Annette Urban

Daten, Atmosphären, Texte – Künstlerische Erfahrungsräume und Virtualisierungen des Literarischen

https://doi.org/10.1515/jlt-2023-2006

Abstract: This article deals with contemporary interweavings of literature and visual art. It asks to what extent they include their own form of mediation of the literary and can be relevant in terms of literary theory. This is prompted by the currently diagnosed migration towards ›Literature's Elsewheres‹ (Annette Gilbert), which, within the omnipresent digital culture, leads away from its traditional media and places. As one of these refuges, the art museum has already come into focus. In addition to being a shelter, it also promises to be a site of reinvention for literature because it offers different modes of presentation, display structures, and modes of experience. Nevertheless, while the literariness of media art has already been explored (Claudia Benthien et al.), less consideration has been given to the spatializing means of exhibition display and, in particular, art installation. Particularly revealing are those examples that attempt to connect the museum and the digital elsewhere of literary writing. For this second site of transformation is usually considered as part of the mass-practiced digital reading-writing culture, so that bridges to the visual arts emerge primarily through related conceptual approaches of appropriation rather than through the specific experiential framework of the art context.

As a starting point, therefore, serve theses on the writing of contemporary artists understood as a practice of appropriation that increasingly involves publication gestures and mediation performances (Stefan Römer). Thus, artistic appropriations of literature and poeticized theory can be brought into view, which are performed in physical as well as virtual spaces and, for this purpose, are subjected to a process of datafication as two selected works of contemporary art show. In addition, the concept of atmospheres anchored in recent aesthetics, literary and media theory proves helpful in approaching such examples. For as »spheres of sensed bodily presence« (Gernot Böhme), they imply a mediation-relevant concept of aesthetic experience that privileges body-bound presence over hermeneutics and also open up a different reality of literature (Hans Ulrich Gumbrecht). At the same time, as a concept linked back to space it enables an expanded understanding of space/

Kontaktperson: Prof. Dr. Annette Urban: Ruhr-Universität-Bochum, Kunstgeschichtliches Institut, E-Mail: annette.urban@rub.de

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

body/object ensembles and can be intertwined with theories of atmospheric media including their immersive environments (Tim Othold).

On this basis, the first main part of the article explores the tendencies towards conceptualization, spatialization, and the performative, which are particularly at work in the intermediation of literature and the visual arts. A common point of reference here is the conceptual as uncreative writing of Kenneth Goldsmith, which shows distinctive publication performances and uses of the physical space of art exhibitions. In order to further ground forms of the spatial-installative exhibition of literature in literary theory, recourse is made to Roman Jakobson's reflections on meaning in poetic language, which is evoked by the very positionality of words and the equivalences they evoke (Heike Gfrereis). Furthermore, it is necessary to briefly define the relationship between literature and visual art in the sign of the digital, which still favors their entanglement due to the detachment from the printed text. The paragons proclaimed by Goldsmith, which aim at a competition in terms of avant-gardism as well as digital-cultural contemporaneity, only seem informative because they promote an equation of writing, reading, and theorizing and thus imply a circular but also quite closed model of mediation among writers as readers and critics of themselves. Beyond this, the premises of fluid boundaries between the arts and of an»interdisciplinary and audio-visual method of language work« (Catherine Bergvall) are more profitable for analyzing reciprocal mediations, going back to Katherine N. Hayles and her early genre-spanning definition of digital art with the core characteristic of the literary instead of textuality. Regardless of the now multimodal research agenda (Thorsten Ries) and the conceptualization of digital literature/art as ›speech before our eyes‹ that focuses on an embodied literary experience (Brooke Belisle), however, screen-based images often remain in the foreground.

Concerning the spatialized-environmental entanglements of art and literature, the theorization of the ›text as event‹ provides some more clues. Following reflections on the digital poem (Katherine N. Hayles), it has been further developed for the sublinguistic calm technologies of ubiquitous computing (Roberto Simanowski). While the resulting ›culture of presence‹ is seen as a-semantization, the two artworks by Pierre Huyghe and Jazmina Figueroa in the second main part give rise to discuss whether these antagonisms must be maintained. Selected for this purpose are Huyghe's exhibition, which transfers Edgar Allan Poe's novel *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucke*t into a so-called musical staged on the three floors of the Bregenz Kunsthaus, and, a lecture performance that Figueroa conceived for the virtual replica of an exhibition space at the Center for Art and Media (ZKM) Karlsruhe. The two artworks can be examined as paradigmatic surrounding textual atmospheres, each of which performs its own specific virtualization of the literary. In Huyghe's case, his exhibition presents an already datafied but largely pre-digi-

tal artistic staging of a classic of world literature literally condensed into artificial weather events. Figueora, in turn, transfers such a score into a VR environment, where it allows for an individually navigable listening experience of her spatialized spoken words, which present a motivically condensed, poeticized appropriation of theoretical fragments and mythological themes. In conclusion, these exemplary artistic fusions of the museum and digital elsewhere of literature are considered regarding their forms of storage and temporality, which enable a re-experiencing of texts as atmospheric presence-events.

Schlagworte: *digital art/digital literature*, Aneignung, Vermittlung, Textappropriation, konzeptuelles Schreiben, Medienumgebungen

»We have nothing to do with literature, but we are quite capable,
when the need arises, of making use of it like everyone else.«
(Bureau de Recherches Surréalistes 1989, 240 f.)

»Sometime in the near future it may be necessary
for the writer to be an artist as well as for the artist to be a writer.«
(Lippard 1971, 275)

1 Reziproke Vermittlungen von bildender Kunst und Literatur

Wenn es um die konstitutive Rolle geht, die Vermittlung statt zu einem Begleitphänomen zu einem integralen Moment von Literatur macht, und um die daraus folgenden Konsequenzen für die Literaturtheorie, dann mag der Blick in die bildende Kunst zunächst wie ein zusätzlicher Brückenschlag erscheinen. Schließlich werden dadurch Vermittlungen eher noch potenziert, und es kommen womöglich andere Auffassungen und Praktiken hiervon ins Spiel, die weniger klärend als verkomplizierend wirken. Doch schon die vorangestellte Verlautbarung des Bureau de Recherches Surréalistes und das Statement von Lucy Lippard, das heißt die Äußerungen einer Künstlergruppe und einer Kritikerin/Kuratorin, rufen nicht nur zwei besonders fruchtbare Phasen der Annäherung beider Kunstformen im 20. Jahrhundert in Erinnerung. Sie deuten vor allem darauf hin, dass dies nicht unwesentlich mit veränderten Gebrauchsweisen und Wechseln der im jeweiligen Betrieb vorgesehenen Positionen, kurzum mit Aneignen und Vermitteln zu tun hat. Hieraus ergeben sich zum einen Berührungspunkte mit literaturtheoretischen Erwägungen, die angesichts der diversen Ausweitungen des angestammten Litera-

turbegriffs als Kernmerkmal des neu zu bestimmenden Literarischen eine gemeinsame »pragmatische[] Tendenz« ausmachen (Winko/Jannidis/Lauer 2009, 11). Und zum anderen trifft sich dies mit kunstwissenschaftlichen Ansätzen zum Schreiben als Praxis bildender Künstler:innen, die Stefan Römer grundlegend durch »wechselseitige Aneignungsprozesse« charakterisiert sieht (Römer 2012, 49) und für die er mit Blick auf die Gegenwart die zunehmende Verschränkung mit kommunikativen Handlungen und Veröffentlichungsgesten betont (vgl. ebd., 56). Dass sich beide Perspektiven produktiv verbinden lassen, findet sich durch jüngere kultur- und literaturwissenschaftliche Forschungen bestätigt, die sich unter der Frage der zeitgenössischen »literariness« der Medienkunst zuwenden (Benthien/Lau/Marxsen 2019).

Innerhalb der zeitgenössischen Kunst hat sich Lucy Lippards Prognose, die J. Emil Sennewald 2013 als Vorbotin der aktuellen Verschränkungen aufruft (vgl. Sennewald 2013, n.p.) tatsächlich insoweit eingelöst, als Künstler:innen immer selbstverständlicher als Schreibende tätig sind. Diese in den 1960/70er Jahren wurzelnden Praktiken, die die mit der Autonomie der Kunst ausdifferenzierten Bereiche von Kunstproduktion, Ausstellungswesen und Kunstkritik hybridisieren, stellen sich in Opposition zu der im Modernismus der Jahrhundertmitte ausdrücklich anti-literarischen Kunst. Sie schließen an eben jene historischen Avantgarden an, in denen Surrealisten mit Dichtern verwechselt werden konnten bzw. tatsächlich solche waren, und auch schon Futuristen und Dadaisten eine Kunst der befreiten Worte bzw. der Lautgedicht-Performances pflegten. Heute noch weitaus mehr als damals bereits sind schreibende Künstler:innen dadurch nicht nur zu Literat:innen geworden. Vielmehr besetzen sie gleichzeitig die Positionen von Kurator:innen, Kritiker:innen und Kunstvermittler:innen mit, bei denen das Textproduzieren im Kunstbetrieb gemeinhin angesiedelt ist. In dieser Hinsicht lohnt es, dem Verhältnis von vermittelndem und/als werkförmigem künstlerischen Schreiben genauer nachzugehen. Es ist trotz Römers Befund von miteinander verflochtenen künstlerischen Schreib- und Veröffentlichungsgesten oftmals unterbelichtet geblieben, was nicht zuletzt mit der Bearbeitung von Vermittlungsfragen in separierten Forschungszweigen[1] zu tun hat.

Es soll also im Folgenden darum gehen, aktuelle Verschränkungen von bildender Kunst und Literatur als Ineinander-Vermittlungen zu verstehen, die im Zuge ihrer Reflexionen, was Kunst und Literatur (anderes) sein können, die jeweils unterschiedlichen Praktiken, Dispositive, Akteurspositionen und institutionellen Felder ihrer Vermittlung produktiv machen. Dieser Zugang erscheint umso notwendiger angesichts des gegenwärtigen Zustands der Literatur, deren angestammte

1 Vgl. die Forschungen zu Vermittlung, ästhetischer Bildung, Kunstpädagogik u. a. von Nora Sternfeld, Carmen Mörsch und Martina Leeker sowie aus der Kunstsoziologie und politischen Theorie u. a. von Ulf Wuggenig und Gerald Raunig. Vgl. zur Kunstvermittlung 2.0 u. a. Leeker 2018.

Orte und an materielle Träger gebundene Medien wie das Buch durch ubiquitäre digitale Praxen obsolet zu werden drohen und die sich folglich andere Felder erschließen muss. Annette Gilbert konstatiert demgemäß eine paradigmatische Verlagerung hin zu *Literature's Elsewheres* (vgl. Gilbert 2018), denen sich die Fachdisziplin entsprechend zuzuwenden hat. Eines dieser Felder wird naheliegender Weise mit eben jener digitalen *reading-writing culture* als Domäne eines partizipativ-entprofessionalisierten massenhaften Schreibens identifiziert, das Florian Cramer zufolge schon früher einen »frischen Wind digitaler Alltagskultur ins elektronische Schreiben« (Cramer 2016, 28) und in die akademisch geprägte *Electronic Literature* (vgl. Tabbi 2017) gebracht habe. Daneben aber ist als ein weiteres bisher exterritoriales, inzwischen zukunftsträchtiges Anderswo für die Literatur auch das Kunstmuseum in den literaturwissenschaftlichen Fokus gerückt, ohne dass mit Blick auf diese ihrerseits unter Legitimationsdruck und elitärem Distinktionsverdacht stehende Institution der inhärente Widerspruch zwischen beiden Refugien explizit zum Thema würde. Die neuen konzeptuellen Räume der Literatur werden oftmals – wie auch bei Gilbert – in Rückbindung zu den Örtern der Bücher und zur Buchseite diskutiert; digitale Publikationspraktiken sowie Co-Kreation wiederum werden auf die daraus resultierende Spannung zwischen Werkautonomie und Werksozialität sowie die problematisch gewordene Werkidentität hin perspektiviert. Weniger Berücksichtigung erfährt unterdessen, dass die Literatur, die sich ihr Anderswo innerhalb von Museen und Kunsträumen erschließt, dort verräumlichenden Praktiken des Ausstellens und der installativen Kunst, u. a. durch literaturappropriierende bildende Künstler:innen, unterzogen wird und dabei sogar Allianzen mit ihrem vermeintlich antithetischen, digitalen Anderswo eingeht. Diese Ausblendung hängt nicht zuletzt mit der Genese der *digital* bzw. *new media art* zusammen, die auf die noch stark text- und kommunikationsbasierte sowie am Code interessierte *net art* der 1990er Jahre zurückgeht, so dass letztere bisweilen sogar – folgt man McKenzie Warks Urteil von 2002 – als die bessere Dichtung gelten und mit ihren *codeworks* der arrivierten elektronischen Literatur den Rang streitig machen konnte (vgl. Cramer 2016, 27). Entsprechend wird digitale Literatur heute vielfach im Kontext künste-übergreifender, ihrerseits oft approprierender Konzeptualismen diskutiert – mit Kenneth Goldsmiths *conceptual writing* als Paradebeispiel, was sowohl an *codeworks* (vgl. Bajohr 2016) als auch an die (Kopier-)Praktiken sozialmedialer Kommunikation mitsamt ihrer Textzirkulation und Affektökonomie anschließt.

Demgegenüber sollen in diesem Beitrag zeitgenössische künstlerische Arbeiten untersucht werden, die eine andere Ebene von Literatur in digitalen Umgebungen ins Spiel bringen und für die ihnen inhärente Vermittlungsleistung – so die Ausgangsthese – die Potenziale des Ausstellens und Installierens im Raum aktivieren, wie sie im Kern der bildenden Kunst zu eigen sind. Während das erste Bei-

spiel, Pierre Huyghes Bregenzer Ausstellung *L'Expédition scintillante* (2002), einen literarischen Referenztext einer physischen, baulich bestimmten Umgebung unterlegt und dafür sowohl atmosphärisch als auch datenförmig kondensiert, instrumentiert Jazmina Figueroas Lecture Performance *Call Signs* (2021) die virtuelle Replik einer Museumssituation als Resonanzraum für ihre poetisierte Rede. Von Interesse sind in beiden Fällen Formen der (prä-)digitalen Virtualisierung, für die im Unterschied zu sozialmedialen Kommunikationsumgebungen die Dimensionen (körperlich-)räumlicher Erfahrung und des zu durchlaufenden Raums maßgeblich sind, ohne dass sich das Literarische in ihnen deswegen notwendig als *storytelling* in virtualisierten Welten nach dem Modell von Gaming oder kinematographischer Erzählräume (vgl. Brillenburg Wurth 2012) ausprägte. Für die Untersuchung dieser besonderen Spielart soll hier das Konzept von Atmosphäre(n) herangezogen werden. Denn es stellt mit Blick auf Vermittlung in ihrer ebenso rezeptions- wie produktionsästhetischen Dimension einen bestimmten Begriff von ästhetischer Erfahrung bereit, geht man von Gernot Böhmes Definition als »Sphären gespürter leiblicher Anwesenheit« (Böhme 2006, 49, zit. nach Rupert-Kruse 2013, 11) aus. Und es impliziert zugleich, mit Hans Ulrich Gumbrecht betrachtet, den Verweis auf eine andere Wirklichkeit der Literatur, die sich primär über Präsenz statt über hermeneutische Sinn-Erschließung einstellt (vgl. Gumbrecht 2017, 15). Als Kernkonzept einer neueren Ästhetik, die bei Böhme programmatisch die Sensibilität für ästhetisierte Alltagsumwelten sowie eine ökologisch bedrohte Natur verbindet (vgl. Böhme 2013), ist dem Erfahrungsbegriff eine starke Rückbindung an den Raum inhärent oder besser noch, wie Tim Othold betont, ein Schlüssel für ein erweitertes Verständnis von Raum-/Körper-/Objekt-Ensembles, das sich sowohl für immersive Medien als auch das Internet der Dinge in Anschlag bringen lässt (vgl. Rupert-Kruse 2013, Othold 2017). Gerade diese Komplementarität atmosphärischer und mediatisierter Umwelten, die im Anschluss an Böhme über die »räumliche Eingelassenheit« hinaus als Katalysator für nicht-anthropozentrische »neue Subjektivitäten und Objektivitäten« (Othold 2017, 113) zu fungieren vermag, kann für das hier umrissene Phänomen erkenntnisleitend sein. Auf dieser Basis soll im zweiten Teil mithilfe exemplarischer Werkanalysen zu den ausgewählten Arbeiten von Pierre Huyghe und Jazmina Figueroa die Frage beantwortet werden, in welcher Weise künstlerische Erfahrungsräume Textfragmente im Durchgang durch deren Verdatung als Atmosphären re-inszenieren. Übergeordnetes Ziel ist es zu zeigen, welche Vermittlungen solchen Virtualisierungen des Literarischen als bisher wenig berücksichtigter Ausprägung digitaler Literatur inhärent sind.

1.1 Konzeptualisierung, Verräumlichung und Performativ-Werden künstlerischen Schreibens

Bevor in diesem ersten Teil ausführlicher auf die theoretischen Implikationen von Text als Atmosphäre und (virtueller) Umwelt eingegangen wird, erscheint unter der Maßgabe, die skizzierten künstlerischen Erfahrungsräume des Literarischen besser zu erfassen und in den Diskurs um digitale Kunst und Literatur zu integrieren, zuerst einmal eine genauere Konturierung der bisher grob umrissenen Parameter und ihrer vermittelnden Aspekte hilfreich. Als solche Parameter, die eine Ineinander-Vermittlung von bildender Kunst und Literatur befördern, lassen sich die Tendenzen zur Konzeptualisierung, Verräumlichung und zum Performativ-Werden einkreisen. Wenn es um Strategien der Konzeptualisierung geht, die in beiden Künsten Verwendung finden, betrifft dies häufig die Wiederverwendung, Aneignung bzw. den Gebrauch existierender Texte, die sich im Digitalen noch forcieren. Auffallend ist überdies, soviel sei vorweggenommen, dass dabei nicht selten mit einer Theoretisierung des Literarischen oder einer Literarisierung von Theorie gearbeitet wird, was sich mit Forschungen zur Textappropriation sowie künstlerischen Theorieproduktion berührt (vgl. Amslinger 2012, Krause-Wahl 2014) und für die hier zur Debatte stehende literaturtheoretische Valenz von Vermittlung von besonderem Interesse ist. Mit Blick auf das Verräumlichen und Ausstellen ist zu bedenken, dass diese Tendenzen zwar im Bereich der bildenden Kunst und deren künstlerisch-musealen Ko-Produktionen starke Wurzeln haben, aber mit Praktiken des Verklanglichens, Performativ-Werdens und der *spoken words* verflochten sind, die ebenfalls – wie auch die Forschungen zur Literarizität in der Medienkunst zeigen (vgl. Benthien/Lau/Marxsen 2019) – in die bildende Kunst zurückspielen. Im Zuge der knappen Konturierung dieser zentralen Parameter werden nicht zuletzt Bestimmungsversuche des Verhältnisses von digitaler Kunst und digitaler Literatur anklingen, um dann mit Überlegungen zum digitalen Text zwischen Event und Atmosphäre mitsamt seinen Präsenz-Versprechen und privilegierten Erfahrungsmodi diesen ersten Teil abschließen.

In seinem kurz erwähnten Text von 2013 bringt J. Emil Sennewald das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst auf den Punkt, indem er ein Interview mit Kenneth Goldsmith als prominentem Vertreter zeitgenössischer experimenteller Literatur und dem Kurator Maurice Copeland zugrunde legt, der für neue Formen ausstellungsbegleitender Texte und das Kuratieren von Kunstausstellungen anlog zu Prozessen des Schreibens bekannt geworden ist. In der Tat kann Goldsmith als Exponent des hier interessierenden konzeptualistischen und oft aneignenden Schreibens gelten: Von der neo-konzeptuellen Kunst herkommend, berührt sich seine Praxis des *Uncreative Writing*, d. h. des an selbst gesetzten Handlungsanleitungen orientierten Schreibens u. a. in Form des Abschreibens, mit derjenigen *Idea*

Art, die auch die Kunstkritikerin und Kuratorin Lucy Lippard bei ihrem Statement im Blick hatte. Goldsmith begründet seine Verfahren in einer klassischen Paragone-Argumentation mit dem Bestreben, dadurch den in seinen Augen notorischen Avantgarde-Rückstand der Literatur gegenüber der bildenden Kunst aufzuholen. Zugleich soll literarisches Schreiben damit auf der Höhe der gegenwärtigen Digitalkultur operieren, indem sie deren Schwerpunkt auf Verbreitung und Reformatierung statt der Produktion neuer Inhalte übernimmt, aber sich deren Verwertungsschleifen und dem inzwischen industrialisierten *Creative Writing* entzieht (vgl. Sennewald 2013, n.p.).

Mit Goldsmith konturiert sich der konzeptuelle Ansatz demnach zunächst als Anti-Haltung des Un-Kreativen, die sich dem digital forcierten massenhaften Schreiben annähern und das bloße Kopieren/Einfügen oder auch Ausdrucken als Publikationsform verstanden wissen will. Trotz dieser Stoßrichtung »medienpiratischen Schreiben[s]« (Cramer 2016, 36) geht es bei Goldsmith letztlich nicht im Internet auf, sondern bedient sich dessen, wodurch es den Status als Literatur/Kunst unangetastet lässt (vgl. ebd., 37) und nur unter umgekehrten Vorzeichen dem elitären Betrieb des akademischen Creative Writing (vgl. McGurl 2021) verhaftet bleibt. Anstelle des oft virtuellen Raums des Ausgangsmaterials bringen Goldsmiths Praktiken der Transkription und des Abschreibens nicht selten den physischen Raum musealer Ausstellungsflächen ins Spiel. Dort kann ähnlich wie im Buch der sonst unanschaulichen Masse von Text und Information, wie sie etwa eine Bibliothek, das Internet, die eigenen Äußerungen binnen einer Woche oder die Wetterberichte des Lokalsenders enthalten, zur Materialisierung verholfen werden und sich eine durch mediale Begleitung strukturierte Dauer des Alltäglichen verräumlichen. Dies gilt schon für Goldsmiths frühe Buchpublikation *Soliloquy* (1996/1997), d. h. die sieben Tage lang aufgezeichneten Selbstgespräche, die auch an Galeriewänden präsentiert wurden, wie für das ko-unkreative Projekt *Printing out the Internet* (2013), für das der Künstler einen Berg der ihm zugesandten Ausdrucke aufhäufte und diese performativ in eine einmonatige Marathon-Lesung übersetzte.[2]

Hierin deutet sich bereits an, in welcher Weise der konzeptualistische Umgang mit Sprache Aspekte von Raum, Zeit und Aufführung involvieren kann. Nicht umsonst sieht Stefan Römer konzeptuelles Schreiben maßgeblich durch »Aneignungs- und Veröffentlichungsperformanzen« (Römer 2012, 59) bestimmt, die als Geste und Handlung exponiert sein wollen. Dies überschneidet sich mit Prämissen des Kurators Mathieu Copeland, der sein Medium »Ausstellung […] als ›choreogra-

2 Wenn Goldsmith in jüngerer Zeit weniger banale als politisch aufgeladene Texte wie etwa *Hillary Clinton Letters* (2019) (vgl. dazu Diehl 2019) als Aneignungsobjekt wählt, erzeugt deren performative Aufführung neue Konfliktfelder, wie es Goldsmiths Lesung des Autopsie-Reports zum Fall Michael Brown (2015) verdeutlicht.

fierte Vielstimmigkeit‹« versteht: Er hebt die »Orchestrierung im Raum« hervor, die »die physische Präsenz von Zeit und Erinnerung dessen, was erfahrbar gemacht werden soll, aufzeig[en kann], und zwar für einen gegebenen Zeitabschnitt und ausgehend von einem bestimmten Script« (Sennewald 2013, n.p.).

Interessanterweise lohnt es für diese Verschränkungen von bildender Kunst und Literatur im Zeichen des Ausstellens zudem ein strukturalistisches Sprachverständnis heranzuziehen. Solcherart kann der russische Formalismus literaturtheoretisch nicht nur die Literarizität der Medienkunst erkunden helfen, indem Konzepte der Defamiliarisierung und Verkomplizierung von Form/Wahrnehmung aufgegriffen werden (vgl. Benthien/Lau/Marxsen 2019, 5–8). Darüber hinaus gelingt es im Rekurs auf Roman Jakobsons Überlegungen zur poetischen Sprachfunktion, Transfers zwischen räumlichen, textlichen und klanglichen Ordnungen und die damit verbundenen Literarisierungs- und sogar Poetisierungsprozesse besser zu verstehen. Entsprechend hat Heike Gfrereis, am Deutschen Literaturarchiv Marbach bis 2021 für museales Ausstellen zuständig, die sich dadurch eröffnenden Transferpotenziale auf eine einfache, von Jakobson inspirierte Formel gebracht: »Ausstellen ist das Exponieren von Dingen in einem realen Raum. Literatur ist das Exponieren von Buchstaben und Wörtern in einem imaginären Raum.« (Gfrereis 2022, 89) Sie nutzt dafür Jakobsons Grundannahme, wonach bei der poetischen Funktion der Sprache als einer besonderen Art von Information die formale Erscheinung der Sprache u. a. durch Strukturen der Wiederholung und durch ›Äquivalenzen‹ selbst zur Nachricht wird (vgl. ebd., 86). Dieser Metacode der Kunst aber, demgemäß Worte – über die Bezugssysteme von Grammatik und Syntax hinaus – in ihrer Position zu anderen Wörtern zusätzliche Bedeutungen stiften (vgl. ebd.), lässt sich auf klanglicher wie räumlicher Ebene geltend machen. Und im konkreten Transponieren in auditive und räumlich-installative Praktiken[3] zeichnen sich noch unausgeschöpfte Möglichkeiten ab, wie sich Literatur vermitteln und ausstellbar werden kann. Diese gilt es erst noch zusammenzudenken mit jener signifikanten Abwanderung ins Museum und in die Kunstwelt, die Annette Gilbert als ubiquitär genutzte »›Überwinterungsstrategie‹« der Gegenwartsliteratur bewertet und die sie dadurch begründet sieht, dass »dort andere Formate der Präsentation, Vermittlung und Distribution entwickelt und erprobt werden können, die angesichts des

3 Heike Gfrereis hat z. B. mit einem Teppich experimentiert, der mit der Textpassage zu Mignons berühmtem Eiertanz aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* bedruckt entlang leuchtender Satzzeichen zu einem gleichermaßen tänzerischen Abschreiten, d. h. körperlichen Nachvollzug von Goethes »SatzBaukunst« einlud und dessen Muster die Rhythmik der Prosa visualisierte. Vgl. Gfrereis/Keppler 2011 sowie allgemein zum Performativen in Literaturausstellungen Homering 2016.

Aufkommens neuer medialer Formate und Werkformen neben dem Buchmedium dringend notwendig sind« (Gilbert 2018, 418).[4]

1.2 Digitale Kunst – Digitale Literatur

Wenn sich die Affinitäten zwischen Kunst und Literatur im Bereich des Digitalen nochmals im hohen Maße intensivieren, wie es sich bei Goldsmith, Cramer und Gilbert andeutet, dann wird ein kurzer Einschub zum Verhältnis von *digital art* und *digital literature* notwendig. Während Kenneth Goldsmith im Rückbezug auf das 20. Jahrhundert auch die aktuelle Situation als Wettstreit akzentuiert, wird digitale Literatur[5] andernorts vielfach als Teil eines umfassenderen Feldes der digitalen Künste bzw. als ein in beide Bereiche hineinreichendes Grenzgebiet diskutiert. In dieser Hinsicht hat Caroline Bergvall schon 1996 von »text-based artists« und »writing as an interdisciplinary and audio-visual method of language work and of language inscription« (Bergvall 2018, 86) gesprochen. Und auch literaturtheoretisch steht der Nutzen von Paragone-Debatten im Zweifel, vielmehr werden mediale Grenzen als Konstrukte und ermöglichende Strukturen betrachtet, die Raum für die Konstituierung neuer Erfahrungskontexte geben (vgl. Benthien/Lau/Marxsen 2019, 4).[6]

Dennoch ist Goldsmiths strategisches Argument in dem Punkt aufschlussreich, dass sein Paragone zwischen bildender Kunst und Literatur darauf zielt, wer sowohl in puncto Avantgardismus als auch digital-massenkulturell beglaubigter Zeitgenossenschaft die Schwesterkunst übertrifft. Darin ist ein des Öfteren artikulierter Grundwiderspruch digitaler Literatur enthalten, der für die hier interessierende Frage von Vermittlung als Theorie unmittelbar von Bedeutung ist: Auf der einen Seite produziert diese Literatur Texte, die statt gelesen zu werden nur als Theorie gewertet werden wollen, so dass sich hieraus für digitale Literat:innen eine der bildenden Kunst vergleichbare Personalunion als Rezept:innen, Kritiker:innen und vor allem Theoretiker:innen begründet (vgl. Engelmeier 2017) und das Erbe elektronischer Literatur mit ihrem »operational geschlossene[n] Literaturbetrieb« (Cramer 2016, 27) fortsetzt. Auf der anderen Seite sucht digitale Literatur den erwähnten Schulterschluss mit einer massenhaften *reading-writing culture* bzw.

4 Gilbert nennt beispielhaft die im Galerieraum der Berliner *Broken Dimanche Press* gezeigte Reihe *Exhibiting Literature*, Nick Thurstons Artikel *dOCUMENTA (13). Writing's Retreat into the Context of Contemporary Art* sowie Thomas Böhms Publikation *Reißt die Seiten aus den Büchern*.

5 Der hier wegen seiner Analogie zu *digital art* bevorzugte Begriff hat sich auch in der Literaturwissenschaft gegenüber Elektronischer Literatur, Hyperfiction etc. durchgesetzt (vgl. Ries 2021).

6 Mit Verweis auf Rajewsky 2010.

einer digital in Partikel zerstäubten, ubiquitär gewordenen Literatur (vgl. Schulze 2020). Für sie ist ebenfalls noch ungeklärt, ob sie aufgrund eben dieser Ubiquität überhaupt noch der Vermittlung bedarf oder ob sie ganz Vermittlung geworden ist, womit dann – wie Florian Cramer argumentiert – die Wichtigkeit des Veröffentlichens per se zur Disposition steht (vgl. Cramer 2016, 33 f.).[7] Wie verhalten sich dazu die weniger ubiquitären, an museale Räume rückgebundenen Erfahrungsräume des Literarischen und ihre exponierteren Vermittlungsgesten?

Zu berücksichtigen ist hierbei die zusätzliche Ausweitung, die Literatur nicht nur hin zum pragmatisch orientierten Literarischen, sondern zum Digital-Literarischen durchlaufen hat und die die Verschränkung mit *digital art* auf ihre Weise begünstigt. Schließlich hat nicht nur das Medium Buch, sondern die Schriftgebundenheit generell ihren zentralen Stellenwert zunächst einmal einbüßt, und es haben andere, u. a. für Menschen unleserliche Textarten Einzug gehalten. In seinem aktuellen Statusbericht zur literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Digitaler Literatur führt Thorsten Ries die Ausweitung des Konzepts auf Katherine N. Hayles und Noah Wardrip-Fruin als frühe wegweisende Positionen zurück: Hayles hat ihrerseits in den 2000er Jahren anstelle von Textgebundenheit ausdrücklich das Literarische zum Kernmerkmal dieser Art von »multimediale[n], digitale[n] Kunstwerke[n] « (Ries 2021, 26) erhoben und Wardrip-Fruin die »›attention to language‹ in jedweder Kunstform« (ebd.) als zentralen Parameter gesetzt.[8] Die Ergänzung schrift(bild)lich-textueller Formen durch visuelle, auditive, multisensuelle oder umgekehrt nur kognitiv-konzeptuell zugängliche Elemente verschiebt die Gewichte auf die Erfahrung materieller Formen, die auch Gumbrecht in seiner auf Stimmung gründenden Ontologie der Literatur privilegiert. Als Orte des flüchtig-zeitgebundenen Erscheinens kommen vorrangig Bildschirmmedien ins Spiel, die im Unterschied zu einmal fixierten Druckerzeugnissen vielfältige Transformationen erlauben, oder aber das Gegenmodell der Black Box generischer Algorithmen, in der sich der sich häufig selbst performierende bzw. prozessierende Text der Sichtbarkeit entzieht. Ries' multi-modale Forschungsagenda bleibt entsprechend auf Bildschirmperformanz und digitale Materialität (Quellcode, Programmiersprachen und -umgebungen, Betriebssysteme) konzentriert. Sie widmet sich weniger solchen Medienformationen, die eine »räumliche[] Eingelassenheit [...] in eine [multisensorisch] mediatisierte Umwelt« (Othold 2017, 113) konkret umsetzen

7 Vgl. auch die anders gelagerte Argumentation von Dorothea Walzer in diesem Heft.

8 Diese Ausweitung unterläuft keineswegs medienspezifische Bestimmungen. Wardrip-Fruin liefert hierzu fünf Elemente digitaler Literatur (Daten, Prozess, Interaktion, Oberfläche, Kontext) (vgl. Wardrip-Fruin 2010). Und Hayles bleibt, wie Ries referiert, bei einer primär technischen, kontrovers diskutierten Grundlegung digitaler Literatur (das, was mithilfe von Computer geschrieben und gelesen wird).

und deren Stimmungen auf den Körper treffen und ihn umgeben (vgl. Gumbrecht 2017, 11), und zwar nicht nur lesend in Sinne Gumbrechts, sondern buchstäblich.

Gleiches gilt für Forschungsansätze, die wie Brooke Belisle das wiedererstarkte Interesse an der Materialität des Textes – nur auf den ersten Blick kontraintuitiv – gerade auch im Digitalen untersuchen (vgl. Belisle o. J.). Mit ihrem Vorschlag, digitale Literatur als »speech before our eyes« zu begreifen, betont Belisle den performativen Akt als Rede sowie eine Form des *embodiment*, eingedenk von Hayles' Kritik an der Entkörperlichung von Sprache durch die letztlich reduktionistischen Konzepte von Botschaft, Information und Code (vgl. ebd.). Wo für Gumbrechts Stimmungs-Ästhetik u. a. die textlich repräsentierte Stimme und die Vordringlichkeit des Hörens als »ganzkörperliche Verhaltensform« (Gumbrecht 2017, 11) bedeutsam sind und Sennewald mit Ivan Illich das stille innere Lesen als Abkehr vom Korpus des Manuskripts und Wurzel für den Text als mentale, formfluide Repräsentation benennt (vgl. Sennewald 2013, n.p.),[9] bleibt Belisle mit der vor Augen gestellten Rede gleichwohl stärker dem Sehen verhaftet. Sie beschreibt die relevante räumliche Konstellation, auch wenn sie topologische und kartografische (Denk-)Figuren von (mehrdimensionaler) Textualität als Indizien räumlicher (Re-)Materialisierung mitbedenkt, vorwiegend als eine des Gegenübers, die sich am *screen-based image* als primärer Erscheinungsweise digitaler Literatur orientiert.

1.3 Text als Präsenz-Ereignis und Atmosphäre

Um den Zugriff auf umgebungshafte Formen verschränkter *digital literature/art* zu erleichtern, erweist sich der Rückgang auf die Theoretisierung des digitalen Textes als Ereignis als hilfreich. Damit verbunden lassen sich zugleich die Einsichten über die konkret verkörperten, dem jeweiligen Text-Medium inhärenten Rezeptionshaltungen vertiefen. Katherine N. Hayles hat 2006 eine Lesart des ›text as event‹ vorgeschlagen und dabei eine datentheoretisch verstandene »performance« des *digital poem* als »distributed phenomenon« (Hayles 2006, 185) betont. Dies erklärt Hayles u. a. aus der Aufsplittung von Display und Speicherung, so dass nicht mehr wie beim Buch »storage and delivery functions« (ebd., 184) zusammenfallen, mit anderen Worten sich Vermittlung im Digitalen in neuer Weise vom Produkt/Objekt emanzipiert. Daran anknüpfend hat Roberto Simanowski das Konzept des ›text as event‹ für jene Medienumgebungen des *ubiquitous computing* weiterentwickelt (vgl. Simanowski 2012), die auch Tim Othold mit dem Internet der Dinge im Blick hat: In dessen Neubewertung stellt es sich als nicht primär interaktives, sondern

9 Mit Bezug auf Illich 1991.

vielmehr immersives Phänomen (vg. Othold 2017, 114) und atmosphärisch zu verstehendes Mediengefüge dar.

Simanowski setzt bei dem vordergründigen Widerspruch zwischen den subsprachlich verfassten *calm technologies* und der zeitgleich zu beobachtenden Renaissance der Wörter in einer keineswegs illiterat gewordenen Digitalkultur u. a. von Blogs und Tweets an (vgl. Simanowski 2012, 193[10] sowie aktuell dazu Kreuzmair/Pflock/Schumacher 2022). Auf diese Weise vermag er diejenigen Rezeptionshaltungen gegenüber Sprache als Text und/oder Information, aber auch Sound zu spezifizieren, die von ihrer umgebungshaften Einbettung geprägt sind: Hieraus ergebe sich eine besondere Vermittlungsform basierend auf *tacit knowledge*, die entgegen einer fokalisierten Aufmerksamkeit auf einer »microperceptual level« (Simanowski 2012, 191) von Bewegung, Orientierung und Sound operiere und darin Wörter integriere. Simanowski aktualisiert insofern Hayles' Konzept, als er Text in digitalen Umgebungen im Zuge der Wiedereingliederung von Wörtern zu einem Ereignis transformiert sieht. Nicht das Ereignis als zeitliche Prozessualität wird akzentuiert wie bei Hayles, sondern Ereignishaftigkeit in Übereinstimmung mit Stimmungs- und Atmosphären-Ästhetiken als Erfahrungsdimension hervorgehoben, indem Simanowski die Dominanz einer »sensation of textuality« gegenüber dem »sense of the text« (ebd., 193) unterstreicht. Beispiele aus der Kunst wie Julius Popps Installation *bit.fall* (2001/2006), bei der herabfallende Wassertropfen maschinengesteuert kurzzeitig Wörter, genauer aus dem Netz extrahierte Nachrichten-Fragmente, formen, liest er als künstlerische Reflexion darüber, wie Kommunikation in Mixed-Reality-Räumen die Aufmerksamkeit auf die »surface of the text (materiality, appearance)«, den »text stripped of linguistic value«, aber auch den »code behind the text« konzentriere (ebd., 194). Hieran macht Simanowski den Einzug einer »culture of presence« fest. Er interpretiert sie jedoch antithetisch als Ablösung einer »culture of meaning« (ebd.) und sieht auch den künstlerischen Umgang mit Text vorwiegend durch A-Semantisierung gekennzeichnet. Anhand der beiden Fallstudien aus der Gegenwartskunst soll demgegenüber nun im zweiten Teil zur Debatte gestellt werden, ob es diesen Antagonismus aufrechtzuerhalten bzw. zwischen diesen Oppositionen möglicherweise gar nicht mehr zwingend zu entscheiden gilt. Stützen kann sich diese Hypothese wiederum auf das Konzept der *literariness*, das Benthien, Lau und Marxsen in ihrer Studie als Werkzeug vorschlagen, »with which to consider materiality and meaning, to combine phenomenological and semiotic approaches« (Benthien/Lau/Marxsen 2019, 5).

10 Mit Bezug auf Mihai Nadins Buchtitel *The Civilization of Illiteracy* (1997).

2 Umgebende Textatmosphären als Virtualisierungen des Literarischen – zwei exemplarische Beispiele aus der Gegenwartskunst

Wie eingangs angedeutet, sind die Werkbeispiele mit Blick auf eine schon verdatete, aber weitgehend prä-digitale künstlerische Inszenierung literarischer Atmosphären und die Überführung eines solchen *score* in eine VR-Umgebung ausgewählt worden. So gehen die beiden Fallstudien zum einen auf die viel beachtete und kommentierte Ausstellung *L'Expédition scintillante. A Musical* des französischen Künstlers Pierre Huyghe zurück, bei der dieser 2002 die drei Stockwerke des Kunsthauses Bregenz in die anspielungsreiche Dramaturgie einer Expedition eingebunden hat. Diese bot einerseits eine Art Re-enactment der Schiffsreisen aus Edgar Allan Poes Roman *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) und antizipierte andererseits eine von Huyghe wenige Jahre später tatsächlich mit Künstlerkolleg:innen unternommene Fahrt ins Südpolarmeer.[11] An diesem Beispiel lässt sich nachvollziehen, wie eine narrative Vorlage auf ein Set quasi-empirischer Daten, konkret die Wetterangaben aus Poes Roman, heruntergebrochen wird und diese auf Basis eines computerisierten Skripts, ergänzt durch sinnliche Eindrücke, einen atmosphärisch aufgeladenen Erfahrungsraum virtualisierter Literatur hervorbringen.

Die zweite Arbeit mit dem Titel *Call Signs* (2021) versetzt ihre Rezipient:innen in einen hingegen nur computertechnisch begehbaren, gänzlich virtuellen Raum. Sie stammt von der in Berlin lebenden Autorin Jazmina Figueroa, deren künstlerische Praxis sich ganz vom Schreiben herleitet, und wurde für einen virtuellen Ausstellungsraum des ZKM Karlsruhe konzipiert. Diesen Raum bespielt Figueroa mit *spoken words*, die jedoch in der desktopbasierten VR ohne den Künstler:innen-Körper auskommen. Stattdessen machen sie die Texterfahrung zu einem raumsensitiven, seitens der User:innen verkörperten (Klang-)Erlebnis, wobei Figueroa umgekehrt mit einer Literarisierung angeeigneter Theorie arbeitet. So versprechen diese Werke, einmal von der nicht-digitalen, die Medien Radio, Buch und Plakat integrierenden Installationskunst und einem klassischen Text der Weltliteratur herkommend, einmal von der theoriebasierten Praxis einer virtualisierten Lecture Performance geleitet und beide um eine stark erlebnisorientierte, atmosphärische Entgrenzung bzw. Verdichtung bemüht, einen exemplarischen Einblick in die

11 Siehe Pierre Hugyhes *A Journey That Wasn't* (2006) u. a. als Zeitschriften-Arbeit in *Artforum* erschienen (vgl. The Association of Freed Times 2005).

theoretisch bedeutsamen Vermittlungsleistungen, die solche Virtualisierungen des Literarischen in künstlerischen Erfahrungsräumen erbringen.

2.1 Pierre Huyghe: *L'Expédition scintillante. A Musical* (2002)

Generell kann Pierre Huyghe als einer der prägenden Künstler:innen gelten, die den Status des künstlerischen Werkes in Weiterentwicklung der relationalen Ästhetik der 1990er Jahre konsequent verflüssigt haben. Das Kunstwerk geht in seiner Praxis vielfach in unabschließbaren Prozessen auf, die er als eine Verumweltlichung konzipiert, wie u. a. bei seinem Beitrag *Untilled* für die documenta 13 (2012), der in der Karlsaue ein Habitat u. a. für eine Hündin und eine weibliche Skulptur mit Bienenstock-Kopf einrichtete, oder 2018/2019 bei der Ausstellung *Uumwelt* für die Serpentine Gallery, die durch KI destabilisierte Bildprojektionen integrierte. Innerhalb dieser Prozesse kann das Werk – wie im hier interessierenden Fall – eine Ausstellung sein und diese sich ein Musical nennen, dessen musikalisch untermalte Akte wiederum Themen und Einzelelemente aus einer klassischen literarischen Vorlage entleihen und sie re-konstellieren. Zugleich verklammern sich die drei Akte mit einer architektonisch-räumlichen Gliederung, also der Geschoss-Einteilung des kubischen Bregenzer Museumsbaus von Peter Zumthor, sowie mit den Kapiteln des begleitenden Booklets als zugleich buchstäblichem und imaginärem Raum von Buchseite und Textzitation. Ferner dienen die Akte als Skript, das die Ausstellung *Expédition scintillante* erst im Vollzug durch die Besucher:innen zur Aufführung bringt und eine sich anschließende Arbeit präskribiert, nämlich Huyghes schon erwähnte, in einem *Artforum*-Artikel dokumentierte Antarktis-Expedition *A Journey That Wasn't* (2006) (vgl. u. a. Barikin 2012 und Urban 2020). Von derartigen Zirkulationen nimmt der Künstler gerade auch die sonst kaum werkkonstituierenden Paratexte des Kunstbetriebs nicht aus und macht damit die Grenzen von Werk und Vermittlung bewusst unscharf. Diese Paratexte etablieren einen immateriellen Distributions-, Diskurs- und Imaginationsraum, den die intertextuellen Bezüge der *Expédition scintillante* wesentlich anreichern, und sie werden vom Künstler häufig als Artefakte in installativer und performativer Weise in das Werkgefüge eingebunden. Besonders sprechend ist hierfür das Beispiel von Huyghes großer Wanderausstellung 2013/2014, als der Künstler begleitend zur Kölner Station der zu solchen Anlässen üblichen Textproduktion menschliche Gestalt verliehen hat. Die sonst unsichtbare, oft im Prekären agierende Tätigkeit derjenigen, die über Kunst schreiben, wurde in ein konkretes Arbeitsverhältnis gemünzt und gleichsam mit ausgestellt, indem Huyghe für den Eröffnungsabend eigens einen ›freien‹ Autor als Schreiber engagierte. Dessen Text wurde in situ produziert und parallel zur Vernissage Seite für Seite ausgedruckt, also noch situationsgebunden das Veröffent-

lichen – ähnlich wie bei Goldsmith – als werkimmanenter Teil mit inszeniert, bevor der Text schließlich als Buch von Adrian Kasnitz unter dem Titel *Pierre Huyghe Hired Me to Write This Text* in den Vertrieb ging.[12]

Auch das zur Bregenzer Ausstellung erschienene Booklet erfüllt weniger die an dieses Format geknüpften Erwartungen als vielmehr – in einer inzwischen gängigen Doppelfunktion – die Kriterien eines Künstlerbuchs. So verschafft es im konkreten Fall Literatur im Gewand von (Kunst-)Vermittlung ihren Auftritt, verzichtet dabei aber auf hier wie dort übliche Exegesen: Ohne erklärende Rahmung ist darin der zentrale Referenztext des Bregenzer Projekts, also Poes Roman, auszugsweise abgedruckt und durch weitere angeeignete Texte, aber auch Bildzitate angereichert, die zusätzliche Referenzhorizonte etwa auf die Übersetzung des Buchs durch Charles Baudelaire und die ›Fortsetzung‹ von Poes abrupt abbrechender Geschichte in Jules Vernes *Le Sphinx des Glaces* (1897) eröffnen. Ausschnitte aus dem berühmten Vorwort, in dem Pym als Ich-Erzähler/Autor erläutert, warum der nachfolgende großenteils selbstverfasste Bericht seiner Abenteuer unter dem Deckmantel der Fiktion und dem Namen des Dichters Poes erscheint, sowie aus dem letztem Romankapitel sind mit Passagen aus Vernes Roman zusammengefügt. Hinzu kommen neben diversen Abbildungen, die einen weiten Bogen von Caspar David Friedrichs Eismeer über Fotografien von Piratensenderschiffen und Pinguinen im Eismeer (Abb. 1) bis hin zu einer deutlich als Reproduktion gekennzeichneten SW-Abbildung von Giottos Fresken zum Leben des Heiligen Franziskus schlagen, auch den Originalausgaben bzw. Erstübersetzungen von Poe und Verne entnommene Frontispizen. Huyghes Textappropriation kreist als paratextuelle Strategie mithin weniger um die Konstruktion von Klassikern z. B. durch bestimmte Verlagslayouts (vgl. Ramtke 2012, 104), sondern spannt bibliophil ein editionsgeschichtliches Beziehungsgeflecht von Künstlerwahlverwandtschaften auf. All sein Material reproduziert Pierre Huyghe nicht nur, sondern eignet es sich mit der Kompilation zu einem eigenständigen Buch an, welches für sich genommen eingehendere Analysen erfordert und auch erfahren hat.[13]

Mein Hauptaugenmerk gilt hier jedoch wie angekündigt anstelle solcher künstlerischen Aneignungen von Literatur, wie sie im Kontext der Künstlerbuchforschung[14] betrachtet werden, speziell jenen Übertragungen, für die Pierre Huyghe über das Buchmedium hinaus den installativ-szenografischen Rahmen des Ausstellungsraums in Dienst nimmt. Dort war das Booklet ebenfalls integriert, indem

12 Vgl. Kasnitz 2019 sowie den Blog-Eintrag des Autors https://adriankasnitz.wordpress.com/tag/pierre-huyghe/ (11.04.2023).

13 Vgl. etwa mit Fokus auf den epistemologischen und wissens(chafts)geschichtlichen Implikationen Curran 2017a, 62–64.

14 Vgl. Moeglin-Delcroix 2012.

Abb. 1: Pierre Huyghe, *L'Expédition scintillante. A Musical*, 2002, Booklet, Foto: © Pierre Huyghe, Kunsthaus Bregenz.
Abb. 2 und 3: Pierre Huyghe, *L'Expédition scintillante. A Musical*, 2002, Installationsansicht Eisfläche, 3. OG, Kunsthaus Bregenz, September 2002, Foto: Markus Tretter, Courtesy of the artist © Kunsthaus Bregenz, Markus Tretter.

es in der dritten Etage am Rand einer schwarzen Eisbahn abgelegt wurde (Abb. 2), auf der dann und wann eine Eisläuferin ihre Runden drehte (Abb. 3). Während die Eisläuferin in ihren seltenen Performances die dabei hinterlassenen Spuren als regelrechte Inskriptionen in Relation zu Poe, Baudelaire und Verne kommentierte und im Geschoss darunter auf einer allseitig ansichtigen Miniaturbühne künstliche Nebelschwaden effektvoll illuminiert wurden – jeweils begleitet durch environmentale Musik von Brian Eno bzw. Claude Debussy/Eric Satie (vgl. Millar 2002, 134, 136), ist für die hier interessierenden Fragestellungen das erste Geschoss von besonderem Belang. Denn die dort den Raum beherrschende, langsam abschmelzende Eisskulptur eines Expeditionsschiffes war unverkennbar atmosphärisch eingebettet durch punktuell herabfallenden Schnee, heranziehenden Regen und Nebel (Abb. 4). Und diese künstlich erzeugten Wettereignisse, die durch einzeln entfernte Segmente der abgehängten Milchglas-Rasterdecke in den eigentlich von solchen Natureinflüssen abgeschirmten Ausstellungsraum eindrangen, rekurrieren direkt auf Poes Vorlage. Bei dieser besonderen Zitation des Romanklassikers hat Huyghe das Textkorpus, den Methoden der Digital Humanities strukturell verwandt, einem maschinellen Filter unterzogen, der zwischen dem Text als Datensatz, dem ausgelagerten Lesen und dem neuen ereignishaft-atmosphärischen Display des Textes vermittelt. Im Zuge dessen wurde das Textkorpus allein auf die zahlreichen, vordergründig nebensächlichen deskriptiven Angaben zu Witterungsumständen kon-

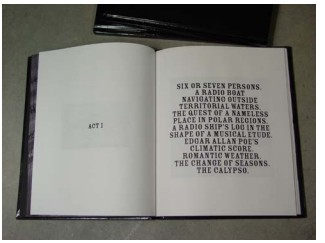


Abb. 4 und 5: Pierre Huyghe, *L'Expédition scintillante. A Musical*, 2002, Installationsansicht Eisschiff, 1. OG, Kunsthaus Bregenz, Foto: Markus Tretter, Courtesy of the artist, © Kunsthaus Bregenz, Markus Tretter und Booklet, Foto: © Pierre Huyghe, Kunsthaus Bregenz.

densiert. Sie sind natürlich sowohl für den Spannungsbogen als auch rein pragmatisch für nautische Abenteuer von großer Bedeutung, vor allem aber fokussiert Huyghe mit dem Wetter brennglasartig auf ein Detail, das nach Gumbrecht für eine über Stimmungen erzeugte Wirklichkeit der Literatur überaus elementar ist (vgl. Gumbrecht 2017, 11). Die literarische Beschreibungskunst von Poe wurde indes im nächsten Schritt extrem verengt und nach drei Kategorien systematisiert in eine listenförmige Abfolge von »rain, fog, snow, fog, rain, rain, snow, snow, snow, fog, snow, rain, etc.« (Barikin 2012, 194) überführt, die in ihrer Repetition einem klassischen Verständnis nach völlig anti-narrativ anmutet.[15] Für eine computergestützte Programmierung ließ sich diese bloße Liste – »Poe's climatic score«, wie es im Booklet heißt (Abb. 5) – umso besser nutzen, die Huyghe wie bei Performances üblich mit ausstellte[16] und operativ abwechselnd das Rieseln des Kunstschnees, die Nebelmaschine und den akustisch suggerierten Regenschauer steuern ließ.

Bemerkenswert sind die wechselnden Aggregatzustände, die das literarische Werk im Zuge der originalen, ihren Ursprung aber verschleiernden Text-Produktion bei Poe, der quasi-digitalen Re-Codierung durch Huyghe und der (angeleiteten) Rezeption oder besser Teilhabe an seiner neuen, vom Buchobjekt entkoppelten Performanz durchläuft: Schon für sich genommen verquickt *The Narrative of Arthur*

15 Inzwischen wird in Literatur- und Kunstwissenschaft durchaus das narrative bzw. generative Potenzial von Listen erörtert (vgl. u. a. von Contzen 2022), die ebenso für konzeptuelle Literatur/Kunst wichtig sind.

16 Im Ausstellungsraum war ein »small textual chart of weather patterns« aufgehängt (vgl. Curran 2017a, 62).

Abb. 6: Pierre Huyghe, *L'Expédition scintillante. A Musical*, 2002, Installationsansicht Eisschiff, 1. OG, Kunsthaus Bregenz, September 2002, Foto: Markus Tretter, Courtesy of the artist, © Kunsthaus Bregenz, Markus Tretter.

Gordon Pym of Nantucket schließlich das Genre des Abenteuerromans mit der Fiktion dokumentarischer Zeugenschaft und verarbeitet ebenso abstruse Theorien einer hohlen Erdkugel wie authentische Berichte zeitgenössischer Nordpolfahrer,[17] d. h. es verschafft sich gezielt eine Basis (vermeintlicher) Fakten und in Empirie gegründeter Glaubhaftigkeit. In der künstlerischen Adaption durch Huyghe wird es im ersten Akt des Musicals anhand der Wetter-Liste vollends datenförmig, um sodann im Ausstellungsraum über ein hochverdichtetes sinnlich-atmosphärisches Erleben zur Aufführung zu gelangen. Dafür wurden speziell die dem Medium Kunstinstallation immanenten Vermittlungsformen ausgeschöpft und u. a. das Medium Radio zur Verklanglichung des begehbaren Ambientes genutzt, im Sinne einer mal illusionistischen, mal abstrakteren Stimulation des Spürens räumlicher Eingelassenheit, wenn fragmentarisches Broadcasting von Piratensenderschiffen sowie *Radio Music* von John Cage erklang.[18] Dieses multi-sensuelle Erleben macht – mit Simanowskis Antagonismen gesprochen – weder den codierten Text zum Hauptereignis, noch spielt es a-semantisch Sensualismus gegen Sinn aus. Wenn Huyghe nicht von ungefähr Wetterangaben herausfiltert, die im Unterschied zu den transkribierten Rundfunk-Wettervorhersagen in Goldsmiths Buchpublikation *Weather* (2005) hier nicht Ausdruck von Banalität (vgl. Nealon 2013), sondern Inkubatoren atmosphärischer Präsenz sind, so ist zugleich an ihren seefahrerischen Kontext

17 Vgl. ebd., 61, mit Verweis auf William Scoresbys *Journal of a Voyage to the Northern Whale-Fishery; Including Researches and Discoveries on the Eastern Coast of Greenland* (1822) und die Erd-Theorie von John Cleves Symmes.

18 Vgl. Anmerkung 19.

zu erinnern. Dort sind sie selbst Resultat nicht einfach der Anschauung, sondern meteorologischer Datenerhebung sowie Output der beständig durchzuführenden, überlebensnotwendigen nautischen Praxis. Als solche können sie bei der künstlerischen Re-Inszenierung derart prozessiert werden, dass sie eine von multiplen Peripetien getragene Chronologie der Expeditionsfahrt in eine rhythmisch punktierte Ereignishaftigkeit übersetzten,[19] während im selben Ausstellungssaal das langsame Abschmelzen der Eisskulptur des Schiffsmodells in seiner Eigenzeit die Künstlichkeit des ins Museum dislozierten Kälteabenteuers wachhielt (Abb. 6). Die serialisierte Abfolge distinkter Wetterereignisse erscheint in ihrer Rhythmik Jakobsons poetischer Sprachfunktion verwandt und verräumlichte sich in der Positionalität einzelner Signale innerhalb der Rasterdecke. Zugleich strukturierte das ereignishafte Rieseln des Schnees und Aufziehen des Regens – Indexikalität versprechend und doch laborartig isoliert – die Verweilzeit im Ausstellungsraum. Er wurde dadurch soweit re-narrativiert, dass er als Schauplatz literarischer Vermittlung operieren konnte.

Zudem ist die außergewöhnliche Abstraktheit des leeren weißen Südpolargebietes bedeutsam, das menschlichem Maß und Orientierungsvermögen sowie den Ordnungsmustern der an Horizont und Perspektive ausgerichteten Landschaftsdarstellung zuwiderläuft. Sie führt dazu, dass bei solch einer Expedition an allererster Stelle die Sinnesdaten, aber letztlich auch viele errechnete Messdaten häufig nicht mehr als verlässliche Größen fungieren. Angesichts der trügerischen Sinneseindrücke in der Antarktis zieht sich Huyghes *Expédition scintillante* im ersten Geschoss auf basalere, ›niedere‹ Sinne des Körperempfindens zurück, angefangen bei der künstlich erzeugten Kälte, dem Duft des im Ausstellungsraum verbauten Holzes bis hin zur Haptik des Kunstschnees und partiellen Vernebelung. Ungeachtet solchen Bühnenzaubers entspricht dies Simanowskis »microperceptual level« von Präsenz-Erzeugung, aber auch der autonom agierenden, nicht primär auf Menschen ausgerichteten »›environmentality of the world itself‹«, die Tim Othold mit Mark Hansen für atmosphärische Medien geltend macht (Othold 2017, 117). Unmittelbar körperlich empfundene und eigentümlich indexikalische Markierungen von Wetter generieren bei Huyghe derart immersive und sich zugleich als Effekt enttarnende Mikro-Atmosphären, die als (Ver-)Mittler des Literarischen dessen vermeintliches Hintergrundgeschehen aktivieren. Seine künstlerische Adaption einer literarischen Reise in die Antarktis trägt damit der Tatsache Rechnung, dass diese sich als ein hochgradig imaginärer, nicht nur der (Land-)Vermessung sich ent-

19 Unterstützt wurde diese Rhythmisierung durch ein einzelnes Licht, das das Raster der Glasdecke entlangwanderte (vgl. Millar 2002, 134), während die Indexikalität des zischenden künstlichen Nebels durch einen atmosphärischen Umgebungssound, darunter John Cages *Radio Music*-Score und das Broadcasting von Piratensenderschiffen der 1960er Jahre, ergänzt wurde.

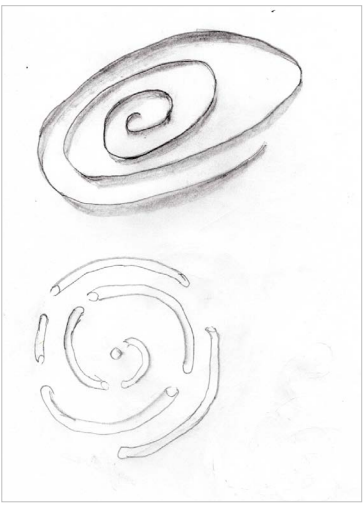
ziehender, sondern auch von zahlreichen Phantasmen besetzter Raum (vgl. Curran 2017a, 60; Curran 2017b) selbst schon virtualisiert. Räumlich erscheint daher die Rückübersetzung in ein physisches Ambiente zur Vermittlung dieser Hybridität besonders produktiv.

2.2 Jazmina Figueroa: *Call Signs* (2021)

Demgegenüber setzt Jazmina Figueroa, deren primäres künstlerisches Medium das Wort ist, bei ihrer desktop- und browserbasiert zu begehenden VR-Arbeit *Call Signs* am entgegengesetzten Punkt an. Ihr Projekt ist als Beitrag zu einer virtuellen, zugleich jedoch architektonisch verankerten Ausstellungsplattform namens *fantastic confabulations* entstanden, die am ZKM im Zuge eines Artist-in-Residency-Programms zum praxisbasierten Forschungsprojekt *Beyond Matter* ins Leben gerufen wurde.[20] Bereits innerhalb des ersten Beitrags zu dieser Reihe, der von Theodoulos Polyviou stammt, mit dem Figueroa dann im Sinne des gemeinsamen Fabulierens kooperierte, ist das virtuell am Computer begehbare architektonische Setting geschaffen worden, das als 3D-Replik zuerst einmal einen ganz bestimmten Ausstellungsraum im Karlsruher Museumsbau dupliziert. Dieser überschaubare Raumabschnitt, der durch seine Pfeilerstellung, die Balustrade zum offenen Atrium und angrenzende gläserne Trennwände charakterisiert ist, bildet die generative Basis, um in wechselnden künstlerischen Adaptionen auf unterschiedliche Weise bespielt zu werden. Ausgehend von den baulichen Infrastrukturen des Museums, die explizit als virtuell veränderliche Physikalität begriffen werden, zielen die beiden Künstler:innen darauf ab, ortsbezogen im Virtuellen andere Nutzungen für eine althergebrachte Institution zu erproben (vgl. Figueroa/Polyviou 2023, n.p.), die die Kunstproduktion und -rezeption nachhaltig verändern. Somit deutet sich schon, dass Vermittlung hier ebenfalls werkinhärent von Bedeutung ist. Auch das Publikum hat an den *fantastic confabulations* teil, die im impliziten Rekurs auf Saidiya Hartman mit ebenso literarischen wie anti-rassistischen und archivkritischen Implikationen[21] versehen sind.

Polyvious Beitrag ging seinerseits quasi-architektonisch vor, indem er virtuelle Einbauten generierte, die er zugleich grundrissähnlich im physischen Ausstellungsraum kartierte und so im Sinne von Sara Ahmeds queerer Phänomenologie andere Linienführungen und Orientierungen offerierte. Demgegenüber stellt sich umso mehr die Frage, inwiefern sich diese digitale Umgebung auch für *text-based*

20 Vgl. https://beyondmatter.eu/news/jazmina-figueroa-call-signs (11.04.2023).
21 Vgl. zur *critical fabulation* u. a. Hartman 2008.



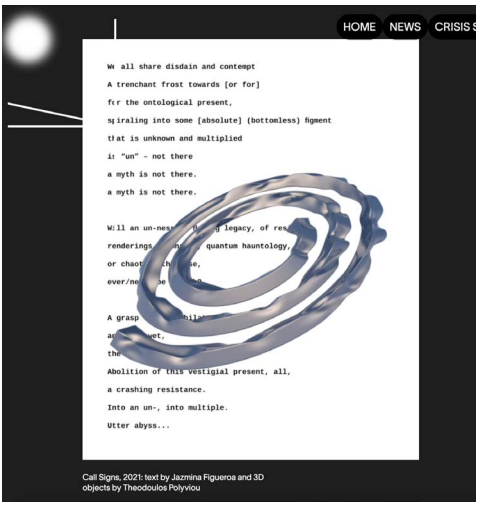


Abb. 7 und 8: Jazmina Figueroa, Skizze *Spiralien*, o. J., Courtesy of the artist und Plakat zu *Call Signs*, 2021, von Jazmina Figueroa (nach ihren Zeichnungen und mit Auszügen aus ihrem Text), Courtesy of the artist, Website der Plattform *fantastic confabulations*, konzipiert und kuratiert von Theodoulos Polyviou, im Rahmen des Projekts Beyond Matter am Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, geleitet von Lívia Nolasco-Rózsás.

artists und neuartige Vermittlungen von Literatur eignet. An Brooke Belisles Überlegungen zu digitaler Literatur bzw. digitaler Kunst als »speech before our eyes« ist Jazmina Figueroas Praxis insofern anschlussfähig, als sie sich ebenfalls häufig der Rede bedient. Nur stellt sie diese nicht in Schrift zurückübersetzt vor Augen, wie z. B. bei Hito Steyerls Multi-Media-Installation *Power Plants* (2019) mit frei im Raum sich windenden AR-Inskriptionen, die spruchbandähnlich Mündlichkeit suggerieren (vgl. Urban 2022, 94). Stattdessen bringt Figueroa die Worte unmittelbar zu Ohren, indem sie den virtuell reproduzierten Ausstellungsraum, der von Polyvious Einbauten wieder befreit ist, in erster Linie mit ihrer Stimme füllt und dementsprechend ihre Schreibpraxis mit eindringlichen Alliterationen, Wortwiederholungen und -spielen auf die sonore Erfahrung hin orientiert. Auf der Projekt-Website ist der ganze Text sogar mit Fußnoten, wenngleich als fließend-fragmentarisches scroll-down-Endlosband, nach- bzw. mitlesbar. Er bestimmt die mit 25:26 min angegebene Dauer der »virtual performance lecture«[22] und bedarf eigener textinterpretatorischer Auseinandersetzung, während hier die individualisierte, zeitlich und im Bezug auf die audiovisuelle Gestaltung variable Erfahrung im

22 Vgl. https://fantastic-confabulations.beyondmatter.eu (11.04.2023).

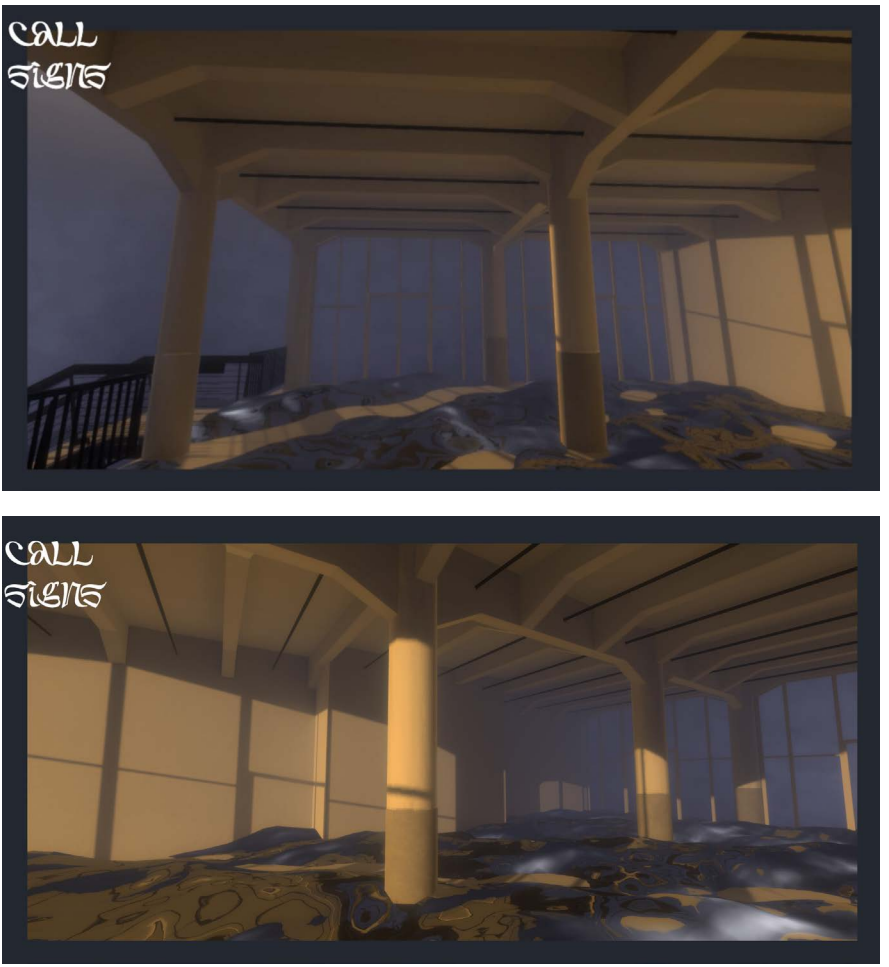


Abb. 9 und 10: Jazmina Figueroa, *Call Signs*, 2021, virtuelle Performance Lecture, 25:26 min., browserbasierte VR-Experience auf der virtuellen Ausstellungsplattform *fantastic confabulations*, zusammen mit Theodoulos Polyviou. Courtesy of the artist. Produziert im Rahmen des Beyond Matter-Residenzprogramms am ZKM | Karlsruhe, Screenshots.

Zuhören im Vordergrund steht. In kurzen, rhythmisierten Sätzen spricht Figueroa vom »being formless«, von »chaos«, »curves«, und »surfaces«, später dann von Muscheln, Spiralen oder *wet matter*, so dass der Textinhalt punktuell in Korrespondenz u. a. zu ihren Spiral-Zeichnungen, die sie für plakatähnliche Paramedien der VR-Arbeit nutzt (Abb. 7, 8), und zu Polyvious gespurten Lineaturen tritt. Während dieser Worte wird der anfangs beinahe leere Raum des Atriums – kaum merklich

ausgelöst durch die eigene Vorwärtsbewegung der jeweiligen Besucher:innen – zunehmend von einer liquiden, wasserähnlichen Substanz geflutet (Abb. 9, 10). In ihrem metallischen Glanz spiegelt sich der klar gegliederte architektonische Raum bald nur noch in Distorsionen wider, die mit abstrakt beschriebenen Phänomenen des Textes resonieren und sich so wechselseitig intensivieren, ohne direkt veranschaulichend zu wirken: »Am I a mirror? Or wet?«, heißt es dazu. Die künstlich berechneten Lichtbrechungen in der liquiden Substanz lassen so innerhalb der exakt geklonten, funktionalen Ausstellungsarchitektur eine quasi-natürliche Atmosphäre einbrechen. Diese greift durchaus motivisch ein Charakteristikum immersiver Medien auf, gerät jedoch nicht illustrativ. Denn im Zuge der Flutung verlagert sich die Selbstverortungsfähigkeit des:der buchstäblich ein- und untertauchenden User:in vom Sehen zu einer ungewohnten akustisch geleiteten Orientierung. In dieser so immersiven wie desorientierenden Umgebung herrscht in Korrelation zu der gleichermaßen körperbildlosen Stimme der Performerin, die in einen Raum hineinspricht und je nach Abstand unterschiedlich wahrgenommen wird, wiederum eine gemäß Simanowski partiell unterschwellige, mikroperzeptuelle Sinneserfahrung vor, die vor allem Bewegung, Orientierung und Sound involviert. Wenn der:die Besucher:in in *Call Signs* durch individuelles Navigieren im Raum die Intensitäten des Textflusses mit moduliert, wird dies als Eingelassen-Sein in eine mediatisierte Umwelt erlebt. Anstelle hermeneutischer Texterschließung dominiert ein atmosphärisches Gestimmt-Sein, wie es Gumbrecht mit der Doppelbedeutung des Stimmens von Instrumenten und Stimmig-Seins umreißt (Gumbrecht 2017, 11). Nicht umsonst gleitet die pausenlose Rede für die Rezipient:innen bisweilen in einen Singsang der nicht endenden Variation wiederkehrender Wörter und verwandter Begriffsfelder hinüber. Er verschmilzt tendenziell mit Figueroas eigens erstelltem *score* der elektronischen Soundkulisse, deren algorithmisierte Modulation auf ihre Weise das »skalenförmige Kontinuum« (ebd.) des Stimmungshaften umsetzt und die der von Huyghe eingesetzten environmentalen Musik verwandt erscheint.

Die Künstlerin selbst akzentuiert dies ausdrücklich als anti-visuelle, stattdessen sonorisch resonierende Virtualität. Diese erinnert an das Affizierungsvermögen jener atmosphärischen, von Musik begünstigten Medienumwelten, in deren prä-kognitiven und sogar prä-personalen Eigenschaften Tim Othold die Möglichkeit zur Konstituierung anderer Subjektivitäten und Objektivitäten erkennt (vgl. Othold 2017, 120). Figueroas Virtualitätskonzept setzt ihrerseits dem geläufigen, technologisch bestimmten Verständnis von VR die Programmatik einer »vast reciprocity« (Figueroa, Polyviou 2023, n.p.) entgegen. Diese erschließt ebenso ein spezifisches, der Literatur besonders adäquates Vermittlungspotenzial digitaler Umgebungen über eine gespürte Ko-Präsenz, die ohne direkte Interaktion zweier Avatar-Körper auskommt. Stattdessen findet eine Interdependenz »between the user and the pre-

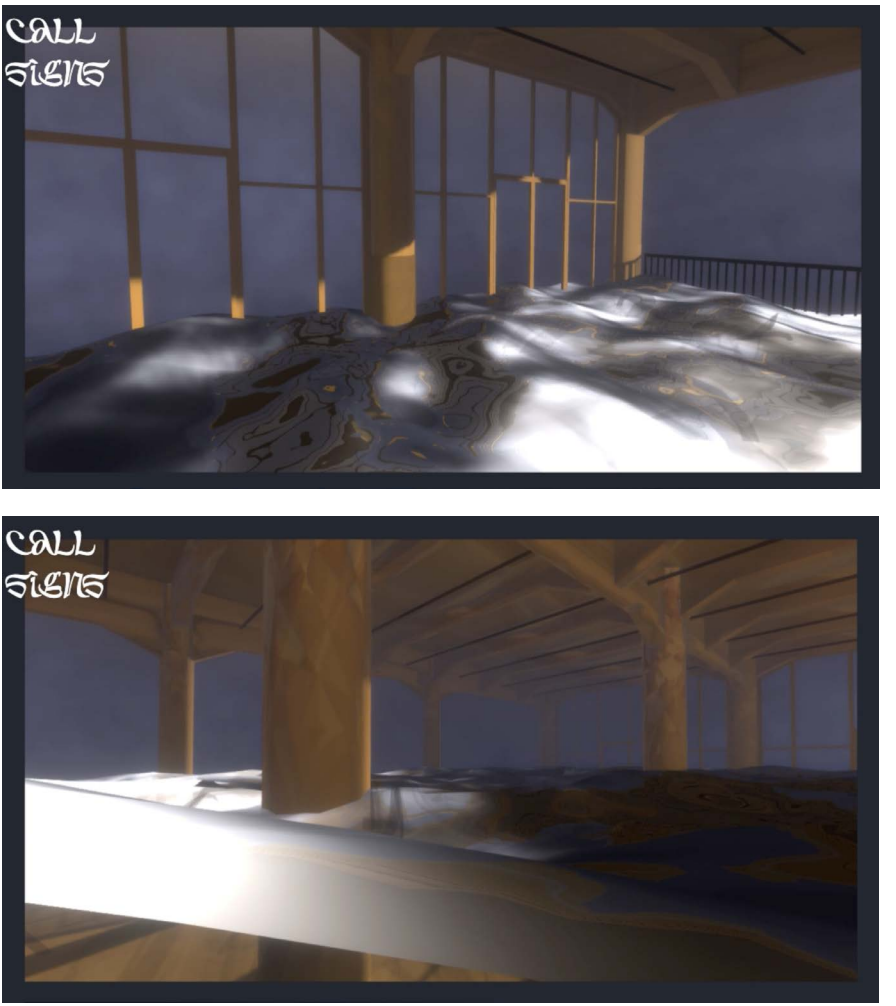


Abb. 11 und 12: Jazmina Figueroa, *Call Signs*, 2021, virtuelle Performance Lecture, 25:26 min., browserbasierte VR-Experience auf der virtuellen Ausstellungsplattform *fantastic confabulations*, zusammen mit Theodoulos Polyviou. Courtesy of the artist. Produziert im Rahmen des Beyond Matter-Residenzprogramms am ZKM | Karlsruhe, Screenshots.

authored textual environment« (Uricchio 2017, 199) statt: Textgenerierend wirkt auch in *Call Signs* eine selektive Assemblage von »fixed [...] visual and sound assets« (ebd., 201), wenngleich diese nicht durch das direkte Collagieren von Textfragmenten, sondern durch das gerichtete Zuhören und die mäandernde Aufmerksamkeit seitens der User:innen entsteht. Dieselbe Agency wie ihnen kommt dabei

den Algorithmen zu, die das Verhalten aller Entitäten in der 3D-Welt vorstrukturieren (vgl. ebd., 201 f.), was an die Flexibilisierung des *writing* und *coding* nach Hayles anknüpft, die sich hier von der Textualität eines *digital poem* auf das Verhalten der künstlichen, räumlich-klanglichen Umwelt ausdehnt.

Zudem erfährt in *Calls Signs* im Sinne von Figueroas »vast reciprocity« das überschaubare Karree der ursprünglichen Ausstellungsfläche eine entscheidende Weitung, die sich bis in eine gleichsam ober- und unterseeische Sphäre entfaltet (Abb. 11, 12). Sie vollzieht sich im Zeichen der programmatisch formlosen liquiden Substanz, die auch die Rede materialiter nachahmt und in immer neuen metaphorisch-theoretischen Wendungen als »expansion« wortreich umkreist. Als digitale Spielart quasi-natürlicher Elemente zehrt die Sogkraft der digitalen Umgebung sowohl von der Suggestion übermächtiger Naturgewalten als auch menschengemachter Katastrophen. Reziprozität stellt sich dabei für die unsichtbar, aber körperlich anwesende Rezipientin in der Wechselbeziehung mit der nicht personal zuzuordnenden, gleichwohl aber situierten Stimme von Jazmina Figueroa ein. Diese Sensualität gerät wie schon bei Huyghe keineswegs a-semantisch. Sie transportiert vielmehr ein dichtes Motiv-Geflecht, das theoretische Begriffe, natürliche Objekte und Formmetaphern gleichrangig in ein Wechselspiel bringt. Deren Positionalität stiftet im Sinne Jakobsons zusätzliche Bedeutung, wie es die Poster zu *Call Signs* mit versartig gesetzten Zeilen unter einer als 3D-Giff rotierenden Spiralzeichnung vorführen. Indem sich dieses Geflecht über Wiederholungen und Klangäquivalenzen organisiert, strukturiert es sich quasi-räumlich und bietet auch in der Rede der nicht eindeutig fokalisierten Aufmerksamkeit, die Simanowski dem allein präsentischen »text as event« zuschlägt, immer wieder Anhaltspunkte, um einzuhaken. Die Prosodien sorgen für eine eminente Literarisierung bzw. Poetisierung der in der Rede angeeigneten, mit Holger Schulze gesprochen partikelförmigen Theoriekonzepte u. a. des Ozeanischen, zu denen hier das Literarische als zugleich vermittelndes und vermitteltes Medium einen anderen Zugang eröffnet. Nicht umsonst hebt Gumbrecht Prosodien als eine der materiellen Komponenten von textuellen Atmosphären hervor (vgl. Gumbrecht 2011, 12), und betont die »Affinität zwischen dem Rezitieren […] und der Dimension der Stimmung« (ebd., 13).

Statt also vorrangig vom Künstlerbuch her über künstlerische Theorie-Appropriationen nachzudenken, die sich beispielweise mit dem Textkorpus Wittgensteinscher Philosophie buchstäblich-typografisch auf der Oberfläche einer Buchseite auseinandersetzen (vgl. Amslinger 2012), gilt es auch anderen Formaten Rechnung zu tragen. Mit Blick auf Figueroa ist besonders die Lecture Performance relevant, die Antje Krause-Wahl zusammen mit Künstler:innen-Vorträgen als eigenes theorieaffines Format herausgearbeitet hat (vgl. Krause-Wahl 2014). Während Krause-Wahl heuristisch zwischen eigener künstlerischer Theoriebil-

dung im Sinne ästhetischen Denkens und Theorieimporten als oft strategischem Akt der Selbst-Positionierung im theorieaffinen Kunstfeld unterscheidet (vgl. ebd., 280 f.), erscheint bei Figueroa gerade die Verbindung von beidem interessant. *Call Signs* hat als werkförmige Lecture Performance insoweit an einer allgemeinen Vortragspraxis Anteil, als es dort neben der Wissensvermittlung darum geht, dem »Publikum anschaulich [zu machen], wie man zu einer bestimmten Erkenntnis gelangt ist« (ebd., 263). Zugespitzt gesagt, geht das Anliegen, Theorie zu vermitteln, immer schon mit dem Produzieren von Theorie einher und umgekehrt. Dieser Konvergenz aber verleiht Figueroa eine im akademischen Vortragsrahmen unübliche Literarizität und dort ebenso ungewöhnliche, auf individuelle, affektive Resonanzen abzielende Reziprozität, die durch Verlagerung in den virtuellen Erfahrungsraum begünstigt wird. In ihrer Rede sedimentieren sich gleichsam die Rekurse auf Theorien queerer Wissensproduktion und des Ozeanischen, die eine Kategorisierung in Kunst- oder Literaturtheorie aushebeln. Wie es für Künstler:innen-Vorträgen allgemein und Lecture Performances im Besonderen gilt, stellt sich *Call Signs* als ein paradigmatisches Format der Selbstvermittlung dar (vgl. ebd., 270).

Zum Schreiben speziell von Künstlerinnen ergeben sich Analogien, insofern dieses Renate Kroll zufolge durch die paradoxe Grundfigur gekennzeichnet ist, sich als eine Kunsttheorie zu präsentieren, die keine ist (vgl. Kroll 2018) und die – so könnte man mit Blick auf Figueroa ergänzen – gezielt über Bande spielt, indem sie sich Theorien anderer und das Formgerüst des Literarischen zu eigen macht. Inspiriert durch die Studie *The Algorithmic Beauty of Sea Shells* von Hans Meinhardt, erklärt die Künstlerin die sie interessierenden mythisch-materiellen Strukturen, in die sich Spiralen, formloses Chaos, Mollusken, Nerites etc. beziehungsreich einfügen, insgesamt zu Daten. An ihnen gilt es für Figueroa zu erforschen, »[how they] inform technological production, quantified behavioral networks, and geomorphic structures (like shells)« (Figueroa/Polyviou 2023, n.p.). Durch ihre Pigmentierung werden aus dieser Perspektive gerade Muschelschalen, quasi als materielle Dokumente und natürliche Datendinge, zu regelrechten Zeitspeichern, die Information aufbewahren – so dass Jazmina Figueroa von diesem Nukleus aus ihre Arbeit mit Sprache insgesamt als ein Mittel »for storing, rendering or narrating ›chaotic‹ situations, timing, and histories« (ebd., n.p.) definiert.

3 Das digitale wie museale Anderswo der Literatur

Mit dem Text als atmosphärischer Umgebung ist also in den hier vorgestellten künstlerischen Beispielen auch die Speicherung und Aufbewahrung von Situationen verknüpft, die über den präsentisch erlebten, situativen Rahmen hinaus weiterreichende Geschichten, Orte und Zeitlichkeiten kondensieren. Anhand dessen ist nicht nur sehr gut umschrieben, was der vorgetragene Text bei Jazmina Figueroa und seine Einlagerung in eine verräumlichte VR-Experience leisten. Bei Huyghe ist es anstelle des Echtzeit-Feedbacks in VR das in der Kunstinstallation ermöglichte, indexikalisch-ereignishafte Erleben ebenso simulierter Natur, das sich mit einer Art Tiefenzeit lesend-weiterschreibender literarischer Textproduktion (vgl. Uricchio 2017, 199) ähnlich wie bei Figueroa mit sedimentierten Mythen verschränkt. Als Speichermedien schöpfen beide Arbeiten nicht nur eine typisch digitale Flexibilisierung aus, um im Sinne von Hayles' Aufsplittung von *storage* und *delivery* auf Basis eines *score* und programmierter Einheiten ein immer neues Aufführen und Vermitteln zu ermöglichen. Sie machen sich gleichermaßen die prä-digitalen transformativen Potenziale etwa des Nach- und Wieder-Erzählens[23] zunutze. Beides wirkt sich verändernd auf das genuine Speichern der kulturbewahrenden Institution Museum aus.

Mit Figueroas Beitrag, den sie als *text-based artist* für die virtuelle Ausstellungsplattform *fantastic confabulations* entworfen hat, bietet das Kunstmuseum der Literatur nicht allein ein Überwinterungsquartier, sondern wird dadurch selbst einer kritischen Revision unterzogen. In der virtuellen Aneignung als Bühne für *spoken words* nähern sich Kunstinstitution wie Literatur dem Begehren nach intensivem Erleben und Stimmungen an, das Gumbrecht gerade auch von nicht-professionellen Literaturleser:innen herleitet (vgl. Gumbrecht 2017, 10). Gleichzeitig ergibt sich aus der Konzentration auf das Atmosphärische eine Abstraktheit, die diese hocheffiziente Vermittlungsform zugleich der Reflexion zugänglich macht. Auf ähnliche Weise definiert auch Huyghes *Expédition scintillante* das Museum als ein sowohl situiertes wie translozierendes Gehäuse neu. In ihm sind Geschichten und Phantasmen eines Anderswo – deren unterschiedliche Provenienzen, Temporalitäten und Wahrhaftigkeiten oszillieren – derart aufgehoben, dass sie die Besucher:innen im ereignishaft-atmosphärischen und zugleich semantisch offenen (Wieder-)Erleben heimsuchen. Indem Huyghe diese Geschichten zurückübersetzt in den physischen Raum von Museumsarchitektur und Kunstinstallation und sie dort u. a. als Destillat aus Datensätzen einlagert und reaktiviert, öffnen sich bis dahin latente mannigfaltige zeitliche und geografische Horizonte, die für eine eigene, nicht-digitale

23 Vgl. zum Nacherzählen den Beitrag von Armin Schäfer.

Virtualisierung sorgen. In diesem Zustand des Virtuellen rechnen sie zwecks ihrer (Re-)Aktualisierung umso mehr mit der körpergebundenen, multisensorischen und raumerschließenden Rezeption, die gemeinhin technisch gestützter Virtualität als besonderes Vermittlungsvermögen zuerkannt wird.

Genau diese Potenziale bringt die desktopbasierte VR von *Call Signs* zur Geltung. Nur zieht sie sie vom Visuell-Bildlichen ab und verlagert sie vorrangig auf Sound und Stimme. Diese stellen sich im virtuellen Szenario der Ausstellungsplattform raumsensitiv und in Abhängigkeit von Wahrnehmung und Bewegung der User:innen jeweils anders dar, womit die Rezeption hier ebenfalls zum werkkonstitutiven Bestandteil wird und sich Vermittlung reziprok-koproduktiv realisiert. Zudem sind die Erfahrungsräume des Literarischen sowohl bei Figueroa als auch in Huyghes Musical hochgradig zeitsensitiv gestaltet. Anreize zum Verweilen in der virtuellen Welt von *Call Signs* werden nicht durch Narrative gesetzt, die entlang einer Struktur von Challenges zum Durchlaufen einladen. Vielmehr ist auch hierfür die verkörperte Erfahrung der durch Nähe und Distanz steuerbaren Intensität des Hörerlebnisses maßgeblich, über dessen Dauer der:die User:in selbst entscheidet. Analog dazu regen die Akte der *Expédition scintillante* zur Reflexion über Zeitregulative an, die der Welterfahrung und der Erfahrung von Fiktion gleichermaßen eine Sinnstruktur verleihen. Auf ihre jeweilige Weise belegen die Werkbeispiele von Figueroa und Huyghe somit, dass Vermittlung ein eminent raumzeitlicher Charakter zu eigen ist, der sich ausgehend von der bildenden Kunst noch weitaus stärker für Literatur zur Geltung bringen lässt. Noch dazu ist deutlich geworden, dass sich atmosphärisches Vermitteln und konzeptualistische Textappropriation, die an avantgardistisches wie theoretisches Schreiben anschließt, nicht im Wege stehen. Beide Künstler:innen erreichen durch Strategien der Aneignung im Spiegel anderer literarischer sowie theoretischer Texte und Poetologien selbstvermittelnd eine Auto-Theoretisierung, die zugleich mit ihrer Werkpraxis in Eins fällt. Der Rückgriff auf ehemalige Paramedien und rahmende Institutionen, d. h. Begleittext, Ausstellung, Museum etc., sowie die Auflösung ins Performative sind gleichermaßen Kunst-, Literatur- und Vermittlungstheorie wie sie neue Gefüge jenseits des Werks zu generieren vermögen. Damit bestätigt sich der enge Konnex von Aneignen, Veröffentlichen/Ausstellen und Vermitteln, der eingangs mit Stefan Römer für konzeptuelles Schreiben angeführt worden ist, auch für die atmosphärisch-umgebungshaften *Elsewheres* der Literatur. Diese weitere Option, digitalkünstlerisch Literatur und bildende Kunst zusammenzuführen, erscheint gerade für die derzeit viel diskutierten, online durchlaufbaren Uni- und Metaversen zukunfts- und entwicklungsfähig. Am musealen Überwinterungsort bleiben indes ein hoher Inszenierungsaufwand und eine eingeschränkte Zugänglichkeit bestehen, so dass noch andere Verschmelzungen vom digitalen und musealen Anderswo abzuwarten sind, die mit der umfassenden Transformation des Literarischen innerhalb der *reading-writing culture* mithalten können.

Literatur

Amslinger, Tobias, In den Zwischenräumen der Wissenschaften. Zu Appropriationen theoretischer Texte, in: Annette Gilbert (Hg.), *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld 2012, 349–370. https://doi.org/10.1515/transcript.9783839419915.349.

The Association of Freed Times, El Diario del Fin del Mundo, *Artforum* 43:10 (2005), 296–301, https://www.artforum.com/print/200506/el-diario-del-fin-del-mundo-a-journey-that-wasn-t-9009 (29.11.2022).

Bajohr, Hannes (Hg.), *Code und Konzept. Literatur und das Digitale*, Berlin 2016.

Barikin, Amelia, *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*, Cambridge, MA 2012.

Belisle, Brooke, S*peech Before Our Eyes. Digital Poetry, Artists' Books, and the ›New Media‹ of Language*, o.O., o. J., https://www.academia.edu/3775462/Speech_Before_Our_Eyes_Digital_Poetry_Artists_Books_and_the_New_Media_of_Language (25.11.2022).

Benthien, Claudia/Jordis Lau/Maraike M. Marxsen, *The Literariness of Media Art*, New York/London 2019.

Bergvall, Caroline, What Do We Mean by Performative Writing?, in: Andrea Andersson (Hg.), *Postscript. Writing after Conceptual Art*, Toronto 2018, 86–92.

Böhme, Gernot, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2013.

Brillenburg Wurth, Kiene (Hg.), *Between Page and Screen. Remaking Literature through Cinema and Cyberspace*, Oxford 2012.

Bureau de Recherches Surréalistes, A Surrealist Manifesto. Declaration of January 27, 1925, in: Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, Cambridge 1989, 240 f.

Contzen, Eva von, Listen lesen. Eine literaturwissenschaftliche Perspektive, in: *KWI-BLOG*, 06.04.2022, https://blog.kulturwissenschaften.de/listen-lesen/ (30.11.2022). DOI: https://doi.org/10.37189/kwi-blog/20220406-0830.

Cramer, Florian, Postdigitales Schreiben, in: Hannes Bajohr (Hg.), *Code und Konzept. Literatur und das Digitale*, Berlin 2016, 27–43.

Curran, Fiona, A Geography Without an Author. Unreliable Facts, Fantastical Fictions, *OAR: The Oxford Artistic and Practice Based Research Platform*, 2 (2017), 58–68, http://www.oarplatform.com/geography-without-author-unreliable-facts-fantastical-fictions/ (26.11.2022) (Curran 2017a).

Curran, Fiona, Losing Ground in a No Knowledge Zone. Pierre Huyghe's Antarctic Journey that wasn't, *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 2 (2017), 28–35 (Curran 2017b).

Diehl, Travis, ›It Almost Felt Like Meaning‹. Hillary Clinton Reads Her Emails at the Venice Biennale, *frieze* 10.10.2019, https://www.frieze.com/article/it-almost-felt-meaning-hillary-clinton-reads-her-emails-venice-biennale (28.11.2022).

Engelmeier, Hanna, Was ist die Literatur in ›Digitale Literatur‹?, *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 71:823 (2017), 31–45.

Figueroa, Jazmina/Theodoulos Polyviou, Virtual Spaces for Transformative Encounters and Vast Reciprocity – An Interview with Theodoulos Polyviou and Jazmina Figueroa concerning *fantastic confabulations*, in: Lívia Nolasco-Rózsás (Hg.), *Beyond Matter, Within Space. Curatorial and Art Mediation Techniques on the Verge of Virtual Reality*, 1 (2023) [im Druck].

Gfrereis, Heike/Diethard Keppler, 4. SatzBaukunst-Austellung, Mignon oder Goethes Kunst, Sätze zu bauen, in: Anne Bohnenkamp/Sonja Vandenrath (Hg.), *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen*, Göttingen 2011, 315–320.

Gfrereis, Heike, Wörter zeigen. Eine poetische Sicht auf das Ausstellen von Literatur und Philosophie, in: Stefanie Heraeus (Hg.), *Wörter, Sprache, Gespräche ausstellen*, Bielefeld 2022, 86–104, https://doi.org/10.14361/9783839461594-016.

Gilbert, Annette, *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*, Paderborn 2018.

Green, Alison, *When Artists Curate. Contemporary Art and the Exhibition as Medium*, London 2018.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur* [2011], München [2]2017.

Hartman, Saidiya, Venus in Two Acts, *Small Axe. A Caribbean Journal of Criticism* 26 (2008), 1–14.

Hayles, N. Katherine, The Time of Digital Poetry. From Object to Event, in: Adelaide Morris/Thomas Swiss (Hg.), *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge, MA 2006, 181–209.

Homering, Liselotte, Aspekte des Performativen in neueren Literaturausstellungen, in: Burckhard Dücker (Hg.), *Machen – Erhalten – Verwalten. Aspekte einer performativen Literaturgeschichte*, Göttingen 2016, 77–92.

Illich, Ivan, *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand*, Frankfurt a.M. 1991.

Kasnitz, Adrian, *Pierre Huyghe Hired Me to Write This Text*, Köln 2019.

Krause-Wahl, Antje, Von der ›Artist's Lecture‹ zur ›Lecture Performance‹. Formen der künstlerischen Theoriebildung in Künstlervorträgen, in: Eva Ehninger/Magdalena Nieslony (Hg.), *Theorie hoch 2. Künstlerische Theoriebildung und Praxis in der Moderne*, Bern 2014, 263–284.

Kreuzmair, Elias/Magdalena Pflock/Eckhard Schumacher (Hg.), *Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*, Bielefeld 2022.

Kroll, Renate, Kunsttheorie, die nicht eine ist. Zwischen Manifestation, Reflexion und Konfession, in: R.K./Susanne Gramatzki (Hg.), *Künstlerinnen schreiben. Ausgewählte Texte zur Kunsttheorie aus drei Jahrhunderten*, Berlin 2018, 7–22.

Leeker, Martina, *(Ästhetische) Vermittlung 2.0. Von Kunst-/Vermittlung und Kritik in digitalen Kulturen*, Hamburg 2018.

Lippard, Lucy R., The Dematerialization of Art (1968), in: L.R.L., *Changing. Essays in Art Criticism*, New York 1971, 255–276

McGurl, Mark, *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, MA 2011.

Millar, Jeremy, Pierre Huyghe. Travellers' Tales/Reisegeschichten, *Parkett* 66 (2002), 126–139.

Moeglin-Delcroix, Anne, Von der künstlerischen Aneignung literarischer Werke in Künstlerbüchern. Zwischen Zerstörung und Einverleibung, in: Annette Gilbert (Hg.), *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld 2012, 233–264. https://doi.org/10.1515/transcript.9783839419915.233.

Nealon, Jeffrey T., RealFeel. Banality, Fatality, and Meaning in Kenneth Goldsmith's *The Weather*, *Critical Inquiry* 40:1 (2013), 109–132. https://doi.org/10.1086/673228.

Othold, Tim, Das Internet der Dinge als mediale Atmosphäre, in: Institut für immersive Medien (Hg.), *Interaktive Medien. Interfaces – Netze – Virtuelle Welten*, Marburg 2017, 113–123. https://doi.org/10.25969/mediarep/18158.

Rajewsky, Irina O., Medienbegriffe – reine diskursive Strategien? These zum ›relativen Konstruktcharakter‹ medialer Grenzziehungen, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.), *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaft*, Bielefeld 2010, 33–47.

Ramtke, Nora, Ohne Begleitschutz – Texte auf der Schwelle. Überlegungen zu Textappropriationen und Paratext, in: Annette Gilbert (Hg.), *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld 2012, 103–120. https://doi.org/10.1515/transcript.9783839419915.103.

Ries, Thorsten, Digitale Literatur als Gegenstand der Literaturwissenschaft. Ein multimodales Forschungsprogramm, in: Hannes Bajohr/Annette Gilbert (Hg.), *Digitale Literatur II*, München 2021, 24–34.

Römer, Stefan, Lektürepolitik zwischen Kunst, Aneignung und Literatur – Conceptual Writing, in: Annette Gilbert (Hg.), *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld 2012, 49–66. https://doi.org/10.14361/transcript.9783839419915.49.

Rupert-Kruse, Patrick, Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung, in: Institut für immersive Medien (Hg.), *Atmosphären. Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung*. Marburg 2013, 17–22. https://doi.org/10.25969/mediarep/18184.

Schulze, Holger, *Ubiquitäre Literatur. Eine Partikelpoetik*, Berlin 2020.

Sennewald, J. Emil, Schreiben im Weinberg des Textes, *Springerin* 4 (2013) https://www.springerin.at/2013/3/schreibmaschinen-im-weinberg-des-textes/ (25.11.2022).

Simanowski, Roberto, Text as Event. Calm Technology and Invisible Information as Subject of Digital Arts, in: Ulrik Ekman (Hg.), *Throughout. Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, Cambridge, MA 2012, 191–204.

Tabbi, Joseph (Hg.), *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*, London 2017, https://doi.org/10.5040/9781474230285.

Thurston, Nick, dOCUMENTA (13). Writing's Retreat into the Context of Contemporary Art, *Afterall*, 25.10.2012 https://www.afterall.org/article/documenta-13-writing-s-retreat-into-the-context-of-contemporary-art (28.11.2022).

Urban, Annette, Augmented Image-Objects and the Handling of a Normalized Virtual, in: Lars Grabbe/Patrick Rupert-Kruse/Norbert M. Schmitz (Hg.), *Augmented Images. Trilogy of Synthetic Realities II*, Marburg 2022, 80–106.

Urban, Annette, Dokumentationen zweiter Ordnung. Field work in der postkonzeptuellen und gegenwärtigen Kunst, in: Friedrich Balke/Oliver Fahle/A.U. (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld 2020, 129–152.

Uricchio, William, Things to Come. The Possible Futures of Documentary … from a Historical Perspective, in: Judith Aston/Sandra Gaudenzi/Mandy Rose (Hg.), *I-Docs. The Evolving Practices of Interactive Documentary*, New York/Chichester 2017, 191–205.

Wagner, Dorothee, *Schreiben in der Kunst. Amerikanische Künstlertexte der 1960er Jahre*, Bielefeld 2018.

Wardrip-Fruin, Noah, Five Elements of Digital Literature, in: Roberto Simanowski/Jörgen Schäfer/Peter Gendolla (Hg.), *Reading Moving Letters. Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*, Bielefeld 2010, 29–58, https://doi.org/10.1515/9783839411308-002.

Wark, McKenzie, From Hypertext to Codework, *Hypermedia Joyce Studies* 1 (2002), http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v3/wark.html (26.11.2022).

Winko, Simone/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer, Radikal historisiert. Für einen pragmatischen Literaturbegriff, in: S.W./F.J./G.L. (Hg.), *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin/New York 2009, 3–37.