

**Vom Wort zur Kunst**

**Künstlerzeugnisse vom frühen Mittelalter  
bis zur Gegenwart**

Herausgegeben von  
Helen Barr, Dirk Hildebrandt,  
Ulrike Kern und Rebecca Müller

Edition Imorde

## The Artist as Editor. Kunst, Politik und Magneten bei Paul Chan

Dirk Hildebrandt

*And so the question is: If we're looking to live through the change, and thrive through the change – how do we renew ourselves to meet what the day demands?*<sup>1</sup>

### Heimatlose Magneten

«Fucking magnets, how do they work? And I don't wanna talk to a scientist. Y'all motherfuckers lying, getting me pissed.»<sup>2</sup> So stellt die *Insane Clown Posse* in ihrem Song *Miracles* Magneten als wundersame Objekte vor, deren Funktionsweise sich auch durch wissenschaftliche Erklärungen nicht restlos entzaubern lässt. Paul Chan zitiert diese Zeilen in einem Text aus dem Jahr 2010, in dem er das sprachliche Bild nutzt, um das besondere «Potenzial» von Kunst zu beschreiben – sie funktionieren eben «wie ein Magnet».<sup>3</sup> Magneten scheinen ihm genauer dazu im Stande, die «Macht der Kunst» begreiflich zu machen; eine «Macht», so führt er aus, die «ebenso viel damit zu tun [hat], wie sie die Welt auf Distanz hält, wie damit, sie zu sich heranzuziehen.»<sup>4</sup>

Chan beschreibt hier streng genommen keine Magneten, sondern die funktionale Struktur eines Magnetfeldes. Man kennt das Phänomen: Nähert man zwei Magneten einander an, so stoßen sie sich entweder voneinander ab oder ziehen sich an – je nachdem, ob man gleich- oder unterschiedlich geladene Pole aufeinander zubewegt. Um das in Aussicht stehende «Potenzial» realisieren zu können, ist allerdings die Modifikation dieser physikalischen Gesetzmäßigkeit entscheidend. In Analogie zum Magneten wird die Kunst als ein Akteur in Szene gesetzt, der die «Welt» ganz nach Belieben «zu sich heranzuziehen» oder eben «auf Distanz» halten kann.

Mir scheint, dass Chans selbstbestimmter Magnetismus eine Neuverhandlung der politischen Möglichkeiten von Kunst herausfordert. Um zu dieser Neuverhandlung kommen zu können, muss man

- 1 Paul Chan in einem kurzen Film zu seiner Kuratortätigkeit für die Ausstellung *Six Takes on the Guggenheim* des New Yorker Guggenheim Museum (gesehen am 3. 8. 2019). <https://www.guggenheim.org/video/paul-chan-on-the-guggenheim-collection>.
- 2 Für Anregungen, Hinweise, Diskussionen und anderweitige Unterstützungen bei der Entstehung dieses Aufsatzes schulde ich Lee Bierbaum, Anna Huber, Hannah Rhein, Christian Spies und Simon Vagts größtmöglichen Dank.
- 3 Paul Chan, *Wunder Kräfte, Attraktionen – neu betrachtet* (2009), in: Paul Chan, *Selected Writings. 2000–2014*, hg. von der *Laurenz-Stiftung* und *Badlands Unlimited*, Köln u.a.O. 2014, S. 96–101, hier S. 100. Ich zitiere, sofern möglich, aus den deutschen Übersetzungen von Chans Texten.
- 4 Vgl. ebd.

zunächst benennen, wie die Verbindung von Kunst und Politik bisher begründet wurde. Im Hinblick auf die Nachkriegskunst unterscheidet Stefan Germer zwischen Künstler\*innen, die sich auf die «Autonomie der Kunst» berufen, um ihrer Produktion einen gewissen Abstand zu den Auswirkungen anderer gesellschaftlicher Teilbereiche zu verschaffen, und denjenigen, die ihre Kunst als eine Form von engagierter Praxis betreiben, die nur in Kontinuität mit anderen gesellschaftlichen Bereichen denkbar ist.<sup>5</sup> Theodor W. Adorno hat ein kunsttheoretisches Modell entworfen, das beide Denkweisen einander annähert. Immerhin knüpft er die Möglichkeit von Kunst, «politisch eingreifen» zu können, an die Vorstellung einer sich «in unterirdischen Prozessen», das heißt nur mittelbar entfaltenden Wirksamkeit.<sup>6</sup> Adorno scheint die politische Kraft der Kunst durch ihre Autonomie, das heißt die relative Unabhängigkeit von jenen «oberirdisch» ablaufenden, gesellschaftlichen Prozessen verbürgt, auf die sie sich von einem autonomen Anderswo – in diesem Fall von «unten» – her bezieht. Autonomie wird politisch, als Bedingung der Möglichkeit von politischer Kunst gedacht.

Ogleich sich Chan in seinen eigenen Texten durchaus häufig auf Adorno bezieht, lässt sich seine künstlerische Arbeit nur schwerlich vor dem Hintergrund der kunsttheoretischen Überlegungen des Letzteren deuten. Als Künstler ist er schon deshalb zu einer ganz eigenen Neuverhandlung des Antagonismus von Autonomie und Engagement herausgefordert, weil er unter den Vorzeichen einer Gegenwart agiert, die mit derjenigen Adornos nur mehr wenig gemein hat.<sup>7</sup> Dahingehend ist man an das verwiesen, was Chan im eingangs zitierten Text als «Welt» anspricht. Was die Kunst der Gegenwart von derjenigen unterscheidet, die Adorno ins Visier nahm, sind die Vorzeichen eines Zeitalters nach «9/11», das der Künstler einmal als «Dreifaltigkeit von Ereignissen – ein Bankenskandal, ein Krieg und eine Rezession» beschreibt.<sup>8</sup> Diese Konstellation aus Finanzkapitalismus, geopolitischen Manövern und deren sozialen Folgen ist der Angriffspunkt von Chans künstlerischer Arbeit. Ihr Horizont ist die Frage, wie sich Kunst zu dieser Welt verhalten kann, in der ihre Werke vornehmlich als «international currency»<sup>9</sup> zirkulieren, und in der sie sich nur schlecht dagegen wehren kann, zu repräsentativen Zwecken verein-

- 5 Zu dieser Unterscheidung, vgl. Stefan Germer, *Haacke, Broodthaers, Beuys*, in: *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer*, hg. von Julia Bernard, Köln 1999, S. 23–37, hier S. 25.
- 6 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 359.
- 7 »[I]ndem Kunst darauf besteht, die ungelösten Konflikte der Wirklichkeit wieder zum Gegenstand immanenter Formüberlegungen zu machen, durchtrennt sie die Gedankenkette, wonach ihre Bedeutung an eine ästhetische Tradition geknüpft ist, die das Bild des Ganzen und Zusammenhängenden als Ausdruck von Heiligkeit und Versöhnung versteht«, vgl. Chan 2009 (wie Anm. 3), S. 100.
- 8 Vgl. Paul Chan, *Der Geist der Rezession*, in: Chan 2014 (wie Anm. 3), S. 62–79, hier S. 68. Wichtig für Chans Argument ist das Motiv der Wiederkehr – er stellt die besagte «Dreifaltigkeit» zunächst im Zusammenhang des Jahres 1991 (am Vorabend des 2. Golfkrieges) fest, verweist dann mit Blick auf die Gegenwart des Jahres 2008 – in der sein Text entsteht – aber auf strukturelle Analogien zwischen beiden Zeiträumen: «Es ist eine Reprise», ebd., S. 75.
- 9 Vgl. David Joselit, *After Art*, New Jersey/Oxfordshire 2013, S. 1.

nahmt zu werden?<sup>10</sup> Welche eigenen politischen Möglichkeiten hat sie, um sich gegenüber dem Prozess einer digitalisierten und finanzkapitalistisch operierenden Globalisierung zu behaupten, die nicht nur der Kunst immer weniger Außenperspektive erlaubt?

Man erkennt die Dringlichkeit solcher Fragen, wenn man einsieht, dass die Globalisierung zwar Gegenstand der kritischen Auseinandersetzungen der Kunst, zugleich aber eben auch als Voraussetzung ihres Daseins mitzudenken ist.<sup>11</sup> Während Adorno sich in dieser Hinsicht auf die Scheidung einer ‹oberirdischen› von einer ‹unterirdischen› Wirklichkeit verlässt, gibt Chans Magnetismus ein anders gelagertes Weltverhältnis der Kunst zu denken. Es sind die institutionalisierten Strukturen der zeitgenössischen Kunstwelt selbst, in der Chan die Möglichkeit für den Entwurf einer politischen Kunst vorfindet, die der ‹Welt› keineswegs unversöhnlich gegenübersteht, sondern nur innerhalb ihrer Strukturen erzeugt und wirksam werden kann. So besehen geht es nicht darum, die Kunst den Fängen einer korrumpierten Kunstwelt zu entwinden, um sie entweder in autonomes Dasein zu entlassen oder in politischen Aktivismus zu überführen. Vielmehr sollen ‹Unterscheidungen› innerhalb ihrer Immanenz eingerichtet und nutzbar gemacht werden.

Diesem Willen zur ‹Unterscheidung› entspricht ein konzeptuelles Leitmotiv, das der Künstler in einer Vielzahl von Vorträgen und Texten evoziert, manchmal sogar entfaltet hat. Es ist nicht auf einen einheitlichen Begriff gebracht, stellt bei eingehender Lektüre aber einen lesbaren Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Formen und Formaten seiner Produktion her. Ich meine das Motiv der ‹Heimatlosigkeit›, das der Künstler nutzt, um sein Verhältnis zur zeitgenössischen Kunstwelt zu beschreiben:

Ich habe nichts gegen diese Welt. Sie ist ganz angenehm. Ich bin glücklich, hierher zu gehören und an praktisch allem teilzuhaben, solange es nicht mit Sitzungen oder mit der Polizei zu tun hat. Dies ist mein Zuhause. Aber es ist es auch nicht. Nicht einmal annähernd.<sup>12</sup>

Sein antithetisch konzipiertes Verhältnis zur Kunstwelt – ‹dies ist mein Zuhause›, ‹nicht einmal annähernd› – instituiert den ‹Raum einer Unterscheidung›, der auch die Kunst betrifft: ‹Damit Kunst heute zur Kunst wird, muss sie sich vollkommen zu Hause fühlen, nirgendwo.›<sup>13</sup> Dieses ‹Nirgendwo› ist der Ort, an dem sich das Potenzial der Kunst, von dem Chan in Anlehnung an die *Insane Clown Posse* spricht, fortlaufend realisiert. Er liegt zwischen einem angepassten

10 Man denke etwa an ihre staatstragende Funktion im Zusammenhang mit internationalen Großausstellungen, vgl. Caroline A. Jones, *The Global Work of Art. World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, Chicago/London 2016, bes. S. 81–104.

11 Zur Globalisierung als ‹mattering and materialization› im Bereich der Kunst, vgl. Pamela M. Lee, *Forgetting the Art World*, Princeton 2013, bes. S. 1–38, hier S. 25.

12 Vgl. Paul Chan, Über Kunst und die 99 Prozent, in: Chan 2014 (wie Anm. 3), S. 152–157, hier S. 156. Chan hielt den Vortrag im Jahre 2012 in Hong Kong, auf einer Parallelveranstaltung zur Eröffnung des *Hong Kong Art Fair*.

13 Vgl. Paul Chan, Was Kunst ist und wo sie hingehört, in: Chan 2014 (wie Anm. 3), S. 80–95, hier S. 95.

Handeln, das kaum noch Spielräume kennt, und einem revolutionär-utopischen Blickpunkt auf das ökonomisch-politisch-digitale Machtgefüge einer ‹Welt›, gegenüber der sich die Kunst in ihren eigenen und eigentlichen Möglichkeiten chancenlos weiß.

Das Motiv der Heimatlosigkeit bringt dieses ‹dazwischen› auf den Begriff. In seinem Sinne geht es nicht darum, der Kunst endlich wieder eine Heimat zu verschaffen, die nur außerhalb der unwirtlichen Kunstwelt liegen kann; daraus ergäbe sich kaum mehr als die Bestätigung einer melancholischen Zustandsbeschreibung, wie sie etwa in Miwon Kwon's Charakterisierung der ‹Leiden› der Bewohner\*innen der zeitgenössischen Kunstwelt mitschwingt – ständig unterwegs, kaum je Zuhause.<sup>14</sup> Folgt man Chans Magnetismus, so hat man die Heimatlosigkeit als den *modus operandi* dieses uneigentlichen Ortes zu begreifen, an dem die Kunst ihr Verhältnis zu Autonomie und Engagement verhandelt: Im Hinblick auf die Bedingungen unserer globalisierten Gegenwart liegen die politischen Möglichkeiten der Kunst in einer unablässigen Bewegung zwischen ‹Welt› und Kunstwelt, oder anders gesagt – in einer Logik des kontinuierlichen Aufbruchs, der nicht zwangsläufig Heimkehr nach sich zieht.

Es sollte bereits deutlich geworden sein, dass man sich mit einem schreibenden und sprechenden Künstler auseinandersetzen muss, wenn man an der Vermessung dieses in der ‹Unterscheidung› liegenden Raumes interessiert ist. Dabei hat sich Paul Chan nicht nur in zahlreichen Vorträgen, Interviews und einer Fülle von Texten zu Wort gemeldet. Mich wird diese umfangreiche diskursive Produktion vor allem im Zusammenhang einer beruflichen Entscheidung beschäftigen, die es erlaubt, eine direkte Verbindung zwischen Chans konzeptuellem Magnetismus und den realen Umständen seiner künstlerischen Arbeit zu erkennen. Dass der Künstler im Jahre 2010 den Verlag *Badlands Unlimited* gründet, lässt ihn als einen unablässigen Grenzgänger zwischen Kunst- und Verlagswelt erscheinen. Dahingehend greift es zu kurz, in der editorischen Tätigkeit bloß eine weitere Facette seines künstlerischen Projektes auszumachen – allein der Fortbestand von *Badlands Unlimited* ist von Faktoren abhängig, die nicht deckungsgleich mit denjenigen sind, die für Erfolg oder Nicht-Erfolg auf dem Kunstmarkt ausschlaggebend sind.<sup>15</sup> Umgekehrt ist Chans Tätigkeit als Editor ebenso wenig mit einem Ausstieg aus der Kunst zu verwechseln. Sich der Situation der Gegenwartskunst vor diesem Hintergrund zu stellen bedeutet vielmehr, sich die ‹Unterscheidung› zweier Tätigkeitsfelder, oder, um im sprachlichen Bild zu bleiben, zweier Welten vorzunehmen, die einander fortwährend angenähert, dann aber wie-

14 Miwon Kwon spricht von ‹our suffering [...] of not being at home (or not having a home), [...] always traveling through elsewhere›, vgl. dies., *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge/London 2002, S. 156.

15 Das ist auch für Chan vollkommen klar, wie etwa seine Darlegungen zur Zielgruppe von *Badlands Unlimited* belegen: ‹I have a very particular audience in mind, people twenty to thirty years old who have a sense of culture and want more it in an accessible and affordable medium and format›, zit. in: Jeffrey Kastner, A Conversation with Paul Chan, in: *Artists Who Make Books*, hg. von Andrew Roth, London/New York 2017, S. 99–110, hier S. 105.

derum auf Distanz gebracht werden. Der Weltbezug der Kunst ist in die dynamische Wechselbeziehung dieser Tätigkeitsfelder eingelassen, zu denen sie sich wie zu jenem Magnetfeld verhält, das Chan in Anlehnung an die *Insane Clown Posse* beschreibt.

Dass sich meine Untersuchung zur Politik von Chans künstlerischer Arbeit eng an den Verlautbarungen und Formaten eines künstlerischen Diskurses orientiert, setzt fraglos eine kritische Auseinandersetzung mit den «theoretischen und legitimatorischen Ansprüchen» desjenigen voraus, der ihn spricht und schreibt.<sup>16</sup> Derweil scheint es mir genauso entscheidend, das in den Blick zu rücken, was die Zeugnisse dieses Diskurses in sich selbst sind. Die Auseinandersetzung mit Chans diskursiver Produktion ist vor allem dahingehend gewinnbringend, dass sie nie bloß Kommentar zu diesem oder jenem kulturellen, ökonomischen oder politischen Zusammenhang ist, sondern mit künstlerischen Mitteln einen stets eigenständigen Blickwinkel darauf entwirft, was die Kunst mit der Welt verbindet, und was sie von ihr trennt.

### Sprache und Weltbezug der Kunst

«Eine neue Welt verlangt eine neue Sprache.»<sup>17</sup> Paul Chan hat diesen Satz mehrfach gesagt und aufgeschrieben. Nach den einleitenden Ausführungen lässt er sich bereits problemlos als ein Aphorismus lesen, der in den Begriffen «Welt» und «Sprache» zwei, für seine künstlerische Arbeit zentrale Elemente offenlegt. Chans «Welt» ist einerseits auf jenes Geflecht aus Akteuren, Orten, Institutionen und Marktstrukturen bezogen, das die zeitgenössische Kunstwelt charakterisiert; andererseits schließt sie die ökonomischen und politischen Gesetzmäßigkeiten unserer globalisierten Gegenwart ein, die auch außerhalb eines autonomen Habitats der Kunst wirksam sind.

Chan nutzt unterschiedliche Formen und Formate von «Sprache», um künstlerisch auf diese «Welt» zuzugreifen. Er schreibt auf Bilder, beschriftet Wände in und außerhalb von Ausstellungssituationen, und ritzt in Betonböden und Straßenbelag.<sup>18</sup> An seinen *Alternumerics* – digitale Schrifttypen, *Fonts*, deren Buchstaben zumeist Bilder, Phrasen und Figurationen sind – kann man überdies zeigen, wie Chan politische Gehalte mit den Mitteln einer Sprache verhandelt, die sich nicht auf Alphabetismus oder Buchstäblichkeit verpflichten lässt. Die künstlerische Gestaltung digitaler Schrifttypen setzt genauer gesagt dort an, wo jeder, der mit Textverarbeitungsprogrammen wie *Word* arbeitet, unweigerlich mit kapitalistischen Machtver-

16 Vgl. Julia Gelshorn, Der Produzent als Autor. Künstlerische Theorie als kunsthistorische Herausforderung, in: *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, hg. von Verena Krieger, Wien [u. a.] 2008, S. 193–211, hier S. 197.

17 Vgl. Paul Chan, Die neue Schrift des Desasters. Über unabhängige Medien, Neue Medien und Trauerarbeit (2001), in: Chan 2014 (wie Anm. 3), S. 35–43, hier S. 42. S. auch Chans Aussage im Interview mit George Baker, vgl. ders., An Interview with Paul Chan, in: *October*, Vol. 123, 2008, S. 205–233, hier S. 207: «A new world demands a new language.»

18 S. dazu den ausführlichen Bildteil im Katalog *Paul Chan. Selected Works*, Ausst.-Kat. Basel, Schaulager Basel, hg. von Laurenz-Stiftung Basel, Köln u. a. O. 2014.

hältnissen umgeht, deren spezifische Globalisierung sich in der weltweiten Verbreitung und Nutzung der durch *Microsoft* mitgelieferten *Fonts* materialisiert.<sup>19</sup>

Über diese ästhetische Verhandlung ökonomischer und machtpolitischer Zusammenhänge hinaus ist das Politische bei Chan aber noch in einem weiteren Sinne präsent. Im Jahre 2003 war er am so genannten *Iraq Peace Team* der Gruppierung *Voices of Wilderness*, einem Verbund aktivistischer Journalist\*innen beteiligt, die sich seit 1996 regelmäßig in den Irak begeben.<sup>20</sup> Vor diesem Hintergrund wird der eingangs dieses Kapitels zitierte Satz zum Verhältnis von «Sprache» und «Welt» noch einmal anders lesbar. Er entstammt einem Text, der wiederum aus einem Vortrag hervorgegangen ist, den Chan am 15. November 2001, also kaum eine Woche nach dem Anschlag auf das New Yorker World Trade Center hielt. Sich als Künstler durch das Zeitalter nach <9/11> zu bewegen, so führt er darin aus, setzt die Erfindung einer Sprache voraus, die ihren Nutzer mit der «nötige[n] List und Fantasie» ausstatten soll, um in adäquater Weise in und über diese neue Welt sprechen zu können.<sup>21</sup>

Mir scheint, dass eben dieser Zusammenhang von List und Sprache eine zentrale Rolle für Chans editorische Tätigkeit, und damit auch für den Weltbezug seiner künstlerischen Arbeit spielt. Er nimmt sie im Jahre 2010, und damit nach einer fast einjährigen Auszeit von der Kunstwelt auf.<sup>22</sup> Das bedeutet nicht, dass Chan sich der Kunstwelt seitdem nur noch als jemand nähern würde, der ihr eigentlich nicht mehr zugehört – schließlich hat er das Künstlerdasein nach seiner Auszeit wieder aufgenommen. Zugleich begreift er seine Verlagertätigkeit auch nach diesem Wiedereinstieg nicht als eine Form von künstlerischer Arbeit. Bezeichnend ist, dass aus dieser ausdrücklichen Separierung zweier Arbeitsfelder keine Privilegierung der

19 Mit den *Alternumerics*, so formuliert George Baker, geht es Chan darum, die «Grundbausteine der Sprache» zu «transformieren», um so Verschiebungen gesellschaftlicher Machtverhältnisse thematisieren zu können, vgl. George Baker, Eine neue Welt verlangt eine neue Sprache, in: Chan 2014 (wie Anm. 3), S. 9–31, hier S. 10. Analoges gilt für die sprachliche Verhandlung von Gewalt, wie der Font *Sexual Healing/Shift for Harassment* verdeutlicht, den Chan mit Hilfe der Sprachsoftware seines Computers in eine *Sound*-Arbeit verwandelt. Tippt man etwa die Phrase «33 MHz PCI, 1 2x AGP (filled)», so übersetzt eine synthetische Stimme in «hands off that's enough so much love please get off me oh god stop (screams)...» Zu dieser Übersetzung, vgl. Matthew Sharpe, Paul Chan's *Alternumerics*, in: *Art on Paper* 11, Nr. 6, 2007, S. 28–31, hier S. 30.

20 Chan war während seines Aufenthaltes damit beauftragt, Kommunikationswege zwischen unterschiedlichen politischen Gruppierungen vor Ort herzustellen, und befasste sich mit der medialen Dokumentation seines Aufenthaltes. Diese mediale Aufbereitung verwandte er zunächst zur Illustration von Vorträgen, die er nach seiner Zeit im Irak verschiedentlich hielt, vgl. André Rottmann, Family of Strangers. Ein Interview mit Paul Chan, in: *Texte zur Kunst*, Vol. 67, 2007, S. 82–95, hier S. 85. Er bündelte diese Aufbereitung schließlich zu den drei Videoarbeiten der so genannten *Tin Drum Trilogy*; vgl. Paola Magagnoli, Paul Chan's *Trilogy of War*, in: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, Vol. 31, 2012, S. 26–35.

21 Chan 2001 (wie Anm. 17), S. 43.

22 Auf Jeffrey Kastners Frage, ob es sich bei Chans Ausstieg nicht nur um eine weitere künstlerische Geste gehandelt habe, erklärt Chan: »[I] stopped making or showing new work for a period of time. It means I got off the train. It means that I declined every invitation to show new work in institutions of any kind, and I turned down all commercial opportunities for an extended period of time«, vgl. Kastner 2017 (wie Anm. 15), S. 103.

einen gegenüber der anderen Tätigkeit resultiert. So besehen bietet erst die Betonung von Eigenständigkeit die notwendige Grundlage für eine Unterscheidung, die auf das verweist, was zwischen Kunst- und Verlegerwesen liegt. Der temporäre Ausstieg aus der Welt der Gegenwartskunst erscheint insofern weniger als avantgardistischer Vorstoß in (noch) nicht-künstlerische Gefilde, sondern als ein Akt, der einem bis dahin nur latenten <Zwischenraum> Konturen verleiht.

Auf den Spuren der Politik von Chans editorischer Arbeit bietet sich der Vergleich mit dem Vorgehen seines Künstler-Kollegen Seth Price an, der sich ebenfalls für ein volles Jahr aus der Kunstwelt zurückzog. Entscheidend ist nicht, inwieweit beide es mit ihrem temporären Ausstieg ernst meinten, oder ob es sich doch <nur> um eine Inszenierung handelt, die wiederum als Teil ihrer Kunst begriffen werden muss. Dass Price von den beiden, vor allem von der während seiner Auszeit gestalteten Website (*Organic Software*) als einem nicht-künstlerischen, öffentlich zugänglichen und dezidiert außerhalb der Kunstwelt zirkulierenden Objekt sprechen kann,<sup>23</sup> verweist vielmehr an die Bedingungen der Möglichkeit seines Austritts. Es ist das Internet, das den Vertrieb seines Romans *Fuck Seth Price* im Buchhandel ermöglicht hat, und darüber hinaus die Weichen für eine soziale Produktion stellen soll, die nicht mehr in Galerie und Museum Sichtbarkeit erlangen, sondern mit Hilfe medientechnischer Kanäle distribuiert werden soll.<sup>24</sup>

Price Vorgehen erinnert daran, dass sich die künstlerische Trassierung dieser Kanäle den Möglichkeiten sprachlicher Gestaltung verdankt. Sie belegen ein unter gegenwärtig arbeitenden Künstlern weit verbreitetes, handlungsleitendes Potenzial künstlerischen Sprechens, das in Prices manifestartigem Text *Dispersion* ebenso wie etwa in Hito Steyerls Anleitung zu einem beschleunigten «circulationism» von Bildern steckt.<sup>25</sup> Abgesehen davon, dass Sprache gestalterische Mittel bietet, dass sie zur Teilhabe aufrufen, dass sie geschrieben werden und selbständig handeln kann, hat sie für die Kunst auch eine strukturgebende Funktion. Chan und Price verdeutlichen in je unterschiedlicher Weise, dass die Hoffnung auf eine Kunst, die soziale Verbindungen produziert, in einem vielstimmigen Diskurs begründet liegt, der ihre Formen, Formate und Akteure zueinander in Beziehung setzt. Der politische Erfolg des schreibenden und sprechenden Gegenwarts-

23 «They're not art objects [...] They're publicly accessible, and they circulate outside the art world», vgl. Seth Price. *Social Synthetic*, Ausst.-Kat. München, Museum Brandhorst, hg. von Beatrix Ruf und Achim Hochdörfer, Köln 2017, S. 334. Das andere Produkt ist der Roman *Fuck Seth Price* (2015).

24 In seinem Text *Dispersion* (2002) beschreibt Price diese soziale Produktion als «mode of production analogous not to the creation of material goods, but the production of social contexts, using existing material», vgl. Seth Price, *Dispersion*, o.S., (gesehen am 15.2.2019), <http://www.distributedhistory.com/Dispersion2007.comp.pdf>

25 «Circulationism», schreibt Steyerl, «is not about the art of making an image, but of postproducing, launching, and accelerating it», vgl. Hito Steyerl, *Too Much World. Is the Internet Dead?* (2013), in: *Mass Effect. Art and the Internet in the Twenty-First Century*, hg. von Lauren Cornell u. Ed Halter, Cambridge/London 2015, S. 439–446, hier S. 445.

künstlers hängt, anders gesagt, nicht von schreiberischem Talent allein, sondern den verbindenden Kapazitäten seiner Sprache ab.

Der Diskurs der Kunst führt zurück zu Chans Bemerkungen zu ihrem Magnetismus, ihrer Welten-anziehenden und Welten-distanzierenden Funktion. Das Verbindende der Sprache findet ihr Gegenstück in jenem <Raum der Unterscheidung>, den Chan unter anderem durch seine Entscheidung eröffnet hat, als Künstler und Editor, das heißt in zwei unterschiedlichen Welten tätig zu sein. Was aber liegt zwischen ihnen? Zunächst ist zu beobachten, dass sich der Künstler in seiner Arbeit vielfach an der Visualisierung einer Differenz von Sichtbarem und Sagbarem versucht hat, der das Verhältnis von Bildlichkeit und Sprache entspricht. So hat Chan einige seiner dezidiert im wissenschaftlichen Kontext situierten Texte mit bildlichen Zeichen angereichert, deren semantische oder syntaktische Funktion keineswegs evident ist. Das gilt etwa für seinen 2009 in der Zeitschrift *October* publizierten Text *The Spirit of Recession*, dessen Fußnoten von eben solchen Zeichen geradezu heimgesucht werden (Abb. 1). Im Unterschied zur üblichen Verwendungweise von Fußnoten geben sie bei Chan keine weiterführenden Erläuterungen, sondern fungieren als Zäsuren, deren wortlose Sprache den argumentativen Fortgang des Textes absichtsvoll unterbricht. Zugleich operieren sie aber auch gemäß der weiterführenden Funktion gewöhnlicher Fußnoten, die dem analogen Text ein digitales Potenzial eingeben: Die Bild-Zeichen – man denke an die *Alternumerics* – erscheinen als Elemente in einem textlichen Netzwerk, das dem Prinzip der Verlinkungen auf einer Homepage folgt.

Ein solches Zusammenspiel von Unterbrechung und Verbindung charakterisiert auch die dunklen Figurationen, die allenthalben in Chans Ausstellung *7 Lights* (2007) auftauchen. In den Videos, die auf die Wände, Decken und den Fußboden der Londoner Serpentine Gallery projiziert, und dort ebenfalls in Collagen sowie weiteren Bild-Formaten gegenwärtig waren, konnte man eine ganze Reihe von überaus geschichtsträchtigen Schatten ausmachen, die der Kunsthistoriker George Baker in seinem Katalogbeitrag identifiziert.<sup>26</sup> Dabei macht sein Sammelsurium an kulturgeschichtlichen Verweisen die Figur des Schattens zwar in unterschiedlichen Hinsichten lesbar; derweil findet sich in seinen Ausführungen keinerlei Hinweis auf die vielfältigen Weisen, in denen die Exponate der Ausstellung zueinander in Beziehung gebracht waren. Das wäre nicht nur deshalb wünschenswert gewesen, um die gestalterische Kohärenz und innere Beziehungslogik des Londoner Displays nachvollziehen zu können; vor allem hätte sich die Offenlegung der Struktur eines Netzwerks angeboten, das auf der Beziehung von Unterbrechung und Verbindung, oder besser: einer spezifischen Form von <Unterscheidung> gründet.

26 Zur Rolle des Schattens in Albertis *De Pictura*, westlichen Mythen zum Ursprung des Bildes, sowie im Kontext von Marcel Duchamps Verabschiedung der Malerei, vgl. George Baker, Paul Chan. *The Image from Outside*, in: *Paul Chan. The 7 Lights*, Ausst.-Kat. London u.a.O., hg. von Melissa Lerner und Ben Fergusson, New York u.a.O. 2007, S. 4–18; Paul Chan, *On Light as Midnight and Noon*, in ebd., S. 114–120.

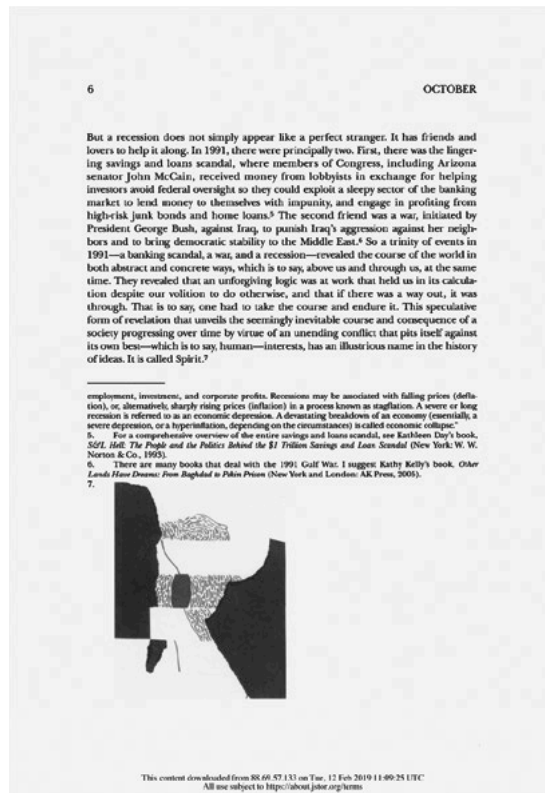


Abb. 1 Seite aus Paul Chans Text *The Spirit of Recession*, October, Vol. 129, 2009, S. 6

In dem besagten Text *The Spirit of Recession* erklärt Chan die Funktionsweise eines solchen netzwerkartigen Zusammenhangs in gleichnishafter Weise. Seine Ausführungen kreisen um den bekanntermaßen bereits für Karl Marx wichtigen Analogieschluss von Theologie und Ökonomie. Gemäß Chan bezeichnet der «Rezess» nämlich nicht nur eine wirtschaftliche Krisenzeit, sondern die

Zeit nach dem Gottesdienst, wenn die Geistlichen aus der Kirche ausziehen und die Menschen, die die Gemeinde bildeten, allein zurückbleiben [...]. Der Schluss des Gottesdienstes verkündet den Anfang einer anderen Zeit: eine Zeit ohne Aufforderungen zu Opfern und Glaubensbekenntnissen, ohne Predigten aus dem Buch des Fortschritts [...]. Es ist die Zeit, in der sich die Gedanken von der Autorität [...] abwenden, und sich den drastischen Ansprüchen des Lebens nach dem Kirchengang zuwenden.<sup>27</sup>

Chan ist offensichtlich nicht an der spezifischen Semantik des liturgischen Fachterminus gelegen. Vielmehr nutzt er den Begriff, um die Aufmerksamkeit seiner Leser\*innen auf eine *Zwischen-Zeit* zu lenken,

<sup>27</sup> Chan 2009 (wie Anm. 3), S. 76.

die zu konkretisieren hilft, wie das in der Unterbrechung entstehende Netzwerk funktionieren soll.

Dass Chan dazu die Auseinandersetzung mit «Zeit» sucht, steht im Dienste der Möglichkeit einer alternativen Gegenwartserfahrung, die er nicht nur einmal dem «bad habit» unserer linearen Zeitrechnung entgegengesetzt hat.<sup>28</sup> Das Interesse an einer nicht-chronologischen Zeiterfassung macht den Entwurf einer zeitlichen Ökonomie offenbar. Seiner Aufbereitung des «Rezess» entspricht die Suche nach einer Alternative zu jenem Zusammenhang von chronologischer Zeit und Arbeit, den Guy Debord als eine «Zeit der wirtschaftlichen Produktion» beschrieben hat, und die er mit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert zu sich gekommen sieht.<sup>29</sup> Chan geht es um eine Zeit, die nicht für die Herstellung von Waren aufgewendet, sondern in die Produktion sozialer Verbindungen investiert werden soll. Im Zeichen des «Rezess» handelt eben nicht die religiöse «Gemeinde», sondern eine Gemeinschaft, die nicht mehr unter den Bedingungen der Kirche funktioniert, die aber auch noch nicht wieder bei den alltäglichen Schwierigkeiten angekommen ist, unter denen jedes ihrer Mitglieder sein Leben selbständig zu gestalten hat. Eben dort, in der Unterbrechung, soll Verbindung entstehen.

Aus Chans Exegese des «Rezess» lässt sich eine Charakterisierung der «Unterscheidung» als einer raum-zeitlichen Größe gewinnen: Die Zeit des «Rezess» beschreibt weder Ritus noch Tradition, sondern den ekstatischen Ort der Kunst – ein Ort, der nicht figürlich oder materiell repräsentiert werden kann, sondern sich nur in Relation zu dauerhaften, materiellen oder räumlichen Strukturen instituiert. Die Handlungen und Operationen der Kunst gehen also keineswegs unabhängig von Macht und Autorität von Statten; vielmehr geschehen sie an ihren Rändern, im Schattenwurf dessen, was zwischen Kirche und Welt, institutionalisiertem Prozedere und den Anforderungen des alltäglichen Lebens ist. Chan ist nicht an der Abgrenzung einer autonomen Sphäre der Kunst, sondern an der Untersuchung und Gestaltung von Schnittstellen gelegen, die sie zu anderen gesellschaftlichen Teilbereichen unterhält. Sprache ist in diesem Sinne Mittel und Ausdruck einer Arbeit an ästhetischen, politischen und ökonomischen Zusammenhängen. Dabei trägt sie zu einer eigentümlichen Gemeinschaft bei – zu einem kontinuierlich wachsenden, netzwerkähnlichen Gefüge aus bildlichen, textlichen und menschlichen Akteuren, das in der analogen Welt verortet ist, deren Distribution aber über digitale Strukturen vonstatten geht.

<sup>28</sup> In einem Interview mit Daniel Birnbaum macht Chan (unter Bezugnahme auf Walter Benjamin) die messianische Zeit des «*kairos*» als ein spezifisches Gegenangebot geltend, vgl. Daniel Birnbaum, *On the 7 Lights*, in: Paul Chan, Ausst.-Kat. Stockholm [u. a.], hg. von Elisabeth Millqvist, Värnamo 2006, S. 25–31, hier S. 31.

<sup>29</sup> Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967), Berlin 1996, S. 125. Auch der Umstand, dass sich Chan zu solchen Zwecken «ausgerechnet» an die Kirche wendet, ließe sich in Anlehnung an Debords Zeittheorie erklären. Der Industrie-Kapitalismus des 19. Jahrhunderts falle nämlich keineswegs vom Himmel, sondern sei nur im Rückblick auf die Reformation denkbar. Sie leite eine «tatsächliche Akkumulation ein[...], die [...] im Christentum der Reformation die Gestalt einer Vermehrung des Kapitals annimmt», vgl. ebd. S. 120.

## Der Editor &lt;schreibt&gt;

Ein Begriff von <Schreiben>, wie ihn Nick Thurston ins Spiel gebracht hat, scheint mir geeignet, um fassbar zu machen, wie sich künstlerische und editorische Arbeit bei der Gestaltung solcher Gefüge ergänzen. Thurston schlägt vor, die Verlegertätigkeit als «a kind of writing through publishing» zu begreifen.<sup>30</sup> Zieht man noch Rachel Maliks Untersuchungen zu Geschichte und Praxis der verlegerischen Tätigkeit hinzu, so wird deutlich, dass ein solches <Schreiben qua Publizieren> einem eigenen Modell von Autorschaft zugehört.<sup>31</sup> Thurston und Malik helfen ferner, das *publishing* als eine eigene <Schreib-Technik>, als ein editorisches Schreiben zu begreifen, das handwerkliche wie kompositorische Prozesse einschließt, und derart die Aufhebung der traditionellen Trennung von kreativer und organisatorischer Arbeit in Aussicht stellt. In diesem Sinne ist die Sache des Editors zu keinem Zeitpunkt das einzelne Buch-Werk allein, sondern die Möglichkeit, Verwaltung und Orchestrierung seiner Öffentlichkeit.<sup>32</sup>

Auf der Suche nach den Spuren dieses Modells von Editoren-Autorschaft ist man an eine vergleichsweise junge Episode in der Kulturgeschichte des Buchs im 19. Jahrhundert verwiesen. Erst in diesem historischen Zeitraum geschieht nämlich die uns bis heute geläufige Ausdifferenzierung der Buchproduktion in jene spezialisierten Bereiche, denen die Berufe des Setzers, Druckers und Verlegers entsprechen.<sup>33</sup> Gegenüber dieser historischen Konstellation macht der *artist as editor* Verschiebungen sichtbar, die nicht zuletzt auch die Identität desjenigen betreffen, der unter digitalen Vorzeichen Bücher macht. Diesbezüglich ist die mit Chans Gründung von *Badlands Unlimited* verbundene Entscheidung interessant, in erster Linie auf den Vertrieb von E-Books zu setzen, die zunächst sogar ausschließlich über die Website des Verlages verkauft wurden.<sup>34</sup> Sie fiel vielleicht nicht ganz zufällig mit dem Aufkommen der überaus hitzig geführten Diskussionen

30 Vgl. Nick Thurston, Who is taking responsibility for that text?, in: *Proceedings. 102nd College Arts Association (CAA) Annual Conference*, 12–15 Feb 2014, Chicago, IL, USA (gesehen am 10. 3. 2019). <http://eprints.whiterose.ac.uk/87541/>

31 «Writing is not opposed to publishing: composition is one of its processes», Rachel Malik, Horizons of the Publishable. Publishing in/as Literary Studies, in: *ELH*, Vol. 75, Nr. 3, 2008, S. 707–735, hier S. 709.

32 Bereits in den 1980er Jahren hat Roger Stoddard darauf aufmerksam gemacht, dass Bücher im Grunde nicht von Autoren (wenn überhaupt) geschrieben werden, sondern dass es sich um Resultate eines gemeinschaftlichen Wirkens unterschiedlicher Akteure, manuellen und maschinellen Prozeduren handelt: »[A]uthors do not write books. Books are not written at all. They are manufactured by other artisans, by mechanics and other engineers, and by printing presses and other machines«, vgl. Roger E. Stoddard, Morphology and the Book from an American Perspective, in: *Printing History. Journal of the American Printing History Association* 9, Nr. 1, 1987, S. 2–14, hier S. 4.

33 Vgl. *An Introduction to Book History*, hg. von David Finkelstein und Alistair McCleery, New York/London 2006, bes. S. 85–99, hier S. 86.

34 S. dazu Paul Chans Ausführungen im Gespräch mit Ian McDermott und Erin C. Dunigan, Art Book Publishing. Past, Present, Future, in: *Art Documentation. Journal of the Art Libraries of North America* 32, Nr. 2, 2013, S. 239–252, hier S. 250.

zum möglichen <Tod> des papiernen Buchs zusammen.<sup>35</sup> E-Books sind nicht länger auf die Vertriebswege von Verlag, Druckerei, Lager und Geschäft angewiesen. Bei *Badlands Unlimited* sind es darüber hinaus zumeist einzelne Personen, welche die auf das 19. Jahrhundert zurückführbare Arbeitsteilung bei der Buchproduktion wenn nicht zurücknehmen, so doch auf sich vereinen. Vermittels der Möglichkeiten digitaler Technologie halten sie der trägen Ökonomie des papiernen Druckwerks eine ebenso rasante wie kostengünstige Produktion entgegen.<sup>36</sup>

Man kann darin einen Abgesang auf all das erkennen, was eine qualitätsvolle und werthaltige Buchproduktion einmal ausgemacht hat.<sup>37</sup> Ein vollkommen anderer Eindruck ergibt sich allerdings, wenn man Chans editorische Arbeit aus der Warte künstlerischer Diskurse in den Blick nimmt. Sodann werden Ähnlichkeiten des schnell und kosteneffizient arbeitenden Verlegers mit einem anderen singulären, seit jeher privilegierten Subjekt offenbar: Der sämtliche Fäden in seinen Händen haltende, in seiner gestalterischen Freiheit gleichsam unbegrenzte Editor von *Badlands Unlimited* ist ein Künstler, der zu gleichen Teilen Autor, Produzent und Organisator ist. So besehen scheint es nur angemessen, Chans editorische Tätigkeit als eine Form von performativem Schreiben vorzustellen, das in der Verbindung von Prozesshaftigkeit und Produkt nicht zuletzt auch Vorstellungen davon verschiebt, was ein Buch ist oder sein kann.<sup>38</sup>

Um die Rolle und Relevanz dieses editorischen Schreibens ergründen zu können, lohnt ein Rückblick auf das, was in der Kunstgeschichte oftmals als eine Entgrenzung der Künste in den sechziger und siebziger Jahren gehandelt wird. Während der Künstler Dick Higgins diese Situation in seinem emblematischen Text *Intermedia* (1965) euphorisch begrüßt<sup>39</sup>, hat die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss immer wieder auf die problematische Dimension dessen hingewiesen, was sie als ein post-mediales Zeitalter der Kunst beschreibt.<sup>40</sup> Man kann

35 Die Auseinandersetzung zweier Besucherinnen der New Yorker Buchmesse im Jahre 2010, die sich am Stand von *Badlands Unlimited* über das Für und Wider von E-Books stritten, darf diesbezüglich als emblematisch gelten (gesehen am 1. 4. 2019). <https://www.newamericanpaintings.com/blog/how-paul-chan-destroying-books>.

36 Zu Geschwindigkeit und ökonomische Effizienz des editorischen Verfahrens bei *Badlands Unlimited* äußert sich Chan im Interview mit Kastner, vgl. Kastner 2017 (wie Anm. 15), S. 102.

37 Der Kölner Buchhändler Franz König liefert das entsprechende Gegenbild, das sich geradezu als direkte Anspielung auf Chans Arbeitsprinzipien lesen lässt: «As publishers, it's very difficult, this vast quantity of books, especially because books are often done so quickly now, and that's a problem. Book production needs a lot of care, and a book should have a permanent, long-lasting value», vgl. Philip Aarons, A Conversation with Franz and Walther König, in: Roth 2017 (wie Anm. 15), S. 159–168, hier S. 165.

38 Zum Zusammenhang von Schreiben und Performance am Beispiel des Buchs, vgl. Jen Webb, The Book Objects. Writing and Performance, in: *Journal of Writing in Creative Practice* 2, Nr. 1, 2009, S. 27–44. Rachel Malik macht eine analoge Beobachtung zur Verbindung von editorischer Tätigkeit und Buch: «The book is [...] a site where various publishing processes – writing, editing, design, marketing, production – intersect and conflict», vgl. Malik 2008 (wie Anm. 31), S. 710.

39 Dick Higgins, *Intermedia* (1965), in: *Leonardo* 34, Nr. 1, 2001, S. 49–54, S. 50. Zuerst zirkuliert als *Something Else Newsletter* 7, Nr. 1 (Something Else Press, 1966).

40 Vgl. [u. a.] Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999.

die Selbstbeschreibung von *Badlands Unlimited* auf der Homepage des Verlages wie eine Positionierung zu diesem Für und Wider von Künstler und Kunsthistorikerin lesen: «Historical distinctions between books, files, and artworks are dissolving rapidly [...]. We make books in an expanded field». <sup>41</sup> Die Auflösung der historischen und medialen Grenzen von Buch, Datei und Kunstwerken wird im Sinne ihrer Verfügbarkeit auf einem erweiterten Feld der Verlegertätigkeit begrüßt. Dabei kommt man nicht umhin, im letzten Satz eine explizite Anspielung auf Krauss' berühmten Aufsatz *Sculpture in the Expanded Field* der 1970er Jahre mitzulesen, in dem sie sich unter anderem bemüht, noch Robert Smithsons *Spiral Jetty* in einen Zusammenhang mit der altgedienten Gattung Skulptur zu bringen. Sie unterstellt Smithsons Spirale einer negativen Logik, um zu zeigen, dass der Künstler gerade nicht als Apologet einer Verwässerung medialer Grenzen auftritt: «Sculpture», so schreibt sie, «had entered the full condition of its inverse logic and had become pure negativity: the combination of exclusions». <sup>42</sup>

Krauss' Versuch, die Kunst der 1970er Jahre einer solch negativen Logik zu unterstellen, läuft darauf hinaus, auch dort Kontinuität mit den Werten und Mitteln der Geschichte der (modernistischen) Kunst zu unterstellen, wo sie verloren gegangen scheint. <sup>43</sup> Nimmt man Dick Higgins' «Intermedia»-Ansatz genauer in den Blick, so fällt auf, dass auch er Negativität als die wesentliche Eigenschaft einer uneigentlichen Gattungsspezifik vorstellt; allerdings zielt er gerade nicht auf Kontinuität und Tradition, sondern trachtet danach, Kunst abseits ihrer konventionalisierten Grenzen wirksam werden zu lassen. <sup>44</sup> Der naheliegende Analogieschluss zu Krauss' kunstwissenschaftlicher Trope würde folglich übersehen, dass Higgins traditionelle Verfahrensweisen und Tropen der Kunst nicht als historische Kategorien, sondern im Sinne strategischer Ausgangspunkte begreift, um etwa – auch das ist bei Higgins ausdrücklich – die Gestaltung einer klassenlosen Gesellschaft zu ermöglichen. <sup>45</sup>

Während Higgins sich auch als Poet und Schreiber um die Ausformulierung solcher Anliegen bemühte, muss hier vor allem von seiner eigenen Verlegertätigkeit die Rede sein. <sup>46</sup> 1964 gründete er den Verlag *Something Else Press*, der ihm die Verbreitung seiner eigenen Texte erleichterte und eine gewisse Freiheit gegenüber dem üblichen Verlagswesen, aber auch den Institutionen der Kunstwelt in Aussicht stellte. Higgins Extension der künstlerischen Tätigkeit ins Verlagswe-

<sup>41</sup> *About Badlands Unlimited* (gesehen am 8.3.2019). <https://badlandsunlimited.com/about/>

<sup>42</sup> Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in: *October* 8, 1979, S. 30–44, hier S. 36.

<sup>43</sup> Zu Krauss' Konzept einer solchen negativen Kontinuität, vgl. dies., *Reinventing the Medium*, in: *Critical Inquiry* 25, Nr. 2, 1999, S. 289–305.

<sup>44</sup> «The concept [intermedia, D.H.] itself is better understood by what it is not, rather than what it is»; vgl. Higgins 1965 (wie Anm. 39), S. 50.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 49.

<sup>46</sup> Dick Higgins, *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, 1987 sowie Dick Higgins, *Postface/Jefferson's Birthday*, New York u.a.O. 1964.

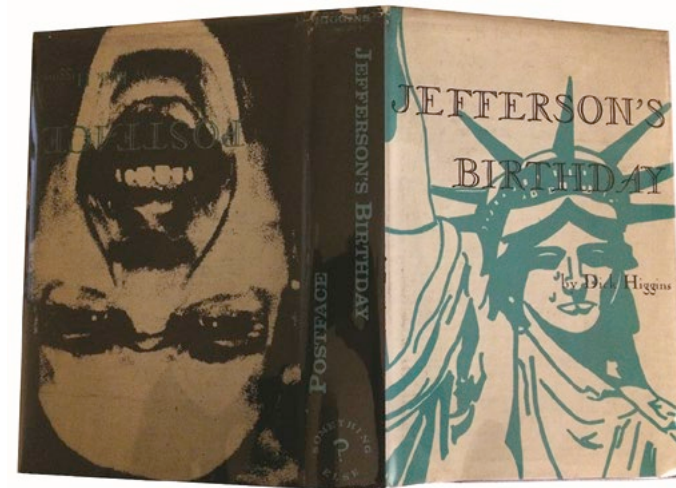


Abb. 2 Einband von Dick Higgins Buch *Postface/Jefferson's Birthday* (1964)

sen kann als eine Suche nach alternativen Distributionsmöglichkeiten für Kunst gelten. <sup>47</sup>

Higgins eignet sich aber nicht nur deshalb als eine historische Vergleichsgröße für Paul Chans Arbeit, weil auch er sich für den Beruf des Verlegers entschied. Vielmehr war auch ihm daran gelegen, ein in der editorischen Tätigkeit liegendes Potenzial hervorzukehren. Anne Moeglin-Delcroix spricht von diesem Potenzial, wenn sie Higgins als eine Art Wolf im Schafspelz vorstellt. Zwar fallen seine Publikationen äußerlich nicht sonderlich auf; und doch handelt es sich keineswegs um harmlose Vertreter ihrer Zunft. Higgins war daran gelegen, den schlecht und schnell gemachten Erzeugnissen der Konkurrenz haltbare und hochwertige Produkte – aus bestem Material und in Hardcover gebunden – entgegen zu setzen. <sup>48</sup> Diese Form von Widerständigkeit, die sich ebenso gegen traditionelle wie avantgardistische Umgangsweisen mit dem Buch richtet, stellen auch seine Eigenen unter Beweis. Bei *Postface/Jefferson's Birthday* handelt es sich im Grunde um zwei Bücher in einem, das man von Vorne wie von Hinten beginnen kann (Abb. 2). In der Mitte angekommen, hat man es auf den Kopf zu stellen, um die Lektüre von der anderen Seite her fortzu-

<sup>47</sup> Vgl. dazu Kate Linker, *The Artist's Book as an Alternative Space*, in: *Studio International*, Vol. 990, 1980, S. 75–79.

<sup>48</sup> «So the Something Else Press's to the establishment was the opposite of the Coracle Press's, since it entailed imitating, at least externally, a product recognized as legitimate», Anne Moeglin-Delcroix, *Some Preliminary Observations Toward a Study of the Varieties of Artist Publishers in the Sixties and Seventies*, in: *Publishing as Artistic Practice*, hg. von Annette Gilbert, Berlin 2016, S. 40–51, hier S. 48. Higgins selbst bemerkt dazu in einem Interview: «You don't know, when you look at the books of my colleagues [], if the paper has always been yellowed or was once white. Mine were always made out of the best materials, so they last», vgl. Jacques Donguy, *Entretien avec Dick Higgins*, in: *Poésure et peinture. D'un art à l'autre*, hg. von Bernard Blistène und Véronique Legrand, Marseille 1993, S. 419–432, hier S. 423.



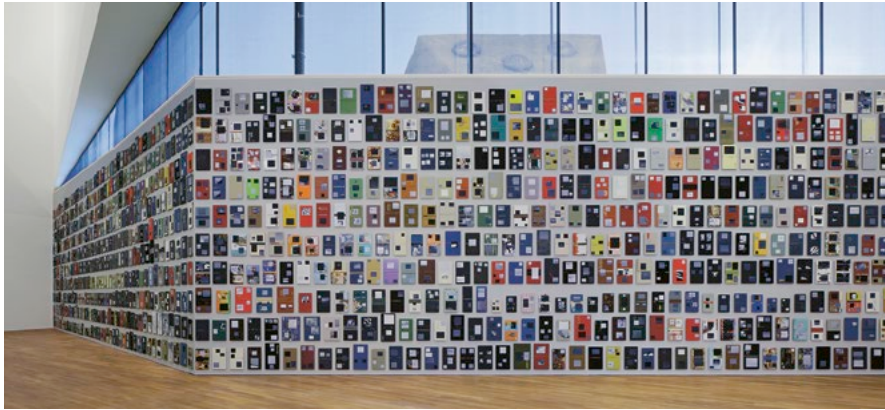


Abb. 3 Ausstellungsansicht von Paul Chans *Volumes*, 2012, Installation bestehend aus 1005 bemalten Bucheinbänden, Schaulager Basel, 2014. Foto: Tom Bisig, Basel

setzen. Wie ein Möbiusband dreht und faltet es sich um seine eigene Mittelachse.<sup>49</sup>

Higgins Fall zeigt, wie sich die Absichten und gestalterischen Entscheidungen eines Editoren-Künstlers auf die Form, Struktur und letztlich auch den Bedeutungsgehalt seiner Erzeugnisse auswirken. Es kann insofern folgerichtig erscheinen, sein <Leben> als den Rahmen zu verstehen, unter dessen Bedingungen das Produkt und der Prozess seiner Herstellung selbstverständlich miteinander zusammenhängen.<sup>50</sup> Dem gegenüber war Chan zwar alleiniger Initiator, blieb aber nicht lange der einzige Mitarbeiter von *Badlands Unlimited*.<sup>51</sup> Überhaupt ist der Verlag – mehr als Higgins *Something Else Press* es war – ein Verlag im durchaus klassischen Sinne. Abgesehen davon, dass seine Produkte hauptsächlich über das Internet und in Form von E-Books vertrieben werden, ist das Verlagsprogramm nicht auf künstlerische Publikationen beschränkt, sondern schließt kunsthistorische, kulturwissenschaftliche, philosophische Texte und Veröffentlichungen in weiteren Themengebieten ein.

Dass sich der Erfolg von *Badlands Unlimited* unter den ökonomischen Bedingungen des Buchmarktes einstellen muss, verweist auf die spezifischen Erfordernisse seiner Editoren-Tätigkeit.<sup>52</sup> Wenn

49 «Please turn book upside down. Then start in from the other end. Thank you», vgl. Higgins 1964 (wie Anm. 46), S. 271.

50 «But it should be added that publishing gradually grew so important that it became utterly inseparable from his work, itself inseparable from his life», Moeglin-Delcroix 2016 (wie Anm. 48), S. 43.

51 Unter anderen unterstützen ihn die Künstler\*innen Ian Cheng und Micaela Durand seit der Gründung von *Badlands Unlimited*, vgl. Max Andrews und Mariana Cánepa Luna, Expanding the Book: An Interview with *Badlands Unlimited* (gesehen am 2.11.2019). <https://walkerart.org/magazine/books-expanded-field-interview-badlands-unlim>.

52 Soweit die naheliegende Parallele zum geläufigen kunsthistorischen Umgang mit den schriftlichen und mündlichen Zeugnissen von Künstler\*innen, den Dorothee Wagner exemplarisch beschreibt: «In dem Moment, wo Schriften im Kontext von Kunst gelesen werden, verändert sich ihre Funktion. Dann, wenn von Künstlerschriften die Rede ist, denken wir die Verfasserin oder



Abb. 4 Detailansicht eines Bucheinbandes aus Paul Chans Arbeit *Volumes*, 2012. Foto: Sam Kaplan.

man sich indessen damit beschäftigt, was und mit welchen Mitteln der Editor <schreibt>, so wird die Triftigkeit des Arguments, allein der Kontext mache den Text, ungewiss. Immerhin geht es dem schreibenden Editor um die Erzeugung einer besonderen Form von Text, der nicht nur analoge wie digitale Medien, Formate und Konzepte, sondern auch Kontexte überbrückt. Vergleichbares lässt sich zu den Schnittmengen von editorischer und künstlerischer Tätigkeit feststellen, wie sie im Zusammenhang mit Chans installativer Arbeit *Volumes* angezeigt sind. Die 1005, um 90 Grad gedrehten und bemalten Buchdeckel, die im Jahre 2014 auf mehreren Wänden des Basler Schaulagers präsentiert wurden, geben ihren Betrachter\*innen die Beziehung von Kunst- und Bücherwelt immer auch als ein Verhältnis von analoger und digitaler Materialität zu denken (Abb. 3 und 4).

Während es naheliegt, die spezifische Flachheit der handbemalten Buchdeckel vor dem Hintergrund historischer Diskurse – etwa im Verweis auf Clement Greenbergs berühmtes Konzept von der *flatness* modernistischer Malerei – zu untersuchen, sind die *Volumes* zugleich auf ein medientechnisches Oberflächen-Paradigma bezogen, das danach verlangt, ihr Verhältnis zu datenbasierten Formatierungsverfahren wie dem Scannen im Blick zu behalten.<sup>53</sup> Vor diesem Hin-

den Verfasser mit, und stellen Bezüge zwischen dem Geschriebenen und der Kunst her», vgl. Dorothee Wagner, *Schreiben in der Kunst. Amerikanische Künstlertexte der 1960er Jahre*, Bielefeld 2018, S. 10.

53 Zu einer Genealogie von analoger und digitaler Oberfläche, s. David Joselit, Notes on Surface. Towards a Genealogy of Flatness, in: *Art History* 23, Nr. 1, 2000, S. 19–34. Bettina Funcke spricht von einer digitalen Zweidimensionalität, die Buchseite und Malerei, aber eben auch Postkarte, Fotografie und Druckgrafik nicht nur vergleichbar, sondern prinzipiell gleich zu machen droht,

tergrund hat man Sven Lüttickens These zu verstehen, der die einzelnen Elemente der *Volumes* als die «durch und durch digitalisiert[en]» Resultate einer Google-Bildersuche begreift.<sup>54</sup> Allerdings scheint mir derart Chans augenzwinkernder Umgang mit einer «analogen» Vorstellung von Flachheit à la Greenberg etwas vorschnell übergangen zu sein. Dass Chan die Buchdeckel mit monochromen Farbflächen, Landschaftsstudien und Wolkenbildern bemalt, zeigt eine – für den Kunstkritiker undenkbar – mediale Schnittmenge von Bild und Buch an, die durch ihre spezifische Flachheit nur zusätzlich unterstrichen wird: Dass Chan die Bücher ihres blättrigen Inhaltes beraubt erweist sich sowohl als Kontrapunkt zum motivischen Verweis auf bergige Anhöhen und Wolken wie auch zu dem materiellen wie raumgreifenden «Volumen» der Arbeit. Insofern müssen die *Volumes* als ein Raumbild begriffen werden, das analoges Volumen und digitale Flächigkeit nicht gegeneinander ausspielt, sondern in eine ausgleichende Beziehung setzt.

Dieser Deutung fehlt allerdings ein wichtiger Baustein, der die Rolle des editorischen Schreibens berücksichtigt. Die Sichtbarkeit der *Volumes* im Ausstellungsraum entspricht nämlich lediglich einem Element in einem Prozess, den Chan anlässlich der Basler Schau gestaltet hat. Das zentrale Objekt dieses Prozesses ist das *New New Testament*; ein Buch, das *Badlands Unlimited* sowohl in gedruckter wie auch in digitaler Form – Letzteres als ein acht Bände umfassendes E-Book – vorgelegt hat. In beiden Formaten sind jeweils alle 1005 Exponate der Ausstellung enthalten, wobei sie darin nicht bloß katalogisiert, sondern vor dem Hintergrund einer medienübergreifenden Bildlichkeit gelesen werden sollen: Auf je einer Doppelseite werden ein oder mehrere Buchdeckel jeweils ein oder mehreren Text-Zeichen-Konfigurationen gegenübergestellt, deren bildliche Gestalt man vielleicht am ehesten mit Kommentarspalten aus sozialen Netzwerken assoziiert (Abb. 5).<sup>55</sup>

Es scheint insofern verkürzt, diese Verbindungen von analogen und digitalen Verfahren auf eine Neuerfindung des Buchs zu reduzieren.<sup>56</sup> Abgesehen davon, dass diese These wie eine sehr forcierte Lektüre von Chans eigenem, eher pragmatisch gestimmten Kommentar zur E-Book-Produktion von *Badlands Unlimited* daherkommt,<sup>57</sup> verfehlt Neuerfindung im eigentlichen Sinne das, was der Editoren-Künstler tut. Das «Neue» an Chans Büchern wird nämlich nur erfass-

vgl. Dies., *Readymade Operations*, in: *An Unruly History of the Readymade*, hg. von Jessica Morgan, Mexico City 2008, S. 17–20, hier S. 19.

54 Vgl. Sven Lütticken, Paul Chan's Bücherclub, in: Paul Chan, *New New Testament. Book 1*, Köln/New York 2014, S. 1033–1051, hier S. 1035.

55 Manchmal muten diese «Bilder», das hängt nicht zuletzt mit der medienoffenen Struktur des Digitalen zusammen, wie philosophische Essays *en miniature* an.

56 Sven Lüttickens Behauptung, dass *Volumes* «Bücher als Bücher» zerstöre, um ihre «Bestandteile wieder neu zusammenzusetzen», argumentiert, so scheint mir, am Kern von Chans editorischer Strategie vorbei, vgl. Lütticken 2014 (wie Anm. 54), S. 1041.

57 «We consider them [E-Books, D.H.] books. In a very real way, a book isn't a book unless it's read and distributed [...] So because it's an ebook distribution system, it's a book», vgl. Kastner 2017 (wie Anm. 15), S. 105.

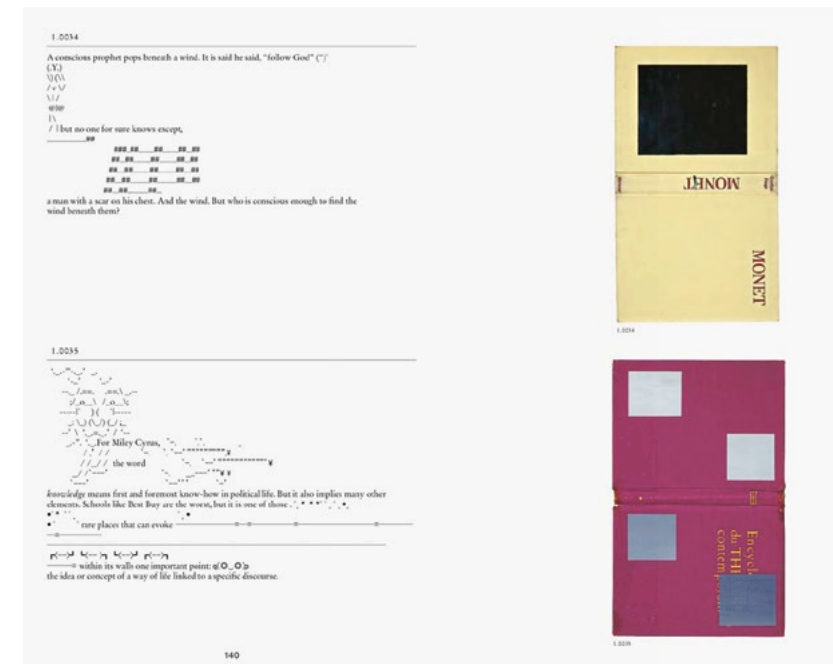


Abb. 5 Doppelseite aus Paul Chans Ebook *New New Testament*, 2014, S. 140/141

sen, wer nicht nur das Raumbild im Blick behält, sondern auch den Prozess seiner Publikation ernst nimmt. Erst auf diesem Wege wird deutlich, dass der Künstler nicht in erster Linie mit der Kontinuität oder Diskontinuität von Medien- und Gattungsbegriffen, sondern damit befasst ist, seine editorische Tätigkeit auf die Diskurse, Medien und Räume der Kunst zu beziehen. In seiner sehr kurzen Einleitung in das *New New Testament* stellt Chan zwar ausdrücklich die Bilder der Malerei an den Anfang seines Projektes;<sup>58</sup> derweil liegt die Bedingung dieser Möglichkeit in einem «Schreiben», das einerseits zwischen Ausstellung, Buch und Malerei, Bildlichkeit und Text vermittelt, und das andererseits mit dem Zueinander verschiedener Öffentlichkeiten befasst ist. Insofern ergibt sich das Verbindende von *Volumes* und *New New Testament* aus einer Kunst, die sich unter wechselnden Bedingungen einrichtet, ohne an einem bestimmten Ort heimisch zu werden.

### The Shadow and her Wanda

Im Zusammenhang seiner Ausstellung im Basler Schaulager (2014) ist Chan noch zu einem weiteren, buchförmigen Resümee seiner Arbeit gekommen. Seine *Gesammelten Schriften* erscheinen – in analoger wie digitaler Form bei *Badlands Unlimited*, und durchgesehen von ihm selbst.<sup>59</sup> Während man die gleichzeitige Veröffentlichung von *Volumes*,

58 «Why was there in the beginning a word? [...] Here the beginning was pictures», vgl. Paul Chan, *Zum Nachfolgenden*, in: Chan 2014.2 (wie Anm. 54), S. 13–14, hier S. 13.

59 Vgl. Kastner 2017 (wie Anm. 15), S. 106.

*New New Testament* und *Gesammelten Schriften* noch als das Resultat einer günstigen Gelegenheit begreifen kann, stellt ein weiterer Vorgang im selben Jahr eine sehr bewusst getroffene Entscheidung dar. Chan nimmt seine Website *National Philistine* mitsamt einer darauf frei verfügbaren Bibliothek namens *My Own Private Alexandria* aus dem Netz; ein aus Mp3-Dateien bestehender Wissensspeicher – Scott Rothkopf spricht von einem «self-portrait»<sup>60</sup> –, auf dem man Chan beim Vorlesen und Kommentieren seiner kulturkritischen und philosophischen Lieblingstexte zuhören konnte. Die Veröffentlichung der Erzeugnisse des Editors geht mit der Privatisierung eines Teils seiner Produktion einher.

Bei dieser, die *Schaulager*-Ausstellung begleitenden Verabschiedung handelt es sich weder um den ersten noch den letzten Anlass, den Chan durch Publikationsstrategien begleitet hat. Bereits 2007, parallel zu der bereits erwähnten Ausstellung *The 7 Lights*, die ihrerseits den Kulminationspunkt einer bereits 2005 begonnenen Serie von Arbeiten bildete, veröffentlichte Chan ein Kinderbuch. *The Shadow and Her Wanda* weist schon auf dem Cover ausdrücklich darauf hin, dass es sich um ein Buch «strictly for children» handelt (Abb. 6). Abgesehen von bildlichen Verweisen auf einen *Balloon Dog* à la Jeff Koons und Referenzen an die musikalische Popkultur (unter anderem Madonna und Wu-Tang), macht allerdings nicht zuletzt die Verwendung von Fußnoten in diesem Büchlein deutlich, dass der Text auf unterschiedlichen, nicht immer kindgerechten Ebenen kommuniziert.

Die Geschichte des kleinen Mädchens Wanda führt das Spiel der Inversionen fort, das schon die Durchstreichung des Begriffes «Lights» im Titel der Ausstellung andeutet: Während sich Wanda anfangs noch vor Nacht, Dunkelheit und Schatten fürchtet, verliert sie diese Angst im Laufe der Erzählung nicht nur – sie verkehrt sich sogar ins Gegenteil.<sup>61</sup> Letztlich fürchtet sich Wanda nicht nur nicht mehr vor ihrem Schatten; auch die Nacht macht ihr keine Angst mehr: «The night was dark. Wanda could not see her bed. She could not see much [...]. But she could see enough. The night of her world shined before her».<sup>62</sup>

Dieser vermeintlich kinderbuchtypische Lerneffekt verschleiern die keineswegs eindeutige Botschaft der kurzen Erzählung. Ihr Protagonist, das klärt im Grunde schon der Titel, ist nicht etwa Wanda, sondern ihr mit eigener Stimme sprechender Schatten.<sup>63</sup> Dass dieser Schatten nicht nur die Gestalt von Wandas Lieblingsdingen – «tulips and expensive cars» – annimmt, sondern bald auch sie selbst «verändert», erscheint nur vermeintlich im positiven Licht einer pädagogisch wertvollen Emanzipationsgeschichte. Eigentlich konfrontiert uns Chans Büchlein mit Figuren, Fragen und Motiven, die allesamt einer Zwischenwelt zugehören. Das klärt allein die Figur des Schat-

60 Genauer spricht der Autor von einem «self-portrait in the age of Google», vgl. Scott Rothkopf, *Embedded in the Culture. On the Art of Paul Chan*, in: *Artforum*, 2006, S. 305–312, hier S. 311.

61 «The shadow whispered, <Farewell my Wanda, I have to go now.> <Don't leave me!> Wanda cried.», Paul Chan, *The Shadow and Her Wanda*, London 2007, o.S.

62 Chan 2007, o.S.

63 »I'm here,« said her shadow on the ground«, ebd., o.S.

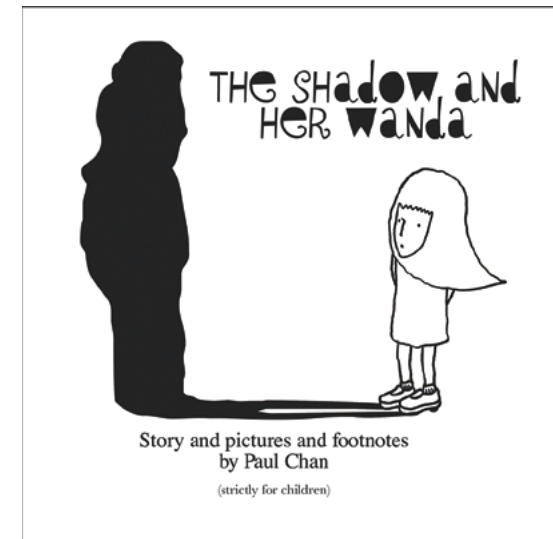


Abb. 6 Cover von Paul Chans Buch *The Shadow and Her Wanda*, 2007

tens – prinzipiell der Dunkelheit zugehörig, bedarf sie doch des Lichts, um existieren zu können.

Ferner weisen seine Handlungen den Schatten als einen durch und durch listigen Akteur aus. Ihm ist offensichtlich nicht daran gelegen, Wanda ihre Angst zu nehmen. Sein nur wenig unschuldiges «Why are you scared of me?» spricht er, um das Mädchen zur Nacht zu verführen, oder besser: um sie dazu zu bringen, ihre Verführungskraft anzuerkennen. Kaum zufällig gibt sich der Schatten nämlich die Gestalt von Tulpen und teuren Autos, also kommodifizierten Dingen, die den Horizont einer kapitalistischen beziehungsweise spätkapitalistischen Konsumkultur eröffnen. Durch sie weckt der Gestaltenwandler Wandas Begehren; er motiviert sie dazu, jenen dunklen Sehnsüchten nachzujagen, die dem kleinen Mädchen bisher nur vage, als gleichsam schattenhafte Präsenzen bekannt waren.<sup>64</sup> Wanda streift durch eine Nacht, die einer schattenlosen Welt des Konsums gleicht, deren Bewohner nicht mehr zwischen Trieb und Vernunft abwägen sollen.

Die ganze Ambivalenz dieser Figuren, Handlungen und Pointen bindet Chans Kindergeschichte in einer philosophischen Trope: «You are the night of my world», stellt Wanda in dem Moment fest, da ihr Schatten sie davon überzeugt, die Nacht als einen ebenso wesentlichen wie selbstständigen Teil ihrer selbst zu begreifen. In diesem Sinne figuriert in Wandas Schatten eine berühmte Stelle aus Georg Wilhelm Friedrich Hegels *Jenaer Systementwürfen*:

64 Während sie sich zu Beginn noch vor der nächtlichen Begegnung mit Stachelschweinen fürchtet, macht sie sich am Ende auf die Suche nach ihnen: «Wanda began to look for porcupines», ebd., o.S.

Der Mensch ist diese Nacht, dies leere Nichts, das alles in ihrer Einfachheit enthält – ein Reichtum unendlich vieler Vorstellungen, Bilder, deren keines ihm gerade einfällt –, oder die nicht als gegenwärtige sind.<sup>65</sup>

Die Passage handelt vom Erkenntnisvermögen des Menschen, der die <Nacht> in sich selbst zum Ausgangspunkt der Suche nach seinem eigenen Wesen, und demjenigen der Dinge der Welt macht. Der Mensch verharret also nicht in dieser Nacht, in der, wie Hegel an anderer Stelle schreibt, «alle Kühe schwarz sind»;<sup>66</sup> als Philosoph, so drückt sich Joseph Cohen aus, strebt er vielmehr dahin, «[...] das Ununterscheidbare unterscheidbar zu machen, die Richtungslosigkeit in eine Richtung umzuwandeln, ihre Dunkelheit mit dem lichterfüllten Blick eines Nachtwächters zu durchdringen [...].»<sup>67</sup> Diese, Cohens Zeilen zu Hegels Begriff der Nacht, sind hier vor allem deshalb von Interesse, weil sie die Suche nach Erkenntnis als eine Suche nach Sprache vorstellen: «Denn in dieser Nacht hat sich etwas abgezeichnet, eine Sprache ist aufgekeimt und hat sich entfaltet, und zwar nach dem Muster des Wesens als Negativität [...].»<sup>68</sup>

Cohens Ausführungen zur Negativität von Sprache – verstanden als etwas, das Licht in die Nacht bringt, zugleich aber immer auch selbst im Dunklen verharret – lassen sich nicht nur gut auf die Geschichte vom Schatten und Wanda, sondern auch auf die Struktur der Sprache von Chans editorischer Arbeit im Allgemeinen, und das heißt immer auch: auf die Rolle beziehen, die Kunst in dieser Zwischenwelt spielt. Man kann *The Shadow and her Wanda* in diesem Sinne als die Allegorie einer magnetischen Kunst lesen: In der wechselhaften Beziehung von Schatten und Mädchen macht sich ein Kunstbegriff geltend, in dem die Hoffnung auf wirkliche Veränderung fortwährend von der List und den Verführungen genau derjenigen Welt bedroht ist, die verändert werden soll.

Was in der Figur Wanda in dem Moment akut wird, da ihre Angst vor der Nacht in den Willen umschlägt, sie ungeachtet aller Gefahrenlagen zu <konsumieren>, das gilt in verschärfter Weise für die Stachel-schweine, nach denen Chan das Mädchen gleich zweimal – zu Beginn und am Ende seiner Erzählung – suchen lässt. Eine Parabel von Arthur Schopenhauer vermittelt, wie in diesen Tieren der Magnetismus der Kunst, und zwar im Sinne des stacheligen Bedingungsgefüges jener Welt wirksam ist, durch die sich Wanda bewegt. Zwar müsse auch eine «Gesellschaft Stachel-schweine» zusammenrücken, um sich vor dem Erfrieren zu schützen; allerdings seien ihre Mitglieder gerade wegen

65 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Jenaer Systementwürfe III. Naturphilosophie und Philosophie des Geistes*, Hamburg 1987, S. 172.

66 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main 1986, S. 22.

67 Joseph Cohen, Hegel und Levinas. Die Sprache – Von einer Nacht in die andere, in: *Hegel und Levinas. Kreuzungen, Brücke, Überschreitungen*, hg. von Brigitta Keintzel und Burkhard Liebsch, Freiburg/München 2010, S. 325–349, hier S. 326.

68 «Es ist», fährt Cohen fort, «als würde die Sprache nur dadurch ihrer selbst mächtig, dass sie sich immer in das eingräbt, was sie erst hervorbringt, das heißt in das Ende ihrer eigenen Negativität oder in die Tiefe ihres eigenen Un-Grundes», Cohen 2010 (wie Anm. 67), S. 327.

ihrer Stacheln dazu gezwungen, eine Art «mittlere Entfernung» zueinander einzunehmen.<sup>69</sup> Daraus spricht die Dialektik einer leiblichen Ökonomie: In *The Shadow and her Wanda* ist Schopenhauers zwischen überlebensnotwendiger Anziehung und schmerzhafter Abstoßung liegende <Mitte> in der Relation zweier aufs Engste miteinander verbundener Figuren exponiert. In ihrem Verhältnis sind jene Richtkräfte artikuliert, die die Funktionsweise einer durch ökonomische Gesetzmäßigkeiten und das unstillbare Begehren nach Konsum strukturierten Welt bestimmen, von der sich weder die Kunst, noch kleine Mädchen freimachen können.

### Der Künstler als Odysseus

Chans Erzählung polarisiert also keineswegs gute Kunst gegen schlechte Welt. Die Handlungen von Schatten und Wanda zeigen vielmehr, dass auch die Kunst nicht nur nicht ohne die Verrechnung von Zwiespältigkeiten auskommt, sondern ihrerseits äußerst aktiv zu ihnen beiträgt. Damit ist eine weitere Facette jenes strategischen Magnetismus benannt, mit dem ich mich bisher mit Blick auf Chans Sprache, Schreibtechnik sowie verschiedene Erzeugnisse seiner Produktion befasst habe. Im Folgenden soll es darum gehen, wie sich der Editoren-Künstler selbst in diesem Zusammenhang positioniert, wie er sein künstlerisches Selbstverständnis in Verbindung mit seiner Kunst reflektiert.

Exemplarischen Aufschluss gibt eine biographische Anekdote, die ein erzählendes Ich in einem Text zum Besten gibt, den Chan bereits anlässlich der *Schaulager*-Ausstellung von 2014 verfasst, aber erst vier Jahre später, im Katalogbuch zu seiner Ausstellung *Odysseus and the Bathers* (2018) publiziert hat:

When I was thirteen, I used to dumpster dive next to this clothing store to steal credit card numbers. Back then, stores used a machine that looked like a small meat slicer; the device would copy the card's information onto a paper receipt with a carbon copy attached [ . C ]arbons from American Express cards did copy all the numbers, along with the expiration date and the name of the cardholder. Once I found an AMEX carbon, I would skate home and call the mail order catalog to buy what I wanted [...].<sup>70</sup>

Ausgerechnet in der illegalen Zweitverwertung von Kreditkartenabrechnungen findet die kurze Erzählung einen ausdrücklich folgerichtigen Zusammenhang mit Chans Tätigkeit als Künstler – wenige Zeilen später heißt es nämlich: «Until I started writing this, it never occurred to me that what I did then is somehow related to what I do now.»<sup>71</sup>

69 Vgl. Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, 2 Bde., Berlin 1851, Bd. 2, S. 524.

70 Paul Chan, *Odysseus as Artist*, in: *Odysseus and the Bathers*, hg. von Paul Chan, New York/Athen 2018, S. 98–124, hier S. 121.

71 Vgl. ebd.

An diese Selbst-Erkenntnis schließt sich die Frage, was Kunst darf und was sie mit welchen Mitteln zu erreichen im Stande ist. Dass Chans <künstlerisches> Handeln im vorliegenden Fall ausgerechnet Identitätsdiebstahl zum Gegenstand hat, muss dabei zweifellos als die Ironisierung von Vorstellungen einer stets hehren Idealen folgenden, stets moralisch einwandfreien Kunst gelesen werden. Allerdings lässt sich aus dem Umstand, dass die Anekdote gerade keinen positiv auslegbaren Motivationsgrund für seinen Diebstahl liefert, weit mehr als witzige Polemik folgern. So investiert der unter ärmlichen Bedingungen aufwachsende 13-jährige seine kriminelle Energie nicht etwa in Nahrungsbeschaffung oder anderweitige Lebensgrundlagen, sondern in Tennisschläger und Skateboard-Zubehör, also warenförmige Dinge, in denen sich jene schattenhaften Gestalten konkretisieren, die auch in *The Shadow and her Wanda* ihre Rollen spielen. Im vorliegenden Fall ist Chan jedoch nicht mit der symbolischen Funktion dieser Objekte, sondern ganz ausdrücklich mit ihrer Verwertung, ihrem Konsum befasst. Es geht nicht darum, dem bösen Kapitalismus den erhobenen Finger zu zeigen; immerhin betreibt der Protagonist der kurzen Erzählung einigen Aufwand, um die Spuren seines eigenen illegalen Handelns zu verwischen.<sup>72</sup> Der schreibende Künstler ist vielmehr damit befasst, der strukturellen Gewaltbarkeit des Kapitalismus Ausdruck zu verleihen, ihm eine ästhetische Form zu geben.

Die Anekdote bringt dieses Anliegen in der Metonymie vom *meat slicer* und dem etwas in die Jahre gekommenen Dispositiv finanzkapitalistischer Transaktionen zur Sprache. Pointiert erfasst sie jene durchwachsene Gemengelage, die auch den Weltbezug von Chans Arbeit, das heißt ihre unlösbare Verstrickung in eine von ökonomischen und politischen Verhältnissen regulierte Wirklichkeit ausmacht. In dieser Hinsicht findet das einerseits von lebenspraktischer Notwendigkeit motivierte, andererseits durch moralische Prinzipien kompromittierte Tun Ausdruck in einem ästhetischen Prinzip, das neuerlich die Dialektik von Persona und Schatten aufgreift: Dem rechtswidrigen Zugriff auf Kreditkartendaten entspricht die Aneignung einer Identität, durch die dem Künstler eine Teilhabe an der Wirklichkeit, und zwar als ein Fremder, als ein Schatten möglich erscheint.

Im Rahmen der Ausstellung, anlässlich derer Chan seine Anekdote niedergeschrieben hat, hat er dieses ästhetische Prinzip auf den Begriff der List gebracht, und auf ein überaus prominentes Gesicht projiziert. Ihr Protagonist ist Odysseus, dessen sprichwörtliche Listigkeit ihn bekanntlich in Stand setzt, die Götter und sogar das Schicksal auszutricksen. Bereits zuvor hatte sich Chan in einem anlässlich eines

72 «Once I found an AMEX carbon, I would skate home and call the mail order catalog explaining that I, <Linda Wallace Stevens,> had a cold and that is why I sounded like a thirteen year old, and that they could ship to another mailing address not associated with the card, because I recently moved, I would appreciate it. It would usually arrive two weeks later – but not in my house: too risky. I would ship the goods to a neighbor on the block. After the delivery truck left, I would ring up my neighbor and explain that my friend Linda meant to send the package to me, but had the address wrong [...]», vgl. ebd.

weiteren Ausstellungsprojektes verfassten Text – *Hippias Minor or the Art of Cunning* (2015) – mit der mythischen Figur befasst. Er findet sich in einem bei *Badlands Unlimited* erschienenen Buch publiziert, das seinen Leser\*innen ein Hybrid aus Katalog und wissenschaftlicher Publikation an die Hand gibt. Neben Chans Text, eigenen Zeichnungen und einem Werkverzeichnis enthält es eine durch Sarah Ruden besorgte, englischsprachige Neuübersetzung eines Platon zugeschriebenen Dialoges zwischen Sokrates und dem Sophisten Hippias von Elis.<sup>73</sup>

Die Neu-Edition des Dialoges hat Chan Anlass dazu gegeben, die Figur und Situation des Odysseus mit derjenigen seiner Kunst engzuführen. Der Ausgangspunkt dieser Auseinandersetzung mag die Tatsache gewesen sein, dass dieser Odysseus, allen Widerfahrnissen seiner Irrfahrt zum Trotz, nicht verzagt. Derweil beschränkt sich Chan in seiner Auslegung nicht allein auf Odysseus Taten und die innere Dramaturgie der mythologischen Erzählung; er liest sie als eine Geschichte, in der es neben den Geschehnissen seiner Reise vor allem um eine Selbsttechnik geht, mit deren Hilfe Odysseus seinem Selbst Ausdruck verschafft, und durch die er seine eigene *künstlerische* Identität hervorbringt.<sup>74</sup>

Was aber ist damit über Chans eigene künstlerische Arbeit gesagt? Es sollte bereits klar geworden sein, dass es hier um mehr als das dramatische Selbst-Bild eines Künstlers geht, der sich mit seiner Kunst auf einer einsamen Irrfahrt innerhalb der bösen Kunstwelt wähnt. Es geht gleichwohl um die Einsicht, dass die Möglichkeit zu aktiven Teilhabe und Handlungsfähigkeit in dieser Welt die Einsicht in eine prinzipielle Ambivalenz voraussetzt. Fraglos entwirft die zeitgenössische Kunst auch weiterhin Vorstellungen davon, was ein gutes Leben ausmacht; zugleich ist klar, dass ihre Sichtbarkeit und Existenz in der Kunstwelt in erster Linie durch den Willen zu Prestige und Besitz sowie ihren Status als einem warenförmigen Luxusgut reguliert ist.<sup>75</sup> Chan projiziert diese Ambivalenz auf die Dichotomie von Heimat und Fremde: So wie Odysseus sieht sich auch Chan mit seiner Kunst durch die Akteure und Interessenslagen einer Welt herausgefordert, die nicht seine eigenen sind. Dabei ist ihm vollkommen klar, dass seine Kunst ohne den Kontakt mit dieser Welt kaum

73 Die Gesprächspartner setzen sich mit der Frage auseinander, ob und unter welchen Bedingungen die Lüge der Wahrheit vorzuziehen sei – kaum zufällig tun sie das, indem sie jeweils für einen mythischen Helden Partei ergreifen – Hippias für Achilles, und Sokrates für Odysseus, vgl. *Hippias Minor or the Art of Cunning*, hg. von Paul Chan, E-Book, New York/Köln 2015.

74 Nach Chan steckt diese Kunst in der engen Verbindung von Odysseus persönlicher Situation und Identitätskonzeptionen im antiken Griechenland: «The sufferings he [Odysseus, D.H.] endures and the calamities that befall him act like different artistic materials, which he uses to forge his identity and win recognition that confirms the value of his own existence», Chan 2015 (wie Anm. 73), Pos. 222. In einem kurzen Video bringt Chan diese Zusammenhänge auf eine bündige Formulierung: «Within the ancient Greek philosophical tradition, an adventure on the open sea was, in fact, not just a journey or an adventure, but a form of self-expression – in a way that to define yourself, you had to get into some trouble; to find yourself, then, back home», vgl. Chan 2019 (wie Anm. 1).

75 »[T]he seduction of material luxuries, notions of what constitutes a good life, and how these notions entrap ways of thinking and doing«, vgl. Chan 2018 (wie Anm. 70), S. 110.

denkbar ist. Er bleibt selbst dann bestehen, wenn sie – wie Odysseus – Ithaka erreicht: «Above all there is an indescribable homesickness.»<sup>76</sup> Es ist die Heimatlosigkeit des Odysseus, in der Chan die Möglichkeit erkennt, die Verschränkung von utopisch-freiheitlichen und ökonomisch-neoliberalen Motiven mit ästhetischen und literarischen Mitteln zu durchleuchten.

Vergleichbares hat der Literaturwissenschaftler Joseph Vogl für Eric Packer, den Protagonisten in Don DeLillos Roman *Cosmopolis* (2003) geltend gemacht. Packer ist ein milliardenschwerer Finanzspekulant, den Vogl als «ein[en] Odysseus der Globalisierung» vorstellt; «überall und nirgends zu Hause».<sup>77</sup> Offensichtlich steht dieses «überall und nirgends» ein wenig quer zur Sehnsucht des Odysseus danach, zu seiner Familie nach Ithaka zurückzukehren. Dass beide in sehr unterschiedlichen Weisen an Heimweh beziehungsweise Heimatlosigkeit leiden, macht ihre Wege indessen nicht unvereinbar. Was Chans «Künstler» vom Finanzspekulanten unterscheidet ist keineswegs so etwas wie ein moralischer Standpunkt, sondern der Ort, von dem aus sie die globalisierten Strukturen der Gegenwart in den Blick zu nehmen helfen. Bei DeLillo liegt dieser Blick im kapitalistischen Marktgeschehen selbst, in einer Zeit «beyond geography and touchable money»<sup>78</sup>, zu welcher der Packer-Odysseus durch Spekulationsgeschäfte auf eine Irrfahrt gerät, während der er erst sein Unternehmen und schließlich seine physische Existenz vernichtet. Die Skrupellosigkeit und Brutalität von DeLillos Protagonist weisen dieses tragische Ende insofern als das Ergebnis eines zweifachen Kontrollverlusts – über sich selbst und die Börsenkurse – aus.

Anders als diese allegorische Lektüre eines zerstörerischen Kapitalismus, laufen Chans Auseinandersetzungen mit Odysseus auf eine andere Konsequenz hinaus. Es mag unmöglich sein, sich den erratischen Bahnen des finanzkapitalistischen Geschehens zu entziehen; sich ihnen schicksalhaft zu fügen, kommt derweil ebenso wenig in Frage. Was für die listige wie illegale Aneignung von Kreditkartendaten gilt, das gilt für Chans editorische Arbeit insgesamt. Es geht darum, sich als Parasit zu diesen Rahmenbedingungen zu verhalten, unter denen die zeitgenössische Kunst in der Welt ist. Damit geht die Notwendigkeit einher, die künstlerische Tätigkeit als einen Prozess der permanenten Veränderung zu begreifen. Auch in diesem Sinne liefert Odysseus das perfekte Bild: Chan lässt ihn als einen Reisenden auftreten, der sich auf eine fortwährende Suche nach der Freiheit von Kunst gibt.<sup>79</sup> Um frei sein zu können, so darf man folgern, darf die Kunst nie ankommen; sie muss permanent unterwegs sein.

<sup>76</sup> Vgl. ebd.

<sup>77</sup> Vgl. Joseph Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich 2016, S. 11.

<sup>78</sup> Vgl. Don DeLillo, *Cosmopolis*, New York 2003, S. 36.

<sup>79</sup> «It is the notion that art is the cipher for what it means to cheat fate», schreibt Chan und fügt eine Seite später hinzu: «Cunning is the spirit that endows men and women with the power to cheat fate», vgl. Chan 2018 (wie Anm. 70), S. 99 u. 100.

## What is a Book?, oder: Die Politik der Publikation

Auf dieser Grundlage soll abschließend noch einmal die Frage nach dem politischen Vermögen von Chans Kunst gestellt werden. Es ist bereits deutlich geworden, dass sich dieses Vermögen der Kanalisierung durch die zeitgenössischen Kunstwelt verdankt. Dabei muss noch einmal betont werden, dass Chan fraglos zu jenen Gegenwartskünstlern gehört, die von Markt und Institutionen gleichermaßen hofiert werden. Und dennoch sprechen seine Auftritte in der Kunstwelt immer auch eine Sprache der Entfremdung. So quittierte er etwa den Erhalt des *HUGO BOSS Prize* (2014) mit der Entgegnung, «I'm afraid the success comes from a complete misunderstanding of my work.»<sup>80</sup> Offensichtlich versteht Chan den Erhalt eines hoch dotierten und prestigeträchtigen Preises weniger als Auszeichnung, denn einen Beleg für jene Zugehörigkeit, die er sich zu problematisieren vorgenommen hat.

Wie also ist das Politische dieser Haltung zu begreifen, und inwieweit zeichnet es sich innerhalb der Vorgänge ab, die den Text des Editors konstituieren? Zu einer Antwort gelangt man über den Begriff der Publikation, den ich bereits in unterschiedlichen Weisen genutzt habe, um Chans editorische Tätigkeit zu charakterisieren. Als Publikationen lassen sich seine Produkte ebenso verstehen, wie das, was er sich mit ihnen zu gestalten vornimmt: Die Veröffentlichung – sei es ein Werk, sei es ein Buch, sei es ein Vortrag – steht stets im Dienst der Erzeugung von Öffentlichkeit. Zur Vergegenwärtigung einer politischen Dimension des Publizierens muss man sich zunächst an seine mediengeschichtlichen Voraussetzungen erinnern. So geschehen in einem Vortrag des Künstler-Verlegers Matthew Stadler, in dem er Marshall McLuhans berühmte Kurzformel variiert hat, um die Aktualität und Relevanz seiner Tätigkeit zu unterstreichen – er bezeichnet das *publishing* als einen politischen Akt («political act»), «which creates a political space called public space».<sup>81</sup>

Die Erschließung und Gestaltung von Öffentlichkeit sind allerdings nicht dem *publisher* allein vorbehalten. Komplementiert wird seine Arbeit schon unter historischen Vorzeichen durch die Figur des «Lesers», dessen Lektüre einer «eigene[n] Produktion» entspricht, die, schreibt Michel de Certeau, «zu einer kulturellen Waffe» auf «einem privaten Jagdrevier» werden kann.<sup>82</sup> Gegenüber künstlerisch Produzierenden haben Leser\*innen den in dieser Hinsicht nicht unwesentlichen Vorteil, als anonyme Einzelne unter Vielen auftreten

<sup>80</sup> Vgl. Jessica Gallucci, Paul Chan attributes Hugo Boss Prize to Mistake, in: *Art in America*, 21. Nov. 2014, (gesehen am 3.8.2019). <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/paul-chan-hugo-boss-prize/>

<sup>81</sup> Matthew Stadler, zit. in: Gilbert 2016 (wie Anm. 48), S. 24. Stadler bezieht sich auf McLuhans berühmten Satz, «Print technology created the public», vgl. Marshall McLuhan und Quentin Fiore, *The Medium is the Message*, London u.a.O. 1967, S. 68.

<sup>82</sup> Vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 303.

zu können, die sich ungescholten an den Texten anderer gütlich tun können – erlaubt ist, was die Lektüre hergibt.<sup>83</sup>

Die an Buchproduktion interessierten Künstler\*innen der sechziger und siebziger Jahre haben versucht, das Potenzial dieser Figur sehr unmittelbar in ihre Produktion aufzunehmen. So lädt etwa Robert Fillious Ringbuch *Teaching and Learning as Performing Arts* (1970) die Lesenden schon dahingehend zu eigenen *Performances* ein, dass es ihnen einen eigenen Leerraum für Notizen, und zwar mitten auf den Seiten von Fillious Publikation reserviert. Chan verzichtet auf die Integration derart sichtbarer Leerstellen zur Einbindung seiner Leser\*innen in seine Arbeit. Im Hinblick auf ihr politisches Potenzial rechnet allerdings auch er, wenn auch in einer vollkommen anderen Weise, mit deren Produktion. Zwar liegt es nahe, sich die 2013 von *Badlands Unlimited* herausgegebene Re-Edition von Saddam Husseins *On Democracy*<sup>84</sup> vorzunehmen, um derartigen Absichten zu folgen. Allerdings scheint mir Chans E-Book *Wht is a Book?* weitaus besser geeignet, um seiner Publikations-Politik, und zwar im direkten Zusammenhang mit der Figur des Lesers näherzukommen.

Chan bezieht sich in *Wht is a Book?* auf die Situation des 16. Jahrhunderts, in dem das Lesen vor allem einen gemeinschaftlichen Akt bezeichnete, der unter den Bedingungen eines öffentlichen Raumes vorstättenging:

Sixteenth-century Europe had not yet developed a strong sense of private space for reading, either in the sense of an allocated portion of the day or a private place in the home to which one could retreat with the books.<sup>85</sup>

Tatsächlich ist man im Hinblick auf ein politisches Potenzial von Lektüre an eine epistemische Schnittstelle von Vervielfältigung und Distribution verwiesen, die sich im 16. Jahrhundert durch die Erfindung und Optimierung drucktechnischer Verfahren auftut. Aus dieser Schnittstelle ergeben sich nicht zuletzt auch neue Möglichkeiten zur Formierung politischer Gemeinschaften.<sup>86</sup>

Damit ist Chans abrupter Sprung ins 16. Jahrhundert zwar diskursgeschichtlich erläutert, aber nicht eigentlich erklärt. Dazu sind weitergehende Erläuterungen zu den künstlerischen Strategien und Formierungen von *Wht is a Book?* notwendig (Abb. 7). Zunächst stellt man

83 De Certeau selbst widmet sein Buch dem «gemeinen Mann», diesem «anonym[en] Held» des Alltags, von dem er behauptet, er besetze zunehmend das «Zentrum unserer Wissenschafts-Szene», vgl. ebd., S. 9.

84 Vgl. Saddam Hussein, *On Democracy*, hg. von Paul Chan, New York 2013. Es handelt sich um eine Kompilation von drei Reden, die Saddam Hussein 1977 und 1978, also noch vor seiner Machtergreifung gehalten hat. Gerahmt werden sie in der durch *Badlands Unlimited* edierten Version (es handelt sich um Texte aus den Gesammelten Schriften und Vorträgen Husseins, die 1992 erstmals publiziert wurden) von einem Geleitwort des aktivistischen Journalisten Jeff Severens Guntzel und den Beiträgen von Nickolas Calabrese und Negar Azimi, die sich um eine historische, politische, und auch ästhetische Kontextualisierung der Reden bemühen.

85 Paul Chan, *Wht is a Book?*, E-Book, New York 2011.

86 Zur Geschichte des Pamphlets in diesem Zusammenhang, vgl. Andrew Pettegree, *The French Book and the European Book World*, Leiden/Boston 2007, bes. S. 19–89.

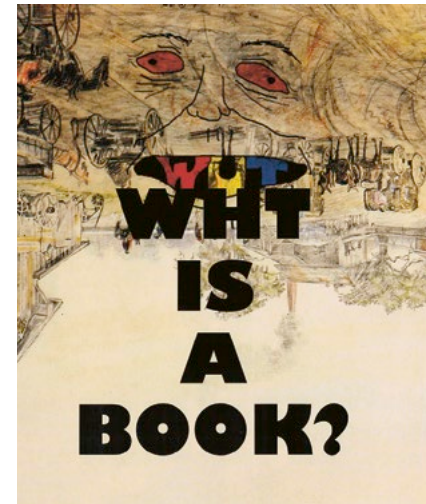


Abb. 7 Cover von Paul Chans Ebook *Wht is a Book?*, 2011

fest, dass die in (potentiell) unlimitierter Auflage verfügbar gemachte E-Book-Version im Verhältnis zu einem einzelnen «originalen», handcollagierten und gedruckten Exemplar existiert. Zugleich muss der Titel als eine ironische Appropriation auf populärwissenschaftliche Kurzeinführungen gelesen werden. Bei *Badlands Unlimited* ist eine ganze Reihe solcher «Wht»-Publikationen erhältlich, die – nicht immer klassische – Wissensfelder miteinander vernetzen: Neben *Wht is a Book?* kann man sich über Fragen wie *Wht is a Kardashian?*, *Wht is an Occupation?* oder auch *Wht is Nature?* informieren.<sup>87</sup>

Der Faden künstlerischer Strategien lässt sich auch mit Blick auf den Inhalt von *Wht is a Book?* weiterspinnen. Die Buchseiten erscheinen als digitale Collagen; gelayert aus Zeitungspapier, Lexikonseiten, Landkarten oder Kunstwerken, die in ihrer Gesamtheit so etwas wie die Topographie einer kulturell codierten Oberfläche bezeugen (Abb. 8). Auf diesem epistemisch aufgeladenen Grund steht Chans Text geschrieben, wobei die wissenschaftliche Verve, mit der er sein Argument an die Lesenden bringt, nicht eigentlich seine eigene ist. Bei der oben zitierten Passage handelt es sich um ein in Anführungszeichen gesetztes, aber nicht ausgewiesenes Zitat aus Andrew Pettegrees Forschung zur Buchkultur der Renaissance.<sup>88</sup> Dass ferner der gesamte Text ausschließlich aus Zitaten besteht, die Pettegrees Buch entnommen sind, unterstreicht noch einmal, dass es sich bei *Wht is a Book?* insgesamt um das Resultat verschiedener Aneignungsverfahren, und damit um das Erzeugnis eines produzierenden Lesers handelt.

87 Wenngleich der zu vermittelnde Gehalt nicht immer so klar «lesbar» ist wie im Falle von Chans *Wht is a Book?*, so bilden Verfahren des Collagierens und Überblendens auch in *Wht is a Kardashian?* die materielle Grundlage für den eigentlichen, eher Code-artigen Text: «TUMA, half&half the U MSOG, 2more, then U maybe then U NQNS, the I FBSM, some NQNS,...», Paul Chan, *Wht is a Kardashian?* [by PuL Chn], New York 2011, Pos. 5.

88 Vgl. Andrew Pettegree, *The Book in the Renaissance*, New Haven 2010, S. 155.

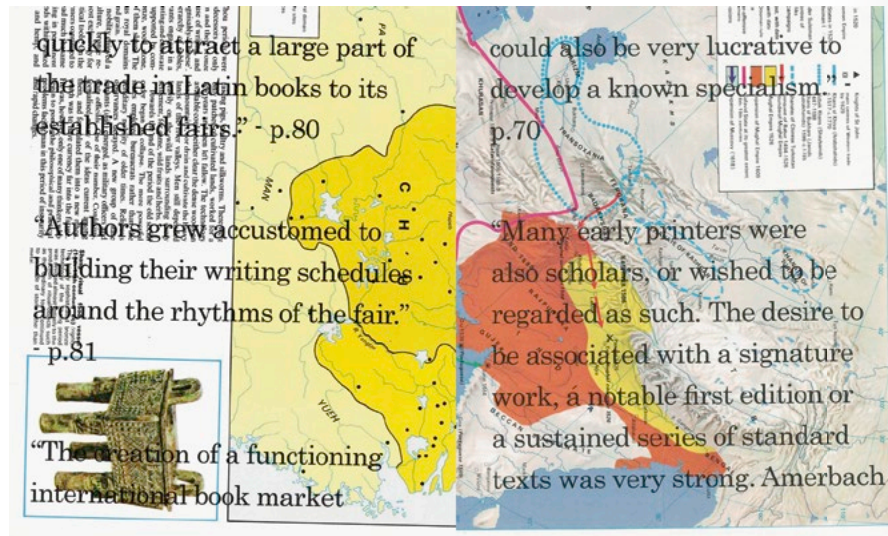


Abb. 8 Doppelseite aus *What is a Book?*, 2011

In jedem Fall greift es zu kurz, in Chans Zweitverwertung von Pettegrees Buch eine Transkription gleichsam objektivierbarer Fakten zur Geschichte der Buchkultur zu lesen. Vielmehr handelt es sich um das interessegeleitete Exzerpt eines 421-seitigen Buches. Die Frage ist also, wozu diese Geschichte durch die Auswahl des produzierenden Lesers wird. Die in *What is a Book?* versammelten Zitate aus Pettegrees Buch evokieren eine Erzählung von den Mitteln und Strategien einer politischen Kunst, wie nur unter anderen das folgende Zitat, mit neuerlichem Bezug auf das 16. Jahrhundert verdeutlicht:

The sixteenth century was an era in which much decision making was collective [...] In an age before the establishment of police forces, no local authorities had the power to enforce their will on any truly recalcitrant population.<sup>89</sup>

Beim Nachlesen dieser Stelle in Pettegrees Buch hat man ein wenig den Eindruck, dass der Autor sich mit diesen Sätzen seinerseits zu einer Behauptung aufschwingt. Zwar gibt der Historiker in dem Kapitel, aus dem Chan zitiert, eine einleuchtende Erläuterung zu den Rollen, die Pamphlete im Zusammenhang der Reformation spielten; derweil finden sich an dieser Stelle leider ebenso wenig wie im gesamten Buch genauere Hinweise dazu, was es mit einer «truly recalcitrant population» auf sich haben könnte. Es ist genau diese Leerstelle, also das, was in Pettegrees Text nicht direkt ausgeschrieben steht, die Chan für seine Konzeption von Lektüre zu nutzen weiß: Aus der mehrfach betonten Verbindung von Öffentlichkeit und Leserschaft, die Chan aus unterschiedlichen Stellen in Pettegrees Buch zusammen-

<sup>89</sup> Chan 2011 (wie Anm. 85), Pos. 33 u. 34; s. auch Pettegree 2010 (wie Anm. 88), S. 103.

zieht, ergibt sich die Möglichkeit einer eigenen, semantischen Füllung der «recalcitrance».

Chan liest also gründlich; auch oder vor allem an der Peripherie von Pettegrees Hauptthesen. Dabei erschließt er sich einen historischen Begriff von Öffentlichkeit, der auf eine ganz bestimmte Form der Lektüre rekurriert, die im 16. Jahrhundert praktiziert wurde. Gemeint ist das laute Vorlesen, wie es durch Gemeinschaften von Lesenden betrieben wurde, die hin und wieder pausierten, um das Gehörte zu besprechen und zu diskutieren.<sup>90</sup> In diesem historischen Begriff steckt politisches Potenzial. Es gründet in der Bezugnahme auf autarke Gemeinschaften, die dahingehend als widerspenstig («recalcitrant») erscheinen, dass sie sich gegenüber den Gesetzmäßigkeiten des Marktes ebenso wie der staatlichen Autorität kollektive Handlungsfähigkeit bewahren.<sup>91</sup> Vor diesem Hintergrund wird nicht zuletzt eine durchaus konzise Antwort auf die titelgebende Frage, *What is a Book?*, möglich; wobei sich damit zugleich die Einsicht in den politischen Sinn von Chans Publikationsstrategien verbindet: Ein Buch ist Träger von Lektüren, deren politisches Potenzial sich aus dem Rückgriff auf ein (historisches) Wissen speist, das einer fortlaufenden Aktualisierung durch lesende Gemeinschaften bedarf. Auch in diesem Sinne stehen nicht in erster Linie das künstlerische Produkt, sondern die Axiome, Möglichkeiten und Konsequenzen der Handlungen im Vordergrund, die es verbürgt.

Die Politik, die «Macht der Kunst», von der Chan in Anlehnung an die *Insane Clown Posse* spricht, liegt insofern in einem Prozess begründet, der sich nicht auf die spezifischen Regeln und Rahmenbedingungen dieses oder jenes Bereichs – der Kunst- oder Bücherwelt – festlegen lässt. Der Editor errichtet, er «schreibt» eine in der «Unterscheidung» liegende Öffentlichkeit, innerhalb derer sich die Kunst wie ein heimatloser Reisender bewegt. In genau diesem Sinne ist die Publikation das Medium einer Neufassung von Autonomie; eine Autonomie, die dem schreibenden und sprechenden Künstler Kontexte und Diskurse verfügbar, und damit auch gestaltbar macht: Durch Chans Arbeit betrachtet ist die Freiheit der Kunst nur mehr im permanenten Vollzug einer Heimatlosigkeit denkbar, der die politische Absicht entspricht, die «Unterscheidung» bewohnbar zu machen.

Im Rückblick auf die Jahre seit der Gründung des Verlages kann man gut nachvollziehen, wie *Badlands Unlimited* sein eigenes Selbstverständnis immer wieder im Sinne dieser Prozessualität ausgerichtet hat. Anlassgebend sind vor allem politische Ereignisse gewesen,

<sup>90</sup> Vgl. dazu David J. Baker, Robert Burton and the Discontents of Print, in: *A Companion to British Literature, Vol. II, Early Modern Literature. 1450–1660*, hg. von Robert Demaria Jr. [u. a.], Chichester 2014, S. 29–39, hier S. 35. Erst um 1800 machte diese Praxis einem Lesen Platz, dessen «schlichte und unumgängliche Voraussetzung die Alphabetisierung Mitteleuropas» gewesen ist, vgl. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München 1995, S. 84.

<sup>91</sup> Chan unterscheidet klar zwischen «Gemeinschaft» und «Gesellschaft»: «Was also letztlich eine Gemeinschaft von der Gesellschaft unterscheidet, ist die Differenz zwischen der Vorstellung, dass die Wirklichkeit verändert werden kann, und der Erkenntnis, dass man sie nur verwalten kann», Paul Chan, *Die undenkbbare Gemeinschaft*, in: Chan 2014 (wie Anm. 3), S. 102–118, hier S. 109.



die das gemeinschaftliche Zusammenleben in unseren Gesellschaften betreffen. So bedeutete etwa Donald Trumps Wahl zum amerikanischen Präsidenten im Jahre 2016 einen wesentlichen «turning point».<sup>92</sup> Seitdem engagiert sich *Badlands Unlimited* nicht nur zunehmend politisch; auch die Kunst drängt sich wieder verstärkt in den Vordergrund. Nach Renovierungsarbeiten hat der Verlag seine ehemaligen Verkaufsräume mittlerweile in einen Ausstellungsraum konvertiert, in dem man sich unter dem Titel *Publish and Perish* noch im November 2019 die Verlagsgeschichte – in Form von Büchern, Archivalien, weiterem Druckwerk und künstlerischen Artefakten – vergegenwärtigen konnte. Nach einem mehrtägigen Ausverkauf der Verlagsbestände im New Yorker Laden und über den *Online-Shop* ist im Moment – in dem Moment, da ich diese Zeilen verfasse – die Homepage des Verlages nicht mehr erreichbar. Man wird sehen, in welches Gewässer den Editor seine Odyssee demnächst verschlägt.

«How do we renew ourselves to meet what the day demands?» Die Auseinandersetzung mit Chans Arbeit zeigt, dass eine Antwort auf diese Frage nicht ohne die permanente Neuverhandlung des Weltbezuges der Kunst, ihres eigenen Selbstverständnisses in Theorie und Praxis möglich ist.

<sup>92</sup> Vgl. *About Badlands Unlimited* (gesehen am 10. 7. 2019), <https://badlandsunlimited.com/about>