

C/O NEW YORK

Sinn – Fragment – Collage

Dirk Rustemeyer (Trier)

airmail

Ein Brief erreicht mich, zum zweiten Mal. Oder ist es eine Karte? Transparentes Papier, im Format DIN C6 (16,2×11,4 cm) zu einer briefartigen Hülle gefaltet, mit eingearbeiteten Buchstaben unterschiedlicher Schriftgröße. Schatten und Verschmierungen deuten darauf hin, daß es sich um kopierte Materialien handelt. Abgestempelt wurde die Sendung am 6. Januar 1995 in Brooklyn, NY. Auf der 50-Cent-Briefmarke ist, in kräftigen blau-weiß-roten Farbtönen, eine junge Frau mit auf die Stirn geschobener Pilotenbrille zu sehen, im Hintergrund eine Flugmaschine aus den Anfangstagen der Luftfahrt. Es handelt sich, wie auf der Marke vermerkt ist, um Harriet Quimby, Pioneer Pilot. Als erste Frau überflog sie 1912 den Ärmelkanal. Eine airmail-Marke, ebenfalls in den Farben Blau, Rot und Weiß, bezeugt die Art des Transportes. First, fast and reliable, wird versprochen, sei die Luftpost. Ein fingerbreiter gelblich-brauner Streifen am linken vertikalen Rand verdankt sich dem Klebstoff, mit dem die Briefkarte verschlossen worden ist. Im Laufe der Jahre muß er nachgedunkelt sein. Links neben der Briefmarke befindet sich ein Adreßaufkleber des Absenders: dirk hupe, z.zt. c/o new york, duesseldorferstr. 27, d-45145 essen. Auch die Anschrift besteht aus einem bedruckten Aufkleber: dirk rustemeyer, langendreerstrasse 30, 44892 bochum, germany. Es ist meine frühere Anschrift.

Zum ersten Mal lag die Briefkarte vor siebenundzwanzig Jahren in meinem Postkasten. Vor kurzem fiel sie mir beim Durchblättern eines Buches wieder in die Hände, in das ich sie irgendwann eingelegt haben muß. Der Fund kam überraschend, wie die damalige Sendung, ähnlich dem Echo eines Grußes, der neu empfangen wurde. Wiederfinden und Wiederlesen werden zu einem Wiedererinnern. Wenig später erreicht mich die Einladung – per E-Mail –, einen Beitrag zu Dirk Hupes Arbeiten im Kontext einer Philosophie der Zeichen zu schreiben.

look

Enthält die Briefkarte eine »Botschaft«? Beschreiben läßt sich, was zu sehen und zu lesen ist. Dazu muß ich ihre Elemente in eine neue Anordnung bringen und zu einer sprachlichen Collage ordnen. Indem mein Text wiederholt und arrangiert, was die Briefkarte zeigt, kopiert und verändert er das Ausgangsmaterial, ähnlich den kopierten Schriftfragmenten der Briefkarte. Um grafisch einmontierte Buchstaben entziffern zu können, muß die Karte ins Gegenlicht gehalten werden. Bei gewohnter Aufsicht, mit den Aufklebern auf der Oberseite, erscheint die Schrift spiegelverkehrt, weshalb die Karte zum Zweck der Lesbarkeit ihrer eingearbeiteten Schriftzeichen auch umgedreht werden muß. Dann jedoch sind Absender, Adressat, Briefmarke und Poststempel unlesbar, das Blatt legt den Charakter einer postalischen Botschaft ab und verwandelt sich zum Bild. Adreßaufkleber, Marken und Stempel zeigen sich nun lediglich als Schatten. Die übliche Unterscheidung von Vorder- und Rückseite wird fragwürdig. Hinsehen – das »look« als Aufforderung zu befolgen – gelingt nicht mühelos, schon gar nicht auf den ersten Blick. Lesbarkeit und grafische Ordnung der Zeichen fallen als widersprüchliche Wahrnehmungsgestalten ins Auge. Schriftbalken ziehen sich oben und unten entlang der Längsseite, eine schmale Buchstabenreihe mit kleiner Zeichengröße steht horizontal im oberen Drittel, ein recht massiver schwarzer Block beherrscht das rechte vertikale Bildfeld. Wir lesen: airmail, first, fast and reliabel, remember me, no one, look, what you see is what you get, hey you und, rechts unten wie eine Signatur: dirk hupe production 2/94.

c, b, d ...?

Was aber, wenn wir, um zu lesen, der Anweisung, to »look«, Folge leisten, die Zeichen jedoch unvollständig sind? Ist die große gebogene Linie rechts auf dem Blatt überhaupt ein Buchstabe? Von der Rückseite aus gesehen kämen ein in der Krümmung leicht verkürztes C oder auch ein d in Frage, dessen vertikale Linie bei einem Kopiervorgang allerdings abgeschnitten worden wäre. Beim Blick auf die Vorderseite hingegen könnte es sich um ein b handeln, dessen linke Vertikallinie ebenfalls abgeschnitten wäre. Je nachdem, wie wir die Gestalt der Linien »sehen«, ergeben sich andere mögliche Verkettungen mit anderen Zeichen. Leere schimmert durch die Fragmente der Schrift ebenso hindurch wie Licht durch das transparente Papier und entpuppt sich als Symbol des Sinns: als Möglichkeitsraum des Lesens. Unlesbare Zeichen provozieren die Sehnsucht des Verstehens. Zumal dann, wenn es nicht einmal gelingt, das Zeichen-Bild in ein Laut-Bild

zu übertragen, mithin die elementare Leistung des Lesens zu vollziehen. »Zuerst muß ich bemerken«, erläutert Ludwig Wittgenstein, »daß ich zum ›Lesen‹ ... nicht das Verstehen des Sinns des Gelesenen rechne; sondern Lesen ist hier die Tätigkeit, Geschriebenes oder Gedrucktes in Laute umzusetzen; auch aber, nach Diktat zu schreiben, Gedrucktes abzuschreiben, nach Noten zu spielen und dergleichen.« (Wittgenstein 1958, Nr. 156, S. 99) An der Frage, ob wir von einem c oder verstümmelten b bzw. d ausgehen sollen, scheitert das Lesen. Es erwacht die Frage nach Form und Typus der Schrift sowie der Kombination von Bild- und Lautzeichen. Wer nur auf den spontan verständlichen Sinn schaut, behandelt die Zeichen, denen dieser entspringt, und erst recht die Fläche, auf die Zeichen geschrieben sind, als geradezu unsichtbar. Dirk Hupes Briefkarte lenkt die Aufmerksamkeit um, indem sie nach empirischen Möglichkeitsbedingungen von Sinn fragen läßt (vgl. dazu Sommer 2020, S. 25). Die Idee einer ursprünglichen Entsprechung von Sinn, Schrift und Stimme wird gestört.

[Das Blatt / (paper?)sheet]

Keine Schrift ohne Grund, kein Punkt, keine Linie ohne Fläche, auf die geschrieben wird. »Wir müssen annehmen«, schreibt Charles Sanders Peirce, »daß so etwas wie ein Blatt Papier gegeben ist, das ganz oder teilweise leer ist und worauf man ein Interpretantenzeichen schreiben kann. Worin besteht das Wesen dieser Leere? Indem sie Platz zur Verfügung stellt für das Hinschreiben eines Symbols, ist sie ipso facto selbst ein Symbol, wenn auch ein gänzlich vages.« (Peirce 1904, S. 374) Denken entfaltet sich als zeichengestützte Oszillation von Bestimmtem und Unbestimmtem. Jedes Zeichen ist, was es ist, steht in Beziehung zu mindestens einem anderen Zeichen und entfaltet sich durch Wiederholungen zu einem Symbol, das zugleich an Allgemeinheit und an Leere gewinnt. Ob es einem Code oder einer Grammatik gehorcht, bleibt zunächst offen. Je nach der Art benutzter Stoffe und Werkzeuge entfalten Zeichen Sinn als diagrammatische Verweisungen. Übergänge, die sie anbahnen, bleiben auf ein leiblich situiertes, perspektivisches Wahrnehmen der Welt bezogen. In der Reflexion dieses Prozesses ist der vorausgesetzte Anfang ein Symbol, das reine Leere als schiere Möglichkeit des Bestimmens bezeichnet, was wiederum eine Bestimmung maximaler Unbestimmtheit ist. Auf dem Blatt ereignet sich, was verständlich sein kann: Sinn. Was wir Wirklichkeit nennen, wäre der Grenzwert einer potentiell unendlichen Symbolreihe. Wie ein »Token« dieses Symbols erscheint ein jedes weißes Blatt und jeder darauf notierte Buchstabe – oder ein transparenter Umschlag, der sich auf die Reise durch Zeit und Raum macht. Stoff und Form fallen im konkreten Zeichen in

eins. Metaphysisch gesprochen, ist es ein Absolutes als Ursprung und Nullpunkt des Sinns.

In unserem Fall ist das Blatt transparent und gefaltet. Seine Durchsichtigkeit geht nicht so weit, daß durch es hindurch Gegenstände anders denn als Schatten zu erkennen wären. *In* ihm finden sich, eingefaltet, ebenso Schriftelemente wie *auf* ihm. Kennt das Peirce'sche Blatt eine Rückseite? Oder bleibt es ein logisches Blatt, dessen Bearbeitung keine Spuren menschlicher Hände braucht? Gibt es ein Blatt, sei es logisch, sei es materiell (aus Papier, wie Peirce schreibt), ohne Rückseite? Und wie käme die Rückseite ins Spiel, träte sie denn in die Reflexion des Zusammenhangs von Blatt, Schrift, Sinn und Reflexion ein? Hupes Briefkarte fordert dazu auf, sie umzudrehen und ins Licht zu halten, um lesen zu können, was darauf geschrieben steht. Normale Lektüren schließen das gerade aus. Liefße ein logisches Blatt sich überhaupt denken, wenn es keinen empirischen Gegenhalt in einer Inschrift auf einem materiellen Träger geben könnte?

Manfred Sommer leitet seine Studie über den Graphismus mit fast dem gleichen Beispiel ein: Ob wir eine gebogene Linie »nur« als Krümmung oder aber als »c« bzw. »C« auffassen, macht einen Unterschied, der die Schwelle zwischen Schrift und Zufall markiert (Sommer 2020, S. 12). »Der Graphismus ist das Konstitutionsprinzip all dessen, was mit ihm angefangen hat – bis hin zu unseren textartigen und pikturalen Großformen ...« (ebd.) Das weiße Blatt erscheint ihm als »reine Rezeptivität. Es verlangt nach einem Inhalt.« (S. 89) Dirk Hupes Briefkarte bewegt sich auf der Schwelle, die allererst das Phänomen des Sinns *denkbar* werden läßt. Als Reflexionsform unterscheidet diese graphisch ins Spiel gebrachte Schwelle sich von impliziten Aufforderungen materieller weißer Blätter, beschrieben zu werden. Sie hebt Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten von Gedanken und Schrift ins Bewußtsein, ohne sie gleichzusetzen.

Brooklyn, NY

New York – Zentrum und Symbol der westlichen Nachkriegskunst. Der Poststempel beglaubigt die Authentizität der abgesendeten Botschaft und ermöglicht das Zustandekommen der Kommunikation zwischen Absender und Empfänger. Der Stempel ist ebenso ein performativer Akt – eine Inschrift auf einem Blatt –, wie es die *handwerkliche* künstlerische Gestaltung des Briefes ist, der ansonsten nichts *Handschriftliches* enthält.

Dirk Hupes Postkartenaktion erinnert an den New Yorker Künstler Ray Johnson, der im gleichen Jahr, 1995, stirbt. Johnson zitiert, abstrahiert und kombiniert auf seinen Arbeiten collagenhaft Zeichen und Symbole der Alltagskultur.

Verschickt als Postkarten, enthalten sie häufig Anweisungen, etwas zu tun. Zirkulationsweisen dieser Kommunikationsobjekte sind wichtiger als zu entziffernder Sinn. »It's a giving, but it's also an distribution and a planting and a seeding, and it takes time. I love materials that come back to me in unpredicted ways over the years.« (Johnson 1977, S. 76) Johnsons Erfindung der »Mail-Art« stützt sich auf ein Korrespondenznetzwerk von Künstlern, die mittels handgestalteter Postkarten in Verbindung stehen.¹ Ihre informelle Vereinigung von 1962, die New York Correspondance School, nahm ironisch Bezug auf die New York School der 1940er Jahre.² Mit der orthografischen Vertauschung eines Buchstabens – des e durch ein a – erlangt der Begriff der *correspondance* eine zusätzliche Bedeutung von Leichtigkeit, Tanz und Ironie: *correspondance*. Kunst mit Humor und Kommunikation zu verbinden, sie als performative Form der Veränderung sozialer Prozesse zu begreifen, verbindet wiederum Ray Johnson's Mail-Art mit der Tradition der Künstlerpostkarte seit den Tagen des Blauen Reiters bis hin zu Joseph Beuys, dessen erweiterter Kunstbegriff die Postkarte ebenfalls als eigenständige künstlerische Werkform kennt. Dirk Hupes Postsendung überquert nicht nur den Atlantik, sie durchreist auch das Territorium der westlichen Kunst und nimmt einen Eintrag im Werkverzeichnis des Künstlers in Anspruch.

no one

Wenige Jahre nach Ray Johnsons Inaugurierung der Mail-Art hat Jacques Derrida, auf den Dirk Hupe sich in einigen seiner Arbeiten bezieht, in seiner Philosophie der *Différance* der Vertauschung eines e durch ein a eine geradezu metaphysische Signatur verliehen. Augenzwinkernder Ironie der New York Correspondance School folgt philosophische Tiefgründigkeit. Das Symbol des Tanzes weicht demjenigen des Grabes. »Das a der *différance* ist also nicht vernehmbar, es bleibt stumm, verschwiegen und diskret wie ein Grabmal: *oikesis*. Kennzeichnen wir damit im voraus jenen Ort, Familiensitz, und Grabstätte des Eigenen, an dem die *Ökonomie des Todes* in der *différance* sich produziert.« Indem sie sich versagt, »übersteigt sie« die »Ebene der Wahrheit« (Derrida 1972, S. 7; 9, Hervorh. im Orig.). Alles kommt auf das graphische Zeichen an, dessen Vertauschung beim Aussprechen nicht hörbar ist. Bleibt auf der Briefkarte manchmal unklar, um welchen Buchstaben oder welches Wort es sich handelt, klingt die Verwandlung von Bedeutungsräumen durch Auswechslung einzelner Buchstaben nach. Herausgefordert wird die Rolle des intentional den Sinn begründenden Autor-Subjekts. In der Anonymität von Zeichen-Spielen taucht das begründende Bewusstsein ebenso unter wie die Idee eines Ursprungs des Sinns. Was wäre ein Sprecher

oder Autor anderes als eine Instanz, die Tokens wiederholt, kombiniert, verschickt und sich in ihnen spiegelt? Der Autor ist abwesend, seine Signatur nicht handschriftlich. Zur Zeit der Briefkartenaktion war Dirk Hupe nicht persönlich in New York. Jemand, strenggenommen *no one*, brachte die Post auf den Weg.

first, fast and reliable

Schnell ist der Sinn, so schnell wie der Geist, doch zuverlässiger ist die Post, die unzuverlässige Botschaften über Ozeane trägt. Symbolische Tätigkeiten, durch die der menschliche Geist seine Welt erzeugt und reflexiv zu sich selbst zurückfindet, bestehen, formal betrachtet, aus Arrangements von Flecken, Linien und Punkten, die in eine materielle Leere – das Blatt – eingetragen werden: »Flecken (spots) und Linien, die einige der Flecken verbinden.« (Peirce 1906, S. 144) Ohne Beteiligung des Leibes, und sei es durch das Bedienen einer Tastatur, gelingt das nicht. Diagramme, die sich denkend entfalten, wären als reiner Geist nicht möglich. Reine Vernunft schreibt nicht. Verbindungen mit Hilfe des Schematismus, über den Immanuel Kant nachdenkt, entspringen lediglich im Denken. Um den Gedanken reiner Vernunft zu fassen, schreibt Kant ein Buch, das wiederum als Kritik des Sprachgebrauchs in Gang kommt. Die Matrix des Verstandes, auf die Kant dabei stößt, ist jedoch der Logik abgelesen, nicht dem Diagramm. Von Flecken und Linien, Graphen, Farben und dynamischen Konstellationen der Schrift auf einer Fläche ist nicht die Rede. Solche Zeichen-Spiele zu betreiben, liefe auf eine Flucht von der Insel der reinen Vernunft hinaus. Gauklerische Gebilde, auf die trifft, wer frohgemut auf das Nebelmeer des Scheins hinaussegelt, mögen sich als Kunstwerke entpuppen. Sinnlich verlockend wie der Gesang der Sirenen, verdrehen sie Reisenden den Kopf. Diagrammen gleichen sie ebenso wie Johnsons und Hupes Karten darin, logisch Unvereinbares zusammenzubringen. Leicht kommt die Vernunft auf unreine Gedanken, verheißen die Botschaften hinter dem Schleier des Wirklichen doch Mögliches und Unendliches. Sie wären ein Indifferenzpunkt von Bewusstsein und Unendlichem, ein unerfüllbares Streben, das seine Energie aus dem Vorwärtstreiben der Zeichen hin auf immer neues Ähnliches und Verschiedenes gewinnt. Für Friedrich Schlegel läuft die Wahrheit der Kantischen Verstandesanalyse darauf hinaus, in Kunstwerken die höchste Kraftäußerung, Verdichtung und Anschaulichkeit doppelter Unendlichkeiten von Individuum und Universum zu sehen (vgl. Schlegel 1800/1801, bes. S. 28f.).

what you see is what you get

»There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot.« (Cage 1939, S. 8) Für John Cage beschreibt die Stille etwas ähnliches wie das »Blatt« von Peirce – konkret, absolut, unerreichbar und präsent: ein empirisch-metaphysisches Symbol, in dem Individuum und Kosmos sich ineinander verschränken, Ideal der Philosophie wie der Künste. Je kleiner die Form der künstlerischen Inszenierung, je minimalistischer die Vertauschungen der Zeichen, desto größer, mächtiger und performativer der Kontrast zum Absoluten.

Zeichen sind Zeichnungen: Tätigkeiten, die Sichtbares kondensieren, mögliche Bedeutungsräume eröffnen und Übergänge bahnen, ohne Wirkliches zu definieren. Über alle Werkgruppen und -phasen hinweg hat Dirk Hupe diesem Gedanken nachgespürt, ihn experimentell erprobt und performativ in kommunikativen Konstellationen entfaltet. Formen, schreibt Ludwig Wittgenstein, gewinnen als Bilder Plausibilität, indem sie Reaktionen herausfordern und sich als Schlüsse aufdrängen. Sie gleichen Peirce'schen Abduktionen, die auf nichtlogische Weise Verschiedenes ähnlich machen (vgl. Wittgenstein 1956, Nr. 14, S. 42; Nr. 72, S. 64). Denkgewohnheiten sind Sprachgewohnheiten – Weisen des Zeichengebrauchs. Im Herzen der reinen Vernunft leben Gewohnheiten, Zeichen und Bewegungen (vgl. ebenda, S. 159).

for you

Äußerungen sind performative Akte. Sie adressieren jemanden, und indem sie etwas tun, vollziehen sie Kommunikation. Darauf, was ein Absender meint oder ein Adressat versteht, lassen sie sich nicht reduzieren. Dirk Hupes Briefkarte ruft mich dazu auf, ihr Sinnangebot mit meinen eigenen Mitteln zu erschließen. Die Wiederholung der Botschaft ist keine Kopie des Selben, sowenig kopierte Schriftelemente für eine Identität der Bedeutung stehen. Unterschiede springen ins Auge, die Beziehungen stiften und Verhaltensweisen anregen, in denen Sinn neu entsteht. »Die Differenz«, heißt es bei Gilles Deleuze, »ist es, in der das Phänomen aufblitzt, sich als Zeichen expliziert und in der die Bewegung sich als ‚Effekt‘ ergibt.« (Deleuze 1968, S. 84) Schnell und zuverlässig mag die Postsendung zugestellt worden sei. Fast drei Jahrzehnte hat es gedauert, bis sie mich »in unpredicted ways« erreichte und ich sie beantworte, indem ich sie hiermit weiterleite.

rustemey@uni-trier.de

Literatur

- Cage, John (1939): *Silence*. Hanover, London: Wesleyan University Press 1973.
Deleuze, Gilles (1968): *Differenz und Wiederholung*. München: Fink 1992.
Derrida, Jacques (1972): *Randgänge der Philosophie*. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Passagen 1976.
Hoberg, Annegret/Jansen, Isabelle: (2004): *Franz Marc. The complete Works. Bd. 2. Works on paper, postcards, decorative arts and sculpture*. London: Philip Wilson Publishers.
Johnson, Ray (1977): »Illogical as an Instructive Process: An Interview with Ray Johnson. Geführt am 2. Dezember 1977 von John Heldt Jr.« In: Thomason, Julie J. (Hg.): *That was the Answer: Interviews with Ray Johnson*. Chicago 2018, S. 69–86.
Peirce, Charles Sander (1904): »Neue Elemente« [Manuskript]. In: Ders.: *Naturordnung und Zeichenprozess*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 339–377.
Peirce, Charles Sander (1906): »Prolegomena zu einer Apologie des Pragmatizismus«. In: Ders.: *Semiotische Schriften* Bd. 3. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 132–192.
Sommer, Manfred (2020): *Stift, Blatt und Kant. Philosophie des Graphismus*. Berlin: Suhrkamp 2020.
Schlegel, Friedrich (1800/1801): *Transcendentalphilosophie*. Hamburg: Meiner
Wittgenstein, Ludwig (1956): »Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik«. In: *Werkausgabe* Bd. 6. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.
Wittgenstein, Ludwig (1958): *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.

Anmerkungen

- 1 Dick Higgins, dem Ray Johnson viele seiner Mail-Art-Werke zugesandt hat, bemerkte, daß diese Arbeiten im Laufe der Zeit an Bedeutung gewonnen hätten, weil sich ihr Kontext veränderte. So beschloß er, für Johnsons Ideen einen »new body« zu erfinden, in dem sie, ähnlich in einer »time capsule« überdauern konnten. Es entstand: *The Paper Snake*. Something Else Press 1965. Neuauflage 2014 in 1840 Exemplaren.
- 2 Die Künstlerpostkarte hat natürlich eine längere Vorgeschichte. Beispielsweise benutzte Franz Marc sie gern, um mit Freunden und Bekannten zu kommunizieren (vgl. Hoberg/Jansen 2004).