

Sprache ist bekanntlich nicht nur ein zentrales Mittel unserer Kommunikation, sondern immer selbst auch ihr Gegenstand. Sprechend verständigen wir uns darüber, was Sprache ist und wie wir Sprache verstehen und anwenden. Spätestens seit Wittgensteins ebenso sperrig-hermetischem wie wirkmächtigen sprachphilosophischen „Tractatus logico philosophicus“ (1921) wissen wir aber auch, dass unser steter Versuch, die Welt und damit, wie Wittgenstein sagt, „alles, was der Fall ist“, sinnvoll und logisch in Sprache zu fassen, stets immer wieder an die Grenze des Unsagbaren stößt. Grob gesagt folgt Wittgensteins Ansatz dabei folgender Linie: „Die Welt ist eine Gesamtheit der Tatsachen“ (Satz 1.1), wobei das „logische Bild der Tatsachen“ der Gedanke ist (Satz 3), und wiederum der Satz die logische Ausdrucksform des Gedankens darstellt. („Der Gedanke ist der sinnvolle Satz“ (Satz 4)). Der Satz legitimiert sich in seiner Bedeutung für Wittgenstein aber nicht nur dadurch, dass er sinnvoll und logisch ist, sondern auch dadurch, dass er eine Wahrheitsfunktion hat, und auf einen Elementarsatz zurückgeführt werden kann, der „eine Wahrheitsfunktion seiner selbst“ ist (Satz 5). So wird Sprache in dieser Form der analytischen Herleitung zum Mittel der Welterkenntnis, wobei die Grenzen der Sprache zugleich die Grenzen dieser Welt bezeichnen. Diese behauptete Kongruenz zwischen der Welt und den Möglichkeiten ihrer sprachlichen Erfassung führt direkt zu den berühmtesten Sätzen des Tractatus: „Zu einer Antwort, die man nicht aussprechen kann, kann man auch die Frage nicht aussprechen. Das Rätsel gibt es nicht. Wenn sich eine Frage überhaupt stellen lässt, so kann sie auch beantwortet werden. Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“ (Sätze 6.5, 7). Das Interessante an dieser Wendung besteht grob gesagt darin, dass Wittgenstein damit einerseits das Unsagbare zu eliminieren sucht (das Rätsel gibt es nicht), und genau dieses Unsagbare andererseits doch wieder einführt. Dies hat letztlich damit zu tun, dass der Autor seiner eigenen logisch entwickelten Konstruktion nicht nur nicht traut, sondern den gesamten „Tractatus“ in gewisser Weise darauf angelegt hat, mit der Trennung des Sagbaren vom Unsagbaren, den Primat einer reinen Tatsachenlogik zu unterlaufen: „Mein Grundgedanke ist, dass sich die logischen Konstanten nicht vertreten, dass sich die Logik der Tatsachen nicht vertreten lässt“ (Satz 4.0132). Zum Ende des Buches kommt er sogar zu dem Ergebnis, dass die Sätze des „Tractatus“ selbst zur Sphäre des Unsagbaren gehören, da sie versuchen, über die Logik der Tatsachen zu sprechen, die sich doch zugleich nicht vertreten lässt.

Babak Saeds sprachphilosophische und sprachanalytische Arbeiten sind insofern in einer Traditionslinie zu Wittgenstein zu sehen, als ihr konsequenter und einziger Gegenstand die Sprache in ihrer Ambivalenz zwischen scheinbar logischer Eindeutigkeit und tatsächlicher Plurivalenz und Missverständlichkeit ist. In einem ganz wörtlichen Sinn arbeitet Saed dabei als Sprachbildhauer, als Sprachformer, der sein Material so lange bearbeitet, bis es, aus Acrylglas- oder Metallplatten herausgefräst oder – gelasert, als Teppich gefasst oder in Form von ortsspezifischen und ortssensiblen Installationen, eine objekthafte Qualität oder räumliche, gegenständliche Kraft gewinnt: Also sich selbst als Gegenstand entgegensteht. Die Sprache ist bei Babak Saed ein materielles Gegenüber und kein immaterieller Fluss endloser Zeichen, die einen kontinuierlichen Sinn erzeugen. Es ist vielmehr so: Aus dem endlosen Gemurmel der Text- und Sprachzeichen destilliert der im Iran geborene und ursprünglich als Diplom-Volkswirt ausgebildete Künstler Begriffe und Sätze, die durch eine typografische, räumliche und objekthafte Neufassung in ihrer Spezifik und Bedeutung überhaupt erst sichtbar werden und andererseits zugleich ihre vormalige (meist banale) Eindeutigkeit komplett verlieren.

Babak Saeds Arbeit steht zum einen in der Tradition sprachphilosophischer, medien- und gesellschaftsanalytischer Ansätze, wie sie etwa Joseph Kosuth und „Art & Language“, Barbara Kruger und Jenny Holzer („Truisms“ (seit 1979)) entwickelt haben. Andererseits unterscheidet er sich von den genannten Positionen durch die skrupulös-tastende Form seiner Sprach-Befragung. Dieser Charakter seiner Arbeit hat auch mit seiner Herkunft aus einem anderen Sprach- und Kulturkreis zu tun, und drückt sich in vielen seiner Werke dadurch aus, dass sie das Thema der Frag-Würdigkeit der Worte mit dem Aspekt der Übersetzung verknüpfen. Am direktesten zeigt Saed diesen Zusammenhang in der Installation „After Babel“, die er 2007 für die Berliner Akademie der Künste im Rahmen des Goethe-Institut-Projektes „Die Macht der Sprache“ verwirklicht hatte. Für diese Arbeit bat der Künstler Muttersprachler aus über 40 Ländern jeweils einen Satz zu bilden, der ausdrücken sollte, dass der jeweilige Sprecher seine Sprache perfekt beherrscht. Allerdings sollten sie dabei in den Satz Fehler einbauen, die als typisch für Nicht-Muttersprachler gelten konnten. Die Sätze, in farbigen, durchweg versalen PE-Folien, ohne Abstand und Trennung zwischen den einzelnen Worten, direkt auf die Glasfassade der Akademie der Künste aufgebracht, ergaben nicht nur ein babylonisches Sprachgewirr, sondern auch ein höchst intelligentes Spiel über Identität und Alternität. In diesem Sinne wird der Satz ICHDEUTSCHSPRECHENPERFEKT zu einer

grundsätzlichen Reflexion über die Unmöglichkeit Sprache und Subjekt zur Deckung zu bringen. Das Ich, das semantisch die Perfektion seiner Sprachkompetenz behauptet, die es grammatikalisch nur im-perfekt einlösen kann, erzeugt zwischen sich und der Sprache einen Graben, der nicht mehr zu schließen ist und der metaphorisch zugleich auf den Graben hinweist, der durch den Akt der Übersetzung zwischen den Worten, den Dingen und den Subjekten entsteht. In verwandter Form thematisiert Babak Saed diesen Aspekt der Sprach- und Subjektverwirrung durch den Akt der Übersetzung in einer „Kunst am Bau“ Arbeit, die er 2004 für das Gebäude der Deutschen Welle in Bonn realisiert hatte. „Ich und der Hahn“ besteht aus zwei Schriftzügen und einer Klanginstallation, die – ausgelöst durch einen Knopfdruck – 30 verschiedene Muttersprachler des Senders den Hahnenschrei lautmalerisch wiedergeben lässt. Dabei zeigt sich, dass tatsächlich, und überraschenderweise kein einziger Hahnenschrei - ins Sprachliche übertragen - gleich klingt.

Im Werk von Babak Saed ist Sprache kein selbstverständlich gegebenes Verständigungsmittel, sondern eine Barriere, die immer wieder neu erstürmt, umgebaut, neu konfiguriert werden muss. Wobei sich schlussendlich zeigt, dass sie keine eindeutigen Brücken zwischen den Subjekten und der Welt baut, sondern diese allein lässt mit Akten der Über-Setzung, die in einem Strudel von Mehrdeutigkeiten enden. SOODERSO lautet der Befund oder YESNOYESNO als endlos zirkulierender Neonkreis. Die Ambivalenz, das Sowohl-als-Auch bilden das Zentrum der Saed'schen Sprachexpeditionen. Das bedeutet in der Konsequenz immer wieder eine grundsätzliche Destabilisierung, wie in der Kunst am Bau-Arbeit „NICHT und GENAU“ an der Fachhochschule Bonn-Rhein-Sieg, St. Augustin, die aus dem Jahr 2006 stammt, und durch alle drei Stockwerke ein etwa 50 Meter langes, aus gelasertem Acrylglas bestehendes, trennungsloses ICHWEISSESNICHTICHWEISSESGENAUWEISSICHESGENAU etc. laufen ließ. Geradezu erbarmungslos torpedierte das messerscharf geschnittene signalrote Textband seine eigene Klarheit und Genauigkeit durch einen nicht enden wollenden Sermon aus Nichtwissen und wissender Genauigkeit, in dessen Mitte das ICH als hilfloser Spielball erscheint. Für dieses Schwanken des Ichs und des Textes, der den scheinbar so selbstverständlichen Zusammenhang zwischen Subjekt und Sprache verkompliziert, teilweise sogar aufkündigt, findet Saed in „Ich heiße Joe“ (2007) ein einleuchtendes Bild. Die auf die Wände aufgebrachten Sätze werden von den Besuchern über eine Schaukel wahrgenommen, die sich im Raum befindet. Im spielerischen Hin- und Herschwingen wird nicht nur die durch die trennungslose Versalschrift ohnehin erschwerte Lesbarkeit der Sätze weiter verkompliziert.

Vielmehr entsteht modellhaft genau jene Situation zwischen Subjekt und Text, auf die Babak Saeds gesamtes Werk zielt: Eine Auflösung des festen Subjektstandpunktes zugunsten einer volatilen Bewegung, in der die Sprache und das Ich ins Rutschen geraten und sich eindeutige Adressierungen und klare Sinnzusammenhänge auflösen. Auch „DAS und ICH“ (2007) steht für diese grundsätzliche Dichotomie. Wiederum aus gelasertem Acrylglas gefertigt, dekliniert sie vierfach DASBINICH zu BINICHDAS, BINDASICH, ICHBINDAS. In einer Installation aus dem Jahre 2000 für das Foyer des Alten Rathauses in Potsdam, die sich mit der Ambivalenz der Grenze beschäftigte, lautete einer der Sätze:

ANDERGRENZEBEGINNTMEINEANGST. Der andere:

OHNEVERHEISSUNGUEBERSCHREITETNIEMANDSEINEGRENZE. Darin steckt im Grunde nichts anderes als die gleichzeitige Behauptung des Ichs und seine Infragestellung, wie sie in der oben erwähnten „DAS und ICH“ Arbeit sichtbar wird. So wie die Angst vor der Grenze einen Begriff von dem Jenseits dieser Grenze voraussetzt, also paradoxerweise die (zumindest gedankliche) Überschreitung dieser gefürchteten Grenze schon beinhaltet, enthält auch die Behauptung des Ichs in DASBINICH logischerweise auch schon seine Problematisierung. Wer sein Ich denken kann, denkt immer schon seine potenzielle Destabilisierung mit. Der Zweifel grundiert und perforiert die Sätze, die uns Babak Saed entgegenstellt, in den Weg stellt, in die Räume hinein schiebt, die sich ihm bieten. Und je appellativer sie daherkommen, umso deutlicher arbeitet in ihnen eine Widersprüchlichkeit, die stets auch das Gegenteil des Gesagten enthält. ALLESNICHTSALSEINSPIEL (2006) leugnet in seiner kühl-akkuraten Acrylglaspräsenz gerade die spielerische Dimension, die es behauptet. Und andererseits ist das auf 500 Großplakaten in Köln, Bonn, Düsseldorf und Bergisch Gladbach verbreitete AUFMICHHOERTJAKEINER (2002) ungeachtet seiner scheinbar resignativen Aussage, allein schon aufgrund seiner medialen Inszenierung mit Vorsicht zu genießen. Denn das Ich, das hier spricht, scheint offensichtlich ganz genau zu wissen, wie es aus seiner Unbeachtetheit Aufmerksamkeitspotenzial schlagen kann. Und schafft es dabei zugleich mit dieser Volte den vermeintlich so selbstbezogenen Satz direkt an die gesellschaftliche Öffentlichkeit zu adressieren, die sich so nicht nur ihrer individuellen Schwäche im kollektiven Ganzen gewahr wird, sondern auch das Entschuldigungs-Klischee dahinter entdeckt, mit dem sich jeder immerzu aus der Verantwortung zieht, weil man alleine ja ohnehin nichts ändern kann.

Bei Babak Saed gerät die Sprache in eine Form der Bewegung, die sich häufig auch in einer Form der Installation ausdrückt, in welcher der Betrachter selbst zu einem – im Wortsinne –

Bewegten wird. WOHIN-HIER ist eine permanente Arbeit für das Verwaltungsgebäude der Einkaufsgenossenschaft für Zweiräder (ZEG) in Köln aus dem Jahre 2009, die das über mehrere Stockwerke sternförmig zusammen und wieder auseinander laufende Treppenhaus der Firma in einen Parcours verschiedener Sätze macht. Bewegung ist hier gleich mehrfach das Thema. Zum einen durch den direkten Bezug zu den Zweirädern, welche die Genossenschaft vertreibt, zum anderen in Form des Treppenhauses, das nur durch Bewegung erschlossen werden kann. Und ein weiteres Mal durch die Sätze selbst, die – erneut aus gelasertem Acrylglas geschnitten – als statische Objekte häufig von Bewegung reden (ICHMEIDEKEINESTUFE, WOHINSIEEILENDER), und zugleich damit den bewegten Besucher zum momentanen Innehalten nötigen. Da ist es wieder, das paradoxe Moment, das so viele Arbeiten Babak Saeds grundiert, nicht zuletzt die Performance und Installation WASBLEIBT in der Galerie Kunstraum 21 in Köln (2008), bei der der Boden mit tausenden von weißen und farbigen, teilweise mit Worten bedruckten Papierschnipseln bedeckt war, die an heutzutage altmodisch wirkende oder in Vergessenheit geratene Tugenden wie „Ritterlichkeit“, „Demut“ oder „Lauterkeit“ erinnern sollten. Irritierend an dieser Arbeit war dabei nicht nur die Tatsache, dass die Tugenden und Worte, die hier beschworen wurden, zugleich von den Besuchern mit Füßen getreten wurden, sondern auch die Ambivalenz zwischen den hehren Begriffen und ihrer banalen Materialisierung, die an wertlose, und achtlos weggeschmissene Losschnipsel erinnerten, zugleich in ihrer Farbigkeit aber auch die karnevalistische Fröhlichkeit von Konfetti in sich trugen.

Die Zerschnipselung der Sprache treibt Saed in JEDERSATZISTEINVERSUCH noch ein Stück weiter. Die Audio-Videoinstallation, die als Auftaktveranstaltung des Auswärtigen Amtes zur Initiative „Deutsch – Sprache der Ideen“ 2010 gezeigt wurde. Während fortlaufend das Atmen eines Mannes zu hören ist, laufen nacheinander drei Videos. Das erste zeigt einzelne weiße Buchstaben, die in anschwellender Menge aus einem schwarzen „Himmel“ fallen. Das zweite Video vertauscht die einzelnen Worte des Satzes KOENNENSIEMICHGENAUVERSTEHEN sooft, bis am Ende aus Koennen Kennen geworden ist und sich der gesamte Satz erst verzerrt und dann als weißer Schleier im Dunkel verpufft. Und das dritte Video löst den Eingangssatz DANKEFUERIHRVERSTAENDNIS in einen wilden Buchstabensturm auf, aus dem sich MEINESPRACHEISTDUNKEL schält, der wiederum nach verschiedenen Permutationen zu ICHKENNENICHTDIEWOERTERMEINESMUNDES wird. Am Schluss bleibt davon nur das erratische WERSTEHEN, das sich durch ein sanft herabfallendes halbes W zum

VERSTEHEN wandelt, und damit zugleich gerade das Nicht-Verstehen, das Dunkelwerden des Sinns und das Stummwerden der Sprache eindrücklich visualisiert.

AUCHWORTEHALTENNICHTWASSIEVERSPRECHEN hat Babak Saed, damit eine seiner früheren Arbeiten aufgreifend, seine Ausstellung für die Städtische Galerie in Villingen-Schwenningen genannt. Das gilt aber nicht für die Fragen, die uns der Künstler mit seinen sprachphilosophischen Wortbildern und Texträumen stellt. Diese sind nicht nur erhellend, sondern auf produktive Weise zugleich verwirrend.