

Gespenstische Wahlverwandtschaften: Jonathan Meeses *Führerzimmer* unter der *Diktatur der K.U.N.S.T.*

Aaron Lazar Birgel

Wird die Auswechselbarkeit der
Ideen untereinander bestritten, so
beginnt Blut zu fließen.
(Emil Cioran)

Als der österreichische Architekt Leo Kammel 1938 das sog. *Führerzimmer* im Deutschen Volkstheater, dem heutigen Volkstheater Wien, errichtete, war dieser Raum als Privatloge für einen Besuch Adolf Hitlers vorgesehen. Obwohl selbiger das Wiener Theater nie betrat, haftet dem *Führerzimmer* ein fader Beigeschmack an: Das hässliche Gespenst der deutschen Geschichte spukt in diesem Raum. 2025 – 87 Jahre später – bespielt Jonathan Meese *DR. NO'S FÜHRERZIMMER*¹ in einer dreistündigen phantasmagorischen Performance, die er zusammen mit dem Dramaturgen Henning Nass konzipierte, und grölt: »Der Führer ist da, Adolf Hitler!«² Meeses Kunst ist performative Kunsttheorie mit universalistischem Anspruch – eine explizite Metakunst. Kunst erscheint

1 Der vollständige Titel der Performance vom 18.05.2025 lautet: *DR. NO'S FÜHRERZIMMER (EXORZISMUS »ZARDOZ« PASSIERT) LOHN DER A.N.G.S.T.: MUMIN! (MEIN OSMOSEGEHIRN »FANTOMAS«)*.

2 Vgl. Volkstheater Wien 2025.

als prinzipiell unplanbares, autopoietisches³ und letztlich nicht thematisierbares System – als Blackbox⁴. In dieser Perspektive wird Meeses Gesamtkunstwerk zur performativen Utopiefiktion, die sich im ›Un-Ort‹ des *Führerzimmers* als unmögliche Möglichkeit aufführt.

Die aufgezeichnete Live-Übertragung der Performance beginnt unvermittelt: Eine wackelige Kameraansicht zeigt die Wandverkleidung. Nach kurzer Signalstörung wird die Sicht auf das *Führerzimmer* freigegeben, wo Meese und seine Mutter auf einem Sofa sitzen. Weitere Mitakteure, etwa aus Ton- und Bildtechnik, durchqueren das Kamerabild. Im Hintergrund sind die treibenden Bässe und Meeses robotischer Gesang des Songs *Dr. Deutschland* aus dem 2025 veröffentlichten Kollaborationsalbum *Gesamtklärwerk Deutschland* mit DJ Hell zu hören. Gleichzeitig bedient Meese eine Minispieluhr mit applizierter Deutschlandflagge, wodurch eine chaotische Soundmixture aus *Technobeat* und Nationalhymne entsteht. Der Klang der deutschen Hymne bricht immer wieder ab, um Platz für gestische, zuckende Tanzeinlagen Meeses zu bieten. Der Tonus für die folgenden drei Stunden ist schon nach zwei Minuten gesetzt: absurdes Kunstspiel, intermediale Improvisation und natürlich ›Deutschland‹. *DR. NO'S FÜHRERZIMMER* gibt sich direkt als Ort des Provisoriums zu erkennen.

Das *Führerzimmer* ist bestückt mit allerlei vermittelnden (Spielzeug-)Requisiten. Stofftiere, Puppen, Bücher, Schallplatten, Telefone, Wecker, Sonnenbrillen, eine Garderobe mit Uniformen und Maskenraden, Sicherheitsschilder, übermalte Fotografien, Gemälde, digitale Filme und eine Leinwand bevölkern den unübersichtlichen Raum. Meeses sammlerisch-anhäufende künstlerische Praxis äußert sich in dynamisch-ästhetischer Unordnung, die den Rahmen – oder besser – den Raum seiner Kunst absteckt. »Die Ordnung, die ich brauche, ist das Chaos!«⁵

3 Zum Begriff der *Poiesis* vgl. die Beiträge von Hannah Schiefer und Robin Nagel in diesem Band.

4 Zum Begriff der Blackbox vgl. die Beiträge von Svetlana Chernyshova sowie Anna Grelik und Timo Skrandies in diesem Band.

5 Schäfer 2025.

Nass erklärt in roter Kindersonnenbrille:

1938 – Das ist tausend Jahre her [...] und 1000 Jahre stecken Geschichten und Gesichter und Figuren in diesem Zimmer: Es wird Zeit, diese Figuren dem Platz zu verweisen, sie aus unserer Geschichte wegzupupsen! Wir führen heute eine Teufelsaustreibung durch, wie es die Welt noch nie gesehen hat. (5:49-6:13)

Dann hält er ein hartgekochtes Ei mit aufgemaltem Hitlerbart in die Kamera und verkündet: »Wir schreiben das Jahr 2367. Wir gebieten euch, ihr unreinen Geister, als Diener der Kunst, mit der Kraft der Diktatur der Kunst, weicht von uns!« (6:18-6:36) Von Meese herzlich beklatscht übernehmen nun »Äbtissin und Abt« (6:42-6:44), also Mutter und Künstler selbst, den illokutionären Sprechakt und führen ein erstes Telefongespräch mit dem »Führer«.

Abb. 1: Jonathan Meese, Dr. No's Führerzimmer, 2025. Screenshot: 0:22:07.



In einem 50-minütigen Rollenspiel erklärt Meese seiner skeptischen Mutter die »Diktatur der K.U.N.S.T«, obwohl sie seine künstlerische Programmatik bestens kennt. Dabei greift der Künstler auf alle möglichen umliegenden Gegenstände zurück, um sie für sich und seine

künstl(er)i(s)che Theoriebildung sprechen zu lassen und postuliert ihre Genialität (Abb. 1). Immer wieder wird Meese von seiner Mutter ermahnt: »Aber du sagst doch, er ist nicht da, deswegen lass ihn doch weg!« – »Genau, deshalb nenne ich diesen Raum jetzt Führungsraum, Führungsraum! Ne, da kommen wir jetzt wieder zur Diktatur der Kunst zurück.« (27:16-27:28) Während er seine Mutter händchenhaltend aus dem Raum führt, behauptet Meese: »Ich mache es eben nicht, Mommy! [...] Die Kunst treibt das böse weg. Ich bin nur sozusagen Spielkind, ja.« (50:53-51:03)

Nachdem »Mommy« das *Führerzimmer* verlassen hat und er sich eine SS-Uniform überstülpt, fragt der Künstler in den Raum: »Kann ein Kostüm böse sein? Meine Mutter hat mich gewarnt, also dieeee SS-Uniform-Sachen da darfst du...eh, ja!« (1:18:44-1:18:57) Dann zeigt er auf die Hakenkreuzbinde, gibt in affektierter Haltung vor, an dieser zu lauschen und fragt: »Ist das böse? Ich merk nix...« (1:19:20-1:19:26)

Eine Hamsterpuppe auf dem Tisch ahmt Meeses sprachliche Äußerungen nach. Der Spiegeldialog schaukelt sich hoch, denn auf die verzerrten Wiederholungen des Spielzeughamsters antwortet der ekstatische Künstler mit immer unkenntlicheren Stimmverstellungen und übertriebenen Gebärden, bis ihm der Speichel an den Lippen klebt. Die Absurdität der Szene wird durch Meeses Interrogativsätze, deren Antwort immer nur nachgeäufte Gegenfrage ist, unterstrichen.

Rund 12 Minuten improvisiert der Künstler über seinen Song *Motherdance*, gestikuliert mit abgewinkelt-erhobenem Arm und seinem angeeigneten *Meesegruß* und grölt »John Carpenter, Richard Wagner, Adolf Hitler!«, »Tanz die Mutta!« oder »Alle sind da, der Führer ist da!«⁶ und fordert die Absetzung jeglicher Ideologie unter der »Diktatur der K.U.N.S.T.«

6 Vgl. DAF *Der Mussolini* (1980).

Abb. 2: Jonathan Meese, *Dr. No's Führerzimmer*, 2025.



Nach 1 Stunde und 54 Minuten beginnt die Auseinandersetzung mit dem Finale von Stanley Kubricks *A Clockwork Orange*, die bis zum Ende der Performance andauert (Abb. 2). Auch nach mehrmaligen Bitten seiner Mutter, die knapp 40 Minuten vor Ende – passend zur *Übereinkommensszene* – erneut das *Führerzimmer* betritt, setzt Meese das Schauen und Transkribieren des 1970er-Jahre-Kultfilms in das verfremdende Vokabular der ›Diktatur der K.U.N.S.T‹ fort.⁷

- 7 Im Film *A Clockwork Orange* wird der hedonistische Anführer einer marodierenden Jugendbande Alex DeLarge im Gefängnis einer Konversionstherapie unterzogen. Alex wird als geheilt entlassen, doch wann immer er einen Gewalt- oder Lustimpuls empfindet, setzen heftige (körperliche) Aversionen ein. Diese Symptome treten auch beim Hören von Beethovens 9. Sinfonie auf – der Lieblingsmusik des Protagonisten, die als Hintergrundmusik der *Ludovicotherapie* fun-

Abb. 3: Jonathan Meese, *Dr. No's Führerzimmer*, 2025. Screenshot: 2:19:10.



Ko-kreatives Ereignen

Jonathan Meese benutzt den Film *A Clockwork Orange* als Allegorie seines postulierten Gesamtkunstwerks, der ›Diktatur der K.U.N.S.T.«. Alex DeLarge – die Hauptfigur des filmischen Kollaborateurs – ist »unheilbar, aber nicht krank«⁸. Dementsprechend wird das *Führerzimmer* einer erfolglosen Konversionstherapie unterworfen.

In Meeses Kunstuniversum herrscht nicht nur eine Komplizenschaft der Dinge, sondern auch eine Komplizenschaft mit den Dingen, ein Symmetrisierungsprozess. Der Künstler als Kunstfigur ist zwar Kurator und Vermittler, in seiner performativen Rolle gleichzeitig aber

gierte. Um einen politischen Skandal zu vermeiden, wird Alex, nun selbst Spielball der Gewalt, am Gehirn operiert. Anschließend entschuldigt sich der Innenminister vor laufenden Kameras und Alex wird als wiederhergestellter Held gefeiert. Das Widerspiel der vermeintlichen Heilung und ihrer Nebenwirkungen konzentriert sich in der letzten Szene des Films: Alex' versöhnlicher Schlusssatz ›Ich war geheilt, alright!‹ wird von seinem schmerzhaft verzerrten Gesicht kontrastiert (Abb. 3).

8 Eikmeyer/Mampe 2018, 411.

auch Teil dieser Dingwelt. Diese »Entsubjektivierung der Kreativität«⁹ macht ihn zu einem Akteur unter vielen. Dabei scheinen seine Requisiten, seine unbelebten Kollaborateure kakofon zu ihm zu sprechen.

Meese beschwört und verkörpert so den dionysischen Rausch, die Einheit mit den Dingen – ihre Genealogie wird zu ihrer Ununterscheidbarkeit. Die dionysische Kraft fungiert hier als metakünstlerisches Symbol,¹⁰ als zerstörender, sich verwandelnder Prozess in Analogie zum »Wesen« der Kunst. Im *Führerzimmer* zirkulieren die Referenzen: Dinge werden zu Zeichen (*A Clockwork Orange*) und Zeichen zu Dingen (Hakenkreuz). Es gibt keine ursprüngliche Materie – Meese gliedert alles seiner entideologisierten Kunstideologie unter. Die kulturelle Bedeutungszuschreibung wird als Konstruktion entlarvt, indem die ko-kreativen Zitate unweigerlich als austauschbare Zeichen, als klischeehafte Masken, benutzt werden. Alles ist Bild und wird metabolisch in lustvolle Spielenergie umgewandelt. Wenn alles Kunst ist, ist alles eben auch künstlich.

Laboratorium

In und aus dem kulturellen Chaos des *Führerzimmers* heraus entsteht eine neue Welt(-Ordnung). So versteht sich Meeses explizite Kunstanschauung im Sinne der aristotelischen *Poetik* als vollkommene, wohlgeordnete und somit »totale« Gegenwelt. Spannungen zwischen Symbolischem und Realem werden durch die Medialität der Performance ununterscheidbar neu verhandelt. Bei der Verwendung des »Meesegruß«, von Meese als reine »Muskelbewegung« bezeichnet, verweist gerade die Quantität auf den Hitlergruß im Dritten Reich.¹¹ Die chaotisch-komplexen Verknüpfungen seiner Leit motive, überladen mit kulturellen Assoziationen, fungieren als energiereiche Pathosformeln.¹²

9 Mersch 2017, § 3.

10 Vgl. Mersch 2017, § 1.

11 Vgl. Latour/Lowe 2013.

12 Vgl. Brock 1983, 26.

Meeses ko-kreative Akteure durchlaufen ständige Zerreißproben, die sich in Abwandlungen und Kreuzungen wie ›Richard Wagnerz‹ manifestieren.¹³ Erklärtes Ziel ist es, »Wörter zu schaffen, die nicht mehr teilbar sind. Dann kommt man zu Begriffen wie Gott, Erz, Volk oder [...] Laute[n], die gar keine Bedeutung haben.«¹⁴

Das *Führerzimmer* wird so zum Versuchsraum der Kunst, zum virtuellen Laboratorium, in dem diese Prozesse testweise aufgeführt werden. »Das Studio des Künstlers [...] war immer schon [...] eine Stätte der ›Un-Ordnung‹, die die anhaltende Praxis des Suchens, Verwerfens [...] sowie der unendlichen Anstrengung, das Nichtausdrückbare zu treffen, befeuerte.«¹⁵ Nicht nur Meeses Malakt wird »offensichtlich von der Beschaffenheit des Materials diktiert«,¹⁶ hier wird der gesamte Kunstakt vom Material diktiert. Das Material sind die eingangs beschriebenen künstlerisch-kulturellen Artefakte, deren Materialität komplex-undurchsichtig geworden ist. Diese Dinge sind vielschichtige Netzwerke mit Zeichencharakter, die so unvermittelt wie möglich als Kunst(materie) aufgefasst werden. Sie verweisen auf den gestalterischen Akt und somit auf die ›Diktatur der K.U.N.S.T‹, die alle Requisiten Meeses Gesamtkunstwerk unterwirft. Die anhaltenden, verfremdenden Übersetzungen von *A Clockwork Orange* verdeutlichen diese Abbildungsqualitäten des Materials (›Totale Grafik‹). Meese führt die künstlerische Substanz, die Zeigefunktion der Kunst so auf doppelter Ebene vor. Dabei kommt dem Stilmittel des Zitats eine übergeordnete Rolle zu.

Chemische Metaphern wie ›Osmose‹ oder ›Dekontamination‹ erinnern nicht nur an Goethes *Die Wahlverwandtschaften*; Friedrich Schlegel verstand Dichtung als Laboratorium.¹⁷ Seine *Universalpoesie* strebt eine gattungsübergreifende, prozessuale, autonome Kunst und freie Gesellschaft an. Meeses chemische Vokabular verweist auf jene Traditionslinie, in der sich seine Gesamtkunstwerk-Kunst bewegt und

13 Eikmeyer 2012, 654–656.

14 Gronen 2007, 115.

15 Mersch 2016, 103.

16 Mampe 2009, 53.

17 Vgl. Chaouli 2001.

die Forderung nach total autonomer Kunst als typisch deutsche Eigenart der Kunstanschauung fortlebt. Die Entzweiung von Mensch und Natur erkennt Meese in der ›Durchdemokratisierung‹ und fordert deswegen immer wieder ›Unwählbarmachung‹ und eine Besinnung auf das ›Natürliche‹, womit die Kunst als transzendente Dimension gemeint ist. Das instinktive Zusammenmischen der verschiedenen Akteure im *Führerzimmer* ist die performative Aufführung der ›Diktatur der K.U.N.S.T‹ als unplanbare Befehlsgewalt, quasi als gespenstische Wahlverwandtschaft.

Hier wird die »ewige Wiederkunft des Gleichen«¹⁸ im Sinne Nietzsches künstlerisch erprobt, insofern Wiederholung nicht als bloße Reproduktion verstanden wird, sondern als sich vollziehendes, strukturell wirksames Prinzip, das Differenz im Modus der Wiederkehr erzeugt und damit Kontinuität und Variation zugleich hervorbringt. Gilles Deleuze folgend, markiert Wiederholung somit eine Übertretung: Sie durchkreuzt Repräsentation und macht das Zeichen selbst zu einer despotischen Kraft der Differenz, zum *Simulakrum*.¹⁹ Folglich entweihen und banalisieren Überidentifikation, die ständig variierenden Wiederholungen und die Bedeutungsüberladung der Zeichen das ›Böse‹.

Meeses referenzierend-wiederholende Praxis und Widersprüchlichkeit gehen dabei Hand in Hand. Seine repetitive künstlerische Praxis ist zyklisch: unendlich fortsetzbar und ständig abbrechbar. Das korreliert mit Ruth Sondereggers These: »Die ästhetische Erfahrung endet gar nicht. Ihr Spiel ist ein strukturell unendliches.«²⁰ In diesem Sinne bricht Meeses performative, anachronistische ›Kunstgeschichtschreibung‹ mit kulturteleologischer Geschichtslogik – Geschichtsemanzipation als genuin subversives Potential der Kunst.²¹

18 Vgl. Nietzsche 2008, Kap. Was ich den Alten verdanke, §5.

19 Vgl. Deleuze 1994, 69–73. *Simulakrum* führt Deleuze in *Platon et le simulacre* (1969) ein.

20 Sonderegger 2000, 13.

21 Groys 2012, 10.

Durch seine »permanente künstlerische Performance«²² inszeniert sich Meese als Künstlerclown, als Avantgardeparodist. Er steigert den destruktiven Gestus ins Absurde und erklärt kulturelle Klischees (Nicht-Kunst) kulturreflexiv zur ewig gültigen Kunst – aus transzendentelem Fragen wird transzendentes Postulat. So oszilliert Meese zwischen Symbol und Allegorie: Das Symbolische wird überaffiniert und im allegorischen Bruch deterritorialisert.

Dionysische Blackbox

*Was teilt der tragische Künstler von sich mit? Ist es nicht gerade der Zustand ohne Furcht vor dem Furchtbaren und Fragwürdigen, das er Zeigt! – [...] er teilt ihn mit, er muss ihn mitteilen, vorausgesetzt dass er ein Künstler ist, ein Genie der Mitteilung.*²³ [Hervorhebungen im Original]

Als scheinbare Verkörperung eines dionysischen Künstlerideals öffnet Jonathan Meese die Blackbox des kulturellen Gedächtnisses. Die Auflösung des Formwillens, des apollinischen Scheins, quasi Zerschlagung der kulturellen Blackbox, demonstriert der Künstler in seinem Kunst-Tun. Einzig eine formale Raum-Zeit-Struktur erhält den apollinischen Formtrieb und setzt seine Praxis so in einen Kunstkontext. Ein solches Gesamtkunstwerk ermöglicht nur eine dionysisch-dominierte Kunst-Blackbox: »Diktatur der K.U.N.S.T.« bedeutet wertfreie Darstellung. Die Verwendung popkultureller Artefakte ist eine Form positiver Aneignung, die aus der Konstruktion eines eigenwilligen und traditionsbehafteten Kunstbegriffs und damit notwendiger Destruktion des Kulturbegriffs hervorgeht. Meeses vorgetragene und verkörperte Anschauung hinterfragt den Zeichencharakter des Zeichenmaterials, »Materialität und Performanz semiotischer Prozesse«²⁴ werden reflek-

22 Eikmeyer/Mampe 2018, 5.

23 Nietzsche 2008, 76.

24 Bippus 2009, 12.

tiert. Die Überführung der Zeichenrelation in die imaginäre Kunst-Blackbox verfremdet das Signifikat und entlarvt so seine Künstlichkeit.

Trotz vehementer, dionysisch-totalisierender Negation (›DR. NO‹) postuliert Meese Kunst als Heilsbringer, als einzige Blackbox, deren Autonomie bewahrt und deren Integrität das kulturelle Blackboxing öffnet und überflüssig macht. Diese metabolische Kunstauffassung ist eine mystifizierte und unplanbare Blackbox, bei der nur Input und Output, anstelle einer theoretischen Durchdringung der internen Komplexität, als betrachtenswert gelten.²⁵ So erklärt sich Meeses wildes Denken über Kunst in seiner Kunst, das zwar zur Kunst erklärt, niemals aber die Frage ›Was ist Kunst?‹ klärt, ›total hermetisch‹ eben. Meeses Fazit am Ende des ›Osmose-Gehirns‹ lautet: »Du musst, um etwas klarzumachen, musst du es oft sagen. [...] bis es intus ist – oder raustus. Das ist das Rein-Raus-Spiel. Das hat der gespielt, Alex DeLarge, [...] Und du musst eben Deutschland rein und raus, Deutschland Rein-Raus, Deutschland Rein-Raus!« (2:55:35-2:55:59)

Die Verschachtelung(en) der verschiedenen als Blackbox-Öffner rezipierten Buch-, Film- und Namenskomplizen, als fragmentarische Allegorien des angestrebten Gesamtkunstwerks, führen das konzeptuelle, sich selbst durchdringende Gesamtkunstwerk vor Augen. So ist das *Führerzimmer* als Laboratorium des Schreckens mit Führerfiguren und gleichwertig führenden Requisiten bestückt. Sie diktieren sich im eigentlichen Wortsinn der Diktatur auf und verdeutlichen im Dialog mit dem Künstler die performative Kraft der Ausstellung. In diesem autopoietischen System wird Output kontinuierlich zu neuem Input und ermöglicht so eine fortlaufende Werkproduktion.

Gesamtkunstwerk und Totalkunst

Nach Brockscher Definition ist Jonathan Meese ›Totalkünstler‹, zumindest innerhalb seiner Kunst, denn »Verräumlichung und konkrete

25 Vgl. Latour 1999, 304.

Beschränkung«²⁶ bleiben bestehen. Träger des utopischen Gesamtkunstwerks ist nicht nur sein gestaltetes Werk, er selbst tritt in Echtzeit-Performances, Selbstporträts und als Autor von Manifesten als scheinbar »realexperimentierende[s] Subjekt«²⁷ im Dienste der ›Diktatur der K.U.N.S.T‹ auf. Sein Gesamtkunstwerk kann so als Totalkunst, als Steigerung eines ästhetischen Gesamtkunstwerks, wie der analysierten Performance, gelesen werden. Dieses prozessuale Ineinandergreifen stellt den klassischen Werkbegriff in Frage und entzieht sich kunstwissenschaftlich-kanonischen Kriterien.

Meeses an spirituelle Führer angelehntes Aussehen fügt sich dabei perfekt ins Bild der Autofiktion. Sein militärisch-rhythmisierte Auftreten vergegenwärtigt gleichzeitig die Konsequenzen eines realisierten Gesamtkunstwerks, des Totalitarismus. Die Ununterscheidbarkeit von Künstler und Kunstfigur, deren Interviews und Performances qualitativ kongruent sind, unterstreicht die Verkörperung des Totalkünstlers. Meeses Kunstbegriff äußert sich so in seinen grundlegenden Kunstpraktiken: »[Z]um Gesamtkunstwerk gehört die Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität«²⁸. Ein Gesamtkunstwerk ist zuallererst eine performative Setzung, die in und mit einer ästhetischen Rahmung aufgeführt wird. Tatsächlich thematisiert Meese den Begriff ›Gesamtkunstwerk‹ ständig explizit und auch alle maskenhaft auftretenden Namen stehen im Zusammenhang mit der »Einheit von Denken, Wollen und Können«.²⁹ In seiner Rolle als chaotischer Kurator der Dinge ist diese Verweiskfunktion noch einmal akzentuiert. Die Kunstaussstellung als Kunst(-produkt) vergegenwärtigt das Konzept des Gesamtkunstwerks, das Fragmentarische und das Totale stehen im fortwährenden, unauflösbaren Widerspruch. Dies schlägt sich besonders in der Raumfiktion nieder.

26 Brock 1983, 26.

27 Brock 1983, 30.

28 Marquard 1983, 40.

29 Vgl. Brock 1983.

Performative Utopie: Totalraum *Führerzimmer*

Die Realisierung der ›Diktatur der K.U.N.S.T‹ liegt in ihrer utopischen Unmöglichkeit, um von dort aus jeden »absoluten Anspruch von Wahrheit und Vollendung«³⁰ kritisieren zu können.³¹ Das *Führerzimmer* fungiert als ko-kreatives Netzwerk und bietet eine symbolische Ortsbindung. Meese (be-)greift den ›entarteten‹ Raum, wobei die pandämonische Raumfiktion diese Kollaboration erst performativ ermöglicht.

Das historische *Führerzimmer* wird überaffirmiert (»1938 – Das ist 1000 Jahre her!«). Meese lässt die kulturellen Gespenster erscheinen und verneint ihre Existenz (›Rein-Raus‹), eine Auseinandersetzung mit der präpikturalen Beschaffenheit des *Führerzimmers* als (Mal-)Grund.³² So entsteht im *Führerzimmer* das ›Führungszimmer‹ der Kunst – ein hermetischer Bunker, ein Narrenschiff (›Schiffskajüte‹), ein überzeitlicher Nicht-Ort und prozessualer Totalraum, in dem Vergangenheit und Zukunft kollabieren und sowohl utopische Ordnungen als auch heterotopische Räume durchkreuzt werden.

Damit verortet das *Führungszimmer* ästhetische Totalitätskonzepte in sich und konstituiert eine prozessuale Virtualität, »eine Verteidigung des ästhetischen Eigensinns«. ³³ Die apodiktischen Statements sind hier ohne Frage wahr, der Bruch mit dem Außen entrückt den Raum. Logische Brüche verbleiben in der Latenz und produzieren so den Erhalt der Kunstwelt. Kunst wird zur Utopie stilisiert, die sich im Un-Ort des *Führerzimmers* als Mögliches aufführt. Das dreistündige Scheitern der Performance markiert ihr Gelingen: Die Grenzen universaler Kunstansprüche werden erkennbar und Kunst als offener, unabschließbarer Prozess von Bedeutungszirkulation bestätigt. »In this sense, every performance of a theory is [...] a performance of the distrust of this theory.«³⁴

30 Brock 1983, 37.

31 Vgl. Derrida 2003, 41.

32 Vgl. Deleuze 2025, 52.

33 Sonderegger 2000, 12.

34 Groys 2012, 7.

Ikonologie des Zwischenraums

So wie Aby Warburgs Bildtafeln die montierenden Kompositionstechniken eines einzelnen Artefakts aufgreifen, das bereits unterschiedlichste Bildtraditionen mit objekt- und ortsspezifischen Kontexten montiert, das Vorbild dieser kuratorischen Praxis also im heterogenen Einzelobjekt selbst liegt,³⁵ benutzt Meese einzelne (Kunst-)Werke als repräsentative Fragmente seines Gesamtkunstwerks. Eine bildgewordene Spukgeschichte dämonischer Mächte, die in Meeses Mikrokosmos ähnlich entfremdeten Zerreißproben ausgesetzt sind wie in der Kulturgeschichte, in einer ›Ikonologie des Zwischenraums‹.

Die fortwährende Bewegung affektgeladener Ausdrucksgesten durch unterschiedlichste mediale Kontexte in einer anachronistischen Zusammenführung kann als *Wandernde Aura der Pathosformeln* paraphrasiert werden.

DR. NO'S FÜHRERZIMMER demonstriert Meeses Kunstverständnis: Kunst als abstrakter Begriff eines unplanbaren Grundprinzips, als anti-ideologisch und anti-dialektische mythische Ur-Kraft, die metabolisch, zirkulierend und zitierend immer schon utopisch ist und somit zugleich an ihrer Verwirklichung scheitert. Die Ganzheit eines Kunstwerks wird durch Überaffirmation zum Gegenpol spaltender Politik und Kultur, kulturelle hybride Akteure werden totalisiert. Meese gibt den Dingen in der performativen Aufführung ihre Stimme zurück, ein paradoxes Verhältnis von Repräsentation und deren Auflösung. Medialität selbst wirkt hier perlokutionär. So plädiert der Künstler für die ›Un-Funktion‹³⁶ der Kunst: Verkörpert in der Kunst und damit durch die ästhetische Differenz exorziert und tatsächlich entkörperert, ist die Materialität der Dinge in den Kunstraum *Führerzimmer* überführt worden, also ihrem Zweck im Sinne einer Un-Funktion der Kunst(-Blackbox) sachdienlich. Die Performance ist nicht nur Inhalt, sondern Rahmen eines Möglichkeitsraums. ›Kunst ist Zukunft‹ ist Meeses verkörpertes Plädoyer für das produktive Potential des Un(vorher)sehbaren, Unplanbaren und Unendlichen als

35 Vgl. Didi-Huberman 2019, 536–537.

36 Vgl. Grünwald 2014.

operatives Prinzip und permanenter Möglichkeitsraum anstelle einer temporal-linearen Zukunftsvision.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Bippus, Elke: Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich: Diaphanes 2009.
- Brock, Bazon: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können. In: Szeemann, Harald (Hg.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausst.-Kat. Aarau/Frankfurt a.M.: Sauerländer 1983. 22–39.
- Chaouli, Michel: Friedrich Schlegels Labor der Poesie. In: *Athenäum*, 11 (2001) <https://doi.org/10.18452/5759> (Zugriff 03.12.2025).
- Deleuze, Gilles: Difference and Repetition. Transl. Paul Patton. New York: Columbia UP 1994.
- Deleuze, Gilles: Über die Malerei. Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Bernd Schwibs. Berlin: Suhrkamp 2025.
- Derrida, Jacques: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit vom Ereignis zu sprechen. Berlin: Merve 2003.
- Didi-Huberman, George: Das Nachleben der Bilder. Übers. v. Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2019.
- Eikmeyer, Robert (Hg.): Nachwort. In: Jonathan Meese. Ausgewählte Schriften zur Diktatur der Kunst, Berlin: Suhrkamp 2012. 652–662.
- Eikmeyer, Robert/Mampe, Doris: JONATHAN MEESE. 1970–2023. Köln: Walther König 2018.
- Groys, Boris: Under the Gaze of Theory. In: *e-flux journal* (Mai 2012). https://academia.edu/4160150/Boris_Groys_Under_the_Gaze_of_Theory (Zugriff 23.11.2025).
- Grünwald, Jan: Die Un-Funktion von Kunst. In: *whtsnxt* 207 (2014). <https://whtsnxt.net/207> (Zugriff: 24.11.2025).
- Latour, Bruno/Lowe, Adam: Das Wandern der Aura – Oder wie man das Original durch seine Faksimiles erforscht. In: Thielmann, Tristan/

- Schüttpelz, Erhard: Akteur-Medien-Theorie. Bielefeld: transcript 2013. 511–530.
- Latour, Bruno: Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press 1999.
- Marquard, Odo: Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. In: Szeemann, Harald (Hg.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausst.-Kat. Aarau/Frankfurt a.M.: Sauerländer 1983. 40–51.
- Mampe, Doris: Esst die totale Wurst. Über Propaganda in der Malerei von Jonathan Meese. In: Kornhoff, Oliver/Schreiber, Daniel J.: Jonathan Meese. Erzstaat Atlantis. Ausst.-Kat. Köln: Dumont 2009. 45–65.
- Mersch, Dieter: was heißt, im ästhetischen forschen? In: Busch, Kathrin (Hg.): anderes wissen. Paderborn: Wilhelm Fink 2016. 102–121.
- Mersch, Dieter: Nietzsches Dionysos. In: *Performance Philosophy*. 21.12.2017 <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/141/250> (Zugriff: 26.10.2025).
- Nietzsche, Friedrich: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert. Köln: Anaconda 2008.
- Schäfer, Celine: Jonathan Meese: Die Ordnung, die ich brauche, ist das Chaos. 28.10.2025. <https://ndr.de/kultur/kunst/schleswig-holstein/jonathan-meese-macht-ordnung-uns-gluecklich,jonathanmeese-100.html> (Zugriff 08.02.2026).
- Sonderegger, Ruth: Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- VolkstheaterWien: LIVE-STREAM: DR. NO'S FÜHRUNGSZIMMER!. 18.05.2025. https://www.youtube.com/watch?v=ss_2rFcJtzk (Zugriff: 07.10.2025).