Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 40-41: Collaborations Francesco Clemnte, Peter Fischli / David Weiss, Günther Förg, Damien Hirst, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Sigmar Polke

Rubrik: Collaboration Jenny Holzer

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

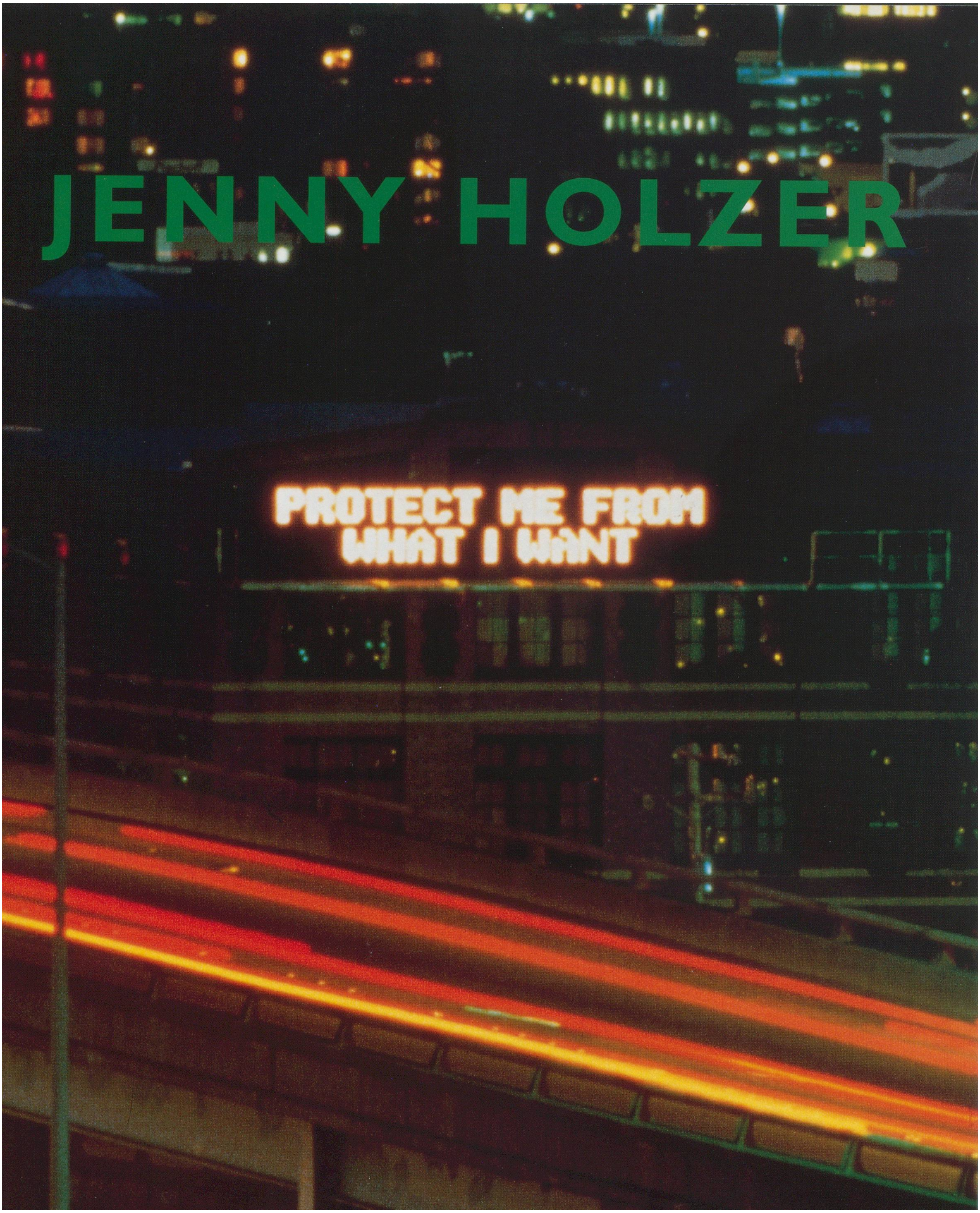
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

JENNY HOLZER



SHUNNED BY ALL FRIENDS!	*LACK OF CHARISMA CAN BE FATAL*
DISHONESTY	*BEING HONEST IS NOT ALWAYS THE KINDEST WAY*
STRIKE WHILE THE IRON'S HOT	*A SENSE OF TIMING IS THE MARK OF GENIUS*
OPULENCE	*MONEY CREATES TASTE*
PERSEVERANCE	*A SINCERE EFFORT IS ALL YOU CAN ASK*
SELF-ESTEEM	*A SOLID HOME BASE BUILDS A SENSE OF SELF*

Snakes and Ladders, game. British, ca. 1900.

Truisms, Jenny Holzer, 1977–80.

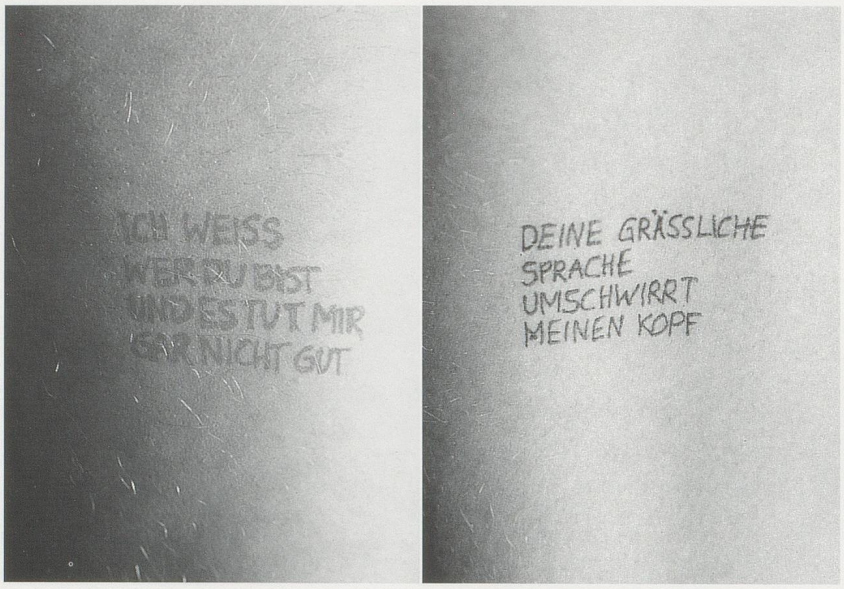
JENNY HOLZER, SELECTION OF THE SURVIVAL SERIES, 1987 / Auswahl aus den Überlebensserien, 1987, Installation, SHOWPLACE SQUARE SAN FRANCISCO (PHOTO: ARTSPACE)

JOAN SIMON

NO LADDERS; SNAKES: JENNY HOLZER'S LUSTMORD

The words in the left column above are printed in capital letters within the gridded squares of a Victorian game board. The words to the right have been displayed in capital letters on T-shirts, posters, electric signboards, hats, stickers, and golf-balls as the art works of Jenny Holzer. The fact that Holzer's "mock-cliché" *Truisms* sound like the vices, virtues and prescriptions printed at the turn of the century is at least stylistically no accident, for as she has said about these, her first writings: "I try to polish them so they sound as if they had been said for a hundred years, but they're mine..."[1]

The correspondences above were noted initially as the result of an exercise. That is, to see how in any way at all it might be possible to connect Holzer's works to the Indian game of Snakes and Ladders—the framing device of this special issue and the title of an article[2] sent to some contributors as background material, perhaps inspiration, at least starting point. The game itself is an allegorical ascent from the bottom of a gridded chart, through vices and hellish earthly states to the abode of the Supreme Being at the top—the regular, rectangular path broken by serendipitous detours: Land on a ladder inscribed with a virtue and one's ascent is quickened; land on a vice, the snake, and one's fortunes are reversed.



JENNY HOLZER, from the LUSTMORD series of the SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, Magazin, No. 46/1993.
I know who you are and it does me
no good at all.
Your awful language is in the air
by my head, ink on skin.

1) Jenny Holzer, quoted in Jeanne Siegel, "Jenny Holzer's Language Games," (interview), *Arts Magazine,* vol. 60, December 1985, p. 65.
2) Andrew Topsfield, "The Indian Game of Snakes and Ladders," Artibus Asiae, vol. XLVI, 3, Arthur M. Sackler Foundation, Washington, D.C., pp. 203–226.
3) The "Family Violence Awareness Campaign" is one of the Women's Work projects, initiated and supported by Liz Claiborne Inc, public service collaborations that are planned and executed in coordination with government and private agencies, local communities and artists. In San Francisco, for example, the company donated start-up funds for the first centralized domestic violence hot-line; billboards were created by artists Carrie Mae Weems, Margaret Crane, Jon Winet and Diane Tani, Susan Meiselas and Barbara Kruger.

JOAN SIMON is a writer who lives in Paris.

Yet the issues, as initially discovered through this British rewriting of its earlier Eastern sources, were not limited to writing style or to the practice of using commonplace formats to convey the higher planes of moral messages. With not much stretch of the imagination, Holzer's writings can be seen as stations of a pilgrim's progress, the modus operandi of the many variations, both spiritual and secular, of the Indian game of Snakes and Ladders. Read in chronological sequence, the titles of Holzer's texts follow a progression from the quotidian, to more demanding daily trials, to death itself: TRUISMS (1977–80), INFLAMMATORY ESSAYS (1979–80), THE LIVING SERIES (1981), THE SURVIVAL SERIES (1983), UNDER A ROCK (1985–86), LAMENTS (1987–88), MOTHER AND CHILD (1987–89) and now LUSTMORD (1993–94). A contents page of a secular Passion perhaps, though in Holzer's canon to date there is no resolution, no way out. LUSTMORD—which has no precise English equivalent but which, as Holzer says, translates roughly from the German as "rapeslaying"—is the title of a series of texts the artist began to write more than two years ago in response to the violence done to women in the war in Bosnia. In these writings, produced for publication in the magazine section of Munich's *Süddeutsche Zeitung,* Holzer has created a chorus of three voices: victim, perpetrator, and observer. And in LUSTMORD, as in the past two years of civil war in the former Yugoslavia, there are no ladders, only snakes.

These texts were also prompted by Holzer's participation in a roundtable discussion to develop the Family Violence project for Liz Claiborne.[3] Holzer found herself, along with many others in the 20-odd member group, so upset by the discussion of violence done to women in their homes that her

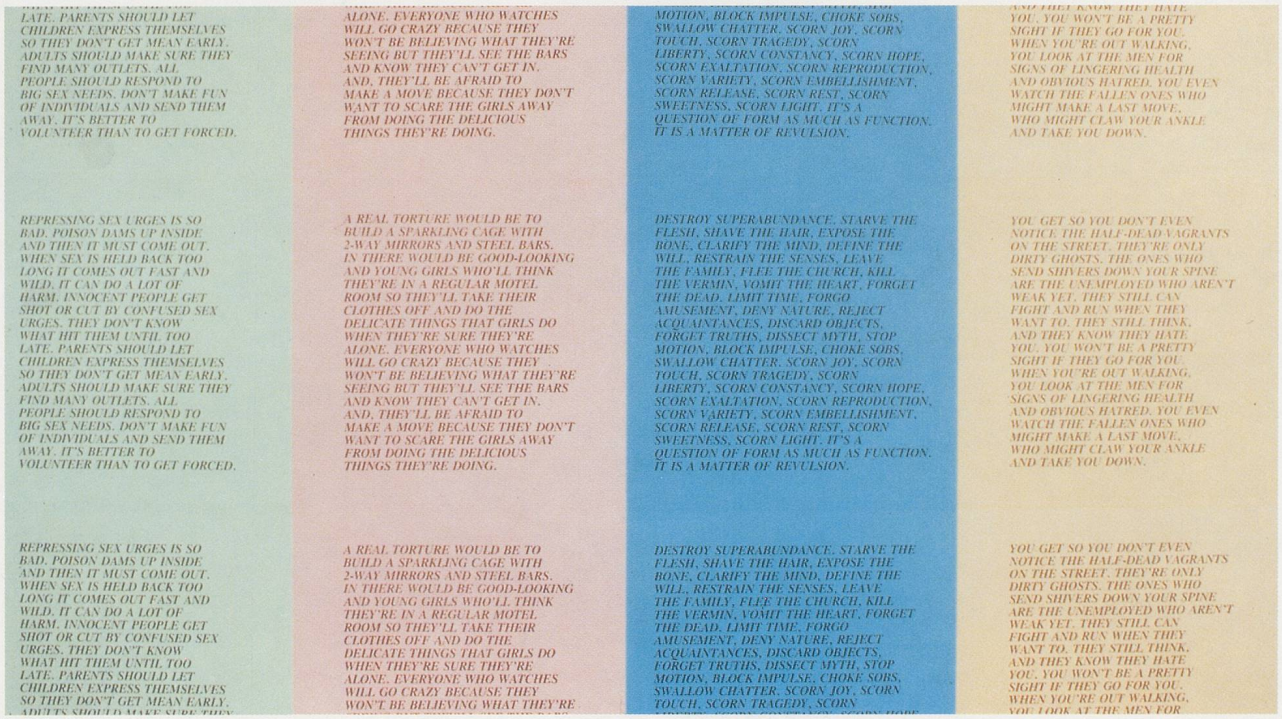
texts began to be "peopled by women outside war zones, too."[4] The psychology and physiology of "grieving, misery, fury" in these writings were also immediate. "My mother dying this past year, that let me write about dead women. Indirectly."

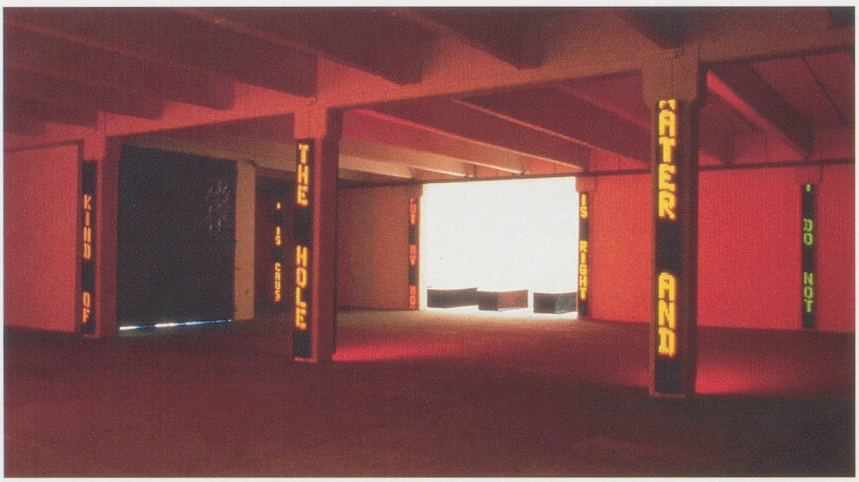
Many, myself included, first found out about these texts via news stories reporting on the scandal that the Holzer cover for the November 19, 1993 issue *Süddeutsche Zeitung* magazine section had provoked. There, affixed to a black background was a white notecard which announced in red lettering, DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELLWACH (I am awake in the place where women die). The cover story consisted of another 30 pages devoted to Holzer's LUSTMORD project.[5] While a substantial artist's contribution to a newspaper may be noteworthy in itself, what made the event newsworthy was the fact that Holzer's words were not symbolically blood-red to denote the violence done to women but rather were printed in ink mixed with the blood of women, which had been donated for this action by eight German and Yugoslav volunteers. In the land of Gutenberg, Holzer had transmuted the most disposable and democratic of printed forms into something evidently both totem and taboo. Here, a familiar enough daily missive (reaching half a million readers), with its strange sacramental offering, had suddenly turned into a creepy uninvited guest,

4) Unless otherwise noted, all Holzer quotes are from telephone interviews with the artist, March 10, 14, and April 2, 1994. Telephone interviews with Christian Kämmerling took place March 28 and April 5, 1994.

5) This was the fourth in a series of yearly artist's contributions to the magazine, following Anselm Kiefer, Francesco Clemente, and Jeff Koons. Christian Kämmerling, an editor of the magazine, credits the genesis of the series, called "Number 46" (appearing as it does in the issue of the magazine published the 46th week of the year), to a question posed to him by Anselm Kiefer when Kämmerling was searching for a way to publish artists' works in a more substantive way than 2 or 3 pages. Kiefer asked why cover stories are always told in words and not images.

JENNY HOLZER, INFLAMMATORY ESSAYS / PAMPHLETE, 1978–79, Installation, A FOREST OF SIGNS, LOS ANGELES.





JENNY HOLZER, LAMENTS, 1988–89,
Installation DIA ART FOUNDATION, NEW YORK.

6) Though some reports dealt only with the sensational aspects, both Holzer and Kämmerling note that it was the tabloid press that gave substantive coverage to the issues. According to Kämmerling, the tabloids every day for a week—under a banner headline—discussed a different aspect of the project, bringing the discussion to a million readers.

7) The news item in *Time,* November 29, 1993, p. 12, for example, reported that the magazine "tried to bring the violence done to women in war right into 520,000 readers' homes," and noted that the cover was printed using the blood of volunteers and that many found the approach "too sensational." "Repulsive and absurd," was the response of Peter Heimer at the German Red Cross. But Hamburg fashion designer Wolfgang Joop, a financial backer of the project asked, "What times are these when a single sentence printed in blood donated by volunteers shocks more than the incessant flood of pictures showing real bloodshed?" Only the cover was reproduced.

8) Where (and, consequently when) in the sequence of using the magazine, one learned about its cover material, is critical to its reception. If one didn't know in advance what one was holding, and only received the information after handling the magazine, a sense of being discomfited, misled or betrayed by information having been withheld further complicates the multiple responses to the cover—the metaphoric sense of culpability, one that was soon perceived by some as a deadly threat.

The work brought forward fears archetypal and immediate: of blood, of women's bleeding, of the unclean, ill or wounded, of death itself, and of the unknown. Here also were reckonings of the past compounded by problems in the present: ethnic cleansing and the "pure blooded"; blood tests; AIDS transmission; the war in ex-Yugoslavia; and the scandal in Germany over HIV-infected blood supplies. "When this publication and that synchronized up, what might have been a blip blew up," according to Holzer. "The reaction became ridiculous. A major press conference; talk in some regional court of impounding the magazine—public health menace."

The attention that both the cover and its coverage received indeed provoked discussion of the violence done to women in the former Yugoslavia and elsewhere, as Holzer had hoped it would.[6] It did not, however, always deal with other significant, perhaps even more devastating parts of her own project.[7] For beneath the "I am awake..." text, written from the point of view of the victim, were two other messages just inside the cover card: The perpetrator's, which read DIE FARBE IHRER OFFENEN INNENSEITE REIZT MICH SIE ZU TÖTEN (The color of her inside is enough to make me kill her), and the observer's: SIE FIEL AUF DEN BODEN MEINES ZIMMERS SIE WOLLTE BEIM STERBEN SAUBER SEIN ABER SIE WAR ES NICHT (She fell on the floor in my room. She tried to be clean when she died but she was not. I see her trail).

These grueling words, an opening salvo to what followed, were quite literally an invitation, printed as they were on a very proper looking piece of stationery, a standard, folded "informal." The texts themselves also appeared as if written casually in marker: red message on top, black on the inner faces, each in capital letters in a different (though rather plain) "hand," banal, even, under a graphologist's scrutiny.

The inside pages of LUSTMORD were, at least to this viewer, far more graphic, more shocking, and more vio-

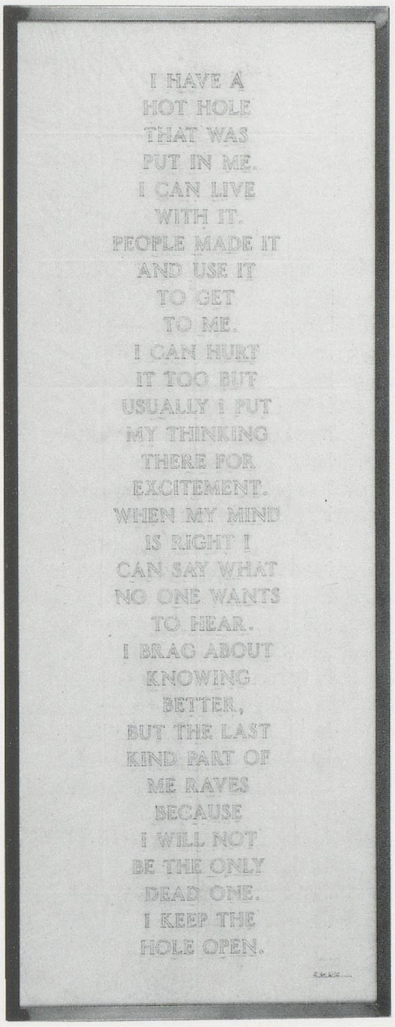
lating than the cover. Again, each of the three types of texts were written out. This time, however, the texts were hand-written in marker on human flesh, and the close-up color photos, cropped and reproduced as full-page bleeds, were presented as page after page of fields of skin, with hairs, pores, blemishes correspondingly magnified, though individual body parts are unidentifiable. Inked for the most part in black or blue, with occasionally a more artful treatment of red with black, they read as the butcher's markings on cuts of meat, as had the tattooed numbers of concentration camp prisoners before them.

The power of touch is perhaps second only to smell as primal instinct, information sensor, and protective mechanism. And the contradictory capacity to signal danger and offer comfort and spiritual strength (the laying on of hands in the service of ordaining priests, healing the sick, offering the essential security and intimate connection between infant and nurturer) is the disjunction between the familiar and foreign into which Holzer's project taps. Indeed, the one-two punch of this project lies within this conceptual inversion of what is seen to be touched and what actually is touched: The photos inside signal an invisible hand having violated the body, triggering memories and associations of other bodies, other times; the printed card without—innocuous-looking until one reads a note on the contents page—and another within the special section—which details what the ink was made of and how it had been secured—is a potential, or perceived violation to a hand: one's own.[8]

Holzer's own reaction to the sensational aspects of the work and its coverage was as follows: "I thought it terrible but it was on a par with what was happening in the war zone. I do a check with myself about the writing and how I feel about it. I felt wretched. I wasn't playing P.T. Barnum." She continues to write the LUSTMORD texts and is at this point only a quarter of the way through.

Presenting the same texts in different contexts and on different supports or through different broadcast channels has been a part of Holzer's practice from the start, and between the inception and final publication of the LUSTMORD texts in the *Süddeutsche Zeitung*, Holzer has used them in a virtual reality project, and has also incorporated them in her most recent gallery installations.[9] In her 1993 *virtual reality* work, "World II" (sometimes known as "Virtual Bosnia") the sensation described by Holzer is as if flying over a vast plain and seeing diverse villages, some with houses in circles, some with houses in rows, others with houses as barracks. Some of these homes were based on photos Holzer had seen in *Newsweek* of rural houses and villages in Yugoslavia. Voices quietly recite the LUSTMORD texts. For her gallery installation at the Barbara Gladstone Gallery in May 1994, Holzer gave body to these words in different ways, not in blood or in flesh, or in the disembodied "sensurround" experience of the virtual reality World, but embossed on leather panels in a chain-link pattern, lining a yurt-like wooden structure with a barrel-vault, and illuminated on electronic 3-D imagers, "cylindrical, appropriately penile. The text hangs in three dimensions, like

JENNY HOLZER, LAMENTS, 1989, (I have a hot hole...), ink transfer on paper, 84 x 32" / KLAGEN, 1989, (Ich habe ein heisses Loch...), Tintendruck auf Papier, 213,4 x 81,3 cm.



JENNY HOLZER, UNDER A ROCK, 1986, granite benches, LED signs / UNTER EINEM FELSBROCKEN, 1986, Granitbänke, Leuchttafeln, Installation Barbara Gladstone Gallery, New York.

of "having blood on one's hands"; the actual sense of coming in contact with the blood of an unknown other. The information appeared on the contents page, and also in an explanatory note in the middle of the magazine.
Prior to publication, chemists, medical experts, and lawyers were consulted as to medical, ethical, and legal issues. Volunteers donated blood, which was hepatitis- and HIV-screened, then cooked to kill infectious agents. (Dr. Marcell Heim, Director of the Center for Blood Transfusion, University of Magdeburg, served as supervisor; according to Kämmerling, Heim noted that the medieval technology of cooking, actually boiling with water, was the most effective technology of all.) The red hemoglobin was then mixed with printing ink, the cards were printed separately, and affixed by hand to each of the half-million copies.
9) Installations of the photos and electronic imagers was at Munich's Haus der Kunst in November, 1993 and the Bergen Museum of Art, Bergen, Norvay, from March to May 1994; the LUSTMORD photos will be included in the upcoming exhibition *World Morality,* at the Kunsthalle, Basel.
10) Topsfield, p. 204.
11) Michael Auping discusses the various chapel-like rooms of Holzer's "Venice Installation," and sees the installation itself as an allegory of a spiritual journey, "the ultimate goal of which is to attempt to prevent a real hell on earth." In his discussion of spirtuality in Holzer's work, he offered an observation prescient to and apt for Holzer's *Süddeutsche Zeitung* project: "Nietzsche observed that,

a hologram. The imagers are on cylindrical pedestals. Hard phallic things... One of the imagers [is placed] inside the hut—as if somebody's waiting in the house and one is just outside the door—threatening."

The house image figures prominently in the Muslim and Jain versions of the Indian game of Snakes and Ladders for, as Andrew Topsfield writes, "The object of the game is to reach Vaikuntha (the abode of Visnu, also called Visnuloka),"[10] and specific architectural styles are detailed; Topsfield notes several houses with late Mughal cusped arches. The house for Holzer was the locus of LUSTMORD, its central image—"women being dragged from their houses, raped in their houses, their houses burned." That Holzer got to her yurt-like house via the virtual houses of World War II, built through digitized images derived from news weekly photos, is something of a strange odyssey itself through the ready arts of the post-mechanical age of reproduction. It is also a step along the way to representing the enormity of a relentlessly terrorized state.

Holzer would have preferred to use the text-embossed leather panels to line an existing room, but as there was no appropriate one at New York's Barbara Gladstone Gallery, she decided to build her own. And there is some ambivalence, uncertainty to its building: As Holzer says, it "feels extravagant," to build a house. The fact that it is portable—the leather panels can be broken down for travelling—is something that at this point also justifies the endeavor for the artist. And though the house derives from a pragmatic rather than a spiritual impetus, she also acknowledges a sense of ritualistic building to match the urgency of speaking. This would not be the first time a Holzer installation alluded to a religious meeting place, a site of worship. Her first total environment, presented in 1986, introduced texts of her UNDER A ROCK series, inscribed in stone and broadcast in light. There, rows of granite benches were set out as pews before a single electronic signboard serving as composite preacher and rose window. Her installation of the LAMENTS at Documenta 8 in 1987 had inscribed sarcophagi flanked by a pair of guardian-like vertical LED signs, and the bench-lined rooms of the Venice Biennale installation, with its multiple witnessing statements at the centre, invoked the structure and sub-

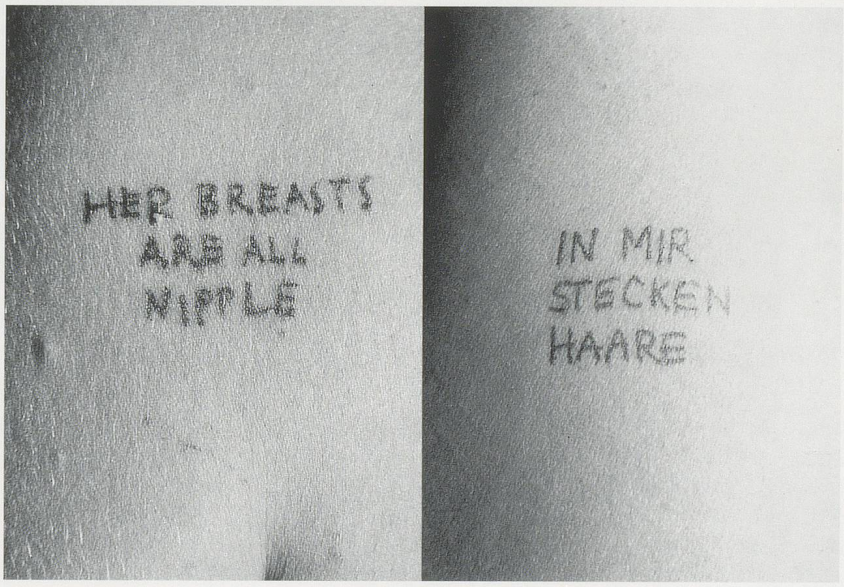
stance of a Quaker meeting (but certainly not the plainness of a meeting house's surface decoration.)[11] In the context of her LUSTMORD installation, the portable leather and wood structure and its electronic 3-D imagers—more like the tent shows of traveling preachers than rock-solid cathedrals—serve as reminders of hellish earthly states, enforced displacements, and also of the complex of identity, ritual, and sheltering needs served by architecture. Isolated within a gallery, Holzer's structure offers to be read visually, spatially, symbolically, and, quite literally by virtue of its illuminations, as both sacred and profane.

The game of "Snakes and Ladders" as played now is secular. Without text, not to mention without the sacred abode at top, one could say it has no rhyme or reason. It is less a pilgrim's journey toward enlightenment or salvation than the Sisyphean cycle—up one slope, down another, only to go up the next. "Chutes and Ladders," as the American version is often called, with the primary edenic snake replaced by an industrial apparatus, lacks even a symbolic reminder of its earlier spiritual quest.[12] (Topsfield notes also that in India the secular game has displaced the sacred version.)

I was curious to know whether Holzer had played the game as a child or whether her young daughter now does—an academic question to be sure, just to round out the conceit of this text, this issue, this way of looking at works centuries apart not to mention worlds apart in overt function and spiritual purpose. Her answer was more than academic. "Only since Lili have I seen 'Chutes and Ladders'—to which she's pretty indifferent. She would probably prefer snakes. I never played it as a child. I find it a depressing game ... You go down the chute for no reason." Targeting the essence of the game, Holzer's words can be heard also as the crux of the geo-political realities of LUSTMORD.

among many other signs of modern change, reading newspapers had come to replace daily prayers." Auping, "Reading Holzer or Speaking in Tongues," *Jenny Holzer: The Venice Installation,* (Buffalo: The Albright-Knox Art Gallery) p. 29.

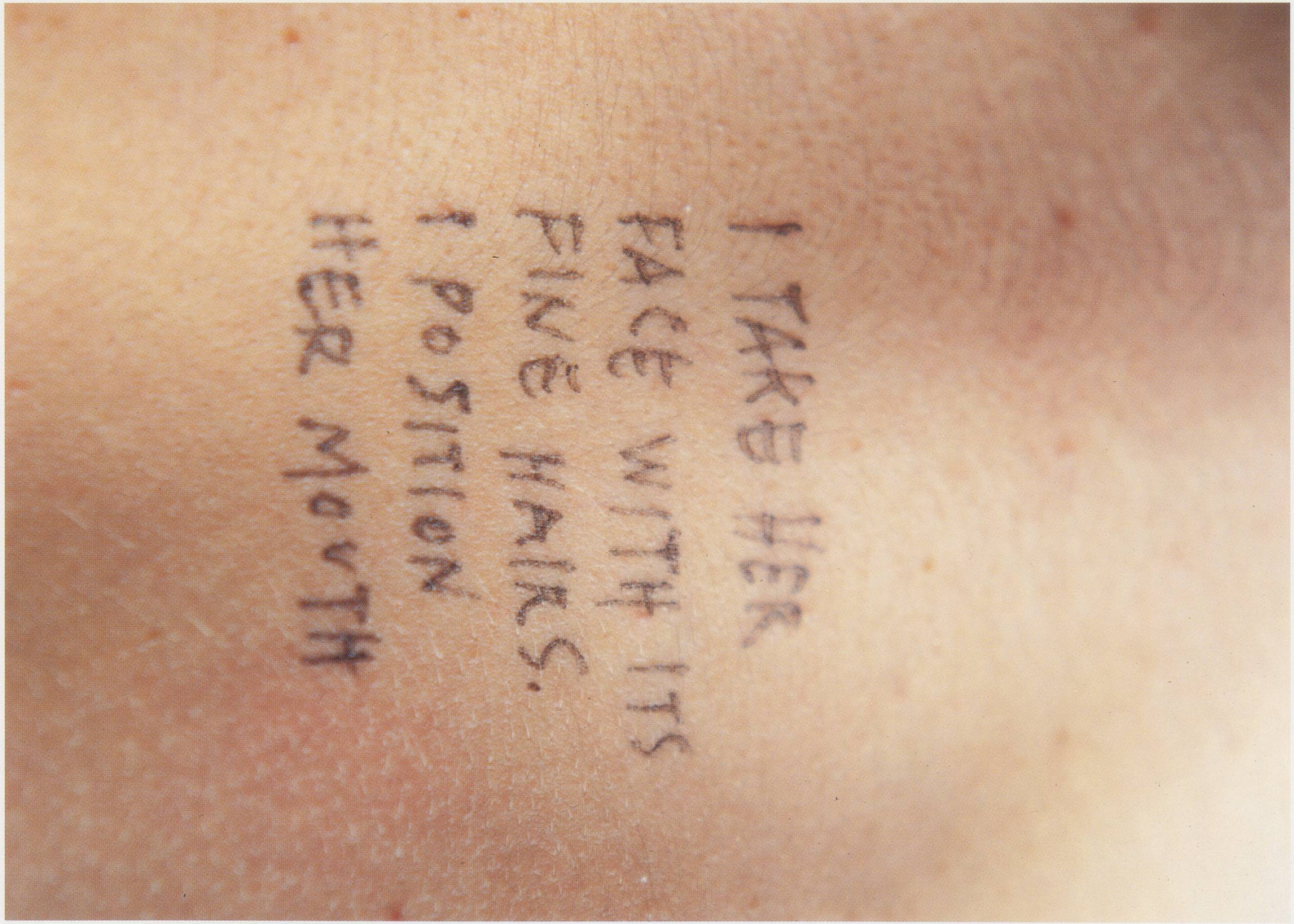
12) It was another children's classic, however, Louisa May Alcott's *Little Women,* that specifically introduced Pilgrim's Progress. There, in the opening chapter called "Playing Pilgrims," we heard the book discussed by the appropriately surnamed March daughters and how it was also played out by Jo, Meg, Beth and Amy as they made their way from basement to garret. Perhaps only later did we make the connections between their perseverance, trials of illness and death, their absent father, and even get a first notion of what a far-away Civil War might be. The home, not unimportantly, is the central place where the allegory is retold, and where this morality play is acted out.



JENNY HOLZER, from the LUSTMORD picture series for the SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, Magazin, No. 46/1993.
Ihre Brüste sind ganz Brustwarze.
Hair is stuck inside of me.

JENNY HOLZER, UNTITLED (from LUSTMORD), 1993–94, hand-embossed leather and wood structure, 12½ x 13 x 18½",
3-D volumetric LED display signs, each sign 35 x 27 x 27" / OHNE TITEL (aus LUSTMORD), 1993–94, handgeprägte Leder- und Holzstruktur,
31,8 x 33 x 47 cm, digitalisierte Zeichen, 89 x 68,5 x 68,5 cm jedes Zeichen, Installation Barbara Gladstone Gallery, New York.

JENNY HOLZER, from LUSTMORD picture series, SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, Magazin, No. 46/1993. Ich ergreife ihr feinbehaartes Gesicht und lenke ihren Mund.



VON ALLEN FREUNDEN VERLASSEN!	*EIN MANGEL AN CHARISMA KANN FATAL SEIN*
UNEHRLICHKEIT	*NICHT IMMER IST EHRLICHKEIT ANGEBRACHT*
DAS EISEN SCHMIEDEN, SOLANGE ES NOCH HEISS IST	*DAS RICHTIGE TIMING MACHT DAS GENIE*
ÜBERFLUSS	*GESCHMACK KOMMT VON GELD*
STANDHAFTIGKEIT	*MEHR ALS VERSUCHEN KANN MAN ES NICHT*
SELBSTWERTGEFÜHL	*EINE SOLIDE BASIS SCHAFFT SELBSTBEWUSSTSEIN*

Snakes and Ladders (Schlangen und Leitern), britisches Brettspiel, um 1900.

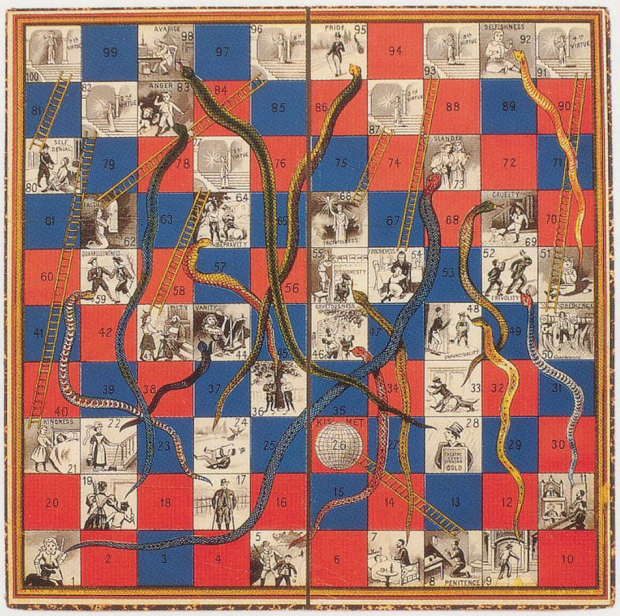
Truisms (Binsenwahrheiten), Jenny Holzer, 1977–80.

JOAN SIMON

NICHT LEITERN, SONDERN SCHLANGEN: JENNY HOLZERS LUSTMORD

Die oben aufgeführten Wörter der linken Spalte stehen in Grossbuchstaben auf dem Schachbrettmuster eines viktorianischen Brettspiels. Die Wörter der rechten Spalte prangen, ebenfalls in Grossbuchstaben, auf T-Shirts, Plakaten, elektrischen Anzeigentafeln, Hüten, Aufklebern und Golfbällen und sind das Werk von Jenny Holzer. Dass Holzers pseudo-klischeehaften *Truisms* (Binsenwahrheiten) wie Laster, Tugenden und Regeln von der Jahrhundertwende klingen, ist zumindest stilistisch kein Zufall; sagt sie selbst doch über ihre ersten Texte: «Ich versuche sie zu feilen, bis sie so klingen, als seien es jahrhundertealte Redewendungen, dabei stammen sie von mir…»[1]

Die Entsprechungen der obigen Gegenüberstellung ergaben sich ursprünglich aus einem Experiment. Dabei ging es um die Frage, inwieweit man überhaupt Holzers Arbeiten mit dem «Indischen Schlangen-und-Leitern-



SNAKES AND LADDERS GAME, "KISMET," UK 1895, / BRETTSPIEL "KISMET", Grossbritannien 1895.
BETHNAL GREEN MUSEUM OF CHILDHOOD, LONDON

Spiel» in Verbindung bringen kann; es setzt den Rahmen für den vorliegenden PARKETT-Band und ist der Titel eines Textes [2], der an die beteiligten Künstler als Grundlage, vielleicht auch als Anregung, in jedem Fall aber als Ausgangspunkt verschickt wurde. Das Spiel selbst ist ein allegorischer Aufstieg vom unteren Rand eines Spielbretts durch irdische Laster und Höllenqualen zu den Höhen des Erhabenen am oberen Spielfeldrand. Dabei ist der regelmässige, in rechten Winkeln verlaufende Weg durch zufällige Umwege unterbrochen: Landet man auf einer als Tugend bezeichneten Leiter, so beschleunigt das den Aufstieg. Landet man bei einem Laster, das heisst einer Schlange, so wird man zurückgeworfen.

Doch ging es bei dieser britischen Neuauflage von alten östlichen Quellen nicht nur um Schriftformen oder um die Art, wie man durch Gemeinplätze zu den höheren Ebenen moralischer Botschaften gelangt. Ohne viel Phantasie kann man sich Holzers Texte als Stationen eines Pilgerweges vorstellen, als *Modus Operandi* der vielen – geistlichen wie weltlichen – Varianten des indischen Schlangen-und-Leitern-Spiels. Liest man die Titel der Holzer-Texte in chronologischer Reihenfolge, so ergibt sich eine Entwicklung vom Alltäglichen über die schweren täglichen Hürden bis hin zum Tod selbst: TRUISMS (Binsenwahrheiten) (1977–80), INFLAMMATORY ESSAYS (Pamphlete) (1979–80), THE LIVING SERIES (Die Lebensserien) (1981), THE SURVIVAL SERIES (Die Überlebensserien) (1983), UNDER A ROCK (Unter dem Felsbrocken) (1985–86), LAMENTS (Klagen) (1987–88), MOTHER AND CHILD (Mutter und Kind) (1987–89) und jetzt LUSTMORD (1993–94). Eine Litanei weltlicher Leidenschaft vielleicht, wenngleich Holzers Kanon bis heute keine Lösung anbietet, keinen Ausweg. LUSTMORD, ein Wort, für das es übrigens keine genaue Entsprechung im

1) Jenny Holzer, zitiert nach Jeanne Siegel, «Jenny Holzer's Language Games» (Interview), *Arts Magazine,* Nr. 60, Dezember 1985, S. 65.
2) Topsfield, Andrew, «The Indian Game of Snakes and Ladders», Artibus Asiae, Bd. XLVI, 3, Arthur M. Sackler Foundation, Washington D.C., S. 203–226.

JOAN SIMON lebt als Autorin in Paris.

Englischen gibt, ist der Titel einer Textreihe, an der die Künstlerin in Reaktion auf die Gewalt gegen Frauen im bosnischen Krieg vor gut zwei Jahren zu arbeiten begann. In diesen Texten, die Holzer für das Magazin der *Süddeutschen Zeitung* verfasst hat, gibt es drei Stimmen: die des Opfers, die des Täters und jene des Beobachters. Und wie in den vergangenen zwei Jahren des Bürgerkriegs im ehemaligen Jugoslawien gibt es auch in LUSTMORD keine Leitern, nur Schlangen.

Ausgelöst wurden diese Texte aber auch durch Holzers Teilnahme an einem runden Tisch zum Projekt «Family Violence» für Liz Claiborne.[3] Gemeinsam mit vielen anderen der etwa 20 Mitglieder zählenden Gruppe geriet Holzer durch die Diskussion über die Gewalt gegen Frauen in der Familie so in Aufruhr, dass ihre Texte nun auch «von Frauen ausserhalb der Kriegsgebiete bevölkert» wurden.[4] Psychologie und Physiologie von «Schmerz, Leid, Wut» hatten zudem einen ganz unmittelbaren Hintergrund. «Im letzten Jahr ist meine Mutter gestorben, so schrieb ich über tote Frauen. Indirekt.»

Viele, einschliesslich meiner selbst, erfuhren zum ersten Mal von diesen Texten durch Zeitungsberichte über den Skandal, den das Titelblatt von Jenny Holzer für das *Süddeutsche Magazin* vom 19. November 1993 ausgelöst hatte. Auf schwarzen Grund war eine weisse Karte geklebt, die in roten Buchstaben verkündete: DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELLWACH. Im Innern des Magazins erstreckte sich Holzers LUSTMORD-Projekt über 30 Seiten.[5] Mag der Beitrag eines namhaften Künstlers für eine Zeitung sonst durchaus Beachtung finden, so sorgte dieser Fall für soviel mehr Aufsehen, weil Holzers Worte nicht in symbolischem Blutrot gedruckt waren, um damit die Gewalt gegen Frauen anzuprangern, sondern weil der Druckfarbe Blut beigemischt war, das acht deutsche und jugoslawische Frauen freiwillig gespendet hatten. Im Lande Gutenbergs hatte Holzer das geläufigste und demokratischste aller Druckerzeugnisse in eine ebenso totemhafte wie tabuisierte Form gebracht. Ein bislang vollkommen vertrauter Teil des Alltags (mit bis zu einer halben Million Lesern) war durch diese befremdliche Opfergeste unvermittelt zum schaurig-ungebetenen Gast geworden, den manch einer alsbald für eine tödliche Bedrohung hielt.

Die Arbeit förderte archetypische und ganz unmittelbare Ängste zutage: vor Blut, vor der weiblichen Blutung, vor Unreinheit, Krankheit oder Verwundung, vor dem Tod selbst und vor dem Ungewissen. Alte Konflikte vermengten sich mit Problemen der Gegenwart: ethnische Säuberung und «Reinrassigkeit», Bluttests, AIDS-Übertragung, der Krieg im ehemaligen Jugoslawien und der Skandal um HIV-infizierte Blutkonserven in Deutschland. «Als allerorten darüber berichtet wurde, entstand ein regelrechter Sturm im Wasserglas», sagt Holzer. «Die Reaktion war lächerlich. Eine grosse Pressekonferenz, irgendein Regionalgericht verhandelte über eine einstweilige Verfügung, Bedrohung für die öffentliche Gesundheit.»

Die Aufmerksamkeit, die sowohl die Titelseite als auch die Berichterstattung darüber erregten, löste genau die Diskussion über Gewalt gegen Frauen im ehemaligen Jugoslawien und andernorts aus, die Holzer sich erhofft hatte.[6]

3) Die «Family Violence Awareness Campaign» ist Teil der Frauen-Projekte, die von der Liz Claiborne Inc. initiiert und getragen werden. Es handelt sich um den Zusammenschluss von öffentlichen Initiativen, die in Zusammenarbeit mit der Regierung und Privatagenturen, Ortsgruppen und Künstlern Aktionen planen und durchführen. In San Francisco beispielsweise unterstützte die Gesellschaft die Gründung des ersten zentralen Notrufs für Gewalt in der Familie. Die Künstler Carrie May Weems, Margaret Crane, Jon Winet, Diane Tani, Susan Meiselas und Barbara Kruger gestalteten die Werbeplakate dafür.

4) Wo nicht anders vermerkt, stammen alle Holzer-Zitate aus Telephon-Interviews mit der Autorin vom 10. und 14. März sowie vom 2. April 1994. Telephon-Interviews mit Christian Kämmerling fanden am 28. März und 5. April 1994 statt.

5) Nach Anselm Kiefer, Francesco Clemente und Jeff Koons war dies der vierte Künstlerbeitrag im Magazin der *Süddeutschen Zeitung*. Christian Kämmerling, einer der Herausgeber des Magazins, führt die Entstehung der Serie mit dem Titel «Nummer 46» (denn sie erscheint jeweils in der 46. Woche des Jahres) auf eine Frage zurück, die er Anselm Kiefer am Telephon gestellt hatte. Er war auf der Suche nach einer Möglichkeit, künstlerische Arbeiten in einer effektiveren Form als nur auf zwei oder drei Seiten vorzustellen. Kiefer hatte daraufhin gefragt, warum Titelgeschichten immer als Text und nicht in Form von Bildern gestaltet werden.

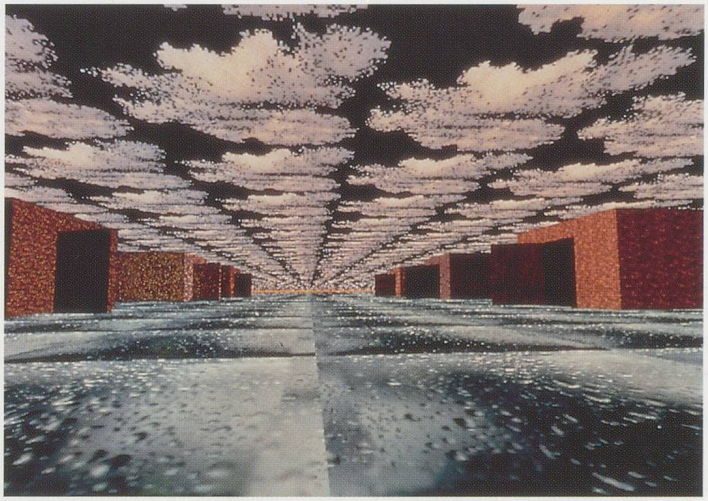
6) Auch wenn einige Berichte sich nur mit dem Sensationscharakter beschäftigten, sind Holzer und Kämmerling der Meinung, dass es die Boulevardpresse war, die das Thema mit ihrer Berichterstattung im wesentlichen transportiert hat. Laut Kämmerling diskutierten die Boulevardzeitungen eine ganze Woche lang unter fetten Schlagzeilen jeden Tag einen anderen Aspekt des Projekts und brachten es damit einer Million Leser nahe.

7) Beispielsweise berichtete die *Time* vom 29. November 1993 auf Seite 12, dass das Magazin «versucht, die Gewalt gegen Frauen im Krieg in 520 000 Leser-Haushalte zu bringen». Ausserdem stell-

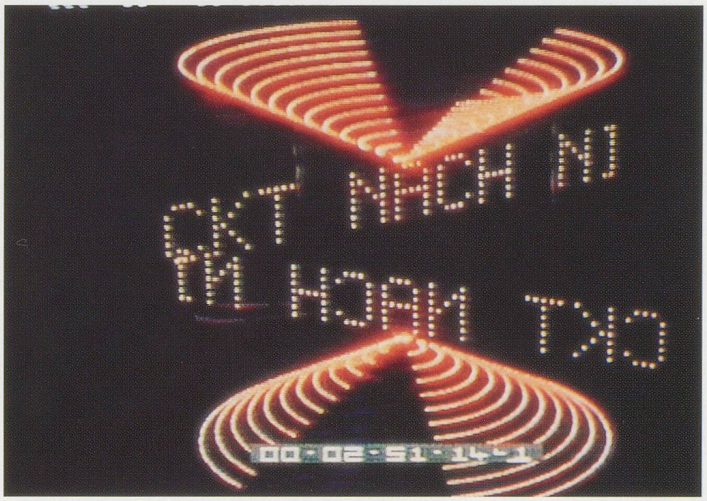
Nicht immer ging es dabei auch um die anderen, vielleicht sogar noch dramatischeren Teile ihres eigenen Projekts.[7] Denn abgesehen von dem Satz «Da wo Frauen sterben...», der aus der Sicht des Opfers formuliert ist, gab es auf der Innenseite der Karte noch zwei weitere Mitteilungen: Die des Täters – DIE FARBE IHRER OFFENEN INNENSEITE REIZT MICH SIE ZU TÖTEN – und die des Beobachters – SIE FIEL AUF DEN BODEN MEINES ZIMMERS SIE WOLLTE BEIM STERBEN SAUBER SEIN ABER SIE WAR ES NICHT.

Diese hart an die Grenze gehenden Worte, eine Eröffnungssalve für das, was im Magazin selbst folgte, waren eine ziemlich unverblümte Einladung, gedruckt auf gewöhnlichem, «informellem» Briefpapier im Standardformat. Auch die Texte selbst erschienen wie beiläufig mit einem Filzstift hingeschrieben, aussen die rote Botschaft, innen die schwarze, alles mit Grossbuchstaben in jeweils anderer, aber immer ziemlich einfacher «Handschrift», die selbst in den Augen eines Graphologen als einigermassen banal gelten dürfte.

Die Innenseiten von LUSTMORD wirkten, zumindest auf mich, weitaus stärker durchgestaltet, schockierender und gewalttätiger als Holzers Titelseite. Auch hier sind wieder alle drei Textarten durchgeführt. Diesmal wurden sie jedoch mit Filzstift auf Menschenkörper geschrieben. Die farbigen Nahaufnahmen, die im Anschnitt reproduziert sind und jeweils über die ganze Seite gehen, füllen Blatt um Blatt mit einem Hautfeld; man sieht Haare, Poren und Unreinheiten in entsprechender Vergrösserung, wobei sich aber keine einzelnen Körperteile ausmachen lassen. Meist sind die Texte mit schwarzer te sie fest, dass für den Druck der Titelseite Blut von freiwilligen Spenderinnen verwendet worden war, und dass viele dieses Vorgehen für «zu sensationell» hielten. «Abstossend und absurd» fand Peter Heimer vom Deutschen Roten Kreuz die Aktion. Der Hamburger Modedesigner Wolfgang Joop hingegen, der das Projekt finanziell unterstützt hat, fragte: «Was sind das für Zeiten, wenn ein einziger, mit freiwillig gespendetem Blut gedruckter Satz mehr schockiert als die unablässige Flut von Bildern, die reales Blutvergiessen zeigen?» Es wurde nur die Titelseite abgebildet.



JENNY HOLZER, WORLD II, 1993, virtual reality designed, interactive environment. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK



8) An welcher Stelle (und das heisst zu welchem Zeitpunkt) man beim Lesen des Magazins erfuhr, womit die Titelseite gedruckt wurde, war für die Rezeption von entscheidender Bedeutung. Wenn man nicht von vornherein wusste, was man in den Händen hielt und den Hinweis erst nach dem Anfassen las, konnte man sich durch die vorenthaltene Information getäuscht, hinters Licht geführt, betrogen fühlen, was die vielfältigen Reaktionen auf die Titelseite noch verkomplizierte; es entstand ein metaphorisches Schuldgefühl, das Gefühl, «Blut an den Händen zu haben», das Unbehagen, mit dem Blut eines Unbekannten in Berührung gekommen zu sein. Die Information erschien im Inhaltsverzeichnis und dann noch einmal in der Mitte des Magazins.
Vor der Veröffentlichung wurden Chemiker, Mediziner und Rechtsanwälte zu medizinischen, ethischen und rechtlichen Bedenken befragt. Das Blut stammte von freiwilligen Spenderinnen und

oder blauer Tinte geschrieben, nur hin und wieder gibt es eine etwas kunstvollere Kombination von Rot und Schwarz. Und so wirken sie wie die Markierungen, die der Metzger auf dem Fleisch anbringt, oder wie die Zahlen, die man den Gefangenen der Konzentrationslager einbrannte.

Vielleicht rangiert der Tastsinn gleich nach dem Geruchssinn als primärem Instinkt, Informationsempfänger und Schutzmechanismus. Und der widersprüchlichen Fähigkeit, einerseits Gefahr zu signalisieren und andererseits Behagen und geistige Kraft zu vermitteln (die Handauflegung bei Priesterweihe und Krankenheilung, die tiefe Geborgenheit und intime Vertrautheit zwischen Kind und Eltern), entspricht eben jene Aufspaltung von Vertrautem und Fremdem, in die Holzers Projekt uns führt. Genau in der begrifflichen Umkehrung dessen, was dem Anschein nach und was tatsächlich berührt wird, liegt der Doppeleffekt dieses Projekts. Die Photos im Magazin künden von einer Hand, die den Körper verunstaltet hat, lösen Erinnerungen und Assoziationen an andere Körper, andere Zeiten aus. Die bedruckte Karte aussen, die nur solange harmlos wirkt, bis man den Hinweis im Heft gelesen hat, und ein Hinweis im Innern darauf, woraus die Druckfarbe besteht und wie sie ungefährlich gemacht wurde, sind eine potentielle bzw. als real erlebte Gewalt gegen die – eigene – Hand.[8)]

Holzer selbst reagierte auf die Sensationswirkung ihrer Arbeit und die entsprechende Berichterstattung fol-

JENNY HOLZER, from TRUISMS AND THE SURVIVAL SERIES / aus den BINSENWAHRHEITEN UND DEN ÜBERLEBENSSERIEN. MARQUEES 42ND STREET, NEW YORK

JENNY HOLZER, UNTITLED (from LUSTMORD), 1993–94, hand-embossed leather and wood structure, 12½ x 13 x 18½", 3-D volumetric LED display signs, each sign 35 x 27 x 27" / OHNE TITEL (aus LUSTMORD), 1993–94, handgeprägte Leder- und Holzstruktur, 31,8 x 33 x 47 cm, digitalisierte Zeichen, 89 x 68,5 x 68,5 cm jedes Zeichen, Installation Barbara Gladstone Gallery, New York.

gendermassen: «Ich fand es schrecklich, aber es entsprach dem Ereignis. Ich versuche, mir über den Text und das, was ich empfinde, klarzuwerden. Ich habe mich elend gefühlt. Schliesslich war das keine Zirkusnummer.» Sie schreibt weiter an den LUSTMORD-Texten und hat bis jetzt erst einen Viertel der Arbeit hinter sich gebracht.

Von Anfang an gehörte es zu Holzers Praxis, die Texte in immer wieder neuem Kontext oder in unterschiedlichen Medien zu präsentieren. Zwischen der ersten Planung und der schliesslichen Realisierung der LUSTMORD-Texte in der *Süddeutschen Zeitung* hat Holzer diese in einem *Virtual Reality*-Projekt verwendet und in ihren jüngsten Galerie-Installationen gezeigt.[9] In ihrer 1993 entstandenen *Virtual Reality*-Arbeit «World II» (die manchmal auch mit «Virtual Bosnia» betitelt wird) beschreibt Holzer ein Gefühl, als flöge man über eine weite Fläche und sähe dabei verschiedene Dörfer, manche mit kreisförmig angeordneten Häusern, manche mit Hausreihen, wieder andere mit Kasernen. Dem lagen zum Teil Photos von ländlichen Häusern und Dörfern in Jugoslawien zugrunde, die Holzer in *Newsweek* gesehen hatte. Ruhige Stimmen rezitieren die LUSTMORD-Texte. Bei der Installation in der New Yorker Barbara Gladstone Gallery im Mai 1994 waren die Worte auf verschiedene Weise erfahrbar, nicht mit Blut oder auf Fleisch, nicht in der unkörperlichen «Sensurround»-Erfahrung virtueller Realität, sondern auf Ledertafeln in einem Kettenmuster geprägt, die eine jurteähnliche Konstruktion mit einem Tonnengewölbe darin säumen, und als elektronische 3D-Bildsensoren, «zylindrisch, penisförmig, wie es sich in diesem Fall gehört. Der Text erscheint, wie bei einem Hologramm, dreidimensional. Die Bildsensoren stehen auf zylinderförmigen Podesten. Harte, phallische Dinger. ... Einer der Bildsensoren steht

wurde auf Hepatitis und HIV getestet, anschliessend abgekocht, um Krankheitserreger abzutöten. (Dr. Marcell Heim, der Leiter des Zentrums für Bluttransfusion an der Universität Magdeburg, überwachte den Vorgang. Laut Kämmerling hat Heim darauf hingewiesen, dass die mittelalterliche Methode des Abkochens, also des Kochens mit Wasser, die effektivste Methode überhaupt darstellt.) Das rote Hämoglobin mischte man anschliessend mit Druckfarbe, dann wurden die Karten separat gedruckt und von Hand auf die halbe Million Exemplare aufgeklebt.

9) Eine Installation der Photos und elektronischen Bildsensoren war im November 1993 im Münchner Haus der Kunst und im Bergener Kunstmuseum, Bergen, Norwegen, von März bis Mai 1994 zu sehen. Die LUSTMORD-Photos werden in der Ausstellung *World Morality* in der Kunsthalle Basel gezeigt.

in der Hütte – als würde jemand im Haus warten –, ein anderer steht drohend vor der Tür.»

Das Bild des Hauses spielt in den muslimisch-jainistischen Varianten des indischen Schlangen-und-Leitern-Spiels eine wichtige Rolle, denn, wie Topsfield schreibt, ist es «das Ziel des Spiels, nach Vaikuntha zu gelangen (dem Sitz Visnus, auch Visnuloka genannt).»[10] Auf dem Weg dorthin sind verschiedene Architekturstile detailgetreu dargestellt. Topsfield erwähnt mehrere Häuser mit Mughal-Spitzbögen. Für Holzer war das Haus der Ort des LUSTMORDS, das zentrale Bild: «Frauen, die aus den Häusern gezerrt werden, in ihren Häusern vergewaltigt werden, deren Häuser in Brand gesteckt werden.» Dass Holzer zu ihrem jurteähnlichen Haus auf dem Weg über die virtuellen Häuser aus «World II», die wiederum nach den digitalisierten Bildern von Zeitungsphotos entstanden, gelangte, hat etwas von einer eigenartigen Odyssee durch die Kunstmechanismen des postmechanischen Zeitalters der Reproduktion. Zudem ist es ein Teil jener Spur, die der Ungeheuerlichkeit eines gnadenlos terrorisierten Landes folgt.

Holzer hätte es vorgezogen, mit den Leder-Texttafeln einen bereits vorhandenen Raum zu säumen; aber da es in der Barbara Gladstone Gallery keinen entsprechenden Raum gab, entschied sie sich, ihren eigenen zu bauen. Und dabei wird eine gewisse Ambivalenz, ja Unsicherheit spürbar: «Es ist schon etwas verschwenderisch, ein Haus zu bauen», sagt Holzer dazu. Doch die Tatsache, dass das Haus transportierbar ist und sich die Ledertafeln zerlegen lassen, rechtfertigt für die Künstlerin den Aufwand. Und wenngleich das Haus eher einem pragmatischen denn einem spirituellen Impetus entspringt, erkennt Holzer darin doch auch eine Art ritueller Geste des Bauens, die dem Bedürfnis nach Ausdruck entspringt. Zudem wäre es nicht das erste Mal, dass eine Holzer-Installation auf einen religiösen Versammlungsort, auf einen Kult-Ort anspielt. Ihr erstes Gesamt-Environment aus dem Jahre 1986 präsentierte Texte aus ihrer UNDER A ROCK (Unter dem Felsbrocken)-Serie zum einen als Steininschrift und zum anderen als Leuchtschrift. Die Reihen aus Granitbänken standen wie Kirchenbänke vor einer einzelnen elektronischen Leuchtschrift, die wie eine Mischung aus Priester und Fensterrosette wirkte. 1987 installierte sie bei der 8. Documenta LAMENTS (Klagen): Mit Inschriften versehene Sarkophage wurden von zwei wie Wachen dastehenden, vertikalen LED-Leuchtschriften flankiert. Die Installation zur Biennale in Venedig hingegen erinnerte mit den von Bänken gesäumten Räumen und den vielen Bekenntnissen in der Mitte an Struktur und Inhalt einer Quäker-Versammlung (keineswegs jedoch an die Schmucklosigkeit eines solchen Versammlungshauses).[11] Im Kontext ihrer LUSTMORD-Installation gemahnen die transportable Leder-Holz-Konstruktion und die elektronischen 3D-Bildsensoren – dem Veranstaltungszelt eines reisenden Predigers ähnlicher als einer steinernen Kathedrale – an irdische Höllenregimes, Vertreibungen und auch an das Bedürfnis nach Identität, Ritus und Schutz, das Architektur zu befriedigen hat. Isoliert innerhalb des Galerieraums, lässt Holzers selbstgebaute Struktur sich im visuellen, räumlichen und symbolischen Sinn

10) Topsfield, S. 204.

11) Michael Auping diskutiert die kapellenhaften Räume von Holzers «Venedig-Installation» und interpretiert sie als Allegorie einer geistigen Reise, «deren letztendliches Ziel es ist, eine wirkliche Hölle auf Erden zu verhindern». Bei seiner Erörterung der Spiritualität in Holzers Werk macht er eine Feststellung, die wie ein Vorgriff auf ihr Projekt mit der *Süddeutschen Zeitung* wirkt: «Nietzsche hat beobachtet, dass unter den vielen Anzeichen des modernen Wandels das Zeitunglesen an die Stelle des täglichen Gebets getreten war.» (Auping, «Reading Holzer or Speaking in Tongues», *Jenny Holzer: The Venice Installation,* Buffalo, New York: Albright-Knox, Art Gallery, S. 29.)

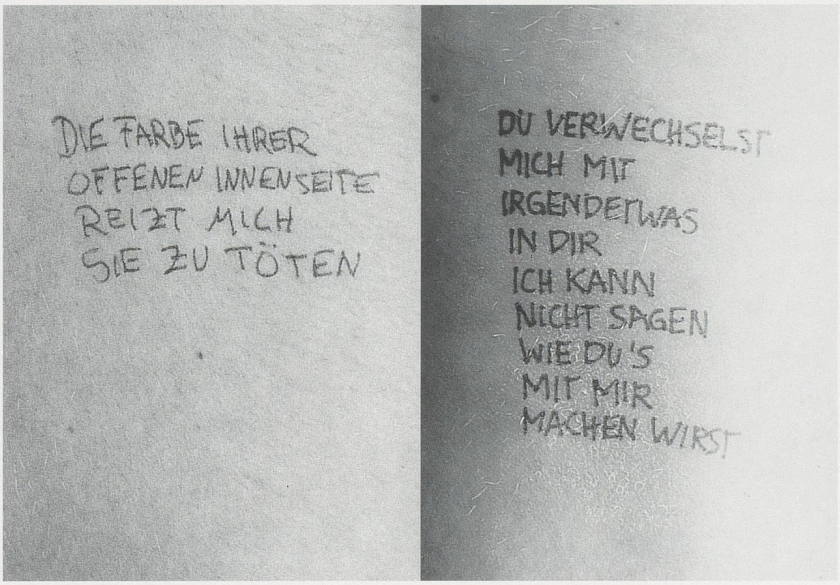
12) Auch in einem anderen Kinderbuch-Klassiker kommt der «Pilgrims Progress» vor: in Louisa May Alcotts *Little Women.* Im ersten Kapitel mit dem Titel «Playing Pilgrims» wird das Buch von den sinnigerweise so genannten Marstöchtern diskutiert; Jo, Meg, Beth und Amy spielen es auf ihrem Weg vom Keller zum Dachstuhl durch. Erst später erkannten wir vielleicht einen Zusammenhang zwischen ihrer Ausdauer, den Prüfungen von Krankheit und Tod und ihrem abwesenden Vater und bekamen eine Vorstellung davon, was das alles mit einem Bürgerkrieg in weiter Ferne zu tun haben könnte. Bedeutsamerweise ist das Heim der zentrale Ort, an dem die Allegorie erzählt und dieses Sittenspiel ausgetragen wird.

interpretieren; durch die Art der Beleuchtung ist sie zudem gleichermassen sakral und profan.

So wie heute «Snakes and Ladders» gespielt wird, ist es ein profanes Spiel. Ohne Text, vor allem ohne den sakralen Ort am oberen Spielfeldrand, ist es praktisch ohne Sinn und Verstand. Es ist nicht so sehr eine Pilgerreise zu Erleuchtung und Erlösung, sondern vielmehr ein sisyphushafter Kreislauf: den einen Weg hinauf, den anderen wieder hinunter, und dann das Ganze wieder von vorn. Im Amerikanischen wird das Spiel oft «Chutes and Ladders» [Rutschbahnen und Leitern] genannt. Dabei ist an die Stelle der paradiesischen Schlange ein industrieller Apparat getreten, so dass selbst die symbolische Erinnerung an den geistlichen Ursprung getilgt ist.[12] (Topsfield stellt fest, dass auch in Indien das weltliche Spiel an die Stelle der sakralen Version getreten ist.)

Ich wollte wissen, ob Holzer das Spiel als Kind gespielt hat, oder ob ihre kleine Tochter es heute tut – eine akademische Frage natürlich, nur um die Idee dieses Textes, dieses Themas, abzurunden und Werke zu verstehen, von deren Funktion und spiritueller Absicht uns Jahrhunderte, um nicht zu sagen Welten trennen. Ihre Antwort war mehr als akademisch. «Erst durch Lili habe ich ‹Chutes and Ladders› kennengelernt; das Spiel interessiert sie übrigens nicht. Schlangen wären ihr wahrscheinlich lieber. Ich habe es als Kind nie gespielt. Ich finde, es ist ein deprimierendes Spiel … Man rutscht ohne jeden Grund nach unten.» Im Hinblick auf den tieferen Sinn des Spiels lassen sich Holzers Worte als Krux der geopolitischen Realitäten von LUSTMORD verstehen.

(Übersetzung: Nansen)



JENNY HOLZER, from LUSTMORD picture series, SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, Magazin, No. 46/1993.
The color of her inside is enough to make me kill her.

You confuse me with something that is in you. I will not predict how you want to use me.

JENNY HOLZER

WITH YOU INSIDE ME COMES THE KNOWLEDGE OF MY DEATH, 1994

Silberring in Schlangenform mit Inschrift, Sterlingsilber 925/000 matt, Schleuderguss, handbearbeitet, Ausführung Patrick Muff, Köln, Holzkassette mit Filzeinlage, 4 x 8,7 x 5,3 cm, Ed. 75, signiert und numeriert.

WITH YOU INSIDE ME COMES THE KNOWLEDGE OF MY DEATH, 1994

Silver snake ring with inscription, sterling silver, 925/000, matt, centrifugal cast, hand-finished, produced by Patrick Muff, Cologne, felt-lined wooden case, $1^{5}/_{8} \times 3^{3}/_{8} \times 2^{1}/_{8}$", Ed. 75, signed and numbered.