

Boris Groys: Ein Selbst-Sammler, in: Martin Honert. Werkverzeichnis 1982-2003, Matthew Marks Gallery New York, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004.

Ein Selbst-Sammler

Quelle der meisten Arbeiten von Martin Honert sind die Erinnerungen, die den Künstler zurück in seine Kindheit führen. In dieser Hinsicht steht er sowohl in der Kunstgeschichte wie auch in der heutigen Kunstszene freilich nicht allein. Doch die Art und Weise, wie er mit den Bildern seiner eigenen Vergangenheit umgeht, ist durchaus originell. Denn sie ist die Folge einer radikalen künstlerischen Hinterfragung der Art und Weise, wie die Kontinuität unseres Gedächtnisses überhaupt zustande kommt und garantiert wird. Oder anders gesagt: Wie und inwieweit ist es überhaupt für uns möglich, zu den Bildern unserer Kindheit zurückzukehren?

Nun sind es heutzutage viele Künstler, die ihr Werk als obsessive Beschäftigung mit ihren realen oder vermeintlichen Kindheitstraumata gestalten. Solche Traumata garantieren scheinbar nicht nur die Möglichkeit einer Rückkehr zu den Bildern der Vergangenheit, sondern üben einen geradezu unabwendbaren Zwang zu dieser Rückkehr. Der Begriff des Traumas – und insbesondere der des Kindheitstraumas – gibt somit eine bequeme, weil allgemein anerkannte und jede weitere rhetorische Anstrengung erübrigende Antwort auf die Frage, warum sich ein Künstler in seiner Kunst ausgerechnet mit diesem und nicht mit jenem Inhalt und mit diesem und nicht mit jenem Formvokabular operiert. In der heutigen Zeit nach der Postmoderne, das heißt in einer Zeit nach dem Ende aller künstlerischen Ideologien und Programme, liefert der Verweis auf den zwingenden, unreflektierbaren und somit auch unkritizierbaren Charakter der traumatischen Erfahrung scheinbar die einzig übrig gebliebene Möglichkeit, eine bestimmte künstlerische Praxis gesellschaftlich zu rechtfertigen. Und vor allem bietet der Verweis auf das Trauma eine plausible Erklärung dafür, dass der Künstler seinen Themen und Formen dauerhaft verhaftet bleibt. So wird der Verdacht entkräftet, dass dieses Festhalten an einer bestimmten Produktionsweise nicht vom traumatischen Zwang zur Wiederholung, sondern vielmehr vom kommerziell diktierten Festhalten an einem bestimmten, immer schon wohl etablierten Brand diktiert wird.

Wenn man will, kann man die Kunst Honerts als eine überaus subtile, aber gerade deswegen auch umso wirksamere Dekonstruktion dieses gegenwärtig so verbreiteten Diskurses des Traumas interpretieren. Die Bilder, die Honert in seiner Kunst verwendet, sind, wie gesagt, meistens Bilder, die auf Erinnerungen aus seiner Kindheit verweisen. Aber es handelt sich um Erinnerungen jenseits des Traumas, jenseits der Obsessivität, jenseits des üblichen Wirkungsfelds der Psychoanalyse. Und in der Tat: es sind Bilder, die ganz offensichtlich auf kein schreckliches oder auch nur unangenehmes Erlebnis zurückzuführen sind, sondern vielmehr eine idyllische Atmosphäre suggerieren. Diese Idylle wird dabei weder übermäßig emotional aufgeladen, noch handelt es sich dabei um eine Schilderung der

ekstatischen Erlebnisse, die durch eine Rückkehr zur eigenen Vergangenheit hätten hervorgerufen werden können. Vielmehr sehen die Bilder und Objekte, die Honert anhand dieser Erinnerungen produziert, emotional überaus neutral, sachlich und künstlerisch wohl kontrolliert aus. Darüber hinaus verweisen sie auf alltägliche Gegenstände und Ereignisse (»Polsterstuhl auf Tapete«, (1982), »Haus«, (1988) oder »Feuer«, (1992)), auf das Familienalbum der Eltern des Künstlers (»Foto«, (1993)) oder auf die Kindheitszeichnungen des Künstlers selbst (»Nikolaus«, »Gespenster«, »Bande«, (2002)). In allen diesen Fällen lässt sich eigentlich nicht eindeutig erraten, aus welchem psychologischen Grund gerade dieses oder jenes Erinnerungsbild vom Künstler als würdig befunden wurde, in einer oft mühsamen und langwierigen Arbeit als Kunstwerk nachgebildet zu werden. Die Auswahl scheint beinahe zufällig zu sein – sie widersetzt sich somit jedem Versuch, so etwas wie eine psychoanalytische oder traumatologische Dechiffrierung der ausgewählten Bilder vorzunehmen. Dafür ist diese Auswahl der Erinnerungsbilder zu heterogen, zu disparat, zu aleatorisch. Man merkt sofort, dass jeder Versuch einer homogenisierenden Hermeneutik dieser Bilder von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist. Vielmehr signalisieren diese Bilder, dass sie kein Geheimnis enthalten, keine Symptome traumatischer Erfahrungen sind und keine Offenbarung eines Inneren und Verborgenen leisten. Das einzige Geheimnis dieser Bilder ist ihre programmatische Geheimnislosigkeit. Das einzige Trauma, das sie manifestieren, ist das Fehlen jedes Traumas. Wenn sie überhaupt als obsessiv interpretiert werden dürfen, dann handelt es sich dabei allein um ihre, wenn man so will, obsessive Resistenz in Bezug auf jede mögliche diskursive Interpretation, ihren Anspruch, ausschließlich allein, isoliert und für sich selbst zu stehen.

Diese Aura der gewollten Einsamkeit zeichnet übrigens alle Arbeiten von Honert aus. Die Idylle, die sie suggerieren, ist eine einsame Idylle. Alle Bilder, Objekte und Installationen von Honert behaupten und veranschaulichen ihre radikale räumliche und zeitliche Isoliertheit. Sie wollen ganz offensichtlich weder ihren Raum noch ihre Zeit mit anderen teilen. Damit können diese Arbeiten in der Tat als Bilder der Kindheit verstanden werden, wie Honert sie offensichtlich interpretiert – als Zeit der radikalen Einsamkeit. Und die Bilder der Einsamkeit, die aus der Kindheit im Gedächtnis des Künstlers überliefert sind, werden von ihm eigentlich als Metapher jener Einsamkeit verwendet, die letztendlich jedes künstlerische Schaffen auszeichnet. Aber gerade diese metaphorische Verwendung setzt paradoxerweise voraus, dass diese Bilder nicht allein aus dem Inneren, nicht allein aus dem eigenen Gedächtnis stammen dürfen, sondern der äußeren Wirklichkeit entnommen sein müssen. Und das ist das Entscheidende für die Auseinandersetzung mit dem Gedächtnis, wie sie von Honert geführt wird: Er vertraut den »inneren Bildern«, inklusive der traumatischen Bilder, grundsätzlich nicht. Das Erinnern ist für ihn immer ein Erinnern an etwas, das in der Außenwirklichkeit gefunden werden kann – und soll. Wenn der Künstler sich an ein Haus, an einen Vogel oder an das Feuer erinnert, so fragt er danach, wie dieses Haus wirklich, wie es objektiv aussieht, er fotografiert dieses Haus und benutzt die entsprechende Fotografie als Vorlage für die entsprechende Arbeit. Oder er konsultiert eine Enzyklopädie, um herauszufinden, wie der Vogel Star (»Star«, 1992) »objektiv« aussieht. Oder er baut ein Modell, um herauszufinden, wie das Feuer tatsächlich funktioniert usw. Und sogar dann, wenn es sich um ganz persönliche Erinnerungen handelt, konsultiert Honert sein eigenes Archiv oder das

Archiv seiner Eltern. Die Erinnerung als solche ist für Honert also noch kein Bild. Die Forderung nach der Sichtbarmachung des Inneren oder des Unsichtbaren, wie sie von vielen Kunsttheorien der Moderne aufgestellt wird, ist demgemäß sinnlos, weil es im Inneren des Gedächtnisses keine Bilder gibt. Der Raum des Gedächtnisses ist leer – es enthält bloß Hinweise auf Bilder, nach denen man woanders, in der äußeren Realität selbst suchen muss. Die einzelnen Erinnerungen sind eben solche Hinweise auf Bilder, die im Außenraum der Wirklichkeit gefunden und in den Raum des Gedächtnisses mit künstlerischen Mittel integriert werden müssen.

So verhält sich Honert zum Archiv seines Gedächtnisses betont distanziert und sachlich. Wie viele andere, vor allem amerikanische Künstler die Welt der Massenmedien strategisch benutzen, um aus dieser Welt Bilder als Readymades zu zitieren und auf diese Weise so etwas wie ein Archiv des kollektiven Bewusstseins oder des kollektiven Gedächtnisses zu schaffen, geht Honert mit dem eigenen durchaus einsamen und idiosynkratischen Gedächtnis als einem solchen Verweissystem um, das ihm erlaubt, das Archiv seiner eigenen Erinnerungen zusammenzustellen. Wenn Honert also mit seinen Kindheitserinnerungen arbeitet, tritt er nicht als ein expressionistischer Künstler auf, der unter einem unbewussten Ausdruckszwang steht, sondern, wenn man so will, als ein Künstler der Pop-Art, der in sein eigenes Gedächtnis Readymades holt und dort sammelt.

Bis zu einem gewissen Grad zeigt diese Strategie des distanzierten, readymadeähnlichen Umgangs mit dem eigenen Gedächtnis die Zugehörigkeit Honerts zu einem bestimmten künstlerischen Milieu, das seinen Ort vor allem in Düsseldorf hat. Es handelt sich dabei um Künstler, die in den achtziger Jahren aktiv geworden sind, wie etwa Katharina Fritsch, Thomas Schütte oder Thomas Ruff, und eine neutrale, sachliche, distanzierte Behandlung der europäischen Maltradition, der individuellen Mythologie oder alltäglicher Gegenstände und Eindrücke aus ihrer unmittelbaren Umgebung praktizieren. Bei allen individuellen Unterschieden eint diese Künstler ihre Distanz zur »heißen«, expressionistischen Malerei der deutschen Neuen Wilden, die ebenfalls in den achtziger Jahren eine gewisse Prominenz gewann und den deutschen Kunstmarkt schnell erobern konnte. Die Düsseldorfer Künstler waren hingegen von der Pop-Art und ihrer Auseinandersetzung mit den Mythen der Massenkultur und dem amerikanischen Alltag fasziniert. Allerdings wollten sie, wie zum Teil schon in der Generation davor etwa Richter und Polke, eine europäische und sogar eine spezifisch deutsche Art einer solchen Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Umgebung entwickeln, die im Unterschied zur amerikanischen weit mehr von der Geschichte, sei es von der politischen, sei es von der Kunstgeschichte, geprägt wurde. Dabei konnten sich diese Künstler auch auf die Tradition der deutschen Neuen Sachlichkeit der zwanziger und dreißiger Jahre berufen, die ebenfalls in Abgrenzung zum damals herrschenden Expressionismus einen neutralen, objektivierenden Umgang mit Lebensumwelt und Kunst praktizierte. Allerdings fehlt den Düsseldorfer Künstlern die sarkastische, kritische und anklagende Attitüde der Neuen Sachlichkeit. Vielmehr ist ihre Kunst durch eine gewisse kühle, neutrale Distanziertheit geprägt, die, wie gesagt, eher für die amerikanische Pop-Art charakteristisch ist.

Wenn aber die Kunst von Honert in vielerlei Hinsicht ein Teil der Düsseldorfer Kunstszene ist, so besticht sie gleichzeitig durch ihre konsequente Eigenständigkeit. Honert beschäftigt sich nämlich nicht explizit mit der Tradition der deutschen Malerei, mit dem gegenwärtigen deutschen Alltag oder mit politischen und sozialen Haltungen seiner Generation. Man kann sagen: Honert ist ein Selbst-Sammler. Ein Selbst-Sammler kann man freilich nur dann sein, wenn man sozusagen innerlich gespalten ist, wenn man die Position eines fremden Betrachters einnimmt in Bezug auf das eigene, erinnerte Leben. Eine solche innere Spaltung hat allerdings wiederum nichts mit einer individuellen traumatischen Erfahrung zu tun. So kann man nicht sagen – und Honert betont dies in seinen Interviews und Selbst-Kommentaren –, dass der Künstler hier einem narzisstischen Trieb folgen und eine unkritische Selbstbetrachtung praktizieren und feiern würde. Vielmehr besteht Honert auf dem exemplarischen und allgemeinen Charakter seiner Kunst. Er sieht seine Auseinandersetzung mit der eigenen Kindheit als eine Praxis, die es erlaubt, allgemeine Einsichten über das Verhältnis zwischen der Erfahrung der Kindheit und dem Kunstschaffen als solchem zu gewinnen. Auch deswegen wird hier jeder Hinweis auf ein individuelles Trauma vermieden, der den universalen Anspruch der Kunst Honerts mindern könnte. Ganz im Gegenteil: bei der inneren Spaltung des künstlerischen Bewusstseins, die Honert in seinem Werk diagnostiziert, handelt es sich um eine Spaltung, die für das heutige Kunstschaffen insgesamt charakteristisch ist – und die in der Kunst von Honert nur eine interessante und überzeugende Reflexion findet.

Zumindest seit dem Anbruch der Romantik am Ende des 18. Jahrhunderts steckt das Kunstschaffen nämlich in einem Dilemma, das leicht zu beschreiben, dem aber schwer zu entgehen ist. Das Kunstwerk soll seinem modernen Verständnis nach dem Augenblick einer künstlerischen Inspiration getreu festhalten – es muss daher spontan und ohne sichtbare Mühe entstehen, um als authentische künstlerische Leistung gelten zu dürfen. Alles das, was nach Schweiß riecht, was mühevollen Arbeit verrät, die in das Werk investiert wurde, kurzum alles, was nach Handwerk aussieht, wird in der Moderne mit Verachtung bestraft. Die moderne Kunst strebt letztendlich das Wunder eines Werkes jenseits der Arbeit an, aber dieses Streben erweist sich immer stets erneut als ein vergebliches. Jedes Kunstwerk präsentiert sich unweigerlich als Produkt einer Arbeitsinvestition – und diese Tatsache untergräbt gleichzeitig seinen Anspruch auf Spontaneität und Authentizität. Ohne Handwerk geht es in der Kunst leider nicht – und so steckt die moderne Kunst im oben erwähnten Dilemma: Sie will nach wie vor Kunst sein, aber zugleich eine solche, die nicht wie ein kunsthandwerkliches Erzeugnis aussieht.

Wir kennen viele Versuche, diesem Dilemma zu entkommen, die zur Entstehung aller möglichen Arten von spontaner, expressionistischer Malerei geführt haben. Im Deutschland der siebziger und achtziger Jahre wurde dieser Anspruch auf Wahrheit des unmittelbaren Ausdrucks von der Generation der »Malerfürsten« wie Baselitz, Kiefer oder Lüpertz erhoben, die sich als Schöpfer gerieten, die ihre Kunst allein sich selbst, ihrem eigenen Genie schulden – und sonst keinem Vorbild und keinem Handwerk. Allerdings konnte auch in diesem Fall das Handwerk des Malens keineswegs völlig überwunden werden – was indirekt dadurch bestätigt wird, dass die gleichen Künstler immer wieder gerade auf der »Qualität« ihrer malerischen

Arbeit bestehen. Die dem scheinbar entgegengesetzte Strategie der Verwendung von Readymades oder von Fotografie im Kunstkontext, die auf den ersten Blick dem romantischen, expressionistischen Anspruch der Authentizität widerspricht, folgt übrigens der gleichen Logik der romantischen Spontaneität: Das Kunstwerk soll in diesem Fall ebenfalls augenblicklich, durch einen reinen Akt der freien künstlerischen Entscheidung entstehen – nämlich der Entscheidung, einen Gegenstand oder ein Bild in den künstlerischen Kontext zu stellen und dort festzuhalten. Allein führt auch dieses Verfahren immer noch nicht zur Überwindung des ursprünglichen Dilemmas: Die Arbeit wird bloß auf andere delegiert – auf diejenigen, die all die Gegenstände und Bilder produziert haben, welche der Künstler als Readymades verwendet, sowie auf diejenigen, die all die Räume aufgebaut haben, welche der Künstler durch seine augenblickliche, spontane Entscheidung mit seinen Readymades besetzen darf.

Das ist gerade das Dilemma, dem Martin Honert in seiner Kunst zu entgehen versucht, und zwar dadurch, dass er in seinem Werk die augenblickliche Inspiration vom Handwerk explizit trennt. Dementsprechend präsentieren sich seine Werke konsequent als Summen zweier durchaus voneinander unterscheidbarer künstlerischer Leistungen. Auf der einen Seite verwendet Honert für seine Arbeit Bilder, die seine Aufmerksamkeit augenblicklich und zufälligerweise auf sich ziehen, wie ein Haus, ein Vogel, oder auch Bilder, die er schlicht und einfach in seinem eigenen Archiv findet – seine Zeichnungen, die er als Kind ohne jede bewusste künstlerische oder professionelle Absicht gemacht hat. Zu diesen Bildern addiert er aber auf der anderen Seite eine erhebliche handwerkliche Arbeitsinvestition, die aus ihnen Kunstwerke macht, welche er dann als eigene Bilder präsentieren kann. Auf diese Weise bekommt Honert die Möglichkeit, in seiner Arbeit selbst das Spontane und »Eigene« vom Handwerklichen und »Fremden« streng zu unterscheiden. Damit wird zunächst einmal auf das romantische Ideal des Künstlers als ewigem Kind verwiesen – eines Künstlers, der spontan, spielerisch und ohne eine explizite, vom Markt oder von der Kunstöffentlichkeit gestellte Aufgabe, »Kunst« zu produzieren, als unmittelbarer Ausdruck seiner Lebenslust Bilder schafft. Es handelt sich dabei um ein Kunstschaffen in einem paradiesischen Zustand der Unschuld, des Nicht-Wissens dessen, was man eigentlich tut. Und das bedeutet: Man schuldet diese Bilder sich selbst – und sonst niemandem. Da diese Bilder ohne planmäßige Absicht und wie von selbst entstehen, sind sie mit den üblichen rhetorischen Mitteln auch nicht kritisierbar. Ein Kind benutzt freilich für seine Zeichnungen unausweichlich Vorbilder aus dem Film, aus Illustrierten oder anderen Kinderzeichnungen. Besonders in unserer Zeit, in der die gesamte Industrie sich darauf spezialisiert hat, artifizielle Kinderwelten zu produzieren, die mit Hilfe des Fernsehens in jedes Kinderzimmer gebracht werden, kann nicht davon die Rede sein, dass die Bilderwelt, die das Kind für seine Kunst benutzt, autonom sein könnte. Wichtig ist hier aber, dass das Kind nicht kritisch belangt werden kann dafür, dass es diese oder jene Bilder, Techniken und Verfahren in seinen Zeichnungen verwendet, und auch nicht dafür, wie es sie verwendet. Kinderzeichnungen sind insofern unschuldig, als es sich dabei um Kunst jenseits jeder professionellen künstlerischen Intention und jenseits des Kunstmarktes handelt. Gerade eine solche kindische (Nicht-)Kunst, die diesseits der Schwelle zur eigentlichen, professionellen Kunst bleibt, benutzt Honert – vor allem in seinen letzten Arbeiten – als Readymade-Material, das er in seiner »erwachsenen« Kunst verwendet. Wenn diese Bilder aber keine erfundenen,

sondern bei sich selbst gefundenen Bilder sind, ist ihre Bearbeitung und Platzierung durch den Künstler freilich von professionellen und strategischen Überlegungen diktiert, die ihre Gültigkeit durchaus der Kenntnis des heutigen Kunstbetriebs schulden.

So kann man Honerts Kunst auch als eine solche interpretieren, die nicht nur die eigene Erinnerungen des Künstlers pflegt und veranschaulicht, sondern die sich polemisch gegen bestimmte Praktiken richtet, welche unseren heutigen Umgang mit der Kindheit prägen. So betreibt Honert nicht etwa eine Kunst, die »infantil«, wild oder naiv aussieht. Ganz im Gegenteil: Er vermeidet konsequent jede Art der Stilisierung des Kindlichen, jede Art der künstlerischen Konvention, die in der Moderne dazu diente, den naiven Blick des Kindes zu suggerieren. Vielmehr sehen die Arbeiten von Honert durchaus erwachsen, professionell und durchdacht aus: Er ist sogar besonders stolz auf sein Handwerk. Vor allem in seinen letzten Arbeiten zitiert Honert seine eigenen Kinderzeichnungen treu und buchstäblich, was jede Art der nachträglichen künstlerischen Stilisierung des Kindlichen ausschließt. Beim Zitieren dieser Kinderzeichnungen folgt Honert zugleich einem Arbeitsplan, der vor allem dazu führt, dass aus diesen Zeichnungen räumliche Installationen entstehen. Diese künstlerisch und technisch durchdachten Installationen können auf keinen Fall als »Kinderkunst« verkannt werden – wenn auch zugleich der Aufbau dieser Installationen der Vorlage aus entsprechenden Kinderzeichnungen in allen Details folgt. Der erwachsene Künstler stellt also sein im Verlauf seines künstlerischen Lebens erworbenes Können in den Dienst einer künstlerischen Form, die er selbst als Kind entworfen hat. Als gelernter Handwerker wiederholt er unter Einsatz seiner gesamten professionellen Erfahrung und seines Könnens ein Bild, das er in einer Zeit gemacht hat, in der er dieses Können nicht besaß.

Dieser Gestus der buchstäblichen Wiederholung manifestiert eine unverbrüchliche Treue zu sich selbst – und zwar zu sich selbst im Zustand der kindlichen Unschuld. Doch dieser Gestus der Treue ist nur deswegen möglich – und auch nötig –, weil der Künstler nicht glaubt, dass er, wie er hier und jetzt ist, mit dem Kind, das er einmal war, irgendwie »innerlich« verbunden ist. Zur Voraussetzung dieser Art Treue gehört nämlich die Überzeugung, dass Erwachsensein einen absoluten und unwiderruflichen Bruch mit der Kindheit bedeutet – oder, allgemeiner formuliert: Die Überzeugung, dass jede Erinnerung letztendlich eine falsche Erinnerung ist, dass wir keinen inneren Zugang zu unserer eigenen Vergangenheit haben, dass die Kontinuität der eigenen Subjektivität eine Illusion darstellt. Seinerzeit hat Siegfried Kracauer die Fotografie dafür kritisiert, dass sie nur eine äußere Erinnerung an andere und an uns selbst aufbewahrt – und damit eine innere, lebendige Erinnerung negiert und abtötet (). Honert besitzt aber den Glauben an die Möglichkeit dieser inneren, lebendigen Erinnerung nicht mehr – auch nicht in Form eines unbewussten Traumas, das aus dem Innersten der eigenen Psyche hervorgeholt werden könnte.

So fühlt sich Honert allein auf die Treue zu den äußeren, künstlichen und künstlerischen Dokumenten der Erinnerung angewiesen. Er legt durch sein künstlerisches Tun so etwas wie ein Bekenntnis zu seinen eigenen Erinnerungen ab. Das erinnert an das Bekenntnis zum Bild Christi, von dem Kierkegaard seinerzeit behauptet hat, dass dieses Bekenntnis nötig ist, um die Kontinuität des Glaubens zu

garantieren – eben weil man sich an dieses Bild nicht erinnern kann (). Die Treue zum äußeren Zeichen seiner eigenen Existenz, seiner eigenen Lebensgeschichte wird ebenfalls unausweichlich, wenn man an die Kontinuität der eigenen Subjektivität nicht mehr glaubt. Und man kann sagen, dass es dieser Unglaube an die Kontinuität des eigenen Selbst ist, der die Kunstproduktion Honerts immer weiter vorantreibt. Die Einsicht in den Tod des Subjekts, in die Unmöglichkeit, eine Garantie für die eigene Identität zu erlangen, hat viele Künstler dazu verführt, diesen Verlust der Identität in ihrer Kunst explizit zu thematisieren – durch stilistische Sprünge oder Benutzung heterogener Formen, Materialien und künstlerischen Verfahren. Honert geht in seiner Kunst, wie gesagt, von der gleichen Einsicht in die Diskontinuität der eigenen Subjektivität, in die Unmöglichkeit der Identitätsfindung aus. Aber dies führt ihn nicht zur postmodernen Beliebigkeit. Stattdessen versucht Honert, die fehlende innere Kontinuität durch die Treue zu einer äußeren Kontinuität des eigenen Lebens zu kompensieren. Er schafft mit künstlerischen Mitteln der Wiederholung eine äußere Kontinuität dort, wo eine innere fehlt. Er konstruiert eine Identität künstlich gerade deswegen, weil er an die Realität dieser Identität nicht glaubt.

So sagt Honert im Interview mit dem Autor dieses Textes: »Ich bin ja nicht in die Probleme meiner Kindheit direkt involviert. Indirekt natürlich schon. Aber ich stecke ja nicht in dieser momentanen Gefühlswelt direkt drin. Das ist ein wichtiger Punkt für mich, glaube ich. Für mich ist Kindheit bestimmt nicht deswegen ein Thema, weil ich meine, auf eine sehr ereignisreiche oder schlimme oder tolle Kindheit zurückblicken zu können. Meine Kindheit war bestimmt genauso fade und langweilig wie alle Kindheiten. Für mich ist es wichtig herauszufinden, was zwar weit zurückliegt, aber für mich immer noch Bestand als Bild, als Erinnerung hat. Mit der Psychoanalyse beispielsweise hat das nichts zu tun. Es gibt bestimmt ganz schreckliche und ganz wunderschöne Dinge in meiner Kindheit, die ich bewältigen möchte, mit denen ich leben möchte oder muss. Aber künstlerisch interessiert mich das alles nicht. Ich bin auch schon mal gefragt worden, ob das für mich eine therapeutische Seite hat. Und da will ich mich ganz bewusst davon distanzieren.« (Artforum, Febr. 1995). Die Anwendung neuer künstlerischer Mittel zur Wiederholung der gleichen künstlerischen Form ist also genauso ein Akt der Treue zu sich selbst wie auch ein Akt der Distanzierung von sich selbst.

Nun lässt sich bei der Honert'schen Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte wiederum eine gewisse künstlerische Evolution feststellen. Die wichtigste Veränderung findet – zumindest aus der Außenperspektive betrachtet – im Jahr 1995 statt, in dem der Künstler, der sich bis dahin vornehmlich mit isolierten Bildern oder Objekten beschäftigt hat, zur Kunstform der Installation übergeht, indem er im deutschen Pavillon der Biennale in Venedig seine Installation »Das fliegende Klassenzimmer« ausstellt. Diese Installation verweist auf den Kinderroman von Erich Kästner »Das fliegende Klassenzimmer«, geschrieben im Jahr 1933. Honert bleibt dabei dem Text Kästners sowohl in den Details wie auch in der Grundstimmung treu. Die Installation ist eine Art visueller Zusammenfassung eines Ausschnitts aus dem Roman Kästners. In diesem Ausschnitt wird von einem Stück erzählt, das ebenfalls »Das fliegende Klassenzimmer« heißt und von einem der Helden des Romans namens Martin geschrieben und inszeniert wird sein soll. In seiner Installation rekonstruiert Honert das Szenenbild des Stücks, wie es von Kästner

beschrieben wurde. So gibt Honert nicht die Realität, nicht das Alltagsleben des Kindes wieder, wie dieses Leben im Roman Kästners beschrieben wird. Vielmehr interessiert er sich dafür, wie der Held des Romans sich selbst künstlerisch inszeniert. In Kästners Roman wird diese Inszenierung übrigens ebenfalls als das zentrale Ereignis beschrieben: Das reale Leben dreht sich dort um die Kunst. Das Bild der Erinnerung, nach dem Honert sucht, ist also von Anfang ein künstlerisches Bild, eine künstlerische Vision – letztlich eine Selbstinszenierung. Denn diese Selbstinszenierung zeigt am deutlichsten, wie das Kind die Welt sieht, ordnet und erlebt – und nicht die so genannte Realität, die doch letztendlich immer nur von außen erfasst und beschrieben werden kann.

Die Erinnerung führt also nicht zum Leben, sondern zur Kunst, die in den kindlichen Augen mit dem Leben identisch ist. Das Kind ist nicht deswegen unschuldig, weil es mit seinen naiven Augen die Realität als unverstellte, als uninszenierte sieht, sondern gerade im Gegenteil, weil es zwischen Leben und Inszenierung nicht strategisch unterscheidet. Zwar funktioniert unsere Kultur immer noch weitgehend unter der romantischen Annahme, das Kind sehe die Welt, die Realität, das Leben mit »neuen Augen« und durchschaue die kulturelle Inszenierung: So sieht etwa nur ein Kind aus der berühmten Geschichte von Andersen, dass »der König nackt ist«. Aber de facto ist es gerade die inszenierte Welt unserer Zivilisation, die das Kind als die einzige Realität erlebt – und damit wird das Kind zum Fluchtpunkt dieser Zivilisation, in dem Realität und Fiktion verschmelzen. Die Rückkehr zur Vergangenheit, die Wiederholung einer Erinnerung mittels der Kunst sind also nur deswegen möglich, weil unsere Erinnerungen von Anfang an Erinnerungen an eigene Selbstinszenierungen sind. Die Kette des Gedächtnisses ist eine Kette der Selbstinszenierungen, deren Kontinuität allein durch die Treue zu früheren solchen Inszenierungen garantiert wird.

Während Honert sich in der Installation »Das fliegende Klassenzimmer« mit einem Doppelgänger, mit einer literarischen Figur identifiziert, benutzt er für seine späteren Installationen seine eigenen Kinderzeichnungen, deren Charakter der Selbstinszenierung nicht zu übersehen ist. Besonders deutlich macht sich dies in der Installation »Bande« (2002) bemerkbar. Auf dieser Kinderzeichnung (gemalt, als der Künstler zwischen 8 und 10 Jahre alt war) präsentiert sich der junge Martin als namenloser und heimlicher Herrscher über die Bande seiner Freunde. Sie alle tragen Namen – und bilden eine Reihe. Er selbst existiert aber offensichtlich in einem anderen Raum – mehr schützender Gott als irdischer Anführer. Offensichtlich hat der junge Martin schon zu dieser Zeit einen anderen Umgang als seine ziemlich gewöhnlich aussehenden Freunde. Diese »andere Gesellschaft« wird auf Zeichnungen präsentiert, wie »Nikolaus« oder »Gespenster«, die ebenfalls als Vorlagen für die gleichnamigen Installationen Honerts dienen. Beide Zeichnungen versetzen den Betrachter in ein Geisterreich. Ihre Ikonografie verweist zwar deutlich auf die Bilderwelt der deutschen katholischen Tradition. Doch für Honert ist dieser Verweis offensichtlich weniger wichtig als die durchaus subjektive Interpretation, welche diese Tradition in seinen eigenen Kinderzeichnungen erhält. Und vor allem: Nikolaus und sein Knecht Ruprecht wie auch die Gespenster schweben in der Leere. Genauso wie die Helden des »Fliegenden Klassenzimmers« oder eigentlich auch die Mitglieder der »Bande« scheinen diese Figuren kontext-los und schwerelos zu sein.

Es ist offensichtlich die Qualität der eigenen Kinderzeichnungen, die der Künstler am meisten schätzt: Sie scheinen von Anfang an den abstrakten Raum des Gedächtnisses zu schaffen, in dem einzelne Dinge, Eindrücke und (Selbst-) Inszenierungen frei schweben können – bis der Künstler sie durch sein Handwerk auf die Erde holt und archiviert.

Nun kann der Betrachter dieser Installationen nicht umhin, sich daran zu erinnern, dass das Jahr 1933, in dem das »Das fliegende Klassenzimmer« geschrieben wurde, den Anfang einer traumatischen Epoche in der deutschen Geschichte markiert – und genauso lässt es nicht vermeiden zu bemerken, dass die Kinderzeichnungen, die den späteren Installationen zugrunde liegen, in der Aufbauphase nach dem verlorenen Krieg entstanden sind. So kann dieses Spiel der Entkontextualisierungen und Rekontextualisierungen, der Selbst-Inszenierungen und Reinszenierungen, das zeitlich um diese traumatische Zeit kreist, als Versuch gedeutet werden, mit der kollektiven Geschichte umzugehen, deren Teil Honert zwar nicht war, die aber eine prägende Bedeutung gerade für seine Generation hatte. Und genauso kann man, wenn man will, den impliziten Verweis auf die kindliche Unschuld als eine Art Antwort darauf verstehen, was man gewöhnlich als die Frage nach der deutschen Schuld bezeichnet. Es unterliegt keinem Zweifel, dass eine solche Interpretation vom Künstler selbst zum Teil mit intendiert ist. Und trotzdem wäre es verfehlt, in der Kunst Honerts nach einem verdeckten politischen Inhalt zu suchen. Vielmehr kann man vermuten, dass die ständigen Diskussionen über die persönliche und kollektive Verschuldung, die im Deutschland der Nachkriegszeit geführt wurden, Honert – wie übrigens auch andere Zeitgenossen – dazu gebracht haben, mit besonderer Aufmerksamkeit der Frage nach der individuellen Verschuldung nachzugehen. Zum Beispiel der Frage: Wem schuldet man seine eigene Kunst? Sich selbst, seinem individuellen Genie – oder seinem kulturellen Kontext, seiner Tradition, seiner Bildung und seinem Milieu?

In seinem berühmten Fragment über »Kapitalismus als Religion« (1921), in dem Benjamin Kapitalismus als religiösen Kult beschreibt, der von der modernen Gesellschaft unaufhörlich zelebriert wird, bemerkt er: »Der Kapitalismus ist vermutlich der erste Fall eines nicht entschuldigenden, sondern verschuldenden Kultus. [...] Ein ungeheures Schuldbewusstsein, das sich nicht entschuldigen weiß, greift zum Kultus, um in ihm diese Schuld nicht zu sühnen, sondern universal zu machen, dem Bewusstsein sie einzuhämmern und endlich und vor allem den Gott selbst in diese Schuld einzubegreifen, um endlich ihn selbst an der Entschuldigung zu interessieren.«. Es ist offensichtlich, dass Benjamin hier nicht allein von der finanziellen Verschuldung spricht, die zum Kapitalismus insofern strukturell gehört, als der dieser bekanntlich vom Kredit lebt. Vielmehr geht es hier um die Ökonomisierung aller Aspekte der modernen kulturellen Praxis, deren zentrale Aufgabe es infolgedessen geworden ist, den genauen Grad der Verschuldung eines jeden Einzelnen, der Gesellschaft und aller anderen handelnden Subjekte, inklusive Gott, genauestens festzustellen. Auch die Psychoanalyse gehört nach Ansicht Benjamins in diese Ökonomie: »Die Freud'sche Theorie gehört auch zur Priesterschaft von diesem Kult. Sie ist ganz kapitalistisch gedacht. Das Verdrängte, die sündige Vorstellung, ist aus tiefster, noch zu durchleuchtender Analogie das Kapital, welches die Hölle des Unbewussten verzinst«.

Ausgehend von dieser Benjamin'schen Analyse kann man sagen, dass Honert in seiner Kunst die innere Ökonomie der künstlerischen Kreativität analysiert, indem er zunächst einmal zwischen dem, was seine Arbeit dem unreflektierten Entwurf, dessen Ursprung in seiner Kindheit zu suchen ist, und dem, was sie seiner späteren handwerklichen Ausführung schuldet, streng unterscheidet. Zugleich kann man aber den Ursprung dieses künstlerischen Entwurfs nicht allein beim Kind suchen. Das Kind benutzt für seine Selbstinszenierung nämlich notwendigerweise die Mittel, die ihm seine unmittelbare kulturelle Umgebung zur Verfügung gestellt hat. Die kindliche Phantasie zeigt sich deswegen als zu sehr inszeniert, zu sehr ursprünglich »künstlerisch«, um sie allen Ernstes auf die »realen« sündigen Vorstellungen zu reduzieren und in die Hölle des Unbewussten zu verbannen. Zugleich ist diese Phantasie in ihrem Status zwischen Realität und Kunst aber auch zu unbestimmt, um sie nach ihrer Verschuldung in Bezug auf die politischen und ökonomischen Bedingungen des aktuellen Kunstbetriebs zu untersuchen. So lässt der Künstler die Gespenster der Phantasie in einem leeren Raum des Gedächtnisses zwischen Hölle und Paradiese schweben – weder ursprünglich verschuldet noch definitiv entschuldigt.

Boris Groys