

Uneigentliche Politik

Daniel Kurjakovic

Das Denken, für sich allein genommen, ist wie eine Nebelwolke, in der nichts notwendigerweise begrenzt ist. Ferdinand de Saussure, 1931 ¹

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen liess, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf.
Franz Kafka, *Wunsch Indianer zu werden*, 1913 ²

Ein schweifender Blick über einige von Robert Estermanns Arbeiten lässt kein eigentliches Thema erkennen, unverbunden stehen die einzelnen Arbeiten nebeneinander, ohne übergreifendes Programm: *Construction for an Acute Plane* (Abb. S. 79) ist eine Zeichnung mit einem ominösen Titel, die darzustellen scheint, was der Titel benennt, wobei der Kontext nicht gegeben ist und die Zeichen entsprechend erratisch scheinen; *Moving through Space (The Great Divide)* (Abb. S. 53), eine Zeichnung, deren Titel einen abstrakten, nicht weiter nachvollziehbaren Zusammenhang evoziert, zeigt zwei Geraden und eine Art Körper dazwischen und erinnert fern an einen schematisierten Vogel; *Black Boy Licks Xsomes Ice Lolly* (Abb. S. 68) inszeniert eine überraschende Begegnung über an sich getrennte Wirklichkeitsbereiche von sozialem Subjekt und biologischem Code hinweg; die mehrteilige Installation *Distant Riders* (Abb. S. 89 – 103) umfängt die Betrachterinnen und Betrachter wie ein überdimensioniertes Zoetrop, das anonyme Reiterinnen als imaginäres Kollektiv an einen unbestimmt belassenen Strand projiziert.³ Man könnte die Beispiele beliebig weiterführen. Es scheint, als seien sie absichtlich unterschiedlichen Stimmungen, Interessen und Methoden gewidmet, und das Gefühl von Wiederholung stellt sich in diesem Werk (symptomatischerweise?) kaum ein. All dies heisst umgekehrt natürlich nicht, dass es sich hier um eine zufällige, heterogene Ansammlung handelt. Denn das Bestreben, einen künstlerischen Bereich zu schaffen, der eher rhizomatischen Ansprüchen genügt, ist in sich ein positiver Wert, eine bedenkenswerte Entscheidung des Künstlers. Ein solcher Künstler wird nicht mehr oder weniger «gesellschaftliche Stimmungen» übersetzen oder danach streben, «repräsentative Werke für seine Zeit» zu schaffen. Er wird eher dazu neigen, gerade dies zu unterlassen. Er wird es vermeiden, die Doxa seiner Zeit zu übernehmen, sich dem stillschweigenden Zwang, auf eine bestimmte Weise zu denken, hinzugeben und auf Konsensualität und allgemeine Zustimmung abzielen (wird man ihn je als Künstler sagen hören: «Ich möchte, dass mein Werk allen gefällt»?). Dies kann als eine Form von Engagement gewertet werden, da sich das Begehren des Künstlers doch – irgendwie – hin zum Gesellschaftlichen wendet und er sich nicht damit begnügt, ein Paralleluniversum zu schaffen oder eine private Mythologie.

Werfen wir einen Blick auf *D (Desire for People and Unity)*

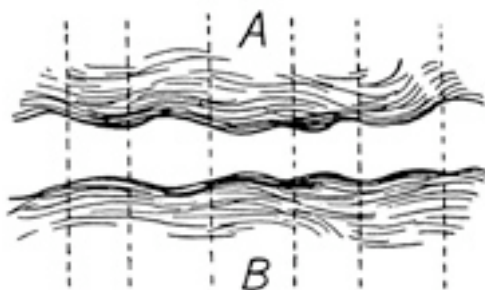
(Abb. S. 59, 60), eine fotografisch-gestalterische Arbeit auf einer grossformatigen Blache, wie sie beispielsweise in öffentlichen Räumen verwendet wird. Darauf zu sehen: Zwei Momentaufnahmen einer Gruppe von Menschen, die sich in einem nicht genauer lokalisierbaren, städtischen Umfeld befinden, einmal lose gruppiert, einmal eine Reihe bildend. Die Personen heben sich nicht von Passanten ab. Nur die Gruppierung legt einen, wenn auch vagen Zweck für ihre Zusammenkunft an. Doch es ist nicht zu entscheiden, ob er touristisch, politisch oder sozial motiviert ist. Eine vergleichsweise krude Ästhetik, nennen wir sie «konstruktivistisch» (siehe das signalhafte D!), sowie eine Art von Entschiedenheit in den Gesichtern lässt einige, allerdings diffuse Verbindungen zu sozialer Organisation und kollektiver Initiative und Aktion aufleuchten. Trotzdem: Zumindest äusserlich heben sich diese «Aktivisten» oder «Demonstranten» ohne erkennbare Agenda nicht von beliebigen Passanten in einer europäischen Stadt ab. Kann man sinnvoll von politischen Untertönen – wie sie vor allem der Untertitel «Wunsch nach Menschen und Zusammenhalt» nahe legt – sprechen, ohne der Arbeit hermeneutisch zuviel Gewalt anzutun? Oder kann gerade umgekehrt die Tatsache, dass sich die Personen in diesem diffus «engagierten» Szenario gerade nicht äusserlich als politisch kodiert sind, und kein sichtbarer Zweck ihrer Handlung unterlegt ist, der entscheidende Hinweis sein? Vielleicht reicht in der Tat die quasi-filmische Bewegung von einer losen Gruppierung (oberes Bild) hin zu einer zusammenstehenden Reihe (unteres Bild), um den Eindruck eines kurz bevorstehenden Ereignisses im öffentlichen Raum nahe zu legen (auch dann, wenn sich dieses Ereignisses letztlich «nur» als das Ereignis dieses Erscheinens von Individuen herausstellen sollte)? Möglich wäre, dass es sich dabei um ein potentielles Ereignis handelt, das sich noch nicht in das augenfällige Vokabular und in die handfeste Grammatik einer politischen Aktion ergossen hat. Tatsächlich stehen die Personen auf diesem Bild so lose und mit dem Anschein des Temporären zusammen, dass sie jederzeit auseinander treten und sich wieder in isolierte Individuen teilen könnten.⁴ Im Gegensatz zu Bildern, die buchstäbliche, illustrativ politische Bedeutsamkeit anmelden, so zum Beispiel bei Ikonografien der Demonstrationen, Massenaufzüge oder Strassenschlachten, betont *D (Desire for People and Unity)* das andere Ende des Spektrums: den *phantasmatischen* Aspekt des Politischen. Politik steht dabei nicht in Bezug zur Realpolitik, zu den sogenannten Ereignissen des öffentlichen Lebens, also nicht in Zusammenhang mit dem Notwendigen (was sich in der Gesellschaft ereignen muss, was sich historisch verändern soll). Politik verhandelt eher die Fragen, unter welchen Bedingungen sich das Politische ereignet und in welcher Form es möglich wird, es sich überhaupt künstlerisch denken oder ankündigen lässt. In diesem Sinn wirken die Grösse, die Flächigkeit und die Gestaltung (das krude D!) wie ein formales Gerüst, in dem sich Momente einer politischen Zeichenhaftigkeit verfangen können. Aber wozu diese Verschiebung ins Imaginäre? Vielleicht, um die Funktion der Vorstellung im politischen Prozess zu betonen. In dieser Perspektive richtet sich die Aufmerksamkeit auf den Wechsel vom Status des (vermeintlich) Nichtpolitischen zum (potentiell) Politischen, ein Prozess, in dem, wie in *D (Desire for People and Unity)*, der Passant und die Passantin zu politischen Subjekten werden können.⁵

Ein ähnliches Szenario ist in *Distant Riders* (Abb. S. 99 – 103) angelegt.

Neun Tafeln sind in einer Kreisformation miteinander verbunden. Auf deren Innenseite sind fotografische Aufnahmen von Reiterinnen zu sehen, beinahe in Lebensgrösse, die in der Art eines Zoetrops angeordnet sind: Die zirkuläre Anordnung, stellt man sich vor, verbindet die Bilder der Reiterinnen zu einer fortlaufenden Sequenz, zumal diese mit ihren Körpern und den Pferden hauptsächlich nach links orientiert sind. Im überdimensionierten Zoetrop verschmelzen die individuellen Reiterinnen gleichsam zu einer Reiterin. Auch die Landschaft im Bildhintergrund der neun Fotografien scheint zu einer Hyper-Landschaft zusammenzuwachsen. Der Hintergrund verweist nicht auf eine konkrete, zeitlich und räumlich näher bestimmte Geographie, sondern ist eher die visuelle Entsprechung einer diffuseren «Strandartigkeit» mit stark metaphorischem Einschlag: Ferne, kulturelle Schutzzone, Ausnahmezustand. Einmal mehr hat man es nicht mit einem buchstäblich politischen, sprich sexual-reformerischen und allgemein «liberationistischen» Diskurs zu tun, obwohl man eine so geartete Atmosphäre in *Distant Riders* ausmachen kann. Diese Atmosphäre verdankt sich dem halluzinatorischen Effekt der Zeichenwelt der 1970er Jahre, die Estermann hier zitiert, und die im leicht voyeuristischen Blick zur Geltung kommt, mit dem die Reiterinnen ins Gesichtsfeld treten. Eine Konsequenz dieses halluzinatorischen Umgangs mit Zeichen mag sein, dass sich vor den sexual-reformerischen und allgemein «liberationistischen» Diskurs der 1970er Jahre ein anderer Zusammenhang schiebt, nämlich die Frage nach den ökonomischen, politischen oder auch erotischen Verhältnissen zwischen Mensch und Tier. Doch wie klingt diese Frage hier an, denn sie ist so wenig als ethische Programmatik formuliert wie als vergangene, mythische Einheit idealisiert? Wie bereits ausführlich dargestellt, ist die leichte Sexualisierung des Motivs der Reiterin zu flüchtig, um die Bildfolge in den Bereich des Obszönen, geschweige des Perversen zu verweisen. Und die Stimmung der Bilder mit ihrer Verortung in einer fernen, unbestimmten Küstenzone ist zu verhalten, um sie einem moralischen Diskurs unterwerfen zu können. Ein Schlüssel mag die Landschaft sein. Ihre Bedeutung als Trope lässt sich besser verstehen, wenn man sie vergleicht mit der Funktion von landschaftlichen Fluchtzonen in Dystopien: Üblicherweise wird sie dort als Zone beschrieben, die sich dem zivilisierten Raum entgegenstellt, weshalb sie sich abwechselnd als unzugängliche Wüste fernab von aller Urbanität wie in *Brave New World*, als versteckt-geschützter Wald am Ende der letzten Zuglinie wie in *Fahrenheit 451* oder eben als ferne Küstenzone wie in *Distant Riders* manifestiert.⁶ Diese Gegenwelt ist reich an Sensationen und voll sinnlicher Frische (in *Fahrenheit 451* steht dafür die Frische des immer leichten Schneefalls in der Schutzzone des Waldes). Doch da sie aus dem Alltag herausgelöst ist und sich die Bewohnerinnen und Bewohner oft in einer Art von zeitlichen und/oder kulturellen Ausnahmezustand befinden, haftet der Gegenwelt auch etwas Unwirkliches – Phantasmatisches – an. Umso wichtiger ist ihre psychosoziale Funktion: Sie ermöglicht den Bürgerinnen und Bürgern, senso-motorische Erneuerung oder gar Erweckung (im Gegensatz zur gesellschaftlichen Anästhesie) zu erleben, psychische Kontinuität (im Gegensatz zu schizoider Fragmentierung) zu erfahren und ethische Sorgfalt (im Gegensatz zu moralischem Zynismus) zu entwickeln. Nicht zuletzt unterwandert die oben genannte Trope die Moralisierung des politisch-erotischen Verhältnisses von Mensch (Mädchen) und Tier (Pferd) und verhindert damit, dass es vorschnell einem Diskurs des Obszönen geopfert wird. Andererseits gibt es

keinen Grund zu verhehlen, dass die Arbeit von Robert Estermann immer wieder auch eine Auseinandersetzung mit dem Obszönen bietet. Doch wird das Obszöne, und das ist eine entscheidende Feststellung, nicht spektakularisiert, im Gegenteil. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang eine Gruppe von Zeichnungen mit dem Titel *Elephant Man* (Abb. S. 54/55, 56): Hier taucht der Elefantenmensch – übrigens anders als im gleichnamigen Film von David Lynch mit seinem phänomenalen Hauptdarsteller John Hurt – nicht als amorphe physische Erscheinung auf, sondern als eine Art Block, als Kubus, als räumliche Figur. Diese der Erwartungshaltung zuwiderlaufende Form erweckt den Eindruck, dass das Obszöne nicht gezwungenermaßen mit den stereotypen Bildern des Amorphen, Verzerrten, Grotesken zusammenfallen muss, sondern sich durchaus als «rationale» Form zeigen kann, die allerdings mit dem Obszönen infiziert ist. Das Obszöne wird nicht konventionell mit dem Attribut der monströsen Entstellung ausgestattet, im Gegenteil, der Kubus wird als passende Visualisierung «behauptet», auch wenn es eine uneigentliche Form des Obszönen darstellt. In *Four Boys/Four Horses* (Abb. S. 62 – 65) werden vier Knaben, die vier Pferde besteigen, vergleichbar uneigentlich, indem sie «schematisiert» gemacht werden und dadurch auf die gleiche Ebene wie der Kubus gehoben werden.⁷

In einem gewissen Sinn hat man es also bei Robert Estermann immer wieder mit codierten Szenarien zu tun. Ein kleiner Exkurs diesbezüglich mag angebracht sein. In welchem Sinn ist hier von Codierung die Rede? Zunächst meint der Begriff Code nicht, wie im allgemeinen Sprachgebrauch, den *geheim gehaltenen* Code. Er ist hier genereller und offener als das Hilfsmittel gemeint, das nötig ist, um auf wirksame Weise Informationen zu vermitteln. Ein Vergleich soll dies veranschaulichen: Wenn der Linguist Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) Sprache in ihrer Gesamtheit darstellt, dann macht er dies – in den (posthum veröffentlichten) *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* – zum Beispiel auch mittels eines Schemas, eines Schemas zumal, das ohne den entsprechenden Textkommentar nur bedingt verständlich ist:



Die übereinander gelagerten Bereiche sehen wie Zonen aus Wellen und Wolken aus, die eine vage Vorstellung von etwas Beweglichem und Diffusen wiedergeben. Die Buchstaben A und B andererseits legen im Verbund mit den gestrichelten, vertikalen und zueinander parallelen Linien andererseits eine gewisse Messbarkeit nahe, was die Beziehungen zwischen den beiden Bereichen A und B betrifft – im Ganzen gesehen ein nicht sehr aufschlussreicher Eindruck, der ohne Beihilfe einer Erklärung entsteht. Der erläuternde Kommentar von de Saussure dazu: «Wir können [...] die Sprache in ihrer Gesamtheit darstellen als eine Reihe aneinander grenzender Unterabteilungen, die gleichzeitig auf dem unbestimmten Feld der vagen Vorstellung (A) und auf dem ebenso unbestimmten Gebiet der

Laute (B) eingezeichnet sind; das kann man in annähernder Weise durch folgendes Schema abbilden [...]».⁸ Das Schema wird also im oben genannten generellen Sinn zum Code für die Konzeption der Sprache bei de Saussure. Obwohl das Schema ohne Erläuterung abstrakt erscheint, wird es, einmal erklärt, zu einer wirksamen Weise, die Informationen zu bündeln und zu vermitteln. Interessanterweise erfüllt es neben der Hilfsfunktion der Abbildung noch andere Zwecke. Das Schema erlaubt nämlich dem Autor, einige anfänglich vielleicht diffuse und zugleich komplexe Intuitionen zum Phänomen Sprache zu konzeptualisieren. In diesem Sinn erweist sich der Code (das Schema) als Element in einem Erkenntnisprozess mit eigenem Gewicht: Es visualisiert einen noch nicht bekannten Sachverhalt und dient dazu, die «Behauptungen» einer theoretischen Spekulation wahrscheinlicher erscheinen zu lassen. Solche Codes wie das de Saussure'sche Schema machen interessanterweise die damit verbundenen Aussagen nicht weniger mehrdeutig, auch wenn sie diese konkretisieren. Ein bisschen in dieser Art mögen auch viele von Robert Estermanns Zeichnungen (seine Arbeiten insgesamt?) funktionieren.

Konkretisierung ohne Benennung und Vereinheitlichung von Bedeutung also. Man sehe sich *Pillars for the Bay of Shanghai* (Abb. S. 10 – 14) an. Der Titel scheint eindeutig: Pfähle für die Bucht von Shanghai. Ein architektonisches Unternehmen also? Eine Urbarmachung von Land? Beziehen sich die Begriffe buchstäblich auf das angedeutete Szenario? Oder bezeichnet der Titel eine Art Phantasie – ähnlich wie bei de Saussures Schema für Sprache von einer Phantasie gesprochen werden könnte, einer Spekulation mit Wahrscheinlichkeitswert, die das Feld der bisherigen Meinungen zum Thema umstülpt? Fünf Gipstafeln bilden bei *Pillars for the Bay of Shanghai* als «Wände» einen abgeschlossenen Bereich, ein Pentagon, zugleich eine Art Silo oder Turm. Durch die offen gelassenen Nahtstellen sieht man ins Innere: Am Boden liegt ein Blatt, auf dem in Postkarten größe die Skyline der ins Meer hinaus gebauten Stadt Shanghai abgebildet ist. Um dieses Element herum sind vier Tischwagen gruppiert (Sonderanfertigungen). Auf diesen liegen wiederum je vier Stäbe aus versilbertem Stahl (erneut Sonderanfertigungen), die auf unterschiedliche Weisen quer zur Längsrichtung gedreht wurden, so dass sich unterschiedliche Profile ergeben (erneut ein Code, so wie Schlüsselprofile oder musikalische Partituren Codes darstellen). Ein Netz von Analogien oder scheinbaren Analogien umspannt die gesamte Anlage: Pfähle, Stäbe, zylindrische Elemente. Das verschwindend kleine Bild der Shanghaier Skyline ist so etwas wie ein Ort der Identifikation des Ensembles – zumindest man kann es so lesen. Als wäre die Installation eine Phantasie über eine abwesende Zone – den architektonischen Bereich des Untergrunds der Stadt – und die Art und Weise, wie sie sich in einer Installation realisiert, die zwischen Büro, Werkstatt, Modell und Muster für ein Gebäude hin- und herpendelt. Es ist damit auch eine Phantasie über Orte und wie Orte miteinander in Beziehung treten können: physische Orte der Produktion, psychische Orte der kulturellen Imagination. Dabei gibt es in dieser Installation so etwas wie einen nicht eindeutig bestimmbar, einen tagtraumartigen Übergang von der Fläche auf einem Tischwagen hin zu einer architektonischen Gesamtkonzeption und wieder zurück in den haptischen Erfahrungsbereich mit Volumen, Gewicht und Struktur. *Pillars for the Bay of Shanghai* bildet nicht etwas ab, sondern funktioniert wie ein Ort, wo psychische und physische

Verbindungen entstehen. Es handelt sich, wie Robert Estermann selbst sagt, um einen «künstlerischen Vorschlag für einen positiven Raum, der Mischungen und Kombinationen beinhaltet.»⁹

Wie aber könnte die Haltung bezeichnet werden, mit der diese «künstlerischen Vorschläge für einen positiven Raum» gemacht werden? Welches sind die unausgesprochenen Vorstellungen über die Art von Engagement, die, wie wir sehen konnten, weit entfernt ist von kanonischeren Konzeptionen politischer Kunst? In *Transparent Kindergartens above Streets (Translated Research Samples)* (Abb. S. 34) begegnen wir, der Untertitel sagt es bereits, einer Studiensituation. Anklänge an die Pädagogik von Friedrich Wilhelm August Fröbel (1782 – 1852) ergeben sich durch die explizite Nennung des von ihm erfundenen Begriffs «Kindergarten». In der Installation: zwei Projektionen, bestehend aus einer Serie von Zeichnungen und einer Sequenz von Sätzen: «<Smaller, smaller...>, <The car traffic is right below>, <The children can watch the cars and the car drivers can watch the children>, <Lots of futile children in little space>, <The buses stop here>, <There is an interest in the Froebel toys>, <Cubes, sticks...>, <Cigars>...». Davor stehen, vom Betrachter abgewandt, zwei sorgsam gekleidete Kinder, die sich als Puppen herausstellen. Die Serie der Zeichnungen zeigt das, was man für Beispiele von Strukturen von Kindergärten, die sich weit über dem Strassenniveau befinden, halten könnte. Der inhaltliche Fokus liegt auf der Institution des Kindergartens, der gemäss Fröbel als Ort der Einübung und Entwicklung vorsozialer Fähigkeiten verstanden wird und wo eine Einsicht darüber entstehen soll, dass Denken und Handeln parallele Bereiche sind (und nicht etwa das Handeln vorgeschobenem Denken folgt beziehungsweise dass sich Handlungen im Sinne automatischer Reaktionen vom Denken loskoppeln). Die Entwürfe können den Impuls geben, um über Art und Bestimmung des Kindergartens, dieses «ideologischen Staatsapparats» (Althusser) aus dem Erziehungssektor, nachzudenken. Dies geschieht hier aber relativ unberührt von Soziologie und erst recht von Realpolitik. Man möchte beinahe von einem Nicht-Ort sprechen, der hier in Form einer Installation verdichtet wird, ein räumliches Schema (in seiner Funktionsweise erneut nicht unähnlich jenem Schema de Saussures). Interessanterweise rufen sowohl die Zeichnungen als auch der Titel ein in der jüngeren Kunstgeschichte prominentes Modell von engagierter Kunst in Erinnerung, nämlich die situationistische Konzeption eines *Neuen Babylon* von Constant Anton Nieuwenhuys (1920 – 2005). Das *Neue Babylon* sah ein letztlich weltumspannendes Geflecht architektonischer Habitats und Zonen vor, die in grosser Höhe, über den Städten gedacht waren, auf mächtigen Pfeilern ruhend. Sie sollten durch ein Netz von ähnlich monumentalen Passerellen und Verbindungszonen aneinandergedockt werden und zusammen ein ununterbrochenes Kontinuum bilden. Diese Zonen bestanden aus veränderlichen Sphären von Architektur, Licht und Temperatur, die sich zudem den Bedürfnissen der «nomadisierenden», postnationalen Bevölkerungen anpassen würden. Vom modernistischen Heroismus einer solchen Konzeption ist bei *Transparent Kindergartens above Streets* zwar gar nichts mehr geblieben, aber trotzdem kann die Arbeit als ein Echo auf das situationistische Modell einer postideologischen und transnationalen Wirklichkeit verstanden werden. Aber hat das eine wirklich mit dem anderen zu tun? Oder ist der Vergleich zu weit hergeholt? Vielleicht. Doch ist die Vorstellung auf jeden Fall verlockend, dass das Echo auf den

Situationismus beabsichtigt war. Dadurch werden Phantasien über eine «andere» Erziehung ausgelöst, über deren Perspektiven und Möglichkeiten in einer kommenden Gesellschaft, und zwar ohne den vorschnellen Bezug auf ein politisches Programm oder auf den Rahmen einer Utopie. Auf Programmatik oder Utopie zu verzichten bedeutet jedoch nicht, dass man auf den Möglichkeitssinn verzichtet, der letztlich – wie weiter oben dargestellt – den Transfer vom Nebensächlichen zum Zentralen, vom Singulären zum Allgemeinen (und umgekehrt) leisten kann.

Also Übertragung, Verschiebung. Die abschliessenden Überlegungen sind der Zeichnung *Moving through Space (The Great Divide)* (Abb. S. 53) gewidmet. Sie besteht aus zwei Geraden und einem lose angedeuteten länglichen Körper. Die Geraden sind angeordnet wie Schwingen in schematisierten Darstellungen von Vögeln. Der Titel bestärkt diese Assoziation mit einem Vogel, einer Art Schmetterling oder einem analogen fliegenden, «durch den Raum gleitenden Ding», das, wie der Untertitel spezifiziert, die «Grosse Teilung» unternimmt. Hier verbindet sich also eine konkrete Figur, eine spezifische Erscheinung, das Singuläre, mit abstrakteren, nicht unbedingt sinnlichen Grössen wie Raum und Teilung. Könnte es sein, dass es sich in dieser spezifischen Verquickung von Abstraktem und Konkretem, in der Art und Weise, wie eine spezifische Figur einen unsinnlichen Verweiszusammenhang eröffnet, um eine allegorische Figur handelt? Falls ja, ist dieses abstrahierte Wesen, dieser schematisierte Vogel, der sich durch einen vorgestellten Raum schwingt, sich darin wie eine stille, allgegenwärtige Präsenz bewegt, ein gedankliches Prinzip? Es ist also ein Vorstellungsbild, könnte man sagen, das den Gedanken an ein solches Prinzip metaphorisiert (das heisst in ein Bild oder Schema eines Bildes überträgt). Oder in den Worten von Robert Estermann: «Die Phantasmagorie dieser Zeichnung besteht darin, dass das Prinzip den Raum selber definiert, und Definieren ist gleichzeitig Erzeugen (der Vogel erzeugt mit jedem Schlag seiner Schwingen den Raum, den er durchfliegt).»¹⁰ Eine kritische Allegorie des binären Prinzips also? Sie bedroht jene andere Art von Raum, in dem sich Phantasien regen und für welche Robert Estermann konkrete Beispiele findet. Die Rede ist hier vom Erschaffen von Raum, einem Gefühl für Geräumigkeit, nicht unähnlich jenen Zonen jenseits des repressiven sozialen Gefüges in den Dystopien. Es sind Räume jenseits der sozialen Kontrolle, die aufgrund einer unbezwingbaren, reinen, unbedingten Bewegung entstehen.

¹ Zitiert nach Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, unter Mitwirkung von Albert Riedlinger, übersetzt von Herman Lommel, Walter de Gruyter: Berlin/New York, 2001, S. 133.

² Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, hrsg. von Paul Raabe, Fischer: Frankfurt a.M., 1979, S. 18/19.

³ Beim Zoetrop blickt man durch Schlitze in eine sich drehende Trommel, auf der sich eine Sequenz von Bildern durch die Drehung visuell zu einer kontinuierlichen Bewegung verbindet; das Gerät wurde in den 1830er Jahren erfunden von William George Horner (1786 – 1837), aber erst in den 1860er Jahren bekannt.

⁴ Bezeichnendes Detail ist die überschaubare Gruppe von fünf, sechs, vielleicht sieben Personen: Das Engagement beziehungsweise die politische Aktion wird nicht auf der Ebene der kritischen, repräsentative Öffentlichkeit produzierenden Masse gedacht, sondern eher im Sinn einer minoritären oder Mikro-Politik. Sie wird also nicht verstanden auf dem Hintergrund dessen, was in politischen Gesellschaftstheorien meist einfach vorausgesetzt wird: dass politisch das sei, was von den Massen Besitz ergreift, was die Mehrheit umwälzt etc. Zweites Detail: Es ist, auch wenn nicht weiter identifizierbar, der städtische Raum, die Stadt als Topos, als Raum der *polis*, als Versammlungsplatz, als öffentlicher Raum, der angedeutet wird.

⁵ Im Gegensatz zum Flirt mit Unmittelbarkeit, wie sie in den konventionelleren Genres politisch engagierter Kunst – so bei Santiago Sierra, Thomas Hirschhorn, Joseph Beuys usw. – als künstlerische Abwandlungen der «direkten politischen Aktion» immer wieder auftauchen (soll diese die Unmittelbarkeit gesellschaftlicher Wandlungsprozesse «wiedergeben»?), betont Estermann eher jenen Aspekt, wonach das Politische nicht von einer allgemeineren Fähigkeit zur Vorstellung ablösbar wäre, das heisst zur Verwandlung des Nebensächlichen ins Ausschlaggebende, des Singulären in ein Allgemeines – was ihn die Nähe von Künstlerinnen und Künstlern wie Cady Noland, Felix Gonzalez-Torres oder Robert Gober bringt.

⁶ Die Zivilisation wiederum wird in den negativen Entwürfen der Dystopien tendenziell zum übertechnisierten, zum von politischem Extremismus geprägten, zu einem von diversen Kontrollmechanismen unterworfenen sowie zu einem moralisch und sexuell zu Konformität neigenden Raum überhöht.

⁷ Dazu Robert Estermann: «Es war für mich eine bemerkenswerte Arbeitserfahrung, die Form des Kubus des *Elephant Man* auf der einen Seite, sowie die Form <Knabe-Kopulation-Pferd> als in gewisser Weise <politisch> gleichwertig zu sehen, im Sinne von: <Zeige alles, sage nichts>.» Email-Korrespondenz mit dem Autor, Januar 2007.

⁸ Ferdinand de Saussure (wie Anm. 1), S. 133.

⁹ Gespräch mit dem Autor, Dezember 2006.

¹⁰ Email-Korrespondenz mit dem Autor, Januar 2007

Texte erschienen in:

Robert Estermann. Pleasure, Habeas Corpus, Motoricity. The Great Western Possible
Hrsg. Susanne Neubauer, Kunstmuseum Luzern, Museum of Art Lucerne, edition fink,
Zurich, 2007, ISBN 978-3-03746-105-1 – editionfink.ch

© Daniel Kurjakovic