

Die kritische Axt oder
Serigraphie und Skulptur bei Schlick (1999)

e. 5.

Neben der klassischen Siebdruck-Technik auf Leinwand, die er gelegentlich ausübt, produziert Jörg Schlick hauptsächlich neue Siebdruck-Möglichkeiten auf Messing, Wolldecken, Metall, Plexiglas, Sperrholz, Spiegel, Karton, Landkartenpapier, Makulaturpapier, Folien, Glas, Boxhandschuhe, Gummihandschuhe, Holzpult, Holzkiste, Handtücher, Filz, Tischtennistisch etc.. Ich erwähne diese Vielfalt, um den Reichtum der experimentellen Verfahren vorzuführen, denen sich Schlick bei seiner Ausdehnung einer bislang auf die Zweidimensionalität beschränkten graphischen Technik auf die Dreidimensionalität von Objekten, Skulpturen und Installationen bedient. Eine graphische Technik wird so Teil einer skulpturalen Technik, bzw. der Bildhauer bedient sich der Graphik, um das Objekt mit Bildern und Texten anzureichern. So entstehen neuartige Hybride im Objektfeld zwischen Duchamp und Warhol.

Duchamps Ready-mades waren nicht nur gewöhnliche alltägliche Objekte, sondern industrielle Fertifikate. Wegen dieses Fertifikats-Charakters, eben bereits fertige Produkte zu sein, nannte er sie Ready-mades. Der multiple und serielle Charakter der Ready-mades von Duchamp wurde allerdings zurückgedrängt, indem Duchamp die Ready-mades zum Teil signierte und als Unikate ausstellte.

Ihr Produktionsmodus war also maschinell und industriell, ihr Präsentationsmodus hingegen war manuell und auratisch. Warhols Siebdrucke und siebbedruckte Objekte, wie zum Beispiel die Brillo-Box von 1964, waren in ihrer Produktionsmethode handgemacht und in ihrer Präsentationsform seriell. Serielle Fertifikate wie die Coca-Cola-Flasche wurden in einem Bild seriell gezeigt, und nachdem dieses Bild selbst eine siebbedruckte Leinwand war, waren die Leinwände Serigraphien, also Multiples. Warhol produzierte handgemachte Multiples, also Industrieprodukte mit einer rückständigen Technologie. Duchamp präsentierte industrielle Multiples als datierte und signierte Unikate, also in einer rückständigen Form. Diese Widersprüche zwischen Produktionsmethode und Präsentationsform haben letztendlich damit zu tun, daß beide Künstler einer ontologischen Ästhetik verhaftet blieben. Aus dieser ontologischen Knechtschaft heraus wird auch jeweils das Ende der Kunst und das Ende der Kunstgeschichte proklamiert. Natürlich vergebens, denn die ontologische Begründung ist für die Kunst nicht ausreichend. Als soziale Konstruktion kann Kunst immer wieder aufs Neue Vereinbarungen herstellen, was Kunst sei und unter welchen Bedingungen ästhetische Erfahrung legitimiert werden kann. Aus diesem Kontinuum stetig erneuerbarer Konsensvereinbarungen besteht der Fortschritt der Kunst. Schlick ist einer der Künstler, der zwischen der Klammer von avancierter Präsentation als Multiple und avancierter Produktion als Fertifikat einen neuen Weg eingeschlagen hat. Er folgt dabei Warholschen Spuren, indem er, so wie Warhol, Siebdrucke auf Holzkisten applizierte, die Seri-

graphie auf das dreidimensionale Objekt ausdehnt. In der Verbindung von Serigraphie und Skulptur findet er einen Fluchtweg, der ihm erlaubt, durch das Beharren auf dem Grafischen die Kunst nicht ontologisch, sondern semiotisch zu begründen. Das Grafische ist nämlich bei Schlick selbst industriell produziert. Im historischen Augenblick, wo sogar die letzten Bastionen des Handwerks im Bereich der Grafik und der Schrift, Bleisatz und Papierdruck von der digitalen Technologie verdrängt werden, setzt Schlick die Grafik selbst als industrielles Medium ein. Wenn auch die Kisten und andere Gestelle gelegentlich bzw. teilweise handwerklich hergestellt werden, der serielle Druck auf diesen Objekten transformiert diese handwerklichen Gegenstände und Gestelle in fabrizierte industrielle Produkte. Das Gestell also, das bei Heidegger als handgemacht noch Garant ist für Sicherheit und Sorge, für Seinsvertrauen und Sinn wird bei Schlick, gerade weil seine ästhetischen Objekte Gestell-Charakter haben, dieser aber industriell produziert, nicht Ausdruck von Unmittelbarkeit ist, zur Chiffre für Instabilität, für Fremdheit und Kontingenz. Die pure Materialität seiner Ästhetik hat bereits in ihrem Kern jene Botschaft eingeschlossen, die als Ethik lautet: Keiner hilft keinem. In der Welt der grundlosen Multiplikate ist Verankerung in der Sorge, Vereinzelung im Ich als Unikat nicht möglich. Somit fehlen die Grundlagen eines Gesellschaftsvertrags. Die Gestellschaft, welche Schlick anbietet, ist in der Tat der reale Anblick der heutigen Gesellschaft: Keiner hilft keinem. Die komplexe Vernetzung objektualer Partikel, die komplexe Kollision gegenstandshafter Zeichen errichtet eine Welt der

Gestelle im Horizont der Multiples, wo der Zustand unserer Gesellschaft ausgestellt wird. Wenn zum Beispiel ein Leuchtkasten auf Rädern mit Haltegriff die Inschrift trägt „Bewegung 13. Februar“ und der Siebdruck auf Plexiglas Straßenpflaster zeigt, dann ist dies eine Anspielung auf subversive Bewegungen, die in vielen Fällen blutige Spuren auf Pflastersteinen hinterlassen haben, oder die mit Pflastersteinen geworfen haben, oder behaupteten unter den Pflastern liege der Strand. Selbstverständlich ist so ein Kasten auf beweglichen Rädern montiert, aber gleichzeitig auch mit Haltegriff, um Bewegung und Bremsung gleichzeitig anzudeuten. Wenn auf eine Spiegelkonsole „Keiner hilft keinem“ gedruckt wird, dann wird die Denkmalfunktion der Heldenverehrung oder des Mitgefühls ruiniert, weil in der Säule der Spiegelkonsole sich nur das Subjekt selbst erblickt, also keine Ursache für Mitleid oder Verehrung gegeben ist, dementsprechend heißt die Arbeit: „Mein Beitrag zur neuen Bescheidenheit“. Wenn der Slogan „Keiner hilft keinem“ auf einem Tischtennistisch siebgedruckt wird, dann werden nicht nur die Spielregeln selbst klar ausgedrückt, sondern auch die gültigen Regeln des globalen Gesellschaftsspiels. Die Kündigung des Gesellschaftsvertrags durch die Gesellschaft selbst, die in der Parole „Keiner hilft keinem“ selbst transparent gemacht wird, wird auf der Ebene der Zeichenketten materialiter durchgesetzt. Boxhandschuhe versinnbildlichen die Aggressivität des gesellschaftlichen Wettbewerbs in diesem sozialen Zustand, Medizinschranke verweisen auf therapeutische Möglichkeiten in eben dieser vertragslosen Gesellschaft. Feuerlöschdecken und Rollen von

Toilettenpapier, selbstverständlich siebbedruckt, sind leicht als zusätzliche Kommentare zu einer Gesellschaft ohne Vertragsbedingungen dechiffrierbar. Schlicks ästhetische Praktik, wo Gegenstände im Fluß der Zeichen untergehen oder auftauchen, wo aufgelöste Zeichenketten und deren zerbrochene Glieder nunmehr in Residuen von Gegenständen in ihrem Fall aufgefangen werden, betreiben eine Entromantisierung unseres Blicks auf gesellschaftliche Zustände. Wie stets wird dabei dem Überbringer der schlechten Botschaft der Vorwurf gemacht und nicht der Botschaft selbst. Schlicks ästhetischer Materialismus, seine semiotisch gesteuerte Materialsprache haben es verstanden, historische Widersprüche, die von einer Ontologie der Kunst und einem Diskurs über das Ende der Kunst ableitbar sind, zu überwinden. Im Feld der Multiples gibt es nur wenige, die ihr Medium so souverän und frei beherrschen wie Schlick.

Er ist vielleicht der erste Künstler, der die gesellschaftskritischen Möglichkeiten des Multiples ernsthaft wahrgenommen hat und somit selbst zu einem gesellschaftskritischen Künstler von Rang geworden ist, der bisherige Praktiken der Gesellschaftskritik von Jenny Holzer bis Hans Haacke als in ontologischen Widersprüchen und sozialen Machtzusammenhängen verhaftet und daher als obsolet und rückständig erscheinen läßt. Rückständig nicht in ihrem kritischen Anspruch, aber in der Materialität ihrer Kommunikation, zum Beispiel Sinnsprüche auf Marmorbänken, die sich nur durch ihre Inhalte gelegentlich von wirklichen kirchlichen und juristischen Instanzen unterscheiden, Binsenweisheiten als standardisierte Zeichen-

ketten statt entketteter Zeichen. Rückständig im Einsatz ihrer Mittel, das heißt der Produktionsmethoden und der Präsentationsformen, die von Schaufenster-Displays, Dispositiven der Messegestaltung und anderen Gestaltungsformen in Herrschaftsräumen abgeleitet sind (rote Teppiche, Kordeln, gerahmte Porträts etc.).

Das analytische Glas, zu dem Schlick das Medium Multiple von einem billig zu erwerbenden Dekorationsstück verwandelte und mit dem er gesellschaftliche Zustände transparent macht, ist seine besondere Leistung. Das Multiple wird bei Schlick zu einer kritischen Axt, mit der er verdeckte gesellschaftliche Zusammenhänge bloßlegt. Er geht damit weit über die bisherigen Erwartungen und Funktionen des Mediums Multiple hinaus und erreicht eine neue Höhe der Eigenständigkeit und Wirksamkeit dieses Mediums.

Peter Weibel

The critical axe or serigraphy and sculpture in the work of Jörg Schlick

Besides the classical serigraphy technique on canvas he occasionally uses, Jörg Schlick has mainly developed new possibilities of using serigraphy on brass, woollen blankets, metal, plexiglass, plywood, mirrors, cardboard, map paper, waste paper, foils, glass, boxing gloves, rubber gloves, wooden desks, wooden boxes, towels, felt, table-tennis tables etc. I am mentioning this variety in order to illustrate the richness of experimental procedures used by Jörg Schlick when he extended this graphical technique to the three-dimensionality of objects, sculptures and installations, a technique which hitherto had been limited to two-dimensions. Thus a graphical technique becomes part of sculptural technique or, in other words, the sculptor uses graphics for the enrichment of the object with images and words. In this way new hybrids are created within the object field between Duchamp and Warhol.

Duchamp's Ready-mades were not just ordinary everyday objects but also industrial prefabs. And because of this prefab character, he named them Ready-mades. However, the multiple and serial character of Duchamp's Ready-mades was somewhat changed and pushed into the background by the fact that Duchamp partially signed his Ready-mades and turned them into unique