

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler

Band 97

Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (Hg.)

Mediale Performanzen

Historische Konzepte und Perspektiven

ROMBACH  VERLAG

Titelbild: Jenny Holzer: You must have one grand Passion (© VG Bild-Kunst, Bonn 2002).

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (Hg.)

Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven / Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (Hg.). – 1. Aufl. – Freiburg im Breisgau : Rombach, 2002

(Rombach Wissenschaften : Reihe Litterae ; Bd. 97)

ISBN 3-7930-9344-1

© 2002. Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorin: Dr. Edelgard Spaude

Umschlaggestaltung: Barbara Müller-Wiesinger / Ulrike Höllwarth

Satz: Peter Ludorf, Hinterzarten

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,

Freiburg im Breisgau

Printed in Germany

ISBN 3-7930-9344-1

Inhalt

Vorwort.....9

Performative Prozesse zwischen Bild und Text

Kathryn Starkey

Bilder erzählen – Die Visualisierung von Erzählstimme und Perspektive in den Illustrationen eines *Willehalm*-Fragments¹.....21

- I. Dialoge und die Visualisierung unterschiedlicher Erzählperspektiven.....24
- II. Wolframs Erzähler und die Visualisierung des narrativen Rahmens.....31
- III. Ein hybrides Medium für ein kritisches Publikum.....38

Carsten Morsch

»*nû sach er si an unde sich*«. Intermedialität in der literarischen Blickwendung der höfischen Dichtung am Beispiel des *Armen Heinrich*.....49

- I. Jenseits der Gutenberg-Galaxis – Intermedialität und volkssprachliche Literatur51
- II. Spiegelungen und Widerspiegelungen – mediale Differenz und die Poetik der Sichtbarkeit höfischer Dichtung55
- III. Blickwendungen – Wahrnehmung und Kommunikation vor dem Ausschluß des Beobachters.....68

Bernhard F. Scholz

»Pascere gli occhi dei spettatori«: Der Blick auf die Imprese in der frühmodernen Poetik77

- I. Einleitende Bemerkungen.....77
- II. Das Turnier als performatives Ereignis.....78
- III. Impresen im Turnierkontext.....82
- IV. Die Imprese als *explicandum* der frühmodernen Poetik.....85
- V. Zur theoretischen Erfassung der Wahrnehmung einer Imprese im Turnierverlauf91
- VI. Zur Rekonstruktion der frühmodernen Darstellung der Performativität der Imprese93

Renate Brosch

Verbalizing the Visual: Ekphrasis as a Commentary on Modes of Representation	103
I. Ekphrasis as part of changing concepts of text-image-relations.....	104
II. Ekphrasis as a discursive intervention in visual culture	110
III. Some nineteenth century examples of ekphrasis	115

Synästhetische Performanzen

Hildegard Elisabeth Keller

Das Medium und die Sinne. Performanz für Aug' und Ohr in mittelalterlicher Literatur	127
I. Aug' und Ohr: Literatur im Vollzug.....	127
II. Sinneserfahrung inszenieren: Späte Heldenepik für Aug' und Ohr	135
III. Sinneserfahrung reflektieren: Artusepik für Aug' und Ohr	140
IV. Sinneserfahrung transzendieren: Mystische Texte	145
V. Ausblick	152

Nicolas Pethes

»Tongefühlsbilder«. Intermedialität und Verzeitlichung in literarischen Mediendiskursen um 1800	153
I. Die intermediale Performanz der Literatur	153
II. Intermedialitätsphilologie 1766–1816: Text/Bild in Lessings <i>Laokoon</i>	161
III. Text/Musik: Wackenroders <i>Phantasien über die Kunst</i>	167
IV. Text/Bild/Musik: Intermediale Poetik des Prozesses bei E.T.A. Hoffmann	171

Christa Brüstle

Klang sehen – Konzepte audiovisueller Kunst in der neuen Musik	181
I. Alvin Luciers »Klangfiguren«	181
II. Carola Bauckholt: <i>In gewohnter Umgebung</i>	188
III. Ed Osborn: <i>Recoil</i>	193
IV. Schlußbemerkung.....	195

Sabine Fabo

Intermedia light – Zur Erfüllung synästhetischer Phantasien in Echtzeit	197
I. Historische Formen der Multimedialität	197
II. Digitale Synästhesien.....	203
III. Interaktivität	209
IV. Intermedia.....	212

Schnittstellen: Performativität, Intermedialität, Multimedialität

Annette Graczyk

Der Zoo als Tableau	221
---------------------------	-----

Doris Kolesch

Robert Wilsons <i>Dantons Tod</i> : Das nomadische Auge und das Archiv der Geschichte	237
---	-----

Annette Jael Lehmann

<i>Truisms, Lustmord, Xenon</i> : Medialität und performative Prozesse in Jenny Holzers Installationen	251
I. <i>Truisms</i> : Leuchtschriftserien	251
II. <i>Lustmord</i> : Text und Taktilität	259
III. <i>Xenon</i> : Architektur und Schriftzüge.....	265

Joachim Paech

Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards <i>Histoire(s) du Cinéma</i>	275
I. Intermediale Figuration.....	278
II. Intermedialität des Films	280
III. Figuration.....	283
IV. Eine Geschichte der Intermedialität des Films <i>Histoire(s) du Cinéma</i>	287

Eckhard Schumacher	
»... never the live, always the ›live« Authentizitätszuschreibungen im Popdiskurs am Beispiel von Madonna	297
I. Live / Video (»Ja, es gibt sie wirklich.«)	301
II. Live / Recording (»Hey Mr. DJ, put a record on«)	309
Philip Auslander	
Live from Cyberspace: Performance on the Internet	321
Anhang	
Die Herausgeberinnen, Autorinnen und Autoren	339

Vorwort

Modelle von Performativität akzentuieren den kulturellen Stellenwert von Inszenierungen, Spielen und Spektakeln, sie betonen die Materialität, Medialität und Prozessualität sozialer und kultureller Handlungen und fokussieren ihren wirklichkeitskonstituierenden Charakter. Während einer vom Berliner Sonderforschungsbereich *Kulturen des Performativen* im Oktober 2001 veranstalteten Tagung wurden Möglichkeiten diskutiert, solche Modelle von Performativität mit text- und kulturwissenschaftlichen Ansätzen in einer medientheoretischen Perspektive zu vermitteln. Leitend für die Tagungskonzeption war die Hypothese, daß diese Thematik fächer- und epochenübergreifend zu behandeln ist, weil sie nicht erst die Künste der Moderne und der Avantgarde betrifft. Deshalb wurden Phänomene aus unterschiedlichen historischen Epochen seit dem Hochmittelalter miteinander konfrontiert, um anhand ausgewählter Beispiele gemeinsam zu reflektieren, wie sich die Über- und Grenzgänge zwischen den verschiedenen Medien gestalten. Der vorliegende Band versammelt zum überwiegenden Teil die Beiträge, die in diesem Rahmen erarbeitet und diskutiert worden sind.

Eine Korrelation von Aspekten der Performativität, Textualität und Medialität erweist sich insbesondere für die Untersuchung von historischen Konstellationen als produktiv, in denen Kommunikationssituationen einen Umbruch erfahren. Als Gemeinsamkeiten von Mittelalter, früher Neuzeit und Moderne lassen sich in diesem Sinne Austausch-, Spannungs- und Oszillationsprozesse zwischen Text- und Performance-Modellen bestimmen, die in komplexen Wechselwirkungen zu kommunikativen Umbrüchen stehen. Dieser Zusammenhang wird an Formen der Wahrnehmung und Aspekten von Inter- und Multimedialität exemplarisch.

Die dem Mittelalter und der frühen Neuzeit gewidmeten Beiträge nehmen mit jeweils spezifischen Akzenten die Konsequenzen aus der Verschriftlichung der Volkssprachen seit dem 12. Jahrhundert und die (Re-)Etablierung visueller Medien wie Emblem und Tableau in den Blick. Für die in der Moderne situierten Beiträge hat die Entwicklung der neuen Medien seit Mitte des 19. Jahrhunderts besondere Relevanz. Hier wie dort werden die Wechselwirkungen zwischen sogenannten alten und neuen Medien untersucht. Denn die Beziehung von Performativität und Textualität ist weder mit der Relation von Mündlichkeit und Schriftlichkeit gleichzusetzen noch als einfaches historisches Ablösungsverhältnis zu denken. Deshalb werden unterschiedliche Performativitäts-›Schübe‹ in medien-, gattungs-, und dis-

Differenz von theatraler Zeit und theatralem Körper, die im Kontrast zur Zeit des Bildes und zum Körper im Bild deutlich hervortritt. So wird die Bildhaftigkeit unserer Vorstellungen von Geschichte durch den zeitlichen Index des sich bewegenden, in Geschichten verstrickten Theater-Körpers transparent gemacht. Und Geschichtsschreibung – sei sie historisch-wissenschaftlicher, literarischer oder künstlerischer Art – wird als Ineinander von Wissen *und* Nicht-Wissen, Sehen *und* Blindheit, Erinnern *und* Vergessen, Präsenz *und* Absenz vorgeführt.

Annette Jael Lehmann

Truisms, Lustmord, Xenon: Medialität und performative Prozesse in Jenny Holzers Installationen

I. *Truisms: Leuchtschriftserien*

BOREDOM MAKES YOU DO CRAZY THINGS CONFUSING YOURSELF IS A WAY TO STAY HONEST DEVIANTS ARE SACRIFICED TO INCREASE GROUP SOLIDARITY EVERYONE'S WORK IS EQUALLY IMPORTANT DREAMING WHILE AWAKE IS A FRIGHTENING CONTRADICTION EATING TOO MUCH IS CRIMINAL EVEN YOUR FAMILY CAN BETRAY YOU EXPIRING FOR LOVE IS BEAUTIFUL BUT STUPID FAKE OR REAL INDIFFERENCE IS A POWERFUL PERSONAL WEAPON FATHERS OFTEN USE TOO MUCH FORCE GRASS ROOTS AGITATION IS THE ONLY HOPE HIDING YOUR MOTIVES IS DESPICABLE HUMANISM IS OBSOLETE HUMOR IS A RELEASE¹

Dieses und ähnliches Textmaterial bildet die Grundlage für die künstlerische Arbeit der Amerikanerin Jenny Holzer. Sätze aus den *Truisms*, der *Living*- oder der *Survival*-Serie liefern den Ausgangspunkt für die künstlerische Konzeption und ihre Ausführung in unterschiedlichsten Medien. Bei der seit 1977 entstandenen Serie *Truisms* handelt es sich um etwa dreihundert Einzeiler, deren Aussagen schlagwortartig alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens berühren, einzelne Diskurssegmente aus unterschiedlichen Kontexten herauslösen und isoliert im Stil einer alltagssprachlichen Redensart exponieren. »A little Knowledge can go a long way«, »Children are the Cruellest of All«, »Abuse of Power comes as no Surprise«², so lauten Sätze, die Holzer in ihrem ersten öffentlichen Projekt in alphabetischer Ordnung auf anonymen Postern in New York verbreitete. Auch später fällt ihre Wahl zumeist auf populäre Massenmedien, die die Botschaften vermitteln sollen: zu Beginn sind es Poster, T-Shirts und Metallplaketten, die an Parkuhren, Gartenzäunen, Trinksäulen oder Telefonapparaten angebracht wurden, später erscheinen sie fast ausschließlich als Leuchtschrift auf zentral gelegenen Anzeigetafeln. Holzer sucht mit ihren Projekten explizit die Nähe zu

¹ Diane Waldman, Jenny Holzer, Ostfildern-Ruit, 1997, 9–43.

² Ebd., 40.

Orten des Alltags, und versucht ihre Kunst im öffentlichen Raum zu verbreiten. Sie wird damit zu einer der prominentesten Repräsentantinnen der politisierten Konzeptkunst, die sich als Kunstpraxis in den USA seit dem Beginn der 80er Jahre etablieren konnte. Hal Foster charakterisiert diese Kunstrichtung, zu der Künstlerinnen wie Barbara Kruger und Victor Burgin gehören, folgendermaßen:

The shift in practice entails a shift in position: the artist becomes a manipulator of signs more than a producer of art objects; and the viewer an active reader of a message rather than a passive contemplator of the aesthetic or consumer of the spectacular. This shift is not new – indeed, the recapitulation in this work of the 'allegorical procedures' of the readymade, (dadaist) photomontage and (pop) appropriation is significant – yet it remains strategic if only because even today few are able to accept the status of art as social sign entangled with other signs in systems productive of value, power and prestige [...] For just as the conceptual artists extended the minimalist analysis of the art object, so too these later artists have opened up the conceptual critique to the art institution in order to intervene in ideological representations and languages of everyday life.³

Jenny Holzer erzielte ihren künstlerischen Durchbruch mit einer Leuchtschriftarbeit, die sie am Spectacolor Board 1982 am Times Square mit einer Auswahl aus den *Truisms* laufen ließ. Leuchtschriftarbeiten in Innen- und Außenräumen sind seitdem das zentrale und häufig variierte Signum ihrer Kunst, die an prominenter Stelle im öffentlichen Raum und seit den 90er Jahren auch als Installationen in Galerien und Museen gezeigt werden. Der Arbeit auf der riesigen Anzeigetafel am Times Square kam insofern eine Schlüsselrolle zu, als hier ihre Botschaften von einem Informationsträger für Werbung vermittelt und mit allgemeinen Mitteilungen wie Angaben zum Wetter, der Uhrzeit und Veranstaltungstips verschränkt wurden. Sätze wie »Machtmißbrauch kann uns nicht überraschen«, »Folter ist barbarisch«, »Aus Liebe zu sterben ist schön, aber auch dumm« oder »Man sollte handeln, als sei man geschlechtslos«⁴ tauchten in dieser kontextuellen Kombination als ein- oder mehrzeilige Lichtreklame für etwa sechs Sekunden auf der Anzeigetafel auf und erschienen so als integraler Teil einer Werbeeinrichtung. Dies gilt gleichfalls für bekannte Anzeigetafeln wie die am Cesar's Palace in Las Vegas oder am Picadilly Circus in London, die Holzer mit wechselnden Texten aus unterschiedlichen Serien wie der *Survival*-Serie

³ Hal Foster, *Recodings – Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle 1987, 100.

⁴ Jenny Holzer im Interview mit Noemi Smolik, in: *Kunst Heute* Nr. 9. Gespräche mit Zeitgenössischen Künstlern, Köln 1993, 39–40.

nutzt, um die auf rasche Lesbarkeit hin angelegten, in der Regel in weißen Blockbuchstaben gefaßten Slogans zu verbreiten. Bei den LEDs, eine Kurzform für *text-laden light-emitting diode* (LED), handelt es sich um Tafeln oder Bänder, auf denen es für die Wörter zwei verschiedene Bewegungsmöglichkeiten gibt. Auf den Tafeln erscheinen die Buchstaben, Wörter und schließlich die Sätze von oben nach unten, stehen für einen Moment still und werden dann von den nächsten Zeichenfolgen auf die gleiche Weise abgelöst, so daß dies wie das Umblättern einer Buchseite wirken kann. Bei den meist einzeiligen LEDs auf den Laufschriftbändern erfolgt der Textaufbau gegen die Leserichtung von rechts nach links.

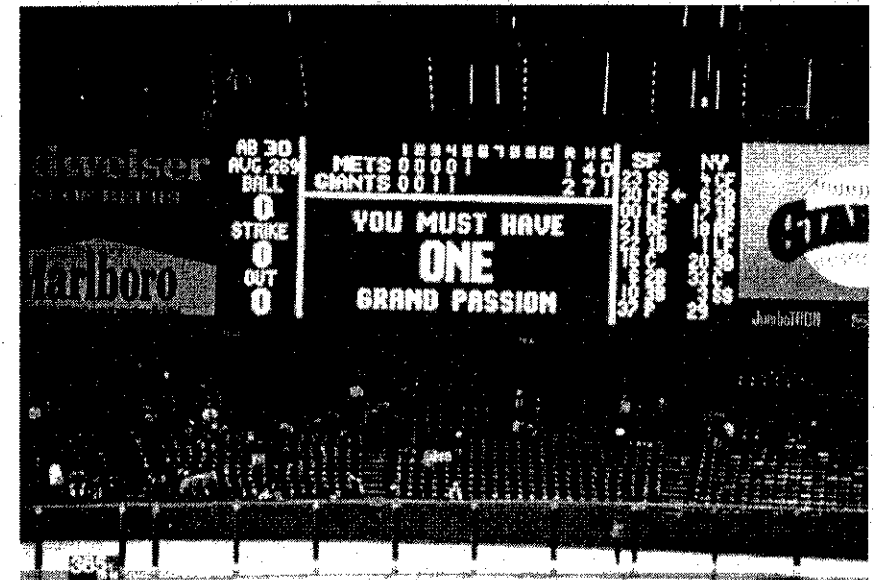


Abb. 1: Photo: *You must have one grand Passion*. Mit freundlicher Genehmigung von VG Bild-Kunst, Bonn 2002.

Die appellativen und in direkter Rede formulierten Sätze suchen explizit die Nähe zu den Stereotypen und Phrasen von Werbesprache und politischer Agitation, und sie stehen zugleich in der Tradition alltagskultureller Praktiken wie sprichwortartigen Einzeilern auf Stickers, Glückszetteln oder Autoklameschildern. Mit der bewußten Angleichung an die diskursiven Strategien des Kommerzes und der Populär- bzw. Trivialkultur kalkuliert die Künstlerin auch die Verwechselbarkeit ihrer Slogans mit denen von Werbekampagnen ein, auch wenn mit Sätzen wie »Protect me from what I

want«, »Money creates taste«, »You must have one grand passion« oder »Lack of Charisma can be fatal«⁵ weder ein konkretes Produkt noch ein Auftraggeber oder Autor assoziiert werden können. Die widersprüchliche Juxtaposition der Botschaften mit unterschiedlichsten Kontexten zählt zur Strategie Holzers. Ihre Sätze werden gerade dadurch exponiert und erweisen sich ohne einen homogenen Kontext als nur selten eindeutig dechiffrierbar. Sie klingen vertraut und bleiben dennoch rätselhaft.

This contestation-by-contradiction is also contextual, for the 'Truisms' expose the false homogeneity of the signs on the street among which they are often placed. An encounter with them, then, is like an encounter with the Sphinx: though one is given answers, not asked questions, initiation into our Theban society is much the same: entanglement in discourse. This entanglement is a continual displacement – to the point where the reader begins to see, first, that (s)he is not an autonomous individual of free beliefs so much as a subject inserted into language and, second, that this insertion can be changed.⁶

Das hier von Hal Foster zutreffend beschriebene Phänomen des »entanglement in discourse« liefert den Schlüssel zum Verständnis der künstlerischen Konzeption der Holzerschen Arbeiten. Die Intention von Holzers Serien besteht im wesentlichen in Diskurs- bzw. Ideologiekritik. Ihr geht es um die Sichtbarmachung, die visuelle Re-Präsentation dessen, was sich als Alltagssprache und Sprache der Massenmedien zu konventionalisierten Sprechweisen im Rahmen von essentialistischen Diskursen sedimentiert hat. Dabei werden sowohl Stereotypen wiederholt als auch alternative Slogans entworfen, die ein weites und eklektizistisches Spektrum gesellschaftlicher Themen umgreifen.

Her work suggests not only how language subjects us but how we may disarm it; [...] with Holzer this ›theater‹ becomes a bedlam of voices which mocks the certainty of personal credos and the neutrality of public discourse (e.g., of the mass media). Her texts often function as a dictionary of received ideas to deplete our ideologemes [...].⁷

Einen besonderen Stellenwert besitzt die performative Dimension in Holzers Konzeptkunst, die aus ihrem Umgang mit Diskurselementen resultiert. Die diskursiven Versatzstücke und rekontextualisierten Botschaften sind nämlich eingebunden in ein spezifisches Wechselspiel von Wiederholungs-

5 Waldman, Holzer (Anm. 1), 40.

6 Foster, Recordings (Anm. 5), 108–109.

7 Ebd.

prozessen und Differenzqualitäten. Ihr performativer Charakter besteht also in der Zitathaftigkeit bzw. dem Prozeß ihrer Wiederholung. Im Sinne von Butlers Ausweitung des Iterabilitätskonzepts von Derrida erweisen sich die ausgewählten Diskurselemente als Wiederholung mit einer Differenz.⁸ Holzers palimpsesthafte und zuweilen auch pasticheartige Textproduktion leistet im wesentlichen die Re-Produktion ubiquitärer Diskurse, die sie in ihrer Kunst für eine ideologie- und machtkritische Rezeption anbietet.

Plural and symbolic, its resistance is performed [...] through a parodic collage of the privileged signs of gender, class and race that are contested, confirmed, ›customised‹. In this bricolage the false nature of these stereotypes is exposed as is the arbitrary character of the social/sexual lines that they define.⁹

Die Konzeptkunst von Jenny Holzer weist demzufolge eine zentrale Überschneidung mit dem Konzept von Performativität auf. Performativität gilt hier ganz im Sinne der Schlüsseldifferenzierung von Judith Butler als via regia von Diskurskritik, als transformierende Wiederholungs- und Zitatpraxis gegenüber hegemonialen Diskursen.¹⁰ Der prominenten Auffassung von Performativität als stilisierter Wiederholung von Akten zufolge, die im parodistischen Moment auch den Widerstand gegen die vorgängigen Normen einschließen kann, erweist sich Performativität in diesem ästhetischen Kontext als Re-Präsentationspraxis.

Daß das Moment der Differenz in der Wiederholung freigesetzt werden kann, verdankt sich dem radikalen Kontext-Wechsel, der De- und Rekontextualisierung, die in den Konzeptkunstwerken von Holzer vollzogen wird. In jeder Arbeit verfolgt die Künstlerin eine Strategie der kontextabhängigen Visualisierung. Die Wahl und der Wechsel der Schauplätze, wie Anzeigetafeln am Broadway oder in einem Sportstadion, unterliegen einem inszenatorischen Kalkül. Dabei spielen die kontextuellen Konnotationen des gewählten Ortes und des potentiell anwesenden Publikums eine entscheidende

8 Hier lohnt sich ein Seitenblick auf Ausführungen von Jacques Derrida: »Es gibt keinen präsenten Text im allgemeinen und selbst keinen gegenwärtig-vergangenen Text; ein vergangener Text, der gegenwärtig gewesen wäre. Der Text läßt sich nicht in der ursprünglichen oder in einer modifizierten Form der Präsenz denken. Der unbewußte Text ist schon aus reinen Spuren und Differenzen gewoben, in denen Sinn und Kraft sich vereinen; ein nirgendwo präsenter Text, der aus Archiven gebildet ist, die immer schon Umschriften sind. Ursprüngliche Stiche. Alles fängt mit der Reproduktion an«, Jacques Derrida, »Freud und der Schauplatz der Schrift«, in: ders., Die Schrift und die Differenz, Frankfurt 1994, 323.

9 Foster, Recordings (Anm. 5), 170.

10 Vgl. Judith Butler, Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, New York/London 1990.



Abb. 2: Photo: *Bänke Truisms*. Mit freundlicher Genehmigung von VG Bild-Kunst, Bonn 2002.

de Rolle. Foster spricht in diesem Zusammenhang von der »spatiotemporal predisposition of the work«,¹¹ die der Arbeit insgesamt einen situativen Charakter verleiht, so daß der inszenatorische Aspekt der Arbeiten als Teil einer »situational aesthetics of this art – its special attention to site, address and audience«¹² erscheint. Im kalkulierten Zusammenspiel von Temporalität und Lokalität entfaltet sich das Irritations- bzw. Differenzpotential der Botschaften.

Jenny Holzer's is a 'situationist' strategy: in a variety of signs she presents opinions, credos, anecdotes in a way which both manifests the domination active in everyday discourse and confounds it by sheer anarchic display. In this way the work of such artists seeks to disorient the law, to call language into crisis.¹³

Teil der Ästhetik von Holzers Konzeptkunst sind jedoch nicht nur inszenatorische und situative Komponenten, sondern auch ein visueller Effekt, der den Botschaften ephemeren Charakter verleihen kann. Die Leuchtschrift-

bänder stellen nämlich ein eigenständiges visuelles Phänomen dar; sie formen ein Schrift/Bild mit einer potentiell von der Mitteilung unabhängigen Wirkung. Die Schriftzüge besitzen demzufolge einen autonomen Evokations- und Ausdruckswert: »Die Leuchtschrift vermag als positives Relief, als Wortkörper und in bisher noch nie gegebener Weise als ausstrahlendes Licht in den Raum vorzudringen und Raum zu gestalten. Die Schrift tritt in Szene.«¹⁴

Holzers LED-Bänder können durchaus als flottierende Leuchtspuren wahrgenommen werden, deren Aussagegewert gleichrangig, aber keineswegs dominant gegenüber dem Bewegungsablauf einer Endlosschleife erscheinen muß. Ihr züiges Aufleuchten und Verlöschen, ihr konstantes Vorüberziehen läßt keinen Stillstand zu, sondern setzt vielmehr eine Dynamik zwischen Spurensatzung und Löschung in Gang. Der Bewegungsablauf der Leuchtschriften ist somit Teil einer performativen Ästhetik, die einen dynamischen Wechsel von Wiederholung und Auflösung, von Lesbarkeit und Unlesbarkeit der Botschaften für die Rezipienten anbietet.¹⁵ Trotz ihrer Textzentriertheit kann dem künstlerischen Konzept und vor allem seiner Umsetzung bei Jenny Holzer keine logozentrische Einseitigkeit attestiert werden. Denn es geht in ihren Arbeiten nicht allein um die Entzifferung und Entschlüsselung von Botschaften. Dem mit den Jahren erheblich wachsenden Textkorpus entspricht vielmehr eine zunehmende performative Dynamisierung, die durch eine erweiterte Wahl der Medien und der räumlichen Bezüge gewährleistet wird. Die zwischen 1972 und 1982 entstanden *Inflammatory Essays* und die sich anschließende *Living*-Serie verfolgen eine entsprechende konzeptuelle Strategie. In ihrer thematischen Ausrichtung lassen sie jeweils eine leicht divergierende Akzentuierung erkennen: Die *Living*-Serie widmet sich dem alltäglichen Leben, während die *Inflammatory Essays* auf politisch-ideologische Konflikte und Machtbeziehungen zwischen Tätern und Opfern, Armen und Reichen Bezug nehmen. Hier tauchen erstmals Ich-Aussagen und dialogische Elemente auf, die zumeist spannungs- und konfliktgeladenen Situationen entnommen zu sein scheinen. Diese Serialität und Zyklizität, die die Textarbeit Holzers bestimmt, setzt sich mit

¹⁴ Andrea Domesle, *Leucht-Schrift-Kunst*, Berlin 1998, 286.

¹⁵ »Da die Praxis der Sprache oder des Codes ein Spiel von Formen ohne festgelegte und unwandelbare Substanz, in der Praxis dieses Spiels ebenfalls eine Retention und eine Protention von Verschiedenheiten, eine Verräumlichung und eine Temporisation, ein Spiel von Spuren voraussetzt, muß dies eine Schrift avant la lettre sein, eine Urschrift ohne anwesenden Ursprung, ohne Arche.« Derrida, *Schrift und Differenz* (Anm. 8), 312.

¹¹ Foster, *Recodings* (Anm. 5), 101.

¹² Ebd.

¹³ Foster, *Recodings* (Anm.5), 107.

ähnlichen Prinzipien bei der *Survival*-Serie (1983–85) und den *Laments* fort.

Die Sätze sind wie bei den ›Truismen‹ meist kurz. Sie haben einen einfachen Hauptsatz, z. T. einen Nebensatz, und sind nach keiner ersichtlichen Ordnung aufgelistet. Fast immer wird der Leser direkt mit ›you‹ angesprochen. Die Serie handelt von allgemeinen menschlichen Ängsten und Hoffnungen: von der Angst vor der nuklearen Zerstörung der Erde oder von Krieg und Gewalt [...] Die ›Laments‹ entstanden in den Jahren 1988 und 1989: Zum zweitenmal wird in der Ich-Form gesprochen [...] Es sind jedoch die Ichs von mehreren Toten.¹⁶

Seit der Mitte der 1980er Jahre gestaltet Holzer mit ihren Laufschriftbändern auch Innenrauminstallationen: »installation art – a totality designed for a particular space.«¹⁷ Den Ausstellungsraum von *Under a Rock* in der Barbara Gladstone Gallery dominiert ein horizontal verlaufendes, hochhängendes LED-Band, vor dem acht schwarze Granitbänke achsensymmetrisch in zwei Reihen stehen. Wesentlich an dieser Installation ist die Verwendung eines neuen Bedeutungsfeldes der Botschaften, von Sätzen, die auf die Verschränkung von Gewalt, Sexualität und Tod anspielen. Die Texte entstanden aus einer Kombination von Segmenten aus der *Living*-Serie, *Survival*-Serie und den *Inflammatory Essays*. Aufeinanderfolgende Leuchtschriften wie »Crack the pelvis so she lies right«, »Pumping does not murder but feels like it« oder »People come to poke live fingers through the holes in him«¹⁸ kreieren eine Textflut, der Gewaltverbrechen assoziiert und das Leid von Opfern artikuliert. In dieser Installation verwendet Holzer zwei Elemente, die in ihren folgenden Arbeiten eine stets variierte Verwendung finden: Steinbänke und eine bestimmte Lichtführung. Als einzige Lichtquelle fungieren die LED Bänder, so daß der gesamte Innenraum in ein Halbdunkel getaucht ist. Die Verwendung von Steinbänken oder Steinquadern aus Marmor und Granit (bei der *Dokumenta* in Kassel 1987 sind es beispielsweise zwei Sarkophage aus schwarzem nubischem Granit) erinnert in der Reihung nicht selten an Begräbnisstätten oder Innenräume von Gebäuden mit einer sakralen Aura wie Kirchen, Kapellen oder Gedenkstätten.¹⁹

¹⁶ Domesle, *Leucht-Schrift-Kunst* (Anm. 14), 234f.

¹⁷ Zit. nach Grace Glück, »And Now, a Few Words From Jenny Holzer. Her signs of the times are challenging, irritating, funny. But are they art?«, in: *The New York Times*, 3.12.1989.

¹⁸ Waldman, Holzer (Anm. 1), 87.

¹⁹ Vgl. Waldman, Holzer (Anm. 1), 22.

Die geschlossene Innenrauminstallation ist auf eine möglichst umfassende Teilhabe des Publikums ausgerichtet und enthält zahlreiche Elemente, die die Leuchtschriftbänder ergänzen und die Botschaften auf anderen medialen Trägern verbreiten. In den folgenden Installationen von Holzer ebenso wie bei Arbeiten in anderen Massenmedien gewinnt die gezielte Involvement der Rezipienten zunehmend an Bedeutung, und es verstärken sich die performativen Rezeptionsmöglichkeiten beim Publikum.

II. *Lustmord*: Text und Taktilität

Die Arbeit *Lustmord* entstand als Reaktion der Künstlerin auf den Bosnienkrieg 1993 und thematisiert Vergewaltigungen, Kriegsverbrechen und Völkermord. Die Texte für die *Lustmord*-Serie stammen nicht nur aus den Quellen der bisherigen Arbeiten, sondern basieren auch auf Nachrichtentexten über Greueltaten und Gewaltverbrechen, die von serbischen Soldaten an moslemischen Frauen verübt wurden. Holzer verwendet in diesem Zyklus drei wechselnde Sprecherpositionen, die des Beobachters, des Täters und des Opfers. Sie artikulieren sich in Ichform, aber ohne ihre jeweilige Position oder Rolle explizit zu benennen:

She started running when everything began pouring from her because she did not want to be seen; She acts like an animal left for cooking; With you inside me comes the knowledge of my death.²⁰

Diese Texte sind nicht fiktiv, sondern sie stammen aus den beinahe alltäglichen Medienmitteilungen und Darstellungen über Krieg, Massenvernichtung und Mord. Die Arbeit *Lustmord* umfaßt einen Bilderzyklus, den die Künstlerin für das Magazin der *Süddeutschen Zeitung* (Nr. 46), erschienen am 19. 11.1993, produzierte. Auf dem schwarzen Titelblatt des Magazins befindet sich eine weiße Klappkarte, auf der in roter Schrift zu lesen ist: »Da wo Frauen sterben bin ich hellwach«; in der Innenseite der Klappkarte stehen die Zeilen: »Sie fiel auf den Boden meines Zimmers sie wollte im Sterben sauber sein, aber sie war es nicht die Farbe ihrer offenen Innenseite reizte mich sie zu töten«. Doch nicht erst im Akt des Lesens dieser Karte besteht der außerordentliche Effekt dieser Arbeit, sondern in seiner zunächst unwillkürlichen Berührung. Die Leser der *Süddeutschen Zeitung* kau-

²⁰ Waldman, Holzer (Anm. 1), 112.

fen das Magazin, ohne sich für dieses speziell zu entscheiden, denn es ist der Freitagsausgabe der Zeitung beigelegt. Der Klappentext fordert durch seine ›handhabbare‹ Größe zum Anfassen und Umschlagen auf. An dieser Stelle wissen die (meisten) Leser nicht, daß der rote Schriftzug tatsächlich mit beigemischtem Blut gedruckt wurde. Um seinen Text ganz sehen zu können, müssen die Leser die auf das Deckblatt geklebte Karte aufklappen und damit direkt mit dem Blut in Berührung kommen. Das ›Blut an den Händen‹ der Leser macht den Krieg in ehemaligen Jugoslawien, der bislang für sie in der Regel ein rein immaterielles Fern(seh)ereignis war, auf äußerst ungewöhnliche Weise erlebbar. »Wenn es regelrecht an unseren Händen klebt«,²¹ so die Künstlerin, käme der Rezipient direkt mit den gewalttätigen Auseinandersetzungen in Berührung. Markus Rasp, Art Director des *SZ-Magazins*, beschreibt die Probleme, die bei der Umsetzung dieser Arbeit von Jenny Holzer bestanden: Um mit Blut zu drucken, mußten zunächst Frauen gefunden werden, die bereit waren, ihr Blut für dieses Projekt zu spenden. Dann wurde ein Institutsleiter für Transfusionsmedizin an der Universität Marburg gewonnen, der ein Verfahren entwickelte, das es ermöglichte, dem Blut den reinen Farbstoff zu entnehmen, um so Keimfreiheit zu gewährleisten. Farbtechniker mußten die Substanz druckfähig machen. Trotz dieses Aufwands sei es, Rasp zufolge, nicht leicht gewesen, jemanden zu finden, der bereit war, die Farbe zu mischen und auch zu drucken. Das Blut wurde schließlich in Druckmaschinen gefüllt und auf die weißen Pappkarten gedruckt – ein kontroverser Vorgang, der heftige Diskussionen auslösen sollte. Bemerkenswert ist dabei, daß die Reaktionen der Öffentlichkeit auf diese Druckverfahren, die sich etwa auch in der Boulevardpresse niederschlugen, heftiger ausfielen als über die Berichte der Mاسaker auf dem Balkan. Zweifelsohne spielt die Holzersche Präsentationsform mit selbstverständlichen Berührungängsten. Die in *Lustmord* forcierte Kontaktaufnahme und intime Unmittelbarkeit erzwingt eine Vergegenwärtigungserfahrung auf der materiellen Ebene: Die Leser kommen unmittelbar mit der Spur des Grauens und der Gewalt in Berührung. Das Textbild entwickelt sich aufgrund seiner materialen Eigenschaften zu einem visuellen und gleichermaßen berührbaren Medium.

Die Arbeit von Jenny Holzer besteht – neben dem Titelblatt – aus vierzehn Doppelseiten im Innenteil des Magazins. Die Seiten zeigen Fotografien von

²¹ Jenny Holzer: »Der Tod ist keine hygienische Angelegenheit. Ein Werkstattgespräch mit Jenny Holzer über ihren Zyklus über das SZ-Magazin, ihr Leben und ihre Weltsicht«, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 46, 19.11.1993. Frankfurt a. M.

Haut, auf der die Textfragmente eingraviert sind, auf einer rötlich bis weißlichen Haut, die mit ihren Haaren, Poren und leichten Verfärbungen den Untergrund für Buchstaben bildet. Die einzelnen Körperteile sind nicht identifizierbar. Die Markierungen auf der Haut lassen ein Schrift/Bild entstehen, das medial durch Photographie vermittelt wird. Dieser Verschränkung von Visuellem und Taktilem entspricht die Korrelation von Schrift und Haut. Damit wird die Haut in ihrer Funktion als mediale Oberfläche bestärkt, die codiert und entziffert werden kann. Mit der Haut verbinden sich grundsätzlich symbolträchtige Referenzen. Sie ist semipermeable Körpergrenze, die zwischen Innen und Außen vermittelt, und sie fungiert zugleich als Medium des Schutzes sowie der Übertragung vor allem affektiver Regungen.²² Auf der Haut zeichnen sich Konturen der Vergänglichkeit ab. Haut registriert die Erinnerungsmarken des Körpergedächtnisses und trägt unauslöschliche Spuren von Verletzungen und Gewalt, wie beispielsweise Narben. Die in *Lustmord* gezeigte Körperoberfläche weist eine vielschichtige Textur auf und steht hier als pars pro toto des Leibes einer Person. Sie suggeriert mit den Einschreibungen, die Tätowierungen ähneln, Lesbarkeit und erscheint zugleich als Schmerzhülle und Träger des Leidens. Die Haut wird vom Akt der Einschreibung geprägt und als Bild gleichermaßen betastet und gesehen. Charakteristisch für *Lustmord* ist die mehrfache mediale Verschachtelung, die aus einem taktilen Ineinandergreifen resultiert. Die Verknüpfung von Bild, Text und Körper gelingt, weil Seh- und Tastprozesse intrikat miteinander verschränkt sind und auf synästhetischen Wahrnehmungsvorgängen beruhen. Paradoxaerweise stellt sich gerade hier der Effekt ein, daß Botschaften Berührungen enthalten und die taktile Kommunikation unüberwindliche Distanzen überbrückt. In diesem radikalen Verfahren der Künstlerin geht eine Strategie der Authentisierung und vermeintlicher Unmittelbarkeit auf, die bei den Rezipienten auf Präsenzeffekte setzt, die durch ihre sinnliche Wahrnehmung erzeugt werden können. Dennoch handelt es sich auch hier um den Effekt von Präsenz als realer Anwesenheit, um die Berührung einer medial vermittelten Spur, die sinnlich erlebt wird und einen mittelbaren Kontakt mit dem realen Geschehen herzustellen vermag. Der Berührungskontakt mit dieser Blutspur ist attraktiv und repulsiv zugleich.

Das Prinzip der Erzeugung von Ambivalenz, von Anziehung und Abstoßung gegenüber diesem künstlerischen Projekt, setzt sich auch bei der nä-

²² Vgl. hg. von Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Tasten, Schriftenreihe Forum/Band 7, Göttingen 1996.

heren Auseinandersetzung mit ihren textuellen Botschaften fort. Besonders relevant für die Wirkung der Texte sind die bereits erwähnten Wechsel der Sprecherpositionen. Jenny Holzer erklärt zur Frage, wer dort spricht:

Daß das ein Angehöriger sein kann, der in seiner Trauer um Worte ringt. Das kann auch nur die Person sein, die die Leiche beseitigen muß. Tod ist keine saubere Angelegenheit, noch dazu, wenn er gewaltsam erfolgt. Am Schluß bleibt immer jemand über, der die Dreckarbeit machen muß. Die Texte sind so ausgewählt, daß wir oft gar nicht genau wissen, wer der Beteiligten da zu Wort kommt.²³

Dennoch lassen sich charakteristische Differenzen zwischen den jeweiligen Sprechrollen Täter, Opfer, Beobachter festmachen. Die Täter konstatieren entweder ihre Handlungen: »I wash her out; I hook her spine [...]« oder beschreiben die Frau: »She has a urin smell; her swallow reflex is gone [...]«²⁴ Stets mischen sich die Erniedrigung des Opfers mit der Verflechtung von Begehren und Strafen in ihren Sprechweisen. Dabei handelt es sich grundsätzlich um performative Sprechakte, die den Opferstatus konstituieren und mit dem sprachlichen Akt selbst Gewalt ausüben: »Hate speech constitutes its addressee at the moment of its utterance; it does not describe an injury or produce one as a consequence; it is, in the very speaking of such speech, the performance of the injury itself [...]«²⁵ Im Unterschied zu den Texten von Tätern richten sich die Aussagen der Opfer auf ein personalisiertes Gegenüber, das mit »Du« angesprochen wird. Das Opfer selbst artikuliert in lakonischer Weise zumeist die eigenen Verletzungen: »My nose Broke in the Grass«; »I have the blood Jelly«.²⁶ In die Sprache des Beobachters oder der Beobachterin ist oftmals eine Spur der Entfremdung, der Abwehr und der Distanznahme beigemischt: »She is narrow and flat in the blue sack and I stand when they lift her.«²⁷ Statt einer empathischen Betroffenheit vermitteln sie die Inkommensurabilität der Gewalttaten.

Lustmord exemplifiziert auf den Doppelseiten des Magazins den körperlichen Effekt von performativen Sprechakten als gewaltsame Handlung, über den Judith Butler grundsätzlich festhält: »If language can sustain the body, it can also threaten its existence.«²⁸ Und daraus folgt »the notion that speech

wounds appears to rely on this inseparable and incongruous relation between body and speech [...].«²⁹ Dieses Verhältnis von Körper und Sprache wird in der Holzerschen Arbeit auf der Körperoberfläche ausgetragen, die zum Medium der typographischen Aufzeichnung wird und damit zur Sichtbarmachung von Akten und Diskursen der Gewalt beiträgt. Der Leib fungiert als »link between certain speech acts and their injurious effects«.³⁰ Mit Shoshana Felman kann damit auch der Zusammenbruch der binären Opposition von Sprache und Körper, Materie und Geist diagnostiziert werden:

The act, an enigmatic and problematic production of the speaking body, destroys from its inception the metaphysical dichotomy between the domain of the mental and the domain of the physical, breaks down the opposition between body and spirit, between matter and language.³¹

Die Reaktionen und die Rezeptionserfahrungen zur *Lustmord*-Serie betonen nicht allein ihren provokativen Charakter, sondern stellen oftmals auch die Partizipationserfahrung in den Vordergrund, die sich mit ihr verbindet. Die Texte involvieren die Leserinnen und Leser gerade durch den irritierenden Wechsel der Sprecherpositionen, die unwillkürlich nachvollzogen werden können.³²

Jenny Holzer hat mit *Lustmord* eine zugleich pornographisch überbelichtete, analytisch wie emotional explosive Aktualisierung eines Themas konstruiert, dessen Implikationen und Legitimationen in diesen gesellschaftlichen Konventionen niedergelegt sind. Sie bindet uns in ein aus Sprache gewirktes Netz dieser Texte, die uns widersprüchliche Gefühle wie Ohnmacht in der Aktion unseres Lesens erfahrbar machen. Im performativen Akt des inneren Sprechens realisieren wir die Texte der Akteure selbst, sind Täter, Opfer und Hinterbliebene.³³

Jenny Holzer zielt mit dieser Arbeit auf eine solche kommunikative und sinnliche Partizipation der Rezipienten. Diese Intention verwirklicht sie in einer weiteren Variante der *Lustmord*-Serie als Installation, die die Übertra-

23 Holzer, Interview (Anm. 4), 35.

24 Waldman, Holzer (Anm. 1), 112.

25 Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York 1997, 18.

26 Waldman, Holzer (Anm. 1), 112.

27 Ebd.

28 Butler, *Excitable Speech* (Anm. 25), 5.

29 Ebd., 12.

30 Ebd., 15.

31 Shoshana Felman, *The Literary Speech Act: Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Ithaca 1983, 94.

32 Vgl. Yvonne Volkart, »Ich singe Ihr ein Lied über uns«, in: Jenny Holzer: *Lustmord. Ausstellungskatalog des Kunstmuseums des Kantons Thurgau 1997*, 41.

33 Beatrix Ruf, »Tautologische Offenbarungen – Sprachliche Mahnmale – Trojanische Pferde«, in: *Lustmord* (Anm. 32), 31.

gung der Arbeit in den Kontext einer eigenen Erlebniswirklichkeit leistet. In der Barbara Gladstone Gallery ließ Holzer 1994 ein Gebäude mit tonnenartiger Wölbung in den Ausstellungsraum bauen, das innen mit Leder- tafeln ausgeschlagen war und in dem Auszüge der *Lustmord*-Texte in einem Kettenmuster geprägt wurden.³⁴ Die Texte waren in drei Gruppen aufgeteilt: Die Worte des Opfers waren, wenn man die Hütte betrat, auf der linken Seite zu lesen, die Worte des Täters auf der mittleren Wand und die des Beobachters auf der rechten Seite. Vor dem Eingang und in dem Gehäuse befand sich eine neuentwickeltes »3-D volumetric display sign.« In diesem neuen Typ der elektronischen Anzeige erzielen die kreisenden Leuchtbuchstaben eine dreidimensionale und freischwebende Wirkung.³⁵

Auf einem Tisch in einem anderen Teil der Galerie hatte Holzer menschliche Knochen ausgestellt, von denen manche, als seien hier Relikte menschlichen Leidens zu etikettierten fragmentarischen Schaustücken des Krieges geworden, mit schmalen, silbernen Bändern beringt waren, in die sie ihre Texte hatte eingravieren lassen. Wie bei Holzers Bänken wurde auch hier die Bedeutung sowohl durch Sichtbares als auch durch Ertastbares vermittelt, denn Holzer wollte, daß die Besucher der Ausstellung die Knochen in die Hand nahmen und ihre Beschriftung lasen.³⁶

Sowohl im Massenmedium des Magazins als auch in der begehbaren Installation setzt Holzer auf eine möglichst ganzheitliche Involvement der Rezipienten. Sie räumt dabei den Prozessen der Synästhesie, insbesondere als Verbindung von haptischen und visuellen Wahrnehmungsformen, ebenso großen Stellenwert ein wie der gezielten Kontextualisierung und Gestaltung ihrer Schrift/Bilder, sei es im Verhältnis zum Körper oder in der Beziehung zur räumlichen Umgebung.

³⁴ Zur Schau in der Barbara Gladstone Gallery erschien eine Video-Kassette, hg. von artnet international, Sommer 1994.

³⁵ »Im Kontext ihrer Lustmord-Installation gemahnen die transportable Leder-Holz-Konstruktion und die elektronischen 3-D-Bildsensoren [...] an irdische Höllenregimes, Vertreibungen und auch an das Bedürfnis nach Identität, Ritus und Schutz, das Architektur zu befriedigen hat«, Joan Simon, »Nicht Leitern, sondern Schlangen: Jenny Holzers Lustmord«, in: Parkett, Nr. 40/41, Juni 1994, 94f.

³⁶ Waldman, (Anm. 1), 27.

III. Xenon: Architektur und Schriftzüge

Seit den 90er Jahren werden weltweit prominente und zuweilen symbolträchtige Orte, Institutionen und Gebäude zu temporären Schauplätzen der Installation von Holzers Schriftzügen. Sie gestaltete unter anderen Installationen für die Biennale in Venedig, die Dia Art Foundation sowie das Guggenheim Museum in New York und Bilbao,³⁷ aber auch in der jüngsten Zeit mehrere Projekte in Berlin. Ein besonderes Gewicht erhält dabei die Einbeziehung architektonischer Gegebenheiten in die Konzeption des Kunstwerks. Die Installationen kennzeichnet eine außerordentliche Komplexität: Sie resultiert aus dem Wechselspiel zwischen der räumlichen Umgebung, dem situativen Kontext, dem Einsatz der Medien und den als performativ zu qualifizierenden Rezeptionsvorgängen. Aus der Frage nach den Inszenierungsaspekten und dem medialen Zusammenspiel der einzelnen Elemente möchte ich Rückschlüsse auf die wirkungsästhetischen Konsequenzen von einzelnen, exemplarisch herangezogenen Installationen ziehen.



Abb. 3: Photo: Guggenheim Innenansicht. Mit freundlicher Genehmigung von VG Bild-Kunst, Bonn 2002.

³⁷ Ebd., 25.

In der Installation im Guggenheim Museum 1989 verwendet die Künstlerin ein 178 Meter langes Leuchtschriftband, das sich entsprechend der Kernkonstruktion des Gebäudes durch Frank Lloyd Wright entlang einer einzigen spiralförmig nach oben verlaufenden Rampe um einen nach innen hin offenen Lichthof erstreckt. Das LED-Band ist äußerst heterogen gestaltet: Schrifttypen, Farben, Richtung und Geschwindigkeit der Leuchtschrift variieren ständig. »Das elektronische Leuchtschriftband wurde auf eine Abfolge von einundzwanzig Zyklen programmiert, wobei die 330 Botschaften durch ein nur wenig variiertes Grundmuster verbunden waren.«³⁸ Im Fluß dieses LED-Bandes geht eine Auswahl aus allen bisherigen Textzyklen der Künstlerin, den *Truisms*, den *Inflammatory Essays*, der *Living Series*, der *Survival Series*, von *Under a Rock* und den *Laments* auf. Die Textspirale schraubt sich vom ersten Geschoß über vier Etagen in die Höhe und verschwindet schließlich in einer Wandöffnung; im Lichthof bilden siebzehn rote Granitbänke einen Kreis. Dieser Ort wird oft als Zentralpunkt für die Betrachtung der Arbeit beschrieben:

Doch erst, wenn sich der Betrachter in der Mitte des Erdgeschosses direkt unter der Kuppel befindet, offenbaren sich ihm Intensität und Drama der Installation. Die Schrift umkreist ihn wie das Wasser eines Strudels. Sie saust auf ihn zu, verschwindet hinter ihm, kommt vor ihm wieder zum Vorschein. Ihr mit den Augen zu folgen, macht schwindelig. Eine Information jagt die nächste. Feststellungen und Behauptungen, Verständliches, Merkwürdiges und Nüchternes, Emotionales und Poetisches schwirren durch die Luft. In unregelmäßigen Abständen kehrt für einen kurzen Moment Ruhe ein. Dunkelheit senkt sich über den Raum, [...] doch noch ehe sich in diesem Moment der Stille Augen und Kopf erholen können, beginnt das wirbelnde Kreisen von neuem, ein nicht endender Strom, von dem sich der Betrachter durchdrungen meint. Die Welt zerfällt in Fetzen, in Deutungsfragmente [...].³⁹

Diese Beschreibung akzentuiert die körperliche, vor allem die kinästhetische Wirkung der Installation. Insbesondere die kreisenden Bewegungen, mit denen fragmentarisch auch Botschaften vermittelt werden, prägen ihre Erfahrung. Die Ausrichtung von Körper und Raum ist szenisch kalkuliert: die Installation provoziert eine spezifische Wahrnehmungssituation.⁴⁰ Die konzeptionelle Strategie dieser Arbeit richtet sich auf eine intrikate Ver-

³⁸ Ebd.

³⁹ Katharina Hegewisch, »Das wirbelnde Kreisen der Worte. Ein ungewöhnlicher Auftritt: Jenny Holzer im Guggenheim Museum in New York«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.1.1990.

⁴⁰ Selbstverständlich können sich die Zuschauer im Raum permanent bewegen und diverse Perspektiven einnehmen.

schränkung zwischen den räumlichen Gegebenheiten, den Schriftzügen und vor allem dem Körper der Rezipienten. Diese Konstellation unterstreicht in mehrfacher Hinsicht den performativen Charakter der Arbeit. Die Installation bezieht die körperliche Präsenz der Besucher bzw. Betrachter auf eine besondere Weise ein.⁴¹ Sie fungieren als Akteure in der schwindelerregenden Präsentation und sind zugleich potentielle Entzifferer ihrer Botschaften. Ihre physische Präsenz und die Akte ihrer Wahrnehmung und Rezeption produzieren das Kunstwerk als Ereignis mit. In dieser Installation sind die Wahrnehmungsakte und Wahrnehmungsformen einer szenischen Bearbeitung unterworfen. Holzers produktionsästhetische Insistenz der körperlichen Präsenz der Betrachter indiziert zudem einen spezifischen Umgang mit dem Ausstellungs- bzw. Museumsraum. Es handelt sich um ein inszenatorisches Verfahren, das »als eine Art ›Dramatisierung‹ des Ausstellungsraumes zu verstehen [ist], in der die Gegenwärtigkeit der Bilder im Raum ihrer Präsentation experimentell, d. h. als eine reale Zeit- und Raumerfahrung in Szene gesetzt wird.«⁴² Eine herausgehobene Rolle spielt in dem Zusammenhang die Inszenierung des Schriftbildes. Die Rezeption der Schriftzüge ist zum einen an die Leiberfahrung der Betrachter gebunden. Zum anderen dient ein zentrales architektonisches Element – die spiralförmig im Lichthof nach oben verlaufende Rampe – als Aufführungsort der beweglichen Schriftzüge. Die Texte kommen mittels des LED-Bandes medial zur Aufführung und zwar als Schriftbild, das sich an die architektonischen Gegebenheiten anschmiegt. Seine Erscheinungsweise kennzeichnet sowohl eine Exponierung gegenüber der als auch eine Einfügung in die Bauweise. Aufgrund dieser baulichen, ästhetischen und funktionalen Vermischung und Durchdringung beider Elemente entsteht ein neuartiges hybrides Gebilde.⁴³ Diese Hybridform ist das Resultat einer Inszenierungs- bzw. Installationsstrategie, die die mediale Differenz zwischen Schriftbild und architektonischer Gegebenheit temporär zum Verschwinden bringt. Gleichwohl stiftet erst die körperliche Erfahrung der Betrachter diese Einheit; die Fusion entsteht im performativen Vollzug ihrer Sinneswahrnehmung. Performative Akte erweisen sich damit als wirklichkeitskonstitutive

⁴¹ Vgl. Paul Zumthor, »Körper und Performanz«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Ludwig K. Pfeiffer, *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 1988, 713.

⁴² Dorothea von Hantelmann, »Inszenierung des Performativen in der zeitgenössischen Kunst«, in: Erika Fischer-Lichte, Christoph Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen*, Bd. 10: 2001: Heft 1, 263.

⁴³ Zum Begriff der Hybridität vgl. Irmela Schneider, Christian W. Thomsen (Hg.), *Hybridkultur*, Köln 1997.

Kraft. Und mehr noch: Die hybride Verschränkung der architektonischen Gegebenheiten mit den Leuchtschriftbändern resultiert in der performativen Konstitution eines Schauraumes.⁴⁴ Die Betrachter sind in eine Szene versetzt, an deren Ereignishaftigkeit sie aktiv teilhaben. Performativ ist diese Rezeptionssituation auch deswegen, weil das ›Kunstwerk‹ erst in dem ereignishaften Moment erfahrbar ist, in dem die Installation als Aufführung wahrgenommen wird, als ein sich real vollziehendes, offenes und singuläres Geschehen, das für (die) und mit den Betrachtern inszeniert wird.

Für die bisher akzentuierten kinästhetischen Wahrnehmungsprozesse gilt gleichwohl weiterhin das Primat der sehend-lesenden Tätigkeit, denn im Zentrum des Blickfeldes befindet sich stets das Leuchtschriftband, das bei der Betrachtung aus unterschiedlichen Perspektiven womöglich seine schwindelerregende Wirkung entfaltet.

Standing on the ramp with the words moving above and below, the viewer feels like a small blip in some giant video game. As one moves down the ramp, the words circle at about the same place – an effect that proposes each viewer as the center of a slowly revolving universe.⁴⁵

Mit Blick auf die hier herangezogenen exemplarischen Beschreibungen erschließt sich über die kinästhetischen Effekte hinaus ein weiteres Spezifikum dieser Arbeit: der Wechsel oder auch das Ineinandergreifen zwischen einer körpergebundenen Erfahrung und einer lesend-bedeutungsorientierten Rezeptionsmöglichkeit. Mit dem Bewegungsmodus der Leuchtschriftzüge verbindet sich der rezeptionsästhetische Eindruck des Flüchtigen und Kontingenten. Das Erscheinungsbild der Texte ist paradox: Auftauchen und Verschwinden wechseln einander in rascher Folge ab; ihre Flüchtigkeit erweist sich als Teil einer seriellen Wiederholungsstruktur. Die performativen Effekte des Schriftbildes und die Ästhetik des Ereignisses prägen auch diese Installation.⁴⁶ Ihre charakteristische Dynamik zwischen Wiederholung, Ereignishaftigkeit und Differenz wird nicht zuletzt durch die Temporalität des Zyklus betont. Die erste Beschreibung der Installation weist explizit auf das Moment der Dunkelheit und der Pause zwischen den Schriftbild-Zyklen hin. Die inhärente Wiederholungsstruktur, die einen solchen Loop kenn-

zeichnet, akzentuiert die Korrelation zwischen Wiederholung und Ereignischarakter der Kunst. Jeder Zyklus kann in der Wiederholung different wahrgenommen werden. Temporalität impliziert in einem umgreifenden Sinn letztendlich das endgültige Verschwinden dieser Arbeit. Holzers Inszenierung und Installation im Guggenheim ist nicht dauerhaft, sondern selbst nur auf eine Präsenz in einem bestimmten Zeitraum hin angelegt.

Seit 1996 nutzt Holzer in ihrer Serie *Xenon* die Technik der Filmprojektion, die sogenannten »xenon projections«, eine Bezeichnung, die von einer gleichnamigen Projektorlampe stammt. Dieser Projektor kann einen 185mm breiten Film mit verschiedenen Texten auf Fassaden, Häuserwände, aber auch Wasseroberflächen stets nur am Abend oder in der Nacht projizieren.

The xenon mobile messages are now beacons that offer her STUPID SENTENCES EVERYWHERE (to quote but one of her phrasings), in Florence, Vienna, Venice, Oslo, Buenos Aires, Rome and Rio, and at the scale monumental for both ›type‹ and ›page‹. The letters may now be, as Holzer says ›as tall as a person‹ or as high as ›a circus troop standing with each member on one another's shoulders.‹ Her ›pages‹ are now scaled to the vertical sheers of cathedral, coastal palisade, office building, and ski jump, or to the vast horizontal planes of strand and ocean.⁴⁷

Der hier angewandte Projektionstyp impliziert ein gewandeltes mediales Wechselspiel zwischen den illuminierten Buchstaben bzw. Worten und der architektonischen Oberfläche. Im Unterschied zu den zuvor genannten hybriden Prozessen, die eine Verschränkung zwischen der Projektion und der Architektur entstehen lassen, wird bei den Xenon-Projektionen die mediale Differenz gewahrt. Bei all den Projektionen wird die bauliche Substanz, also die Gestaltung der Wände und Fassaden illuminiert und als Teilfläche durch das Eigenlicht der Projektion aus dem umliegenden Dunkel hervorgehoben. Hier bedingt das performative Zusammenspiel zwischen der visuellen Projektion und der baulichen Fläche einen intermedialen Austausch. In dem Moment nämlich, wo die Botschaften auf die Oberfläche von Gebäuden gesendet werden, transformiert sich diese gleichsam zum Screen, zur medialen Fläche und zum Zeichenträger. In der Temporalität dieses

⁴⁴ Vgl. Doris Kolesch, Annette Jael Lehmann, »Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution«, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, 347–366.

⁴⁵ Roberta Smith, »Holzer Makes the Guggenheim a Museum of Many Messages«, in: *The New York Times*, 13.12.1989.

⁴⁶ Dieter Mersch untersucht aus dieser Perspektive in seinem Essay »Was ist ein Bild«, in: Ziad Mahayni (Hg.), *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*, München 2002, 44–47, das Verhältnis von Performativität und Bildlichkeit am Beispiel von Ives Klein.

⁴⁷ Joan Simon, »Holzer's Xenon: A Lexical Galaxy«, in: Jenny Holzer, *Xenon*, Künstlerhaus 2001, 122.

Vorgangs und darin, daß die bauliche Struktur und Substanz in diesem Vorgang nicht langfristig angetastet werden, sondern nur phasenweise ihre Gestalt verändern, liegt ihr performatives Potential. Der Akt der Projektion konstituiert den spezifischen medialen Charakter, den die architektonische Oberfläche annimmt, wobei beide Medien in ihrer Funktion als solche voneinander abhängig sind.

In der Auswahl ihrer Standorte für diese Projektionen richtet sich Holzer nach den formalen Möglichkeiten, die es ermöglichen, die Worte und Texte lesbar und zusammenhängend zu projizieren, aber auch nach der symbolischen Qualität der Gebäude und Orte. Bei den Projektionen auf ein so fluides Element wie Wasser kommt ein entscheidender Unterschied zur bisherigen Arbeit mit den architektonischen Gegebenheiten zum Tragen:

In Buenos Aires, Holzer chose buildings with resonant histories such as a law school, [...] For other projects [...] it was the nearness to water, or to architecture and water. Sometimes the screen is not a building at all, but an ocean or a snowbank. In Rio, says Holzer, we sent the text onto the flat beach and sea, and then on every third breaker the works might rise on the back of a wave. Then the wave would crash and the letters foam.⁴⁸

Mit der Wahl dieses Ortes akzentuiert die Künstlerin den temporären, also grundsätzlich performativen Grundzug ihrer Projektionen nachdrücklich. Auch wenn das konzeptionelle Prinzip des Sichtbarmachens der unsichtbaren Macht von Diskursen in dieser Arbeit aufrecht erhalten wird, so betont der Schriftzug auf einer sich brechenden Welle das Ephemere der Projektionen in stärkerem Maße als die anderen Xenon-Projektionen im öffentlichen Raum. Indem Temporalität, Flüchtigkeit und zuweilen sogar der Entzug von Lesbarkeit die Schriftzüge zunehmend charakterisieren, gewinnt das performative Moment in seiner Materialität und Medialität an Bedeutung. Die Ereignishaftigkeit der Buchstabenfolgen tritt so zumindest in ernsthafte Konkurrenz zu ihrer Funktion als Botschaft, auch wenn die Schrift nicht als bloße Zeichenfolge einer zeitlich begrenzten Bildsequenz fungiert. Diese Tendenz wird auch bei den folgenden Installationen von Jenny Holzer deutlich, die gleichwohl wieder verstärkt auf die architektonischen Gegebenheiten und die symbolischen Konnotationen der ausgewählten Räume eingehen.

⁴⁸ Ebd., 123.

Die amerikanische Künstlerin läßt in der Nordeingangshalle des Reichstagsgebäudes in Berlin auf einer Stele digitale Leuchtschriftbänder mit Reden von Reichstags- und Bundestagsabgeordneten aus der Zeit von 1871 bis 1999 von unten nach oben ablaufen. Parlamentarische Zwischenrufe werden durch wiederholtes Aufblinken kenntlich gemacht. Die Reden wurden von der Künstlerin ausgewählt und zu Themenblöcken zusammengestellt; 442 Reden wurden schließlich aneinandergereiht, so daß die Reden etwa 20 Tage lang ununterbrochen ohne Wiederholung ablaufen können. Die schiere Masse dieser Texte ist schlichtweg inkommensurabel und keineswegs auf eine umfangreiche Rezeption hin angelegt. Dem Redenfluß können allenfalls mehr oder weniger kohärente Fragmente oder einzelne zusammenhängende Passagen abgewonnen werden. Auch in dieser Arbeit wiederholt sich die charakteristische Dynamik der gleichzeitigen Akkumulation und Dissemination der Bedeutungen der Botschaften, die erneut in einer hybriden Verschränkung mit den architektonischen Gegebenheiten aufgeht. Die auf der Stele zur Deckenmitte hin aufsteigenden Parlamentsreden bilden symbolisch einen tragenden Pfeiler des Parlamentes als eines Hauses der politischen Rede. Besondere Wirkung entfaltet die Leuchtstèle, wenn ihre Außenbegrenzung durch die Dunkelheit nicht mehr sichtbar ist und daher nur noch die aufleuchtenden Worte der Reden das Gewölbe zu tragen scheinen. Gleichzeitig spiegeln sie sich vielfach gebrochen in den Glaswänden der Nordeingangshalle. Mit diesem optischen Effekt der permanenten Installation wird das tragende und das fluide Moment der Lichtschriftzüge in eine Balance überführt.

Im Jahr 2001 verwirklicht Holzer eine Installation in der Neuen Nationalgalerie in Berlin,⁴⁹ eine Arbeit, der man vor allem liegend ansichtig werden kann. Die Kunst ist nämlich mit den bekannten leuchtenden Schriftbändern in der Decke installiert. Publikum und Kunstobjekt treten gleichermaßen in eine ungewöhnliche räumliche Positionierung zueinander. Die Rezeption muß sich ganz in die Vertikale ausrichten. In Mies van der Rohe's Neuer

⁴⁹ Greg Lam Niemeyer und Ben Dean haben am Stanford University Digital Art Center eine Animation der LED Installation in Berlin erstellt: „A digital animation that allows us to experience, virtually, the no longer extant(?) installation [...] the animation does not pretend to mimic the experience of a museum-goer within Mies van der Rohe's Nationalgalerie. Taking advantage of the possibilities of spectatorship offered by a virtual camera eye, the animation zooms into details of the exhibition inaccessible to an actual museum-goer. [...] In fact, the animation was created prior to the installation in Berlin as a way for Holzer to try out her ideas – as a kind of testing ground to make sure the project would work. [...] As contemporary public sphere expands into the virtual space of the web, our notions of both physical and archival spaces are being transformed.“ Ehren Fordyce, dpResearch: www.stanford.edu/group/shl/.

Nationalgalerie können somit die dreizehn Ströme von Leuchtdioden aus der Horizontale betrachtet werden; eine Phalanx von gelben Lichtströmen zieht sich entlang der stahlgetäfelten Decke, die kassettiert ist. Dieses Raumgitter dient diesmal als Rahmen und als Hintergrund, ja als »Aufführungsort ihrer Texte«. ⁵⁰ Diese Betrachterhaltung und Perspektive, die sich ganz vertikal ausrichtet, erinnert an Himmelsbetrachtungen. Hier jedoch konzentriert sich das Auge auf die gelb leuchtenden Lettern, auf die Laufbänder und ihre digitalen Anzeigetafeln, die ein Kompendium von den frühen *Truisms* bis zu einem neu erstellten Text *OH* entfalten. Bestenfalls liegt man also (ansonsten muß man den Kopf unbequemerweise in den Nacken verrenken) und liest, man setzt Buchstaben zusammen und entziffert mit Mühe Sätze wie: »Meine Augen tasten deine Haut ab. Unter deinem Hemd verbirgt sich ein Spalt.« Angesichts dieser besonderen Rezeptionssituation könnte man vermuten, daß die Neue Nationalgalerie als metropolitanes Space-Lab fungiert: hier wird eine Wahrnehmungssituation als besondere Herausforderung inszeniert. Denn das, was man am besten liegend und lesend zu erfassen sucht, läßt sich kaum festhalten. Die Wörter reihen und ergießen sich in rascher Folge die Decke entlang und berühren die diskursiven Felder und Themen, die mit den Schlagworten Mutterschaft, Sexualität, Gewalt und Verlust umrissen werden können. Doch bevor man die Botschaften in Ruhe entziffern, verstehen, verarbeiten kann, sind sie schon wieder von einer neuen Zeichenfolge überwuchert, überschrieben und schließlich ausgelöscht. Das elektronische, potentiell unendliche Text-Laufband verfolgt sein eigenes Tempo und seine eigene Dynamik. Es entsteht ein von der eigenen Rezeptionsleistung abhängiger Rhythmus zwischen Präsentation und Entzug, Auftauchen und Verschwinden, An- und Abwesenheit von Botschaft und Bedeutung, der im Kontrast zum gleichmäßigen Fluß der Schriftzüge steht. In den großen Panoramafenstern spiegeln sich diese gelben Leuchtschriftzüge und werden in den abendlich dämmernden Himmel und die Gebäude der Umgebung geworfen. Aus der Offenheit und Transparenz der Halle resultiert dieser besondere Effekt: Die ausgedehnten Fensterfronten werden zu Spiegelflächen. Die dreizehn elektronisch gesteuerten Bildbänder mit Fluchtpunkt am klassischen Kassettenfirmament Mies van der Rohes ergießen sich über den Potsdamer Platz, das Kulturforum bis zum Reichstagsgebäude und dem Landwehrkanal, über dem sich die

⁵⁰ Angela Schneider, Jenny Holzer *OH*, in: Jenny Holzer. Neue Nationalgalerie, Köln 2001, o. S.

bernsteinfarbene Lichtkaskade schließlich nachts im Wasser verliert. Erst dort, wo die Sätze ins Nichts zu verlaufen scheinen, wo sie nicht mehr entzifferbar sind, entfaltet diese gespiegelte Porösität zwischen dem Innen- und Außenraum seine intensivste Wirkung. Mit der schwindenden Relevanz, die der Entzifferung der Botschaften nun zugemessen werden kann, verstärkt sich auch der performative Charakter dieser Installation. Das Kunstwerk wird nicht nur im Akt der Rezeption mit konstituiert, sondern suggeriert überdies eine Verschiebung von einer Repräsentations- hin zu einer Präsentationsästhetik: mit den Leuchtschriftzügen verbinden sich vor allem Präsenzeffekte.

Dies allerdings, darf man vermuten, kaum in sinnstiftender Weise. Denn was sollte man halten von Holzers Überlebensformeln wie *Beware me of what I want* oder ihren ‚aufflammenden Essays‘, diesen unendlichen Geschichten von Liebe und Tod, Sehnsucht und Hass und Gewalt, denen man, am besten auf dem Rücken liegend, in unterschiedlichen Geschwindigkeiten und Sprachen folgt. Seitdem die 1950 in Ohio geborene Jenny Holzer das Malen an den Nagel hängte und 1982 auf der New Yorker Times Square erstmals elektronisch annoncierte: *Privateigentum führt zu Verbrechen!*, sind ihre Leuchtinstallationen weltweit bekannt und gefragt; doch längst hat sich auch ihre provokative Absicht verschliffen im Pop – was auch heißen könnte: *People opting for performance*. [...] Wo also der Bedeutungsträger versagt, bleibt am Ende das Licht-Zeichen als kleinste Einheit der Holzerschen Kunst. Gebündelt fliegt es auf und wölbt sich über der Stadt, die sich nicht entziffern muß, denn ihr einziger Sinn ist es zu sein. *Beim Träumen ist man unschuldig*, weiß die Künstlerin, und einen dieser Träume hat die Lichtträgerin nach Berlin gebracht. ⁵¹

Daß eine Asthetik des Performativen in ihrer kontemplativen und nicht sinn-zentrierten Rezeptionshaltung ideologiekritische und politische Dimensionen notwendigerweise verschleift, kann aufgrund dieser zutreffenden Beschreibung jedoch nicht generalisiert werden. Holzers Werk vermag durchaus ein breites und nicht exklusives Spektrum der Annäherung einschließen: eine auf die ästhetische Rezeption gerichtete Kontemplation und eine an den Botschaften orientierte Dechiffrierung von ubiquitären Diskursen.

⁵¹ Ulrike Baureithel, »Glaube an die Botschaft. Konzeptkunst, Jenny Holzer mit einer Großinstallation in der Neuen Nationalgalerie Berlins«, in: Freitag, 23.2.2001.