

JASMIN MERSMANN (Linz)

## Nein-Sagen. Gesten der Negation in der zeitgenössischen Kunst

Am 18. Oktober 1827 ist Hegel zu Besuch bei Goethe. Beim Tee, so berichtet Eckermann, „wendete sich das Gespräch auf das Wesen der Dialektik. – Es ist im Grunde nichts weiter, sagte Hegel, als der geregelte, methodisch ausgebildete Widerspruchsgeist, der jedem Menschen inwohnt und welche Gabe sich groß erweist in Unterscheidung des Wahren vom Falschen.“<sup>1</sup> Gegenüber der behaupteten Wahrheitsfunktion der Dialektik allerdings ist Goethe skeptisch: „Wenn nur [...] solche geistigen Künste und Gewandtheiten nicht häufig gemäßbraucht und dazu verwendet würden, um das Falsche wahr und das Wahre falsch zu machen!“<sup>2</sup> Ebendies ist die Operation jenes Widerspruchsgeistes, dem Goethe Jahre zuvor in der laut Hegel „absolut philosophischen Tragödie“, dem *Faust*, die Gestalt des Mephistopheles verliehen hatte. Im Studierzimmer präsentiert dieser sich selbst als „Geist der stets verneint“.<sup>3</sup> Diese Definition hat Tradition: Schon Jakob Böhme nennt den Teufel 1624 „einen Herrn im Nein“.<sup>4</sup> Goethe bezeichnet ihn Eckermann gegenüber als „negatives

<sup>1</sup> Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, Bd. 3, Leipzig 1848, 18.10.1827, S. 222. Adorno wird später auf diese Episode zurückkommen (vgl. Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a.M. 1969, § 45, S. 87f.).

<sup>2</sup> Ebd., S. 222.

<sup>3</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Eine Tragödie*, in: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe*, Bd. 6.1, hg. von Victor Lange, München 1986, S. 571, Vers 1338.

<sup>4</sup> Jakob Böhme: *Questiones theosophicae* [1624], in: *Sämtliche Schriften*, Bd. 9, Stuttgart 1956, Frage 10, S. 29; vgl. Peter-André Alt: *Ästhetik des Bösen*, München 2010, S. 107.

Wesen“.<sup>5</sup> Als Fausts *Alter Ego* negiert Mephistopheles dessen Bestrebungen; gleichzeitig aber funktioniert er auch als Motor der Handlung.<sup>6</sup> Dabei ist seine Verneinung weniger logischer als ontologischer Art. Sein Nein ist Nichtung, und es richtet sich über das Bestehende hinaus auf das Noch-nicht-Existierende:

*Ich bin der Geist der stets verneint!*

Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,

Ist wert daß es zu Grunde geht;

*Drum besser wär's daß nichts entstünde.*

So ist denn alles was ihr Sünde,

Zerstörung, kurz das Böse nennt,

Mein eigentliches Element.<sup>7</sup>

Die Verse allerdings, mit denen Mephisto sich als destruktives und obstruktives Prinzip präsentiert, sind wohlgesetzt. Radikale Negativität scheint in den Künsten unmöglich. Auch der Neinsager dichtet, und selbst Zerstörung wird – so besagt es das von Peter Schumpeter für die Ökonomie formulierte und von Horst Bredekamp auf die Kunstgeschichte übertragene Prinzip der *creative destruction* – im Feld der Kunst schöpferisch.<sup>8</sup> Bilderstürme bringen neue Bilder hervor: Darstellungen des ikonoklastischen Akts, teilzerstörte Statuen, leere Sockel, Bilder mit ausgekratzen Augen oder – wie in Robert Rauschenbergs berühmtem *Erased*

<sup>5</sup> Eckermann: *Gespräche*, a.a.O., Bd. 2, 1836, 2.3.1831, S. 299. Das Negative steht hier im Unterschied zum „Dämonischen“, das sich in einer „durchaus positiven Thatkraft“ äußert (ebd.).

<sup>6</sup> Schon Ernst Bloch und Georg Lukacs haben eine Parallele zwischen dem *Faust* und Hegels *Phänomenologie des Geistes* gesehen. „Hier wie dort ist Negativität das Prinzip, welches den Weltlauf in Gang hält und die reine, unvermittelte Identität, in der das Sein soviel wie das Nichts ist, zum Widerspruch aufhebt, der dem Einen in ihm selbst schon das Andere entgegengesetzt.“ (vgl. Hans Heinz Holz: *Mephistophelische Philosophie*, in: *Die neue Linke nach Adorno*, hg. von Wilfried F. Schoeller, München 1969, S. 176–192, hier S. 176).

<sup>7</sup> Goethe: *Faust I*, a.a.O., Vers 1339–1344.

<sup>8</sup> Vgl. Josef A. Schumpeter: *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, München 1950, S. 134–142 und Horst Bredekamp: *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung*, Berlin 2008.

de *Kooning Drawing* von 1953 – Radierspuren, die Jasper Johns treffend als „additive subtraction“<sup>9</sup> bezeichnet.

Gottfried Boehm hat der modernen Kunst insgesamt einen ikonoklastischen Zug attestiert, der sich in der Negation von Figuration und Binnendifferenzierung manifestiere.<sup>10</sup> Mit dem Scheitern der modernen Utopien aber tritt die Kunst in ein neues Stadium der Negativität. Nach den Katastrophen des 20. Jahrhunderts scheint affirmative Kunst unmöglich. Dialektik muss sich „gegen sich selbst kehren“,<sup>11</sup> die Negation der Negation mündet nicht mehr in Position. „Ist das Ganze der Bann, das Negative, so bleibt die Negation der Partikularitäten, die ihren Inbegriff an jenem Ganzen hat, negativ. Ihr Positives wäre allein die bestimmte Negation, Kritik, kein umspringendes Resultat, das Affirmation glücklich in Händen hielte.“<sup>12</sup> Doch wie kann eine solche bestimmte Negation künstlerisch Gestalt annehmen?

Dem beim ersten Darmstädter Gespräch im Jahr 1950 kulminierenden Streit um die moderne Kunst – laut Hans Sedlmayr einem „dämonischen“ Symptom der geistigen Krise der Gegenwart – gibt Adorno eine Wendung, indem er überraschend behauptet, die These des rechtskonservativen Kunsthistorikers enthalte bei allem Falschen etwas Wahres: Tatsächlich sei Negativität der modernen Malerei wesentlich, diese Eigenart aber sei positiv zu bewerten. Nach der Katastrophe seien Werke „um so vollkommener, je mehr sie ein Maß an Unvollkommenheit, jenen Verzicht auf jede Art der scheinhaften Geschlossenheit, auf sich nehmen“ und so auf die Unwahrheit des Ganzen verweisen.<sup>13</sup> Nur in der Negativität

<sup>9</sup> Jasper Johns, zit. von John Cage: *Jasper Johns: Stories and Ideas* [1964], in: *A Year from Monday. New Lectures and Writings*, Middletown 1969, S. 73–84, hier S. 75.

<sup>10</sup> Gottfried Boehm: *Ikonoklasmus. Auslöschung – Aufhebung – Negation*, in: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin 2007, S. 54–71. Diese Negation stellt eine Steigerung der alle Bilder bestimmenden „ikonischen Differenz“ dar, dem „Spannungsverhältnis“ zwischen Figur und Grund, Ganzem und Teilen etc.

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M. 1997, S. 397; vgl. S. 145.

<sup>12</sup> Adorno: *Negative Dialektik*, a.a.O., S. 161. Vgl. Michael Theunissen: *Negativität bei Adorno*, in: *Adorno-Konferenz 1983*, hg. von Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas, Frankfurt a.M. 1983, S. 41–67.

<sup>13</sup> Diskussionsbeitrag, in: *1. Darmstädter Gespräch: Das Menschenbild in unserer Zeit*, hg. von Hans Gerhard Evers, Darmstadt o.J. [1950], S. 194.

komme „das Zerrissene, selbst unversöhnt, unversetzt zum Ausdruck“, dass es ihm standhalte, sei das einzig Versöhnende.<sup>14</sup>

Auch wenn Adorno später Kunst als Ort zuließ, an dem das Nicht-identische aufscheinen könne, galt für die Utopie ein Bilderverbot.<sup>15</sup> „Um inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen. Radikale Kunst heute“, so Adorno in einer der dunkelsten Passagen der *Ästhetischen Theorie*, „heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz.“<sup>16</sup> Damit gerät Kunst in die Aporie, ihre eigene Verneinung ins Bild zu setzen. Potentiell gelangt die Dialektik damit an ein *dead end*: „Die Kunst der Negativität“, so Peter Sloterdijk, „ist eine, die ihrem Wesen nach enden will; sie muss den Willen haben, sich zuletzt selbst zu negieren und überflüssig zu machen; denn alles, was nur Antwort ist auf Schmerz und Verfehlung, steht unter der sehr korrekten mephistophelischen Devise, dass es besser wär', wenn nichts entstünde.“<sup>17</sup>

Zunehmend aber wurde der mephistophelische Impuls gegen Kreativität selbst zur Kunst erklärt. „Dispositive der Verweigerung“ wurden zum Signum der Avantgarde.<sup>18</sup> Nach Duchamp haben vor allem Fluxus-Künstler\*innen mit einigem Schalk immer wieder auch das Nicht-Schaf-

<sup>14</sup> Ebd., S. 215.

<sup>15</sup> Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1998, S. 479: „Im Kunstwerk gewinnt auch der Begriff der positiven Negation anderen Sinn als Draußen: ästhetisch kann von solcher Positivität so weit die Rede sein, wie der Kanon historisch fälliger Verbote dem Vorrang des Objekts als der Stimmigkeit des Werkes dient.“ Zum Bilderverbot vgl. ebd., S. 106, 159 und *Negative Dialektik*, a.a.O., S. 207.

<sup>16</sup> Adorno: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 65. In den *Minima Moralia* bestimmt Adorno die Aufgabe der Kunst mephistophelisch damit, „Chaos in die Ordnung zu bringen“ (Adorno: *Minima Moralia*, a.a.O. §143, S. 298).

<sup>17</sup> Peter Sloterdijk: *Taugenichts kehrt heim oder das Ende eines Alibis. Auch eine Theorie vom Ende der Kunst*, in: *Ende der Kunst – Zukunft der Kunst*, hg. von Heinz Friedrich, München 1985, S. 108–136, hier S. 118f.

<sup>18</sup> Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974 und Judith Elisabeth Weiss/Herbert Kopp-Oberstebrink: *Anti-Kunst, Nicht-Kunst, Gegen-Kunst, Unkunst, Kunstlosigkeit: Dispositive der Verweigerung*, in: *Kunstforum International* 232 (2015), S. 30–45.

fen zur Schau gestellt.<sup>19</sup> Ben Vautier erklärt 1961, „NICHTS aufbauen, NICHTS zerstören“ zu wollen; wenige Jahre später feiert Robert Filliou seine „Belassungsaktivität“<sup>20</sup> als emanzipatorischen Akt. Unter dem Titel *1000 Hours of Staring* präsentiert Tom Friedman 1997 schließlich ein weißes Blatt, das er über einen Zeitraum von fünf Jahren angestarrt haben will.<sup>21</sup> Das Papier ist das Ergebnis langjähriger Arbeit oder eines *artist's block*, zugleich ist es ein ironischer Kommentar auf die monochromen Leinwände der Nachkriegsmoderne, die vergeblich versuchten, die Malerei auszulöschen. Nicht nur das Schattenspiel auf Rauschenbergs *White Paintings* von 1951, sogar das leere Starren bringt ein neues Bild hervor – gleichsam als „Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“.<sup>22</sup>

## I Können Bilder Nein sagen?

Die Frage, die sich nach diesen Beispielen aufdrängt, ist: Können Bilder überhaupt negieren? Bzw. können sie – was nicht dasselbe ist – „Nein“ sagen? Die Debatte über die Möglichkeiten bildlicher Negation wird auf

<sup>19</sup> Vgl. Goethe: *Faust I*, a.a.O., Vers 338f.: „Von allen Geistern die verneinen/Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.“ Vgl. Martina Weinhart: *Nichts zu sehen. Erfahrungen radikaler Reduktion in Bild und Raum seit den 1960er Jahren*, in: *Nichts/Nothing*, hg. von ders. und Max Hollein, Ostfildern 2006, S. 9–51. Zur leeren Leinwand in der figurativen Malerei vgl. Monika Wagner: *Die tabula rasa als Denk-Bild. Zur Vorgeschichte bildloser Bilder*, in: *Bilder-Denken*, hg. von Barbara Naumann und Edgar Pankow, Paderborn 2004, S. 67–86.

<sup>20</sup> Ben Vautier: *Theater (Vorschläge)*, in: *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, hg. von Jürgen Becker und Wolf Vostell, Reinbek bei Hamburg 1965, S. 253–259, hier S. 258; Robert Filliou: *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*, Köln/New York 1970, S. 95. Grundlegend zur kreativen Passivität: Lars Blunck: „Schöpferisches Nichtstun“. *Faulenzen, Unterlassen und Aussteigen als künstlerische Praktiken*, in: *Pause*, hg. von Albert Coers und Alexander Steig, Köln 2019, S. 43–67, hier S. 51.

<sup>21</sup> *Stare on paper*, New York, MoMA; vgl. ebd., S. 51.

<sup>22</sup> Goethe: *Faust I*, a.a.O., Vers 1335f. Cage bezeichnet Rauschenbergs *White Paintings* (1951ff.) als „airports of the lights, shadows, and particles“ – äquivalent zu seiner Komposition 4'33“, die nicht Stille, sondern Umgebungsgeräusche hörbar macht (John Cage: *Silence*, Middletown 1961, S. 102).

verschiedenen Ebenen geführt. Während die Bildtheorie sich an der strukturellen Möglichkeit (sprachaloger) ikonischer Negation abarbeitet und die Moderne diverse Formen formaler Negation entwickelt hat, hat sich die Kunst spätestens seit den 60er-Jahren nicht nur ästhetisch, sondern auch semantisch dem Nein verschrieben. Im Folgenden ist deshalb nicht nur zu unterscheiden zwischen *Negation* und *Negativität*, sondern auch zwischen Bildern als Zeichensystem und künstlerischer Praxis. Beide Phänomene wurden bereits umfassend erforscht, seltener jedoch konsequent zusammengeführt. Der von Lars Nowak herausgegebene grundlegende Sammelband *Bild und Negativität* von 2019 untersucht Bilder als Gegenstand und als Agenten von Verneinungen.<sup>23</sup> Emmanuel Alloa hat darin die bildtheoretische Debatte klarsichtig zusammengefasst und verschiedene Typen ikonischer Negation unterschieden: konventionelle Negation (etwa im Fall von Verbotsbildern), narrative Negation (in Form von Leerstellen), mereologische Negation (durch die Verschiebung der Relation zwischen Teil und Ganzem), parodistische und ontologische Negation.<sup>24</sup> Als die dem Bildlichen eigene Form der Verneinung identifiziert Alloa die „unbestimmte Negation“, die nicht auf dem Gegensatz, sondern der *Differenz* beruhe. Mit ihrer konstitutiven Unbestimmtheit, so seine These, sind Bilder als „Lieferanten von Gründen ungeeignet, als Grund, auf dem Ambivalenzen, Unvereinbarkeiten und Konflikte sichtbar zutage treten können, dafür jedoch umso mehr.“<sup>25</sup> Obwohl Alloa diese Konflikte vorwiegend intrapiktural versteht, lässt sich die These erweitern: In ihrer mephistophelischen Qualität erscheint Kunst als Nein-Sagerin, die qua Gestaltung stets auch Positives setzt, das seinerseits antagonistische Strukturen aufweisen kann. In diesem Sinne beschreiben Judith Elisabeth Weiss und Herbert Kopp-Oberstebrink

<sup>23</sup> Vgl. Lars Nowak (Hg.): *Bild und Negativität*, Würzburg 2019, S. 9–48, bes. S. 9; vgl. auch Sémir Badir/Maria G. Dondero (Hg.): *L'image peut-elle nier?*, Liège 2016; Thomas Khuarana u.a. (Hg.): *Negativität. Kunst – Recht – Politik*, Frankfurt a.M. 2018, S. 22.

<sup>24</sup> Vgl. Emmanuel Alloa: *Ikonische Negation. Unter welchen Umständen können Bilder verneinen?*, in: *Bild und Negativität*, a.a.O., S. 51–82, hier S. 78.

<sup>25</sup> Ebd., S. 70. Mit dem ambivalenten Begriff des „Grundes“ referiert Alloa auf Gottfried Boehm (vgl. Anm. 10).

die Vielzahl der künstlerischen Praxen, innerhalb derer Kunst „Nein“ sagt – Nein zu den Erwartungen des Publikums, Nein zu Usancen und Zumutungen von Kunstbetrieb und Kunstindustrie, Nein zum konventionellen Repertoire an Formen und Gattungen, Nein zu konsensualisierten, altbekannten und als abgestanden empfundenen Inhalten, Nein zu politischen Vorgaben, Nein zu sozialen und ökonomischen Einhegungen des Künstlers, Nein zur Behaglichkeit in der Kunst.<sup>26</sup>

Zu dieser „Kunstverweigerungskunst“ treten verschiedene Formen politischer Kunst hinzu, die sich – gleichwohl gestaltend – gegen Diskriminierung oder hegemoniale Diskurse richtet. Bei der Analyse einzelner Werke lassen sich die unterschiedlichen Dimensionen nicht immer trennen. In Gesten der Negation wie der Durchstreichung, Übermalung, Umkehrung oder Parodierung, der Zerstörung oder dem Entzug von Farbe, Figur oder Kontur verbinden sich metapikturale Reflexion und gesellschaftspolitische Kritik. Die folgenden Überlegungen fokussieren auf eine ganz konkrete Form des Nein-Sagens in und mit Bildern, in der sich semiotische und semantische, bildtheoretische und politische Aspekte verbinden: Bilder, die die Dialektik von Verneinung und Bejahung, Destruktion und Kreation inszenieren, indem sie das Wort „Nein“ ins Bild setzen.

Die wohl eindeutigste Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit ikonischer Negation hat Sol Worth schon im Titel seines einflussreichen Aufsatzes von 1975 gegeben: „Pictures can't say ain't“. Diese Aussage bezieht sich nicht auf die Möglichkeiten von Kunst, Widerstand zu leisten, sondern auf ihr Vermögen zur Darstellung negativer Tatsachen: „Pictures [...] cannot deal with what is not. That is, they cannot represent, portray, symbolize, say, mean, or indicate things equivalent to what verbal utterances of the type ‚this is not a...‘ or ‚It is not the case that...‘ can do.“<sup>27</sup> Auch Dieter Mersch attestiert Bildern in diesem Sinne „eine prinzipiell

<sup>26</sup> Weiss/Kopp-Oberstebrink: *Anti-Kunst*, a.a.O., S. 34.

<sup>27</sup> Sol Worth: *Pictures can't say ain't* [1975], in: *Studying Visual Communication*, hg. von Larry Gross, Philadelphia 1981, S. 162–184, hier S. 173 (René Magrittes bekanntes Gemälde *La trahison des images* von 1929 gilt nicht als Gegenargument, denn die Verneinung ergibt sich allein durch die Inschrift „Ceci n'est pas une pipe“). Auch Nelson Goodman spricht Bildern das Negationsvermögen ab (vgl. ders./Catherine Z. Elgin: *Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt a.M. 1989, S. 121).

affirmative Struktur“.<sup>28</sup> Zwar sei Negativität für Medien auf zeichentheoretischer Ebene konstitutiv, da sie ihren Gehalt nur übermitteln können, indem sie selbst transparent auf das von ihnen Bezeichnete werden, doch sei das, worauf sie verweisen oder was sie exemplifizieren, niemals negativ: „Sie offenbaren ‚rot‘, aber nicht ‚nicht rot‘.“<sup>29</sup> Ähnlich argumentiert schon Wittgenstein in seinem *Big Typescript*: „Ich kann ein Bild davon zeichnen, wie Zwei miteinander fechten; aber doch nicht davon, wie Zwei miteinander nicht fechten (d.h. nicht ein Bild, das bloß dies darstellt).“<sup>30</sup>

Anders gestaltet sich die Situation auf pragmatischer Ebene: So lässt sich, wie Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* bemerkt, beispielsweise das Bild eines Boxers durchaus nutzen, um zu zeigen, welche Haltung man beim Kampf *nicht* einnehmen sollte.<sup>31</sup> In diesem Fall wird nicht das Bild negiert oder negiert auch nicht das Bild selbst, sondern *mit* dem Bild wird etwas negiert.<sup>32</sup> Ulrich Richtmeyer unterscheidet deshalb zwischen einer (unmöglichen) bildinternen und einer (möglichen)

<sup>28</sup> Dieter Mersch: *Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens*, in: *Die Medien der Künste*, München 2003, S. 9–49, hier S. 34; vgl. auch ders.: *Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen*, in: *Media Synaesthetics*, hg. von Christian Filk, Michael Lommel und Mike Sandbothe, Köln 2004, S. 95–122, hier S. 111.

<sup>29</sup> Ebd., S. 10.

<sup>30</sup> Ludwig Wittgenstein: *The Big Typescript*, hg. von Michael Nedo, Wien/New York 2000 (= Wiener Ausgabe; Bd. 11), 3.56.10.1, S. 83. In den *Bemerkungen* wählt Wittgenstein das „Nicht Küssen“ als Beispiel (Wiener Ausgabe; Bd. 3, S. 56). 1914 postulierte er noch die Möglichkeit der Darstellung negativer Tatsachen: „Dass zwei Leute nicht kämpfen, kann man darstellen, indem man sie nicht-kämpfend darstellt, und auch so, indem man sie kämpfend darstellt und sagt, das Bild zeige, wie es sich *nicht* verhält. Man *könnte* mit negativen Tatsachen ebensogut darstellen wie mit positiven –.“ (Tagebucheintrag vom 1.11.1914, in: *Tagebücher 1914–1916*, Frankfurt a.M. 1988 (= Werkausgabe; Bd. 1), S. 112; vgl. auch ebd., S. 110: „Man könnte auch auf einem Bild eine negative Tatsache darstellen, indem man darstellt, was *nicht* der Fall ist.“)

<sup>31</sup> Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M. 1988 (= Werkausgabe; Bd. 1), Anm. zu § 22, S. 249.

<sup>32</sup> Vgl. Ulrich Richtmeyer: *Logik und Aisthesis – Wittgenstein über Negationen, Variablen und Hypothesen im Bild*, in: *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, hg. von Martin Heßler und Dieter Mersch, Bielefeld 2009, S. 139–162, hier S. 141.

bildpragmatischen Negation – etwa durch einen Kommentar, eine Durchstreichung oder eine andere „Negationshandlung“<sup>33</sup> (wobei piktogramatische Zeichen wie der rote Strich eher einem linguistischen als einem bildlichen Code angehören).

Doch auch andere Formen der Verneinung sind möglich. Die These, Bilder könnten nur „rot“, nicht aber „nicht rot“ zeigen, ignoriert die Macht der Tradition bzw. der Erwartung.<sup>34</sup> Wenn es bis dato nur rote Bilder gab, erscheint ein graues Bild durchaus „nicht rot“; wenn es bislang nur figurative Bilder gab, zeigt ein abstraktes Gemälde durchaus „keine Figur“.<sup>35</sup> Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat* etwa beruht nicht nur auf einer Negationshandlung (der Übermalung zweier eigenhändiger Bilder), sondern zeigt auch das Fehlen eines Motivs.<sup>36</sup> Zusammen mit der Ausstellung des Bildes in der für Ikonen vorgesehenen Raumecke wird es so zur ‚Anti-Ikone‘ und einer Art Nullpunkt der Malerei, deren Schwarz freilich noch ein utopisches Potential besitzt.<sup>37</sup>

Erwartungen zu durchkreuzen wird in der zeitgenössischen Kunstproduktion geradezu zur Pflicht. Diesen Eindruck vermittelt zumindest die Kunstkritik, gegen deren „Widerspruchs“-Rhetorik Jan von Brevern und Peter Geimer bissig polemisiert haben.<sup>38</sup> Bilder, so heißt es immer wieder,

<sup>33</sup> Ebd., S. 142; vgl. Worth: *Pictures*, a.a.O., S. 173.

<sup>34</sup> Auf der Kraft von Erwartungen beruht auch Leonoor Oversteegens und Joost Schilperoords Argumentation für das Negationsvermögen von Bildern. So könnten Fotografien etwa durch die Eliminierung einer Partie (etwa des Mundes) durchaus negative Aussagen treffen (*Can pictures say no or not?*, in: *Journal of Pragmatics* 67 (2014), S. 89–106).

<sup>35</sup> Dass die Geschichte der Kunst durch „die dialektische Figur bestimmter Negation“ bestimmt ist, zeigt sich für Adorno auch im Verhältnis zur Tradition: „ein Kunstwerk ist ein Todfeind des anderen“ (Adorno: *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 59).

<sup>36</sup> Unter der Farbschicht des Originals fanden sich nicht nur zwei übermalte Gemälde, sondern auch die Aufschrift „Negerschlacht in einer dunklen Höhle“, eine Paraphrase von Alphonse Allais' kolonialistisch geprägter Bildsatire aus dem Jahr 1897 (vgl. Irina Vakar: *Kasimir Malewitsch. Das Schwarze Quadrat*, Köln 2018, S. 25–28 und Wagner: *Tabula rasa*, a.a.O., S. 69).

<sup>37</sup> Vgl. Isabel Wünsche: *Kasimir Malewitsch: „Eine nackte, ungerahmte Ikone meiner Zeit“*, in: *Atlas der Weltbilder*, hg. von Jochen Brüning, Peter Deuffhard und Christoph Marksches, Berlin 2011, S. 355–365.

<sup>38</sup> Vgl. Jan von Brevern: *Verweigerung*, in: *kritische berichte* 2 (2007), S. 11–15; Peter Geimer: *Subversiv, reflexiv, kritisch – zur rhetorischen Überfrach-*

„verweigern sich“ der eindeutigen Lesbarkeit, „widersprechen“ Erwartungen und Wahrnehmungsgewohnheiten oder „entziehen sich“ der Zuordnung in bestimmte Kategorien. Abgesehen davon, dass dieser Jargon eigentümlich engstirnige Betrachter\*innen voraussetzt, wird er der Vielschichtigkeit der betreffenden Kunstwerke kaum gerecht. Es scheint, als sei es leichter, nicht-diskursive Kunst (wohlmeinend) negativ zu beschreiben als mit Blick auf das, was sie setzt oder ermöglicht.

Wir stehen demnach vor dem merkwürdigen Befund, dass Bilder auf struktureller Ebene angeblich nicht Nein sagen können, während ein formaler wie auch politischer Widerspruchsgeist für zeitgenössische Kunst geradezu verbindlich zu sein scheint. Der vermeintliche Widerspruch löst sich auf, wenn man die Transmedialität zeitgenössischer Kunst berücksichtigt: Bildlichkeit verbindet sich mit Schrift oder gesprochener Sprache, mit Gesten oder Bewegung. Im Folgenden liegt der Fokus auf Kunstwerken, die Schrift und Bild, Bild und Raum, Bild und Betrachter\*in in dynamische Konstellationen setzen und die Dialektik so gleichsam in Bewegung halten. Vorgestellt wird eine lose, keineswegs konklusive Reihe von Werken, die ganz buchstäblich „Nein“ sagen. Angefangen von der *NO!art* eines Boris Lurie über Arbeiten von Jasper Johns, Robert Morris und Bruce Nauman, bis zu Joseph Beuys, Markus Raetz, Santiago Sierra und Olaf Nicolai.

## II NO!Art (Boris Lurie, 1959)

„NO!art: Die Zeit für YES!art liegt noch in weiter Ferne.“<sup>39</sup> Spielt der Name der 1959 von Boris Lurie, Sam Goodman und Stanley Fisher in New York gegründeten Künstlergruppe *NO!art* noch mit der Unschärfe zwischen „kein“ und „nein“, der Negation von Kunst und negierender Kunst, lässt der an Adorno erinnernde Schlusssatz von Luries Manifest keinen Zweifel daran, dass Kunst auf unbestimmte Zeit zum Nein-Sagen

*tung zeitgenössischer Kunst* [Vortrag im Rahmen der Tagung *Ist Kunst widerständig?* Frankfurt a.M., 26.10.2018].

<sup>39</sup> Boris Lurie: *NO!art*, Flyer für die Ausstellung „KUNST UND POLITIK“ im Karlsruher Kunstverein 1970. Vgl. Judith Elisabeth Weiss: *Hiermit trete ich aus der Kunst aus. Negation als Position in der politischen Kunst der 1970er Jahre*, in: *Bild und Negativität*, a.a.O., S. 387–406, bes. S. 401f.



Abb. 1 Boris Lurie: *Saturation Paintings: Memo to U.S.*, 1963, Öl und mixed media auf Leinwand 178 x 254 (508) cm, New York, Boris Lurie Art Foundation

verpflichtet ist. Anders als die zeitgleich florierende Pop-Art sperrt sie sich vordergründig gegen Kapitalismus und Kunstmarkt und ruft verdrängte Traumata in Erinnerung.

Bekannt geworden war die anarchistische Gruppe durch provokative Collagen, die Pin-Ups, populäre Pressebilder und Fotos aus Konzentrationslagern kombinierten (Abb. 1). Als Überlebender des Holocaust beantwortete Lurie die Frage nach der Möglichkeit von Kunst nach Auschwitz mit Bildern, die das Bilderverbot unterlaufen, ihre Betrachtung aber zugleich als voyeuristische Übertretung inszenieren und das Gezeigte oder auch das Zeigen selbst durch die Einfügung des Wortes NO negieren. In bewusst plakativer Weise unterstellen die Collagen eine Kontinuität der Gewalt in Faschismus, Kapitalismus und Sexismus.<sup>40</sup> Das Nein ist dabei eine laute, aber auch hilflose Geste des Protests – nicht zuletzt gegen dessen einfache Konsumierbarkeit in Form warenförmiger Bilder.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Vgl. Gertrud Koch: *Verneinung der Kunst durch die Kunst. Das Unmögliche an der Kunst. Boris Luries NO! Art und der Kanon*, in: *Negativität*, hg. von Khurana u.a., a.a.O., S. 45–52; vgl. auch *Keine Kompromisse! Die Kunst des Boris Lurie*, Ausst.-Kat., hg. von Cilly Kugelmann, Berlin 2016; *Boris Lurie. Anti-Pop*, Ausst.-Kat., hg. von Thomas Heyden und Eva Kraus, Nürnberg/Wien 2017, bes. S. 114.

<sup>41</sup> Gegenüber diesen Collagen verselbständigt sich das „Nein“ in Schriftbildern wie *ON NO* (1962) oder *NO (Red And Black)* von 1963, die formalistische

## III No (Jasper Johns, 1961)

Zeitgleich, aber aus einer ganz anderen Haltung heraus, experimentiert auch Jasper Johns mit der Einbeziehung von Schrift in Gemälde. In den 50er-Jahren hatte Johns „uninteressante Dinge“ wie Landkarten und Flaggen als Sujets entdeckt, bei denen Darstellung und Dargestelltes auf der Fläche beinahe in eins fallen:<sup>42</sup> „The situation must be Yes-and-No not either-or. *Avoid a polar situation.*“<sup>43</sup>

Ja-und-Nein trifft auch auf eines der um 1961 entstanden grauen Gemälde zu, das die Negation bereits im Titel trägt. In *No* baumeln zwei Metallbuchstaben, N und O, vor einer mit gestischen Pinselstrichen bedeckten Leinwand (Abb. 2). Die Negation verdoppelt sich im Schlag Schatten der Buchstaben, der unweigerlich an das Höhlengleichnis mit seiner Unterstellung der ontologischen Minderwertigkeit von Bildern oder auch an den Mythos der Geburt der Malerei aus dem Schattenriss denken lässt.<sup>44</sup> Der Schatten leistet nicht nur den Übergang von der Drei- zur Zweidimensionalität bzw. zu der im Anschluss an Clement Greenberg geradezu obsessiv betonten, medienspezifischen Flächigkeit von Gemälden, sondern schreibt auch die Absenz in das sichtbare Bild ein.<sup>45</sup> Leo Steinberg, der das Gemälde in einem frühen Zustand gesehen hat, bringt es auf den Punkt: „The shadow writes ‚No‘ near a place that’s already big with the same message – the word NO raised on the canvas in sculpmetal

Experimente und politische Manifeste zugleich sind (vgl. Ausst.-Kat. Berlin, a.a.O., S. 72–73).

<sup>42</sup> Leo Steinberg: *Jasper Johns. The First Seven Years of His Art*, in: *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London 1975, S. 17–54, hier S. 22.

<sup>43</sup> Cage bezieht Johns’ (kursiv gesetzte) Aussage auf dessen Target-Gemälde (Cage: *Johns*, a.a.O., S. 79).

<sup>44</sup> Fred Orton hält eine Anregung durch Duchamps NON-Radierung für Pierre Benois Gedicht *Première Lumière* für möglich (*Figuring Jasper Johns*, London 1994, S. 60).

<sup>45</sup> Vgl. Clement Greenberg: *Modernist Painting* [1960], in: *Collected Essays and Criticism*, hg. von John O’Brian, Bd. 4, Chicago/London 1993, S. 85–93.



Abb. 2 Jasper Johns: *No*, 1961, Enkaustik, Collage, Sculp-Metal auf Leinwand mit Objekten, 172,7 x 101,6 cm, Sammlung des Künstlers

relief.“<sup>46</sup> „It is a picture full of NO“, so Michael Crichton lakonisch.<sup>47</sup>

Und doch ist das Bild nur auf den ersten Blick ohne Sujet: Die unregelmäßige Form oben links ist der Umriss einer Bronzeskulptur – eines Abgusses von Duchamps *Feuille de vigne femelle* –, einer Negativform des Genitals der weiblichen Figur aus seiner Installation *Étant donnés*

<sup>46</sup> Steinberg: *Johns*, a.a.O., S. 17–54, hier S. 51; vgl. Orton: *Figuring*, a.a.O., S. 57.

<sup>47</sup> Michael Crichton: *Jasper Johns*, New York 1977, S. 48. Einen Hintergrund bildet vermutlich Johns' Wittgensteinlektüre (vgl. Rosalind Krauss: *Jasper Johns*, in: *Lugano Review* 1:2 (1965), S. 84–98, hier S. 97, Anm. 22; Peter Higginson: *Jasper's Non-Dilemma. A Wittgensteinian Approach*, in: *New Lugano Review* 10 (1976), S. 53–60; Stefan Neuner hat einen überzeugenden Versuch vorgelegt, Johns' Bildverständnis mit der Figur des „Sehens-als“ zu verbinden (*Die Zweiheit des Bildes. Jasper Johns, Richard Willheim und Ludwig Wittgensteins Problem des ‚Sehen-als‘*, in: *Image and Imaging in Philosophy, Science and the Arts*, Bd. 1, hg. von Richard Heinrich, Frankfurt a.M. u.a. 2011, S. 219–250).

(1946–1966).<sup>48</sup> Die Form entsteht durch den Abdruck eines Abgusses einer Puppe – ein platonischer Schatten auf enkaustischem Grund. Ebenso wie Steinbergs Vermutung, dass es in der grauen Bildgruppe um Abwesenheit geht, hat Johns etwaigen Spekulationen über das NO als Zurückweisung sexueller Avancen einen Riegel vorgeschoben und behauptet, das Bronzeobjekt sei ganz zufällig verwendet worden: „It was something metal that could be heated and pressed into the wax, and it was something I had around the studio“.<sup>49</sup> Es scheint, als lege der Künstler – nicht zuletzt durch die oft allusiven Titel – falsche Fährten, um Interpretationsversuchen mit einem lakonischen NO zu begegnen.<sup>50</sup>

#### IV YES and NO (Robert Morris, 1963)

In Reaktion auf Johns' Gemälde baute Robert Morris 1961 eine schubladenähnliche Box, die nichts als das bodenfüllende Wort NO enthielt.<sup>51</sup> Eine noch explizitere Negation von ‚Gehalt‘ führt Morris zwei Jahre später in seinem *Statement of Aesthetic Withdrawal* vor – dem Bleiabdruck der Arbeit *Litanies* und folgender notariell beglaubigter Erklärung: „The maker of the metal construction [...] withdraws from said construction all aesthetic quality and content and declares that from the date hereof said construction has no such quality and content.“<sup>52</sup> Mit Humor rächt sich der Künstler am Besitzer des Originals, indem er diesem den ästhetischen Gehalt entzieht. Dass die Assemblage aus Text, Objekt und Lederrahmen ihrerseits ästhetische Qualitäten besitzt, ist ein Beispiel für die mephistophelische Aporie bildlicher Negation.

<sup>48</sup> Vgl. Orton: *Figuring*, a.a.O., S. 59.

<sup>49</sup> Steinberg: *Johns*, a.a.O., S. 52; Johns gegenüber Crichton, in: Ebd., S. 54.

<sup>50</sup> Vgl. Stefan Neuner: *Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning*, München 2008, S. 304. Möglicherweise spielte für Johns auch die Homologie von „Know“ und „no“ eine Rolle (vgl. Ruth B. Yeazell: *Picture Titles*, Princeton/Oxford 2015, S. 243–263, hier S. 253).

<sup>51</sup> Holzkiste, Farbe, 46,7 cm, zerstört; vgl. *Robert Morris: Object Sculpture 1960–1965*, hg. von Jeffrey Weiss, New Haven 2014, Nr. 7, S. 94f. und 37f.

<sup>52</sup> Papier, Blei, Kunstleder, 44,8 x 60,4 cm, New York, MoMA; in: ebd., Nr. 32, S. 150f.

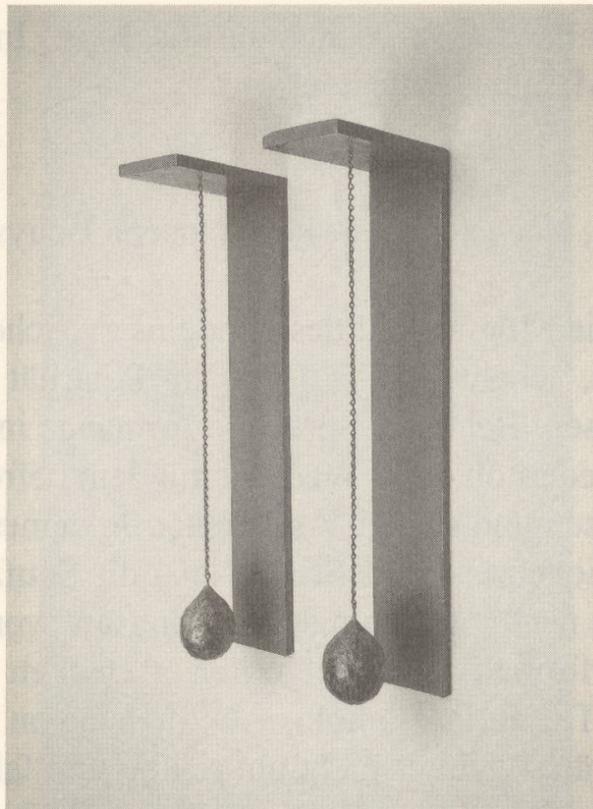


Abb. 3 Robert Morris: *YES and NO*, 1963, Holz, Farbe, Kette, Sculp-Metal, 91,4 x 14 x 8,9 cm, Jasper Johns Collection

Die im selben Jahr entstandene Skulptur *Yes and No* überführt die Dialektik von Affirmation und Negation in den Raum und setzt sie potentiell in Bewegung (Abb. 3).<sup>53</sup> Die Wandarbeit besteht aus zwei Pendeln, deren Gewichte die auf die Halterung gesetzten Worte YES und NO verdecken. An parallelen Ketten hängend, machen die Gewichte die Schwerkraft sichtbar und laden zu (Gedanken-)Experimenten ein. Zieht man die rechte Kugel nach rechts, wird kurz das eingravierte NO sichtbar, bevor Schwung und Stoß beide Gewichte nach links befördern und für einen Moment den Blick auf das YES freigeben, bis sich beide Gewichte wieder in der Lotrechten einpendeln. So minimalistisch das Arrangement, ruft es nicht nur das Weltmodell des Pendels auf, sondern durch dessen Verdopplung auch die dialektische Struktur des Bildlichen oder, auf inhaltlicher Ebene, die dialogische Struktur eines Streitgesprächs. Die Skulptur

<sup>53</sup> Holz, Kette, Sculpmetal, 91,4 x 14 x 8,9 cm, Johns Collection; in: ebd., Nr. 44, S. 174f.

animiert zu einem Pendeln zwischen Ja und Nein: Im Lot sind beide, wenn sie sich der Meinung enthalten.

V Ja ja ja ja ja, Nee nee nee nee nee (Joseph Beuys, 1968–69)

Während Morris die Möglichkeit des Pendelns zwischen definierten Positionen suggeriert, scheint Beuys 1968 die Polarität zwischen Ja und Nein ganz aufzulösen. Bei einer Sprechperformance in der Düsseldorfer Kunstakademie wiederholt er im Wechsel mit dem befreundeten Musiker Henning Christiansen und seinem Assistenten Johannes Stüttgen mit geringfügigen Variationen fast eine Stunde lang die Seufzer „Ja ja ja ja ja“ – „Nee nee nee nee nee“.<sup>54</sup> In rheinischem Singsang vorgetragen, werden die Worte zur Leerformel, die unweigerlich an Beckett erinnert: „Yes or no?‘ said Murphy. The eternal tautology.“<sup>55</sup> In dem von Beuys so bezeichneten „Oma-Gespräch“ geht es nicht um richtig und falsch. Ja und Nein, so scheint es, stehen dem Status Quo bzw. etwas Unabwendbarem passiv gegenüber. Tatsächlich hatte die Performance einen konkreten Anlass – das von Beuys mitgehörte Tischgespräch bei einem Leichenschmaus.<sup>56</sup>

Die leeren Worte werden in einer Tonbandaufnahme konserviert, die Beuys als materielles Objekt zwischen quadratische Filzplatten gelegt hat.<sup>57</sup> Der Block dämpft den potentiellen Klang und isoliert ihn nach außen; darüber hinaus erinnert er an eine minimalistische Skulptur – übersetzt in ein ‚warmes‘ Material. Die Dialektik von Ja und Nein bleibt latent, bis einmal klar Stellung zu beziehen ist. Schließlich wollte gerade Beuys aktive Teilhabe in seinem 1972 eröffneten „Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“ kultivieren.

<sup>54</sup> Vgl. *Digitale Kopie des Master-Bandes von 1968*, hg. von Joseph-Beuys-Medien-Archiv, Berlin 2001. Martin Kippenberger legte 1996 zwei Cover-Versionen „für Erwachsene“ und „für die Jugend“ vor (Tøni Schifer: *Martin Kippenberger, Musik, 1979–1995*, Berlin 2010).

<sup>55</sup> Steinberg: *Johns*, a.a.O., S. 51; Samuel Beckett: *Murphy*, New York 1957, S. 41. Kirsten Claudia Voigt bezieht die Performance auf Zarathustra: „... er sagt in einem Atem ja und nein“ (*Joseph Beuys liest Friedrich Nietzsche. Das autopoietische Subjekt*, München 2016, S. 239f.).

<sup>56</sup> Vgl. Jörg Schellmann (Hg.): *Joseph Beuys. Die Multiples*, München/New York 1997, S. 431.

<sup>57</sup> Multiple, 1969, Stapel von 21 Filzplatten und Tonband, ca. 15 x 25 x 25 cm.

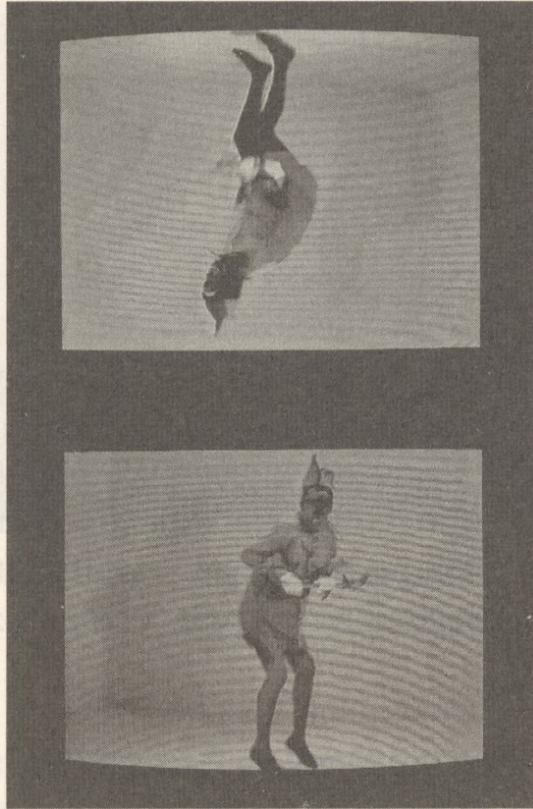


Abb. 4 Bruce Nauman: *Double No*, 1988, 2-Kanal-Video, 2-Kanal Audioinstallation, 2 Monitore, 2 Videodisks, 2 Videoplayer, Stuttgart, Sammlung Froehlich

#### VI Double No (Bruce Nauman, 1982)

In Bruce Naumans Videoarbeit *Double No* aus dem Jahr 1988 wird der Neinsager wütend (Abb. 4).<sup>58</sup> Führt die Wiederholung bei Beuys zur Entleerung, erzielt sie bei Nauman einen verstörenden Effekt. Zwei aufeinandergestellte Monitore zeigen einen Narren und dessen invertiertes Double, die synchron einen Wutanfall ausleben. In Komplementärfarben gekleidet und geschminkt, übersetzen die Wichte das Nein in Körpersprache: beidfüßiges Stampfen und Kopfschütteln – jene Geste, die Roman Jakobson nicht als bloße Konvention, sondern ikonisch als Gegenstück

<sup>58</sup> Vgl. Ellen Heider: *Double No – Work*, in: *Bruce Nauman. Werke aus den Sammlungen Froehlich und FER*, Ausst.-Kat., hg. von Götz Adriani, Ostfildern-Ruit 1999, S. 134–138.

zum Nicken als Beugen bzw. als Abwenden des Gesichts herzuleiten versucht hat.<sup>59</sup>

Lässt dieses Video offen, wogegen der Neinsager sich sträubt, suggeriert der Titel einer Variante – „No, No, New Museum“ (1987) –, das Nein richte sich just gegen das Museum, das diese Arbeit in Auftrag gegeben hatte und im Broadway-Schaufenster auch ausstellte. Das Video ist Teil der vierteiligen Reihe *Clown Torture*, in denen Walter Stevens als Narr auftritt, der in seiner eigenen Negativität wie in einem Wiederholungszwang gefangen ist. Im Katalog zur MoMA Retrospektive 1995 wird der Clown als Emblem des Künstlers in der Gesellschaft beschrieben: Von Künstler\*innen wird erwartet, dass sie kollektive Fantasien erfüllen und die Rolle des ewigen Neinsagers spielen – vielleicht um der „Wahrheit des Narren zum Bewusstsein ihrer eigenen Vernunft zu verhelfen“.<sup>60</sup>

## VII Sans titre (OUI-NON) (Markus Raetz, 2000)

NON. Über der Genfer Place du Rhône ragen drei goldene Lettern in den Himmel (Abb. 5a–c). Verneint wird im urbanen Text, insbesondere im öffentlichen Raum einer Volksabstimmungskultur wie der Schweiz, allerhand: Nein zur Abschiebungspolitik, Nein zur Ferienverlängerung, Nein zum Geldspielgesetz. Dem Monument aber fehlt die Spezifikation „zu“. Geht es bei dem hohen Mast überhaupt um Opposition im Sinne einer geballten Faust oder eher um eine Interdiktion im Sinne eines erhobenen Zeigefingers? Nähert man sich dem Schriftzug, verliert das kategorische Nein an Resoluthet. Das Wort wird unleserlich, kommt gleichsam ins Stottern. Bewegt man sich auf die andere Seite, sagt es plötzlich das Gegenteil: „OUI“. Vielleicht begegnen sich zwei Passant\*innen beim Nein, vielleicht beim Ja, vielleicht aber auch in der Grauzone dazwischen,

<sup>59</sup> Vgl. Roman Jakobson: *Motor signs for ‚Yes‘ and ‚No‘* [1970], in: *Language in Society* 1:1 (1972), S. 91–96.

<sup>60</sup> Robert Storr: *Bruce Nauman*, New York 1995, S. 14, Nr. 59. Adorno: *Minima Moralia*, a.a.O., § 45, S. 89; vgl. Ellen Heider: *Clown und Maskerade*, in: *Bruce Nauman*, hg. von Adriani, a.a.O., S. 39–46, hier S. 43; vgl. auch Adorno: *Negative Dialektik*, a.a.O., S. 396. Das *Nein* thematisierte Nauman auch in Schriftbildern wie der Lithographie *No (Black State)* (1981, London, Tate Gallery) und der Neon-Arbeit *NoNo* (1983, Berlin, Hamburger Bahnhof, Flick Collection).



Abb. 5a–c Markus Raetz: *Sans Titre (oui-non)*, 2000, Stahl, Blattgold, Farbe, Genf, Place du Rhône

die man von der Seite kommend vielleicht für abstrakte Kunst gehalten hätte (Abb. 5b). Die unleserlichen Schlingen sind eine andere Form der Negation – die Opazifizierung der Zeichen, deren mediale Logik die Negation des Trägers erfordert. Hier aber ist das Gesetz der Ausschließlichkeit von Zeichen und Bezeichnetem – betrachte ich die Typographie, kann ich nicht gleichzeitig lesen – durch die Verräumlichung der Schrift gesteigert. Die Negation der Lesbarkeit der Schriftzeichen ist zugleich eine Affirmation ihrer Materialität im Raum, die durch die Performanz der Lektüre in Bewegung versetzt wird.

Die Installation des Schweizer Künstlers Markus Raetz bezieht deziert nicht Position, sondern setzt den Austausch von Meinungen aus unterschiedlicher Perspektive in Szene. Dafür übersetzt sie das traditionelle Modell der Anamorphose, jener überspitzten Form der Zentralperspektive, die auf einem schrägen Schnitt durch die Sehpyramide beruht, in die Dreidimensionalität.<sup>61</sup> Die unlesbaren Spiralen entsprechen der anamorphotischen Verzerrung, die die Transparenz des Zeichens stört und dabei zugleich seine Materialität hervortreten lässt. In diesem Fall sind es Me-

<sup>61</sup> Zum Verfahren der Anamorphose vgl. Jurgis Baltrušaitis: *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus. Les perspectives depravées II*, Paris 1996; vgl. auch Jasmin Mersmann: *Wandelgänge. Monumentale Anamorphosen im 17. Jahrhundert*, in: *Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, hg. von Kyung-Ho Cha und Markus Rautzenberg, München 2008, S. 23–41.

tallschlingen, in der klassischen Malerei ungegenständliche Formen. Ihr Paradigma hat die Anamorphose in Hans Holbeins Gemälde *Die Gesandten* von 1534.<sup>62</sup> Der informelle Fleck in der Mitte des Bildes entspricht den unlesbaren Schlingen der Genfer Skulptur. Das Gemälde ist nicht gänzlich auf den Sinn durchsichtig, die Störung ruft seine Materialität in Erinnerung. In der Schrägansicht formt sich der Fleck zu einem Totenkopf, der das dargestellte Leben zugleich verneint. Die optische Erscheinung entspricht dem nur von der Seite lesbaren „NON“. Durch die Übersetzung des anamorphotischen Verfahrens in die Dreidimensionalität lädt Raetz zum Gespräch von verschiedenen Standpunkten ein, bei dem zwischen Ja und Nein immer auch ein Jein möglich ist.

### VIII NO, Global Tour (Santiago Sierra, 2012)

Solche Zwischentöne sind in Santiago Sierras *NO, global tour* nicht vorgesehen. Während der Referent der meisten bisher besprochenen Negationen offen bleibt, macht Sierra das Negierte zum Teil seiner Inszenierung. Für die gefilmte Langzeitperformance ließ er eine monumentale Skulptur aus den Arial-Buchstaben N und O auf einem Lastwagen durch Europa, die USA und Kanada touren (Abb. 6).<sup>63</sup> Diese Skulptur, daran besteht kein Zweifel, sagt laut „nein“ – zu jeweils dem, was im Hintergrund des Transporters aufscheint: Banken, Fabriken, Raffinerien, Casinos oder Biennalen. Das demonstrativ naive Road-Movie wird zur

<sup>62</sup> Hans Holbein d.J.: *Jean de Dinteville und Georges de Selves (The Ambassadors)*, 1533, Öl auf Eichenholz, 207 x 209,5 cm, London, National Gallery; <https://www.nationalgallery.org.uk> (letzter Zugriff am 02.12.2020).

<sup>63</sup> Bootsbausperrholz, 3,2 x 4 m, ca. 500 kg; vgl. <http://www.noglobaltour.com/> (letzter Zugriff am 02.12.2020); vgl. Miriam Schoofs: *Gefährliche Fracht. Der Hamburger Hafen als Ausgangspunkt für Santiago Sierras politischen Minimalismus*, in: *Santiago Sierra – Skulptur, Fotografie, Film*, Ausst.-Kat., hg. von Dirk Luckow und Daniel Schreiber, Köln 2013, S. 11–24, bes. S. 23 und Abb. S. 142.

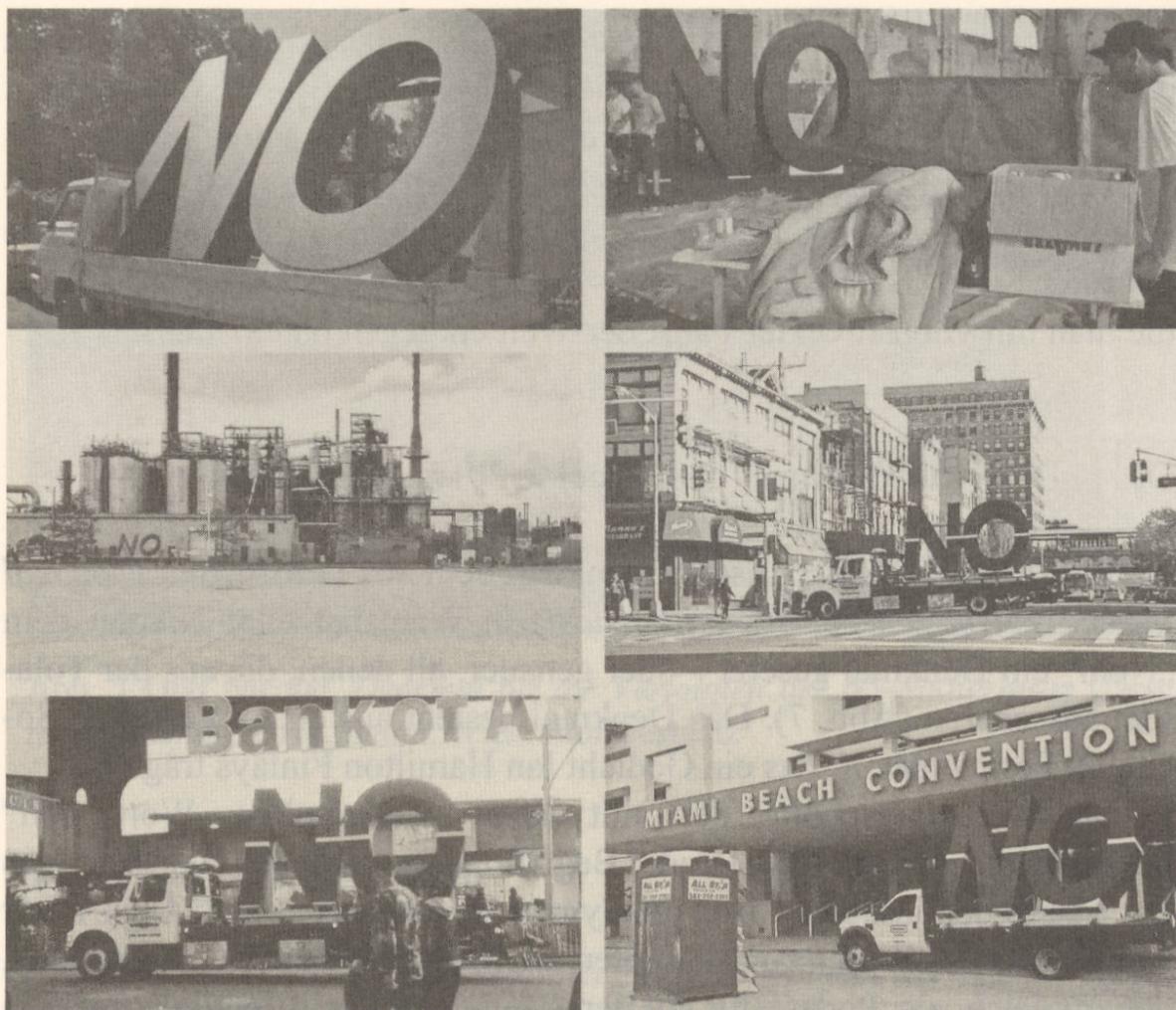


Abb. 6 Santiago Sierra: *No, Global Tour. Der Film*, 2012, Digital HD video, 2:03 (Stills)

Prozesses, der dadurch offen und lebendig gehalten wird. In allen Fällen sagen die Arbeiter „Nein“. Lucie Colleyer setzt ein entscheidungsverzweifelten Geste eines mehr oder weniger resignierten Widerspruchsgeistes, der der Negativität der Welt zumindest sein NEIN entgegenhalten will: „I can’t change anything. There is no possibility that we can change anything with our artistic work. We do our work because we are making art, and because we believe art should be something, something that follows reality. But I don’t believe in the possibility of change.“<sup>64</sup>

Obwohl Sierra hier demonstrativ auf den Anspruch auf die Veränderung der Wirklichkeit durch Kunst verzichtet, ist es ihm mit seinen Performances häufig gelungen, Diskussionen anzustiften. Polarisiert hat er weniger mit dem plakativen NO als mit Aktionen, die Machtstrukturen und Diskrimination nicht explizit kritisieren, sondern replizieren, indem

<sup>64</sup> Zit. nach Claire Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*, in: *October* 110 (2004), S. 51–79, hier S. 71.

der Künstler als Arbeitgeber auftritt, der die Beschäftigten unterbezahlt oder ihre Unsichtbarkeit ausstellt. Die Wiederholung dessen, was verneint werden soll, ist eine weitreichendere Strategie der Negation als das plakative Hochhalten des NO, mit dessen Miniaturvariante sich finanzkräftige Widerspruchsgeister auch schmücken können: Auf seiner Website vertreibt Sierra NO-Anhänger, NO-Manschettenknöpfe und NO-Ringe, die man mit vorgestreckter Faust der Welt entgegen halten kann.<sup>65</sup>

## IX Deserteursdenkmal (Olaf Nicolai, 2017)

Dieser Text soll nicht zynisch enden: Mit dem 2017 eröffneten *Denkmal für die Verfolgten der NS-Militärjustiz* in Wien hat Olaf Nicolai dem „Nein“ ein Denkmal gesetzt – oder genauer, all denen, die aus der Totalität ausscheren (Abb. 7). Das Denkmal besteht aus einem gestuften Sockel in Form eines X, das ein Gedicht Ian Hamilton Finlays trägt.<sup>66</sup>

Im Kreuzungspunkt der mit dem wiederholten Wort „all“ beschrifteten Achsen löst sich der Begriff „alone“ wie der Neinsager aus der Masse der Jasager.<sup>67</sup> Den anonymen Deserteuren, deren Nein leiser war als das der Widerstandskämpfer, wird ein Platzhalter (x) gewidmet, der zugleich als Podest für all jene fungiert, die öffentlich Position beziehen wollen.

<sup>65</sup> *No, Global Tour. Jewels* (mit Chus Bures), 2013; <https://www.santiago-sierra.com> (letzter Zugriff am 02.12.2020).

<sup>66</sup> Vgl. „*Verliehen für die Flucht vor den Fahnen*“. *Das Denkmal für die Verfolgten der NS-Militärjustiz in Wien*, hg. von Juliane Alton u.a., Göttingen 2016.

<sup>67</sup> Vgl. Bertolt Brecht: *Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen, Materialien*, hg. von Peter Szondi, Frankfurt a.M. 1999.

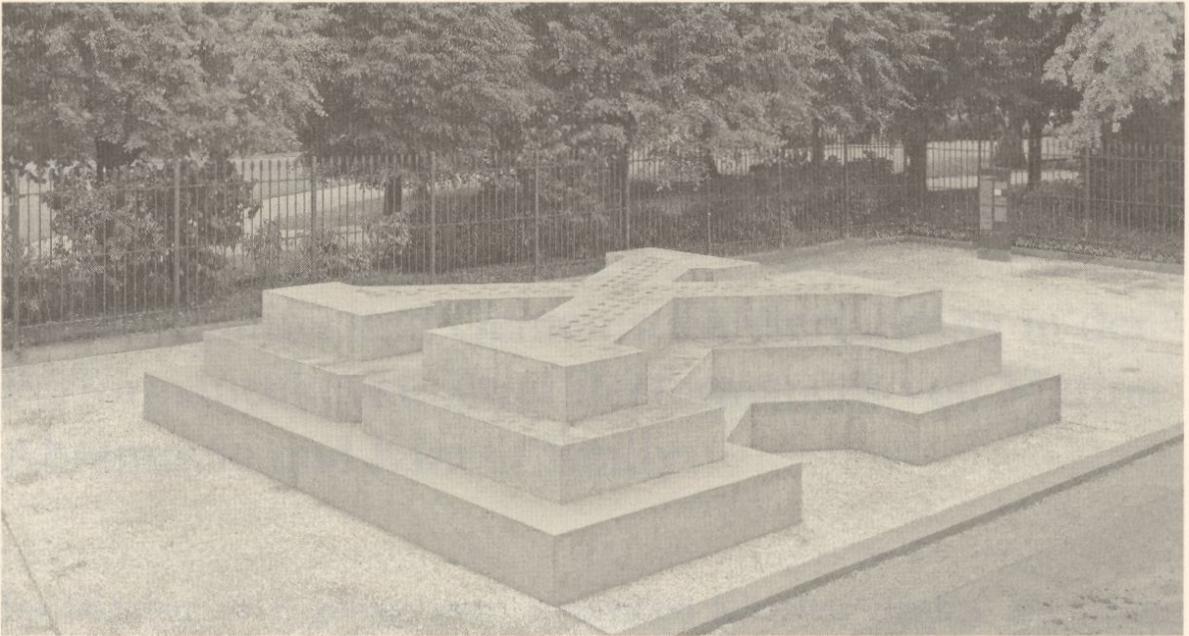


Abb. 7 Olaf Nicolai, *Denkmal für die Verfolgten der NS-Militärjustiz (Deserteursdenkmal)*, 2014, Beton, Wien, Ballhausplatz

X NO, Nee, Non, Nein!

Die cursorische Auswahl bildlicher Negationen von der Nachkriegszeit bis heute ist durch ein zunehmendes Maß an Performativität und Öffentlichkeit gekennzeichnet. Die Betrachter\*innen werden Teil des dialektischen Prozesses, der dadurch offen und lebendig gehalten wird. In allen Fällen sagen die Arbeiten „Nein“: Luries Collagen setzen ein entschiedenes „NO“ gegen die Kontinuität der Gewalt und die Kommodifizierung der Kunst; bei Johns wirft das Nein seinen nichtigen Schatten gegen eine referenzlose Leinwand; Morris versetzt die Standpunkte zwischen Ja und Nein potentiell in Schwingung; Beuys gleicht sie einander an; Nauman zeigt den Künstler als Narr im Gefängnis der Negativität; Raetz reflektiert über Transparenz und Opazität der Zeichen und verwickelt die Besucher\*innen in eine dialektische Situation. Während der Referent der Verneinung in den meisten Fällen unbestimmt bleibt, bezieht Sierra das „Nein“ auf konkrete Kontexte. Olaf Nicolai schließlich lädt zum Ausscheren ein: Es verlangt Mut, aus der Menge hervorzutreten und auf dem Sockel vom Recht der öffentlichen Rede Gebrauch zu machen. „Ja“ oder „Nein“ oder beides nicht – als Geformtes ist das Nein immer auch ein Ja, das geformte Ja seit der Moderne immer auch ein Nein: Dialektik nie im Stillstand.