



Natalie Czech, A hidden poem
by Rolf Dieter Brinkmann, 2010.
C-print, 58 x 70 cm. VG Bild-Kunst.

Ein Zögern zwischen Sinn und Klang, aufbrechende Bedeutungsnuancen, semantische Verfärbung zwischen den Zeilen – jene unmerklich gedehnten Momente poetischer Erfahrung sind nicht an literarische Gattungen geknüpft, sondern können sich in jederart Text realisieren. Symptomatisch steht dies nicht zuletzt dafür, dass Sinn aus intertextuellen Verflechtungen lebt, die unversehens an die Oberfläche drängen können. Bedeutung ist eingeschrieben in Struktur, doch ist jedes Wort darin auch für künftige, aktualisierende Lektüren offen. Das Denotat ist scheinbar Schwarz auf Weiß gegeben, eigentlich aber ein Konstrukt des Lesens und der Deutung, und nicht von einem Außerhalb des Texts aus nachprüfbar.

Solche Überlegungen markieren in etwa das Terrain, auf dem sich Natalie Czech mit ihren Fotoserien und auch früheren Textinstallationen bewegt. Sie führt die Potenzialität schriftsprachlicher Zeichen vor, und zwar in Strategien einer Überblendung von Textsinn, den sie kontrolliert ins Unkontrollierbare und damit auch ins ästhetisch Offene treibt. Czech erforscht Sprache als Möglichkeitsraum, reizt Grenzen des Bedeutens aus, experimentiert mit Schrift-Bild-Relationen und lässt Texte in Schichtungen von Intertextualität

Translated by Dawn Michelle d’Atri

A hesitation between sound and sense, fracturing shades of meaning, semantic discolouration between the lines – these imperceptibly drawn out moments of poetic experience are not bound to literary genres but can materialise in any kind of text. Symptomatically speaking, this means, if nothing else, that meaning thrives off of the intertextual entwining that may unexpectedly press to the surface. Meaning is inscribed in structure, yet each word within this structure remains open for future re-readings. The denotatum seems to be written in black and white, but it is actually a construct of reading and interpretation that is not verifiable from a vantage point outside the text.

Such considerations generally highlight the terrain navigated by Natalie Czech with her photo series and also her earlier text-based installations. She demonstrates the potentiality inherent in written characters, namely, in strategies aiming for a superimposition of textual meaning through this controlled shifting into a realm of the uncontrolled and thus into a place of aesthetic openness. Czech investigates language as a space of contingency, probes boundaries of meaning, experiments with word-image relations, and encour-

ages stratifications of intertextuality to intersect with and permeate one another. Her textual imagery is based on concise, pictorial poems of selected authors — recent favourites include Robert Creeley (1926–2005), Frank O’Hara (1926–66), Rolf Dieter Brinkmann (1940–75), E. E. Cummings (1894–62), Velimir Khlebnikov (1885–1922), among several others. Czech’s interest is trained on texts that contain a special visuality in terms of language and/or typography, frequently paired with a penchant for pictorial abstraction and text- or writing-related self-referentiality, as becomes apparent in more recent series like “A small bouquet by Frank O’Hara” (2011) or “Il pleut by Guillaume Apollinaire” (2012). The source texts already visually evoke, through a particular arrangement of the letters, an image that then enters into a thematic relationship with the text content and the act of reading. Such literary text-image associations offer Czech the material and inspiration upon which she seizes in her conceptual photography, rendering fluid the boundaries between the text and image character of the linguistic material. This is what so often makes her work readable as a mixture of genres, both in a literary sense (along the lines of concrete poetry or surrealist poetry) and, at the same time, a visual one (along the lines of conceptual and object photography). Her photography operates with precisely the dualism or ambivalence that is already inherent to the source texts: meaning, for one, that a text is always a “written image” in and of itself and, moreover, that while a photographed poem may be a pictorial object, it nevertheless remains text, remains readable. Often other media are also relevant to the pictorial process, such as computer programs or printing methods, which play a role in the content and form of Czech’s artwork. Yet the various text and image planes end up converging in the photographic image and are frequently formalised even more through acts of sequencing or colour assignment.

One such strategy employed by Czech, literally textual imagery, is demonstrated by “Hidden Poems” (2010–12), which is today a fifteen-part cycle that is still being continued. Here Czech has “read into” poems by the aforementioned authors (and others) in texts found in printed magazines where she has highlighted individual letters or small word groups with coloured pens. These markings scattered throughout the source text form, when read sequentially, a new text: they reveal “hidden poems” that are inserted into the primary flow of characters as quasi-parasitic text. And they interact with the respective text or image original in a way that either pluralises or upsets meaning. Specially prepared pages from magazines, journals, or books have been photographed by Czech, either full pages or details, having thus elevated the original and the “hand-written” intervention to the same pictorial level, both visually and conceptually. Occasionally, she has even directly marked the photographs, for instance in “Three hidden poems by Velimir Khlebnikov” (2011) and “A hidden poem by Jack Kerouac #1 + #2” (2010).¹

The gesture of a “hiddenness” of text within text is a device that is ironic and poetic in equal turn: this of course implies that, taking “A hidden poem by Robert Creeley” (2010) as an example, Creeley’s poem — “When the light leaves / and sky is black / no nothing / to look at / day’s done / That’s it” — was already there previously, that is, it must have been equiprimordial to the actual source text, although no one will have ever read it in that place. Czech “discovered” it in a magazine article about an eclipse (titled “Eclipse at sunrise”) and lapidarily highlighted it with an orange-coloured marker — a hue that, by the way, paraphrases the concomitant picture of an orange-red dusky sky. It goes without saying that this supposed “hiddenness” is literally true: the words are there, and even the sequence is right. Yet is this the reason for the poem’s presence? Could other texts potentially be “hidden” here? Czech is fascinated by this ambivalence, for imagined therein is how text could potentially be present in any other text, whereby meaning itself then prospectively disintegrates. However, this can be reversed: the “discerning of” text within text works precisely because the act of reading actually transcends meaning as a carrier material; so it transgresses the mere availability of available characters.

The magazine pages of the “Hidden Poems” are found pieces — and, as such, often represent lucky finds or the result of incisive

einander kreuzen und durchdringen. Ihre Sprachbilder basieren auf knappen, bildhaften Gedichten ausgewählter Autoren — bisher etwa Robert Creeley (1926–2005), Frank O’Hara (1926–1966), Rolf Dieter Brinkmann (1940–1975), E. E. Cummings (1894–1962), Velimir Chlebnikov (1885–1922) und einige mehr. Czechs Interesse richtet sich auf Texte, die eine besondere Visualität hinsichtlich Sprache und/oder Schriftgestalt in sich tragen, oft gepaart mit dem Hang zu bildhafter Abstraktion und text- und schreibbezogener Selbstreferenzialität. Das wird in neueren Serien wie »A small bouquet by Frank O’Hara« (2011) oder »Il pleut by Guillaume Apollinaire« (2012) deutlich. Die Ausgangstexte evozieren bereits visuell, also durch spezielle Anordnung der Buchstaben, ein Bild, das dann zu Textgehalt und Lektüreakt thematisch in Beziehung tritt. Solche literarischen Text-Bild-Verknüpfungen sind für Czech Material und Inspiration, die sie in ihrer konzeptuellen Fotografie aufgreift und dann Grenzen zwischen Text- und Bildcharakter des Sprachmaterials in Fluss bringt. Daher sind ihre Arbeiten oft auch eine Kreuzung der Gattungen, also sowohl literarisch im Sinne von Konkreter Poesie oder surrealistischer Dichtung lesbar, zugleich aber visuell im Sinne von Objekt- und konzeptueller Fotografie aufzufassen. Ihre Fotografie operiert mit jener Doppelung oder Ambivalenz, die in den Ausgangstexten schon angelegt ist: Dass zum einen ein Text stets auch in sich bereits ein »Schriftbild« ist, zum anderen ein fotografiertes Gedicht zwar Bildobjekt wird, dabei aber weiterhin Text ist, also lesbar bleibt. Oft sind im Bildprozess noch weitere Medien relevant, Computerprogramme oder Druckverfahren etwa, die für Gehalt und Gestalt der Arbeiten Czechs eine Rolle spielen. Doch die verschiedenen Text- und Bildebenen laufen dann im fotografischen Bild zusammen, werden hier oft durch Reihung oder Farbuweisung noch weitergehend formalisiert.

Eine dieser buchstäblich sprachbildnerischen Strategien Czechs lässt sich an den »Hidden Poems« (2010–2012) nachvollziehen, einer heute 15-teiligen Werkgruppe, die weiter fortgesetzt wird. Czech hat darin Gedichte der genannten (und weiterer) AutorInnen in Texte gefundener Print-Magazine »hineingelesen«, indem sie Buchstaben oder kleinere Wortgruppen per Marker farbig hervorhob. Verstreut über den Ausgangstext verteilte Markierungen bilden, zusammenhängend gelesen, einen eigenständigen Text: »Hidden Poems« eben, versteckte Gedichte, die als quasi parasitärer Text in den Zeichenfluss erster Ordnung eingetragen sind. Und mit der jeweiligen Text- / Bildvorlage sinnpluralisierend oder sinnverstörend interagieren. Entsprechend präparierte Seiten aus Magazinen, Zeitschriften oder Büchern hat Czech ganzseitig oder in Ausschnitten abfotografiert, die Vorlage und die »handschriftliche« Intervention also visuell wie konzeptuell auf dieselbe Bildebene gehoben. Gelegentlich nahm sie Markierungen aber auch auf der Fotografie selbst vor, etwa in »Three hidden poems by Velimir Khlebnikov« (2011) und »A hidden poem by Jack Kerouac #1 + #2« (2010).¹

Die Geste einer »Verborgenheit« von Text im Text ist ein gleichermaßen ironischer wie poetischer Kunstgriff: Darin ist ja behauptet, dass etwa in »A hidden poem by Robert Creeley« (2010) Creeleys Gedicht »When the light leaves / and sky’s black, / no nothing / to look at, / day’s done. / That’s it.« schon vorher, also gleich ursprünglich zum eigentlichen Text da gestanden hätte. Obwohl es da wohl niemand je zuvor gelesen haben wird. Czech »entdeckte« es im Magazinbeitrag über eine Sonnenfinsternis (»Eclipse at sunrise«) und strich die Wörter lapidar mit orangefarbenem Marker an — ein Farbton übrigen, der das zugehörige Bild des orangefarbenen verdunkelten Himmels paraphrasiert. Natürlich ist diese behauptete »Verborgenheit« buchstäblich wahr: Die Wörter sind da, auch die Reihenfolge stimmt. Doch steht da deshalb auch schon das Gedicht? Wären womöglich weitere Texte »verborgen«? Czech interessiert diese Ambivalenz, ist darin doch imaginiert, dass Text potenziell in jedem anderen anwesend sei, Bedeutung sich dann aber selbst auflöse. Doch lässt sich das auch umkehren: Ein »Hineinsehen« von Text in Text funktioniert ja gerade deshalb, weil der Akt des Lesens das Trägermaterial vom Sinn jederzeit auch transzendiert, also die bloße Verfügbarkeit des Zeichenvorrats übersteigt.

Die Magazineseiten der »Hidden Poems« sind Fundstücke — und



Natalie Czech, A hidden poem by E. E. Cummings #2, 2010.
C-print, 94 × 120 cm.

als solche oft regelrechte Glücksfälle beziehungsweise Ergebnis eines präzisen, künstlerischen Spürsinns. Bei genauer Betrachtung ist es oft verblüffend, wie ein Fundstück rückblickend – das Original lässt sich im Foto als Differenz ja stets mitlesen – den künstlerischen Eingriff regelrecht zu antizipieren scheint. In »A hidden poem by E.E. Cummings #2« (2010) etwa: Das etwas grobkörnige Landschaftsfoto aus einem 1960er-Jahre-Magazin zeigt einen merkwürdig verfärbten Sonnenuntergang überm Lichtermeer an einem Küstenstreifen, rechts liegt ein weißer Textblock über der Abbildung. Einen Großteil der Buchstaben hat Czech mit Filzstift rot übermalt, ein Eingriff, der in der Fotoarbeit deutlich sichtbar bleibt. Im redaktionellen Text erfährt man, das Foto zeigt den Himmel über Hawaii, der durch die weit entfernte Explosion einer Atombombe in unnatürlicher Schönheit erstrahlt. Körnige Unschärfe und ein Falz rechts der Bildmitte machen deutlich, dass Czech hier nicht etwa Landschaft, sondern gedruckte Landschaftsfotografie fotografierte. Das ist typisch für die »Hidden Poems«: Realer Bildraum wird aus dem Repräsentationsgefüge ausgeblendet zugunsten des massenmedial reproduzierten Bildes und flankierendem Text. So wird das resultie-

13

artistic intuition. Upon closer examination, it is often baffling how a found article in retrospect – for the original can be comparatively read in the photograph – actually seems to anticipate the artistic intervention. This is noticeable in “A hidden poem by E.E. Cummings #2” (2010): the grainy landscape photo from a 1960s magazine displays an oddly discoloured sunset over a sea of lights along a stretch of coast, with a block of white text positioned above the coast on the right-hand side. Czech has covered most of the letters in red ink with a felt-tip pen, an intervention that remains clearly visible in this photograph. In the accompanying editorial we learn that the picture shows the Hawaiian sky glowing with unnatural beauty due to a remote atomic bomb explosion. Grainy blurring and a fold to the right of the image centre reveal that Czech has photographed not a landscape but rather the print of a landscape photograph. This approach is typical of the “Hidden Poems” series: authentic pictorial space is faded out of the fabric of representation in favour of the mass-media-reproduced image and accompanying text. The resulting photo is thus expressly fictionalised, often in defiance of the first impression offered by the picture. Czech has cancelled out text



ECLIPSE AT SUNRISE

Annular phenomenon changes the face of the sun

When an eight-hour on the morning of Sept. 1, the sun rises dim and deformed above Atlantic horizon. For at the same time the moon too stars clear of the eastern sea and thrusts its lightless bulk between the blazing star and the earth. The sun is black and then, for a brief moment, the sun appears as a perfect circle (below) before swinging

in front of the more distant sun. During a total eclipse, the shadow of the moon reaches to the earth, and observers standing within it can see the sun, looking just darkness.

We see the sun as an annular eclipse that the moon is farther away from the earth. It appears smaller, too small to conceal the entire face of the sun. As a result, observers directly in line with the moon shadow see the moon silhouetted against the center of the larger looking sun, whose bright rim extends beyond it to form a circle of light. The phenomenon on that September morning is very striking. "The sun was almost," as a witness reported, "it is night before going to work. That's all." This statement has a strange dazzling impact on many of the observers. It is for this reason recommended to view the eclipse with one eye. Other

Natalie Czech, A hidden poem by Robert Creeley, 2010. C-print, 120 x 84 cm.

and left individual letters standing, thus “peeling out” the poem by E.E. Cummings — “In sunlight over and overing a once upon a time newspaper” — which in this case is an indirect process of fading in text. The arrangement of the accentuated characters appears to be owed to the random appearance of the appropriate letters. Yet those familiar with the original poem by Cummings will recognise how his characteristic “text-gestalt” of irregularly arranged letters and lines is mirrored here 1:1, meaning that Czech has not simply culled, or read into, the wording from the magazine page but moreover the poem as total “text-figure”, namely, “insu nli gh t / o / verand / o / vering / A / onc / eup / ona / tim / e ne wsp aper”. Not all “Hidden Poems” are invested with such profound coincidence. Though the method of “reading into” is the same for all works in this cycle in terms of approach, Czech completely reinvents the text-image entwining with each new work, which results in outcome that is respectively self-contained and also unique in form.

The “Hidden Poems” differ from the artist’s more recent cycles in this way, but also when it comes to methods. In newer works Czech quasi inverts the technique of image creation: for “A small bouquet

rende Foto ausdrücklich fikionalisiert, dem ersten Bildeindruck oft zum Trotz. Czech nahm Textstreichungen vor, ließ einzelne Buchstaben stehen und »schälte« so das Gedicht »In sunlight over and overing a once upon a time newspaper« von E.E. Cummings heraus – hier also ein indirektes Verfahren von Texteinblendung. Die Anordnung der hervorgehobenen Zeichen scheint sich dem zufälligen Auftauchen passender Buchstaben zu verdanken. Doch wer das Gedicht von Cummings im Original liest, erkennt, dass dessen charakteristische Textgestalt einer irregulären Anordnung von Buchstaben und Zeilen sich hier 1:1 wiederfindet. Czech hat hier also nicht bloß den Wortlaut, sondern das Gedicht als komplette »Textfigur« in die Magazineise hineingelesen, nämlich »insu nli gh t / o / verand / o / vering / A / onc / eup / ona / tim / e ne wsp aper«. Nicht alle »Hidden Poems« sind auf diese hochgradige Koinkidenz der Details angelegt. Zwar ist das Verfahren des »Hineinlesens« bei allen Arbeiten der Werkgruppe im Ansatz gleich, doch erfindet Czech die Text-Bild-Verschrankung jeweils von Grund auf neu, so dass die Resultate entsprechend eigenständig sind und auch formal unterschiedlich ausfallen.

Davon unterscheiden sie sich, auch dem Verfahren nach, von jüngeren Werkgruppen. Czech kehrt darin das Bildverfahren quasi um: Für »A small bouquet by Frank O'Hara« und für »Il pleut by Guillaume Apollinaire« bat sie Autoren verschiedener Genres – Künstler, Dichter, Kritiker, Journalisten – darum, einen Text regelrecht um das Gedicht herum zu schreiben. Die Ausgangstexte sind Figurengedichte, also solche, die selbst Bildcharakter haben: In O'Haras »A Small Bouquet« (1950) sind die Buchstaben frei in Form einer Vase mit Blumen angeordnet, dadurch wechselt u.a. die Leserichtung im Text mehrfach. Apollinaires »Il pleut« (1916, auf Deutsch »Es regnet«) lässt die Worte des Gedichts in fünf Strahlen schräg abwärts über die Seite tropfen. Die von Czech beauftragten Autoren schrieben ihre Texte frei, aber doch so, dass darin die Buchstaben des Gedichts in gleicher Anordnung, doch als Bestandteile auch des neuen Texts auftauchen. Während das Gedicht also in horizontaler Leserichtung durch den aufwändigen Schreibprozess zum Verschwinden gebracht wurde, ist es in anderer Lesart darin auch aufgehoben. In dieser Fotoserie präsentiert Czech die komplex ineinandergelagerten Texte auf aufgeschlagenen Buchseiten. Sieben Autorentexte für »A small bouquet ...« etwa sind in der Originaltypografie des Gedichts und wie in der Originalausgabe jeweils auf »Seite 9« platziert. Der Rand des Buchdeckels, der Falz sowie ein grauer Lichtverlauf im Hintergrund sind knapp sichtbar, fungieren formal als »Bilderrahmen« für ein Blumenbild. Czech hat das in den Texten identisch verborgene Bildgedicht durch farbige Markierung hervorgehoben, nun schwebt es wie ein leicht löchriges Blumenstillleben in scheinbar gleichförmiger Serialität überm Textkorpus. Ein weiterer Bildaspekt besteht darin, dass Text hier stärker als Stofflichkeit, wie Stickerei auf Gewebe also, demonstriert wird. Die Markierung nahm Czech übrigens wieder direkt auf dem Print mit Ölpastell und Acryl vor – sie ist hier also kein Teil der Fotografie. »So bleibt mehr Raum für die Frage, was denn nun eigentlich das Bild ist: das Foto, der Text, das Kaligramm, die Markierung oder eben das gesamte Arrangement.«² Der Eingriff steigert auch die Interaktion der ineinander verwobenen Texte. Interessanterweise konkurrieren die unterschiedlichen Textebenen beim Lesen im Originalfoto viel stärker miteinander als in einer Reproduktion. Dem Verfahren nach funktioniert das fünfteilige »Il pleut« ähnlich, wobei die Serie motivisch abstrakter und stärker formalisiert auftritt. Gegenüber »A small bouquet ...« gibt es einige Unterschiede: Die ums französische Gedicht herum geschriebenen Texte sind in verschiedenen Sprachen abgefasst. Zudem hat Czech hier nur wenige Seiten der rechten Buchhälfte gebunden und ab fotografiert, so dass der Bildgegenstand sehr flach, stärker objekthaft und zugleich abstrakter wirkt. Die sich nach unten aufhellenden Farbabschattungen im Hintergrund nehmen mehr Raum ein als in »A small bouquet ...« und verleihen jedem Motiv einen eigenen »Farb-Code«. So handelt es sich zwar um Objektfotografie, visuell arbeitet Czech dem aber ausdrücklich entgegen, durch Flächigkeit und eine gezielt malerisch abstrahierende Inszenierung. Dabei ließ sie sich von Überlegungen zu Apollinaires bekanntem Statement »Et moi aussi je suis peintre« leiten, als Dichter also zugleich Maler zu sein: Sie formalisierte die Bilder hinsichtlich Lichtverlauf und Farbe, nutzte also die »Malwerkzeuge« der Fotografie.

- 1 »Bei »A hidden poem by Jack Kerouac #1 und #2« geschah das eher intuitiv«, so Czech, »vor allem, da die Arbeiten nur minimal vom Format der Originale abweichen und wie Buchseiten unkaschiert lose im Rahmen hängend präsentiert werden. Das erinnerte mich mehr an einen Scan oder ein Original als an ein »Foto« im herkömmlichen Sinne.« E-Mail an den Autor, 8.4.2012.
- 2 Czech, a.a.O.

by Frank O'Hara» and for "Il pleut by Guillaume Apollinaire" she asked authors of different genres – artists, poets, critics, journalists – to actually write a text around the poem. The source texts are figurative poems, meaning poems that are already visual in nature: in O'Hara's "A Small Bouquet" (1950) the letters are freely arranged in the form of a vase of flowers, with the reading direction shifting throughout the text, among other aspects. In Apollinaire's "Il pleut" (1916, in English: "It's raining"), the words of the poem drip down the page diagonally in five rays. The authors selected by Czech were instructed to freely compose their texts, but in a way that incorporates the letters of the poem in the given order while simultaneously integrating them into the new text. So while the poem has been made to vanish through a horizontal reading direction during the elaborate writing process, it is also suspended there through another reading approach. In this photo series, Czech presents the complexly interwoven texts as pages of open books. Seven of the texts authored for "A small bouquet ...", for instance, are typeset according to the original typography of the poem and are also situated on "page 9" as was the source poem. Just barely visible is the edge of the book cover, the seam, or the grey gradient of light in the background; in terms of form, these elements function as a "picture frame" for the portrayal of a flower. Czech went on to colourfully highlight the visual poem within the respective texts, each hidden in an identical way, causing it now to hover over the text corpus with what appears to be uniform seriality, like a slightly porous still life of a flower. A further pictorial aspect is that the text is here shown in a more material sense, almost like embroidery on fabric. The highlighting, by the way, was carried out by Czech once again directly on the print in oil pastel and acrylic paint – so it is not captured by the photograph. "This way there is more room for the question of what actually comprises the picture: the photo, the text, the calligramme, the highlighting, or even the entire arrangement."² The intervention heightens the interaction of the interknit texts. It is interesting to note how the various textual planes compete with one another during the reading process, much more so in the original photo than in its reproduction. In terms of procedure, the five-part "Il pleut" functions in a similar way, though this series appears to be more abstract as regards motif and more strongly formalised. Contrasts can be noted when compared to "A small bouquet ...": the texts written around the French poem are composed in different languages. What is more, Czech bound and photographed only a small number of recto pages, which makes the object depicted appear very flat, more object-like, and at the same time more abstract. The downward lightening of the coloured shading of the background is granted more space here than in "A small bouquet ..." and lends each motif its own "colour code". Though we are dealing with object photography, Czech, visually speaking, explicitly counters this with planarity and a staging that purposefully abstracts on a pictorial level. Here the artist has been guided by reflection on Apollinaire's famous statement "Et moi aussi je suis peintre" about being both a poet and a painter at once: she formalised the pictures with respect to light gradient and colour, thus having implemented the "painting tools" of photography.

- 1 "In the case of 'A hidden poem by Jack Kerouac #1 and #2' this happened more intuitively", as Czech remarks, "especially since the works only minimally deviate from the original in terms of format and are presented hanging loose and unmounted in their frames like the pages of a book. This reminds me more of a scan or an original than of a 'photo' in the conventional sense." Email to the author, 8 April 2012.
- 2 Czech, *ibid.*

- p. 16: Natalie Czech, *Il pleut* by Oliver Tepel, 2012.
Acrylic paint on C-print, 84 × 54 cm.
→ p. 17: *Il pleut* by April Lamm, 2012.
Acrylic paint on C-print, 84 × 54 cm.

IL PLEUT

Kein Regen. Der Herbst blüht. Tage geschmückt in rot, braun, gelb. Geleitet ich Dich in mein Café Chez Luc? So führe ich Dich durch die winklig verlaufende Straße Achtecker Busch, die Du sicher kennst. Da riecht es süßlich nach Chocopolis Pralinen. Vor der Confiserie parkte Besitzer Jacques Tuil und aus seinem alten R5 mit der auffällig beklebten Scheibe betankte ich nachts oft mein Mofa. Du erinnerst Dich, von Lars, Deinem Freund, kannte ich den Trick. Davor musst Du schon links ab, die Confiserie passiert Du nicht. In der Watgasse verunstalten die asymmetrischen Leuchtreklamen einer Boutique eine Fassade. Du freilich kennst gut voran! Wenn Du verschwinden willst, folge am Teufelsbaum dem Gässchen, nur wird Dich jener Weg dann genau ins graue Nichts bringen. Schatten tanzen hier zu grauigstem Gedudel. Letzte Spelunke der Hoffnungslosen. Doch Du merkst ja, jene harach-respektvolle Verrücktheit meiner Rede will, daß Du verweilst - schnurstracks entlang der Watgasse sollst Du auf gut befolgtem Wege mir in cointreau-gefüllte Fässer nachsteigen. Um nun dahin zu gelangen, wird an dem trichterförmigen Haus linkerhand der Felixplatz überquert, bei der Straussfiliale gehst Du einfach in die Czochstraße. Da hast rechts traumhafte Wohnungen, weil links ein Behndamm perspektivisch einen fast alle mögliche Aussicht erlaubt. Nervend ist allein das Bartern zuweilen passierender Züge. Oh, nun fallen doch erste Tropfen. Adieu Herbstblüte? Bonjour tristesse? Offenbar! Die paradiesische Vision nie endender Sommertage, dahin. Eile nun, denn Plasterien zu solch später Stunde dauern an! Nass, klamm und verfroren kämst Du hierher. Baden im Cointreuaufass, das war somit vorbei. Plumpediplum - quack-quackedi - Regen tropft auch auf Sie. Sorry, plötzlicher, irredumner und peinlicher Reisanfall. Du bist ja bald da. Eine Rechtsbiegung wird Dich zur Kreuzung leiten. Die kennst Du! James wohnte da. Auch im Abenddunkel ist es wirklich leicht - da findest Du unter hellem Laternenlicht sofort das Schild von der Mommertstraße. Da zwei Wege dort abgehen, ist hier noch einmal Vorsicht vonnöten. Sonst bist Du auf der Lateiner Chaussee. Kaum einer hat je definitiv korrekt verstanden, was in der Lateiner geschieht. Dahinterrücken versuchten schon Manche. Nicht alle kamen zurück. Erlaubt man den Ignoranten, die dort leben, ihre größten Lügen, Albernheiten, Berichte, indiskutable Ansichten und Irrigkeiten wie ein Zecher im Delir atavios vorzutragen dann gibt es kein Entkommen und Ruhen. Einst entronnen zwei Passanten, zufällig Verirrte, der schreckenbringenden Spinnerstraße. Sie haben es bis zuletzt nicht bewältigen oder verarbeiten können, was sie erleben. Also pass auf, schau weiter Route Mommertstraße, wo Du ja bald - Dies Regengeprassel! Sorry - war abgelenkt. Du mußt noch einmal links abbiegen. Bereits am eigentlichen Ziel angelangt, erblickst Du vor Dir eine Reihe Fertigteilhäuser. Hinter diesen ist dann das Café Chez Luc! An Deinem Zielort tröpfelt Regen, nein, erwarte ich Dich. Etwas nervös, schon darum ist der Begrüßungsdrink ein Muß! Geht danach völlig automatisch. Ja wie auf Schienen! Also gleich der Präzision ge-geschienter Worte. Antidoten invasiver Regentropfen. Ja die hatten leichtes Spiel. Was? Beschummeln? Ich mein, es eröffnen sich uns Freiheiten... Gleich findet unser Bad im Cointreau statt! Freiheiten und Freuden! In Worten würde ich das nicht überschätzen. Freiheitssinn darunter leiden ja Menschen nicht. Künstler, am ehesten, die haben einen Sinn präzis mit Freiheit umzugehen. Worte begrenzen das doch immer. Alles bleibt voll Sinn und Regeln. Ihre, wie mein Reden das viel besser offenlegt. Du magst nun kein Cointreubad? So war aber der Plan! Du kamst natürlich doch auch deswegen her. Warum diese Tropfen? Erwinnere Du Dich doch, was ich eben sagte! Warum all dieses Getropfé? Es raubt mir die Konzentration auf das Wesentliche. Weisst Du woran ich daran denken muss? Kein Armbruch auf kurziger Landstraße, total aussig den Berg runter. Almitjas hinten im Back, wer will da nicht ans Ziel? Drei Wochen vom Algarvenfieber kuriert! Der Urlaub im Krankenhaus. Warum ich's erzähle? Mit dem Gips juvenil' meine Tage verträdeln und nicht weg können! Wie so eine Schiene der gesamte Tag. Demals hat es auch jeden Tag geregnet. Wasserläufe rinnen das Fenster herab. Ich habe langsam das begrenzte Erleben gehasst. Ach, wie fremdgesteuert mein ganzes Tun ohne gute Verständigung war. Ein bisschen fühl ich nun so. Du bist unnahbar, es regnet, ich rede. Und im Reden sickert das Gefühl, es tröpfelten die Worte immerfort. Plappern gleich Regenfall. Plappere törichte Analysen während Du nicht mehr zuhörst. Eine auch befreiende Vermutung. Wo Regnet es nicht? Wo fehlt der Fluss? Der Alkohol, das vermutest Du nun. Ich trank nicht viel. Es erscheint mir, der Regen fließt in die Gedanken und durchnässt Worte. Wasser trennt. Wo schwimmen die Buchstaben? Wo ist der Weg nun? Magst nicht wieder laufen? Daheim bei Dir ist es doch schön. Avergasse, kenne den Weg, Locker gef'unden. Ich sei ein Pflücker? Lade Dich ein, suche den Pfad und nun spiele ich mit Worten? Wo Tropfen in meine Sätze regnen, ist kein Spiel! Wenn Buchstaben sich vielfältigen, soll ich nur was tun? Aquaplaning auf der Straße des Wortketten? Du lachst über mich! Stur suche ich weiter den Sinn in wilden. War es das Wasser? Tropfen, fallen von oben nach unten. Wie soll ich dabei nach vorne denken?

IL PLEUT

"I was in Japan twice last week," he said. "Peanuts, they served us in flight, and I lost quite a few." What airlines was it? American Airlines. He reassured, apologetically, no pause, no smile. And small scraps made of water from Idaho? Not that I wanted to get involved in mixups created to havoc my true-blue relationship with my ex, so I weaseled my way out of eloquent acts of elocution, opting for the strudl, or native needs for release from logic as seen from a mille most Erato-esque. Erato, the Greek muse of poetry, that's who. Let's hush happy comes: episodes to relieve myself of this ex- feeling. Japan? No adieu. Alibi? Ah, he treated me like a shoe. I'd adored him for a year. He slimmed our chances for eternal nonsense in America, among the weak orcs of emotion. He was a painter's poet, and duly expert, pestered by my presence. Japan twice in one week! So ends our elated trading of thoughts, for a year, reading arena of the real exit. I had helped him title his cryptological paintings, setting out palette hues, in his hot wet XL studio. Drama, he said, drill, dry tooling the palette for me, I wanna mix it all, requisite bob-weights. As I didn't know what that was, I decided to recite our love, trying to distract him from the task. He'd asked me little before rationalizing that his madness was like an extreme case. Loved eleven radii, said he, as if love was a circle he could measure. I admired his ruffel-casal metaphor, and knew for fact then trapped as I was in Eden, that I'd be his slave for the eve. In the reality see, he said slowly, I would need you to bodyslam the epic poem painted here on the wall behind this curtain. Amidst some gurus, a painting, Iraqi maps, dislocated typography, rudition, it appeared! Beauty Clues, rather, that could trigger Mysterious Sects of Compliances! A title for me already? Brilliant. I love it. I, mistaken, thought he loved me, when all he loved were actually the teaching notes aligned to please his need of theoretical up-art. Those rival sects some abide by, others go against, and muttering curses alone would be absolutely no fun at all. Bookworms Unite, under a Spot of Berliner Raffle-Rousing, I said, with an exclamation tip left sans the points, so it looked like dislocated typography-bacan. Always poetic. These tassles of thoughts, drips of paint, alone. Or as scars on his leg, I stabbed him with forks, did I hate him. He accused me! Envy, he asked, of my fame and twice in Japan? Unsettled, I set out tonight to undo the damage done. Speak to me! His look announced that banal malaise. He didn't care. Love was not evergreen, no. He advanced towards my handheld fork to leave me alone, he said in angry chiasm of speech. He inserted an extra s, like a charmed with a lisp. But I am simply acting out the esprit, the spirit of your droll paintings, my dear. Still holding the fork, he breezed past me. Meeting the leg with my fork would need exact timing. Never stopping, he kept interrupting me in my sundry attempts at excuses. Must we dance this way around each other? He braved delicate orbits, turning excess, his own, into an absurd idea: win me over, don't stab me hard again, as you did last night. I injected seven titles: Inured to Anagrams; Untitled Was a Noted Option Refused; Abbreviations Packing Begot- Allotted Spots; Altars Whose Alterations Made Looney Sense; But Ah Hell, Apollinaire Might've Polished Liquid Logic; Zipcodes Not to Be Ignored, Zionism Had Absolutely Nothing nor Zippered Leeches Nope, Nil, Zilch; Missions Inlaid into This Text Cleaved the Future Meaning of His Work. Though he weeped alive, fork embrittled in his thigh absolutely mine he was not. Free-Honolulu, I announced to him in a befuddled telegraphic message. Raffish Mr. Koresh (that was his name) addressed me as in painter-mistaken ire. If Babel might be my preferred destination...? He managed to endure that pain, yes, quite remarkably. Gleaming accordingly to his flesh the bloody fork barbed as it was, in its vexed form, might have been like the sardines jammed into his early works, punctured with the paradox that the piercing had disappeared avoiding gangrene which was much to my relief, of course. Not long clinging to everlasting eternal lies, I had edited my heart, so that love might embrace the possibility indeed: Japan twice? Hanging on all of those anxious days of that week, I abandoned all the hope in those XL paintings, orange sardines or redherrings that reacted his cause. His carcass would have looked good collaged on tacky, sedulously hackneyed ripped drip painting. But like I told you: his style was rakish. An economy of emotions was his accepted form of ... emoting. Actually, no one referred to him as a gentleman. Cancellation of rampant punctuation was how he liked to closet his caprice of painting sardines and then painting them over. Abstraction rules capitalism, he said, and I yawned. Museums are banks to be evacuated of fame but fortune remains. Boom! Every artists energy shall be sucked under a vortex, far away from Berlin, no, it shall be Wonders, I said. But he was not in listening range. That dotted thigh caused indeed still considerable Bernini-esque gaps of discomfort. Those 's, you said, it's the s's running against the u's needed like leeches. No wonder Georges Perec disposed of the e's! How disposable he made me feel: When you leave me, I said, can I come with you?

ART INTERNATIONAL
Strada Regina 5
6900 LUGANO

21.4.1965

Dear Mr. Judd,

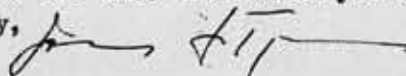
Hail ~~and farewell~~ ! I hate to let you down on your return ~~to~~ Sweden from but it would have to be said sooner or later. What you're ~~sending me~~ is not what I want. It's not what you say that bothers me -- I have always held the critic should be allowed to call his shots as he sees them -- it's the way you say it, or at least the way you say it some of the time. I like your writing best when you settle down, dig in, and do a good square job of work; I don't like it when you talk off the cuff, it's too "informel" for my taste. Even garrulous at times -- not because what you say isn't to the point or worth saying but simply, again, because of the shambling basic-Hemingway you elect to write in. "Most of the work shown is painting. There's some sculpture. John Smith shows a painting. It's red. It's ~~fine. It's more~~ than ~~any~~ after-image."

What it amounts to is that I like prose, and don't believe writing should sound, like, formless, like conversation mostly sounds.

So I hope we part friends. Your first article comes out this week; check will follow at once. ~~Second~~ article comes out in May, with payment again on publication. The second came in plenty late, as you know, and the dummy for the May issue having already been largely assembled, I had to cut it some. I kept the shows you liked, cut most of the rest including the list of odds and ends with which you concluded.

EDITOR: JAMES FITZSIMMONS

Sincerely,



Übersetzt von Wilfried Prantner

Wenn Ihnen jemand einen Liebesbrief schreibt, wie lesen Sie den? Oder genauer gefragt: Können Sie ihn überhaupt lesen?

Sollten Sie nämlich imstande sein, den Brief von Anfang bis Ende durchzulesen, könnte es sein, dass er nicht seinen Bestimmungsort erreicht hat. Denn sein Adressat ist nicht unbedingt die Person, deren Name auf dem Umschlag steht, jedenfalls nicht das empirische Individuum, das durch den Namen, den der Briefträger auf dem Postkasten der Zieladresse ausfindig zu machen vermochte, mit einer juristischen Identität ausgestattet wird. Der Adressat ist ein Phantasma, das imaginäre Wesen, welches der Schreiber durch seinen Text ins Leben zu rufen versuchte: der einzig wahre Leser, einer, der das Geschriebene zu begreifen vermag und bereit ist für eine solche das Innerste erschütternde Form der Rede. »Diese Tür war nur für dich bestimmt«, sagt der Türsteher in Kafkas Parabel zum sterbenden Mann vom Lande, als er sich daran macht, sie für immer zu schließen. »Dieser Brief war nur für dich bestimmt« ist auch die ganze Botschaft des wahren Liebesbriefs an den Leser und erlischt während ein neues Selbst geboren wird. Aber so ein Brief ist zu überwältigend, um ihn von Anfang bis Ende zu lesen; das erstaunte Auge kann nur dran picken wie ein Vogel, der halb verrückt ist vor Hunger und doch von der Fülle eines einzigen Kornes zu platzen fürchtet. Logik und selbst die Zeit geraten durcheinander, wenn das Begehren seine Bedeutung auf einmal jederzeit und allerorten findet.

Für mich – und vielleicht nur für mich? – besteht die Kunst von Natalie Czech genau aus solch verliebtem Lesen und Schreiben. Ist es möglich, sie als einen einzigen großen Liebesbrief zu sehen: ein Billetdoux an die Dichtung? Ihre Kunst ist in die Dichtung vernarrt und will ihr so nahe wie nur möglich sein. Und diese Liebe wird, so glaube ich, erwidert. Die Dichtung lässt diese Kunst sehr nahe an sich heran. Denken Sie nur an Paare, die so miteinander verschmelzen, dass sie sich ähnlich zu sehen beginnen und ihre Sätze gegenseitig zu Ende führen. Bei der Betrachtung oder – wie ich genauso gut sagen könnte – der Lektüre von Czechs Arbeiten weiß ich nicht mehr, ob ich sie als Kunst oder Dichtung bezeichnen soll. Die beiden werden eins, vereinigen sich wie Liebende, die die »andere Hälfte« gefunden haben, welche sie nach dem Mythos, den Platon im Gastmahl Aristophanes in den Mund legt, vervollständigt. »Und dies Verlangen eben und Trachten nach dem Ganzen heißt Liebe«, sagt Aristophanes. Was er nicht sagt, ist, dass wir sie nur stückweise finden – ein Wort hier, eine Wendung da. Neuerdings ist viel von »konzeptueller Dichtung« die Rede, die nach einem ihrer Vertreter, Kenneth Goldsmith, »aus taktischen Gründen Unkreativität, Unoriginalität, Unlesbarkeit, Appropriation, geistigen Diebstahl, Betrug und Fälschung zur Regel erhebt«, während ein anderer, Christian Bök, davon spricht, »mithilfe geklauter Texte, beliebiger Wörter, zwanghafter Regeln, langweiliger Ideen und selbst Cyborg-Werkzeugen eine Reihe anti-expressiver, nicht-diskursiver Strategien zu mobilisieren, die jegliche idiosynkratische Zurschaustellung ›lyrischen Stils‹ unterbinden.« Vielleicht würden Goldsmith und Bök Czechs systematische Methoden als den ihren verwandt ansehen. Czechs Arbeiten – wie übrigens auch die der beiden Dichter – zeigen jedoch, dass diese Methoden die romantische und subjektive Inten-

When someone writes you a love letter, how do you read it? Or rather, can you read it at all?

It could be that if you have enough sense to read the letter through from beginning to end, then the letter has failed to reach its destination. Because the addressee is not exactly the person whose name is written on the envelope, or at least not what we might call the empirical individual whose legal identity is conjured by the name the postman has succeeded in finding on the mailbox at a given address. The addressee is a phantasm, the imaginary being whom the writer has tried to conjure into existence through the text: the one and only reader, he or she who can understand what has been written and is prepared to be addressed in this manner which shakes us to the core of our being. "This doorway was meant only for you," the gatekeeper told the dying man from the country in Kafka's parable, as he was about to close it forever. In the same way, "This letter was meant only for you" is the entire message of the true love letter that one reads, expiring, as a new self is born. But such a letter is too powerful to read from beginning to end; instead, the astonished eye can only peck at it like a frenzied bird, half-starved yet afraid to burst with the fullness of even a single seed. Logic and even time are confounded as desire suddenly finds its instance of meaning all the time and everywhere.

For me – and perhaps only for me? – the art of Natalie Czech consists of just such a reading and just such a writing: enamored. It is possible to see her work as one enormous love letter: a billet-doux to poetry. Her art is smitten with poetry and wants to get as close to it as possible. And this love, I further believe, is requited. Poetry lets this art get very close indeed. Think of one of those couples whose identities become so entangled that they even begin to look alike, and finish each other's sentences. When I look at Czech's work – or as I could just as well say, when I read Czech's work – I am no longer sure that I should call it art and not poetry. The two start to become one – to reunite like lovers who have found the "other half" who completes them, as in the myth that Plato puts into the mouth of Aristophanes in the Symposium: "the desire and pursuit of the whole is what is called love," the playwright tells us. What he neglects to say is that we only find it in bits and pieces – a word here, a phrase there. Today, one often speaks of "conceptual poetry," which according to one of its proponents, Kenneth Goldsmith, involves "tactics using uncreativity, unoriginality, illegibility, appropriation, plagiarism, fraud, theft, and falsification as its precepts," while another, Christian Bök, speaks of using "stolen texts, random words, forced rules, boring ideas, and even cyborg tools in order to mobilize a variety of anti-expressive, anti-discursive strategies that erase any idiosyncratic demonstration of 'lyric style.'" Perhaps Goldsmith and Bök would recognize Czech's systematic methods as akin to their own. But what her work shows – and I think the same is true of theirs, by the way – is that these methods, far from abolishing the romantic and subjective intensity of poetry, take it to a higher pitch.

But if Czech's art is trying to become one with poetry, why does it typically take the form of photography – a very rare medium for the presentation of poetry – and not of printed pages? In my view, her adherence to the medium of photography seems almost a last desperate effort to hold on to the status of art for her work instead of allowing it to slip into the realm of poetry, or anyway of writing; because after all the last thing the lover wants to give up is the possibility of gazing at the beloved – and this gaze depends on there being some remaining distance, no matter how small. Photographing poetry means gazing at it.

A SMALL BOUQUET FOR ALIX GRES

The first consciousness I had of the beat poets was through a feminist novel. I read the book because the author had my first name. I would've been about 9. The actual object smelled a little. I must've trusted the cover image that it was all about hearts of mysteries: a cropped-haired woman knotted into a '7. The prose's a whole other story... I do know the pages're soft & floury - this is an old book. Sweet whatever effulves toward you! I read the thing with a violent pubescent urgency (full of love and sex as it was). The basic story: 50s girl, bored & stymied by small US town moves away to NYC's beatnik Village. Seamy poet picks her up only like a week later. Humorous but a wholesele prick, he lives in a small world, a bohemian life's fantasy. He is an asshole, and her youth knows. Love meaning! She sleeps around. Then she marries. Before you know it, the 60s are afoot. She's had children. A million teenagers come to NY fleeing oppressors. She walks & demonstrates, makes shit, but feels the movement passing her over. Enter-women. Finding a group 4 Womens liberation, heroine allows herself to work towards some goal beyond her own family and person. Which in turn releases her. She falls in love with a woman--etc. IE: life articulates w history. You get the idea. I read it, between ages nine and, oh, thirteen maybe a half dozen times. It was the TRUTH. Was it an autobiography? I never knew to what extent. Whatever new knowledge the book was dispensing was held btwn its covers, apparently. I didn't touch it after I started high school. Too real, & too risky. This was not a metaphorical book. Easy to keep pure, what's only half-recalled. Later I'd notice the story's poets wr not THE Beats, who mostly pissed off during the late 1950s- to SF I believe. But that sll was way after, only recently when I finally came back to it. In my current sense of myself I'm a young woman, though I'm now the age of the essay poet. On one view, this fact might indicate progress. (Of course I vowed-aged eleven-that these women's mistakes wouldn't be mine. I do admit to later partaking in the satisfying thought: Yes, my problems are new and different) There was something v uncanny... about finding out what actually was in the book: reading through what I hadn't registered as anything other than my own memories. There's a lamp that the heroine really adores, with two bulbs out of three. Wasn't that my lamp? She calls it the winking goddess. Not my image? Other parts that I'd completely forgotten - her chessplaying maxims, her heroes-had an odd resonance for my current self. The story's poets, it seemed to me this time, suffered from a sense of belatedness, hanging around the Village while, their historical emissaries left for the coast. Maybe that's why they were such jerks. I learned at one point that my father had known the author.

A SMALL BOUQUET OF PRECIOUS STONES

I recall a cave below the underworld, from an old book, where out of all those beings enslaved by the Queen, They'd 1 friend who must be trusted, who told the heroes, beneath the dark hearts of the deeper caves, they would see not dead gems but the rose's a whole fresh ruby. "I do know the not soft sour jewels of the surface. Not sweet, what an awful bit to eat" says the pal who prefers a violet amethyst indulgence. He loves the diamond wine, those lead gems, their juices wetly drip down chins and the emerald's fresh cream dribbles into grimy beards. Let me go, pleaded the fellow, unmanned but whole. The book now lost, was pleasure for me. I life's gems will not waste those wetly, try to pullover meaning! I wished for deep caves, color-carved, w/ you wet w/ onyx and amethys. I tried to see the deep caves, to find the jewels growing down and wild like common vines over a river of fire & hot lava. I do want to go deeper-- to find the source, with a core all around, lower than the devils can see. I can see you, jerking from a branch a new, well-shaped fruit. It shines in your hand, alive with light, every fruit glows, with the hot, sybatic fire. Your mouth takes not a chance, deathly one judges a fruit. The fruit's fire flames up the iris, a sapient look. I see the caves, the gems, with wet and dreamy eyes, not only because some shitty circumstance, your departure so much uneasy than either of any could guess because there isn't any distance, isolation's not easy, but no true distance. Think of deeper caves, not any caves, but the lost ones. Basmirched caverns isolated depth in books, like in Xenadu. Believe me that all I, we are is living beneath the surface, meeting and yielding you'll find all caverns lead back to the molten core, nothing separates the seas and lands, deeply nestled in the interior of the earth. The Khans homes of ice and caverns measureless to man, in starless, immense chasms, the arcades and tunnels all lead to us. Always I think of the lanes, the roads that now connect from outside my house and lead to Patagonia and up to the Arctic Circle and a road that stretches from me to you. These only overlay a sly top, covering only the sunkissed lands, but we truly adore all those places that cannot be seen. Adore is falseness, adoration is for servants, we revel, we exalt, we shiver as we drink diamond wine daily, together but apart, but in those fathomless chambers, we live our ethereal lived, plucking the fruits, dancing in the incandescent glow of those deep lands that can't be seen by just anybody. Newly ours a letterly affair and not a nightly slumbering, I've traded in my fingers for words. Beneath all these fragile phrases, each a decaying flower, there're caves deeper still, wine more heedy.

And then there is Czech's working method: She often places other people, collaborators, between herself and the poetry with which her work is concerned. For instance, to make "A small bouquet by Frank O'Hara" (2011), as Czech explained to an interviewer, she "invited seven different authors to each embed and recontextualize O'Hara's calligram in a text of their own, placing the component words of his poem in their texts in exactly the same spatial relationship as it is in the original poem." In other words, she did not herself generate the encompassing texts any more than she did the calligram that was to be nested within them, but asked others to do this on her behalf. Why? Doesn't this prove that Czech takes a sober, objective, disenchanted, and (one might even say) pointedly non-lyrical stance toward the poetry she is handling? Well, no, I would respond — not necessarily. Just as likely would be the opposite case, in which the potential encounter with the beloved has become so fraught that in order to maintain a modicum of self-possession, one must ask someone else to mediate the encounter. Picture the recipient of a love letter who, too excited to read it, thrusts it into the hand of a trusted friend, saying, "I'm afraid to look at it — here, you read it first and tell me what it says," or on the contrary of the one who says, rather like Cyrano de Bergerac's friend Christian in that old warhorse of a play, "I get all tongue-tied when I think of her, I can't think of what to say. Please, you write the letter for me, won't you?"

But wait a minute, you might say at this point, perhaps even conceding that I am right that the use Czech makes of poetry in her work is founded on an emotional investment and not the indifference that Duchamp, for example, claimed for his exercise of choice in his readymades — but still and all, am I not exaggerating the intensity of this investment, and hyperdramatizing its effect, by attributing to it the anxiety and ecstasy with which a lover reads a letter from, or writes one to, the loved one? After all, Czech's works really are highly conscious, cannily conceived and thoroughly worked out aesthetic constructs, and not manifestations of raw feeling. Well, that's true enough, so maybe I am exaggerating. Maybe it's that I am the one in love. The fact is that I really do love Czech's work. "The poems find their text," Czech says. "And the texts their poems." Likewise, every artwork finds its viewer, and every poem its reader. With these works, I don't know which to call myself, but I can't help but feel they were meant just for me.

This essay was commissioned by Clara Meister, the 2012 curatorial resident at MINI/Goethe-Institut Curatorial Residencies Ludlow 38, for the solo exhibition "I have nothing to say. Only to show." with Natalie Czech. The exhibition was on view from March 30 to May 6, 2012. Please visit www.ludlow38.org for more information. Reprint courtesy the artist and Goethe-Institut New York.

All images © Natalie Czech / VG Bild-Kunst.

sität von Dichtung keineswegs abschaffen, sondern auf eine neue Ebene heben.

Wenn aber Czechs Kunst mit der Dichtung eins zu werden versucht, warum nimmt sie dann die Form der Fotografie – eines eher seltenen Mediums für die Darbietung von Dichtung – und nicht die von Druckseiten an? Meines Erachtens ist ihr Festhalten an der Fotografie so etwas wie ein letzter verzweifelter Versuch, im Bereich der Bildenden Kunst zu bleiben und nicht in den der Dichtung oder des Schreibens abzudriften. Denn schließlich ist das Letzte, worauf Liebende verzichten wollen, die Möglichkeit das, was sie lieben, anzublicken – und dazu wiederum bedarf es einer wenn auch noch so kleinen Distanz. Dichtung zu fotografieren, heißt, sie anzublicken.

Und dann ist da noch Czechs Arbeitsweise: Häufig stellt sie andere als MitarbeiterInnen zwischen sich und die Dichtung, der sie sich widmet. So bat sie etwa, wie sie einem Interviewer erklärte, für »A small bouquet by Frank O'Hara« (2011) »sieben verschiedene AutorInnen O'Haras Figurengedicht durch die Einbettung in einen eigenen Text zu rekontextualisieren, das heißt, die Wortbestandteile seines Gedichts in ihren Texten in derselben räumlichen Verteilung unterzubringen wie im ursprünglichen Gedicht.« Sie schuf also weder die umgebenden Texte noch das in sie aufzunehmende Figurengedicht, sondern beauftragte andere damit. Warum? Belegt das nicht, dass Czech gegenüber der Dichtung, mit der sie arbeitet, eine nüchterne, objektive, illusionslose und sogar ausgesprochen unlyrische Haltung einnimmt? Nein, würde ich sagen, nicht unbedingt. Genauso gut könnte es umgekehrt sein. Dass das potenzielle Aufeinandertreffen mit dem, was man liebt, dermaßen besetzt ist, dass man der Vermittlung eines anderen bedarf, um wenigstens einigermaßen gefasst zu bleiben. Stellen Sie sich jemanden vor, der einen Liebesbrief erhält, aber zu aufgeregt ist, ihn zu lesen und ihn daher einem vertrauten Freund übergibt mit den Worten: »Ich hab Angst hineinzuschauen, lies du ihn bitte zuerst und sag mir, was drin steht.« Oder stellen Sie sich auf der anderen Seite jemanden vor, der wie Cyrano de Bergeracs Freund Christian in jenem alten Schlachtross von einem Theaterstück sagt: »Mir verschlägt's die Sprache, wenn ich an sie denke. Ich weiß ihr nichts zu sagen. Ich bitte dich, schreib du den Brief für mich.«

Aber halt, möchten Sie an dieser Stelle vielleicht ausrufen, selbst wenn Sie mir vielleicht zugestehen, dass Czechs Umgang mit der Dichtung auf emotionaler Anteilnahme und nicht – wie es Duchamp für die Gegenstandswahl bei seinen Readymades behauptete – auf Indifferenz gründet, aber sind Ausmaß und Folgen dieser Anteilnahme nicht heillos übertrieben, wenn ich ihm das beklommene und ekstatische Gefühl unterstelle, mit der eine liebende Person einen Brief von jemandem liest oder an jemanden schreibt, den sie liebt? Schließlich sind Czechs Arbeiten doch höchst bewusste, klug konzipierte und genauestens umgesetzte ästhetische Konstrukte und nicht der Ausdruck eines unbändigen Gefühls. Nun, das ist wohl wahr. Vielleicht übertreibe ich tatsächlich. Vielleicht bin ich derjenige, der verliebt ist? Und es stimmt ja auch: Ich liebe Czechs Arbeiten. »Die Gedichte finden ihren Text«, sagt sie. »Und die Texte ihre Gedichte.« Ebenso findet jedes Kunstwerk seinen Betrachter und jedes Gedicht seinen Leser. Ich weiß nicht, als was ich mich vor diesen Arbeiten bezeichnen soll, aber ich kann mich des Gefühls nicht erwehren, dass sie nur für mich gedacht sind.

Dieser Essay entstand im Auftrag von Clara Meister, der Gastkuratorin 2012 bei MINI/Goethe-Institut Curatorial Residencies Ludlow 38, für Natalie Czechs Einzelausstellung »I have nothing to say. Only to show«. Die Ausstellung lief vom 30. März bis 6. Mai 2012. Nähere Informationen unter www.ludlow38.org. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und des Goethe-Instituts New York.

Alle Abbildungen © Natalie Czech / VG Bild-Kunst.