





WER SPRICHT? (Chr. K.)

Sabine Folie

Ich werde ein Selbstgespräch über ein Selbstgespräch führen. Als solches lese ich das Zwiegespräch zwischen Chr. K. und J. B. Es spricht, fast von selbst und gleich, sieht man die beiden Porträts vor sich liegen oder schiebt sie auf dem Bildschirm hin und her, um darüber nachzudenken, was die beiden abgebildeten Individuen wohl verbindet. In ihrer Konstellation sind diese Fotografien offensichtlich als Verbindung und Pendant angelegt – in wechselseitiger Anziehung und Abstoßung. Forensisches Handwerk ist gefragt wie jenes der Kriminalisten im Bildungsroman „Chr. K.“, dem „Journal um eine erwartung 1995–2018“, wie es im Untertitel heißt. Man denkt sich den Autor Jso Maeder und den Protagonisten Chr. K., der auf dem rechten Foto abgebildet ist, als identische Personen. Oder besser Chr. K. als fiktionalisierte Persona des Autors. Und da die Aufnahme der Fotografie wohl schon eine Weile zurückliegt und die Graphic Novel sich über fast 25 Jahre erstreckt, schwebt mir der Bildungsroman als Gattung vor, die Sorte von Erzählung, in der sich der Erzähler durch diverse Erlebnisse „entwickelt“. So unschuldig, stoisch, ein bisschen verträumt der Protagonist durchs Leben und die Liebe taumelt, so erscheint auch Chr. K. auf dem Foto. Er genießt das Dolce Vita, am Strand vermutlich, in Badehose, die Sonne brennt auf der Haut, er ist ein bisschen verschoben, vielleicht etwas verrückt – die Brille sitzt nicht so, wie sie sitzen sollte, sie steht auf dem Kopf, vielleicht will er die Welt nicht so sehen, wie sie erscheint, sondern andersrum; dreht man das Ganze um, kommt ein kleines Monster zum Vorschein ohne Nase und Mund, mit Vollbart. Also der Jüngling ist hübsch selbstvergessen, aber der

Strich durch das obere Drittel des Fotos sieht aus, als würde ihm, dem jungen Mann, das Wasser bis zum Halse stehen; eigentlich wird das viszeral glasige oder gummige Etwas vor seinem Mund durch diese Lesart wie zu einem Schnorchel. Er schwimmt in der Ursuppe der Semiose des Vorsyntaktischen in paradiesisch-dyadischer Einheit mit dem Sensuellen. Nun, es ist kein aufgeblasener Kaugummi, nehme ich an, auch kein ins Riesige vergrößerter Schnuller, dennoch: Die Allusion zur libidinösen Eigenschaft des Saugens oder ganz einfach des Busens liegt auf der Hand. „Prière de toucher“ – „Bitte berühren“, ruft es: Schon Guillaume Apollinaire hat 1917 in „Mon cher Ludovic“ diesen selbst als Erfinder des Kontakts, der Berührung eingeführt. Welch eine Überraschung, als Marcel Duchamp im selben Jahr für die Ausstellung „Le Surréalisme en 1947“ ein Cover formt, das aus einem Busen aus bemaltem Schaumgummi besteht und, von schwarzem Samt umrahmt, zur Berührung auffordert. Dass J. M. alias Chr. K. Affinitäten zu M. D. alias R. S. hegt, dürfte kein Geheimnis sein – „Étant donnés“ flottiert durch den Bildroman ebenso wie „Das Große Glas“. Busen tauchen im Comic „CHR. K.“ unentwegt auf, es ist eine kleine Obsession, die in zahllosen Vignetten durch den Roman wabbelt an allen erwartbaren und unerwarteten Stellen neben anderen möglichen polymorph-perversen Vorrichtungen, die zum Saugen prädestiniert sind. „Prière de toucher“ impliziert wohl auch in Duchamp'scher Methode des Augenzwinkerns „la prière“, das Gebet. Wie könnte nun das „mediumistische Wesen“ des Künstlers, wie ihn Duchamp im Vortrag „The Creative Act“ (1957) beschwört, mit dem burlesken Wesen „Chr. K.“ verbunden sein, das im Infra-Mince des Zwischenraums „ästhetischer Osmose“ Arabesken shandyistischer Gedankenwirbel und Fluktuationenlinien folgt und gleichzeitig „das Gebet“ ins Spiel bringt? Einiges sickert durch, durch die Membran, manches bleibt im Unbestimmten des Bedeutungsexzesses hängen. Dass das Foto selbst technisch offenbar indexikalische „Fehler“ aufweist, die durch Wasser-, Lichteinwirkung oder mechanische Reizung während des Entwicklungsprozesses entstanden sind, ist Teil des Kalküls und

passt gut zur Inszenierung des „possiblen“ Scheiterns und der Möglichkeiten, die darin liegen mögen. Die Quasi-Superimposition suggeriert den Charakter der Überfrachtung im Palimpsest und der dadurch sich einstellenden Ebene des Dazwischen, des Infra-Mince eben, welches in einer Hin-und-her-Bewegung sich zeigt und verbirgt.

Nun, „das Gebet“ stellt sich ein: Die Person auf dem linken Lichtbild gibt sich zu erkennen – Kleidung und Gestus sind als Archetypen offenbar schon dermaßen ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben, dass man die Person erkennt, selbst wenn sie sich verbirgt. Die Fischerweste als Markenzeichen und Code deutet unmissverständlich auf seinen Träger, auch wenn in einer bearbeiteten Version des Fotos, das ich kenne, in der Legende am unteren Bildrand, zwei Pfeile und dazwischen Gedankenstriche auf so etwas wie eine Leerstelle verweisen, eine Leerstelle, die wohl Überevidenz meint, sich selbst Erklärendes, denn das Outfit ist wie der Träger selbst ikonisch; in einer zweiten Version taucht ein „J. B.“ als Überschreibung über der Leerstelle auf. Beuys also – führt sich vor, obwohl er sich nicht zu erkennen geben mag, das wird gleich ebenso deutlich, denn sein „Antlitz“ ist verhüllt. „Man muss etwas zeigen, was noch geheimnisvoll sein kann. Das bringt die Sinne in Bewegung, weil sie begreifen möchten“, verlautbart Beuys einmal. Ja, es ist bekanntes Terrain, das betreten wird, dennoch regt sich ein gewisser Widerstand, denn die Aktion der Verhüllung ist nur scheinbar absichtslos inszeniert, man vermutet eher rituellen, nahezu religiösen Ernst dahinter. Die Pose der Verschleierung ist wahrscheinlich ein Zufallsprodukt, wird zugleich aber in Szene gesetzt für das Branding „Beuys“: Da will jemand überzeugen, als Eingeweihter an Gläubige sprechen, aus der Transsubstantiation sich materialisieren. Allerdings wäre auch die Variante des aus Scham sich verbergenden Büssers denkbar. Die christologische Aufladung ist irritierend, ja anmaßend. Hier ist es keine hl. Veronika, die dem Leichnam Christi ein Schweißstuch anbietet, das zur Santa Sindone wird, zum geisterhaften Abbild einer zur Imago gewordenen histo-

rischen Figur, deren Existenz und Leiden für die Menschheit quasi materialisiert und menschlich wird in jenem Abdruck, jener Art von Totenmaske – dem Grabtuch von Turin. Nicht nur das Schweißtuch selbst ist Träger des Numinosen, dessen, was eigentlich unsichtbar, sich im Unsichtbarmachen zeigt, materialisiert – Verbergen ist Zeigen. Wenn er sich selbst als verborgen zeigt, will der „Schamane“ zeigen, dass er trotzdem oder gerade deswegen sehend ist. Der Fotografie nach zu urteilen dürfte es sich um etwa die gleiche Zeit handeln, aus der das Foto vom Artist as a Young Man stammt – 1974. (Kann es sein, dass zu dem Zwiegespräch noch eines dazu kommt, dem Melencolia beigemischt ist, jene zwischen dem entschwundenen jungen Mann auf der Aufnahme und dem Betrachter seiner selbst mehr als ein viertel Jahrhundert später?) 1974 – das ist zumindest die Zeit, aus der das Foto stammt, das in einer druckausgleichtechnisch gesehen ebenfalls delikaten Situation entstand: Beuys im Flugzeug auf der Atlantiküberquerung Richtung Amerika. Selbst wenn der Anlass durchaus prosaisch wäre, wie zum Beispiel, sich ein Tuch vor das Gesicht zu geben, um dieses möglicherweise zu erfrischen, wird Bedeutsamkeit suggeriert. Diese ist der Inszenierung durch die Fotografie geschuldet, die, obwohl von Klaus Staeck aufgenommen, in einem gewissen Sinne das Numinose der Fotografien von Ute Klophaus, langjährige Dokumentaristin von Joseph Beuys, aufnimmt. Ihre metikulösen Bearbeitungen in der Dunkelkammer, die langen Belichtungszeiten, die aus alledem resultierenden Grauwerte samt extremem Schwarz und durch Überbelichtung erzeugtes, flirrendes Weiß brachten spezielle Effekte von changierender Transparenz und Opazität hervor, die mich seltsamerweise zu Chr. K. führen. Chr. K., unser verborgener Autor, denn ein Pseudonym ist nichts anderes, als sich zu verbergen oder zu verkleiden, setzt sich in Beziehung zu Beuys. Man kommt wohl auch schwer an ihm und anderen Übervätern vorbei, wenn man ein (noch dazu männlicher) Künstler in den 1970er- und 1980er-Jahren ist. Vielleicht ist es ein ähnlich familiales Verhältnis der selbstgewählten Genealogie zwischen Generationen oder Wahlver-

wandtschaften, wie es jenes zwischen Marcel Broodthaers und seinen Vorbildern René Magritte und Stéphane Mallarmé war. Ein Verhältnis, das unter anderen in „Ma Collection“, einer Arbeit von Broodthaers aus 1972, deutlich wird, auf der ein Pfeil von Broodthaers, travestiert als Werbeträger für Van-Laack-Hemden im Wochenmagazin „Der Spiegel“, weg und hin auf die Rückseite der Arbeit zeigt, dort nämlich, wo sich ein Abbild des Dichters Mallarmé befindet. Auch im vorliegenden Doppelbildnis gibt es den beschriebenen Pfeil samt Leerstellen, später fein säuberlich überklebt mit den famosen Initialen, der von Beuys in Richtung Chr. K. verläuft; allerdings könnten wir auch eine Klammer daraus lesen. Und ich fühle mich durchaus an die fiktive Konfrontation von Marcel Broodthaers mit Joseph Beuys erinnert in „Magie. Art et Politique“ (1973), in welchem Broodthaers alias Jacques Offenbach einen offenen Brief an Beuys alias Wagner schreibt. Anlass war Broodthaers' implizite, camouflierte Kritik an Beuys' Teilnahme an der Ausstellung Düsseldorfer Kunst im Guggenheim Museum (1972), nachdem dasselbe Museum Hans Haacke eingeladen hatte, weil dieser in „Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time Social System, as of May 1, 1971“ die Immobilienspekulation in Manhattan explizit an den Pranger gestellt hatte. Broodthaers selbst zog seinen Beitrag zurück und schrieb in der Person des Komponisten der leichten Oper, Jacques Offenbach, den erwähnten Brief an den Magier der deutschen Oper (Wagner alias Beuys), dessen Rolle gegenüber den Herrschern (König Ludwig II. alias das Guggenheim Museum) er als zweifelhaft ansah: „Welchem Zweck dienst Du, Wagner? Warum? Wozu? Elende Künstler, die wir sind ...“

In den beiden Fotografien von J. B. und Chr. K. sind ebenso diametral operierende Konzepte am Werk. Der Bezugsrahmen zu Beuys mag schon auch im Verfahren der Obliteration liegen, des Streichens und Verbergens, das eine „produktive Negativität“ erzeugt, unter anderem, die Fähigkeit „das Vielfältige als Simultanes, das Bewusstsein als irreduzibel mehrdeutig hinzustellen“, wie es Emmanuel Lévinas formuliert.

Opazität ist gegeben durch die Verhüllung des Blicks, auch wenn Chr. K. sehr wohl diejenigen sieht, die ihn anblicken, aber die verkehrt sitzende Brille setzt erstmal Gewohntes außer Kraft. Zudem: In den 1970er-Jahren gab es den Hang zur Transzendenz und damit verbunden den mehr oder weniger ironischen Einsatz von Geisterfotografie. Mir fällt Beuys' „Levitazione in Italia“ von 1978 ein; er schwebt in der Luft, man sieht die Beine bis zum Rumpf – Levitation als Transsubstantiation – und am wortgirlandenhaft herabhängenden Gürtel die Aufschrift „vitex agnus“, der Mönchspfeffer, allegorisches Emblem für das Kraut der Keuschheit, ein Anaphrodisiakum. Es ist auch diese Keuschheit und Weltentrückung, die aus der Geisterfotografie <-J.B.-> spricht. Diese erscheint nun bei Chr. K. keinesfalls gegeben, im Gegenteil, ich imaginiere eher den Taumel der wenn auch gleichmütigen Gier auf das Leben, allenfalls unterstützt durch förderliche Substanzen, die dem Rausch (Ilinx) zugutekommen. Würden wir von daher Roger Caillois' Klassifizierung der Komponenten des Spiels weiter anführen, könnte man auch vom Mimikry sprechen, einer Anverwandlung, einer Travestie, die hier sichtbar wird und die das Komische, die Selbstironie in den Vordergrund spielt und den Zufall kalkuliert (Alea). Und ich imaginiere einen „stream of consciousness“, in den Chr. K. eintaucht, Kopfkino-Szenarios, während er genießerisch „untergeht“: Éros c'est la vie, sagt Rose Sélavy alias Marcel Duchamp. Weil darin die Wirklichkeit des Zu-Falls liegt, bedarf es wahrscheinlich eines solchen Pseudonyms, Chr. K., wie um als ein nicht gegenwärtiger, ein verborgener Jemand, polymorph sensibel, für es, das Leben, empfänglich zu sein, sich ihm auszusetzen und an seinem Spiel teilzuhaben.