

Blinde Flecken

Notizen zu einigen Interventionen von Fabian Knecht

von Lukas Mathis Töpfer

Ein Krankenwagen wartet in der Nähe eines Ausstellungsorts, sein tonloses Blaulicht wirft einen traurigen Fleck an die Wand, der unruhig umher tanzt. Man würde ihn schön nennen, wüsste man nicht, dass ein Leben verloren gehen könnte – hier, jetzt: »Gut, dass ich gesund bin«, denkt man dann vielleicht. Die anderen, unhintergehbaren Sorgen treten für einen Moment zurück, der aus der Zeit zu fallen scheint: man könnte sagen, *er dauert an*. Und wirklich, würde man warten, würde man merken: Der Krankenwagen bleibt. Das tonlose Blaulicht dreht und dreht sich. Nichts passiert. Der Wagen bleibt.

Krankenwagen müssen in Bewegung bleiben, dürfen keine Zeit verlieren: die Leben, die gerettet werden sollen, gebieten. Wenn ein Wagen zu lange wartet, bedeutet das eine Katastrophe. Was aber, wenn er länger wartet, noch länger, den Abend lang? Wer die Ausstellung betritt, wird merken, dass einer der Titel am Rande des Raumplans keinem der gezeigten Werke zugeordnet werden kann: »Nothing is bad without something good«, eine Intervention von Fabian Knecht. Hat man eben wirklich eine *ästhetische* Erfahrung gemacht?

An anderem Ort, zu anderer Zeit, beginnt eine andere, kleinere Ausstellung in einem kellerartigen Bunker mit einem laufenden Wasserhahn. Zudrehen möchte man ihn, der ganze vordere Raum wird überschwemmt. »Wasserverschwendung sondergleichen«, denkt man – und dreht ihn doch nicht zu. Auf dem Raumplan steht, zum vorderen Raum: Fabian Knecht, »Ausfluss«, *intervention*. »Darf man das machen, für eine Ausstellung tausende Liter Wasser verschwenden?« ...ein kleiner, industrieller Bach, *panta rhei*, alles fließt: ein einziger Handgriff, roh und poetisch, alltäglich und doch nicht ganz.

Die Interventionen von Fabian Knecht bespielen die schwer bestimmbare Grenze, an der vermeintlich alltägliche Dinge in ihre Kehrseiten übergehen. Sie verdanken ihre Kraft einer Mischung aus Rohheit und poetischer Dichte, dem Pendeln zwischen aggressiver Bestimmtheit und melancholischer Tiefe. Wenn ein Unfallwagen am Rande einer Autobahn zum Werk erklärt wird (»Welcome to Berlin«), kann man kaum noch sagen, welche der vielen Erfahrungen überwiegt: die vage Trauer um irgendeinen Menschen, den man nicht gekannt hat; die schüchterne Verwunderung, die man vor den komplexen Formen empfindet; die Unklarheit, ob wirklich hier ästhetische Kategorien greifen und ob man überhaupt ein ›Werk‹ im Unfallwagen erkennen darf. Man könnte das manchmal zynisch nennen. Die Arbeiten werden zu einem ›Problem‹ – vielleicht muss Knecht gerade darum auf unmoralischer Kunst beharren –, weil unentscheidbar bleiben wird, ob man ein ›Werk‹ erfahren hat und ob man eine ästhetische Erfahrung hätte machen *dürfen*. Darf man mit dem Tod spielen (dem Kranken- oder dem Unfallwagen)? Darf man die Verschwendung praktizieren, die man zum Thema macht? Ein ungutes Gefühl bleibt, und mit ihm ein dichtes Netz von Gedanken. Würde die Ambivalenz fehlen, wo wäre dann der ästhetische Reiz?

Die Grenze zwischen Kunst und Alltag kann von beiden Seiten betrachtet werden: Man kann im Alltag Kunst begegnen und Alltäglichem *in* der Kunst. Der Alltag kann im Museum vorkommen (ohne dabei Alltag zu bleiben), im Gegenzug kann die ›museale Erfahrung‹ in den Alltag schwappen. Wenn man aber – ein alter Topos – identischen Dingen zugleich im Alltag *und* im Museum begegnen kann: Gibt es dann überhaupt Grenzen der

Kunst? Kann nicht nach Duchamp et. al. die Kunst *nur* im Museum sein, *gerade weil* sie von alltäglichen Dingen ununterscheidbar bleibt? Kunst kann – müsste man dann behaupten – manchen Dingen von machen Einrichtungen wie ein Prädikat (»wertvoll«) zu- oder abgesprochen werden. Ein Ding wird Kunst, wenn es von akademischen Zirkeln, Auswahlgremien, Museen »Kunst« genannt wird – wäre das der Fall, wäre Kunst eine Frage der Macht. **Man hofft aber doch, dass Kunst zugleich ein Mittel darstellt, Macht zu brechen, dass Kunst auch außerhalb von konventionellen Wegen gehen kann.** Kunst *in toto* auf Machtmechanismen zu reduzieren, wäre fatal. Kann man nicht woanders naschen, wenn der Kuchen bereits verteilt wurde?

Eine Ratte läuft in der Alten Nationalgalerie in Berlin herum, an den Wänden hängen unbezahlbare Werke von Caspar David Friedrich. Die Wächter werden bei ihrem Versuch, das Tier zu fangen, in die Hand gebissen. Die Kunstsuchenden merken auf: die Ratte stört ihre Kontemplation. Die offenkundig verklärte Natur, die Caspar David Friedrich zeigt, wird durch die kämpfende Ratte plötzlich über Gebühr konkret. Der Mensch vor der trüben Weite des Kosmos (man denke an Friedrichs »Mönch am Meer«), die Ratte im Kampf mit der Macht der Menschen. Ihr Name lautet: »Spartakus«.

Woran kann man erkennen, dass ein Krankenwagen Kunst darstellt, wie im Falle von »Nothing is bad without something good« von Fabian Knecht? Man kann es im Nachhinein erfahren, im Raumplan oder in Publikationen, man kann es gesagt bekommen und anhand von Fotos nachvollziehen. Man könnte es auch *vermuten*, wenn man mehrfach auf den Wagen stößt, der immer noch vor der Ausstellung wartet, viel zu lang für den Rettungsdienst. Viele werden jedoch kein ›Werk‹ in ihm erkennen können. Könnte man denn behaupten: darum geht es überhaupt nicht, um ›Werke‹?

Kunst muss eher als Modus der Erfahrung denn als Kontext oder Ding mit öffentlich anerkanntem Prädikat definiert werden. Alle Dinge können (post-Duchamp) wie Kunst erfahren werden. Nicht die Dinge, sondern die Haltungen ihnen gegenüber zählen. Im Alltag werden Dinge, wie Adorno sagt, »identifiziert«, »automatisch« wiedererkannt, mithilfe gültiger Konventionen. Innerhalb von Sekundenbruchteilen haben wir einen Begriff parat, der unserem Eindruck *ganz* zu entsprechen scheint – ohne Zweifel: ein »Krankenwagen«. *Wie genau* der Wagen aussieht, hat jedoch keine Bedeutung für uns. Die Eigenarten gehen verloren und voll und ganz im Begriff auf. Wenn man aber behaupten würde: der Wagen könnte ein Kunstwerk sein – wird dann nicht die automatische Zuordnung erheblich gestört?

Durch Kunst kann man lernen, Dinge *wie Kunst* zu erfahren, ihren Eigenarten gerecht zu werden, ohne sie im Begriff zu verbrauchen. Man gibt ihnen damit Beharrlichkeit und Faktizität, die Begriffen trotz und niemals *ganz* durch irgendeine Deutung eingeholt werden kann. Die konventionelle ›Deutung‹ wäre: »Krankenwagen«, nur das. Und wie bei allen ›Zeichen‹ sind nur wenige Teile konstitutiv: *die* nämlich, die im Vorhinein als bedeutungstragend festgelegt wurden, vor allem die konventionellen, von Land zu Land variierenden Farben der Wagen. Die Beschränkung auf wenige Merkmale hilft, ihn *sofort* zu identifizieren (was durchaus seine Funktion hat, denn ein Krankenwagen *muss* wiedererkannt werden). Unklar aber bleibt, welche Merkmale für den Wagen konstitutiv sind, wenn er *wie ein Werk* betrachtet und gedeutet werden soll. Tragen dann nicht *alle* Elemente *potentiell* Bedeutung? Die Bewegung der Lichtflecken, der Ort, die genaue Form...? Und nicht mehr – wie zuvor – nur einige wenige Elemente, die eine Vielzahl von Dingen zu einer einzigen Kategorie zusammenfassen (»Krankenwagen«)? Da aber niemals alle Elemente zugleich gedeutet werden können, muss die Deutung unvollendet, unbeendbar bleiben. Vollendet werden könnte sie nur, wenn Konventionen gebildet würden, die festlegen, welche der Elemente die Bedeutung tragen. Im Falle einer ästhetischen Erfahrung wird man sich jedoch auf keine gültige Konvention, keine eindeutigen Zeichen berufen können. Es gibt keine verbindliche Vorgabe, welche Teile konstitutiv sind – und keine ›Definition‹ eines Werks, die seine Bedeutung begrifflich erklärt. Die Dinge münden – ästhetisch betrachtet – in einen unbeendbaren und immer wieder von Neuem zu

beginnenden Verstehensvollzug, in dem immer andere Teile des Materials für konstitutiv befunden und dann in einer vorläufigen Deutung zusammengeführt werden. Ästhetische Erfahrung bleibt daher zwangsläufig *negativ*¹; immer bleibt ein Rest zurück, der nicht in der Deutung aufgehen kann. Dennoch *muss* gedeutet werden, der Alltag bleibt sonst ebenso stumpf, wie wenn er automatisch in bereits bekannten Begriffen verhärtet.

Der Bruch mit dem Alltäglichen wird immer dann vollzogen, wenn es uns gelingt, den Dingen in ihrer ganzen Komplexität zu begegnen. Ästhetisch zu erfahren bedeutet, Fremdheit in den Dingen zu sehen, die uneinholbar bleiben muss, um nicht Begriff und Alltag zu werden. Jene Teile des Materials, die nicht für konstitutiv befunden wurden, fordern immer neue Deutungen heraus. Dem Material *im Ganzen* wird jedoch keine Deutung gerecht werden können. Immer hält ein uneinholbar fremder Teil beharrlich stand.

Hier soll nicht behauptet werden, dass alle Dinge Werke *sind*, sobald sie mit der richtigen Haltung betrachtet und gewürdigt werden. Behauptet werden soll, dass Dinge *wie* Werke *erfahren* werden, wenn unter der Ebene allgemeiner Begriffe ihre Fremdheit aufblitzt. Die Fülle an uneindeutigen ›Daten‹, die jedes Ding übermitteln kann, geht weit über alle Kategorien hinaus, die sie bezeichnen sollen. **Um dennoch eine Kategorie für all die Dinge zu haben, die keiner Kategorie genügen wollen, sagen wir zu ihnen: »Kunst«.**

Die Erfahrung, die Werke ermöglichen, die als solche konzipiert und folglich auf eine genuin ästhetische Erfahrung bedacht sind, *moduliert* die Begegnung mit dem Fremden, die wir an anderen Dingen lediglich in Rohform, ohne Vorstrukturierung machen können. Bei Dingen, die ästhetische Erfahrungen bewirken *wollen*, werden wir geleitet und mit *den* Facetten konfrontiert, die wir im Alltag nicht bemerken oder zu bemerken gewillt sind: ohne »Welcome to Berlin« wird ein Unfallwagen anders betrachtet.

Am Eingang einer *Gated Community* in Beverly Hills steht ein Schild mit der Aufschrift »For Sale By Owner«. Paris Hilton lebt in der Wohnanlage, 3340 Clarendon Road, von der Öffentlichkeit getrennt, abgegrenzt, *equals among equals*. Unten auf dem Schild steht eine Nummer, offenbar die eines Maklers. (Ein wenig wundert man sich doch, dass solche Villen so verkauft werden.) Würde man sie wählen, wäre man mit »Homeless Health Care«, einem Programm für Obdachlose in Los Angeles, verbunden.

Bei Interventionen bleibt immer unklar, wo die Werke verortet sind: im Alltag oder in Form von ›Dokumenten‹ im Museumsraum. Viele werden nur von einer handvoll ›Zeugen‹ wirklich erlebt. Alle anderen müssen die Werke mit Fotos, Filmen etc. *nachvollziehen*.

»For Sale By Owner« werden nur Wenige unmittelbar gesehen haben – und noch Weniger haben, wie man vermuten muss, die Nummer gewählt. Würde man aber behaupten wollen, die Arbeit sei ein Museumswerk und letztlich nicht mehr mit dem Alltag, dem sie ja entstammt, verbunden? Vielleicht bilden die Eingriffe, die Fabian Knecht im Alltag vornimmt, Brücken, die vom Alltag zum Museum und wieder zum Alltag führen. Im Alltag wird die Saat gelegt, die im Museum aufgehen kann, die Haltung gegenüber dem Alltag dann jedoch von Grund auf ändert. Das *eine* Schild hat man nicht gesehen, aber wird man nicht bei anderen Schildern, die man in Zukunft sehen wird, das eine Schild bedenken müssen? »For Sale By Owner« wirft eine Frage auf, die sich im Alltag festkrallt. – **Durch Kunst lernt man, Dinge wie Kunst zu erfahren.**

¹ »Ästhetische Erfahrung ist ein negatives Geschehen, weil sie eine Erfahrung der Negation (des Scheiterns, der Subversion) des gleichwohl notwendig versuchten Verstehens ist«, erklärt Christoph Menke in Anlehnung an Adorno.

Welche Frage wird aufgeworfen, die nicht (oder *noch* nicht) im Alltag vorkommt, bevor die Interventionen von Fabian Knecht ebendort ihre Wirkung entfalten? **Die Frage nach dem Unfall und dem Ausschluss, dem »verfemten Teil«, der Katastrophe und dem, was nicht in den Alltag integriert werden kann:** Obdachlose (»For Sale By Owner«), niedere Tiere (»Spartakus«), grundlose Verschwendung (»Ausfluss«), Tod (»Welcome to Berlin«), Krankheit (»Nothing is bad without something good«) etc. – ein langer Reigen von blinden Flecken am Rande unserer Normalität.²

Knecht holt all die Dinge zurück, die entweder verdrängt oder mithilfe von Begriffen in die Kreise der Gewöhnung gebannt sind. Die ästhetische Erfahrung wird für solche Dinge fruchtbar gemacht, die fremd bleiben, in ihrer Fremdheit nun jedoch hervortreten. **Die Dinge, die wir eben noch für alltäglich gehalten haben – sie sind es nicht: man könnte sie ein kollektiv Verdrängtes nennen. Sie kommen zwar im Alltag vor, jedoch vor allem an den Grenzen, die dem Alltag immer schon seine Kehrseite entgegenhalten.** Das Fremde wird nicht angeeignet, darf auch gar nicht angeeignet, heißt: der Eigenarten beraubt und dann begrifflich vereinnahmt werden. Das Fremde wird von Knecht in seiner Fremdheit nur *hervorgehoben*. Wir werden mit ihm umgehen müssen. Darin sind die Werke politisch.

Die Interventionen von Fabian Knecht entbergen die tiefe Würde der Dinge und geben dem Alltag die Ambivalenz, die alle Dinge umspielt, zurück. Das Fremde wird in den Alltag gehoben und zu einer Frage ausgeformt, die unbeantwortet bleiben muss. Worum es geht? Um uns.

Fred, ein todkranker Junge, spuckt in einem Berliner Hospiz in ein Glas, das Fabian Knecht auf eine lange Zugfahrt durch Russland mitnimmt – vom Westen über Omsk nach Wladiwostok, dann mit der Fähre nach Japan, durch acht Zeitzonen, sechzehn Tage lang, zum »Großen Ozean«. In Japan angekommen, an einer Küste in Tsu, im Westen des Kernlands, öffnet Knecht das Glas und schüttet den Inhalt über dem Wasser aus. »Fred spuckt in den Pazifik«: eine wunderbare und traurige Arbeit – **ein minimaler Eingriff in die Welt, der plötzlich alles ändert.**

² Natürlich gibt es andere Interventionen im Werk von Fabian Knecht, die weniger negative Facetten des Alltags in den Vordergrund rücken. Die »positiven Interventionen« bleiben jedoch in der Minderheit. Ein Werk mit programmatischem Titel sei exemplarisch genannt: »Befreiung«.