal im Monat zu geführten Touren durch von ihr kuratierte Ausstellungen ein, Ausstellungen von Filmen, Installationen, Videos, Fotografien, Diavorträgen, Performances, und zwar an einem Ort, der sich als Ort für die Kunst nicht gerade aufdrängte, der als Raum aber als Klammer dienen konnte, Form und Inhalt korrespondieren und Ähnliches mit Gleichem konfrontieren zu lassen. Ging es ihr hier wie da nicht um Formbildungsprozesse, um Hervorbringung und Gestaltung von Körper und Raum mit performierenden Mitteln, ohne dass die kunsthistorischen Separierungen zum Tragen kämen?



Ausschnitt: o.T., (maximal partition 1-8), 8 b&w-prints, 17x21cm, 2011

Kann nicht Fotografie auch Malerei sein? Und Malerei Grafik? Und Performierung Skulptur? Und Plastik Möbel? Und Kuratieren Kunst? Und hatte nicht alles mit ihr, mit Johanna zu tun, ob als Handlungsträger, als grafisches Bildelement oder als maßgebende Bezugsgröße, die natürlich nicht überall auftauchen musste, zunehmend sogar aus ihren Arbeiten verschwand, die doch aber als Referenzpunkt, wenn nicht sichtbar, dann doch jederzeit anwesend war. Denn das Vermessen der Welt und ihr Verschieben sei immer beobachterrelativ, so hieß es zumindest in den Seminaren, die sie in den Jahren zuvor bei ihr besucht hatte.

*

Gab es eine Möglichkeit, sich über das Textformat ihrem Werk zu nähern? Ein Interview? Eine fotografische Geschichte? Ein Brief, der ihr die Absage erklärte? „Letter to Johanna“? Sie spürte, dass sie etwas beizutragen hatte zu der Arbeit dieser talentierten jungen Frau, die ihren Körper und einen technischen Apparat einsetzte, um ein Formangebot zwischen den Positionen, Perspektiven und Geschlechtern zu machen, indem sie das ganze Universum abstrahierte und auf eine einzige Bildebene komprimierte. Sollte sie vielleicht auf die Besonderheiten des fotografischen Apparates eingehen, dessen Mechanismus sich stärker in den Abbildungen verdeutlichte, als sie es je bei anderen Arbeiten gesehen hatte? Auf



o.T. (ca. 600 x DinA4), c-print, 108x129cm, 2011

die farblosen Farbfotos, die lediglich das Schwarz-Weiß vortäuschten; auf die Farbfotografietechnik, die sie explizit für unfarbige Motive nutzte und die durch die Arbeit im Labor manchmal einen gelblichen, manchmal einen bläulichen Farbschimmer erhielten, je nachdem, wie der Zufall es wollte; auf ihren Einsatz des diffusen Blitzlichtes, das bei hellen Motiven zu milchigen Ergebnissen führte und bei Schwarz-Weiß-Kontrasten zu deren grafischer Verschärfung. Oder sollte sie die Schwarz-Weiß-Fotografien entgegenstellen, die sie explizit für farbige Motive zum Einsatz brachte, um alles Farbige zu entleeren, das Motivische zu abstrahieren, zu homogenisieren und inszenatorisch auf eine zweidimensionale Ebene zu bringen. Obwohl der gesamte Arbeitsprozess kontrolliert verlief und sie von Anfang bis Ende kalkulierende Teilnehmerin und Beobachterin war, verlief er doch nach undefinierbaren Unvorhersagbarkeiten, deren genauer Moment des Auftauchens (War es der Apparat? Der Entwicklungsprozess? Der Wahrnehmungsprozess im Auge des Betrachters?) nicht zu bestimmen war. Warum überhaupt gefielen ihr die Arbeiten, war das doch eine Kategorie, die die seit Jahren ablehnte, weil sie fürchtete, dass sie den Status des Wissenschaftlichen zu entziehen in der Lage war.

Sie überlegte lange, sehr lange, und entschied, ihr nicht abzusagen und ihr nicht von der Publikation eines Printkatalogs mit kunsttheoretischem Text abzuraten, denn auch dieses Format würde

ihren Arbeiten nicht gerecht: Die Größendimensionen, die Hängungen, die Rahmungen oder auch Nichtrahmungen, die Positionierungen im Raum und deren Interdependenzen gingen verloren – die Materialitäten forderten sich ihr Recht ein. Sie würde sie um Geduld bitten, um Geduld mit sich, und um Zutrauen.

Ihren Text würde sie, so war ihr Plan, in den nächsten sechs Wochen aufsetzen wollen.

[...]



[2011 Letter...a.pdf \(1,1 MB\)](#)

Auszug aus Kapitel II „Letter to Johanna“,
aus dem unveröffentlichten Roman „Tod einer Kunsthistorikerin“,
2011, von Birte Kleine-Benne ©