

## SPRACHE BEOBACHTEN: INTERVIEWANALYSE

Welche Rolle spielen die **fünf Sinne** in der Nutzung verschiedener Sprachmedien? Werden mündliche Sprachformen nur akustisch wahrgenommen? Sind Tastsinn und Kinästhetik für die **Wahrnehmung von Schriftformen** relevant? Welche Wirkungen erwarten sich KünstlerInnen für ihre Werke? Löst die medienreflexive Gestaltung von Sprachformen **Aufmerksamkeit oder Neugier** beim **Publikum** aus? Wie verorten KünstlerInnen ihre Sprachästhetik im Kunstsystem? Wer nennt welche **Vorbilder** und KollegInnen? Die Kernfrage des Projekts "ästhetisches Know-how" lautete: **Wie beobachten KünstlerInnen Sprachmedien und schätzen ihre Gestaltungspotenziale ein?** In Experteninterviews wurde die **Perspektive der ästhetischen ExpertInnen** auf die Wahrnehmung und die Kommunikation von Texten in Kunstwerken erhoben. Die Interviewauswertung resultiert in einer detaillierten Beschreibung der vielfältigen Möglichkeiten, wie mündliche und schriftliche Texte gestaltet werden können. Sie gibt erste Hinweise darauf, in welcher Form die **kompetente Nutzung von Stimme und Schrift** die Kommunikation von Gedanken, Gefühlen und Botschaften prägen kann.

### Zitationshinweis:

Gsöllpointner Katharina / Sibylle Moser (2009): Sprache beobachten: Interviewanalyse. Ästhetisches Know-how. Sprache – Technologie – Medialität. Forschungsprojekt im Auftrag des WWTF, Science for Creative Industries / 5 Sinne-Call 2007-2009, Wien.  
Download: [www.sprachmedien.at/downloads/sprachbeobachtung\\_loop.pdf](http://www.sprachmedien.at/downloads/sprachbeobachtung_loop.pdf)

## SYSTEMISCHER FORSCHUNGSPROZESS: MEDIENFORSCHUNG ALS KOMMUNIKATION

Sprachmedien und ihre vielfältigen Erscheinungsformen systemisch zu beobachten, bedeutet, die Wirklichkeit mithilfe medientheoretischer Begriffe bzw. Unterscheidungen zu analysieren und gleichzeitig mit dem beforschten Gegenstandsbereich, mit Sprachmedien, SprecherInnen und SchreiberInnen zu interagieren. Jeder systemisch orientierte Forschungsprozess muss die Balance zwischen offenen explorativen Phasen und der "Stabilisierung der Wirklichkeit durch einschlägige methodische Forschungsoperationen" (vgl. Moser 2004, 19f.) halten. Das Herzstück des Projekts "Ästhetisches Know-how" bilden neben der medienästhetischen Analyse von Sprachformen in Kunstwerken die Durchführung und Auswertung von Expertengesprächen mit 15 Wiener KünstlerInnen. Das qualitative Forschungsdesign nutzte die Sprachmedien Druck, Stimme/digitale Stimmaufzeichnung und Digital-schrift für die Datenerhebung und die Datenanalyse und erfolgte in drei methodischen Schritten:

**Differenzorientierter Interviewleitfaden (Forschungsmedium analoger Druck):** Die **Interviewfragen** wurden vor dem Hintergrund eines systemtheoretischen Medienmodells der Sprache entwickelt, das die Dimensionen Wahrnehmen, Handeln und Kommunizieren integriert. In einem Pilotworkshop wurden einzelne Schlüsselfragen mit Studierenden der Klasse für Transmediale Kunst an der Universität für angewandte Kunst in Wien in Gesprächen über studentische Arbeiten erprobt und für die Experteninterviews im Rahmen der Studie adaptiert. Die Adressierung der 15 KünstlerInnen als "ästhetische ExpertInnen" implizierte, dass die Studie auf die empirische Erhebung von "Gestaltungswissen" abzielt, wobei im Rahmen konstruktivistischer Überlegungen sowohl explizites Regelwissen mit einem Fokus auf operationale Prozesse (= ästhetisches Know-how) als auch implizites Deutungswissen, wie etwa kulturelle Konnotationen und Bewertungen von Sprachmedien und Sprachformen, von Interesse waren

Der systemische Forschungsprozess hält die Balance zwischen offenen explorativen Phasen und der Stabilisierung der Wirklichkeit durch einschlägige methodische Forschungsoperationen.

(vgl. Bogner/Menz 2002, 43f.). Die Struktur des Interviewleitfadens spiegelt diese Unterscheidung verschiedener Wissensformen in der Kombination von Entscheidungsfragen (z.B. "Ist die Handschrift wichtig für die Bedeutung des Textes?) und Ergänzungsfragen (z. B. "In welcher Hinsicht ist die Handschrift wichtig?) wider.

Die medienhistorische Kontextualisierung der Interviewfragen folgt der Prämisse, dass Sprachmedien wie Livestimme, Handschrift, analoger Buchdruck oder digitale Aufzeichnungsformen einander nicht progressiv ablösen, sondern ko-evolvieren und simultan und in Beziehung zueinander Wahrnehmungs- und Kommunikationspotenziale verkörpern (vgl. McLuhan 1997, 26; Schmidt 2000, 194; Moser 2007b, 283). Diese Annahme einer mediensystemischen Differenzierungsdynamik wurde durch Unterscheidungsfragen operationalisiert. So wurde etwa das traditionelle Leitmedium der Gutenberggalaxie, der analoge Druck, systematisch mit anderen Sprachmedien kontrastiert (z.B. "Was würde sich ändern, wenn man den Text der Kunstaktion 'ESE. Worttabelle von der Wand ab' typografisch in einem Buch darstellen würde?"). Der Vorteil dieser strukturierten Gesprächsführung ist die *Vergleichbarkeit* der Interviewaussagen über die Stichprobe hinweg. So konnten zum Beispiel die Aussagen zur Wahrnehmung, Funktionen und subjektiver Autorschaft in der Handschrift bei allen KünstlerInnen, die mit diesem Sprachmedium arbeiten, verglichen werden.

**Fokussierte Experteninterviews (Forschungsmedien Livestimme/digitale Stimmaufzeichnung):** Als "Fokus" der Interviews (vgl. Hopf 2000, 353) wurde jeweils eine Arbeit der befragten KünstlerInnen gewählt, die eines oder mehrere Sprachmedien einsetzt und jeweils einen Text bzw. eine "Sprachform" integriert. Die Kunstwerke fungierten als Anker für die Beantwortung werkbezogener aber auch allgemeiner Fragen zur Rolle von Sprachmedien in der Textgestaltung. Die Interviews wurden im Zeitraum vom Juni

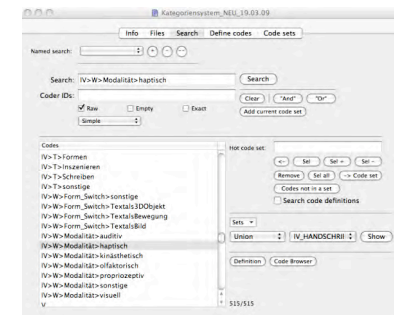


Videaufzeichnung von fokussierten Experteninterviews

Die evolutionäre Differenzierungsdynamik von Sprachmedien wird durch Unterscheidungsfragen operationalisiert.

bis Dezember 2008 am Institut für systemische Medienforschung (LOOP) in Wien durchgeführt und auf Video aufgezeichnet. Der intermediale Wechsel vom gedruckten Leitfaden ins Face-to-Face-Gespräch führte dazu, dass die Interviewfragen der sozialen Interaktion zwar zeitlich und thematisch eine Struktur vorgaben, die InterviewerIn aber auch flexibel auf die interviewte KünstlerIn reagieren konnte, mithin also die situativen Spezifika mündlicher Interaktion, wie phatisches Feedback, paraphrasierende Nachfrage oder thematische Engführung zum Einsatz kamen. Entsprechend zeichnete sich bereits in den beiden ersten Phasen des Forschungsablaufs ein Wechsel zwischen Strukturbildung (durch die theoriegeleiteten Fragen bzw. Antworten) und Prozessorientierung (durch die soziale Dynamik des Gesprächs) ab. So antwortete zum Beispiel Ferdinand Schmatz im Experteninterview unerwartet auf die Frage, worauf er beim Lesen eines handschriftlichen Textes als erstes schaue, "auf die Augen des Schreibenden oder der Schreibenden" und er erläuterte auf die erstaunte Nachfrage der Interviewerin hin, "ich lese sozusagen auch mit den Augen des Absenders oder der Absenderin mit". Schmatz thematisierte damit die Möglichkeit des Perspektivenwechsels, der, folgt man den Einsichten der soziologischen Systemtheorie, für die Etablierung sozialer Strukturen konstitutiv ist, und er gab dem Gespräch mit diesem Hinweis gleichzeitig eine unerwartete Wendung. Die Sequenz demonstriert damit das Phänomen sozialer Rückkopplung sowohl auf der Objektebene (Perspektivenwechsel zwischen SchreiberIn und LeserIn in der handschriftlichen Kommunikation) als auch auf der Forschungsebene (rekursive Klärung der Antwort des Interviewten durch wiederholtes Nachfragen der Interviewerin).

**Computergestützte qualitative Inhaltsanalyse (Forschungsmedium Digitalschrift):** Nach Abschluss der Interviews sieht sich die qualitative ForscherIn zumeist am deutlichsten mit dem Phänomen der Komplexität medienkultureller Wirklichkeiten konfrontiert. Die 15 im Durchschnitt einstündigen Interviews harrten in Form eines 'entropischen Textmeers' von ca. 500 Seiten Transkript ihrer Analyse.



Inhaltsanalytische Auswertung des Interviewtranskripts mit der Freeware TAMS-Analyser.

Die 15 im Durchschnitt einstündigen Interviews harren in Form eines 'entropischen Textmeers' von ca. 500 Seiten Transkript ihrer Analyse.

Die Datenauswertung wurde von der zentralen Forschungsfrage nach dem Stellenwert, den die ästhetische Gestaltung für die Wahrnehmung und das Verstehen von Texten hat, geleitet und erfolgte im Rahmen einer computergestützten qualitativen Inhaltsanalyse (vgl. Schreier 1996; Kelle 2000; Kuckartz 2007). Die Analyse wurde mit der Freeware **TAMS-Analyzer**, die von Matthew Weinstein entwickelt wurde, durchgeführt. Die Software ermöglicht es, die thematischen, vor der Analyse festgelegten Analyseeinheiten digital zu "verschlagworten" und als Hypertext zu organisieren. So können nach Abschluss der Kodierung alle Aussagen der InterviewpartnerInnen, die in Bezug auf eine oder mehrere Subkategorien gemacht wurden, gleichzeitig abgefragt und vergleichend nebeneinander gestellt werden.

Das Kernstück der Analyse bildete ein medienästhetisches **Kategoriensystem**, das sechs zentrale Aspekte, die in der ästhetischen Gestaltung von Texten im Kunstsystem zum Einsatz kommen (**VERKÖRPERN >**, **PRODUZIEREN >**, **WAHRNEHMEN >**, **REFLEKTIEREN >**, **ERFINDEN >**, **POSITIONIEREN >**), durch inhaltsanalytische Kategorien bzw. Codes operationalisierte. Die sechs Hauptkategorien "Sprachform", "Funktion", "Intermedialität", "Wahrnehmung", "Subjektbezug" und "Technik" sowie ihre Differenzierung in Subkategorien (z.B. "Funktion>sozial") resultieren aus dem Zusammenspiel dieser sechs Aspekte und strukturieren die Beobachtung von Texten in Kunstwerken.

Ähnlich wie im Prozess der Gesprächsführung traten auch bei der qualitativen Kodierung der Interviews Feedbackprozesse und Perspektivenwechsel auf. Da die Transkripte von zwei KodiererInnen im Austausch mit einer Projektleiterin ausgewertet wurden, kam es trotz vorgegebener definierter Codes bzw. Kategorien immer wieder zu Differenzen in der Analyse. Diese waren einerseits Unterschieden in der Aufmerksamkeit geschuldet, andererseits spiegelten sie aber auch Missverständnisse oder interpretative Differenzen im Verstehen der Interview-Aussagen wider. In regelmäßigen Teamsitzungen,



Kategoriensystem zur Differenzierung und zum Vergleich von Stimme, Schrift und ihrer technischen Aufzeichnung

Die sechs Kategorien "Sprachform", "Funktion", "Intermedialität", "Wahrnehmung", "Subjektbezug" und "Technik" legen zentrale Dimensionen für die Beobachtung von Texten in Kunstwerken fest.

die von der Projektleiterin moderiert wurden, wurden deshalb die wichtigsten Abweichungen in der Kodierung besprochen, und bei Bedarf entweder die Auswertung der Transkripte oder aber die Kategorien selbst überarbeitet. Indem die Teammitglieder jeweils die Perspektiven sowohl der anderen KodiererIn als auch des Interviewpartners einnahmen wurde gemeinsam eine intersubjektive Beschreibung der Aussagen angefertigt. Weiters wurden einzelne Kategorien wie die Erhebung von medien-spezifischen "Materialien", "Genres" oder "intertextuellen Bezügen" offen gelassen und induktiv am Datenmaterial ausdifferenziert. Das Kategoriensystem resultierte also aus dem dynamischen Wechsel von deduktiver Theoriearbeit und induktiver Schärfung der Medienbeobachtung am Material.

### Dichte Beschreibung und explorative Entdeckung von effektiven Beziehungen

Im Folgenden werden die wichtigsten Beobachtungen in Bezug auf sechs zentrale Gestaltungsaspekte des Sprachdesigns (Verkörpern, Produzieren, Wahrnehmen, Reflektieren, Erfinden und Positionieren) zusammengefasst und mit Zitaten aus den Experteninterviews illustriert. Die Selbstbeobachtung der InterviewpartnerInnen, ihre Unterscheidung von sprachbezogenen Techniken, Materialitäten und Wahrnehmungsprozessen verweben sich zu einer Phänomenologie der sprachmedialen Praxis und demonstrieren anschaulich, was es bedeutet, über ein spezifisches "ästhetisches Know-how" im Einsatz von Stimme, Schrift und ihrer analogen und digitalen Aufzeichnung zu verfügen.

Parallel zu dieser "dichten Beschreibung" wird die digitale Auswertung genutzt, um das gleichzeitige Auftreten von Kategorien zu testen und erste Hypothesen zum Zusammenhang von Sprachmedien, ästhetischer Gestaltung und der Wirkung von Sprachformen zu formulieren. Diese Beziehungen legen den Grundstein für ein systemisches, multifaktorielles Verständnis von Medienreflexivität und Sprachdesign.

Die Mitglieder des Forschungsteams nehmen sowohl die Perspektiven voneinander als auch von den InterviewpartnerInnen ein und fertigen gemeinsam eine intersubjektive Beschreibung an.

## ÄSTHETISCHES KNOW-HOW: TEXTE VERKÖRPERN

**Ferdinand Schmatz:** [In den Neologismen] ist es um eine Verdichtung von mehreren Wörtern zu einem [gegangen] ... Also eher um eine Art Körperlichkeit, das war ein sehr ein starkes Verlangen nach Sinnlichkeit, dass es eben von der Abstraktion der Begriffe, die auch keine Entsprechung im Lautlichen oder auch in der körperlichen Gestik hatten [wegging], um dort etwas zu machen, wo ich das Gefühl gehabt habe, jetzt geht der Körper mit, ja? [...] Das Problem des Verstehens hat damit zu tun, dass ich so ohnehin nicht verstehen wollte, und eher diesen Zustand der Erregung herbeiführen, wo Verstehen anders, eher über die Empfindungen und über die Sinnesräusche fast passiert.

### Wie prägen die verschiedenen Sinne die Wahrnehmung und das Verstehen von Sprachformen?

Ferdinand Schmatz' Aussage illustriert exemplarisch, dass gerade künstlerische Arbeiten, die in der Tradition aktionistischer Kunstpraxen stehen, den empfindungsfähigen, sensitiven Körper reflexiv als Gestaltungsmedium einsetzen. Sein Hinweis, dass er die von ihm geschaffenen, collagierten Kunstwörter nicht in konventioneller Weise abstrakt-begrifflich verstehen "wollte", vermittelt, dass Schmatz die leibliche Verkörperung der Sprachzeichen, die im Alltag häufig unbewusst und automatisch vor sich geht, durch die graphomotorische Handhabung der Handschrift, das Zerreißen und Collagieren von Tagebuchseiten und die Konturierung der collagierten Buchstaben mit Bleistift bewusst einsetzte und erlebte.

Der Einsatz des Körpers und seiner Bewegungsspielräume bei der Gestaltung von Sprachformen wurde durch mehrere Kategorien in der inhaltsanalytischen Auswertung der Interviewtranskripte operationalisiert. Eine zentrale Beobachtungskategorie ist die Kategorie "Wahrnehmung>Modalität", die in "visuell", "akustisch", "haptisch", "kinästhetisch" und "olfaktorisch" ausdifferenziert wurde. Diese



Ferdinand Schmatz im Experteninterview am 12. Juni 2008

**KünstlerInnen in der Tradition aktionistischer Kunstpraktiken setzen den Körper bewusst bei der Produktion und Gestaltung von Sprachzeichen ein.**

Unterscheidung greift die medientheoretische Annahme auf, dass Medien die Sinneswahrnehmung und damit die sprachliche Kommunikation prägen, und überschreitet diese im Sinne der "Embodied Cognition". So ordnet die Medientheorie in der Tradition der "Toronto School of Communication" der Stimme primär die akustische Wahrnehmung und der Schrift und ihren analogen Aufzeichnungsformen (Handschrift, Druck) die visuelle Wahrnehmung zu, während etwa Haptik, Kinästhetik und Olfaktorik bei der Beobachtung mündlicher und schriftlicher Kommunikation keine wesentliche Rolle spielen (vgl. exemplarisch Ong 2002, Kerckhove 1995). Bis heute, auch nach dem Ende der Gutenberggalaxie, wird der Buchdruck mit dem Sehsinn, Informativität, Objektivität und der distanzierten Beobachtungsperspektive des Euklidischen Raums assoziiert. Auf die Frage, was den InterviewpartnerInnen bei Printtexten spontan als erstes auffällt, dominierten in Übereinstimmung mit dieser Assoziation bei den meisten Selbstbeobachtungen, die sich auf die visuellen Qualitäten der Typographie wie Zeichensatz und Absatzgestaltung bezogen:

**Gerda Lampalzer:** Bei der [gedruckten] Schrift fällt mir auf ob sie klar ist, ich hab' lieber klare Schriften ohne Serifen. Das Papier fällt mir auf ob es dünn oder dick ist. Aber es kommt jetzt sehr darauf an, also wenn es ein "Zweck-Buch" ist, bin ich wahrscheinlich weniger kritisch und nehme das halt an, als wenn das ein Buch ist, das dezitiert sagt, es soll eben Literatur oder ein Kunstbuch sein. Da allerdings habe ich dann schon auch Vorlieben. Also z.B. mag ich nicht, wenn das Papier zu dünn ist oder wenn die Schrift zu dicht ist, also wenn du nicht sofort das Gefühl hast, du könntest das gleich lesen.

Häufig wird die visuelle Gestaltung der gedruckten Sprachform mit der Ausblendung der Textwahrnehmung – Thomas Feuerstein etwa spricht vom "durch den Text hindurchschauen" – in Verbindung gebracht und die effektive Informationsauswahl und eine 'reibunglose' Informationsverarbeitung betont:



Gerda Lampalzer im Experteninterview am 6. August 2008

**Elke Krystufek:** [...] dieses Einscannen ist automatisch beim gedrucktem Text, quasi: worum geht's in der Überschrift? Will ich das lesen oder nicht? Hin und wieder dann, bei manchen Texten, schaue ich auch auf das Ende oder wenn ich das Gefühl habe, das wird zäh, was ist die Conclusio (schmunzelt)? Ja, bei gedruckten Texten geht's ja doch sehr stark darum, ob man sich damit beschäftigen will oder nicht, der Mensch wird quasi zunehmend zum Scanner, der aus unendlich vielen Materialien auswählen muss.

Krystufeks Beschreibung der LeserIn als "Scanner" illustriert, dass die Interpretation des Textverstehens in Computermetaphern auch bei KünstlerInnen anzutreffen ist, die medienreflexive Arbeits- und Denkweisen in der Textproduktion einsetzen. Der propositionale Fokus auf Sprache als "Informationsverarbeitung" schimmert besonders in Interviewpassagen durch, in denen im Diskurs über Texte die Materialität der Sprache ausgeblendet wird und die Rhetorik der GesprächspartnerInnen vermittelt, dass sie Sprache als primär als immaterielle Struktur bzw. als abstrakte Entität erleben. Auf die Frage, ob die Stimme das zentrale Sprachmedium in seiner Eisskulptur "VERBALE. Konfabulationsobjekt" ist, antwortet etwa Thomas Feuerstein:

**Thomas Feuerstein:** Es ist die Stimme, aber ich würde das durchaus jetzt erweitern, es ist Sprache [...] die dann die Stimme findet. Um sich zu kommunizieren, und insofern die Sprache, weil ich denke jetzt einmal zumindest biologisch ist die Stimme uns wesentlich näher ja und auch mehr Teil unseres eigenen Körpers, als wie die Sprache Teil unseres Denkens. Also ich denke mir, für uns ist zwar die Sprache für die Identitätsführung extrem wichtig, ja, von dem gehen wir zwar aus, aber de facto, wenn man jetzt von einer biologischen Identität sprechen kann, ist diese bei der Stimme sehr leicht festzumachen, bei der Sprache dagegen aber nicht. Also das ist irgendwie ein kulturelles Konstrukt, das wir uns zu Nutze machen, oder wo man umgekehrt sagen kann, das sich uns zu Nutze macht, uns als Medium und Avatar nutzt um irgendwie Ausdruck zu erlangen.

Interessant ist, dass die Abstraktion von der Sinnlichkeit der Sprache, wie sie in Feuersteins Unterscheidung von "Stimme" versus "Sprache" deutlich wird, sich immer wieder bei KünstlerInnen



Elke Krystufek im Experteninterview am 11. September 2008

**Auch medienreflexiv arbeitende KünstlerInnen assoziieren den Buchdruck primär mit dem Sehsinn und immaterieller Informationsverarbeitung.**

findet, die wie Feuerstein mit dem Schreiben komplexer Texte vertraut sind und ihre kognitiven Wirklichkeiten in umfassenden, meist gedruckten Prosatexten diskursivieren (Thomas Feuerstein, Ferdinand Schmatz, Gerhard Rühm, Ursula Hentschläger, Elke Krystufek). Möglicherweise werden hier die Fähigkeit zur Abstraktion und metalinguistische Fähigkeiten, die durch die Schreibpraxis im Medium Druck trainiert werden (vgl. Olson 1991), metaphorisch auf die Auffassung von Sprache bzw. das Sprachkonzept des Künstlers übertragen. Umgekehrt ist jedoch kein Zusammenhang zwischen den Sprachmedien, die in den besprochenen Kunstwerken zum Einsatz kommen, und einer Tendenz zu Entmaterialisierung der Sprache bei den jeweiligen InterviewpartnerInnen zu beobachten. So findet sich etwa bei KünstlerInnen wie Peter Weibel, Ruth Schnell oder Christa Sommerer, die im Medium der Digitalschrift arbeiten, keine Häufung von medienblinden Aussagen über 'Sprache an sich'. Bedenkt man, dass alle diese digital arbeitenden InterviewpartnerInnen davon ausgehen, dass ihre Arbeiten vermittelt über haptische und kinästhetische Qualitäten von Interfaces die Wirkung "Interaktion" auslösen (können) (s.u.), sowie die Tatsache, dass Sprachformen in digitalen Medien die gesamte Medienevolution der Sprache in vielfältigen intermedialen Aufzeichnungen bzw. "Transkriptionen" 'absorbieren', so verwundert dieses Ergebnis nicht. Man sollte also keineswegs den Einsatz des rechenbasierten Metamediums Computer bei einzelnen KünstlerInnen mit dem Auftreten kognitivistischer Sprachpositionen kurzschließen.

Komplementär zu diesem Fokus auf die quasi-automatisierte effiziente Verarbeitung gedruckter Texte werden von den meisten InterviewpartnerInnen im Hinblick auf die Wahrnehmung und das Verstehen analog gedruckter Texte entsprechend auch Sinnesqualitäten wie Haptik, Akustik und Kinästhetik genannt. Hinweise auf nicht-visuelle Textqualitäten bezogen sich einerseits auf Schriftträger und Druckmaterialien, wie sie etwa in Gerda Lampalzers Hinweis auf die haptischen Qualitäten von Papier



Thomas Feuerstein im  
Experteninterview am 26. August 2008

Komplementär zum  
Sehen wird die  
Wahrnehmung und das  
Verstehen von Print-  
texten aber von den  
meisten KünstlerInnen  
auch mit Haptik, Akustik  
und Kinästhetik  
verknüpft.

zum Ausdruck kommt. Andererseits weist der Einsatz synästhetischer Metaphern in der Beschreibung gedruckter Sprachformen darauf hin, dass Printtexte sowohl als Wahrnehmungsform (z.B. Schriftbild) als auch als Kommunikationsform (z.B. Bedeutung einer Textpassage) intermodale Assoziationen hervorrufen können. So spricht Lampalzer etwa von der "Dichte" des Schriftbilds, einer räumlichen Sinneserfahrung, die auch taktile Qualitäten aufweist. Da die Interviewaussagen einerseits aus den Sprachmedien, die für die jeweils besprochenen Kunstwerken zentral waren, andererseits aus Interviewfragen wie der nach dem Unterschied von Druckschrift und anderen Sprachmedien resultierten, lässt sich aus den Daten keine absolute Dominanz von Medienmodalitäten in der Wahrnehmung und dem Verstehen von Texten in den einzelnen Sprachmedien ablesen. Feststellen lässt sich bei einer Materialsondierung jedoch, dass sich die Mehrheit der InterviewpartnerInnen auf die haptische und kinästhetische Qualität von Drucktexten bezogen. Das Angreifen und "Be-greifen" von Texten, das Schmatz in der Kunstaktion "ESE" am Beispiel der Handschrift aufzeigt, scheint bei vielen der befragten KünstlerInnen auch in ihrer Beobachtung von Drucktexten fort zu bestehen. Ebenso thematisierten mehrere KünstlerInnen die auditive und kinästhetische Dimension von gedruckten Sprachformen, indem sie metaphorisch deren innere Vokalisierung beschrieben. Auf die Frage, was er als erstes wahrnehmen würde, wenn seine Tagebuchseiten gedruckt vor ihm lägen, antwortet Schmatz:

**Ferdinand Schmatz:** Wann der erste Punkt kommt. [...] Na ja, weil ich das irgendwie rhythmisch, also fließend lese, ich singe das irgendwie immer, also, wirklich auch zeitlich und denke mir: "Ui, da hängt's!" und der Punkt ist sozusagen wie eine Zäsur oder so was. Also nicht das richtig geschriebene Hochdeutsch ist mir dann [wichtig], sondern wie es ineinandergreift und fließt. Aber das überbetone ich jetzt, also das ist, wenn ich in der Kronenzeitung etwas lese dann weiß ich eh, dass es so nicht kommt, aber – irgendwie also das, ich sehe irgendwie fast die Lust des Formulierenden oder der Formulierenden, auch in der Druckschrift. Also, ich sehe es eher optisch, auch quantitativ. Also, wenn es kurz ist, ist es ja auch gleich anders, Stakkato, oder, das kannst du im Drucken, im Druckbild auch lesen.

Drucktexte können in der Vorstellung in die akustische Wahrnehmung der Livestimme übersetzt und innerlich als rhythmische Bewegung erlebt werden.



Ferdinand Schmatz im Experteninterview am 12. Juni 2008

Auch Gerhard Rühm betont die rhythmischen Qualitäten von gedruckter Prosa und die intermodale Übersetzung von geschriebenen Texten in ihr akustisches Pendant. Sichtlich amüsiert erinnert er sich daran, wie er Goethes "Erlkönig" im Rahmen einem Musikfestivals mit der Schreibmaschine aufführte:

**Gerhard Rühm:** Da habe ich eine Schreibmaschine als Instrument auf dem Tisch stehen gehabt und habe einfach den Erlkönig von Goethe abgetippt und das lustige dabei ist das, dass ich bemerkt habe, dass man langsam in Rage kommt, weil das ist ja eigentlich eine ziemlich spannende Ballade, und ich dann auch allmählich das Tempo des Tippens beschleunigt habe. Und man hört natürlich genau, wann ein Wort zu Ende ist, wann man die Leertaste nimmt. Man hört wann die Zeile zu Ende ist, weil man die nächste Zeile macht. Ich habe das dann sogar so eingestellt, dass bei der nächsten Zeile ein Klingler [zu hören] ist. Schreibmaschinen kündigen ja an, dass das Ende der Zeile erreicht ist. Dann hört man natürlich auch die verschiedenen Strophen, weil dann eine Leerzeile kommt. Ja, und in dem Sinn könnte man eigentlich wenn man jetzt nur diese getippte Version vom Erlkönig hört und man kennt den Erlkönig, man kann ihn auswendig, kann die Ballade auswendig, dann kann man genau feststellen wo man gerade ist. [...] Also da ist sozusagen die Schreibmaschine jetzt zum Instrument geworden



Gerhard Rühm im Experteninterview  
am 21. November 2008

Rühms anschauliche Beschreibung der Live-Übersetzung von Goethes berühmter Ballade in die Akustik der Schreibapparatur verdeutlicht zugleich, dass akustische Sprachmedien wie die Livestimme bzw. die Medienpraxis der analogen und digitalen Stimm-aufzeichnung nicht nur auditive, sondern vielfach auch visuelle, haptische und kinästhetische Qualitäten aufweisen kann, die aus der sensumotorischen Bewegung, die in die Produktion der Sprachzeichen involviert ist, resultieren. So thematisierten etwa Musiker bzw. Audiokünstler wie Markus Binder von Attwenger und Sergej Mohntau ihre Körperbewegungen auf der Bühne und beschrieben ihre haptische Erfahrung mit Aufzeichnungstechnologien wie Mikrofonen, Mischpulten oder Verstärkern. Zugleich tritt die kinästhetische oder haptische Erfahrung der mündlichen Sprache aber auch in der prägnanten metaphorischen Beschreibung von akustischen Sprachformen hervor:

**Markus Binder:** [...] dieses "muamen", das Stück hat irgendwie so ein Grundeln vom Charakter gehabt, so ziemlich deep im Sound und da ist dieses "muamen", dieser Begriff des Murmelns, ist da aus dem Stück richtig rausgeplätschert.

Vergegenwärtigt man sich die Vielfalt von Werkzeugen und Materialien, die in Bezug auf die zentralen sechs Sprachmedien der Studie erwähnt werden, – insgesamt wurden von den InterviewpartnerInnen 88 (!) genannt – so wird deutlich, dass die konzeptuelle Öffnung hin zur Intermodalität der Sprache häufig über die handwerkliche Dimension künstlerischen Arbeitens erfolgt. So finden sich etwa im Zusammenhang mit der Handschrift 29 Angaben zu Schriftträgern (von Alufolie, Leinwand und Karton bis hin zu Licht), Materialien aus denen handschriftliche Zeichen geformt werden (von Glas und Acrylfarbe bis hin zu Papier) und Schreibwerkzeugen (von Ballpen, Bleistift und Pinsel bis hin zur Schablone).

Die Auseinandersetzung mit den physikalischen Eigenschaften von Trägermaterialien wie den reflektierenden Eigenschaften von Glas, Licht und Silberfolie bei Brigitte Kowanz und Sigrid Kurz (s.u.) reichert das Sprachverständnis mit dem Wissen über die modalen Eigenschaften von Sprachzeichen an und wird von den KünstlerInnen in das praktische Know-how ästhetischer Textgestaltung übersetzt. Besonders die sensumotorische Handhabung von Apparaten und Interfaces stärkt das Bewusstsein für die Haptik und Kinästhetik von Schriftzeichen:

**Peter Weibel:** Ich habe faktisch schon als Dichter gesehen, dass die Schreibmaschine eine Art Schnittstelle ist, ein Interface. Und sie war im Grunde das einzige Interface zu den virtuellen Welten, bevor wir die Maus erfunden haben, weil es war ganz klar, es gibt hier [einen] Knopfdruck, also eine motorische Interaktivität, manuell mechanisch, [...] und dann kommen eben Buchstaben heraus. Und danach habe ich schon als Dichter viele Arbeiten gemacht, nicht dass ich jetzt Worte abgebildet habe, also die Kunst von Worten, sondern die Maschine, die die Worte produziert

Die konzeptuelle Auseinandersetzung mit Materialeigenschaften reichert das Sprachverständnis mit dem Wissen über Sinnesqualitäten an und wird in das praktische Know-how ästhetischer Gestaltung übersetzt.



Peter Weibel im Experteninterview am 20. Oktober 2008

## ÄSTHETISCHES KNOW-HOW: TEXTE PRODUZIEREN

Als soziales System, das primär und bewusst durch die Gestaltung von Wahrnehmungsformen kommuniziert, verweist das Kunstsystem par excellence darauf, dass Wirklichkeit über die sinnliche Handhabung von Gegenständen vermittelt wird. So wurden etwa am Bauhaus in Weimar "Material- und Texturstudien" durchgeführt, in denen mit den kinästhetischen und haptischen Eigenschaften von Papier, Metall oder Glas experimentiert wurde (Düchting 2002, 252). Das Wissen davon, wie sich ein Material anfühlt und wie es physikalisch auf die Einwirkung eines Werkzeugs reagiert, resultiert in dem "operationalen Know-how", also dem Wissen davon, was man mit diesem Material bzw. den Gegenständen, die aus ihm hergestellt sind, tun kann. Die handwerkliche Bearbeitung des Materials und der Umgang mit Werkzeugen und komplexen Technologien geht 'Hand in Hand' mit der reflexiven Erkenntnis der Wirklichkeit. Dieses sinnliche Erkenntnispotenzial der Sprache wurde durch die detaillierte Beschreibung konkreter Produktionsprozesse durch die interviewten KünstlerInnen empirisch 'greifbar'.

### Wie nutzen Gestaltungstechniken die Sinnesmodalitäten der sechs Sprachmedien?

Die Idee des ästhetischen Know-hows wurde entsprechend auch anhand der Analysekategorie "Technik" beobachtet. Techniken wurden als angeborene Fähigkeiten und erworbene Fertigkeiten definiert, die bei der Herstellung und Hervorbringung von Sprachzeichen zum Einsatz kommen. Einerseits wurden auf der Basis medien- und texttheoretischer Studien das "Sprechen", "Singen", "Rezitieren", "Schreiben" und "Editieren" sowie ihre Erweiterung durch Fertigkeiten wie das "Drucken", das (analoge und digitale) "Aufzeichnen" und "Programmieren" als zentrale Kulturtechniken in Bezug auf die Herstellung von Sprachformen festgelegt. Andererseits entwickelten sich Techniken wie "Formen" und "Inszenieren"

Das sinnliche Erkenntnispotenzial der Sprache wurde durch die detaillierte Beschreibung konkreter Produktionsprozesse empirisch 'greifbar'.

induktiv aus der Analyse der Aussagen einzelner InterviewpartnerInnen, die ihren künstlerischen Umgang mit Materialien, Werkzeugen und Technologien beschrieben (z.B. Schmatz' Kleben von neuen Buchstaben aus Papierfetzen) und erklärten, wie sie Sprachzeichen räumlich durch Positionswechsel in Szene setzen (z.B. Hahnenkamps Platzierung von Schriftbändern auf dem Körper eines Models).

Der medienästhetische Fokus der Studie zeigt, dass die speziellen Techniken, die von den KünstlerInnen für die Produktion der Sprachform in ihren Werken eingesetzt werden, die sinnlichen Potenziale des jeweiligen Mediums gezielt nutzen und verstärken. So beschreibt etwa Markus Binder von Attwenger anhand seines Singsstils die Kinästhetik von Sounderlebnissen ("Livestimme>T>Singen"):

**Markus Binder:** Und das gefällt mir immer ganz gut, wenn wir live spielen, irgendwas dazu zu brabbeln, so irgendwelche vokalistischen Dinge dazu zu machen, die immer irgendwie so aus der Musik, aus dem Sound der da läuft, quasi so hervorgehen sollen. Also einfach so, dass du mit der Stimme quasi nur so dazu spielst, na wenn die Stimme so ein undefiniertes Instrument ist, das mach ich immer noch so gern, einfach dass du wie, die Stimme macht irgendwelche Sachen.

Ähnlich beschreibt Jürgen Berlakovich von Sergej Mohntau Mängel in der Sprechtechnik, die er und Thomas Pfeffer beim Sprechen des Textes in dem Palindromsong "es deppate med abc!" vermeiden, metaphorisch mit der kinästhetischen Bewegung des "Verschleifens" ("Livestimme>T>Sprechen"):

**Jürgen Berlakovich:** ... dann schon versucht auch im Vorwärts es möglichst so auszusprechen, jetzt also .. weniger die Melodie und das Gesungene, sondern wie spricht man eine Wort so aus, dass es dann rückwärts zumindest halbwegs oder wie auch immer dann funktioniert. Also man kann das auch oft so verschleifen ja, dass es dann rückwärts kaum mehr erkennbar ist ...



Markus Binder im Experteninterview  
am 24. Juli 2008



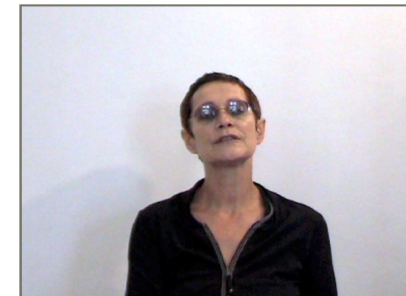
Sergej Mohntau im Experteninterview  
am 12. August 2008

Auch bei der Produktion handschriftlicher Sprachzeichen spielt die Fähigkeit zur Körperbeherrschung und mit ihr die kinästhetische Erfahrung eine wichtige Rolle. Brigitte Kowanz führt aus, wie sie die graphomotorische Bewegung ihrer Hand dem Material der Neonröhren anpasst und durch diese Anpassung die Leuchtschriftzeichen ihrer Spiegelskulptur "MOMENTS" formt ("Handschrift>T>Schreiben", "Handschrift>T>Formen"):

**Brigitte Kowanz:** ja das ist, es ist auch wichtig, wie diese Handschrift dann verläuft, also das ist ja nicht so das ich mich hinsetzte und das einmal schreibe. Also das schreibe ich manchmal dreißig Mal ... meine Schrift hat sich ja, denke ich auch, etwas verändert, weil ich muss ja immer das Neon und die Technik auch mitdenken. Es geht ja nicht alles. ... Es gibt ja gewisse Vorgaben, wie es gebogen wird, was noch, welche Biegungen noch funktionieren ... und ich schreibe schon, wenn ich auf Papier schreibe so ...

Kinästhetik spielt aber auch in der konzeptuellen Beobachtung und Präsentation von Texten eine entscheidende Rolle. So inszeniert Maria Hahnenkamp in der Arbeit "V5/08" einen gedruckten Text durch das Abrollen von Schriftbändern anhand der Körperbewegung ihres "Models", eine Inszenierung, die maßgeblich auf der 'Kinästhetisierung' der weißen, auf durchsichtige Folie aufgeklebten, Buchstaben basiert ("Analoger Druck>T>Inszenieren"):

**Maria Hahnenkamp:** ... dann kam eben diese Idee, dass sich das Model auf der Glasplatte dreht sie bleibt relativ lange auf dem Rücken liegen, so dass sie, wenn man zum Video kommt noch nicht genau weiß, "Was ist das, ein Foto oder ein Video?" Und dann dreht sie sich auf die Seite, dann bleibt sie wieder lange liegen, es wird immer abgezählt, 20 [Sekunden]. Und dann auf den Bauch, und dann wieder auf die andere Seite und so dreht sie sich und dann, so ist die Idee auch entstanden, dass sie sich in dieses Ornament einwickelt.



Brigitte Kowanz im Experteninterview am 10. September 2008



Maria Hahnenkamp im Experteninterview am 12. Dezember 2008

Gerda Lampalzer nutzt durch die Inszenierung bzw. "Choreografie" der digital editierten Stimmen in ihrer Videoarbeit "Translation" im Rahmen einer Raum-Installation das intermodale Zusammenspiel von Akustik und Visualität ("Digitale Stimmauzeichnung>T>Inszenieren"):

**Gerda Lampalzer:** Also in dem Fall von der Installation würde ich sogar so weit gehen das ist wirklich sogar choreografiert, teilweise sogar auf den Rhythmus und auf den Sound hin ja, also ich hab', das war ja in mehreren Schritten. Der erste Schritt ist immer dieses Suchen, das ist eigentlich der anstrengendste muss ich sagen, dann gibt's die Montage dass ich auf eine bestimmte Minutenanzahl von Text komme, und in dem Fall dadurch dass das 4 synchronisierte Screensides sind, habe ich ja dann erstens mal zeitmäßig auf Bildgenauigkeit arbeiten müssen bei allen, dass die auch wirklich miteinander funktionieren als Installation, und dann war es so, das es hat ja einen Aufbau: Es fängt an einfach mit geradlinigen Texten, dann fangen sie plötzlich an ... parallel zu sprechen, es steigert sich dann eigentlich. Dann gibt's die Phase wo sie dann parallel auch sprechen, das war die einzige Phase wo ich auch einen Zieltext haben musste, damit alle den selben sprechen, das war der kleinste gemeinsame Nenner was möglich war von diesen 4 Sprachen und das war sehr schwierig.

Fertigkeiten, die das "Aufzeichnen" von Sprachformen betreffen, sind mit der Herausforderung befasst, die angemessenen Stilmittel und Verfahren für die intermediale Übertragung eines Textes in das Medium seiner Aufzeichnung zu finden und basieren konstitutiv auf der Fähigkeit zur intermodalen Wahrnehmung. Gerhard Rühm schildert, wie er die grafischen Besonderheiten des "rhythmus r" in die Akustik der Tonaufzeichnung übersetzt ("Analoge Stimmaufzeichnung>T>Aufzeichnen"):

**Gerhard Rühm:** Und jetzt war natürlich die Frage wie bringt man solche Dinge wie ein Abbild, ein Foto ..., wie übersetzt man das ins Akustische, oder die Seite rausreißen. Und das habe ich dann so gemacht, da das mein Rücken ist, habe ich auch ein Geräusch gesucht, das mit mir im Zusammenhang steht und da hat sich das Wort "Rülpser" ergeben und so kommt dann auch ein kräftiger Rülpser vor. Ich habe damals bei der Aufnahme einige Flaschen oder zwei Flaschen,



Gerda Lampalzer im Experteninterview am 6. August 2008

Techniken, die von KünstlerInnen für die Produktion von Sprachformen eingesetzt werden, nutzen gezielt die sinnlichen Potenziale des jeweiligen Sprachmediums und verstärken sie.

einige ist übertrieben, Coca Cola getrunken, weil man da besonders gut rülpsen kann danach (lacht). Und ich glaube der ist mir ziemlich gut gelungen. Dann natürlich das Rauschen des Regens, also den Regen habe ich dann auch akustisch reingebracht und dann wird auch einmal was gerissen.

Analog thematisieren viele KünstlerInnen im Rahmen der Kategorie "**Intermedialität>Transkription**", Schwierigkeiten aber auch Potenziale, die sich durch den bewussten Medienwechsel ergeben. Markus Binder etwa beschreibt die intermediale Übersetzung der Livestimme in "muamen" in die digitale Tonaufzeichnung ("**Livestimme>Intermedialität>Transkription>Digitale Stimmaufzeichnung**"):

**Markus Binder:** ich habe im Aufnahmeraum mit dem Mikrofon [zur Musik] gesungen, wir haben das aufgenommen – normalerweise nimmst du das ja immer getrennt auf, du hast Kopfhörer und nimmst nur die Stimme auf, damit du alles einzeln abmischen kannst, ja, damit du mit dem Sound besser balancieren kannst. Und in dem Fall haben wir dann das ..., ich bin in dem Mischerraum gestanden und da waren die Boxen, wo er die Musik gehört hat und ich habe das gleich zu dem Sound der Boxen dazu – ohne Kopfhörer und alles – aufgenommen, was am Anfang vom Stück dieser dieser Loop ist da murmeln "die mauna", so ganz tief, weil ich gerade so eine tiefe Stimme gehabt hab und er gesagt hat "das müssen wir sofort aufnehmen!"

Aufzeichnen, so wird in diese Zitat deutlich, besteht in einem kreativen Akt, der in der intermedialen Übertragung eine neue, überraschende Sprachform hervorbringt. Der Wechsel des Sprachmediums innerhalb einer Arbeit fügt sich häufig in den konzeptuellen Gestaltungsprozess ein und korrespondiert mit verschiedenen je medienspezifischen Verfahren. Texte können in zwei verschiedenen Sprachformen intermedial genutzt werden, etwa wenn ein Songtext im CD-Booklet gedruckt wird, oder aber ein Text wird durch die Übertragung innerhalb eines Gestaltungsprozesses ästhetisch transformiert. So beschreibt zum Beispiel Maria Hahnenkamp die Umformung eines typographischen Textes durch die digitale Übersetzung und Bearbeitung ("**Analoger Druck>Intermedialität>Transkription>Digitalschrift**"):



Gerhard Rühm im Experteninterview am 21. November 2008

**Aufzeichnungstechniken sind mit der intermedialen "Transkription" verknüpft und führen häufig zur kreativen Transformation der Sprachform.**

**Maria Hahnenkamp:** ... ich habe das abgesetzt am Computer, eben Freehand Programm, und dann wird das dann umgewandelt in einzelne Zeichenwege, in Zeichenwege umwandeln. ... Das heißt dass der Text, das Typografische, die [Schrift]Type wird in einen Zeichenweg umgewandelt, dass heißt in die Outline, in die Kontur. Und diese Kontur wird dann geschnitten oder wird dann, ja genau, geschnitten.

Eng mit den verschiedenen Ausprägungen des Aufzeichnens ist das "Editieren" von Texten verbunden, das für die Produktion von Sprachformen in allen Medien außer der Livestimme von zentraler Wichtigkeit ist und Tätigkeiten abdeckt, die für die gezielte Nachbearbeitung von Texten mit dem gestalterischen Möglichkeiten des jeweiligen Aufzeichnungsmediums eingesetzt werden. In der Druckschrift wurden damit beispielsweise grafische Entscheidungen wie die zweispaltige Layoutierung und die Kreation grafischer Textblöcke durch die technischen Möglichkeiten der Schreibmaschine in Rühms "rhythmus r" bezeichnet. In der Digitalschrift hängt das "Editieren" von Texten maßgeblich von der Kompetenz der KünstlerInnen ab, selbst Programme zu schreiben ("Programmieren") oder mit Computeranwendungen kompetent umgehen zu können. Lampalzer beschreibt zum Beispiel ausführlich die Nutzung des Schnittprogramms "Final Cut", mit dem sie digitalen Sprachartikel in ihrer Videoarbeit "Translation" aus dem Lautstrom der Aussagen fremdsprachiger SprecherInnen herauspräpariert.

Häufig liegen Programme aber auch dem "Formen" bzw. dem Design digitaler Schriftzeichen zugrunde, eine Technik, bei der die Sinnesmodalitäten der Sprachformen in den digitalen Kode übersetzt werden. So illustriert Ruth Schnell mit der Produktion der flüchtigen Leuchtbuchstaben durch computerbasierte Lichtimpulse in ihrer Arbeit "PLOP" die programmgesteuerte Hervorbringung visueller Schriftqualitäten ("Digitalschrift>T>Programmieren", "Digitalschrift>T>Formen"):

**Ruth Schnell:** Und bei mir wird dieser eine Stab 7.000 mal pro Sekunde, bei dem großen sogar



Ruth Schnell im Experteninterview  
am 19. August 2008

15.000- 20.000 pro Sekunde, ein- und ausgeschaltet und ein Wort wird in Spalten aufgeteilt und beim H ist es z.B. zuerst die ganze Spalte, damit der Balken des H "aus-ein-aus-ein-aus-ein" [geschaltet wird] und dann der Mittelbalken "aus-ein-aus-ein-aus-ein[geschaltet wird] und das aber eben 7.000 mal pro Sekunde.

Die Technik des Programmierens verdeutlicht prägnant den Aspekt des Kombinierens, der in Luhmanns Bestimmung der "Form" als "Menge fix gekoppelter Elemente" angelegt ist. Beim Programmieren sind die Rechenregeln der jeweiligen Programmiersprache die "Elemente" des Mediums "Digitalschrift", die zu Anweisungsketten bzw. "Scripts" kombiniert werden. Entscheidend für die Gestaltung wird die interaktive Übersetzung der Anweisungen in eine Sprachform, die für die UserInnen über eine sensorische Oberfläche wahrnehmbar und handhabbar ist. Christa Sommerer erwähnt für die interaktive Computerinstallation "Life Writer", wie ihr Partner Laurent Mignonneau die Schreibmaschine als Schnittstelle zu dem genetischen Code, der das Verhalten der durch die Tastatur generierten "Buchstaben-Lebewesen" steuert, gestaltet ("[Digitalschrift](#)>[T](#)>[Programmieren](#)"):

**Christa Sommerer:** ... was die Interfaces, also die Schnittstellen betrifft, das ist auch eigentlich Kompetenz von Laurent, dass er dann eben versucht, z.B. bei der Schreibmaschine ist es sehr komplex, dass jeder Knopf und jede Taste dann wirklich angeschlossen ist an eine eigene Funktion, und eben dann auch z.B. der Return-Key etwas besonderes bedeutet oder die Walze das Papier nach vorne rollt, also das sind ganz viele technische Schwierigkeiten, die er aber dann künstlerisch umwandelt.

[Welche Sprachformen resultieren aus der Anwendung der einzelnen Gestaltungstechniken?](#)

Jede Technik zeugt also auch von der Kompetenz der InterviewpartnerInnen, aus den Elementen eines Sprachmediums einzelne so auszuwählen und zu kombinieren, dass sie in der Wahrnehmung Kontur



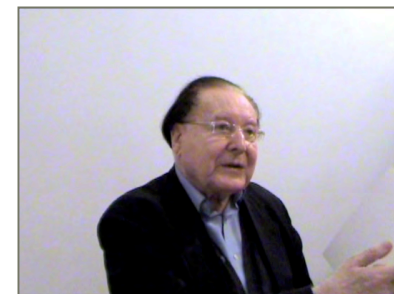
Christa Sommerer im Experteninterview am 26. August 2008

[Jede Technik zeugt von der Kompetenz, einzelne Elemente eines Sprachmediums so auszuwählen und zu kombinieren, dass sie in der Wahrnehmung Kontur gewinnen und vom Publikum mit Bedeutung aufgeladen werden können.](#)

gewinnen und vom Publikum aktiv mit Bedeutung aufgeladen werden können. Das Wissen in Bezug auf die Gestaltung einer Sprachform wird in der kulturellen Kommunikation in "Genrebezeichnungen" bzw. "Medienschemata", dem reflexivem Wissen über die konventionelle Regelung von Darstellungs- und Bezugsweisen, gebündelt (vgl. Moser 2004, 24). In den Experteninterviews zeigte sich dieser Aspekt ästhetischer Kompetenz in den Begriffen, mit denen Sprachformen, von den InterviewpartnerInnen klassifiziert wurden, wobei der Anspruch, eine Bezeichnung für die gewählte "Textsorte" in den besprochenen Kunstwerken zu finden, für die meisten KünstlerInnen keine genuines Anliegen darstellte. Viele Bezeichnungen wurden von den InterviewerInnen vorgeschlagen und in der Interaktion mit den Interviewten entweder bestätigt, abgelehnt oder "dialoghermeneutisch" (Scheele/Schreier 1994) modifiziert, was manchmal zu amüsanten Begriffskonstruktionen wie der Einordnung von Ruth Schnells LED-Bildern als "onomatopoetische Cartoontexte" führte. Einfacher war es, eine Bezeichnung für Texte zu finden, die, wie die "Konkrete Poesie" Gerhard Rühms, bereits im Rahmen einer sprachästhetischen Schule bzw. eines einschlägigen kulturkritischen Diskurses klassifiziert worden waren.

Die Schwierigkeit, die künstlerischen "Sprachformen" intersubjektiv zu klassifizieren, dürfte direkt mit der Schwierigkeit korrespondieren, einfache Interpretationen der besprochenen Kunstwerke anzufertigen und ihnen simple Botschaften zuzuschreiben (s.u.). So ist und bleibt es eine zentrale Beobachtung der Studie, dass medienreflexive Sprachformen im Kunstsystem das Wissen über Strategien der ästhetischen Produktion und damit komplexe Rezeptionsfähigkeiten voraussetzen, eine Einsicht, die vor allem von Thomas Feuerstein thematisiert und von Gerhard Rühm programmatisch formuliert wurde:

**Gerhard Rühm:** Das erscheint mir ja auch ein wichtiger Punkt bei Kunst, dass Kunst etwas präsentiert was sich nicht sofort gleich banal erklären lässt, sondern wo man ein bisschen dahinter kommen muss. Also jeder hat ja auch ein Bedürfnis, also viele haben großen Spaß am



Gerhard Rühm im Experteninterview  
am 21. November 2008

Rätselauflösen und dem kommt die Kunst auch bis zu einem gewissen Grad entgegen. Nur muss es so sein, dass dieses Rätsel auch wirklich aufgelöst werden kann. Das heißt es ist wieder der Moment des Konzeptes gegeben, dass man dieses Konzept erkennt. Wenn das nur ein beliebiges Durcheinander ist, dann wird das sehr schnell langweilig. Also in dem Sinn ist das Formprinzip für mich ein Prinzip, das dem Rezipienten erlaubt die Sache tiefer zu erfassen. Aber er muss sich natürlich ein bisschen mit dem Formprinzip beschäftigen.

Wichtig ist es also, die beobachteten künstlerischen Techniken im Kontext sozialer "Erwartungserwartungen" (Luhmann) bzw. Gestaltungskonventionen zu situieren. Die Entscheidung, einschlägige Gestaltungselemente zu wählen und zu kombinieren, geht auch mit der Selbstwahrnehmung der KünstlerInnen in bezug auf den Produktionsprozess und ihrer Konzeptualisierung des jeweils genutzten Sprachmediums einher. Die Interviews explorierten deshalb die Frage, ob es für die InterviewpartnerInnen wichtig war, dass sie selbst die jeweiligen Sprachzeichen, die in ihren Kunstwerken vorkommen, hervorgebracht bzw. produziert hatten. Diese Frage war von der Annahme geleitet, dass der "Subjektbezug" einer Sprachform stärker artikuliert wird, wenn ein Sprachmedium den Körper der TextproduzentInnen involviert ("Subjektbezug>wichtig") und weniger, wenn das Medium die Abstraktion von der körperlichen Erfahrung forciert ("Subjektbezug>unwichtig"). Der These lag also die Erwartung zugrunde, dass KünstlerInnen sich mit der sprachlichen Wahrnehmungsform in Livestimme und Handschrift stärker identifizierten als etwa in Druck- oder Digitalschrift, eine Annahme, die tendenziell bestätigt werden konnte.

So gaben drei der vier KünstlerInnen (Krystufek, Kowanz, Schmatz), die in der Handschrift arbeiteten an, dass ihre persönliche Beziehung zu den Schriftzeichen für sie von zentraler Bedeutung ist und Sergej Mohntau meinten, dass ihre (Live-)Stimmen "keineswegs austauschbar" sind. Auch Gerhard Rühm legte, wie die Interviewsequenz oben demonstriert, Wert darauf, dass er selbst es war, der den "rhythmus r" im Studio einspielte. Andererseits betonte etwa Sigrid Kurz, dass die händische Einprägung der Schrift auf

Die Schwierigkeit, die künstlerischen "Sprachformen" intersubjektiv zu klassifizieren, korrespondiert mit der Schwierigkeit, einfache Interpretationen der besprochenen Kunstwerke anzufertigen.

Der persönliche Bezug zur Sprachform ist in der Handschrift und in der Livestimme tendenziell wichtiger als in der Aufzeichnung der Stimme und in der Digitalschrift.

eine Folie mittels Schablone in ihrer Arbeit "shoot\_schießen ..." theoretisch "von jedem geschrieben werden könnte". Als konzeptuell arbeitende Künstlerin gibt sie damit den entscheidenden Hinweis auf einen zentralen Aspekt des Subjektbezugs. Dieser scheint für die meisten KünstlerInnen direkt mit der Tatsache verknüpft zu sein, dass sie die "Idee" für die Gestaltung der Sprachform hatten, und weniger mit der Tatsache, dass sie die Sprachzeichen physisch hervorgebracht hatten. So weist auch Gertrude Moser-Wagner explizit darauf hin, dass ihr das "Konzept" für die Herstellung des Textildrucks in "Ein Meter Widerstand" wichtiger sei als das effektive Bedrucken des Stoffs selbst, eine Einschätzung die ebenso auf die digitale Aufzeichnung der Stimmen von Markus Binder und Ursula Hentschläger zutrifft. Beide merken für die Arbeiten "muamen" bzw. "Oros" an, dass es nicht zentral sei, dass ihre persönlichen Stimmen für die Aufnahmen der jeweiligen Texte eingesetzt wurden. Die konzeptuelle Ebene ist auch für Ruth Schnell und Peter Weibel ausschlaggebend, die beide die Programme, die ihren Arbeiten zugrunde liegen, nicht selbst schreiben. Beide meinen jedoch, dass es eine eigene Fertigkeit darstellt, die konzeptuellen Schritte für die Programmierung zu formulieren bzw. vorzugeben. Die Hinweise von Ursula Hentschläger und Christa Sommerer, dass sie die technischen Programmierfähigkeiten ihrer Partner Zelko Wiener und Laurent Mignonneau schätzen, steht zu diesem Ergebnis keineswegs im Widerspruch. Beide Künstlerinnen betonen den genuin künstlerisch-konzeptuellen Aspekt der Programmierung, der von 'AuftragsprogrammiererInnen' häufig nicht erfasst wird:

**Ursula Hentschläger:** Zelko Wiener hat immer weit von sich gewiesen, dass er Programmierer ist und er war das auch nicht (lacht). Er konnte es nur gut, aber war in keiner Weise Programmierer, er war Künstler ... er hat nur programmiert wenn es sein musste. Also sagen wir so, er war mit großer Leidenschaft Künstler, so wie andere mit großer Leidenschaft Programmierer sind. Aber in diesem Bereich der Kunst geht es halt nicht ohne Programmierung. ... aber es nicht so einfach Leute zu finden die programmieren, weil das ursächlich mit Vorstellungen zu tun hat und Vorstellungen lassen sich ja nicht so benennen.



Ursula Hentschläger im Experteninterview am 21. Oktober 2008

Den meisten KünstlerInnen ist die "Idee" für die Gestaltung der Sprachform wichtiger als die Tatsache, dass sie die Sprachzeichen physisch hervorbringen.

## ÄSTHETISCHES KNOW-HOW: TEXTE WAHRNEHMEN

Texte und Kunstwerke werden als Medienangebote gestaltet und für kommunikative Anschluss-handlungen zur Verfügung gestellt. RezipientInnen nehmen Texte in Kunstwerken in unterschiedlicher Weise wahr. Ihre Wahrnehmung hängt von ihren biologischen, kulturellen und sozialen Fähigkeiten und Kenntnissen ab sowie von den Gestaltungsmerkmalen, die die KünstlerInnen bei der Herstellung ihrer Arbeiten einsetzen. Dazu zählen "Formentscheidungen" (Luhmann 1995) wie die Wahl der Farben und Materialien, die Herstellungstechniken, die Wahrnehmungsmodalitäten der Texte sowie die Kontextualisierung der Kunstwerke (vgl. Abschnitt "Texte positionieren"). Die InterviewpartnerInnen wurden gefragt, welche Wirkungen ihre Arbeiten beim Publikum auslösen. Diese Wirkungserwartungen konnten sich auf die Erfahrungen, die Wünsche oder die Vermutungen der KünstlerInnen stützen. Für die Kodierung der Interviewtranskripte wurden neun mögliche Wirkungsweisen aus dem Material abgeleitet und definiert: "Ablehnung", "Annahme", "Aufmerksamkeit", "Humor", "Interaktion", "Irritation", "Neugier", "Reflexion" und "Staunen".

### Welche Wirkungen erwarten sich KünstlerInnen für ihre Texte?

Insgesamt wurden am häufigsten die Wirkungen "Interaktion", "Reflexion", und "Neugier" genannt, dicht gefolgt von "Annahme", "Irritation" und "Aufmerksamkeit". "Ablehnung" und besonders "Humor" werden hingegen von wenigen KünstlerInnen als Reaktionen auf ihre Werke erwartet.

Erwartungsgemäß spielt die "Interaktion" des Publikums mit dem Kunstwerk vor allem für zwei Künstlerinnen, deren Arbeiten "interaktive Installationen" sind, eine wichtige Rolle: Christa Sommerer

Die Publikumsreaktionen "Ablehnung" und "Humor" werden von den KünstlerInnen am seltensten genannt.

und Ursula Hentschläger nennen diese Wirkungsweise überproportional oft. Peter Weibel hingegen, dessen Arbeit die dritte der interaktiven Installationen ist, erwähnt sie erstaunlicher Weise ganz selten. Das dürfte darauf zurück zu führen sein, dass er erwünschte, erwartete oder erlebte Wirkungen seines Kunstwerks beim Publikum – im Vergleich zu allen KünstlerInnen – insgesamt nicht oft nennt.

Auffällig ist, dass die "Interaktion" auch bei KünstlerInnen als erwünschte Wirkung in Betracht gezogen wird, deren Kunstwerke nicht computerbasiert sind. So erwähnen vor allem Thomas Feuerstein, Gertrude Moser-Wagner und Ruth Schnell vergleichbar oft diese Wirkung ihres Kunstwerks. Allen drei Arbeiten ist gemeinsam, dass sie sich erst durch das Mitmachen des Publikums konstituieren. Feuersteins Eisskulptur entsteht durch den Atem der GaleriebesucherInnen, Moser-Wagners künstlerische Intervention ist ohne die teilnehmenden Personen, die sich vom Schneider ein Stück Stoff abschneiden lassen, nicht möglich und Schnells Lichtschrift entsteht überhaupt erst durch den neurophysiologischen Wahrnehmungsprozess beim Sehen.

Die "Reflexion" als erwünschte, erwartete oder de facto eingetretene Wirkung wurde vor allem von KünstlerInnen genannt, die mit der Handschrift und dem analogen Druck arbeiten, dazu zählen Maria Hahnenkamp, Sigrid Kurz und Brigitte Kowanz. Bei den Arbeiten von Kurz und Kowanz scheint es einen Zusammenhang zwischen den Wirkungserwartungen und den spiegelnden Eigenschaften ihrer Materialien zu geben (vgl. Abschnitt "Texte reflektieren").

"Neugier" erwarten sich zwölf der 15 KünstlerInnen vom Publikum, hier lässt sich keine Präferenz in Hinsicht auf die verwendeten Sprachmedien ausmachen. Dass die RezipientInnen ihre Werke grund-

Die "Interaktion" mit ihren Arbeiten wird auch von KünstlerInnen erwartet, die nicht in der Digitalschrift arbeiten.

sätzlich akzeptieren, wurde mit der Kategorie "**Annahme**" kodiert; auch hier haben fast alle KünstlerInnen die Erwartung oder die Erfahrung, dass ihr Publikum die besprochenen Arbeiten annehmen.

Die "**Irritation**" als Wirkungsweise ihrer Werke haben Ruth Schnell und Sergej Mohntau besonders häufig genannt. Das lässt sich mit der besonders starken Irritation von gewohnten Wahrnehmungsschemata bei der Textwahrnehmung in beiden Arbeiten erklären. So meint Ruth Schnell über die irritierten Reaktionen des Publikums auf ihre Lichtbilder:

**Ruth Schnell:** Dann passiert, dass die ... miteinander anfangen zu diskutieren. Was haben sie gesehen und was haben sie nicht gesehen; und dann weiß der eine manchmal nicht..., also in einem Frühstadium weiß der eine nicht ob er spinnt oder nicht: "Spinn ich oder habe ich was gesehen?" "Ich habe jetzt was gesehen!"...

Was die "**Aufmerksamkeit**" für die Kunstwerke beim Publikum betrifft, so sind auch hier keine Auffälligkeiten in Bezug auf bestimmte Sprachmedien oder KünstlerInnen zu beobachten. Einige KünstlerInnen berichten öfters von den belustigten Reaktionen ihres Publikums wie im folgenden Beispiel, in dem neben dem "**Humor**" auch Wirkungen wie "**Annahme**", "**Staunen**" und "**Irritation**" vorkommen:

**Gerda Lampalzer:** Manche fanden eher den Duktus und die Art die Leute und den ganzen Aufbau total toll, manche haben sich total auf den Text konzentriert und fanden den eben von poetisch bis lustig, also teilweise waren sie erheitert. Manche wieder die Gesamtidee, - diese Psychologin war von dem psychischen Effekt so fasziniert. Also es gibt unterschiedliche Fokussierungen von den Leuten.



Ruth Schnell im Experteninterview am 19. August 2008



Gerda Lampalzer im Experteninterview am 6. August 2008

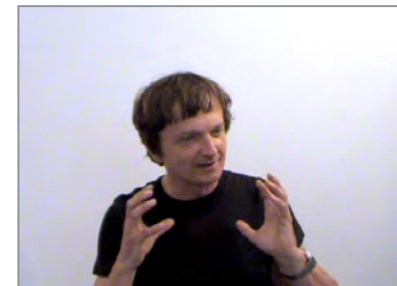
## Welche Rolle spielt das Gestaltungsmerkmal "Form-Switch" für die Wahrnehmung von Texten?

Eine Besonderheit bei der Wahrnehmung von künstlerisch gestalteten Texten stellt der "Form-Switch" dar. Diese Wahrnehmungsform ermöglicht es, dass ein Text als Bild, als Sound, als 3D-Objekt oder als Bewegung wahrgenommen werden kann. Der "Form-Switch" ist meist dann möglich, wenn bei der Gestaltung von Texten eine Reihe von "Gestaltgesetzen" aus der Wahrnehmungspsychologie (vgl. Wertheimer 1925) wie das "Gesetz der Prägnanz" oder das "Gesetz der Geschlossenheit" nicht erfüllt sind. Die Wahrnehmung kann dann von der Figur zum Grund kippen ("Gestaltwechsel") oder von der Wahrnehmung der Textbedeutung zur Wahrnehmung der Sprachform. Dieser Wechsel der Wahrnehmung vom Text in die Wahrnehmungsform und umgekehrt, wurde als Kategorie "Form-Switch" in die Kodierung der Interviews eingeführt und scheint ein Wahrnehmungsmodus zu sein, den KünstlerInnen bewusst oder unbewusst stimulieren, um die Aufmerksamkeit ihres Publikums zu erregen, zu halten und mitunter sogar zu erzwingen, wie es etwa bei Ruth Schnells Arbeit "PLOP" der Fall ist. Die BetrachterInnen werden bei "PLOP" in ihren Wahrnehmungsschemata so stark irritiert, dass sie "wie gebannt" auf die Bilder starren. Bei der Livestimme, der analogen und der digitalen Aufzeichnung der Stimme versinkt die RezipientIn förmlich in Soundlandschaften, wie es z.B. Markus Binder oder Gerda Lampalzer bei der Rezeption ihrer Arbeiten beschrieben haben.

Grundsätzlich bejahen alle KünstlerInnen, dass man die Texte in ihren Kunstwerken auch nur als reines Bild oder reinen Sound wahrnehmen kann. Ferdinand Schmatz meint dazu jedoch, dass es einer besonderen Anstrengung bedarf:

Ferdinand Schmatz: ... das ist, glaube ich eine große mentale Leistung und ein Vertrauen auf die reine Wahrnehmung, dass man eigentlich Striche und Formen sieht, die vielleicht eine andere

Der "Form-Switch" ermöglicht, dass eine Text als "Bild", als "Sound", als "3D-Objekt" oder als "Bewegung" wahrgenommen werden kann.



Ferdinand Schmatz im Experteninterview am 12. Juni 2008

Inhaltlichkeit haben als einen Buchstaben, ... Man könnte es dann deuten und gleich einen Text daraus machen, was man da sieht. Dann wäre das "P" in einer ganz anderen Weise noch einmal "definiert".

Eine zentrale Frage war, ob der "Form-Switch" als Gestaltungsmerkmal von den KünstlerInnen gemeinsam mit einschlägigen Wirkungen wie z.B. "Irritation", "Reflexion", "Neugier" und "Aufmerksamkeit" genannt wurde. Der "Form-Switch" kann auch als eine Sonderausprägung der Gestaltungskategorie "Selbstreferenz" interpretiert werden, da er durch den Wechsel der Wahrnehmung von der verbalen in die nonverbale Wahrnehmungsform diese als Gestaltungsvoraussetzung sichtbar macht. Daher wurde auch untersucht, in welchem Wirkungskontext "Selbstreferenz" von den KünstlerInnen angeführt wurde (vgl. Abschnitt "Texte reflektieren"). "Selbstreferenz" wurde dann kodiert, wenn die KünstlerInnen Aussagen darüber trafen, dass "die Art und Weise, wie ein Text präsentiert wird, einen thematischen Aspekt des Kunstwerks demonstriert".

Am häufigsten wurde die Wirkung "Interaktion" in engem Kontext mit dem "Form-Switch" als Wahrnehmungsmodus genannt, und zwar von Christa Sommerer. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass in der Arbeit "Life Writer" die Wahrnehmung vom "Text als Bewegung" bzw. "Text als Bild" am offensichtlichsten ist: die Buchstaben selbst mutieren tatsächlich zu nonverbalen Zeichen, die sich wie Tierchen über eine Fläche bewegen. Neben der "Interaktion" werden von Sommerer im folgenden Zitat auch andere Wirkungsweisen der Arbeit wie "Staunen", "Reflexion" und "Neugier" genannt:

Christa Sommerer: Also das ist vielleicht der erste Schritt bei vielen Leuten, die das wahrnehmen, dann einmal Verwunderung vielleicht auch darüber, dass aus den Buchstaben eine Kreatur entsteht. Da wundern sich auch viele oder glauben vielleicht, dass das irgendwie "randommäßig" oder von selbst entstanden ist und probieren's dann noch mal aus und sehen dann erst, dass das tatsächlich selbst verursacht ist. Und dann vielleicht noch einmal Verwunderung darüber dass

Der "Form-Switch" als Wahrnehmungsmodus wird von einzelnen KünstlerInnen häufig gemeinsam mit den Wirkungen "Interaktion" und "Neugier" genannt.



Christa Sommerer im Experteninterview am 26. August 2008

diese Kreaturen mehr werden, wenn die dann ineinander übergehen oder sich untereinander vermehren, dass daraus noch mehr Leben entsteht.

In Peter Weibels "Zur Rechtfertigung der Natur der Kunst ..." würde man einen ähnlich hohen Zusammenhang von "Form-Switch" als Wahrnehmungsmodalität mit der Wirkung "Interaktion" erwarten, da sich seine Buchstaben ebenfalls zu morphologischen Gebilden verwandeln. Er spricht, wie auch Ursula Hentschläger, über diesen Wahrnehmungsmodus im Zusammenhang mit der Wirkung "Interaktion" jedoch nur einmal, erwähnt aber die selbstreferenzielle Gestaltung seiner Arbeit mehrmals im Kontext mit der "Interaktion".

Auch die "Neugier" als erwünschte, erwartete oder de facto erfahrene Reaktion des Publikums auf das jeweilige Kunstwerk wird im Zusammenhang mit dem Wahrnehmungsmodus "Form-Switch" häufig angeführt, und auch hier wird sie vor allem von KünstlerInnen genannt, in deren Kunstwerk eine Digitalschrift vorkommt. Neugieriges Publikum erhoffen sich aber auch Kunstschaffende, die mit dem analogen Druck, der Handschrift sowie mit der analogen Stimmzeichnung arbeiten. So beschreibt etwa Thomas Feuerstein, welche Erfahrungen er mit den Reaktionen des Publikums auf seine Eisskulptur "VERBALE" hat, die ein Paradebeispiel für den Form-Switch darstellt, weil die Publikumstexte im wahrsten Sinn des Wortes nur mehr als skulpturales Eisobjekt erfahrbar werden:

**Thomas Feuerstein:** Ich glaube, der erste Eindruck ist jetzt einfach irgendwie ein Objekt. Der erste Eindruck ist nicht einmal, dass das gekühlt ist. Also das ist zumindest meine Erfahrung im Bezug auf Ausstellungsbesucher. Die sehen ein Objekt, dann gehen sie hin, schauen sich das Objekt an, ... Das heißt, dann entsteht einmal das Überlegen, aus welchem Material besteht das überhaupt, und wie bildet sich jetzt dieses Eis, woher kommt dieses Eis und so generiert dieses Anschauen eigentlich einmal erste Fragen. Und diese ersten Fragen, die können dann immer konkreter werden.



Thomas Feuerstein im Experteninterview am 26. August 2008

Der "Form-Switch" als Wahrnehmungsmodus wurde von einem Drittel der KünstlerInnen im Zusammenhang mit der Wirkung "Irritation" genannt. Auf die Frage, ob man den Text in ihrer Installation auch als "Gebrabbel" wahrnehmen könnte, meint z.B. Gerda Lampalzer:

**Gerda Lampalzer:** In einer Präsentation, wo das nebeneinander hängt mit den Flachbildschirmen und stumm, also wo man den Kopfhörer aufsetzen muss um es wahrzunehmen, ist das sicher eine ganz andere Wahrnehmung. Da ist es wahrscheinlich auf den ersten Blick fast unverständlich, dann nimmst du dir einen Kopfhörer, dann ist es immer noch unverständlich, weil du dir denkst, was ist das; und dann musst du eigentlich das Projekt lesen um zu wissen was das ist.

Auch die "Reflexion" wurde neben Gerda Lampalzer ausschließlich von Christa Sommerer mehrere Male als Wirkung des "Form-Switch" beschrieben. "Aufmerksamkeit" erwarten sich vier KünstlerInnen im Kontext mit diesem Wahrnehmungsmodus. So schildert Ruth Schnell, wie das Publikum aufgrund der starken Irritation seiner visuellen Wahrnehmungsschemata bei der Fokussierung auf die Schriftzeichen in ihrer Arbeit "PLOP" Aufmerksamkeit zu schenken beginnt:

**Ruth Schnell:** Die Leute die das wahrnehmen, nehmen das ja sowieso zuerst mal so wahr... dass sie zuerst ganz geradlinig noch auf das Bild [fokussieren], die Bildbetrachtung hat Vorrang, und am günstigsten ist es, wenn es einer Ecke platziert ist, oder wo eine natürliche Bewegung stattfindet - und plötzlich meinen sie, etwas gesehen zu haben.

"Staunen" als Reaktion auf die Wahrnehmung von Texten als Schriftbilder nennen nur Sommerer und Moser Wagner, humorvolle Reaktionen wie Lachen oder Schmunzeln werden einzig von Lampalzer angeführt. Akzeptanz in Form von "Annahme" erwarten sich die KünstlerInnen wenig, wenn sie auf die Wahrnehmung ihrer Texte als Bild oder Sound zu sprechen kommen. Der "Form-Switch" kann manchmal



Gerda Lampalzer im Experteninterview am 6. August 2008



Ruth Schnell im Experteninterview am 19. August 2008

aber auch Vorteile für ein sprachenübergreifendes Verständnis von Medienangeboten haben, wie Markus Binder von Attwenger erzählt:

**Markus Binder:** ... wenn man den Dialekt nicht spricht, ... dann ist es rein vom Sound her voll ok. Die Erfahrung machen wir immer wieder, nachdem wir auch in Übersee oder ... weit weg spielen, wo keiner eine Idee von dieser Sprache hat, da singen wir ja die Songs genauso in dem Dialekt und es funktioniert.

Keine einzige KünstlerIn erwähnt, dass sie davon ausgeht, dass der "Form-Switch" beim Publikum eine **ablehnende** Reaktion hervorruft.

Der "Form-Switch" wird von den KünstlerInnen nicht immer bewusst eingesetzt, manche nehmen ihn teilweise auch nur in Kauf. Einige von ihnen waren über die Frage, ob ihr Text auch nur als reines Bild oder als Sound wahrgenommen werden kann, überrascht, wenige haben diese Wahrnehmungsoption bei der Gestaltung ihres Werks mitbedacht. Für manche wie Peter Weibel ist die reine Wahrnehmung jedoch "das Schönste" an ihrer Arbeit. Am öftesten haben KünstlerInnen, in deren Arbeit die Digitalschrift vorkommt, einen Zusammenhang zwischen der besonderen Wirkung des Textes mit dem Wahrnehmungsmodus "Form-Switch" hergestellt.

Insgesamt lässt sich beobachten, dass der "Form-Switch" möglicherweise eine Fülle von Wirkungen hervorrufen kann, die KünstlerInnen aber keinen Hinweis darauf geben, dass dieser Wahrnehmungsmodus einschlägige Wirkungen wie z.B. "Irritation" oder "Ablehnung" hat. Weiters vermitteln die Aussagen der KünstlerInnen den Eindruck, dass sie ihre Werke in Hinblick auf diese Wahrnehmungsoption nicht bewusst gestalten.



Markus Binder von Attwenger im Experteninterview am 24. Juli 2008

Der "Form-Switch" wird von den KünstlerInnen bei der Gestaltung ihrer Texte eher unbewusst ausgelöst.

## ÄSTHETISCHES KNOW-HOW: TEXTE REFLEKTIEREN

Eine Annahme des Forschungsprojekts lautete, dass Stilmittel der Selbstreferenz die Aufmerksamkeit der RezipientIn auf sich ziehen oder sie neugierig machen. Zur Untersuchung dieser These wurde verglichen, ob die Kategorie "Selbstreferenz" in enger inhaltlicher Verbindung mit den Wirkungsweisen "Aufmerksamkeit" und "Neugier" genannt wurden. "Aufmerksamkeit" wurde dann kodiert, wenn die InterviewpartnerIn eine Aussage machte, die darauf hinweist, "dass das besprochene Kunstwerk (in dem ein Text vorkommt) die Wahrnehmung des Publikums auf einen formalen oder inhaltlichen Aspekt hinlenkt". Selbstreferenzielle Textgestaltung in Kunstwerken bedeutet, dass "die Art und Weise, wie ein Text präsentiert wird, einen thematischen Aspekt des Kunstwerks demonstriert". Sie kann durch die Reflexion auf die Medien des Kunstwerks oder des darin vorkommenden Textes umgesetzt werden, durch die Übertragung eines verbalen auf einen nonverbalen Aspekt der Arbeit und umgekehrt sowie durch die Wiederholung oder Spiegelung von Bedeutungsinhalten des Textes durch Materialien oder Techniken.

Welche Wirkung erwarten sich die KünstlerInnen von der selbstreferenziellen Gestaltung ihrer Texte?

Nach der Auswertung der Interviewtranskripte ergaben sich folgende Tendenzen: "Aufmerksamkeit" und "Neugier" wurden von den KünstlerInnen im Zusammenhang mit "Selbstreferenz" etwa drei Mal häufiger angeführt als "Ablehnung", "Annahme" und "Humor"; "Staunen" wurde in diesem Kontext überhaupt nicht erwartet. Insofern lässt sich die These erhärten, dass selbstreferenzielle Gestaltung eher mit den Wirkungsweisen "Aufmerksamkeit" und "Neugier" verbunden wird, als mit anderen Wirkungen. Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass selbstreferenzielle Gestaltungsmerkmale von den RezipientInnen

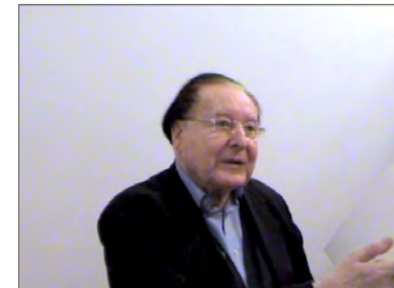
Selbstreferenzielle Stilmittel werden von den KünstlerInnen eher mit den Wirkungen "Aufmerksamkeit" und "Neugier" in Zusammenhang gebracht als mit ablehnenden, humorvollen oder zustimmenden Reaktionen.

die Bereitschaft verlangen, sich temporär auf die Wahrnehmung eines Textes oder Kunstwerks einzulassen, wie es z.B. Gerhard Rühm benennt. Auf die Frage, ob der (selbstreferenzielle) Titel seiner Arbeit "rhythmus r" wichtig für das Verständnis der Arbeit sei, führte er dessen Stellenwert für die Erregung von "Aufmerksamkeit" beim Publikum an:

**Gerhard Rühm:** Ja, auf jeden Fall. Erstens enthält er schon das Grundprinzip, nämlich das R, und dann ist es ein Titel, der vielleicht Aufmerksamkeit, ja vielleicht Interesse erregt. Also, was kann sich dahinter verbergen. Das erscheint mir ja auch ein wichtiger Punkt bei Kunst, dass Kunst etwas präsentiert, was sich nicht sofort gleich banal erklären lässt, sondern wo man ein bisschen dahinter kommen muss.

Eine weitere Annahme war, dass selbstreferenzielle Gestaltungsverfahren von KünstlerInnen eingesetzt werden, um mit ihren Kunstwerken bestimmte Wirkungen wie erhöhte Aufmerksamkeit bei den RezipientInnen zu erzeugen, wie z.B. die Erkenntnis, welche Rolle das Sprachmedium – vermittelt über die Sprachform – für das Verstehen des dargestellten Sachverhalts spielt.

Auffällig viele InterviewpartnerInnen stellen tatsächlich einen besonderen Zusammenhang zwischen der Gestaltungskategorie "Selbstreferenz" und den Wirkungen "Irritation" und "Reflexion" des Textinhalts bzw. der Bedeutung des Werks bei der RezipientIn her. "Reflexion" als erwünschte oder erwartete Wirkung haben interessanterweise vor allem jene InterviewpartnerInnen genannt, in deren Werk die Sprachmedien Handschrift, Druckschrift und Digitalschrift eingesetzt werden. Diese Beobachtung lässt zum einen den Schluss zu, dass es einen Zusammenhang zwischen der Präferenz, Schriftmedien zu verwenden, und dem Anspruch, das Publikum zum "(u.U. kritischen) Nachdenken" (Definition "Reflexion") zu bringen, gibt. Dies wiederum bestätigt die These, dass der Buchdruck als Medium der



Gerhard Rühm im Experteninterview am 21. November 2008

KünstlerInnen koppeln die selbstreferenzielle Textgestaltung in Schriftmedien mit der Erwartung, dass ihre Werke bei den RezipientInnen "Irritation" und "Reflexion" auslösen.

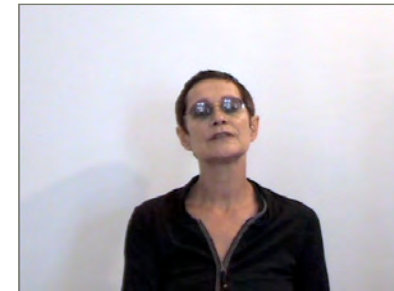
Gutenberg-Galaxie eng mit der Vorstellung von der Schriftlichkeit des Wissens und Denkens verbunden ist.

Zum Anderen könnte die hohe Nennung der Wirkung "Reflexion" im Kontext mit der Kategorie "Selbstreferenz" bei Kunstwerken, in denen eine Handschrift vorkommt, mit den spezifischen Materialien zusammenhängen, die z.B. Brigitte Kowanz und Sigrid Kurz für ihre Arbeiten verwendet haben. Beide Künstlerinnen beziehen sich explizit auf die reflektierende Wirkung der Spiegelfolie (Kurz) bzw. des Spiegelglases (Kowanz) als Trägermaterialien ihrer handschriftlichen Texte:

**Brigitte Kowanz:** Ich denke, das liegt schon in der Arbeit selbst, es hat ja mit Reflexionen zu tun und der Spiegel ist ja immer eine Reflexion auch von einem selber. Das heißt, man nimmt einmal den Raum wahr, weil durch das Licht dahinter die vordere Scheibe verschwindet. Aber indem man darauf zugeht, spiegelt man sich natürlich und beginnt sich selbst zu reflektieren. Und damit auch den Text zu reflektieren.

Dies lässt den Schluss zu, dass bei diesen beiden Arbeiten eine Eigenschaft des Materials (Reflexion von Licht), auf dem eine Handschrift aufgetragen wird, auf die Wirkung des Textes (Reflexion über den Text) direkt übertragen werden soll. Dies würde den selbstreferenziellen Gestaltungsaspekt der Wiederholung oder Spiegelung der Textbedeutung durch Materialien bestätigen.

Sehr oft wurde weiters die Wirkung "Irritation" von KünstlerInnen, die in den Sprachmedien Handschrift und Druckschrift arbeiten, in direktem Zusammenhang mit "Selbstreferenz" genannt. Von den KünstlerInnen werden unterschiedliche Gründe für Irritationen vermutet, wie z.B. die Verwendung der englischen statt der deutschen Sprache (Krystufek), das Fragmentieren und Bewegen des Drucktextes



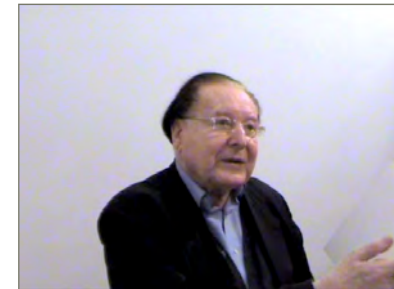
Brigitte Kowanz im Experteninterview  
am 10. September 2008

Wirkungen des Textes wie die "Reflexion" werden von den KünstlerInnen in den Eigenschaften des Materials vorweggenommen.

(Hahnenkamp) oder die Produktion eines vollkommen "sinnlosen Textes", wie sich Gerhard Rühm an eine Aktion mit einem Kollegen erinnert:

**Gerhard Rühm:** Der Ossi Wiener und ich – oder war es Konrad Bayer – ich weiß es nicht mehr genau – wir haben versucht ... einen vollkommen sinnlosen Text in der Form zu schreiben, dass man Schwierigkeiten hat, das in eine lineare Assoziationsabfolge zu bringen. Das war ja im Grunde schon auch das Thema des radikalen Surrealismus, dass die Assoziationsfähigkeit dadurch erweitert wird, dass man nicht immer enge Assoziationen sondern weitere Sprünge mit Assoziationen vollführt, oder dazu angeregt wird. Und es ist so gut wie unmöglich, einen Text zu schreiben, der vollkommen unverständlich ist, weil es von der Interpretationskapazität des Rezipienten abhängt, wie viel er davon mitkriegt und wie viel nicht. Also wie viel Potenzial von Interpretationsfähigkeit er mitbringt, um diese Dinge entsprechend zu interpretieren.

Ein weiteres auffälliges Merkmal ist die Tatsache, dass die Wirkung "Interaktion" in direktem Zusammenhang mit der Selbstreferenzialität des Kunstwerkes relativ oft genannt wird. Diese Wirkung wird vor allem von jenen KünstlerInnen genannt, die mit Digitalschrift arbeiten. Drei von vier aus dieser Gruppe wurden zu einer interaktiven Computerinstallation befragt – die angenommene oder erwünschte Interaktion des Publikums mit dem Werk liegt daher auf der Hand. Interaktive Computerinstallationen scheinen sich besonders für die Darstellung von Selbstreferenzialität zu eignen, was auf zwei Gründe zurückgeführt werden kann: Erstens ist es ein Merkmal medienreflexiver Gestaltung, dass Sprachmedien als blinde Flecken bei der Wahrnehmung von Texten sichtbar gemacht werden. Das Gestaltungsmerkmal "Selbstbeweglichkeit" der Digitalschrift kann so z.B. in Form von "lebenden" Kreaturen beim "Life Writer" von Christa Sommerer und Laurent Mignonneau durch die Interaktion des Publikums mit der (Schreib)maschine nachvollzogen werden ("Digitalschrift>F>Wirkung>Neugier"):



Gerhard Rühm im Experteninterview am 21. November 2008

Selbstreferenzialität in der Gestaltung soll bei den BeobachterInnen vor allem eine "Interaktion" mit dem Werk bzw. die "Reflexion" über das Kunstwerk bewirken.

**Christa Sommerer:** Es obliegt den BesucherInnen, wie sie diese Buchstaben anordnen, ob bewusst oder unbewusst. Sie sehen allerdings das Ergebnis dieses Schreibvorganges in Form einer kleinen Kreatur und können das dann entweder als Rendern\* betrachten oder eben nachrecherchieren, wie wär' es, wenn ich jetzt einzelne Buchstaben oder Texte verändere, welche Art von Modifikationen bekomme ich dann?

Zweitens können die digitalen Sprachmedien aufgrund ihres späten "evolutionären" Auftretens die "früheren" Sprachmedien "reflektieren" und bieten daher mehr Möglichkeiten, über die Art und Weise ihrer Gestaltung "frühere" schriftliche und mündliche Sprachmedien, aber auch sich selbst zu reflektieren. Diese explizite, selbstbezügliche Beschreibung führt etwa Peter Weibel mit seiner Computerinstallation "Zur hypothetischen Natur der Kunst ... (Text-Welt)" vor, wenn zu Beginn der Interaktion die Buchstaben in Form einer analogen Schreibmaschinentastatur dargestellt sind (Reflexion des analogen Drucks) und im Laufe des Interaktionsprozesses in Form von Begriffen die technischen und konzeptuellen Voraussetzungen ihrer eigene Konstruktion beschreiben (Selbstreflexion). Diese Selbstbeschreibung überträgt Weibel wiederum auf die Rolle der UserInnen seiner Installation, für die er vorsieht, dass sie ihre eigene Position als Ko-KonstrukteurInnen des Textes reflektieren

("Digitalschrift>F>Wirkung>Reflexion"):

**Peter Weibel:** Mir ist der Prozess wichtig, nicht das Produkt. Mir ist wichtig, dass [der User] sieht, er kann eine Welt von vier möglichen Welten wählen und er kann in dieser Welt eben als Beobachter, durch seine Beobachterposition, diese Welt über die Schnittstelle steuern. Das ist für mich von Anfang an, seit den sechziger Jahren wichtig gewesen, dass der Beobachter erkennt, er ist ein interner Beobachter, ... er ist Teil des Systems, das er beobachtet. Er kann das System erst teilen, das heißt ja auf lateinisch "pars", und wenn etwas "pars" ist, dann kann es auch partizipieren. Also für mich ist wichtig, dass er erkennt – auch bisher in der Welt der Buchstaben

---

\* "Rendern" (von engl. *to render*) = digitale Berechnung und Darstellung eines 3D-Körpers unter Verwendung von digitalen Texturen (Oberflächen)



Christa Sommerer im Experteninterview am 26. August 2008



Peter Weibel im Experteninterview am 20. Oktober 2008

– , dass er auch partizipieren kann. Er ist nicht der Leser, er ist der Produzent, er macht die Buchstaben, er schreibt den Text.

Die Wirkung "Interaktion" wurde auch oft von KünstlerInnen erwähnt, in deren Arbeit das dominante Sprachmedium die Druckschrift ist. Die Interaktion wird hier nicht so sehr als Mensch-Maschine-Interaktion verstanden, sondern als eine soziale Interaktion. Sie ist etwa bei Gertrude Moser-Wagner eine "Schwellenübertretung", die das Thema des Widerstands thematisiert und somit zu einem selbstreferenziellen Merkmal der Arbeit wird:

**Gertrude Moser-Wagner:** Die konkrete Interaktion ist das Gespräch oder die Tatsache, dass man hier eine Änderungsschneiderei betritt und sagt, ich will einen Meter Widerspruch bitte, einen Satz aufschreibt, den Widerspruch bekommt, zwei Euro bezahlt und wieder geht. Und dann hat man den in der Hand. Das ist die konkrete Interaktion, und die kleine Schwellenübertretung, die man schließlich auch machen muss. Darum geht's, das ist dann der Knackpunkt.

"Selbstreferenz" scheint als Gestaltungsmerkmal für die Texte der KünstlerInnen einen hohen Stellenwert in Hinsicht auf die Wirkung ihrer Arbeiten zu haben, sie wurde besonders häufig von den GesprächspartnerInnen angeführt. Die These, dass selbstreferenzielle Gestaltungsmerkmale die Aufmerksamkeit und Neugier des Publikums erregen sollen, hat sich eindeutig bestätigt.

Ein besonderes selbstreferenzielles Gestaltungsmerkmal von Texten ist die Ermöglichung des "Gestaltwechsels" (vgl. Abschnitt "Texte wahrnehmen"). Bei der Wahrnehmung kann die RezipientIn zwischen einem schriftlichen oder mündlichen Text und seinem nonverbalen Medium wechseln, der Text wird dann als Bild, als Sound, als Bewegung oder als 3D-Objekt wahrgenommen. Dieser "Form-Switch" ermöglicht, dass Sprachmedien als blinde Flecken des Mediengebrauchs (Krämer 1998) sichtbar werden



Gertrude Moser-Wagner im Experteninterview am 3. Juli 2008

und damit ihre Rolle für die Textbedeutung ins Blickfeld gerät. Im direkten Zusammenhang mit dem Gestaltungsmerkmal "Selbstreferenz" wurde die Möglichkeit, den in ihrer Arbeit vorkommenden Text in der Modus "Form-Switch" wahrnehmen zu können, vor allem von den KünstlerInnen genannt, in deren Arbeiten die Digitalschrift das dominante Sprachmedium ist. Dort wurde die Textwahrnehmung vor allem in Form einer 'reinen Bewegung' und eines 'reinen Bildes' für möglich erachtet. Die spezifische Medialität digitaler Sprachmedien, nämlich ihre räumlich und zeitliche Manipulierbarkeit, findet sich in dieser Beobachtung wieder. Texte in Digitalschrift können leichter in ihrer visuellen, kinästhetischen und auditiven Medialität gestaltet und wahrgenommen werden, als es bei den "früheren" Sprachmedien der Fall ist, weil sie diese Wahrnehmungsmodalitäten explizit und nicht nur metaphorisch repräsentieren können. Bei Peter Weibel wird die Wahrnehmung des "Textes als 3D-Objekt" bereits in der permanenten morphologischen Veränderung der lesbaren Begriffe in nonverbale Objekten und wieder zurück selbstreferenziell repräsentiert:

**Peter Weibel:** Die Buchstaben fliegen durch Raum als zweidimensionale Darstellung mit perspektivischen Illusionen. Die Buchstaben fliegen durch den Raum, und verschmieren sich ... und drehen sich auch über alle Achsen. Das heißt für den kurzen Moment [wird es] ein lesbares Wort, durch die Drehung wird es wieder unlesbar und dann löst es sich wieder durch die Punkt- und Liniendarstellung auf, macht abstrakte Gebilde. Mich hat gerade dieser visuelle Aspekt von konkreten Buchstaben zur Abstraktion enorm begeistert, das sind für mich die schönsten Bilder von der ganzen Sache.

KünstlerInnen, die die Stimme und ihre Aufzeichnungstechnologien in ihren künstlerischen Werken einsetzen, haben die Beziehung zwischen dem "Form-Switch" und der "Selbstreferenz" als Gestaltungsmerkmal nicht direkt genannt. Thomas Feuerstein stellt diesen Zusammenhang allerdings

Vor allem KünstlerInnen, die mit der Digitalschrift arbeiten, stellen oft den Bezug zwischen selbstreferenzieller Gestaltung und dem Wahrnehmungsmodus "Form-Switch" her.



Peter Weibel im Experteninterview am 20. Oktober 2008

einige Male über die intermediale Übersetzung der gesprochenen Publikumstexte in das nonverbale Medium "Eisskulptur" her (vgl. Abschnitt "Texte wahrnehmen").

### Was trägt der Titel eines Kunstwerks zu seinem Verständnis bei?

Titel steuern das Verständnis eines verbalen oder nonverbalen Medienangebots indem sie den Interpretationsspielraum für die RezipientIn einschränken oder ausweiten. Dieser Tatsache sind sich KünstlerInnen bewusst und wählen daher die Titel für ihre Arbeiten gezielt aus; dafür spricht auch die Tatsache, dass bei den 15 Kunstwerken keine einzige Titelbezeichnung "o.T." lautet.

Häufig kann der Titel eines Kunstwerks die selbstreferenzielle Beschreibung eines oder mehrerer Aspekte der Arbeit sein und damit das Verständnis des Kunstwerks erhöhen. Für die Titel der 15 Kunstwerke wurden daher zwei Kategorien unterschieden. In Anlehnung an Leder et al. (2006) werden unter "deskriptiven" Titeln jene verstanden, die "die wichtigsten Aspekte eines Kunstwerks in wenigen beschreibenden Worten zusammenfassen" (ebd., 181; Übersetzung d. Autorinnen). Interpretative ("elaborative") Titel hingegen stellen eine mögliche Interpretation oder Erklärung eines Kunstwerks zur Verfügung. Die AutorInnen führen als Beispiel für erstere "fine curved lines in colour" und für letztere "impulsiveness" für zwei abstrakte Bilder von Jackson Pollack an. Sie fanden heraus, dass interpretative Titel das Verständnis eines abstrakten Kunstwerks erhöhen können, wenn die Arbeit mindestens zehn Sekunden betrachtet werden kann. Bei kürzeren Präsentationszeiten hingegen erhöht ein deskriptiver Titel das Verständnis eines Kunstwerks mehr als ein interpretativer.

Nur sechs der 15 Kunstwerke haben einen eindeutig interpretativen Titel.

Das Sample der 15 Kunstwerke des Projekts "Ästhetisches Know-how" umfasst sechs interpretative (Feuerstein, Krystufek, Kurz, Sergej Mohntau, Weibel, Zeitgenossen) und neun deskriptive Titel. Die Unterscheidung, ob es sich um einen interpretativen oder deskriptiven Titel handelt, war bei letzteren allerdings nicht immer ganz eindeutig zu treffen, da die Titel mitunter Aspekte der Arbeiten zwar beschreiben, sie aber auch gleichzeitig interpretieren, wie etwa bei "Ein Meter Widerspruch". Eine Besonderheit in diesem Zusammenhang stellen die Kunstwerke auch deshalb dar, weil ihre elementaren Gestaltungselemente bereits Texte sind. Die doppelte sprachliche Referenz dürfte daher ebenfalls zur partiellen Unklarheit bei der Grenzziehung zwischen "deskriptiv" und "interpretativ" beitragen, vor allem dort, wo die Titel selbst als Texte in der Arbeit vorkommen. In Sigrid Kurz' "shoot\_schießen schleudern werfen filmen drehen" kann diese doppelte Referenzialität gut beobachtet werden. Der Titel beschreibt Handlungsaspekte der fotografierten Person (z.B. dreht sie sich und wirft sich auf den Boden) und er kommt als Text in der Arbeit vor; er interpretiert aber auch Aspekte des Begriffs "Schießen" (jemanden erschießen oder ein Foto schießen).

Ausgehend von der These, dass, je abstrakter ein Kunstwerk ist, desto verständlicher es durch einen interpretativen Titel wird (vgl. Leder 2006), wurden die InterviewpartnerInnen nach der Wichtigkeit des Titels für das Verständnis des Kunstwerks befragt. Es wurde davon ausgegangen, dass interpretative Titel (bei 6 Arbeiten) für die meisten der besprochenen Kunstwerke wichtiger sind als deskriptive (bei 9 Arbeiten). Insgesamt haben jedoch alle KünstlerInnen, mit einer Ausnahme, die Titel ihrer Kunstwerke als durchaus wichtig für das Verständnis ihrer Arbeit bezeichnet. Diese Auffälligkeit könnte mit der oben beschriebenen Tatsache zusammenhängen, dass es sich bei den Titeln der fokussierten Werke oft um Grenzfälle von deskriptiven und interpretativen Titeln handelt, weil die meisten eine selbstreferenzielle Beschreibung medialer, technischer oder kommunikativer Aspekte des Kunstwerks darstellen. Der

Die Unterscheidung in "deskriptive" oder "interpretative" Titel ist bei neun Kunstwerken nicht eindeutig zu treffen.

14 von 15 KünstlerInnen bezeichnen die Titel ihrer Arbeiten als wichtig für das Verständnis des Kunstwerks.

einzigste Titel, der von der Künstlerin als nicht wichtig für das Verständnis der Arbeit bezeichnet wurde, ist ein interpretativer: "Oros" aus dem Webprojekt "Phantasma" des Künstlerduos "Zeitgenossen".

Allerdings haben die KünstlerInnen aus dem Musikbereich (Markus Binder und Sergej Mohntau) bei der Einschätzung der Wichtigkeit des Titels geschwankt, manchmal wurde er als wichtig, manchmal als unwichtig bezeichnet. Ein interessanter Zusammenhang konnte zwischen der Wichtigkeit des Titels und seiner selbstreferenziellen Funktion festgestellt werden. Danach haben etwa die Hälfte der KünstlerInnen die Relevanz des Titels mit seiner selbstreferenziellen Funktion argumentiert. Brigitte Kowanz, Sigrid Kurz und Gerda Lampalzer haben z.B. den Titel ihrer Arbeiten explizit als "Übersetzung" des Kunstwerks bezeichnet. So meinte Gerda Lampalzer:

**Gerda Lampalzer:** Also der ist ein bisschen ironisch natürlich, weil es eine Übersetzung ist, die keine klassische Übersetzung ist, sondern eigentlich eher eine Verschiebung. ... also "Translation" könnte man ja auch als Verschiebung deuten. Also er spielt mit dem Verrutschen, ... ich verstehe ihn mehrdeutig, aber vielleicht auch die Täuschung am Anfang, weil man "Translation" als erstes vielleicht als Übersetzung wahrnimmt oder das Wort erkennt. Und dann ist es eine Übersetzung, die vielleicht in einem ganz anderen Sinn zu verstehen ist.

Die These, dass interpretative Titel für das Verständnis von abstrakten Kunstwerken als wichtig erachtet werden, hat sich nur teilweise insofern bestätigt, als zwar alle Titel (bis auf den interpretativen von "Oros") von den KünstlerInnen als wichtig eingeschätzt wurden, die deskriptiven Titel selbst aber zu einem Teil nicht eindeutig im Sinne von Leder (Leder 2006) beschrieben werden können. Dies dürfte auf den Gestaltungsaspekt "Selbstreferenz" zurückzuführen sein sowie auf die doppelte Referenz von Kunstwerkstiteln für Arbeiten, in denen diese auch als Text vorkommen.

Die Relevanz des Titels für das Verständnis eines Kunstwerks wird von der Hälfte der KünstlerInnen mit seiner selbstreferenziellen Funktion in Zusammenhang gebracht.



Gerda Lampalzer im Experteninterview am 6. August 2008

## ÄSTHETISCHES KNOW-HOW: TEXTE ERFINDEN

Während die medienreflexive Gestaltung von Sprachformen auch außerhalb des Kunstsystems praktiziert wird – etwa in der grafischen Gestaltung von Drucksorten oder im Sounddesign öffentlicher Räume (z.B. "Elevator-Musik") – stellt die künstlerische 'Handhabung' der Sinnesmodalitäten der Sprache eine kognitive und kommunikative Operation dar, die, wie der hohe Stellenwert der "Ideenfindung" zeigt, zumeist auf komplexen konzeptuellen Überlegungen basiert. Die metaphorische Erschließung der Wirklichkeit durch die sprachliche Wahrnehmungsform eröffnet die Möglichkeit, Textbedeutungen sinnlich zu erfahren und komplexe Sachverhalte in der Anschauung zu reflektieren. Zeitgenössische KünstlerInnen vermitteln mit ihren Sprachformen aber nicht nur die sinnliche Erscheinung der Sprache selbst, sondern auch, wie der Abschnitt "Texte reflektieren" zeigt, dass die Wahrnehmung der Sprache auf soziokulturellen, kontingenten Unterscheidungen und Entscheidungen beruht.

### Was leistet die Projektion von Sinnesmodalitäten für die Kommunikation der Textbedeutung?

Auch die Projektion von Sinnesmodalitäten auf die Textbedeutung wurde im Rahmen der Interviewauswertung durch die Kategorie der "Selbstreferenz" erfasst. Diese kodierte Aussagen die thematisierten, dass künstlerische Sprachformen durch ihre Gestaltung Bedeutungsaspekte des Kunstwerks darstellen bzw. 'aufzeigen'. So markieren alle 15 KünstlerInnen die Wahrnehmungsqualitäten von Schrift- oder Lautbildern immer wieder explizit als metaphorischen Ursprungsbereich für den "Inhalt" bzw. "die Botschaft" der Texte in ihren Kunstwerken. Die folgende Tabelle illustriert anhand der Zweiteilung kurzer Textsequenzen für jede KünstlerIn die Projektion eines Wahrnehmungsaspekts der Sprachform auf die konzeptuelle Bedeutung des Textes bzw. auf den Akt der Bedeutungszuschreibung:

Alle 15 KünstlerInnen markieren die Wahrnehmungsqualitäten von Schrift- oder Lautbildern explizit als metaphorischen Ursprungsbereich für den "Inhalt" bzw. "die Botschaft" ihrer Texte.

	WAHRNEHMUNG (Ursprungsdomäne: Schrift-/Lautbild)	→ KOMMUNIKATION (Zieldomäne: Bedeutung(skonstruktion))
Binder (Attwenger)	da wird irgendwas <u>gemurmelt</u> , ...	... da ist noch <u>nicht ganz klar, was wird da erzählt</u>
Feuerstein	aus dem Kehlkopf kommt jetzt so eine <u>verschlungene Linie</u> , so <u>eine Art Schlauch</u> ...	... im Grunde genommen ... <u>ist es wie die Linearität eines Satzes</u> oder eines Textes.
Hahnenkamp	weil es ja auch <u>durch die Bewegung fragmentiert</u> ist und ...	... kann man [das Genre] <u>nicht festlegen</u> , man erhascht immer <u>nur so einzelne Teile</u> .
Kowanz	... Licht heißt für mich auch energetische Räume, die in jedem Moment auch gegenwärtig sind, also <u>in dem Moment des aktiv Seins oder des Leuchtens</u> ...	... <u>sich Gegenwart formuliert</u> und in dem Bezug steht eben "Moments".
Krystufek	..., also es gibt eben, so wie der eine Text <u>einen leichten Bogen</u> hat, gibt's dann auch Texte, die <u>an der Bildkante</u> wieder beginnen <u>hinaufzuwandern</u> ...	..., dass <u>diese generelle Leserichtung aufgebrochen wird</u> ...
Kurz	... dann ist zum Beispiel für mich der Rhythmus oder <u>die Abfolge</u> wichtig ...	Wenn ich <u>von "shoot" zum Schluss zu "filmen" und "drehen" komme</u> , ...
Lampalzer	... also einer war eben Russe – ... <u>er hat auch eine eher strengere Art gehabt (lacht) zu reden</u> , ...	... <u>dass der dann komischerweise lauter so ein bisschen technoide Texte bekommen hat</u> .
Sergej Mohntau	eine Mitidee [war] auch, dass <u>die Rückwärtsbotschaften gleich sind wie die Vorwärtsbotschaften</u> , ...	.... das passt zu diesen <u>satanischen Botschaften</u> , wo ja vorwärts irgendwie die Blumenwiese und rückwärts irgendwie der Teufel ist, und <u>da ist ja die teuflische Botschaft schon im Vorwärtsding dann enthalten</u> .

Moser-Wagner	... in diesen <u>skulpturalen Modellen</u> sind immer auch Handlungsmöglichkeiten drinnen, das sind immer Arbeiten, <u>die sich prozessual entwickeln könnten</u> , oder es sind Spuren von <u>Handlungen</u> drinnen.	... vor Ort entfaltet " <u>Widerspruch</u> " als Wort jetzt verschiedene Assoziationen. Also Widerspruch zuerst einmal, <u>ich will etwas nicht, ... ich lehne was ab, ja, ich bin dagegen, ich deklariere, dass ich dagegen bin!</u>
Rühm	... und so ist es wenn man umblättert dann <u>platzt auch damit das ganze System</u> könnte man sagen. Mit der R mit dem Anlaut R. Und da ist also auch kein R mehr vorhanden aber dafür <u>platzt das ganze auf eine rote Seite.</u>	... diese Reihe " <u>Regen rauscht Reiz rings den Rand ruckt ringt reist reibt rast prall</u> ", das ist das erste mal, dass das Wort " <u>prall</u> " nicht mit R beginnt aber immerhin als zweiten Buchstaben das R enthält ...
Schmatz	... und [ich] wollte das irgendwie auch mit beiden Arten von Handschriften auch zeigen. Ja, also mit dieser <u>sich selbst simulierenden</u> und mit der sozusagen <u>spontan, kratzenden oder schürfenden</u> ...	.. wir [sind] strukturell in einen großen Schriftbau eingebunden und <u>reproduzieren</u> vielleicht eh nur etwas. Aber <u>aus dieser Reproduktionsverpflichtung oder -gegebenheit wollte ich raus</u> ...
Schnell	Und hier [geht es] eher [darum] einerseits ein <u>Licht abzugeben</u> , ... <u>in einer Dynamik</u> , ...	... <u>ein Fetzen, ein Stammeln</u> , ...
Sommerer / Mignonneau	Das heißt es obliegt den BesucherInnen wie sie <u>diese Buchstaben anordnen</u> , ob bewusst oder unbewusst, <u>sie sehen allerdings eben das Ergebnis dieses Schreibvorganges in Form einer kleinen Kreatur.</u>	... jeder Buchstabe hat einen eigenen Code, einen eigenen ASCII-Code und <u>die Anordnung der Buchstaben ergibt eben dann den genetischen Code einer Kreatur</u> ...
Weibel	... indem der Rezipient selbst, nicht der Drucker, sondern der Leser <u>mobile Buchstaben macht, wo er draufsteigt</u> , ...	... dass ich eben <u>die Mobilität der Buchstaben</u> , diese großartige Erfindung, den Rezipienten klar machen konnte ...
Hentschläger (Zeitgenossen)	... "endlose Blicke überlagern sich im Vergessen", Deutsch. Englisch: "endless views coincide in oblivion", <u> klingt schon ganz anders</u> , ...	Also <u>der Sprachklang prägt das Denken und prägt die Wahrnehmung und auch die Kommunikation.</u>

Die metaphorische Übertragung von Wahrnehmungsqualitäten auf den Akt der Bedeutungserzeugung ermöglicht Einsichten wie zum Beispiel: "Stammeln ist wie Lichtflackern" (Schnell), "die Erneuerung sprachlicher Bedeutungen ist wie eine schürfende Schreibbewegung" (Schmatz) oder "die Linearität des Satzes ist wie eine verschlungene Linie" (Feuerstein). Konzeptuell betrachtet ist es interessant, dass die sinnliche Anreicherung der Kommunikationsform neben der Veranschaulichung von Wortbedeutungen (z.B. "Momente sind wie ein "Aufleuchten" (Kowanz), "prall sein ist wie eine Farbexplosion" (Rühm) zumeist als Erfahrungsquelle für die metasprachliche Reflexion und die medienreflexive Thematisierung der Sprachmedien genutzt wird (s.o.). Dies wird besonders in den interaktiven Arbeiten deutlich. So geht es zum Beispiel in den Aussagen von Weibel, Sommerer und Hentschläger (Zeitgenossen) nicht primär um die Bedeutung von Wörtern oder Sätzen, sondern um den Prozess der sprachlichen Bedeutungs-genese selbst. Die interaktiv hervorbrachte Wahrnehmungsform wird als Erfahrungsquelle genutzt, um die medienspezifischen Bedingungen der Bedeutungskonstruktion zu begreifen bzw. zu reflektieren: "das Draufsteigen der RezipientIn ist wie die Mobilität des Alphabets" (Weibel) und die "Anordnung der Buchstaben durch die UserIn ist wie die (genetische) Kodierung der Buchstaben" (Sommerer).

Aussagen der KünstlerInnen zur Selbstreferenz der Sprachform illustrieren also, dass die metaphorische Projektion der Wahrnehmung auf die Kommunikation eine genuin "epistemische" (vgl. Krämer 2003) Operation darstellt, die in der Kunst in einer "produktiven Verschiebung" des Beobachtungsfokus weg vom Text als Sprachobjekt hin zum Text als medial bedingten Konstruktionsprozess gründet. So thematisiert etwa Gerda Lampalzer, dass in der Videoinstallation "Translation" die Bedeutung der deutschen Sätze nur scheinbar aus der Übersetzung fremdsprachiger Begriffe bzw. Aussagen entstehen, und de facto aus der "Verschiebung" der akustischen Wahrnehmung von Phonemen resultieren:

Die sinnliche Aufladung der Kommunikationsform wird zumeist als Erfahrungsquelle für die metasprachliche Reflexion und die medienreflexive Thematisierung von Sprachmedien genutzt.

Gerda Lampalzer: ... "Translation" könnte man ja auch als Verschiebung deuten. Also er spielt schon eigentlich mit dem Verrutschen und, also ich versteh' den mehrdeutig, ... aber vielleicht auch die Täuschung am Anfang, weil man "Translation" als erstes vielleicht als Übersetzung wahrnimmt oder das Wort erkennt. Und dann ist es eine Übersetzung, die in einem ganz anderen Sinn zu verstehen ist.

### Welche Rolle spielen intermediale Beziehungen für die Gestaltung von Texten in Kunstwerken?

Maria Hahnenkamp: Ich changiere immer hin und her zwischen Fotografie, zwischen Malerei, zwischen Zeichnung, zwischen sprachbezogenen [Medien], zwischen [dem] Körper, zwischen – und ich finde es gut, dass [meine Arbeit] nicht festzuschreiben ist.

Ebenso wie Maria Hahnenkamp bewegen sich alle 15 InterviewpartnerInnen in einem intermedialen Textuniversum, in dem verschiedene Sprachmedien häufig gleichberechtigt neben nonverbalen visuellen und akustischen Medien stehen. Die metaphorische Übertragung von Sinnesqualitäten bildet deshalb auch die Grundlage für die Definition der Kategorie "**Intermedialität**". Diese trägt der medien-theoretischen Einsicht Rechnung, dass Sprachmedien ko-evolvieren und intermediale Übertragen beispielsweise von der Livestimme in die Handschrift oder aber auch von der Druckschrift zurück in die Livestimme stattfinden. Der metaphorische Transfer von Wahrnehmungsqualitäten auf die Textbedeutung ist deshalb einerseits eng mit der innersprachlichen intermodalen Übersetzung zwischen Schrift- und Lautbildern ("**Intermedialität>Transkription**") verknüpft, andererseits mit der Beziehung zwischen Sprachmedien und nonverbalen Medien, die von den KünstlerInnen häufig im Form eines Vergleichs thematisiert wurde ("**Intermedialität>Vergleich nonverbales Medium**"). Gerhard Rühm weist im Kontext des sprachlichen Konkretismus programmatisch darauf hin, dass die Beschäftigung mit der Wahrnehmungsform in Falle der Handschrift direkt zur Zeichnung, und im Falle der Stimme bzw. der mündlichen Rede direkt zur Musik führt:



Maria Hahnenkamp im Experteninterview am 12. Dezember 2008

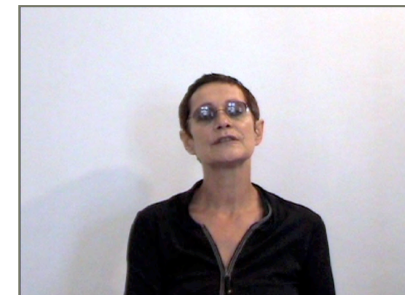
**Gerhard Rühm:** Aber was noch wichtig ist, was zur Schrift zu sagen ist und auch zum akustischen Text, der mit dem Klang und Rhythmus von Sprache arbeitet, dass wenn man so intensiv mit dem Material Sprache arbeitet, man fast automatisch zur reinen Zeichnung kommt über die Handschrift. Und das kann sich verselbstständigen und es besteht eine große Beziehung zwischen der Gestik der Handschrift, die in der Graphologie untersucht wird und der reinen Zeichnung die mit Umrissen arbeitet. Und ich habe aus dem Grund dann auch so eine Art Graphologie der Zeichnung in theoretischen Ansätzen entwickelt und parallel dazu führt das klingende Wort oder der klingende Laut unmittelbar zu Musik über.

Häufig werden Vergleiche mit nonverbalen Medien im Zusammenhang mit dem "Form-Switch" thematisiert.

Der intermediale Vergleich mit nonverbalen Medien trat in den Experteninterviews in zwei Varianten auf. Einerseits wurde Intermedialität in Bezug auf die verbalen und nonverbalen Medien innerhalb des besprochenen Kunstwerks beobachtet. So verglichen zum Beispiel Brigitte Kowanz und Elke Krystufek die perzeptuellen, technischen und kommunikativen Qualitäten der Handschrift in ihren Arbeiten mit den nonverbalen Medien Skulptur und Malerei. Die Tatsache, dass Schriftzeichen zu Bildzeichen werden können, wird also direkt mit der Thematisierung visueller Medien bzw. des gesamten visuellen Kontextes der Schriftzeichen in den jeweiligen Kunstwerken kurzgeschlossen:

**Brigitte Kowanz:** ... auf der anderen Seite ist die Entscheidung für die Handschrift in den letzten Arbeiten auch, um dieses eindeutige, ganz spezifisch Selbstreferenzielle auch aufzubrechen, indem das Lesen erschwert wird und einfach bildnerische Qualitäten dazu kommen entwickelt sich das schon ein bisschen in eine andere Richtung.

Häufig werden Vergleiche mit nonverbalen Wahrnehmungsformen direkt im Zusammenhang mit dem "Form-Switch" thematisiert (s.o.), der Tatsache also, dass Schrift- und Lautzeichen in die vorbegriffliche "reine" Wahrnehmungsform kippen können. So vergleicht zum Beispiel Ruth Schnell Programmierung, Comics und Film durch die Transformation des LED-Schriftbilds in ein "Hologramm":



Brigitte Kowanz im Experteninterview am 10. September 2008

Ruth Schnell: ... bei diesen Begriffen, da habe ich auch Bilder dazu, die kommen tatsächlich aus unseren Comicsleseerfahrungen, ... bevor wir die gelesen haben, haben wir die ja schon irgendwie gesehen, ... einerseits sind im Comic Dynamisierungen und andererseits schafft es sozusagen so eine Art von Identität. Und hier sehe ich sozusagen entweder im Fragment oder in einer Vervielfachung – es gibt da die Form, wo ich das Wort öfters in der Luft, hologrammartig für Sekundenbruchteile sehe.

Als zweite Variante des intermedialen Vergleichs wurden nonverbale Medien außerhalb der besprochenen Kunstwerke zur Erläuterung der Wahrnehmungsqualitäten der jeweiligen sprachlichen Gestaltungsform genutzt. So vergleicht zum Beispiel Sigrid Kurz ihren handgeschriebenen Text "shoot\_schießen schleudern, werfen, filmen drehen" im Laufe des Interviews mit Fotografie, Film, Diaprojektion, Tätowierung und Malerei. Eine entscheidende Parallele zwischen diesen verschiedenen visuellen Medien und dem von ihr gewählten (Hand-)Schriftbild im Rahmen einer Bildserie ist für sie die Möglichkeit, Elemente zu kombinieren bzw. konzeptuell "zusammensetzen", ein Hinweis, den Kurz mit dem intertextuellen Verweis auf Künstler wie Sol Lewitt und Ed Ruscha illustriert:

Sigrid Kurz: Also, das ist egal, ob man jetzt einen Sol Lewitt, die Wandmalereien oder egal, was man nimmt. Oder zum Beispiel die Bücher vom Ed Ruscha, die Fotobücher, da geht es auch immer darum, dass er das so zusammengesetzt hat.

Die konzeptuelle Zugangsweise bzw. die intellektuelle Leistung der interviewten KünstlerInnen manifestiert sich demnach weniger in der Abgrenzung als insbesondere in der Aufdeckung von Gemeinsamkeiten bzw. Ähnlichkeiten zwischen den Wahrnehmungsmedien der Sprache und anderen nonverbalen Medien. Entsprechend erwähnen die meisten InterviewpartnerInnen in ihren intermedialen Vergleichen Wahrnehmungsqualitäten, die in der wissenschaftlichen Diskussion als "intermodale Eigenschaften" untersucht werden wie Kontur, Kontrast, Rhythmus, Dynamik, Dauer und Ausdehnung. Aufgrund ihrer

Die meisten InterviewpartnerInnen erwähnen im intermedialen Vergleich intermodale Wahrnehmungsqualitäten wie Kontur, Kontrast, Rhythmus, Dynamik, Dauer und Ausdehnung.



Sigrid Kurz im Experteninterview am 16. Juni 2008

medien- und sinnesübergreifende Qualität ermöglicht der konzeptuelle Einsatz dieser intermodalen Eigenschaften in der künstlerischen Gestaltung es, die vorbegriffliche "ungegenständliche" Dimension der Sprache zu erkennen. So weist Rühm auch auf die Parallelen von Konkreter Poesie und Abstrakter Malerei hin. Häufig wird die intermodale Wahrnehmung medialer Ähnlichkeiten durch die ikonischen Qualitäten von Sprachzeichen vermittelt, wie Weibel am Vergleich von Skulptur und Schrift zeigt:

**Peter Weibel:** ... Es war ja schon teilweise begonnen in den sechziger Jahren, ich war selbst in einer Bewegung. Man hat gesehen, die Buchstaben können dreidimensional sein und dann kann man klarerweise ... das Wort "Radio" nehmen und da ist das große O dabei und das kann der Lautsprecher sein. Also man kann das Wort "Radio" nehmen und man kann ein Radio bauen und das O ist dann der Lautsprecher. Es hat in den sechziger [Jahren] gewissermassen eine selbstreflexive Tendenz gegeben, dass man überlegt hat, wie kann das Zeichen möglichst ähnlich dem Bezeichneten sein, wie kann ein Zeichen ausschauen wie der Gegenstand. Also man kann sozusagen das Wort "Sessel" schreiben, dreidimensional, so groß dass man drauf sitzen kann und dass es ausschaut wie eine Bank. Also es war ganz klar, dass das Medium Sprache auch das Medium Skulptur werden kann.

Intermodale Transfers werden aber auch anhand der haptischen Dimension technischer Interfaces realisiert. Weibel erwähnt eine seiner frühen selbstreferenziellen sprachbezogenen Arbeiten, die auf dem Vergleich der Schreibmaschinentasten mit dem Auslöser der Fotokamera basiert:

**Peter Weibel:** ... eine Arbeit hat geheißsen, ich habe fotografiert, jedes mal wenn ich mit dem Finger auf die Tastatur geschlagen habe, dann aber war der Buchstabe nicht sichtbar, da war das Foto. Dann hab ich den nächsten Buchstaben geschlagen, dadurch war natürlich auf dem neuen Foto der Buchstabe sichtbar, den ich vorher gehabt habe, und dann habe ich auf diese Weise geschrieben das Wort "Mensch-Maschine-Interaktion". Das war dann entsprechend so, 27 Fotos eben diese 27 Buchstaben, und so habe ich mich schon lange mit der Tastatur als Schnittstelle zur Zeichenwelt [bzw.] zur virtuellen Welt beschäftigt.



Peter Weibel im Experteninterview am 20. Oktober 2008

Intermodale Transfers werden auch anhand der haptischen Dimension technischer Interfaces realisiert.

Auch im Fall der Apparatur ist es die sinnliche Ähnlichkeit – die sensumotorische Hervorbringung der Sprachzeichen durch die Intensität des Drucks – die den intermedialen Vergleich informiert. Die Projektion intermodaler Qualitäten reicht, wie die Studien im Bereich der "Embodied Cognition" zeigen, direkt in den vorsymbolischen Bereich der "Gefühlswelt" hinein, eine Tatsache, die sich prägnant in Ruth Schnells Vergleich von "Gefühlszuständen" bzw. dynamischen "Affektkonturen" (Johnson 2007, 43) und den nonverbalen, visuellen Formen in Comics-Bildern zeigt:

**Ruth Schnell:** Das heißt es kriegt so eine Räumlichkeit, es scheint wie in der Luft zu stehen und natürlich hat auch dieses Comic oder auch der innere Gefühlszustand nichts mit einem Buch zu tun, mit Comics natürlich schon, aber die Darstellung ... ist wiederum eine räumliche, die hat ja nachher Fransen und Zacken ..., um eine Bewegung, eine Dynamik und eine Räumlichkeit zu illustrieren.s

Die intermodale Übersetzung der Gefühlswelt wird also, besonders in interaktiven Arbeiten, im Vergleich zwischen dem Körper als erstem Medium der Welterfahrung und technischen Werkzeugen und Apparaturen beobachtet. So vergleicht Schnell die Kopfbewegung, die bei der BetrachterIn ihrer LED-Bilder zu "Schrift-Nachbildern" führt, mit dem Schwenken der Kamera.

Sie weist damit auch auf die Tatsache hin, dass der medienübergreifende Vergleich nicht zuletzt darin besteht, Gemeinsamkeiten im Rezeptionsmodus, der Art und Weise, wie die jeweiligen Sprachformen wahrgenommen und verstanden werden, aufzuzeigen. Einige Interviewpartnerinnen beschreiben im intermedialen Vergleich auch die "Offenheit" und "Fragmentiertheit" ihrer Arbeiten, die sowohl im sprachlichen Verstehen wie auch im Bildverstehen und in der Musik die Rezeption lenken, und Ferdinand Schmatz bemerkt sogar, dass der Hinweis "ohne Titel" sowohl auf Texte wie auf Bilder zutreffen kann.



Ruth Schnell im Experteninterview  
am 19. August 2008

Die Projektion intermodaler Qualitäten reicht direkt in den vorsymbolischen Bereich der "Gefühlswelt" hinein und wird auch im Vergleich des Körpers mit technischen Sprachmedien thematisiert.

## ÄSTHETISCHES KNOW-HOW: TEXTE POSITIONIEREN

Mit der Gestaltung von Kunstwerken und Texten positionieren sich KünstlerInnen im Kunstsystem, nehmen aber auch Bezug auf andere Funktionssysteme der Gesellschaft. Sie stellen Medienangebote zur Interaktion von Kunst und Politik, Kunst und Wissenschaft sowie zwischen Kunst und Werbung zur Verfügung. Innerhalb des Kunstsystems hat eine Segmentierung in Kunstsparten stattgefunden (vgl. Luhmann 1992), die seit den 1980er Jahren durch die digitalen Medien eine weitere Ausdifferenzierung erfahren hat. Zwischen Subsystemen wie der "Bildenden Kunst", der "Musik", der "Literatur" und der "Neuen Medienkunst" bestehen zahlreiche wechselseitige Beziehungen, die sich u.a. in der Formierung von "Schulen" oder "Strömungen" zeigen. Um sich in bestimmten "Strömungen" oder "Schulen" zu verorten, stellen KünstlerInnen daher bei der Beschreibung ihrer Kunstwerke intertextuelle Bezüge zu anderen KünstlerInnen ("Intertext>KünstlerIn") und Werken ("Intertext>Werk") her.

Diese Schulen entstehen in Prozessen wechselseitiger kommunikativer und ästhetischer Bezugnahmen innerhalb des Kunstsystems, aber auch in wechselseitigen Beziehungen mit anderen Funktionssystemen wie der Werbung, der Politik und der Wissenschaft. In Wien gibt es z.B. eine besondere Tradition der Sprachkritik, die aus einer engen Kopplung von Naturwissenschaften, Philosophie und Kunst bereits Ende des 19. Jahrhunderts entstanden ist und ihre künstlerische Fortsetzung u.a. in der "Konkreten Poesie" und dem "Wiener Aktionismus" gefunden hat. Eine Ausgangsthese war daher, dass sich Wiener KünstlerInnen, die mit Texten in ihren Kunstwerken arbeiten, sich auf diese Wiener Tradition beziehen. Eine weitere Annahme bestand darin, dass sich aus diesem Grund die KünstlerInnen in den Gesprächen auch aufeinander beziehen.

## Wie beziehen sich Texte aufeinander?

Von den 15 InterviewpartnerInnen beziehen sich Peter Weibel, Gerhard Rühm und Ferdinand Schmatz am häufigsten auf andere KünstlerInnen und Werke, referieren aber auch auf Personen aus der Philosophie und der "Wissenschaft". Aufgrund seines Alters und seiner langjährigen Lehrtätigkeit ist es naheliegend, dass Weibel aus dem Kreis der 15 InterviewpartnerInnen drei ehemalige Studierende, Christa Sommerer, Laurent Mignonneau und Ruth Schnell nennt, sowie als weitere frühere SchülerInnen Ulrike Gabriel, Constanze Ruhm und Bob O'Kane. Umgekehrt lobt Christa Sommerer ihren ehemaligen Lehrer im Zusammenhang mit der Frage, ob es für sie Schlüsselerlebnisse mit dem "genetischen Algorithmus" als Programmiercode gibt:

**Christa Sommerer:** vielleicht eher diese Verbindung von Kunst und Natur. Das ... hat sich dann einfach so entwickelt, zuerst die Beschäftigung mit der Biologie im Biologiestudium, aber auch ein Interesse an der Kunst, und dann eben später der Versuch, diese beiden Bereiche in irgendeiner Form zu kombinieren. Und da hatte ich eben das Glück, dass der Peter Weibel mich da ein bisschen unter seine Fittiche genommen hat, und mir auch gezeigt hat, dass man da nicht alleine steht mit diesem Interesse, sondern dass es da auch andere Leute wie Louis Bec oder andere gibt, die sich mit dieser Art von künstlichen Systemen in der Natur beschäftigen.

Auch Ferdinand Schmatz beschreibt Peter Weibel als einen Avantgardisten des "Wiener Aktionismus" und der Medienkunst, von dem er sich allerdings nach seiner Aktion "ESE. Worttabelle von er Wand ab" abgrenzen wollte:

**Ferdinand Schmatz:** Ich habe mich überhaupt dann relativ schnell von den eher zeichnerischen und aktionistischen Umsetzungen – nicht ferngehalten, aber ich wollte es nicht mehr machen. Weil ich mir damals gedacht habe, das ist eh schon ziemlich ausgereizt. Wenn man sich vorstellt, was jetzt alle anderen noch gemacht haben nachher, war es vielleicht auch nicht die ganz richtige

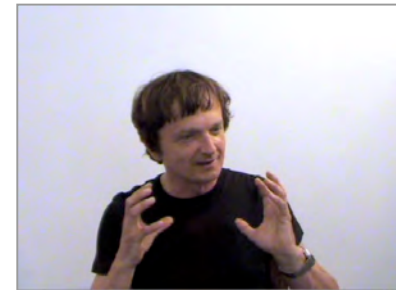


Christa Sommerer im Experteninterview am 26. August 2008

Einschätzung, aber ich habe mir gedacht, es gibt die Aktionisten, es gibt also die VALIE EXPORT, es gibt den Peter Weibel, es gibt in Amerika Technologieexperimente. Ich besinne mich eher wieder im engeren Sinne auf das Verhältnis von Wort und Bild, im engeren Medium Sprache.

Weibel stellt weiters viele Bezüge zu anderen Kunstbereichen her, wenn er z.B. eine frühere Zusammenarbeit mit den Architekten "Coop Himmelblau" erwähnt oder Vergleiche zwischen der Kunst des Programmierens und des Komponierens anstellt und John Cage, Karheinz Stockhausen oder Edgar Varese anführt. Er nennt auch zeitgenössische österreichische und internationale KünstlerInnen wie Heimo Zobernig, Franz West, Robert Longo und Rirkrit Tiravanija und positioniert sich im Kontext von Philosophen wie Kant und Nietzsche.

Gerhard Rühm und Ferdinand Schmatz nehmen gegenseitig aufeinander Bezug, was nicht verwundert, da beide in der Wiener Tradition der "Konkreten Kunst", die die Materialität von Sprache betont hat, zu verorten sind. Rühm als einer ihrer wichtigsten Proponenten, nennt erwartungsgemäß auch einige Namen aus der Gründerzeit dieser Kunstrichtung, wie etwa Eugen Gomringer, Konrad Bayer und Oswald Wiener und stellt Bezüge zu Lyrikern wie Hugo Wolf, Kurt Schwitters, Arthur Rimbaud und ihren Werken her. Auch bezieht er sich, wie Weibel, häufig auf MusikerInnen, was auf seine eigene Tätigkeit als Musiker und Komponist zurück zu führen sein dürfte. Gerade die intermedialen Übertragungen seiner visuellen und auditiven Poesie-Stücke legen nahe, dass er mannigfaltige Vergleiche mit der Musik anstellt. Interessanterweise bezieht sich Gerda Lampalzer – in ihrer einzigen Nennung einer anderen KünstlerIn oder eines Werks – explizit auf Rühm, wenn sie von einer typischen "Wiener Tradition" der phonetischen Kunst spricht:



Ferdinand Schmatz im Experteninterview am 12. Juni 2008

**Gerda Lampalzer:** Ich meine, dass es das gibt, auch in der Poesie – ohne Videoschnittprogramm – ist ja auch bekannt, also Silbengedichte und so, gerade in Wien hat das ja eine Tradition... eben bei so Leuten wie Rühm.

Schmatz bezieht sich in seinen Äußerungen häufig auf Vertreter der "Wiener Gruppe", der "Konkreten Poesie" und des "Dadaismus", aber auch auf zeitgenössische österreichische SprachkünstlerInnen wie Brigitta Falkner und Gerd Jonke. Er nennt einige wenige bildende KünstlerInnen und ist verwunderlicher Weise der einzige Interviewpartner, der VALIE EXPORT die Reverenz erweist. Nicht einmal Elke Krystufek und Maria Hahnenkamp, die sich selbst in einem feministischen Kunstkontext verorten, haben EXPORT explizit genannt. Vielleicht ist das auf die Tatsache zurück zu führen, dass sich VertreterInnen einer jüngeren Generation von ihren "Müttern und Vätern" abgrenzen müssen, um sich neu positionieren zu können. Hahnenkamp verweist naheliegender Weise sehr oft auf die feministische Philosophin Judith Butler, von der die Textfragmente in ihrem Video stammen, sowie auf Michel Foucault und Sigmund Freud, auf die sich Butler in ihrem Text bezieht. Die Künstlerin knüpft auf diese Weise das Band der kommunikativen 'Referenzen der Referenzen' weiter.

Krystufek hingegen positioniert sich vor allem in einem internationalen Feld der zeitgenössischen Kunst mit Schwerpunkt auf popkulturell beeinflusste Strömungen, und nennt in direktem Zusammenhang mit der Verwendung von gemalter Handschrift in der Kunst neben zwei US-AmerikanerInnen auch einen früheren Vertreter des "Wiener Aktionismus":

**Elke Krystufek:** Es gibt sicher Künstlerinnen die das sehr stark praktiziert haben, das waren Raymond Pettibon natürlich, für mich auch Karen Kilimnik, die man nicht so kennt, aber die eigentlich ziemlich gleichzeitig ist, und – mir zwar auf der Ebene nicht so nahe – aber natürlich Günter Brus.



Gerda Lampalzer im Experteninterview am 6. August 2008



Elke Krystufek im Experteninterview am 11. September 2008

Auf einen Künstler in der Wiener Tradition der Sprachkunst bezieht sich neben Weibel, Rühm, Schmatz, Lampalzer und Krystufek noch Ruth Schnell. Ähnlich wie Lampalzer kontextualisiert sie hier besonders die Analogie zwischen phonetischen und visuellen Gestaltungsmerkmalen in der Kunst:

**Ruth Schnell:** Alle Arbeiten mit Leuchtstäben habe ja eine Art Stottern. ... Es kommt manchmal auch fragmentiert an, dieses Stottern. Der [Ernst] Jandl hat es ja in seinen Arbeiten auch, wenn er in einer Art Lautschrift diesen Inhalt ... über die Lautmalerei formuliert. Und so ähnlich ist diese Schrift, dieses Schriftbild auch eine Art Stottern.

Nur wenige Künstlerinnen beziehen sich auf Film und Kino, so werden die Avantgarde-FilmmacherInnen Jean-Luc Godard von Sigrid Kurz und Maya Deren von Ursula Hentschläger genannt. Kurz beschreibt auch den Einfluss, den der Film "Network" auf ihre künstlerische Arbeit hatte. Sergej Mohntau erwähnen David Lynch, "Shining" und "Twin Peaks" sowie häufig Namen aus der Popmusik wie Tom Waits, Bob Dylan und den "Austropop"-Sänger Georg Danzer. Markus Binder von Attwenger wiederum führt die US-amerikanische Rock-Formation Led Zeppelin als Referenzgröße an.

Sigrid Kurz referiert neben Weibel und Krystufek am häufigsten auf zeitgenössische KünstlerInnen aus dem Kontext der "Conceptual Art" (Sol Lewitt), aus dem Pop Art-Kontext (Ad Reinhardt, Ed Ruscha) sowie aus der Medienkunst (Tony Oursler). Schließlich ist festzustellen, dass auch Bezüge zum Kanon der Literatur- und der Kunstgeschichte hergestellt wurden, namentlich wurden Goethe und Schiller, Franz Kafka, Gertrude Stein, Thomas Pynchon sowie u.a. der kubistische Maler Georges Braque und der Synästhetiker Paul Klee genannt.



Ruth Schnell im Experteninterview am 19. August 2008

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die InterviewpartnerInnen sich durch Bezugnahmen auf andere KünstlerInnen bzw. deren Werke so positionieren, dass sie entweder Ähnlichkeiten oder Unterschiede zwischen den Gestaltungsmerkmalen in ihren und den Werken der anderen herausarbeiten. Unterscheidungen in Hinsicht auf eine Neupositionierung können auch durch Negierungen, also das Nicht-Nennen von Namen stattfinden, wie das etwa im Fall von VALIE EXPORT auffällig geworden ist. Interessanter Weise werden auch aus dem Bereich der Medienkunst insgesamt sehr wenige Namen genannt. Auch das könnte auf den Versuch der Abgrenzung von anderen Personen hindeuten; vielmehr wäre hier allerdings die Annahme weiter zu verfolgen, dass aufgrund dieser vergleichsweise neuen Kunstsparte die Kenntnisse der KünstlerInnen nicht so weit reichen, wie dies bei den kanonisierten Kunstrichtungen "Konkrete Kunst", "Wiener Aktionismus" oder gar beim US-amerikanisch geprägten Kunstmarkt seit 1945 ist. Die KünstlerInnen stellen interessanterweise häufiger Bezüge zur Literatur und zur Musik her, als zur zeitgenössischen digitalen Medienkunst.

Relativ oft – im Vergleich zur Nennung anderer Arbeiten – beziehen sich die KünstlerInnen allerdings auf andere eigene Werke. Sehr häufig ist dabei zu beobachten, dass KünstlerInnen versuchen, die ästhetischen Gestaltungsaspekte von Sprachformen in den Werken anderer KünstlerInnen mit ihren zu vergleichen, wie das etwa Ruth Schnell am Beispiel von Jandls Lautgedichten oder Gerda Lampalzer am Beispiel von Rühms phonetischen Gedichten getan haben.

Die These, dass sich zeitgenössische Wiener KünstlerInnen vor allem auf die "Konkrete Poesie" sowie den "Wiener Aktionismus" beziehen, hat sich bestätigt. Die Annahme, dass sie aufeinander referieren, lässt sich ebenfalls zum Teil bestätigen, könnte aber auch von der Kenntnis der InterviewpartnerInnen über die anderen GesprächspartnerInnen des Forschungsprojekts abhängen. Relativ viele Nennungen

KünstlerInnen positionieren sich im Kunstsystem, indem sie Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen ihrer und der Arbeit von KollegInnen beschreiben.

Zeitgenössische Wiener KünstlerInnen beziehen sich oft auf die "Konkrete Poesie" und den "Wiener Aktionismus".

fanden sich hingegen aus dem Bereich der Pop Art sowie aus anderen Subsystemen wie der Musik und der Literatur.

Mit welchen sozialen Funktionssystemen werden die sechs Sprachmedien assoziiert?

Das Kunstsystem ist strukturell besonders eng mit den Funktionssystemen "Politik", "Wissenschaft", Wirtschaft und dem "Bildungssystem" gekoppelt. Besonders "das Kunst- und das Werbesystem sind notwendigerweise und stets co-evolutiv aufeinander bezogen, und zwar in den Bereichen Technik, ökonomische Entwicklung, ästhetische Entwicklung, Aktanten, Institutionen und Medienangebote" (Schmidt 2008, 145). Texte in Kunst und Werbung beziehen sich als Wahrnehmungs- und Kommunikationsangebote aufeinander, indem z.B. der Pop Art-Künstler Andy Warhol das Verpackungsdesign von Massenprodukten abmalt und umgekehrt Unternehmen wie das italienische Modelabel "Benetton" KünstlerInnen mit der Gestaltung von Werbeplakaten beauftragen.

Die Interviews wurden deshalb von der Annahme geleitet, dass KünstlerInnen die Sprachmedien, die sie einsetzen, "intersystemisch", also über Funktionssysteme hinweg verstehen bzw. beobachten. So verfügt etwa Ferdinand Schmatz neben seinem medienreflexiven Verständnis von Hand- und Druckschrift im Rahmen des Kunstaktion "ESE. Worttabelle ..." auch über ein Alltagsverständnis von schriftlicher Praxis. Die Studie zielte deshalb darauf ab, das Alltagsverständnis von Sprachmedien mit ihrer medien-ästhetischen Reflexion zu vergleichen: Beeinflusst das Alltagsverständnis des Sprachmediums seinen Einsatz bei der Gestaltung der künstlerischen Sprachform? Lassen sich beispielsweise auch ähnliche Funktionen des jeweiligen Sprachmediums über verschiedene soziale Funktionssysteme hinweg beobachten?

Die **Livestimme** wird von Sergej Mohntau und Thomas Feuerstein vor allem mit der "**Politik**" bzw. der Rhetorik und der "Selbstvermarktung" assoziiert. Im Unterschied zur Literatur, wo die Stimme keine Rolle spielen würde, meint Jürgen Berlakovich von Sergej Mohntau:

**Jürgen Berlakovich:** Aber sonst wenn man die Politik anschaut, das gesellschaftliche Leben, alles was nach außen geht ist total wichtig, denke ich. Assoziiert man auch damit. ... in der Politik würde ja niemand lesen.

Die entscheidende Parallele von sprachlichen Live-Auftritten in der Kunst und in der Politik besteht demnach im Moment der Herstellung von Öffentlichkeiten, des "nach außen Gehens" und des Überzeugens.

Die **analoge Aufzeichnung der Stimme** findet nach Auskunft der KünstlerInnen ihre Anwendung neben der Kunst vor allem in der "**Privatsphäre**", was auf das Faktum zurückgeführt werden könnte, dass analoge Aufzeichnungstechniken heute kaum noch Verwendung finden und daher eher "sentimentale" und private Aspekte mit ihnen verbunden werden. So erzählt Thomas Pfeffer von Sergej Mohntau über die Wiederentdeckung eines alten Tonbandes:

**Thomas Pfeffer:** ... seitdem ich ein altes Tonband von mir gefunden habe. Und seit ich in Kumberg in der Steiermark ... in die Schule gegangen bin, aber eigentlich in Graz wohnhaft war. Als ganz kleines Kind habe ich offenbar, was ich wirklich nicht gewusst habe, einen extremen steirischen Dialekt gehabt, den ich jetzt gar nicht mehr zusammenbringe. Und ich habe dieses Tonband gehört, und das fängt so ganz arg an: "Hoscht scho eigschaltn?" – das habe ich damals wahrscheinlich meinen Vater gefragt, ... und als ich mir das angehört habe ... das ist für mich ein prägendes Aufnahmeerlebnis, wo ich echt erstaunt war über die eigene Stimme. Eben erstens sehr jung und zweitens ganz anders ...

Die Livestimme wird von einzelnen KünstlerInnen vor allem mit der Politik und der Privatsphäre assoziiert, die analoge Stimmaufzeichnung mit der Privatsphäre und die digitale Stimmaufzeichnung mit dem Bildungssystem.



Jürgen Berlakovich und Thomas Pfeffer von Sergej Mohntau im Experteninterview am 12. August 2008

Interessanterweise "zeichnet" auch Thomas Feuerstein quasi "heimlich" die persönlichen Gespräche der GaleriebesucherInnen auf.

Die [digitale Aufzeichnung der Stimme](#) wird vorwiegend von Gerda Lampalzer in einen Zusammenhang mit dem "[Bildungssystem](#)" gebracht, was direkt mit dem Thema ihrer Arbeit "Translation" zusammenhängt. So erwähnt sie die Nutzung der digitalen Stimmaufzeichnung für das Fremdsprachentraining und den Videoschnitt-Unterricht.

Auch die [Handschrift](#) wird von den KünstlerInnen überwiegend mit der "[Privatsphäre](#)" assoziiert. Die folgende Aussage von Ferdinand Schmatz zeigt, dass die meisten KünstlerInnen dieses Sprachmedium mit der Individualität der Schreibenden in Zusammenhang bringen:

[Ferdinand Schmatz](#): Im [Briefschreiben](#), das ist naheliegend. ... Oder im [Formulare ausfüllen](#). ... [Da setzt man doch eher die Hand ein](#) – Bewerbungen oder so. Oder man kreuzt an. Das ist natürlich die Verkümmern der Handschrift, ... nur noch ein Kreuzl. Da müsste man sicher unterscheiden, wie man das misst. [Vielleicht wird man dich dann von mir unterscheiden](#).

Oft wird die [Handschrift](#) auch im Zusammenhang mit dem "[Rechtssystem](#)" genannt, wie Schmatz nennen alle KünstlerInnen, in deren Kunstwerk die Handschrift vorkommt, die Unterschrift bzw. die Signatur als typisch handschriftliche Textform. Auch der "[Wissenschaft](#)" wird die Handschrift zugeordnet, dort wird sie u.a. mit ihrer markierenden Funktion assoziiert, wie etwa Elke Krystufek am Beispiel der Medizin beschreibt:

[Elke Krystufek](#): Komischerweise muss ich immer an Medizin denken aber ... obwohl [der Körper jetzt wahrscheinlich nicht wirklich mit Buchstaben versehen \[wird\]](#), oder daran dass man so Dinge



Ferdinand Schmatz im Experteninterview am 12. Juni 2008

aufschneidet oder markiert oder hinschreibt "Bauchdecke weg!". Wobei ich nicht weiß ob das eigentlich stimmt, das ist irgendwie nur so eine Vorstellung von Chirurgie, dass man .. [es nicht nur anzeichnet sondern auch beschreibt]. Vielleicht noch hinschreibt "hier schneiden!"

Auffälligerweise ist es denn auch Krystufek, die ihren "Acrylkörper auf Leinwand" mit ihrer Handschrift markiert und damit seine kulturellen Verletzungen thematisiert.

Die **analoge Druckschrift** wird am öftesten mit der "**Werbung**" in Verbindung gebracht, wo sie in Form von Texten auf Plakaten, Folien und Wandbeschriftungen sowie in Zeitschriften und Zeitungen vorkommt. Besonders im analogen Druck wird das Moment der "Vereinnahmung" der Kunst durch andere Funktionssysteme virulent: Häufig bedienen sich Werbung und Grafik fast parasitär künstlerischer Strömungen, besonders, wenn sie wie die "Konkrete Poesie" an der Schwelle zur Kanonisierung stehen:

**Gerhard Rühm:** Die Werbung hat ja sehr viel übernommen, auch von der "Konkreten Poesie". Ich kann mich erinnern, das war sogar ein leichter Schock in den fünfziger Jahren, als dann plötzlich Dinge, die wir in der "Konkreten Poesie" entwickelt haben, in der Werbung auftauchen. In dem Augenblick, wo diese Sache so populistische oder populäre Ausmaße annimmt, ist es Zeit, dass man was Neues macht.

Auch die meisten Materialien, die von den KünstlerInnen eingesetzt wurden, wurden von diesen mit der "**Werbung**" in Zusammenhang gebracht. Vom Licht (Sommerer, Weibel) und den LED-Lampen (Schnell) über die Leuchtstoffröhre (Kowanz) und den Computer (Hahnenkamp), bis zum Lineal und den Selbstklebefolien (Hahnenkamp) haben diese KünstlerInnen Bezüge zwischen den Materialien, die sie verwenden, und der "**Werbung**" hergestellt. Gertrude Moser-Wagner beschreibt die Funktion von bedruckten Bautextilien im öffentlichen Raum:

Analoge Druckschrift und  
Digitalschrift werden mit  
der Werbung assoziiert, die  
Handschrift mit  
Individualisierung im Rechts-  
und Privatsystem.

Viele KünstlerInnen stellen  
durch die Materialien, die sie  
verwenden, Bezüge zur  
Werbung her.

**Gertrude Moser-Wagner:** ... von Werbeflächen sind diese Stoffe jetzt schon bekannt und da sieht man, also wenn man mit offenen Augen durch urbane Gegebenheiten geht, sieht man, dass diese Stoffe immer wiederkehren und dass man da drauf drucken kann

Auch die **Digitalschrift** wird von einigen KünstlerInnen mit der "**Werbung**" assoziiert. Als Möglichkeiten werden zum Beispiel Laufschriftbänder und Leuchtschriftanzeigen im öffentlichen Raum (Schnell) sowie Projektionen in Shopping Malls (Sommerer) genannt. Entsprechend arbeiten KünstlerInnen wie Schnell und Sommerer vor allem mit den räumlichen Möglichkeiten und der Dynamisierung, welche die grafische Form durch die Digitalisierung erfährt.

Ein zentraler Aspekt der **Digitalschrift** ist aber auch ihr systemübergreifender, "ubiquitärer" Charakter, der sich in der Durchdringung von Kunst, "**Wissenschaft**" und "**Wirtschaft**", beispielsweise im Interface-Design zeigt. So meint Christa Sommerer auf die Frage, wo ihre Programmieretechniken außerhalb der Kunst eingesetzt werden:

**Christa Sommerer:** ... in vielen Bereichen des Lebens, bei Smart Interfaces, Ambient Intelligence, Smart Homes, Smart Cars, dieses Ubiquitous-Computing-Paradigma ist natürlich jetzt schon mehr oder weniger gesellschaftlich total akzeptiert, ist in vielen Produkten schon integriert. Was mich fasziniert ist, dass wir in der Lage waren, zu beobachten, wie das von einer Technologie die nun ein kleiner Kreis von Researchern – und auch KünstlerInnen – muss man sagen, entwickelt haben, wie das jetzt in allen Bereichen des Lebens angekommen ist. Also das ist eigentlich schon verblüffend und interessant.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die "**Werbung**" vor allem mit dem **analogen Druck** und der **Digitalschrift** in Zusammenhang gebracht wird, was auf die historische Verbindung der Werbung mit Printmedien wie Plakaten oder Zeitungsinseraten zurück geführt werden könnte. Keine der



Gertrude Moser-Wagner im Experteninterview am 3. Juli 2008



Christa Sommerer im Experteninterview am 26. August 2008

KünstlerInnen hat etwa die digitale Stimmzeichnung als Medium der Werbung angeführt, obwohl doch Kino- und Fernsehspots stark von diesem Sprachmedium geprägt sind. Die Livestimme wird in der "Politik" verortet und natürlich in der "Privatsphäre", also überall dort, wo personalisiertes Reden eine besondere Rolle für die Funktionalität des Teilsystems spielt. Ähnlich sind die Zusammenhänge zwischen Livestimme und Werbung, die sich auf die Rhetorik als klassische mündliche Rededisziplin mit dem Ziel, jemanden von etwas zu überzeugen, beziehen dürften. Die Handschrift wiederum wird eindeutig mit Individualität, persönlichem Ausdruck und Unterscheidbarkeit assoziiert und daher vor allem mit der "Privatsphäre" und dem "Rechtssystem" in Zusammenhang gebracht.

Welche Funktionen werden den einzelnen Sprachmedien zugeordnet?

Eine weitere Annahme des Forschungsprojekts war, dass der ästhetische Einsatz von Sprachmedien oft mit den sozialen und kognitiven Funktionen zusammenhängt, die ihnen zugeordnet werden. Für die Auswertung der Interviewtranskripte wurden daher die Kategorien "soziale Funktion" und "kognitive Funktion" eingeführt. Eine "soziale Funktion" eines Sprachmediums wurde dann kodiert, wenn sich die Aussagen der KünstlerInnen auf die Rolle eines Sprachmediums "bei der Organisation individueller oder institutioneller sozialer Beziehungen" bezogen, eine "kognitive Funktion", wenn sich die Aussagen der KünstlerInnen auf die Rolle eines Sprachmediums "beim Denken und Wahrnehmen" bezogen.

Besonders auffällig ist die Tatsache, dass kognitive Funktionen von Sprachmedien viel häufiger genannt wurden als soziale Funktionen. Dies lässt den Schluss zu, dass die befragten KünstlerInnen an den kognitiven Leistungen der Texte in ihren Kunstwerken ein höheres Interesse haben, als an deren sozialer Funktion. Es würde auch die Beobachtung bestätigen, dass die kognitive Leistung "Selbst- und

Die KünstlerInnen thematisieren mehr die kognitiven Funktionen der Sprachmedien als ihre sozialen Funktionen.

Fremdbeobachtung" des Kunstsystems, die sich in Kategorien wie "Selbstreferenz" und der Wirkung "Reflexion" sowie der überwiegend konzeptuellen Zugangsweise zeigt, einen hohen Stellenwert bei den interviewten Kunstschaffenden einnimmt.

Weiters stellte sich als hervorstechendes Merkmal heraus, dass besonders der **analoge Druck** und die **Digitalschrift** überproportional oft mit ihrer kognitiven Funktion in Verbindung gebracht werden und kaum mit ihrer sozialen. Diese Beobachtung stützt einmal mehr die These, dass die Schriftmedien vor allem in ihrer Funktion für das Denken und die Wissenskonstruktion gesehen werden und ihre sinnlichen Modalitäten ausgeblendet werden (vgl. Abschnitt "Texte verkörpern"). Einzig Ursula Hentschläger erwähnt einmal die soziale Rolle der Digitalschrift, wenn sie sich auf das Klischee der Einsamkeit von ComputernutzerInnen bezieht:

**Ursula Hentschläger:** Ich glaube der Bildschirm ist einfach ein Phänomen unserer Zeit. ... das muss man irgendwie in der Zeit sehen. Aber natürlich, wenn man es individuell sieht, da sitzen einsame Nutzende an einsamen Monitoren in einsamen Situationen und kommunizieren dann mit irgend jemanden am anderen Ende der Welt.

Die vergleichbar höchsten Nennungen von "**sozialen Funktionen**" eines Sprachmediums kamen im Zusammenhang mit der Handschrift und der Livestimme vor. Auch das unterstützt die Annahme, dass diese Medien in ihrer Funktion eher als 'körpernah' bzw. beziehungsorientiert eingeschätzt werden.

**Der analoge Druck und die Digitalschrift werden von den InterviewpartnerInnen überproportional oft mit ihrer kognitiven Funktion in Verbindung gebracht.**



Ursula Hentschläger vom Künstlerduo "Zeitgenossen" im Experteninterview am 21. Oktober 2008

## AUTOLOGIK DER MEDIENFORSCHUNG: DIE WEBSITE "WWW.SPRACHMEDIEN.AT"

Das fokussierte Experteninterview ist eine Forschungsmethode, die anschaulich demonstriert, dass jede Forschung eine Interaktion mit der Wirklichkeit darstellt und mehr noch, dass die Interaktion von WissenschaftlerIn und Forschungsgegenstand die Wirklichkeit von beiden verändert. Die Prozessdynamik der Studie "Ästhetisches Know-how" ist durch die "Autologie der Medienforschung" geprägt (Schmidt 2000, 194), die Tatsache also, dass medienwissenschaftliche Forschungsmethoden selbst einschlägige Sprachformen bzw. Medienschemata sind, die in Sprachmedien wie Druck (Interview-Leitfaden), Livestimme (Experteninterview) und Digitalschrift (computergestützte Auswertung) realisiert werden. Die Art und Weise, wie im Forschungsprozess kommuniziert wird, prägt entscheidend die Forschungsergebnisse. So forcierte etwa der Einsatz der Forschungssoftware "TAMS-Analyzer" in der Auswertung der Expertengespräche die analytische Perspektive auf die Aussagen der ästhetischen ExpertInnen und ermöglichte die hypertextartige Verlinkung und den Vergleich des Interviewmaterials

Die autologische Auseinandersetzung mit der medienästhetischen Gestaltung von Sprachformen wirkt sich in zweifacher Weise auf die Sprachpraxis der Medienforschung aus. Einerseits bringt sie den Umgang mit den Forschungsmedien Stimme und Schrift im Forschungsprozess zu Bewusstsein, andererseits lenkt sie den Blick auf die praktische Relevanz medienwissenschaftlicher Studien. Was Finke in den frühen 1980er Jahren für die empirische Literaturwissenschaft formuliert hat, gilt umso mehr für die aktuelle Medientheorie, nämlich dass sie "eine Lösungsstrategie für Probleme" ist bzw. sein sollte (Finke 1982, 87; Moser 2005). Folgt man diesem Hinweis, so bemisst sich die Qualität medienästhetischer Studien im Bereich der Sprache nicht zuletzt an den aus ihnen resultierenden praktischen Einsichten und den Empfehlungen zur Verbesserung von Textkompetenz und Medienpraxis.

Die "Autologie der Medienforschung" bringt den Umgang mit Stimme und Schrift als Forschungsmedien zu Bewusstsein und schärft den Blick für die praktische Relevanz medienwissenschaftlicher Studien.

Aufgrund der rekursiven Struktur des systemischen **Forschungsdesigns** führte die Auseinandersetzung mit den Implikationen der Studie für den Begriff der "Medienkompetenz" deshalb direkt zur Frage nach der Anwendung der Forschungsergebnisse auf die Kommunikation innerhalb und außerhalb des Wissenschaftssystems. Der erste medienästhetische Anwendungsfall lag nahe: Die Medienpraxis des Projekts selbst, bedeutet "Forschung als Kommunikation" doch auch und in erster Linie, Forschungsergebnisse möglichst transparent an eine interessierte Öffentlichkeit zu vermitteln.

Wie sollte der komplexe medienwissenschaftliche Forschungsprozess präsentiert werden? Zielgruppen der Projektergebnisse sind Personen aus dem Hochschul- und Fortbildungsbereich, die sich einerseits theoretisch über den Themenbereich Sprache, Technologie und Medien informieren und andererseits Anregungen für die medienreflexive Sprachpraxis bekommen wollen. Die Aufbereitung der Studie orientierte sich an der Prämisse, dass die Art und Weise der Präsentation die konstruktivistische Medientheorie und den Phänomenbereich "Textgestaltung in der Kunst" sinnlich nachvollziehbar und verständlich machen muss. Entsprechend wurden die multimedialen Möglichkeiten des Internet in Kooperation mit PartnerInnen aus den "Creative Industries" für die Gestaltung einer Website genutzt.

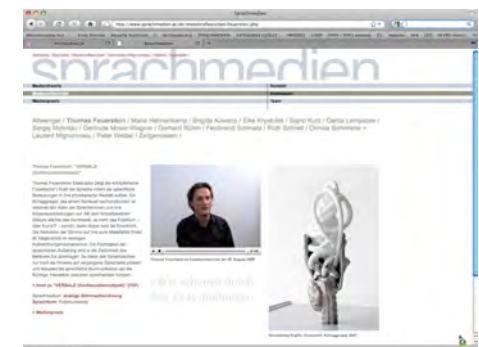
Die Projekt-Website soll die Integration der Sinne bei der Wahrnehmung und dem Verstehen von Texten sowohl theoretisch als auch praktisch nachvollziehbar machen. Sie bietet einerseits die Kernaussagen bzw. das "Know-that" ästhetischer Medienpraxis – wie die vorliegende Zusammenfassung der Interviewauswertung – im Medium Druck zum Download an. Die schriftbasierte Reflexion leitet die **medienästhetischen Analysen** der besprochenen Kunstwerke und wurde für die Begriffsdefinitionen des **Kategoriensystems** genutzt (Submenü "Sprachmedien"). Die konzise Verlinkung der Download-Texte ermöglicht die multimediale Illustration der medientheoretischen Analysen.



Neben der digitalen Reflexion des Leseprozesses praktiziert die Website auch in Bild und Ton die Selbstanwendung des ästhetischen "Know-hows", das sich aus den Expertengesprächen herauskristallisierte. Die Studie legt es nahe, das Erkenntnispotenzial verschiedener Sprachmedien durch die intermediale Übersetzung von Bild, Ton und Schrift gezielt zu nutzen und die intermodale Verarbeitung von Sprachformen zu forcieren. Da Kunstwerke den Fokus der Gespräche bilden, sollten die Video-interviews mit den KünstlerInnen (Menü "Medienreflexivität") diese kommentieren und in ihrer Gestaltung nicht mit den auditiven, visuellen und kinästhetischen Qualitäten der präsentierten Arbeiten interferieren. Die Kunstwerke selbst werden in verschiedensten Funktionen eingesetzt: Sie illustrieren theoretische Kernannahmen (Menü "Medientheorie") und sind zugleich Beispiele, an denen sich die Praxis des Sprachdesigns handlungspraktisch und analytisch schulen lässt (Menü "Medienpraxis").

Der intermodale Fokus schärfte also das 'Gefühl' für die Beziehung von Bild, Ton und Schrift. So wurden einschlägige medienästhetische Entscheidungen im Hinblick auf die Gestaltung des Ton- und Bildmaterials gefällt: der Ausschnitt der Videoaufzeichnung der Experteninterviews wurde auf "Talking Heads" festgelegt und die InterviewpartnerInnen gebeten, ein schwarzes Oberteil anzuziehen. Diese inszenatorischen Entscheidungen zielten auf die Gestaltung der sozialen Rolle der Interviewten ab: Sie sollten weniger als 'Künstlersubjekte' portraitiert als vielmehr als Auskunftspersonen und als ästhetische ExpertInnen präsentiert werden. Weiters wurden einzelne Tonbeispiele als "empirische Indikatoren" für das theoretische Begriffsraster präsentiert (Submenü "Sprachbeobachtung"). Nicht zuletzt stellen die Transkripte der Interviews, sowohl in ihrer schriftlichen Form als auch in Form von Videostills und Tonbeispielen, das Anschauungsmaterial für die theoretische Auswertung bereit: Im vorliegenden Text, der Teil des Kompendiums "Sprachdesign" ist, lernen Sie alle InterviewpartnerInnen geballt in Schrift und Bild kennen – den interviewten KünstlerInnen sei an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt.

Die Studie legt es nahe, das Erkenntnispotenzial verschiedener Sprachmedien durch die intermediale Übersetzung von Bild, Ton und Schrift gezielt zu nutzen und die intermodale Verarbeitung von Sprachformen zu forcieren.



## LITERATUR

- Bogner, Alexander/Menz, Wolfgang (2002), "Das theoriegenerierende Experteninterview. Erkenntnisinteresse, Wissensformen, Interaktion", in: Bogner, Alexander/Littig, Beate/Menz, Wolfgang (Hg.), *Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung*, Opladen: Leske + Budrich, 33-70.
- Düchting, Hajo (2002), "Synästhetische Vorstellungen am Bauhaus", in: Adler, Hans/Zeuch, Ulrike (Hg.), *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, Würzburg: Königshaus & Neumann, 249-257.
- Finke, Peter (1982), *Konstruktiver Funktionalismus. Die wissenschaftstheoretische Basis einer empirischen Theorie der Literatur*, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.
- Hopf, Christel (2000), "Qualitative Interviews – ein Überblick", in: Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines (Hg.), *Qualitative Sozialforschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 349–360.
- Johnson, Mark (2007), *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Kelle, Uwe (2000), "Computerunterstützte Analyse qualitativer Daten", in: Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines (Hg.), *Qualitative Sozialforschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 485–502.
- Kerckhove, Derrick de (1995), *Schriftgeburt. Vom Alphabet zum Computer*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Krämer, Sybille (1998), "Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?", <http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/kraemer2.html> (15sep09)
- Krämer, Sybille (2003), "Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren", in: Münker, Stefan, Roesler, Alexander Sandbothe, Mike (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/M.: Fischer, 78–90.
- Kuckartz, Udo (2007), *Einführung in die computerunterstützte Analyse qualitativer Daten*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Leder, Helmut et al. (2006), "Entitling art: Influence of title information on understanding and appreciation of paintings", in: *Acta Psychologica 121*, 176-198.
- McLuhan, Marshall (1997), *Understanding Media. The Extensions of Man. With a new introduction by Lewis H. Lapham*, Cambridge/London: The MIT Press. (Orig. 1964)
- Moser, Sibylle (2004), "Konstruktivistisch Forschen? Prämissen und Probleme einer konstruktivistischen Methodologie", in: Moser, Sibylle (Hg.), *Konstruktivistisch Forschen. Methodologie, Methoden, Beispiele*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 9–42.
- Moser, Sibylle (2005), Do Empirical Studies in Literature Practically Affect Society? *Newsletter 15, International Society for the Empirical Study of Literature and Media*, <[http://www.arts.ualberta.ca/igel/ Newsletter15.htm#Moser](http://www.arts.ualberta.ca/igel/Newsletter15.htm#Moser)> (6 S.)
- Moser, Sibylle (2007), "Media modes of poetic reception. Reading lyrics versus listening to songs", *Poetics 35/4/5*, 277-300.

- Luhmann, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main, Suhrkamp.
- Olson, David R. (1991), "Literacy as metalinguistic activity", in: Olson, David R./Torrance, Nancy (Hg.), *Literacy and Orality*, Cambridge: Cambridge University Press, 251-270.
- Ong, Walter J. (2002), *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York: Routledge. (Orig. 1982)
- Scheele, Brigitte/Schreier, Margrit (1994), "Dialog-Konsens-Methoden in der Empirischen Literaturwissenschaft", in: Barsch, Achim/Rusch, Gebhard/Viehoff, Reinhold (Hg.), *Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 278–296.
- Schmidt, Siegfried J. (2000), *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Weilerswist: Velbrück.
- Schmidt, S. J. (2008), *Systemflirts. Ausflüge in die Medienkulturgesellschaft*, Weilerswist, Velbrück
- Schreier, Margrit (1996), "Computergestützte Analyse qualitativer Daten und ihre Anwendung in der empirischen Literaturwissenschaft", *Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft (SPIEL) 15/2*, 202–211.

© Abbildungen: LOOP.