

Abbildung auf dem Umschlag:

Barbara Köhler: *einander*, sandgestrahltes Glas, 24 x 24 cm, 2000.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2011

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-834-0

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Prolog: Der Raum der Schriftstellerin	9
Einleitung	13
Perspektiven	27
Der Sprachraum als dichterisches Wirkungsfeld	27
Raumkonzeptionen in der bildenden Kunst	65
Ortlosigkeit. Von der Unmöglichkeit weiblicher Autorschaft	81
Barbara Köhlers situationserzeugende Text-/Raum-Strategien	105
Beschreiben: Texte zur Kunst	107
Evozieren: Texträume	120
Einrichten: Text im Raum	129
Kooperieren: Semiloge	150
Auf die Probe gestellt. Handlungspotential performativer Poesie	161
Zwischen „Stimmführung“ und Feld (ein)räumen	163
Text- als Raumerfahrung	171
Mit Sprache handeln? Zwischen Kunst und Leben	178
Anhang	189
Dokumentation der Projekte und Kooperationen	191
Werkverzeichnis	224
Literaturverzeichnis	229
Siglenverzeichnis	238
Dank	239

Prolog: Der Raum der Schriftstellerin

Am 12. September 2007 wurde die Lyrikerin Barbara Köhler in Leuk in der Schweiz mit dem Spycher Literaturpreis ausgezeichnet. Die Preisverleihung war ungewöhnlich: Die ‚Laudatio‘ war ein gemaltes Bild, dessen Enthüllung von drei Texten der Autorin begleitet wurde.

Im Vorfeld gefragt, wen sie sich als Laudatoren vorstellen könne, hatte Köhler einen Maler genannt: den Düsseldorfer Künstler Thomas Huber. Er hatte ihr statt einer Lobrede einen Bildraum in Aussicht gestellt. Seiner Profession entsprechend, wollte er ihr Werk nicht in einer Rede würdigen, sondern in einem Bild anschaulich machen. Aus diesem Vorschlag entwickelte sich eine Kooperation zwischen Dichterin und bildendem Künstler, in deren Verlauf das Werk der Schriftstellerin zunehmend in den Hintergrund geriet, zugunsten einer gemeinsamen Erkundung des ‚writer’s room‘ in Text und Bild.¹

Am Anfang stand das Wort. Wie der *Raum der Schriftstellerin* aussehen könnte, formulierte Köhler in einer präzisen Beschreibung, die als eine Art Anleitung für den Künstler gedacht war: Ein Text wurde *Das Vorbild* für ein Bild. Anhand dieser Beschreibung fertigte Thomas Huber 17 Aquarelle an, die zur Klärung von Raumvorstellungen, Farbgebung und Proportionen beitragen sollten. Auf diese Entwürfe antwortete Köhler mit einem zweiten Text, *Die Mitschrift*, in dem sie auf der Grundlage der Raum-Skizzen weitere Überlegungen anstellte, wie der Raum der Schrift(stellerin) beschaffen sein könnte. Ausgehend von den Angaben des ersten Textes und den weiter reichenden Reflexionen des zweiten Textes realisierte Thomas Huber schließlich das Bild *Laudatio* (Abb. siehe Anhang, 222) Den Textraum, den die Autorin sprachlich ausgemalt hatte, drückte er in einem Bild aus. Der dritte Text Köhlers, mit dem Titel *Zugabe*, entstand als Reaktion auf das fertige Bild. Darin geht es explizit um den Bildraum, um das, was der Künstler in Aussicht gestellt hat, unter anderem eine ‚Zugabe‘: ein Bild im Bild, das Köhler in ihren Beschreibungstexten nicht vorgesehen hatte. Dieses Bild wird für Köhler zum Anlass für eine weitere Erwiderung. Sie reflektiert

1 Das Projekt wurde dokumentiert in der NZZ vom 6.10.2007. Abgedruckt ist sowohl das Bild *Laudatio* von Thomas Huber, als auch der (leicht gekürzte Text) von Barbara Köhler.

– ausgerechnet – über „das Nichtsichtbare“ im Bild und nähert sich damit der Frage nach der gegenseitigen Anschlussfähigkeit von Bild und Text: In dem illusionistisch erzeugten Raum entdeckt Köhler „Freiräume“, Stellen, die nicht besetzt sind, die „Nichtsichtbares als Möglichkeit“ zeigen, beispielsweise den Innenraum einer Vase. Diese Möglichkeiten zu ergreifen, ist Sache der Sprache. Nur die Sprache kann das Nichtsichtbare sichtbar machen in der Beschreibung und Erwägung von Möglichkeiten, beispielsweise wenn Köhler spekuliert: „[...] die Vase ist leer – oder wär Wasser darin? Könnte in einer Vase auf einem Bild, das an einer Wand in einem Bild hängt, denn Wasser sein?“²

Statt als Rede ‚über‘ das Werk der Autorin zeigt sich die ‚Laudatio‘ als gemeinsame performative Aktion. Mit ihrem Text ‚vor‘ dem Bild macht Köhler dem Künstler nicht nur eine Vorgabe, nach der er seinen Entwurf ausrichtet, sondern stellt ihm zugleich eine Aufgabe: Gefragt ist die visuelle Errichtung eines Denkraumes, die Umsetzung eines Textes, der einen Raum beschreibt, in einen Bildraum. Thomas Huber nimmt die Herausforderung an und den Faden auf: Sein Bild gibt wiederum Barbara Köhler Rätsel auf, die sie zu einer Entgegnung anspornen. Die Freiräume, die sich durch die Inkongruenz der beiden Medien eröffnen (keine noch so präzise sprachliche Anleitung kann ein visuelles Bild generieren, und kein gemaltes Bild kann ein sprachliches Bild eins zu eins wiedergeben), wurden von beiden ‚Seiten‘ aufgegriffen. Auf diese Weise entstand ein Bilderrätsel mit gemalten Lettern in einem gemalten Raum als Antwort auf ein Wörrätsel, das wiederum ein neues Wörrätsel auslöste. Bei der Preisverleihung öffnete sich das zwischen Künstler und Schriftstellerin entstandene Denkspiel einem Publikum, das betrachtend und zuhörend (hin- und hergerissen zwischen Bild und Text) nun miträtseln konnte.

In der Kooperation mit dem bildenden Künstler wird eine poetische Strategie realisiert, die Köhlers literarische Praxis seit mittlerweile mehr als zwanzig Jahren prägt: das Hervorrufen von Text als Raum. Durch das Bild des Künstlers wird ein bereits von der Autorin entworfener, durchdachter, detailliert vorgestellter Textraum in einen Bildraum übersetzt. Bei dieser Transformation wird zwar die zweidimensionale Fläche des Papiers oder der Leinwand

2 Dieses und alle weiteren das Projekt betreffenden Zitate sind der Online-Ausgabe der NZZ entnommen: http://www.nzz.ch/nachrichten/zuerich/aktuell/durch_die_schrift_1.565266.html, Zugriff am 09.11.2010.

nicht verlassen, dennoch ergibt sich für Köhler ein Zugewinn an Räumlichkeit, der über die sprachliche Erzeugung von Räumen hinausgeht. Die Sprache materialisiert sich im virtuellen Raum des Bildes. Im Bild ist die Schrift nicht nur ‚gestellt‘, sondern die illusionistisch erzeugte Rauntiefe lässt sie körperlich erscheinen, einen Schatten werfen, Durchblicke gewähren. Die räumliche Dimension ermöglicht, Positionen im Text (beispielsweise „das L.-ICH, das lyrische, das lästige, das leibhaftige Ich?“³) einen realen ‚Ort‘ zu geben und sie andererseits als beweglich und aufeinander bezogen erscheinen zu lassen.

Schon in einem sehr frühen Text (entstanden zwischen 1983 und 1989) hatte die Suche nach Bewegungsmöglichkeiten der beteiligten ‚Personen‘ in einem Text (Ich, Du, sie, wir, Sie) Köhler in den Raum geführt. Das Prosagedicht mit dem Titel *Kurzer Brief über die Abwesenheit*⁴ ist die ‚Raumbeschreibung‘ eines Denkraumes. Dieser durch Sprache geformte und geprägte Raum (bestehend aus kollektiven Erinnerungen, gesellschaftlichen Normen und kulturellen Stereotypen) wird als betretbarer Raum vorgestellt und ausgemalt:

der raum der abwesenheit ist ein umgestülptes zimmer dessen bewohnbare wände draußen sind. innen sind die mauern verkleidet mit erinnerungstapeten berichten lächelnde fotos wie es wirklich hätte gewesen sein können. (DR, 35)

Im „Raum der Abwesenheit“ werden Möglichkeiten der ‚Anwesenheit‘ im ‚Hier und Jetzt‘ erprobt. Keiner der Positionierungsversuche gelingt jedoch. Erst am Ende des Textes wird ein Ausweg in Aussicht gestellt: „(in die deutsche grammatik in der alle personen erfunden sind zwar nicht frei aber erfunden nur das ich ist wirklich wovon keine rede ist.)“ (DR, 37) In ihrem Text arrangiert Köhler ein räumliches Szenario, in dem verschiedene grammatikalische Personen ‚auftreten‘ und spielt deren Begegnungen und Bewegungsmöglichkeiten durch. Gegenwärtigkeit, die auch die Lesenden mit einschließen will („hier dürfen Sie schweigen“ (DR, 35)), wird erzeugt durch Ortsbestimmungen im Präsens und die „möblierung“ des Raumes mit sprachlichen Bildern.

3 Ebd.

4 Abgedruckt in: Barbara Köhler: *Deutsches Roulette. Gedichte*. Frankfurt am Main 1991, 35-37, (im Folgenden abgekürzt mit DR).

Das Gedicht scheint Köhlers Experimente, den Textraum in Richtung anderer Räume zu öffnen, zu antizipieren. Das kooperative Projekt von 2007 zeigt: Mehr als zwanzig Jahre nach Entstehung dieses Textes hat Köhler das Thema, Bewegungsräume in der Sprache zu erzeugen, noch nicht losgelassen. Inzwischen hat sie zu einer performativen Textform gefunden, die es ihr ermöglicht – häufig in Kooperation mit bildenden Künstler_innen – sprachlich evozierte Texträume in räumliche Zusammenhänge zu (über)setzen, sei das ein gemalter Bildraum oder der ‚reale‘ Raum, in dem ihre Texte installiert werden. Darüber hinaus bringt der gemeinsame ‚Auftritt‘ von Text und Bild in der ‚Laudatio‘ die Positionen von Autorin und Publikum ins Spiel. Im Textraum (das ist auf dem Bild zu sehen) „steht eine Tür offen, durch welche die Schriftstellerin wahrscheinlich gerade den Raum verlassen hat, nach draußen gegangen ist, ins Unbeschriebene.“⁵ Die Autorin agiert ‚außerhalb‘ des Textes, sie legt es darauf an, in der „Gegenwart anderer“ den Text situativ herzustellen, ihn als einen gemeinsamen Erfahrungsraum erlebbar zu machen.

5 Siehe Fußnote 2.

Einleitung

Seit Stéphane Mallarmé 1897, vor über einem Jahrhundert, mit seinem berühmten *Würfelwurf* Buchstaben aus ihrem semantischen Zusammenhang löste und die Regeln der Syntax außer acht ließ um Schrift ins graphische Verhältnis der Buchseite zu stellen, hat die Lyrik der Avantgarde ihre Fortentwicklung fortwährend und eklatant im Spiel mit Gattungsgrenzen und der Einbeziehung anderer Ausdrucksformen betrieben. Insbesondere bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts standen durch die Provokationen der Dada-Aktivisten, durch Lautdichtung und die Sprachbilder der Konkreten Poesie die Experimente, in denen die Grenzen hin zum Visuellen, Bildlichen oder Akustischen überschritten wurden, im Fokus der Aufmerksamkeit.

In seinem Buch *Bilder werden Worte*, einer Untersuchung zur wechselseitigen Durchdringung von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert, stellte der Autor, Wolfgang Max Faust, jedoch bereits in den 70er Jahren die These auf, dass die bildende Kunst in ihrer Hinwendung zur Sprache radikaler Gattungsgrenzen überschritt und mit Traditionen brach als das bei der Literatur der Fall war. Im Blick auf die konkrete Poesie diagnostizierte er beispielsweise ein Festhalten am „sprachimmanenten Denken“.⁶

Ist diese Beobachtung auch auf zeitgenössische Literatur, insbesondere Lyrik zutreffend? Wird der Ansatz, die Frage der Intermedialität auf Projekte heutiger Sprachexperimente anzuwenden, diesen überhaupt noch gerecht?

Der Ausgangspunkt meiner Überlegungen war zunächst, zu erkunden, wie heutige Grenzüberschreitungen in der Literatur beschaffen sind, wie die Situation der „experimentellen Poesie“ 20 bis 30 Jahre nach der Studie Fausts aussieht. Wie wird am Ende des 20./Anfang des 21. Jahrhunderts in der Literatur mit Gattungsgrenzen experimentiert? Welche ‚Sprachen‘ werden entwickelt und welche Medien verwendet, in einer Zeit, in der (neue) Medien alltäglich geworden und in nahezu alle Lebensbereiche eingedrungen sind? Inwieweit werden das traditionelle Medium Sprache und die traditionellen Textträger Buch/Papier in Frage gestellt oder abgelöst, wodurch und mit welchen Intentionen? Diesen Fragestellungen lag meine Hypothese zugrunde, dass die Gattung Lyrik geradezu prädestiniert sein müsste, neue

6 Wolfgang Max Faust: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst im Ende der Kunst*. München 1977, 13.

Formen zu entwickeln, um den Herausforderungen intermedialer ästhetischer Tendenzen zu begegnen, da sie sich strukturell am Grenzbereich zwischen sprachlicher (klanglicher und schriftlicher) und bildlicher Äußerung bewegt und sie ihre Wirksamkeit aus einer besonderen ästhetischen Aufmerksamkeit für Form und Struktur als Komplizen bei der Produktion von Bedeutung, gewinnt. Nirgendwo, so meine Annahme, wird Sprachreflexion so unabdingbar um- und aufs Spiel gesetzt und als ein Ausforschen und Erproben der Bedingungen, Grenzen und Regeln der Sprache verstanden, wie in der experimentellen Poesie.

Eine erste Bilanz meiner Recherchen im Bereich zeitgenössischer experimenteller Lyrik fiel ernüchternd aus: Die Experimente, die mir beispielsweise auf dem Gebiet der digitalen Poesie/Computerlyrik begegneten (vgl. z.B. die Ausstellung *p0esIs. Digitale Poesie*, die 2004 in Berlin zu sehen war) zeugten zwar von einer technischen Beherrschung der neuen Medien und Technologien auf der Ebene der Programmierung und der Entwicklung von Interfaces, indem sie die Rechenleistungen des Computers nutzten, um ‚Gedichte‘ per Zufallsprinzip zu generieren. Was gänzlich fehlte, war jedoch eine Thematisierung und Reflexion der sich wandelnden ästhetischen Darstellungsweisen und Praktiken des Schreibens, geschweige denn Versuche, auf eine veränderte Lebenswirklichkeit und Zeiterfahrung, auf einen sich rasant umbildenden Sprach- und Bildgebrauch in einer medial geprägten Welt in einer Weise zu reagieren, die über eine affirmativ interaktive, technoutopische Spielerei hinausging. Mein Eindruck war, die radikale Integration der Massenmedien der Dadaisten in den 20er Jahren und die „Medienpoesie“ der 50er und 60er Jahre in Deutschland⁷ lasse demgegenüber ein weit nachhaltigeres Bestreben, sich mit den (ästhetischen) Herausforderungen der Medienlandschaft, eines neuen Medienkontextes reflektierend und experimentierend auseinanderzusetzen, erkennen. Allerdings äußern sich die Experimente der modernen Lyrik, beispielsweise die als Text-Tableaus angelegten Gedichte Hans Magnus Enzensbergers oder die Textmixturen und Textscreens von Rolf Dieter Brinkmann oder Jürgen Becker hauptsächlich in einer simulatorischen Integration von Medieneffekten: Intention war, die Raum- und Zeitkonzeption der modernen Medien in Sprache zu übersetzen, etwa wenn die Abfolge von Bildsequenzen imitiert wird oder Gedichte aus der Montage von Medienzitataten entstehen – eine Strömung, die durch die

7 Vgl. Klaus Schenk: *Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift*. Stuttgart, Weimar 2000.

damalige Etablierung von Radio und Fernsehen als Massenmedien durchaus plausibel erscheint.

Mein Forschungsinteresse dagegen lag darin, poetische Experimente unter postmedialen Bedingungen zu erkunden. Dabei berufe ich mich auf den durch Rosalind Krauss angestoßenen Diskurs der „Art in the Age of the Post-Medium Condition“. Mit einer alle Lebensbereiche durchdringenden, allgegenwärtigen „ästhetischen Erfahrung“ geht, wie Krauss zeigt, die Auflösung des Medienspezifischen der Einzelkünste einher. In diesem „Regime postmoderner Empfindung“ haben Medien die Funktion inne, alle Wahrnehmungsbereiche in Lesbares, Sichtbares und kulturell Vertrautes zu übersetzen. Der Kunst ist in dieser Expansion der Kultur das Konzept ästhetischer Autonomie, eine eigene ästhetische Sphäre, endgültig abhanden gekommen.⁸

Dabei war ich von der Frage geleitet, was *heute* an der Überschreitung von Gattungsgrenzen produktiv sein könnte. Meine Entscheidung, mich dabei auf die ‚Sprachräume‘ der Lyrikerin Barbara Köhler zu konzentrieren, ist zum einen in der aus meiner Sicht einzigartigen Erweiterung ihres Poetikkonzepts begründet: Sowohl diskursiv als auch faktisch installativ und performativ wird der Versuch unternommen, mit Lyrik in den ‚Sozialraum‘ vorzudringen. Zum anderen versprach ich mir methodisch von der intensiven analytischen Durchquerung nur einer Position, Rückschlüsse auf andere künstlerische Strategien ziehen zu können, Synergien zwischen Gattungen und Kunstformen beschreibbar machen zu können, sowie Kategorien für die Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen intermedialer poetischer Praktiken finden zu können.

Zwei Aspekte interessierten mich besonders an Köhlers poetischen Experimenten: zum Ersten ihr Versuch, die Schreibpraxis als Teil des ‚Werks‘ zu verstehen, realisiert durch Strategien, sich bestimmten äußeren Regeln zu unterwerfen oder in Kooperation mit anderen Künstler_innen zu arbeiten. Zum Zweiten weckte Köhlers Auffassung des ‚Sprachraums‘, die räumliche Konzeption von Texten, mein Interesse: Köhlers performative Sprachräume sind nicht imaginär, sie sind begehbar, angewiesen auf Durchquerung in Betrachtung und Lektüre. Sie fordern Dialoge mit den Lesenden explizit heraus. In beiden Aspekten sah ich Ansatzpunkte für eine Entkräftung des ‚Werks‘ zugunsten einer Stärkung der Prozessualität und Performativität,

8 Vgl. Rosalind Krauss: „*A voyage on the North Sea*“. *Broodthaers, das Postmediale*. Zürich, Berlin 2008.

durch die der Text-Begriff erweitert wird, die Autor-Position in Bewegung gerät und Rezeptionsweisen verändert werden.

In meiner Auseinandersetzung mit den Texten und Textinstallationen Barbara Köhlers hat sich herausgestellt, dass Köhlers Poetologie des ‚Sprachraums‘ Andockstellen für künstlerische Praktiken, insbesondere für installative, performative und mediale Künste bietet, durch die der Lyrikbegriff erweitert und eine auf die vielfältigen Formen (all)gegenwärtiger Medialität ‚zeitgenössisch‘ reagierende Poesie entwickelt werden kann. Mit welchen Strategien wird in den Texten Köhlers der festlegende Sprachgebrauch ausgehebelt? Wie wird die Idee des ‚Sprachraums‘ in eine installative Anordnung umgesetzt? Mein Interesse galt dabei insbesondere auch den Aspekten der Projekte Köhlers, in denen das formulierte Ziel verfehlt wird, oder sich Widersprüche auftun: Beispielsweise das Dilemma, dass der dem Raumprinzip entgegenkommende Verzicht auf eine syntaktische Sprachstruktur und die Akzentuierung der Sprache als Material oft auf Kosten von Sinnzusammenhängen und der Vermittlungsfunktion der Sprache geschieht. Nicht dass die poetischen Experimente mit dem Raum und im Raum immer aufgehen, halte ich für entscheidend, sondern dass Köhler mit diesen eine Richtung in der Lyrik eingeschlagen hat, die bisher wenig besritten und ausgekundschaftet wurde. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, lässt Köhler mit ihrem ‚Schritt in den Raum‘, mit ihrem installativen und performativen Ansatz die lyrische Tradition des Experimentierens mit dem Sprachmaterial hinter sich. Ihre Text-Raum-Experimente sind als Erkundungen der Möglichkeiten von Text in räumlichen und sozialen Zusammenhängen aufschlussreich und haben es mir ermöglicht, Fragestellungen zu entwickeln, die den Lyrikbegriff in Richtung einer ‚konzeptuellen Dichtung‘ oder ‚performativen Poesie‘ erweitern können.

Intermedial angelegte literarische Projekte laufen Gefahr, dem fokussierten Blick verloren zu gehen. Dass das jedoch heißt, dass sich Autor_innen, die sich in Grenzbereichen zwischen Bild und Wort bewegen, oftmals in einem kleinen Kreis von Kennerinnen und Kennern, im Dialog mit Vertrauten, Eingeweihten, meist sogar Beteiligten wieder finden, trifft meiner Ansicht nach den Kern des Problems. Der Wirkungsradius, der Schriftsteller_innen zugestanden wird und die Bereitschaft, sich mit intermedialen Formen auseinanderzusetzen, ist sehr viel geringer als das vergleichsweise bei bildenden Künstler_innen der Fall ist. Längst werden theatrale Inszenierungen, Lecture Performances, Zeitschriftenprojekte, Bucheditionen, politische Aktionen und Manifeste, künstlerische Videos, dokumentarische

Formate, Internet-Projekte und Soundinstallationen als Kunst akzeptiert und auf Biennalen, Festivals, in Museen und Galerien einem breiten Publikum zugänglich gemacht. Im Bereich der experimentellen Literatur ist demgegenüber immer noch eine gewisse Unberührtheit gegenüber Formen, die sich außerhalb des Buchs artikulieren, zu bemerken, sei das aus einer an Disziplinen hängenden Resistenz, Desinteresse oder Skepsis. Angesichts einer in den Künsten zu beobachtenden zunehmend freien Wahl der Mittel (wobei die Beschäftigung mit der Materialität der gewählten Medien nicht mehr unbedingt vorrangig ist), erscheint es mir notwendig, Kunstformen, die sich zwischen den Disziplinen artikulieren, auch im Bereich der Literatur als souveräne und adäquate Positionen wahrzunehmen. Das bedeutet in der Tat, dass Wege gefunden werden müssen, wie diese Projekte präsentiert, dokumentiert, beschrieben und analysiert werden können und es bedarf einer kontinuierlichen Reflexion und Diskussion über die wissenschaftlichen Zugänge zu diesen Positionen.

Köhlers installative Arbeiten werden nicht wie Gedichte in Lyrikbänden und Anthologien publiziert. Damit geraten sie in eine Rezeptionssituation ‚zwischen den Stühlen‘, die zeigt, wie begrenzt die Vorstellungen dessen, was Lyrik sein kann, noch immer sind.⁹ Meiner Ansicht nach führen verschiedene Faktoren dazu, dass Köhlers installative Arbeiten weder von Seiten der Literaturkritik und -wissenschaft, noch vom Kunstbetrieb hinreichend wahrgenommen werden. Zum einen fehlt, besonders auf Seiten der Philologie, eine Diskussion und Verständigung über den Umgang mit hybriden Kunstformen.¹⁰ Rigide Gattungsaufteilungen verhindern, Adaptionen, Aneignungsstrategien und wechselseitige Dialoge in die Betrachtung miteinzubeziehen.

9 Dass die Literaturwissenschaft aktuelle ästhetische Entwicklungen in der Lyrik oft nicht erfüllend rezipiert, stellte beispielsweise auch Klaus Schenk in seiner Untersuchung moderner Lyrik fest: „Die Situation moderner Lyrik innerhalb einer modernen Medienlandschaft wurde von den meisten Autoren besser erfaßt als von der Disziplin, die ihre Texte interpretierte.“ Schenk: *Medienpoesie*, 332.

10 Ein Beispiel dafür ist der bei Suhrkamp erschienene Mixed-Media-Band *Wittgensteins Nichte*, der von Seiten der Literaturkritik fast gar nicht wahrgenommen wurde. Auch in der Literaturwissenschaft ist eine Zurückhaltung auffällig, sich mit den multimedialen Experimenten Köhlers auseinanderzusetzen. Meines Wissens gibt es nur einen Aufsatz, der sich explizit den Textinstallationen widmet, von Anthonya Visser: *Bild-Sprache*. Barbara Köhlers Texte für öffentliche Räume. In: *ENTGEGENKOMMEN. Dialogues with Barbara Köh-*

Zum anderen sehe ich jedoch auch strukturelle, werkimmanente Gründe für die Zwischenposition, in die Köhler als ‚Schrift-Stellerin‘ gerät: Denn aus Sicht der Kunst bleibt Köhler Schreibende, die, auch wenn sie mit anderen Medien und im Raum arbeitet, die Möglichkeiten der Dreidimensionalität oft nicht zur Gänze ausspielt. Die Position als Dichterin wird nicht aufgegeben, stattdessen wird erweitert, was und wo ein Gedicht sein kann. Ihre Fürsprache für eine Text- als Raumerfahrung sprengt die traditionelle Vorstellung von einer Dichterin, scheint jedoch auch die bildende Kunst nicht als mögliche Basis der künstlerischen Artikulation verfügbar zu machen.

Im ersten Kapitel „Perspektiven“, geht es um Ausgangspunkte und Voraussetzungen für Barbara Köhlers Textinstallationen und Textraum-Verfahren: die Erfahrungen, die ihrem experimentellen Ansatz vorausgehen, die Traditionen, aus denen sie kommt und die Gründe, warum sie sich anderen künstlerischen Erfahrungsweisen zugewandt haben könnte. Textanalysen und diachrone Einordnungen ihrer Poetologie und Sprachexperimente stehen neben der Kontextualisierung ihrer sprachtheoretischen Überlegungen und synchronen Bezugnahmen auf die literarische Praxis von Dichterkolleg_innen.

Eröffnet werden die Überlegungen zum „Sprachraum als dichterisches Wirkungsfeld“ mit de Certeaus Unterscheidung von ‚Orten‘ und ‚Räumen‘ in seiner Schrift *Kunst des Handelns*. Dessen Raumbegriff ist vom Modell der Sprache hergeleitet. Seine Bestimmung des Sprachraums als Matrix für jede Raumpraxis ruft einen zentralen Aspekt der Köhlerschen Installationen auf: die Aktivierung des Raums als ‚Sprachraum‘, den die Betrachtenden, lesend (durch die Schrift) erfahren und sich damit auch über ihre Situierung im ‚realen Raum‘ gewahr werden.

Ausgehend von dem poetologischen Essay *TANGO.EIN DISTANZ* wird der Köhlersche ‚Sprachraum‘ erkundet und kontextualisiert. In ihrem Essay erscheint der Sprachraum zunächst einfach als der Ort, der alle Sprechenden einschließt und an dessen Grenzen und Regeln sie gebunden sind, der jedoch ausdrücklich auch als dichterisches Wirkungsfeld bestimmt wird. Indem Köhler die Sprache in ihrem alltäglichen Gebrauch (also auch Missbrauch) ausdrücklich als Realität der Dichtung annimmt und ihre Poesie von Anfang an am Material Sprache ausrichtet, reiht sie sich, wie in dem Kapitel anhand ausgewählter Beispiele gezeigt wird, in die Tradition moderner Lyrik ein.

ler. Hg. von Georgina Paul und Helmut Schmitz. Amsterdam, Atlanta 2000, 195-213.

Wie in der experimentellen und insbesondere der konkreten Poesie ist auch für Köhler Sprachreflexion der entscheidende Impuls für poetische Experimente. Entscheidend im Blick auf ihre Textinstallationen ist jedoch eine Erweiterung des poetischen Wirkungsfeldes in Richtung des sozialen Raumes, die von Wittgensteins Sprachspielkonzept inspiriert ist. Ihre von den *Philosophischen Untersuchungen* beeinflussten Überlegungen zur Sozialität der Sprache führen – bereits im Tango-Essay – zu Versuchen, eine performative Dimension im poetischen Text zu etablieren.

Mittels exemplarischer Vergleiche zu Experimenten mit dem Material Sprache in der Lyrik (Stéphane Mallarmé, Konkrete Poesie, Gertrude Stein), poetischen Sprachspielen (Gruppe OuLiPo, Oskar Pastior) und performativen Prinzipien in der konzeptuellen Kunst, wird in einem nächsten Schritt eine gattungsübergreifende ‚Sprachspieltradition‘ nachgezeichnet, in der das Performative einer Äußerung (Austin) und das Produktive der dialektischen Struktur von Spielraum und -regel (Wittgenstein) für die Entwicklung neuer literarischer Formen und ästhetischer Praktiken erkannt wurde: eine Öffnung des Werks in Richtung offener Prozesse und die Entstehung eines von Regeln begrenzten performativen Aktionsfeldes, in dem sich Künstler_in und Rezipient_innen bewegen.

Um Köhlers Schritt von der Textfläche in den Raum zu fundieren, folgt darauf die Darstellung der von ihr selbst als Referenzmodelle angeführten Raumkonzeptionen: der perspektivische Raum, den Erwin Panofsky als symbolische Form charakterisierte und die von Maurice Merleau-Ponty in phänomenologischer Perspektive entwickelte Ontologie eines Sehens als körperliche Erfahrung, von der die Anfänge der installativen Kunst maßgeblich beeinflusst sind. Dabei stellt sich heraus, dass Köhlers Unterfangen, ein Korrespondenzmodell aus dem Bereich des Sichtbaren (die Zentralperspektive) auf den Bereich des Sagbaren zu übertragen (den einengenden ‚Systemraum‘ der Grammatik) methodisch durchaus problematisch sein kann. Genau darin ist jedoch die räumliche Ausrichtung der Poetologie Köhlers begründet, welche die Organisation von Text und Leserschaft in ein und demselben ‚realen‘ Erfahrungsraum voraussetzt, sprich der Installation von Text im Raum. Ausgehend von der von Köhler rezipierten Installation *Le vide* von Yves Klein, werden die für Köhlers Projekte relevanten Aspekte der ästhetischen Erfahrung installativer Kunst herausgearbeitet: Verabschiedung des objektorientierten Werkbegriffs zugunsten prozessorientierter Verfahren, Partizipation im Sinne der Gestaltung einer theatralen Situation, in der die Beteiligten auf ihre Rolle als Wahrnehmende zurückgeworfen werden

– hier beziehe ich mich auf Juliane Rebentischs *Ästhetik der Installation*¹¹ –, damit einhergehend die Performativität und die zeitlich strukturierte Dynamik, die zwar jedem Kunstwerk inhärent ist, in installativen Raumanordnungen jedoch mitunter besonders forciert wird, vor allem wenn Sprache im Spiel ist.

Köhlers Texte beschäftigen sich mit dem Machtverhältnis von Subjekt und Sprache, mit Rollenzuschreibungen durch die Sprache und im Sprachraum und machen insbesondere die prekäre weibliche Subjektposition zum Thema. Ihre Gedichte und Essays sind immer auch sprachreflexiv, sie stellen ein selbstverständliches ‚Ich‘ als Ausgangspunkt des Sprechens und Schreibens in Frage. Im letzten Teil des Kapitels definiere ich Köhlers intensive Auseinandersetzung mit einer als problematisch erfahrenen weiblichen Subjekt- und Autorschaftsposition als ‚Ortlosigkeit‘ und mache diese als Ausgangspunkt ihrer poetologischen Suche nach Möglichkeiten, einer festlegenden Sprache zu entkommen, aus. Meine Vorgehensweise in diesem Kapitel ist es, kurze Analysen ausgewählter Gedichte und essayistischer Texte Köhlers mit sprach- und subjektkritischen Theorien in Verbindung zu setzen – sowohl aus (post)strukturalistischer (Barthes, Foucault) und feministisch-sprachkritischer Perspektive (Bußmann), als auch in Bezug auf eine Psychoanalyse der Geschlechter (Dimen) und literatur-, bzw. kulturwissenschaftlicher Geschlechterforschungen (Weigel, Stephan). Vor diesem Hintergrund zeige ich, wodurch sich Köhlers poetisch-performative Sprach- und Subjektkritik von den Autorschaftskonzepten männlicher Autoren unterscheidet: Als Autorin, der eine selbstverständliche Autorposition verweigert ist, setzt sie an den grammatikalischen und narrativen Strukturen der Sprechweisen und (kulturellen) Erzählungen an. Dabei wird auch sichtbar, dass die von ihr propagierte „Grammatik einer Differenz“ in ihrer literarischen Realisierung nach Strategien verlangt, die die Polarisierung von Geschlechterrollen zugleich kenntlich machen, reflektieren und sie aufzulösen versuchen. Mein Vergleich mit Aneignungsstrategien und ausgestellten Weiblichkeitskonzepten in der bildenden Kunst, die Künstlerinnen wie Cindy Sherman nutzen, um Rollenbilder zu dekonstruieren, macht das Dilemma weiblicher Kreativität, aber auch die Produktivität der künstlerischen Strategien deutlich. Köhlers Versuche, sich als Autorin einen Ort in der Sprache ‚anzueignen‘ und offene Strukturen in der Sprache aufzuspüren (die ich in diesem

11 Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main 2003.

Kapitel skizziere und erörtere), verweisen bereits auf ihren Schritt in die dritte Dimension, der zu einem viel versprechenden Ausweg für sie wird.

Im darauf folgenden Kapitel wird die Erweiterung der poetischen Praxis Köhlers in Richtung des ‚realen Raums‘, ortsgebundener Kontexte und kooperativ entstandener Projekte untersucht.

Zunächst wird der soziale Kontext, in dem sich ihr Schreiben entwickelt hat, skizziert, insbesondere Köhlers Aktivitäten in der inoffiziellen Literaturszene in der DDR, die von gemeinsamen Projekten mit anderen Schriftsteller_innen und Künstler_innen geprägt waren. Die in den 80er Jahren einsetzenden dialogischen Projekte waren als Gegenstrategien zu der ideologisierten offiziellen Staatssprache Sprachkritik und Rettung der eigenen Kreativität in einem. Diese Initiativen führen langfristig zu Kooperationen mit bildenden Künstler_innen und bereiten den Boden für Köhlers literarisch-kunstästhetische Beiträge zu künstlerischen Positionen in verschiedenen Kunstzeitschriften und Ausstellungskatalogen in den 90er Jahren. Zeitgleich mit ihren ersten Erfolgen als Dichterin erprobt sie sich in einem anderen (literarischen) Feld: der ästhetischen Kunstbeschreibung. In der Auseinandersetzung mit bildender Kunst ergeben sich wichtige Impulse für die Entwicklung der Poetologie der Lyrikerin. Zum einen durch die Konfrontation mit anderen ästhetischen Ausdrucksformen und Strategien – insbesondere fasziniert sie das Potential, das der ‚reale‘ gegenüber einem Vorstellungsraum, einem imaginären Raum hat – und zum Zweiten ganz praktisch in Kontakten zu bildenden Künstler_innen. In ihren Kunstessays experimentiert Köhler mit neuen Textverfahren, wie etwa die poetische Adaption eines Installationsraums in dem Text *DIE WHITEBOX* zeigt. Die Auseinandersetzung mit künstlerischen Positionen schlägt sich also von Anfang an in konkreter Textarbeit nieder.

Anhand einzelner Texte und Projekte Köhlers, die ich im Verlauf des Kapitels vorstelle (dokumentiert im Anhang) wird augenscheinlich, dass bei Köhler Text generell als Raum gedacht ist, der reflektiert und/oder evoziert wird. Bevor die Autorin Text im ‚realen Raum‘ installiert, wurde er schon zur Bildfläche (vgl. *ZWISCHEN DEN BILDERN*), zum Gewebe (vgl. *DAS GEGENSPIEL. Nicht-ich und undo: Penelopes Gewebe*) oder zum imaginären Raum (vgl. *SPRACHRAUM*). Die Beispiele machen deutlich, dass Köhler die Installation von Texten im Raum lediglich als eine (besonders wirksame) Möglichkeit ergreift, um Sprache als an ‚realen‘ Orten verankert und von verbindlichen Regeln begrenzt sichtbar zu machen. Daneben hält sie jedoch

auch an Texten fest, die auf die Erzeugung von ‚imaginierten Sprachräumen‘ angelegt sind. D.h. Köhlers Textinstallationen erweitern die Möglichkeiten der sprachlich hervorgebrachten Räume als Handlungsfelder, sie ersetzen sie nicht. Um die Variationsbreite in der Herausforderung von Text- als Raum- erfahrung zu akzentuieren, betrachte ich ihre ‚Sprachräume‘ nach Kategorien gesondert: Texte, in denen Räume sprachlich und typographisch hervorgerufen werden, Textinstallationen im (öffentlichen) Raum, zu denen ich auch einen als Rede vorgetragenen Text gezählt habe (den ich als eine Art Lecture Performance ansehe) und schließlich Projekte, die – im weitesten Sinne – in Zusammenarbeit entstanden sind. Bei letzteren „Semilogen“ differenziere ich zwischen Texten als Entgegnung auf künstlerische Positionen und tatsächlichen Kooperationen mit Künstler_innen, um anschließend Köhlers zahlreiche Verbindungen zu Kunstschaffenden, Kunstinstitutionen, Buchhandlungen und Verlagen als Netzwerk darzustellen, das künstlerische Dialoge befördert. Mein wesentliches Interesse gilt dem Aspekt der Situationserzeugung in diesen Strategien. Ob Köhler Texträume evoziert, orts- und kontextspezifisch arbeitet (wie z.B. in ihren Installationen an Schaufensterscheiben öffentlicher Gebäude) oder Kooperationen mit bildenden Künstler_innen eingeht (z.B. mit Ueli Michel in *DIE SCHÖNSTE FARBE*), immer sind ihre Texte darauf angelegt, die Performativität von Sprache herauszufordern im Sinne einer ‚konstruierten Situation‘, in der Lesende den Text als Präsenz erleben. Den in Köhlers Projekten auffallenden nicht auflösbaren Widerspruch zwischen der beanspruchten Emanzipation vom „Primat der Semantik“ und dem auf Sinndeutung und Reflexion angelegten Charakter ihrer Texte sehe ich in ihrem Festhalten am ausgearbeiteten Text als Basisraum aller Sprach-Raum-Experimente begründet. Dass sie auch in ihren kontextuellen und ortsspezifischen Texten an schriftlichen Versionen festhält, ihre Strategien, die einschränkende Linearität der Schrift aufzubrechen, also Text-Strategien bleiben, weist ihre Projekte als *dichterische* Produktionen aus, bei denen ‚das Ereignis‘ weiterhin primär im Akt des Lesens stattfindet.

In der Erläuterung ihrer Installationen im öffentlichen Raum, wie der Installation *einander* von 2000, einem Textfeld auf einer Schaufensterscheibe oder dem Audioguide *STIMMFÜHRUNG.SEMILOG* (ebenfalls 2000), zeichnet sich die Tragweite der von Köhler gewählten Erweiterungsstufe in die dritte Dimension ab: Im Realraum wird der Status von Autorin, Text und Leser_innen am Nachdrücklichsten gewandelt. Der Blick auf diese Projekte zeigt, dass die Lyrikerin den besonderen Produktions- und Rezeptionsbedingungen dieser Texte gewahr ist (es sind Texte, die einem bestimmten

Gebrauch standhalten müssen); sie reflektiert deren Medialität und Materialität sehr genau (Stimme und Schrift als Akteure, Glas als ambivalenter Textträger) und setzt die räumlichen Kontexte, Materialien und Medien in ihren Projekten kalkuliert als ‚produktive Rezeptionshindernisse‘ ein.

Im dritten Kapitel werden die herausgearbeiteten Text-/Raum-Strategien weiterführend – im Kontext kollektiver, konzeptueller und partizipatorischer künstlerischer Praktiken – erprobt. In drei Anläufen, die einmal die Autorschaft, einmal den Text und einmal die Rolle der Rezipient_innen in den Blick nehmen, setze ich die Problemstellungen, an denen Köhlers Text-Raum-Projekte operieren, zueinander in Beziehung und frage nach der Autorposition, dem Status des Textes und der tatsächlichen Erweiterung des Handlungsrahmens der Leser_innen. Dass ich hierfür am Schluss der Arbeit den Fokus verschiebe, indem ich von (durchaus heterogenen) künstlerischen Positionen ausgehe, um im nächsten Schritt Rückschlüsse auf Köhlers Arbeiten zu ziehen, trägt zum einen der Tatsache Rechnung, dass Köhler, wenn sie mit ihren Arbeiten den literarischen Boden verlässt, in ein anderes Diskursfeld gerät, innerhalb dessen sich ihre Projekte ‚bewähren‘ müssen. Zum Zweiten wird dadurch sichtbar, dass viele der Fragen, die Köhlers Textinstallationen aufwerfen, die Schwierigkeiten und die unauflösbaren Widersprüche, die sich darin abzeichnen, strukturell bedingt sind.

Zunächst wird die Position der Autorin zwischen den beiden Polen einer exponierten Stellung im Text („Stimmführung“) und einem Rückzug aus dem Text (das Feld (ein)räumen) bestimmt. Tritt Köhler in der Zusammenarbeit mit anderen Künstler_innen als gleichberechtigte Dialogpartnerin auf? Welchen Gewinn zieht sie daraus, einen planvollen Entwurf virtuos umzusetzen? Im Vergleich mit der Mehrkanal-Video-Installation *Deep Play* des Filmemachers Harun Farocki, die ich als Beispiel für die Abwesenheit einer sinnstiftenden, vermittelnden Instanz im Werk anführe, fällt auf, dass Köhler es in ihren Installationen zwar darauf anlegt, einen Erfahrungsraum für die Rezipient_innen zu arrangieren, jedoch an einer situationserzeugenden Instanz im Text grundsätzlich festhält. Die Präsenz der Autorin als Spielleiterin im Text, die Sachverhalte erklärt und Regeln kommuniziert, bestimmt somit bewusst die Aktivität der Rezipient_innen. Wird durch diese Erklärungen der Situation, die in den Versuchsanordnungen entsteht, der Erfahrungsraum für die Rezipient_innen beschränkt? Werden sie dadurch bevormundet oder vielmehr als Beteiligte besonders ernst genommen, die auf diese Weise der Autorität einer Autorinstanz weniger ausgeliefert sind? Ein Motiv für

Köhlers Anliegen, ihre Kommunikationsangebote zu begründen, sehe ich im Dilemma weiblicher Autorschaft, in der Notwendigkeit die eigene Position ständig zu problematisieren. Ähnlich wie für die Künstlerin Anna Oppermann in den 70er Jahren mit ihren ‚Ensembles‘, wird für Köhler der Schritt in den Raum zur Möglichkeit, Positionsmöglichkeiten des ‚Ich‘ im Werk zu erproben und die Beobachterin als Teil des Systems zu inszenieren. Diese aus der Gender-Perspektive erfolgreiche Strategie ermöglicht die Reflexion der eigenen Rolle im Spiel und die Infragestellung von hierarchischen Strukturen. Nicht nur die Präsenz im Text sondern auch der Rückzug aus dem Text wird in der Perspektive weiblicher Autorschaft jedoch zum Problem. Als Autorin ist Köhler auch die Möglichkeit verwehrt, selbstverständlich aus dem Text auszusteigen, sie muss auch dies vermitteln. Steht diese Strategie damit dem Charakter der Installationen als Versuchsanordnungen entgegen?

Unterschiedliche, miteinander korrespondierende und kollidierende Statusformen von Texten – das zeige ich am Beispiel der Installation *DIE DRITTE PERSON* – erfordern von den Rezipierenden ein hohes Maß an analytischer Auseinandersetzung sowie Bereitschaft zur situativen Teilnahme. Wie weit gehen die Erfahrungsmöglichkeiten einer installativen Anordnung? Kann der ‚Text‘, der sich bei dieser Installation als komplexes Gewebe aus literarischen Bezügen, sprachreflexiven Überlegungen und performativen Sprachspielen herausstellt im Raum ‚erfahren‘ werden oder fordert er eher eine klassische Lektüresituation heraus?

In Abgrenzung zu Joseph Kosuths konzeptueller Arbeit *Clear Square Glass Leaning* stelle ich daran anschließend die Bedeutung des Kontextes für die Textinstallationen Köhlers heraus. Als Interventionen im öffentlichen Raum erweitern die Texte ihren Handlungsrahmen. Inwieweit unterscheiden sich Köhlers ortsspezifische Arbeiten von den selbstreflexiven Sprachspielen Kosuths? Beide Künstler_innen nutzen das kommunikative Potential der Sprache in Verbindung mit dem Material Glas (als ein Medium, das Räume sowohl voneinander abtrennt, als auch verbindet). Die Strategie, Text an architektonischen oder gesellschaftlich vereinbarten Grenzen zu positionieren, rückt die Installationen Köhlers ins Bezugsfeld einer emanzipatorisch-partizipativen Kunstpraxis, bei der die Betrachtenden zur Interaktion herausgefordert werden. Das Potential von Sprache, das Köhler in ihren Texten als ‚Akteuren der Grenze‘¹² einsetzt, um ästhetische oder lebensweltliche Erfahrungen aufzurufen, zu vermitteln und zu reflektieren,

12 Vgl. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, 233.

geht – wie mein Vergleich mit den Streifenmarkierungen des Konzeptkünstlers Daniel Buren zeigt – über die Mittel bildlicher Elemente hinaus. Anders auch als Jenny Holzer, die auf die dekonstruierende Wirkung der visuellen Inszenierung ihrer Texte durch mediale Überhöhung setzt, geht es Köhler um die Erkundung und Erweiterung dessen, was mit Sprache im Raum möglich ist. So gilt meine abschließende Frage den Partizipationsmöglichkeiten der Rezipient_innen. Um ‚Dialoge‘ zwischen Text und Leser_innen herauszufordern, hält sich Köhler in erster Linie an die Vermittlungsfunktion von Sprache. Die Vermittlung wird zum Bestandteil der Realität des Textes (er vermittelt sich selbst als ästhetisches Konzept), die Lesenden werden dazu angestiftet, den angebotenen Denkraum zu betreten – in den von der Autorin vor-gedachten Bahnen. Partizipation wird in Köhlers Installationen als aktive Lektürehaltung von den Texten selbst herausgefordert: indem sie Fragen stellen, appellieren, Möglichkeiten ausmalen oder ein Rätsel aufgeben. Steht dieser didaktische Duktus, den ich als symptomatisch für ‚engagierte‘ Kunst ansehe, der Idee einer offenen Rezeptionssituation entgegen? Worin unterscheiden sich die Möglichkeiten der Rezipient_innen, wenn die Kunst nicht nur eine Struktur vorgibt, sondern offensichtlich eine Botschaft vermitteln will? In Köhlers kürzesten Texten im öffentlichen Raum wird die Frage nach der Position der Autorin und der Partizipation der Rezipient_innen zugespitzt. Was diese Arbeiten konzeptionell verdichten, ist in ihren anderen Texten bereits angelegt: mögliche Antworten auf die Frage, wie ein Text, durch den Kontext, in dem er steht, durch seine sozialen Implikationen, durch die Position der Autorin und die zur Rede gestellten Rezipient_innen, zum Sprachraum werden kann.