

Susanne Strätling

**SUBVERSIVE SIGNATUREN.
SCHRIFTZÜGE ZWISCHEN BEZEICHNUNG,
BEZEUGUNG UND BETRUG**

1. Subversion der Subskription

Evidenz und Zeugenschaft prägen ein verwickeltes Verhältnis von Medienverdacht und Medienvertrauen. Und dies nicht erst, seit Boris Groys den medialen Raum als Ort der Manipulation, der Verschwörung und Intrige rekonstruiert hat. In dieser zwielichtigen Zone regiert die Vermutung, dass Medien dort, wo sie vermitteln, zugleich verstellen, wo sie aufzeichnen, immer auch verschweigen, wo sie dokumentieren, stets verfälschen und wo sie offenlegen, insgeheim oder offensichtlich verbergen. „Alles, was sich zeigt“, so heißt es bei Groys, „macht sich automatisch verdächtig“ (Groys 2000, 35).¹ Und man könnte hinzufügen: Jeder, der bezeugt, ist ebenso suspekt. Mögen auch Evidenzen Sachverhalte in die Gegenwart einer Augenzeugenschaft versetzen (vgl. z.B. Boehm 2008, 15), so ruft doch die Zeugenschaft des Sichtbaren wie des Sagbaren unweigerlich die Anklage einer strukturellen Abwesenheit des Bezeugten auf den Plan. So emphatisch daher Medien(r)evolutionen als Offenbarungen eines bisher zumindest technisch Unverfügbaren inszeniert werden mögen, so eifrig setzt doch im Moment ihres Erscheinens schon die Registratur ihrer Unzulänglichkeiten ein, um sich in der skeptisch beäugten Ungewissheit des Medialen zugleich der Option auf das Unsichtbare und Verborgene zu vergewissern.²

Zu den Stabilisierungstechniken, mit denen Kulturen auf diesen medialen Zweifel reagieren, gehören vielfältige Formen des Besiegeln, Beglaubigens und Bezeichnens, mit denen Dokumente autorisiert, Objekten ein Vertrauensschutz

¹ Und es ist gerade dieser Verdacht, der in einer paradoxen Bewegung als nagender Zweifel an der Authentizität doch auch konstitutives Element für den Glauben an eine verborgene Wahrheit ist.

² Dabei scheint die mediale Evolution einer Art Verdrängungslogik zu gehorchen, welche neue Medien in dem Maße dämonisiert, wie sie alte idealisiert. Als die Schriftkultur sich zu entwickeln beginnt, trifft sie ein Betrugsvorwurf, der zuvor dem lügenhaften Wort galt; als die Typographie aufkommt, sieht sie sich einen Fälschungsverdacht ausgesetzt, der zuvor dem Manuskript galt; wo digitalisierte Texte entstehen, verschiebt sich der Authentizitätszweifel vom handfesten Buch auf quelltextgenerierte Computerskripte.

garantiert und Zeichen gegen Fälschung gesichert werden sollen. Nicht selten handelt es sich dabei um Verfahren, deren behauptete Autorität aus der supplementären Repräsentation einer Person herrührt (wie es etwa in der Daktyloskopie oder beim Hoheitszeichen des Siegels der Fall ist). In kaum einer Geste manifestiert sich die paradoxe Verbindung von Medienbetrug und Medienbekenntnis dabei so sehr wie im Schriftzug der Signatur. Die handgeschriebene Signatur „ist stets mehr und anderes als ein bloßer Schriftzug. Sie gilt als gesicherter Identitätsnachweis, weil sich in ihr die körpergebundene Individualität der Schrift mit der Aussagekraft des Eigennamens verbindet“ (Schäfer/Schmidt-Hannisa 2005). Aus dieser Verbindung von Zeichen und Person bezieht die Signatur keineswegs nur ihre Rechtskraft zur Beglaubigung einer Identität. Sie bedingt auch ihr performatives Potenzial. Genauer noch kristallisiert sich überhaupt erst im Akt des Unterschreibens die Kompetenz der Schrift zur Performativität heraus. In der fünften seiner Harvard-Vorlesungen zur Sprechakttheorie fragt sich Austin, welche Merkmale performative Sprechakte dort als personale Handlungen kennzeichnen, wo das Pronomen „ich“ fehlt. Während dies in mündlichen Äußerungen durch die Personalunion von anwesend Handelnden und Sprechendem gegeben ist (Austin bezeichnet das als „utterance origin“), wird in schriftlichen Äußerungen, die Austin „inscriptions“ nennt, diese für Performativa unerlässliche Ursprungsverbindlichkeit und Gegenwartsgarantie durch die Unterschrift garantiert (Austin 1962, 60f). Damit gerät die Signatur als eine mediale Kategorie in den Blick, welche analog zu Sprechakten Schriftakte vollzieht. Oder anders gesagt: Vor allem an der Signatur ließe sich so etwas wie ein Performativitätskonzept der Schrift entwickeln.³

Eine Schriftkultur, die an das rechtsverbindliche Performativ graphischer Selbstvertretung in der Signatur glaubt, glaubt mit der Unterschrift jedoch keineswegs nur ein unterzeichnetes Dokument und die – vergangene – Anwesenheit eines Subjekts. Evidenzmacht und Bezeugungskraft der Signatur erstrecken sich über den Gegenstand hinaus auf das Medium Schrift selbst. Wer die Unterschrift als juristisch abgesicherte Vertretungshandlung vollzieht, bezeugt mehr und anderes als ein Faktum oder eine Identität. Er besiegelt seine Unterwerfung unter die Graphie. Nur unter der kulturtechnischen Voraussetzung eines Schriftapriori kann der Akt der Unterschrift als authentische Vertretungshandlung überhaupt vollzogen werden. Das seit dem 16. Jahrhundert kodifizierte Vertrauen in die individuelle und rechtswirksame Selbstvertretung durch den eigenhändigen Namenszug setzt die Gewissheit graphischer Kennzeichnung und Repräsentierbarkeit voraus. Damit begehrt die Unterschrift als Schriftzug u n t e r der Schrift im Akt der Autorisierung und Identifikation auch einen Akt der Un-

³ Ohne Signatur existierten damit nicht nur keine Akte, sondern es gelängen vor allem auch keine Schriftakte.

terwerfung unter die Schrift. D.h. mit der Signatur ist neben einem (Arte)Faktum auch die graphische Medialisierbarkeit des Subjekts besiegelt.

Angesichts solcher Omniskripturalisierung verwundert es nicht, dass die Signatur zum Objekt hartnäckiger Schriftskepsis geworden ist. Nicht erst die dekonstruktive Desillusionierung des Autographen als „reine Reproduzierbarkeit eines reinen Ereignisses“ liest im Unterzeichnen ein Gegenzeichen (Derrida 1976, 235). Von der konzeptuellen Brisanz des Signierens spricht bereits die ausufernde Rechtsbegrifflichkeit, die zwischen Handzeichen, Namenszeichen, Paraphe, Signum, Zeichnung, Vollziehungsstrich, Monogramm und Autogramm unterscheidet. Beginnt man jedoch an der Selbstvergewisserungsmacht personaler Subskription zu zweifeln, so verschiebt sich diese zum Instrument nominaler und signifikanter Subversion. Zwei Implikationen dieser Verschiebungsbewegung von Zeichen zu Gegenzeichen sollen im Folgenden näher betrachtet werden.

Die erste betrifft das Verhältnis von Signatur und Signum: Als eigenhändiger Namenszug wird die Signatur in der Regel an der Schnittstelle von Sema und Soma verortet. Sie ist indexikalische Spur eines Körpers, der sich im Schriftzug abzeichnet. Was Barthes das Noema der Fotografie nennt, nämlich ihr „So ist es gewesen“, ließe sich das Noema der Signatur dahingehend umformulieren, dass diese postuliert: „Ich bin es gewesen“ (Barthes 1985). Dieses Noema ist vor allem im Hinblick auf präsenzempfindliche Selbstaffirmation in Ego-Dokumenten wie Briefen, Tagebüchern oder Autobiographien hinterfragt worden. Jenseits der Schnittstelle von Körper und Zeichen soll nun hier der Verbindung von Schrift und Zeichen Aufmerksamkeit geschenkt werden. Denn im Akt des Unterzeichnens leiht der Unterzeichner der Schrift nicht nur seinen Körper, er verleiht auch dem geschriebenen Wort durch seinen Namenszug Bedeutung. Das heißt, nur das unterzeichnete Zeichen *i s t* überhaupt erst Zeichen. Nur durch Unterzeichnung vermag das geschriebene Wort etwas zu bezeichnen. Zugespitzt ließe sich sagen: Erst die Signatur macht das *verbum* zum *signum*.

Man könnte dieses Bedingungsgefüge in eine Formel fassen: Signieren ist nicht nur Identifizieren – Signieren ist Signifizieren. Es gibt wohl kaum eine epistemische Formation, die diese Bedingung so exzessiv ausgelebt hat, wie das von Foucault so genannte Zeitalter der Ähnlichkeit (vgl. Foucault 1971). Zum Ähnlichkeitsdenken der ‚vorklassischen‘ Epoche gehört in prominenter Position auch die Signaturenlehre als Erkenntnismodus, über den Begriff der Signatur die Welt der Dinge in eine Welt der Zeichen zu verwandeln. Indem die Signaturenlehre konsequent die Metapher vom Buch der Welt realisiert, werden stumme Dinge sprechend und opake Oberflächenphänomene bedeutsam.⁴ Unter der divinatorischen Perspektive der Signatur erschließt sich ein latent lauernder Subtext der Welt, in dem sich Sichtbarkeiten als Lesbarkeiten anbieten. Dieses Wechsel-

⁴ Vgl. zur Rolle der Signaturenlehre im Rahmen der Buchmetaphorik auch Blumenberg 1981.

verhältnis greift auch dort noch, wo die Ordnung der Signaturenlehre nur noch entleerte Metapher zu sein scheint und Signaturen ihre Wirkungsdimension aus ihrer Unlesbarkeit beziehen.

Eng verbunden mit dem Changieren von Ding und Zeichen ist ein zweiter Gesichtspunkt, der die Rolle der Signatur im Wechselspiel von Ding und Artefakt betrifft. Hier geht es um Strategien der Artifizialisierung und Ästhetisierung von Objekten durch ihr Signieren. In dem Maße, wie die Signatur in das Kunstwerk einwandert und materieller Teil desselben wird, gewinnt sie an Bedeutung nicht nur für die Zuschreibung eines Objekts zu einem künstlerischen Œuvre, sie inszeniert hier auch nicht selten ein intrikates Wechselspiel zwischen Werkzuschreibung und Selbstermächtigung eines Werks. So lokalisiert die Kunstgeschichte in den verschiedenen Signaturformeln „Perspektivsprünge“ von *persona* und *corpus* zum *opus* (Bredekamp 2010, 81).⁵ Diese Sprünge markieren die „Doppelexistenz des Werks“ als geschaffenes und autonomes Objekt, sie verzahnen den autoritativen Beglaubigungsakt mit einem animistischen Beseelungsakt, welcher dem Signierten neben einem Namen auch eine Existenz zuschreibt. Die Signatur ermächtigt damit gewissermaßen das signierte Artefakt zur Selbstaussage, sie verleiht ihm Sprachfähigkeit.

Neben solch subtilen Impersonationen wächst der Signatur vor allem die Funktion einer Beglaubigung des Objekts als Kunstwerk an sich zu. Es geht hier weniger darum, wie die Signatur ein Objekt als Kunstwerk qua Zuschreibung zu einem Künstlersubjekt autorisiert. Vielmehr konstituiert sie im Unterschreiben das Werk im Sinne einer Einschreibung in dessen Struktur. Dort, wo die Signatur fehlt, hat man es möglicherweise mit einem ökonomischen Verlust zu tun, zudem aber gegebenenfalls auch mit einem symbolischen: Das unsignierte Objekt droht aus der Ordnung der Kunst herauszufallen.

Diese Nobilitierung des Dings zum Kunstwerk durch die Signatur ist besonders prägnant am *Ready made* beobachtbar (wenn auch keineswegs auf dieses beschränkt).⁶ Dessen ästhetische Diskursivierung entlang der Grenzen von Valorität und Profanität, Ästhetischem und Alltäglichem, Geschaffenem und Gefundenem bedient sich unter anderem auch der Signatur als Instanz der Transgression zwischen Ding und Artefakt.⁷ Besonders auffällig tritt die Schlüsselrolle der Signatur in Marcel Duchamps *Fountain* (1917) zu Tage. In dessen ostentativer Signierung mit dem fiktiven Namen Richard Mutt spitzt sich die Spannung von künstlerischer Appropriation des Nicht-Künstlerischen zu. Arbeitet die Signatur dergestalt explizit und expressiv am Status des Objekts mit, scheint ihre

⁵ Dies betrifft v.a. den Fall der Signatur „me fecit“, der sich Bredekamp widmet. Zur Signatur in der bildenden Kunst vgl. auch Burg 2007.

⁶ Vgl. dazu auch Gludovatz 2005, 314.

⁷ Zum Überschreiten der Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst im *Ready made* Duchamps vgl. Groys 2000, 73-84.

Positionierung im Zentrum des Werks unvermeidlich. Was zum Paratext des Kunstwerks gehörte, wandert in seinen Intratext ein. In dieser zentralen Position ist eine neue Ebene des Wechselverhältnisses von Signatur und Artefakt erreicht: Vom Instrument der ästhetischen Legitimierung des Objekts rückt sie selbst zum ästhetischen Objekt auf.

2. Subskription als Subversion

Beide hier skizzierten Aspekte sollen ausgehend von Performances, Installationen und Schriftobjekten aus dem Umkreis der Moskauer Künstlergruppe *Kollektive Aktionen* (*Коллективные действия*; im Folgenden KD) diskutiert werden. Von 1976 bis 1989 veranstaltete die Gruppe in wechselnder Besetzung um Andrej Monastyrskij ihre *Reisen aus der Stadt* (*Поездки за город*). Leitmotivisches Moment dieser Reisen ist bekanntlich die Fahrt einer Gruppe von Teilnehmern aus der Metropole Moskau in ein suburbanes ländliches Gebiet, meist zu einem von Wald umgebenen leeren Feld. Zahlreiche Aktionen fanden auf dem Kievogorsker Feld statt, das prototypisch für die Suche nach einem zeichenlosen Ort, nach einem leeren Raum steht. „Das unberührte Schneefeld wird zur Bühne für minimale Handlungen [...]. In diesen leeren Raum werden auch die aus der Stadt mittransportierten Texte ‚entrückt‘“ (Hirt/Wonders 1998, 35). Sabine Hänsgen sieht diesen Ortwechsel als Übergang „aus dem mit Zeichen gesättigten Raum der Metropole in einen unbezeichneten ‚leeren‘ Naturraum“ (Hänsgen 1995, 241).

In diesem Setting semiotischer Tilgung, das nahezu ausnahmslos gerahmt ist durch ein komplexes System von präskriptiven und deskriptiven Materialien, lässt sich beobachten, wie die Signatur zur Auslotung der Fallhöhe von semantischer Katharsis und semantischer Entropie eingesetzt wird. Besonders deutlich wird das in der Aktion *Ein dunkler Ort* (*Темное место*) die (nach einem „Probedurchlauf“ – „черновой вариант“ – im Jahre 1981) dann 1983 durchgeführt wurde.

Die Aktion sah vor, dass zwei Teilnehmer, Viktor Mironenko und Ilya Kabakov, unabhängig voneinander einen Umschlag mit einem Bleistift, zwei Kartonblättern und einer Instruktion erhalten. Diese Instruktion forderte die Teilnehmer auf, mit Fotoapparat, Kassettenrekorder und Klappstuhl an einem Morgen aus der Stadt zu fahren und ein freies, von Wald umgebenes Feld aufzusuchen. Auf diesem hatte sich der Teilnehmer ca. hundert Meter vor dem Waldrand zu platzieren, in einem schematisch vorgegebenen Vektor den optisch dunkelsten Ort in der Waldwand ausfindig zu machen und diesen Ort eingehend zu studieren (Abb. 1). Die Suche wie auch der gefundene Ort sollten verbal auf Tonband kommentiert, anschließend sollten zwei Skizzen und schließlich mehrere Fotos angefertigt werden (Abb. 2 und 3). Daraufhin sollte der Teilnehmer mit dem

Fotoapparat und einem weiteren Umschlag auf den dunklen Ort zugehen, auf dem Weg dorthin in regelmäßigen Abständen diesen nochmals fotografieren und, dort angekommen, ein schwarzes Oval aufhängen (Abb. 4, 5 und 6). Die Hängung war so vorzunehmen, dass das Oval vom Ausgangsstandort auf dem Feld zu sehen war. Dieses Oval war vor Ort mit einem „faktographischen“ Blatt zu versehen. D.h. auf einem Papierstreifen war das Datum der Aktion zu notieren und die Unterschrift des Teilnehmers zu leisten. Anschließend sollte das Oval einmal mit dem faktographischen Streifen und einmal ohne diesen fotografiert werden. Nach Rückkehr zum Klappstuhl sollte eine letzte Fotografie angefertigt und das Ereignis erneut auf Tonband kommentiert werden. Abschließend war ein an die Instruktion gehefteter Umschlag mit vorläufigen, „Arbeitszimmer-Überlegungen“ („kabinetnye mysli“) der OrganisatorInnen zur Aktion zu öffnen. Nach Lektüre dieser interpretativen Vorgabe wurden die Aktionsteilnehmer aufgefordert, in einem nochmaligen Kommentar zum Kommentar die Überlegungen der VeranstalterInnen auf Tonband zu besprechen.

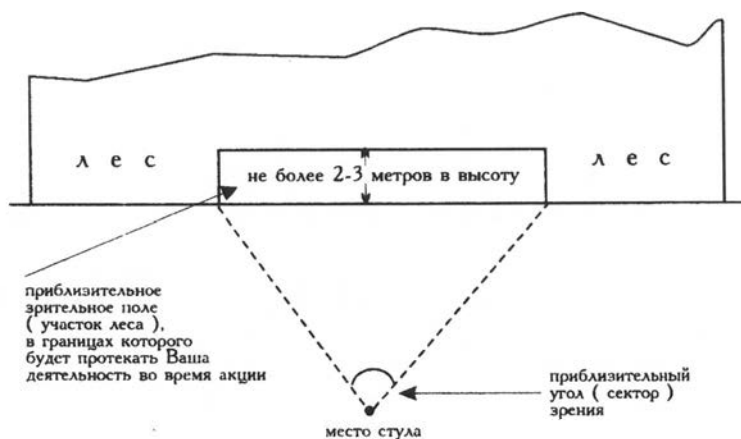


Abb. 1: Positionsschema zur Aufnahme des dunkelsten Ortes in der Waldwand

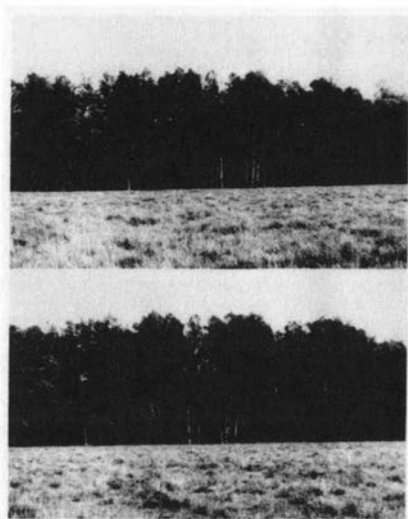


Abb. 2: Mehrere Aufnahmen des Ortes

В. Мироченко 89/90



Abb. 3: Zwei Skizzen der Ortschaft



Abb. 4: Skizzen zur Aufhängung des Ovals

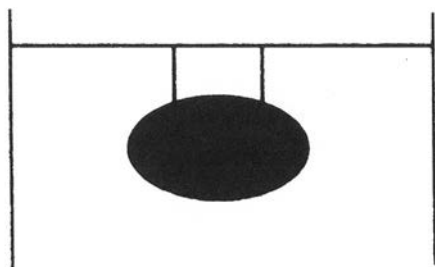


Abb. 5: Schema der Aufhängung

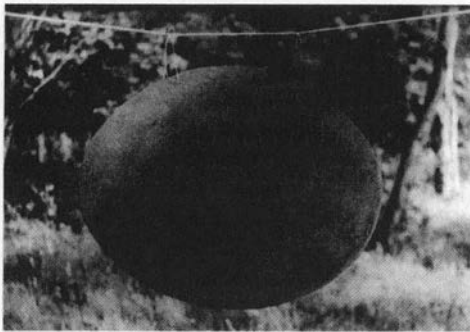


Abb. 6: Aufnahme des Ovals

Wie zahlreiche andere Aktionen der KD vollzieht sich auch diese innerhalb einer komplexen Anordnung mehrfacher Aufzeichnung und medialer Übersetzungen zwischen Stimme, Bild und Schrift. Beglaubigende und beschreibende Akte überlagern einander hier, um im Geflecht der Codierungen einen Ort zu fokussieren und phänomenal zu erfassen. Dabei richten sich die einzelnen Akte der Identifikation, Markierung und Signifikation auf etwas, das sich zunächst als Nicht-Ort, als dunkle Ungestaltetheit darbietet, um dann in dieses schwarze Loch am Horizont ein Medium, eine Form und eine Signatur einzutragen. Der „dunkle Ort“, der in der Texthermeneutik und Editionsphilologie eine Unleserlichkeit, eine schwer zu entziffernde, fehlerhaft überlieferte oder verderbte Stelle in einem Dokument bezeichnet, wird hier als Metapher im Geflecht der Zeichen realisiert.

Keiner der Teilnehmer aber hielt sich exakt an die Vorschriften, vielmehr verloren sich beide im Dickicht der Codierungen des dunklen Orts. Kabakov entschuldigt sich bereits in seiner Tonbandaufnahme am Ort des Geschehens für die Nachlässigkeit, mit der er den Vorgaben gefolgt oder vielmehr nicht gefolgt sei. An keinem Punkt der Aktion sei er in der Lage gewesen, von der Perspektive eines Beobachters in die eines Akteurs überzuwechseln, vielmehr habe diese Beobachterposition in dem Maße dominiert, dass er den Plan nur unter größtem Widerwillen realisiert habe:

Es ist so, dass ich mich aufspaltete zwischen dem Zustand eines Menschen, der eine Aktion macht, und einem, der von der Seite zuschaut, und zweifellos siegte in mir letzterer. Der Zuschauer, der sich selbst betrachtet, wie er etwas tut, zwang mich, alles schlecht, falsch zu machen, mit dem Wunsch zu beschleißen und zu betrügen. [...] Alles in allem habe ich jede Form der Abweichung und miesen Nachlässigkeit verwendet. [...] Ich empfand das Ephemere meines Verhaltens, d.h. in einem losgelösteren

und psychisch unzurechnungsfähigeren Zustand habe ich mich lange nicht befunden. Es war als hätte man mich aus dem Zug geworfen oder als hätte ich meinen Ausweis verloren und müsse ihn nun auf einmal vorzeigen.

Дело в том, что я раздваивался между состоянием человека, делающего акцию, и того, что смотрит на это со стороны и, вне сомнения, побеждал во мне последний. Зритель, смотрящий на себя, делающего что-то, заставлял все делать плохо, фальшиво, с желанием набить, обмануть. [...] В общем, все формы уклонения и гадливого небрежения были мною использованы. [...] Я ощущал эфемерность моего поведения, т.е. в более подвешенном и психически невменяемом состоянии я себя давно не помнил. Это как бы меня высадили из поезда или я потерял бы документы и вдруг надо их предъявить.⁸

Obwohl er keinen wirklich geeigneten Ort fand, habe er sich einfach irgendwo hingesetzt, die vorgegebenen Entfernungen nicht eingehalten, schlampig dokumentiert und das schwarze Oval auch nicht aufgehängt, sondern an einen Baum gelehnt fotografiert und dann mit zurück nach Moskau genommen, statt es im Wald zu belassen. Mironenko seinerseits wich dahingehend von den Anweisungen ab, dass er das faktographische Blatt mit seiner Signatur nach dem Akt der Unterzeichnung nicht wieder vom Oval entfernte.

Die Abweichungen beider Teilnehmer erweisen sich als signifikante Kommentierungen zum Problem der Signatur. Während der dunkle Ort für Kabakov mit einer Zone peinlicher Illegitimität verschmilzt, in welcher die akribische Dokumentation eines Raums und einer Szenerie diese nur noch mit der Metapher eines Ausgesetztseins ohne Dokumente, d.h. identitätsbeglaubigende Papiere, erfassen kann, beschließt wiederum Mironenko seinen Bericht der Aktion mit einer kontemplativen Betrachtung der fehlplatzierten Signatur:

Jetzt sitze ich in dieser Ausgangsposition, und das Oval kann man schon nicht mehr ausmachen, es ist mit der Schwärze verschmolzen und wurde Teil davon, die Finsternis hat es verschluckt. Gerade eben noch zu sehen ist nur das weiße Blatt mit meiner Unterschrift, das sozusagen den Ort der Handlung kennzeichnet, an dem dieses Kunstereignis stattgefunden hat [...].

Сейчас сижу на той же самой исходной позиции и овал различить уже невозможно – он слился с чернотой и стал ее частью, темнота поглотила его. Чуть виден только белый листок с моим автографом, который как бы обозначает место действия, где произошло это художественное событие [...]. (Rasskaz Mironenko 1998, 173f)

⁸ Aus einem Gespräch, das nach der Aktion zwischen Andrej Monastyrskij und Ilya Kabakov in Kabakovs Werkstatt geführt wurde (Kollektivnye dejstvija 1998, 177) [Übers. hier und im Folgenden sofern nicht anders vermerkt v. d. Vf.].

Die Signatur ist Markierung des Raumes und Spur des Ereignisses zugleich. Sie verleiht dem symbolisch und lokal weder einzugrenzenden noch aufzuhellenden Phänomen des dunklen Ortes eine Kontur und Zeichnung, die zweierlei verspricht: räumliche Orientierung im Register der Sichtbarkeit und semantische Orientierung im Register der Lesbarkeit. Was der Signatur kulturgeschichtlich an Beglaubigungsfunktion und Identifikationsleistung aufgebürdet wurde – hier scheinen beide bekräftigt zu werden. Nur als Ort der Unterzeichnung existiert der dunkle Ort noch und mit ihm das Subjekt, das sich dort eintrug.

Zugleich aber spricht sich in der Beobachtung Mironenkos eine Verunsicherung aus, welche von der Signatur mehr noch auslöst ist, als dass sie von ihr beschwichtigt würde.⁹ Denn im Grenzbereich dessen, was am dunklen Ort eben noch wahrnehmbar ist, gibt die Faktographie der datierten Unterschrift den Moment zu sehen, an dem Eigenzeichen zu Objekten werden und Objekte im Nichts verschwinden. In diesem Wechselverhältnis von Chiffrierung und Verdinglichung verweist die Signatur am dunklen Ort auf einen epistemischen Topos, der bis in die Signaturenlehre zurückreicht und dort als Verfahren der Unterscheidung zwischen Zeichen und Ding, latentem Subtext und manifestem Oberflächentext zur *ars signata* ausgebildet wurde.

3. Signaturenlehren des Moskauer Konzeptualismus

Foucault nennt die Welt der Signaturen einen „dunklen Raum“, „den man fortschreitend erhellen muß“ (Foucault 1972, 61). Besonders zwei Aspekte dieser Erhellungstechniken erweisen sich als relevant für ihre ästhetische Konzeptualisierung in der Aktionskunst der *Kollektiven Aktionen*:

1. Ein Wahrnehmungsaspekt: In der Signaturenlehre markiert die Signatur das Verborgene, und macht es damit wahrnehmbar, erkennbar und entzifferbar. Sie trägt ein Inneres nach außen. Nicht als Unterschrift, sondern als Inschrift der Dinge lässt sie das Unsichtbare sichtbar und als Sichtbares lesbar werden. Sie markiert die Schwelle, an der sich vor dem dunklen Grund eine Figur abzeichnet.
2. Ein Zeichenaspekt: Die Signaturenlehre ist zunächst eine Bezeichnungslehre. Sie gibt Namen, genauer: ‚auswendige‘ Namen, an denen ein ‚inwendiges‘

⁹ In einem kurzen Kommentartext zur Aktion „Ein dunkler Ort“ bestimmt Andrej Monastyrskij das gesamte Geschehen als Suche nach der „Grenze der objektiven und subjektiven Wirklichkeit und Wahrnehmung im ästhetisch organisierten und als Abwesenheit des *Bezeichneten* in seiner reinen eigentlichen Ausdrucksform.“ Als Ziel der Aktion formuliert er die „Aktualisierung [eines] Übergangs vom Äußerem zum Inneren“, wobei die symbolischen Objekte zugleich Objekte des Nichts seien, die nichtig werden könnten, sobald sie aufhörten, Zeichen für das Nichts zu sein. In diesem Fall verwandelten sie sich „in das, was fehlt“ (Monastyrskij 1994, 11; Kursiv im Original).

Wesen (*virtus*) abzulesen ist. Signieren ist ein adamitischer Akt, mit der adamitischen Ursprache wird „eine sichtbare Signatur im Namen ins Wort gebracht“ (Ohly 1999, 14).¹⁰ Bei Paracelsus ist Adam zugleich Johannes der Täufer und erster „Signator“, der „allen Dingen seinen besonderen Namen“ gab:

da sollen ir erstlich wissen, das die kunst signata leret die rechten namen geben allen dingen. die hat Adam unser erster vater volkomlich gewuszt und erkantnus gehabt. dan gleich nach der schöpfung hat er allen dingen eim iedwedern seinen besondern namen geben [...] und wie er sie nun tauft und inen namen gab, also gefiel es got wol, den es geschach aus dem rechten grunt, nit aus seinem gut gedunken, sonder aus einer praedestinierten kunst, nemlich aus der kunst signata, darumb er der erst signator gewesen. (Paracelsus 1928, 397)

In der nominalen Bezeichnung macht die *ars signata* Dinge zu Zeichen. Was stumm war, wird sprechend, was sich dem hermeneutischen Zugang verschloss, öffnet sich nun dem deutenden Blick.¹¹

Beide Aspekte implizieren die Signatur als Schriftzug. Sowohl die Wahrnehmbarkeit als auch die Codierung der Dinge zu Zeichen scheinen an die Schrift gekoppelt zu sein. Ob etwas Ding oder Zeichen ist oder wie etwas Ding und Zeichen zugleich sein kann, entscheidet sich über seine graphische Markierung. Dementsprechend ordnet Michel Foucault die Signaturenlehre in eine Formation ein, die sich durch ein „absolute[s] Privileg der Schrift“ auszeichnet (Foucault 1972, 70).¹² Sie macht die Welt zu einem Buch, das „von Schriftzeichen [startt]“. Dabei kehrt das System der Signaturen „die Beziehung des Sicht-

¹⁰ Ohly grenzt die Signaturenlehre von der Allegorese der Dingwelt dahingehend ab, dass „[d]ie Signaturen [...] charakterisierende Merkmale [seien], nicht das Dingganze einer der Allegorese unterzogenen res significans. [...] Ihre Signifikanz erschöpft sich in der Evidenzmachung von Korrespondenzen zwischen allen möglichen Kreaturen in einem [...] System von wechselseitiger Verweisung. In ihm kann Alles mit Allem ihm Seinsverwandten sich verbinden [...]“ (Ohly 1999, 59).

¹¹ Beide Aspekte scheinen eine Seinsbedingung zu implizieren. Nicht nur braucht das, was sich zeigt, eine Signatur; zugleich ist auch nur real, was eine Signatur besitzt. Nur dem Signierten wird auch Existenzrecht zugesprochen. Paracelsus hatte in *De natura rerum* formuliert: „dan alles was got erschaffen hat dem menschen zu gutem und als sein eigentumb in seine hent geben, will er nit das es verborgen bleib. und ob er's gleich verborgen, so hat ers doch nit unbezeichnet gelassen mit auswendigen sichtbarlichen zeichen, [...]“ (Paracelsus 1928, 393). Aus dieser ersten Differenzierung folgen weitere, wie die Dreiteilung von natürlichen, übernatürlichen und künstlichen Zeichen, die von einer weiteren Dreiteilung zwischen menschlichen, göttlichen und astralischen Zeichen geschnitten wird.

¹² Signifikant davon unterschieden ist die Konzeption der Signaturenlehre bei Jacob Boehme, der ein Jahrhundert nach Paracelsus in *De signatura rerum* (1635) eine dezidiert akustische Dimension der Signatur und ihrer Erkenntnis durch die Metaphorik der Stimme, des Mundes, des Halls, des Klangs und der Musik (Lautenspiel, Glocke, Instrument) entwickelt.

baren und Unsichtbaren um“ (Foucault 1971, 57).¹³ Friedrich Ohly paraphrasiert Sir Thomas Browne, wenn er definiert: „Signaturen tragen die Geschöpfe als eine ihre Identität fixierende und auszeichnende Schrift Gottes an sich“ (Ohly 1999, 7).¹⁴ Und auch Paracelsus deutet schon in den ersten Belegen für die Signaturenlehre des Menschen im neunten Kapitel seines *Buches über die Natur* (*De natura rerum*) die Signatur als Inskription:

warumb wird ein sigill an ein brief gehentk anderst, dan das ein zeichen der kraft ist, wider den sich niemant sezen noch aufleinen darf? dan das sigill ist die confirmation und bekreftigung des briefs, darumb solchem brief in allen rechten glauben gegeben wird. aber one dis zeichen ist der brief tot, unnüz und kraftlos.

Schrift ohne Signatur ist schwache Schrift. Die Signatur ist ihr *pneuma* und *logos* zugleich. Ohne schriftliche Signatur vermag kein Ding zu existieren – es bleibt unerkannt, bedeutungslos und damit letztlich inexistent.¹⁵

Dabei beschränkt die *ars signata* die Signatur nicht auf den Literalsinn buchstäblicher Schrift. Ihr Schriftbegriff erweitert sich analog der Metapher vom Buch der Natur zur physiognomischen Schrift des Körpers, die an Muttermalen, Brandzeichen und Stirnwölbungen hervortritt, wie auch zur Schrift der Dinge, die an Gesteinsadern, Blattstrukturen oder Holzmaserungen ablesbar ist. Gegenstand einer Kunst der *astronomia magica*, *chiromantia*, *geomantia* oder *hydro-*

¹³ Auch der Akt der Namensgebung ist nach Foucault nur als literaler vorstellbar: „Als Adam den Tieren die ersten Namen gab, hat er die sichtbaren und schweigenden Zeichen nur abgelesen“ (Foucault 1971, 70).

¹⁴ Zugleich arbeitet Ohly heraus, wie der Schriftmetaphorik, die aus dem Bildfeld des Buches der Natur herrührt, Konkurrenz durch die Prägemetaphorik erwächst. Auch Paracelsus spricht von *impressus* und seine Rede von der Signatur als Siegel (s.u.) umspielt ebenfalls das (platonisch-aristotelische) Bild des Abdrucks (vgl. Ohly 1999, 17ff.).

¹⁵ Herausfordernd ist die Signatur als Siegel in noch einer anderen Hinsicht. Das Bild hält eine Konkurrenz zwischen Prägen und Schreiben, vielfachem Siegeln und individuellem Signieren bereit. Paracelsus fährt fort: „Desgleichen wissent ir, das auch durch und mit wenig buchstaben, wort und namen vil ding signirt und bezeichnet werden, als die bücher, welche man allein mit einem wort und namen auswendig bezeichnet, daran sein inhalt als bald erkent mag werden.“ Konkretisiert wird das anhand der Etiketten auf Arzneimitteln: „Also sehen ir auch an den glesern und büchsen in apoteken, wie dieselben alle mit besonders underschiltlichen namen auf zedeln bezeichnet und signirt werden. wa das nit geschehe, welcher wolt erkennen die mancherlei wasser, die mancherlei liquores, die syrup, olea, pulveres, samen, salben, und in summa alle simplicia. desgleichen ein alchimist in seinem laboratorio alle seine wasser, liquores, spiritus, olea, phlegma, crocos, alcali, flüsz, auspulver, totenkopf, kalk, aschen, schlacken und alle pulverisirte species mit sondern namen und zedeln signirt, daran er sie allezeit erkennen kann, on welches keinem nit möglich wer, ein iedes erkennen oder in gedechnus behalten“ (Paracelsus 1928, 375.). Signatur ist hier noch eng verstanden als Schrift und Beschriftung, als schriftlich fixierter Name, der sowohl beglaubigende wie bezeichnende Funktion hat und aufgrund dieser dann auch mnemotechnische Aufgaben wahrnimmt. Im Grunde nimmt dieser Signaturbegriff schon den der bibliothekarischen Chiffre vorweg, die das System der Signaturen zum Ordnungssystem der Siglen undefiniert.

mantia sind natürliche *signa*, die keine menschliche Schrift mehr sind, und dennoch vom Bildfeld der Graphie zehren. Auch die Begriffsvarianten zu *signatura* belegen dies. Neben *signum* oder *nota* führt Ohly hier *character*, *characterismus*, *littera* und *alphabetum* an (Ohly 1999, 12).¹⁶ Deren begriffliches Spektrum signalisiert die Spannung zwischen den Zeichen der Dinge und den Zeichen der Schrift, von welcher der ‚vorklassische‘ Signaturenbegriff lebt.

Die ‚Signaturenlehre‘ des Moskauer Konzeptualismus arbeitet an diesem Ursprung allen Signierens aus Namensgebung der Dinge, aus Zeichensetzung und Entbergung dessen, was sich in der Gestalt und im Kern der Dinge verhüllt zeigt. Sie fokussiert den Punkt, an dem die Signatur aus dem unbelebten, hermetisch sich verschließenden Gegenstand ein ausdrucks mächtiges Zeichen macht, an dem die Signatur latente Bedeutungshaftigkeit in manifeste Bedeutung hebt. Was am dunklen Ort bei Moskau geschieht, ist zunächst nichts anderes als die Isolierung eines Akts der *ars signata* – die Lokalisierung eines Objektes in der Natur, seine Herausschälung des Verborgenen, seine Gestaltwerdung im Sichtbaren, seine Markierung mit einem Namen und einem Datum. In diesem Prozess der Signierung scheint einerseits der Naturraum zum Zeichenraum zu werden, der ein semantisches/hermeneutisches Versprechen birgt, ohne es gleichwohl preiszugeben. Andererseits ist das, was die Signatur als exegetischer Stimulus für die Episteme der Ähnlichkeit implizierte, hier in einer faktographischen Geste gebrochen.

Die Spannung zwischen beiden Aspekten gewinnt dadurch, dass der Akt des Signierens in einen Akt des Figurierens eingelagert ist, schiebt sich doch zwischen Welt und Zeichen noch ein Drittes, nämlich das ovale Objekt. Dabei findet der Akt des Signierens auf zwei Ebenen statt: Im Artefakt des schwarzen Ovals erhält der Ort seine figurative Signatur. Zugleich ist das schwarze Oval Ort einer (fakto)graphischen Signatur. Diese Schlüsselposition in den Prozessen der Semiotisierung qua Signierung macht auf den Status des Ovals aufmerksam. Es spiegelt den dunklen Ort, nimmt dessen Sujet der Verdunklung auf, führt es weiter und verleiht demjenigen geometrische Gestalt, was die Teilnehmer der Aktion in ihren Kommentaren als amorph, gestaltlos und unbestimmbar umschreiben. Was gibt diese Gestalt zu sehen oder zu lesen? In der abstrakten Gestalt des Ovals erhält der Naturraum die Figur seiner *obscuritas*. Mehr noch scheint sich im latenten Organizismus seiner Form das Oval den Parametern der (vor)klassischen Signaturenlehre anzunähern, sind doch in seiner ovulativ-evolutiven Struktur kosmogonische Motive ebenso angedeutet wie analogische

¹⁶ Ihre Lehre der Analogiebeziehungen, welche die Signaturenlehre zwischen Natur, Mensch und Kosmos auffächert, ist nicht nur eine Lehre über verborgene Schrift – nicht zufällig entsteht della Portas *Phytognomonica* vermutlich kurz nach seinen *Anmerkungen über versteckte Buchstaben (De furtivis literarum notis)*.

Lektüren der menschlichen Anatomie, insbesondere des Gesichts.¹⁷ So würde im Oval das paracelsische Gesicht der Welt Bild werden, sein Portrait erhalten und dem Anspruch auf Signifikanz höchst suggestiv Ausdruck gegeben. Im Gesicht wie in kaum einem anderen Teil des Körpers ist das Begehren nach Entzifferung dessen, was sich vor unseren Blicken unerreichbar in ein Inneres zurückgezogen hat, verkörpert.¹⁸ In den Materialien der Aktion ist die analogische Überblendung von Gesicht und Oval subtilen Verfremdungen ausgesetzt. Abb. 7 konfrontiert Aufnahmen von Ilya Kabakov (in seinem Atelier) und Viktor Mironenko mit denjenigen Bildern, welche beide nach dem Unterschreiben des Ovals von der sich ihnen darbietenden Szenerie des dunklen Ortes anfertigten. Im Gegensatz zu den Fotos der Aktionsteilnehmer sind die querformatigen Aufnahmen des signierten Ovals um 90 Grad ins Hochformat gedreht. Mit dieser Drehung ist gleichwohl keine Ähnlichkeit von Gesicht und Oval stabilisiert, keine anthropomorphe Gestalthaftigkeit der Dinge bestätigt, welche die stumme Symbolik der abstrakten Figuration zum Sprechen brächte. In der Spiegelung von (weißem) Antlitz und (schwarzem) Objekt offenbart sich eine Spiegelverkehrung des analogischen Deutungsprinzips. Das Oval ist nicht Signatur, es ist die Ellipse des Gesichts der Dinge. Kein Unartikulierte und Unerkannte gewinnt hier Ausdrucksmächtigkeit. Im Gegenteil entblößt das Oval den symbolischen Subtext als opake Projektions- bzw. Schreibfläche. Es konturiert sich als artifizielles Ding, es markiert seine Dinghaftigkeit als von jeder Gegenständlichkeit und Dechiffrierbarkeit gereinigte Form.

¹⁷ Vgl. zur Kosmogonie des Ovals z.B. Ranke-Graves 1955, 22f.

¹⁸ Vgl. zur Dominanz des Gesichts in den Signifikationsmodellen des Menschen Deleuze/Guattari 1992. Deleuze/Guattari setzen dem das „System weiße Wand schwarzes Loch“ entgegen.

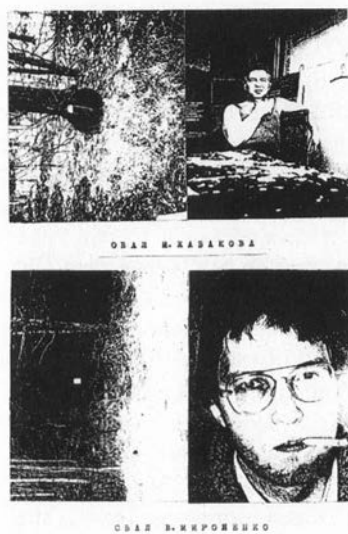


Abb. 7: Analogische Überblendung vom Gesicht und Oval. I. Kabakov und V. Mirkonenko

Nicht erst diese Eigenschaft setzt das schwarze Oval in Bezug zum *Schwarzen Quadrat* Malevičs. Vor dem dunklen Hintergrund des *Schwarzen Quadrats* erweist sich das schwarze Oval als Index eines Darstellungskonzepts, das Verdinglichung nicht im Sinne einer Rückverwandlung von Objekten in vorkulturelle, organische Dinge betreibt, sondern das Verdinglichung als materialintensive Entgegenständlichung im Sinne der „Aufhebung von jener Entfremdung, die das Bild erfährt, wenn es primär der Referenz auf Außerbildnerisches, auf eine Natur etc. dient“ (Hansen-Löve 2004, 285). Aage Hansen-Löve bezeichnet deshalb das *Schwarze Quadrat* als „Bild eines Bildes bzw. ein ‚Bild als solches‘ und damit als das transzendente Schema eines Bildes – ein reiner Bild-Index bzw. ein Index-Bild“. Es ist das reine Bild ohne Ausdruckskraft eines Innen oder Inneren (Hansen-Löve 2005).

In einem kurzen Autokommentar zur Aktion lokalisieren ihre Initiatoren das schwarze Oval zwischen Symbolisierung und Verdinglichung (опредмечивание). Monastyrskij definiert im Vorwort zum ersten Band der Aktionen der *Kollektiven Aktionen* die in den Aktionen der Gruppe eingesetzten Objekte als semantisch leer. Sie „tragen keine Bedeutung, auf ihnen soll gewissermaßen ‚nichts geschrieben stehen‘.“¹⁹ Im Vorwort zum zweiten Band ist diese Leere des schwarzen Ovals als minimalistisches oder Null-Phänomen beschrieben:

¹⁹ „[...] все объекты, фигуры движения [...], используемые в действии, не должны иметь самостоятельного значения, на них как бы ‚ничего не должно быть написано‘ [...]“

Das schwarze Oval ist [...] faktographisch. [...] Es] erhält eine hochinteressante, jedoch äußerst schwer zu bestimmende Bedeutung. Man kann es als Symbol des ‚Nichts‘ bestimmen, das nach der Rückkehr des Teilnehmers an seinen Ausgangspunkt zu dem wird, was auf der visuellen, äußeren Ebene des Demonstrationfeldes ‚fehlt‘. Indem es mit dem dunklen Ort verschmilzt, wird es zum abwesenden und zugleich handelnden Objekt, d.h. es demonstriert eindringlich seine Absenz. Wenn es aufhört, ein Zeichen des ‚Nichts‘ zu sein, beginnt es zu ‚nichtsens‘. Und dieses ‚Nichtsens‘, das ‚innerlich‘, psychisch fundiert ist, wird (negativ) äußerlich auf der visuellen Ebene des Demonstrationfeldes der Aktion ausgedrückt. Das heißt in ihrer Schlussphase organisiert die Aktion „Ein dunkler Ort“ eine „leere Handlung“ ohne festgelegtes Ende und zeitlich offen.

Черный овал [...] фактографичен. [...] Он] приобретает очень интересное, но трудноопределимое значение. Его можно интерпретировать как символ ‚Ничто‘, который, при возвращении участника на исходную позицию, превращается в то, что отсутствует на визуальном, внешнем уровне демонстрационного поля. Сливаясь с темным местом, он становится действующим в своем отсутствии объектом, то есть напряженно демонстрирующим свое отсутствие. Переставая быть знаком ‚Ничто‘, он начинает ‚ничтожить‘. И это его ‚ничтожение‘, имея основание во ‚внутреннем‘, психическом, выражено (отрицательно) на внешнем, визуальном плане демонстрационного поля акции. То есть на своем заключительном этапе ‚Темное место‘ организует ‚пустое действие‘, не имеющее запланированного конца, открытое во времени. (Monastyrskij 1998, 122)

Entscheidend an dieser Formulierung scheint die Verknappung des *nihil relativum* zum *nihil absolutum* zu sein – nicht ein Zeichen des Nichts, sondern das Nichts selbst. Besiegelt wird dieses Umschlagen von semantischer Fülle und Leere, von Präsenz und Absenz durch einen Akt der Unterzeichnung, durch eine autographische Geste. Das faktographische Blatt – seinerseits ein weißes Quadrat auf dem schwarzen Oval – dokumentiert im realen Verlauf einer leeren Handlung das Projekt eines fortlaufenden Unter- und Einschreibens von *signa* und *res*: der natürlichen Welt wird ein Artefakt implementiert, dem Artefakt wird ein Papierstreifen appliziert, dem Papierstreifen wird eine Signatur inskribiert. Dieser letzte Akt der Beglaubigung markiert das Artefakt als Fakt.

Andrej Monastyrskij hat ähnliche faktographische Streifen auch andernorts zum konzeptuellen Kern seiner Objekte gemacht. 1981 entwirft er eine *Spule* (*моталка*), die aus zwei mit einem Faden verbundenen Kartonstücken besteht, von denen eines mit einem dicken schwarzen Faden umwickelt ist, während das andere, etwas schmalere, auf der Vorder- und Rückseite mit maschinenschriftlichen Anweisungen beklebt ist (Abb. 8 und 9).

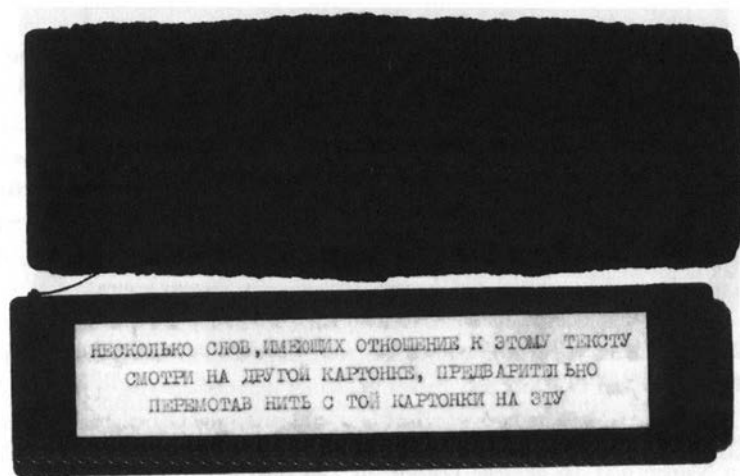


Abb. 8: Spule (*моталка*), die aus zwei, mit einem Pfaden verbundenen, Kartenstücken besteht

Auf der Vorderseite steht geschrieben: „Einige Worte, die zu diesem Text in Beziehung stehen, finden Sie auf dem anderen Karton, wenn Sie den Faden vom anderen Karton ab- auf diesen aufgewickelt haben.“ Umseitig ist zu lesen: „Bevor Sie den Faden gleichmäßig vom anderen Karton ab- auf diesen aufwickeln, tragen Sie bitte unten Ihren Namen und das Datum der Umwicklung ein.“²⁰ Folgt man der Anweisung (und Monastyrskij bemerkt in einem Begleittext, dass diese Handlung ca. 20 Minuten in Anspruch nimmt), so erscheinen auf dem zweiten Karton identische Aufschriften.²¹

²⁰ 1. Streifen: „Несколько слов, имеющих отношение к этому тексту смотри на другой картонке, предварительно перемотав нить с той картонки на эту“, 2. Streifen: „Прежде, чем начать наматывать нитку на эту картонку напишите здесь свою фамилию и дату перемотки.“

²¹ Im vorliegenden Objekt ist hier der Name T. Didenko eingetragen. Datiert ist die Unterschrift auf den 17.1.1984. In der rechten unteren Ecke sind die Initialen Andrej Monastyrskijs und die Jahreszahl 81 beigefügt.

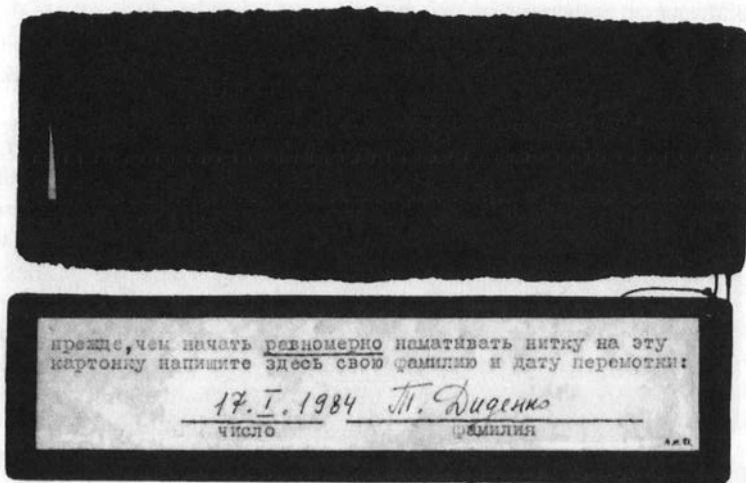


Abb. 9: Die Anweisungen auf der Spule

Zerdehnt sich im Spulen des Fadens das Leerlaufen eines semantischen und signatorischen Prozesses, um schließlich in eine Tautologie hineinzulaufen (vgl. Witte 2001), so konkretisiert sich im Unterzeichnen der Aktion *Ein dunkler Ort* das Changieren der Signatur zwischen symbolischer Gestaltung und Entstellung. Weder in den Akten der Markierung des Ortes, der Beschriftung des Dings noch in der Dokumentation der Aktion stabilisiert sich die Signatur als signifikatives Instrument, vielmehr entblößt sie diese Akte in ihrer verdinglichten Struktur des Inserierens von Namenszügen in einen opaken Weltausschnitt. Am dunklen Ort bei Moskau ist die Signatur nicht Instanz der Einfügung eines Dings in die Ordnung der Zeichen, sondern der Einfügung von Zeichen in die Ordnung der Dinge.

3. Signatur des Bildes

Teil dieser Verdinglichungslogik der Signatur ist ihr medialer Status als Schrift. Die Entzifferungslogik dessen, was Foucault die „Umkehrung der Beziehung des Sichtbaren und des Unsichtbaren“ nennt, betrifft den Status der Signatur als Graphie und als *imago*. Béatrice Fraenkel leitet ihre Studie zur Signatur mit der Formulierung ein, es handele sich bei dem Akt des Unterzeichnens weder um einen Akt des Schreibens noch um einen Akt des Zeichnens, vielmehr gehe es darum „ein hybrides Zeichen zu erzeugen, das vom Wort und vom Bild zehrt“ („de fabriquer un signe hybride qui tient du mot et de l’image“) (Fraenkel 1992,

7). Bereits in der Aktion *Ein dunkler Ort* ist dieses Wechselspiel im Verhältnis von geometrischer Plastik des Ovals, Skizze, Fotografie und Unterschrift angelegt. Weiter entfaltet wird es in einer Installation mit dem Titel *Unterschriften* (*Подписи*, 1989-1994), die Andrej Monastyrskij 1994 basierend auf der Aktion *Ein dunkler Ort* für die Berliner Kunstwerke entwirft.

In dieser Installation stehen einander zwei Stellwände frontal gegenüber, auf denen Kopien der Dokumentation der Aktion von 1983 zu sehen sind. Zu diesen Dokumenten gehören neben dem Beschreibungstext von *Ein dunkler Ort* jeweils zwei Zeichnungen von Mironenko und Kabakov (vgl. Abb. 3 und 4), die während der Aktion entstanden, sowie handschriftliche Texte von Nikita Alekseev und Sergej Romaško, welche die Aktion zwei Jahre vor Mironenko und Kabakov erstmals durchführten und ihre Impressionen vom dunklen Ort notiert hatten. Von jedem dieser Blätter wurden zehn Kopien angefertigt. Zudem wurden beim Kopieren die Zeichnungen jeweils auf einem Blatt kombiniert und das Zentrum von Alekseevs Text von einem weißen Viereck abgedeckt. 1990, sieben Jahre nach der Aktion bei Moskau und vier Jahre vor der Installation, wurden alle Kopien von den Autoren signiert, wobei zwei Daten angegeben wurden: das Datum der Aktion und das Datum der Unterschrift. Die zweite Stellwand zeigt vergrößerte Kopien dieser unterschriebenen Blätter, die ihrerseits nun von Andrej Monastyrskij signiert und mit Datum versehen wurden. Jedes Blatt trägt in der rechten unteren Ecke die mit rotem Filzstift gezeichneten Initialen „A.M.“ sowie die Jahreszahl „93“. Dieses Monogramm stellt sich dabei nicht als Autorschaftsnachweis, sondern als Besitznachweis dar, der sich in Struktur und Farbigkeit vom schwarz-weißen Zeichnungsgrund abhebt.²² Zwischen beiden Stellwänden wurde ein mit schwarzem Stoff bedeckter Tisch positioniert, auf dem die Materialien der Aktion *Ein dunkler Ort* angeordnet waren. Über dem Tisch hing ein schwarzes Oval, eine stark vergrößerte Kopie derjenigen Ovale, die in der Aktion verwendet worden waren (Abb. 10 und 11).

²² Vgl. auch das Monogramm auf der *Spule*.

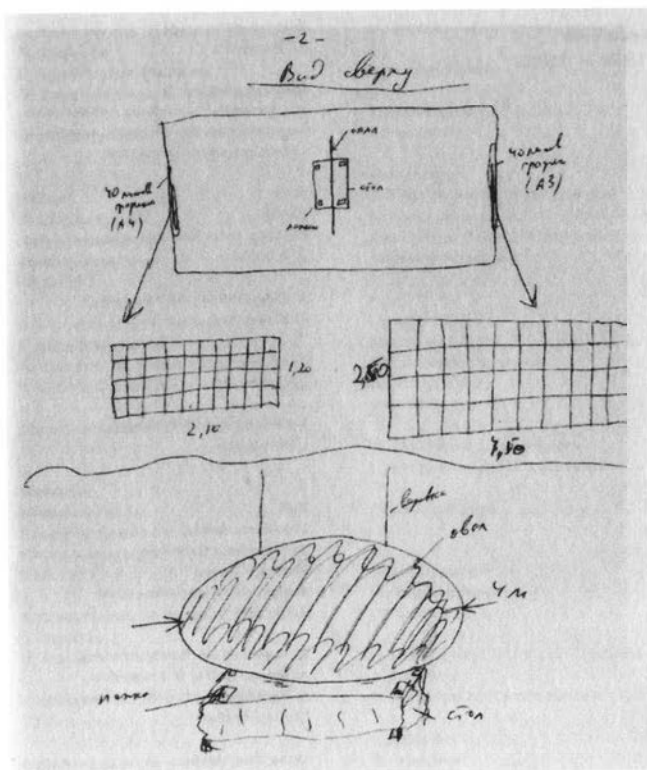


Abb. 10: Skizze zur Installation

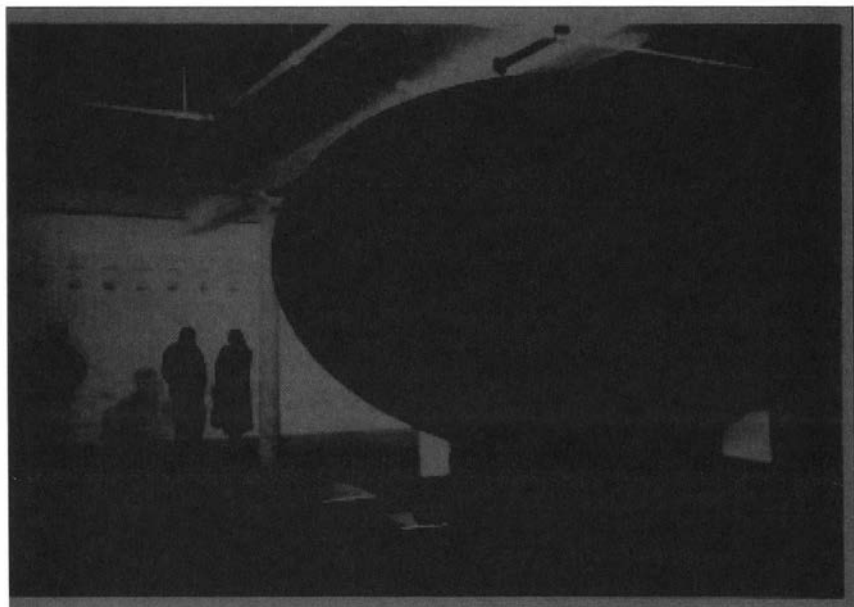


Abb. 11: Die vergrößerte Kopie des in der Aktion verwendeten Ovals

Auf den ersten Blick drängt sich hier die Situierung der Künstlersignatur zwischen Original und Reproduktion, zwischen Einschreibung und Überschreibung auf. Bereits in *Der dunkle Ort* war dieser auktoriale Aspekt durch das ausdifferenzierte Modell von Aktion und Dokumentation des Geschehens angelegt. In der Installation gewinnt er durch das Wechselspiel von mechanischer Vervielfältigungstechnik und autographischer Authentifizierung eine Dimension von Aneignung und Enteignung hinzu, welche die Signatur als Eigenzeichen in Konkurrenz zum Monogramm als Eigentumszeichen stellt. Eingelagert in das Mit- und Gegeneinander reproduktiver und appropriativer Verfahren ist eine medienspezifische Frage danach, wie die Signatur der Dinge zur Signatur des Bildes der Dinge wird und wie diese mediale Verschiebung die Spannung von Zeichen und Ding beeinflusst? Dabei lässt sich beobachten, dass ebenso wie die Signatur ihre Bezeichnungsautorität im Umschlagen von Zeichen in Dinge untergrub, sie auch als Signatur des Bildes dessen Darstellungsmächtigkeit entgegenarbeitet. Erneut erweist sich hier das signierte schwarze Oval als Schlüsselobjekt. Im Kommentar zur Aktion wird es als „negative Akkumulation von Darstellung“ („минусовое накопление изображения“) bezeichnet: „In ihm – durch es hindurch – verschwindet die Darstellung, oder man könnte auch sagen,

auf ihm ist das dargestellt, was nach der Darstellung kommt.“²³ Was nach diesem Durchgang bleibt, ist nicht nur das amimetische, abbildungslose Ding – es ist die Signatur. Trug in der Aktion das schwarze Oval ein „faktographisches“ Blatt mit der Signatur des Aktionsteilnehmers, so zeigt die Installation ein Blatt mit der faktographischen Beschreibung des dunklen Ortes, in dessen Zentrum post factum die Signatur des Verfassers eingetragen wurde (Abb. 12). Signieren Kabakov und Mironenko ihre bildlichen Skizzen vom Ort in der traditionellen Manier auktorialer Subskription, so signiert Alekseev seine schriftliche Skizze als Inskription und macht sie damit zur eigentlichen *pictura*, ohne jedoch die Figurierung der Graphie zu ikonischer Plastizität zu betreiben.

Самое важное место – справа от меня,
на расстоянии примерно 12 метров: за
узелками одним не то зубом, не то палкой –
то сапой. Сложно право и место за самими,
так что узелки, право, место уже осведом-
лен, не оти! Значит и это. Хватит право.
Темных и
потому
вместе и
ири на
меди. От
маленька.
определен
мелкими,
их мест
картаса,
идеи и др
и. Но в
периферии
неоказ
– не мне.
маленько +
зловещий район и другим супернаивидел-
ся на нем, оно так-то мне привлекла.
Я про него, просило название, но знаменит-
но лучше назвать его чем на образцы не так
выглядит, а следовательно просило вперед на
победу, конечно же мелкими, приятно, селом,
позволяющий се верх – перед или другим

ири право,
идеи
то фактически
упреждаю в
идеи – само
маленькой
то определен
о в значе-
нии не ко-
- лбе Аг.
в самом же
ду или,
сравнивал,
в зубах –
идеи
идеи на

Ирина
Алексева
'81/90

Abb. 12 Die post factum eingetragene Signatur des Verfassers

So markiert die Signatur eine raumzeitliche Zerdehnung, in die hinein sich die Differenz von Schrift und Bild zeichnet. Es ist keine Signatur, die den Text

²³ „В него – сквозь него – , уходит изображение, или, можно сказать, на нем „изображено“ то, что по сле изображения“ (Kollektivnyje dejstvija 1998, 150) (Unterstreichung im Original).

abzeichnet und zuschreibt. Vielmehr schreibt sie sich dem Bild als Gegenzeichen ein. Wird der topographische Text ausgelöscht, unlesbar gemacht und damit die imaginäre Anschaulichkeit, die er leisten will, in die Anschauungslosigkeit eines leeren weißen Quadrats hinein getrieben, so usurpiert die Signatur diesen Darstellungsraum, um sich selbst zum Darstellungsgegenstand zu machen. Was sie zeigt, verfügt über keine andere Gegenständlichkeit als diejenige skripturaler Linearität. Die Beschreibung des dunklen Ortes bietet nun den schriftlichen Rahmen für die Schreibung des Eigennamens, der sich dunkel auf der weißen leeren Fläche abzeichnet. Auf dieser ist die Signatur Index der Vernichtung der Darstellungspotenz und Bezeichnungskraft von Bild und Text zugleich. Von der Signatur als Inskription der Dingwelt springt Alekseevs Namenszug zur Signatur als Ding der Darstellung. Sie ist Element und Objekt nach dem kathartischen „Durchgang durch die Darstellung“.

In den Signaturen von dunklem Ort und heller Fläche, von schwarzem Oval und weißem Quadrat materialisieren sich die „Phantasmen eines durchschriffteten Raums“ (Hänsen/Witte 2003, 245), in dem die Lesbarkeit der Welt an die Grenzen skripturaler Chiffrierung stößt. War der klassischen Signaturenlehre die Signatur der Ort, an dem Dinge sich als Zeichen enthüllen, so kennzeichnet die *ars signata* des Moskauer Konzeptualismus die Signatur als Ort, an dem sich Zeichen zu Dingen verdunkeln. Was aus diesem Dunkel der Unlesbarkeit der Welt heraus in die Sichtbarkeit tritt, ist eine von den Dingen abgelöste Signatur, die sich im bilderlosen Bild zeigt. Sollte die Signatur der Dinge diese aus der Verborgenheit herausführen, so lässt die Signatur des Bildes sie in eine erneute Unsichtbarkeit zurückfallen. In dieser ‚Gestalt‘ bricht die Signatur mit beidem: mit den Darstellungsmöglichkeiten des Bildes wie mit den Signifikationsmöglichkeiten der Schrift.

L i t e r a t u r

- „Rasskaz Mironenko“, *Kollektivnye dejstvija. Poezdki za gorod*, Moskva 1998, 173-174.
- Austin J. 1962. *How to Do Things With Words*, Oxford / NY.
- Barthes R. 1985. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M.
- Blumenberg H. 1981. *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M.
- Boehm G. 2008. „Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Differenz“, Boehm, G. / Mersmann B. / Spies Ch. (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München, 15-45.
- Bredenkamp H. 2010. *Theorie des Bildakts*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen, Berlin.

- Burg T. 2007. *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Münster u. a.
- Deleuze G. / Guattari F. 1992. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin.
- Derrida J. 1976. „Signatur, Ereignis, Kontext“, ders. *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt a.M.
- Foucault M. 1971. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M.
- Fraenkel B. 1992. *La signature. Genèse d'un signe*, Paris.
- Gludovatz K. 2005. „Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild“, Gruber G. / Kogge W. / Krämer S. (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München, 313-328.
- Groys B. 2000. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt a.M.
- Groys B. 2000. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München.
- Hansen-Löve A.A. 2004. „Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt“, ders. (Hg.), *Kazimir Malevič: Gott ist nicht gestürzt. Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, München, 255-603.
- Hansen-Löve A.A. 2005. „Wie Faktura zeigt. Einige Erinnerungen an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde“, Hennig A. / Obermayr B. / Witte G. (Hg.), *Faktur/Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, München, 47-96 [Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 63]
- Hänsgen S. 1995. „Aktion und Textkultur. Zur Performance in der zeitgenössischen russischen Kunst“, Ebert, Ch. (Hg.), *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*, Berlin, 237-255.
- Hänsgen S. / Witte G. 2003. „Die sichtbar unsichtbare Schrift des Samisdat“, Choroschilow P. / Harten J. / Sartorius J. / Schuster P.-K. (Hg.), *Berlin – Moskau / Moskau – Berlin 1950-2000. Chronik. Essayband zur Ausstellung im Martin-Gropius-Bau in Berlin 2003/2004 und in der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau 2004*, Berlin, 244-249.
- Hirt G. / Wonders S. 1998. „Schriftkult, Schriftkunst, Samizdat. Einführung“, dies. (Hg.), *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*, Bremen, 8-40.
- Monastyrskij A. 1998a. „Predislovie“, ders. (Hg.), *Kollektivnye dejstvija. Poezdki za gorod*, Moskau, 19-24.
- Monastyrskij A. 1998b. „Motalka“, *Kollektivnye dejstvija. Poezdki za gorod*. Moskau, 184.
- Monastyrskij, A. 1998c. „Predislovie“, *Kollektivnye dejstvija. Poezdki za gorod*. Moskau, 115-122.
- Monastyrskij A. 1994. [Ohne Titel]. Ausstellungskatalog. Berlin.

- Ohly F. 1999. *Zur Signaturenlehre der frühen Neuzeit. Bemerkungen zur mittelalterlichen Vorgeschichte und zur Eigenart einer epochalen Denkform in Wissenschaft, Literatur und Kunst*, aus dem Nachlaß hrsg. von U. Ruberg, Stuttgart.
- Paracelsus. 1928 [1537]. Die 9 Bücher *De Natura rerum*. Theophrast von Hohenheim, gen. Paracelsus. Sämtliche Werke, hg. von Karl Sudhoff, Bd. 11, München / Berlin.
- Ranke-Graves R. v. 1955. *Griechische Mythologie*, Bd. 1, Reinbek b. Hamburg.
- Schäfer A. / Schmidt-Hannisa H.-W. 2005. *Schrift unter Schrift. Zur Literatur- und Kulturgeschichte der Signatur*, Manuskript.
- Witte G. 2001. „Fäden. Ein infratextuelles Motiv“, Goller, M. / Witte, G. (Hg.), *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*, Wien, 199-230. [Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 51]