

## Die Gefahr der Worte

Andreas Gelhard

1. Die Welt ist alles, was der Fall ist.
2. Was der Fall ist, die Tatsache, ist das Bestehen von Sachverhalten.
3. Das logische Bild der Tatsachen ist der Gedanke.
4. Der Gedanke ist der sinnvolle Satz.

Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*

Wenn man an eine Beschreibung als ein Wortbild der Tatsachen denkt, so hat das etwas Irreführendes: Man denkt etwa nur an Bilder, wie sie an unseren Wänden hängen; die schlechtweg abzubilden scheinen, wie ein Ding aussieht, wie es beschaffen ist. (Diese Bilder sind gleichsam müßig.)

Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*

Gabriele Pütz liest und sie gibt zu lesen. Sie entziffert, was nicht zum Lesen gemacht ist oder was so noch nicht gelesen wurde; und wer sich auf ihre Objekte und Installationen einlässt, der wird sich auf den gut gangbaren Irrwegen der Sprache bald nicht mehr gut auskennen. Er wird – ob er will oder nicht – ein philosophisches Verhältnis zu den Worten entwickeln.



Nach Wittgenstein hat ein philosophisches Problem die Form: "Ich kenne mich nicht aus." Das klingt trivial, trägt aber nur der Tatsache Rechnung, dass wir uns gewöhnlich nicht auskennen, ohne es zu wissen. Zum Beispiel, wenn wir uns täglich auf unsere Sprache verlassen. In den *Philosophischen Untersuchungen* heißt es: "Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Du kommst von einer Seite und kennst dich aus; du kommst von einer anderen zur selben Stelle, und kennst dich nicht mehr aus.«

Wenn wir Gabriele Pütz an einer Stelle begegnen, an der wir uns besonders gut auskennen, kommt sie in der Regel von der anderen Seite. Sie fragt nicht, was ein Satz bedeutet, sondern was er tut, sie baut Objekte, die sich unmöglich mit einem einzigen Namen benennen lassen, und sie schlägt die Psalmen auf, wenn sie einem kleinen gelben Schild mit der Aufschrift "Ferngas Ps 1,6 / 3,4" begegnet. Dabei zitiert sie immer wieder Techniken, die die Welt vereinfachen und uns den richtigen Weg zeigen sollen. Auch diese Techniken haben ihre andere Seite und es genügt oft eine kleine Verschiebung des Blickwinkels, um sie hervorzukehren.



Die Welt ist alles, was der Fall ist, und das ist mehr als wir verkraften können. Denn was der Fall ist, ist nur für einen göttlichen Beobachter "das Bestehen von Sachverhalten"; für uns Normalsterbliche ist es die Konfrontation mit einer Unzahl von Möglichkeiten, die ergriffen, versäumt oder anderen Möglichkeiten geopfert werden können. "Die Welt ist alles, was der Fall ist", heißt für uns: Die Welt ist alle Möglichkeiten, oder, wenn wir mal wieder den Überblick verloren haben: Die Welt ist alles Mögliche.

Zu den aufwendigeren Versuchen, uns aus dieser unübersichtlichen Lage zu befreien, gehört Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*. Er entstand zu einer Zeit, als Wittgenstein noch glaubte, das Labyrinth der Sprache lasse sich so umbauen, dass wir uns ein für allemal auskennen und die Beschäftigung mit philosophischen Problemen einstellen können. Die sieben Hauptsätze des Buches ziehen eine Grenze, die das Gewisse vom Ungewissen und das Sagbare vom Unsagbaren trennen soll. Der erste Satz nennt alles, was sich innerhalb dieser Grenze befindet: "Die Welt ist alles, was der Fall ist." Der letzte Satz markiert – von innen – das Außen: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen."

Gabriele Pütz versieht die Hauptsätze des *Tractatus* mit sieben kleinen Fahrzeugen, die sie "Wegräumer" nennt. Diese Wegräumer wirken nicht wie Werkzeuge, die geeignet sind, ein unerschütterliches Bollwerk philosophischer Gewissheiten zu errichten. Sie scheinen eher den Beschreibungen einfacher Sprachspiele entnommen, die Wittgenstein entwarf, nachdem er das Vertrauen in die welterschließende Kraft logischer Kalküle verloren hatte. Zu der Zeit, als Wittgenstein den *Tractatus* schrieb, hielt er Sätze noch für "logische Bilder" der Tatsachen: "Das logische Bild der Tatsache ist der Gedanke." – "Der Gedanke ist der sinnvolle Satz." Die kleinen Wegräumer bilden einen ironischen Kommentar dessen, was solche Sätze *noch* tun, was sie außerdem und vielleicht sogar an erster Stelle tun, indem sie von logischen Bildern sprechen: Sie räumen ein Feld frei, schaffen Möglichkeiten beiseite, um überschaubare Verhältnisse herzustellen. Dabei wirken die kleinen Geräte nicht sehr gut lenkbar und insgesamt nicht besonders effektiv; ganz gleich, ob man sie für die Gebilde aus Gummi und Metall hält, als die sie auf den ersten Blick erscheinen, oder ob man von vornherein feststellt, dass es sich um sehr zerbrechliche Objekte aus Keramik handelt.



Das *Wittgenstein-Bord* zitiert nicht nur Sätze, sondern auch Präsentationstechniken: die Vitrine und den Rahmen. Jedes Bord kombiniert und demontiert diese beiden Grundformen der klassischen "Ausstellung". Dem Rahmen fehlen zwei Seiten; die Vitrine ist offen und schief. Es handelt sich eben weder um Vitrinen noch um Rahmen, sondern um Borde.

Ein Bord ist kein Ort der Hochkultur. Man verwahrt dort Bücher, Teller oder andere Gebrauchsgegenstände. Ein Bord scheint also auch nicht der Ort zu sein, an dem sich Philosophie und Kunst begegnen. Betrachtet man aber die Weise, in der Gabriele Pütz Philosophie in Kunst verwandelt, so könnte man sagen: Alle Utensilien, die sie dazu benötigt, passen auf ein Bord. Und die meisten von ihnen würden dort auch nicht weiter auffallen.

Dasselbe gilt für Wittgenstein. In seinen Büchern werden Äpfel gekauft, Bausteine aufeinander gestapelt und Farben verglichen; und das mit einer so lakonischen Selbstverständlichkeit, dass man oft erst sehr spät merkt, wie hoffnungslos man sich schon in den "gut gangbaren Irrwe-

gen“ der Sprache verlaufen hat. Das Ganze strahlt eine Ironie aus, die aus dem Kontrast zum hohen Ton philosophischer Traktate lebt; eine Ironie, die sich über niemanden lustig macht.



Wer es mit mehr Möglichkeiten zu tun hat als er verkraften kann, muss sich nicht unbedingt logischer Kalküle bedienen. Er kann auch zu einem der kleinen Apparate greifen, die viele Möglichkeiten auf eine einzige reduzieren: zum Beispiel zu einer Blume oder einem Buch. Der Blume reißt man die Blätter aus und sagt so lange “Sie liebt mich, Sie liebt mich nicht“, bis die Sache entschieden ist. Das Buch schlägt man auf, legt den Finger auf eine Zeile und liest, was zu tun ist. Selbstverständlich muss es sich dabei um ein Buch handeln, das das Leben in seiner gesamten Breite umfasst. Zur Zeit der Römischen Kaiser war das Vergils *Aeneis*; in Gabriele Pütz’ *Wegweisungen* ist es die Bibel.

Was sind Wegweisungen? Sind es göttliche Winke? Oder sind es einfache Regeln, die eine Orientierung im Leben ermöglichen? In den *Philosophischen Untersuchungen* heißt es: “Eine Regel steht da, wie ein Wegweiser.“

Was steht also da? – Zum Beispiel das: “Ferngas PS 152 / 1,6 / 3,4 – Ferngas PS 16 / 10,8 / 3,8 – Ferngas PS 151 // 3,4“. Vielleicht sollte man den Text der *Philosophischen Untersuchungen* im Zusammenhang zitieren: “Eine Regel steht da, wie ein Wegweiser. – Läßt er keinen Zweifel offen über den Weg, den ich zu gehen habe? Zeigt er, in welche Richtung ich gehen soll, wenn ich an ihm vorbei bin; ob der Straße nach, oder dem Feldweg oder querfeldein? Aber wo steht, in welchem Sinn ich ihm zu folgen habe?“

Es steht nirgendwo. Auch der Wegweiser gehört zu den Kulturtechniken, die unter einer Vielzahl von Möglichkeiten eine einzige als die richtige markieren sollen, und die doch bei der geringsten Unregelmäßigkeit neue Möglichkeiten produzieren. So die Möglichkeit, die Bibel bei Psalm 1,6 aufzuschlagen und zu lesen: “Denn Jahwe behütet den Weg der Gerechten, / doch der Weg der Frevler führt in den Abgrund.“

Ist das der eigentliche Wegweiser? Sind die kleinen gelben Schilder nur Hinweise, die uns helfen, die wirklichen Wegweiser zu finden? Aber was gibt uns der wirkliche Wegweiser zu lesen? Er deutet an, dass es zwei Wege gibt und dass man den richtigen Weg einschlagen sollte, wenn man nicht im Abgrund enden will. Er weckt also den dringenden Wunsch nach einem neuen und endgültigen Hinweis, der den richtigen Weg markiert. Tatsächlich lässt sich der Weg fortsetzen und der Suchende hat – zwei Möglichkeiten, das zu tun. (Psalm 3,4 und Psalm 10,8. Er kann sich auch fragen: Was verbirgt sich hinter der 152?)



Jeder kennt die nur auf den ersten Blick einfachen Figuren, die man so oder so – als Hase oder als Ente – sehen kann. Sie heißen auch “Kippfiguren“. Das klingt harmlos, muss es aber nicht bleiben. Auch Situationen können kippen. Dieses Kippen kann für den Betrachter von Gabriele Pütz’ Arbeiten zu einer ganz eigenen Art der Fortbewegung werden.

Entsprechend lässt sich kaum eine dieser Arbeiten in nur einem Foto dokumentieren. Besonders schlagend zeigt sich das an *Undo*. Erst das zweite Foto, das den Blick in die kleine Wanne freigibt, scheint die Pointe zu enthüllen, die dem frontalen Blick auf die acht Arme verborgen bleiben muss: die “abgewaschenen“ Lager-Nummern, die ungeschehen machen, was sich

nicht ungeschehen machen lässt. Doch verführt die simultane Präsentation der beiden Blickwinkel zu einer naiven Lesart des Titels, die sich in der Begegnung mit der Arbeit selbst nicht bestätigt. Wer sich ihr aus einiger Entfernung nähert, der sieht zunächst nichts als fragmentierte Körper, abgeschnittene Arme, unter denen die Wanne eher zum Aderlass bereit zu stehen scheint als zum Bad. Wer sich also beim Blick in die Wanne an Hegels Ideal einer Versöhnung erinnert fühlt, die die Wunden der Vergangenheit ohne Narben heilen lässt, der übersieht, dass sich die Arme nur als abgeschnittene ins Kunstwerk fügen. Die Notwendigkeit, *Undo* in zwei Fotos zu dokumentieren, entspricht die Notwendigkeit, den Titel zweimal zu lesen. "To undo" bedeutet nicht nur "ungeschehen machen", sondern auch "zerstören". Die Installation zeigt auf so einfache wie unerbittliche Weise, dass jeder Versuch, das Vergangene "ungeschehen" zu machen, die Wunden wieder aufreißen und den Gewaltakt fortsetzen muss, den er leugnet. Diese Einsicht in die Gewalttätigkeit des künstlerischen Aktes selbst und in die beständige Gefahr einer Ästhetisierung des Leidens muss ausgehalten und ausgestellt werden, wenn die Forderung nach Wiedergutmachung nicht in bloßer Erbaulichkeit enden soll.

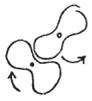


Gabriele Pütz' Umgang mit dem Problem der Gewalt ist insgesamt von klarsichtiger Trockenheit. Weder die Leugnung noch die Verherrlichung von Gewalt finden in ihren Arbeiten ein Echo. Wo diese Arbeiten die – in der christlichen Ikonographie fest verwurzelte – Ästhetik des geschundenen Körpers nicht ignorieren, demontieren sie sie. So, wenn Gabriele Pütz alle maßgeblichen Sebastians-Darstellungen des 15. bis 17. Jahrhunderts auf einige Dutzend Mullbinden appliziert. Das liegt weit ab von den gängigen der Sebastiansdarstellungen des 20. Jahrhunderts, die eine Monographie der 80er Jahre unter dem Titel *Der Künstler als Märtyrer* abhandelte. Sebastian ist hier weder Identifikationsfigur noch erotische Projektionsfläche, er ist ein verletzter Mensch. Der Extase des Leidens antwortet die Prosa des Schmerzes: Der Märtyrer als Patient.

Das ist eine knappe Botschaft. Doch in dem Raum aus Zeichen und Korrespondenzen, in dem man diese Botschaft empfängt, ist nichts einfach nur Botschaft. Alles kann zum Ausgangspunkt neuer Deutungen und assoziativer Kurzschlüsse werden. So wird man sich vielleicht auf dem Weg von *Undo* zu den *Sebastiansbinden* daran erinnern, dass das Fest des heiligen Sebastian auf den 20. Januar fällt; dass Paul Celan in seiner berühmten Büchnerpreisrede dem "20. Jänner" – dem Tag, an dem Lenz durchs Gebirg ging – eine ganz abgründige und eng mit seiner eigenen Lebensgeschichte verflochtene Deutung gibt; und dass Celan sich fragt, ob nicht jedem Gedicht – jedem Kunstwerk? – sein "20. Jänner" eingeschrieben ist. Man wird sich also vielleicht fragen, ob auch den Arbeiten von Gabriele Pütz "ihr" 20. Jänner eingeschrieben ist und ob die *Sebastiansbinden* diesem Datum näher stehen als andere Arbeiten. Vielleicht wird man auch eine Etymologie des Wortes "Sebastiansbinde" erfinden, die nichts mit den Darstellungen Mantegnas oder Tizians zu tun hat, sondern auf den Sebastian der damals kursierenden *Pestblätter* zurückgeht: auf den Schutzheiligen der Leidenden und Kranken.

(Früher oder später wird das Ganze in einem Kurzschluss enden. Noch während man sich fragt, wie ausgerechnet der von Pfeilen durchbohrte Sebastian zum Patron von Schützenbruderschaften werden konnte und wie sich dieses Amt mit den latent erotischen Darstellungen des

Sujets verträgt, gewahrt man die *Schneckenhochzeit* und liest im Hintergrund die Schlagzeile: *Gute Pfeilschützen zeugen mehr Nachkommen.*)



Auf den Blättern der Blume, die eigentlich ein Ventilator ist, der eigentlich die Attrappe eines zerfallenen Ventilators ist, steht zu lesen: *Die – Gefahr – der – Worte.* Der Stempel der Blume trägt nur noch ein Blatt, die Sache ist entschieden: *Worte.*

Man kann das letzte Blatt nun auch noch abreißen und als endgültigen Bescheid mit nach Hause nehmen. Man kann aber auch der Auffassung sein, dass es sich bei der Blume um einen Apparat handelt, der darauf wartet, repariert zu werden. Setzt man ihm die Blätter wieder an und bringt man ihn in Gang, so verschwinden die Worte im Rauschen des Ventilators. Man kann ihn dann, wie Wittgenstein, dazu verwenden, störende Geräusche zu übertönen. Man kann in ihm auch das Rauschen hören, dem das Motto des *Tractatus* die klaren drei Worte des Wissens entgegensetzt: "... und alles, was man weiß, nicht bloß rauschen und brausen gehört hat, läßt sich in drei Worten sagen." Zwischen dem Rauschen und Brausen und den drei Worten liegt das Gebiet, das Gabriele Pütz in immer neuen Anläufen durchmisst.