

TEXTE POSITIONIEREN

Wie positionieren sich **Wiener KünstlerInnen** im Kunstsystem und auf welche **Kunstrichtungen** beziehen sie sich? Im Laufe des 20. Jahrhunderts haben künstlerische Strömungen wie die **Konkrete Poesie** die **sinnlichen Aspekte von Sprachzeichen** untersucht und als blinde Flecken der Sprachwahrnehmung sichtbar gemacht. Andere Kunstrichtungen wie die **Conceptual Art** haben **Sprache als reines Konzept** und unabhängig von ihren materialen und medialen Bedingungen verstanden. Der **Wiener Aktionismus** setzte seinen Schwerpunkt auf den **Körper als künstlerisches Medium**. Die **digitale Medienkunst** greift auf diese Konzepte zurück und betont die **sinnliche Beschaffenheit** von audiovisuellen, mündlichen und schriftlichen Sprachzeichen in allen Medien.

Zitationshinweis:

Katharina Gsöllpointner (2009): Texte positionieren. "Ästhetisches Know-how. Sprache – Technologie – Medialität". Forschungsprojekt im Auftrag des WWTF, Science for Creative Industries 2007-2009, Wien. Download: www.sprachmedien.at/downloads/texte_positionieren_loop.pdf

SELBST- UND FREMDBEOBACHTUNG DER KUNST

Mit der Ausdifferenzierung moderner Gesellschaften seit den sozialen Umbrüchen in Europa Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich auch die Kunst als eigenständiges soziales Funktionssystem herausgebildet (Luhmann 1995). Seit der Moderne ist die Kunst von einer hohen Selbstreflexivität in Bezug auf ihre gesellschaftliche Funktion, auf die ihr zur Verfügung stehenden Mittel und auf ihre mediale und materiale Verfasstheit geprägt. Eine wesentliche Funktion des modernen Kunstsystems liegt in der Erzeugung von "Weltkontingenz", d.h. in der Kunst ist all das möglich, was in anderen sozialen Systemen nicht möglich ist. Kunst ist zur "nutzlosen Notwendigkeit" geworden ist, die nichts anderes zu tun hat, als sich selbst und andere soziale Systeme zu beobachten und zu kommentieren.

Die Möglichkeit zur Selbstreflexion hat dazu geführt, dass in der Kunst nicht nur die Kunstwerke selbst, sondern auch ihre Produktionsbedingungen, Medien und Materialien sowie die Kommunikationen über Kunst beobachtet werden. KünstlerInnen beziehen mit ihren Arbeiten Stellung in den Diskursen über Kunst und positionieren sich durch Bezugnahmen auf andere Kunstwerke und KünstlerInnen innerhalb des Kunstsystems. Mit ihren ästhetischen Medienangeboten (Schmidt 2000) kommentieren sie aber auch andere soziale Systeme wie die Wissenschaft, die Politik oder die Philosophie. Sie tun dies mit nonverbalen Medien wie Bildern, Skulpturen, Performances und Musik sowie mit verbalen Medien wie den Sprachformen in Kunstwerken und den literarischen Texten. So bestehen zwischen Popkultur und Kunst z.B. enge strukturelle Kopplungen, die sich durch wechselseitige formale oder inhaltliche Bezüge aufeinander manifestieren. Attwenger etwa beobachten aus dem popkulturellen Feld mit ihrem lautmalerischen Song "muamen" die "Konkrete Poesie", deren Fokus auf die Berücksichtigung der Materialität von Sprachzeichen gerichtet war. Umgekehrt beobachtet die Wissenschaft mit

Eine wesentliche Funktion des modernen Kunstsystems liegt in der Erzeugung von 'Weltkontingenz'. Kunst als 'nutzlose Notwendigkeit' beobachtet und kommentiert sich selbst und andere soziale Systeme.



Popkultur beobachtet die "Konkrete Poesie" in Attwengers "muamen" (2002)

theoretischen und kunsthistorischen Texten das Kunstsystem und interagiert mit diesem Funktionssystem in Form von Kunstkritik und musealer Sammlungstätigkeit. Wirtschaft und Kunst sind eng durch den Markt gekoppelt, und die wechselseitigen Interaktionen zwischen Politik und Kunst lassen sich in der Kulturpolitik beobachten, aber auch umgekehrt anhand der ästhetischen Kommentare zu Bereichen der Politik, mit denen sich die KünstlerInnen in Form ihrer Arbeiten positionieren. Gertrude Moser-Wagners "Ein Meter Widerspruch" stellt ein gutes Beispiel für die strukturelle Kopplung von Politik, Geschichtswissenschaft und Kunst dar: Ihre als "künstlerische Intervention" bezeichnete Arbeit nimmt explizit Stellung zur Geschichte des österreichischen Widerstands während des Nationalsozialismus. Unter anderem entspricht die Länge des Stoffballens, von dem sich das Publikum jeweils einen Meter "Widerstand" als gedrucktes Wort abschneiden lassen kann, genau der Distanz vom Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstands bis zum Gedenkraum für Widerstandskämpfer im Ersten Wiener Gemeindebezirk. Moser-Wagner 'misst' den Widerstand, 'materialisiert' ihn als gedruckten Text und macht ihn damit sicht- und greifbar. Die Aufforderung an die Mitwirkenden, die erhaltenen Stoffstücke in ihren Alltag zu integrieren, demonstriert zusätzlich die enge Verknüpfung zwischen Kunst und politischem Alltag, die Moser-Wagner mit dieser Arbeit anstrebt.

Peter Weibel positioniert seine Arbeiten häufig an den Schnittstellen von Kunst und Wissenschaft mit Schwerpunkt auf die medien- und sprachreflexive Gestaltung. In der Analyse einer künstlerischen Aktion Weibels aus dem Jahr 1967 beschreibt der Kunsthistoriker Robert Fleck bereits drei Gestaltungsaspekte, die sich bis heute in Weibels Werk beobachten lassen. Danach positionieren sich Weibels Arbeiten ästhetisch immer an der Schnittstelle von Aktionismus und konzeptioneller Kunst, sie bestechen durch ihre immanente "Sprachkritik" und sie referieren stets auf die Medien und Technologien ihrer Hervorbringung (Fleck 1992, 26ff). Die Zusammenführung dieser drei



Gertrude Moser-Wagner: "Ein Meter Widerspruch" (2006)

Gestaltungsaspekte kann besonders gut am Beispiel von Weibels interaktiver Computerinstallation "Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur..." beschrieben werden. Das aktionistische Moment besteht darin, das Publikum in die Hervorbringung des Kunstwerks zu involvieren. Indem die UserInnen bei der Produktion der digitalen Wortskulpturen eine performative Aktion mitgestalten, erfüllen sie den aktionistischen Aspekt des künstlerischen Prozesses. Das "sprachkritische" Moment der Arbeit lässt sich nicht zuletzt am Titel ablesen und wird zusätzlich durch die ästhetische Erscheinung der Wortskulpturen unterstützt. Weibels Kritik an einem Sprachkonzept, das sprachliche Äußerungen losgelöst von ihren materiellen und technologischen Bedingungen betrachtet, zeigt sich in der selbstreferentiellen Gestaltung der Texte in seiner Arbeit; in der steten Bewegung und in den sich verändernden Konturen der Wörter demonstriert er den prozessualen Charakter sprachlicher Kommunikationen. Damit positioniert er sich medientheoretisch auf der Seite des Konzepts von "Sprache als Vollzug", wie es etwa die Medienphilosophin Sibylle Krämer vertritt (Krämer 2002). Die medien- und technologiereflexive Gestaltung wiederum wird besonders durch Weibels Bezugnahme auf die prägende Schreibtechnologie der Druckschrift, die Schreibmaschine, verdeutlicht sowie auf ihr digitales Äquivalent, den Computer mit seiner Tastatur (**TEXTE REFLEKTIEREN >**).

Die bei Weibel beschriebenen Gestaltungsaspekte – die Schnittstelle von Aktionismus und Konzeptualität, die Sprachreflexion und die mediale Selbstreferenz – können als konstitutiv für eine "Wiener Tradition der Sprachreflexivität" in der Kunst angesehen werden, die sich historisch begründen lässt und auf die zeitgenössische Wiener KünstlerInnen immer wieder Bezug nehmen. Dies zeigt sich anhand der direkten Verweise von KünstlerInnen auf Kunstrichtungen wie die "Konkrete Kunst" oder den "Wiener Aktionismus", in deren Zentrum die Reflexion der materialen, medialen und kommunikativen Verfasstheit von verbalen und nonverbalen künstlerischen Arbeiten stand. Weibels künstlerische



Peter Weibel: "Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur der Kunst... (Text-Welt)" (1992)

Position ist darüber hinaus besonders aufgrund seiner transdisziplinären Herangehensweise an Kunst und Wissenschaft geprägt. Das Interesse an Ästhetik, Philosophie, Naturwissenschaften sowie an der sprach- und medienreflexiven Gestaltung seiner Arbeiten macht ihn zu einem Vertreter der transdisziplinär ausgerichteten künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeit, die in Wien historische Tradition hat. Die spezifische Wiener Tradition in Kunst und Wissenschaft lässt sich anhand von Denkschulen beschreiben, deren gemeinsamer Fokus auf der transdisziplinären und systemübergreifenden Erkenntnisorientierung liegt, wie es bereits bei der "Wiener Schule der Kunstgeschichte" der Fall war. Diese Mitte des 19. Jahrhunderts entstandene Wissenschaftsmethode integrierte empirische Methoden und ästhetische Theorien der Wahrnehmungspsychologie in ihre Theorien der Kunstproduktion und -rezeption (vgl. Seiler 2000). "Die Prinzipien des Formalismus und einer autonomen kunsthistorischen Methode sind zwei wesentliche, ja fundamentale Charakteristika innerhalb der Wiener Schule, ein drittes Merkmal ist der bedeutende Stellenwert methodischer Anleihen bei den Naturwissenschaften" (Seiler 2000, 66). In diesem Zusammenhang ist der Ansatz des Kunsthistorikers Alois Riegl hervorzuheben, der Trennung von Kunstgeschichte und Ästhetik als Wissenschaft der Wahrnehmung forcierte. Sein "positivistischer Zugang" nahm damit schon Ende des 19. Jahrhunderts die Weltauffassung des in den 20er und 30er Jahren agierenden "Wiener Kreises" vorweg, dessen wissenschaftliche VertreterInnen die starke Integration von Philosophie und Kunst mit den Naturwissenschaften betrieben (vgl. Stadler 1982). Der logische Empirismus des Wiener Kreises orientierte sich einerseits stark an der Sprachphilosophie Wittgensteins und andererseits an den Erkenntnissen des Physikers Ernst Mach, der auch als einer der "Väter" der Gestalttheorie gilt und Einfluss auf Theorien der Wahrnehmung nahm (TEXTE WAHRNEHMEN >).

Das transdisziplinäre Denken und die Integration von Naturwissenschaften, Sprachphilosophie und Kunst haben in der Wiener Wissenschafts- und Kunstgeschichte Tradition.

SPRACHMEDIEN IN DER KUNST: MATERIALITÄT, MEDIALITÄT, KONZEPT

Die Berücksichtigung von wahrnehmungs-, sprach- und folglich auch medientheoretischen Aspekten in der Kunst wurde nach 1945 besonders von den KünstlerInnen der "Wiener Gruppe" und dem "Wiener Aktionismus" wieder aufgegriffen und in ihre künstlerischen Arbeiten integriert. Was diese beiden Kunstströmungen ausgezeichnet hat, war ihr Fokus auf die Materialität und die Medialität der Kunst, der sich anhand der ästhetischen Gestaltung von Sprachmedien sowie der Integration des Körpers als Medium der Kunst beschreiben lässt.

Sprache als Material: Beispiel "Wiener Gruppe"

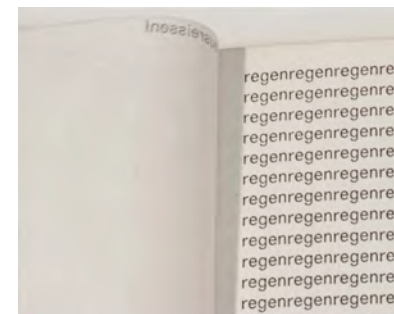
Der Fokus der "Wiener Gruppe" (1954-60), zu deren wichtigsten VertreterInnen Gerhard Rühm zählt, lag einerseits in der Überwindung der traditionellen Grenzen der Kunstsparten wie der bildende Kunst und der Musik. Andererseits setzte die "Wiener Gruppe" den Schwerpunkt auf den Einsatz von "Sprache als Material" und schloss damit an Kunstrichtungen wie Futurismus, Konstruktivismus und Dadaismus an. Die "Wiener Gruppe" wurde nicht zuletzt mit dem Konzept der "Konkreten Poesie" berühmt, das die materialspezifischen Verfahren der "Konkreten Kunst" bei der Gestaltung visueller und akustischer Poesie einsetzte. Die "Konkrete Kunst" wurde einerseits in der Differenz zu illusionistischen Strömungen verstanden und befürwortete "... die Einheit von Form und Inhalt statt... deren Trennung" in der bildenden Kunst und in der Musik. "In der Musik nimmt ein Konkretist den materialen Ton in seiner ganzen Vielfarbigkeit des Klangs, in seiner Ungestimmtheit und 'Zufälligkeit' wahr und drückt ihn auch so aus, und nicht den immateriellen, abstrahierten und artifiziellen reinen Ton... Material oder konkret nennt man einen Ton, der eine enge Affinität zum tonproduzierenden Material besitzt", hatte etwa der

In der "Konkreten Poesie" wird Sprache in Form von mündlichen und schriftlichen Äußerungen als Material verstanden.

der "Fluxus"-Bewegung zugehörige George Maciunas in seinem Manifest "Neo-Dada in Musik, Theater, Dichtung und Kunst" geschrieben (Maciunas 1962, 895). Andererseits wurde die konkrete Poesie auch durch ihre Abgrenzung von der abstrakten Poesie bestimmt. So notierte der Mathematiker und Philosoph Max Bense, der sich u.a. mit der Struktur der Sprache befasste: "Das Konkrete ist das Nichtabstrakte. ... Konkret geht jede Kunst vor, die ihr Material so gebraucht, wie es den materialen Funktionen entspricht,... In gewisser Hinsicht könnte also die 'konkrete' Kunst auch als 'materiale' Kunst aufgefasst werden. ... Der... 'Führungsplan für konkrete Dichtung'... anerkennt die verbale, die vokale und die visuelle Materialität des Wortes und der Sprache" (Bense 1965). Gemeinsam ist allen Definitionen der "Konkreten Kunst" ihre Fokussierung auf das Material, das in der "Konkreten Poesie" die 'Sprache' bzw. die Sprachzeichen sind.

Gerhard Rühm setzte als Komponist und Musiker einen Schwerpunkt auf die Gestaltung von Texten, die die intermedialen Aspekte von gesprochenen und geschriebenen Texten deutlich machen. Wenn man die visuelle Version von "rhythmus r" mit der auditiven vergleicht, dann lässt sich feststellen, dass materiale Aspekte der Druckschrift wie z.B. die kolumnenartige Anordnung des Wortes "regen" das Geräusch des fallenden Regens visualisieren; und umgekehrt die gesprochene Version im rhythmischen Sprechen und in der rollenden Artikulation des Lautes "R" die Reihung des Wortes auf dem Papier wiederholen.

Die Reflexion der Materialität von Sprachzeichen spielt weiterhin in der zeitgenössischen Kunst eine zentrale Rolle. Gerda Lampalzer verwendet z. B. in ihrer Arbeit "Translation" die digital aufgezeichneten Phoneme und Lautsilben der vier SprecherInnen in den Videos als formbares Material, aus dem sie poetische Texte zusammensetzt und zu neuen Sprachformen montiert. Die materialen Eigenschaften der



Gerhard Rühm: Ausschnitte aus der visuellen Poesie "rhythmus r" (1958)



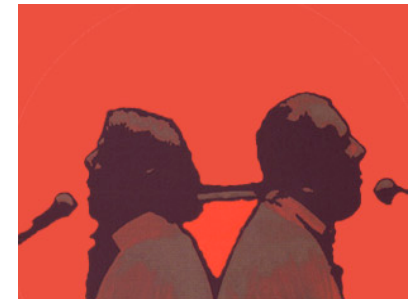
Gerda Lampalzer: "Translation" (2003)

einzelnen Stimmen prägen die Wahrnehmungsqualität der poetischen Texte, weil es z.B. im Englischen Laute gibt, die im Deutschen nicht existieren und daher nicht für die Gestaltung deutscher Texte verwendet werden können (TEXTE WAHRNEHMEN >).

Auch Sergej Mohntau führen die Betonung der Materialität von Sprachzeichen fort, indem sie in ihrem Palindromsong "es deppate med abc!" die digital aufgezeichnete Stimme als "Sprachmaterial" verwenden. Sie kehren bei dieser Arbeit aber auch das aktionistische Moment in ihrer Kunst hervor, weil sie das ABC für die Studioaufnahme bewusst artikulieren und exalziert sprechen müssen, um es als digitales Stimmmaterial für den Palindromsong bearbeiten zu können.

Der Körper als (Sprach)Medium: Beispiel "Wiener Aktionismus":

Durch die Betonung des Akts des Sprechens und seiner Aufzeichnung besteht bei Sergej Mohntau ein ästhetischer Bezug zu den "Wiener Aktionisten", die in den 1960er Jahren den menschlichen Körper als Medium von und für Kunst in ihre Aktionen und Performances miteinbezogen haben. Sie richteten ihre Aufmerksamkeit besonders auf die technischen Medien der Kunstproduktion, indem sie Texte, Fotografie, Film, Sound- und später auch Videotechnologien in die Aktionen integrierten. Das Konzept des Körpers als Medium wurde im Umkreis des "Wiener Aktionismus" besonders von VALIE EXPORT für eine explizit feministische Kunstproduktion eingesetzt. Auch jüngere Arbeiten von Wiener Künstlerinnen positionieren sich im Kontext feministischer Kunst mit Fokus auf die Medialität des Körpers. Maria Hahnenkamps "V5/08" und Elke Krystufeks "Victims' Voices Independent" etwa sind besonders durch ihre Fokussierung auf den weiblichen Körper als (Sprach)Medium gekennzeichnet und befinden sich damit in einer Linie der feministischen Medienkunst, die das Konzept von Sprache als



Sergej Mohntau: Das aktionistische Moment bei der Herstellung von "Sprachmaterial" wie für die "Palindromsongs" (2006)



Elke Krystufek: "Victims' Voices Independent" (2007)

medienunabhängiges, abstraktes Regelwerk ablehnt. Indem z.B. Hahnenkamp ein Textfragment der feministischen Philosophin Judith Butler in weißer Druckschrift um ein weibliches Model wickelt, präsentiert sie die Materialität der Sprachzeichen und die Medialität des (weiblichen) Körpers.

Eine aktionistische Methode für die Reflexion des Sprachmediums Handschrift hat auch Ferdinand Schmatz mit seiner Aktion "ESE" gewählt: Das Zerreißen seiner alten Tagebuchseiten, das Zusammenetzen der Papierschnipsel zu einem Alphabet und vor allem das Montieren von Neologismen aus diesen Buchstaben an den Wänden seines Zimmers stellen den Bezug auf die Methoden der "Wiener Aktionisten" her. Seine Tagebuchtexte werden zum Material, zum "Textkörper", und der Prozess des Aufhängens der Wörter macht umgekehrt den Körper des Künstlers selbst zum "Sprachmedium". Damit positioniert sich Schmatz künstlerisch eindeutig in der Tradition der prozess-, material- und medienorientierten Arbeiten des "Wiener Aktionismus". Wie erwähnt, hat auch Peter Weibel die medienreflexiven Aspekte des "Wiener Aktionismus" betont und in Verbindung mit seinen sprachtheoretischen Überlegungen in Richtung einer medienreflexiven Kunstproduktion weiter entwickelt (vgl. Breitwieser o.Z.). Die Reflexion der materialen, medialen und prozessualen Verfasstheit von Sprache findet schließlich ab den 1980ern ihre Fortsetzung in den interaktiven Computerinstallationen und den Internetprojekten der "NeuenMedienKunst" (vgl. Gsöllpointner 1999), die weiter unten genauer beschrieben werden. Die computerbasierte Kunst verfügt aber auch über einen Gestaltungsaspekt, unter dem die Materialität und Medialität von Sprachzeichen wenig berücksichtigt wird: in den algorithmischen Computerprogrammen, die als Rechenoperationen 'Handlungsanweisungen' für die digitalen Maschinen darstellen, 'verbirgt' sich die Idee von Sprache als abstraktes Regelwerk, das über keine Materialität verfügt. Diese Vorstellung von 'Sprache' vertraten die KünstlerInnen der "Conceptual Art" der 1960er Jahren.



Maria Hahnenkamp: "V5/08" (2008)



Ferdinand Schmatz: "Buchstabe P", Relikt aus der Aktion "ESE" (1975-77/2007)

Sprache als reines Konzept: Beispiel "Conceptual Art"

Im Gegensatz zu den material- und medienbezogenen Konzepten von Sprache in der "Konkreten Kunst" und dem "Wiener Aktionismus" hat die "Conceptual Art" der 60er Jahre einen ihrer Schwerpunkte auf die Intellektualisierung von Sprache und auf die Konzeptualisierung der Kunst als reine Idee gelegt. Die vorwiegend britischen und amerikanischen VertreterInnen der Gruppe "Art & Language" z.B. haben in ihren theoretischen Schriften die sinnlichen Aspekte der Materialität und die Prozessualität von Sprache ebenso außer Acht gelassen, wie den Aspekt des sprachlichen "Embodiments" bei Texten in Kunstwerken (**TEXTE VERKÖRPERN >**). Manche Vertreter der Konzeptkunst hatten einen starken Bezug zur Sprachphilosophie Wittgensteins, vor allem Joseph Kosuth referierte in seinem Text "Art after Philosophy" (Kunst nach der Philosophie) von 1969 explizit auf den Wiener Philosophen (Kosuth 2000). Ein wesentliches Merkmal dieser Kunstrichtung war ihre 'Intellektualisierung', d.h. dass sich die ProponentInnen der "Conceptual Art" wie vor allem die Gruppe "Art & Language" zu einem großen Teil in Form sprachphilosophischer, kunsttheoretischer und politischer Themen in Büchern und Zeitschriften äußerten. Sie markierten damit die Kommunikationen über Kunst als konstitutive Elemente des Kunstsystems. Wenn Kunstwerke als Objekte produziert wurden, dann fokussierten sie - wie etwa bei Kosuth – auf die Abstraktheit von konzeptuellen Begriffen wie z.B. Wörterbucheintragen.

Andere ProponentInnen der "Conceptual Art" vertraten auch weniger radikale Positionen, wenn es um die sinnliche Erfahrbarkeit von Kunst ging. So schreibt der aus der "Minimal Art" kommende Künstler Sol Lewitt über die Funktion der Idee für die Kunst: "Bei konzeptueller Kunst ist die Idee oder die Konzeption der wichtigste Aspekt der Arbeit. ... Die Idee wird zu einer Maschine, die die Kunst macht. Diese Art von Kunst ist nicht theoretisch und keine Illustration von Theorien; sie ist intuitiv, schließt alle

Die "Conceptual Art" der 1960er Jahre setzte einen Schwerpunkt auf die Intellektualisierung der Sprache und auf die Konzeptualisierung der Kunst.

Typen geistiger Prozesse mit ein und ist ohne Zweck. Sie ist normalerweise unabhängig von der handwerklichen Geschicklichkeit des Künstlers. Es ist das Ziel des Künstlers, der sich mit konzeptueller Kunst beschäftigt, seine Arbeit in geistiger Hinsicht für den Betrachter interessant zu machen, und deshalb möchte er normalerweise, dass sie in emotionaler Hinsicht nüchtern, trocken wirkt" (Lewitt 1998, 1023). Für Lewitt standen der "intuitive" und der "irrationale" Aspekt der "Conceptual Art" im Vordergrund und weniger der "Ausdruck philosophischer Ideen" oder die "Regeln der Logik" (vgl. Marzona 2005, 20). Die "Conceptual Art" hinterließ trotz der Inhomogenität der Ideen ihrer einzelnen VertreterInnen nachhaltige Spuren in der zeitgenössischen Kunst, wie die beiden folgenden Beispiele exemplarisch zeigen.

Bei Gertrude Moser-Wagners "Ein Meter Widerspruch" spielt die Konzeption ihrer "künstlerischen Intervention" eine fundamentale Rolle für die ästhetische Erscheinung der Aktion. Die genaue Planung – etwa in Form von Handlungsanweisungen an Schneider und Publikum – eines prinzipiell sehr offenen Prozesses, in den eine Reihe von Personen und Tätigkeiten involviert sind, ermöglicht die Gestaltung der künstlerischen Arbeit. Diese Handlungsanweisungen müssen aber, im Unterschied zu den Arbeiten von "Art & Language", erfüllt werden und richten daher die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Wahrnehmungsaspekte des Prozesses. Bei "Ein Meter Widerspruch" sind es vor allem die handschriftlichen Publikumstexte und der auf Textil gedruckte "Widerstandstext" sowie das Geräusch beim Schneiden des Stoffes, die das Konzept der Arbeit vom 'aktionistischen Widerstand' sinnlich erlebbar machen.

Ähnlich ist auch bei Sigrid Kurz' "shoot - schießen..." das Spannungsfeld von konzeptueller Gestaltung und dem sinnlichen Einsatz von Material zu beobachten: Hinter Kurz' Arbeit steht ein Gedankengebäude



Gertrude Moser-Wagner: "Ein Meter Widerspruch" (2006)

von intermedialen Bezugnahmen zur Film- und Werbeindustrie, zu anderen KünstlerInnen sowie zu sprachtheoretischen Überlegungen. Besonders die Verwendung eines abstrakten Wörterbucheintrags verweist eindeutig auf die sprachkonzeptuellen Überlegungen von Joseph Kosuth. Allerdings überführt Kurz das Konzept der Abstraktion von Sprache durch ihre technische Umsetzung geschickt in die sinnliche Erfahrbarkeit des Sprachmediums Handschrift: das Hervorbringen des Textes in der "Futura"-Druckschrift durch handschriftliches Einschreiben in eine dünne Silberfolie lässt die BetrachterInnen die Schrift wie eine Tätowierung in ihrer Haut wahrnehmen. Die serielle Anordnung der Fotografien zeigt den Bewegungsablauf eines menschlichen Körpers, der – halb verdeckt von der Spiegelfolie – die unterschiedlichen deutschen Bedeutungen des Wortes "shoot" nochmals durch seine Körperpositionen repräsentiert. Die Reflexion auf die Materialität der Sprachzeichen und auf die Medialität des Körpers sind daher in dieser Arbeit bestimmende Gestaltungsmerkmale. Kurz positioniert sich damit an den Schnittstellen von "konkreter", "aktionistischer" und "konzeptueller" Kunst.



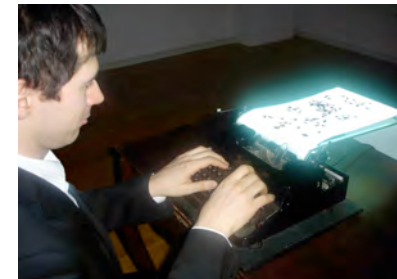
Sigrid Kurz: "shoot_schießen schleudern werfen filmen drehen" (2007)

INTERAKTIVE KUNST: SPRACHE ALS MATERIAL, AKTION UND KONZEPT

Wie gezeigt wurde, fließen die sprach- und medienreflexiven Konzepte von "Konkreter Kunst", "Aktionismus" sowie der "konzeptuellen Kunst" in die Gestaltung von computerbasierter Medienkunst wieder ein. Am Beispiel des Einsatzes der Digitalschrift und der digitalen Aufzeichnung der Stimme in den folgenden drei interaktiven Arbeiten wird deutlich, wie die reflexiven Gestaltungsaspekte dieser Konzepte, nämlich die Materialität von Sprachmedien, der (inter)aktionistische Aspekt und die "Konzeptualität" von Texten zusammenfließen und damit einen "Kulminationspunkt" (Weibel im Experteninterview) in der Geschichte der künstlerischen Sprachreflexion repräsentieren:

Ein Kennzeichen der "**Konkreten Poesie**" ist ihre spezifische "Kommunikativität, die oft auf die Formel 'Zeigen statt Sagen' gebracht worden ist" (Schmidt 2008, 156). Gemeint ist, dass die "Konkrete Poesie" keine Geschichten erzählt, sondern dass sie zeigt, dass sie "mit Sprache arbeitet", wie auch Gerhard Rühm betont. Im "Life Writer" von Christa Sommerer und Laurent Mignonneau findet dieses "Zeigen statt Sagen" in der Verdeutlichung der "Materialisierung" von Sprachzeichen durch die Verwandlung der Buchstaben in kleine Tierchen statt. In Peter Weibels "Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur der Kunst..." zeigt sich die Materialität der Sprachzeichen in der haptischen und kinästhetischen Wahrnehmungsqualität der dreidimensional animierten Wortsulpturen. Und im Modul "Oros" des Webprojekts "Phantasma" des Künstlerduos "Zeitgenossen" zeigt sich die Materialität der Sprachzeichen in ihrer Beweglichkeit und visuellen und auditiven Manipulierbarkeit durch die UserInnen, die den poetischen Prosatext und den digitalen Chor interaktiv 'bearbeiten' müssen.

Der Einsatz der digitalen Technologien bei der Herstellung von Kunstwerken hat die ästhetischen Gestaltungsaspekte "Medienreflexivität" sowie "Prozessorientierung" aus dem "**Aktionismus**" wieder aufgenommen. Neben der selbstreferentiellen Bezugnahme auf die (Sprach)medien ihrer Produktion stellen die interaktiven Computerinstallationen die ko-konstruktive Rolle des Publikums für den künstlerischen Prozess noch einmal in den Vordergrund. Dieses aktionistische Moment hat mit der Etablierung von "Interfaces" als technische Mensch-Maschine-Schnittstellen in der Medienkunst einen neuen Gestaltungsaspekt dazu gewonnen. Beim "Life Writer" wird dies durch die Verwendung des bereitstehenden "Interfaces" Schreibmaschine verdeutlicht, bei Peter Weibels Installation müssen die UserInnen mit ihren Füßen die Bodensensoren berühren und bei "Oros" genügt das Bewegen der Maus, um die digitalen Graffitis zu verändern. Die Rolle des Körpers als Medium bei der Konstruktion von (sprachlicher) Kommunikation wird in der Rolle der UserInnen virulent: ohne die Interaktion von



Christa Sommerer/Laurent Mignonneau:
"Life Writer" (2006)



Peter Weibel: "Zur Rechtfertigung der
hypothetischen Natur der Kunst...
(Text-Welt)" (1992)



Zeitgenossen: "Phantasma (Oros)"
(2003-2006)

Publikum und Kunstwerk gibt es keine 'lebenden' Buchstaben im "Life Writer", keine animierten Wortsulpturen "Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur der Kunst..." und keinen mehrstimmigen Chor in "Oros".

Weiters verfügen die computerbasierten interaktiven Arbeiten, wie oben beschrieben, über eine hohe Affinität zur **konzeptuellen Kunst**, weil die Programmierung der Algorithmen auch als Repräsentation einer abstrakten "Idee" verstanden wird. Die Programme in Form von Codieranweisungen stellen den konzeptuellen Rahmen für die Idee dar, wie Texte in diesen Kunstwerken in Erscheinung treten können. Ihre tatsächliche Verwirklichung ist dann jedoch von der Interaktion des Publikums abhängig: "Der Eintritt des Beobachters in den Bildraum ermöglicht gleichsam einen sinnlichen Nachvollzug der Einsichten, die sich Philosophen mühsam erarbeitet haben, nämlich die Einsicht in die kognitive und sozio-kulturelle Konstruiertheit unserer Erlebniswelten sowie der dort eingesetzten Wirklichkeitskriterien. Die sinnliche Erfahrung, in virtuellen Welten wirklich zu sein ... wird zum konkreten Erlebnis der Kontingenz und Systemrationalität alles Wirklichen" (Schmidt 2008, 189).

LITERATUR

- Atkinson, T. et al. (Hg.) (1998), Einleitung zu Art-Language, in: Harrison, C. et al. (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert., Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje. 2: 1066-1072.
- Bense, M. (1965), Konkrete Poesie. in: manuskripte. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Kritik,(11).
- Breitwieser, S., Hg. (o.Z.), RE-PLAY. Anfänge internationaler Medienkunst in Österreich. Köln: König.
- Dreher, T., "Art & Language" und Luhmanns "Theorie der Beobachtung": "redescriptions"., http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Art_Lang3.html (15sep09)
- Dreher, T. et al. (2002), Blurting in A&L., <http://blurting-in.zkm.de/d/home> (25jun09)
- Fleck, R. (1992), Concept Art und Wiener Aktionismus, in: Fleck, Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur und der Nicht-Identität in der Objektwelt, Köln: Tanja Grunert. 25-30.
- Gsöllpointner, K. & Hentschläger, U. (1999), PARAMOUR. Kunst im Kontext neuer Technologien. Wien: Triton
- Heißenbüttel, H. (1962), Über konkrete Poesie, http://www.stuttgarter-schule.de/hbuettel_konkret2.htm (15sep09)
- Kosuth, J. (2000), Art after Philosophy, in: Alberro & Stimson (Hg.), Conceptual Art: A Critical Anthology, Cambridge, Mass.: MIT Press. 158-177.
- Krämer, S. (2002), Sprache und Sprechen oder: Wie sinnvoll ist die Unterscheidung zwischen einem Schema und seinem Gebrauch?, in: Krämer & König (Hg.), Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?, Frankfurt/M.: Suhrkamp. 97-125.
- Lewitt, S. (1998), Paragraphen über konzeptuelle Kunst, in: Harrison & Wood (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje. 2. 1023-1026.
- Luhmann, N. (1995), Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/Main, Suhrkamp.
- Luhmann, N. (1997), Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt/Main, Suhrkamp.
- Maciunas, G. (1962), Neo-Dada in Musik, Theater, Dichtung und Kunst, in: Harrison & Wood (Hg.) (1998), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje. 2. 894-896.
- Marzona, Daniel (2005), Conceptual Art, Köln: Taschen
- Powell, N., "Concrete Poetry and Conceptual Art: A Spectre at the Feast? ." <http://www.ubu.com/papers/powell.html> (15sep09)
- Schmidt, S. J. (2000), Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft. Weilerswist, Velbrück
- Schmidt, S. J. (2008), Systemflirts. Ausflüge in die Medienkulturgesellschaft. Weilerswist, Velbrück
- Seiler, M. (2000), Empirische Motive im Denken und Forschen der Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: Seiler, M. & Stadler, F.(Hg.), Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs, Wien: öbv&hpt Verlagsgesellschaft. 5. 49-86.
- Stadler, F. (1982), Vom Positivismus zur "Wissenschaftlichen Weltauffassung". Wien München, Löcker.
- Weibel, P., Hg. (1997), die wiener gruppe. a moment of modernity 1954-1960. Wien New York: Springer.
- Wittgenstein, L. (1995), Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe Band I. Frankfurt/M., Suhrkamp.

© Abbildungen: www.sprachmedien.at/impressum