

Ines Lindner

## **Die exakte Stummheit des Details**

Über Jenny Holzers Arbeit für das Magazin der Süddeutschen Zeitung

Zuerst ist es die Lücke. Bei der Besichtigung von Lagern im ehemaligen Jugoslawien fällt auf, daß die Frauen zwischen 15 und 35 fehlen. Dann ist es das Verschwinden. Recherchen ergeben, daß die in Speziallagern zusammengezogenen Frauen nach systematischen Vergewaltigungen umgebracht werden, um Platz für die nächsten Opfer zu schaffen.

Informationen werden beschafft und zusammengesetzt. Vergewaltigungsoffer werden befragt und fotografiert. Ein Mädchen antwortet nur noch in Einwortsätzen. Die Bilder zeigen weinende Frauen.<sup>1</sup> Man muß es beweisen. Man muß es zeigen. Was bekommen wir gezeigt/gesagt? Was verstehen wir?

Die Übermittlung der Informationen wird durch einen medialen Rahmen bestimmt, der die Form der Aneignung und des Verstehens vorprogrammiert. Von Zeitungen, gar von politischen Statements, erwarten wir, daß sie etwas zusammenfassen, zuordnen und meinungsfähig machen, besonders dann, wenn die Zusammenhänge so komplex und die Vorkommnisse so extrem sind, wie im ehemaligen Jugoslawien. Jenny Holzer hat für eine Zeitung eine Arbeit konzipiert, die sich in die mediale Politik der Bilder und Informationen einschaltet. Ihre Strategie besteht darin, das Extreme auf die Übermittlungsformen übergreifen zu lassen.

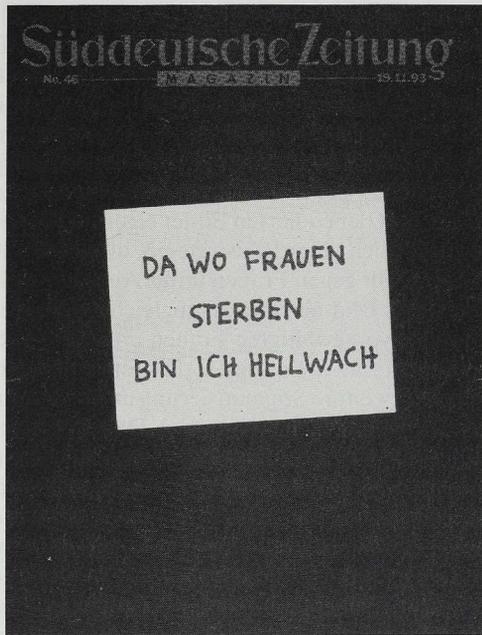
Der Titel des Magazins der Süddeutschen Zeitung vom 19.11.1993 wurde unter Verwendung von Menschenblut gedruckt. Das Blut, das der Druckfarbe beige gemischt worden ist, wurde von 8 Frauen gespendet, die aus dieser Region stammen.

Mit der Blutfarbe ist der handgeschriebene Satz »Dort wo Frauen sterben bin ich hell wach« gedruckt. Im Innern des Magazins erscheint der Titel der Arbeit »Lustmord« als Aussparung im Schwarz der Seite, das ein Stück Haut überdeckt. Diese Seite verhält sich wie ein Negativ zu den folgenden 28 Bildseiten, die jeweils eine seitenfüllende Nahaufnahme von einem Stück Haut zeigen, auf dem mal in Deutsch mal in Englisch Sätze mit dunklem Filzstift geschrieben sind. Unterschiedliche Stimmen evozieren Erfahrungen mit Sexualität, Gewalt und Tod. Es ist unklar, wer spricht und über wen jeweils gesprochen wird.

Die Diskussion, die Jenny Holzer mit dieser Arbeit angezettelt hat, beschäftigt sich fast ausschließlich mit der Blutbeimischung. In den unterschiedlichsten Tonlagen wurde quer durch die Presse immer dieselbe Frage aufgeworfen: »Darf man das?«

Die Arbeit scheint einen Nerv zu treffen. Die Benetton-Reklame hat ihn bereits reichlich strapaziert. Die Reaktionen waren vorhersehbar. Mir scheint es reichlich naiv, anzunehmen, daß Jenny Holzer nicht wußte, wie die Medialisierung dieser Arbeit funktionieren werde. Überflüssig, ihr eine anständige Gesinnung zuzubilligen und zu kritisieren, daß sie sich in den Mitteln vergriffen habe. Nichts könnte kalkulierter sein, hat sie doch mit einem Werbemann der Spitzenklasse das Konzept ausgearbeitet.<sup>2</sup>

Politische Kunst operiert strategisch. Sie nutzt Praktiken medialer Kommunikation. Sie appropriiert, kollaboriert, infiltriert und versucht Plätze zu besetzen, die nicht für Kunst vorgesehen sind. Weder diese Orte noch die Praktiken sind neutral.



Eine kritische ästhetische Praxis versucht, das durch die Irritation von eingeübten Wahrnehmungsmustern bewußt zu machen.

Daß die Störung äußerst effektiv sein kann, hat inzwischen auch die Werbebranche begriffen, wenn sie die ewig glücksverheißenden Schönen durch Bilder von Leid und Gewalt ersetzt. Sie kopiert eine kritische ästhetische Praxis, die ihrerseits Strategien der Werbung übernommen hatte.

Läutet Jenny Holzers Arbeit, die erkennbar Elemente der Benetton-Reklame aufnimmt, die nächste Runde im Hin und Her zwischen Kunst und Werbung ein?<sup>3</sup>

Mit Sicherheit zielte sie genau auf die Aufregung, die sie verursacht hat. Aber überschattete die medienwirksame Skandalisierung der Öffentlichkeit nicht die Rezeption der heterogenen Sätze und der Bildstrategie? Was wird uns gezeigt/gesagt?

Das Blut zum Beispiel, echtes Blut.

Wenig, was die Schaulust mehr anstachelt als das – doch ist nichts zu sehen. Blut wird schwarz an der Luft. Der leuchtend roten Schrift ist also höchstens ein symbolisch gemeinter Anteil beigemischt.

Kann man es sehen? Muß man es glauben?

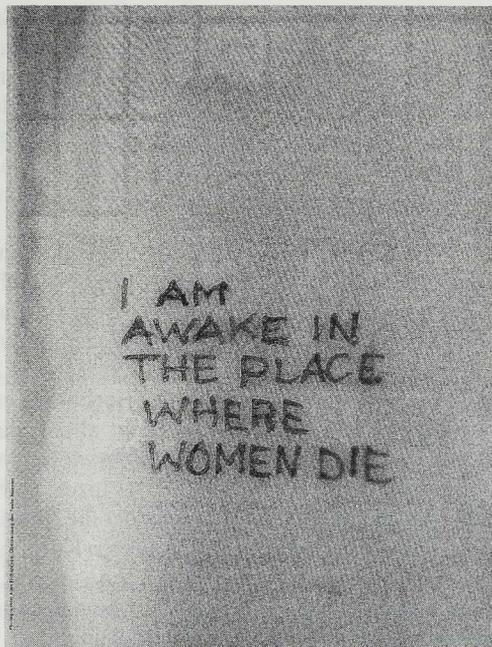
Gleich auf der ersten Seite des Magazins werden wir aufgefordert, uns tastend seiner Realität zu vergewissern. Nicht was wir sehen ist die Beglaubigung der Tatsache. Wie der ungläubige Thomas dürfen wir den Tastsinn zur Hilfe nehmen, um uns der physischen Realität des Blutes zu vergewissern... Und wirklich, die an den Rändern ausfransende Schrift ist leicht erhaben. Das ist das Blut der acht Frauen, das wirkliche Blut der Entkommenen. Es steht für das Blut der Opfer.

Es steht für – aber gleichzeitig ist es real und will als Spur verstanden werden. Der Abdruck funktioniert indexikalisch. Mit Blut zu drucken, überbietet und unterläuft das indexikalische Moment der Fotografie als Beweismittel. Was können Bilder beweisen? Welche Bilder sind für die mediale Verbreitung zugelassen? Was passiert mit Bildern von Gewaltakten, von Opfern? Jenny Holzer berichtet in einem Interview, daß Filme von den Massenvergewaltigungen in Pornoläden der USA aufgetaucht sind.<sup>4</sup> Sie ist nicht die einzige feministische Künstlerin, die sich geweigert hat, der Macht der codierten Bilder eigene Bilder entgegenzusetzen. Für das Magazin bedient sie sich einer Bildstrategie, die provokativ die Frage nach der Darstellbarkeit von Gewalt gegen Frauen unter Ausreizung der Mittel des Mediums stellt.

Das Blut als Spur ist zugleich allgemeiner und bestimmter als das, was Fotos von den vergewaltigten Frauen uns zeigten. Sie ist real, bezeichnet aber keine bestimmte Frau. Sie markiert die Verletzung, ohne ein Bild des Körpers zu geben, so daß eine weitere Stigmatisierung durch Voyeurismus oder eine mögliche Identifizierung der Opfer verhindert wird. Das geschieht über eine doppelte Ersetzung: Frauen aus dem ehemaligen Jugoslawien übernehmen stellvertretend die Rolle der Betroffenen. Der Einstich bei der Blutentnahme vertritt ihre Wunden. Der Repräsentationsvorgang vollzieht sich über reale Körper. Die Schaulust wird jedoch von den Körpern abgezogen. Durch die Skandalwirkung der Blutbeimischung wird sie auf ein andres Feld verschoben – und düpiert: Noch das, was wir ertasten sollen, muß uns gesagt werden. Eine skandalöse Übernähe zwischen dem Blut der anderen und den eigenen Fingerkuppen wird hergestellt, eine Übernähe, in der man nichts sieht. Der Satz, zu dem die Blutfarbspur verdichtet ist, stellt den Zusammenhang zur Gewalt gegen Frauen her: DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELL WACH. Ist es ein Apell? Ein Aufruf zur Wachsamkeit? Eine Solidaritätserklärung? Der Satz wirkt zugleich alarmierend und irgendwie leer. Sollen wir uns mit diesem wachen Ich identifizieren – WHEN SOMETHING TERRIBLE HAPPENS, PEOPLE WAKE UP – und die Leerstelle mit massenhafter Solidarität füllen? Vielleicht die Karte mit dem Blutaufdruck von der schwarzen Titelseite ablösen wie eine Werberückantwort – USE WHAT IS DOMINANT IN A CULTURE TO CHANGE QUICKLY – und eine passende Adresse ausfindig machen?<sup>5</sup>

Die englische Version, die auf der letzten Bildseite des Magazins erscheint, lautet I AM AWAKE IN THE PLACE WHERE WOMEN DIE. Nach den übrigen Sätzen gelesen, mit denen Jenny Holzer Erfahrungsmomente von Beteiligten zitiert, könnte das »an dem Ort, wo« einen ganz konkreten Ort, eine ganz konkrete Situation bezeichnen, in der jemand wach ist, während Frauen sterben. Die rhetorische Figur eines nicht lokalisierbaren Allgemeinen berührte sich mit der Übernähe einer dekontextualisierten Detailwahrnehmung.

Der Mischung von Stimmen und Standpunkten, von scheinbar konkreten Orten und Gemeinplätzen, allen möglichen Wahrheiten, die ihren Ort verloren zu haben scheinen, begegnet man auch in anderen Arbeiten Jenny Holzers. CHILDREN ARE THE CRUELEST OF ALL. CHILDREN ARE THE HOPE OF THE FUTURE. Aussage für Aussage aneinandergereiht entstehen eisige, apokalyptische Litaneien. Das Stakkato der kurzen Hauptsätze bezeichnet lakonisch Machtverhältnisse – ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE –, Geschlechterpositionen – DON'T TALK DOWN ON ME. DON'T BE POLITE TO ME. DON'T TRY TO MAKE ME FEEL NICE – und ruft Szenarien von Sex, Gewalt und Tod auf.



BODIES LIE IN THE BRIGHT GRASS AND SOME ARE MURDERED AND SOME ARE PICKNICKING.<sup>6</sup> Alltägliches und Extremes koexistiert in der Folge der Leuchtschriftzeichen, den Leds, die gemeinhin für Werbeslogans benutzt werden.

Bei der Arbeit für das Magazin entfällt das Moment der Verzeitlichung. Die Schrift wird zur Spur. Zur Spur des Blutes, der Spur von Filzstift auf Haut.

Was im Kontext des Magazins eher wie eine Bildverweigerung aussieht, nimmt sich von ihrem Werk her betrachtet als ein Reagieren auf das angebotene Medium aus.<sup>7</sup> Die Schrift bekommt statt eines flüchtigen Leuchtkörpers eine Hautfläche als Träger. Die Schrift wird anders als mediumüblich, nicht unter/in das Foto gedruckt, sondern auf die Haut geschrieben. Sie erscheint in derselben Ebene, so daß auf den ersten Blick der Eindruck einer Einzeichnung, einer Tätowierung entsteht. Die Hauttypen sind von Seite zu Seite verschieden. In den Nahaufnahmen, die jede Pore, jedes Härchen sichtbar machen, springen die individuellen Hautunregelmäßigkeiten ins Auge. Die technische Inszenierung von Fotografie und Druck betont die Unterschiede, die optisch vielleicht am stärksten durch die verschiedenen Hauttöne bestimmt sind. Die Wiedergabe des Hauttons, des Inkarnats, rührt an ein zentrales Problem abendländischer Malerei. Meisterschaft wurde dem zugesprochen, der es vermochte, mit dem Schein pulsierenden Blutes Lebendigkeit von der Wirklichkeit in das Repräsentationssystem der Malerei zu transferieren.<sup>8</sup> Die Skala der Hauttöne zeigt die Haut als lebendige Oberfläche, entlang der Körperinneres und Außenraum in Kontakt stehen. Die Betonung der Differenzen läßt sich ebensowenig vereinheitlichen wie der Eindruck, den die Sätze bei einem ersten Lesen machen: Zärtlich inti-

me Sätze stehen neben gewaltsamen Sätzen, Sätze der Trauer neben obszönen Sätzen. Manche sind rätselhaft. Gemeinsam ist ihnen eine eigentümliche Kontextlosigkeit. Sie, ihre Sprecher, die Angesprochenen und die, über die gesprochen wird, sind ebenso schwer lokalisierbar wie die Hautpartien, auf denen sie in Filzstift erscheinen. Zwar ist die Wiedergabe der Haut über das normale Wahrnehmungsvermögen hinaus differenziert dargestellt: aber gerade dadurch erscheint das Individuellste als nicht weiter bestimmbar Allgemeines. Distanzlosigkeit und Ausschnitt lassen äußerste Nähe in Fremdheit umkippen.<sup>9</sup>

Vielleicht ist die Fotografie nirgendwo mehr gezwungen, ihre mortifizierende Kraft genauer zu bedenken, als in der Nahaufnahme von Haut. Sie eröffnet einen haptischen Raum der Nähe und streicht ihn dadurch, daß sie keine Oberfläche hat, sondern reine Oberfläche ist. Im Ausschnitt und in der Vergrößerung wird der Blick auf die Exaktheit des Details gelenkt. Mit der Übernähe zum Körper wird dem Betrachter buchstäblich der Ort des Begehrens entzogen. Die nicht lokalisierte Hautpartie zeigt kein Geschlecht. Nicht allein, daß der Körper in die Unsichtbarkeit stürzt; das Detail, mit dem auf ihn verwiesen wird, gibt als ortloses Fragment keinen Anhaltspunkt im Hinblick auf ein Ganzes. Seine dichte Materialität, die sich auf der Oberfläche abbildet, weckt vielleicht die Imagination von Empfindlichkeit, ohne jedoch die Vorstellung eines bestimmten Körpers aufzurufen. Es ist eine Bildstrategie, die den Voyeurismus unterläuft, ohne jedoch aufzuhören, Leiblichkeit zu thematisieren. Was Jenny Holzer darüber hinaus daran interessiert haben könnte, ist, daß überhaupt jeder totalisierende Blick in dieser Übernähe zusammenbricht. Das Detail bleibt unvereinnehmbar reich differenziert. Die Hautfarbe Weiß zeigt zahllose Abschattungen von rosa Inkarnattönen, die die kategoriale Festlegung unterlaufen.

Was so verwirrend an den Sätzen ist, ist eben dies: Daß die Zuweisungen trotz der Dichte der Aussagen oft nicht möglich sind. Position und Geschlecht des Sprechenden, des Angesprochenen auszumachen und auf den politisch moralischen Anlaß der Arbeit und auf eine Täter-Opfer Situation zu beziehen, ist nicht ohne weiteres möglich. Auch bei eingehender Analyse ist bei der Hälfte der Aussagen das Geschlecht des Sprechenden unklar und entsprechend auch das komplementäre Du. In einem Viertel der Sätze hört man die Stimmen Hinterbliebener, die mit den Leichen der brutal umgebrachten Angehörigen umgehen müssen, dem entstellten, kreatürlichen Rest, von dem die Öffentlichkeit verschont bleibt, für die die Toten gezählt werden. Ekel und Zärtlichkeit, Intimität und Obszönität, Alltägliches und Extremes. Warum mischt Jenny Holzer es? Damit wir nichts verstehen, damit wir aufhören zu verstehen? Damit wir anfangen zu verstehen?

Die Polarisierung in Verbündete und Gegner, in Täter und Opfer fällt aus. Ein Fall, der moralisch so klar scheint, daß auch die Bundesregierung nicht davon Abstand, die Massenvergewaltigungen nachdrücklich zu verurteilen, wird in der Nahe, in die Jenny Holzers Arbeit uns stürzt, unübersichtlich.

Die zitierten Erfahrungsmomente von Sexualität und Gewalt lassen sich nicht abspalten und zum Gegenstand einer Politik für die anderen machen. Das heißt aber nicht, daß es um eine Universalisierung geht, in der alle Unterschiede verschwinden. Die unvereinnehmbare, individuelle Besonderheit, die jede Bildseite markiert, beharrt auf Unterschieden, beharrt auf der exakten Stummheit des Details, an der alle Totalisierungsversuche scheitern.

## Anmerkungen:

- 1 Literatur zum Thema u.a.: Roy Gutman. Augenzeuge des Völkermords. Reportagen aus Bosnien, Göttingen 1994. Die Nachforschungen Gutmans waren im Sommer 1992 die Basis für die Information der Weltöffentlichkeit über den systematischen Einsatz von Folter, Vergewaltigungen und Mord im ehemaligen Jugoslawien. – Alexandra Stiglmeier (Hg.): Massenvergewaltigungen. Krieg gegen Frauen, Frankfurt a.M. 1993.
- 2 Tibor Kalman.
- 3 Übernommen wird nicht bloß das Skandalisierungsmuster. Für Anregungen sorgte möglicherweise ein Plakat Benetton's, das einen H.I.V. positiv gestempelten Hintern in Großaufnahme zeigte. Das Hin und Her zwischen Werbung und Kunst ist keineswegs neu. Die Ausstellung *High and Low* (New York, MOMA 1991) hat den Befund längst zu einer gut recherchierten Museumswahrheit befördert. Daß auch ein Hin und Her zwischen den Orten einsetzt, ist eine neuere Entwicklung. Kunst begann seit Ende der 70er Jahre Plakatwände, Leuchttafeln und andere Werbeträger in Anspruch zu nehmen. Benetton-Reklamen haben im Gegenzug inzwischen den Weg in die Ausstellungsräume der Museen gefunden, z.B. ins Museum für Moderne Kunst in Frankfurt. Der Wechsel von Ort und Bezugsrahmen ruft die Kulturkritik auf den Plan. Während Michael Rutschky den Durchmarsch der »Werbefuzzis« ins Feuilleton beargwöhnt (in: *Zeitmagazin* 10, 4.3.1994, S. 16f.), bewundert Tom Holert ironisch an Jenny Holzers Arbeit für die Süddeutsche, wie es ihr gelang, »die streng getrennten Welten von Feuilleton und Boulevard miteinander zu verschalten« (in: *Texte zur Kunst* 3, 1994, S. 180).
- 4 *Magazin der Süddeutschen Zeitung* Nr. 46, 19.11.1993, S. 34.
- 5 WHEN SOMETHING TERRIBLE HAPPENS ...: TRUISMS (1977-79); USE WHAT IS DOMINANT...: SURVIVAL 1983-85.
- 6 CHILDREN ...: TRUISMS (1977-79); ABUSE OF POWER, ebd.; DON'T TALK DOWN ON ME ...: INFLAMMATORY ESSAYS (1975-82); BODIES LIE IN THE BRIGHT GRASS ...: SURVIVAL (1983-85).
- 7 Wie gezielt sie mit der Medialisierung ihrer Arbeit für das Magazin umgeht und sozusagen *sitespecific* reagiert, zeigt ihre zeitgleiche Präsentation der verwendeten Sätze in einer Leuchtschriftinszenierung im Münchner Kunstverein.  
Die serielle Struktur der Satzreihen und die Verwendung von industriell hergestellten Gegenständen weist auf die Minimalisten zurück. »In her approach to form and site, she gratefully acknowledges her debt to Minimalism«, Michael Auping: Reading Holzer or Speaking in Tongues, in: Jenny Holzer. *The Venice Installation*, 1990, S. 30.
- 8 In unendlichen Rezepturen für das Inkarnat wird die Frage nach dem Lebendigen dramatisiert und vorzugsweise im Zusammenhang mit Rubens und Tizian bis heute in Szene gesetzt. Theodor Hetzler schrieb »das Incarnat ist das Ideale, gleichsam der Gipfel dessen, was das Element par excellence der Malerei ist« (in: Tizian. *Geschichte seiner Farbe*, Stuttgart 1992, S. 27). Wenn in älteren Texten Inkarnat mit »Voce delle carne« wiedergegeben wird, und von »sanguine Reale« die Rede ist, versteht man leicht, wie Didi Hubermann zu der Feststellung kommt: »Un fantasma du sang réticulaire court certes dans l'histoire de la peinture«, Georges Didi-Huberman: *La Peinture Incarnée*, Paris 1985, S. 12.
- 9 Nahaufnahmen von Haut sind seit den 80er Jahren auffallend häufig zu sehen, z.B. bei John Coplans, Patrick Tosani, Hannah Viliger und bei Geneviève Cadieux. Den Verfremdungseffekt isolierter und vergrößerter Körperpartien haben schon die Surrealisten genutzt, Boiffard z.B. in seinen Fotos für *Batailles* Zeitschrift Documents.