

Ich habe mir einen Begriff ausgeborgt. Man muß ja ununterbrochen mit geborgten Begriffen arbeiten. Manchmal erfindet jemand neue und gebiert damit etwas, das vordem nicht in dieser Weise in Erscheinung trat, weil es nicht im Kleid eines Signifikanten wahrnehmbar wurde. Mein Begriff stammt von Roland Barthes. Er verwendet ihn, um damit etwas zu bezeichnen, das in der Stimme eines Sängers lauert, den er sehr bewundert¹: Rauheit. „Etwas ist da, unüberhörbar und eigensinnig (man hört nur es), was jenseits (oder diesseits) der Bedeutung der Wörter liegt ... etwas, was direkt der Körper ... ist ... als spannte sich über das innere Fleisch des Vortragenden und über die von ihm gesungene Musik ein und dieselbe Haut.“ (Barthes (1972), 1992, S. 271). „Die ‘Rauheit’ ist der Körper *in* der singenden Stimme, *in* der schreibenden Hand, *in* ausführenden Körperteil.“ (Barthes (1972), 1992, S. 277, hervorgeh. E. S.).

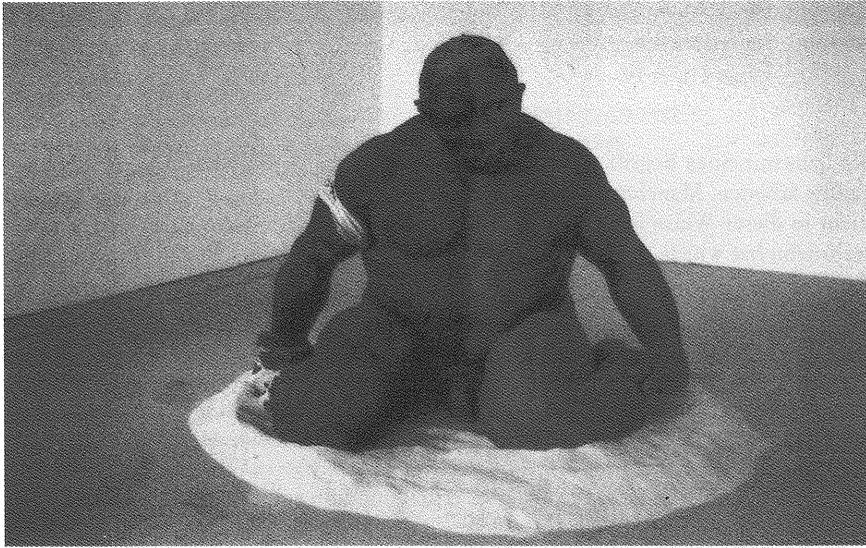
Ich will aber hier nicht vom Singen sprechen, sondern von einer anderen Kunst. Von einer, die sich mehr auf der Seite des Visuellen befindet. Sobald ich über diese zu sprechen anhebe, rede ich – wie Roland Barthes – über Kommunikation, über Diskurse, kurz ich rede über Subjekte. Ich schränke mich ein wenig ein und betrachte diejenigen unter diesen Subjekten, die den Mund aufmachen, die ihre Stimme erheben, um über etwas zu sprechen, von dem sie und andere Subjekte annehmen, daß es sich um Kunst handelt. Ich möchte gerne zeigen, daß in diesem Sprechen die Stimmen rau werden können.

Ich beginne mit einem Beispiel. Ich möchte gerne einen Text hereinzitieren, den eine etwa siebzehnjährige Schülerin verfaßte, nachdem sie zum erstenmal einem zeitgenössischen Kunstwerk begegnete, das sie dazu veranlaßte, ihre Stimme zu erheben. Die Schülerin war mit ihrer Schulklasse gemeinsam zur Documenta IX gefahren.² Sie hatte wie ihre Kolleginnen einen Tag Zeit gehabt, alleine durch das Gelände zu streunen, um sich irgendwann für eines der 190 Werke zu entscheiden, das sie am meisten interessierte. Am nächsten Tag nahm sie an einer klassischen ‘Führung’ teil, in welcher auch *ihr* Werk zur Sprache kam. Zurück in Oberösterreich verfaßte sie wie ihre Kolleginnen einen einseitigen Text zu ihrem Werk.

„OUSMANE SOW Le luteur Assis

Le Lutter Debout – Nouba. So lautet für mich mein schönstes und interessantestes Kunstwerk auf der Dokumenta IX. Gemacht wurde es von einem wunderbarem Künstler, namens OUSMANA SOW. Da stellt natürlich jeder die Frage ‘Warum’. Warum gerade dieses Kunstwerk, Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten, aber ich will es trotzdem versuchen.

Ich kann mich noch gut erinnern, als wir diesen Raum betraten. Ich war schon ziemlich nüde und zeigte noch kaum Interesse. Doch als unsere vorzügliche Führerin uns auf den ‘Schwarzen’, der auf dem Boden saß, hinwies, merkte ich plötzlich, daß sich etwas in mir regte. Rapid änderte sich meine Stimmung. Ein warmes wohliges Gefühl



Ousmane Sow, „Le luteur Assis“

durchströmte meinen Körper und ich glaube den anderen ging es genauso, denn wir knieten uns nieder zu ihm.

Im Gegensatz zu den anderen Kunstwerken verstand ich plötzlich den Sinn dieser Kreatur. Wie ein Häuflein Asche saß er da und man spürte richtiggehend seine Traurigkeit. Die Ängste die er nach außen hin verbar, und da merkte ich plötzlich wie gut ich es eigentlich hatte. Wir saßen alle so da und starrten diesen Mensch sicherlich 5 Minuten schweigend an. Mir tat er so wahnsinnig leid, am liebsten wollte ich ihn umarmen. Aber am schönsten waren seine fantastischen Augen. Sie waren für mich so ausdrucksvoll. Ich merkte das Leiden aber auch ein Funken Hoffnung in seinen Augen. Ich wußte plötzlich wie es den Schwarzen eigentlich dreckig gehen muß. Ich finde, daß dieses Kunstwerk wahnsinnig gelungen ist und es hat mich auf besondere Art sein Leiden und seine Sorge vermittelt.“³

Ich hänge an den Text der Schülerin ein weiteres Zitat von Roland Barthes aus einem anderen Aufsatz über einen Maler.⁴ Es geht immer noch um den Mundraum, um die Höhle aus der die Stimme kommt. Es geht um jene Instrumente darin, welche das Lautmaterial des Körpers differenzieren: Zunge und Zähne. Die Zunge, schreibt Barthes, „ist die Sprache: nicht das zivilisierte Sprechen, denn das verläuft über die Zähne (eine dentalisierte Aussprache ist ein Zeichen der Vornehmheit: Die Zähne überwachen das Sprechen), sondern die fleischliche, erektile Sprache...; die Zähne schneiden das Wort, lassen es präzise, klar, intellektuell und wahrhaftig werden, auf der Zunge aber, die sich spannt und wölbt wie ein Trampolin, kommt alles durch, kann die Sprache explodieren, hochspringen, ist sie nicht mehr kontrollierbar.“ (Barthes (1973), 1992, S. 221 f.)

Szenenwechsel. Es gibt Leute, die mochten und mögen den Leiter der Documenta IX, Jan Hoet, nicht besonders. Das mag viele Gründe haben. Einer davon könnte der sein, welchen Helmut Hartwig in einer Rede über den möglichen Zusammenhang von Kunst und Sprechen wie folgt beschreibt. Im Zitat kehrt die Zunge wieder. Von den Zähnen weiß man, und das macht die Sache natürlich nicht weniger bedrohlich. Ein Geruch taucht auf, etwas Körperliches, Unanständiges. Etwas zeigt sich, das nicht gezeigt werden sollte.

„Jan Hoet macht eine Pressekonferenz. Er steht vor den Journalisten. Er redet über die Ausstellung, die Kunstwerke ... aber da interpoliere ich, denn die Journalisten sagen: er redet nicht über die Kunst. Deshalb sehen sie plötzlich, daß da ein Wolf steht: bemerken seine flackernden Augen. Und sie sagen: da steht ein Wolf mit flackernden Augen, der uns was über Kunst vorenthält. ... Und warum reagieren Journalisten so allergisch auf die wölfischen Augen des Jan Hoet? Keine Antwort. Ich behaupte nur, daß es im Diskurs eine leere Stelle gibt, eine Lücke ohne Sprache, ein Loch, etwas Unanständiges: Wölfisches, Körperliches, voller Geruch und Natur.“ (Hartwig, 1995, S. 84 f.)



Jan Hoet führt durch die Documenta IX

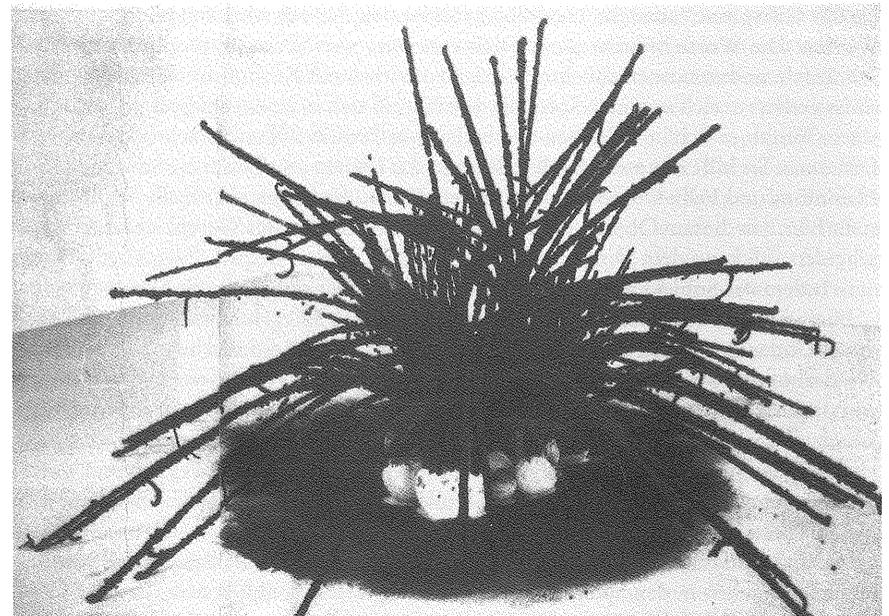
Leib, Lücke, Nähe, Geruch. Ich versuche eine zweite Schleife zur Rauheit, indem ich mich Helmut Hartwigs eigenem Sprechen zuwende. Helmut Hartwig ist einer, der an einer Universität Kunst lehrt. Er unterrichtet auch, wie man Kunst vermittelt. In jener Rede, auf die ich mich beziehe, hat er ein Kunstobjekt durch Worte exemplarisch sichtbar gemacht, ohne es zu zeigen. Er hat erzählt, wie er sich einem Objekt näherte, wie er es untersuchte, wie er dabei immer wieder auf Holzwege stieß und wie sich ihm schließlich doch so etwas wie ein Bedeuten zeigte. Kurz davor hatte er schon fast aufgegeben. Das Objekt war ziemlich widerspenstig. Es war ein Ding, das der deutsche Künstler Felix Droese gemacht hat. Helmut Hartwig hatte es ihm abgekauft. Das Objekt war aus Papier und bestand fast nur aus einem Loch. An einer Stelle in seinem Bericht über seine Suche nach einem Bedeuten, ging Helmut Hartwig in die Knie. Er befand sich so tief auf dem Boden, wie die Schülerin vor dem Objekt von Sow. Er hatte das Objekt auf den

Boden gelegt, „spürte“, wie er schreibt, „an den Rändern herum, schnüffelte an ihnen wie ein Hund, suchte nach Zeichen, aus denen ich Rückschlüsse ziehen konnte auf das, was da weggeschnitten war.“ (Hartwig, 1995, S. 87). Als er dabei braune Flecken entdeckte, erhob er sich wieder in den aufrechten Gang.

Was geschieht da, wenn ein Subjekt, das sprechen und vernünftig denken kann, schnüffelt wie ein Hund, wenn es, wie Jan Hoet etwas Wölfisches bekommt, wenn es sich wie die Schülerin selbstvergessen vor einem Kunstwerk niederkniet. Irgendetwas geht da vor sich, das einmalig zu sein scheint. Auch bedrohlich. Suspekt. Da geschieht etwas, das das Subjekt kennzeichnet. Es zeigt sich als Besonderes. Es hat irgendetwas nicht ganz unter Kontrolle, irgendetwas geht mit ihm durch. Ganz kurz, für einen Moment. Seine Stimme wird rauh „... als spannte sich über das innere Fleisch des Vortragenden und über die von ihm gesungene Musik ein und dieselbe Haut“, hieß es bei Roland Barthes (s.o.). Die Zunge schwillt. Fast kommt sie heraus. Pfui. Kennen sie den Spruch: Zunge zeigen tut man nicht, denn das heißt, ich liebe dich? Wir haben ihn als Kinder zueinander gesagt. An dem Spruch ist was dran.

Ich behaupte: alle drei, Helmut Hartwig, Jan Hoet und die Schülerin haben sich in ihrer Rauheit als Liebende gezeigt. Nach der strukturalen Psychoanalyse, d.h. mit Lacan gelesen, bedeutet Liebe, jemandem das zu geben, was man nicht hat. Die Liebe hat einen Motor. Sie ist in Bewegung. Sie öffnet. Wer liebt, zeigt seinen Mangel, d.h. er oder sie zeigt seine oder ihre Besonderheit, Besonderung, das was ihn oder sie anders macht. Er oder sie tut das, auch wenn er oder sie eigentlich etwas ganz anderes zeigen will. Zum Beispiel, daß er oder sie ganz souverän ist undsoweiter. Daß er oder sie die Zunge im Zaum halten kann. Und die Stimme unter Kontrolle. Betrachten wir aber die Stimme. Keine Stimme ist jemals neutral, sondern immer von dem, was sie sagt, durchdrungen. Von keiner Wissenschaft läßt sie sich ganz fassen, denn „... es wird immer ein Rest bleiben, ein Zusatz, ein Lapsus, etwas Unausgesprochenes, das auf sich selbst verweist.“ (Barthes (1977), 1992, S. 280). Dieser Rest hat mit der Rauheit zu tun. Wen aber haben die drei geliebt. Kann man sagen, sie haben ein Objekt geliebt? Jein. Sie haben sich einem solchen ausgesetzt und sich dabei als Liebende gezeigt. Und zwar *in* ihrer Sprache, *in* ihren Stimmen und Handlungen. Sie haben sich über ein Objekt als Besonderheiten konstituiert. Etwas hat ihnen Gelegenheit gegeben, sich als Subjekt zu zeigen. Der ‘Kern unseres Wesens’ (Freud), schreibt Lacan dementsprechend, ist nicht ein Kern, sondern etwas Zerstreutes, auf den Wegen zu suchen, was ich jeweils „bezeuge in meinen Launen, in meinen Verirrungen, in meinen Phobien...“ (Lacan (1957), II, 1991, S. 53⁵).

Hier ein kleiner Ausschnitt aus einem anderen Schülerinnen-Text, der ebenfalls nach dem Ausflug zur Documenta IX entstand. Man kann auch in diesem Text buchstäblich hören, wie die Schülerin sich dem Objekt aussetzte, hingab, wie ihre Stimme rau wurde, als da etwas von außen zu ihr zurückkehrte. Was da zu ihr zurückkehrte, war natürlich nichts Metaphysisches, sondern sie selbst. Sie hatte sich in dem Objekt gespiegelt. Das Objekt hatte ihr Angst gemacht. Die Angst war ihre Angst. Sie tauchte im Objekt auf und kehrte zu ihr zurück. Wenn sie geschrien hätte im Anblick des Objekts, wäre die Rauheit ihrer Stimme schon vor Ort zum Klingen gekommen. Auch dies ist in Museen, in Kunstmuseen, in Ausstellungen schon vorgekommen.



David Hammons, Ohne Titel

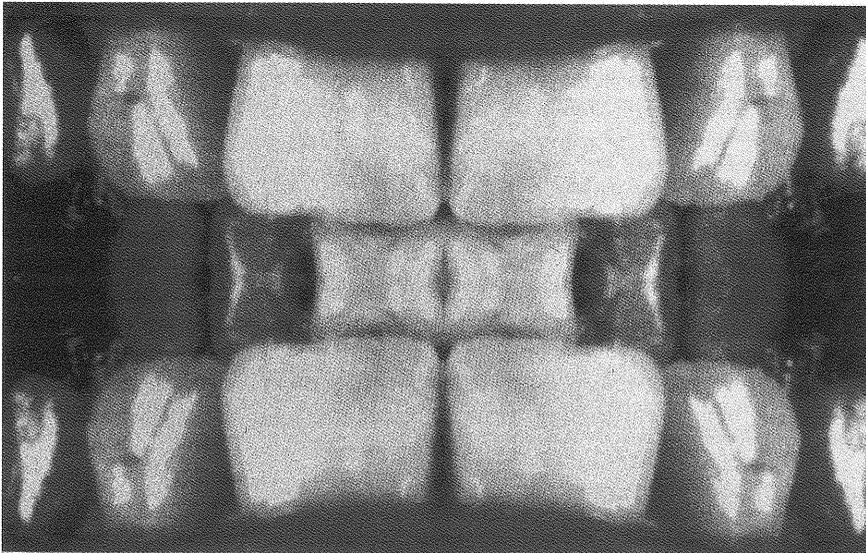
„DAVID HAMMONS Ohne Titel

Dieses Kunstwerk hat mich fasziniert, und löste bei mir verschiedene Reaktionen und Gefühle aus. Es war für mich eines von vielen Kunstwerken, das mich besonders ansprach. Als ich den Raum betrat, trafen mich verschiedene Gefühle. Ich verspürte Gefahr, Bedrohung durch eine ‘große Giftspinne’. Da ich Spinnen nicht ausstehen kann, traf mich das Kunstwerk wie ein Stich im Herzen. Ich betrachtete das Kunstwerk von allen Seiten, konnte aber nicht viel darüber verstehen. Mir erschien als würden die Steine einen Menschenkopf darstellen, und die Stangen charakterisierte ich als deren Haare. Da ja auch Neger dunkle Haare und meist kleine Zöpfchen haben, dachte ich dabei auch an einem Namen des Kunstwerks, dieses ich ‘Negerhaupt’ nannte. Als uns dann unser Führer erzählte, daß sich rund um den Stangen echte Negerhaare befinden, bestätigte sich meine Eindrücke, und dadurch erschied das Kunstwerk noch interessanter. Ich finde es gut, daß auch Dunkelheutige bei einer der weltweit größten Kunstausstellungen im Vordergrund eines Kunstwerks stehen, denn Neger sollten die gleichen Menschenrechte wie Neger haben.“

Ich sagte, die Schülerin hätte sich in dem Objekt *gespiegelt*. Wir sind also auf der Seite der Bilder, des Visuellen. Wir sind halb drinnen, halb draußen. Das Subjekt bildet sich ab, indem es an anderen Orten wiederkehrt. In der Figur eines Schwarzen, in den Werken der Documenta IX, in einem Objekt mit Loch, in einem Objekt, das wie eine

„große Giftspinne“ aussieht. Das Subjekt bildet sich. Und es wird abgebildet – in seinen Worten. Die Worte braucht es, um sich von dem, wovor es sich fürchtet, was es beschnüffelt und umarmen möchte, wieder zu entfernen. Es muß in Sicherheit gehen, sonst verliert es sich *in* seinen Spiegeln, wie Narziß sich in einem Spiegelbild verlor und starb. Womit es sich in Sicherheit begibt, ist, was Narziß fehlte: Sprache. Sprache setzt Differenz. Sie hilft zu unterscheiden. Sie sagt: das Objekt von Ousmane Sow und David Hammons und Felix Droese usw. ist nur ein Kunstobjekt, ich aber heiße soundso und stehe hier, *vor* diesem Objekt. Ich bin ein vernünftig denkendes Wesen, ich kann unterscheiden, ich kann dem Ding einen Namen geben, es zum Beispiel „Negerhaupt“ nennen. Indem das Subjekt aber spricht, verschlägt es ihm auch schon die Stimme.

Hier ist meine These: Kunst verführt zu beidem. Zur Spiegelung und zur Unterscheidung. Und außerdem ist sie meist selber rau, lebt aus der Besonderheit. Sie hat in ihrer Wiederholung, Suche und Löchrigkeit immer mit Liebe zu tun. Genauer gesagt. Viele von denen, die Kunst machen, versuchen sich selbst in ihren Symbolisierungen als Subjekte zu konstituieren, d.h. als Besonderheiten, Menschen mit Zähnen *und* noch mehr, mit Zungen und sie sind immer irgendwie Liebende. Sie sind in Bewegung und wollen in Bewegung, in Unruhe versetzen. Sie wollen ins Schlingern bringen, täuschen, zum Nachdenken veranlassen, wollen anregen, verblüffen, etc. Sie konstruieren rauhe Spiegel für sich und für andere. Und diese anderen, mit denen sie über ihre Spiegel kommunizieren, tauchen in den Spiegeln wieder auf. Wenn niemand hin sieht, ist der Spiegel leer. So ist das mit den Spiegeln. Sie haben nur in den Märchen selbst Stimmen. In Wirklichkeit sind sie stumm. Beziehungsweise, wenn sie Stimmen haben, dann sind diese im-



Herwig Turk, „Superorgan“

mer so, wie die Stimmen der Subjekte, welche in ihnen auftauchen, um sich von ihnen immer auch weg-zusagen. Selbst wenn eine Institution gewissenhaft Stimmen verleihen will, wenn sie zuschreiben, festschreiben, einordnen, absichern und tradieren will, verlässlich und professionell; wenn sie den künstlerischen Arbeiten die Stimmen von Diskursprofis oder von den HerstellerInnen selbst hinzufügt, dann ist das gut, notwendig und hilfreich, wie ja auch die beiden Schülerinnen-Texte beweisen. Aber die Stimmen, welche man am Ende manchmal hört, wenn man das Ohr an die Körper der Subjekte legt, die ihren Mund öffnen, um selbst Worte zu artikulieren, werden vielfach sein, je anders, meist auch rau. Auch was ich hier sage, wird sich in die Anzahl der Subjekte aufsplitten, die mir ihre Aufmerksamkeit leihen. Vielleicht sind Sie schon unterwegs, ihre Zunge zu mobilisieren. In den Beispielen, die ich hier anführte, war Rauheit in den Stimmen der Subjekte. Ich könnte noch weitere Beispiele anführen. Ich könnte aber genauso gut Beispiele anführen, in denen die Stimmen nicht rau waren, Beispiele in denen in erster Linie mit den Zähnen gesprochen wurde, in denen es nicht um Besonderung, sondern Vereinheitlichung ging. In denen sich „eine Art bleierne Gewicht ... herabsenkt“ (Barthes (1977), 1992, S. 277), in denen die Differenz nicht möglich wird, der Unterschied nicht gefunden werden kann, der Unterschied, in dem das Subjekt sich zeigt, mit rauher Zunge. Nichts gegen die Zähne, diese nützlichen Waffen. Aber wer nur mit Zähnen spricht, wird schwer verständlich. Weil man sich, wenn man ihm zuhört, nirgendwo in seinen Worten einnisten kann. Nirgendwo entsteht ein Loch in seinem Sagen, ein Mangel, der auf Liebe verweisen könnte oder auf eine Bewegung. Und einnisten kann man sich immer nur dort, wo Platz ist. Wenn kein Platz ist, verführt nichts, reißt nichts zur Lust hin, macht nichts Angst. Denn Angst entsteht – auch dieser Gedanke stammt aus der strukturalen Psychoanalyse – wenn der Mangel des Subjekts, seine Besonderheit zu verschwinden droht. Wozu aber die Rauheit? Die Beispiele zeigen, daß die Rauheit immer in der Nähe jenes Momentes lag, als die jeweilige künstlerische Arbeit für das jeweilige Subjekt auf einmal irgendwie sinnvoll wurde. Die Figur des Schwarzen, das Objekt mit Loch, die „Giftspinne“. Sie alle wurden bedeutend, als sich die Schülerinnen und Helmut Hartwig selbst kurz vergaßen, als sie knieend und erschrocken mit rauhen Stimmen zu sprechen begonnen hatten. Die Rauheit hat zudem etwas mit einer Anerkennung zu tun, vor der auch die Kunst immer wieder zeugt. Die Anerkennung sagt: Alles ist nicht haben. Sie sagt: Such weiter. Sie sagt: Bleib beweglich. Sie sagt auch: Wenn Du ankommst, bist Du am Ende. Das ist ziemlich unangenehm. Aber Rauheit ist ja nicht immer angenehm. Ebenso wenig wie Kunst.

- 1 Der Sänger, dem Roland Barthes Rauheit in der Stimme apostrophiert, ist sein Lehrer Panzera. Barthes, Roland: Die Rauheit der Stimme, in: Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, 1992, S. 269 f.
- 2 HBLA Steyr, O.Ö. Schulversuch Kulturmanagement.

- 3 Der Text wurde mit allen orthographischen Besonderheiten wiedergegeben.
- 4 Barthes, Roland: Réquichot und sein Körper (1973), in: Barthes, 1992, S. 219 f.
- 5 Lacan, Jacques: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud (1957), in: ders.: Schriften II, Weinheim, Berlin, 1986.