

Schriftzeichen und Muster, Chiffren und Zahlen im Werk zeitgenössischer Künstler

Diplomarbeit
im Fach

Kunstwissenschaft und Kunstinformationswesen
Studiengang Öffentliche Bibliotheken der
Fachhochschule Stuttgart - Hochschule der Medien

Sibylle Euchner

Erstprüferin: Dr. Gudrun Calov
Zweitprüfer: Dr. Peter Vodosek

Angefertigt in der Zeit vom 15.07.2002 – 15.10.2002

Stuttgart, Oktober 2002

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung	4
Abstract	4
1 Vorwort	5
2 Einleitung	6
3 Zahlen und schriftliche Elemente in der Kunst des 20. Jahrhunderts	7
3.1 Kubismus, Futurismus, Konstruktivismus, Dadaismus	7
3.2 Pop-Art	9
3.3 Konzeptkunst	11
3.4 Marcel Broodthaers	12
4 Mensch und Welt werden berechnet	17
5 Geschichten erzählen mit allen Mitteln	19
6 Comics als formale Grundlage künstlerischer Gestaltung	21
6.1 Raymond Pettibon	21
7 Schrift als Aussage und Aufforderung	23
7.1 Jenny Holzer	23
7.2 Alfredo Jaar	27
7.3 Leon Golub	29
7.4 Andreas Siekmann	31
8 Poesie als Kunst	34
8.1 Heinz Gappmayr	36
9 Sichtbare Zeit	37
9.1 Roman Opalka	38
9.2 On Kawara	40
9.3 Hanne Darboven	43
10 Von der Schönheit der Systeme	49
10.1 Mario Merz	49
10.2 Thomas Locher	50
10.3 Rune Mields	53
11 Chiffren der modernen Welt - Piktogramme	59
11.1 Matt Mullican	61
11.2 Lars Arrhenius	63

Inhaltsverzeichnis	3
--------------------	---

12 Schlußbetrachtung	67
Abbildungsverzeichnis	68
Literaturverzeichnis	70
Stichwortverzeichnis	75
Erklärung	76
Anhang	77

Zusammenfassung

In Werken zeitgenössischer Künstler spielen Zahlen, Schrift und Zeichen eine bedeutende Rolle. Dies lässt sich feststellen an den Werken, die auf bedeutenden internationalen Ausstellungen wie der alle fünf Jahre in Kassel stattfindenden Documenta oder der Biennale in Venedig ausgestellt werden. Zahlen, Buchstaben und Texte können allein das Kunstwerk bilden oder Element eines Kunstwerkes sein. Texte und Zahlen haben in der zeitgenössischen Kunst unterschiedliche Funktionen. In der vorliegenden Arbeit werden einige dieser Funktionen untersucht und exemplarisch dargestellt.

Dabei wird deutlich, dass künstlerische Arbeit immer die Aneignung und Darstellung der Welt versucht. Zahlen, Buchstaben und Texte sind adäquate Mittel, die Welt zu durchdringen, die Welt, wie sie ist, in die Kunstwerke einfließen zu lassen und an der Veränderung der Welt mitzugestalten.

Schlagworte: Chiffre, Konzeptkunst, Piktogramm, Schrift, Visuelle Poesie, Zahl

Abstract

Contemporary artists often use numbers, writings and symbols. This can be noticed at important international exhibitions like the Documenta in Kassel and the Venice Biennale. Sometimes numbers, letters or words themselves set up the work. Sometimes they are elements of the work.

Words and numbers have different functions. In this paper some of these functions will be examined and shown in examples.

Artists in their works try to understand and show the world. Words and numbers are adequate elements to do this. They are also adequate to plead for a change.

Subjects: cipher, conceptual art, numbers, pictogram, visual poetry, writing

1 Vorwort

Seit den Wortfragmenten und Zahlen, die kubistische Künstler in ihre Werke integriert haben, spielen solche sprachlichen oder mathematischen Zeichen eine mal mehr mal weniger bedeutsame Rolle in den künstlerischen Stilrichtungen des 20. Jahrhunderts.

Zwei Ausstellungen haben in Deutschland im Jahr 2002 gezeigt, dass vor allem Textelemente in der zeitgenössischen Kunst ausgesprochen aktuell sind. Die Ausstellung «Stories» im Haus der Kunst in München vom 28.03. – 23.06.2002 und die Documenta11 in Kassel vom 21.06. – 15.09.2002. Die Documenta11 unter der Leitung von Okwui Enwezor zeigte engagierte Kunst aus aller Welt, wobei besonders Kulturen berücksichtigt wurden, die sonst im westlichen Kulturbetrieb wenig Beachtung finden. Dennoch konnten auch aktuelle Strömungen der westlichen Kunst beobachtet werden.

Auffallend ist, dass viele Künstler, die in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren Zahlen und Schrift benutzen und diskutiert wurden, wie etwa Mario Merz, Hanne Darbown oder On Kawara ihre bis heute verfolgten Konzeptionen Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre entwickelt haben. Dass sie nach wie vor in Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst vertreten sind, (Merz und Kosuth auf der Documenta 9, Darbown und Kawara auf der Documenta11), zeigt, dass ihre Anliegen nach wie vor aktuell sind.

Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre erlebte die Beschäftigung mit Zahlen und Schriftzeichen einen Höhepunkt. Daher werden in dieser Arbeit viele Künstler behandelt, die ihre künstlerischen Anfänge in dieser Zeit haben. Aber auch jüngere Künstler, die eigene Konzepte und neue ästhetische Lösungen finden, werden vorgestellt.

Zeitgenössische Künstler verarbeiten Schriftzeichen, Texte und Zahlen auf sehr vielfältige Weise: plakativ, gedanklich durchdrungen oder auch humoristisch.

In dieser Arbeit werden Künstler und ihre Werke danach untersucht, welche Funktion Schrift und Zahlen in ihren Werken haben.

Bei den vielen, vielen Künstlern, die heute Zahlen, Buchstaben, Texte und Zeichen zur Grundlage ihrer Arbeit machen oder sie zumindest benutzen, kann dies nur exemplarisch geschehen.

2 Einleitung

Kunst entsteht nicht im leeren Raum.

Zum Einen ist Kunstproduktion bedingt durch die historischen Bedingungen der Zeit, durch die geistigen Strömungen, mit denen sich die Künstler auseinander setzen, und durch das gesellschaftliche Umfeld, in dem die Künstler leben.

Zum Anderen können bildende Künstler immer auf Vorbilder in der Kunstgeschichte zurückgreifen und auf diesen aufbauend oder sie ablehnend eigene Ideen entwickeln. Daher werden einige historische Entwicklungen, die bis heute fortwirken, kurz beleuchtet. Eine Ausnahmestellung kommt hierbei dem belgischen Künstler Marcel Broodthaers und seinem umfassenden Gedankengebäude zu.

Karin von Maur benutzt im Katalog zur Ausstellung «Magie der Zahl» (1997) häufig das Wort Chiffre, um die Funktion von Zahlen in Bildern zu beschreiben. Die Zahlenbilder der italienischen Futuristen sind Chiffren des Krieges (S.29), es gibt chiffrierte Portraits, in denen die Geistigkeit einer Person charakterisiert werden soll (S.33). Joan Miro schreibt Chiffrierungen in Zahlen nach literarischen Vorlagen in seine Bilder ein. (S.38).¹

Das Wort Chiffre wird allgemeinsprachlich heute oft verwendet, um auszudrücken, dass ein Bild oder ein Wort ein verschlüsselter Ausdruck für einen Zustand, eine Befindlichkeit ist. Laut dem Etymologischen Wörterbuch von Friedrich Kluge bedeutet Chiffre fachsprachlich «Geheimcode» und wurde im 17. Jhd. aus dem Französischen entlehnt, wo es sowohl Geheimzeichen, als auch einfach «Ziffer» (gleicher Wortstamm) bedeutet. Die Bedeutungsverschiebung verläuft von «Null» über «Zahlzeichen» hin zu «Geheimzeichen». Zur Verschlüsselung wurden oft Zahlen benutzt.²

Wenn daher Künstler heute Zahlen gebrauchen, um Aussagen zu chiffrieren, dann bedienen sie sich Chiffren im wörtlichen Sinne. Aber auch sprachliche oder bildhafte Zeichen, die für etwas stehen, können übertragen als Chiffren bezeichnet werden.

¹Karin von Maur: Magie der Zahl, 1997

²Kluge, Etymologisches Wörterbuch, 1989

3 Zahlen und schriftliche Elemente in der Kunst des 20. Jahrhunderts

3.1 Kubismus, Futurismus, Konstruktivismus, Dadaismus

Im Kubismus treten Zahlen und Buchstaben als bildnerische Elemente als Wirklichkeitsfragmente auf. Wie die Künstler Gegenstände des alltäglichen Lebens zum Motiv ihrer Bilder machten, nehmen sie Schriftelemente der alltäglichen Welt in ihre Kompositionen auf.

Mit geschriebener Sprache und mit typographischen Elementen dringt «Alltag» in die Bildwelt ein. Das Bild wird damit näher an die Realität herangeführt.³

1911 verwendet Braque zum ersten Mal eine Zahl als eigenständiges Motiv. Die Zahl 5 kommt vor, ebenso der fragmentarische Name einer Tageszeitung und das Wort «centimes». Damit ist die Zahl als Kaufpreis der Zeitung gekennzeichnet.⁴ Sie bezieht sich auf einen alltäglichen Vorgang, das Zeitungslesen. (Abb. 1).



Abbildung 1: Georges Braque (1882–1963): Le Bougeoir, 1911, Öl auf Leinwand, Öl auf Leinwand, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh

³Stoss: Am Anfang. In: Die Sprache der Kunst, 1993, S.10/12

⁴Magie der Zahl, 1997, S.3

1912 malt Picasso das Bild «Bullion Kub», in dem die Zahl 75 in Schablonenbuchstaben zu sehen ist, und dazu die Buchstaben «Kub». Diese sind mehrdeutig. Sie verweisen auf ein Bild seines Freundes Braque, der ein Bild mit den Worten «Mozart/Kubelick» gemalt hat, auf den Namen «Kubismus» und auf einen damals verbreiteten Suppenwürfel.⁵ Der Simultaneität der Ansichten des Gegenstandes im Kubismus entspricht eine Simultaneität der Deutungsmöglichkeiten.

Das Anliegen der Futuristen ist es, Kunstwerk und Leben zu einer Einheit zu verschmelzen und damit sowohl das Individuum als auch die Gesellschaft zu verändern. Ihrer radikalen, utopischen Haltung, die bei einigen leider in militante Kriegsbegeisterung umschlägt, entspricht die Zerstörung aller syntaktischen Zusammenhänge in der Sprache. Filippo Marinetti nennt dies «parole in libertà».⁶ Grundlage für die ästhetischen Forderungen der Futuristen ist das moderne Großstadtleben. Die Malerei soll davon durchdrungen sein.⁷

Ein Beispiel für die Verwendung von Sprache im Bild ist «Manifestazione Intervenista» (1914) von Carlo Carrá. Das Bild fordert zur Intervention Italiens im 1. Weltkrieg auf der Seite der Alliierten auf. Worte und Satzfragmente streben von der Mitte aus in einer dynamischen Bewegung nach außen. Die Fragmente bestehen aus gemalten Elementen und aus vorgefundenen Zeitungsausschnitten und Reklamematerial. Sie beziehen sich inhaltlich aufeinander, so dass eine klar identifizierbare Aussage entsteht. Die Wörter sind der Bildgegenstand, es sind keine anderen Dinge dargestellt.⁸

Ein weiteres Anliegen der Futuristen ist die Emotionalisierung der Sprache. Marinetti entwickelt nach den Prinzipien der Lautmalerei reine Lautverbindungen als gestalterische Elemente.⁹

Lautmalerei ist ein Prinzip, das auch im Dadaismus später verwendet wird.

Im Konstruktivismus wird die Trennung von freier und angewandter Kunst aufgehoben. Schrift ist hier ein integraler Bestandteil vieler Kompositionen. Oft hat die Schrift eine eindeutige Aussage mit aufforderndem Charakter. Dies ist der Fall in El Lissitzkys «Schlagt die Weißen mit dem roten Keil» (1920).

Die Worte werden durch die spezielle Typographie emotional aufgeladen und erhalten so ihre symbolische Aussagekraft. Abstrakte «suprematistische» Formen und dynamische Typographien wirken zusammen für eine politische Botschaft.¹⁰

⁵Stoss: Am Anfang. In: Die Sprache der Kunst, 1993, S.11

⁶Stoss: Am Anfang. In: Die Sprache der Kunst, 1993, S.13

⁷Stoss: Am Anfang. In: Die Sprache der Kunst, 1993, S.15

⁸Stoss: Am Anfang. In: Die Sprache der Kunst, 1993, S.16

⁹Stoss: Am Anfang. In: Die Sprache der Kunst, 1993, S.19

¹⁰Stoss: Am Anfang. In: Die Sprache der Kunst, 1993, S.19

Im Dadaismus gibt es eine starke gegenseitige Durchdringung von Kunst und Literatur. Dies führt sowohl zum «Lautgedicht», als auch zum «Gesetzten Bildergedicht».¹¹

Die Dadaisten suchen nach neuen, den bisherigen ästhetischen Regeln widersprechenden Ausdrucksformen. Damit wenden sie sich nach dem Schock des Ersten Weltkrieges gegen Gesellschaftsformen, die in ihren Augen ver sagt haben. Sie suchen absichtlich nach Möglichkeiten, die bürgerliche Welt zu schockieren, wobei sie im sprachlichen Bereich Formen finden, die für traditionell geschulte Augen und Ohren wie «Unsinn» wirken.

3.2 Pop-Art

In der amerikanischen Pop-Art werden Motive und Zeichen der amerikanischen Kultur der 60er Jahre verarbeitet. In einer von Konsum¹² und unkomplizierten, oberflächlichen Vergnügungen geprägten Gesellschaft gehören Firmennamen, Werbeslogans und Magazine zur Alltagswelt. Dazu kommen die Comics, die zur Grundlage des Werkes von Roy Lichtenstein gehören. Comics sind auch für zeitgenössische Künstler noch eine Arbeitsgrundlage. Firmennamen sind z.B. in Warholes «Campbells Suppendosen» vertreten und führen zu einem Wiedererkennungseffekt.

Robert Indiana und Jasper Johns verarbeiten Zahlen und Buchstaben in einer bunten, plakativen Ästhetik. Von Johns gibt es hübsche bunte Alphabetdarstellungen. Außerdem gestaltet er Zahlenbilder, indem die Ziffern in einem Relief übereinander stehen und sich durchdringen. Die Schrift, die er dafür verwendet, ist eine Schablonenschrift wie sie auch in der Industrie gebraucht wird.

Mit der bunten Darstellung des Wortes «Love» hat Indiana eine Art Ikone der Pop-Art geschaffen.

¹¹Stoss: Am Anfang. In: Die Sprache der Kunst, 1993, S.27

¹²Anbetrachts dessen, wie sehr die Gesellschaft der westlichen Industrienationen inzwischen (2002) vom Konsumverhalten geprägt ist, können einem die von der Pop-Art dargestellten Verhältnisse harmlos erscheinen.



Abbildung 2: Robert Indiana: Love, 1967. Öl auf Leinwand, 85,5 x 85,5 cm, Seattle, Privatbesitz

Das Bild «Love» von Robert Indiana dient jüngeren Künstlern als Ausgangsmaterial für eigene Aussagen. Sein Bekanntheitsgrad garantiert, dass es zu einem Wiedererkennungseffekt kommt, und der Betrachter über die Veränderung zum Nachdenken gebracht wird.

Die kanadische Künstlergruppe General Idea ersetzt «Love» durch «Aids», um auf die Bedrohung durch die Krankheit aufmerksam zu machen. Die Künstler waren unmittelbar betroffen. Zwei der Mitglieder starben 1994 auf Grund von Aids. Das verfremdete Emblem wurde über Plakate, Bilder, Skulpturen und Installationen sowohl innerhalb von Kunstinstitutionen als auch im öffentlichen Raum verbreitet.¹³

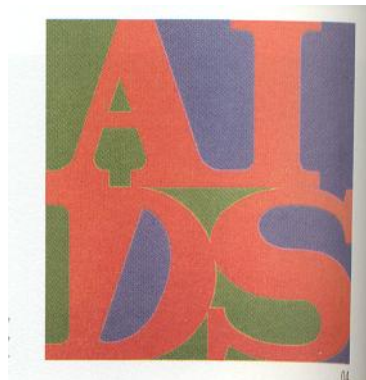


Abbildung 3: General Idea: Aids, 1987, Acryl auf Leinwand, 183 x 183 cm

Der 1958 geborene Heimo Zobernig beschäftigt sich mit der Präsentation

¹³Art at the Turn of the Millennium, 1999, S.166

von Kunst und ihrem Verhältnis zur Theoriebildung¹⁴. Er schreibt in die bekannte Anordnung das Wort «Real» und stellt damit die Frage, was an dem Bild wahr ist? Das Bild in seiner Materialität? Die Gedanken, die es transportiert?



Abbildung 4: Heimo Zobernig: ohne Titel, 1994, Acryl auf Leinwand, 124 x 118 cm

3.3 Konzeptkunst

Konzeptkunst (bzw. Concept Art) werden künstlerische Strömungen genannt, in der die Debatte über das Konzept und die Form der Kunstwerkes wichtiger sind als die Ausführung des Kunstwerkes selbst. Die Konzeptkunst tritt verstärkt in den 60er Jahren auf. Wichtige Vertreter sind Joseph Kosuth, Lawrence Weiner und die englische Gruppe Art & Language. Der Betrachter soll durch konzeptuelle Kunstwerke (bzw. Ideen von Kunstwerken) zum Nachdenken, wenn nicht gar zum Handeln animiert werden.¹⁵

Das Anliegen von Art & Language war eine kritische Analyse der Beziehungen zwischen Kunst, Gesellschaft und Politik. In den 70er Jahren veröffentlichten sie nur theoretische Texte über die Kunst. Einen Nachhall erfuhr ihr Werk auf der Documenta X (1997) als eine Installation mit Textseiten in bunten Plastikkästen gezeigt wurde. Die Textseiten waren gerade noch lesbar. Teilweise bildeten die Kästen (unbenutzbare) Riesensessel, einen Sessel und ein Sofa.¹⁶

Dies könnte ein Verweis auf ein Schlüsselwerk der Konzeptkunst sein, Joseph Kosuths «One and Three chairs» von 1965. In diesem Werk spielt Kosuth die Beziehungen zwischen Idee bzw. Begriff und Gegenstand durch, indem er einen realen Stuhl, ein Foto von diesem Stuhl und einen Lexikontext

¹⁴Art at the Turn of the Millennium, 1999, S.559

¹⁵Herder Lexikon der Kunst, Bd.3, Artikel Concept Art, 1987, S.261

¹⁶Kurzführer, Documenta X, 1997, S.24

über die Idee des Stuhles nebeneinander stellt.¹⁷

Die Beziehung zwischen Begriff und Erscheinung ist auch Thema in der Neonarbeit «FourWordsFourColors» (1965)(Abb. 5). Sprachlich und bildhaft stellt er den gleichen Sachverhalt dar.



Abbildung 5: Joseph Kosuth: FourWordsFourColors, 1965, Neonröhren

Auch Lawrence Weiner beschränkt sein Werk vollständig auf Texte. Diese können die Beschreibung eines Malvorgangs sein¹⁸

3.4 Marcel Broodthaers

Einer der bedeutendsten Künstler, der auf nachfolgende Kollegen, auf die Kunstkritik sowie das Denken über Kunst nachhaltig gewirkt hat, ist der Belgier Marcel Broodthaers. Dass er für den Diskurs über Funktionen der Kunst nach wie vor wichtig ist, zeigt die retrospektive Ausstellung seines «Adlermuseums» durch Catherine David auf der Documenta X. Dass auf einer Kunstaussstellung, die wichtige Strömungen der Gegenwartskunst aufzeigen soll, das Werk eines 1976 verstorbenen Künstlers eine zentrale Rolle spielt, zeigt, dass seine Gedanken nach wie vor bedeutsam sind.

In der Auseinandersetzung mit Marcel Duchamp und René Magritte, aber auch Kurt Schwitters¹⁹ ist das Werk Broodthaers fähig, eine Brücke zwischen Klassischer Moderne und Gegenwartskunst zu schlagen.²⁰

Marcel Broodthaers ist kein einfach zu fassender Künstler.

Wörter und Zahlen, literarische Zitate und Gegenstände spielen im Werk Marcel Broodthaers eine zentrale Rolle. Kunst und Literatur gehen bei ihm eine enge Bindung ein. Dichter, die für ihn sowohl Vorbilder als auch Thema seiner eigenen Arbeit sind, sind Jean de la Fontaine, Charles Baudelaire,

¹⁷Herder Lexikon der Kunst, Bd.3, Artikel Concept Art, 1987, S.261

¹⁸Dorothea van der Koelen. In: Text + Kritik, 1997, S.97

¹⁹Broodthaers drehte seinen ersten Film «La Clef d'horloge» nach einem Motiv von Kurt Schwitters.

²⁰Broodthaers. Katalog der Editionen Graphik und Bücher, 1996, S.7

Edgar Allan Poe und vor allem Stephane Mallarmé^{21, 22}

Broodthaers künstlerische Anfänge liegen im belgischen Surrealistenmilieu. 1945 beginnt er, meist unter Pseudonym, Gedichte für surrealistische Zeitschriften zu schreiben. Um diese Zeit schenkt Magritte dem jungen Dichter ein Exemplar von Mallarmeés «Un coup de dés». Dieser Text wird für Broodthaers bildnerisches Werk später eine große Rolle spielen. 1957 erscheint Broodthaers' erster Gedichtband «Mon livre d'Ogre.» Darin erscheint die Verszeile «O Mélancholie aigre chateau des aigles». Das Adlermotiv im allgemeinen und diese Verszeile erscheinen in seinem späteren künstlerischen Werk wieder.

Das erste plastische Werk Broodthaers', mit dem er den Schritt vom Poeten zum bildenden Künstler bestreitet²³, besteht aus der Restauflage seines Gedichtbandes «Pense-Bête», den er teilweise eingipst, so dass die Bücher von einer amorphen Masse zusammengehalten werden. Schon hier spielt er mit der Kunst als Ware und der Frage, was macht Kunst aus, und er beleuchtet das Bewußtsein des Künstlers über seine eigene Arbeit. In einem Kommentar sagt er als Begründung für das erste Kunstwerk sinngemäß, er habe auch mal etwas verkaufen wollen.²⁴

Auch die Kunstkritik bezieht Broodthaers in seine Untersuchungen mit ein. Dies tut er beispielsweise durch offene Briefe (die auch nicht immer ganz echt sein müssen) und fingierte Interviews. Einmal läßt er sich von einem Künstlerfreund ein Zertifikat ausstellen, das ihn selbst zum Kunstwerk erhebt.

Nach Dorothea Zwirner verwendet Marcel Broodthaers Grundbausteine des menschlichen Denkens: Bilder, Worte und Dinge. Diese Kategorien untersucht er in ihrer jeweils spezifischen Funktionsweise und Gesetzmäßigkeit, um ihren jeweiligen Erkenntniswert zu ermitteln.²⁵

Broodthaers hat ein immer wiederkehrendes ikonographisches Vokabular. Damit zeigt er, dass neben den bestehenden Zeichensystemen der Sprache und der Bilder jedes Individuum ein ganz persönliches und eigengesetzliches Zeichensystem entwickelt.

Broodthaers verwendet Worte, Begriffe, Zahlen und Buchstaben, um das Bedeutungsproblem der Sprache von verschiedenen Seiten her zu beleuchten. Schriftelemente kommen in seinen Werken in verschiedenen Funktionen

²¹Freddy de Vree. in: Marcel Broodthaers. Oevres, 1990, S.38/41

²²Mallarmé ist für Künstler, die sich mit schrift in der Kunst beschäftigen deshalb so wichtig, weil er in seinem Gedicht «Un Coup de Dés» die visuelle Erscheinung der Sprache, sowohl in der Typographie, als auch in den Leerräumen des Blattes, in der Anordnung der Elemente auf der Seite direkt in die Lyrik mit einbezieht(Siehe: Die Sprache der Kunst, 1994, S.6). Sie sind Teil der Dichtung.

²³Broodthaers hat nie aufgehört ein Poet zu sein. Auch sein bildnerisches Werk trägt poetische Züge.

²⁴alle Angaben zur Biographie nach Dorothea Zirner: Marcel Broodthaers, 19??

²⁵Dorothea Zwirner: Marcel Broodthaers, 1997, S.11

oder vorgeblichen Funktionen vor: Als Beschriftung, als Verweisung oder Vertretung oder als bildhafte und gegenständliche Elemente. Die Sprache kann Kommunikationsfunktion oder symbolische Funktion haben. Auch das Erscheinungsbild der Zeichen wird untersucht, und die Bedeutung, die unterschiedliche Erscheinungsbilder in sich tragen. Es ist ein Unterschied, ob eine Drucktype zum Einsatz kommt, oder z.B. die handschriftliche Paraphrase «M.B.», die Broodthaers immer wieder verwendet, um das subjektive Element hervorzuheben.²⁶

Im Zusammenhang mit der Frage nach den verschiedenen Funktionen der Sprache und der Zeichen, bedient sich Broodthaers des Begriffs der «Figur», oft abgekürzt als «fig.» in Verbindung mit Nummerierungen. (Abb. 6) Dieses «fig.» kann auf unterschiedliche Weise gesehen werden. Nach Dorothea Zwirner lässt es zum Einen an ein enzyklopädisches, ordnendes System denken. In Enzyklopädien können Abbildungen so beschriftet werden. Zum anderen steht der Begriff der «figure» zwischen den beiden Polen «Zeichen» (Wort) und Bezeichnetem (Bild oder Objekt). «Figur» ist die vermittelnde Komponente, die gleichzeitig in beide Richtungen weist. Der Begriff «figure» enthält die Spannweite von der rhetorischen Figur oder Denkfigur bis hin zur bildnerischen Gestalt oder Konfiguration.²⁷ *In der Verbindung mit Bildern oder Objekten und selbst losgelöst als eigenständiges Schriftzeichen wird «figure» zum Inbegriff für die spannungsvolle Beziehung, die im Prozess des Bezeichnens entsteht.*²⁸

²⁶Dorothea Zwirner: Marcel Broodthaers, 1997, S.20–22

²⁷Dorothea Zwirner: Marcel Broodthaers, 1997, S.23

²⁸Zitat aus: Dorothea Zwirner: Marcel Broodthaers, 1997, S.24

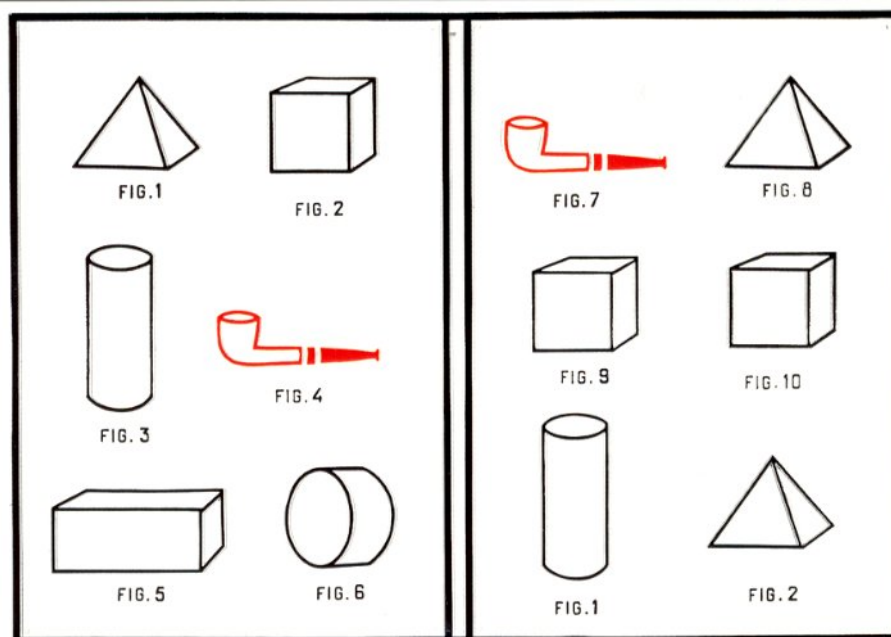


Abbildung 6: Marcel Broodthaers: Pipe et Formes Académique, 1969–70, Vacuumgeformter Kunststoff, ca. 80 x120cm

Freddy de Vree sieht das Vorgehen Broodthaers als ein Übertragung von Assoziationen aus der Welt der Sprache (Fabeln, Gedichte) auf die Welt des Bildes.²⁹

Das Werk Marcel Broodthaers' kreist auch um die Frage nach der Stellung des Künstlers und der Kunst als solcher im modernen Kunstbetrieb. Das fiktive Museum, das Marcel Broodthaers zwischen 1968 und 1972 realisiert, ist dazu ein ideales Betätigungsfeld. Angeblich ist die Idee zum fiktiven Museum eher zufällig entstanden, als Broodthaers in seiner Wohnung für eine Versammlung Verpackungskisten eines Kunsthandels als Sitzgelegenheiten organisierte. Durch Aufschriften an Hauswand und Fenstern wurde die Broodthaerssche Wohnung zum Museum erklärt.

Marcel Broodthaers Museum gibt vor, etwas zu sein, das es tatsächlich nicht ist. Nämlich ein Museum. Der erste Teil des Fiktiven Museums, die «Section XIXème Siècle», bestand hauptsächlich aus Transportkisten und Postkarten-Reproduktionen.³⁰

Die «Section XIXème Siècle» blieb genau 1 Jahr lang geöffnet. In einer Parodie des Kunstbetriebes war sie am 27. September 1968 mit einer bewusst

²⁹Freddy de Vree In: Marcel Broodthaers. Oeuvres, 1990, S.41

³⁰Tanja Wetzel: Marcel Broodthaers' Verweisstrukturen. In: Materialien zur Documenta X, 1997, S.103/104

ernsten, offiziellen Zeremonie eröffnet worden. Echte kunstwissenschaftliche Autoritäten äußerten sich zu dem Museum, als sei es ein echtes. Mit seinem fiktiven Museum bildete Broodthaers eine ganze Hierarchie bürokratischer Leerformeln: Museum, Département, Section.³¹

Tanja Wetzel schreibt, mit der Inszenierung der verschiedenen Sektoren seines fiktiven Museums zwischen 1968 und 1972 mache Broodthaers die Machtstrukturen in einer spätkapitalistischen Gesellschaft sichtbar, in der Kunstwerke hauptsächlich als Waren gelten. Broodthaers Konzept von einem fiktiven Museum ist, entstanden vor dem Hintergrund der Unruhen 1968, politisch bedingt. Er reagiert auf die Widersprüche, die im kulturellen Bereich zwischen den sozialen und materiellen Bedingungen der Kunstproduktion sowie deren Rezeption bestanden.³²

Als umfassende Kritik des Kunstbetriebes und darüber hinaus als Mittel Zeichen, Symbole und ihren Verweis in die Welt zu untersuchen, ist das fiktive Museum Broodthaers' eine geniale Erfindung.

³¹Dorothea Zwirner: Marcel Broodthaers, 1997, S.86–90

³²Tanja Wetzel: Marcel Broodthaers' Verweisstrukturen. In: Materialien zur Documenta X, 1997, S.101

4 Mensch und Welt werden berechnet

Moderne Industriegesellschaften sind in hohem Maße von Zahlen bestimmt. Einige Künstler setzen sich mit der Berechenbarkeit des Menschen und den negativen Folgen derselben auseinander. Dies führt von Sträflings- und Soldatennummern über Sportlertrikos zur allumfassenden Überwachung.

Eine besonders deutliche Chiffre für die Berechenbarkeit des Menschen scheint der Barcode zu sein. Von Jonathan Borofsky gibt es ein Selbstportrait mit Zahlen übersät³³ Diese sehen wie Kennziffern aus, heben sich als solche jedoch auf, da mehrere Kennziffern für ein Objekt nicht sinnvoll sind. Mike O'Kelly läßt sich 1996 mit einem Barcode auf dem kahlrasierten Kopf fotografieren. Der Barcode zeigt sein Geburtsdatum: 10.08.56. Schon einige Jahre zuvor war der Aktionskünstler FLATZ, der vor Eingriffen am eigenen Körper nicht zurückschreckt, mit einem Barcode Tattoo aufgefallen³⁴. Hinter den Menschen mit Barcode steckt die Furcht vor einer vollständigen Überwachung, die jeden Schritt jedes Menschen immer nachvollziehbar machen kann, und damit Freiheit und Spontaneität vernichtet.

Ein anderes Thema ist die Welt als Ware. Alles und jedes wird nach seinem Warenwert berechnet, auch die Kunst. Womit sich Marcel Broodthaers (s.o.) ausführlich auseinandergesetzt hat, beschäftigt zahlreiche Künstler. Andy Warhole erklärt (gedrucktes) Geld in «40 Two Dollar Bills» (1962) zu Geld³⁵ Damit ist noch nicht gesagt, wie viel das Bild wert ist.

1969 unterläuft Edward Kienholz die Kunstmarktgesetze, als er eine Serie von Aquarellen (gleich große, farblich leicht unterschiedene Blätter) mit Preisauszeichnungen von 1 bis 10.000,00 Dollar bestempelt und sie zum aufgedruckten Preis verkaufen läßt.³⁶

Die junge Künstlerin Brigitta Rohrbach führt vor, worin unsere Welt besteht: In lauter Preisen. Ihr «Großes blaues Bild 691. Preise K-3N» (1991)³⁷ sieht aus wie eine Sternenkarte, nur dass im Blau statt Sterne Preise schweben. Es ist der Himmel des modernen Menschen, dessen Daseinszweck hauptsächlich darin besteht, ein Konsument zu sein.

In seiner Pflasterstein-Million, einer Reihe von Pflastersteinen auf einem Holzbrett, bei der auf jeden Pflasterstein eine Ziffer der Million gezeichnet ist, zeigt C.O. Paeffgen, wie ein billiges (armes)³⁸, unkünstlerisches Material zur Kunst erhoben wird und damit wertvoll³⁹. In einer humoristischen Version nimmt er die Geldfrage 1990 noch einmal auf und führt dem Be-

³³Magie der Zahl, 1997, S.189.

³⁴Magie der Zahl, 1997, S.189

³⁵Magie der Zahl, 1997, S.109

³⁶Magie der Zahl, 1997, S.92

³⁷Magie der Zahl, 1997, S.113

³⁸Damit begibt er sich in die Nahe der Arte Povera, die bewußt mit solchen Materialien arbeitet

³⁹Magie der Zahl, 1997, S.111

trichter «viel kein Geld» vor. 0.000.000,- steht da groß auf der Leinwand,
und darunter klein «viel kein Geld»

5 Geschichten erzählen mit allen Mitteln

Die Ausstellung «Stories» 2002 im Haus der Kunst in München hat gezeigt, dass in der zeitgenössischen Kunst neben konzeptuellen, von Denkmodellen bestimmten, häufig kargen Strömungen, auch ein Strang mit erzählerischen Darstellungen existiert. Das Erzählen ist grundsätzlich ein Anliegen in der Literatur. So ist nicht verwunderlich, dass schriftliche Elemente, von einzelnen Wörtern bis zu ganzen Textpassagen, in vielen der in München ausgestellten Werke vorkommen.

Tracy Emin zeigt eine Stickarbeit⁴⁰ mit einem autobiographischen Text. Der Text wird zu einem Werk der Bildenden Kunst durch die Art der Darstellung. In der großen Textilarbeit, die an amerikanische Quilts erinnert, werden Buchstaben aufgestickt. Dazu heftet sie beschriebene Stoffstückchen und ganz wenige bildliche Elemente: Blümchen und Spermien. Der derbe, sexuell aufgeladene Text bildet einen krassen Gegensatz zu der als häuslich und «brav» geltenden Arbeit des Stickens.

Die 1964 in Ulm geborene Birgit Brenner schreibt einen Text an die Wand. In krakeliger Schrift mit Durchstreichungen: Ein Interview mit einer fiktiven Person.⁴¹ Kombiniert ist der Text mit einem großen, beklemmenden Foto, das, obwohl das Blut durch einen Wollfaden dargestellt wird, eine Selbstmordsituation suggeriert. Vom Selbstmord einer Freundin ist auch im Text die Rede. Bild und Text ergänzen sich gegenseitig. Die Art der Handschrift zeigt den Seelenzustand der fiktiven schreibenden Person. Die Fragen des Interviewers, der den Fragen nach ein Therapeut sein könnte, sind in Druckschrift wiedergegeben.

Sowohl die autobiographische Arbeit Emins als auch die fiktive Biographie Brenners sind beunruhigend. Hier werden keine gesicherten Lebensläufe vorgestellt, sondern bedrohte Leben, die mit sich selbst uneins sind, die keinen Platz in der Welt haben.

Die Verstörtheit ist ein Moment, das nicht nur in diesen beiden Arbeiten zum Ausdruck kommt. Die Künstler scheinen eine weit verbreitete Befindlichkeit am Beginn des neuen Jahrtausends aufzuspüren. Dass viele Menschen sich selbst nicht verorten können. Dass sie mit der Rolle, in die sie gedrängt werden sollen, nicht zurecht kommen oder sie bewusst ablehnen, aber auch keine eigenen Alternativen finden.

Um jedoch nicht nur düstere Blicke auf die Welt zu geben, sei hier noch eine Arbeit des tauben Künstlers Joseph Gringely vorgestellt. Diese besteht in einer Zusammenstellung von Kommunikationszetteln, Blättchen, Rechnungen, Schnipsel aller Art, auf die Bekannte aller Art Nachrichten, Ge-

⁴⁰Tracey Emin: Mad Tracey from Margate, Everyone's Been There. 1997, Fabrikgefertigte Decke mit Applikationen, 267 X 215 cm. Abbildung in Stories, 2002, S.65

⁴¹Birgit Brenner: Angst vor Gesichtsröte - Erzählen Sie weiter - VIII. Akt, 2001,

danken und Bildchen für ihn geschrieben haben.⁴² Es entsteht der Eindruck eines Menschen, der trotz seines Handicaps sehr lebhaften Kontakt mit seiner Umwelt pflegt.

⁴²Joseph Gringely (geb. 1956): *White Conversations*, 2000. Abbildung in: *Stories*, 2002, S.46

6 Comics als formale Grundlage künstlerischer Gestaltung

Zwei Künstler zeigten auf der «Stories»-Ausstellung Arbeiten, die auf der Formensprache des Comics beruhen: Franck Scurti, geboren 1965 in Paris⁴³, und Raymond Pettibon, geboren 1957 in Tuscon, Arizona⁴⁴. Letzterer ist von beiden sicher der bekanntere.

Viele Künstler beleuchten in Comiczeichnungen das eigene Künstlertum. Dies ist bei Scurti der Fall, der in einem wandüberspannenden Comic einen Künstlertraum von Erfolg und Scheitern erzählt. Die Rolle des Künstlers ist auch eines der Themen bei Pettibon.

6.1 Raymond Pettibon

Pettibons Arbeiten bestehen meist aus einer Zeichnung mit begleitenden Texten, die in die Zeichnung hineingeschrieben sind. Der Stil der Zeichnungen ist dem Comic ähnlich. Der Text und die Zeichnung beziehen sich jedoch nicht unmittelbar aufeinander, so dass eine Irritation entsteht.

Der Text ist nicht Erklärung des Bildes, das Bild ist nicht Illustration des Textes.⁴⁵ Für Ulrich Loock ist die Logik der semantischen Inkohärenz verwandt mit Logiken der modernen Literatur, besonders dem «Stream of Consciousness». Pettibon nennt James Joyce, William Faulkner und Marcel Proust als seine literarischen Vorbilder.⁴⁶

In den 80er Jahren verarbeitet Pettibon hauptsächlich den Slang der Straße, die Beat- und Popkultur. In den 90er Jahren nimmt er vermehrt Bezug auf Autoren vergangener Jahrhunderte.⁴⁷ Weitere Themen sind der «Amerikanische Alptraum» - gestörte Sexualität, eine zynische Haltung gegenüber Frauen, der Vietnamkrieg -, Formen und Abarten von Religiosität und, wie bereits erwähnt, das eigene künstlerische Tun.⁴⁸

Pettibon versteht sich weder als Schriftsteller noch als Comiczeichner. In einem Interview mit Dennis Cooper äußert er: *My work's not literature. It may be a combination, but it's something completely different than either comics or literature.*⁴⁹

⁴³Stories, 2002, S.48/49

⁴⁴Stories, 2002, S.99

⁴⁵Ulrich Loock. In: Kunstforum International, Bd. 134, 1996, S.208

⁴⁶Ulrich Loock: Zur Arbeit von Raymond Pettibon. In: Raymond Pettibon, 1995, S.107/108

⁴⁷Roberto Ohrt: Einige verlassene Jahrzehnte. In: Pettibon: Aus dem Archiv der Hefte, 2000, S.27

⁴⁸Loock: Zur Arbeit von Raymond Pettibon, In: Raymond Pettibon, 1995, S.109/110

⁴⁹Zitat aus: Storr, u.a.: Pettibon, 2002, S.11

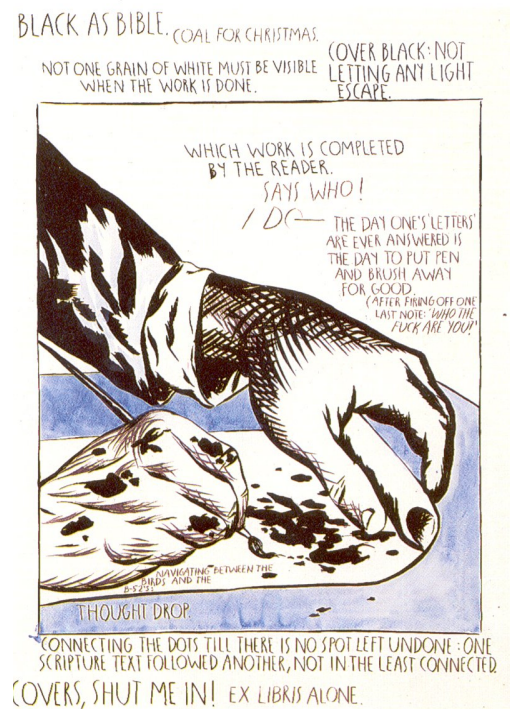


Abbildung 7: Raymond Pettibon: Black as Bible, Tinte und Aquarell auf Papier, 1991, 56 x 43 cm, Sammlung Speck, Köln

Neben Einzelzeichnungen und Heften realisiert Pettibon ganze Rauminstallationen. Auf der Documenta11 hat er einen Raum im Zwehrenturm des Fridericianums ausgestaltet. Die Arbeit nimmt Bezug auf die Ereignisse des 11. September 2002. Direkt auf die Fenster und Wände geschriebene Parolen werden von Zeichnungen ergänzt, die in Blättern an die Wand geheftet sind, ziemlich bunt durcheinander. Comicartige Zeichnungen hängen zwischen Kinderzeichnungen und Zeitschriftenausschnitten. Die Installation ist insgesamt sehr amerikakritisch.

7 Schrift als Aussage und Aufforderung

Schrift ist ein bevorzugtes Mittel für Künstler, die Aussagen über die Gesellschaft machen oder durch ihre Kunstwerke Menschen zum Nachdenken oder gar zum Handeln direkt auffordern wollen. Ein Sachverhalt lässt sich direkt ansprechen und muss nicht in Bilder verschlüsselt werden. Worte, die emotional aufgeladen sind, können rasch und prägnant auf einen Sachverhalt hinweisen. Im Folgenden werden einige Künstler, die Schrift benutzen, um ihre Aussagen klar und deutlich an den Betrachter zu bringen, mit ihrem Werk oder mit einzelnen, prägnanten Arbeiten vorgestellt.

7.1 Jenny Holzer

Zu den bekanntesten Künstlern, die mit reinen Texten arbeiten, gehört die Amerikanerin Jenny Holzer. 1950 in Gallipolis (Ohio) geboren, kommt sie 1977 nach New York⁵⁰. Dort beginnt sie nach einigen Versuchen im abstrakten Expressionismus die Serie «Truisms» zu schreiben. Die Serie entsteht als eine Auseinandersetzung der aus dem mittleren Westen der USA stammenden Künstlerin mit der Stadt New York und als eine Positionsbestimmung, was sie als Künstlerin eigentlich will. Die ca. 300 «Truisms» sind Slogans, Allgemeinplätze, Vorurteile, Aussagen aus allen möglichen Sichtwinkeln, die immer aus einem einzigen, prägnanten Satz bestehen.

Zu den «Truisms» sagt Jenny Holzer: *My thinking was, that the whole could be a fairly accurate portrait of the way things are, because all these conflicting opinions exist simultaneously.*⁵¹ Die «Truisms» sind inhaltlich sehr weit gefächert. Sie bilden eine Grundlage für alle weiteren Arbeiten Holzers. Es kristallisieren sich in ihren späteren Arbeiten daraus existenzielle Themen wie Krieg, Tod, Sex, Gewalt und Machtmissbrauch heraus.⁵² Außerdem spricht ihre Arbeit über Angst, ein Thema von dem sie sagt: *Offiziell hat man in Amerika keine Angst zu haben.*⁵³

Ihren großen Durchbruch erlebt Jenny Holzer, als sie 1982 ein Projekt für die große Reklame- und Anzeigentafel am New Yorker Times Square erarbeiten kann. Durch die große Anzeigentafel kann sie mehr Menschen erreichen, als durch Plakate.⁵⁴ Sie zeigt eingängige Slogans aus «Truisms» und der «Survival»-Serie. Aus dieser stammt der Satz: «Protect me from what I want», was wohl der bekannteste von Holzers Sätzen ist.

⁵⁰Jenny Holzer, 1993, S.95

⁵¹Zitiert aus: Wordsmith: An Interview, In: Holzer, Signs, 1988, S.76

⁵²Kunst Heute, Nr. 9, S.27

⁵³Zitiert aus: Jenny Holzer, 1993, S.43

⁵⁴Waldmann: Holzer, 1997, S.19

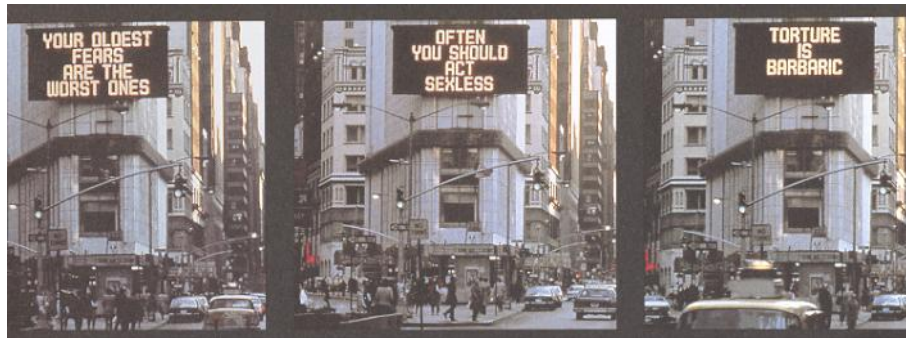


Abbildung 8: Jenny Holzer: Aus *Truisms* und *Survival*, Elektronische Spectacolor-Anzeige, 6 x 12 m, Installation, Times Square, New York, 1982. Organisiert vom Public Art Fund, New York

Das politische und soziale Engagement bleibt in allen von Holzers Texten, doch Holzers Sprache wandelt sich in späteren Texten von unpersönlichen Phrasen zu individuellen Reden. Eine personifizierte Stimme drückt private Gedanken und Gefühle aus.⁵⁵ Es ist dies nicht die Stimme Holzers selbst, sondern von Figuren. Die «Laments» sind Totenklagen Verstorbener, die über meist entsetzliche Dinge aus ihrem nun beendeten Leben berichten. Zwei Texte aus den «Laments» zeigt Jenny Holzer zum ersten mal auf der Documenta 8 (1987) in Kassel⁵⁶. Eine erweiterte Fassung ist in einer beeindruckenden Installation für die Dia Art Foundation (1989/90) zu sehen⁵⁷.

Entstanden sind die «Laments» unter dem Eindruck der AIDS-Epidemie⁵⁸.

Im Text «Lustmord»⁵⁹ sprechen Täter, Opfer und ein Beobachter nebeneinander. Hier reagiert Holzer auf die Gräulnachrichten über Vergewaltigungen während des Balkankrieges.

Die «Lustmord»-Texte werden zum ersten Mal im November 1993 im Magazin der Süddeutschen Zeitung veröffentlicht, was einen Skandal hervorruft, da die Druckfarbe der angehefteten Karte unter anderem aus Blut gewonnen sind. Zur nämlichen Zeit wird publik, dass es in Deutschland doch HIV-infizierte Blutkonserven gegeben hat. (Womit die Künstlerin außer auf den Jugoslawien-Krieg auch auf das Thema der «Laments» zurückgreift.)⁶⁰

Ansonsten hat erregt Holzer zwar Aufsehen, produziert aber wenig eigentliche Skandale. Einmal wird jedoch eine Arbeit in der Marine Midland Bank in New York abgeschaltet, nachdem ein Bankangestellter den

⁵⁵Waldmann: Jenny Holzer, S.20

⁵⁶Metken: Documenta 8, 1987, S.18/19

⁵⁷Waldmann: Holzer, 1997, S.21

⁵⁸Droemle: Leucht-Schrift-Kunst, 1998, S.235

⁵⁹Der Originaltitel ist das deutsche Wort.

⁶⁰Waldmann: Holzer, 1997, S.26

vergleichsweise harmlosen Satz: «IT'S NOT GOOD TO OPERATE ON CREDIT» entdeckt.⁶¹

In «Mother and Child» erfahren wir in einem «Stream of Consciousness» wie eine Mutter beunruhigt über ihr Verhältnis zu ihrem Kind nachdenkt, das sie beschützen will.

Die Texte Jenny Holzers sind irritierend. Sie beinhalten beunruhigende, oft schmerzhaft Bilder und Aussagen. Sie erzeugen beklemmende Gefühle und zwingen den Betrachter zu einer Auseinandersetzung mit dem Text als solchem, sowie mit seinen eigenen Reaktionen auf den Text.

1990 kann Jenny Holzer den gesamten amerikanischen Pavillon der Biennale in Venedig gestalten. (Abb. 9) Hier bringt sie alle ihre Darstellungsmethoden zusammen. Auf dem Fußboden sind «Truisms» in Marmorfliesen eingemeißelt. In einem Raum ist der Betrachter völlig von LED-Leuchtbändern umfungen. Während der Ausstellungszeit werden Texte auch über Plakate und T-Shirts in der Stadt verbreitet.

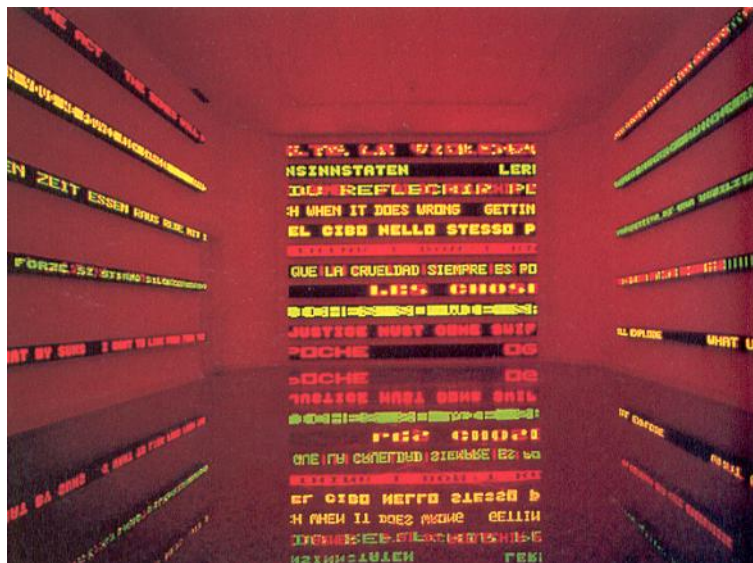


Abbildung 9: Jenny Holzer: The Venice Installation, The Last Room. Installation im amerikanischen Pavillon, 44. Biennale Venedig 1990

Sprache ist das Material, mit dem Jenny Holzer arbeitet. Diane Waldmann spricht davon, dass sie damit sich in eine künstlerische Tradition einreicht, die mit der kubistischen Malerei beginnt, da in diesen und in den nachfolgenden Werken der Kubisten, Futuristen Dadaisten und Pop-Künstler Sprache verwendet wird, um auf die Welt Bezug zu nehmen.⁶² Ein Entsch-

⁶¹Waldmann: Holzer, 1997, S.19

⁶²Waldmann: Holzer, 1997, S.23

dender Unterschied besteht jedoch darin, dass Jenny Holzer nur Sprache als Bildgegenstand verwendet, nicht sprachliche Elemente als Elemente unter anderen in Bilder integriert.

Sprache ist auch deshalb ihr bevorzugtes Medium, weil sie hier Dinge mitteilen kann, die sie mit der Malerei so nicht mitteilen könnte.⁶³

Ihre Installationen leben von zwei Dingen: Von der Kraft ihrer Texte und von den Materialien, auf und mit denen sie diese Texte präsentiert. Erschienen die «Truisms» zuerst auf Plakaten, verwendete sie für die nachfolgenden Serien auch Bronzeplaketten und schreibt die Texte auf Steinbänke. Dann kommen elektronische Medien hinzu. Die Times Square-Tafel, Bänder mit Leuchtschriften und in letzter Zeit Laser-Installationen. Besonderen Reiz haben Installationen, die verschiedenartige Materialien kontrastieren. So sind sowohl auf der Documenta 8, als auch in der Installation der Dia Art Foundation 1989/90 das moderne Medium der Leuchtbänder mit beweglicher Schrift archaisch erscheinenden Steinsakophagen gegenübergestellt.

Jenny Holzers Arbeit als öffentliche Künstlerin beginnt damit, dass sie Ende der 70er Jahre Kopien mit alphabetisch aufgereihten «Truisms» in ihrer Wohngegend auf die Wände klebt. Die Absicht ist, einen öffentlichen Dialog zu provozieren, an dem nicht nur die Kunstwelt beteiligt sein soll, sondern auch das Manhattener Straßenleben. Was erfolgreich ist. Passanten unterstreichen Sätze, streichen andere aus oder schreiben ihre eigene Meinung dazu.⁶⁴

Auch wenn Jenny Holzer inzwischen häufig Installationen in Museen und Galerien realisiert, bleibt ihr die Arbeit im öffentlichen Raum wichtig.

In den letzten Jahren gelingen ihr einige aufsehenerregende Installationen. Eine davon ist «KriegsZustand». 1997 projiziert die Künstlerin mit Laser Ausschnitte aus ihren Texten auf das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig. Die Schrift spiegelt sich in einem Teich darunter. Im Dunkeln verschindet das massive, kriegerische Gebäude beinahe vor den Augen der Zuschauer. So wird die Projektion zu einem eindrucksvollen Plädoyer gegen Krieg und Gewalt.⁶⁵

Die Dokumentation «Xenon»⁶⁶ zeigt, wie verschieden die Texte wirken können, wenn sie mit Licht auf unterschiedliche Gebäude und Landschaften projiziert werden. In den Jahren 1996 bis 2001 zeigt sie ihre Texte unter anderem am Arno-Ufer (Mauer) in Florenz, Auf Felsen, Sand und herbrandenden Wellen in Rio de Janeiro, auf Hafenanlagen in Newcastle und auf verschiedene Gebäude in Berlin, darunter die neue Nationalgalerie.

Die Faszination, die Holzers Texte im Zusammenhang mit der Art der

⁶³Waldmann: Holzer, 1997

⁶⁴Holzer. The Venice Installation, 1990, S.18

⁶⁵Die Installation ist dokumentiert in dem Katalogband: Jenny Holzer: KriegsZustand, 1997

⁶⁶Jenny Holzer: Xenon, 2001

Inszenierung ausüben, ist ungebrochen.⁶⁷

Jenny Holzer ist eine Künstlerin, die überzeugt ist, dass aktive, engagierte Kunst möglich sein kann. Auf die Frage, ob sie glaube, dass Kunst die Gesellschaft verändern kann, antwortet Jenny Holzer im Gespräch mit Noemi Smolik: *«Aber ich denke, wenn Kunst so gemacht ist, daß du dir sicher sein kannst, daß sie engagierte Inhalte trägt, dann, warum nicht.»*⁶⁸

7.2 Alfredo Jaar

Eine eindrucksvolles Beispiel, wie durch die Inszenierung eines reinen Textes der Betrachter gefesselt werden kann, ist die Installation *«Lament of the Images»* (2002), die der 1956 in Santiago de Chile geborenen Alfredo Jaar auf der Documenta11 zeigt. Die Installation zeigt in einem ersten Raum drei Texte in heller, leuchtender Schrift auf der dunkel erscheinenden Wand. Der Raum ist abgedunkelt, so dass sich die Aufmerksamkeit voll auf die Texte konzentriert. Alle drei Texte sind in der gleichen, sachlichen Schriftart gehalten. Sie beschreiben in einer schnörkellosen, journalistischen Sprache Tatsachen, die sich auf die Möglichkeit des Sehens und auf die Verhinderung des Sehens bzw. die Verhinderung von Erkenntnis und Wissen durch Bilder befassen. Im ersten Text beschreibt Alfredo Jaar, wie Nelson Mandela und seine Mithäftlinge gezwungen waren, ohne Schutzbrillen in einem Kalksteinbruch zu arbeiten, was durch das helle, reflektierte Sonnenlicht vermutlich zu einer Schädigung der Augen geführt hat. Der zweite Text berichtet vom Vorhaben Bill Gates, eine der größten Sammlungen historischer Fotografien in einer Kalksteingrube einzulagern, was sie wohl konservieren, aber auch unzugänglich machen wird. Der dritte Text nimmt auf die aktuellen Ereignisse in Afghanistan Bezug und weist auf die Tatsache hin, dass die US-Luftwaffe kurz vor der Bombardierung die Exklusivrechte aller verfügbaren Satellitenbilder von Afghanistan und den benachbarten Ländern aufgekauft, und so eine unabhängige Berichterstattung unmöglich gemacht hat.⁶⁹

⁶⁷Die Verfasserin ist Jenny Holzers Werk zum ersten Mal auf der Documenta 8 begegnet, war schwer beeindruckt und hält vom engagierten Werk dieser Künstlerin nach wie vor sehr viel.

⁶⁸Zitat aus: Jenny Holzer, 1993, S.70

⁶⁹Siehe die deutsche Übersetzung der Texte im Anhang

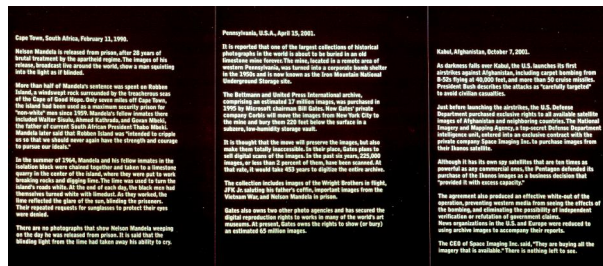


Abbildung 10: Alfredo Jaar: Lament of the Images, 2002, Installation, 3 Schrifttafeln auf Leuchtkästen (je 75 x 60 x 0,25 cm), eine Lichtwand

Aus dem ersten dunklen Raum gelangt der Betrachter durch einen Gang in einen weiteren Raum, dessen eine Wand ein so helles Licht abstrahlt, dass es unmöglich scheint, direkt hineinzusehen, ohne Augenschäden befürchten zu müssen. Der Raum ist zwar hell erleuchtet, doch der Besucher sieht buchstäblich Nichts.

Im Kurzfürher zur Documenta11 wird dieser Lichtraum als Metapher dafür gesehen, dass unser Bewusstsein durch die tägliche Bilderflut in den Medien getrübt und vernebelt ist.⁷⁰ Eine weitere Deutung liefert das Heft zur Documenta11 der Zeitschrift Kunstforum International. Hier wird das Licht gesehen als Abbild der Leere der unzähligen Bilder, *die uns ein Bild der Welt vermitteln wollen, und am Ende doch nur sich selbst abbilden.*⁷¹

Zusammen mit den Texten gesehen kann das Licht auch die Blendung der Gefangenen in den Kalksteinbrüchen nachempfindbar machen. Gleichzeitig symbolisiert es die Nichtexistenz vorhandener Bilder. Es gibt die ca. 17 Millionen Bilder des Bettmann and United Press International Archive, das nun Bill Gates gehört und es gibt Bilder von den amerikanischen Angriffen auf Afghanistan, aber sie sind gleichzeitig nicht vorhanden, da sie nicht zugänglich sind.

Zeigt Alfredo Jaar in seiner Installation «Lament of the Images» das Verschwinden von Bildern, beschäftigen sich viele seiner Projekte mit der Wirkung von vorhandenen Bildern. Sein Metier ist im Grunde die Fotografie, doch er verarbeitet Fotos in Installationen, im Zusammenhang mit bestimmten Raumsituationen, mit Gegenständen⁷² und immer wieder mit Texten. Es geht um die Frage, wie effizient die Fotografie als Mittel der Dokumentation und als Mittel, die Menschen aufzurütteln, heute noch ist

⁷⁰Documenta11. Kurzfürher, 2002, S.122

⁷¹Zitat aus: nach Kunstforum International, Aug. – Okt. 2002, S.151

⁷²So hat Jaar auf der Documenta 9 (1987) eine viel beachtete Installation geschaffen, die drei Fotos von den Beinen zerkloppter Kinder zeigt. Diese korrespondieren mit Bilderrahmen auf dem Fußboden. Einer ist leer, einer besteht aus ineinander geschachtelten Rahmen und der dritte enthält einen Spiegel. nur in diesem erscheint das Foto richtig herum. In dieser Installation untersucht Jaar die Beziehung von Kunst, Wahrnehmung und harter Realität. (In: Metken: Documenta 8, 1987, S.53)

angesichts der selbstverständlich gewordenen Brutalität, wie sie durch die Massenmedien verbreitet wird.⁷³

Eines der größten Projekte Alfredo Jaars ist die künstlerische Verarbeitung des Genozids in Ruanda 1994. In den 22 Installationen, die nach Jaars Reise in das Land kurz nach Beendigung der Kämpfe entstanden sind, zeigt kein Bild direkt die Massenmorde oder das Elend der Flüchtlingscamps.⁷⁴

Eine der Arbeiten «Real Pictures» (1995) besteht aus schwarzen Archivierungsboxen, die alle ein Cibachrome enthalten, das einen Aspekt des Tötens darstellt, nun aber der Betrachtung entzogen ist. Auf dem Deckel der Schachtel ist beschrieben, was auf dem Cibacrome zu sehen wäre, könnte man es sehen. Jaar will damit die Vorstellungskraft des Betrachters aktivieren.⁷⁵

In anderen Arbeiten des Projektes ergänzen sich Bilder und Texte gegenseitig. Manche existieren in verschiedenen Versionen. So gibt (oder gab⁷⁶) es von «The eyes of Gutete Emerita» (1997) auch eine Internetversion. Der Betrachter muss sich durch den Text lesen, der von einer Frau handelt, die das Massaker an ihrer Familie miterlebt hat. Erst zum Schluss sind die Augen der Frau ganz kurz zu sehen.⁷⁷

Durch die ernsten Texte wird der Betrachter, der eine Flut von Bildern jeden Tag an sich vorbei rauschen lässt, zum Innehalten und Nachdenken gebracht.

7.3 Leon Golub

Leon Golub, geboren 1922 in Chicago, ist 2002 zum dritten Mal auf der Documenta vertreten.

Leon Golub untersucht seit etwa 50 Jahren die gewalttätigen Seiten nicht nur der amerikanischen Gesellschaft. Seine Kunst ist politisch engagiert und zeigt in Serien, die Titel tragen wie «Mercenaries», «Interrogations», «White Sqads» oder «Riots», Bilder von Folter, Verhören, Kämpfen, Attentaten und Morden. Er entwickelt hierfür eine Ästhetik, die einen der Thematik entsprechenden rauhen, brutalen Ausdruck besitzt. In früheren Serien beschädigt Golub oft die mit Acryl- oder Lackfarbe bemalten Leinwände nachträglich durch Lösungsmittel, durch Abschaben oder gar durch Zerschneiden.⁷⁸ Auf der Documenta11 zeigt Golub Werke aus den neueren Serien «We can disappear you!» und «This could be you!».

⁷³ Jaar: Lament of the Images, 1999, S.13

⁷⁴ Jaar: Lament of the Images, 1999, S.42

⁷⁵ Jaar: Lament of the Images, 1999. S. 24/25

⁷⁶ Leider ist es der Verfasserin nicht gelungen, die Seite aufzurufen.

⁷⁷ Jaar: It is difficult, (1998), S.70

⁷⁸ Documenta11. Kurzführer, 2002, S.94

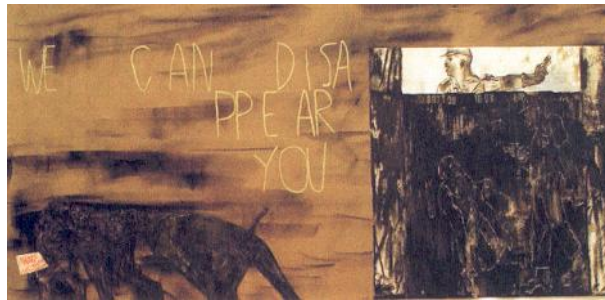


Abbildung 11: Leon Golub: Disappear You, 2001, Acryl auf Leinen, 195,5 x 421,5 cm

Hier ist mit groben Pinselstrichen mit trockener Farbe auf ungrundierte Leinwände gemalt. Der rauhe Untergrund scheint an vielen Stellen durch die Farbe hindurch. Die Farbigkeit ist überwiegend schwarz, weiß und braun. Räume werden nur angedeutet, trotzdem entsteht der deutliche Eindruck von finsternen Straßen bei Nacht, abweisenden Häusern oder Baracken und wüsten, verlassenen Landschaften. Menschen sind skizzenhaft in diese Umgebungen hineingemalt, als Opfer, gequält, bedroht oder erschossen, als Täter mit Pistolen und Gewehren, meist in Uniform. Auf einem der großformatigen Gemälde sind außerdem in der linken unteren Ecke zwei dunkle, sich bekämpfende Hunde zu sehen - streunende Straßenköter oder Höllenhunde.

In die Darstellung hineingesetzt sind groß und deutlich die Sätze «We can disappear you!» oder «This could be you!» Sie erscheinen entweder als Handschrift wie Graffiti auf einer Mauer (siehe Abb. 11) oder bestehen aus schablonierten Buchstaben, die in unregelmäßigen Reihen stehen und den Untergrund durchscheinen lassen. Auch sie gemahnen an heimlich und hastig an Wände geschriebene Parolen. Die Sätze sprechen den Betrachter mit dem «You» direkt an.

Der Einsatz von Schriftzügen als gestalterische Elemente sind eine neuere Entwicklung (90er Jahre) im Werk Golubs. Nach Jon Bird sind die graphischen Stile, denen sich Golub in den Schriftelementen annähert, ganz besonders die Graffiti, Ausdruck von Identität, der Versuch marginalisierter Personen, für sich Territorien einzufordern bzw. in den öffentlichen Raum einzudringen⁷⁹ Texte und Formen bilden oft seltsame Paare. In manchen Bildern entsteht so ein schwarzer Humor, so wenn in «Like Yeah» ein überstreudenden Hunden aufgehängtes Skelett aus seinen Militärhosen fällt, was mit den Worten «Another joker out of business» kommentiert wird⁸⁰ oder dem gefesselten Prometheus sprechblasenartig die Worte in den Mund gelegt werden: «Fuck, I didn't expect this.» Neben der direkten Darstel-

⁷⁹Bird: Leon Golub, S.143

⁸⁰Bird: Leon Golub, S.144

lung heutiger Gewalt beschäftigt sich Golub mit klassischen Themen, die über das Wesen des Menschen handeln, besonders mit dem Prometheus.

Auf Bildern, die nur noch mit Hunden bevölkert sind, sind von den Menschen noch die von ihnen hinterlassenen Inschriften sichtbar.⁸¹

Das vermehrte Auftauchen von Adlern, Löwen, Skeletten und vor allem Hunden ist wie die Inschriften ein Merkmal von Golubs Spätwerk. Hunde regieren alptraumhafte, unheimliche Gegenden.

Mit den Inschriften auf den Gemälden erreicht Golub, dass der Betrachter sich in das düstere Geschehen mit einbezogen fühlt.

7.4 Andreas Siekmann

Andreas Siekmann, geboren 1961 in Hamm, verwendet rot angemalte Styroporbuchstaben, um die Titel der einzelnen Serien seiner umfassenden Arbeit «Gesellschaft mit beschränkter Haftung» anzuzeigen. Die Buchstaben werfen rot gemalte Schatten, an den Wänden stehen sie hervor und sie hängen auch mal von der Decke. Sie erinnern durch die Schatten an die dreidimensional und bedeutsam gemachten Buchstaben in der Werbung, wie sie z.B. in besonders raffinierter Form bei Fußballübertragungen im Fernsehen neben den Toren zu sehen sind.

⁸¹Bird: Leon Golub, S.144



Abbildung 12: Andreas Siekmann: Aus: Gesellschaft mit beschränkter Haftung (Details), 1996–2002, Zeichnungen (je 21 x 29,7 cm), Styroporbuchstaben, Tische, Bürostühle

Siekmanns Installation auf der Documenta11 besteht aus über 200 Zeichnungen im Din-A 4-Format, ausgeführt in Wasserfarben, Bunt- und Filzstiften in den Grundfarben Rot, Gelb und Blau. Die Hauptfigur ist eine Jeanshose.⁸² Man sieht sie herumlungern, in Arbeitssituationen aller Art, im Fernsehen und vor dem Fernsehen und auch im Bundestag. (Abb. 12) Der Ort, an dem das Geschehen stattfindet, ist die Großstadt. Firmenlogos, Unternehmerarchitektur, Häuserschluchten und Schaufensterfronten symbolisieren eine vollkommen profitorientierte Welt.

Mit Plakaten und Litfaßsäulen dehnt Siekmann die Installation in den öffentlichen Raum aus. Schlagworte in den Bildern auf den Säulen, zeigen dem Betrachter deutlich die politische Intention des Künstlers. (Abb. 13) Es geht um die Arbeitslosigkeit.

⁸²Documenta11. Kurzfürer, 2002, S.389



Abbildung 13: Andreas Siekmann: Aus: Gesellschaft mit beschränkter Haftung, Plakatsäulen in Kassel zur Documenta11, 2002

Große Themen, die Siekmann mit seiner Jeanshose durchleuchtet sind der Mensch als Ware, die Entwicklung der Informationsgesellschaft und vor allem der Umgang der Gesellschaft mit den Verlierern der heutigen Wirtschaftsstrukturen, den Arbeitslosen und Sozialhilfeempfängern.

Die Jeans ist ein traditionsträchtiges Kleidungsstück. Zuerst Arbeiterhose, dann Symbol des Jugendkultes, ist sie in Siekmanns Welt die *Sozialhilfe-Jeans, vom Grabbeltisch*. (...) Wegen der chronisch leeren Taschen ihrer potentiellen Träger ist sie zum Sinnbild der Aussätzigen der modernen Konsumwelt mutiert⁸³

Mit der blauen Jeanshose schafft Siekmann eine Chiffre für den Menschen in einer ungesicherten Konsumgesellschaft. Die Jeanshosen-Chiffre ist universal und in jeder Szene einsetzbar. Sie besitzt für den Betrachter ein Identifikationspotential und lässt aufgrund der Darstellungsweise genug Humor und Ironie zu, um ein gleichzeitig vergnügtes und nachdenkliches Betrachten zu ermöglichen.

Siekmann entwickelt mit der Jeans ein Zeichensystem, mit dem er komplexe Sachverhalte aus Wirtschaft und Gesellschaft verständlich darstellen und so seine politische Aussage deutlich machen kann.⁸⁴

Siekmann selbst sagt, das Grundthema der Arbeit sei die Auswirkung der in den 90er Jahren umstrukturierten und ideologisch konkurrenzlosen wirtschaftlichen Machtverhältnisse auf den öffentlichen Raum⁸⁵ In diesem Rahmen bearbeitet Siekmann die in roten Buchstaben angekündigten The-

⁸³Zitiert aus: Julia Otto: Sozialhilfe-Jeans vom Grabbeltisch. In: Göttinger Tageblatt vom 19.07.2002

⁸⁴Documenta11. Kurzführer, 2002, S.208

⁸⁵Zitiert aus: Thomas Siekmann: Aus: Gesellschaft mit beschränkter Haftung. In: Documenta11. Katalog, 2002, S.584

men wie der Mensch als Ware «Ware-Person-Ware», die Heuchelei der Beschäftigungspolitik «Logik der Apparate», «ABMachine» oder die internationale Firmenpolitik «Fusionie 99».⁸⁶

Für die Lesbarkeit der Zeichnungen ist teilweise theoretisches und ortsspezifisches Wissen notwendig⁸⁷. So bezieht sich die Serie «Falsche Freiheit Frankfurt» auf einen nicht gesicherten Vorschlag des damaligen Kölner Oberbürgermeisters, die Innenstadt mit Schranken zu versehen und nur Leute mit gültigen Kreditkarten hineinzulassen, während gleichzeitig Plakate Siekmanns im öffentlichen Raum Frankfurts zu sehen waren. Die Diskrepanz zwischen gestörter Versammlungsfreiheit und dem «Feigenblatt» öffentliche Kunst schien ihm eine «Falsche Freiheit Frankfurt».⁸⁸

Ebenfalls mit Ökonomie beschäftigt sich Siekmanns Arbeit «Gespensterökonomie» (2001), die auf der Ausstellung «Stories» gezeigt wird. Konkreter Anlass für die Arbeit ist der 1999 in Köln abgehaltene Weltwirtschaftsgipfel G 8. Zentrum der Arbeit ist ein Plattenspieler, auf den Plastikfigurchen montiert sind. Auf der Platte sind symbolisch Tische, die «Roundtables», eingezeichnet, die mit Themen wie «Economic Reconstruction» und «Justice and home affaires» beschrieben sind. Dazu zeigen großformatige Gouachen und Computerzeichnungen collageartig Übersetzer und Teilnehmer der Konferenz. Worte und längere Zitate über die Ökonomie, unter anderem eine Text von Karl Marx, sind in die Bilder eingefügt.⁸⁹

Sowohl in der «Gespensterökonomie» als auch in der «Gesellschaft mit beschränkter Haftung» dienen Worte dazu, über die bildliche Darstellung hinaus, Inhalte zu focussieren und Themen zu verdichten. In Slogans wie «Falsche Freiheit Frankfurt» oder «Voting without feet», die einprägsam wie Werbesprüche sind, verdichten sich ganze Gedankengebäude. Weniger humorvoll zeigen die Schlagworte auf den Roundtables der «Gespensterökonomie» worum die Welt sich dreht.

8 Poesie als Kunst

Ein Grenzbereich zwischen bildender Kunst und Literatur sind die Konkrete und die Visuelle Poesie. Dass Visuelle Poesie in der zeitgenössischen Kunst nach wie vor aktuell ist, zeigen einige in den 90er Jahren entstandene Anthologien, in denen sowohl bekannte, als auch jüngere Künstler, welche die Visuelle Poesie auf ihre Art weiterentwickeln, vertreten sind.

Gomringer versteht die Visuelle Poesie als eine Weiterentwicklung der Konkreten Poesie. Er sieht das Besondere der Visuellen Poesie im Illustrie-

⁸⁶Documenta11. Katalog, 2002, S.584

⁸⁷Kunstforum International, Bd.147, 2000, S.416

⁸⁸Das Empirische schlägt zurück. In: Texte zur Kunst, 2000, S.208

⁸⁹Stories, 2002, S.41

renden. Die Konkrete Poesie konzentriert die Anschauung im Wort selbst. In der Visuellen Poesie werden Begriffe anschaulich gemacht.⁹⁰

Die Konkrete Poesie ist noch mehr literarisch geprägt als die Visuelle Poesie.⁹¹

Klaus Peter Dencker weist darauf hin, dass die Begriffe «Konkrete Poesie» und «Visuelle Poesie» in den 50er und 60er Jahren oft synonym verwendet wurden. Er sieht die Visuelle Poesie aber als eigene Richtung. Die Konkrete Poesie geht von den materialen Eigenschaften der Sprache aus. Sie arbeitet mit Buchstabenkonstellationen, Veränderung der Lesegewohnheiten und mit einem «Wortwörtlichnehmen», das auch gegen einen Sprachverschleiß gerichtet war. Die Visuelle Poesie ist nach Dencker wesentlich komplexer. Neben Buchstaben können auch bildnerische Elemente auftreten. Die Visuelle Poesie untersucht nicht nur das Sprachmaterial, sondern auch die Kontexte der Sprache. Bezugssysteme werden dargestellt und ein *Sprachkontextbewusstsein* entwickelt.⁹²

Die Visuelle Poesie ist ein Grenzbereich zwischen Sprache und optischer Gestaltung.⁹³

Die Visuelle Poesie geht mehr über die Gattungsgrenzen der Literatur hinaus in Richtung Bildende Kunst, als die Konkrete Poesie getan hat.⁹⁴

Für alle Künstler der Visuellen Poesie geht es um die semantische und semiotische Verschränkung. Die Mittel, die sie zur Durchdringung ihrer gedanklichen Fragestellungen benutzen sind jedoch sehr unterschiedlich. Sie reichen von der vorsprachlichen Spur bis zu differenzierten Typographien und bis zur Demontage sinnvoller, sinnstiftender Zeichen.⁹⁵

Zu einer mittleren Generation gehört der 1955 geborene Andreas Hapkemeyer. Sein besonderes Interesse gilt dem Begriff «Nie», in verschiedenen Sprachen. Auf sehr unterschiedliche Weise visualisiert er ihn: Als von der Decke hängende, sehr körperliche Buchstaben, die den Begriff mit ihrer Präsenz zu verhöhnern scheinen, als Blätter in feiner Schreibrift nur mit diesem Begriff beschrieben, wobei er sich je nach Sprache dem Betrachter in unterschiedliche Muster auflöst oder als eine Reihe von Zeichnungen, die mit vertikalen Strichen beginnt. Bei jedem Blatt kommt ein Element hinzu, bis sich ein graphisches Muster aus den Buchstaben N, I und E ergibt. (Abb. 14)

⁹⁰Eugen Gomringer. In: Visuelle Poesie, 1996, S.10

⁹¹Dorothea van der Koelen. In: Text + Kritik, 1997, S. 86

⁹²Klaus Peter Dencker. In: Text und Kritik, 1997, S. 101

⁹³Kurt Jungwirth in: Heinz Gappmayr: Zeichen, 1973, (S.3)

⁹⁴Klaus Peter Dencker: Ein Wort zur Visuellen Poesie. In: visuelle poesie, 1996, S.150

⁹⁵Peter Weirmeier in: Textbild-Bildtext, 1990, (S.3)

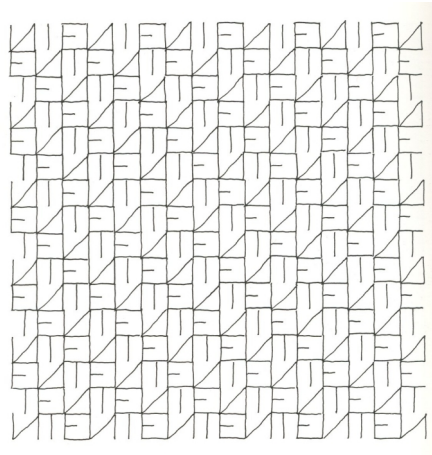


Abbildung 14: Andreas Hapkemeyer: NIE, Detail einer Rumininstallation, 1987

8.1 Heinz Gappmayr

Heinz Gappmayr ist ein etablierter Künstler. Er hat die Entwicklung der Visuellen Poesie seit den frühen sechziger Jahren entscheidend mitbestimmt⁹⁶.

Dorothea van der Koelen sieht Gappmayr eindeutig als Bildenden Künstler, nicht als Dichter. Da er hauptsächlich Ein-Wort-Texte und Zahlen-Texte gestaltet, könnte er beispielsweise keine Dichterlesung abhalten. Gappmayr möchte mit seinen Gestaltungen Nicht-Sichtbares sichtbar machen: Kategorien, Relationen, Qualitäten, Eigenschaften, aber nicht Gegenstände oder Ereignisse.⁹⁷

Gappmayr beschreibt die Grundlage seiner Arbeit folgendermaßen: *Visuelle Texte beziehen sich auf Begriffe und Schriftzeichen. Begriffe sind etwas Vorgestelltes, Universelles, Ideenhaftes. Die Schrift besteht aus geraden und gekrümmten Linien. Dadurch unterscheiden sie sich von den Linien einer Zeichnung. Sichtbar werden in visuellen Texten der Unterschied zwischen Wahrnehmungsgegenstand und Begriff und die Beziehungen zwischen Schriftbild, Idee und Raum.*⁹⁸

Ein schönes Beispiel seiner feinen, spannungsreichen, mit einfachen graphischen Mitteln arbeitenden Darstellungsweise ist das Künstlerbuch «Modifikationen» von 1995, das anlässlich einer Ausstellung entstand. Das Buch zeigt Worte, Zahlen und graphische Elemente. Diese sind in tiefschwarzer Farbe auf strahlend weißem Papier gedruckt, was dem Werk eine besondere ästhetische Qualität verleiht.

⁹⁶Peter Weirmair in: Heinz Gappmayr. Zeichen, 1973, (S.4)

⁹⁷Dorothea van der Koelen. In: Text + Kritik, 1997, S.85

⁹⁸Zitat nach: Textbild-Bildtext, 1990 (S.32)

Auf den einzelnen Seiten steht meist nur ein Begriff oder einen Zeile meist relativ klein auf der weißen Seite. Meist beziehen sich einige Blätter aufeinander. So wird beispielsweise «1» modifiziert.



Abbildung 15: Heinz Gappmayr: Beispiel aus: Modifikationen, Künstlerbuch, 1995

Mit der Zeile «o vor n n vor e» zeigt Gappmayr die räumliche Beziehung von Zeichen, die erst in ihrer bestimmten Konstellation einen Begriff ergeben.

Nach der Zeile o vor n n vor e (Abb. 15) kommt ONE in großen dünnen Buchstaben über die ganze Seitenbreite, leicht angeschnitten. Auf der nächsten Seite nur die 1 als Ziffer. Einige Seiten sind mit graphischen Mustern aus Horizontalen und vertikalen Strichen überzogen oder es sind nur wenige Strichelemente am Rande des Blattes. Eine weitere Modifikation ist einmal 0+0+0+0+0 mit 0-0. Auf einer Seite steht «weiss grenzt an schwarz», auf der nächsten «weiss grenzt an weiss». Auf drei Seiten fügen sich die Kleinbuchstaben «i», «s» und «t» zum Wort «ist».

Nach Wilfried Skreiner erforscht Gappmayr Realitätsprobleme⁹⁹.

Und Siegfried J. Schmidt schreibt: *Vielleicht gibt es eine Gemeinsamkeit aller visuellen Texte Gappmayrs: Es sind Meditationstexte: Texte als gezeigter Vollzug von Schauen und Denken*¹⁰⁰.

9 Sichtbare Zeit

Das Vergehen der Zeit ist für den Menschen eine existenzielle Erfahrung. Ende der 60er Jahre beginnen einige Künstler Konzepte zu entwickeln, die Zeit visuell fassbar machen. Im künstlerischen Tun wird sowohl die eigene Lebenszeit manifestiert, als auch das Vergehen von Zeit allgemein untersucht. Da die Erfahrung der vergehenden Lebenszeit und der verschieden empfundenen Zeit jeden betrifft, haben diese Konzepte ihre Anziehungskraft nicht verloren.

⁹⁹ Wilfried Skreiner. In Heinz Gappmayr. Zeichen, 1973, (S.3)

¹⁰⁰ Zitat aus Siegfried J. Schmidt: Sprache als Dichtung. In: Heinz Gappmayr, 1982, S.16

9.1 Roman Opalka

Das künstlerische Schaffen des heute in Frankreich lebenden Polen Roman Opalka besteht seit 1965 aus einem einzigen Werk.¹⁰¹ Die Arbeit «OPALKA 1965, 1 – ∞» besteht aus vom Maler als «Details» genannten Leinwänden, auf denen durchgehende Zahlenkolonnen stehen. Mit der 1 fängt es in der linken oberen Ecke des ersten «Details» an. Die Zahlen werden hintereinander weg geschrieben, zwischen den Zahlen lässt Opalka kleine Abstände, damit sie voneinander unterscheidbar bleiben. Ist der Künstler mit einer Zahl am rechten unteren Ende einer Leinwand angelangt, beginnt er mit der nächsten auf einer neuen Leinwand. Die Zahlen werden in leicht lasierender weißer Titanfarbe auf schwarzer bis (irgendwann einmal) weißer Titanfarbe¹⁰² Die Farbe des Untergrundes ist auf jeder Leinwand um ein Prozent heller als auf der vorhergehenden. Damit heben sich die immer gleich weiß gemalten Zahlen zunehmend weniger vom Untergrund ab.

Die Frage, wie er sein Leben (und das ist für Opalka gleichbedeutend wie seine Kunst) gestalten wird, wenn er einmal zum vollen Weiß gelange, beantwortet er damit, dass er nie zum absoluten Weiß gelangen kann. Wenn die Zahlen einmal Weiß auf Weiß erscheinen wird er das Weiß vertiefen, die Zahlen werden dann nur noch während der kurzen Zeit zu sehen sein, in der die Farbe trocknet.¹⁰³

Zum Werk gehören seit 1970 auch (in Polnisch) auf Tonband gesprochene Zahlenlitaneien und ein tägliches Selbstportrait vor dem jeweiligen «Detail». Die Portraits zeigen im Laufe der Jahre das Älterwerden des Gesichtes und das Weißerwerden der Haare des Künstlers.

Die Portraits werden möglichst identisch gemacht, d. h. gleicher Bildausschnitt, gleiche Beleuchtung, gleicher Gesichtsausdruck, gleiches Hemd¹⁰⁴. Die Bilder sollen keinen von der Umgebung beeinflussten Gefühlszustand ausdrücken, sondern eine Universalität verkörpern¹⁰⁵.

Ruhrberg nennt die «Details» malerische Tagebücher. Sie zeigen das *Drama der eigenen Existenz, deren Aufschwünge und Krisen sich in der Niederschrift spiegeln*. Die Zahlen werden zu existenziellen Chiffren. Indem Opalka sein Leben der beständigen Fortführung dieses einen weiht, strebt er (Ruhrberg) die Unität von Kunst und Leben als Work in Progress an.¹⁰⁶

Opalka bezeichnet sich selbst als eine Art Klepsydra, ein Sand oder Wasseruhr. *Im Polnischen bedeutet das Wort Klepsydra auch Todesanzeige, was mich zweifelsohne, wengleich unbewusst, auf die Idee brachte, während des ganzen mir verbliebenen Lebens ein Bild der Zeit meines Daseins zu ma-*

¹⁰¹Roman Opalka hat einen großen Teil seines Lebens in Polen verbracht. Bis 1970 ist das Annehmen von Staatsaufträgen überlebensnotwendig. (Opalka: Anti-Sisyphus, S.105)

¹⁰²Opalka: Der befreite Sysiphos, 1998, (S.74)

¹⁰³Opalka: Der befreite Sisyphus, 1998, (S.37)

¹⁰⁴Opalka: Der befreite Sisyphus, 1998, (S.74)

¹⁰⁵Opalka: Der befreite Sisyphus, 1998, (S.100)

¹⁰⁶Kunst des 20. Jahrhunderts, 1998, S. 358

len.¹⁰⁷ Das Zeichen 1 ist dabei sein persönlicher «kleiner Urknall». Er beschreibt, dass das Ausführen der Zahl 1 mit zitternder Hand einem Höhenrausch geglichen habe und von starken Emotionen begleitet gewesen sei.¹⁰⁸

Mein emotionales Ziel schreibt Opalka *ist weder eine einzelne Aufnahme, noch eine einzelne Zahl, sondern die Vielfalt aller Aufnahmen, aller «Details» (...) Erst diese Gesamtheit stellt die Idee der einen Existenz dar (...). Ich male ein Bild meines Daseins. Kann denn ein Werk eine noch größere Emotion enthalten als dann, wenn seine Substanz das Dasein ist, das Universalität erschafft?*¹⁰⁹

Opalka begreift sein Projekt auch als Gegenbewegung zu der «Alles ist möglich» - Auffassung der 60er Jahre. Er will ein Werk schaffen, das sich durch *größtmögliche Strenge* auszeichnet. Damit wendet er sich bewusst gegen die sich rasch wandelnden künstlerischen Strömungen, die er als Tagesmoden empfindet. Er will sich aus der künstlerischen Jagd nach dem Neuen herausnehmen.¹¹⁰ Bis heute ist Opalka seinem einmal gefundenen künstlerischen Konzept treu geblieben.

Obwohl das beständige Malen von Zahlen durchaus mechanistisch erscheinen kann, empfindet Opalka, dass er sich von den produktivistischen und mechanisierten Systemen der Gesellschaft abhebt. Seine Zählung ist im Sinne der Produktion unsinnig, von keinem materiellen Nutzen. Daher ist sie für ihn nur scheinbar repetitiv. Opalka nennt sich daher einen *aktiven Anti-Sisyphus*¹¹¹

¹⁰⁷Zitiert aus: Opalka: Der befreite Sisyphus, 1998, (S.44)

¹⁰⁸Opalka: Der befreite Sisyphus, 1998, (S.46)

¹⁰⁹zitiert nach Opalka: Der befreite Sisyphus, 1998, (S.104)

¹¹⁰Opalka: Anti-Sisyphus, 1994, (S.8/38/40)

¹¹¹Opalka: Der befreite Sisyphus, 1998, (S.49)

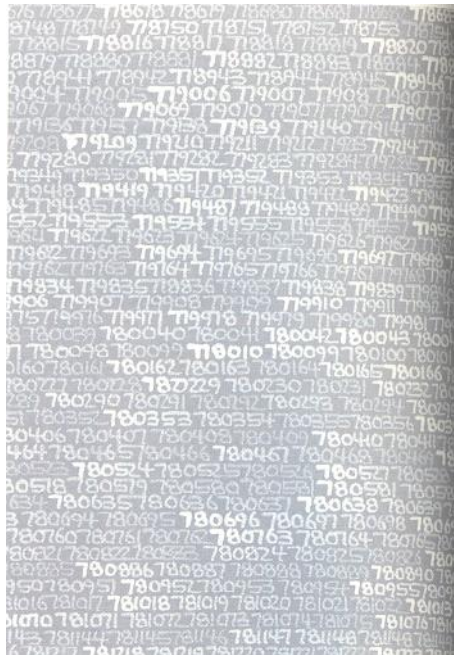


Abbildung 16: Roman Opalka: 1 - ∞ , Ausschnitt aus Detail 774509–800148, 1965 ff., Zink - und Titanfarbe auf Leinwand. 204 x 157 cm, Staatsgalerie Stuttgart

9.2 On Kawara

On Kawara beschäftigt sich mit der Darstellung des Zeitablaufs und mit der menschlichen Existenz innerhalb dieses Zeitablaufs¹¹².

Dafür hat On Kawara verschiedene Darstellungsformen gefunden. Die bekannteste sind sicherlich die sogenannten «Date Paintings» (Die Serie heißt «Today»).

¹¹²Schnackenburg: Kunst der Sechziger Jahre. 1982, S.40

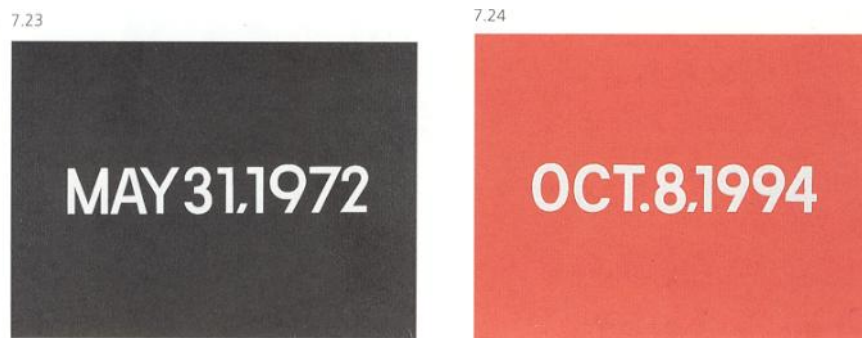


Abbildung 17: On Kawara: Zwei Date Paintings. 1.: Oct. 8, 1994, 1994, Acryl auf Leinwand, 33 x 44 cm, Art Public, Genf. 2.: Nov. 13, 1978, 1978, Acryl auf Leinwand, 18 x 22 cm, Sammlung Speck, Köln

Das erste «Date Painting» malte On Kawara am 04. Januar 1966 in New York. Inzwischen gibt es fast zweitausend davon, alle penibel mit der Hand gemalt. Auf einem Date Painting steht immer das Datum des Tages, an dem es angefertigt wurde. Die Schreibweise des Datums richtet sich nach den Gepflogenheiten des Landes, in welchem es entstanden ist. Da der Künstler On Kawara viel reist, entstehen die Gemälde an sehr unterschiedlichen Orten. Kawara benutzt aber nur den heute gebräuchlichen, aus dem Gregorianischen Kalender entwickelten Kalender, der ab Christi Geburt mit dem Jahr 1 beginnt und in DIN 1355 festgelegt ist¹¹³. Die Schrift ist klar und einfach (Nähe zur Normschrift), in Weiß auf einem meist dunklen Hintergrund, meist ein sehr dunkles Grau, aber auch rote und blaue Hintergründe kommen vor. Die Größe der Gemälde schwankt innerhalb eines Systems von acht Größenstufen zwischen 20,5 x 25,5 cm bis 155,5 x 226,5 cm. Es entsteht nicht jeden Tag ein Date Painting, aber wenn das begonnene Bild nicht bis Mitternacht des Datumstages abgeschlossen ist, wird es vernichtet. Zu jedem Bild gibt es einen Kasten, in dem sich zusätzlich ein Zeitungsausschnitt vom Tag befindet.¹¹⁴ Auf diese Art und Weise wird das gemalte Datum mit einem historischen Ereignis verbunden. Dies kann aus Politik und Weltgeschichte sein, muss aber nicht.

In den Date Paintings ist das Datum sowohl Gegenstand der Arbeit als auch die Arbeit selbst¹¹⁵.

Da Date Paintings auf einer bestimmten Ordnung beruhen, wird der Betrachter zur Reflexion angeregt¹¹⁶.

Für den Betrachter des Bildes fließen Vergangenheit des gemalten Au-

¹¹³Henning Weidemann: On Kawara, 1994, S.48

¹¹⁴Henning Weidemann: On Kawara, 1994, S.45

¹¹⁵Documenta11, Kurzführer, S.130.

¹¹⁶Henning Weidemann: On Kawara, 1994, S.52

genblicks und die jetzt im Moment des Betrachtens erlebte Gegenwart ineinander¹¹⁷.

Der in Japan geborene On Kawara ist ein Weltbürger und viel auf Reisen. Das Dasein an vielen Verschiedenen Orten ist Grundlage einiger seiner Werkkomplexe.

Michel Butor sieht im Werk Kawaras das Autobiographische als bedeutsam an. Der Künstler spielt sich dabei jedoch nicht in Vordergrund, auch wenn er sich durchaus in Szene setzt.¹¹⁸

Am 01.07.1968 beginnt Kawara mit einer Serie «I went». Jeden Tag trägt er auf einem Stadtplan die Strecke ein, die er an einem Tag zurückgelegt hat. Zwischen 1968 und 1979 versendet Kawara täglich zwei Postkarten, auf denen er kundtut, wann er an diesem Tag aufgestanden ist, was die Serie «I got up» ergibt. Seit 1970 versendet er Telegramme mit dem Text: «I am still alive. On Kawara.».¹¹⁹ Auf diese Weise tut er seine Existenz kund, wobei der Empfänger des Telegramms im Moment des Empfangens nicht sicher sein kann, ob dies tatsächlich noch stimmt. Wen er getroffen hat, wo er hinging, ob er noch lebt, sind alles Versuche, ein Menschenleben - das eigene - im zeitlichen Kontinuum zu verankern.

Ulrich Wilmes beschreibt das Vorgehen Kawaras als ein betrachten der Dinge aus zwei Perspektiven. Zum einen aus der subjektiven Sicht Kawaras als Erlebender, zum anderen als objektiver Beobachter seiner eigenen Erfahrungen. Er registriert die messbaren Daten und Koordinaten (siehe die «Today» Serie und die Serie «I went» mit größtmöglicher Genauigkeit. Wahrnehmung und Sprache werden dabei auf einige elementare Begriffe reduziert, die im kollektiven Bewusstsein verankert sind.¹²⁰ Die Datumbilder sind Teil eines allen verständlichen Codes¹²¹.

Eine sehr weit gespannte Darstellung der von vergangener und zukünftiger Zeit versucht On Kawara in den beiden Werken. «One Million Years (past)» (1970/1971) und «One Million Years (future)» (1980). Das erste, das Kawara in einem Katalog mit der Widmung «for all who have lived and died» versieht, geht von der Jahreszahl 1969 aus bis zur Zahl 998031 vor Christus. Das zweite beginnt mit 1981 und ist «for the last one».¹²² Ab der zweiten Seite sind die Zahlen in Reihen und Gruppen geordnet. Beide Arbeiten umfassen jeweils zehn Bände. Im Werk «One Million Years (past)» braucht die Zeit zwischen Christi Geburt und der letzten Jahreszahl 1969 nur vier Blätter, alle Jahreszahlen vor Christi Geburt jedoch fast die gesamten zehn

¹¹⁷Renate Puvogel: Lehrgeld, 1995, S.94

¹¹⁸Michel Butor. In: On Kawara. Horizontality/Verticality, 2000, S. 28

¹¹⁹Henning Weidemann: On Kawara, 1994, S.53

¹²⁰Ulrich Wilmes. In: On Kawara. Horizontality/Verticality, 2000, S.7

¹²¹Renate Puvogel: Lehrgeld, 1995, S.95

¹²²Henning Weidemann: On Kawara, 1994, S.55

Ordner, was unser Zeitempfinden relativieren kann.¹²³ Die Zeit von Christi Geburt bis 1969 (oder bis 2002 für den heutigen Betrachter) ist im menschlichen Bewusstsein eine lange Zeit.

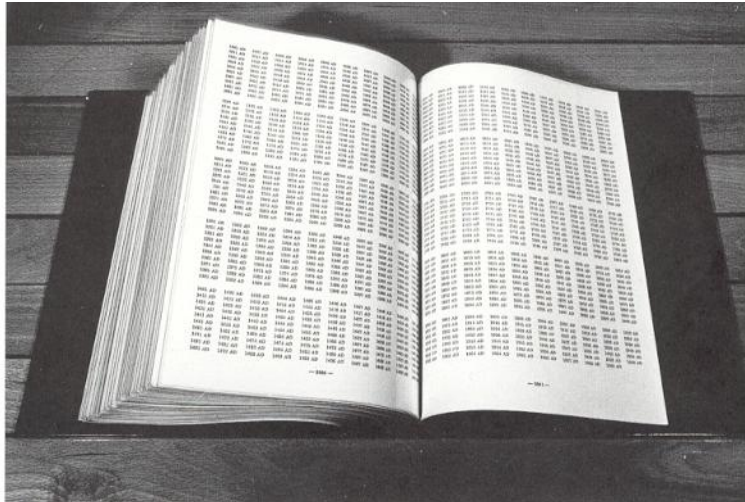


Abbildung 18: On Kawara: Ein Band aus: One Million Years (10 Bände), 1970/71

Auf der Documenta11 wird aus den «One Million Years» öffentlich vorgelesen. Jeweils eine Sprecherin und ein Sprecher sitzen gemeinsam an einem Tisch in einem Glaskasten. Ihre Stimme wird durch Mikrofon verstärkt. Es handelt sich um «normale» Sprecher. Bürger konnten sich vor und während der Documenta11 als Vorleser melden.

9.3 Hanne Darboven

Im Werk Hanne Darbovens spielen sowohl Zahlen als auch Texte eine konstituierende Rolle. Die 1941 zwar in München geborene, jedoch einer Hamburger Kaufmannsfamilie entstammende Künstlerin studierte 1966–1968 in New York. Dort kam sie mit Künstlern der Minimal Art, besonders mit Sol LeWitt und Carl Andre, in Kontakt. In der Auseinandersetzung mit den Werken minimalistischer Künstler entwickelte sie in ihrer New Yorker Zeit mathematische Berechnungssysteme für Kalenderdaten.¹²⁴ Diese Systeme verwendet sie in ihrem gesamten weiteren Schaffen. Dazu kommen literarische oder wissenschaftliche Texte, die sie abschreibt, schriftartige Zeichen wie etwa durchgestrichene Wellenlinien, dann Bilder, Ansichtskarten und Fotos, die in die Schreibeinheiten eingefügt werden, manchmal auch Gegenstände,

¹²³Schnackenburg, 1982, S.40

¹²⁴Documenta11, Kurzführer, S.58

da die Arbeiten Darbovens oft als raumfüllende Environments ausgestellt werden. Der Hauptteil der Arbeiten besteht meistens aus einer großen Anzahl handschriftlich oder maschinenschriftlich beschriebener Blätter.

Dass die Arbeiten Hanne Darbovens zu einer lang anhaltenden Auseinandersetzung herausfordern, zeigt, dass sie auf der Documenta 5, 6, 7 und jetzt auf der Documenta11 vertreten war¹²⁵.

Eines der Hauptwerke Hanne Darbovens ist die «Schreibzeit». Der Hauptteil ist zwischen 1975 und 1981 entstanden und besteht aus 3361 Seiten in 20 nummerierten Klemmordnern plus 18–20 Din-A4-Ordern + 6 Din-A3-Ordern. 1993 fügt sie noch einen Epilog hinzu (239 Seiten) und 1995 ein Prolog (172 Seiten) Obwohl schon Teile der Arbeit veröffentlicht und als Environments ausgestellt wurden, ist sie mit dem Prolog abgeschlossen und als zu druckendes Werk bestimmt.¹²⁶ In der Schreibzeit produziert Hanne Darboven bis auf wenige Ausnahmen - immer wiederkehrende Floskeln - keine eigenen Texte. Nach Jussen assoziiert sie damit mittelalterliche Arbeitsweisen. *Ein Mittelalterlicher Gelehrter hätte in der «Schreibzeit» einige jener heute verschwundenen Textgattungen entdeckt, die ihm sehr vertraut waren. Die «Schreibzeit» ist «Blütenlese» (florilegium), sie ist «Zeitberechnung» (Komputistik/computus) und sie ist Chronistik.* Zu den mittelalterlichen Elementen kommen jedoch Gliederungselemente des modernen Sachbuchs hinzu, nämlich Paginierungen, Bilddokumentationen, Kolumnentitel und mehrere Register.¹²⁷

Hanne Darboven schreibt in «Schreibzeit» Textpassagen von sehr unterschiedlicher Länge (wenige Zeilen bis mehrere Seiten) aus unterschiedlichen Werken (aus Baudelaire und aus dem «Spiegel») ab. Insgesamt ist die Schreibzeit nach Jussen an den Ereignissen der Jahre 1975 bis 1981 entlanggeschrieben.¹²⁸

Die «Schreibzeit» hat einige zentrale Themen. Besonders hervorgehoben ist die Kunst selbst, was Hanne Darboven mit einem Eingangszitat von Baudelaire¹²⁹ verdeutlicht. Historisch politische Themen sind Frankreich bzw. das Deutsch-Französische Verhältnis und der Holocaust. Außerdem schreibt sie Passagen über existenzbedrohende Umstände, die tatsächlich ihre Existenz bedrohen, da sie zu einem geistig-körperlichen Zusammenbruch führen, der Hanne Darboven 1976 vorübergehend zwingt, mit dem Schreiben auf-

¹²⁵ Documenta11, Kurzführer, S.58

¹²⁶ Bernhard Jussen: Geschichte schreiben als Formproblem. In: Hanne Darboven. Schreibzeit, 2000, S. 16

¹²⁷ Zitiert aus: Bernhard Jussen: Geschichte schreiben als Formproblem. In: Hanne Darboven. Schreibzeit, 2000, S.17/23

¹²⁸ Bernhard Jussen: Geschichte schreiben als Formproblem. In: Hanne Darboven. Schreibzeit, 2000, S.19

¹²⁹ Aus: Ratschläger für junge Schriftsteller: «Jeder geistig und körperlich gesunde Mensch kann sich des Essens wohl zwei Tage lang enthalten, der Poesie niemals.» (Hier zitiert nach Busche, in: Hanne Darboven - Schreibzeit, 2000, S. 71

zuhören.¹³⁰

Die kurzen immer wiederkehrenden Formeln, etwa «und eine welt noch», «schreibe hinauf und hinunter» oder « $1 + 1 = 1,2 - 2 = 1,2$ » und andere kommentieren nicht den Inhalt der Texte, sondern die Art des Schreibens.¹³¹

Die Art des Schreibens ist für den Text konstitutiv. Das Schreiben als Tätigkeit ist wichtig.

«ich beschreibe nicht - ich schreibe», drückt die Grundhaltung des Verfahrens aus.¹³²

In der Staatsgalerie Stuttgart realisierte Hanne Darboven 1997 das große Environment «Kinder dieser Welt». Die Arbeit besteht aus Büchern, Packpapiertafeln, Partituren und Spielsachen. Für diese Arbeit hat sie jahrelang Puppen, Puppenmöbel, andere Spielzeuge und Pop-up-Bücher zusammengetragen. Die Spielsachen sind sowohl als reale Gegenstände Bestandteile des Environments, als auch als Fotografien in die Bücher eingearbeitet.

Die 222 Bücher, aus Schulheften gebunden, sind das Kernstück der Arbeit. In drei sehr unterschiedlich umfangreiche Abteilungen geordnet, verrechnet sie auf bewährte Weise in ihnen das 20. Jahrhundert.

Die Kinder sind in der Arbeit als Hoffnungszeichen gemeint.¹³³

¹³⁰Ernst A. Busche: Themen und Strukturmerkmale der Schreibzeit. In: Hanne Darboven - Schreibzeit, 2000, S.77

¹³¹Bernhard Jussen: Geschichte schreiben als Formproblem. In: Hanne Darboven. Schreibzeit, 2000, S.23/24

¹³²Klaus Krüger: Die Zeit der Schrift. Medium und Metapher in der «Schreibzeit». In: Hanne Darboven - Schreibzeit, 2000, S. 49

¹³³Darboven. Kinder dieser Welt, 1997, S.9/14

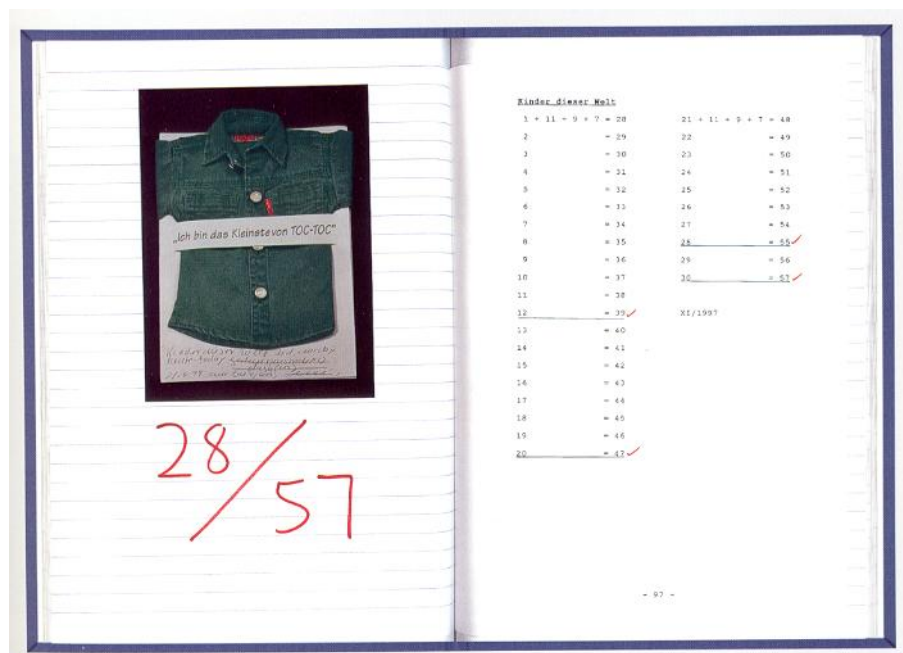


Abbildung 19: Hanne Darboven: Kinder dieser Welt (Detail), Bücher, Packpapiertafeln, Spielzeuge, Environment Staatsgalerie Stuttgart, 1997

Die Grundlage von Darbovens Kalenderverrechnungen ist das Bilden von Quersummen des Tagesdatums. Ingrid Burgbacher-Krupka gibt ein Beispiel:

$$1.1.69 = 1+1+6+9 = 17 \quad 1x \rightarrow \text{No1} = 17K$$

$$2.1.69 = 2+1+6+9 = 18 \quad 2x \rightarrow \text{No2} = 18K$$

$$1.2.69 = 2+1+6+9 = 18$$

Zweistellige Zahlen bei Tag und Monat werden als Einheit gerechnet, die Zahlen der Jahresangabe dagegen getrennt. Das K kann sowohl für «Kalender» als auch für «Konstruktion» stehen.

Eine weitere Zahlenschreibmethode Darbovens ist, eine Zahl so oft zu wiederholen, wie es der Nennwert angibt.¹³⁴

Das Werk «Kontrabasssolo opus 45»(1998–2000), das Hanne Darboven auf der Documenta11 zeigt, erstreckt sich über die drei Stockwerke des offenen, halbrunden Treppenhauses des Kasseler Fridericianums.(Abb. 20) Die halbrunden Wände des Umganges sind dicht an dicht mit in schlichten Holzrahmen gefassten Blättern bedeckt, die mit Schreibmaschine beschrieben sind. Sie enthalten nur Zahlwörter, denen der Betrachter nicht folgen kann, wenn er das dahinterstehende System nicht kennt. Es ist im Grunde auch unsinnig, die Zahlenfolgen lesen zu wollen, nach einem Bruchteil wird sich der Betrachter klar, wie viele es sind. Die Vorstellung, dass ein einzelner Mensch

¹³⁴Burgbacher-Krupka: Darboven, 1994, S.33

so viele Blätter eigenhändig beschrieben hat, kann beklemmend sein, zumal man im Treppenhaus des Fridericianums einen guten Überblick über alle drei Stockwerk auf einmal hat. Ein Teil der Blätter ist größer und mit der Hand beschrieben. Hier sind die Zahlen als Ziffern geschrieben und stellen Datumsberechnungen dar, wie sie im Werk Hanne Darbovens häufig sind.

Der zum Werk gehörige kleine Kristallschädel verschwindet fast unter so viel Schreibarbeit. Verloren und vielleicht bedroht steht er im Erdgeschoss in einer Vitrine. Ein Schädel ist in der Kunstgeschichte immer ein memento mori. In der Zeit, in der die vielen Beschriebenen Blätter entstehen, vergeht Lebenszeit, die schreibende Künstlerin rückt dem Tode ein Stück näher, aber der betrachtende Ausstellungsbesucher auch.

Der musikalische Titel der Arbeit, rührt daher, dass sich Hanne Darbovens Zahlenwerke in Musik umsetzen lassen. Musik ist eine Kunst die sich erst im Ablauf der Zeit entfalten kann, im Nacheinander der Töne. Daher besteht eine starke Verwandtschaft zwischen Hanne Darbovens zeithaltigen Installationen und der Musik.

Ob in unendlichen Zahlenkolonnen, in kalendarischen Berechnungen, in durchgestrichenen Wellenlinien oder in abgeschriebenen Textpassagen, das zentrale Thema Hanne Darbovens ist die Zeit. Es ist die eigene Lebenszeit, die durch den Akt des Schreibens festgehalten wird. Sie wird in den unzähligen Blättern ihrer Arbeiten manifest. Durch das Schreiben kann sie sich ihrer eigenen Existenz versichern. In Werken mit zeithistorischem Bezug versichert sie sich ihr eigenes Leben im Kontext der Weltgeschichte, als einer Person, die in einem gesellschaftlichen Bezugsrahmen lebt und handelt. Insofern ist ihr beständiges Schreiben nicht nur eine persönliche Angelegenheit, sondern eine Metapher für die Existenz aller Menschen.



Abbildung 20: Hanne Darboven: Kontrabass solo, Opus 45, 1998–2000, 3898 Zeichnungen (ungerahmt, 420 Blätter, je 42 x 29,7 cm, 3478 Blätter, je 29,7 cm), Kristallschädel mit Sockel, Schwarz-Weiß-Fotografie, 42 x 29,7 cm, Installation auf der Documenta11, Kassel, 2002

10 Von der Schönheit der Systeme

10.1 Mario Merz

Die Installation «Pythagoras Haus» verbindet zwei Elemente, mit denen sich der 1922 geborene Italiener Mario Merz seit Ende der 60er Jahre in immer neuen Variationen auseinander setzt. Das Iglu und die Fibonacci-Zahlen.

Die Fibonacci¹³⁵-Zahlenreihe entsteht, indem jede weitere Zahl die Summe der beiden vorhergehenden Zahlen ist. Die ersten Fibonacci-Zahlen lauten daher: 1 (1), 2(1+1), 3 (1+2), 5 (2+3), 8 (3+5), 13 (5+8), 21 (8+13) usw. . . . Viele Prozesse in der Natur, z.B. die Nachkommenschaft eines Kaninchenpaares oder die Ausbreitung einer Epidemie entsprechen der Progression der Fibonacci-Reihe.¹³⁶ Auch die Bildung einer Schnecke entspricht der Fibonacci-Progression, Tannenzapfen haben immer eine Anzahl von Reihen, die einer Fibonacci-Zahl entsprechen.

Schon seit Jahrhunderten üben die Fibonacci-Zahlen auf Künstler einen besonderen Reiz aus, zumal ein Zusammenhang zwischen den Fibonacci-Zahlen und dem Goldenen Schnitt besteht. Mit wachsender Größe nähert sich das Verhältniss zweier aufeinanderfolgender Fibonacci-Zahlen dem Verhältniss des kleineren und des größeren Teiles des Goldenen Schnittes immer mehr an. Daher sind viele Künstler bis heute der Meinung, dass Kunstwerke, die mit Hilfe der Fibonacci-Zahlen gestaltet werden, aufgrund einer Naturgesetzlichkeit den Menschen ästhetisch angenehm erscheinen.¹³⁷

Mario Merz wird zur «Arte Povera» gerechnet. Der Name Arte Povera leitet sich von den «armen Materialien» ab, die eine Gruppe von Künstlern seit Mitte der 60er Jahre für Installationen verwendet. Bei März sind diese «armen» Materialien Reisigbündel, Erde, Steine und Zeitungen.

Nach Celant verknüpfen Künstler der «Arte Povera» häufig gegensätzliche Materialien. Außerdem wird Bezug genommen auf die (europäische) Geschichte und Kultur. Die Künstler entwickeln eine urbane Ästhetik. Die Künstlichkeit und Komplexität des städtischen Lebens wird betont.¹³⁸

Auch im Werk von Mario Merz übt das Miteinander von Naturmaterialien wie Reisig und Steinen und den modernen städtischen Neonröhren einen beinahe magischen Reiz aus. Mit Iglus verbinden wir allerdings eher außereuropäische Kulturen, besonders die der Eskimos¹³⁹. In Italien gibt es mit den «Trulli-Häusern» jedoch ähnliche «beschützende» Bauformen.

¹³⁵ Benannt ist die Reihe nach dem Mönch Leonardo von Pisa (genannt Fibonacci), 1180–1250)

¹³⁶ Guderian: *Mathematik in der Kunst*, (1990), S.17

¹³⁷ Guderian: *Mathematik in der Kunst*, (1990), S.17

¹³⁸ Celant: *Arte Povera*, 1989, S.15/16

¹³⁹ Eskimos ist ein Begriff, der eigentlich nicht verwendet werden sollte, da er ursprünglich pejorativ gemeint war. Die gemeinten Ethnien nennen sich Inuit.

Es ist eine Städtische Kultur, die Merz in vielen Installationen hinterfragt. Mit Massen von Zeitungsbündeln weist er auf die Informationsüberflutung hin. Autoteile oder ganze Autos mit Iglus kombiniert sind Zeichen für die beschleunigte Welt¹⁴⁰, die der in sich ruhenden Welt der Iglus gegenübergestellt werden.

Beide Elemente, die Iglu-Form und die Fibonacci-Zahlen, die Merz in seiner Installation «Pythagoras Haus» in Neonschrift an dem Iglu befestigt, verweisen auf die Sehnsucht des Menschen nach einem natürlichen Lebenszusammenhang.



Abbildung 21: Mario Merz: Pythagoras Haus, 1994, Schieferplatten, Stahlspeichen, Reisigbündel, Neonbuchstaben

10.2 Thomas Locher

Thomas Locher, geboren 1956 in Munderkingen, untersucht in seinem Werk die Systeme von Sprache und Kommunikation. Zu seinem Werk zählen Wörter und Sätze auf Möbelstücken präsentiert, Fenster und Türen mit Begriffsreihen und Textfragmenten überzogen, große raumfüllende Installationen und Textwände, die zum Beispiel grammatische Regelwerke oder auch Gesetzestexte wie das Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland präsentieren und diskutieren¹⁴¹.

¹⁴⁰Ralf Köhnen. In: Kunst und Zahlen, 1992, S.37

¹⁴¹Art at the Turn of the Millennium, S. 319

Aber auch Fotos von Gegenständen werden gezeigt, die mit Nummern versehen sind und damit eine scheinbare Einordnung und Klassifizierung der Dinge vornehmen und Bildtafeln mit Farbfeldern, wobei die einzelnen Farbfelder mit Ziffern versehen sind (siehe Abb. 22).

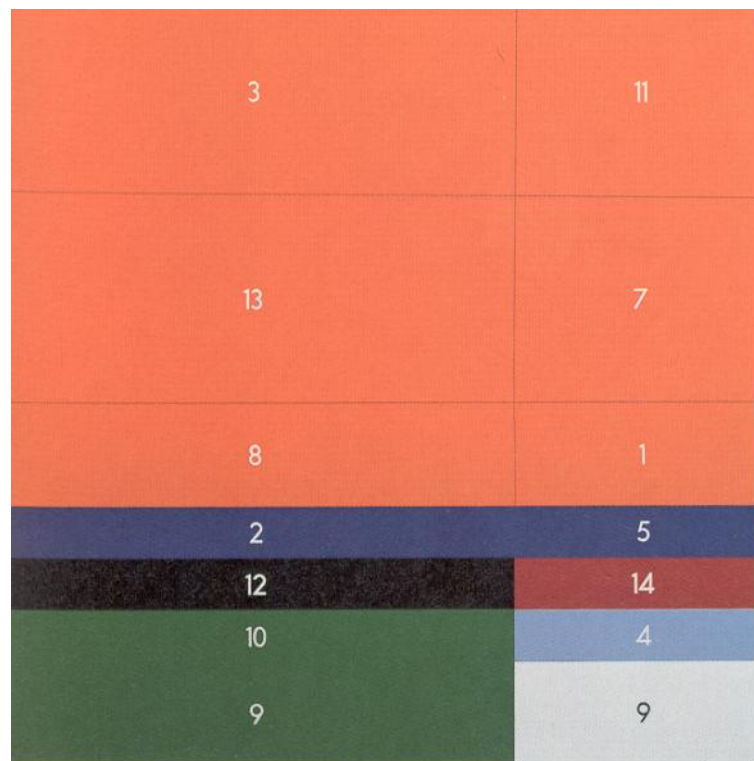


Abbildung 22: Thomas Locher: 1–14. 1995, Astralon auf Holz, 150 x 150 x 7 cm

Diese Farbfelder sind verschieden groß und meist ästhetisch sehr ausgewogen und ansprechend. Da Zahlen sofort ein mathematisches System vermuten lassen, ist der Betrachter versucht, das System in der Zahlenfolge zu erkennen und auf die Gestaltung der Farbflächen zu übertragen. Die Zahlen erweisen sich als einfache Folge der natürlichen Zahlen (im Beispiel 1–14), Farbfelder und Zahlen stehen in keinem logisch entschlüsselbaren Zusammenhang. Die Anordnung der Farbfelder sowie die Kennzeichnung derselben durch Ziffern stellt sich als willkürlich heraus¹⁴². Auf diese Weise erreicht Thomas Locher eine Irritation. Wo ein System vermutet wird, ist letztendlich Chaos.

Irritationen entstehen auch in Werken, mit denen Thomas Locher sprach-

¹⁴²Bernhard Bürgi: Vom Aufbau der Welt. In: Wörter, Sätze, Zahlen, Dinge, 1993, (S.3)

liche Systeme untersucht. Alltägliche Möbelstücke überzieht er mit dem Durchdeklinieren von grammatischen Systemen. Durch diese ungewöhnliche Zusammenstellung von einem Nachdenken über Sprache (Nach welchen Regeln funktioniert unser für die Kommunikation notwendiges sprachliches System?) mit Dingen, die damit auf den ersten Blick nichts zu tun haben, wird die Logik der Untersuchung gestört.

Weibel nennt dies eine Verunsicherung der Identität, da die Zeichen auf den Gegenständen mit diesen nicht korrelieren. Sie entstammen zwei verschiedenen Signifikationssystemen, der Ordnung der Dinge und der Grammatik der Sprache¹⁴³. Die Wörter auf den Gegenständen haben nicht unmittelbar mit diesen zu tun, sie identifizieren sie nicht, wie sie es täten, wenn auf einem Stuhl das Wort «Stuhl» geschrieben stünde. Damit geht Locher anders vor, als Joseph Kosuth, einer der wichtigsten Vertreter der konzeptionellen Kunst, der in seinem immer wieder zitierten Werk dargelegt hat, das ein Bild eines Stuhles etwas anderes ist als der Stuhl als Gegenstand und ein Text über den Stuhl. Indem er einen wirklichen Stuhl, das Foto eines Stuhles und eine Definition des Stuhles nebeneinanderstellt, hat er so verschiedene Abstraktionsebenen vorgeführt. Locher geht es nicht darum, das Verhältnis von Objekt und Bild des Objektes zu klären, sondern um die Brüchigkeit der Bezeichnungssysteme. Er will die Rationalität mit seinen eigenen rationalen Mitteln kritisieren¹⁴⁴.

Es entsteht eine Spannung zwischen einem gründlichen Ordnen, wie es rationalen Systemen zueigen ist und einer *entgegengesetzten funkelnden Spur menschlicher Imagination*. Veranschaulicht wird nach Cameron die *Ambivalenz zweier Bedingungen: nämlich der, durch obsessiv kontrollierte Systeme verführt zu werden und der, eine bissige Kritik eben dieser Systeme anbieten zu wollen*.¹⁴⁵

Bürgi beschreibt die Punkte, an denen Irritationen Auftauchen, als Schnittpunkte von Kunst und Philosophie, Begrifflichkeit und Anschaulichkeit. Ordnung wird gleichzeitig simuliert und destruiert und damit die *Herrschaftsformen des institutionalisierten Wissens und der Regelstrukturen fragwürdig, der Wunsch nach Synthese und Wahrheitsfindung offensichtlich und unerfüllbar zugleich*.¹⁴⁶

Die Sprache eignet sich zur Untersuchung von universalen Ordnungssystemen, da sie in der Tradition der europäischen Aufklärung und des europäischen Rationalismus dazu dient, die Welt zu erklären und zur Wahrheit zu finden. Wenn die Ordnung der Zeichen mit der Ordnung der Dinge übereinstimmt, ist Wahrheit hergestellt. Erkenntnis ist nur über die Spra-

¹⁴³Peter Weibel: Kontextuelle Relationalität, Selbstreferenz und Transparenz. In: Wer sagt was und warum, 1992, (S.2)

¹⁴⁴Magie der Zahl, 1997, S. 216

¹⁴⁵Beide Zitate aus: Dan Cameron. In: Thomas Locher, 1987

¹⁴⁶Bürgi. In: Wörter, Sätze, Zahlen, Dinge, (S. 3)

che zu erlangen. Im 20. Jahrhundert werden diese klaren Verhältnisse jedoch weitgehend in Frage gestellt. Es wird nicht mehr davon ausgegangen, dass die Wahrheit als Ganzes, als Totalität gefunden werden kann.¹⁴⁷ Lochers beschriebene Möbel zeigen genau diese Unmöglichkeit. Das Mobiliar und die Sätze scheinen auf den ersten Blick und für sich genommen rational, heben sich aber in ihrer Rationalität gegenseitig wieder auf.¹⁴⁸

Die Auseinandersetzung Lochers mit der Sprache und der Unmöglichkeit der Weltbeschreibung ist grundsätzlich sehr ernst. Gelegentlich wendet er sie jedoch auch ins Humorvolle, wenn zum Beispiel auf einem Tisch, der evoziert, auf beiden Seiten säße eine Person und beide befänden sich im Gespräch miteinander, jeder Gesprächspartner exakt die gleichen Sätze äußert, jeder von seiner Seite des Tisches beginnend. Der erste Satz lautet: «Ich sage nichts», andere z.B. «Ich kann nicht mehr reden.» oder «Wer nicht zu sagen hat, der soll gar nicht erst reden.» Jeder Satz enthält eine Aussage über das Sprechen. Im Zusammenklang entsteht ein absurdes Gespräch, das nicht die Sprache als System unterläuft, sondern die Schwierigkeiten der Sprechenden symbolisiert, mit korrekten Sätzen sinnvolle Aussagen zu treffen.

Locher beschreibt die Brüche in der rationalen Beschreibung der Welt, die er in seinem Werk aufzeigt und durchdenkt, mit: *Ich glaube, dass diese ewige Differenz auch eine ungeheure Metapher ist für uns, für die menschliche Natur. Dieses Nicht-Zusammenbringen von Name und Ding, dieses ewige Auseinanderklappen ist etwas, was man einfach akzeptieren muss, sogar akzeptieren kann.*¹⁴⁹

10.3 Rune Miels

Die 1935 in Münster/Westfalen geborene Rune Miels hat 1965 mit einer systematischen, künstlerischen Produktion begonnen, 1969 kommt sie zum ersten Mal durch eine bedeutende Ausstellung zu öffentlicher Anerkennung.¹⁵⁰ Seither hat Rune Miels, vornehmlich in Werkgruppen, ein dichtes, thematisch reiches Gesamtwerk geschaffen.

Das Generalthema ihres Werkes ist das strukturierende Denken, mit dem der Mensch sich die chaotische Welt zu eigen macht. Hierbei visualisiert sie eine Vielzahl von Systemen, häufig mathematischer Art, die zu unterschiedlichen Zeiten in unterschiedlichen Kulturkreisen entwickelt wurden, um die

¹⁴⁷So hat Kurt Gödel mit seinem Theorem »Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I« 1931 die Grenzen der beschreibbaren Welt aufgezeigt, indem er die Unmöglichkeit eines vollständigen Beweisverfahrens der elementaren Zahlentheorie mathematisch exakt bewiesen hat. Nach: Weibel: In: Wer sagt was und warum, 1992, (S.7)

¹⁴⁸Peter Weibel. In: Wer sagt was und warum, 1992, (S. 5/6)

¹⁴⁹Zitiert aus: Bernhard Bürgi: Vom Aufbau der Welt. In: Wörter, Sätze, Zahlen, Dinge, 1993, (S.3)

¹⁵⁰Kunst und Zahlen, 1992, S.40

Welt begreifbar, berechenbar oder beherrschbar zu machen. Dies können sehr rationale, rein mathematische Reihen sein, oder magische Systeme wie etwa magische Quadrate. In ihrer Visualisierung kommt Rune Miels zu graphisch klaren, bestechenden ästhetischen Antworten.

Sie beschränkt sich hierbei überwiegend auf die Nichtfarben Schwarz, Weiß und Grau, was zu einer auffallenden Kargheit und Klarheit der Arbeiten führt. Sie unterstreicht damit die rational begründeten Analysen ihrer Zeichensysteme.¹⁵¹

In den 80er Jahren beschäftigt sich Miels mit der «Steinzeitgeometrie». Rätselhafte Zeichen aus der Steinzeit, die abstrakte Muster bilden, werden als Zeichen für die Erklärung der Welt gedeutet und bekommen Namen wie «Das Gesetz des Lebens» oder «Das Netz der Kulturwelt». Diese an sehr frühe Formen der menschlichen Kultur erinnernden Zeichen machen deutlich, dass menschliches Existieren auch in einfachen Zusammenhängen ohne erklärende Weltmodelle vermutlich nicht möglich ist.

«Die Tore der Nut», ebenfalls aus den 80er Jahren verbindet ägyptische Umrisszeichnungen mit sehr vereinfachten geometrischen Figuren. Rune Miels nennt diese Zusammenstellung *Die geometrische Definition einer religiösen Vorstellung*.¹⁵²

«Geometrie als göttliche Parabel» heißt ein Werk der Reihe «zemin u zeman». Für diese Serie, die bereits aus den 70er Jahren stammt, begibt sich Rune Miels in den persisch-orientalischen Kulturkreis. Ornamente, die auf geometrischen Figuren wie Hexagon, Oktogon usw. beruhen, ziehen sich in regelmäßigen Mustern über die gesamte Bildfläche. Nur eine hellere Linie windet sich durch das gleichmäßige Muster, an den Ornamentlinien entlang, manchmal sich selbst kreuzend, eine dem jeweiligen Muster entsprechende zackige oder sanftere Kontur bildend. In manchen Beispielen wird auch nur ein einzelnes, oft kompliziertes geometrisches Gebilde aus dem All-Over-Muster herausgehoben. Hierdurch bekommt die Fläche einen besonderen Akzent mit einem ganz eigenen Charakter. Manche der Muster erinnern an orientalische Fliesen, bilden blumen- oder sternartige Strukturen.

«Zemin u zeman» bedeutet Grund und Muster. Es ist die persische Bezeichnung für Muster, die Flächen überziehen und theoretisch endlos weitergehen könnten. Wörtlich heißt zemin Raum und zeman Zeit. Damit ist wie mit dem Muster als solchem auf die Unendlichkeit verwiesen.¹⁵³ Die scheinbar einfachen «hübschen» Muster bekommen sowohl durch ihre Bezeichnung innerhalb ihres Kulturkreises als auch durch die mathematische Durchdringung eine tiefere Bedeutung.

¹⁵¹Dirk Teubner: Bildmethoden und die Funktion der Zeichnung im Werk von Rune Miels. In: Rune Miels: Arbeiten auf Papier, 1989, S.7

¹⁵²Zitiert aus: Rune Miels, 1988, S.87

¹⁵³Rune Miels, 1988, S.95

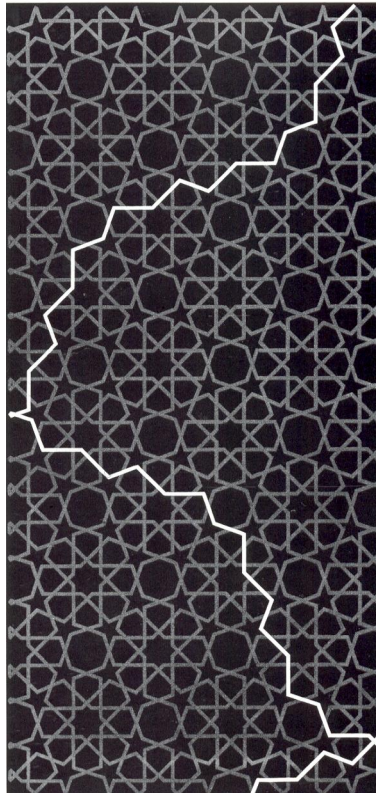


Abbildung 23: Rune Miels: zemin und zeman (Geometrie als göttliche Parabel), Oktagon. 1978, Aquatec auf Leinwand, 200 x 95 cm

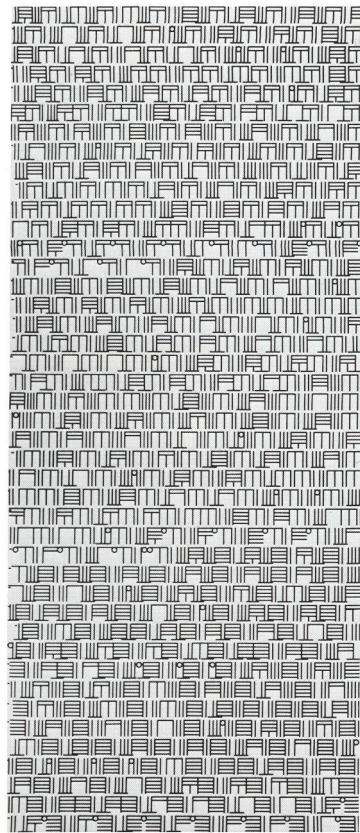


Abbildung 24: Rune Miels: Sanju-Primzahlen 24, 1977, Tusche auf Leinwand, 303 x 145 cm

Schon bei Mario Merz war abzulesen, dass Zahlensysteme auf Künstler eine besondere Anziehungskraft ausüben. Vielleicht weil sie ein klares System darstellen und trotzdem durch die noch immer ungeklärten Fragen eine geheimnisvolle Aura bewahrt haben.

Rune Miels hat sich in verschiedenen Arbeitsreihen mit den Primzahlen beschäftigt. Mitte der 70er Jahre gibt sie die Primzahlen bis 120000 auf mehreren großen Bögen in der Sanju-Schreibweise wieder. (Abb. 24) Dies ist eine chinesisch-japanische Ziffernschreibweise, die mit ganz wenigen Elementen auskommt.¹⁵⁴

Die Sanju Primzahlen ergeben hintereinander geschrieben eine klare, graphische Struktur, die sich in Blöcke von unterschiedlichen Helligkeitswerten gliedert. (Abb. 25)

1977 entsteht die Serie «Das Sieb des Erasthotenes», die gleichfalls auf Primzahlen basiert. Das Sieb des Erasthotenes ist eine Methode zur Er-

¹⁵⁴Rune Miels, 1988, S.154

mittlung der Primzahlen, die auch heute noch in Computerprogrammen zur Primzahlermittlung Verwendung findet. Erasthotenes war um 240 v. Chr. Leiter der Universitätsbibliothek von Alexandria. Das Sieb des Erasthotenes funktioniert folgendermaßen: Alle natürlichen Zahlen werden hintereinander notiert und dann alle Vielfachen aller natürlichen Zahlen herausgestrichen, so dass nur noch die 1 und alle Primzahlen übrigbleiben. Je nachdem viele Ziffern pro Reihe das Sieb bilden, entstehen unterschiedliche Strukturen, entweder vertikal, diagonal oder zweifach diagonal.¹⁵⁵

Eine weitere Primzahlenarbeit aus den späten 80er Jahren ist betitelt: «Die Söhne der Mathematik.» Hier sind Primzahlen fortlaufend in arabischen Ziffern in weiß auf schwarzem Untergrund gemalt. Diese bilden wiederum den Untergrund für menschliche Umrissfiguren, die wie aus verschiedener Perspektive gesehene Gliederpuppen wirken.

Mehr die magischen Felder der Zahlen und Zeichen untersucht Rune Miels in Alchimistenzeichen¹⁵⁶, Planetenquadraten und in der Arbeit «Die Hand und die Fünf» (Abb. 25). Letzteres ist, wie die Arbeit «10 Finger und die Zahlen 1 bis 10» gleichzeitig eine Untersuchung über Ähnlichkeiten, die zwischen sehr vielen über die ganze Welt verstreuten Kulturkreisen bestehen.

Der Zyklus «Die Hand und die Fünf» von 1979 besteht aus zwanzig Zeichnungen, die jeweils eine offene Hand zeigen. In die Handfläche ist ein Zeichen gesetzt, das die Ziffer Fünf in der Schreibweise aller möglichen Weltkulturen zeigt. Ein zarter Landkartenumriss zeigt, aus welchem Teil der Welt das Zeichen stammt. Die Zahl Fünf hat in vielen Kulturen und Religionen eine besondere Bedeutung. So steht sie beispielsweise in der Kabbala für die Wiedervereinigung von Leib und Seele, von weiblich und männlich und Vielheit und Einheit.¹⁵⁷ Dies könnte daher kommen, dass sich die Zahl Fünf im menschlichen Körper in den fünf Fingern der Hand wiederfindet.

¹⁵⁵Rune Miels, 1988, S.158

¹⁵⁶Für die Alchimistenzeichen hat Rune Miels einem Alchimistenlexikon alle geometrischen Zeichen entnommen, insgesamt 17. Alle geometrischen Zeichen beziehen sich auf zentrale Themen wie Feuer, Wasser, Erde, Luft etc.(nach: Thomas Kempas: Ordnung und Chaos: Die Faszination der Systeme. In: Rune Miels. Mythen, Zeichen, Systeme, 1979, S.51) Es ist daher anzunehmen, dass geometrische Formen als solche ebenfalls als etwas Zentrales empfunden werden.

¹⁵⁷Ursula Mildner: Vom Mythos der Ordnungen. In: Rune Miels, 1988, S.44



Abbildung 25: Rune Miels: Die Hand und die Fünf II, 1989, Tusche auf Papier, 20 Zeichnungen je 29,7 x 21 cm

Ganz ähnlich zeigt die Arbeit «10 Finger und die Zahlen 1 bis 10» von 1979 Umrisszeichnungen beider Hände, in welche die grundlegenden Zahlzeichen aus Amerika (Maya-Kultur), Europa (Rom, Bauernziffern), Afrika (Ägypten) und Asien (Mesopotamien, China-Japan, Indien) eingeschrieben sind. Die Finger sind dabei zählend ausgestreckt.¹⁵⁸

In vielen ihrer Arbeiten beschäftigt sich Rune Miels mit der Verbindung von mathematischen Formen und ihrer archetypischen Bedeutung. Nach Wouter Kotte bleibt sie jedoch nicht im Mythischen verhaftet, sondern sieht zeitlose Grundstrukturen. Sie zeige den Ursprung und das Urbild als reine Idee, was im Gegensatz zu Positivismus und quantitativem Materialismus stehe, die unsere moderne Gesellschaft beherrschen.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Annelie Pohlen. In: Rune Miels. 10 Finger und die Zahlen 1 bis 10, 1984 (S.2)

¹⁵⁹ Wouter Kotte: Rune Miels und die Tradition der Moderne. In: Rune Miels. 1988, S.36

Auch Ursula Mildner sieht besonders das Ordnen der Welt seit prähistorischer Zeit als ein herausragendes Thema von Rune Miels. Der Mythos ordne Welt und Mensch vom Ursprung her. Ursula Mildner sieht im Mythos nicht nur ein auf die Vergangenheit bezogenes System, der Mythos habe über das Inhaltliche hinaus als Wirkungsmechanismus seine Aktualität behalten.¹⁶⁰

Wenn Ursula Mildner jedoch schreibt: *Die Kunst der Rune Miels entspringt der mythenbildenden Kraft des mentalen Bewusstseins. Sie schafft Ordnung und Einheit. Sie besitzt deswegen auch jenen auratischen Schimmer, den der Mythos auf allen Ebenen immer besessen hat und der seine Schönheit ausmacht*¹⁶¹ verkennt sie die rationalen Elemente, die der Arbeit von Rune Miels innewohnen.

Annelie Pohlen beschreibt das Werk Miels als *Auseinandersetzung mit dem Empfinden von Fremdheit und mit der Sehnsucht nach Ganzheit*. Es gehe um die Utopie der Eroberung der Wirklichkeit angesichts deren zunehmendem Zerfall in den Privatbesitz von Spezialisten.¹⁶²

In der Tat beschäftigt sich Rune Miels häufig mit Systemen, die die Welt in ihrer Ganzheit darstellen sollen. Sie lässt sich jedoch nicht von dumpfen mystischen Ahnungen leiten, sondern analysiert rationale, mathematische Systeme mit rationalen Methoden.

11 Chiffren der modernen Welt - Piktogramme

Piktogramme begegnen uns auf Schritt und Tritt. Als Hinweisschilder und Warnsignale im öffentlichen Raum zeigen sie, wo der Notausgang ist, wo das Rauchen verboten oder erlaubt ist, wo der Müll zu entsorgen oder der Fahrschein zu entwerten ist oder: Vorsicht Gift!. In Firmensignets werden komplexe Informationen über die Firma in einem einzigen eingängigen Symbol zusammengefasst. Piktogramme und Signets können Informationen, die u.U. sprachlich mehrere Sätze zur Darlegung erfordern würden, in einem Blick wahrnehmbar und erfassbar machen. Dazu ist allerdings ein gesellschaftliches «Wahrnehmungstraining» erforderlich. In den modernen Industriegesellschaften, ist der Mensch beständig von in Zeichen verdichteten Informationen umgeben. Das Entziffern derselben lernt er unbewusst.

Da unsere Alltagswelt so von Piktogrammen durchdrungen ist, ist es nicht verwunderlich, dass Künstler sich mit ihnen auseinandersetzen. Dies kann auf verschiedene Weise geschehen. Zum Einen befassen sich Künstler mit dem Entwerfen von Signets. So entstanden in der HFG Ulm Sportlerpiktogramme, die im Fernsehen lange Zeit für die Ankündigung verschiedener Sportarten verwendet wurden.

¹⁶⁰Ursula Mildner: Vom Mythos der Ordnungen. In: Rune Miels, 1988, S.41

¹⁶¹Ursula Mildner: Vom Mythos der Ordnungen. In: Rune Miels, 1988, S.46

¹⁶²Annelie Pohlen In: Rune Miels, 1988, S.49

Der Künstler Ecke Bonk¹⁶³, der sich selbst als Typosoph bezeichnet, hat in Zusammenarbeit mit der Siemens Nixdorf Stiftung ein Zeichenprogramm, die «Maschinenzeichen» (Abb. 26), die zum einen einfache Formen, wie das Quadrat und den Kreis durchdeklinieren, zum Anderen Signets vorstellen, die als Hinweisschilder gebraucht werden können. Einige dieser Zeichen sind auch in den Gebrauch übergegangen.

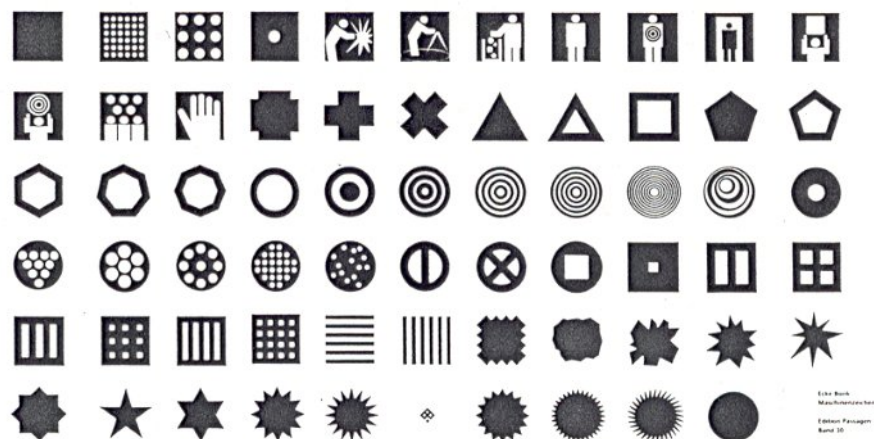


Abbildung 26: Ecker Bonk: Maschinenzeichen. Zusammenfassung eines Bandes. Im Buch je Seite ein Zeichen.

Auch die (s.o.) Dichter-Künstler aus der Visuellen Poesie machen sich Formensprache und Aussagekraft von Piktogrammen zu eigen. In seinem «Königssonett» (1991), einer Computergrafik zeigt Karl Riha, einer der Altmeister der Visuellen Poesie in 14 Reihen, die den Zeilen eines Sonnettes entsprechen, was ein Leben ausmachen kann. Jede Reihe wird von einem Zeichen gebildet. Eine Reihe Gläser, eine Reihe Kaffetassen, eine Reihe Computerbildschirme, eine Reihe Blitze und Wolken¹⁶⁴.

Eine Bildergeschichte erzählen Bodo Hell¹⁶⁵ und Hilde Gard, indem

¹⁶³Auf der Documenta X zeigte Ecker Bonk in dem mit Richard Hamilton gestalteten «Typosophic Pavillon» unter anderem auch das Palindrom: AIDE MOI : O MEDIA. Das kühle, sachliche Logo der Documenta 11 ist ebenfalls von ihm. Außerdem zeigte er eine Installation über das Grimmsche Wörterbuch unter Verwendung moderner Projektionsmöglichkeiten. (Weh: Vorgekühlte Documenta. In: Kunstforum, Bd. 151, 2000, S.465) Bonk hält die Sprache für das Einzige, mit dem der Mensch das Chaos der Welt bewältigen kann. *Ich betrachte Sprache, Schrift und allgemeine Zeichensysteme als eine Art Rettungsring, ein ausgeklügeltes Notaggregat, mit dem wir uns am Leben halten. Ohne permanente Wechselwirkung mit der Welt durch Sprachcodes könnten wir unmöglich überleben.* (Zitat aus einem Interview. In; brand eins, 2. Jg., 2000/20002, S.118)

¹⁶⁴Zu sehen in: Visuelle Poesie, 1996, S.111

¹⁶⁵Bodo Hell, geb. 1943 in Salzburg, Hilde Gard, geb. 1964 in Lustenau (Österreich)

sie Wörter und Piktogramme zusammenfügen. Es ergibt sich jedoch keine durchgängige Geschichte (wie bei Arrhenius, s.u.), sondern aus Worten und Bildern, die scheinbar nicht zusammengehören, fügt sich eine Ahnung, was unter Umständen geschehen sein könnte. Hier zeigt sich, dass ein Piktogramm nur im Zusammenhang verständlich bzw. sinnvoll ist. Wird es außerhalb eines logischen Zusammenhangs verwendet, ergeben sich Irritationen, das Piktogramm verliert seine Eindeutigkeit.¹⁶⁶

Auch Karla Sachse¹⁶⁷ setzt Piktogramme in Bezug zueinander. In Kombination mit Buchstabenfragmenten, die vielleicht der Rest einer Legende sein können, oder mit Fotos ergeben sich so rätselhafte Geschichten. Sollen die Piktogramme Lebensläufe darstellen, wie bei Arrhenius? Zeigen sie, wovon das Leben des Dargestellten Menschen bestimmt ist? Oder sind sie nur um des graphischen Rhythmus' willen auf diese Art und nicht anders angeordnet?¹⁶⁸

Im Folgenden wird das Werk zweier Künstler vorgestellt, die Piktogramme verwenden, um ganze Welten darzustellen.

11.1 Matt Mullican



Abbildung 27: Matt Mullican: Ohne Titel. 1995, Nylon-Flaggen, Neue Nationalgalerie, Berlin

Bekannt wurde Matt Mullican seit den 90er Jahren durch seine Piktogrammsysteme. Die von ihm selbst entwickelten Zeichen, werden zu Piktogrammfamilien, zu sogenannten Charts zusammengefügt. Matt Mullican arbeitet an einer umfassenden Kosmologie¹⁶⁹ Es handelt sich um eine sehr persönliche Kosmologie, daher ist das Verständnis der einzelnen Zeichen nicht ohne Erklärung möglich. Mullican gibt diese Erklärungen. So haben konzentrische

¹⁶⁶Zu sehen in : Kritzi Kratzi, 1993, S.101–105

¹⁶⁷Karla Sachse, geb. 1950 in Zschopau, Sachsen)

¹⁶⁸Zu sehen in : Kritzi Kratzi, 1993, S.106/107

¹⁶⁹Mullican. Neue Nationalgalerie Berlin, 1995, S.6

Kreise die Bedeutung «Paradies» («heaven»), nicht etwa einfach Zielscheibe. Das Paradies ist ein ganz bestimmtes Ziel.¹⁷⁰

Er verwendet zwei wichtige Dinge, die in der modernen Wissenschaft von Bedeutung sind: Die Enzyklopädie und den Computer. Damit bezieht er sich auf den Drang des modernen Menschen, die Welt zu klassifizieren.¹⁷¹

Mullican hat ein Weltmodell entwickelt, in dem er fünf Bewusstseinsebenen zueinander ordnet. Jeder Bewusstseinsebene schreibt er eine spezielle Farbe zu.

Die erste Ebene sind die elementaren Dinge, die rein materielle Ebene. Ihnen gibt er die Farbe Grün (für die Natur). Die nächste Ebene ist die Alltagswelt. Sie steht für Abläufe und Erscheinungen, die unbewusst wahrgenommen werden und hat die Farbe Blau. Die Ebene der Gedanken und Ideen ist für Mullican gelb und steht im Modell in der Mitte. Das abstrakte Zeichensystem der Sprache ist eine weitere Ebene, die Mullican durch Schwarz und Weiß repräsentiert. Rot stellt er die Ebene des Subjektiven dar. Es ist dies die Ebene, in der die persönliche Aneignung von Wirklichkeit geschieht. Für jede Ebene gibt es spezielle Symbole, z.B. geometrische Grundformen für die materielle Ebene und einen Kopf für die subjektive Ebene.¹⁷²

Diese fünf Wahrnehmungsebenen mit ihren Farben hat Mullican in ein Grundmuster der Welt zusammengefügt.

Für die Documenta X bringt Mullican seine Kosmologie in dem Projekt «Up to 625» in digitale Form. Auf einer Website kann der Betrachter von einem ersten fünffarbigen Bild aus durch eine baumartige Struktur bis auf die letzte Ebene hinunter navigieren. Am Anfang sind die Dinge abstrakt, je tiefer die Ebene, desto konkreter und intimer werden sie. Die Lokalisierung eines einzelnen Bildes innerhalb des Systems wird immer schwieriger, da die unterste Ebene nur über komplizierte verästelte Wege zu erreichen ist.¹⁷³

Um seine Systeme zu präsentieren, benutzt Mullican sehr unterschiedliche Bildträger. Zeichen und Auszüge aus Charts erscheinen in Kunststein gegossen, aus farbigen Gläsern zu Fensterobjekten zusammengesetzt, wie auf der Documenta als Webpage, als begehbare Räume und vor allem auf riesigen Fahnen und Bannern. Diese Fahnen können in Museen und im städtischen Umraum aufgehängt werden, wie im Zusammenhang mit einer Ausstellung Mullicans in der Neuen Nationalgalerie Berlin, wo große rote Banner mit schwarz-weißen Zeichen im Bahnhof Alexanderplatz von der Deckenkonstruktion hingen.¹⁷⁴

¹⁷⁰Documenta X, Kurzfürer, S.162

¹⁷¹Marianne Brouwer: Die Taten des Herkules. In: Mullican: Works, S.21

¹⁷²Marianne Brouwer. In: Mullican: Works, S.106

¹⁷³Kurzführer d10, S.162

¹⁷⁴Mullican. Neue Nationalgalerie Berlin, 1995, S.8

11.2 Lars Arrhenius

Der junge Künstler Lars Arrhenius, 1966 in Stockholm geboren, hat zwei Bildreihen über das Leben eines durchschnittlichen heutigen Menschen¹⁷⁵ geschaffen, die sich in humorvoller Weise sowohl mit den Lebensinhalten als auch mit der Darstellungsart beschäftigen. Beide Arbeiten bestehen aus einer größeren Anzahl C-Prints, die an der Wand des jeweiligen Ausstellungsraumes befestigt werden können.

Die Arbeit «The Man Without One Way» zeigt in einer Bildergeschichte den Weg eines Mannes der offensichtlich auf dem Weg nach Hause ist. Sowohl die Figur des Mannes als auch alle anderen Figuren und Gegenstände sind stark vereinfacht dargestellt, so dass der Mann wie ein Zeichen stellvertretend für jeden Mann stehen kann.

Die Darstellungen sind ohne Schatten, was den Eindruck der Zeichenhaftigkeit noch erhöht. Die insgesamt 171 Bildchen mit einer jeweiligen Größe von 21 x 21 cm Bilder sind comichaft und am Computer coloriert.¹⁷⁶

Die Erzählung besteht aus mehreren Erzählsträngen. Auf dem Weg stoßen dem Protagonisten allerlei Dinge zu, alltägliche und durchaus außergewöhnliche. In einem der Erzählstränge erreicht der Mann unbeschädigt seine - vermutlich heimische - Wohnungstüre. In anderen werden verschiedene, mehr oder weniger bedrohliche Möglichkeiten durchgespielt, was alles passieren könnte. Manche enden mit seinem Tod. Jörg Heiser fasst dies so zusammen: *The Man Without One Way gets killed four times, injured three times, laid once, helps someone who's attacked by a skinhead and finds a bundle of money in a rubbish bin.*¹⁷⁷

Manche Vorkommnisse werden in Parallelversionen angeboten. Einmal geht der Mann unter einer Leiter hindurch und es geschieht ihm Nichts. In der Parallelversion fällt ihm ein Hammer auf den Kopf und er stirbt.

Die Serie zeigt zum einen, wie unser alltägliches Leben durch Zufallsbegegnungen und Zufallsereignisse geprägt wird, und wie diese kleinen Ereignisse einen großen Teil unseres Lebens bestimmen.¹⁷⁸

Zum anderen ist Arrhenius' Bildergeschichte nach Heiser ein Spiel mit den existenziellen Ängsten der Menschen in einer stark beschleunigten, technisch-ökonomisch geprägten Welt.¹⁷⁹

Hatte der «Man Without One Way» trotz aller Vereinfachung noch menschliche Formen wie Hände, Füße, Haare und ein schematisiertes Ge-

¹⁷⁵Die Hauptfigur ist in beiden Arbeiten ein Mann, Da sich die Lebensumstände von Männern und Frauen in westlichen Industriegesellschaften nicht mehr so sehr unterscheiden, kann es aber durchaus als eine Arbeit über das menschliche, nicht nur das männliche Befinden angesehen werden.

¹⁷⁶Kunst-Bulletin, 2000, S.17

¹⁷⁷zitiert nach Heiser. In: frieze, 2000

¹⁷⁸Katalog Big Torino

¹⁷⁹Heise. In: frieze Mai 2000

sicht, so ist der «Man Without Qualities» zu einem Piktogramm verdichtet. Er ist das schematische Männchen, das jedermann aus unzähligen Hinweisschildern und Wegweisern kennt. Arrhenius erzählt das Leben dieses Mannes in 145 Einzelbildern von je 24 x 24 cm Größe. Jedes einzelne sieht wie ein Symbol aus. Es beginnt mit einem Sternchen für die Geburt, ein kleines Männchen an der Hand eines großen Männchen symbolisiert das Kind, es wächst heran, geht in die Schule und dann gabelt sich sein Werdegang zum ersten Mal in zwei mögliche Wege, die sich weiter gabeln. An anderen Stellen werden Wege wieder zusammengeführt, so dass sich ein Geflecht aus einer Vielzahl möglicher Lebenswege ergibt. Einer endet im Nirwana, drei in einem mehr oder weniger frühen Tod, ein letzter erst im Tod in hohem Alter.

Einige der Zeichen, die Arrhenius benutzt, sind bekannte Signets, so das Rotkreuzzeichen, der Notausgang für den Brandfall und das Rollstuhlfahrerzeichen. Die meisten sind jedoch Erfindungen, die entstehen, indem Arrhenius das geläufige Repertoire der Piktogramme mit selbstgeschaffenen Bildsymbolen ergänzt.¹⁸⁰

Trotz der starken Vereinfachung der Figur und ihrer begrenzten Bewegungsfähigkeit ist auf den Bildern genau zu erkennen, was sie gerade treibt.

Mit seiner universalen Bildgeschichte hat Arrhenius eine pfiffige Möglichkeit geschaffen, theoretisch unendlich viele mögliche Lebensläufe zu schaffen. Aus dem bekannten Formenvokabular ließen sich alle nötigen Bilderfindungen kreieren. Das Piktogramm-Männchen ist eine Chiffre für jeden von uns.

Indem mit einer einzigen Figur theoretisch jeder Lebenslauf dargestellt werden könnte, unterläuft Arrhenius den Glauben der Mediengesellschaft an den unbegrenzten Individualismus. Letzlich sind viele der angeblich vollkommen individualistischen Seinsweisen auf wenige, allgemein gültige Grundmuster zurückzuführen.

¹⁸⁰Stories, 2002, S.85

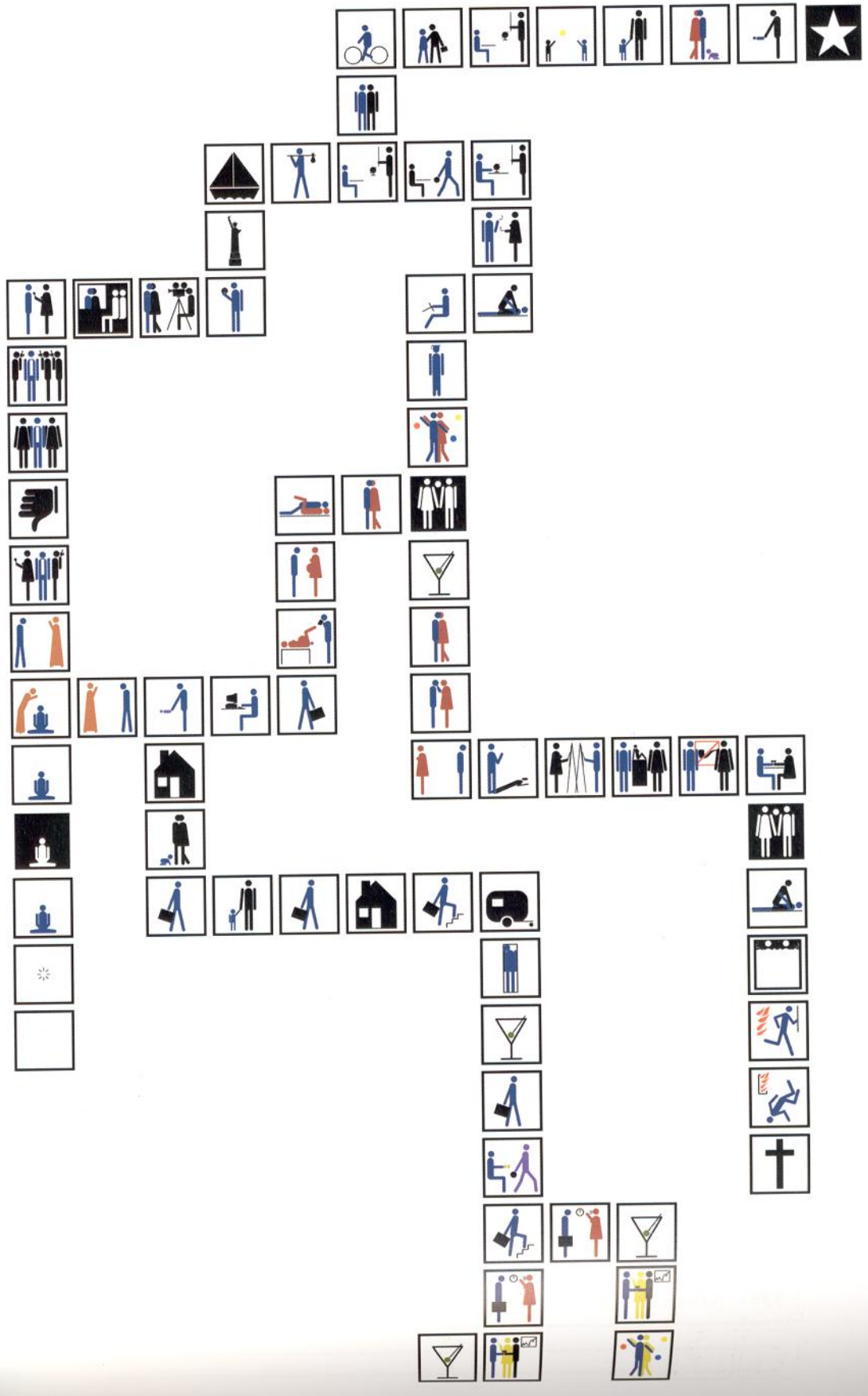


Abbildung 28:

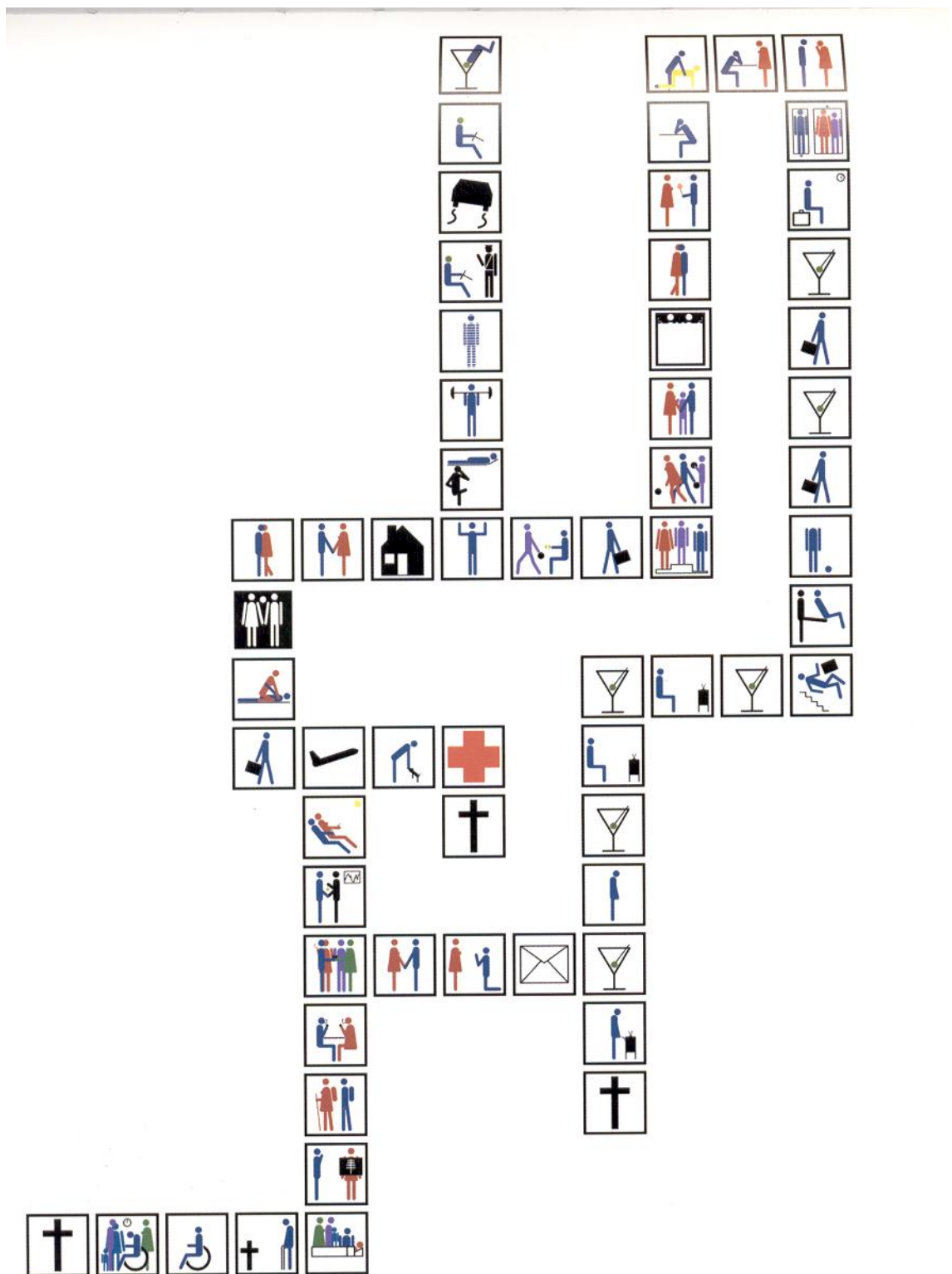


Abbildung 29: Lars Arrhenius: The Man without Qualities, 2001, C-Prints, 145 Einzelbilder, je 24 x 24 cm, Courtesy Galleri Magnus Karlson, Stockholm

12 Schlußbetrachtung

Kunst, die bedeutsam ist, macht Aussagen über die Welt.

Die Welt zu begreifen ist Anliegen von Künstlern, die Systeme darstellen, mit denen versucht wird, umfassende Aussagen über die Welt zu treffen. Es ist dies der Fall bei den Untersuchungen von Rune Mields, Thomas Locher. mathematische oder sprachliche Systeme können Weltmodelle sein.

Um Welt zu repräsentieren, muss sie angeeignet werden. Dazu verwenden Künstler sichtbare Dinge der Welt, die sie umgibt. Dies ist deutlich bei Künstlern zu sehen, die mit Zeichen der modernen Welt, Piktogrammen, Comics und Werbeelementen arbeiten. Die Welt, wie sie sich an der Oberfläche präsentiert, wird in Kunstwerke transformiert und dadurch hinterfragt.

Mit der Welt zufrieden geben, so wie sie ist, können sich die wenigsten Künstler. Auch in den vornehmen Arbeiten von Rune Mields schwingt die Klage über den Verlust einer allumfassenden Welterklärung mit. Aber sie agitiert nicht.

Künstler wie Jenny Holzer, Leon Golub und Alfredo Jaar dagegen geben sich mit dem Aufzeigen von Missständen nicht zufrieden. Ihre Arbeiten sind Aufforderungen, sich einzumischen.

Diese Künstler benutzen für ihre Anliegen ästhetische Formen, die verstanden werden. Die in der Gesellschaft, in der und für die sie agieren, entstanden sind und im Leben der Menschen, die sie erreichen wollen, eine Rolle spielen. Daher greifen sie auf die Formensprache von Graffiti, Comic und Werbung zurück.

Da die modernen industriellen Gesellschaftssysteme von Berechnungen, von Sprache beherrscht werden, sind solche Formen in der zeitgenössischen Kunst präsent. Unsere Umgebung ist durchdrungen von sprachlichen und bildlichen Informationen und Informationsketten in Form von Worten und Bildern. Die Kunst ist es daher auch.

Abbildungsverzeichnis

1	Computerscan nach: Magie der Zahl im 20. Jahrhundert, 1997, S. 10	7
2	Computerscan nach: Kunst des 20. Jahrhunderts, 1998, S.348	10
3	Computerscan nach: Art at the Turn of the Millennium, 1999, S.168	10
4	Computerscan nach: Art at the Turn of the Millennium, 1999, S.558	11
5	Computerscan nach: Droemsle, Leucht-Schrift-Kunst,1998, S.337	12
6	Computerscan nach: Postkarte, Gebr. König Postkartenver- lag, Köln	15
7	Computerscan nach: Die Sprache der Kunst, 1993, S.372 . . .	22
8	Computerscan nach: Diane Waldmann: Jenny Holzer, 1997, S.49	24
9	Computerscan nach: Andrea Droemsle: Leucht-Schrift-Kunst, Berlin: Reimer,1998	25
10	Fotos der Autorin, Documenta11, 2002, Kassel. Technische Angaben zum Werk nach: Kunstforum International, Aug. – Okt. 2002, S.150/151	28
11	Computerscan nach: Kunstforum International, Aug. – Okt. 2002, S. 137	30
12	Fotos der Verfasserin, Documenta11, 2002, Kassel	32
13	Fotos der Verfasserin, Documenta11, 2002, Kassel	33
14	Computerscan nach: Textbild-Bildtext, 1990, (S.86)	36
15	Computerscan nach Fotokopie aus: Heinz Gappmayr: Mo- difikationen, Künstlerbuch anlässlich der Ausstellung Heinz Gappmayr, - Bildtexte in der Städtischen Galerie Göppingen, 1995	37
16	Computerscan nach: Magie der Zahl, 1997, S.176	40
17	Computerscan nach: Magie der Zahl, 1997, S.171	41
18	Computerscan nach: Magie der Zahl, 1997, S.171	43
19	Computerscan nach: Hanne Darboven: Kinder dieser Welt. 1997	46
20	Kunstforum International, Aug. – Okt., 2002, S.118	48
21	Computerscan nach Mario Merz, Pythagoras Haus. Eine In- stallation. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1998	50
22	Computerscan nach: Art at the Turn of the Millennium, 1999, S.319	51
23	Rune Miels. 1988, S.96	55
24	Rune Miels. 1988	56
25	Computerscan nach: Rune Miels. Arbeiten auf Papier, 1989, S.17	58

26	Computerscan nach: Peter Weibel: Jenseits von Kunst, 1997, S.724	60
27	Computerscan nach: Art at the Turn of the Millennium, 1999, S.355	61
28	65
29	Computerscan nach: Stories, 2002, S.86/87 (vorhergehende und diese Seite)	66

Literaturverzeichnis

Monographien und Ausstellungskataloge

Alfredo Jaar. Lament of the Images. Ausst.Kat. Massachusetts, List Visual Arts Center 15.01.–28.03.1999

Art at the Turn of the Millenium. Hrsg. Burkhard Riemschneider; Uta Grosenick. Köln: Taschen, 1999

Auping, Michael: Jenny Holzer. The Venice Installation. Ausst.Kat. Venedig, United States Pavilion 27.05.–30.09.1990

Big Torino 2000. Biennale arte emergente. Ausst.Kat. Turin, 2000, Edizioni Lindau

Bird, Jon: Leon Golub. Echos of the Real. Reaction Books

Bonk, Ecke: Maschinenzeichen. Wien: Passagen 1989. (Edition Passagen; 30)

Burgbacher-Krupka: Hanne Darboven. Konstruiert, literarisch, musikalisch. (Gleichzeitig Publikation zur Ausstellung «Friedrich II, Harburg 1986 am Goethe Institut London, 18.11.1994 – 14.01.1995.) Ostfildern-Ruit: Cantz 1994 (=Reihe Cantz)

Celant, Germano: Arte Povera. Basel: Wiese 1989

Documenta X. Kurzführer. Hrsg. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH. Ausst. Kat. Kassel, 21.06. – 28.07.1997. Ostfildern-Ruit: Cantz 1997

Documenta11. Plattform5: Ausstellung. Kurzführer. Hrsg. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH. Ausst.kat. Kassel, 08.06. – 15.09.2002. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002

Documenta11. Plattform5: Ausstellung. Katalog. Hrsg. documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH. Ausst.kat. Kassel, 08.06. – 15.09.2002. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002

Droemsle, Andrea: Leucht-Schrift-Kunst. Holzer, Kosuth, Merz, Nanucci, Naumann. Berlin: Reimer 1998

Gappmayr, Heinz: Modifikationen. Hrsg. Werner Meyer. Ostfildern-Ruit: Cantz 1995

Heinz Gappmayr. Text Farbe Raum. Ausst.Kat. Hrsg. Galerie am Taxisplatz; Silvia Eiblmayr, Innsbruck. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 26.01. – 27.02.2000; Galerie am Taxisplatz 25.11.2000 – 14.01.2001

- Heinz Gappmayr. Zeichen. Ausst.Kat. Graz, Neue Galerie am Landesmuseum, 16.02 – 11.03.1973
- Heinz Gappmayr. Ausst.Kat. Frankfurt/Main, Steinernes Haus am Römerberg, 12.02. – 14.03.1982
- Guderian, Dietmar: Mathematik in der Kunst der letzten dreißig Jahre. 1990
- Hanne Darboven - Schreibzeit. Hrsg. Bernhard Jussen. Köln: König, 2000 (=Von der künstlerischen Produktion der Geschichte; 3 und Kunstwissenschaftliche Bibliothek; Bd. 15)
- Hanne Darboven. Kinder dieser Welt. Ausst.Kat. Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 12.07. – 28.09.1997, Ostfildern-Ruit: Cantz 1997
- Jarr, Alfredo: It is difficult. Ten Years. Barcelona: Actar (1998)
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 22., völlig neu bearb. Aufl., Berlin; New York: de Gruyter 1989
- Jenny Holzer. Hrsg. American Academy in Berlin. Ausst.Kat. Berlin, Neue Nationalgalerie, 04.02. – 16.04.2001. Köln: DuMont 2001
- Jenny Holzer im Gespräch mit Noemi Smolik. Hrsg. Wilfried Dickhoff. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1993(=Kunst heute; Nr.9)
- Jenny Holzer. KriegsZustand. Hrsg. Klaus Werner. Ausst.Kat. Leipzig, Laserinstallation am Völkerschlachtdenkmal, 14.06. – 16.06.1997. Köln: König 1997
- Jenny Holzer. Signs. Ausst.Kat. London, Institute of Contemporary Arts 07.12.1988 – 12.02.1989
- Holzer, Jenny: Xenon. Küsnacht: Ink Tree Editions 2001
- Kritzi Kratzi. Anthologie gegenwärtiger visueller Poesie. Hrsg. Franzobel. Wien: edition ch 1993
- Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Ingo F. Walther. Band 1: Malerei von Karl Ruhrberg. Köln: Taschen 1998
- Kunst und Zahlen. Eine Ausstellung zum Thema «Zahlen» in der zeitgenössischen Kunst anlässlich des 125jährigen Jubiläums der Württemberger Hypo. Ausst. Kat. Stuttgart, Alter Börsensaal, 05.11. – 22.11.1992
- Linsmann, Maria: Schriftähnliche Zeichen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Witterschlick; Bonn: Wehle 1991. (=Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 6), Zugl.:Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 1991

- Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Karin von Maur, Ausst.Kat. Stuttgart, Staatsgalerie, 01.02. – 19.05.1997. Stuttgart: Hatje 1997
- Marcel Broodthaers. Katalog der Editionen Graphik und Bücher. Ausst.Kat. Hannover, Sprengel Museum Hannover (20.02. – 05.05.1996)
- Marcel Broodthaers. Oeuvres 1963 – 1975. Hrsg. Isi Brachot. Paris; Brüssel, Galerie Isi Brachot, 1990 16.06. – 21.07.1996. Ostfildern-Ruit: Cantz 1996
- Mario Merz. Hrsg. Danilo Eccher. Trento, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, 04.02 – 02.04.1995. Turin: hopfulmonster editore, 1995
- Materialien zur Documenta X. Ein Reader für Unterricht und Studium. Hrsg. Werner Stehr, Johannes Kirschenmann. Ostfildern-Ruit: Cantz 1997 (=Schriftenreihe des Documenta Archivs; Bd. 6)
- Matt Mullican. Ausst.Kat. Berlin, Neue Nationalgalerie, Sommer 1995
- Matt Mullican. Works 1972 – 1992. Hrsg. Ulrich Wilmes. Köln: König 1993
- Metken, Günter: documenta 8. Führer durch die Ausstellung. Ausst.Kat. Kassel, (o.O.): Weber und Weidemeyer, 1982
- Mields, Rune: 10 Finger und die Zahlen 1 bis 10. Künstlerbuch, 500 Ex., nummeriert und signiert. Berlin: Verlag Willmuth Arenhövel 1984
- Opalka, Roman: Anti-Sisyphus. Ostfildern-Ruit: Cantz 1994 (=Reihe Cantz)
- Opalka, Roman: Der befreite Sisyphus. Hrsg. Thomas Knubben. Künstlerbuch anlässlich der Ausstellung «Roman Opalka. Der befreite Sisyphus» Städtische Galerie altes Theater Ravensburg, 03.05. – 14.06. 1998
- Rune Mields. Ausst.Kat. Baden-Baden; Bonn. Staatliche Kunsthalle Baden Baden, 01.04.1988 – 23.05.1988; Bonner Kunstverein, 13.06. – 07.08.1988.
- Rune Mields. Arbeiten auf Papier. Ludwigsburg. Kunstverein Ludwigsburg, 15.10. – 30.11.1989
- Rune Mields. Mythen, Zeichen, Systeme. Bilder und Zeichnungen 1971 – 1979. Ausst.Kat. Berlin, Haus am Waldsee, 07.12.1979 – 10.02.1980
- On Kawara. Horizontality/Verticality. Hrsg. Ulrich Wilmes. Ausst.Kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 21.10.2000 – 14.01.2001. Köln: König 2000
- Pettibon, Raymond: Aus dem Archiv der Hefte. Hrsg. Roberto Ohrt. Köln: König 2000

- Puvogel, Renate: Lehrgeld. Zwanzig Künstler-Portraits. (o.O.):Oktagon, 1995
- Schnackenburg, Bernhard; Bojescul, Wilhelm: Kunst der sechziger Jahre in der Neuen Galerie Kassel. 38 Werkinterpretationen. Kassel: Neue Galerie; Staatliche und Städtische Kunstsammlungen 1982
- Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Eleonora Louis und Toni Stoss. Ausst.Kat. Wien, Kunsthalle, 03.09. – 17.10.1993; Frankfurt, Kunstverein, 04.12.1993 – 20.02.1994. Ostfildern-Ruit: Cantz 1993
- Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst. Hrsg. Stephanie Rosenthal. Ausst.Kat. München, Haus der Kunst 28.03. – 23.06.2002. Köln: DuMont 2002
- Textbild - Bildtext. Hrsg. Josef Linschinger. Piesport: Ottenhausen Verlag 1990
- Thomas Locher. Hrsg. Tanja Grunert; Interim Art; Karsten Schubert. Köln; London: Interim Art 1987
- Visuelle Poesie. Anthologie. Hrsg. Eugen Gomringer. Stuttgart: Reclam 1996
- Waldmann, Diane: Jenny Holzer. Ostfildern-Ruit: Cantz 1997
- Weibel, Peter: Jenseits von Kunst. Wien: Passagen 1997
- Weidemann, Hennig: On Kawara. June 9, 1991. Aus der «Today» Series (1966 – ...). Ostfildern-Ruit: Cantz 1994. (= Reihe Cantz)
- Wer sagt was und warum. Vier imaginäre Räume. Thomas Locher. Hrsg. Kölnischer Kunstverein; Thomas Locher. Köln, Kölnischer Kunstverein, 08.11. – 20.12.1992
- Wörter. Sätze. Zahlen. Dinge. Tableaus, Fotografien, Bilder. Hrsg. Thomas Locher, Kunsthalle Zürich. Ausst.Kat. Zürich, Kunsthalle Zürich, 1993
- Zwirner, Dorothea: Marcel Broodthaers. Die Bilder, die Worte, Die Dinge. Köln: König 1997. (=Kunstwissenschaftliche Bibliothek; Bd.3), Zugl.:Köln, Univ. veränd. Diss., 1995

Zeitschriften, Zeitschriftenartikel und Zeitungsartikel

- Beil, Ralf: Kunst als Bewusstseinsmaschine. In: Kunst-Bulletin (12/2000), S. 16 – 24

- Dencker, Klaus Peter: Von der Konkreten zur Visuellen Poesie - mit einem Blick in die elektronische Zukunft. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Sonderband. (9/97). Hrsg. Heinz Ludwig Arnold
- Faust, Wolfgang Max: Wenn Wörter sich zu Bildern fügen. In: Art, (11/1990), S.80 – 95
- Fuß, Holger: Der Typosoph. In: brand eins, 2. Jahrgang, (12/2000;01/2002), S.116 – 120
- Heiser, Jörg: Lars Arrhenius. In: frieze, (05/2000)
- Kunstforum International, Bd.161 (Aug – Dez 2002)
- Otto, Julia: Sozialhilfe-Jeans vom Grabbeltisch. In: Göttinger Tageblatt vom 19.07.2002
- Leeb, Susanne. Das Empirische schlägt zurück. Ein Interview mit Andreas Siekmann. In: Texte zur Kunst. 10. Jahrgang (2002), S.173 – 180
- Van der Koelen, Dorothea: Sein Material ist die Sprache, sein Thema das unsichtbare Allgemeine, das erst am Einzelnen sichtbar werden kann. Heinz Gappmayrs Werk, betrachtet vor dem Hintergrund der visuellen Poesie von der Antike bis zur Gegenwart. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Sonderband. (9/97). Hrsg. Heinz Ludwig Arnold
- Weh, Vitus H.: Vorgekühlte documenta. In: Kunstforum International, Bd.151, (2000), S.465

Stichwortverzeichnis

öffentlicher Raum, 30, 59

Begriffe, 11–14, 35–37, 42, 50, 52

Buchstaben, 4, 5, 7–9, 13, 19, 30–33, 35, 37, 50, 61

Chiffre, 1, 6, 17, 33, 38, 64

Documenta, 4, 5, 11, 12, 22, 24, 26, 27, 29, 32, 43, 46, 62

Fibonacci, 49, 50

Gesellschaft, 6, 8, 9, 11, 16, 17, 23, 27, 29, 33, 39, 47, 59, 64, 67

Konzeptkunst, 11

Literatur, 9, 12, 19, 21, 34, 35

Mathematik, 5, 43, 51, 53, 54, 58, 59, 67

Muster, 1, 35, 37, 54

Natur, 49, 53, 62

Piktogramm, 59, 61, 64, 67

Primzahl, 56, 57

Signet, 59, 60, 64

Sprache, 7, 8, 13–15, 21, 24–27, 35, 42, 50, 52, 53, 60, 62, 67

System, 13, 14, 33, 35, 39, 41, 43, 46, 50–54, 56, 59, 61, 62, 67

Visuelle Poesie, 34, 35

Wörter, 8, 12, 19, 46, 50–52, 61

Zahl, 1, 4–9, 12, 13, 17, 36, 38, 39, 42, 43, 46, 47, 49–51, 56–58

Zeit, 37, 38, 40, 42, 44, 47, 54

Ziffer, 6, 9, 17, 37, 47, 51, 56–58

Erklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig angefertigt habe. Es wurden nur die in der Arbeit ausdrücklich benannten Quellen und Hilfsmittel benutzt. Wörtlich oder sinngemäß übernommenes Gedankengut habe ich als solches kenntlich gemacht.

Stuttgart, 14.10.2002

Sibylle Euchner

Anhang

1. Alfredo Jaar: Lament of the Images, 2002
2. Jenny Holzer: Survival, 1983 – 1985
3. Jenny Holzer: Laments, 1989
4. Jenny Holzer: War, 1992