

Excerpt from

Gunnar Schmidt: "Weiche Displays. Projektionen auf Rauch, Wolken und Nebel"

("Soft Displays. Projections on smoke, clouds and mist").

Publisher: Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2011

*Semiotische Spatialität: Kurt Hentschläger,
Olafur Eliasson, Ann Veronica Janssens, Gotthard Graubner*

Hentschlägers Installation stellt die Extremform einer Raumkunst dar, in der der Raum selbst wie aufgehoben scheint. Im Zusammenhang mit *ZEE* sind als zeitgenössische Referenzarbeiten die Installationen der belgischen Lichtkünstlerin Ann Veronica Janssens und Olafur Eliassons interessant. Die Tatsache, dass drei Künstler fast gleichzeitig ein ähnliches Konzept verfolgen, lässt die Frage zu, ob die Realität ihnen ähnliche oder gleiche Impulse dafür lieferte.

Eliassons *Feelings are Facts* (2010), das er gemeinsam mit dem chinesischen Architekten Ma Yansong entworfen hat, besteht aus einem langgezogenen Raum, in dessen Decke im Wechsel rote, blaue und grüne fluoreszierende Lichter eingelassen sind. In regelmäßigen Abständen zischt durch Düsen Kunstnebel in das Ambiente, wodurch spatiale Farbsegmente entstehen, die ineinander übergehen. Durch die leichte Bogenführung des Raumes, durch die allmähliche Absenkung der Decke sowie durch abfallende Bodenformen gerät der Besucher in Orientierungs- und Gleichgewichtsirritationen, die durch die unterschiedlichen Nebeldichten verstärkt werden.⁵³ Der Titel – *Feelings are Facts* – übersetzt in Sprache, was ein auf Empfindung eingestelltes Subjekt in diesem Kunstraum erfahren kann: So sehr das Sehen im Farbraum angeregt wird, so wenig dient es den anthropologischen Bestimmungen der Erkenntnis oder der perspektivischen Raumbeherrschung. Die Lichtnebel erzeugen ortsspezifische Gefühle, die der Faktizität des Raumes eine zweite Realität an die Seite stellen. Das Wissen um den illusionären Charakter des unendlichen Raumeindrucks ist letztlich belanglos, wichtig sind allein die Befindlichkeiten, die durch die Desorientierung hervorgerufen werden. *Feelings are Facts* verstärkt die oben beschriebene phänomenologische Disposition durch die fast vollständige Ausblendung der Welt. Diese Höhle ist kein Medium der falschen Bilder, sie ist der körperliche Vor-Ort des Symbolischen, ein narzisstischer Hüllenraum.

Ähnliches gilt für die Nebelkammern Ann Veronica Janssens. 2001 realisiert sie die erste begehbare Raumsulptur, einen $9 \times 4,5 \times 3,5$ Meter großen Pavillon. Obwohl der Raum Elisassons/Yansongs mit annähernd 61 Metern von ungleich großzügigeren Ausmaßen ist, wird auch in den Behausungen Janssens – trotz der Enge – durch Farblicht und Nebel der Eindruck erzeugt, dass es keine Wände gibt. (XIX) Nebel ist zwar aufdringlich genug, um das Gefühl der Eingeschlossenheit zu vermitteln, weil er aber nicht erkennbar abgeschlossen ist und sich der Besucher in einer »entmaterialisierten farbigen Abstraktion«⁵⁴ bewegt, scheint eine

virtuelle Grenzenlosigkeit zu bestehen. Mit dem monochromen Farbnebel wird das Ziel verfolgt, durch »die Abwesenheit einer beherrschenden Materie [...] der Tyrannei der Objekte zu entkommen«. ⁵⁵

Bei ihr wie auch bei Eliasson sind kunsthistorische Anspielungen unübersehbar (Turrell, Flavin, Rothko, Turner), und mit dem Titel ihrer ersten Nebelkammer weist Ann Veronica Janssens explizit auf die Tradition der Abstraktion hin: In *Blue, Red and Yellow* hallt Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* wider. Diese von der Künstlerin selbst nahegelegte historische Verwandtschaft kann zu einer vorschnellen Analogie verführen. Dem abstrakten Expressionismus war an einer Vergeistigung von Kunst gelegen, die die mythische Region der Religion berühren konnte. Die Werke Janssens hingegen sollen ebenso wie die Eliassons die Kunstwahrnehmung sensorisch aufladen. Eine Werkschau ihrer Arbeiten im Jahr 2009 hat Janssens *Are Your Experienced?* betitelt, was eine ganz andere Referenz aufruft, nämlich das gleichnamige psychedelische Rock-Album von Jimi Hendrix (1967). Dieser signifikante Titel lässt sich zum einen auf die psychedelische Nebelkunst Brighams und VanDerBeeks beziehen. Im Sinne gestalterischer Ähnlichkeit ist darüber hinaus an die fast vergessenen Nebelkammern Gotthard Graubners aus den Jahren zwischen 1968 und 1971 zu denken. Auch Graubner durchleuchtete mit Scheinwerfern einen mit dichtem Nebel gefüllten Raum. Dass die graubnerischen Räume nach 35 Jahren wieder gezeigt werden, kann als historische Konfigurierung im Zusammenhang der neueren Projektionskunst gewertet werden. ⁵⁶ Damalige wie heutige Nebelräume sollen »ein exzessives Erlebnis [...], Schwindelgefühle, Durchdringung, Geschwindigkeit, Erschöpfung« (Janssens) auslösen, ⁵⁷ sollen »dem Betrachter den Boden wegziehen« ⁵⁸ (Graubner). Mögen auch die Analogien zum Rausch und zum Traum den Aspekt der Visionalität herausstellen, entscheidend ist nicht die Schau in eine andere Sphäre, sondern das physische Anders-Erlebnis.

Diese Stichworte leiten zu Kurt Hentschlägers *ZEE*-Installation über, in der das Ausgesetztsein in einem überwältigenden Environment auf radikalisierte Weise inszeniert wird. ⁵⁹ (35) Die Differenz zu Eliassons, Janssens' und Graubners Kunst besteht darin, dass er die ruhige Monochromatik oder das Ineinanderfließen der Farbräume durch stroboskopisches Flackern und das Zischen der Nebelmaschinen durch einen lauten Noise-Soundscape ersetzt. Bei Hentschläger fungiert Licht als Schlaggewitter, objektklos, zeichenlos, grell. Der Nebel ist so dicht, dass nicht einmal das Ende des eigenen Körpers sichtbar ist. Zuweilen scheinen sich Formen im bilderlosen Environment zu bilden, eine greifbare Gestalt will sich jedoch nicht herstellen. Ob diese Schemen der Projektion oder neuro-



33 Kurt Hentschläger: *ZEE*, 2008

physiologischen Vorgängen geschuldet sind, vermag der Besucher nicht zu sagen.⁴⁰ Hier gilt, was Michel Serres generell dem Nebel zuschreibt: »Der Nebel, der den Raum aleatorisch erfüllt, ähnelt einem Medium und Objekten zugleich, dem, was bedeckt, und dem, was bedeckt wird. [...] Der Nebel trägt, füllt die ganze Umgebung mit möglichen Dingen, mit Objekten oder Dunstgebilden, wir wissen es nicht zu sagen.«⁴¹ Der ununterbrochene Geräuschstrom verdoppelt auf akustischer Ebene die visuelle Differenzlosigkeit und löscht jede Form sprachlicher Kommunikation zwischen den Besuchern aus.⁴²

Sorgten die Nebelobjekte Eliassons und Nakayas für Differenz und Sensibilisierung, nutzt Hentschläger dagegen die auslöschenden Qualitäten des Nebels. Der Raum hört auf zu existieren, der Effekt dieser Reise ist informatorische Entropie. Besucher berichten, dass die Abwesenheit des Bildhaften zu einer Verstärkung des Sensorischen bis zu dem Punkt führt, wo ein Fluchtimpuls entsteht. Erzählt wird von einer Empfindung allbeherrschender Interiorität, vollständiger Einsamkeit, von einem Fallen in den Nicht-Raum, von Angst, Schönheit, Horror.⁴⁵ Es wundert nicht, dass die Installation von Warnhinweisen begleitet wird, die auf eine Reihe möglicher pathologischer Zustände aufmerksam machen: Verlust von 3D-Wahrnehmung, Klaustrophobie, Epilepsie, Übelkeit, Panik, Ohnmacht,

kurzzeitige Erinnerungsausfälle. Menschen mit einer Neigung zu Migräne, Asthma und Bluthochdruckkrankungen wird von einem Besuch abgeraten.⁴⁴ Auch wenn derartige Warnauskünfte zum Teil den Anforderungen einer auf Sicherheit bedachten Gesellschaft geschuldet sind, so tragen sie in Verbindung mit den Besucheraussagen doch zur Charakterisierung der Installation bei. *ZEE* ist eine Installation, die das körperliche Befinden unmittelbar beeinflusst. Hier erfolgt ein einschneidender ästhetischer Programmwechsel: Kunst in der westlichen Kultur ist gleichbedeutend mit dem Prozess der Vergeistigung. Autonome, moderne Kunst macht sich frei von verordneten Gebrauchsarten und nimmt den Weg hin zu einer Zeichenhaftigkeit, die nicht umstandslos auf etwas Bekanntes zurückzuführen ist. Damit werden die sinnhaften Aneignungsmöglichkeiten enorm ausgeweitet. Hentschlägers Nebelkammer ist der Versuch, diese neuzeitliche Kunstlogik zu unterlaufen. Hentschläger entzieht jegliche Zeichenhaftigkeit und versetzt das abgekühlte Kunstpublikum in eine metaphysiklose Befindlichkeit. Man mag es als paradox empfinden, dass er nicht mit Bilderlosigkeit, Stille und Dunkelheit arbeitet, sondern sich einer aggressiven luminalen Visualität und Auditivität bedient. Aber die Nacht ist noch voller Gespenster. Die Wahrnehmung, die ins Gefängnis des Somatischen gesperrt wird, ist geistlos.

Bemerkenswerterweise greift Kurt Hentschläger in seiner Beschreibung von *ZEE* auf traditionelle Vergleiche zurück, wenn er die Installation als »psychedelische Architektur aus purem Licht« und »abstrakte leuchtende Landschaft«⁴⁵ ausweist. Im Gegensatz dazu kann man *ZEE* auch als semiotischen Raum auffassen. Was bedeutet das? Dass Kunst nicht in entschlüsselbaren Symbolen aufgehen muss, sondern immer auch über einen Vorraum des Unartikulierbaren, Unübersetzbaren verfügt, ist vor allem in der neueren Theoriegeschichte mehrfach thematisiert worden. Für das, was man das Vor- oder Parasympbolische nennen kann, wurden unterschiedliche Begriffe mit versetzten Akzenten eingesetzt: Atmosphäre,⁴⁶ Stimmung,⁴⁷ das Erhabene,⁴⁸ Punctum,⁴⁹ Präsenz,⁵⁰ Kraft,⁵¹ Ereignis,⁵² das Reale.⁵³

Julia Kristevas Konzept des Semiotischen gehört ebenfalls in diesen Kontext. Aufgrund der psychoanalytischen Grundausrichtung treten bei ihr die Aspekte des Körperlichen, der Berührung und des Triebes in den Vordergrund. Das begriffliche Konstrukt⁵⁴ soll hier nicht weiter thematisiert werden, doch sei erwähnt, dass Kristevas Entwurf von Jacques Lacans Konzept der Kastration als Prozess der Symbolgebung im Individuationsgeschehen inspiriert ist. Indem das Subjekt die Sprache empfängt, wird es aus einer ursprünglichen lustvollen Verbundenheit gerissen und in die Welt der Bedeutungen geschickt. Für Kristeva ist die Zeit vor der

Trennung durch das Symbolische jedoch nicht vollständig unstrukturiert: Die senso-motorische Organisation, innerhalb derer Triebstau und -abfuhr erfahren werden, haben eine vor-bildende Funktion. Diese nennt Kristeva *semiotisch*. Damit ist nicht gesagt, dass das Subjekt in zwei Phasen lebt – semiotisch und symbolisch. Das Semiotische geht als ästhetische Komponente in jede Form symbolischer Artikulation ein – als Stimme, Farbe, Klang, Rhythmus, Melodie, Form, Geste, Blick, Stofflichkeit, Bewegung. Sind also Artikulationen weiterhin dem (verlorenen) Körper (der Mutter) verbunden und garantieren damit eine libidinöse Besetzung der Symboltätigkeit, vermag das semiotische Potential zuweilen das Symbolische zu sprengen und die Vernunft mit erotischer Unmittelbarkeit zu überschwemmen. So sehr das Semiotische als Stabilisator des Symbolischen fungiert, so sehr kann es als subversive oder pathologische Instanz in Erscheinung treten.

Vor diesem theoretischen Hintergrund wird *ZEE* als radikale Ausprägung einer Semiotisierung des Raumes fassbar. Die Installation bewirkt – Besucheraussagen belegen dies – eine undeutliche Situation aus faszinierendem Eingehülltsein und psychopathologischen Befindlichkeiten. Eine psychotische Unwirklichkeit regiert in diesem Raum, von dem man nicht sagen kann, ob er ein Zuviel oder ein Zuwenig enthält. Man kommt nicht umhin, die ästhetische Gegebenheit und das Erleben darin mit einer Vorstellung von Vorgeburtlichkeit zu assoziieren. Das immersive Display des Nebels und die auditive Umgebung simulieren eine pränatale Semiosis, denn auch der Fötus lebt in einem Klangkosmos aus unentwegter Unruhe. Der Herzschlag, das Rauschen des Blutes, die Schluck- und intestinalen Geräusche, das Sprechen der Mutter bilden einen ununterbrochenen kakophonischen Zusammenhang. Die flackernden Lichtprojektionen, die unbezeichnenbaren Formen sind wie Erinnerungen an eine Zeit, in der es noch keine Verständigung gab. Das Subjekt verfügt über Sehvermögen, hat aber noch keinen Beobachterposten bezogen. Ohne diesen hat das Sehen keinen Anhaltspunkt für Erkenntnis, keine – griechisch gesprochen – *theoria* (Schau).

Kommt diese überschreitende Lust, die Entmachtung des Symbolischen, einem Akt der Auflehnung, einer politischen Aktion gegen die Ökonomie der Repräsentation gleich? Aufgrund der inszenatorischen Ähnlichkeit mit der psychedelischen Kunst Brighams liegt der Schluss nahe, dass *ZEE* einen vergleichbaren emphatischen Anspruch auf Gegenweltlichkeit für sich reklamiert. Hentschläger scheint dazu eine Andeutung zu liefern, wenn er von seinem Environment sagt: »ZEE beabsichtigt einen Zustand der ›tabula rasa‹, indem das Wahrnehmungssystem zunächst auf Null gesetzt und dann neu eingestellt wird.«⁵⁵ Diesem Sprachspiel kann

man mit Skepsis begegnen. Aber es ist zu verstehen, dass Hentschläger den Besucher nicht in ein Traumland versetzen will. Ihm geht es um eine Neuformatierung, deren Zweck allerdings unklar bleibt. Mag Hentschläger auch den Begriff *psychedelisch* verwenden, seine Begründung entbehrt der gesellschaftskritischen Dimension, die zentral für das Vorgängerkonzept war. Ist das ein Mangel, wo doch bereits das avantgardistische Anliegen der 1970er Jahre als überholt charakterisiert wurde? Es verkannte in der ideologischen Ummantelung die Offenheit des semiotischen Raumes. Dieser ist weder politisch noch ethisch definierbar. Das Subjekt mag sich als durchlässig und instabil erfahren – was es daraus macht, kann Kunst nicht bestimmen. Wer sich in *ZEE* verloren glaubt, kann an Tauen, die an den Wänden gespannt sind, zum Ausgang zurückfinden und seine Erleichterung über die wiedererlangte Wirklichkeit genießen. Diese Geburt ist nicht traumatisch; nachträglich macht sie aus der Vorgeburtlichkeit einen Ort des Traumas. Kenneth Baker hat das Austreten aus *ZEE* als Erlösung zur Wirklichkeit beschrieben:

Die Belohnung für die Prüfung wurde offenkundig, als ich mich auf der Straße und im Tageslicht wiederfand: Plötzlich nahm alles eine erstaunliche Klarheit und Schärfe an. Meine Augen waren der befremdlichen Mischung aus Überreizung und Entzug in ›Zee‹ nicht gewachsen gewesen, nun erlebte ich die alltägliche Wahrnehmung als purifiziert und wunderbar.⁵⁶

Dem Besucher stellt sich nachträglich vielleicht eine Frage: Wie dick oder dünn ist die symbolische Rüstung, die ihn als Subjekt erhält und seinen Begriff von Welt sichert? Die neuen Medien in den 1970er Jahren waren mit einer enormen Zukunftshoffnung ausgestattet. Hentschlägers Installation reagiert auf eine vollständig gewandelte Medienumwelt. Die Vielzahl an Kommunikations- und Unterhaltungsmedien, die entweder als Zerstreungsmedien geächtet oder als kulturelle Homogenisierungsmedien gepriesen werden, können, wenn man diese Bodenlosigkeit erfahren hat, als Vehikel einer symbolischen Versicherung erkannt werden. Ihre Allgegenwart und Verkopplung mit dem Alltagshandeln lassen kaum mehr die Erfahrung der Lücke oder gar des Abgrunds zu; allzu rasch erfolgt der Wechsel von einer symbolischen Aktion zur nächsten, um überhaupt die Sinne für die semiotische Dimension öffnen zu können.⁵⁷ *ZEE* kann mystisch-pathologische Wirkungen entfalten, weil die modernen Medien-subjekte in ein permanentes Selbstermächtigungs- und Vergewisserungssystem eingebunden sind. Die audio-visuelle Attacke auf das Wahrnehmungssystem als bloßes psycho-physikalisches Geschehen zu deuten, greift zu kurz. Die Mischung aus Lust und Verwerfungserfahrung mit

psychotisierenden Effekten resultiert aus dem Rausch/en, aus der Unterbrechung des symbolischen Gesetzes.

Was besagt das über den Status von *ZEE* und über die Nebelkammern Eliassons, Janssens und Graubners? Sind diese Installationen nicht mehr als esoterische Erlebnis-Oasen, in denen die Kosten der permanenten symbolischen Anpassungsanstrengungen kompensiert werden können? Oder sind sie eine poetische Revolte dagegen? Auf diese Frage kann die ästhetische Analyse keine Antwort geben.

Die diskutierten Nebel-, Rauch- und Wolken-Environments sind nicht allein im Hinblick auf kunstimmanente Entwicklungen zu begreifen, sondern als Reaktionen auf sich verengende systemische Funktionsanforderungen. Es gehört, so ist zu vermuten, zur gegenwärtigen Zeitsignatur, dass die Materialästhetiken, welche die Projektionen kennzeichnen, eine Ununterscheidbarkeit begünstigen: Ob man sich in Kunst bewegt, in einem Therapieraum, in einer Spielanordnung, in einer purifizierten Atmosphäre – das ist zuweilen nicht mehr auseinanderzuhalten. Das Semiotische entzieht sich der kulturellen Differenzierbarkeit, weil es im Vorhof der Bedeutung spielt. Seine Funktion ist es, an einen Genuss *vor* jeder Aussage zu appellieren.