

In Elsbeth Arlts umfangreichem und vielfältigem Werk gibt es eine ganze Reihe von Installationen, deren Texte sich immer auf die Orte des Geschehens beziehen.<sup>1</sup>

Aus Anlass der hier dokumentierten Installation in der Volkswagen Universitätsbibliothek in Berlin möchte ich die Besonderheiten der Inszenierungen Arlts vorstellen, deren Orte und Texte sich auf sehr bestimmte Weise dem Sinnes- und Körpergedächtnis einschreiben und die sich alle den Zumutungen eindeutiger Interpretationen entziehen.

Formen des Umgangs sind abhängig von Zeit und Stunde, Begleitung und Begegnung, Anlass und Ziel unserer Besuche. Wir sind fasziniert und distanziert zugleich, konzentriert und zerstreut, stellen die vielfältigsten Querverbindungen her. Deshalb scheint es mir methodisch sinnvoll zu sein, zumindest eine weitere Arbeit Elsbeth Arlts heranzuziehen:

### **So kam Gertrude Stein in die Rote Straße**

*Wie schaut man zurück. Indem man nach vorn schaut. Und was sehen sie.*

*Wie sie nach vorn schauen. Sie sehen, was sie tun mußten bevor sie zurückschauen konnten.*

*Und da haben wirs.*

Die ins Deutsche übertragenen Sätze von Gertrude Stein können wir in einem vierstöckigen Treppenhaus lesen, in einem Wohnhaus in Flensburg in der Roten Straße. In grauen Lettern auf gelbem Grund laufen sie an den Wänden vom Keller bis hinauf ins Dachgeschoss. Elsbeth Arlt zitiert aus »Gedanken zu einem zeitgenössischen amerikanischen Gefühl« (1931).<sup>2</sup> Dabei geht es unter anderem um



die Antwort auf eine Umfrage der Zeitschrift ›transition‹, warum Amerikaner im Ausland (Europa) leben würden.

Im Treppenhaus, beim Aufstieg lesen wir die einzelnen Satzteile linker Hand, beim Abstieg rückwärts rechter Hand. Wir laufen im Inneren einer Satzspirale hinauf. Um alles lesen zu können, müssen wir aufsteigen vom Keller bis unters Dach. Oben angekommen: »Und da haben wirs.« Aber was haben wir? Wir schauen zurück, dahin, wo wir von vorn geschaut haben. Wir gehen zurück, wir steigen ab in die Tiefe bis in den Keller, um noch einmal den Gipfel zu erklimmen.

Gemeint mit *sie* sind bei Gertrude Stein die Amerikaner im eigenen Land. Es geht um Amerikas Geschichte über das 19. Jahrhundert hinweg, um »ungleichzeitige Zeitgenossenschaft« in »ästhetischen Sachen« (Gertrude Stein).

Aber das wissen wir ja nicht beim Hinaufsteigen. Wir tun, was an der Wand geschrieben steht, schauen vorwärts, schauen zurück, den Kopf nach links oder rechts geneigt. Satzteile verschlingen sich in unseren Köpfen mit Farben, Buchstaben, Wörtern. Unser Körper steigt einem linearen Sinnzusammenhang hinterher, Turbulenzen im Kopf.

Ein Kernproblem bei Gertrude Stein – sie spricht davon insbesondere in ›Plays‹ (1934) – ist die Spannung zwischen der Zeit der Inszenierung einer Handlung auf der Theaterbühne und der ästhetischen Erfahrung der Zuschauer. Niemals wird die emotionale Zeit des Publikums emphatisch in der Zeit des Bühnengeschehens aufgehen. Die Zuschauer haben es immer mit der Gleichzeitigkeit verschiedener visueller und auditiver Zeichen zu tun, deren tableauhafte Wahrnehmung einer linearen Handlung im Wege stehen. Um dem zu entgehen, schlägt Stein ein Theater vor, das wie eine Landschaft ausgebreitet wäre.



»I felt that if a play was exactly like a landscape then there would be no difficulty about the emotion of the person looking on at the play being behind or ahead of the play because the landscape does not have to make acquaintance. (...) The landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation one thing to the other thing (...) always in relation, the trees to the hills the hills to the fields the trees to each other any piece of it to any sky and then any detail to any other detail ...«<sup>3</sup>

Gertrude Steins ›Plays‹ beeinflusst nicht nur das Avantgarde-Theater sondern ebenso gegenwärtige Formen der Installationskunst, die häufig auf die Herstellung von Spannung zielen zwischen der Zeit des Durchlaufens einer Kunst-Szenerie und der Zeit der ästhetischen Erfahrung der Ausstellungsbesucher.<sup>4</sup> Für unseren Zusammenhang ist es wichtig, dass Gertrude Steins geschriebene Texte selbst gewissermaßen schon die Landschaft sind. Ihre Schreibe emanzipiert den Satzteil gegenüber dem Text, das Wort gegenüber dem Satzteil, das phonetische Potenzial gegenüber dem semantischen, den Klang gegenüber dem Sinnzusammenhang. Jedes kann mit jedem eine Beziehung eingehen wie auf einem Bild. Steins Organisation eines Textes fordert ein Lesen heraus, das zwischen den verschiedenen Elementen ein diskontinuierliches Spiel sich durchkreuzender Verknüpfungen in Gang setzt (cross reading).

Es ist die ästhetische Erfahrung im Lesen, die den Text in Bewegung setzt, und nicht mehr ein im Text dargestellter zeitlicher Verlauf der Handlung. Elsbeth Arlt treibt damit ein ironisches Spiel. Der Akt des Lesens ist beim Treppensteigen aufs Prägnanteste zurückübersetzt in Zeit und körperliche Anstrengung. Doch scheint das gelenkte Erklimmen des oberen Stockwerks von Treppenabsatz zu Treppenab-



satz, von Satz-Ebene zu Satz-Ebene immer noch relativ gradlinig auszufallen im Verhältnis zu den subtilen Variationen und Wiederholungsschleifen »in ästhetischen Sachen« in unseren Köpfen.

Arlts räumliche Dramaturgie, beim Treppensteigen Ausblicke auf die Tableaus eines Textes anzubieten, der scheinbar nur das sagt, was wir tun: hinauf und hinab steigen, rückwärts und vorwärts schauen, wobei wir ja nicht wissen, dass ein vorwärts und rückwärts Schauen durch die Jahrhunderte gemeint ist, und das unbestimmte Gefühl, oben angekommen ins Leere zu laufen – »Und da haben wirs.«, all diese Erfahrungen sind nicht nur für Stein-Kenner allemal eine Reise nach Flensburg wert.

»So kam Gertrude Stein in die Rote Straße«

Wandmalerei im Treppenhaus, Rote Straße 17c, Flensburg

Eigentümer: Thomas Liebelt

## Realität in den Regalen: Fußnote, Vermerk, Widmung

19 Vgl. hierzu: Hans Arp, *Unsern täglichen Traum*, S. 23

*All rights reserved. No part of this book may be reproduced, in any form or by any means, without written permission from the publisher.*

*Lorna in Liebe gewidmet*

Im Zentrum der Universitätsbibliothek in Berlin, einem Speicher von mehr als drei Millionen Medien, einem gesellschaftlichen Ort ersten Ranges, im Zentrum dieses hoch aufgeladenen Architekturkomplexes interveniert Elsbeth Arlt mit drei Textkomplexen, die in den Innenhöfen an den umlaufenden Trägerbändern der vier Obergeschosse angebracht sind. Sie reagiert damit auf die konstituierenden Rahmenbedingungen einer Bibliothek, nämlich mit dem, was die Autor-Funktion bedeutet. Besonders der zentrale englische Copyrightvermerk in der mittleren Halle akzentuiert dies. Nach Foucault ist die Definition der Autor-Funktion charakteristisch für Existenz-, Zirkulations- und Funktionsweise bestimmter Diskurse in einer Gesellschaft.

»Daher kommen die verschiedenen Merkmale der Autor-Funktion in unserer Zeit: ein besonderes Regime der Aneignung, das die Autorenrechte und gleichzeitig die Möglichkeit, den Autor eines Textes zu verfolgen und zu bestrafen, gesetzlich garantiert; die Möglichkeit, die Diskurse in literarische und wissenschaftliche Texte einzuteilen, denen verschiedene Arten der Funktion selbst entsprechen; die Möglichkeit, die Texte zuzuordnen, indem man einen Kanon aus ihnen erstellt, oder umgekehrt deren apokryphen Charakter zu ermitteln; die Zersplitterung der Aussagefunktion in mehrere Subjekte, die verschiedene Orte einnehmen; und schließlich die Möglichkeit, eine transdiskursive Funktion zu konstruieren, die den Autor jenseits der Grenzen seines Werks zu einem »Diskursivitäts-

begründer« macht (Marx ist viel mehr als der Verfasser des *Kapitals* und Freud gewiß mehr als der Verfasser der *Traumdeutung*).«<sup>5</sup>

Die Trennung des Subjekts Autor von den Vorrichtungen, die seine Funktion in einer speziellen Gesellschaft wahr machen, ist gewissermaßen der Generalbass in Arlts Installation.

Die beiden seitlichen Hallen tragen zwei Texte, einmal ein wissenschaftlich ordnungsgemäßes Zitat aus Max Faust »Bilder werden Worte«, und einmal die Widmung einer Autorin, deren Name uns unbekannt ist.<sup>6</sup>

Vor dem immer gleichen Raster der Architektur fügen sich die Skulpturen der Buchstaben zu Wörtern und Satzteilen in wechselnden Perspektiven und Ausschnitten. Wir sammeln im Wandern die Lesefrüchte, und bei immer neuer Lektüre verschränken sich unsere Körperbewegungen mit der Wahrnehmung möglicher Bedeutungen: Besonders Lorna hat es uns angetan, es ist, als schwebte die Widmung als Fuge gesetzt über unseren Köpfen. (Eine Lesart wäre S. 43)

Und Hans Arp? Unseren täglichen Traum »gib uns heute«, mögen manche ergänzen. Übers Träumen spricht Hans Arp viel: »Der Träumer vermag häusergroße Eier tanzen zu lassen ...«. <sup>7</sup> Da kommen uns angesichts der Bibliotheksarchitektur so unsere Zweifel. Wir geben uns nicht damit zufrieden, dass die drei Texte nur den wissenschaftlichen Betrieb spiegeln sollen, diese parergonalen Gepflogenheiten am Rande von Veröffentlichungen.

Wer widmet in Liebe? Wer hat was bei Hans Arp gelesen? Welcher tägliche Traum wird aufgerufen in uns? Wer ist die geliebte Lorna?

Die Hallen zu beiden Seiten des Zentrums könnten als Flügel gesehen werden, was sie – architektonisch betrachtet – korrekterweise nicht sind. Doch jene beiden

*Lorna in Liebe gewidmet*

*Lorna gewidmet*

*Lorna in Liebe gewidmet*

*Lorna in Liebe gewidmet*

*gewidmet Lorna*

*Lorna in Liebe gewidmet*

äußeren Zitate scheinen wie zwei Flügel den zentralen Text zu den Autorenrechten in der Schwebelage zu halten.

Strukturell gelesen korrespondieren:

Vgl. hierzu – gewidmet

Arp – Lorna

Traum – Liebe

Hat uns Elisabeth Arlt den *Traum* und die *Liebe* in den Bibliotheksapparat eingeschmuggelt auf wissenschaftlich ganz korrekter Weise?

Am Ende aber bleiben unserer Vorstellung doch nichts als die Gesten der Autoren, Zitat und Widmung, die in einer weiteren, gedoppelten Geste durch die Künstlerin/Autorin Elisabeth Arlt an den Trägern fest gestellt sind.

Die Menschen, um die es hier geht, scheinen in den Texten und deren großen blau-lila schimmernden Lettern, »... vollkommen unausgedrückt zu bleiben«. Und: »Wenn wir das, was bei jedem Akt des Ausdrucks unausgedrückt bleibt, Geste nennen, dann können wir sagen, daß [...] der Autor im Text nur in einer Geste gegenwärtig ist, die den Ausdruck in dem Maß möglich macht, wie sie in seiner Mitte eine Leere erstellt«. (Giorgio Agamben)

Alle drei von Arlt zitierten Texte sind aus den Rändern von Veröffentlichungen in die Mitte einer Bibliothek herbeigerufen. Wenn wir mit Agamben die Geste des Autors auf der Schwelle zum Werk als ein unzugängliches *ex ergon* begreifen, dann können wir die Ironie der Installation verstehen. Unhintergebar kreisen die Texte um eine leere Mitte (bzw. gleich deren drei). In den Phantasmen unserer Einbildungskraft können wir uns verbinden mit dem Gefühl der Liebe zu Lorna, oder dem täglichen Traum, der immer nur unserer sein kann, und sich doch immer entzieht.



Die Geschichte der Menschen ist »vielleicht ein immerwährender Nahkampf mit den Vorrichtungen, die sie selbst, allen voran die Sprache, hervorgebracht haben«.  
(Giorgio Agamben)

Elsbeth Arlts künstlerische Arbeiten scheinen – in Treppenhaus und Bibliothek – diesen Nahkampf im inneren Raum ihrer Schriftlandschaften frei zu setzen.

#### Anmerkungen

- 1 | Elsbeth Arlt: Manche leuchten, wenn man sie liest, Stadtgalerie Kiel, 2003
- 2 | Robert Bartlett Haas (Hg.): Lesebuch zum allmählichen Kennenlernen von Gertrude Stein, Frankfurt, 1994, S. 103
- 3 | Juliane Rebentisch: Der Zeitraum des Landschaftstheaters (Gertrude Stein) in: Ästhetik der Installation, Frankfurt, 2003, S. 156 ff.
- 4 | siehe J. Rebentisch zu Iljya Kabakov, ebd. S. 162
- 5 | Giorgio Agamben: Der Autor als Geste, in: Profanierungen, Frankfurt, 2005, S. 58 ff.
- 6 | Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte, München Wien, 1977, Fußnote 19, S. 234  
Faust zitiert dieses Buch von Hans Arp bezogen auf die Befreiung vom Zwang der ikonischen Abbildung in der Kunst durch den Züricher Dadaismus.  
Widmung »Lorna in Liebe gewidmet« existiert im Archiv von Elsbeth Arlt nur noch als herausgerissenes Vorsatzblatt. Auf der Rückseite dankt die Autorin der unbekanntenen Veröffentlichung einem Professor der Universität Liverpool.
- 7 | Hans Arp: Unsern täglichen Traum, Zürich, 1955, S. 97

*Silke Radenhausen ist Künstlerin und wohnt in Behrensbrook bei Kiel.*