

Einleitende Überlegungen: Repräsentationsformen des Kleinen

Künstlerische Praktiken sagen etwas darüber aus, unter welchen Bedingungen etwas zur Sichtbarkeit gelangt und wer an der «Aufteilung von Räume[n], Zeiten und Tätigkeiten» teilhat.¹ Jede Art und Weise der Anordnung von Objekten im (Text)Raum ist also zugleich mit der Frage verbunden, wie die dargestellten und gezeigten Dinge gewichtet und wem sie zugänglich gemacht werden. Die Anordnung von Dingen im Raum bemisst sich nach dem symbolischen Gewicht, das wir den Dingen beimessen. Gerade künstlerische Umgangsformen mit Dingen eröffnen Möglichkeiten gegenläufiger Gewichtungen: Aus kleinen Dingen können große, aus großen kleine werden.

Aus kunst- und literaturwissenschaftlicher Perspektive wenden wir uns im Folgenden solchen Dingen, Bildern und Texten zu, die Merkmale von Verstreuung, Reduzierung, von Kleinheit, Kürze und Verknappung aufweisen. Unser gemeinsames Interesse richtet sich dabei auf die Art der Ordnung und Anordnung kleiner Dinge als ästhetische Darstellungsform. Dinge, betextete Bilder oder bebilderte Texte, bringen aus dieser Perspektive eine eigene Architektur hervor beziehungsweise können als «Architekturen» verstanden werden: sie werden geplant, gebaut und angeordnet. Der Prozess des Bauens, also des Sammelns, Entwerfens und Verwerfens, des Stellens, Legens, Gestaltens usw. ist vielfältig und hochkomplex, nicht selten paradox. Es handelt sich dabei um Praktiken im Sinne einer körperlichen Inbezugsetzung eines Subjekts mit einem Objekt, das heißt um eine interaktive Beziehung, die auf diese Weise zugleich initiiert und begründet wird. Mehr noch: sammeln, stellen, legen, anordnen etc. können als leibgebundene Handlungen verstanden werden, die, wie Sybille Krämer es für das Zeigen im Sinne einer Mediengeschichte der Hand eindrucksvoll dargestellt hat, dabei eine Verschaltung von Hand und Auge vornehmen.² Gefragt werden kann daher zum einen danach, inwiefern die Hand des Produzenten nicht nur die Anordnungen, sondern auch den Wahrnehmungsprozess von Anordnungen und somit das Auge des Rezipienten beeinflusst. Und zum anderen, wie und wodurch sich kleine Formen innerhalb von Schauanordnungen, d. h. innerhalb eines räumlichen Settings formieren und zu Wahrnehmungs- beziehungsweise Wissensflächen werden?

Im Folgenden möchten wir exemplarische Konzepte der Anordnung von kleinen Dingen aus den Bereichen Kunst und Literatur vorstellen, denen das Paradox eignet, durch Praktiken des Zeigens und Darstellens die Geltungsansprüche gängiger Darstellungsformen zu hinterfragen. Wir nennen solche Praktiken der Repräsentation, die das Verhältnis von Bedeutendem und Unbedeutendem gleichsam umstülpen, «Repräsentationsformen des Kleinen». Denn als solche spielen sie mit einer Spannung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, mit Strategien des Verbergens und der Entbergung, mit der In-Szene-Setzung von Unauffälligkeiten und Un-

übersichtlichkeiten, die unsere Aufmerksamkeit als Rezipienten in besonderer Weise fordern; zugleich lassen sie unsere Wahrnehmung ein Stück weit im Dunklen, überformen oder überfordern diese in geradezu massiver Weise. Die gesammelten, gezeigten, geschriebenen und geordneten Dinge erhalten das Profil ihrer Kleinheit durch spezifische Schau-Anordnungen und Anordnungsprinzipien, die neue, nicht geahnte und oftmals ungewohnte Perspektiven auf gewohnte Zusammenhänge eröffnen, zugleich Wahrnehmung und Wissen leiten.³ Kleine Formen nehmen, so unsere Überlegung, oszillierende Funktion ein, wodurch sie als ›Bewegungsfiguren‹ verstanden werden können. Im Folgenden möchten wir einige paradigmatische Fallbeispiele vorstellen, denen trotz ihrer historischen und typologischen Heterogenität das Potential eignet, eine erkenntnistheoretische An- und Umordnung von Wahrnehmung und Wissen zu generieren. Hierzu wählen wir das Verfahren der Konstellation: Unsere durchaus heterogenen Beispiele werden miteinander in eine Beziehung gebracht, die gemeinsame Strukturmerkmale von Schauanordnungen des Kleinen sichtbar werden lässt.

1. Von jedem Eins (1993)

Der Frankfurter Künstler Karsten Bott (*1960) bezeichnet sich selbst als Ding-Sammler.⁴ Gesammelt werden Dinge, die alt, defekt, wertlos und ohne Funktion sind und die in einem seit 1988 begonnenen *Archiv für Gegenwartsgeschichte* Eingang finden: Stempel, Büroklammern, Einkaufszettel, Zahnbürsten, Joghurtbecher usw. In einem Depot hat der Künstler die Dinge, die nach bestimmten Themen sortiert sind, in mehreren tausend Kisten untergebracht. Das bis jetzt mehr als eine halbe Million Objekte umfassende Archiv ist der Versuch einer Bestandaufnahme des Alltäglichen. Die Dinge gelten Karsten Bott als ›Geschichtsdokumente der Menschheit‹. Ihn interessiert dabei vor allem, wie er sagt, welche Dinge zu den Menschen gehören, welche Beziehung die Objekte untereinander haben und welche Funktion sie innerhalb eines Raumes einmal gespielt haben.

Fragen zur künstlerischen Arbeit und Arbeitsweise kommen als eindrucksvolles Bild besonders in den Ausstellungspräsentationen zum Tragen, in denen Karsten Bott den Betrachter mit einer unendlichen Anzahl von Dingen konfrontiert. Die gesammelten Dinge werden dafür flächendeckend auf dem Boden ausgebreitet, über den Stege gebaut sind, die eine Draufsicht ermöglichen (Abb. 1). Womit uns Bott konfrontiert, ist schlichte Überforderung. Diese resultiert nicht nur aus der ›Dingheit der Dinge‹, wie Gottfried Korff Materialität, Form und Funktion von Alltagsdingen bezeichnet, sondern ist insbesondere auch auf ihre ›Wirkungskonkretheit‹ zurückzuführen, was aus der Sicht der Sachkulturforschung sowohl emotionale Verbundenheit als auch sinnliche Anteilnahme des Betrachters hervorruft.⁵ Aus psychologischer Perspektive resultiert die Vermutung, dass insbesondere Alltagsdinge sogenannte ›Inseln‹, Ankerpunkte menschlicher Existenz darstellen, das heißt noch so banale oder unscheinbare Dinge als ›Objektivierung des Selbst‹ verstanden werden können.⁶ Letztlich aber ist es die Tatsache, dass es sich bei den von Bott gesammelten und nach bestimmten Kategorien geordneten Dingen nicht ausschließlich um kleine, sondern eben um viele Dinge handelt, die ihrer Funktion im Alltag enthoben wurden. Die gesammelten Alltagsdinge bilden im Schaukontext einer Ausstellung eine immense ›Ding-Sammlung‹ aus, die jedoch anders als zum Beispiel die aktuell in Dresden präsentierte ›Akademie der Dinge‹ verfährt. Richtet sich das Interesse von Karsten Bott ausschließlich auf Alltagsdinge, so setzt die künstlerische Praxis des



1 Karsten Bött, *Von jedem Eins* (1993), Installation im Offenen Kulturhaus, Linz.

amerikanischen Künstlers Marc Dion (*1961) an den Dingen aus musealen Sammlungen an; Dinge also, die bereits gesammelt sind und in den institutionellen Depots und Archiven ein zumeist ungesesehenes Eigenleben führen.⁷

Für seine erste große Einzelausstellung in Deutschland suchte Dion die Sammlungen der Kunsthochschule und der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden auf, durchforstete die enzyklopädische Vielfalt und Fülle der kunst- und naturgeschicht-

lichen Bestände und brachte sie in den musealen Räumen mit seinen eigenen Arbeiten in neue Konstellationen. Während Dions künstlerische Praxis an bereits vorhandenen und zuvor geordneten musealen Sammlungsbeständen ansetzt, er mit seinen eigenen künstlerischen Arbeiten in einem gleichsam «spielerischen Skeptizismus» auf die Dinge des Museums, ihre jeweiligen Vergangenheiten und hierarchischen Ordnungen reagiert, richtet sich das Interesse von Karsten Bott stärker auf die historische und gesellschaftliche Dimension des Sammelns, Archivierens und Erinnerns. Die Dinge, um die es Bott geht, sind Dinge des Alltags, die mit institutionellen Mitteln und Praktiken in ein «netzartiges Abbild unserer Umwelt» (Karsten Bott) überführt werden. Im musealen Raum können diese als kritischer Kommentar gelesen werden. Insbesondere Karsten Botts unüberschaubare Materialmasse, die ja bereits zuvor den zirkulierenden Prozessen und Praktiken des Aussortierens und Klassifizierens ausgesetzt gewesen ist, um zu den Resten, zum Abfall und Müll zu werden, durchläuft nun nochmals diesen Kreislauf. Sowohl bei Bott als auch bei Dion handelt es sich daher um «Dinge in Bewegung».⁸ Dinge, die wandern, die Ort und Besitzer wechseln beziehungsweise gewechselt haben und somit Transformationsprozesse durchlaufen, aus denen sie als wertvoll oder als wertlos hervorgehen. Sind es bei Bott Dinge, die zu Alltagsmüll geworden sind, so sind es bei Dion Dinge, die im Dunkeln der Sammlungen ausharren müssen – also Museumsmüll. Wir haben es hier mit einem Grundparadox des Sammelns und der Sammlungen zu tun, das Boris Groys mit Blick auf die Institution Museum folgendermaßen formuliert:

Wie kann man aber im Museum die Verwendung der Dinge zeigen – statt die Dinge selbst? Die moderne Subjektivität verschwindet bloß, wenn sie stirbt: Die Sammlungen, die sie gesammelt hat, werden aufgelöst, die Dinge aus diesen Sammlungen werden anders verwendet – es bleibt keine Leiche übrig, keine Pyramide, kein Tempel – nichts, was eine Dauerhaftigkeit hat, sondern nur ein Müllhaufen, der entsorgt werden muss. [...] Museale Sammlungen dienen der Aufbewahrung der Dinge, aber diese Sammlungen sind extrem instabil, ohne eigene Identität, ständig im Fluss und unter der Gefahr der spurlosen Auflösung.⁹

Die hier erörterte Problematik lässt sich an einer weiteren Arbeit, die betitelt ist mit *The Recovery of the Discovery* verdeutlichen. Die Arbeit stammt von dem französischen Künstler Cyprien Gaillard (*1980) und wurde 2011 in den Kunst Werke(n) Berlin e.V. – KW Institute for Contemporary Art gezeigt. Die durch Bott und Dion exemplarisch eröffnete Perspektive auf kleine Formen im Spektrum von Sammlungspraxis und Sammlung, von Abfall und Müll kann durch die ortsungebundene Arbeitsweise und installative Arbeit von Gaillard erweitert und unter Aspekten von Form und Format diskutiert werden. Mit dem Hinweis auf Gaillards raumgreifende Bierpyramide, die den Besucher in der ehemaligen Margarinefabrik zum Betreten und Betrinken und dadurch zur Zerstörung der künstlerischen Arbeit aufforderte (s. Abb. 2), rückt die (symbolische) Form der Ruine zugleich in den Vordergrund und wird zum Signifikanten einer Handlung, «die sich an der Ganzheit, Funktionalität und Intaktheit des Werks bemißt.»¹⁰ Dieses relationale Grundverständnis einer «Ruinenästhetik», schwingt grundlegend auch in der Auseinandersetzung mit der interaktiven Arbeit Gaillards mit, worüber die kleine Form als Bewegungsfigur profiliert, insbesondere aber die Komplexität ihrer Bezüge aufgezeigt werden kann.

Die Abbildung zeigt exemplarisch, wie sich Alltags- und Kunsterfahrung überschneiden, die Missachtung der Form zugleich einen Produktionsschub bedingt, durch den die künstlerische Arbeit vorangetrieben wird, womit eine historische



2 Cyprien Gaillard, *The Recovery of the Discovery* (2011), Installation, KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2011.

Verbindungsline zu Konzepten der ‹autodestruktiven Kunst› gezogen werden kann (Robert Smithson, Gustav Metzger u. a.). So wie die pyramidale Form als historische Chiffre im handelnden Umgang in ein poetisch-ruinöses Gegenwartsphänomen transformiert, wird auch die Paradoxie von Schutz und Bewahrung, Erhalt und Zerstörung, von Erfahrung und Erinnerung durch die künstlerisch initiierte Vermischung alltäglicher und musealer Praktiken problematisiert.¹¹ Mehr noch: Durch die vollzogene Zerstörungspraxis löst sich die Ruine aus ihrer Bindung an ein Bildmotiv, wie wir es aus der romantischen Kunst mit der aufkommenden Theorie des Fragments kennen, und eröffnet eine intensive Reflexion über Form und Struktur ebenso wie über Gattung, Genre, Kunstbegriff und Autorschaft. Die interaktive, installative und zugleich skulpturale Arbeit von Gaillard setzt diese Reflexion fort. Sie lässt sich daher nur sehr schwer mit überkommenen werk- oder gattungstheoretischen Kategorien bestimmen, sondern verkörpert in der Ereignishaftigkeit zugleich jene Entgrenzungstendenzen, die als kunsttheoretische Paradigmata zur Kennzeichnung aktueller künstlerischer Arbeiten herangezogen werden.¹² Darüber hinaus korrespondieren mit Prozesshaftigkeit und Performativität, Offenheit und Unbestimmtheit zugleich jene strukturellen Verdichtungen, wie sie bei Gaillard zum Beispiel in der spezifischen Verschaltung von Zeit beziehungsweise in einer zunehmenden Verdichtung und damit Verkürzung von (Zeit-)Erfahrungen deutlich werden: Indem der Künstler den Rezipienten zum Mit-Autor macht und ihn aktiv-handelnd an der künstlerischen Arbeit beteiligt, fällt der Augenblick der Produktion mit dem der Destruktion zusammen. Die Suche nach einem neuen historisch begründeten Sinnkomplex erfolgt daher weniger durch die Form der Ruine, sondern realisiert sich vielmehr in einer ästhetischen Erfahrung, das heißt im handelnd-

den Umgang in einem ästhetisch eröffneten Dazwischen: zwischen Bierpyramide und Ruine (*Displacement*), zwischen der graduellen Zerstörung der Skulptur und der Zersetzung von Geist und Körper durch den Alkohol usw. Die Arbeit von Gaillard verkörpert darin zugleich jenes widerständige Potenzial, wodurch ästhetische Erfahrung im Akt der ästhetischen Enteignung überhaupt erst möglich wird.

Das ästhetische Ereignis aber (unterbricht) – und zwar die Logik der Identifikation selbst. Das Subjekt der ästhetischen Erfahrung wird genau in dem Maße an sich selbst zurückverwiesen, wie es sich im Blick auf die ästhetischen Objekte nicht identifikatorisch zu verorten vermag, wie der Automatismus der Aneignung unterbrochen wird. Während im Konsum jeder neue, fremde Gegenstand zu einem eigenen gemacht wird, um die eigene Identität mit seiner Hilfe neu zu justieren, ermöglicht die Begegnung mit Kunst eine dazu gegenläufige Erfahrung, in der noch die vertrautesten Gegenstände fremd werden. [...] Bezeichnenderweise geht es in vielen künstlerischen Produktionen der Gegenwart weniger um die Schaffung formal neuartiger Objekte denn darum, durch verschiedene künstlerische Verfahren, je singuläre Maßnahmen und Eingriffe, eine ästhetische Distanz zu bereits Bekanntem zu initiieren.¹³

Bott, Dion und Gaillard treffen sich in ihrem künstlerischen Selbstverständnis als Sammler und Spurensicherer und damit in einer spezifisch mentalen Disposition, die als Angst vor Verlust bezeichnet werden kann, auf die aber in diesem Zusammenhang nicht weiter eingegangen werden soll.¹⁴ Alle drei Künstler teilen darüber hinaus eine intensive Leidenschaft im Umgang mit den Dingen vergangener und zeitgenössischer materieller Kulturen. Die ausgewählten Schauanordnungen machen dabei auf vielfältige referentielle Bezugnahmen aufmerksam. So lässt sich zum Beispiel auch ein Bogen zur materialistischen und plakativen Pop-Welt der Waren, der Werbung und Objektassemblagen der 1960er Jahre schlagen, ferner zu den Architektorkünstlern und ihren monumentalen Modellen künstlerischer Gedächtnisarbeit der 1970er oder zu den leisen Spurensicherern, die «im Kleinen und Privaten, im Unscheinbaren und scheinbar Nebensächlichen, im zufällig Gefundenen und in verstaubten Zeugnissen nach den Spuren alltäglicher Biografien, aber auch des traumatischen Schicksals der anonymen «kleinen Leute» suchen.»¹⁵

Im Ausstellungskontext erzählen die ent-funktionalisierten und verbrauchten, zugleich geordneten und expositorisch aufbereiteten Dinge in detaillierter Weise immer auch von Vielfalt und Vielheit, von Fakten und Funktionen, von Produktion und Konsum, Gebrauch und Verbrauch, Überfluss und Entfremdungstendenzen in der industrialisierten, urbanen Gesellschaft. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive zählen die Dinge als Fragmente, Reste, Abfall und Müll zu den sogenannten «Mikrostrukturen des Alltags». In ihnen symbolisiert sich unser «Abfallverhalten», das heißt unser Umgang mit gebrauchten und verbrauchten Dingen, der bis zur körperlichen Geste des Wegwerfens und der Zerstörung reicht. Alles hängt mit allem irgendwie zusammen. Und dennoch kristallisiert sich bei weiterer Betrachtung ein das Leben grundsätzlich bestimmender Gedanke heraus, der eine Leitperspektive unseres geplanten Projekts berührt. Dabei handelt es sich um den Versuch, durch das Sammeln, Optimieren und Ordnen, immer auch Klarheit über sich selbst zu gewinnen und gleichsam als *homo collector* seine Zugehörigkeit zu seiner raum-zeitlichen Dingwelt zu markieren. Sammeln als Ausdruck der Selbstverortung, des Weltverstehens und Weltbewältigens: Geht es bei all diesen Versuchen nicht möglicherweise auch darum, die Welt im Subjektiven objektivieren zu wollen und durch das Kleine zum Großen vorzudringen?

2. Leanne Shapton, *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, including Books, Street Fashion and Jewelry*, 2009

Der von Leanne Shapton konzipierte, fiktive Auktionskatalog mit dem langen Titel *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, including Books, Street Fashion and Jewelry*, 2009 in New York erschienen, erzählt die Liebesgeschichte eines Paares vom Beginn bis zu ihrer Trennung entlang in einer ungewöhnlichen Weise: Am Leitfaden einer bestimmten Anordnung von Gegenständen, Fotografien und kleinen Texten, die sich, numerisch angeordnet, erläuternd auf die mit Nummern versehenen Objekte beziehen. Diese Art von Bildnarration ist schon deshalb ungewöhnlich, weil wir es mit dem Format

3 Leanne Shapton, »Sechs Gläser selbstgemachte Erdbeermarmelade«, 2009.



1175



1176

1175

Cook's Illustrated

Ein Exemplar der Dezemberausgabe 2004 von *Cook's Illustrated*. Zwischen den Seiten liegt eine Einladung zur Weihnachtsparty der Bainbridge-Polarskis. Notiz auf der Rückseite im Wortlaut: »Traum: Ein blaugelber Vogel liegt tot auf einem Parkplatz, mit einem Tupfer Pink neben dem Körper. Dann sind da noch eine Tübe und eine Krähe, sie sind schon im Haus, aber noch nicht oben in der Wohnung. Hal öffnet die Tür, um sie reinzulassen, aber ich knalle sie wieder zu, und die Krähe wetzt ihren Schnabel oben am Türrahmen, um doch noch irgendwie reinzukommen.«
13 x 13 cm / \$10–20



1177

1176

Eine handschriftliche Notiz

Eine Quittung eines Geldautomaten von der Chase-Manhattan-Bank. Auf der Rückseite steht in Morris' Handschrift: »Willst Du immer noch einen Freund?« Darunter in Doolans Handschrift: »Ja, einen mit blauen Augen.« Darunter in Morris' Handschrift: »Und ich will eine unberechenbare Freundin.«
15 x 8 cm / \$10–20

1177

Sechs Gläser selbstgemachte Erdbeermarmelade

Sechs Gläser Erdbeermarmelade, selbstgemacht von Doolan. Das Paar verschenkte sie zu Weihnachten an Freunde. Beschriftet mit den Worten: »Frohe Kunde von Behaglichkeit und Marmelade. Alles Liebe von Hal und Lenore« sowie »Have A Berry Christmas. Alles Liebe von Hal und Lenore.«
\$20–45 (6)

eines Katalogs zu tun haben, der das, was er an Erinnerungsstücken des Paares zeigt, als käuflich markiert. Unter jedem Text findet sich eine genaue Größenangabe des erläuterten Gegenstands und eine ungefähre Preisangabe. Die Intimität der erzählten Liebesgeschichte steht somit konträr zu dem öffentlichen Format des Katalogs, in das sie eingelassen ist: Der Katalog wertet alltägliche Gegenstände museal auf, überführt diese in den Diskurs des käuflichen Ausstellungsstücks. Die Liebesgeschichte wird auf diese Weise aus dem Diskurs der Privatheit und Intimität herausgelöst und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, den Gesetzen des Marktes unterworfen. Der Wert der Gegenstände erfährt durch deren besondere Aufmachung/Präsentation eine Steigerung: Sie sind fotografisch fixiert und zuweilen in einer spezifischen Weise kunstvoll arrangiert; noch das wertloseste Ding erhält auf diese Weise den Wert eines besonderen Ausstellungsstücks. (Abb. 3)

Bei aller suggerierten Nähe werden die abgelichteten Dinge aber auf Distanz gerückt. Denn wir sehen nicht die Dinge selbst, sondern Bilder von Dingen, denen, mit Roland Barthes gesprochen, der Referent dessen, was geschehen sein könnte, zwar anhaftet, die aber zugleich die Abwesenheit des Gewesenen ausstellen.¹⁶ Der Wert der abfotografierten Ausstellungsstücke bemisst sich nach deren Vermögen, Garanten einer Geschichte zu sein, die schon von der ersten Seite an vergangen sein wird. Wir haben es also mit einem Text/Bild-Format des Ungleichzeitigen zu tun: In den gezeigten Gegenständen präsentiert sich die Gegenwart als vergangene, die scheinbar greifbare Präsenz der Liebe zwischen Lenore und Harold im Augenblick ihres schon Verschwunden-Seins. In dieser Hinsicht lässt sich davon sprechen, dass der fiktive Auktionskatalog die melancholische Struktur der scheiternden Liebesbeziehung in seine formale Struktur aufnimmt: Wir werden mit jedem Bild und mit jedem Textteil Zeugen einer im Schwinden begriffenen Präsenz.

Die vorliegende Konzeption einer Liebesgeschichte in Bildern gehört einer Ordnung des *Kleinen* an, da sie gewöhnlichen, an sich nicht besonders auffälligen Alltagsgegenständen verpflichtet ist, statt kunstvoller Hochglanzfotos Schnappschüsse zeigt, andererseits flüchtige Notizen, Zettel und gelesene Bücher, denen die Spuren ihres Gebrauchs anhaften. Damit rückt die Materialität der Dinge in den Vordergrund. Wir werden implizit aufgefordert, ganz genau hinzuschauen, damit uns kein Detail entgeht, da jedes Detail Auskunft zu geben scheint über ein bestimmtes Ereignis, einen Vorfall oder einen bestimmten Konflikt, der für die Liebesbeziehung prägend war und eventuell den Keim ihres Scheiterns schon in sich tragen könnte. Der implizite Appell, genau hinzuschauen, provoziert eine voyeuristische Haltung. Auch für den Transfer zwischen erläuterndem Text und Bild ist jedes Detail wichtig, denn weder die dargestellten Dinge noch die Texte sind selbsterklärend: Vielmehr besteht der Lektüreakt aus einem Vorgang des ständigen In-Beziehung-Setzens von Fotografien, fotografierten Gegenständen und nummerierten Erläuterungen, um aus den präsentierten Bruchstücken dieser Liebesbeziehung so etwas wie eine kausale Geschichte entstehen zu lassen. Das System einer fast schon kriminologisch angelegten Indiziensuche¹⁷ funktioniert nur durch die Art und Weise, wie Shapton in ihrem fiktiven Auktionskatalog Dinge anordnet, nämlich ohne ein erkennbares festes Prinzip, das sich durch den gesamten Katalog zöge. Jede Seite ist, was die Anzahl der Bilder, aber auch was ihre Anordnung – auch im jeweiligen Verhältnis zum Text – betrifft, anders gestaltet. Unser Bedürfnis, in dieses Chaos an Informationen und Reizen eine Struktur hineinzubringen, die etwas sichtbar zu machen in der Lage wäre, was uns doch verborgen bleibt, verdankt sich – dem Ausstellungs-

Nanne Meyer (*1953) beschreibt mit diesen Worten, um was es ihr als Zeichnerin geht: um das Ausloten von zeichnerischen Sprachformen. Mit dem flüchtigen Motiv der Wolke, das künstlerisch eine lange Tradition in der Auseinandersetzung und Darstellung besitzt, realisiert sie zeichnerisch auf eine ganz spezifische Weise die Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung und die Flüchtigkeit der Naturerscheinung.



5a Nanne Meyer, *Leicht bewölkt* (2000), Installationsansicht Aargauer Kunsthau, Mischtechnik auf Japanpapier, 650 Zeichnungen, Größen zwischen 5,5 × 8,9 cm und 6 × 9,5 cm

5b Nanne Meyer, *Leicht bewölkt* (2000), Detailansicht, Mischtechnik auf Japanpapier, 650 Zeichnungen, Maße zwischen 5,5 cm × 8,9 cm und 6 cm × 9,5 cm



In den dafür entwickelten wandfüllenden Installationen (Abb. 5 a), die aus einer Vielzahl von kleinen, mit Stecknadeln an die Wand gepinnten Zetteln besteht, erscheint die Arbeit luftig, leicht, dynamisch und schwerelos. Aufgrund der Anordnung der farbig nur leicht akzentuierten Blätter bilden sich auf der Wand Zonen der Verdichtung und solche der Leere aus, wodurch die atmosphärische Qualität im Raum gesteigert, Bild und Betrachter über das ästhetische und sinnliche Erleben zusammengeschlossen werden.

Für die Werkgruppe *Leicht bewölkt* nähert sich Nanne Meyer dem Phänomen der Wolke auf unterschiedlichen intertextuellen Abstraktionsniveaus (Abb. 5 b). Auf kleinen Papieren, die an Notizzettel, mehr aber noch Visitenkarten erinnern, skizziert sie verschiedene Wetterlagen und zitiert darüber hinaus poetische Himmelsbeschreibungen von Literaten wie Virginia Woolf oder James Joyce.

Die Künstlerin greift somit auf vorgefundene Sprache zurück, um sie schließlich gleich einer zerfransten Wolkenformation an der Wand zu verstreuen. Wichtige Impulse für die unterschiedlich betitelten Werkreihen der *Wolkenbilder* hat sie über die ostasiatische Kunst, insbesondere durch die Wolkenmetaphorik japanischer Maler-Dichter und ihre auf Rollenbildern realisierten Arbeiten, erfahren. Neben dem Interesse an der amorphen Dynamik der Wolke zeigen sich bildimmanente Einflüsse u. a. in der Betonung der Fläche als Grundelement, ferner in der Aufgabe der Zentralperspektive zugunsten einer beweglichen Perspektive sowie in der Hell/Dunkel-Kontrastierung. Das Wolkensystem, das Nanne Meyer ab 1997 zeichnerisch erkundet und als gleichsam variable Bildersammlung präsentiert, erschließt sich in der gewählten skizzen- bzw. linienhaften Formulierung und wandfüllenden Kartografie des Wolkenmotivs. So wie Bild und Text kombiniert die Künstlerin

6 Gerhard Richter, *Wolken* (1970), 16 Fotografien, 51,7 cm × 66,7 cm Atlas Blatt: 206



ebenso auch Gegenständliches und Abstraktes, Vages und Unverbindliches in das reduzierte Papierformat (s. Abb. 5 b). In der gewählten Schauanordnung öffnet sich das kleine Format zugleich für visuelle und narrative, kartografische und imaginierte, flüchtige und fixierte Wolkenkonstellationen. Objektive Naturformationen und subjektiver Blick verschränken sich dabei ebenso wie künstlerische Praktiken des Zeichnens, Skizzierens und Notierens mit naturwissenschaftlichen Verfahren der Dokumentation und einem Realitätsverständnis. «Eine Wolke ist Realität. Eine Zeichnung ist eine Realität. Reibung, Bewegung, Differenz, Projektion, auch das sind die Wolken, hier setzt die Zeichnung an.»²⁰ Zeichnen, so erklärt Nanne Meyer, sei für sie eine Form des Denkens und Erforschens, eine Reise auf dem Papier, bei der man nie genau weiß, wohin sie führe. Und immer bleibt die Linie auf dem Papier bestimmendes Merkmal ihrer Arbeiten. Setzt sie in früheren Zeichnungen die Linie vielfach ohne direkten Gegenstandsbezug ein, so ist es in späteren Arbeiten ein geradezu spielerisches Einkreisen des Flüchtigen, das Legen einer Spur, die den Dingen eine Kontur verleiht und dem Betrachter die Möglichkeit eröffnet, sich ihrer Entdeckungsreise anzuschließen.

Anders als zum Beispiel bei Gerhard Richter, der für seine in den 1970er Jahren entstandenen Wolkenfotografien einen «kartografischen Blick» entwickelt, was sich in der Typologisierung der Wolken und Übersetzung in einen seriell geschlossenen Block sowie im Format des Atlas wiederspiegelt (s. Abb. 6), öffnet Nanne Meyer mit der gewählten gleichsam verstreuten Schauanordnung auf der Wand jetzt auch den Raum (s. Abb. 5 b). Dadurch bewirkt sie zugleich jenes atmosphärische Potenzial der Präsenzerfahrung, das Maler und Zeichner in der Übertragung des Motivs auf die Leinwand durch mimetische Verweigerung und so in der Konstruktion eines eigentümlichen Zwischenraums von Atmosphären zwischen Subjekt und Objekt immer wieder gesucht haben.²¹ In der gewählten Konstellation, in der die kleinen Blätter im Medium der Zeichnung mehr spüren lassen, als erzählen, mehr aus sich heraus treten, als zeigen, macht Nanne Meyer nicht nur auf die Vielfältigkeit, die permanente Veränderbarkeit sowie das Chaotische in der Natur aufmerksam. Vielmehr erzeugt sie einen eigenen, nahezu plastischen Wirklichkeitsraum und ein Papierleben als «eine gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen. Sie [die Atmosphäre, S. A.] ist die Wirklichkeit des Wahrgenommenen als Sphäre seiner Anwesenheit und die Wirklichkeit des Wahrnehmenden, insofern er, die Atmosphäre spürend, bestimmter Weise anwesend ist.»²²

Während Richters objektivitätssuchendes Bildvermittlungskonzept das einzelne Bild und seine Zugehörigkeit zum Ganzen auf der Ebene struktureller Gemeinsamkeiten und Korrespondenzen thematisiert, das Medium Fotografie die dafür notwendigen formalisierenden Voraussetzungen liefert, wählt Nanne Meyer mit ihrem «Stapel von Nichtigkeiten» den Weg der subjektiven Schreibweise im Medium der Zeichnung. Dieser medienästhetische Hinweis auf die Praxis des Fotografierens und des Zeichnens besitzt meines Erachtens grundlegende Konsequenzen für die Art und Weise der Darstellung und Vermittlung des Motivs der Wolke in den jeweiligen Schauanordnungen. Die inszenierte Wandinstallation von Nanne Meyer bindet die zeichnerische Praxis nicht nur an die Wolkenmotivik, sondern insbesondere auch an die Art und Weise der Darstellung und Vermittlung. Die gewählte Schauanordnung resultiert somit letztlich zentral aus der «Sprache der Zeichnung», aus dem zeichnerischen Prozess, den Michel Sauer als eine äußerst individuelle

Notierung und ‹beseelte Äußerung› versteht und in einem Grenzraum zwischen Idee und Form verortet.

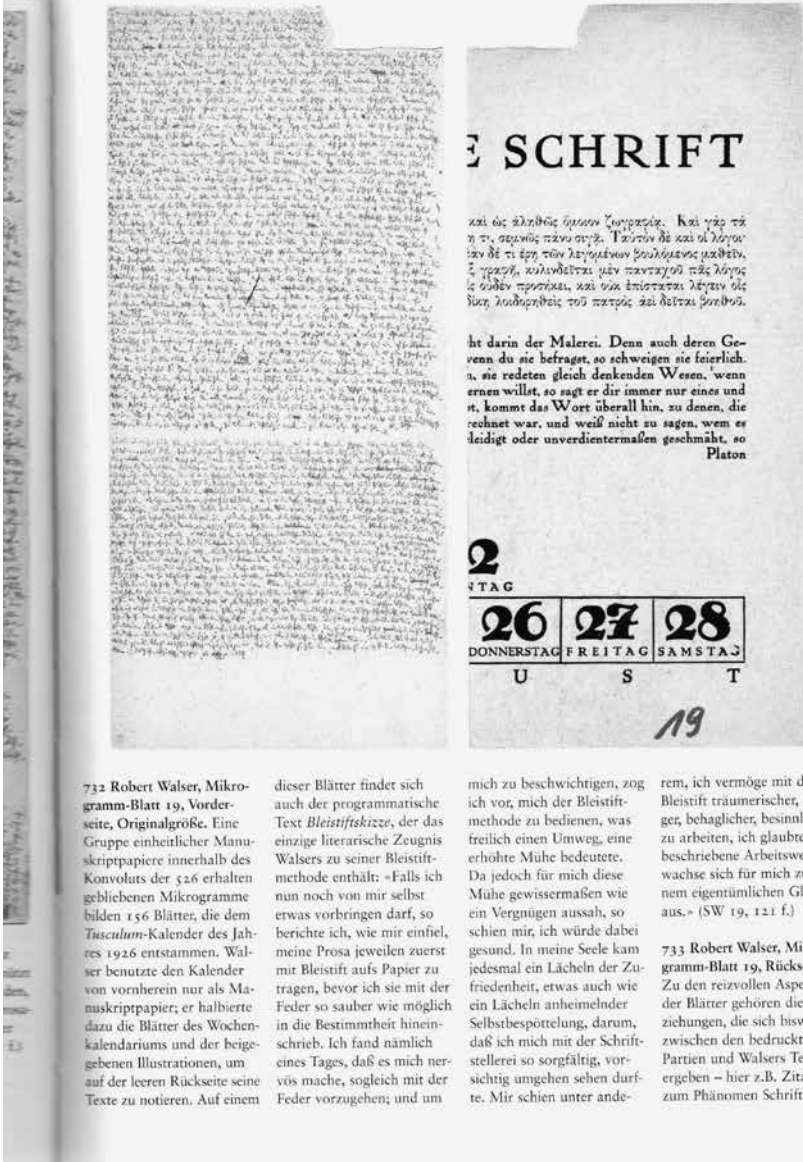
Der Zeichenprozess bezieht Erfahrungen, Methoden und Kenntnisse von überall her und erneuert sie dabei ständig. Lesart und Leserichtung bleiben frei. Das generell Ausschnitt-hafte der Zeichnung gibt auch den leeren Stellen ihren Sinn, ein Teil der Zeichnung spielt deshalb paradoxerweise im Nichtgezeichneten. [...] Hier geht es um die die subjektive Sicht einer Wirklichkeit, in Form von Auswahl und Verteilung, Vertiefung und Abstufung, Betonung und Auslassung. Was macht nun die Zeichnung mit der Wirklichkeit? Sie zerlegt und filtert sie und kommt verkleinert zusammengefasst mit ihr heraus, indem sie eine neue Maßstäblichkeit erfindet, in der sie eigene Messungen anstellt, mit der sie Größen und Verhältnisse neu bestimmt und reimportiert.²³

Die Schauanordnung macht aus dieser Perspektive letztlich auf die gezeichneten, ‹erfundenen› Wirklichkeiten aufmerksam und eröffnet dem Betrachter die Möglichkeit, gleichsam in sie hineinzusehen und so permanent zu vervielfältigen.²⁴ Das Sehen transformiert in ein Spüren, das Abwesende in ein Anwesendes, worüber außerdem die Paradoxien im Prozess der zeitlichen und räumlichen Fixierung einer Wolke für den Betrachter nachvollziehbar werden. ‹Wolken: Sichtbar verweisen sie auf Nichtsichtbares, sie sind deutlich undeutlich und will man sie zeichnen, sind sie immer schon vorüber. Die Wolke ein Zwischensein, das Bild einer Wolke ein Paradox.›²⁵

Das kleine Format unterläuft in der gewählten Schauanordnung zudem jeden Eindruck von Monumentalität. Der Künstlerin geht es auch vielmehr darum, ‹das Kleine (die Zeichnung) noch kleiner zu machen. Die hohe Opulenz schierer Größe wird subversiv unterlaufen. Gleichzeitig wird die zeichnerische Notiz (und gedankliche Punktlandung) auf dem Papier als Essenz künstlerischen Tuns herausgestellt und aufgewertet.›²⁶ Im Ausstellungskontext ist es insbesondere die Wand, die der Wandelbarkeit der Wolken zugleich eine spezifische Grundierung, der Formlosigkeit eine adäquate Form und den gleichsam schwebenden und miniaturisierten Blättern Halt und Größe zu geben verspricht. Auf diese Weise eröffnet sich eine durch Bild und Text im kleinen Format zeichnerisch initiierte ‹fraktale› Erzählung auch darüber, was der Mensch im Universum ist, was er ausmachen kann und wo (ihm) Grenzen gesetzt sind.

4. Robert Walser: *Mikrogramm-Blatt 19*

526 Mikrogramm-Blätter Robert Walsers aus dem so genannten *Bleistiftgebiet* aus der Zeit ab 1924 sind erhalten geblieben. Es handelt sich um Bleistiftentwürfe Walsers, die durch eine mikroskopisch kleine Schrift gekennzeichnet sind. Ihre mühsame Entzifferung stellt bis heute eine große Herausforderung für Editoren dar. Das Konvolut wurde in einer Schuhschachtel gefunden und dem Vormund Walsers, Carl Seelig, 1937 ausgehändigt. Dieser erklärte Walsers Schrift, die für ihn unentzifferbar blieb, zur ‹Geheimschrift›. Es war Jochen Greven, der spätere Herausgeber der Werke Walsers, der Walsers Schrift entzifferte und den Begriff ‹Mikrogramme› prägte.²⁷ Bisher sind etwa zwei Fünftel der Mikrogramme – diejenigen nämlich, die Walser selbst abgeschrieben und weiterbearbeitet hat – noch nicht publiziert. Eine neue, noch im Entstehen befindliche Kritische Robert Walser-Ausgabe, die von Wolfram Groddek und Barbara von Reibnitz herausgegeben wird, möchte Walsers Texte so präsentieren, dass die in der bisherigen Ausgabe der Mikrogramme²⁸ nicht mehr ersichtliche semantisch-graphische Konstellation der Aufzeichnungen er-



732 Robert Walser, Mikrogramm-Blatt 19, Vorderseite, Originalgröße. Eine Gruppe einheitlicher Manuskriptpapiere innerhalb des Konvoluts der 526 erhalten gebliebenen Mikrogramme bilden 156 Blätter, die dem *Tusculum*-Kalender des Jahres 1926 entstammen. Walser benutzte den Kalender von vornherein nur als Manuskriptpapier; er halbierte dazu die Blätter des Wochenkalendariums und der beigegebenen Illustrationen, um auf der leeren Rückseite seine Texte zu notieren. Auf einem

dieser Blätter findet sich auch der programmatische Text *Bleistiftskizze*, der das einzige literarische Zeugnis Walsers zu seiner Bleistiftmethode enthält: «Falls ich nun noch von mir selbst etwas vorbringen darf, so berichte ich, wie mir einfiel, meine Prosa jeweils zuerst mit Bleistift aufs Papier zu tragen, bevor ich sie mit der Feder so sauber wie möglich in die Bestimmtheit hineinschrieb. Ich fand nämlich eines Tages, daß es mich nervös mache, sogleich mit der Feder vorzugehen; und um

mich zu beschwichtigen, zog ich vor, mich der Bleistiftmethode zu bedienen, was freilich einen Umweg, eine erhöhte Mühe bedeutete. Da jedoch für mich diese Mühe gewissermaßen wie ein Vergnügen aussah, so schien mir, ich würde dabei gesund. In meine Seele kam jedesmal ein Lächeln der Zufriedenheit, etwas auch wie ein Lächeln anheimelnder Selbstbespöttelung, darum, daß ich mich mit der Schriftstellerei so sorgfältig, vorsichtig umgehen sehen durfte. Mir schien unter ande-

rem, ich vermöge mit dem Bleistift träumerischer, ruhiger, behaglicher, besinnlicher zu arbeiten, ich glaubte, die beschriebene Arbeitsweise wachse sich für mich zu einem eigentlichen Glück aus.» (SW 19, 121 f.)

733 Robert Walser, Mikrogramm-Blatt 19, Rückseite. Zu den reizvollen Aspekten der Blätter gehören die Beziehungen, die sich bisweilen zwischen den bedruckten Partien und Walsers Texten ergeben – hier z.B. Zitate zum Phänomen Schrift.

7 Robert Walser, Mikrogramm-Blatt 19, 2008.

halten bleibt. Es ist die Faksimilierung der Handschriften vorgesehen, sodass die graphische Dimension des Mikrogramm-Konvoluts (*Aus dem Bleistiftgebiet*) sichtbar werden kann.²⁹ Erst durch die Präsentation der einzelnen Blätter im Blattverbund wird sich zeigen lassen, dass Robert Walsers Mikrogramm-Blätter sich wie Bilder lesen lassen: Sie bilden auf der Ebene der Schriftbildlichkeit unterschiedlichste Schauanordnungen aus. Groddek spricht von einer «Werkstatt» der Kreativität und von einem «Textspeicher [...], dessen visuelle Winzigkeit sich umgekehrt proportional

zum Ausmaß der darin verwahrten Textmenge verhält». ³⁰ Sei es, dass zwischen den Texten, die ihrerseits unterschiedlich geformte Blöcke bilden, Freiräume entstehen, die das Gesamtbild als geometrische Formation erscheinen lassen, sei es, dass Walser ganz ungewöhnliche Textmaterialien verwendete und diese spezifisch präparierte. Walser benutzte unter anderem Kalender als Manuskriptpapier, er halbierte die Blätter des Wochenkalendariums und der beigegebenen Illustrationen, um auf der leeren Rückseite seine Texte zu notieren. ³¹ Mit Walsers ›Bleistiftmethode‹ verbindet sich ein Konzept von Schreiben, das die Spuren des Provisorischen bewahren möchte und der ›Bestimmtheit‹ entgeht. Dieses Prinzip können wir etwa dem Mikrogramm-Blatt 39 mit dem Prosastück *Bleistiftskizze* entnehmen. Es handelt sich hier um eine der wenigen poetischen Selbstaussagen Walsers, aus der hervorgeht, dass gerade in der »erhöhten Mühe« des Schreibens mit dem Bleistift eine Sorgfalt im Umgang mit den Wörtern begründet liegt, die den Schriftsteller glücklich werden lässt. ³²

Der Bleistift ist ein spezielles Schreibinstrument: Er hinterlässt auf dem Papier Spuren von Schrift, die jederzeit leicht tilgbar sind; die spezifische Materialität der Bleistiftmine erlaubt einen vergleichsweise leichten Druck, den der Schreiber auf seinem Papier ausübt. Gerade weil es sich jedoch um eine fragile Angelegenheit handelt (die Bleistiftmine kann bei zu hohem Druck leicht brechen), erfordert die Bleistiftmethode größte Sorgfalt. Offenbar will Walser diese Sorgfalt und Vorsicht auch den Wörtern angedeihen lassen, die sich in seinen Texten eher um mögliche Bedeutungen herumschlängeln, als diese zu fixieren. Schreiben mit dem Bleistift gleicht also einem formalen und einem inhaltlichen Schwebезustand, den Walser mit »Mühe«, die ihm wiederum Vergnügen bereitet, zu halten versteht: Im Sinne einer Skizze, eines Entwurfs werden die geschriebenen Worte in einen Zustand des Vorläufigen überführt und nur vorübergehend festgehalten.

Dass dieser Eigenheit des Vorläufigen auch Walsers Wahl des Schreibuntergrunds entspricht, möchte ich am Beispiel des Mikrogramm-Blattes 19 demonstrieren: Dieses Mikrogramm-Blatt zeigt uns auf der Vorderseite den Teil eines Tusculum-Kalenderblattes aus dem Jahr 1926. Walser hat das Kalenderblatt offenkundig in der Mitte zerschnitten und damit auch das dem Wochenkalendarium inhärente System eines linearen Ablaufs von Zeit durchtrennt. Durch die Wahl dieses Schreibuntergrunds wird der Eindruck erweckt, als handele es sich bei dem Geschriebenen um ein flüchtiges Notat, das in seiner Vorläufigkeit auf jedem anderen Untergrund hätte stehen können. Das Kalender-Blatt kann in qualitativer Hinsicht als *klein* verstanden werden, da es aufgrund seiner Zweckentfremdung den Eindruck des ganz und gar Willkürlichen und Unscheinbaren erweckt. Auf der Rückseite dieses halbierten Kalenderblatts notierte Walser zwei Prosastücke, die die Titel tragen: *Ich vermag nicht viele Worte zu machen* und *Zärtlich oder wenigstens freudig stimmt mich die Erwartung*. Die Datierung des ersten Prosastücks wird für Juli 1927 vermutet, für den zweiten Text bleibt sie unsicher. Setzt man diese beiden Seiten des Kalenderblatts intertextuell zueinander ins Verhältnis, verändert sich die Qualität des ›Kleinen‹: Das, was auf der Vorderseite des Kalenderblattes noch lesbar ist, erhält durch seine beschriftete Rückseite plötzlich eine erweiterte Bedeutung. Die noch lesbaren Restbestände eines Platon-Zitats treten zu den Prosastücken in einen Zusammenhang, der eine Art ›dritten Text‹ entstehen lässt: Wir sehen auf der Vorderseite des Wochenkalenders über der Datierung dreier Wochentage das groß gedruckte Wort »Schrift« und darunter in griechischer Sprache und einer darunter

stehenden deutschen Übersetzung einen Auszug aus Platons Dialog *Phaidros*: Es handelt sich um Bruchstücke aus der folgenden Passage des Dialogs zwischen Sokrates und Phaidros:

Sokrates Wer also glaubt, eine Kunst in Buchstaben zu hinterlassen, und wer sie wieder aufnimmt, als ob etwas Klares und Festes aus Buchstaben zu gewinnen sei, der strotzte von Einfalt und konnte in Wirklichkeit nicht den Wahrspruch Ammons, da er sich einbildete, die geschriebenen Reden bedeuteten irgend etwas mehr, als den schon Wissenden an das zu erinnern, wovon das Geschriebene handelt.

Phaidros Ganz richtig.

Sokrates Denn dieses Bedenkliche, Phaidros, haftet doch an der Schrift, und *darin gleicht sie in Wahrheit der Malerei. Auch deren Werke stehen doch da wie lebendige, wenn du sie aber etwas fragst, so schweigen sie stolz. Ebenso auch die geschriebenen Reden. Du könntest glauben, sie sprächen, als ob sie etwas verstünden, wenn du sie aber fragst, um das Gesagte zu begreifen, so zeigen sie immer nur ein und dasselbe an. Jede Rede aber, wenn sie nur einmal geschrieben, treibt sich allerorts umher, gleicherweise bei denen, die sie verstehen, wie auch bei denen, für die sie nicht paßt, und sie selber weiß nicht, zu wem sie reden soll, zu wem nicht. Gekränkt aber und unrecht getadelt, bedarf sie immer der Hilfe des Vaters, denn selbst vermag sie sich weder zu wehren noch zu helfen.*

Phaidros Auch dies ist sehr richtig von dir gesagt.³³

Der markierte Dialogausschnitt steht im Kontext der im *Phaidros* verhandelten Frage, wie die Schrift gegenüber der mündlichen Rede zu bewerten sei. Sowohl die Schrift als auch die Rede, so lesen wir, erschließen sich nicht wirklich dem Verständnis, da die Worte zu zirkulieren beginnen und deren Ausdeutung den Verständigen oder auch Unverständigen obliegt. Bei Platon zeigt sich damit eine modern anmutende Form der Sprachkritik, die, wenn man sie auf Walsers Prosastücke *Ich vermag nicht viele Worte zu machen* und *Zärtlich oder wenigstens freudig stimmt mich die Erwartung* zurückbezieht, eine gewisse Verschiebung erfährt. Die bei Platon verhandelte Frage nach der Zuverlässigkeit von Schrift als Medium der Wahrheitsfindung im Akt der Rezeption wird durch die Prosastücke Walsers zugespitzt: Denn die Authentizität der Schrift wird hier schon auf der Ebene der Produktion in Zweifel gezogen. Im Grunde kann niemand für sich die Rolle des Sprachneuschöpfers in Anspruch nehmen, denn die Dichter, so lesen wir bei Walser, schreiben voneinander ab. Entscheidend ist nun, dass Walser die bei Platon angelegte Skepsis gegenüber dem Wahrheitsgehalt von Schrift und Rede konstruktiv wendet: Er entwickelt das Bild einer Dynamik schriftstellerischer Produktivität, die darin besteht, dass zitiert wird. Verfahren der Zitation, so legen es Walsers Texte nahe, vermögen über Generationen und Epochen hinweg Sprache lebendig zu halten. Das Prosastück *Ich vermag nicht viele Worte zu machen* nimmt im Titel diese Idee auf, denn es wird suggeriert, dass dank einer Reduktion von Worten durch die Indienstnahme von schon Geschriebenem und Gedachtem sich wesentliche Essenzen von hoher Aussagekraft herauskristallisieren lassen.

Abgesehen von nationalen Problemen, deren Lösung oder auch bloß Inbewegungssetzung nicht immer oder besser, überaus selten gelingt, übermitteln Dichter anderen Dichtern mitunter Eindrücke, weil sie sich gegenseitig lesen, was streng genommen vielleicht gar nicht stattfinden sollte, was nun aber doch immer wieder geschieht. Ein von mir hochgeschätzter Romancier, den ich selber übrigens in gewisser Hinsicht einstmals, wie ich gern zugebe, als eine Art Aufmunterung oder Inspiration sozusagen, ohne irgend etwas dafür zu bezahlen, in Gebrauch nahm, entlehnte bei einem Novellisten, der einige

Jahre vor ihm schrieb und der den Mut und den Anstand besaß, dem Leben anlässlich eines Duells lebwohl zu sagen, einen ganz bestimmten Satz, solch eine Unverkennbarkeit, daß mir, als ich ihn zu Gesicht bekam, jedes Irren ausgeschlossen zu sein schien.³⁴ Walser nimmt der Verhandlung großer, «nationaler Probleme» ihr Gewicht, indem er die Aufmerksamkeit auf ein Zirkulationssystem poetischer Sprache lenkt, das, so wird es hier utopisch unterstellt, frei ist von den Gesetzen des Marktes: Der Dichter bedient sich ganz frei des Gedankenguts anderer Dichter, um sich zu inspirieren. Das zweite Prosastück auf der Rückseite des Kalender-Blattes liefert die Auflösung des im ersten Prosastück aufgeworfenen Rätsels, von welchen Autoren sich Walser inspiriert sieht: Von dem französischen Romancier Stendhal, der, wie uns Walser vorführt, wiederum von Puschkin, dem russischen Novellisten profitierte, und zwar ganz konkret von der Gestalt eines Mohren. In die Kette dieser Adaption eines kleinen Motivs durch Lektüre wird schließlich Flaubert aufgenommen, und am Ende der Kette steht Walser selbst, der sich, wie er schreibt, selbst nachahmt: «Ich z. B. ahmte mich anlässlich der Niederschrift meiner ›Geschwister Tanner‹ selber insofern nach, als ich ›Simon, eine Liebesgeschichte‹ die eine flüchtige Phantasie ist, als Vorbild vorkommen ließ. Ist ihnen bekannt, daß ich mich zeitweilig auf einem Schloß aufhielt, wo ein Neger als Page figurierte?»³⁵ Es ergibt sich somit die schon fast groteske Situation, dass etwas schon Niedergeschriebenes dem Schreiber vorauszuweichen scheint. Walser treibt sein Spiel einer intertextuellen Selbstreferenz so weit, dass sogar fiktionale und außerfiktionale Welt zur Deckung kommen: Puschkins Mohr kehrt als ein «Neger», der «als Page» figurierte, in Walsers Lebenswirklichkeit wieder und diese Lebenswirklichkeit (Aufenthalt auf einem Schloss) bildet den Kontext, innerhalb dessen die Genese der *Geschwister Tanner* zu verorten ist.

Schreiben erscheint bei Walser somit paradoxerweise als ein Akt progressiver Regression: Geliehene Rede/Schrift generiert neue Texte. Dieser Befund erweist sich im Kontext des fragmentierten Platon-Zitats als höchst aufschlussreich: Platons Frage nach dem Wahrheitsgehalt von geschriebener beziehungsweise gesprochener Sprache verschiebt sich bei Walser dahingehend, dass jede Vorstellung von einem ›Urgrund‹ Wahrheit verbürgender Sprache zurückgewiesen wird. Stattdessen begegnet uns ein Konzept von Wiederholung und Verschiebung, von dem Barthes in *Die Lust am Text* sagt, dass man sich hier «verlieren, in das Nichts des Signifikats eingehen» könne.³⁶ Für Walser ist eine Weise des Schreibens, die sich als eine Spiralbewegung aus schon immer Vorhandenem beschreiben ließe, mit «Vergnügen» konnotiert. Eine Fokussierung formaler Kriterien des Kleinen, wie das Flüchtigkeit induzierende Schreibinstrument Bleistift oder das Zufall suggerierende Schreibmaterial Kalenderblatt, profiliert noch einmal Walsers Poetik als kleinstmögliche Reduktion von Sprachmaterial. Aus ihm kann sich das größte Potential an Deutungsvielfalt entfalten.³⁷

Abschließende Bemerkungen

Das Schauen benötigt Orte, an denen geschaut, und Techniken, mit denen geschaut wird.³⁸ Diese Orte und Techniken beeinflussen dasjenige, was geschaut wird. Schauanordnungen sind komplexe Gebilde, die historischen Veränderungen unterliegen und haben vielfach populäre, aber auch lehrende Funktionen. Schauanordnungen besitzen darüber hinaus eine hochgradig inszenatorische Qualität mit sinnlicher

Wirkung: Sie ordnen und strukturieren, erweitern und verschieben gleichermaßen Wahrnehmung und Wissen und finden sich in unterschiedlichen kulturellen Feldern und Formaten wieder. Dazu gehören u. a. das Kino und der Film, ferner das Diorama, Panorama und die Theaterbühne, aber auch das Tagebuch und Fotoalbum, das Internet, das Buch oder die Ausstellung.

Schauanordnungen, wie wir sie insbesondere als Ding-, Text- und Bildräume, d. h. als Teil eines Ausstellungsettings verstanden und in ihrer gestischen und sprachlichen Struktur in den Blick genommen haben, definieren sich aus dieser Perspektive grundlegend über die ihnen eingeschriebene Wahrnehmungs-, Augen- und Körperarbeit.³⁹ So wie der Boden oder die Wand in einem Ausstellungsraum kann auch die Seite in einem Buch als Displays verstanden werden. Durch sie sind Anordnungsprinzipien sichtbar geworden, für die Merkmale von Konstellation beziehungsweise Konfiguration kennzeichnend sind.⁴⁰ Nimmt man Konstellation und Konfiguration als Definition für Schauanordnungen, so werden Charakter und Potenzial der ständigen Bewegung, der Umdeutungen und Metareflexionen bereits offenkundig, die durch die kleine Form eine weitere Steigerung erfahren.⁴¹

Die gewählten Beispiele machen deutlich, dass sowohl herkömmliche Lesemuster als auch Wahrnehmungsmuster ins Wanken geraten. Es entstehen durch Prozesse der Minimalisierung und Atomisierung Effekte des Grotesken, der Verfremdung: Kleines erscheint anders, wenn es den Wert von Größe zugesprochen bekommt und umgekehrt zeigt sich Großes von seiner skurrilen Seite, wenn es anders perspektiviert wird. Strategien der Banalisierung, Verniedlichung, auch der Infantilisierung erzeugen Nähe und Distanz. Schauanordnungen folgen somit der Vorstellung eines Zwischen- bzw. Möglichkeitsraums, der beharrlich und flexibel zugleich erscheint, experimentelle, potenzielle, temporäre und korrigierende Re-Formulierungen ebenso wie kollektive Sinn- und Bedeutungsproduktion ermöglicht. Alle Fallbeispiele integrieren Lücken und Leerstellen. Es handelt sich um hermeneutische Zwischenräume, da Bedeutungszusammenhänge erst im Akt der Lektüre generiert werden können, aber auch um Zwischenräume im temporalen Sinn, da sie das Kontinuum linear angeordneter Zeit(-erfahrung) durchbrechen und den Blick auf Ungleichzeitigkeiten lenken. Schau-Anordnungen des Kleinen generieren damit einen offenen ‚Text‘, der sich nicht auf ein Zentrum hin konzentriert, sondern Produktion von Sinn anreizt und diese mäandierend und materialreich inszeniert. Die skizzierten Beispiele repräsentieren auf unterschiedliche Weise ferner eine ‚Verdinglichung von Welt‘, stellen zugleich aber auch Geltungsansprüche von Repräsentation wie auch die Dingpräsenz in Frage. Das fetischisierte Alltagsding, die szenischen Miniaturen oder die zerfransten, kaum lesbaren Notizzettel oszillieren dabei zwischen Sichtbarkeit und Sichtbarkeitsentzug und interessieren letztlich auch «als Bestandteil einer neuen Form des kollektiven Gedächtnisses, in der jenseits des Hochkulturschemas kommunikativ-individuelles mit kollektiv-kulturellem Gedächtnis verbunden wird, als auch als Materialität, als Ding der material culture.»⁴²

Anmerkungen

- 1 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle. Berlin 2006, S. 26–27.
- 2 Gernot Grube, Werner Kogge u. Sibylle Krämer, *Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005. Vgl. hierzu Frank R. Wilson, *The Hand. How its Use Shapes the Brain, Language and Human Culture*, New York 1998. Der Autor stellt das Primat des Geistes über den Körper infrage, indem er den Einfluss der Evolution der Hand auf Kognition und Kultur erörtert. Aus dieser Perspektive s. auch Claudia Benthien, Christoph Wulf, *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek 2001.
- 3 Thomas Düllo spricht in diesem Zusammenhang von Handlungserfahrungen beziehungsweise von einem «Handlungswissen», die aus der spezifischen Produktion und Vermittlung von kulturellen Angeboten und ihrer notwendigen Übersetzungsleistung in spezifische Kompetenzen, das heißt in performative und kognitive Unterscheidungsoperationen resultieren. Vgl. Thomas Düllo, *Kultur als Transformation. Eine Kulturwissenschaft des Performativen und des Crossover*, Bielefeld 2011, bes. S. 15–17.
- 4 Karsten Bott, *Von jedem Eins*. Bestandsaufnahme-Katalog, Köln 2007. Vgl. den künstlerischen Vortrag von Karsten Bott zum Thema: *Das Archiv für Gegenwarts-Geschichte – Von jedem Eins*, im Kontext der *Silogespräche* am 18. Juni 2013 im Fach Kunst der Universität Paderborn. Thema der Reihe im Sommersemester 2013 war *Materialdiskurse III: greifen, stellen, legen, anordnen, biegen, verkürzen*. *Künstlerisches Handeln in der Gegenwartskunst*. Der Schwerpunkt lag auf künstlerischen Handlungen in Bildhauerei, Fotografie, Installation und im Umgang mit dem Raum. Siehe dazu ausführlicher: http://groups.uni-paderborn.de/siloge_spraeche/index.
- 5 Gottfried Korff, «Sieben Fragen zu den Alltagsdingen», in: *Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur*, hg. von Gudrun König, Tübingen 2005. Zu Alltagsdingen, Dingkulturen und zur Dinghaftigkeit s. auch Anke Ortlepp, Christoph Ribbat, *Mit den Dingen leben. Zur Geschichte der Alltagsgegenstände*, Stuttgart 2010.
- 6 «Vertreter unterschiedlicher Fächer teilen die Einschätzung, dass kein Ding zu unbedeutend und kein Objekt zu klein ist, um nicht schon kulturell kodiert und mit Bedeutungen aufgeladen zu sein. [...] Jeder Alltagsgegenstand, und sei er noch so unscheinbar und unpräzise, wird damit zum potentiell interessantesten Untersuchungsgegenstand der Forschung.» Anke Ortlepp, «Alltagsdinge», in: *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, hg. v. Stefanie Samida, Manfred K.H. Eggert, Hans Peter Hahn, Stuttgart/Weimar 2014, S. 161–165, hier S. 162.
- 7 Mark Dion, *Die Akademie der Dinge*, hg. v. Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel [= Katalog anlässlich des gleichnamigen Projekts mit der Hochschule für Bildende Künste Dresden in Kooperation mit den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 24. Oktober 2014 bis 25. Januar 2015], Köln 2015.
- 8 Vgl. Michael Niehaus, «Dinge in Bewegung», in: *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, hg. v. Stefanie Samida, Manfred K.H. Eggert u. Hans Peter Hahn, Stuttgart/Weimar 2014, S. 132–140.
- 9 Boris Groys, «Sammeln und gesammelt werden», in: ders.: *Logik der Sammlung. Am Ende des Musealen Zeitalters*, München/Wien 1997, S. 46–62, hier S. 58.
- 10 Hartmut Böhme, «Die Ästhetik der Ruinen», in: *Der Schein des Schönen*, hg. v. Dietmar Kamper u. Christoph Wulf, Göttingen 1989, S. 287–304.
- 11 Martin Germann spricht hingegen vom «bildmächtigen Werk» Gaillards, das eine «Obsession für die Poesie der Zerstörung und deren globalkulturelle Spielarten und Symbole» zu einen versucht. Vgl. Martin Germann, «Cyprien Gaillard», in: *Made in Germany Zwei. Internationale Kunst in Deutschland*, [= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 17. Mai–19. August 2012], hg. v. Sprengel Museum Hannover, Kestnergesellschaft u. Kunstverein Hannover, Nürnberg 2012, S. 104–107, hier S. 104.
- 12 Vgl. Juliane Rebentisch, *Theorien zur Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, bes. S. 19–21.
- 13 Ebd., S. 115.
- 14 Vgl. zur Angstmetapher sowie zu Konjunkturen kollektiver Angst bes. Andreas Käuser, «Angst, Medialität und Repräsentation», in: *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. v. Lars Koch, Stuttgart/Weimar, 2013, S. 141–147.
- 15 Vorwort von Christoph Vitali, Peter-Klaus Schuster u. Stephan v. Wiese, in: *Deep Storage, Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, hg. v. Ingrid Schaffner u. Matthias Winzen, München/New York, 1997, S. 7–9, hier S. 7.
- 16 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt/Main 1985, S. 86.
- 17 Carlo Ginzburg, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Aus dem Italienischen von Gisela Bonz u. Karl F. Hauber. Berlin 1995.
- 18 «Plötzlich diese Übersicht» ist der Titel einer Skulpturengruppe des Künstlerduos aus ungebranntem Ton aus dem Jahr 1981 mit über 200 Teilen.“

- 19 «Nanne Meyer», in: *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, hg. v. Stephan Kunz, Johannes Stückelberger u. Beat Wismer, München 2005, S. 159.
- 20 Ebd., S. 160.
- 21 Vgl. Gernot Böhme, *Atmosphäre*, Frankfurt/Main 1995, S. 22.
- 22 Ebd., S. 34.
- 23 Michel Sauer, «Sprache der Zeichnung. Sockel für eine Bärenskulptur», in: *Je mehr ich zeichne. Zeichnung als Weltentwurf*, hg. v. Eva Schmidt, [= Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen, 5. September 2010–13. Februar 2011], Köln 2010, S. 21–31, hier S. 22.
- 24 Ebd., S. 22.
- 25 Kunz, Stückelberger u. Wismer, 2005 (wie Anm. 18), S. 160.
- 26 «Andreas Schalhorn, Nanne Meyer», in: *Je mehr ich zeichne* (wie Anm. 22), S. 86.
- 27 Wolfram Groddek, «Schrift und Textkritik. Vorläufige Überlegungen zu einem Editionsproblem in Robert Walsers Mikrogrammen am Modell der «Bleistiftskizze»», in: *Modern Language Notes* 117 (2002), S. 544–559.
- 28 Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet*. 6 Bände. *Mikrogramme 1924–1933*. Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich entziffert und hg. v. Bernhard Echte und Werner Morlang. Frankfurt/Main 1985–2000. Hier sind nur die Mikrogramme aufgenommen, die Walser nicht in Reinschrift übertragen hat.
- 29 Broschüre: Robert Walser, *Kritische Robert Walser-Ausgabe*, Editionsprojekt, S. 10.
- 30 Groddek 2002 (wie Anm. 26), S. 545: «Die meisten der seit 1924 von Walser selbst publizierten Prosastücke wurden zuerst in dem «Bleistiftgebiet» der Mikrogramme vorentworfen und dann akribisch mit Tinte und Feder abgeschrieben.»
- 31 Robert Walser, *Sein Leben in Bildern und Texten*, hg. und gestaltet von Bernhard Echte. Frankfurt/Main 2008, S. 383.
- 32 «Falls ich nun noch von mir selbst etwas vorbringen darf, so berichte ich, wie mir einfiel, meine Prosa zuweilen zuerst mit Bleistift aufs Papier zu tragen, bevor ich sie mit der Feder so sauber wie möglich in die Bestimmtheit hineinschrieb. Ich fand nämlich eines Tages, daß es mich nervös mache, sogleich mit der Feder vorzugehen; und um mich zu beschwichtigen, zog ich vor, mich der Bleistiftmethode zu bedienen, was freilich einen Umweg, eine erhöhte Mühe bedeutete. Da jedoch für mich diese Mühe gewissermaßen wie ein Vergnügen aussah, so schien mir, ich würde dabei gesund. In meine Seele kam jedesmal ein Lächeln der Zufriedenheit, etwas auch wie ein Lächeln anheimelnder Selbstbespöttelung, darum, daß ich mich mit der Schriftstellerei so sorgfältig,

- vorsichtig umgehen sehen durfte. Mir schien unter anderem, ich vermöge mit dem Bleistift träumerischer, ruhiger, behaglicher, besinnlicher zu arbeiten, ich glaubte, die beschriebene Arbeitsweise wachse sich für mich zu einem eigentümlichen Glück aus, und wie ich es mit vielen Versuchen, der Öffentlichkeit etwas zu sagen, hätte machen können, seien vorliegende Äußerungen betitelt, wie sie der Leser überschrieben findet.» Robert Walser, «Bleistiftskizze», in: ders., *Es war einmal. Prosa aus der Berner Zeit 1927–1928*. Zürich/ Frankfurt/Main 1986, S. 119–122.
- 33 Ich verwende hier eine andere Übersetzung als die auf dem von Robert Walser zerschnittenen Kalenderblatt. Platon, *Phaidros oder Vom Schönen*. Übertragen und eingeleitet von Kurz Hildebrandt, Stuttgart 2012, S. 87–88.
- 34 Robert Walser, «Ich vermag nicht viele Worte zu machen», in: ders., *Aus dem Bleistiftgebiet. Band 4. Mikrogramme aus den Jahren 1926–1927*. Im Auftrag des Robert-Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich entziffert und hg. v. Bernhard Echte und Walter Morlang. Frankfurt/Main 1990, S. 232–235, hier S. 232–233.
- 35 Robert Walser, «Zärtlich oder wenigstens freudig stimmt mich die Erwartung», in: Walser (wie Anm. 33), S. 235–237, hier S. 237.
- 36 Roland Barthes, *Die Lust am Text*. Aus dem Französischen von Traugott König, Frankfurt/Main 1992, S. 63.
- 37 Vor dem Hintergrund editionswissenschaftlicher Überlegungen ist diese Haltung höchst aufschlussreich. Während die traditionelle Editionsweise, von der die Gesamtausgabe von Echte/Morlang geprägt ist, allein vom geschriebenen Text ausgeht und nur diejenigen Texte Walsers berücksichtigt, die nicht mit Tinte ins Reine übertragen wurden, da sich allein in ihnen vermeintlich eine Art «Ursprünglichkeit» des Schreibaktes bewahrt, fragt die zeitgenössische Editionsphilologie nach der Abbildbarkeit von Schrift im Prozess ihres Entstehens. Es ist der im Erscheinen befindlichen Neuedition von Walsers Texten gerade deshalb ein Anliegen, den Fortgang der Wiederverwendung von ins Unreine geschriebenen Texten Walsers durch Walser selbst zu rekapitulieren, also den Akt der Transgression, der sich im Akt der Übertragung von Bleistift- in Federschrift, von der Unbestimmbarkeit hin zur wenigstens graphologischen Bestimmbarkeit vollzieht, in den Blick zu bekommen. Somit ergibt sich die Möglichkeit, Walsers Texte als Anordnungen von Schrift, Bild und Material zu begreifen, die einen neuen Blick freigeben auf die ihnen inhärente Poetik des Kleinen. Diese Anordnungen lassen ein Bild von Text entstehen, das diesen nicht als abgeschlossene

Entität, sondern als einen Knotenpunkt innerhalb eines größeren Bezugsrahmens von Walser Prosastückproduktion erscheinen lässt. Wollte Walser doch seinerseits diese als die «Inbewegungssetzung» einer unendlichen Progression verstanden wissen.

38 Wichtige Impulse zu diesem Aspekt liefert der Band von Sabine Nessel, Heide Schlüppmann, *Zoo und Kino*, Frankfurt/Main/Basel 2012.

39 In Orientierung an Mieke Bal, «Sagen, Zeigen, Prahlen», in: dies., *Kulturanalyse*, Frankfurt/Main 2002, bes. S. 72–74. und an solchen anthropologisch-kulturwissenschaftlichen Analysen, die auch das unausgesprochene, wenn auch sinn- und bedeutungsgenerierende und wirksame Potenzial herausgearbeitet haben, z. B. Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006.

40 Vgl. Sigrid Schade, Christoph Tholen, *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München 1999.

41 Diese Eigenschaften stellt Peter Schneemann für Ausstellungen *per se* heraus, die als Präsentationsformat durch die Metaphorik von Theatralisierung, Inszenierung und Ereignishaftigkeit sich in besonderer Weise auszeichnet. Vgl. den sehr guten Überblick von Peter J. Schneemann, «Wenn Kunst stattfindet. Über die Ausstellung als Ort und Ereignis von Kunst», in: *Kunstforum International*, 2007, Bd. 186, S. 65–80.

42 Düllo 2011 (wie Anm. 3), S. 14.