

Though nothing  
Will keep us together

Auf Daniel Hopps Arbeiten mit einem theoretischen Text zu reagieren, ist in etwa so, wie in dem Video *Filmabend* zu sehen: Eine Gruppe junger Menschen sitzt in einem Brauhaushinterzimmer und schaut Hopps Arbeiten. Irgendwie ist es nicht der richtige Rahmen, zu reagieren, wirklich mit der Arbeit zu arbeiten, stattdessen lieber Stammtischsprüche. Und doch am Schluss ein etwas beschämtes „Es war alles nur gespielt.“ Was war nur gespielt? Die Szenen auf der Leinwand, deren Protagonisten mit im leeren zünftigen Brauhaushinterzimmer sitzen und denen das nun vor den Kumpels peinlich ist? Oder die Kommentare und urig-bayrischen Dialoge im Hinterzimmer, die Lieder, die rassistischen Sprüche, die Witze?

Will man die Arbeiten theoretisch fassen, kann man nur verlieren. Man ist sofort in einem Raum eingeschlossen, der die Sprache über diese Arbeiten eröffnet und die gleichzeitig den Zugang zur Arbeit unmittelbar verschließt. Gewalttätige Szenen und hilflose Langeweile, Überdruß, heftiger Sex, Drogen, alles süß, wenn man darüber schreibt. Das klingt alles so steif, wie die Videos behaupten, es selbst nicht zu sein. Sie behaupten eine gewisse Art von ungefilterter Zeitgenössigkeit, die im realen, toughen, ambivalenten Leben der Großstadtjugend oder Twenty-to-Thirtysomethings stattfindet. Gleichzeitig blitzt immer wieder das durch, was wir gerne als „Mittelschicht“ bezeichnen, oder gar als „Bildungsbürgertum“. Die Wohnung ist zu ordentlich für das „devil-may-care“-Pärchen in *Paradies*, ihre Sprache zu elaboriert für das Milieu, in dem es sich zu bewegen scheint. Irgendwas geht nicht auf, die Härte, die sich zeigt, ist nicht die des offenen Drogenkonsums oder des harten Sexes, die Härte steckt vielmehr in der minimalen Verschiebung zwischen Bildungsmilieu und Street Life und dem ungewollten Oszillieren dazwischen. Und während ich das schreibe, fühle ich mich durch die eben formulierten Unterstellungen selbst in dem mir und meiner Peers eigenen, angenommenen Milieu entlarvt, das sich wohl genau an derselben Stelle ansiedeln müsste. Wir sind keine Bildungsbürger. Wir sind nicht das Proletariat. Wer zur Hölle sind wir?

Die aufrechten Folkloristen? Dorfjugend? Großstadtkinder? Der kleine nackte Junge mit dem „Zipferl“ aus dem Familienalbum. Nicht falsch verstehen. Hier ist nichts verdeckt, keine „eigentliche“ traumatische Wahrheit brodeln unter irgendeiner behaupteten Oberfläche. Die Gleichzeitigkeit ist es, alles Oberfläche, die die Sache so beklemmend macht. Wir sind nicht Mittelschicht. Und wir sind zu brav um wirklich abgefickt zu sein. Oder umgekehrt. Dann sind da außerdem noch die Tiere. „Tiere“ eigentlich. Sie sind eher Stellvertreter vielleicht als Tiere, was einer langen Tradition des Tiers in der Kunst durchaus entsprechen könnte. Als ultimativ „Anderer“ steht das Tier außerhalb der gesellschaftlichen (symbolischen) Ordnung. „Tier-werden“ ist eine der Weisen, die Félix Guattari und Gilles Deleuze in *Tausend Plateaus* aufzeigen, um zu einer gesellschaftlichen Randfigur zu werden. Am Rand leben, fast schon außen, das wäre was. Doch die Tiere, die bei Hopp auftreten, haben nichts mit dieser Funktion gemein, sie sind Haustiere, tragen Namen (die Schildkröte Hannibal, Winfried der Aal) und sind damit, wie Jacques Lacan sagt „vom Signifikanten gezeichnet.“ Und was heißt es, vom Signifikanten gezeichnet zu sein? Zuallererst heißt es, neurotisch zu sein, im Zweifel zu sein, gespalten zu sein. Haustiere als Subjekte? Dann gibt es bei Hopp noch eine andere Kategorie von „Tieren“, die „Bärchen“, ein seltsam anmutendes parasitäres Konstrukt, das seinen menschlichen Wirt befällt und ihn sein Leben lang begleitet. Sind die Bärchen esoterische „Spirit-Animals“? Oder eine Metapher für unsere

verdrängten Ichanteile? Etwas an diesen Bärchen ist realer als das, sie gehören nicht zur symbolischen Ordnung, sie sind körperlicher...oder imaginärer, ich bin nicht sicher. Wir sehen sie, in der wie eine Diashow anmutenden Arbeit *Die Geschichte der Bärchen*. Sie sind manchmal auf den Bildern, die aus den Familienalben des Künstlers zu entstammen scheinen (oder zumindest aus irgendwelchen deutschen Familienalben, deutscher geht es nicht), zu sehen, Teddybären, echte Bären, ausgestopfte Bären, Bärenkostüme, manchmal sind sie nur zu erahnen, im Schatten, der über den Gesichtern der Gezeigten zu liegen scheint. Hopps Stimme aus dem Off gibt eine Abhandlung über die Geschichte der Bärchen, denen man nicht entgehen zu können scheint. Irgendwann sagt er „Mein Opa hatte ein besonders aggressives Bärchen“, dazu ein Schwarzweißbild eines jungen Mannes. Zwar ist keine Uniform zu sehen, aber die Frage „nach dem Krieg“ ergibt sich, was hat der Opa da gemacht? Oder war sein Bärchen später aggressiv, in der Familie; oder beides? Die Großmutter posiert auf einem Jahrmarkt neben einem Bären, aber irgendwie scheint das nicht das Bärchen zu sein, von dem Hopp spricht. Allgemein sind die gezeigten Bären eher die Stellvertreter für das, was die Bärchen sind. Bärchen und Arschlöcher scheinen sich in Hopps Arbeiten eng verwandt zu sein, zumindest strukturell. Was es heißt, ein Arschloch zu haben oder ein Arschloch sein, ist die Frage, die in *Das Arschloch* durchgespielt wird. Auch hier manifestiert sich etwas, die Künstlerstimme aus dem Off behauptet „das Gewissen“, körperlich. Oder vermeintlich körperlich? Auch hier habe ich wieder das Gefühl, der Arbeit auf den Leim zu gehen, die mit der aufgelösten Differenz von „Haben und Sein“ spielt und eine kompromisslose Buchstäblichkeit an den Tag legt, was es ist, ein Arschloch zu sein und gleichzeitig eins zu haben. Das Arschloch rächt sich am Arschloch. Und neben all dem, was vielleicht auch nur ein kleines Ablenkungsmanöver ist, manifestiert sich eigentlich etwas anderes, nämlich ein Versuch einer Entschuldigung. Er wirkt etwas unbeholfen, als hätte ein Arschloch ihn geschrieben.

Überhaupt ist Hilflosigkeit ein großes Thema, oder vielleicht sollte man besser sagen, Unbeholfenheit. Die Arbeiten fangen da an, zu arbeiten, wo die Unbeholfenheit sich selbst bloßstellt. *Filmabend* wirkt wie ein zufälliges bzw. nachlässiges Filmdokument eines Filmabends mit Freunden. Aber die gleichen Personen, die dort sitzen, und zotige Sprüche reißen – manchmal sogar ein bisschen ressentimentgeladen gegenüber der Kunst, der sie sich konfrontiert sehen – sind die, die sich in den Videos zu Sehen geben, und das sehr schutzlos. *Filmabend*, wie all die anderen Arbeiten, durchbricht das toughe Gebaren, weil die Protagonisten nicht spielen und doch spielen...mit ihrer eigenen Position. Sie stellen ihre eigene Position aus, das macht sie so verletzlich, ganz plötzlich, und die Arbeit so stark. Tough ist nicht der Sex, die Gewalt, die Drogen, das ist alles irgendwie rührend und süß, Dekoration. Tough wird es, weil sich die Protagonisten in ihrer Verletzlichkeit zeigen, eben da, wo sie tatsächlich unbeholfen sind, wie zum Beispiel in der sprachlichen Unterlegenheit des Hauptdarstellers gegenüber der Hauptdarstellerin in *Paradies*, der irgendwie nüchtern wirkenden „Golden Shower“ in *Thommy*, aber vor allem Thommys Türsteheranekdoten selbst. Was sich hier aufdeckt, ist nicht das nackte Leben, das Eigentliche, das Echte, das Außenseiterdasein. Im Gegenteil, Hopps Arbeiten führen vor, dass auch bzw. gerade das vermeintlich „Echte“ von dem vom Sehen (Facebook, Kiez, Instagram, Film, Fernsehen, netflix, Bushaltstellenplakate) eingekleideten Selbstverständnis umhüllt ist, vermittelt, und sich damit unmittelbar an den Betrachter wendet, der sich in seiner eigenen als „natürlich“ und selbstevident wahrgenommenen Position plötzlich erschüttert sieht. Der Modus dieses Vorgangs ist dabei allerdings nicht einer platitudenhaften Vorstellung einer Spiegelfunktion

der Kunst gegenüber Leben und Gesellschaft zuzuordnen, denn dies würde auch schon wieder eine verdeckte Eigentlichkeit behaupten, die es zu entdecken gilt. Er ist vielmehr so wirksam, weil er sich in unseren täglichen Schwierigkeiten, die Person zu sein, die wir denken zu sein, entfaltet. Anders gesagt, zeigt sich die Differenz in Hopps Arbeiten nicht zwischen dem, was die Protagonisten (oder wir als Betrachter) sind und dem, was sie (oder wir) vorgeben zu sein, sondern zwischen dem was sie sind, und dem was nicht aufgeht in dem, was sie sind.

Charlotte Klink, 2016