

Titel der Dissertation: Weiche Schablonen  
Rahmen und Resonanz des künstlerischen Sprachbildes

Mellow Patterns  
Frame and Resonance of the artistic Sprachbild

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades einer  
Doktorin der Philosophie  
eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien  
bei: Univ.-Prof. Dr. phil. Ferdinand Schmatz

1. Beurteiler: Univ.-Prof. Dr. phil. Ferdinand Schmatz  
Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Sprachkunst

2. Beurteiler: Prof. Dr. Gerald Raunig  
Zürcher Hochschule der Künste, Departement Kunst und Medien

vorgelegt von Stefanie Victoria Brottrager MAPS  
Wien, September 2018



Ich erkläre hiermit,

dass ich die Dissertation selbständig verfasst und keine anderen als  
die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, sowie

dass diese Dissertation bisher weder im In- noch im Ausland  
in irgendeiner Form zur Beurteilung vorgelegt wurde.

Datum

Unterschrift

## Kurzfassung

Sprache prägt und gestaltet den menschlichen Alltag. Umgekehrt prägen Menschen sprachliche Ausdrücke und gestalten im Kollektiv damit sprachliche und sprach-gemeinschaftliche Realitäten. Sprache schafft Wirklichkeiten – und Künstlerinnen nehmen Teil an dieser gesamtgesellschaftlichen Produktion. Sprachkünstlerinnen verweilen nicht länger im literarischen Feld, sondern erobern Räume der bildenden Kunst, wie auch den öffentlichen Raum. Poetische Strategien zeigen sich in hybriden Kunstformen vor allem dort, wo sprachliche und bildliche, also sprachbildliche Ausdrücke Rezipientinnen ansprechen. Weiche Schablonen scheinen Betrachterinnen und Künstlerinnen von Sprachbildern im Dialog zu verbinden. Sie sind weich, weil sie veränderbar sind und sich stetig erweitern.

In der vorliegenden Arbeit wird dieses dialogische Prinzip angewendet, um der Kunstform des Sprachbildes von verschiedenen Richtungen auf die Spur zu kommen. Es kommen verschiedene Sprachformen zum Einsatz: Die philosophische und literarische Redeweise werden mittels transkribierter Gespräche mit dem Schriftsteller Heinrich Steinfest, dem Rahmenhändler Alexander Lonsky, der Künstlerin und Gastronomin Natalie Deewan und dem Künstler Michael Endlicher zueinander in Beziehung gesetzt.

Aufbauend auf dem Konzept der weichen Schablonen wird der Begriff des Sprachbildes entwickelt. Die Anschauung und Wirkungsweisen von Sprachbildern, deren Rahmen, Rauschen und Resonanzräume werden anhand praktischer Beispiele als auch theoretischer Modelle dargelegt.

## Abstract

On the one hand language shapes and constructs human everyday life. On the other hand humans shape linguistic expressions and collectively form realities in linguistic communities. Language creates actualities – and artists take part in this production in society. Language-based artists do not remain in the classical field of literature, but seize spaces of fine arts, as well as public spheres. Poetical strategies appear in hybrid artforms especially where linguistic and visual, so to say “lingovisual” expressions address recipients. Artists and recipients seem to incorporate extendable and superimposable “mellow patterns“ in dialogues.

As a matter of fact, this dialogic principle is being applied in order to approach the artform of the *Sprachbild*\* from various perspectives. Different forms of language come into operation: philosophical and literary forms as well as four people’s own poetics in transcribed conversations with author Heinrich Steinfest, framer of artworks Alexander Lonsky, artist and gastronome Natalie Deewan, and artist Michael Endlicher.

The idea of the *Sprachbild* is developed by means of the concept of “mellow patterns“. The assumption and impression of the *Sprachbild*, as well as its frames, random noise and resonance are demonstrated with the help of concrete examples and theoretical models.

\**Sprachbild* is not being translated to English, because there is no respective term in English.



# Weiche Schablonen

Rahmen und Resonanz des künstlerischen Sprachbildes

Hinführung .....	3
1. Weiche Schablonen .....	10
2. Sprachkunst .....	19
2a „Da würde ich eine weiche Technik bevorzugen“ Gespräch mit Heinrich Steinfest .....	26
3. Sprachbilder .....	51
3a Welche Sprache .....	53
3b Weiche Sprache .....	56
3c Räume. Rezeption und Konstruktion .....	64
3d Hören. Ton .....	67
3e Sehen. Be-Ton .....	69
4. Anschauung .....	74
4a Abbild .....	78
4b Ähnlichkeit .....	81
4c Repräsentation .....	83
5. Rahmen .....	91
5a „Es fehlt nichts“ Gespräch mit Alexander Lonsky .....	98
6. Wirkungsweisen .....	111
6a Sinn und Sinne. Gesichts- und Hörsinn .....	111
6b Allgemeinplätze. Harte Schablonen .....	116
6c Analyse. Vom Vorsprachlichen zum Sprachbild .....	121
7. Rauschen .....	125
7a Sprachrohr. Wahrnehmung .....	125
7b Rauschen .....	127
7c Gestalt .....	131
7d „Nichts ist so produktiv wie ein Versprecher“ Gespräch mit Natalie Deewan .....	136
8. Resonanzräume .....	151
8a Widerhaken .....	154
8b Gesprächsresonanzen .....	157
8c Möglichkeitsraum .....	186
8d „Die Arbeit bis zum einzelnen Buchstaben runter“ Gespräch mit Michael Endlicher .....	190
Literatur- und Abbildungsverzeichnis .....	200
Eröffnung .....	206

Wei-  
sch-  
Scha-  
blio-  
nen



## Hinführung

»Im Unterschied zu Wissenschaftlern sind Philosophen Leute, die sich [...] nicht auskennen in dem, worin sie sich auskennen.« (Raatzsch 2008, S. 12) Werden einer künstlerischen Tätigkeit Begriffe wie Wissenschaftlichkeit, Forschung oder Erkenntnisgewinn zugeschrieben, mag das zunächst als Aufwertung empfunden werden. Im gleichen Moment aber scheint es unmöglich, das, was das künstlerische Tun und auch sein „Produkt“ angeht, als „rein“ wissenschaftliche Ergebnisse zu sehen. Dennoch können künstlerische Praxen methodisch betrachtet und analysiert werden, auch wenn künstlerische Methoden, anders als wissenschaftliche, nicht zwingend wiederholbar oder letztgültig falsifizierbar sein müssen. Künstlerische und/oder ästhetische Phänomene können aber jedenfalls beobachtet, beschrieben und eingebettet in Erkenntnisse anderer Forschungsrichtungen wie Neurologie, Theologie oder Psychologie, erforscht werden. Es soll hier nicht der Unterschied zwischen Wissenschaft, Kunst und Philosophie besprochen werden. Im besten Fall kommen diese Disziplinen lose zusammen, wie sich Menschen aus unterschiedlichen Richtungen bei einem Kunstwerk im öffentlichen Raum lose zusammenfinden.

Gegenstand dieser Untersuchung ist das *Sprachbild*. Diese Art von Bild ist vorwiegend eingebettet in das Umfeld der bildenden Kunst, auch wenn seine Verwandtschaft zur Literatur nicht geleugnet werden kann. Das Sprachbild ist von visueller und akustischer Natur gleichzeitig, auch wenn es von der Künstlerin<sup>1</sup> entweder in visueller oder in akustischer Ausformung präsentiert wird. Ein visuelles Sprachbild, wie

<sup>1</sup> In der vorliegenden Arbeit wird vorwiegend die weibliche Sprachform verwendet. Dies impliziert jedoch keine Benachteiligung des männlichen Geschlechts, sondern soll im Sinne der sprachlichen Vereinfachung als geschlechtsneutral zu verstehen sein.

z. B. Heinz Gappmayrs ECHO an der Außenwand der Wiener Hauptbücherei, hallt in der Betrachterin wider und erzeugt in seiner Visualität die Akustik *in der Betrachterin*. Ja, die Betrachterin ist auch Leserin, und dieser Lesevorgang wird im Folgenden als Anschauung bezeichnet. Denn im Begriff *Anschauung* ist mehr enthalten als im *Lesevorgang*. Die Anschauung schließt die Sinne mit ein. Und doch erfordert die Anschauung eine begriffliche Verarbeitung, wie es bei Kant heißt: »Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben, und ohne Verstand keiner gedacht werden. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.« (Kant 1974, S. 98) Diese vielzitierten Zeilen deuten auf die Verschränkung von sinnlicher Anschauung und deren Begriffe, wie sie auch beim Sprachbild in der hier behandelten Form immer vorhanden ist. So vielseitig wie die Sprach- und Sprecherfahrung des Einzelnen, ist die Wirkmacht des Sprachbildes. Die Wirkungsweise des Sprachbildes ist mehr als bei anderen Kunstformen von der individuellen Betrachtungserfahrung abhängig, da unser Denken, unsere Erfahrung und Erinnerung von Sprache geprägt sind und täglich wieder geprägt werden. Diese Prägungen werden sich als *weich* erweisen, als veränderbar und dennoch als *Schablonen*. Warum sich bildende Künstlerinnen dieses „Werkzeuges“, des Sprachbildes als Methode und Material bedienen, scheint logisch und fragwürdig zugleich: logisch aufgrund der scheinbar eindeutigen und direkten Aussage, die mit wenigen sprachlichen Zeichen getätigt werden kann. Doch warum verzichten Künstlerinnen auf die „reine“ Kraft der visuellen Darstellung, die klassische Malerei oder die Skulptur, jene künstlerischen Ausdrucksweisen, denen die Sinnlichkeit eher zugeordnet würde? Diesem Widerspruch auf die Spur zu kommen, soll durch eine sinnliche Annäherung an das Sprachbild möglich werden, stets auf der Suche nach einer Erweiterung der künstlerischen Möglichkeiten.

Es soll der Begriff des Sprachbildes als weiche Schablone in Form seiner Wirkungsweise in den Künstlerinnen wie in den Betrachte-

rinnen neu situiert werden. Wir sind umgeben, um nicht zu sagen umzingelt, von Sprachbildern. Diese zu erkennen und im künstlerischen wie im alltäglichen Umfeld zu *sehen*, anzuschauen und im Dialog zu verändern, die Schablonen aufzuweichen, eröffnet neue Denk-, Sprach- und Möglichkeitsräume. Das Konzept des Sprachbildes, als Phänomen einer weichen Schablone betrachtet, entfaltet seine Wirkungsweise durch *jede* Sprecherin und Hörerin, *in deren Anschauungen* (also auch in Ihren und meinen, geschätzte Leserin). Das zugrundeliegende Problem bzw. die Ursache für das Interesse an diesem Forschungsgegenstand ist die stetige Suche nach einer „offenen Sprache“. „Das sagt man so“: Was bedeutet es, dass „man etwas so sagt“? Gepflogenheiten in sprachlichen Ausdrucksweisen sind harte Schablonen; weich werden und sind sie dort, wo die Gepflogenheiten verlassen oder verändert, angereichert werden, wo sie *neu angeschaut werden* können. Die Vermischung „verschiedener Sprachen“ bzw. Sprechweisen innerhalb einer Sprache führen zu Verwirrung. Die Verwirrung besteht darin, dass sich der Mensch stets gleichzeitig in verschiedenen Formen der Sprache bewegt: der Alltagssprache und dem Dialekt, der Privatsprache also und sprachlichen Formeln aus der Kindheit („Aber sprich nur ein Wort ...“), der Sprache der Bürokratie und der Justiz im Rahmen des „Bürgerdaseins“, der Sprache des beruflichen Umfeldes, der Sprache der Medizin, der Medien usw. Die Sprechweise, wenn man sie sich als eigene Instanz im Einzelnen vorstellt, muss sich also hier durchmanövrieren. Für gewöhnlich geschieht dies automatisch, ohne große Mühe wechselt „die Instanz“ die „Sprachschublade“: beim Telefonat mit der Mutter, beim Gespräch mit dem Vorgesetzten, der Unterhaltung mit der Nachbarin, dem Gesuch bei der Behörde, dem Smalltalk bei der beruflichen Abendveranstaltung. Dieses unsichtbare Manöver wird erst durch einen Fehler sichtbar; der Griff in die falsche Schublade – z. B. jemand vergreift sich im Ton. Beim sprachlichen Navigieren sind Sprachbilder wie Hinweisschilder, die auf der Wasseroberfläche treiben. Sie sind weiche Schablonen, die wie Fettaggen auf der Suppe ihre Form stetig verändern.

»C.G. Jung soll gesagt haben, dass Menschen am liebsten gerade das erforschen, was sie selbst nicht gut können.« (Mischel, 2015, S. 175) Die subtile Wirkungsweise des Sprachbildes soll *veranschaulicht* werden. Veranschaulicht mehr als erklärt, denn nur durch ein geduldiges und andauerndes Schauen aus verschiedenen Perspektiven kann das Sprachbild erkannt werden. Die Veranschaulichung soll auch durch den bewussten Einsatz von Brüchen im linearen Lesevorgang erreicht werden. Diese Brüche erfolgen durch kleine Änderungen der Formatierung und den Einsatz von literarischen Zitaten, aber auch durch rechtsbündige Einschübe, Abbildungen von Sprachbildern und die Änderung der Stimmen und Sprechweisen, die verschiedenen Formen von Text, im Sinne einer Textur, abwechselnd. Der Text ist schon dem Namen nach ein Gewebe, und den vorliegenden Text könnte man in seinen verschiedenen Sprechweisen mit den verschiedenen Gewebearten eines Gobelins vergleichen. Gilles Deleuze spricht davon, dass der Philosoph Begriffe erschaffe und der Künstler Perzepte. Das Perzept ist „ein Ensemble von Wahrnehmungen und Empfindungen, das denjenigen überdauert, der sie empfindet“ (vgl. Deleuze 2004, 1:13:28). Diese Arbeit, als Hybrid von Kunst und Philosophie betrachtet, möchte also nicht nur den Begriff des Sprachbildes etablieren und theoretisch verständlich machen, sondern auch in ihrer Form und Machart ein Perzept schaffen. Das Sprachbild ist *zwischen* Theorie und Praxis, Inhalt und Form. Es will gezeigt werden, vorgeführt und anschaulich gemacht. Das Sprachbild kann weder alles noch nichts, es situiert sich zwischen beiden, ist ein Hybrid zwischen Rezipientin und Produzentin.

Die Gespräche, welche in diese Auseinandersetzung mit dem Sprachbild als „Dialoge nach außen“ hereinkommen, sind Resonanzräume für das Sprachbild, in welchem sich der Begriff erweitert und Schablonen übereinanderlegt. Exemplarisch für das Gespräch, welches sich als Ursprung und somit integra-

ler Bestandteil des Konzepts des Sprachbildes erweisen wird, wurden vier Gespräche in diese Arbeit integriert. Sie bilden Widerhaken im Lesefluss, die anderen Stimmen im Dialog mit der Fragenstellenden sind deutlich erkennbar in ihrer jeweiligen Poetik, der jeweils ihnen eigenen Art zu sprechen und den dadurch sichtbar werdenden Anschauungen. Die Vielzahl von Stimmen und Perspektiven treffen sich im Resonanzraum des Sprachbildes und konkretisieren die Suche nach der Begriffsbestimmung. Das dialogische Prinzip ist Methode und Praxis der künstlerischen Arbeit und Forschung, gleichzeitig aber auch Ursprungsort des Sprachbildes. Die Gespräche mit Heinrich Steinfest, Autor, Alexander Lonsky, Rahmenhändler, Natalie Deewan, Künstlerin, und Michael Endlicher, Künstler, zeigen verschiedene Blickwinkel und Perspektiven auf das Sprachbild und seinen künstlerischen Stellenwert, sowie auf seine Erscheinungs- und Wirkungsorte. Die weichen Ränder der Schablone Sprachbild werden im Diskurs gedehnt, die unterschiedlichen Stimmen erzeugen in ihrer Präsenz gleichsam einen Chor, ein fruchtbares Rauschen, in dem sich Konturen des Begriffs ausmachen lassen. Wie das Sprachbild als Membran zwischen Sprachen und Sprechweisen operiert, sind es die verschiedenen Diskurse und Anschauungen, welche in den Gesprächen exemplarisch sichtbar werden und in ihrer Mehrstimmigkeit Anknüpfungspunkte, Schnittstellen und Öffnungen für die Gedanken der Leserinnen anbieten. Die unterschiedlichen Stimmen in dieser Arbeit stehen sinnbildlich für die vielen unterschiedlichen Diskurse, die jeweils das Thema berühren, und das Sprachbild, welches diese zu mischen versteht.

## Aufbau

### Weiche Schablonen

„Weiche Schablonen“ fungieren als Sinnbild für die individuell-kollektiven Sprachformen, welche von der Sprachgemeinschaft verwendet und vom Einzelnen übernommen und bearbeitet, verändert werden können. Mit diesen Schablonen arbeitet das Sprachbild, es nistet sich in ihnen ein, weicht sie auf, kann sie verhärten. Schablonen gleichen Schemata; Fettaugen, schwimmend auf der Suppe des Unbewussten.

### Sprachkunst

Was versteht die Verfasserin unter Sprachkunst und welche Aspekte könnten sie von Literatur unterscheiden? Es geht um die Erweiterung des Erfahrungsbegriffs mittels der ästhetischen Verfahrensweisen sprachbildnerischer Kunst.

### Sprachbilder

Was sind Sprachbilder und von welcher Sprache ist die Rede, von welchen Bildern? In diesem Abschnitt wird auf Charakteristika von Sprachbildern eingegangen, auf Mechanismen welche sie sich zunutze machen und ihre möglichen Erscheinungsorte. Besondere Aufmerksamkeit wird dem Sprachbild im öffentlichen Raum gegeben.

### Denken und Schauen

Die „Anschauung“ als zentraler erkenntnistheoretischer Begriff der Sprachkunst soll durch die Annäherung an Konzepte wie Portrait, Ähnlichkeit und Repräsentation verdeutlicht werden.

### Rahmen

Das Sprachbild wird durch einen Rahmen nach außen und innen begrenzt. Der Rahmen als strukturgebendes Medium und Teil des Kunstwerks spielt beim Sprachbild eine besondere Rolle.

#### Wirkungsweisen

Zwischen Rezipientin und Künstlerin entfaltet sich der Rahmen des Sprachbildes, er ist geradezu das Zentrum des Dazwischen. Das Sprachbild wirkt über den Gesichtssinn, die Analyse von Vorsprachlichem, und über soziale Allmenden und Allgemeinplätze, welche Schauplätze von Bedeutungsverhandlungen sind.

#### Rauschen

Das Rauschen als Grundlage und Umgebungsgeräusch jedes weichen Sprachbildes wird zum humusreichen Nährboden. Die Qualität des Rauschens wird an seinen weichen Rändern zum künstlerischen Anknüpfungspunkt.

#### Resonanz

Wenn das Sprachbild nicht nur Echo, sondern Resonanz evoziert, entspricht es seiner Intentionalität. Die weiche Schablone hat ihre Form verändert, das Fettauge hat sich geteilt.

Am Ende steht die Eröffnung. Die Vorstellung beginnt.

## 1. Weiche Schablonen

Ist es möglich, im künstlerischen Schaffensprozess Praxis und deren Reflexion zu verschränken? Vielleicht mit den Mitteln der Konzentration, Ritualen oder Orwell'scher »Gedankenverbrechen«, gleichsam auch außerhalb der Sprache? Ich stelle das in Frage, weil ein Gedanke außerhalb der Sprache kaum vorstellbar ist. Da für mich Sprache Thema und Medium, Inhalt und Form, Reflexion und Material gleichzeitig verkörpert, scheinen es weiche Schablonen zu sein, die den Sprachgebrauch in verschiedenen Anwendungsgebieten anbieten und ermöglichen. Wörter erkennen (mehr als verstehen), Buchstaben sehen (mehr als lesen) und Texte anschauen (mehr als interpretieren). Wir sind der Sprache mächtig, haben uns ihrer bemächtigt mit Hilfe unserer Sinne: hören, auf etwas zeigen und es benennen. Wir haben uns Begriffe angeeignet, welche in unserem jeweiligen sozialen Umfeld gebraucht werden. Die Gemeinschaft spricht und ein neues Mitglied der Gemeinschaft platziert sich in ihr mittels der Aneignung von Begriffen, im weiten oder im engeren Sinn der Schablonen, die von mir ins Spiel gebracht wurden. Sollte der Gedanke in uns angelegt sein, so wächst er aus einer weichen Schablone, die, ursprünglich fest, im Laufe der Zeit weich geworden und durchlässig für Neues geworden ist. Auf dieser Weichheit gilt es zu balancieren, will man *im* Medium der Sprache *über* dieses reflektieren. Das *Material* des Ausdrucks ist buchstäblich dasselbe, in diesem Rauschen gilt es Schablonen herauszuarbeiten.

Apropos, wenn ich hier Sätze von mir gebe, bin dann wirklich ich es, der spricht? Wie kann jemand je etwas Originelles, Persönliches, Eigenes sagen, wenn einen per definitionem die Sprache nötigt, aus dem Fundus bereits



bestehender Wörter zu schöpfen (dem berühmten Sprachschatz)? Wenn uns dermaßen viele äußere Einflüsse in die Quere kommen: unsere Epoche, unsere Lektüre, unsere soziokulturellen Determinanten, unsere Sprachticks, die wir so gern haben, um uns eine Identität zuzulegen (wie man sich einen Schönheitstyp zulegt), die Diskurse in allen möglichen und unmöglichen Ausprägungen, mit denen wir unausgesetzt zugedröhnt werden. (Binet 2017, S. 372ff)

Einen solchen unmöglich möglichen Diskurs fand ich auch in Binets Kriminalroman, der mit realen Figuren der Philosophie eine fiktive Mordgeschichte erzählt, und die detektivische Arbeit des Semiotikers und des Kommissars miteinander verknüpft und in Dialog bringt, eine *Mordsgeschichte*. In der detektivischen Tätigkeit des Spurenlesens begegnet man weichen Schablonen, wenn sich im Erleben der Geschichte Sprachbilder ineinander verzahnen und übereinanderlegen, die bis anhin scheinbar harte Konturen hatten und noch nicht miteinander in Verbindung gebracht werden konnten. In Schablonen sind wir sozialisiert, wir wachsen in Sprachschablonen auf und eignen sie uns an. Individuell sind nicht die Schablonen, sondern deren flexibler Einsatz und Gebrauch. Im Denken und Sprechen ist dieser Einsatz nicht zwangsläufig identisch, denn wo die „Gedanken frei“ zu sein scheinen, hat verbale und schriftliche Sprache härtere Konturen. Anders gesagt werden im Sprechmodus jene Schablonen verwendet, die „oben auf“ liegen, deren sprachlicher Einsatz eingeübt und deren Konturen *hart* sind. Im Dialog werden diese Konturen aufgeweicht, man passt sich der Gesprächspartnerin an, indem man deren Schablonen (unbewusst) annimmt oder überträgt bzw. übersetzt. Aber der Dialog ist nicht nur die Möglichkeit zur Erweiterung, er ist der Ursprung der Gedanken und Schablonen selbst. »Wir werden in die Sprache hineingeboren. Sie ist schon da, wenn wir anfangen.« (Osthof in: Sippel 2018, S. 9) Nur im Gespräch formen sich Schablonen, werden über-

Der Radikale Konstruktivismus beruht auf der Annahme, dass alles Wissen, wie immer man es auch definieren mag, nur in den Köpfen von Menschen existiert und dass das denkende Subjekt sein Wissen nur auf der Grundlage eigener Erfahrung konstruieren kann. Was wir aus unserer Erfahrung machen, das allein bildet die Welt, in der wir bewusst leben. Sie kann zwar in vielfältiger Weise aufgeteilt werden, in Dinge, Personen, Mitmenschen, usw., doch alle Arten der Erfahrung sind und bleiben subjektiv. Auch wenn ich gute Gründe dafür anführen kann, dass meine Erfahrung der deinen nicht ganz unähnlich ist, habe ich keinerlei Möglichkeit zu prüfen, ob sie identisch sind. Das Gleiche gilt für den Gebrauch und das Verstehen von Sprache.

Abb. 1: Handschrift Ernst von Glasersfelds

einandergelegt, gedehnt und entdeckt. Der fortwährende Dialog zeigt neue „innere“ Zusammenhänge auf, ein neues Bild oder einen neuen Blickwinkel auf Oft-Gesehenes. Die Gedanken entspringen weichen Schablonen und bauen auf diesen auf, im Dialog können sie sichtbar und gedehnt werden, mit Schablonen der Gesprächspartnerin verschränkt werden.

#### MAKE IT HAPPENED

Und noch dazu sind die Gedanken „weich“, gleichsam weiche Schablonen, die die gefühlsmäßige Deutung regional mitbeeinflussen. Denn der Satz, der gesagt oder gedacht wird, wird ein anderer sein, oder eine andere Färbung aufweisen, ob er hier oder dort, zu Hause oder auf der Straße, allein oder in

Gesellschaft passiert. »Der Text ist ein Geflecht von Zitaten, die aus den tausend Brennpunkten der Kultur stammen.« (Barthes 2005, S. 61) Bei Roland Barthes ist es gar *Der Tod des Autors*, der die Erzählung einleitet, denn erst wo die Person des Autors hinter das Werk tritt, kann dieses auf eigenen Beinen stehen. Der Autor ist nicht der Besitzer der Sprache, sie ist »ein Geflecht aus Zitaten«, das sich am Ort der Leserin sammelt. Scheinbar harte Zuschreibungen werden dialogisch aufgelöst. Die Schablonen in uns sind weich, sie sind angelegt, aber flexibel. Harte Schablonen sind nützlich als Orientierung, verlieren aber im Laufe des Lebens bestenfalls an Festigkeit und ermöglichen so eine Erweiterung der (Bedeutungs-)Möglichkeiten.

Um zumindest teilweise von unserem Gesprächspartner verstanden zu werden, müssen wir dieselbe Sprache sprechen. Wir müssen Wörter wiederholen (iterieren), die bereits zuvor verwendet wurden, sonst würde unser Gesprächspartner sie nicht verstehen. Wir befinden uns also in einer Art Dauerzitierten. Wir benützen Wörter der anderen. Wie bei der Stillen Post also ist es mehr als wahrscheinlich, ja unvermeidlich, dass wir im Laufe der Wiederholungen die Wörter der anderen gebrauchen, gerade weil wir jeder ein bisschen anders sind. (Binet 2017, S. 374)

An dieser Stelle in Binets Roman sitzen die Hauptfiguren bei einem Vortrag von Derrida, der mit dem Begriff der *Iteration* der Wiederholung den Wandel einschreiben will. Jedes Wort und jede Wortkombination kann zur Schablone werden, kann jedenfalls als solche betrachtet werden. Die Weichheit deutet auf die Konstruktion der Schablonen, sie sind auch »eine Montage, die keine Autonomie besitzt, sondern mit allen möglichen und unabsehbaren sprachlichen Verwendungsfällen zusammenhängt.« (Mon 1973, S. 256) Auch die Schablone „Künstlerin“ muss hinterfragt und aufgeweicht werden. In

Österreich ertönt beim Drücken der Taste „Künstlerin“ am Vorstellungsklavier ein Ton, der in viele Melodien passt: Eine Künstlerin kann etwas Positives vollbracht haben (dann wird auch eine gute Köchin oder Ärztin als solche bezeichnet), oder sie erhält einen gesellschaftlichen Sonder- und damit Einzelgängerinnenstatus, welcher eine Position am Rande der gesamtgesellschaftlichen Produktion zugewiesen wird („eine Künstlerin halt“). Zwischen diesen Konnotationen muss sich die Künstlerin in der Gesellschaft positionieren. Abgesehen davon, dass dies eine schwierige – weil nicht leicht auszuhaltende und ebenso schwierig zu verstehende – Position ist (auch wenn es durchaus andere Berufe mit zweifelhafter gesellschaftlicher Anerkennung gibt), kann sich ein gewisser Vorteil daraus ergeben. Aus eigener Erfahrung spreche ich als Sprachkünstlerin, wenn es um Kontaktaufnahmen mit „Kollaborateuren“ geht. Ich habe für einige Werke zahlreiche Gespräche und Interviews geführt. Die Position, welche die Gesprächspartnerin gegenüber der Fragenstellenden einnimmt, hängt natürlich von verschiedenen Faktoren ab (Sympathie, Interesse am Thema etc.). Der Zweck des Interviews, wenn es in einem künstlerischen Zusammenhang passiert, ist ein fragwürdiger. Alles und nichts! Was ist die Intention der Künstlerin? Warum macht sie Interviews? Ist sie Investigativjournalistin? Die Künstlerin kann in diesen Situationen die weiche Schablone des Sprachbildes „Künstlerin“ hervorragend nutzen. Vorausgesetzt, es werden die richtigen Fragen gestellt und es wird „laut“ zugehört. Um sich von Schablonen zu befreien, vor allem jener des Sprachbildes *Künstlerin*, könnte in eine andere Schablone „geschlüpft“ werden. Matt Mullican soll seinen Studentinnen gegenüber Claes Oldenburg zitiert haben: »I am for an art that grows up not knowing it is art at all, an art given the chance of having a starting point of zero.« (Baldessari 2013, S. 225) Auch wenn es diesen »starting point of zero« weder in Bezug auf Autorschaft noch in Bezug auf Kunst oder Wissenschaft je geben kann, kann er als Schablone

gedacht werden. Und dieses „als Schablone denken“ gilt für die anderen Begriffe (»not knowing it is art«) ebenso, denn Schablonen sind Hilfsmittel, Werkzeuge, die man auch nicht verwenden kann oder muss. Sie existieren auch unberührt, ungenützt in der Werkbank, aber vorhanden. Das Sprachbild muss nicht Kunst sein wollen, hat sich der Kunst nur als Schablone bedient. Hier ist die Schablone eine Vorlage mit weichen Konturen und aus durchlässigem Gewebe, wie ein Verbandstreifen Schicht um Schicht auf- und abrollbar. Die Vorlage kann auch Unterlage sein, weicher Rahmen, sanftes weißes Blatt, feingewobene weiße Leinwand, Malgrund im doppelten Sinn. Es gibt ein literarisches Spiel, bei welchem weiche Schablonen sichtbar werden, ich nenne es „Das letzte Wort“. Dieses Spiel geht so, dass jemand einen Satz auf einen Zettel schreibt, und das letzte Wort des Satzes jeweils in eine neue Zeile, sodass der Zettel vor dem letzten Wort geknickt werden kann. Dann wird der Zettel weitergegeben, und die nächste Spielerin sieht das letzte Wort der Vorgängerin/Vorschreiberin und schreibt erneut einen Satz und das letzte Wort wieder in die nächste Zeile ...

#### HÖR LAUT ZU

Natalie Deewan spricht von Verschnitten, dort, wo verschiedene Arten von Sprachen, aber auch verschiedene Positionen miteinander in Berührung oder Dialog kommen (siehe auch: Gespräch, S. 136ff). Verschiedene Schablonen werden nebeneinander oder übereinander gelegt, und durch diese Begegnungen werden Überschneidungen, aber auch „Unterschneidungen“ möglich und sichtbar. »Nichts ist so produktiv wie ein Versprecher.« (Deewan, S. 147) Die weichen Schablonen operieren im akustischen wie im visuellen Feld. Dass ich auch an das Wort „Verbrecher“ denke, wenn ich „Versprecher“ aufschreibe, dass ich „verorschen“ höre, wenn jemand von „erforschen“ spricht: Es sind akustische oder visuelle Schablonen, welche mir Strei-

che spielen und Bedeutungsbilder erzeugen. Die Schablonen beziehen sich auf Inhalt und Form der Sprachbilder, legen sich zwar rücksichtslos, aber weich über alle Formen sprachlicher Zeichen, also über deren Inhalte und Formen. Schablonen können mühelos und spielerisch „Urinstinkt“ und „Urin stinkt“ miteinander in Bezug setzen. Die Weichheit der Schablonen ist ihr »Translationsmuskel« (Deewan 2014, S. 329). Das ist ja ein Witz! Das auch, ja, der Witz ist

das Diagramm der innovativen Handlung. [...] Die menschliche Kreativität ist weder oberhalb noch außerhalb des Normgeflechts angesiedelt, sondern vielmehr unterhalb: Sie wird einzig in den seitlichen und scheinbar ungeeigneten Wegen offenbar, die wir im Bemühen, uns an bestimmte Normen zu halten, zufällig beschreiten. (Virno in: Raunig 2016, S. 534)

Der Translationsmuskel ist dort angesiedelt, »unterhalb«, er agiert autonom und unwillkürlich. Die Besonderheit des Muskelgewebes liegt in seiner Beweglichkeit, die im Beschreiten der »seitlichen und scheinbar ungeeigneten Wege« besonders von Nutzen ist. Der Muskel, die Weichheit der Schablonen erfüllt deren bewegliche Membranfunktion als durchlässiges Gewebe zwischen Innen und Außen.

Gehe fort und finde die durchlässigen Stellen in den Dingen, in den Taten von Menschen, ihren Worten und dann: Finde das alles in dir selbst. Aber sei nicht blöd und streng dich zu sehr an, mach dich nicht verrückt. Die innere Struktur ist, wie der Name schön sagt, innen. Man könnte auch sagen, sie ist irgendwie unsichtbar, oder sichtbar nur durch bestimmte Zufälle – ob es sie gibt oder nicht; Ähnlichkeiten, Analogien, nichts Digitales ... Es sind hundert Anfänge oder tausend Eröffnungen, so viele jedenfalls, dass sie in ein Einziges zusammenfallen: ein Portal. Eine Tür oder ein Spiegel, wie es sie in einer Zeichentrickserie gab, wodurch der Protagonist in die andere

Welt – hinter dem Spiegel – gehen, schlüpfen konnte. Durch diese Eröffnung soll die Betrachterin springen, in eine andere Welt oder in den 1. Akt? Peter Turrini erzählt in seinem Stück »Die Eröffnung« von diesem Portal, auf dem der Schauspieler das ganze Stück bestreitet: die vollkommene Eröffnung, in welcher alles enthalten ist.

Ich eröffne Ihnen mein Leben. [...] ich eröffne euch mein ganzes Glück [...] ich eröffne Ihnen mein ganzes Unglück. [...] Es eröffneten sich Ihnen soeben die Erstaunlichkeiten des Theaters. [...] Ich eröffne Ihnen das Ergebnis meiner fortgesetzten Kunstträumerei [...] Ich eröffne Ihnen meine tiefsten Gefühle [...] Ich eröffnete ihr meine ganze Liebe, und sie eröffnete mir die ihre. Es eröffnete sich uns ein glückliches Leben. [...] Ich eröffne Ihnen etwas, das ich ihr nie und nimmer eröffnen könnte [...] Ich eröffne Ihnen meine Erleichterung. [...] Ich eröffne Ihnen meine Gier nach anderen Frauen. [...] Ich eröffne Ihnen meine nachlassende Gier nach anderen Frauen. [...] Ich eröffne Ihnen erste Anzeichen von Einsamkeit. [...] Ich eröffne Ihnen meine Sehnsucht [...] Ich eröffne Ihnen mein Überleben. [...] Vorhang auf! (Turrini 2006, S. 9ff)

a b e r  
s p r i c h  
n u r e i n  
w o r d

Abb. 2: Brottrager, o. T. 2018



## 2. Sprachkunst

Unter Sprachkunst wird hier jene künstlerische Praxis verstanden, welche nicht nur mit sprachlichen Mitteln, also Buchstaben, Wörtern, Sätzen, Texten arbeitet, sondern in visueller als auch akustischer Ausformung das typische Umfeld der Literatur verlässt und in jenes der bildenden Kunst eintritt. Ungeachtet dessen, dass Gattungsbezeichnungen zur „Hinfindung“ zur Kunst oft wenig beitragen, wird darauf hingewiesen, dass bei vielen Kunstwerken verschiedene Medien und Produktionsweisen hineinspielen, hineingelesen werden können oder nicht, und dass es gerade diese Hybride sind, welche Sprachkunstwerke darstellen. Hybride, die nicht nur die Gattungsgrenzen von bildender Kunst und Literatur, sondern auch von Kunst und Leben verwischen und verfransen.

# Bastard

Die Abgrenzung dieser Art von Sprachkunst zur Literatur ist in vielen Fällen schwierig oder nicht möglich. Falls möglich, so am sinnvollsten durch den Ort der Präsentation und der Verhandlung. Grob gesprochen präsentiert sich Literatur in Literaturhäusern und in Buchhandlungen, und Sprachkunst in Galerien oder Museen bzw. im öffentlichen Raum. Der Sprachkunst, der bildenden Kunst zugeordnet, haftet demnach das Museale, das räumlich Präzentierte, das Theatralische und Szenische an. Dem

musealen Aspekt der bildenden Kunst steht der relativ private Umgang mit Literatur gegenüber. Literatur wird zwar präsentiert im Rahmen von Buchpräsentationen oder auch im Handel, der „Konsum“ ist aber im privaten Raum, ja sogar im intimsten Raum des eigenen Schlafzimmers möglich. Ebenso konträr wie der Ort der Präsentation ist auch die Möglichkeit des Erwerbs. Wo Literatur relativ erschwinglich ist für einen Großteil der westlichen Bevölkerung, bleibt bildende Kunst einer kleinen vermögenden Bevölkerungsschicht als Besitztum vorenthalten (siehe auch: Gespräch mit H. Steinfest). Das Sprachbild scheint sich der Exklusivität und damit dem Besitzanspruch zu entziehen, da es stets auch auf etwas außerhalb von sich selbst verweist; und damit ist nicht eine Autorin gemeint, sondern mögliche Gebrauchsformen in wechselnden Kontexten. »Es gibt kein Subjekt, *es gibt nur kollektive Aussageverkettungen* [...]« (Deleuze/Guattari 1976, S. 27), meinen etwa Deleuze und Guattari in Bezug auf »kleine Literaturen«, die zwar stets von Einzelnen berichten und berichtet werden, aber dennoch abseits tradierter, klassischer Geschichts- und Geschichten-Produktion geradezu ein Paradigma eines Kollektivs verkörpern, das sich aus vielen Stimmen zusammensetzt. Anders als in der Literatur ist aber die äußere Form des Sprachbildes entscheidend, sie ermöglicht erst die angestrebte Anschauung, welche im Verbund der klassisch literarischen Erzählstruktur nicht in dieser Form möglich ist. Die Sprachkunst hat verschiedene Territorien, verlässt jenes der Literatur zugunsten jenem der bildenden Kunst und vor allem des öffentlichen Raumes. Der öffentliche Raum wird zum genuinen Ort des Sprachbildes, weil Sprache und ihre Schablonen nur in der Anschauung, im Dialog und der zwischenmenschlichen Verhandlung weich sind, und weil Sprache als „immaterielles Material“ per se öffentlich ist.

Wenn man sagen kann, daß der literarische Zeugnischarakter des Gedichts das Poetische in so etwas wie historische

Materialität verwandelt, das, woraus die wahre Materie der Geschichte besteht, dann müßte man in der Gegenwart diese sprachliche Materialität selbst erkennen, die heute noch möglich machen könnte, so etwas wie eine literarische Redeweise zu behaupten. (Heissenbüttel in: Mon 1973, S. 259)

Die »historische Materialität« des Poetischen wird von Mon und Heissenbüttel in deren *Antianthologie. Gedichte in deutscher Sprache nach der Zahl ihrer Wörter geordnet* neu bewertet. Eine neue Form von Materialität wird sichtbar, wenn Texte nicht nach klassischen Methoden wie Chronologie oder ihnen zugewiesenen Themenfeldern sortiert werden. Die Form, das Material dominiert die Idee und den Inhalt. Inhaltlich lässt sich Literatur von Sprachkunst, wie hier definiert, kaum unterscheiden. Auch die Distanz zu Alltags-, Wissenschafts- und Jargonsprache wird durch deren Miteinbeziehen in die Sprachkunst aufgeweicht und durch *in-Anspruch-nehmen* überwunden. In der Sprachkunst ist Sprache Material und Bedeutung zugleich, sie wird im jeweiligen Medium zusammengeführt und ausgedrückt. Das führt auch dazu, dass weitere Medien notwendig werden können, um den entsprechenden ästhetischen Rahmen für das Sprachkunstwerk zu schaffen. Anders als die Literatur kann die Sprachkunst den Raum des Buches und der Rede durchbrechen und neue Orte für sich in Anspruch nehmen. Dadurch wird der sprachliche Ausdruck aus seiner festen Schablone gelöst und kann in einer anderen Umgebung weich werden. Und Poesie kann – als bereits „verdichtete“ Sprache – in der Sprachkunst weiter verdichtet werden, destilliert und kristallisiert bis zum einzelnen Satz, Wort, Buchstaben. Sprachkunst versucht stets beides zu sein, abstrakt und konkret, losgelöst von normativem Kontext und Gebrauch und einen neuen Zusammenhang anzubieten.

»Aber am Ende muss das Bild in seiner Zeit wirken und nicht als in Worte übersetzbare Metapher gelesen werden können.

Diese Vagheit und Präzision zusammen nennt man Malerei.« (Richter, 2012, R12) Ähnlich wie die Malerei in diesem Zitat nicht in Sprache übersetzt, sondern für sich funktionieren muss, verhält es sich mit den Sprachbildern. Sie können nicht in äußerliche, visuell sichtbare Bilder übersetzt werden, übersetzen sich aber durch sich selbst in ein inneres Vorstellungsbild. Dieses ist aber in jeder Betrachterin angelegt und mit verschiedenen Schablonen besetzt; das soziale Umfeld der Betrachterinnen prägt (*hart*) oder gestaltet diese Vorstellungsbilder. Der scheinbaren Präzision der sprachlichen Zeichen sind die höchst individuellen Vorstellungsbilder (*weich*) jeder einzelnen Betrachterin ausgeliefert und zugleich zu Diensten. Die Arbeit der Sprachkünstlerin kann insofern mit der Arbeit einer Übersetzerin verglichen werden: Für Sachverhalte werden sprachliche und bildliche, also *sprachbildliche* Äquivalenzen gesucht, die natürlich nie den tatsächlichen Sachverhalt, sondern eine möglichst offene Annäherung darstellen. Es wird nach der *Botschaft* gesucht *im Rauschen*, nicht nach Information. Über-setzen kann die Sprachkünstlerin also in mehrfacher Hinsicht: von einer Öffentlichkeit in eine andere. Das kann eine Übersetzung in eine andere Sprache und deren Sprechweisen bedeuten (was immer auch eine Transformation darstellt, der Deewansche „Translationsmuskel“ ist gefragt), aber auch eine sprachimmanente Übersetzung in materieller Hinsicht, durch die Verschiebung des Sprachmaterials. Anagramme, Lipogramme oder jede Art spielerischer Verwendung des (Sprach-) Materials werden zu einer Form des Übersetzens, das dann die Basis bzw. den Überbau des Sprachbildes bilden kann. Ebenso können Textteile in andere Umfelder übersetzt werden, z. B. in Form von Performances, Elementen des Theaters, Illustrationen, Projektionen oder musikalische Darstellungen. In diesem Sinne kann Sprachkunst als interdisziplinäre Schnittstelle fungieren, sowohl zwischen künstlerischen Disziplinen, aber auch zwischen verschiedenen Sprachen und Sprechweisen, etwa zwischen Wissenschaft und Kunst, jeweils dort, wo ein

Über-setzen notwendig wird. Das Sprachbild kann durch seine „Mehrbegrifflichkeit“ Brücken zwischen Disziplinen und Sprechweisen schlagen. Die Weichheit oder das Rauschen von Begriffen mit vielen Bedeutungen vervielfacht deren Einsatzbereiche und Erscheinungsorte. Das italienische Wort *tempo* etwa kann Wetter, Geschwindigkeit, Zeit, Rhythmus bedeuten. Das deutsche Wort *Übersetzung* wird neben der hier bereits verwendeten Bedeutung auch im technischen Bereich verwendet. Dort gibt Übersetzung das Verhältnis vor, in welchem die Kraft von der Quelle auf das Ziel übertragen wird. Die Übersetzung ist das *Verhältnis*. Bei einer Gangschaltung etwa ist das Verhältnis veränderbar. Ist die Übersetzung nicht passend, könnte der Motor des Autos zu ruckeln beginnen, oder beim Fahrrad das Pedal entweder durchtreten oder kaum noch zu bedienen sein. Die Übersetzung von Motor (Kraft) zu den Rädern passt nicht, wenn der falsche Gang eingelegt ist. Die Schaltung muss bedient werden. Die Schaltung erinnert an das eingangs erwähnte Bild der Instanz, welche unsere Sprache durch die unterschiedlichen Sprechweisen navigiert. Erst wenn „man sich im Ton vergreift“, wird diese sichtbar, die Übersetzung „passt nicht“, das *Verhältnis wird sichtbar*. Verhältnis ist Beziehung, Beziehung zwischen Form und Inhalt, *Dazwischen*.

Denn die Maschine ist Verlangen: nicht als Wunsch *nach* Maschinen, sondern weil das Verlangen immerfort Maschinen in der Maschine bildet, weil es ständig neue Räder neben den alten erzeugt, unaufhörlich, auch wenn es manchmal so scheint, als ob diese Räder schlecht oder gar nicht zusammenpaßten. Es sind die Verbindungen, die im Verlangen Maschinen bilden, all jene Konnexionen, denen die Demontage folgt. (Deleuze/Guattari 1976, S. 113)

Ich sehe das Verlangen unterhalb des Wunsches und der Sehnsucht angesiedelt, da das maschinische Verlangen, ähnlich der

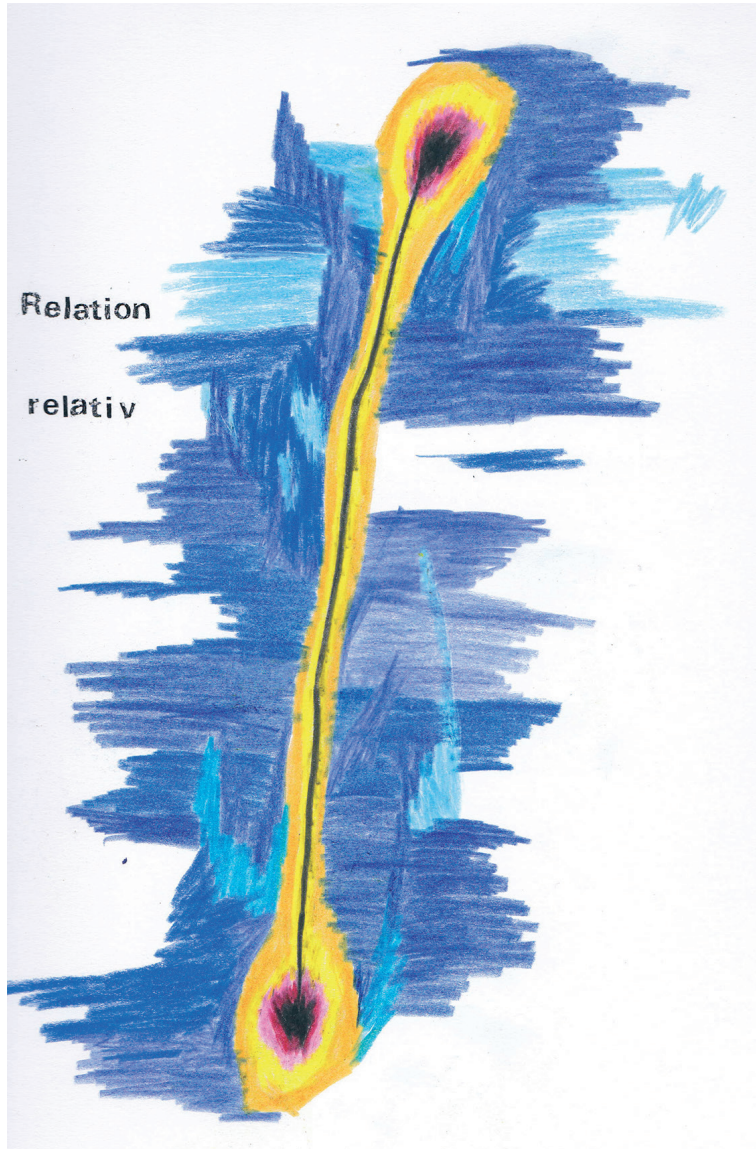


Abb. 3: Brottrager, *Relation relativ* 2017

Autonomie eines Muskels, stets auch unwillkürlich funktioniert. Analog ist die Übersetzung, ein Verhältnis, ein Wesen zwischen zwei Punkten, das auch für sich existiert, wie ein Tier, das wild bleibt und vielleicht zwar zahm, aber eigenständig agierend als *Dazwischen* lebt, unterhalb, eigenständig, autonom. Vom Dazwischen zum Verhältnis zum Verlangen: Der Prozess ist unterhalb oder außerhalb von Inhalt und Form, er ermöglicht der Sprachkunst die fortwährende Verkettung von Sprechweisen und Sprachformen, Ortswechsel und dialogische Öffnungen des künstlerischen Feldes. In diesem dominiert scheinbar oft die Form über den Inhalt. Der Inhalt ist bestenfalls ein kleiner Teil der Form. So operiert die Sprachkunst über die Formen zu den Inhalten (und nicht umgekehrt). »Denn dass Verlangen ist nicht Form, sondern unbegrenzter Fortgang, Prozeß.« (Deleuze/Guattari 1976, S. 14)

## 2a. „Da würde ich eine weiche Technik bevorzugen“

Gespräch mit Heinrich Steinfest  
Inzersdorf, 4.8.2017

*Denken Sie darüber nach, welcher Leser die Geschichte wie empfindet, oder gibt es nur das Publikum oder den idealen Leser?*

HS: Ich denke, es hat sich sehr gewandelt. Als ich meine ersten Bücher geschrieben habe, ich möchte nicht sagen, es war mir scheißegal, aber da habe ich anders gearbeitet. Ich habe erstens einmal kaum überarbeitet. Ich habe die Geschichte geschrieben und gesagt, die Geschichte ist wie sie ist, und die Ideen, die ich dazu habe, die sind so. Und ich habe wenig überarbeitet. Das hat sich ganz stark gewandelt. Also ich tu zwar die Geschichte nicht umschreiben, sondern einzelne Passagen immer und immer wieder überarbeiten. Da geht es einerseits um eine Eleganz, oder um einen Witz, oder es geht darum, dass eine Pointe funktionieren soll. Oder, was mir am wichtigsten ist, dass ein Bild funktionieren soll. Aber, und das war ja die Frage, wie empfindet das der Leser? Mir ist schon eine Verständlichkeit des Textes sehr wichtig geworden, ohne aber Abstriche zu machen in Bezug auf das, was für mich wichtig ist und was mir Freude bereitet. Es geht also nicht darum zu sagen, ich will die Geschichte so einfach wie möglich halten, damit jeder Trottel das versteht. Aber mein Publikum will ich nicht unnötig verwirren. Um es ganz banal zu sagen: Wenn ich das Gefühl hab, ein Satz ist sehr lang, und in dieser Länge auch irgendwie schwer nachzuvollziehen, dann werde ich bemüht sein darum, dass ich, indem ich zwei Sätze daraus mache, die Syntax einfach anders gestalte, das lesbarer zu machen. Aber natürlich nicht in dem Sinne, dass ich versuche möglichst einfache Bilder zu entwickeln,



weil mein Ehrgeiz immer war, Bilder zu schaffen, die neu sind. Wo man auch im positivsten Sinn drüberstolpert, wo man sagt: So habe ich das noch nie gehört. Oder: So habe ich einen Tisch noch nie beschrieben bekommen. Da mag auch sein, dass man einen Absatz zweimal lesen muss. Das finde ich, bei allem Bedürfnis nach Lesbarkeit eines Textes, nicht schlimm, wenn ein Leser bei einem ungewöhnlichen und neuen Bild ein bisschen Zeit braucht. Mir geht es ja auch so. Die Qualität von Büchern, die ich liebe, besteht nicht darin, dass ich sie im Sinne eines Pageturners besonders schnell lesen kann, oder dass hier lauter Sätze vorkommen, die mir überhaupt keine Probleme bereiten. Das ist für mich keine Qualität, zu sagen, das ist so simpel, dass es mich nicht anstrengt und mich nicht provoziert. Aber ich will auch nicht, dass jemand nach einer Seite überhaupt nicht weiß, worum es dabei geht. Ich schreibe ja Erzählungen, und da ist es wichtig, dass so ein Fluss entsteht, der den Leser in die Geschichte hineinzieht. Würde ich Lyrik machen, dann würde ich wahrscheinlich anders herangehen, und dann hätte ich vielleicht auch ganz andere Ansprüche. Aber bei der Erzählung und beim Roman ist es mir schon wichtig, dass meine Leser da hineingezogen werden und dann in dieser Geschichte auch drinnen sind. Allen kann man es nicht recht machen, das habe ich schon aufgegeben.

*Ich habe drei Sprachbilder aus Ihrem ersten Cheng-Roman mitgebracht. Bei diesen Sprachbildern handelt es sich um Sätze, die ich rausschreibe und einrahme. Können Sie diese Auffassung von Sprachbildern nachempfinden oder haben Sie von Sprachbildern eine andere Idee als jene, die ich eben beschrieben habe?*

HS: Was mich freut, ist, dass ich immer wieder von Lesern höre – auch von denen, die mit mir auch ein Problem haben –, dass sich Leute einzelne Sätze aufschreiben. Ich habe auch schon gehört, dass sich Leute irgendwelche Sachen im Büro aufhängen, weil das irgendwie zu einer Situation passt, die sie z. B. mit ihrem Vorgesetzten haben. Das freut mich erstens, weil ich an diesen Sachen sehr hart arbeite, an diesen Bildern.

Ich finde es schön, wenn ein Satz ein Bild hervorruft. Das können durchaus unterschiedliche Bilder sein, das hängt sicherlich vom Leser ab. Aber dass so etwas überhaupt passiert! Dass der eine Satz, oder ein Absatz so herausleuchtet aus dem Text. Indem er herausleuchtet, macht er dasselbe, was Sie jetzt gemacht haben, indem Sie das eingerahmt haben. Das ist ein ähnliches Prinzip. Es wäre auch schön, wenn das möglich wäre, dass manche Sätze tatsächlich zum Leuchten anfangen. So wie ich mir gewünscht habe, dass bei manchen Sätzen eine Musik dazu erklingt.

*Aber müssten dann nicht bei jedem Leser andere Sätze zu leuchten beginnen? Und das tut es ja sowieso ...*

HS: Eben. Weil das wäre ja nicht so schön, wenn der Autor das vorgibt, und seine Lieblingssätze aufleuchten, die vielleicht nicht jene sind, die der Leser favorisiert. Vor dem inneren Auge des Lesers leuchtet es auf, aber es wäre schön, wenn ein Buch so sensibel wäre, das Gefühl des Lesers wahrzunehmen und dann, ich würde sagen, zu erröten. Das ist eine schöne Vorstellung, ein sensibles Buch zu entwickeln, das in eine Interaktion mit dem Leser tritt.

*Das geht wohl aber über das hinaus, was wir uns unter Kindle und iPad vorstellen. Es ist nicht ganz unvorstellbar, dass das in hundert Jahren möglich sein wird, dass man nicht mehr selbst anstreichen muss in den Büchern.*

HS: Es ist immer die Frage, was an solchen Entwicklungen bedauernd ist, weil etwas anderes verlorengeht. Und das tut es ja immer. Ich bin kein Maschinenstürmer, dass ich das alles negativ empfinde. Für mich als Autor hat der Computer große Vorteile gebracht. Das Schöne aber ist, dass ich die Geschichte immer noch selbst entwickeln muss. Und das ist gut so, denn ich möchte kein Programm, das mir sagt, was ich schreiben soll. Denn dann braucht es mich nicht, wenn die Maschine das alleine macht. Aber wenn ich an die Korrekturgeschichte denke, ich habe noch mit Tippex ... aber das Schöne ist, ich muss trotzdem eine Geschichte erfinden. Das nimmt mir niemand ab, und Gott sei Dank nimmt mir das

niemand ab. So wird es auch immer bleiben: Es wird einen Leser brauchen, in dessen Kopf Bilder entstehen. Die werden nur in seinem Kopf entstehen. Sollte es eine künstliche Intelligenz einmal geben, die in der Lage ist, Literatur nicht nur zu lesen, sondern zu empfinden, und Emotionen zu entwickeln, fände ich das nicht schlecht! In vielen Science-Fiction-Romanen, wo künstliche Intelligenzen, wo Androiden eine Rolle spielen, ist es oft so, dass das eigentlich die sind, sozusagen, die noch die Poesie vertreten. In diesen Dystopien – *Bladerunner* als berühmtestes Beispiel – also eine sehr entmenschlichte, von der Poesie befreite Welt, wo es dann die Androiden sind, die sich so eine poetische Kraft zurückerobern. Und weil sie dadurch auch so stark zum Menschen werden. Der Android will ja diese menschlichen Züge entwickeln.

*Sprachbilder können kleiner sein oder größer, wenn es ein ganzer Absatz ist. Ich frage mich, wie weit der Rahmen eines Sprachbildes geht, wie komplex kann es werden?*

HS: Die Geschichte selbst ist ja wahrscheinlich die Aneinanderreihung von Sprachbildern. Das Interessante an dem einen Sprachbild, das man heraushebt, ist, dass man es der Geschichte entnimmt, und noch stärker für eigene Zwecke einsetzt. Deshalb habe ich das Beispiel gebracht: Solche Sätze werden vielleicht mal an eine Wand geschmiert, oder sie werden zitiert. Wenn jemand etwas aufschreibt und zu jemandem sagt: „Ich habe da etwas gelesen. Erinnerst dich das nicht auch an was Bestimmtes, was wir erlebt haben?“ Oder dass man das auch jemandem an den Kopf wirft und ihn damit versucht zu ärgern. Dass man sagt: „Schau, da hat jemand was geschrieben, das passt so auf dich! Genau so bist du!“ Es geht ja darum, dass so ein Satz einerseits ein Bild evoziert, aber natürlich auch ganz stark eine Emotion. Und dass er etwas auf den Punkt bringt, dass etwas wirklich stichhaltig ist, aber, und das ist halt mein Ehrgeiz, dass es neu ist. Da wird es aber so schwierig, weil ich will ja nicht sagen, dass etwas, nur weil es neu ist auch gut ist. Ich habe oft Sätze, oder ich sage lie-

ber dazu *Bilder*, die ich verblüffend finde, aber dann trotzdem feststelle, es ist nicht stimmig. Es müssen Bilder sein, wo der Leser – selbst wenn er vielleicht im ersten Moment irritiert ist, aber er bleibt dadurch ja auch dabei stehen – dann aber vielleicht beim zweiten Lesen feststellt: Ja, stimmt. Das ist für mich immer ein totales Lob, wenn Leute sagen: „Wissen Sie, im ersten Moment habe ich mir gedacht: Was soll das? Und dann, ja es ist neu und ungewöhnlich, aber es passt: so ist Regen, so schmeckt Salz, so fühlt sich eine Stichwunde an.“ Aber es sind nicht Phrasen, die man irgendwo schon mal gehört hat. Also ich möchte nicht mit Phrasen arbeiten, die so allgemein sind. Nicht weil ich auf Teufel komm raus exklusiv sein möchte, aber bei vielen abgegriffenen Phrasen ist es halt so, dass man drüberliest, dass man sie nicht wirklich wahrnimmt. Ich vergleiche es auch gerne mit der Malerei, also dass es in der Moderne der Ehrgeiz von bildenden Künstlern war, nicht nur *Ismen* zu entwickeln, sondern so etwas Banales wie einen Sessel, einen Apfel, Badende im Wasser, Cézanne, auf eine Art und Weise zu malen, die den Blick auf diese gewohnten Dinge revolutionieren. Ein Glas Wein habe ich schon so oft gesehen, aber Renoir hat es so gemalt, dass ich ein neues Bewusstsein entwickelt habe, was ein Glas überhaupt sein kann, oder wie ich es empfinden kann. Das würde nicht passieren, würde ich das nur in einer braven akademischen Weise beschreiben. Wie aufregend es eben ist, wenn jemand mir das auf eine neue Art und Weise zeigt. Und in der auch eine Ernsthaftigkeit steckt, die nicht nur darin besteht, „nur“ Avantgarde zu sein, sondern auch wirklich beim Betrachter etwas auszulösen. Das kann ja auch Verstörung sein.

*Aspekte beleuchten, die vielleicht schon immer da waren, aber nicht beleuchtet. Auf der Rückseite sozusagen.*

HS: Genau. Wenn es bei Lesungen um dieses Thema geht, sage ich gerne, dass ich mich mit dem Kubismus vergleiche. Dann sind die Leute im ersten Moment verwirrt, weil meine Sachen sind doch nicht kubisch. Aber ich meine damit den Blick von

verschiedenen Warten, von verschiedenen Standpunkten. Und zwar im einen und selben Moment. Ich betrachte dieses bestimmte Ding oder Objekt von vorne, von hinten, von oben und von schräg, und dann mache ich eine Figur daraus.

*Haben Sie bildende Kunst studiert?*

HS: Ich habe es nicht studiert, ich bin Autodidakt. Ich habe, nachdem ich von der Schule gegangen bin, also erst mal beschlossen, nie wieder eine Schule zu besuchen, und auch keine Kunstschule oder Akademie. Aber die ersten zehn Jahre meines Künstlerdaseins habe ich überhaupt nichts mit Literatur zu tun gehabt. Sondern nur mit bildender Kunst, angefangen von Malerei über Objektkunst und zum Schluss bin ich wieder zur Malerei zurück, weil ich bemerkt habe, dass mir das mehr liegt als das Experimentelle. Dass ich mehr ein Maler bin als ein Objektbauer oder Videokünstler.

*Wie haben Sie das als Autodidakt geschafft? Wie hat die persönliche Schule ausgesehen?*

HS: Beim Schreiben sage ich ja immer: Bevor ich Schreibender wurde, war ich Lesender. Das ist ja in der Regel so. Und bevor ich Malender wurde, war ich Betrachtender. Man hat Dank der Erfindung des Museums überall die besten Lehrmeister. Ich bin in Wien, ich kann in das Kunsthistorische gehen. Ich bin damals viel ins Zwanz'ger Haus gegangen, in die Albertina, das Palais Liechtenstein, die Wiener Schule des Phantastischen Realismus hat mich damals sehr angezogen.

*Haben Sie sich der Szene, oder der Berufsgruppe bildender Künstler zugehörig gefühlt?*

HS: Ganz wenig, da haben sich ein paar Kontakte ergeben. Als Autor ist es ein bisschen eine andere Situation, weil ich durch einen gewissen Erfolg halt in der Szene drinnen bin. In der Hinsicht, dass man in einem Verlag ist, und dass man Kontakte hat, z. B. in Stuttgart zum Schriftstellerhaus. Aber auch da ... ich sehe auch gar nicht ein, warum das nötig wäre. Also in meiner Freizeit umgebe ich mich mit Menschen, die mir aus verschiedenen Gründen angenehm sind und mit denen ich

gerne zusammen bin. Für mich ist es fast ein Klischee, am Abend mit Autorenkollegen saufen zu gehen. Ich weiß nicht ob ich, wenn ich in einer Firma, wenn ich bei SAP arbeiten würde, am Abend noch mit SAP Leuten zusammensitzen wollen würde.

*Im besten Fall gibt es einen Austausch über die Arbeit. Bei SAP würde man sich vielleicht über den schlechten Chef austauschen. Unter Künstlern könnte man über die künstlerische Arbeit einen Austausch suchen.*

HS: Da muss ich widersprechen. Zumindest geht meine Erfahrung in die Richtung, dass es bei den Autoren genau so wie bei SAP ist. Dass man zusammensitzt und klagt. Man redet weniger über die eigene Arbeit, sondern man redet darüber, wie blöd der Lektor ist, wie wenig Prozente man bekommen hat, dass man sich nach Verfilmungsrechten sehnt, dass man den Verlag wechseln wird, dass der Verlag einem was angetan hat. Das ist ja zutiefst menschlich und auch OK. Manchmal tut es ja auch gut, wenn man mit Kollegen zusammensitzt und feststellt, dass es bei dem anderen Verlag auch nicht besser ist. Also ich erlebe da selbst wenig Austausch. Mag sein, dass es in der bildenden Kunst ein bisschen stärker ist.

*Ich glaube auch, es geht in Richtung Jammern. Aber – wenn es heutzutage noch so ist, dass man ein Atelier hat – es ist vielleicht „augenscheinlicher“, über eine Arbeit im Atelier zu sprechen, weil man sie eher sehen kann als über ein Manuskript, das man ja nicht mit einem Blick erfassen und besprechen kann.*

HS: Es ist auch etwas anderes, wenn ich jemanden habe, mit dem ich zusammenarbeite. Also meine Erstleserin zum Beispiel. Meine Lebensgefährtin ist meine Erstleserin und die schreibt auch selbst und hat einen Bezug zur Literatur, und ich brauche eine erste Meldung, eine erste Reaktion, um vielleicht frühzeitig Fehlentwicklungen zu bemerken. Die man selbst, weil man natürlich eine zu geringe Distanz hat, übersieht.

*Das fand ich vielleicht das Beste am Kunststudium: dass sich jemand eine Stunde Zeit nimmt, um sich kritisch mit deiner Arbeit auseinanderzusetzen*

*zen. Und nicht aus Nettigkeit, wie vielleicht der Nachbar oder die Freundin, sondern bestenfalls aus einem Interesse an der Sache.*

HS: Das habe ich natürlich durch einen Verleger, einen Lektor, einen Agenten möglicherweise. Mir gefällt ja der Betrieb, also der Literaturbetrieb, wesentlich besser als jener der bildenden Kunst. Das ist meine ganz persönliche Meinung und Haltung. Es fängt schon mit dem Produkt selbst an. Ein Bild braucht, aus rein existenziellen Gründen, einen Sammler, einen Käufer, ein Museum, das es ankauft. Bei einem Buch habe ich diese wunderbare Möglichkeit der Vervielfältigung. Ich habe einen Text geschrieben, der mehrere tausend Menschen erreicht und für die dieses Produkt erstens erschwinglich ist, und es aber vor allem auch nicht diesen direkten Kontakt braucht. Du bist ja als bildender Künstler mehr oder weniger gezwungen, in sehr direkten Kontakt mit den Rezipienten zu treten. Es ist alles kleinteiliger, du hast die Vernissage, du hast den Sammler, der kommt und sich das anschaut. Und ich bin in erster Linie konfrontiert mit den Verlagsleuten, und das ist eine vergleichsweise sachliche Angelegenheit. Der Lektor will, dass der Text seine Schwächen verliert, die Korrektur will, dass keine Fehler drinnen sind, die Leute, die die Covers machen, haben kommerzielle Überlegungen. Aber das finde ich eigentlich nicht schlimm. Ich muss mich da gar nicht so einbringen. Ich kann mich einbringen, wenn ich sage, dass ich da mehr mitreden möchte.

*Aber man liefert sich vielleicht weniger direkt aus.*

HS: Ja, auf jeden Fall. Das tut man natürlich auch ein bisschen, wenn man zu Lesungen geht.

*Dieser direkte Kontakt mit dem Publikum ist aber wahrscheinlich schon das, was einen besonderen Moment für den Künstler darstellt. Ich stelle mir vor, dass es das ist, warum Lady Gaga auf die Bühne geht.*

HS: Da ist schon ein Unterschied. Leute, die auf der Bühne stehen, also Schauspieler, Sänger, die Performer, die darstellenden Künstler, entwickeln ja ihr Produkt, um es vorzutragen. In der Literatur ist das ja eine komische Sache geworden. Im deutschsprachigen Raum ist die – etwas despektierlich –

Wasserglaslesung üblich geworden, wobei einige Autoren auch schon in Richtung Performance gehen, weil sie sagen, wenn ich schon auf der Bühne stehe, will ich auch Action. Man schreibt – das ist eine relativ einsame Angelegenheit. Und in der Regel ist der Autor nicht der geborene Schauspieler, und er ist auch kein Sprecher. Ein Teil der Autoren liest ja auch katastrophal. Offensichtlich gibt es beim Publikum das Bedürfnis, Autoren, die man schätzt, zu sehen und zu hören. Auch wenn sie schrecklich lesen. Da geht scheinbar ein bisschen Magie davon aus, dass das Original, der Autor dort sitzt und man es auch hören kann. Das Vergnügen ... weiß ich nicht. Vorlesen oder Vortragen ist eigentlich genau das Gegenteil von dem, was ich gerne mache. Ich bin nicht gerne auf der Bühne und das ist auch nicht mein Beruf, weil du willst schreiben und nicht schauspielern oder sprechen. Aber wenn man es macht, muss man sich irgendwann überlegen, wie man es macht. Weil ich will ja mein Publikum nicht quälen. Ich muss kein großer Schauspieler werden, und es wirkt auch gar nicht gut, wenn Autoren so theatralisch auftreten. Aber ich muss schon auch an meiner Sprache arbeiten. Der Text soll nicht unverständlich sein und er soll auch einen Charme haben. Am Anfang habe ich mich hinter meinem Buch versteckt, also ich habe das Buch so gehalten, dass ich niemanden mehr sehen musste, und habe runtergeratscht. Irgendwann kommt der Moment, wo man es auch ohne Moderator hinbekommen muss, mit den Leuten zu reden. Das kommt natürlich viel besser an, als wenn ich mich hinsetze und sofort zum Lesen anfangen, wenn ich also zu reden anfangen und zuerst zum Publikum Kontakt herstellen. Es kommt immer ganz gut an, wenn man da durchaus über seine Ängste redet und über die Probleme, die man hat. Das ist für mich fast etwas Therapeutisches, ich mache die Angst zum Thema, die ich habe vor dem Publikum und auch natürlich vor der Kritik. Man ist ja schon auch sehr empfindlich und angreifbar. Man kriegt das Lob, aber man muss sich ja auch anhören, wie beschissen und blöd das ist und was man



alles falsch gemacht hat. Aber zum Beispiel bei den Franzosen, meine Bücher werden auch ins Französische übersetzt, gibt es kaum Lesungen. Da haben sie wieder etwas anderes, da gibt es so Konfrontationen. Da wird nur geredet, aber da wird nicht vorgelesen aus dem Buch. Das macht nur das Goethe Institut, wenn ich in Paris ins Goethe Institut komme, gibt es eine klassische deutsche Lesung. Aber in einer Buchhandlung in Frankreich setzt man sich hin und redet oder wird vom Buchhändler, Moderator oder Publikum gefragt.

*Ist das angenehmer?*

HS: Ja und nein. Auf der anderen Seite muss ich sagen, auf meinen Text kann ich mich verlassen, wenn ich gute Textstellen ausgesucht habe. Die besten Lesungen hat man immer zum Schluss, weil da habe ich schon verschiedene Textstellen ausprobiert. Die ersten Lesungen sind immer ein bisschen schwierig, obwohl ich vorher genau überlegt habe, welche Stellen sich gut eignen könnten. Das Selbstbewusstsein habe ich nicht, wie manche Autoren, die einfach die ersten zehn Seiten lesen, und dann sollen die Leute den Rest lesen. Ich suche Stellen aus, die gut als Passage funktionieren. Aber manchmal braucht es doch einige Lesungen, um draufzukommen, was passt und was nicht so passt.

*Man sieht ja dann, wo die Lacher sind, oder wo die Leute mit dem Handy spielen.*

HS: Man kommt sich dann auch ein bisschen lächerlich vor, wenn man draufgekommen ist, dass, vor allem nicht beim Lesen, sondern beim Reden, etwas besonders gut ankommt, man das jedes Mal macht, als wenn es spontan wäre. Dann kommt man sich wie ein Betrüger vor. Aber das ist auch ganz stark, wenn man mit einem Moderator etwas macht, dann wiederholt sich das natürlich auch. Die erfinden nicht jedes Mal die Welt neu, und das Buch auch nicht. Um das abzuschließen: Es ist etwas, was ich tue, in gewissem Rahmen, nicht zu viel. Weil ich bewege mich schon gar nicht gern. Ich bin nicht gern unterwegs und ich finde das schon anstrengend. Ich kann es

nicht ändern, ich habe immer wieder Ängste, was alles schief gehen könnte. Die Aufregung ist sehr groß und die Angst vor Blamage.

*Interessant. Und das, obwohl Sie schon großen Erfolg mit Ihren Büchern erreicht haben.*

HS: Ich habe das Gefühl, dass das bleibt. Ich habe es auch akzeptiert, ich dachte auch, es würde mal vorbeigehen. Es ist eine Frage der Routine. Die Routine ist auch da, die zeigt sich darin, dass man nicht mehr nur ins Buch schaut, sondern auch mit den Leuten redet, und vielleicht anders betont als noch vor ein paar Jahren, weil man auch das Sprechen gelernt hat.

*Aber es ist noch immer kein Hochgenuss.*

HS: Es ist kein Hochgenuss und ich bin nicht die Bühnensau. Es gibt natürlich auch Autoren, die blühen auf, oder wenn die Kamera da ist oder so. Ich finde es anstrengend und ich bin immer froh, wenn es vorbei ist. Dann ist schon auch eine Euphorie da, aber es ist eher die Euphorie von jemand, der überlebt hat, und nicht jetzt das Schönste im Leben gemacht hat.

*Ich möchte nochmal auf die bildende Kunst zurückkommen. Wenn man dem Bild, das in „bildend“ steckt, folgt: Wäre dann jede Bilder produzierende Tätigkeit, also auch die des Schriftstellers, bildend?*

HS: Wie ist denn *bildend* zu verstehen? Von Bildung?

*Ich bin vom Bild ausgegangen.*

HS: Von der Sprache finde ich das ganz interessant. Bilder bilden ja auch.

*Anschaunungen können auch sprachlich sein, geben aber auf etwas Visuelles zurück. Also ist Schauen auch Wissen, oder Denken.*

HS: Es sind ja immer Bilder. Wir lesen ja einen Roman nicht wie eine mathematische Formel.

*Wir lesen ein Bild nicht wie einen Text, oder eine Malerei.*

HS: Ich würde schon sagen, dann steht über allem das Bild. Ich würde es gerne so vergleichen: Der Roman ist ein bisschen wie ein Film, und der Satz ist ein bisschen wie ein Bild, wie ein Gemälde. Darum kann man ja den einzelnen Satz auch gemäldehaft herausheben und einrahmen oder unterstreichen, oder in

dem Sinn grafisch verstärken. Und das Ganze gibt einen Film, und ein Film ist ja nichts Anderes als viele Bilder in der Kette. Wenn das Bild beim Leser nicht entsteht, passiert genau das Unglück, dass jemand sagt, ich will ein gewisses Buch nicht fertig lesen, weil es mir nichts gibt. Das passiert ja durchaus auch bei Büchern, von denen wir wissen, dass sie wichtig sind oder es tatsächlich spüren, dass sie wichtig sind. Für mich ein Beispiel ist *Ulysses* im Vergleich mit dem *Mann ohne Eigenschaften*. *Ulysses* ist ein Buch, in das ich nie reingefunden habe, wo sich keine Bilder bei mir eingestellt haben. Dass das ein großer Autor ist und große Literatur, das meine ich nicht nur, weil mir das die Literaturgeschichte sagt, sondern das meine ich zu spüren und zu ahnen. Aber es stellen sich keine Bilder ein. Und ganz anders geht es mir bei dem ähnlich schwierigen, voluminösen Werk *Der Mann ohne Eigenschaften*, wo ich von Anfang an in dieser Geschichte drinnengewesen bin. Manchmal habe ich mich gefragt, ob es damit zusammenhängt, dass mir der da beschriebene Kulturkreis so nahe ist. Dass mir die Figuren vielleicht näher sind, oder ist es vielleicht doch die Sprache an sich? Aber da entwickle ich Bilder, und wenn ich Bilder entwickle, bin ich in der Geschichte drinnen, und wenn ich in der Geschichte drinnen bin, dann mache ich mir überhaupt keine Gedanken mehr darüber, was das ist, oder was es für einen Wert besitzt. Sondern *ich vergesse mich*, ich bin ja dann nicht ein bewusster Leser, sondern ich bin *mitten-drinnen*. Ich bin wahrscheinlich mit einer Figur stark verbunden, oder mit einem mir dargestellten Zustand stark verbunden, den ich vielleicht aus eigener Anschauung gut verstehe. Das Tolle an Literatur ist ja nicht, dass hier etwas beschrieben wird, das ich nicht kenne. Man beschreibt ja in der Regel Dinge, die real existieren, aber indem ich ein neues Bild schaffe. Oder indem ich ein Bild schaffe, das ich nicht kenne, z. B. eine Landschaftsbeschreibung von Gegenden, die man eben nicht kennt. Das kann ja nur funktionieren, wenn der Autor das in einer so intensiven, glaubwürdigen, fantasiereichen Weise beschreibt, dass diese Insel, die ich nie gesehen habe, plötzlich sehr deutlich vor mir steht. Selbst

wenn sie nicht so aussieht, ist doch viel wichtiger, dass das Bild so stark ist. Ich wäre wahrscheinlich nicht enttäuscht, wenn ich eine Landschaftsbeschreibung von jemandem lese, und dann komme ich an den Ort, und naja, so toll ist der dann gar nicht.

*Also der Inzersdorfer Friedhof entspricht ziemlich meinem Bild aus Ihrem Buch. Aber dann bedeutet das, dass die Grenze zwischen Literatur und bildender Kunst vielleicht dort verläuft, wo das Bild eine gewisse Größe, ich will es nicht mit Komplexität verwechseln, denn auch scheinbar einfache Bilder können eine große Komplexität aufweisen, also eine gewisse Größe übersteigt? Wenn bildende Künstler mit Sprache arbeiten, z. B. Jenny Holzer, dann ist der Umfang der Sprache, die gezeigt wird, beschränkt.*

HS: Bei konzeptuellen Arbeiten, wie zum Beispiel bei dem Japaner mit den Jahreszahlen auf den Leinwänden, wird die Sprache, oder eigentlich die Schrift, zum Ornament. Bei Jenny Holzer würde ich sagen, da steht ja der Satz im Mittelpunkt und wird vom Bild ergänzt oder umgekehrt. Aber da ist es schon eine Symbiose von Bild und Text.

*Wäre für Sie das ein Argument dafür, dass es der bildenden Kunst und nicht der Literatur zuzuordnen ist? Diese Symbiose von Bild und Text und weil es ein Satz ist und kein längerer Text?*

HS: Das ist eine kunstwissenschaftliche Frage. Ist das jetzt ein Bild mit einem Text oder ist das ein Text, der mit einem Bild bereichert wird. Ich würde das traditionell schon eher der bildenden Kunst zuordnen.

*Ich glaube, dass die Unterscheidung schon auch in der Art der Präsentation liegt. Ein Buch wird üblicherweise nicht aufgehängt. Der Betrachter muss anders herangehen.*

HS: Das ist richtig. Das Museale. Das ist auch etwas, wo ich gewisse Probleme mit der bildenden Kunst habe. Weil sie notwendigerweise so oft diese museale Erhöhung braucht. Aber dann gehen wir natürlich anders heran. Bei einem Buch, und sei es ein kleiner Lyrikband, bin ich in der Regel mit dem Text alleine.

*Das ist auch noch ein wichtiger Punkt, das Private und das Öffentliche bei der Betrachtung. Wenn ich ein Buch kaufe, kann ich es zu Hause lesen.*

*Wenn ich bildende Kunst sehen will, muss ich rausgehen.*

HS: Genau. Es ist die Frage, wie weit die Postmoderne in der Lage ist, den Betrachter auf so eine Weise einzufangen wie das jetzt ein Seerosenbild von Monet vermag. Da kann man sich schon verlieren darin, und da kann man auch vergessen, dass man sich in einem Museum befindet, man kann vergessen, dass man vor einem Wert von hundert Millionen steht. Das hat bei der bildenden Kunst eine ganz starke Bedeutung. *Das ist die bildende Kunst der Literatur wahrscheinlich auch ein bisschen neidig, dieses Sich-verlieren in der Betrachtung, im Lesen.*

HS: Ich finde es deprimierend, wenn Menschen in einen Ausstellungsraum gehen, und bevor sie das Bild genau betrachten, gehen sie mal zum Titel hin, in der Hoffnung, dass ihnen das hilft, oder um sich gleich orientieren zu können. Und diese Sache mit dem Wert. Das beeindruckt und verwirrt uns. Beim Buch gibt es nur den Unterschied zwischen dem Taschenbuch um neun Euro und dem Hardcover und dem Paperback dazwischen. Aber das sind sehr banale Kaufentscheidungen, ob ich warte, bis ich das als Taschenbuch bekomme, weil so wichtig ist es mir nicht, oder ich muss es sofort haben, also zahle ich die zwanzig Euro für das Hardcover. Es gibt zwar Kunst- und Literaturpreise, aber der Objektcharakter ist natürlich ein ganz anderer als bei einem Bild oder bei dem, was unter bildende Kunst subsumiert wird. Und was auch in irgendeiner Form eines musealen Rahmens bedarf, oder, wie Sie ja schon gesagt haben, ich muss es aufhängen können.

*Ich denke, es ist auch eine Formatfrage. Ein Sprachbild auf einem A4 Blatt wird als Notiz wahrgenommen. Aufgeblasen auf zwei Meter als wandfüllende „Notiz“, würde es eher als Bild durchgehen.*

HS: Das ist eine eigene Geschichte in der bildenden Kunst. Das mag jetzt sehr böse klingen. Aber ich habe manchmal den Eindruck, z. B. in der modernen Kunstfotografie, dass Fotos, die wir in kleinem Format als vergleichsweise banal empfinden würden, oder nur als Foto und nicht als Produkt der bildenden Kunst, auf zwei mal drei Meter aufgeblasen werden. Braucht

es die Größe und warum ist es so groß? Größe kann ja eine Funktion besitzen. Aber es gibt diese Größe, wo ich den Eindruck habe, dass hier Banalität aufgeblasen wird zur Bedeutung. Oder auch die Bedeutung der weißen Wand. Wenn ich mir ein Bild anschau, wo ich in das Bild eintrete, dann hat ja die Größe überhaupt keine Bedeutung. Wenn es auf eine Art und Weise gestaltet ist, die mir die Möglichkeit gibt, so wie ich es vorher beim Buch beschrieben habe, in die Geschichte hineinzugeraten, in das Bild hineinzugeraten, im Bild zu sein, in dieser Landschaft zu sein, es kann genauso gut eine Abstraktion sein, in die ich gerate. Oder nehme ich das Objekt wahr in seiner Bedeutung und kann mich dem auch nur mit einem theoretischen Wissen annähern. Es gibt Kunst, die verweigert sich vollkommen der Möglichkeit einzutreten. Da muss ich immer außerhalb stehen mit einem gewissen Wissen. Ich bin aber nicht der Meinung, dass Kunst, die man nicht versteht, Unsinn ist. Niemand verlangt, schwierige mathematische Modelle zu verstehen, ohne sich mit Mathematik beschäftigt zu haben, oder Physik, Literatur. Ich muss mich mit den Dingen beschäftigen, um sie zu verstehen. Das ist in der bildenden Kunst genauso. Dazu sind viele Leute nicht bereit, die meinen, sie gehen rein, ohne sich vorzubereiten und die Kunst soll sich verständlich machen. Aber es gibt eine Kunst, wo ich das Gefühl habe, sie verweigert mir den Zugang. Ich habe vielleicht einen Genuss dabei, indem ich das Konzept verstehe, indem ich ein bisschen was über die Hintergründe kenne oder auch sehr wohl den ästhetischen Reiz wahrnehme. Die meisten Installationen haben einen großen ästhetischen Reiz, aber ich bin nicht drinnen gewesen. Am ehesten noch in den *Fettecken*. Bei einem Satz, der als Bild, als Installation funktioniert, ist die Frage: Funktioniert das sehr stark mit der Umgebung?

*Ja, viele meiner Arbeiten sind ortsspezifisch.*

HS: Wenn ich erkenne, worum es geht, darf ich mich auch ärgern lassen. Aber es ist die Frage, wenn ich mich ärgere oder vor den Kopf gestoßen fühle, überhaupt ein Bild entstehen

kann? Oder entsteht da nicht ein Zustand? Also man kann ja auch belustigt sein, aber dadurch entsteht noch kein Bild.

*Ich glaube nun, dass Gefühle keine Bilder sind. Lessing meint im Laokoon, die Malerei erzeuge Bilder im Raum, die Schriftstellerei in der Zeit. Mir scheint, dass diese beiden Künste in Ihren Büchern zusammentreffen: Auf der Zeitachse des Romans reihen sich wie zum Trocknen aufgehängte Bilder im Raum. Beschäftigen Sie sich bei der Arbeit mit dieser Dialektik von Zeit und Raum oder Statik und Dynamik?*

HS: Überhaupt nicht. Ich mache mir wenig Gedanken. Das wird Ihnen jetzt nicht wahnsinnig helfen, aber ich habe bei der Literatur oft den Eindruck gehabt, dass ich mein Ding mache, weil ich es brauche und es will, und weil es mir wahrscheinlich den meisten Spaß im Leben macht. Irgendwann gerät man, und das ist dann ein Glück, in die Situation, dass man sagen soll, was man da gemacht hat und warum man es gemacht hat. Bei mir wurde oft die Frage des Kriminalromans angesprochen und inwieweit ich jemand bin, der an der Peripherie dieses Genres gearbeitet hat, oder es verbunden hat mit anderen Genres. Überhaupt die Frage der Genre-Literatur, die in der Zwischenzeit eben nicht mehr nur als reine Heftchen-Literatur wahrgenommen wird, und inwieweit sie Teil der Hochliteratur wird usw. Mir war von Anfang an, schon als Leser, die Heftchen-Literatur ein sympathisches Genre. Also es gibt gute und schlechte Bücher. Das Lesen von dem, was man als Hochliteratur empfindet, oder was als solche wahrgenommen wird, und das Lesen von Kriminalromanen: Ich habe beides sehr gern getan. Die Selbstverständlichkeit eines Lesers habe ich als Autor auch übernommen. Aber irgendwann muss man sich erklären und ich habe das Gefühl, man muss sich was aus den Fingern saugen.

*Nein, das müssen Sie nicht.*

HS: Das ist kein Vorwurf an Sie. Es gibt Sachen, da wäre vielleicht ein Psychotherapeut oder ein Psychoanalytiker besser als ein Literaturwissenschaftler. Um zu erklären, warum jemand auf diese Weise schreibt.

*Die Frage nach Statik und Dynamik bezog sich auch auf die bildende Kunst, wo man sich über Komposition Gedanken macht.*

HS: Wenn man ein Gefühl für Komposition hat, muss man nicht darüber nachdenken.

*Aber können Sie mit dem Laokoon-Gedanken, also das Bild ist statisch im Raum, und der Text in der Zeit, etwas anfangen?*

HS: Ja, aber das hört da auf, also ich wiederhole mich jetzt, wo ich in das Bild hineingerate. Für mich bleibt das schon eine gewisse Parallele zwischen Text und Bild: Wo ich hineingerate, ist es für mich nicht mehr statisch. Wenn ich bei einem Waldmüller hineingerate, in eines dieser wunderbaren Wachau-Bilder, dann spüre ich dieses merkwürdige Sonnenlicht, das er da einfängt, diesen warmen Wind, ich merke, wie diese Figuren sich bewegen. Ich betrachte dann irgendwie nicht mehr ein Bild, sondern ich betrachte eine Szene.

*Die Szene ist dann nicht mehr statisch.*

HS: Genau, also es gibt Bücher, da gebe ich zu, da habe ich nie aufgehört mir bewusst zu sein, dass ich lese. Das ist für mich statisch. Ich lese Sätze, die sind auch vielleicht gescheit. Wie das vielleicht auch bei Philosophie der Fall ist – obwohl ich nicht sagen will, dass nicht auch bei philosophischen Texten Bilder und Geschichten entstehen können –, gibt es Texte, die sind so theoretisch, dass ich ständig im Bewusstsein lebe, sie zu lesen und nicht zu leben. Prinzipiell stimmt natürlich diese Aussage, aber ich finde, sie wird in gewissen Situationen gebrochen, oder sie ändert sich am Rezipienten. Für den einen bleibt das eine Leinwand, an der Farbe klebt. Und auch wenn er vielleicht feststellen kann, wie schön das komponiert ist, und wie sehr hier alles stimmt oder dass hier gar nichts stimmt, aber er ist nie drinnen. Bei der Literatur seh ich es eigentlich ähnlich. Der Unterschied ist, ob man zuerst Konzepte entwickelt, oder ob man etwas von großer Spontaneität getragen macht. Bei mir beginnt die Geschichte mit dem Anfang. Sie beginnt mit dem ersten Satz, mit der ersten Idee, und was nachher kommt, ist eine Pflanze. Und das Ding wächst und mein Einfluss da-



rauf ist einerseits dadurch gegeben, dass ich der Gärtner bin, also ich gieße diese Pflanze. Andererseits habe ich die Möglichkeit nachher daran herumzuschneiden. Zu sagen, das ist zwar gewachsen, aber das nehm ich wieder raus, weil das zu viel des Guten ist und den Leser ablenkt, von dem Apfel in der Mitte, auf den ich abziele in meiner Geschichte. Aber das kommt dann nachher – darum habe ich keinen Plot.

*Funktioniert das bei der Malerei ähnlich, oder muss man hier eher komponieren?*

HS: Das ist die Frage. Bei mir war das so, und das ist vielleicht auch der Grund, dass ich zur Literatur gekommen bin, also, wenn ich es etwas spöttisch ausdrücken würde, würde ich sagen, was ich gemacht habe, war Malen nach Zahlen. Das heißt, bei meinen surrealistischen Szenen, zwar fotorealistisch gemalt, wenn da mal die Komposition gestimmt hat, dann war der Rest Handwerk – was sehr angenehm war in meditativer Hinsicht. Um die Komposition war immer ein Kampf, also wo müssen die Dinge stehen, wie müssen sie geordnet sein. Eine grafische Frage, viel radieren, und irgendwann steht das Ding. Wenn diese Komposition fertig war, konnte ich mir eine schöne Musik aufdrehen oder was auch immer, stundenlang diese Flächen ausmalen.

*Also eine ganz andere Herangehensweise. Nicht so, dass man sich am Anfang denkt, da unten muss ein roter Fleck hin und von dem baue ich dann weiter.*

HS: Ganz anders. Die Dinge müssen im Raum verteilt sein. Beim Schreiben habe ich das Gefühl ... beim Schreiben habe ich den roten Fleck unten. Und keine Ahnung, ob das endet mit einem grünen in der anderen Ecke oder was auch immer passiert. Dann kommt dazu, dass ich den Eindruck habe, dass beim Schreiben, so fiktiv meine Geschichten sind, aber solange ich am Roman arbeite fließen eine Menge Dinge ein, die ich inzwischen erlebe und erfahre. Drum habe ich beim Malen, auch wenn ich gegenständlich gemalt habe, immer das Gefühl gehabt, dass es sehr abstrakt ist, was ich tue, weil wenn

die Komposition erst mal steht, dann wird das ausgemalt. Und dann kann mich meine Mutter anrufen, oder mein Sohn reinkommen, oder die Katzen, es hat keinen Einfluss mehr. Während solange ich an einem Roman arbeite fließen eine Menge Dinge, die ich erfahre, in diese fiktive Geschichte ein. Das hat so viel mehr mit mir und mit meinem Leben zu tun, obwohl das nicht speziell autobiografisch ist. Darum habe ich als Autor viel stärker das Gefühl ein Sammler zu sein. Dass alles, was mir begegnet oder mir in die Finger kommt ... ich bin jemand, ich lese nicht ganze Bücher. Ich schlage Bücher auf, in dieser wilden Hoffnung, die richtige Seite aufgeschlagen zu haben, etwas zu entdecken, was ich gut brauchen kann. Ich sammle, und dann ordne ich im Endeffekt diese Sammlung. Diese Ordnung findet dann Niederschlag in der fiktiven Geschichte. Aber man kann ja auch ganz anders malen, man kann ja auch ganz spontan malen. Aber für mich war das so ein entscheidender Wechsel. Für mich ist das Schreiben so viel anstrengender. Jeder Satz ist eine Arbeit. Beim Malen habe ich den Eindruck, dass wenn die Komposition stimmt, dann kämpfe ich nicht um jeden Pinselstrich. Und beim Schreiben habe ich das Gefühl, jeder Satz ist eine Arbeit. Wobei die Kunst natürlich darin besteht, dass der Leser das nicht merken soll. Wenn er ständig die Mühen und die Qual erkennt ...

*Das gilt aber auch für die Malerei. Also das gilt für alles: Wenn man das Gefühl hat, das war sehr anstrengend, dieses Ding herzustellen, verliert es irgendwie an Reiz.*

HS: Man will ja nicht für seinen Fleiß gelobt werden, das ist ja kein Hobby.

*Irgendwo kommt in Ihren Büchern ein sebedes Obr vor. Ich habe die Stelle nicht gefunden. Können Sie sich erinnern und was kann dieses Obr?*

HS: Das muss irgendwie lange zurückliegen. Ich müsste diese Stelle selbst nachlesen. Aber das kommt in der Haischwimmerin vor ... aber ich kann mich nicht erinnern. Bei der Haischwimmerin war übrigens auch ein Bild am Anfang. Da war ich da oben in der Terrassensiedlung in Alterlaa. Ich bin da

ganz zeitig in der Früh hochgefahren, und diese Stimmung da oben mit Blick auf ganz Wien und ein ganz dunkler Himmel und dann dieses riesige, leere Bassin.

*In Rezensionen Ihrer Bücher wird gelegentlich die Phrase „alltagsphilosophische Psychogramme“ verwendet. Welchen Bezug haben Sie zur Alltagssprache oder auch zu Elias Canettis Prinzip der akustischen Maske? Er versucht ja seine Charaktere eher aus deren Sprache als aus deren Handlungen zu schnitzen.*

HS: Was ich nicht tue ist, dass ich meine Figuren mit dialektalen Phrasen ausstatte, um sie erkenntlich zu machen. Ich habe damit ein Problem. In den *Tatorten* finde ich das ganz fürchterlich, wenn der Kommissar hochdeutsch daherkommt und dann muss aber die kleine Sekretärin im Dialekt daherkommen und schön Schwäbisch reden, damit wir jetzt wissen, dass das ein Stuttgart-Tatort ist. Natürlich bin ich an Alltagssprache interessiert und daran, wie die Leute reden. Nur beim Schreiben versuche, ich eine gute Mischung zustande zubringen, aus den Schilderungen der Figuren, und sie sprechen zu lassen. Aber ich könnte mir z. B. auch nie vorstellen Theaterstücke zu schreiben. Wenn ich ein Theaterstück schreiben würde, würde es zur Hälfte aus Regieanweisungen bestehen. Weil ich ja auch sagen möchte, wie die Figur ausschaut. Ich finde das für den Leser schon eine wichtige Information, die Figur nicht nur aus dem herauswachsen zu lassen, was sie sagt.

*Das ist insofern stimmig, als ja 80 % der Kommunikation nonverbal abläuft.*

HS: Genau. Natürlich kann ich aus meinem Buch keinen Geruch hochsteigen lassen, aber ich kann den Geruch beschreiben. Ich denke, dass ich dadurch ein viel kompletteres Bild entwickeln kann, als wenn ich die Figur nur reden lasse, und weil der ein Meidinger L hat, dass dann alle wissen, der stammt aus Meidling – sehr banal gesagt. Man kann natürlich, das gebe ich schon zu, das ist aber eher eine kompositorische Sache, eine Figur mit sprachlichen Eigenheiten ausstatten, damit sie für den Leser schneller erkennbar ist in einem Dialog.

Damit ich nicht immer sagen muss „sagt Hans“, „antwortete Erich“. Ich glaube nicht, dass ich dafür bekannt bin, dass meine Figuren über viele verschiedene sprachliche Eigenheiten verfügen.

*Was bei einem Roman nicht so herauskommt wie bei einem Theaterstück, sind die Stimmlagen und der Rhythmus etc.*

HS: Von vielen meiner Romane gibt es Hörspiele, die ORF und SWR gemeinsam produziert haben. Abgesehen davon, dass es immer ein bisschen wehtut, wenn man sieht, was da alles rausgestrichen wird. Notwendigerweise werden natürlich die Erzählpassagen rausgestrichen. Aber es ist schon spannend zu hören, wie plötzlich die Stimme klingt.

*Ich habe erst kürzlich ein paar CDs, also nicht Hörspiele, sondern Lesungen von Ihren Büchern gehört. Das ist ungewöhnlich am Anfang, weil man seine eigenen Erinnerungen hat, wenn man das Buch vorher gelesen hat.*

HS: Ja, der Sprecher versucht den verschiedenen Figuren einen verschiedenen Tonfall zu geben. Da muss man sich wahrscheinlich dran gewöhnen. Viele Leute behaupten, also in Deutschland, nachdem sie mich lesen gehört haben, haben sie meine Stimme beim Lesen des nächsten Buches gehört. Abgesehen davon, dass ich mit „Sprich schön“, also „Sprich keinen Dialekt“ aufgewachsen bin, habe ich nach zwanzig Jahren Deutschland viel vom Dialekt verloren. Aber für die Deutschen ist das total anders, und für die ist das, was ich spreche, Singsang und typisch Wienerisch und ist schön. Also das ist sehr beliebt in Deutschland. Aber das geht mir auch so bei Autoren, die ich schon lesen gehört habe, dass ich sie beim Lesen höre.

*Das kann ich nicht behaupten. Sie habe ich überhaupt erst sehr spät lesen gehört. Trotzdem hatte ich immer das Gefühl, dass Ihre Sprache meiner sehr ähnlich ist, also österreichisch sein muss. Jedenfalls sicher kein deutsches Deutsch.*

HS: Es bleibt auch eher eine österreichische Literatur als eine deutsche Literatur. Wenn man das überhaupt unterscheiden kann und soll. Ich bin schon in erster Linie mit der österrei-

chischen Literatur aufgewachsen. Für mich war z. B. Thomas Bernhard immer wichtiger als der Walser. Aber das mit der Sprache: Ich bin auch der Meinung, dass es darum geht, ein Bild zu bekommen. Und das Bild, das ich von einer einzelnen Figur habe, ist einfach die Summe der Erfahrungen, die der Leser mit dieser Figur macht, innerhalb dieses Romans. Natürlich aufgrund der Beschreibungen genauso wie aufgrund der direkten Rede. Für mich persönlich hat das genau denselben Wert wie die Sprache, also was sie sagt. Aber zu beschreiben, was der anhat – da geht es ja darum, *wie* er es anhat. Also wenn ich einen Busen beschreibe, dann will ich beschreiben, wie diese Person diesen Busen trägt. Das sind diese Details, die so wichtig sind. Ich arbeite ja schon am übernächsten Buch. Da kommt ein Transsexueller vor, das ist nur eine Nebenrolle, und der Erzähler beschreibt, dass dieser Mann, der sehr viel dafür getan hat eine Frau zu werden, wirklich eine wunderschöne Frau wird. Mit viel Geschmack – also eine Person, die als Mann nicht viel hergegeben hat, aber als Frau jetzt sehr gut funktioniert. Die Brusterweiterung ist natürlich in erster Linie Kunst, aber es ist doch eigentlich vollkommen egal, ob es Fleisch oder Kunst ist, viel entscheidender ist, wie sie diesen Busen trägt, und sie trägt ihn ganz großartig. Das in dem Moment Entscheidende ist nicht die Frage, was ist hier Kunst und Natur, sondern die große Selbstverständlichkeit, mit der er den Busen und den Rest zu tragen und vorzutragen versteht. Mir geht es in dieser Frage der Alltagssprache darum, dass es sicher auch Mittel zum Zweck ist, diese Figur zu charakterisieren, aber mir geht es auch um den Wechsel zwischen der Beschreibung und der direkten Rede. Ich glaube nicht, dass ich in der Lage wäre einen Roman zu schreiben, ohne diese eigene Sprache der Figur. Für mich braucht es diesen Wechsel. *Man könnte auch beschreiben, wie jemand seine Sprache trägt. Es gibt auch Menschen, die eine Sprache sprechen, als würden sie eine Rolle spielen.*

HS: Das muss der Erzähler herausarbeiten. Im Theater haben sie den Vorteil, dass der Schauspieler das leisten kann, zum

Beispiel die Verlogenheit eines Satzes zu zeigen. Als Erzähler habe ich die Aufgabe, das zu beschreiben. Warum geh ich davon aus, dass das jetzt gerade verlogen war? Nur aufgrund des Satzes? Oder ist es der Klang, die Mimik, die Körperhaltung? Das muss ich doch dem Leser alles mitteilen. Ich habe einmal eine Frage aus dem Publikum bekommen, ob ich eventuell auch etwas, was ich von einer Figur weiß, verheimlichen oder dem Leser nicht mitteilen würde. Das ist interessant, denn auch wenn es fiktive Figuren sind, vielleicht gibt es Dinge, die habe ich über diese Figur erfahren, aber ich will eigentlich nicht, dass die Leute das wissen. Ich wäre wahrscheinlich trotzdem zu eitel und würde diesen Prozess beschreiben. Dass ich etwas über diese Figur also nicht erzähle, aber das so im Raum stehen lassen würde. Es geht auch um dieses spezielle Verhältnis, das man zu den Figuren entwickelt, mit denen man auch so lange zusammen ist. Es wird ja dann dieses Bedürfnis sein, dass man diese Figuren immer wieder einbaut. Wobei sich die Figuren auch selbst immer wieder aufdrängen. Manchmal stehen die schon fast im Türrahmen.

*Stichwort Türrahmen. Rainer Fuchs beschreibt in einem Text über die Lichtkunst von Brigitte Kowanz, dass Sprache wie Licht uns ständig umgibt, ohne selbst sichtbar zu sein, und oft mit dem Gesagten bzw. dem Beleuchteten verwechselt wird. Dass aber durch das „Vergessen der Konstruktionsprinzipien“ erst die reibungslose Verwendung möglich wird.*

HS: Sprache ist wie Regen, der ständig auf uns niedertröpfelt. Das ist auch das Schöne an der Literatur, also jeder Satz ist ein Kampf.

*Der Kampf muss aber so gut sein, dass er unsichtbar wird. Also man muss die Konstruktionsprinzipien vergessen, um reinkippen zu können. Dies könnte die Tür sein, durch die man reinkippen kann. In einem Interview sprechen Sie von einer illusionistischen Tür, um die Räume hinter dem Realen zu entdecken.*

HS: Wenn ich vom Kampf spreche, dann nicht von einem Kampf mit sprachlichen Regeln. Sondern der Kampf, bis ich spüre, dass der Satz richtig ist. In dem Sinne, dass ich mei-

ne, er funktioniert im Text. Das ist eine Frage der Musik, ich höre, wenn es richtig ist. Es hat was Zauberisches, wie in einem abstrakten Gemälde. Man weiß, irgendwas stimmt nicht. Man erkennt, dass irgendwo ein Strich fehlt oder zu viel ist, dass die Balance nicht gegeben ist. Es passiert manchmal, dass unten noch ein kleines Ding kommt und plötzlich ist alles im Gleichgewicht. Dann ist alles harmonisch verbunden und es passt. Und das ist manchmal schlichte Arbeit, schlichter Fleiß. Oder auch viele Bilder, die ich wegwerfen muss, bis ich zu dem komme, wo es passt. Ich möchte nicht sagen, dass es ein vollkommen spontaner und in keiner Weise intellektueller Prozess ist, aber er ist schon sehr stark verbunden mit Ausprobieren. Es geht nicht mit Formeln. Darum glaube ich auch nicht, dass man Romanschreiben lernen kann. Auch nicht mit Regeln, wie z. B., dass man einen Roman nicht mit „Ich“ anfangen darf. Also warum denn nicht? Es gibt schon eine Schule, die dir sagt, wie du ein Drehbuch schreiben kannst, das vom Deutschen Fernsehen angenommen wird. D'accord. Aber ich halte es für Unsinn, dass es ein gutes Buch wird, weil ich eine Konstruktionszeichnung oder ein gutes Regelwerk habe, an das ich mich halte. Die Frage ist, wie kann ich zu diesem gelungenen Satz vordringen? Ich glaube nicht, dass man das mit Kampf kann. Da würde ich eine weiche Technik bevorzugen. Nicht mit einem Boxhieb, sondern mit einer weichen Technik, mit der ich kraftvoll, aber ohne Wucht eindringe und den Satz forme. Und irgendwann erkenne, oder man weiß, dass er stimmt. Es gibt für jeden Autor diese wunderschönen Phasen, wo es fließt, wo man drinnen ist in einem Fluss, wo die Dinge sich von selbst gut fühlen. Es ist eine Kombination aus den Momenten, in denen es leicht oder ganz schwer von der Hand geht. Ich möchte auch keinen Roman schreiben, wo alles in einem Fluss durchgeht. Die Unterbrechungen gehören dazu. *Vielleicht ist das die Statik und die Dynamik, oder die Widerhaken. Daniel Richter hat gesagt, dass es kein gutes Kunstwerk gibt, ohne einen gewissen Widerspruch.*

HS: Das wäre dann zwar sauber und akademisch, aber fad. Für mich sind Dinge auch dann gelungen, wenn ich den richtigen Bruch erkannt habe. Um beim Bild des Flusses zu bleiben: Hier muss ich einen Stecken rein werfen oder eine kleine Staumauer bauen, damit es nicht so schön fließt. Letztlich ergibt sich die perfekte Harmonie nicht aus dem ewigen Fließen, auch wenn das jetzt so verdammt esoterisch klingt, sondern aus dieser Mischung aus Fluss und Unterbrechungen des Flusses.

*Das wäre auch die Komposition.*

HS: Komposition muss ja nicht daraus bestehen, dass ich Linien zeichne. Sondern es gibt Komposition, die sich einfach aus dem schlichten Tun heraus gibt. Darum verwende ich gerne das Bild mit dem Wachsen. Die Gefahr ist, dass man irgendwo zu viel wegschneidet, dann muss man Geduld haben, damit es nachwächst. Aber das ist mir mein liebstes Bild, weil damit kann ich zeigen, dass ich den Roman nicht zur Gänze in der Hand habe, sondern durch meine Ausgangsidee einen Impuls gesetzt habe. Den Keim gesetzt habe, aber mich auch abhängig gemacht habe. Es ist nun mal ein Unterschied, was für eine Art von Baum ich da pflanze. Das war eine Entscheidung, die ich am Anfang getroffen habe. Ich kann mir nicht mitten im Roman überlegen, dass ich eigentlich keinen Laubbaum, sondern lieber einen Tannenbaum haben wollte.



### 3. Sprachbilder

Inwiefern ist der Begriff Sprachbild nun treffend für die hier besprochene Kunstform? Zuallererst mag dieses zusammengesetzte Wort wie ein Paradox erscheinen, da die der Sprache inhärent zu sein scheinende Linearität im Bild aufgehoben wird. Egal an welche Form von Bildern man auch denkt, auch das größte und komplexeste Bild stellt erst einmal eine Einheit dar, mit einem theoretischen Rahmen, der es umschließt wie eine Kontur. Die Sprache hingegen verläuft auf einer Linie, Anfang und Ende nur künstlich vorstellbar, vielleicht wie eine Konturlinie. Zusammengesetzt ergeben Sprache und Bild nun das Sprachbild; der Begriff erscheint wie ein harmonisch komponiertes Paradox, in sich schon ein Perzept.

Man malt keine Bedeutungen, man setzt sie nicht in Musik; wer würde unter diesen Bedingungen wagen, vom Maler oder Musiker zu verlangen, dass sie sich engagieren? Der Schriftsteller dagegen hat es mit Bedeutung zu tun. Allerdings muss man unterscheiden: das Reich der Zeichen ist die Prosa; die Poesie steht auf der Seite der Malerei, der Skulptur, der Musik. (Sartre, 1981, S. 16)

Hier lässt Sartre einen Unterschied zwischen der bildenden Kunst und der Literatur erahnen: Das Bildhafte der Poesie scheint die Bedeutungen anders zu generieren. Was malt man denn, wenn keine Bedeutungen? Bedeutungen im Sinne von „auf etwas deuten“, etwas *zeigen*, mehr als sagen. Wie unterscheidet sich dieses Zeigen in Poesie und Bild von einem Zeigen in Prosa oder anderen Textformen? Während Literatur relativ leicht erschwinglich nach Hause mitgenommen wird, im Urlaub unter der Palme, in der Straßenbahn und im Bett gelesen werden kann, verlangt

die bildende Kunst üblicherweise ein Hinausgehen aus der vertrauten Umgebung, ein Hingehen zu Vernissagen oder in dafür vorgesehene Orte, jedenfalls eine buchstäblich körperliche Aktion, ein Engagement, eine Bewegung. Zwar „wohnt“ das Sprachbild natürlich auch und vielleicht ursprünglich in der Literatur. Doch die körperliche Haltung bei der Begegnung mit dem Sprachbild in der Literatur ist meist privat, gebeugt, intim auch im physischen Sinne; bei der Begegnung mit dem Sprachbild in der bildenden Kunst hingegen häufig stehend, in einem institutionellen oder öffentlichen Raum. Kunst im öffentlichen Raum kommt der Betrachterin *entgegen*. Zwar muss die Betrachterin ihr Haus üblicherweise verlassen, um das Kunstwerk im öffentlichen Raum zu sehen, aber sie trifft es vielleicht zufällig im Vorübergehen (wie das zuvor erwähnte ECHO an der Wiener Hauptbücherei). Diese Eroberung des öffentlichen Raumes ermöglicht der bildenden Kunst eine ähnliche Demokratisierung, wie es vielleicht einst der Buchdruck für die Literatur geschafft hat. Prototypisch dafür gelten Werke von Jenny Holzer und Barbara Kruger:

Künstlerinnen wie Jenny Holzer oder Barbara Kruger stellen mit ihren Werken einen Bezug zum sozialen Umfeld her, indem sie aus persönlicher Betroffenheit oder privater Empfindung resultierende Aussagen mit öffentlichen Medien verknüpfen. (Pohl 2013, S. 106)

Die Körperlichkeit des Sprachbildes bezieht sich also einerseits durch seine „üblichen Erscheinungsorte“ auf die physische Haltung der Betrachterinnen, andererseits ist sein „sinnlicher Widerhall“ eine körperliche Erfahrung für die Rezipientin. Der *Körper* reagiert auf Sprache (nicht intellektuell), wenn Schablonen wie Triggerpoints Reaktionen auslösen: Neurobiologische Grundlage für diese Reaktionen dürften Spiegelneuronen sein, welche Schmerz oder Freude bei der bloßen Schilderung *nachfühlbar* machen. Der Begriff *Reizwort* macht

diesen körperlichen Reiz anschaulich und einfach nachprüfbar. Sprache reizt *den Körper*. Den Zusammenhängen von körperlichen Abläufen und poetischen Methoden gehen Schrott und Jacobs in *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeit konstruieren* auf die Spur, indem der Schriftsteller Schrott und der Neurologe Jacobs abwechselnd auf Phänomene sprachlichen Ursprungs aus zwei sehr unterschiedlichen Perspektiven blicken. Die geistige Arbeit wird schließlich vom Gehirn als Teil des Körpers gemacht:

Die Worte beim Lesen zu „erfassen“ heißt deshalb, vor allem diese prä-existierenden Konzepte zu aktivieren, in denen sich unsere ureigensten Erfahrungswerte widerspiegeln: wir lesen uns also selbst. (Schrott/Jacobs 2011, S. 66)

### 3a) Welche Sprache

Wenn hier von Sprache die Rede ist, dann ist jenes System gemeint, mit dem der Mensch sich zu unterhalten, zu verständigen, zu erklären, auszudrücken pflegt. Die landläufige, omnipräsente und tagtäglich zu Missverständnissen führende Sprache, die bei Menschen aus lauten und leisen Wörtern und Sätzen besteht. Es ist von jener Sprache die Rede, derer wir uns bedienen, ohne darüber nachzudenken, wie wir uns der Arme und Beine bedienen beim Sitzen und Stehen, ohne all dies im aktiven Bewusstsein nachzuvollziehen. Dieses Herkömmliche, das uns durch jeden Tag begleitet, ist nun vorrangig mein künstlerisches Material.

Der Sprechende ist in der Sprache situiert, von den Wörtern eingeschlossen; es sind die Verlängerungen seiner Sinne, seine Zangen, seine Antennen, seine Brillen; er manövriert sie von innen, er fühlt sie wie seinen Körper, er ist von einem Wortkörper umgeben, dessen er sich kaum bewußt ist und der seine Einwirkung auf die Welt erweitert. Der Dichter ist außerhalb der Sprache, er sieht die Wörter verkehrt herum, als

wenn er nicht zur Menschheit gehörte und, auf die Menschen zukommend, zunächst auf das Wort als eine Barriere stieße. (Sartre 1981, S. 17)

Sartre deutet hier an, was den Dichter vom „Sprechenden“ unterscheidet. Der Dichter also hat zwei Perspektiven auf die Sprache, und die äußere Perspektive versetzt ihn in die Rolle der Betrachterin, der Zuschauerin (und -hörerin). Eine Unterscheidung, die nicht allgemein geteilt wird, da die Sprachkünstlerin immer beides ist: Sprechende und Material-Benutzende in einer Person mit scheinbar verschiedenen Medien. Selbst sollte sie wie eine Betrunkene die Sprache doppelt sehen, führte womöglich genau diese Unschärfe zur künstlerischen Schärfe des Sprachbildes.

Begriffe für Phänomene zu erschaffen, ist ein Merkmal wissenschaftlicher Tätigkeit. Auch künstlerische Arbeit erfordert Begriffe, um Überlegungen kommunizierbar zu machen. Doch für Sprachkünstlerinnen sind Begriffe eben auch Perzepte, Wahrnehmungsobjekte der Sprache, bei welchen Klang, Konnotationen und äußere Form entscheidend sind. In der Fachliteratur werden verschiedene Namen für den hier behandelten Gegenstand verwendet: Wortbild, Schreib-Bild, visuelle Texte etc. (vgl. etwa Dencker 2011, S. 17ff, oder Hapkemeyer 2012, S. 79) Im Sinne der weichen Schablonen können alle diese Begriffe dasselbe bedeuten. Visuelle und akustische Sprache werden als Bild betrachtet, oder noch besser, angeschaut. Dennoch hat der hier verwendete Begriff Sprachbild nichts oder jedenfalls nicht vorrangig mit linguistischen Ideen wie Metapher, Textkörper oder Buchstabenbildern zu tun. Schon eher ist das Sprachbild konkret, im Sinne der konkreten Poesie, die nicht mit visueller Poesie gleichzusetzen ist:

ein unverkennbar „konkretes“ material besteht darin, dass die visualisierung eine zusatzinformation erbringt, die der text selbst nicht enthält, also nicht tautologisch ist. [...] hier handelt



Abb. 4: Gerhard Rühm, *Dich* 1975

es sich um ein groteskes missverständnis, denn die illustrative verdoppelung der aussage bietet ein treffliches beispiel dafür, was konkrete visuelle poesie eben nicht ist. (Rühm 2008, S. 39f)

Rühm räumt hier mit einem Missverständnis auf, denn oft passiert eine Verwechslung bzw. Gleichsetzung visueller und konkreter Poesie. Typogramme etwa, wenn das Wort in Form seines Inhaltes dargestellt ist, also etwa das Wort Regenschirm so angeordnet wäre, dass seine visuelle Form einen Regenschirm ergäbe, wären demnach tautologisch und daher nicht konkret. Und was ist ein Bild? »Das Wesentliche des Bildes besteht darin, daß man auf einem Bild etwas sehen kann, was ohne Bild nicht zu sehen wäre. Bilder zeigen etwas, was sie selbst nicht sind.« (Wiesing 2000, S. 10) Insofern unterscheidet sich das Sprachbild nicht von einem gemalten Bild, als beide Wahrnehmungsobjekte sind; sowohl das Sprachbild als auch das gemalte Bild sind *sinnlich*, da sie nur durch und mit körper-

lichen Sinnen angeschaut und rezipiert werden können. Das weite Feld des Bildbegriffes wird in Kapitel 8b, Gesprächsresonanzen, anhand von Auszügen aus den Gesprächen mit Steinfest, Lonsky, Deewan und Endlicher auf sprachbildnerische Weise abgesteckt. Wo die Philosophin Konzepte und Begriffe erschafft, sind es bei der Künstlerin „Perzepte“, welche die Idee sinnlich wahrnehmbar machen sollen. Das künstlerische Sprachbild, wie es hier als Begriff verwendet wird, unterscheidet sich vom literarischen dahingehend, dass die sinnliche Erfahrung von der inhaltlichen auf die formale Ebene erweitert wird. Das künstlerische Sprachbild spielt, es kann bis zu seinen Buchstaben zerschnitten und selbst die Buchstaben können verformt, zerschnitten, neu zusammengesetzt werden. Es ist ein Sinnbild für das montierte Kunstwerk, die Collage (Ich verstehe die Begriffe Montage und Collage fast synonym, etwas aus verschiedenen Teilen Zusammengesetztes. Der Begriff Montage wird eher für Literatur und Film, Collage eher in der bildenden Kunst verwendet.): Die harten Konturen von Schablonen, Bedeutungen, aber auch von Grammatik und Rechtschreibung, bis hin zur Form der Buchstaben selbst können jederzeit neu verformt als Sprachbild zusammengesetzt werden. Die herkömmliche Sprache *kommt her*, hart, wird im Sprachbild aufgeweicht und als Schablone erkennbar.

### 3b) Weiche Sprache

Viele „harte“ Begriffe werden durch den Gebrauch in verschiedenen Sprachgemeinschaften weich. Bedeutung wird kontinuierlich neu verhandelt, manchmal offenkundig, oftmals unterschwellig. Auch in der Kunst führt die Sprachgemeinschaft zu immer neuen Begriffsbildungen. Die Künstlerin muss durch ihre Sprachgemeinschaften navigieren; die Sprachen der Akademien, der Galerien und Museen, die Sprachen der Kunsttheorie und -geschichte und des Marktes, die Sprachen der Philosophie und der Literatur. Man sollte neue Wörter erfinden, öfter als das ohnehin geschieht. Trotzdem

müsste überlegt sein, ob der neue Begriff tatsächlich nötig ist bzw. eine erweiterte Aussage ermöglicht und falls nicht, ob er sich als beständig erweist. Dazu kommt, dass das Wort als Wort, also buchstäblich erfasst wird und gleichzeitig auch als Bild, als eine „feste Schablone“ im Bewusstsein verankert. Wenn hier also von Sprache als Bild gesprochen wird, dann im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Wörtlich meint hier das Anschauen von Sprache als Bild, also die Sprache auch als Form betrachtend, und übertragen kann Sprache als Bild betrachtet werden, wenn der sprachliche Ausdruck „nur“ das äußere Bild von Bedeutungen ist, die außerhalb der Sprache liegen. Trotzdem sollen hier keine neuen Begriffe für „Sprache“ und „Bild“ erfunden werden, außer vielleicht jener des Sprachbildes. Eine semantische Definition ist in diesem Fall aber wenig hilfreich, soll es doch darum gehen, den bestehenden Begriffen eine sehr individuelle, künstlerisch erforschte Bedeutung nicht anzudichten, sondern diese durch Verdich-

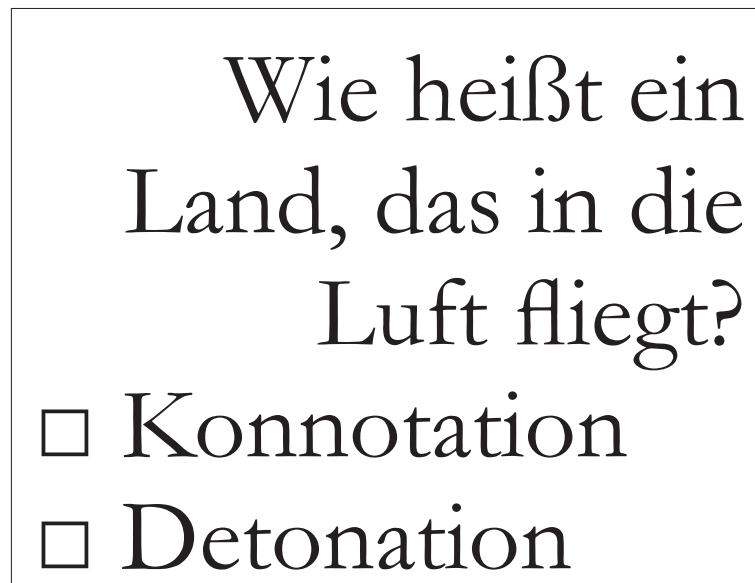


Abb. 5: Brottrager, o. T. 2015

tung anschaulich zu machen. Eine linguistische Definition der sprachlichen Bildfähigkeit ist hier nicht im Zentrum der Überlegungen, sondern in diesem Versuch soll die innewohnende Beschaffenheit des Sprachbildes erweitert und konkretisiert werden. Ernst von Glasersfeld spricht von der »Tatsache, dass Metaphern ebenso wie Wörter und andere sprachliche Ausdrücke in Hörern oder Lesern Vorstellungen hervorrufen.« (Glasersfeld 2005, 9: 3:00) Er erklärt, dass diese Vorstellungen aber sehr individuell konstruiert sind, und mit den semantischen, also im Wörterbuch festgeschriebenen Bedeutungen nichts oder wenn, dann nur zufällig etwas zu tun haben, und weist in diesem Zusammenhang auf den von Humboldt geprägten Begriff des »Vorstellungsklaviers« hin (ursprünglich schrieb er den Begriff Wittgenstein zu, in einem späteren Vortrag wies er darauf hin, dass er wohl von Humboldt stamme).

Man kann [...] nicht daran zweifeln, dass Vorstellungen von Dingen, die benannt werden, nur aus Stücken von Erlebnissen des Lernenden aufgebaut werden können. Und die Erlebnisse des Lernenden sind seine individuelle Erfahrung und wahrscheinlich ähnlich, aber sicher nicht identisch mit den Erfahrungen der anderen Sprecher der Sprache. (Glasersfeld 2005, 9: 12:48)

Diese individuellen Erfahrungen, gekoppelt an die Tasten des »Vorstellungsklavier« machen sich Sprachkünstlerinnen zur Generierung ihrer Sprachbilder zunutze. Die Rezeption des Sprachbildes bringt weitere Vorstellungen hervor, Schablonen werden übereinandergelegt, die Sprachkonturen weich. Der Vorhang fällt, die Vorstellung beginnt.

Für eine Ausstellung im schweizerischen Wallis gestaltete ich eine Installation mit dem Titel *Kippel telefoniert* (siehe Ausschnitt auf Abb. 6). Kippel, der Ausstellungsort, ist ein kleines Dorf im Wallis mit wenigen hundert Einwohnern. Die Installation bestand aus einer Geräuschkulisse von Telefonge-



sprachen, Notizen aus Telefonaten und zehn Aquarellen. Bei dieser ortsspezifischen Arbeit wurden Bewohner des Ortes gebeten, mit der Künstlerin zu telefonieren und ihr Orte im Dorf oder der Umgebung zu beschreiben. Die Bilder in der Installation zeigten also jene Orte, welche sich die Künstlerin von den Bewohnern am Telefon beschreiben ließ und diese dann aus ihrer Vorstellung in Aquarell und Worten wiedergab. Interessant an den Bildern war weniger, inwieweit sie einer Wirklichkeit nahe kommen, als die Wortvorstellungen der Erzählerinnen und Hörerinnen, welche die Vorstellungen der Orte hervorriefen und im gemeinsamen Dialog neue bildhafte Schablonen zeigten. Die Sprache, welche im Wallis von einem starken regionalen Dialekt geprägt ist, durchzieht in dreifacher Form diese Arbeit: zuerst als Kommunikationsmittel am Telefon mit der österreichischen Künstlerin (sie ist dem Walliser Dialekt nicht mächtig), dann als Sprachbild sinnbildlich für die Vorstellungen der Erzählerinnen zu ihren beschriebenen Orten, und schließlich im Aquarell als Platzhalter für bild-



Abb. 6: Brottrager, *Alphütte, Ort* von Jasmine Blötzer 2016



Abb. 7: Brottrager, *Zitat* 2015

hafte Informationen. Die Telefonverbindung ist gleichsam das Rauschen, in welchem sich Signale zu Schablonen transformieren, die wiederum übereinandergelegt werden zu neuen dialogischen Bildern.

Diese dialogischen Bilder und Konzepte sind es, was Sprachbilder sind und hervorrufen. Die bildende – im Sinne von Bilder generierende – Kunst nutzt also die Sprache durch Vorstellungen, welche Begriffe hervorzurufen imstande sind. Der Begriff der „Vorstellung“ erinnert auch an einen performativen Akt, eine Theatervorstellung, er evoziert Bilder wie Bühne, Inszenierung, Bewegung, Aktion. Die Theatervorstellung ist eben auch ein Perzept, ein künstlerisches Wahrnehmungsobjekt mit zeitlichem Ablauf, Prozess. Der Begriff „Bild“ hingegen wird meist als statischer Begriff gebraucht, daher wäre der Begriff Sprachbild irreführend, wenn er als statisches Bild gedacht

wird. Die Denotationen sind über weite Strecken statisch (Glaserfeld spricht von den weißen und schwarzen Tasten am »Vorstellungsklavier«), die Konnotationen jedoch verleihen dem Sprachbild eine Eigendynamik, die nie abschließend festgestellt werden kann. Was ein Sprachbild ist, kann weit weg oder sehr nah an einer Definition im Wörterbuch sein, oder eine Abstraktion in der Vorstellung. Im besten Fall funktioniert das Sprachbild wie eine weiche Schablone, die auf etwas anderes verweist und gleichzeitig für sich, in seiner Verweis-Funktion eine Rolle einnimmt. Die Rolle als Verweis-Funktion bringt wieder den performativen (theatralischen) Akt ins Spiel, wo auch Charaktere für etwas stehen oder auf etwas verweisen, oder Elemente des Bühnenbildes etwas symbolisieren etc. Die Performanz des Sprachbildes könnte man auch als (Theater-) Vorstellung im Kopf bezeichnen.

Je reicher und zugänglicher das Repertoire von Vorstellungen und Konnotationen, über das Sie verfügen, desto leichter ist Ihnen das Schaffen und Verstehen von Metaphern. Und dieses Repertoire muss nicht nur körperliche Erlebnisse umfassen, sondern auch Gefühle und ganz abstrakte Verbindungen. (Glaserfeld 2005, 9: 25:49)

Was Glaserfeld hier »Schaffen und Verstehen von Metaphern« nennt, würde ich als Erinnerungen, Assoziationen, Erkennen von Ähnlichkeiten auf verschiedenen Ebenen bezeichnen. Wir brauchen also keine neue Gattung zu erfinden, sondern wollen die Gattung Bild erweitern, neu verstehen. Einerseits ist Gattung ein medial rückständiger Begriff, andererseits steht er dem künstlerischen Drang nach Grenzüberschreitung entgegen. Was aber jedenfalls nicht geschehen soll, ist ein herkömmlicher interdisziplinärer Vergleich verschiedener Medien oder Ausdrucksmittel. Das Sprachbild ist keine Mischung von Ausdrucksmitteln, deshalb sollen diese nicht gegeneinander antreten (siehe auch: zu Laokoon, S. 114). Das Sprachbild

ist eine bewegliche, weiche Form des Bildes, einem Prozess unterworfen und auch als „szenisches Bild“ vorstellbar: Eine Szene besteht aus Bewegungen, verschiedenen Akteuren oder Dingen, die sich im Laufe einer Szene bewegen oder bewegt werden. Das szenische Bild besteht aus statischen, dem Bühnenbild etwa, und eher beweglichen Elementen, der *Handlung*. Das Sprachbild ist nicht metaphorisch zu verstehen, sondern konkret. Wie in der konkreten Poesie

sind die Form der Zeichen, die Fläche, auf der sie stehen, der Raum, den sie beanspruchen, ihre Farbe, ihre Anordnung und der Begriff selbst von größter Bedeutung. In der gegenseitigen Abhängigkeit erscheinen Zeichen und Begriff als eine untrennbare Einheit, als ein ideenhaftes, universelles Ganzes. (Gappmayr 1993, S. 45)

Das Sprachbild als solches ist nicht abstrakt, es ist ein konkreter Sachverhalt, der sich in verschiedener Form zeigen kann. Dennoch ist sein Begriff, das Konzept des Sprachbildes, losgelöst von seiner konkreten Erscheinung. Das Sprachbild kann ein Zauberspruch sein, ein Widerhaken, ein Gebet, ein Leitbild oder ein Kalenderspruch, eine weiche Schablone mit klaren Konturen. Die Dialektik von Konnotation und Denotation hängt wie ein Pendel an jedem Sprachbild und schlägt mal in die eine, mal in die andere Richtung aus, oder hängt unsichtbar und still im Hintergrund. Unter *konkret* stellt man sich etwas Festes vor. Ich denke an das englische Wort „concrete“ – Beton.

Man kann sich immer [...] Notizen machen und versuchen, Sätze aneinanderzureihen; doch um wirklich mit der Niederschrift eines Romans zu beginnen, muss man warten, bis all das kompakt und unwiderlegbar wird, warten, bis ein harter Kern der Notwendigkeit auftaucht. Man trifft die Entscheidung, ein Buch zu schreiben, nie selbst [...], ein Buch sei wie

ein Block aus Beton, der den Zeitpunkt des Abbindens selbst bestimme [...]. In diesem Augenblick begriff Jed, dass die Untätigkeit ihn nie wieder bedrücken würde [...]. (Houellebecq 2011, S. 244)

Beton ist fest, aber im flüssigen Zustand formbar. Die Formbarkeit steht jedoch beim Konkreten nicht im Vordergrund, es ist die Festigkeit, die einen realen Bezug suggeriert, welcher die Seele des Konkreten sein will. Abstrakte Sprache oder Sprachkunstwerke können in einer fremden Sprache verfasst sein, oder unverständliche Wörter und Sätze enthalten. Die Abstraktion wäre demnach zwar gegeben, da „vom Dinglichen gelöst“, dennoch nur teilweise, weil die Sprache immer noch als solche, als System erkennbar bleibt. Ich lese ein Wort in einer fremden Sprache: Es ist abstrakt. Es ist aber konkret, dass es ein Wort ist, dass es sich um Sprache handelt. Je nach dem, an welchem Ort sich dieses Sprachbild befindet, wird es als Kunst oder als Nicht-Kunst eingeordnet werden, als Sprachbild erkennbar sein oder nicht. „Konkret“ heißt auch *zusammengewachsen*, „abstrakt“ *losgelöst*: Das Sprachbild kann beides sein, losgelöst von seinem Kontext und eine neue Form bildend.

Wir sehen also, daß der Gegensatz von „konkret“ und „abstrakt“ nicht der Unterscheidung von empirischem Objekt und Begrifflichkeit entspricht. Beide sind unmittelbar gegeben, das Objekt in der Erfahrung, der Begriff im Denken. (Gappmayr 1993, S. 44)

Wie verhält es sich nun aber mit abstrakten Begriffen, also Wörtern, die sich nicht auf Subjekte oder Objekte beziehen, sondern auf Konzepte, wie z. B. „Gesellschaft“, „Emotion“, „Verbrauch“? Auch und gerade weil diese Begriffe nicht sofort eindeutige Bilder im Kopf generieren, entsprechen sie dem klassisch konstruktivistischen Sprachbild, da sie höchst individuelle Vorstellungen hervorrufen bzw. sich auf diesen begründen.

Sehr deutlich wird die Eigenständigkeit der Begriffe oder [...] ihre Unmittelbarkeit, ihr konkretes Sein in Sammelbegriffen wie Staat oder Wald; ihnen entspricht überhaupt kein festumrissenes, klar abgegrenztes empirisches Objekt. (Gappmayr 1993, S. 44)

Trotzdem haben wir eine geradezu räumliche Vorstellung von Sammelbegriffen, wie Gappmayr sie nennt. Gerade weil Begriffen wie »Staat« oder »Wald« »kein festumrissenes [...] Objekt« entspricht, scheinen sie im Kopf verschiedene Räume zu haben, verschiedene Ebenen, die rhizomartig mit unserer Erfahrung korrelieren.

### 3c) Räume. Rezeption und Konstruktion

Vorhin war bereits die Rede von Performanz, den Bewegungen und Prozessen, welche Sprachbilder weich und zugänglich machen. Auch die körperliche Haltung bei der Betrachtung (von Werken) wurde als verborgene Struktur, als Teil der Performanz gesehen. Gerade bei Sprachkunstwerken ist es augenscheinlich, dass man sie unterschiedlich wahrnimmt oder „in der Hand hat“, ob sie an der Wand hängen, im Schoß liegen, oder ob man im Publikum sitzt und nach vorne schaut und hört. Die Faktoren der körperlichen Präsenz der Betrachterin scheinen in Zeiten, wo alles und jedes auf seinen Eventcharakter abgeklopft wird, teilweise sehr unterbelichtet. Die körperliche Präsenz des (Sprachkunst-)Werks trifft auf die körperliche „Betrachterinnenpräsenz“ in den „dafür vorgesehenen“ Orten: Museen, Ausstellungen etc. Auch diese angestammten Orte und ihre damit verbundene Atmosphäre macht sich das Sprachkunstwerk zu eigen, gerade Sprachbilder haben aber, auch, wenn ihnen räumlich und visuell sozusagen die Buntheit der Bilder und die Sogkraft von Installationen fehlen, diese fast körperliche Möglichkeit, die Hand nach den Betrachterinnen neu auszustrecken. Da sprachliche Zeichen nicht gesehen werden können, strecken sie sich uns quasi entgegen.

»Wer einmal lesen gelernt hat, wird unfähig dazu, willentlich bekannte Buchstabenfolgen sinnentleert zu verarbeiten: dies schließt affektive Assoziationen mit ein.« (Jacobs in: Schrott 2011, S. 68). Sprachkunstwerke in der bildenden Kunst schaffen sich einen eigenen Raum, sie reterritorialisieren die Sprache als Material der Kunst und als Erweiterung des bildenden (Bilder generierenden) Raumes.

[ZIMMER]

Was Kirchen für ihre Religionen sind, sind Museen für die Kunst: Ein sakraler oder weltlicher Raum, der der Huldigung und Besinnung dient, oder, mit Hartmut Rosa gesprochen, eine »Resonanzsphäre« darstellt (Rosa 2017, S. 473). Bewahrenswertes, Schönes, Wichtiges und Wertvolles ist in diesem Raum versammelt, Erreichbarkeit wird zur potentiellen Ver-

## **PARADOX DER ISOLATION**

fügbareit. Auch wenn architektonisch und atmosphärisch einige Parallelen von Kirchen und Museen auszumachen sind, bleiben die Funktionen und Aufgaben des Museums eher sachlich und weltlich statt heilig: sammeln, bewahren, ausstellen, vermitteln. Für Künstlerinnen – und alle Künstlerinnen waren einmal zeitgenössisch – behält das Museum auch die religiöse Aura des Tempels, in welchem Werke weitgehend geschützt auch von Kunstmarkt und Galerien dauerhaft bewahrt werden.

Nicht zu leugnen ist jedoch, dass die Sprache der Poesie aus der Religion hervorging – und dass umgekehrt Religion, ob Bibel oder Koran, ursprünglich nichts anderes war als Dich-

tung. Mit dem gegenwärtigen Zerfall dieser Sinnstiftungen aber kommt man zwangsläufig wieder auf die ursprüngliche Bedeutung von „religio“ zurück: nämlich zwischen Mensch und Universum eine Bindung zu schaffen. (Schrott 2016, A-2)

Dass sich die Form von Ausstellungen von der Wunderkammer, wo in russischer Hängung vom Boden bis zur Decke unterschiedlichste Artefakte einen wundersamen Kosmos bilden, zum White Cube entwickelt hat, scheint mit der exklusiven Präsentation der (Luxus-)Warenwelt parallel zu verlaufen. Interessant ist aber der Ursprung des Museums als Ort der Besinnung und Durchdringung: Der Begriff *museion/musaeum* (gr.), auf welchen der des Museums zurückgeht, bedeutet „Tempel der Musen“ und das erste *Museion* war jenes in Alexandria um ca. 300 v. Chr. Dieses erste Museum aber war eine Bibliothek, in der die wertvollsten Schriften aufbewahrt wurden. Vitus Weh, Kurator und Kunstkritiker, beschrieb in seinem Vortrag bei der Vienna Design Week 2016 im Rahmen des Symposiums *The New Classic. The Evolution of Communication Design* Möglichkeiten, wie man Bücher ausstellen könne. Er bezog sich auf das *Museion*, welches ursprünglich eine Bibliothek darstellte und erst später für die Bewahrung und Ausstellung von Bildern verwendet wurde. Entscheidend für die Auseinandersetzung mit dem Buch und der Sprache sei aber noch ein anderer Raum: Das *studiolo*, das Studierzimmer, welches als erste Raumform einen intimen Raum für eine einzelne Person, das Subjekt, darstellte. Das *studiolo* ist der »Kreißaal des Subjekts«, da durch die Isoliertheit des Einzelnen in diesem Raum, durch die klare räumliche Trennung zur Welt außerhalb dieses Raumes, das Subjekt erst (zu) sich finden und entstehen konnte. Es sei das nötige »Ritual der Trennung« für die Subjektfindung. Die Erschaffung des Subjekts erfolge bis heute durch Emanzipation, und diese könne auch durch die Erschließung anderer Räume erreicht werden, durch die räumliche Trennung des Subjekts von der Außenwelt. In die-



sem studiolo also, dieser vielleicht frühen Form oder Vorstufe des Museums, passiere das Paradox der Isolation: Einerseits geschieht die Trennung von der Außenwelt, andererseits die Verschmelzung oder Durchdringung mit dem Studierobjekt (= Buch). Die Intimität von Buch und Subjekt/Betrachterin entstehe durch die Handhabung: das Darüberbeugen über das (Buch-)Objekt, die Akribie, mit welcher sich die Betrachterin dem Inhalt widme und den umgebenden Raum, das studiolo, der die Rezeption in dieser Form erst ermögliche. Die produktive Auseinandersetzung erfolgt demnach in einer Wechselwirkung von Distanz und Nähe. »(Hockt uns der Große Paranoiker nicht dauernd im Nacken und ist trotzdem immer in einer unendlich großen Distanz?)« (Deleuze/Guattari 1976, S. 106) Diese räumlichen Konzepte von Nähe und Distanz liefern einen nächsten Hinweis auf Sprachbilder als räumliches, mehrdimensionales Material.

### 3d) Hören. Ton

Vom Beton zur „Betonung“ ist die Akustik enthalten, der Ton: etwas lauter sagen, etwas betonen, etwas speziell sagen, etwas nachdrücklich sagen. Die Betonung ist also entscheidend: Was wird gezeigt, was nicht? Welche Aspekte sind betont, welche sind verborgen? Von Elias Canetti stammt die Idee des Begriffs der »akustischen Maske«. Jeder Mensch trage eine akustische Maske, sie sei seine *Art zu sprechen*, gewissermaßen seine Poetik. Canetti empfahl den Hörenden, einem Sprechenden zuzuhören, dabei weniger auf den Inhalt des Gesprochenen zu achten, als auf die Tonhöhe, den Rhythmus, die Melodie und die verwendeten Wörter. Er stellte auch die These auf, dass jeder Mensch nur circa fünfhundert Wörter verwende. Hinter diesen Wörtern stehe der Mensch, der sie wie eine Maske trägt (vgl. Meyer-Kalkus 2001, S. 49).

WÖRTER BESTEHEN AUS BUCHSTABEN,  
WORTE AUS GEDANKEN

Im *Obrenzeugen*, einem Buch Canettis mit gleichnamigem Charakter, wird dieses »Hör-Prinzip« prosaisch dargestellt:

Da sind alle diese modernen Apparate überflüssig: sein Ohr ist besser und treuer als jeder Apparat, da wird nichts gelöscht, da wird auch nichts verdrängt, es kann so schlimm sein wie es will, Lügen, Kraftworte, Flüche, Unanständigkeiten aller Art, Schimpfworte aus abgelegenen und wenig bekannten Sprachen, selbst was er nicht versteht, merkt er sich genau und liefert es unverändert aus, wenn es gewünscht wird. [...] Es ist nicht zu glauben, wie unschuldig Menschen sind, wenn sie nicht belauscht werden. (Canetti 1974, S. 51ff)

Wenn Canetti seine Figuren anhand ihrer Sprache, ja mit ihrer eigenen Sprache darstellt, entsteht ein Sprachbild in Form eines Portraits. Es ist ein prosaisches Portrait, nicht abschließend gestaltet, sondern weich in seiner veränderbaren Form, die doch aber eindeutig als Schablone Umriss bildet. Zeitgenössisch veranschaulichen Robert Stachel und Peter Hörmanseder als Künstlerduo *maschek. redet drüber* auch eine Art akustischer Maskierung: Über Fernsehausschnitte sprechen sie eigene Texte, welche einerseits durch Nachahmung von Stimmlage, Dialekt und Sprechlautstärke akustischen Masken entsprechen, und andererseits inhaltliche Sprachschablonen dezidiert herausarbeiten. Der Begriff *maschek* kommt »über (sic!) den Wiener Dialektausdruck „Maschekseiten“ (von hinten, über die Irxen) aus dem Ungarischen« (Dusel 2007, online) und bedeutet »der, die, das andere«. Dieses *andere* entpuppt sich als Maske, die Sprachbenützerinnen aufsetzen oder entlarven können. Akustische Maskierung wäre demnach auch jede Form von Soziolekt. Ein Soziolekt, wie beispielsweise die Jägersprache, dient auch zur Abgrenzung gegenüber *dem anderen*, entspricht etwa einer Art Geheimsprache. Jeder, der *mitreden will*, muss diese Sprache, diesen Soziolekt lernen. Vielsprachigkeit erweist sich hier auch in ihren Soziolekten als

„Weichmacher“: Verwendet man gewisse Begriffe, *redet man mit, ist man dabei*. Die Verschränkung von öffentlichen, allgemeinen Schablonen mit individuellen Masken wird sichtbar. Harte Schablonen werden aufgeweicht.

# auf Tonspur 2 die akustische Bildbe- schreibung

## 3d) Sehen. Be-Ton

Bei visuellen Sprachbildern ist die Akustik unsichtbar, gleichsam in den Resonanzkörper der Betrachterin verlegt. Zu diesem inneren Klang mischen sich die äußeren Geräusche, welche das Sprachbild erfassen und sich wiederum in Visualität übersetzen und dem Sprachbild als Hintergrund oder visueller Schauplatz dienen. Der Klang ist die Schwester des visuellen Sprachbildes, wird vom Gesichtssinn synästhetisch mit-wahrgenommen, oder umgekehrt, in einem akustischen Sprachbild wird die visuelle Form des Klanges in der Betrachterin mit-gedacht.

Die Welt denkt uns – dies ist aber etwas, was wir denken ...  
Das Denken ist in der Tat eine duale Form, es ist nicht das  
Denken eines individuellen Subjekts, sondern teilt sich zwi-  
schen der Welt und uns: wir können die Welt nicht denken,  
weil irgendwie sie uns denkt. Es handelt sich also nicht mehr  
um ein Subjekt-Denken, das Ordnung schafft, indem es sich  
außerhalb eines Objekts situiert und es so auf Distanz hält.  
(Baudrillard 2002, S. 73)

Was Baudrillard hier als duale Form des Denkens beschreibt,  
könnte mit dem Sprachbild »begreifen« synästhetisch zusam-  
mengefasst werden. Wenn sich das Denken zwischen Subjekt  
und Welt teilt, wird aus *Verstehen* ein *Begreifen*, als könne der  
Geist die Welt (an)greifen, (er)fassen, körperlich. Im Sprach-  
bild vermischen sich die Sinne; Hören, Schauen und Denken  
werden miteinander aktiviert und in Dialog versetzt. Beto-  
nungen können gesehen und gehört werden, der menschliche  
Denkapparat muss darauf reagieren, weil er sich nicht zu ent-  
ziehen vermag. Bei der Dokumenta 2012 in Kassel war Ceal  
Floyers akustisches Sprachbild *Till I get it right* im Fridericianum  
zu sehen. Dort befindet sich traditionell die zentrale Ausstel-  
lung des alle fünf Jahre stattfindenden Kunstereignisses. 2012  
war das Thema in Kassel unter dem Titel *Zusammenbruch und  
Wiederaufbau* versammelt. Besondere Aufmerksamkeit erhielt  
unter anderem die „leere“ Eingangshalle des Fridericianums,  
wo Wind den Innenraum „füllte“. Die zentrale Ausstellung  
wurde *Brain* genannt, und es ist bei einer Mega-Ausstellung,  
die den gesamten Stadtraum erfasst, sehr angenehm, in der  
zentralen Halle mit nichts als Wind konfrontiert zu sein (es  
handelte sich um die künstlerische Arbeit *I Need Some Meaning  
I Can Memorize* von Ryan Gander). Ceal Floyers Arbeit kam  
ebenso mit einem leeren Raum aus, statt Wind benützte sie  
Musik und Text. Im leeren Nebenraum der Eingangshalle war  
Musik zu hören. Harmonisch tönnte es “I’ll just keep on, till  
I get it right“, in einer Endlosschleife. Die Worte liefen im

Kreis um das Kunstwerk, welches sie darstellten, und besangen den ewigen Versuch, es richtig zu machen. Es schien eine sprachbildliche Manifestation des Kafka-Satzes „Die Zweifel stehen um jeden Satz im Kreis herum“ zu sein. Die Besucherinnen blieben lange in diesem musikalischen Sprachbild, viele schmunzelten; ich denke, das Bild des immer wieder Probierens, bis man es richtig hinbekommt, war in Kombination mit der gefälligen Musik besonders nachvollziehbar. Ceal Floyer brachte damit nicht nur das Thema der Dokumenta, *Zusammenbruch und Wiederaufbau*, und den künstlerischen Schaffensprozess auf einen Punkt, sondern auch eine zutiefst menschliche Versuchsschleife, trial and error, aber auf eine gemütliche Art und Weise. Akustische Sprachbilder, wie dieses im Umfeld der bildenden Kunst, sind im Vergleich zu den visuellen Sprachbildern eindeutig in der Minderheit. Vor allem mit Klang und Sprache im öffentlichen Raum arbeitet Susan Philipsz. Ebenfalls in Kassel 2012 war am Ende eines abgelegenen Bahnsteiges über einen Lautsprecher ihre Arbeit *Study for Strings* zu vernehmen. Die zarten Klänge von Streichinstrumenten stammten aus der Feder des Komponisten Pavel Haas, dessen Studie für Streichorchester in Theresienstadt zur Aufführung kam, bevor er und viele andere Mithäftlinge in Auschwitz ermordet wurden. Auch Philipsz' Arbeit, wie die vorhin erwähnten von Gander und Floyer, tat ihre Wirkung mit sanfter Subtilität, der man sich schwer zu entziehen vermochte. Am Ende eines Bahnsteiges, fernab von der Geschäftigkeit der Großausstellung, ist man an einem Nicht-Kunst-Ort und wird von den Klängen der Streichinstrumente erfasst. Die körperliche Involviertheit mag die besondere Wirkung der Musik an einem solchen Ort noch verstärken. Ganz mit sich allein, kann man am Bahnsteig den Streicherinnen lauschen, die unsichtbar aus zwölf verschiedenen Lautsprechern zu einem dringen. In Schottland realisierte Susan Philipsz für die Stadt Glasgow die Arbeit *Lowlands*, wo unter drei Brücken ein von ihr selbst gesungenes Folk-Lied zu hören war. Sie gewann damit als ers-

te Sound-Künstlerin den Turner Prize 2010, auch wenn die Arbeit für die Nominierungs-Ausstellung in der *Tate Britain* aus dem öffentlichen Raum in den Museumsraum transferiert wurde. *Lowlands* ist ein von ihr (sie hat keine musikalische Ausbildung) eingesungenes Folklied, das unter den Brücken mit dem Rauschen des Wassers vermischt, hinweggetragen zu werden scheint und verhallt. Der Klang von Wörtern und Sprachbildern prägt sich früh und stark im menschlichen Gehirn ein. Der Klang von Wörtern und bestimmten Dialektwörtern scheint in jeder Hörerin einen exakten Klangumfang zu besitzen, wie eine Kontur, bei der die feinste Abweichung offensichtlich, sehbar, hörbar ist. Schablonen prägen also auch die akustische Wahrnehmung, werden weich im Dialog, wenn hörbar andere Betonungen rasch „eingepasst“ werden.

die sinnliche gestalt des wortes ist integraler faktor seiner emotionalen wirkung. daher sollte materialbewusste dichtung [...] der klanggestalt eines wortes nicht weniger gewicht beimessen als seiner bedeutung. (Rühm 2008, S. 38f)

Das Wort *Klangbild* verweist auf das bildhafte Element, welches Klängen, die unsichtbar für das menschliche Auge sind, eine Umrisslinie und damit eine Fläche verleihen, welche wiederum als eine bildhafte Schablone fungiert.

ERKENNTNIS  
 THEORIE  
 MACHEN UND AUF ETWAS  
 DRAUFKOMMEN  
 DRAUFKOMMEN  
 MACHEN UND AUF ETWAS  
 MIT LUST UND DING  
 STRATEGISCH  
 STRENG  
 FLIESSEN  
 PHANTOM  
 METHODE  
 ZURÜCK  
 BILD  
 EH NIX  
 GEDANKE SATZ  
 EINATMEN AUSATMEN  
 BILD  
 WORTVORSTELLUNG UND  
 SACHVORSTELLUNG  
 VORSPRACHLICHER  
 GEDANKE  
 SYNÄSTHESIE  
 UR  
 GLEICH HAB ICHS

Abb. 8: Brottrager, *Mitschrift* 2016

## 4. Anschauung

Der Begriff *Anschauung* eignet sich für die Veranschaulichung folgenden Gedankens: Denken ist Schauen und Schauen ist Denken. Die Vorgänge des denkenden Schauens und schauenden Denkens können im Begriff Anschauung förmlich *visualisiert* werden. „Jemand hat diese oder jene Anschauung“ bedeutet, dass jemand die Dinge aus seiner Perspektive *so sieht*. In diesem Zusammenhang ist die Anschauung eine subjektive Meinung, ein Gedankenkonstrukt. Würde man das Betrachten eines Bildes als Anschauung bezeichnen, könnte man sagen: „Ihre Anschauung des David von Michelangelo dauerte 45 Minuten.“ In der „Anschauung“ fallen statische und dynamische Faktoren zusammen. Eine Anschauung ist zwar üblicherweise fest, da sie das Ergebnis vorausgegangener Überlegungen darstellt und zu so etwas wie einer „Haltung“ führt. Gleichzeitig schwingt in der Anschauung ein Prozess mit, eine leichte Dynamik, die andauert. Eine Anschauung ist bestenfalls nicht beendet, sondern andauernd in einem Prozess der Veränderung. Man vertritt sie, man ändert sie, man verliert sie, man gewinnt sie. Im Schauen wie im Denken laufen Prozesse, die zu Anschauungen führen, durch Anschauungen gehen. Ebenso prozesshaft veranschaulichen die Begriffe *zeigen* und *sagen*, dass visuelle und akustische Sprache zusammenfallen in einem Tun. Im Tun wiederum steckt die Bewegung, die Handlung, der (Sprech-)Akt, die Aktion. Das Nachdenken in und über Sprache, ebenso wie das Zeigen mit Sprache, mit Sprachbildern ist also *szenisch*, bildhaft, führt Sprecherin, Schreiberin, Hörerin und Schauerin zum Wort im *Sagen*, und wieder zu sich selbst zurück im *Schauen*. Es scheint ein Dialog zwischen Sprache und Sprechender zu sein, der sich still vollzieht. Dieses „Hineinschauen“ in die Sprache führt bestenfalls zu einem „Hinausschauen“ in die Welt mit



neuen Begriffen oder mit neuen Perspektiven auf Begriffe. Gerade in einer Zeit, die als Informationszeitalter bezeichnet wird und sowohl von Bildern als auch von Sprache wie zugedeckt scheint, kann das künstlerische Anschauen einen Beitrag zur Sensibilisierung gegenüber Sprachbildern und ihren Konnotationen leisten. Hineinschauen, mit dem Ziel *hineinzugeraten*, wie es im Gespräch mit Steinfest heißt. Hineinschauen und hineingeraten müssen Sprachkünstlerinnen ebenso wie Rezipientinnen. Sartre schreibt über den Dichter:

[...] die gesamte Sprache ist für ihn der Spiegel der Welt. Damit vollziehen sich wichtige Veränderungen in der Ökonomie des Wortes. Sein Klang, seine Länge, seine männlichen und weiblichen Endungen, sein visueller Aspekt geben ihm ein Gesicht aus Fleisch und Blut, das die Bedeutung eher darstellt als ausdrückt. (Sartre 1981, S. 18)

Das »Gesicht aus Fleisch und Blut« der Worte bei Sartre würde ich als deren Poetik bezeichnen. Man könnte sagen, der Klang, die Form des Mundes bei der Aussprache, die vorher und nachher gereihten Wörter beeinflussen die Mimik der Worte. Inwieweit Sprache die menschliche Wahrnehmung prägt, kann hier nicht geklärt werden, ich vermute jedoch, dass Sprache nicht nur Einfluss, sondern selbst Wahrnehmungsobjekt ist und damit wie ein sechster Sinn funktionieren könnte.

Weil (stark vereinfacht gesprochen) die Sprachproduktion über Mundbewegung und Stimme einerseits und vermittels der Spiegelneuronen andererseits mit dem sensomotorischen „Wörterbuch der Akte“ und darüber hinaus mit den damit verbundenen emotionalen und psychophysischen Zuständen verknüpft zu sein scheint, kann die Sprache zum Mittel werden, unsere sensorischen und motorischen Weltbeziehungen mit unseren kognitiven und semantischen Repräsentationen zu verbinden beziehungsweise letztere überhaupt anzulegen. (Rosa 2017, S. 266)

Das Sprachkunstwerk, welches man anschaut, verbindet die von Kant geprägte „äußere“ mit der „inneren“ Anschauung (vgl. ÄGB 2010, S. 222). Es benötigt die Verbindung der räumlichen mit der zeitlichen Komponente der Anschauung, da es äußerlich (visuell) gesehen und innerlich verstanden und interpretiert werden muss. Dieser Vorgang ist jener Prozess, der vorhin als Dialog zwischen Sprache und Sprechender bezeichnet wurde. Dieser Dialog begünstigt einen „offenen“ Zugang, da die persönliche Anschauung der Betrachterinnen erst das Werk vollendet. Im Sinne eines offenen Kunstwerks begegnet das Sprachkunstwerk seinem Betrachter „natürlich“:

Diese Poetiken gewahren also die „Offenheit“, als die grundlegende Möglichkeit des Rezipierenden und des modernen Künstlers. Die Ästhetik wiederum wird in diesen Erfahrungen eine Bestätigung ihrer Einsichten, die extreme Verwirklichung einer Rezeptionsform, die sich auf verschiedenen Intensitätsniveaus realisieren kann, erkennen. [...] Doch öffnet diese neue Rezeptionsform ein viel weiteres kulturelles Feld und gehört insofern nicht allein zur ästhetischen Problematik. Die Poetik des Kunstwerkes in Bewegung instruiert (so wie teilweise die des „offenen“ Kunstwerks) einen neuen Typ der Beziehung zwischen Künstler und Publikum, eine neue Mechanik der ästhetischen Perzeption, eine andersartige Stellung des Kunstproduktes in der Gesellschaft; sie eröffnet neue Bereiche in Soziologie und Pädagogik, ganz zu schweigen von der Kunstgeschichte. Sie stellt neue praktische Probleme dadurch, daß sie kommunikative Situationen und eine neue Beziehung zwischen Betrachtung und Verwendung des Kunstwerks schafft. (Eco 1973, S. 59)

Das Sprachbild im künstlerischen Sinne stellt also eine neue und eigene Art von Bildern dar, die nur scheinbar (durch die Klarheit ihrer Zeichen) wenig Interpretationsspielraum lassen. Sprachbilder können abhängig von ihrem Inhalt und vor al-



Abb. 9: Jenny Holzer, *Protect me from what I want* 1985

lem ihrer Platzierung (es sei vor allem an die subversive Wirkung von Sprachkunstwerken im öffentlichen Raum gedacht), aber durchaus gerade so abstrakt werden, wie es nötig ist, um 1. dem Betrachter überhaupt aufzufallen und von der „nicht künstlerischen“ Umgebung unterschieden zu werden, und 2. zum Innehalten und Schauen bzw. Denken anzuregen. Die Anschauung wird so zum zentralen Ort der Rezeptionsästhetik, jenem Ort, wo im Schauen (und in den Schauungen) das Sprachbild die Schauenden in einen Sog zieht, der zum Dialog führt. Im „inneren Dialog“ der Betrachterin kann das Sprachbild als materialisierte Sprache, als Membran fungieren zum weiterführenden, vielleicht äußeren Dialog über das Kunstwerk und darüber hinaus. In der Anschauung führen Sprachbilder zu sich selbst und die Sprache der Rezipientin in einen offenen Dialog. Jenny Holzers *PROTECT ME FROM WHAT I WANT* Schriftzug von 1985, platziert inmitten von Werbetafeln, auf einer Leuchttafel am Times Square, gleich einem kleinen Widerhaken, irritiert und hält die Schauenden fest. Das Sprachbild oszilliert zwischen harter und weicher

Schablone, es lässt der Betrachterin freie Handhabe über seine Einordnung und Verwendung. „Beschütze mich vor dem, was ich will“, steht da in der Machart von Werbeanzeigen inmitten von Werbeanzeigen. Die Displays und Bildräume des Konsums, ein Territorium von Konzernen vereinnahmt, werden von der Künstlerin mit dem Sprachbild erobert, der visuelle öffentliche Raum wird in seinem Rauschen bespielt. Anschauungen werden im doppelten Sinn thematisiert: Einerseits sagen Werbung und Sprachbild „Schau mich an“, die Ästhetik der Leuchtschrift tut das ihre, um das Schauen der Schauenden zu gewinnen, andererseits wird die Anschauung als Haltung förmlich sichtbar. Es gelingt der Schablone jenes Satzes „Beschütze mich ...“, dass das Sprachbild Schutz sucht in der Anschauung der Betrachterin. Mit diesem Werk ist Jenny Holzer eine Pionierin des modernen Sprachbildes im öffentlichen Raum. Für mich war das Kennenlernen ihrer Arbeiten ein künstlerisches Erweckungserlebnis, denn in ihnen konnte ich die Sprache tatsächlich anschauen. Jenny Holzer scheint Sprache und Bild miteinander zu fühlen, synästhetisch. Die Anschauung oszilliert zwischen Schauen und Denken, Sprache und Haltung.

#### 4a) Abbild

»Gott schuf also den Menschen als sein Abbild; als Abbild Gottes schuf er ihn.« (Gen 1,27) Seit den Anfängen der Kunst wird dem Abbild mythische Macht zugesprochen. Es wird vermutet, dass die ältesten bekannten Kunstwerke, als welche die vor ca. 20.000 Jahren entstandenen Höhlenmalereien von Lascaux gelten, dem „Besitzer“ Macht über das abgebildete Objekt verleihen sollten. Quasi: „Ich habe ein Abbild von dir, ich habe Macht über dich.“

Gewisse Typen primitiver Kunst mögen mit etwas anders garteten Riten verbunden gewesen sein; der Impuls aber dürfte der gleiche gewesen sein – der Wunsch, das Objekt, auf das

mit magischen Kräften eingewirkt werden sollte, als wirklich existierend darzustellen. (Read 1961, S. 24)

Was Read hier 1961 noch als „Funktion“ »primitiver Kunst« bezeichnet, nämlich magische Beschwörungszwecke, entspricht etwa auch der religiösen Heiligenbild- oder Reliquien-Kultur. Im Abbild wird eine Spur des „Originals“ vermutet, und dieser Verweis wird als persönlicher Zugang zu dessen Verfügbarkeit gedeutet. Hartmut Rosa spricht im Rahmen seiner Resonanzforschung über den Unterschied zwischen Erreichbarkeit und Verfügbarkeit (etwa Rosa 2017, S. 230ff). Demnach bedeutet Erreichbarkeit einen Möglichkeitsraum, während Verfügbarkeiten mit Macht, Besitz und Kontrolle einhergehen. Mit den in den Höhlenmalereien dargestellten Tieren entsteht eine Verfügbarkeit (über das Abbild), während das „echte Tier“ nur erreichbar ist. Mit der Malerei wird eine Verfügbarkeit hergestellt, welche durch magische Kräfte die Erreichbarkeit erhöhen soll. Der magischen Kraft des Abbildes folgt der repräsentative Zweck des Portraits. Das Portrait des Kaisers auf einer Münze markierte durch die Verbreitung des Geldes den Umfang des Reiches. Die Vervielfältigung dieses kleinen Portraits auf den Münzen garantierte, dass auch im hintersten Winkel eines riesigen Reiches das Bild des Mächtigen ständig präsent war. Dass diese Darstellungsform auch im 21. Jahrhundert noch aktuell ist, zeigt die anhaltende Tradition der Klassenfotos, Hochzeitsfotos, Selfies, Selfiestick und eine ganze Industrie rund um die Selbstdarstellung. Während Hochzeitsfotos noch eher der Idee der magischen „Verfügbarkeit durch Erreichbarkeit“ zuordenbar scheinen, gewinnt deren „verbreitende Re-Präsentation“ durch das Internet auf einer anderen Ebene an „Gewicht“, nämlich die Verfügbarkeit in der bzw. durch die Verbreitung.

Ein Portrait ist zuallererst einmal ein Gegenstand, auf dem man etwas sehen kann, was wie eine bestimmte Person aus-

sieht. [...] Doch es besteht kein Grund, warum das, was mit etwas anderem sichtbare Ähnlichkeit besitzt, ein Zeichen von diesem anderen sein sollte oder gar sein muss. (Wiesing 2000, S. 13)

Das Wort Portrait kommt aus dem Französischen (po(u)rtraire = entwerfen, darstellen) bzw. dem Lateinischen „protrahere“, das hervorziehen bzw. ans Licht bringen bedeutet. Hier meint das Licht den Einfall oder die partielle Erleuchtung. Das Licht im Portrait spielt aber auch andere Rollen: So wird die Portraitierte in ein bestimmtes Licht gerückt, oder überhaupt erst *abgelichtet* und mit dem Spiel von Licht und Schatten haben Künstlerinnen die Möglichkeit, Akzente zu setzen, bestimmte (Körper-)Teile besonders ins Licht zu rücken, andere in den Schatten zu stellen. Das engere Feld der Literatur verlassend, spricht Helmut Heissenbüttel von »Sprachteilen«, die »so etwas (bedeuten) wie Lichter, die meine grundsätzliche Blindheit durchbrechen« (siehe auch: 5. Wirkungsweisen). Jedes Portrait bzw. jedes Abbild kann jeweils nur einen Teil des Dargestellten zeigen, und je nach Intention der Künstlerin oder Auftraggeberin bestimmte Teile mehr oder weniger betonen und beleuchten. Es handelt sich um einen *Ausschnitt* der Welt, der aber in seiner repräsentativen Verweis-Funktion auf das Gesamtbild verweist.

[...] daß die Kunst das Mittel war, das den Menschen dazu befähigte, nach und nach die Natur der Dinge zu verstehen. In der Kunst konnte es sich nie darum handeln, die Wirklichkeit als ein Ganzes zu erfassen – das übersteigt menschliches Vermögen. Es konnte sich auch nie darum handeln, die Gesamtheit der Erscheinungen darzustellen. Sie bestand vielmehr immer nur in der stückweise errungenen Erkenntnis und in geduldiger Bestimmung dessen, was in der Erfahrung des Menschen bedeutsam ist. Man könnte daher die künstlerische Tätigkeit als einen Kristallisationsprozess beschreiben,

bei dem sich aus dem amorphen Bereich des Gefühls Formen herausbilden, die bedeutsam oder symbolisch sind. (Read, 1961, S. 12)

Abbild und Portrait werden in ihrer repräsentativen Funktion, welche stets „nur“ einen Ausschnitt beleuchtet, zur weichen Schablone. Denn die Schablonen sind genau das: Ausschnitte, welche bildhafte Umrisse abspeichern (wie vorhin das Klangbild). Sie haben in ihrer Weichheit jenen Translationsmuskel, der zur Erweiterung ihrer Umrisse nötig ist (wie amorphe Puzzleteile sich finden).

#### 4b) Ähnlichkeit

„Das schaut dir wieder gleich!“, hörte ich in meiner Kindheit von der steirischen Großmutter. „Das sieht dir ähnlich.“, würde man auf Hochdeutsch sagen, um eine Handlung oder Aussage, welche nach der Theorie des Sprechakts ebenfalls eine Handlung sein kann, einer Person zuzuordnen. Sind sprachliche Ähnlichkeiten schwieriger zu erkennen als visuelle? Bei sprachlichen Ähnlichkeiten spielen neben Dialekt oder Fachsprache die Grammatik, die Länge der Sätze, die Interpunktion und bei der gesprochenen Sprache auch der Tonfall, die Lautstärke und Sprechgeschwindigkeit eine maßgebliche Rolle. Beim klassischen visuellen Portrait wird unser Gesichtssinn angesprochen, es ist als Malerei, Fotografie oder Skulptur meist *auf einen Blick* erfassbar. Daher sind auch Ähnlichkeiten scheinbar schneller ersichtlich. Die Künstlerin sucht und wählt jene Darstellungsformen und Medien, welche ihrer künstlerischen Idee ähnlich sind, die der Idee medial *entsprechen*. Soll das Kunstwerk ähnlich sein, wie ich es mir als Betrachterin vorgestellt habe? Ähnlich, wie es sich die Künstlerin vorgestellt hat? Ähnlichkeiten sind oft nicht augenscheinlich, sondern „innere Verschränkungen“:

Denken besteht darin, Ähnlichkeiten wahrzunehmen. Ich mache oft die Erfahrung, dass ich plötzlich Ähnlichkeiten zwischen Ereignissen wahrnehme, zwischen einem gegen-

wärtigen und einem früheren Ereignis. Oder zwischen den Dingen, die gleichzeitig stattfinden. Ich gehe diesen Beziehungen nach. (Han 2014, online)

Sprachliche Ähnlichkeiten sind als Code für uns zu *übersetzen*. Es erfordert stets eine Übersetzungsleistung, um zu unterscheiden, was gesagt ist, und was damit gemeint sein will. Sprachliche Ähnlichkeiten können in zweierlei Form doppelt zu entschlüsseln/übersetzen sein: einerseits die Entschlüsselung der verwendeten Sprechweise, welche auf Berufsstand, Herkunft und Kontext verweisen kann, und weiters das Erkennen von Ähnlichkeiten der kulturellen und akustischen Botschaften, welches auch die körperlichen Sinne mit einschließt. In diesen Zeichen schließen wir auf den Kontext, z. B. die Gefühlslage der Stimme, die Dringlichkeit der Aussage und die ortsüblichen (Sprech-)Rituale. Sprachliche Ähnlichkeit kann etwa auch in der Art und Weise, *wie jemand seine Sprache trägt*, festgestellt werden (siehe auch: Gespräch mit Steinfest, S. 47). »Natürlich künstlich« würde es Ferdinand Schmatz nennen, und Steinfest: »Vollkommen egal, ob es Fleisch oder Kunst ist, viel entscheidender ist, wie sie [...] trägt.« (ebd.)

9.8.2015 Witzmann: „Ich hatte mal einen Freund, der hatte einen geistig behinderten Bruder. Der hat ausgesehen wie ein Pinguin, und wir haben immer zu dritt UNO gespielt. Er war auf seine Art sehr weise, er hat z. B. immer gesagt: ‚Ich weiß nicht, worüber sich die Menschen so aufregen.‘ Ich hab ihm manchmal Tocotronic vorgespielt, und er hat sich bei dem Satz ‚Es gibt kein Leben ohne Schande‘ immer so abgepeckt. Er hat jedes Mal einen wahnsinnigen Lachanfall bekommen, und ich musste ihm die Stelle bei jedem Treffen wieder vorspielen.“ (Sargnagel 2017, S. 27f)

Ähnlichkeiten zu erkennen ist also in visueller wie akustischer Ausprägung Teil der Anschauung, es werden Muster erkannt



(siehe auch: 7. Rauschen). Hier wird die Prozesshaftigkeit der Anschauung deutlich, da das Erkennen (beispielsweise eines Portraits) als prozesshafte Handlung (Anschauung) verstanden wird. Die Bedeutung der sozialen Prägung wird augenscheinlich, wenn es um die Erkennung regionaler (Sprach-/Dialekt-) Ähnlichkeiten geht. Neben Wachsamkeit und Interesse, welche diesem „Ähnlichkeiten erkennen“ vorausgehen, sind die Wiederholung bzw. Gewohnheiten dafür verantwortlich, ob die Ähnlichkeit mit starken oder schwachen Bezugspunkten, harten oder weichen Schablonen *hergestellt* wird. Regionale und soziale Prägungen erhalten auch durch ihre vielmaligen Wiederholungen ihre Prägnanz und damit ihren (Wiedererkennungs-) Wert. Die Häufigkeit der Wahrnehmung von (gleichen) Sinnesdaten ist mit ausschlaggebend für deren Schablonenhaftigkeit, durch die Wiederholung werden die Schablonen härter und Ähnlichkeiten rascher eingepasst.

#### SIND AHNEN ÄHNLICH

Im Sprachbild können Ähnlichkeiten inhaltlicher, codierter, kultureller, aber auch sinnlicher, lautlicher und visueller Natur die Anschauung der Betrachterin auf verschiedenen Ebenen *ansprechen*.

#### 4c) Repräsentation

Für das Themenfeld des Zeichens, des Verweisens und der Ähnlichkeit unterscheidet Charles S. Peirce drei Arten der Beschaffenheit von Zeichen: Symbolische, ikonische und indexikalische Zeichen unterscheiden sich fundamental in ihrer äußeren Form der Verweis-Funktion. So verweisen symbolische Zeichen abstrakt, also (visuell) losgelöst von ihrem Signifikat. Dies wäre z. B. die Beschriftung „Männer“, „Frauen“ auf einer Toilette, da „Mann“ und „Frau“ als Zeichen an sich nicht auf ein „WC“ hinweisen (die kulturell erwachsene Tradition, Toiletten mit Symbolen oder Begriffen der Geschlechter zu

kennzeichnen, spielt bei der Entschlüsselung dieser Verweise selbstverständlich eine Rolle, wird hier aber ausgespart). Ein ikonisches Zeichen für dasselbe Signifikat wäre „WC“ (oder ein Piktogramm desselben) und ein indexikalisches eine Spur (die z. B. bei einem öffentlichen WC durch eine Schlange vor der Tür oder olfaktorisch vorhanden sein könnte, aber auch durch ein Hinweisschild bzw. einen Wegweiser).

Die Anschauung verbindet im Dreieck *Werk-Künstlerin-Betrachterin* einen Repräsentationsvorgang. Diese Fähigkeit der Repräsentation wird als zutiefst menschliche Eigenschaft erkennbar:

Für viele Philosophen, antike wie moderne, ist das repräsentierende Tier, der homo symbolicus, ein Wesen, das sich von anderen Geschöpfen durch seine Fähigkeit zur Schaffung und Handhabung von Zeichen – von Dingen, die für etwas anderes oder anstelle von etwas anderem stehen – unterscheidet. [...] Welche Struktur ist nun den politischen und den semiotischen Repräsentationsformen gemeinsam? Die gesuchte Struktur läßt sich zum Beispiel als Beziehungsdreieck auffassen: Repräsentation ist stets eine von etwas oder jemandem, durch etwas oder jemanden und für jemanden. (Mitchell 2008, S. 78)

Mitchell unterscheidet nach Peirce ikonische, symbolische und indexikalische Repräsentation, wobei diese Formen auch gemeinsam und in Verbindung auftreten. Während die ikonische Repräsentation auf Ähnlichkeit des Bezeichneten und seines Zeichen beruht, ist die symbolische Repräsentation eine Übereinkunft. Repräsentation durch Sprache wäre demnach symbolisch. Indexikalische Repräsentation verweist auf eine existenzielle Beziehung von Zeichen und Bezeichnetem, wie z. B. Devotionalien. Sprachliche Ausdrücke und somit Sprachbilder, wie sie hier verstanden werden, können aber durchaus auch eine „existenzielle Beziehung“ repräsentieren, wenn etwa

sprachliche Formeln der Kindheit oft ein Leben lang gewisse Beziehungen oder Strukturen *repräsentieren*.

#### DIE MAMA KOMMT GLEICH

Die Bereitschaft und Fähigkeit von Vorschulkindern, auf zwei Marshmallows zu warten, hängt davon ab, wie sie die Leckereien mental repräsentieren. Ebenso hängt die Fähigkeit junger Erwachsener, mit ihrem Selbst, wie sie es sich für viele Jahre später ausmalen, davon ab, wie sie dieses ferne Selbst mental repräsentieren. (Mischel 2015, S. 164)

Walter Mischels *Marshmallowtest* erlangte wohl auch aufgrund der entzückend lustigen Videoaufnahmen von Vorschulkindern, die diesen Test durchliefen, seine Bekanntheit. Der Test zielt darauf ab zu verstehen, wie Kinder ihre Impulse steuern und mit welchen Methoden die Selbstbeherrschung erreicht werden kann. Den Kindern wird eine Süßigkeit auf einem Teller angeboten. Ihnen wird freigestellt, sie zu essen, oder darauf zu warten, bis die erwachsene Person zurück ins Zimmer kommt, dann würden sie die doppelte Portion Süßigkeiten erhalten. Im Versuchsraum sind keine Ablenkungen vom bereits vorhandenen Teller mit der Süßigkeit und für die Kinder ist es naturgemäß äußerst schwierig, der Verlockung zu widerstehen. Umso faszinierender sind die von ihnen angewendeten „Selbstablenkungsmanöver“: Augen zuhalten, singen, mit sich selbst sprechen etc.

Zum einen dient das Selbstportrait der Repräsentation. Wie auch im Portrait, geht es um die gesellschaftliche Selbstbehauptung der Person, die Darstellung ihrer sozialen Ambitionen. Zum anderen kann sich der Künstler, die Künstlerin, im Selbstbildnis eine Rücksichtslosigkeit erlauben, die zum kritischen Selbststudium herausfordert. (Schwank in: Bogner 2012, S. 11)

Das Sprachbild kann insofern mit einem Selbstportrait verglichen werden, als es, wie hier von Angela Schwank beschrieben, stets Repräsentation und Selbstreflexion verkörpert. Für etwas anderes stehend, als Verweis, und für sich selbst als Prototyp der weichen Schablone, die als Leerstelle von der Rezeption abhängig ist. Katrin Ströbel untersucht in ihrer Dissertation, die als Buch unter dem Titel *Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst* erschienen ist, zeitgenössische künstlerische Positionen, in denen Sprache bzw. Text und Schrift zentrale Aspekte des Werkes sind. Neben verschiedenen „Öffnungen“ (Öffnung nach innen, Öffnung nach außen, Verbindung zum öffentlichen Raum) schließt sie ihre Erkenntnisse, was Sprache in Werken der bildenden Kunst bewirken kann, mit der Frage der Repräsentation.

Die Künstler/-innen akzeptieren diese Stärkung der Position der Rezipient/-innen, weil sie wissen, dass das Konzept eines erweiterten Repräsentations-Systems ohne aktivere Rezipient/-innen nicht funktioniert. [...] Es gibt kein vollständiges Abbild (mehr), keine eindeutig lesbare Botschaft. Weder eine geschlossene gestalterische noch eine inhaltliche Einheit ist zwangsläufig das Ziel künstlerischer Produktion. [...] Die Integration von Schrift hat so paradoxerweise zur Folge, dass sich Text und Bild, dass sich die unterschiedlichen Systeme innerhalb eines Werkes relativieren, gleichzeitig gegenseitig stützen und am Ende bestätigen. Gemeinsam gelingt ihnen, woran die einzelnen Systeme gescheitert sind. (Ströbel 2013, S. 324ff)

Die »Erweiterung des Repräsentationssystems« kann eine Theorie zur sinnlichen Anbindung, wie das Konzept der weichen Schablonen, darstellen. Die Frage bleibt, ob Emotionen als Repräsentanten betrachtet nicht ihre Unmittelbarkeit untergraben. Als sozialen Mechanismus beschreibt Mark Terkessidis den Prozess der Repräsentation. Die Repräsentation besteht demnach aus den drei Elementen *Vertretung*, *Darstellung* und *Vorstel-*

lung. Bei der *Vertretung* wird etwas durch etwas anderes ersetzt. Diese Vertretung muss *dargestellt* werden, um *Vorstellungen* (welche Vertretung und Vorstellung umschließen) zu entwickeln.

Repräsentation hat jedoch mindestens zwei, eigentlich jedoch drei verschiedene Elemente. Zunächst heißt der Begriff nichts anderes, als dass etwas durch etwas anderes ersetzt wird, das dessen Stelle einnimmt. Der erste Bestandteil von Repräsentation ist daher *Vertretung*. [...] Diese Art der Vertretung zog den zweiten Bestandteil von Repräsentation gleich nach sich: Die *Darstellung*. [...] In diesem Prozess ging es um die umfassende Verkörperung des Volkes in einheitlicher Schriftsprache, Traditionen, Medien, Bauten, Fahnen, Münzen usw. [...] In dieser Umschreibung versteckt sich das dritte Element von Repräsentation, welches Vertretung und Darstellung umschließt: Die *Vorstellung* oder, um mit dem Psychoanalytiker Jaques Lacan zu sprechen, das Imaginäre. (Terkessidis 2000, online)

Gemeint ist auch die schwierige Darstellung von Traditionen und die damit einhergehende Konstruktion von Identität(en). Die Sichtbarkeit, und damit die Darstellung, ist also Teil der Repräsentation, aber es handelt sich um eine Sichtbarkeit von Repräsentation selbst, nicht des Repräsentierten. Sichtbar wird in der Repräsentation also das *Dazwischen*, die Darstellung der Vertretung. Die Begriffe Abbild, Ähnlichkeit und Repräsentation werden von ihrem visuellen Gebrauch zur Erkennung von Formen auf die Sprache übertragen. Sie helfen, Begriffe zu bilden und die Sprache dehnbar zu machen für eine erweiterte Poetik des Bildes. Rudolf Arnheim spricht gar von Schablonen, welche Formen und Begriffe miteinander in Bezug setzen:

Die Formwahrnehmung enthält die Anfänge der Begriffsbildung. [...] Die Wahrnehmung paßt ihrem Rohmaterial Schablonen von relativ einfacher Form an, und diese nenne ich Anschauungsbegriffe oder Wahrnehmungskategorien. (Arnheim 1977, S. 37)

(Ab-) Bild und die Fähigkeit zur Erkennung von Ähnlichkeiten sind also Voraussetzungen für den Akt der Repräsentation. Auf visueller und akustischer Ebene manifestiert sich diese im Theater; die Bestandteile der Repräsentation identifizieren sich mit Vorstellungsbildern, welche Betrachterinnen mitbringen. Wahrnehmung wird nicht nur als aktiver Prozess, sondern auch als responsiver Dialog verstanden. Im Theater wird eine darstellende Repräsentation menschlicher Zustände zur spiegelbildlichen Antwortmaschine.

Mäh.

Miau.

Das Sprachbild fungiert als Repräsentant im „Wald der Begriffe“, wie aber auch alle anderen Begriffe im Prinzip Repräsentanten sind, und gleichzeitig als konkretes Material verwendet werden können. Nach Peirce wäre die indexikalische Spur, welche beispielsweise auf Straßenschildern oder Etiketten sichtbar wird, die körperliche Verbindung von Zeichen. Diese Art der Körperlichkeit ist aber insofern kein Repräsentant, als nicht etwas für etwas anderes steht. Die körperliche Verbindung ist durch die gemeinsame Materie gegeben, der Verweis ist Teil des Verwiesenen und also derer, die anschauen. Im konkreten Sprachbild wird also nach der indexikalischen Spur gesucht, nach der verkörperten Verbindung zwischen Sprachbild und Betrachterin. Die Rezipientin wird zur Produzentin, zur Detektivin auf Spurensuche. Das Konzept der Repräsentation dient hier als theoretisches Modell für Verkörperung. Auch in der Neurologie wird auf den Repräsentationsbegriff zurückgegriffen, um biologische Grundlagen zu verstehen und zu beschreiben (Sinnesdaten und Bedeutungen werden durch Neuronen *repräsentiert* etc.). Vom homo symbolicus, dem Menschen als repräsentierendes Tier, will ich aber wieder zurück, oder besser wieder weiter zum homo faber, dem schaffenden, konstruierenden Tier.

»Bis heute existieren zahllose sich widersprechende Theorien über den Ursprung der Sprache. 1769 gewinnt der Weimarer Gelehrte Johann Gottfried Herder (1744–1803) den Wettbewerb der Preussischen Akademie der Wissenschaften mit einem Essay, in dem er argumentiert, dass die Sprache kein göttliches Geschenk, sondern eine menschliche Erfindung sei: Es bedarf nur eines Erweckungserlebnisses, um dem Sprachvermögen eruptiv zum Ausdruck zu verhelfen – auf der Suche nach einem Identifikationsmerkmal hört der Mensch das Schaf blöken, seine Reflexion setzt ein und hinterlässt eine Erinnerung. Als das Schaf wieder kommt, erkennt es der Mensch am erinnerten Merkmal und ruft: „Ha! Du bist das Blökende!“ Jäh ist die Sprache geboren, alles Weitere bildet sich, gemäss Herder, selbstläufig heraus.« (Sippel 2018, S. 84)



Abb. 10: Eric Andersen, *Das ist ein Wort* (Ausschnitt) 2018



## 5. Rahmen

Vor dem inneren Auge erscheint ein Sprachbild in meinem Kopf wie ein Schild. Die Merkmale eines Schildes sind die mitzuteilende Information („Wien“, „Dr. Klein“, „Bitte wenden“ etc.) und eine begrenzte Fläche, welche die Information von der Umgebung bzw. dem Hintergrund absetzt. In meinen Notizen erscheint diese Abtrennung wie in meinem Gedanken, durch einen Rahmen um die Wörter. Also entsteht ein Bild, z. B. indem die Phrase „Alles andere ist eine Ausrede“ im Kopf so lange hängenbleibt, bis sich ein Rahmen herum gebildet hat. Wenn der Rahmen gedanklich sichtbar ist, ist das Bild fertig. So wird die Idee notiert. Wird ein Wortbild aus den Notizen genommen und auf einen (größeren) Bildträger übertragen, kann der Rahmen wegfallen, da die Bild(Schild-)Fläche durch den Bildträger (Leinwand, Papier, öffentlicher Raum etc.) bereits begrenzt ist. (siehe: Es fehlt nichts. Gespräch mit A. Lonsky)

Douglas Huebler: Wenn ich einmal so sagen darf: Die Idee von Wörtern als eine Konvention, und im weiteren Sinn die Idee ihres gewöhnlichen Gebrauchs als eine allgemeinere Bedingung, verhält sich das nicht parallel zum Gebrauch des Bildrahmens seit sechzigtausend Jahren, durch den das rechteckige Gemälde zu einer Konvention wurde? Unterliegt das nicht genauso Veränderungen und Einflüssen? Worüber lachst du, Weiner?

Lawrence Weiner: Nun, die Leichtigkeit, mit der du das auf den Tisch bringst, ist verräterisch, denn die Konvention des Bildrahmens war etwas sehr Reales. Am Rand hörte das Bild auf. Wenn man mit Sprache arbeitet, gibt es keinen Rand, über den das Bild hinausgeht oder an dem es abbricht. Man arbeitet mit etwas absolut Unendlichem. Sprache ist das Ungegenständlichste, was wir jemals in dieser Welt entwickelt haben, deshalb hört sie niemals auf.

Abb. 11: Lawrence Weiner, *Kunst ohne Raum* (Ausschnitt) 1969

Das „Einkasteln“, also die Umrahmung von Schriftbildern, sieht man auch bei Werken Lawrence Weiners. Er selbst sieht sich als Bildhauer, und seine meist „nur“ aus

Sprache bestehenden Werke bezeichnet er als „Skulpturen aus Sprache“ (Hapkemeyer 2004, S. 13). Die Umrandungen der Wörter unterstreichen das Objekthafte, die Gedankeneinheit. Als einer der wichtigsten Vertreter der Konzeptkunst erklärte er 1968 in seiner »Absichtserklärung« das Wesen des konzeptuellen Kunstwerks:

Der Künstler kann das Werk herstellen.  
Das Werk kann angefertigt werden.  
Das Werk braucht nicht ausgeführt zu werden. Jede Möglichkeit ist gleichwertig und entspricht der Absicht des Künstlers, die Entscheidung über die Ausführung liegt beim Empfänger zum Zeitpunkt des Empfangs.

(Weiner in: Fietzek/Stemmrich 2004, S. 22)

Im Sinne der Konzeptkunst existiert also das Sprachbild 1. auch außerhalb der Kunst, 2. im „ausgeführten, gestalteten“ Zustand ebenso wie als Idee, 3. als frei verfügbares Material, das sich Besitzansprüchen grundsätzlich entzieht. Das Konzept des Konzepts widerspricht nicht jenem des konkreten Materials. Konkretes Material wird ebenso durch Rahmen und/oder Rahmenbedingungen zu Kunst, und der Rahmen kann sowohl konkret als auch Konzept sein. An der Schwelle von Konzept und Material, figurativen und sprachlichen Symbolen, sind auch viele Arbeiten Matt Mullicans zu verorten. Seine Arbeiten beinhalten oft symbolhafte Zeichen, welche an Verkehrsschilder oder Flaggen erinnern. In den 1970er-Jahren gliederte er die Welt konzepthaft in fünf Bereiche:

Die Welt der Vorstellung (subjective), die Schrift (sign), die gerahmte Welt (world framed), die ungerahmte Welt (world unframed), die Materie (elements). [...] Von diesen Alltagshandlungen (Anm: world unframed) unterscheidet sich der in Mullicans System in der Mitte liegende Bereich der world

framed grundsätzlich. Hier sind Vorgänge und Objekte „gerahmt“, sie haben dadurch den Anstrich des Besonderen, sie fallen uns auf. Es handelt sich hier beispielsweise um Bilder, Fotos, [...] aber auch private Ereignisse, die auf die eine oder andere Art eine besondere Bedeutung für uns haben. (Hapke-meyer 2004, S. 183ff)

Die gerahmte Welt fungiert und agiert als Schablone zur Markierung von Bedeutungen und deren Schutz. Am Rahmenbegriff wird hier deutlich, was vorhin, auch von Gappmayr, als Eigenständigkeit von Begriffen, als nicht empirische Unterscheidung von konkret und abstrakt, angedeutet wurde. Der Rahmen ist beides: konkretes Vorstellungsbild eines Objekts, welches gegeben ist, und ein abstraktes Vorstellungsbild eines Kategorialbegriffes. Das Strukturprinzip Rahmen ist durch keinen konkreten Gegenstand fixierbar, und trotzdem gegeben, als Schablone, extra weich! Und schon erübrigen sich fast die folgenden Fragen: Ist der Rahmen nur das Gestell, welches das Bild hält? Sind Rahmenbedingungen immer schon von außen gegeben oder hat die Künstlerin Einfluss auf die Gestaltung des Rahmens und ist dieser integraler Bestandteil des Werkes? Der Rahmen eines Fahrgestells jedenfalls muss als Bestandteil des Ganzen (Fuhrwerks) gelten, wenn auch mit anderer Funktion und Außenwirkung als der Motor, welcher gerne alle Aufmerksamkeit auf sich zieht und als „Herzstück“ ins Zentrum rückt. Die Wechselwirkung von Zentrum und Peripherie wird vom Rahmen „in Schach gehalten“, er ist zwischen Innen und Außen, Privat und Öffentlich, Betrachter und Werk, Text und Kontext. Ebenso ist das Passepartout dazwischen:

Zwischen dem Außen und dem Innen, zwischen der äußeren und der inneren Randung, dem Umrahmenden und dem eingerahmten, der Gestalt und dem Hintergrund, der Form und dem Inhalt, dem Signifikanten und dem Signifikat, und so weiter in allen zweiseitigen Gegensätzen. (Derrida 1992, S. 27)

In Schach halten: Auf dem Schachbrett sind die Fronten klar, das Brett als begrenzte Fläche Austragungsort, schwarz und weiß trennen eindeutig die sich abwechselnden Felder. Die Züge verlaufen auf sich ständig neu anordnenden Schienen, die List kommt ins Spiel.

Türen und Fenster sitzen wie Bilder in Rahmen. Die Tür als Portal, als Schwelle zwischen Innen und Außen, ist nicht nur Strukturelement eines Grundrisses, sondern auch Schlupfloch von einem Raum zum anderen, von einer Realität in die andere. Besonders anschaulich ist dies bei barocken Portalen, die mit einem aufgerissenen Maul verziert sind. Man wird beim Eintreten also verschlungen in eine andere Welt, einen anderen Zustand. (vgl. Körner 2010, S. 41ff) Jedenfalls begrenzt der (Tür-) Rahmen eine Form von der anderen und eröffnet gleichzeitig die Möglichkeit zur Überwindung der Grenze von einer Form zur nächsten. Bemerkenswert ist seine doppelte Funktion von Begrenzung und Schutz auf der einen und Öffnung und Durchlässigkeit auf der anderen Seite. Er wird zur Kontur, zur zarten Umrisslinie, nur scheinbar fest, vergleichbar mit der Funktion der menschlichen Haut. Hartmut Rosa erforscht als Grundlage für Resonanzbeziehungen auch unsere Art des »In-die-Welt-gestellt-Seins«, die Haut hat dabei eine besondere Funktion:

Die Haut lässt sich dabei zum einen natürlich als Grenze und Scheidelinie, als Hülle interpretieren, die Innen und Außen trennt und die gewissermaßen das Subjekt vor der Welt schützt. Aber sie ist weit mehr als das; viel adäquater lässt sie sich als semipermeable Membran verstehen, die Welt und Subjekt miteinander in Beziehung setzt und sie wechselseitig empfänglich und durchlässig macht. (Rosa 2017, S. 85)

Das Phänomen Rahmen hat sprachlich – nicht nur im Kunstkontext – also sowohl physische als auch konzeptionelle Bedeutung. Nicht nur das starre Gerüst rund um Bilder, Fenster und Türen

oder Leinwände wird als Rahmen bezeichnet, sondern Strukturelemente verschiedenster Art, etwa Keilrahmen, Webrahmen, Rahmenprogramme etc. Die Künstlerin denkt den Rahmen mit; das meint seit Marcel Duchamp vor allem den Kontext eines Werkes: Wo wird ausgestellt? Wer stellt aus? Wer ist potentiell bzw. wahrscheinliches Publikum? Welche institutionelle Situation umgibt die Künstlerin und die Ausstellung, somit das Werk? Wie sind die historischen Bezüge innerhalb des Werkes in Bezug auf die derzeitige (politische, gesellschaftliche, soziale) Lage? Dies sind nur einige Aspekte des Kontextes, in welchem Kunst produziert und gezeigt wird. Außerdem ist der Kontext unendlich erweiterbar: Das Werk steht gleichsam mitten im Kosmos und ist ein Kosmos für sich. Die Auseinandersetzung mit dem Rahmen handelt von dieser Abgrenzung der Form (des Werkes) von seiner Umgebung, und damit von dessen Situiertheit. Es ist also weit mehr als eine rein visuelle Entscheidung über ästhetische Präsentation und angemessener Schutz für das Kunstwerk, welche die Künstlerin bei der Arbeit umgibt.

Es ist die Rand- und Rahmenzone, die das Werk in seiner Umgebung positioniert, seinen Zweck demonstriert und die Art der Beziehung zwischen ihm und dem Betrachter regelt. (Brüderlin 1995, S. 18)

Es geschieht durch den Rahmen wieder das „Paradox der Isolation“: Durch die Trennlinie wird es möglich, sich auf den Ausschnitt (das Werk, ein Ausschnitt der Welt) zu konzentrieren. Durch die Isolation entsteht eine Art Intimität, welche die Betrachterin mit dem Werk teilt. »Das Wort wird zur sich selbst regelnden, gestaltenden Instanz«, schreibt Roger Cardinal über die Dichtung Alexanders, eines Künstlers aus Gugging. Die sich selbst regelnde Instanz in den Gedichten Alexanders schafft diese Regelung in der Mitgestaltung des Rahmens, der Produktion des Sprachrahmens.

## BEZIEHUNG DURCH ABGRENZUNG

Sprachliche Rahmen prägte auch Joseph Beuys mit seinen berühmt gewordenen Aussagen, etwa »Entrümpelt die Akademien«, »Jeder Mensch ist ein Künstler«, »Kunst ist Form«, »La rivoluzione siamo Noi«, »Freiheitswissenschaftler«, »Soziale Plastik«, »Die Gesellschaft als Kunstwerk«. (Angerbauer-Rau 1998, S. 22, 26, 86, 100, 103, 140) Über die Beuys-Vitrine – Joseph Beuys präsentierte viele seiner Objekte in für ihn typischen Vitrinen, die wiederum an Wunderkammern und Labore erinnern – schreibt Shai-Shu Tzeng:

Der Effekt ist, dass für die ästhetische Wahrnehmung der Installationen zwei Assoziationsmodelle möglich sind. Bei einem werden einzelne Bilder gesehen, beim anderen wirkt die Rauminstallation, in der die Bilder aufeinander projiziert sind, wie ein in sich geschlossener Mikrokosmos. [...] Das Arrangement erinnert an ein „studiolo“, ein Studier- und Arbeitszimmer von Gelehrten oder Mönchen und an die Kunst- und Wunderkammern, die sich eines Mikrokosmos von Rarität und Kostbarkeit zu bemächtigen scheinen [...]. (Tzeng in: Körner 2010, S. 229ff)

Die »zwei Assoziationsmodelle« unterstreichen die membranhafte Funktion der Rahmen, wo Abgrenzung und Durchlässigkeit gleichzeitig wirken, ihre Doppelfunktion wird deutlich. Der Rahmen als Vexierbild, die Kontur als Interpretations-schauplatz der Rezipientinnenleistung. In der Kognitionsforschung wird der Begriff *framing* verwendet, um anzudeuten, dass Begriffe assoziative Felder aktivieren, die an Bedeutungsproduktionen mitbeteiligt sind. Die Frames können aber nicht abschließend definiert werden, weil zu viele Anteile des (assoziativen) Denkens unbewusst ablaufen. In diesem Zusammenhang halte ich den Begriff für irreführend, da der Rahmen hier dem Bild nicht hilft, sondern nur Assoziationen „halten

soll“. Tatsächlich aber entstehen durch Begriffe und Assoziationen Bilder, aber diesen Bildern fehlt genau das, was die Funktion des Rahmens bewirkt, nämlich die Definition zum (gemachten) Bild und seine Konturen, die die Wahrnehmung überhaupt erst ermöglichen.

Im nachfolgenden Gespräch mit Alexander Lonsky, Rahmenhändler in Wien, wird auch von den Funktionen des Rahmens die Rede sein: Der Rahmen hilft dem Kunstwerk, hilft, die Wahrnehmung der Betrachterin zu lenken und Konzentration zu erzeugen. Man sieht die Bilder durch (den) Rahmen (besser). Er unterstützt die Lesbarkeit. Er bleibt ein Hybrid als Zwischenwesen „zum Kunstwerk gehörend“ und Strukturelement zwischen Werk und Umgebung. Der Rahmen strukturiert und grenzt die Form von der Umgebung ab, stärkt die Position der Form und schließt/schützt die Komposition. Das „Rundherum“ der Bilder, ihre Umgebung, ihr historischer und sozialer Kontext und demgegenüber das „Rundherum“ der Betrachterinnen bilden den Rahmen des Kunstwerks; somit wird der Rahmen zum Treffpunkt von Bild und Rezipientin, wo sich weiche Schablonen abzeichnen lassen.

Grün, grün, grün ist alles, was ich habe. Ich muss an das Kinderlied denken, aber warum, was hat es mit dem Rahmen zu tun? Vielleicht als persönliche Rahmenbedingung, Prägung, Farben, mit denen Männerfiguren besungen werden (weil mein Schatz ein Jägermeister, Matrose etc. ist). Schon als Kind hielt ich es für ein bescheuertes Lied, dennoch kann ich nichts gegen die Erinnerung tun, sie hat einen Widerhaken, mindestens. Hoffentlich hat es nichts mit Framing oder NLP zu tun, ich will mit diesen harten Schablonen nichts zu tun haben. Her mit der Weichheit, mit Aquarellfarben, Vagheit und Präzision, nicht im Dritten ist die Lösung, sondern im Tun. Praxis als Ort der Heilung, Schnittstelle nach dem vollen Wartezimmer, endlich Praxis, *Behandlung*.

## 5a. „Es fehlt nichts“

Gespräch mit Alexander Nikolaus Lonsky,  
Café Raimann, Wien Meidling, 16.2.2017

*SB: Herr Lonsky, Sie sind Rahmentischler und führen ein Rahmen-  
geschäft seit 1996.*

AL: Ich bin Rahmenhändler. Ich fertige aber gewisse Dinge selbst an, und das würde unter den Begriff Tischlerei fallen. Das ist ein Beruf, der da mit hineinspielt.

*Was hat Sie zu dieser Berufswahl bewogen?*

AL: Dass ich in dem Geschäft aufgewachsen bin. Ich bin seit meiner Kindheit dort.

*Welche Art von Bildern werden von Ihrer Kundschaft „rahmen gelassen“? Also was bringt man Ihnen?*

AL: Was man zur Rahmung bringt? Das ist bei uns, da wir ein relativ alter Betrieb sind, ein Spektrum von–bis. Dadurch, dass wir relativ alteingesessen sind, haben wir sowohl mit alten Meistern zu tun, als auch mit modernster Kunst. Dann mit höchst persönlichen Sachen wie Babyfotos, Familienfotos. Dann sämtliche Arbeiten auf Papier wie Grafiken, Stiche, also mit dem gesamten Spektrum –alles, was sich irgendwie in Rahmen fassen lässt. Das Kurioseste war ein Zopf einer verstorbenen Dame, der in einen Objektrahmen gefasst wurde.

*War das schauerlich?*

AL: Naja, ich habe es etwas befremdlich gefunden und habe es als äußerst unangenehm empfunden, diesen Haarschopf der Verstorbenen angreifen zu müssen.

*Das glaube ich! Weil Sie gesagt haben „alteingesessen“: Seit wann gibt es das Geschäft?*

AL: Seit 1905. 1996 habe ich es übernommen.

*Welche dieser Aufträge machen Ihnen besonders Freude oder was ist eine besondere Herausforderung?*



AL: Also die Hauptfordernis liegt darin, dass der Kunde damit zufrieden ist, was ich gemacht habe. Besondere Freude hängt natürlich damit zusammen, welchen Bezug ich zum rahmenden Gut habe. Es gibt natürlich Bilder, oder einzurahmende Arbeiten, sei es Öl oder Papier, die mir persönlich geschmacklich mehr zusagen, andere weniger. Aber Hauptintention ist für mich, für den Kunden das Optimum zu erreichen. Dann bin ich mit mir zufrieden. Natürlich gibt es persönliche Präferenzen, was Kunst betrifft, keine Frage. Besondere Herausforderungen passieren: Ich habe erst vor kurzem für eine Präsentation in einem privaten Raum nach Angaben eines Architekten einen Rahmen gefertigt, den ich noch nie gemacht habe. Das hat mir schlaflose Nächte bereitet für zwei Wochen.

*Was war das für eine Art von Rahmen?*

AL: Das war eine Schattenfugenrahmung mit freischwebendem Passepartout, ohne Glas mit drei Ausschnitten, als Wechselrahmen konzipiert. Und das extrem groß; das ist natürlich handwerklich eine extreme Herausforderung, dass man das hinbekommt. Vor allem war der Zeitrahmen von zwei Wochen extrem knapp. Man schaut, wie die Materialien aufeinander reagieren, wie die Haltbarkeit von gewissen Dingen ist. Das war in dem Fall das Problem, dass man das Passepartout auf ein Gerüst applizieren musste und das als Wechselrahmen gestalten, damit eine optimale Haltbarkeit gegeben ist.

*Ich nehme an, Sie haben berufsbedingt ein Gespür dafür, welcher Rahmen zu welchem Bild passt. Gibt es Bilder, die Ihrer Meinung nach ohne Rahmen besser funktionieren oder zur Geltung kommen?*

AL: Ja, die gibt es durchaus. Es gibt Bilder, wo man von der Intention des Künstlers schon darauf schließen kann, dass sie so konzipiert wurden, dass sie keines Rahmens bedürfen. Warum ich jetzt bewusst das Wort Künstler verwendet habe: Weil es gibt auch malende Autodidakten, die gewisse Farbflächen produzieren und dann meinen, die bräuchten eh keinen Rahmen – wo ich auch zustimme, weil ich denke, es ist schade um weitere Holzverschwendung.

*Nach welchen ästhetischen oder inhaltlichen Gesichtspunkten würden Sie diese Entscheidung treffen: ob ein Rahmen und wenn ja, welcher?*

AL: Jetzt sind wir schon bei der Funktion des Rahmens. Der Rahmen hat die Funktion, mit den Bildern eine optimale Synthese einzugehen. Das heißt, der Rahmen hat die Aufgabe, das Bild in seiner Wirkung zu unterstützen, ohne mit ihm in Konkurrenz zu treten. Deswegen ist der Rahmen auch ein relativ undankbares Produkt. Ein schlecht gerahmtes Bild fällt auch Menschen, die mit Rahmen oder auch mit Kunst wenig zu tun haben, relativ schnell auf. Ein gut gerahmtes Bild ist eben dann gut gerahmt, wenn das Bild gut zur Geltung kommt. Dabei tritt der Rahmen oft so weit in den Hintergrund, dass man sagt: „Wow, das Bild ist toll.“ Das ist ähnlich wie Bekleidung; der Kunsthistoriker Wilhelm von Bode hat einmal in einer Einleitung zu einer Ausstellung geschrieben: „Kleider machen Leute, Rahmen machen Bilder.“ Er schreibt, wie der Blick des Menschen durch die Kleidung auf die Person gezogen wird, so lenkt der Rahmen den Blick auf das Bild. Und das ist eben die wesentliche Funktion. Nach welchen Kriterien man einen Rahmen wählt, hängt natürlich vom Bild ab. Es gibt gewisse Grundregeln. Man sagt z. B., wenn es rein das Profil betrifft, ein Bild mit sehr viel Bildtiefe benötigt eher eine konkave Leiste, um die Bildtiefe zu unterstützen, ein Bild mit wenig Bildtiefe eher eine konvexe Leiste, um eine Art von Bildtiefe zu erzeugen. Das sind so kleinere Grundregeln. Aber wichtig ist bei der Wahl des Rahmens, unabhängig vom Ort der Hängung, dass er nicht mit dem Bild in Konkurrenz tritt, sondern die Wirkung unterstreicht. Wesentlich ist auch, auf die Qualität des Bildes einzugehen bei der Rahmung. Ein schlechtes Bild, oder ein durchschnittliches Bild, wird durch einen überdurchschnittlichen Rahmen nicht besser. Es ist wahnsinnig wichtig, dass man auf die Qualität des Bildes Bezug nimmt. Nehmen wir ein durchschnittliches Ölgemälde, Biedermeierzeit. Wenn das eine durchschnittliche Malerei ist, wird der beste, kopierte Biedermeierrahmen dem Bild nicht helfen, weil es sich dann

abstößt. Die Qualität des Bildes und die Qualität des Rahmens müssen eine gewisse Einheit bilden.

*Sie müssen also kunsthistorisch die Qualität der Bilder einschätzen können.*

AL: Das hat eher mit dem Umgang mit Malerei zu tun. Man merkt durch jahrzehntelange berufliche Erfahrung schon, ob jemand das Malen erlernt hat, in welcher Art und Weise, oder ob das ein Hobbymaler oder ein Dilettant ist. Auch bei abstrakten Bildern sieht man schon, ob jemand ohne handwerklichen Hintergrund mit der Abstraktion begonnen hat, oder ob jemand als Maler vom Handwerk kommt und dann im Laufe seiner Entwicklung zu abstrahieren beginnt. Das hat eine völlig andere Qualität.

*Ich weiß, was Sie meinen, würde mir aber selbst so eine Unterscheidung oft nicht zutrauen.*

AL: Das ist eben das Schöne am Umgang mit Bildern überhaupt. Es gibt auch tausend Kunstdefinitionen, wie Sie wissen. Wesentlich ist für mich, auch als Rahmenhändler oder Einrahmer das Bild des Klienten wertzuschätzen. Weil jeder Mensch hat einen anderen Zugang zu Bildern. Wesentlich ist für mich, dass man einen Zugang dazu aufbaut, auch beim Erwerb von Bildern. Es ist völlig unerheblich, was Frau oder Herr Maier zu diesem Bild sagen, oder zu diesem Objekt. Es ist wesentlich, wenn man es selbst hat, wenn man sich mit diesem Bild umgibt, wenn man einen Bezug dazu hat. Und der Rest ist eigentlich vollkommen egal.

*Es gibt einen Film von Ulrich Seidl, „Bilder einer Ausstellung“, wo der persönliche Bezug der Menschen zu ihren Bildern zu Hause thematisiert wird. Darin sieht man sehr gut, dass es recht egal ist, wie das Bild aussieht, das die Menschen beschreiben.*

AL: Es ist nicht meine Aufgabe zu urteilen. Man muss dem Auftrag des Kunden gerecht werden. Wenn der sagt, er will sein Milka-Papierl eingerahmt haben, dann rahm ich ihm sein Milka-Papierl ein. Weil es ihm wichtig ist.

*Aus dem Katalog zur Ausstellung „Perfect Harmony“ möchte ich Ihnen ein Zitat aus dem einleitenden Text vorlesen, der „Der Rahmen will Bild wer-*

*den“ heißt: »Es ist die Rand- und die Rahmenzone, die das Werk in seiner Umgebung positioniert, seinen Zweck demonstriert und die Art der Beziehung zwischen ihm und dem Betrachter regelt.« (Brüderlin 1995, S. 18)*

AL: Ich möchte kontern mit dem Titel einer anderen Ausstellung aus den 90er-Jahren, der lautete „Der Rahmen ist das halbe Bild“. Wenn man sagt, „Der Rahmen will Bild werden“, ist das ein schönes Zeichen dafür, dass sie zusammengehören. *Wenn, wie im Zitat gesagt, der Rahmen den Zweck des Werkes demonstriert, würde das bedeuten, dass der Rahmen integraler Bestandteil des Werkes ist.*

AL: Ja, das muss man auch aus der Entwicklung des Rahmens heraus sehen. Es kommt auch sehr stark auf die Positionierung des Werkes in der Umgebung an. Da sind wir bei dem, was man heute Galeriehängung nennt. Was man heute als Museen und früher auch als Galerien bezeichnet hat, dort hat die Rahmung immer unterschiedliche Funktionen und Zwecke erfüllt. Es kommt darauf an, auf welche Zeit man sich bezieht. In der Barockzeit wurde so positioniert, dass der Rahmen schon ein Teil der Gesamtausstattung war – passend zum restlichen Interieur.

*Künstler haben ja erst recht spät Mitspracherecht bekommen. Früher, als für Hof und Kirche produziert wurde, hat oft nur der Auftraggeber bestimmt, wie der Rahmen auszusehen hat.*

AL: Wenn ich kurz einen Exkurs starten darf zur Geschichte des Rahmens: Ich fange jetzt nicht bei den Wandbildern der Antike an, sondern beim Beginn der Geschichte des Rahmens, den ich bei der Gotik sehe. Bei Tafelbildern, Portraitmalerei, hauptsächlich religiösen Motiven: Da war der Rahmen ein integrierter Rahmen, also ein Bestandteil der Tafel, auf die gemalt wurde. Man hat einen Holzblock genommen, hat das ausgehobelt und es blieb ein Rand über – das war der Rahmen. Und in diesen Rahmen hat dann der Maler gemalt. Das Ganze ändert sich erst, auch mit der Geisteshaltung, mit dem ausgehenden Mittelalter, mit dem Beginn der Renaissance. Das heißt, diese ganze mystische und gottesfürchtige Welt ist etwas untergegangen in der Renaissance und da be-

ginnt mit dem Aufgang des Individuums auch eine andere Positionierung des Malers als Künstler. Zu dieser Zeit, als der Künstler als Individuum verstärkt hervortreten konnte, wurde dem Rahmen erst eine völlig andere Bedeutung beigemessen. Das heißt, dass auch Künstler begonnen haben, sich intensiv mit der Rahmung ihrer Bilder zu beschäftigen.

*Zuvor wurde also auch das Format durch die Rahmung vorgegeben?*

AL: Im integrierten Rahmen war das so. Dann haben eben die Künstler begonnen, sich um die Gestaltung der Rahmen selbst Gedanken zu machen. Das ist eine interessante entwicklungsgeschichtliche Epoche. Weil diese integrierten Rahmen der Tafelbilder waren fix, und mit der Individualisierung des Künstlers als Person wurde auch das erste Mal ein Rahmen gebaut, wo ein Wechsel des Bildes möglich war. Es hat in der Renaissance begonnen, dass Rahmen nicht mehr fix integriert waren, sondern dass man eigens Rahmen geschaffen hat, teilweise auch nach Vorgaben der Künstler.

*Das heißt, davor war eigentlich der Rahmen auch Bildträger. Also auf dem Rahmen wurde gemalt. Finden Sie heute, dass der Rahmen Teil des Kunstwerkes ist, oder ist es ein „Dazwischen“, zwischen Werk und Betrachter, zwischen Innen und Außen, zwischen Mikro- und Makrokosmos? Ist er ein Zwischenwesen oder gehört er zum Kunstwerk?*

AL: Das ist eine sehr schwierige Frage. Gehen wir mal von den Bildern aus, die nicht von den Künstlern so geschaffen wurden, dass sie keines Rahmens bedürfen. Dann fällt einmal ein Teil weg. Ich würde sagen, der Rahmen ist ein kunsthandwerkliches Produkt, das dem anderen hilft, seine Wirkung zu entfalten.

*Ich möchte kurz auf die Rolle des Passepartouts kommen. Im 18. Jahrhundert wurde die Rolle des Passepartouts gestärkt als Pufferzone zwischen Fotografie und Rahmen oder Umgebung. Ich gehe davon aus, dass das Passepartout bei der Fotografie deshalb wichtig wurde, weil bei Fotografie augenscheinlich ist, dass es sich nur um einen Ausschnitt von der Welt handelt. Eine Malerei ist oft so komponiert, dass sie in sich geschlossen ist. Meinen Sie, dass das Passepartout ein weiteres „Dazwischen“ ist, zwischen Bild*

*und Rahmen, oder ist es Teil des Rahmens?*

AL: Na es liegt zwischen Bild und Rahmen. Es gibt eine sehr schöne Formulierung, denn Passepartouts werden für Fotos verwendet und generell für Arbeiten auf Papier, auch aus konservatorischen Gründen, damit das Glas nicht anliegt am Papier, da hat das Passepartout die Aufgabe, eine Ruhezone zu bilden, zwischen Bild und Rahmen. Auch wenn Sie sich Grafiken ansehen, die haben weiße Ränder, welche aus konservatorischen Gründen mit einem Passepartout überdeckt werden. Deswegen soll man auch Originalgrafiken nie beschneiden. Denn das war eine Intention des Künstlers, das so auf die Platte aufzuarbeiten im grafischen Druckverfahren, dass diese Ruhezone und Ränder gewollt sind um das Auge besser hinzuführen. Aber es ist ein Missing link zwischen Bild und Rahmen.

*Im vorhin bereits zitierten Aufsatz stellt Brüderlin die These auf, dass seit Duchamp ein Gutteil der Kunst als eine Art Rahmenkunst zu bezeichnen sei. Er meint die Konzeptkunst, in welcher der physische Rahmen oft weggelassen ist, aber durch ein Strukturprinzip ersetzt wurde. Seit Duchamp wusste der Betrachter, dass der Kontext der Ausstellung, der Institution, der Ausstellungsraum und die Gesellschaft mitzudenken sind. Sozusagen wurden diese kontextuellen Komponenten mitgedacht als Rahmen. Würden Sie dem zustimmen, dass in der postmodernen Kunst diese Kontexte den Rahmen darstellen?*

AL: Ja, auf alle Fälle. Weil der Raum, in welchem ein Kunstwerk präsentiert wird, ist auf alle Fälle ein wesentlicher Rahmen, um ein Kunstwerk zu seiner Wirkung zu bringen.

*Das würde bedeuten, dass Sie, wenn Ihnen jemand ein Bild zur Rahmung bringt, auch den Kontext, eventuell das Wohnzimmer, mitdenken müssen.*

AL: Ja, das ist ein sehr interessanter Punkt, der wahnsinnig wesentlich ist. Natürlich verlangt ein Rahmen nach einer gewissen Art von Bild. In einem Museum oder bei einer Auftragsarbeit für den öffentlichen Raum gibt das einen Rahmen, weil natürlich die Arbeit für einen gewissen Raum gestaltet ist. *Dann ist der Ort der Rahmen.*

AL: Ja, denken wir an Skulpturen oder Ähnliches. Im Museumsbereich haben wir überhaupt optimale Bedingungen, was die Hängung betrifft. Im Privatbereich ist es wieder eine andere Sache. Man hat natürlich auch immer wieder Bilder der Umgebung angepasst. Im Extremfall passt halt ein gewisses Bild nicht in einen gewissen Raum. Das ist der worst case. Man kann sich aber schon sensibel, um das Bild so wenig wie möglich zu beschädigen, herantasten, um ein Bild in einem gewissen Raum zu installieren. Worst case ist, dass es überhaupt nicht hineinpasst. Nehmen Sie einen leeren Raum mit einem tollen Bild, perfekt gerahmt. Und nehmen Sie nur einen Teppich dazu oder einen Stuhl, das kann schon optisch alles zerstören. Das war immer schon ein Problem, es gibt in diesem Sinne auch keine Regeln. In der Barockzeit hat man Bilder verkleinert, um sie in der Gemäldegalerie in die barocke Bilderwand einzupassen, weil man das alles als Gesamtes gesehen hat.

*Das heißt, es muss auch der Rahmen für den Rahmen stimmen.*

AL: Naja, wie eingangs erwähnt, soll der Rahmen dem Bild helfen. Wir sitzen hier im Café Raimann – ich könnte mir in dieser Ambiance nur schwer ein modernes Bild vorstellen. Da sind wir wieder bei diesem Extremfall – in bestimmten Fällen passt einfach ein Bild nicht in gewisse Räumlichkeiten. Walter Pichler, der berühmte Maler und Bildhauer, hat für seine Skulpturen eigene Häuser gebaut, um diese optimal zur Geltung zu bringen.

*Um den David in Florenz wurde auch die Galerie gebaut.*

AL: Michelangelo ist ein sehr gutes Beispiel, denn der hat sich auch sehr um die Rahmung seiner Bilder gekümmert. Da sind wir wieder bei der Renaissance.

*Ich finde, eine Künstlerin ist auch berufsbedingt verpflichtet, den Rahmen mitzudenken, egal ob es ein physischer oder geistiger ist. Sobald man weiß, dass man eine Ausstellung mitgestaltet, ist bereits ein gewisser Rahmen gegeben. Sobald es über diese „jungfräuliche“, pure Inspiration hinausgeht, ist sofort ein institutioneller Rahmen gegeben. Auch ein gesellschaftlicher, denn man weiß, wer ungefähr kommt in welche Ausstellungen usw. Mögli-*

*cherweise spielt bei einer Gruppenausstellung auch noch mit, welche Werke nebeneinander hängen.*

AL: Ja, keine Frage, deswegen haben wir auch Hängemöglichkeiten verschiedenster architektonischer Ausprägung. Sie haben moderne Museumsgebäude, historische Museumsgebäude und je nachdem ... Sie sehen aber auch in Museumsgebäuden, dass für gewisse Ausstellungen das Lichtsystem verändert wird, dass man gewisse Dinge alleine oder in der Gruppe hängt.

*Ich glaube schon an den Rahmen als Strukturelement. Das Chaos fällt aus dem Rahmen. Der Kosmos ist das aufgeräumte Chaos, er hat eine Struktur. Ich will nicht sagen, dass der Rahmen aufräumt, aber sehr wohl die Form abgrenzt.*

AL: Das ist auch eine Funktion des Rahmens, um das Bild zur Geltung zu bringen, dass er eben das Bild abgrenzt. Das ist eine Hauptfunktion beim Betrachten, dass man von der Außenwelt abgrenzt, eben dass der Blick hingelenkt wird.

*Das mag auch der Grund sein, warum Betrachterinnen meiner Sprachbilder diese eher als Bilder sehen, wenn sie in einem Rahmen sind. Ohne Rahmen wird es oft als Text „gelesen“, mit Rahmen als Bild „gesehen“.*

AL: Es fehlt nichts. Das ist genau der Sinn. Weil man das Bild im Rahmen in der Regel besser sieht.

*Ich habe gelesen, dass Künstler um die Jahrhundertwende Bilder erst fertig gemacht haben, wenn sie bereits gerahmt waren. Die letzten Feinheiten erst ganz zum Schluss, wenn man den Rahmen bereits sehen kann.*

AL: Von Van Gogh stammt der Ausspruch, „Ein Bild ohne Rahmen ist wie eine Seele ohne Körper“. Es gibt auch immer Bewegungen und Gegenbewegungen. Zum Beispiel hat man in Italien in den 50er-Jahren begonnen, Bilder von Rahmen komplett zu befreien und einfach auf hochwertige Staffeleien zu positionieren. Was natürlich teilweise ein fahrlässiger Umgang mit Bildern ist, weil wenn die runterfallen ... ist es natürlich mit Rahmen ein bisschen geschützter. Aber die Idee, die dahinterstand war, den Bildern etwas von ihrer Geschichte zu nehmen, nämlich die Herkunft von Auftraggeber, Kirche, Aristokratie.



Man wollte damit ein bisschen auch eine Demokratisierung erreichen, um sogenannten Kunden, die ins Museum gehen, das etwas schmackhafter zu machen, auch um Schwellenangst zu nehmen. Ein Rahmen hat immer auch eine Machtdemonstration, weil ja nicht billig. Barockzeit und Gotik, diese vielen Kirchen, das strahlt eine gewisse Macht aus und Geld. Es war ein Versuch, das etwas zu demokratisieren. Das hat auch eine Vorgeschichte mit Beginn der Moderne, wo man einen gewissen Purismus gepflegt hat. Alles Ornamentale wurde einmal komplett abgelehnt. Anders als klassische Moderne, waren Picasso, Matisse und Co. große Verfechter, ihre Bilder mit Barock- oder Renaissance-Rahmen zu versehen, um diesen einen besonderen Kick zu verleihen.

*Passiert es Ihnen auch, dass Sie zeitgenössische Ausstellungen sehen, wo die „ungerahmten“ Bilder etwas hilflos wirken? Oft sagen junge Künstler, es sei ein Statement, ihre Bilder ungerahmt zu lassen. Doch es scheint oft nicht nachvollziehbar. Wenn es sich aus budgetären Gründen nicht ausgeht, Rahmen anfertigen zu lassen, sollte man das auch so sagen dürfen.*

AL: Eine sehr gute und interessante Frage. Es hat zwei Gründe, der erste ist ein pekuniärer Grund, der zweite ist der Enthusiasmus des ganz jungen Künstlers, der natürlich einmal nur sein Werk sieht. Verständlicherweise hat er oft noch wenig Erfahrung mit Präsentation und teilweise auch kein Geld, dass er sagt, „das braucht nix“. Auch haben oft die Menschen, die die Ausstellungsräumlichkeiten zur Verfügung stellen, nicht die finanziellen Möglichkeiten, um Rahmen bereitzustellen. Man muss sagen, es gibt sehr viele Galerien, die sich als Galerien bezeichnen, wo gewisse Darbietungen feilgeboten werden, die rahmenlos sind. Fakt ist, es gibt keine führende Galerie in Europa, weltweit, die abgesehen von einem Mondrian oder sonstwas, ungerahmte Bilder anbietet.

*Weil man wertvolle Sachen einfach auch schützt.*

AL: Es geht um Schutz, Präsentation und Optik. Also das ist in Topgalerien absolut nicht üblich, ungerahmte Bilder zu zeigen. Aber es gibt sehr viele Läden, die sich Galerien schimpfen, und

da hängen dann auch die Bilder ungerahmt. Da gibt es eine sehr gemeine Definition von Kunst, die ich für solche Institutionen habe: Kunst ist das Werk von Untalentierten, das von Gewissenlosen vermarktet wird. So schließt sich auch ein gewisser Kreis. Natürlich gilt es teilweise auch als trendig, etwas ohne Rahmen zu machen, wie die Italiener es in den 50er-Jahren gemacht haben. Es dauert oft lang, bis die Dinge sickern, und dann glaubt man, es ist trendig und es gehört so. In Topgalerien, da haben wir in Österreich vielleicht zehn, sehen Sie keine ungerahmten Bilder.

*Das wäre denen auch zu gefährlich, denn es könnte ja passieren, dass jemand das Bild beschädigt.*

AL: Ja, abgesehen davon! Man sieht die Bilder. Also die Rahmen helfen ja den Bildern.

*Dann gibt es aber Leute, die sagen, das Glas spiegelt und man sieht durch das Glas das Original nicht so „authentisch“.*

AL: Da gibt es ja auch schon tolle, optisch entspiegelte Gläser, die spiegeln fast nicht mehr und sind fast unsichtbar. Was aber auch nur im musealen Bereich so verwirklicht werden kann, weil die Beleuchtungssysteme haben, die so ausgerichtet sind, dass diese Gläser voll zur Geltung kommen. Sie müssen bedenken, dass ein Glas, das indifferent optisch entspiegelt ist, über 50 % der UV Strahlen wegnimmt. Im Museum sehen Sie das Glas nicht aus dem Grund nicht, weil es entspiegelt ist, sondern weil das Beleuchtungssystem so gut ist, dass sich keine Lampe darin spiegelt. Zum Beispiel alle Ölgemälde in Museen sind mit Verbundgläsern versehen, die entspiegelt sind, die Sie aber aufgrund der guten Beleuchtungssysteme gar nicht wahrnehmen, dass da ein Glas drin ist, weil Sie sehen keine Lampen darin. Das kann man im privaten Bereich, wenn man einen guten Architekten hat, auch machen, aber das ist aus finanziellen Gründen nur wenigen vergönnt.

*Ein befreundeter Maler hat gesagt, er rahme seine Bilder nicht, um die Malerei als Objekt erkennbar zu machen. Wenn ich eine Arbeit auf Papier in einen Bildhalter, also keinen Rahmen, sondern nur Glas gebe, wird dann*

*auch automatisch das Objekt zum Vorschein gebracht?*

AL: Schutzfunktion hat das gar keine. Der Bildhalter ist konservatorisch eine absolute Katastrophe, weil die Kanten offen sind. Da kann jede Art von Umwelt hineinkommen. So viel kann man da gar nicht putzen, dass nicht Staub reinkommt, es bleichen die Ränder aus. Also konservatorisch ist es ein Wahnsinn. Es ist aber eine Frage des persönlichen Geschmacks und der finanziellen Möglichkeiten. Da spielen sehr viele Dinge mit: Was weiß ich? Was hab ich schon gesehen? Was kann ich mir leisten? Bild und Rahmen und Kunst ist auch eine sehr soziale Geschichte. Je nachdem, wie Sie sozialisiert sind, in welchem Umfeld Sie aufgewachsen sind, in welchen Kreisen Sie sich bewegen, wie viel oder wie wenig Geld Sie haben, wird das Ihren Horizont und Ihren Zugang zur Kunst unterschiedlich beeinflussen.

*Ein Bild im Rahmen würde ich vielleicht trotzdem nicht so sehr als Objekt sehen, auch wenn ich weiß, dass es unter dem Rahmen sehr wohl ein Objekt ist, eine Platte, eine Leinwand vielleicht. Ein „nacktes“ Bild auf einem Keilrahmen vielleicht schon.*

AL: Wir bewegen uns hier aber im Bereich der nicht-gegenständlichen Malerei.

*Stimmt, oft sind Rahmen bei gegenständlichen Bildern vorhanden. Außer vielleicht bei Franz Gertsch, der malt fotorealistisch, allerdings in sehr großen Formaten.*

AL: Verstehe ich, denn es ist eine Formatfrage und eine Frage des Raumes. In welchem Raum hängt Kunst? Bei extremen Großformaten, die so für sich sprechen, brauche ich die Abgrenzungsfunktion des Rahmens nicht mehr, weil das Bild meistens sehr dominant ist, dass ja links oder rechts nichts mehr gehängt werden wird oder nichts mehr Platz hat. Dann ist die Abgrenzungsfunktion des Rahmens auch nicht mehr notwendig.

*Das spricht wieder für das Strukturelement. Bei einer russischen Hängung mit vielen kleinen Bildern auf einer Wand ist es umso notwendiger, die einzelnen Mikrokosmen vom Makrokosmos abzugrenzen.*

AL: Bei extremen Großformaten sieht sich der Betrachter schwer in der Lage, das Bild auf einmal zu erfassen, außer es ist extrem viel Raum. So gesehen ist die Abgrenzungsfunktion nicht so sehr gegeben wie bei der Hängung, wie Sie sie beschrieben haben, von sehr vielen kleinen Bildern. Da ist die Funktion der Abgrenzung schon wesentlich.

*Abgesehen von fotorealistischen Riesenbildern könnte die Gegenständlichkeit oder Abstraktion ein Indiz für die Notwendigkeit der Rahmung sein?*

AL: Ja.

*Ich habe mir überlegt, ob mein Interesse für Rahmen mit meiner Vorliebe für Rituale zusammenhängt. Man zieht sich z. B. für einen Theaterbesuch etwas Besonderes an, weil eben das Theater ein gewisser Rahmen ist. Das Ritual als eine Art Strukturfunktion für den Alltag.*

AL: Man sagt ja auch, dass etwas aus dem Rahmen fällt. Der Rahmen ist im Sprachgebrauch ja sehr oft in Verwendung. Ganz schlimm: der Kontorahmen! Ein festlicher Rahmen ... das kann man schon in diese Richtung bringen.

*Der Mensch braucht die Struktur?*

AL: Ja, nehmen Sie die Schriftstellerei, da gibt es eine Rahmenhandlung. Der Rahmen ist vorhanden im Sprachgebrauch. Der Rahmen für das Bild ist in den Köpfen der Menschen nicht so stark vorhanden wie das Wort Rahmen an sich. Man hat in einem schönen Rahmen gefeiert – ein geflügeltes Wort! Im perfekten Rahmen.

## 6. Wirkungsweisen

### 6a) Sinn und Sinne. Gesichtssinn und Hörsinn

Als »poème objet« bezeichnete André Breton seine collagenhaften Traumbilder. Nach der »écriture automatique«, einer literarischen Betätigung, welche er in den 1920er-Jahren erfunden hatte und bei welcher die Sprache sich von grammatischen und stilistischen Regeln löst, entsprach das Objektgedicht der „Hinwendung zum Objekt“ anderer künstlerischer Ausdrucksweisen der Zeit. Anders als Duchamps Readymade-Objekte, welche eine theoretische Neubegründung des Kunstbegriffs bewirken sollten, haben die »poème objets« die Verbindung von Künstlerin und Material, und auch die Verbindung von Betrachterin und poetischem Moment nicht aufgelöst.

Die surrealistische Auffassung von Poème objet hat das Verführerische einer Erklärung, die die Widersprüche zwischen dem typografischen und dem bildhaften Element der visuellen Gedichte auflöst, indem sie beide auf einen halb- oder vorbewußten Zustand des „Denkens“ bezieht, dem die syntaktisch durchgebildete Form der Sprache bereits etwas Entäußertes ist. (Heissenbüttel 1966, S. 80ff)

Breton soll für die *poèmes objets* Objekte verwendet haben, die in seinen Träumen vorkamen, z. B. Federn, Eier etc. An diese Form des Traumbildes, das tatsächlich gut in die Gattung Gedicht/poème passt (kurz, auf einen Blick erfassbar, keine „harten“ (Satz-) Strukturen und Regeln etc.), erinnert die Idee der Romanfigur Franz Huchel (in Robert Seethalers *Der Trafikant*). Franz notiert seine Träume auf Zettel und hängt diese in die Auslage der Trafik. In wenigen, meist ein bis drei Sätzen beschreibt der jun-

ge Trafikant seine Traumbilder, die oft mit seinem Heimatort, Vater, Mutter und wundersamen Geschehnissen und Dingen versehen sind. Die Zettel mit den Traumbeschreibungen werden von den Passanten im Vorbeigehen gelesen – und Franz achtet auf die Reaktionen, die dadurch ausgelöst werden. Diese beiden Darstellungsformen, *poèmes objets* und die *Traumzettel* der Romanfigur weisen Eigenschaften von Sprachbildern auf. Einerseits wird Sprache zum (sinnlichen) Objekt gemacht, indem Buchstaben als Gestaltungselement verwendet und diese als Bilder (und nicht als Schriftzüge, Texte etc.) gezeigt werden. Andererseits soll durch die Beschaffenheit des Objekts der Lese- und Sehvorgang verändert werden in Richtung einer Anschauung; die Sprache soll eine andere Funktion zustande bringen als z. B. auf einem Werbeplakat. Franz Huchels Traumzettel lesen sich wie eine Mitteilung des Trafikanten (à la „Komme in 5 Minuten zurück“) und offenbaren sich dann aufgrund ihres Inhaltes als Bild, das sich die Leserin erst selbst erschließen muss. Hier wird der Lesevorgang geändert in Richtung des früher gebräuchlichen Begriffs des Gesichtssinns, wo das Schauen, die Anschauung und das Gesicht des Betrachters mehr erfasst als „nur Text“. Das Gesicht ist mehr als nur der Sehsinn – die Fläche, die Komposition, und die Gestalt, die im Begriff des Gesichts enthalten sind, deuten auf eine erweiterte Dimension des reinen Sehens. Der Gesichtssinn erfasst auch das Sichtbare, möglicherweise aber auch unsichtbare Strukturen oder den Kontext des „explizit Gesehenen“. Peter von Matt schreibt in seinem Buch *Wörterleuchten. Kleine Deutungen deutscher Gedichte*, dass die beiden Wörter „Gesicht“ und „Gedicht“ mehr gemeinsam haben als sechs von sieben Buchstaben und deren Klang:

Lichtenberg hat das menschliche Gesicht „die unterhaltsamste Fläche auf der Erde für uns“ genannt. Die ebenso knapp umzirkte Fläche des Gedichts darf damit wohl als einzige in Konkurrenz treten. Beide sind ähnlich komplex in ihrer Or-

ganisation und wollen mit ähnlicher Dringlichkeit gelesen, gedeutet, verstanden werden. Ob dies je ganz gelingen kann, ist hier so fraglich wie dort. Beide verstecken ihre Wahrheit, melden aber deren Vorhandensein energisch an. Deshalb vermag das Gedicht so unmittelbar zu faszinieren und irritieren, zu begeistern und zu verärgern wie keine andere literarische Form. (Matt 2009, S. 13)

Im *Gesichtssinn* ist sowohl die intellektuelle als auch die sinnliche Handlung des Schauens und Denkens enthalten. Man kann versuchen, einen Text wie ein Gesicht zu lesen – eine Bedienungsanleitung ebenso wie Schüttelreime, der Gesichtssinn kann der Sprache verschiedene Schablonen anpassen. Die aktive Wahrnehmungstätigkeit der Schauenden/Lesenden wird zum Dialog zwischen Werk und Betrachterin. Der Gesichtssinn von Rezipientinnen und Produzentinnen ermöglichen eine dialogische Anschauung und ein responsives, offenes Werk. Der Umfang des Textes ist maßgeblich dafür, ob man ihn als eines oder mehrere Bilder anschauen kann. Wie der Film aus vielen aneinandergereihten Bildern besteht, so besteht ein langer Text, z. B. ein Roman, aus vielen aneinandergereihten Sprachbildern (siehe auch: Steinfest, S. 36).

Aber woher kommen diese im Raum verstreuten Rufe, diese Strahlen, dieser Hauch, diese Ströme? Das Gehör präzisiert es, und der Gesichtssinn entscheidet darüber. [...] Der Gesichtssinn sucht alles ab, von Boden bis zum Himmel, von links nach rechts über den ganzen Horizont, um stochastisch Hindernisse und freie Sicht abzutasten: Ein Besuch ist besser als ein Blick. (Serres 2007, S. 257)

Dieser Besuch findet bei den Passantinnen der Traumzettel an der Trafik statt, ebenso bei den Breton'schen Objektgedichten, wo Natur- und Sprachmaterial Betrachterinnen „empfangen“. Oft wird das Verhältnis von Sprache und Bild als zeitliche Ab-

folge dargestellt, doch diese Abfolge trennt die sinnliche Aneinanderbindung: Entweder beschreibt ein Text eine bildhafte Darstellung – demzufolge war das Bild zuerst da –, oder ein Bild illustriert einen Text, der zuerst da war. Diese Vorstellung wird sich als überholt erweisen, dennoch geht sie auch auf Gotthold Ephraim Lessings *Laoköon* zurück, der als »berühmtester Text dieses Diskurses« (Assmann 2006, S. 77) die unterschiedlichen Eigenschaften von Sprache (Zeit) und Bild (Stillstand) auf deren Darstellungsmöglichkeiten zurückführt. So könne die Sprache besser narrativ, also in der Zeit, das Bild besser visuell, also im Raum funktionieren (vgl. Kotte 1987, S. 12ff): »Worte ordnen die Zeit, Bilder ordnen den Raum.« (ebd., siehe auch: Abbildung auf S. 60)

Diese einfache Gegenüberstellung von der Zeitlosigkeit der Bildkunst und der Zeithaltigkeit der Wortkunst kann gerade in Bezug auf deren Rezeption nicht völlig überzeugen. Obwohl sie gleichzeitig alles zeigen und nichts zurückhalten, werden Bilder doch keineswegs instantan in ihrer Totalität wahrgenommen. Es bedarf eines langsamen und geduldigen Eindringens in das Bild seitens des Betrachters, das in der Regel durch das Wort gelenkt wird. (Assmann 2006, S. 78)

Mit dem »geduldigen Eindringen in das Bild [...], das in der Regel durch das Wort gelenkt wird« ist hier das Lesen des Bildtitels und der Bildinformationen gemeint, etwa die Angaben zum Werk wie Entstehungsjahr, Maße, Leihgeber oder ein Katalog- bzw. Saaltext im Rahmen der Ausstellung. Man nähere sich also einem Bild geduldig und gelenkt durch Sprache, weil man vielleicht über das Bild spricht, einer Führung lauscht oder den Ausstellungstext dazu liest. Genauso kann dieses geduldige Eindringen ohne Worte gelenkt sein, z. B. einfach durch oftmaliges Betrachten. Wie man ein Bild, das in der eigenen Wohnung monate- oder jahrelang immer wieder betrachtet wird, immer besser oder auch immer neu ken-



nenlernen kann, so funktioniert dieses Kennenlernen, dieses Wahrnehmen auch mit Sprache. Geduldiges Eindringen in Sprache bedeutet, einen Text immer wieder zu lesen, ihn zu zerlegen in seine einzelnen Sätze, die Sätze in ihre Wörter und die Wörter in ihre Buchstaben (auch die Buchstaben dürfen noch zerlegt werden). Oder man hört gewisse Worte immer wieder, das Vaterunser, die Rufe des Nachbarn, die Radiosprecherin; hier wird in der Wiederholung des oftmaligen Hörens eine Betrachtung möglich. Plötzlich klingt das Immergehörte anders, oder gleich, doch das Klangbild wird plötzlich eben zu einem Bild, das sich irgendwie verändert hat, sei es die Klangfarbe, die langsam abbröckelt, oder der Resonanzraum, der den Klang zu schlucken, zu kauen, transformiert zu haben scheint. Geduldiges Eindringen bedeutet aber auch Schauen, die Sprache anschauen in ihrer äußeren und visuellen Form, die Sprache anschauen in ihren inneren Strukturen, also der Betrachterin innewohnenden Vorstellungen, welche durch die Sprache hervorgerufen werden, auch auf der akustischen Ebene. Geduldig werden Schablonen weich. Vom Blick, der das Sprachbild als Ganzes erfasst, kommt die Betrachterin zur Anschauung, welche wiederum ein bildhafter Prozess von Wahrnehmung und Erinnerung, Wiederholung und Repräsentation ist. Dort, wo der Repräsentationsvorgang spürbar sichtbar wird für die Betrachterinnen, beginnt der Translationsmuskel seine Arbeit und weicht die Schablonen auf.

Hier wollen wir gleich einem naheliegenden Einwand begegnen: es ist nicht allein der Zuwachs an Unvorhersehbarkeit, was den Reiz der dichterischen Rede ausmacht; denn sonst müßte jede sinnierte Wortfolge viel dichterischer sein als die Petrarca-Verse. Hier soll nur gesagt werden, daß *eine bestimmte Weise*, die Sprache ungewohnt zu verwenden, das dichterische Resultat bestimmt hat; und daß die Verwendung der vom sprachlichen System vorgesehenen Wahrscheinlichkeiten dieses Ergebnis nicht erbracht hätte. Wobei vorausgesetzt wird,

daß die Neuheit nicht in den zum Ausdruck gebrachten Sachverhalten, sondern in der Redeweise – oder in einer bestimmten Art, die bekannten Gefühle neu darzustellen – liegen soll [...]. [...] ein Zeichen dafür, daß die Ästhetik sich in der Tat mehr für die *Redeweisen* als für die *Redeinhalte* interessieren muß. (Eco 1973, S. 107)

JAHRELANG HÖRTE ER DIE ANSAGE DER U-BAHN  
GLEICH. HEUTE KLANG SIE VERÄNDERT, OB-  
WOHL SIE GLEICH WAR, DENN SIE HATTE PLÖTZ-  
LICH ETWAS MIT SEINEM LEBEN ZU TUN.

Ich bin es, die etwas sieht; ich bin es, die ein Sprachbild entdeckt; ich bin es, die berührt wird von bloßem Sprachmaterial, das sich jemand „auf die Fahnen“ heftet. Im Sprachgebrauch blicken sich Betrachterin und Produzentin an, wie durch einen doppelten Spiegel, an dessen beiden Seiten sich die Gesichtsinne treffen, am Rand der weichen Schablonen.

6b) Allgemeinplätze. Harte Schablonen

Viele Gedankeneinheiten, die zu Sprachbildern werden, entspringen der Alltagssprache. Es sind also keine künstlerisch-literarischen Erfindungen, sondern „sprachliche Allgemeinplätze“.

Das Kunstwerk ist hier „offen“, so wie eine Diskussion dies sein kann: die Lösung wird erwartet und erhofft, muß aber aus der bewussten Mitarbeit des Publikums hervorgehen. Die Offenheit wird zum Instrument revolutionärer Pädagogik. (Eco 1973, S. 41)

Voraussetzung für eine offene Diskussion oder Begegnung, mit einem Kunstwerk ebenso wie mit einem (sprachlichen) Allgemeinplatz, ist eine in gewisser Weise demokratisch konstruktivistische Sicht auf die Dinge: Nicht der Einzelne be-

stimmt über Bedeutungshoheiten, sondern die Gemeinschaft. Bedeutung wird im sozialen Umfeld produziert, erweitert, eingeschränkt, verhandelt. Dies widerspricht der Idee eines „Künstlerinnen-Genies“, welches unabhängig von Rezipientinnen Bedeutungen produziert. Eine zeitgenössische Auffassung von Kunst bedeutet eine Integration der künstlerischen Tätigkeit in die gesamtgesellschaftliche Produktion. Sprachbilder, vor allem wo sie Allgemeinplätze sind, sind per se eine „gesamtgesellschaftliche Produktion“. Die Autorschaft der Künstlerin bezieht sich in erster Linie auf ihre Praxis, das Tun selbst, also nicht auf die genuine Produktion des Sprachbildes, sondern dessen Filtrierung, Sammlung, Konzentration, Verdichtung, Platzierung – Bearbeitung. Insofern Sprache öffentlich ist, in den verschiedenen Öffentlichkeiten, wird jedes Sprachbild zum Allgemeinplatz, es „besitzt keine Autonomie“ (vgl. Mon, S. 256).

Die „natürliche Begründung des Kunstwerks, zwangsläufig aus der „Natur“ des Künstlers stammend, wird im montierten Kunstwerk als „gemacht“ gezeigt. Die Aufnahme von Realmaterial ins Bildwerk schließt die bildende Kunst an vorhergehende Entwicklung der Literatur an. Bei Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud gibt es Hinweise auf die Schönheit der Alltagssprache, der nicht-literarischen Formulierung. Baudelaire: „Gibt es irgendetwas Faszinierenderes, Fruchtbareres und im positiven Sinn ‚Aufregenderes‘ als den Gemeinplatz.“ (Faust 1987, S. 53ff)

Das »montierte Kunstwerk«, die Collage, ist laut Faust jenes Medium der modernen Kunst, die der Sprache den Einzug in die bildende Kunst ebnete (Faust 1987, ebd.). Wie vorhin angedeutet, ist aber das Sprachbild selbst auch stets Montage, ohne Autonomie, oder mit maximaler Autonomie, da seine Gesetze stets vom Publikum verhandelt werden. Hapkemeyer benennt in seinem Buch *Language in Art* verschiedene Kategorien, wie



Abb. 12: Brottrager, *Allmende* 2013

Sprache in der bildenden Kunst verwendet wird: „Skulpturen aus Sprache“, „Texte als Orientierungshilfe“, „Sprechen als künstlerische Strategie“, „Konkrete und konzeptionelle Texte“, „Bild oder Schrift“ und „High & Low“.

Der „High & Low“ betitelte Abschnitt macht Aspekte eines Grenzgebiets zwischen sogenannter reiner Kunst und angewandten oder trivialen Formen sichtbar – auch dies ein für die heutige Kunst sehr bezeichnendes und fruchtbares Grenzphänomen. (Hapkemeyer 2004, S. 21)

Dieses »Grenzphänomen« hat sich jedoch längst bis zur „Hochkultur“ hinaufgearbeitet, denkt man nur an die Verwendung von Werbemedien und -slogans, bei Barbara Kruger und Jenny Holzer etwa, oder die Thematisierung von Alltags- oder Gesellschaftspraktiken, etwa das *Tapp- und Tastkino* von Valie Export, die Performance *Rhythm 0* von Marina Abramovic, bei welcher zweiundsiebzig Gegenstände auf einem Tisch liegen und sie die Menschen aus dem Publikum auffordert, „zu tun, was sie wollen“, oder fotografische Arbeiten von Birgit Jür-

genssen, welche alltägliche, aber tabuisierte Geschlechter- und Machtverhältnisse thematisieren. Realmaterial ist also lange schon Gegenstand der Kunst, und wird ins »Bildwerk aufgenommen«, Realmaterial verstanden als immaterielles, kulturelles Material.

Die bildende Sprachkunst kann sich der Alltagssprache und sprachlichen Allgemeinplätzen freier als die Literatur bedienen, wenn sie nicht mangels eines besseren Ausdrucks verwendet werden, sondern in einem anschaulichen Sinne. Literarisch gesehen sind „sprachliche Allgemeinplätze“ entpoetisiert, und nicht etwa nur wenig einfallsreich. Das Problem bei der Verwendung „abgedroschener Phrasen“ (es wird darauf hingewiesen, dass diese Metapher ebenfalls in diese Kategorie fällt) ist, dass sie nicht nur kein neues Licht auf einen Gegenstand werfen, sondern diesen im Gegenteil „verdunkeln“, also aus dem Licht nehmen und gewissermaßen entleeren (siehe auch: Gespräch mit Steinfest). Wird ein alltagssprachlicher Begriff hingegen in einem bildhaften, anschaulichen und im Sinne der Sprachkunst also entweder in der Verwendung modifiziert, in einem neuen Rahmen/Kontext verwendet oder gezeigt, kann er durchaus, quasi durch die Hintertür neue Aspekte und Qualitäten zeigen, als Sprachbild neu beleuchtet in Erscheinung treten.

Der Versuch, Allgemeinplätze nicht zu vermeiden, sondern im Gegenteil zu erfinden, kann als „double affirmation“ gesehen werden, da der Anspruch daraus spricht, einerseits an den Allgemeinplätzen teilzuhaben, die, wie Bourdieu meint, die Einigkeit einer Gesellschaft zementieren, andererseits sich von diesen abzuheben, insofern diese nicht übernommen, sondern erfunden werden sollen. (Hörner 2008, S. 232)

Allgemeinplätze scheinen in ihrer Wiederholung an Kraft und Wirkmacht zu verlieren. Das immer wieder Gehörte wird überhört, die Wiederholung scheint sich in einer Endlos-

schleife  $\infty$  selbst aufzuheben. Dem gegenüber steht aber die Wirkmacht von Wiederholungen, die Macht der Übung. In der Übung zeichnet sich ab, was Kierkegaard in seinem Essay über Wiederholung erfährt: Die Wiederholung gibt es nicht. Das scheinbar immer Gleiche erfährt doch jeweils in seiner Wiederholung eine, wenn auch manchmal nur minimale, Modifikation. Wiederholbar ist also nur die Unwiederholbarkeit:

Als dies sich einige Tage wiederholt hatte, wurde ich so verbittert, so satt der Wiederholung, daß ich beschloß, wieder nach Hause zu reisen. Meine Entdeckung war nicht bedeutend, und doch war sie bemerkenswert; denn ich hatte entdeckt, daß es überhaupt keine Wiederholung gab, und dessen hatte ich mich vergewissert, indem ich dies auf alle möglichen Weisen wiederholte. (Kierkegaard 1984, S. 42)

Die Verwendung, wenn auch in modifizierter Form, von Allgemeinplätzen birgt also stets auch ein Risiko, das die Künstlerin einkalkulieren muss. Hier ist der Zweck künstlerischer Forschung und Recherche, möglichst herauszufinden, welche verschiedenen Konnotationen Begriffe und Phrasen haben oder gehabt haben, und in ihrer Wiederholung eventuell geweckt werden könnten. »Kenntnis über die Diskurslage« nennt Deewan im Gespräch eine Voraussetzung, um, wenn auch nie abschließend, mögliche Reaktionen der Rezeptionsseite einzukalkulieren.

Alles, was allgemein vorhanden ist, Allgemeinplätze oder alles, was eine große Verbreitung hat, ist sehr stark. Natürlich bietet es sich an, gerade mit etwas zu arbeiten, wo man sozusagen eingreift in etwas, das sehr stark sitzt oder das sehr stark verbreitet ist als Botschaft. Mir macht alles Spaß, was den Alltag begleitet, in den Alltag eingreift, natürlich. „Cultural hacking“, „cultural jamming“, all das sind sehr alte Dinge. (Deewan, S. 142)

Die Unmöglichkeit der Wiederholung ist im allgemeinen Sprachgebrauch, im Gebrauch der Alltagssprache jedoch nicht sichtbar. „Sichtbar“ ist vielmehr das Gegenteil, nämlich dass Wörter immer und immer wieder verwendet werden. Bedeutungsveränderungen werden erst nach und nach sichtbar und „setzen sich durch“. Bei Bedeutungsveränderungen liegt eine (kleine) Veränderung im Gebrauch vor. Im Sprachkunstwerk, das z. B. durch andere Präsentationsformen als die „rein sprachliche“ Verwendung funktioniert, wird der physische Ort des Gebrauches verändert. Hier findet nun zwar keine Veränderung des Inhaltes, jedoch des Einsatzes statt, was wiederum den Inhalt, die Bedeutung, die Schablonen aufweicht. So kann ein durch tägliche Wiederholung unsichtbar gewordener sprachlicher Ausdruck auf neue Art sichtbar werden. Er kann „von der Rückseite“ betrachtet werden, seine abstrakte Form kann plötzlich erkennbar werden, oder wie ein (falsches) Etikett auf einer (falschen) dazugehörigen Bedeutung haftend erscheinen. Diese Bedeutungsveränderungen, die durch Verschiebungen erreicht werden, dieses Mischen erzeugt neue Ausgangslagen, Alltägliches, Unverrückbares wird verrückt. Besonders sichtbar werden harte Schablonen beispielsweise auch bei der „fehlerhaften“, oder bei der abgewandelten Verwendung von (Sprich-)Wörtern (»Wir müssen gewinnen, alles andere ist primär« (Hans Krankl) etc.), wo aber der Fehler die Verwandlung produziert, die harte Schablone durch Sichtbarkeit, durch Anschauung weich werden lässt. Und genau diese Verrückung ist mitnichten eine Verrücktheit, sondern deren genaues Gegenteil, nämlich die produktive Verschiebung des harten Sprachmaterials, das dessen Weichheit bewirkt: »Nichts ist so produktiv wie ein Versprecher.« (Deewan, S. 147)

6c) Analyse. Vom Vorsprachlichen zum Sprachbild  
 Wird der Sprache die Fähigkeit der „Bilder-Generierung“ zugestanden, kann man die zeitliche Abfolge im psychoanalytischen Sinn verstehen: Innere Bilder, die auch als Gefühle

oder schematische Vorstellung bezeichnet werden können, erreichen den Verstand erst dann, wenn dafür Worte gefunden werden. Dabei geht es nicht um „richtige“ oder „schöne“ Beschreibungen von inneren Bildern. Es geht auch nicht darum, dass die Existenz innerer Bilder oder Gefühle von der Sprache abhängt. Aber Verstehen und Erkennen von Strukturen und Schablonen bedingt, für „Unsprachliches“ oder „Vorsprachliches“ Worte zu finden.

In der Psychoanalyse bewegt sich der Trauminhalt, den es zu deuten gilt, in einem Bereich zwischen Sprache und Bild: Er zeigt sich dem Träumenden zwar in Form von Bildern, muss aber für die Analyse in seinem Sprachcharakter gelesen werden, nämlich als willkürliches Zeichensystem, das Bedeutung über Verweise kenntlich macht und nicht analog abbildet. Das Ziel der Traumanalyse besteht nun darin, diese Bilderschrift in Sprache zu überführen, um sie so rationalisieren bzw. den Träumenden therapieren zu können. (Bigler in: Kroll 2015, S. 67)

Im Gespräch mit Heinrich Steinfest wurde gemutmaßt, dass Gefühle wahrscheinlich keine Bilder sind, also auch nicht in die Kategorie der inneren Vorstellungsbilder fallen (weil, so Steinfest, bei einem starken Gefühl wie z. B. Ärger erst mal keine Bilder entstünden). Dies dürfte auch ein Grund für die Schwierigkeit von Psychoanalyse sein, wo oftmals diffuse Gefühle auf sprachlicher Ebene übersetzt werden müssen. Diese Übersetzung gelingt am leichtesten mit einem historischen Vergleich: In welchen Situationen war dieses Gefühl bereits vorhanden, wie hat sich die Situation (früher im Vergleich zu jetzt) dargestellt? Wieder geht es um das Erkennen von (strukturellen) Ähnlichkeiten. Bei der verbalen Beschreibung dieser „Sachverhalte“ muss auf Vorstellungsbilder, die der erinnerten Situation entsprechen, zurückgegriffen werden. Vorstellungen stehen im Dreieck zwischen dem „Ding“ und dem „Wort“, sie *rauschen*.



Es fällt mir etwas ein. Das, was um mich her wie auch in mir selber vorgeht, bleibt bruchstückhaft in meinem Bewusstsein hängen, und zwar in der eigentümlichsten Weise, daß es nur dort sprachliche Formulierung annimmt, wo Äußeres und Inneres sich verschränken und vermischen. Wörter, Wortgruppen, Sätze richten sich auf etwas, das mir begrifflich zunächst nicht einsichtig wird. Dennoch bedeuten diese Sprachteile so etwas wie Lichter, die meine grundsätzliche Blindheit durchbrechen. (Heissenbüttel 1966, S. 224)

In Wirklichkeit gibt es keine Struktur außerhalb dessen, was Sprache ist, und sei es auch eine esoterische oder nicht verbale Sprache. Es gibt nur insofern Struktur des Unbewussten, als das Unbewusste redet und Sprache ist. (Deleuze 1992, S. 8)

Zwei Fragmente aus den vorangestellten Zitaten deuten auf die zentrale Rolle der Sprache als Sprachbild, wenn es um die Kommunikation von „vorsprachlichen“, abstrakten Botschaften geht, welche in unserem Unbewussten rauschen: Wo die »grundsätzliche Blindheit« mit Sprache durchbrochen werden kann, findet eine Transformation statt. Dem ungeordneten, vagen Gefühl wird eine weiche Schablone angepasst, mit Hilfe derer eine Transformation, eine Übersetzung in sprachliche, kommunizierbare Zeichen erfolgt. »Der Mensch ist eine Übersetzungsmaschine, und wenn er auch nur ein Fünkchen Einbildungskraft hat, sieht er überall Zeichen [...]«. (Binet 2017, S. 19) Die »Übersetzungsmaschine« arbeitet als autonomer Muskel, lernt Zeichen und Muster, hat Reflexe und transformiert sich stetig. Der Kristallisationsprozess, im Folgenden auch als Destillationsprozess bezeichnet, ist ein Transformationsvorgang. Der künstlerische Prozess beinhaltet das Umformen oder die Um-Gestaltung von Realitätseindrücken in einen künstlerischen Ausdruck, in ein *als Kunst erkennbares* Zeichen. Ebenso *beinhaltet* der künstlerische Prozess die Anschauung. Das Sprachbild kommt aus dem Dialog und führt zu ihm zu-

rück. Die Künstlerin als Transformatorin? Aufzeigen, thematisieren, darstellen, fragen, vorstellen ... sind ebenso künstlerische Methoden, die stets eine dialogische Absicht formulieren. Schafft es ein Kunstwerk, Bedeutung zu produzieren (vgl. Jotzwiak 2014), hat es bei der Betrachterin etwas ausgelöst, ein Nachdenken angeregt etc. Jörg Jotzwiak beschreibt in seiner Arbeit *Meaning and Meaning-Making: An exploration into the importance of creative viewer response for art practise* die Möglichkeiten von Bedeutungsproduktion („Meaning-making“) von Kunstwerken in der Interaktion mit der Betrachterin eines Kunstwerks. Diese habe demnach drei Wege, durch die Betrachtung oder den Konsum von Kunst Bedeutung zu produzieren: *Retrieval* (Suchen nach Bedeutung im Kunstwerk aufgrund vorhandener Informationen und Vorwissen), *Speculation* (Spekulation über die Bedeutung im Kunstwerk durch lustvolles Assoziieren) und *Separation* (Trennung von Bedeutung der Eigenschaften eines Kunstwerks und der Bedeutung über das Werk hinaus). Diese drei Ebenen der Bedeutungsproduktion können nur in der Theorie voneinander getrennt (betrachtet) werden. Fragen wie „Was will mir die Künstlerin sagen?“, „Was weiß ich über ähnliche/andere Kunst?“, „Was sind meine freien Assoziationen beim Betrachten?“, „Welche kunstwissenschaftlichen Themen umgeben dieses Werk?“, aber auch „Welcher Tag ist heute?“, „Wie lange muss ich wohl in dieser Ausstellung auf ein Glas Wein warten?“ oder „Fängt jetzt nicht gleich die Champions-League an?“ ... stellen sich der Betrachterin nicht unabhängig voneinander und es bleibt höchst individuell und von zahlreichen Faktoren beeinflusst, ob die Begegnung mit dem Kunstwerk als bedeutsam wahrgenommen werden wird. In jedem Fall wird aber die Bedeutung von der Betrachterin produziert, im responsiven Dialog mit dem Werk.

## 7. Rauschen

### 7a) Sprachrohr. Wahrnehmung

Die menschliche Wahrnehmung hängt davon ab, „wie fein das Mikrophon eingestellt ist“. »In einer lauten Umgebung mit starkem Grundrauschen« spielt neben der Lautstärke auch die Menge an unterschiedlicher Information eine Rolle dabei, ob es der Wahrnehmung möglich ist, Signale zu erkennen, Muster zu sehen/hören/entziffern. Im physikalischen Sinn löst das Rauschen das Signal aus, ist aber nicht das Signal selbst. Ein uneindeutiges oder fälschlicherweise als Signal aufgenommenes Rauschen erkennt man beispielsweise bei fotografischen Aufnahmen mit hoher Körnung. Rauschen ist nicht das Gegenteil des Signals, sondern eher dessen Basis oder „natürliches Umfeld“. Evolutionär hat sich die menschliche Wahrnehmung auf die Erkennung von Mustern spezialisiert, auch wenn sowohl das Rauschen als auch die Muster kulturell bedingt und geprägt sind (z. B. den Tiger im Dschungel erkennen, die Muttersprache aus einem Stimmengewirr heraushören, öffentliche Toilettenanlagen ausfindig machen etc.).

Die Leute ringsum rauchen, trinken, sprechen laut – das ist die Grundregel, wenn man sicher sein will, dass eine Unterhaltung nicht mitgehört wird: sich in einer lauten Umgebung mit starkem Grundrauschen aufhalten, wo ein Mikrophon keine Chance hätte, eine einzelne Stimme herauszufiltern. (Binet 2017, S. 160)

Es gibt Dinge, die wir *nicht* nicht wahrnehmen können, weil die Erkennung des Musters (der Schablone!) automatisiert abläuft, z. B. die Erkennung von Gesichtern oder das Lesen von Wörtern. Bei Kindern ist diese Fähigkeit dort besonders zu beobachten, wo sie in „rauschenden“

– im Sinne von verschiebenden und verdichteten, vom eigentlichen Gegenstand losgelöst – Umgebungen Muster oder Bilder erkennen, z. B. bei der Betrachtung von Wolken Tiere sehen etc. Das Sprachbild als weiche Schablone wird also aus dem Rauschen erkannt, mehr noch: Die Schablone selbst rauscht. Das soziale, kulturelle, regionale Umfeld hat die Schablonen zur Mustererkennung in uns angelegt. Diese harten Schablonen werden von den weichen Schablonen des Rauschens verändert. Daher können sprachliche Besonderheiten, seien dies Dialektwörter oder grammatische Eigenheiten, als Sprachbilder betrachtet, eine Vielzahl unterschiedlicher weicher Schablonen *ansprechen*, während visuelle Schablonen eher fest konturierte Formen beschreiben, die aber ebenso kulturell unterschiedlich ausgeprägt sein können (Umriss eines Kreises, eines Kubus, die Wahrnehmung räumlicher Phänomene wie horizontal/vertikal, links/rechts etc.). Mehrsprachige Menschen haben hier den entscheidenden Vorteil, dass sie auch akustische Schablonen anwenden können, dadurch Ähnlichkeiten akustischer Natur spielerisch aufweichen (z. B. das Erkennen „falscher Sprachen“ in Songtexten, z. B. „I got the power“ wird zu „Agathe Bauer“ etc.). Die Wahrnehmung von Signalen im Rauschen funktioniert also sowohl im visuellen als auch im akustischen Bereich. In einer Ausstellung erkennen wir Stile oder Formen, Landschaften oder Figuren, im Stimmengewirr hören wir unsere Muttersprache heraus oder unseren Namen.

Das Rauschen wird formiert zur Einheit von immer schon gehört Geglaubtem. Die Erinnerung setzt aus, weil das Gedächtnis unmittelbar Erkennbares produziert, zu herrschen versteht. (Schmatz 1994, S. 81)

Das System »Rauschen/Signal« beschreibt auch eine Art Wirkmacht als künstlerische Strategie. Sowohl Rauschen als auch Signal können als Rhythmisierung oder Kompositionselemen-

te, als Darstellungsmethoden eingesetzt werden. Sprache im Umfeld bildender Kunst kann allein durch ihre äußere Erscheinung wie ein Signal wirken im Rauschen der Bilder. Oft funktioniert Sprache als Signal, weil sie in der Umgebung von abstrakten oder konkreten bildhaften Darstellungen ins Auge springt und sich dem Betrachter „aufdrängt“, ihn direkt anspricht, weil er nicht *nicht lesen* kann. Das Signal rhythmisiert das Rauschen. Symbol für das Signal ist das Sprachrohr. Im Sprachrohr steckt die Dreiecksform, der Trichter, und das Hörrohr, Filter, Schleuse, Membran.

#### DIE WAHRNEHMUNG DRÄNGEN DER DRANG ZUM DRÄNGELN

##### 7b) Rauschen

Visuelles Rauschen wäre etwa im öffentlichen Raum vorhanden, wo man mit Verkehrsschildern, Ortstafeln, Werbung etc. konfrontiert ist. Verbales Rauschen kann Radio und Fernsehen sein, aber auch Geräusche auf der Straße, Gemurmel in der Straßenbahn usw. Ein visuelles Signal wäre etwa ein Sprachbild im öffentlichen Raum, z. B. Lawrence Weiners Schriftzug auf dem Flakturm/Haus des Meeres in Wien, ein akustisches Signal, z. B. die Sound Installationen Susan Philipsz', wie etwa aktuell ihre Arbeit *The Voices* am Wiener Heldenplatz im Rahmen des Gedenkjahres 2018 anlässlich der österreichischen Republikgründung 1918. In Philipsz'scher Manier kommen Töne, durch Wasserglas-Töne erzeugt, erst unregelmäßig aus verschiedenen Richtungen, mit stillen Pausen dazwischen. Anfangs könnte man meinen, die Töne seien einmalige Geräusche (einer Hebebühne etwa), dann scheinen sie im eigenen Kopf zu sein, bis sie sich schließlich etwas harmonischer aus verschiedenen Windrichtungen auf dem großen Heldenplatz ausbreiten. Nur wenige Touristinnen unterbrechen das Hantieren mit dem Selfiestick. Wie ein zartes Mahnmal aus Tönen fliegt *The Voices* über den Platz. Die Subtilität der

Soundinstallation scheint an einem heißen Sommertag kaum zu überbieten, die Klangkulisse in Verbindung mit den im heißen Wind flatternden OSCE-Fahnen, der Österreich- und Europafahnen, erscheint wie eine Installation der Warnung. Man kann sich die Szenerie als einen Dokumentarfilmanfang für das Jahr 2045 vorstellen.

Auch der von Matt Mullican verwendete Begriff *unframed World* könnte als Rauschen verstanden werden, demgegenüber die *framed World*, die gerahmte Welt, das Signal darstellt. Bei Roland Barthes ist das Rauschen der Sprache vergleichbar mit dem Rauschen von Maschinen, ein Zeichen dafür, dass „es läuft“. »Die glücklichen Maschinen sind folglich die rauschenden.« (Barthes 2005, S. 89)

#### RAUSCHEN LAUSCHEN GERÄUSCH RAUSCH RAUSCHIG LAUSCHIG

Im Rauschen steckt der Rausch, das Geräusch kann den Rausch hervorrufen (mein selbst gebrannter Schnaps heißt übrigens *Geräusch*), im Rausch geht das Geräusch unter. Das Geräusch, das schon dem Klang nach aus dem Rauschen stammt, zumindest mit ihm verwandt ist, geht aus einem Destillationsprozess hervor. Wie der Geräusch-Schnaps aus Maische destilliert wird, wird jedes Geräusch von der einen Seite produziert, von der anderen rezipiert, gefiltert.

Doch versuchen wir nun, diese Ungenauigkeit – und diese Information – über die äußerste Grenze hinaus zu vergrößern: treiben wir die gleichzeitige Gegenwart aller Töne auf die höchste Stufe, verdichten wir das Gewebe. Dann sind wir beim weißen Rauschen, bei der undifferenzierten Summe aller Frequenzen. Und es stellt sich heraus, daß das weiße Rauschen, das logischerweise die höchstmögliche Information vermitteln sollte, überhaupt keine Information mehr ent-

hält. Unser Ohr steht völlig hilflos da und kann nicht einmal mehr „auswählen“. Es wohnt passiv und unvermögend dem Schauspiel des Urmagmas bei. Es gibt also eine Schwelle, jenseits derer der Informationsreichtum zum „Rauschen“ wird. Natürlich kann auch das Rauschen zum Signal werden. Im Grunde sind konkrete Musik und gewisse Stücke der elektronischen Musik nichts anderes als ein Organisieren von Geräuschen, das sie als Signale ausweist. Doch ist das gerade das Problem bei der Übermittlung einer solchen Botschaft: das Problem einer Färbung des weißen Rauschens ist das des Ordnungsminimums, welches zum Rauschen hinzukommen muß, um ihm eine Identität zu verleihen, ein Minimum an spektraler Form. (Eco 1973, S. 172ff)

Dieses »Ordnungsminimum« im Rauschen erledigt die Wahrnehmung aber von sich aus, die Schablonen werden auf das Rauschen gelegt bzw. erwachsen aus ihm, gleichgültig, ob es

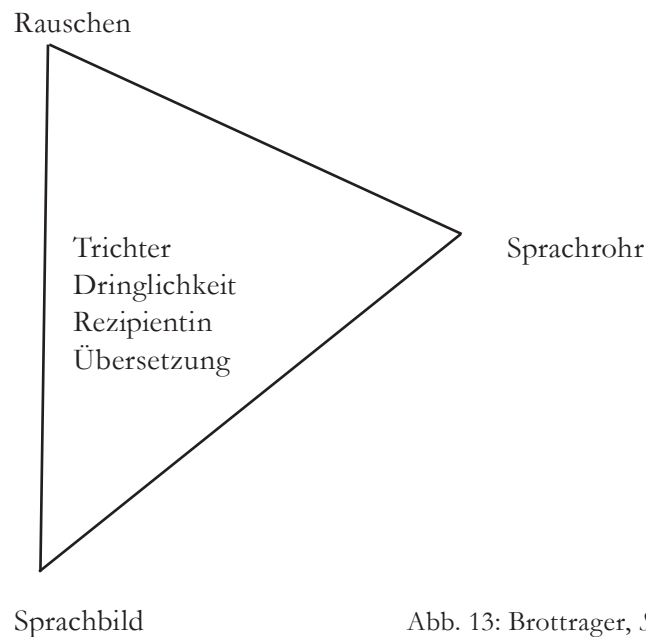


Abb. 13: Brottrager, *Schema* 2018

ein *faktisches* oder ein *dem-bekanntem-Muster-ähnliches* Signal gibt. Die Erwartung spielt eine große Rolle, denn da, wo ich ein Signal erwarte, werde ich eher eines erkennen als dort, wo es nicht für gewöhnlich eintritt, also erwartet wird. Zwischen Rauschen und Signal (er-)wartet man (auf) einen Moment der Dringlichkeit. Die künstlerische Arbeit rauscht und tritt mit dem Bewusstseins-Rauschen der Betrachterinnen in Dialog. Im dialogischen Rausch(en) können Signale zwischen Werk und Betrachterin entstehen und gesendet werden – *sichtbar* werden. Zwischen Rauschen und Signal bäumt sich die Dringlichkeit auf. Sie kann das Dritte sein, der Trichter zwischen Rauschen und Signal, welcher dem Signal eine erste weiche Schablone anpasst. Die Sprachkünstlerin aber nimmt das (Sprach-)Signal und trägt es an einen anderen Ort, schreibt es auf und ändert seine Koordinaten. Das Signal wird zum Sprachbild, es wird zur weichen Schablone inmitten von Geräusch(en). Der Ordnungssinn sieht und hört, generiert Ordnungen, Muster, Konturen im Rauschen, die Anschauung ist aktiv.

Folglich kommt es auch bei einer Kunst der Vitalität, der Aktion, der Gebärde, der triumphierenden Materie, der reinen Zufälligkeit zu der unausweichlichen Dialektik zwischen Kunstwerk und Offenheit hinsichtlich der Art, wie es rezipiert wird. Ein Kunstwerk ist offen, solange es Kunstwerk bleibt, jenseits dieser Grenze wird die Offenheit zum Rauschen. (Eco 1973, S. 178)

An den ausgefransten, weichen Rändern der Sprache arbeitet die Sprachkunst, sie sucht die Widerhaken am Rand der Alltagssprache, wo Rausch(en) und Signal leise werden. Der künstlerische Produktionsprozess scheint ein Destillationsprozess zu sein, und die unterschiedlichen Vorgänge dabei ähneln sich: sammeln, destillieren, übergehen, zeigen, sinnlich wahrnehmen, konsumieren, relativieren ... Umgekehrt wird auch auf der Rezeptionsseite „destilliert“, der Prozess von



Rezeption und Produktion trifft sich beim Sprachbild. Dort muss sich die Rezipientin aber klar werden. Rezeption wird zur Konstruktion, zur Produktion, wenn sie deren Manifestation als bereits von ihr mitgestaltet erkennt und sich in den Dialog wirft, den inneren und äußeren Dialog mit dem und über das Sprachbild. Hier ist das Rauschen, das die Begegnung begleitet, dann der Möglichkeitsraum, die Gewissheit der Eigenverantwortung aller Beteiligten. Ohne Rauschen gibt es keine Weichheit, es bräuchte keinen Translationsmuskel, wenn harte Schablonen den Sprachgebrauch bestimmten, denn: »Die Bedeutung entwickelt sich nicht aus der Praxis des Gesprächs, die vorgegebenen Begriffe bleiben unangetastet, kein Versprecher erfolgt, kein Rauschen.« (Schmatz 1994, S. 97) Dies wäre der Nullpunkt der schöpferischen Möglichkeiten: kein Rauschen, kein Versprecher, alles sauber, glatt, tot. Das Rauschen findet sich an den Rändern, irgendwo ist es schlecht abgedichtet, genau dieser Fehler zieht das Lebendige an, die glücklichen Maschinen rauschen von dort los.

#### 7c) Gestalt

Das Dreieck als einfache Form lässt sich zur Veranschaulichung verschiedener Modelle künstlerischer Produktions- und Rezeptionsprozesse verwenden. Die Kreisform dient zur Abgrenzung zweidimensionaler Phänomene (Innen–Außen, Zentrum–Peripherie etc.). Das Dreieck bedient eine weitere, dritte Dimension. Wo das Dreieck nicht gleichschenkelig ist, fehlt ihm auch die Symmetrie des Kreises und des Quadrats, es hat also eine Richtung. Es zeigt in eine oder mehrere Richtungen. Beispiele für derartige Dreiecksbeziehungen im künstlerischen Diskurs können sein:

Künstlerin – Werk – Betrachterin  
 Institution – Werk – Betrachterin  
 Objekt – Symbol – Subjekt  
 Bezeichnetes – Zeichen – Bezeichnendes

Name – Ding – Idee  
Konnotation – Wort – Denotation  
sprachlicher Ausdruck – visueller Ausdruck – persönlicher Bezug  
Wort – Ding – Vorstellung

Dem Dreieck begegnete ich in meiner künstlerischen Arbeit in der Form eines Trichters. Bei der Recherche über sprachliche Besonderheiten eines innerschweizer Kantons stieß ich auf den Betruf. Älpler (Menschen in gebirgigem Umfeld, auf der Alp), haben die Tradition des Betrufs, bei welcher Gebete durch einen hölzernen oder metallenen Milch-Trichter gesungen werden. Der Trichter dient dabei, einem analogen Megaphon ähnlich, der Verstärkung der Stimme. Das Sprachrohr als Verstärker der menschlichen Stimme hatte aber auch in Österreich seine Verwendung, zum Beispiel bei Feuerwehrdurchsagen vom Schlossberg in Graz (19. Jahrhundert). Die akustische Qualität soll teilweise zu wünschen übrig gelassen haben (vielleicht hätten die Feuerwehrleute auch singen sollen). Ein solches Sprachrohr aus verzinnem Eisenblech mit einer Länge von ca. 2,5 Metern konnte man bei der Ausstellung *Grazgeflüster*, kuratiert von Daniel Spoerri, 2012 im Graz-Museum besichtigen. Die Dreiecksform bzw. die Dimensionen sind bei diesen beiden Beispielen für Trichter als Sprachrohre, durch die immense Länge im Verhältnis zum Durchmesser, beim Feuerwehrsprachrohr und beim Milchtrichter höchst unterschiedlich. Trotzdem hat das Dreieck (oder dreidimensional der Kegel) eine *Richtung*. Die Richtung deutet auf eine Bewegung zwischen dem Punkt der Konzentration (Signal) und der Zerstreuung (Rauschen). Der Trichter dient als Verstärker im Sinne eines Kanalisierens, einer Lenkung, ob als Sprach- oder Hörrohr – und in seiner umgekehrten Form als sein Gegenteil: der Ohrstöpsel als Gehörschutz. Hier passt sich die (weiche) Form des Kegels dem äußeren Gehörgang an und verschließt somit den Hörkanal. Wo das Sprachrohr nach außen verstärkt und die Ohrstöpsel nach innen, liegt das Dreieck als missing link dazwischen. Weißes

Mondlicht fließt durch die Trichter im Gedicht von Christian Morgenstern, während diese durch die Nacht wandeln. Klang und äußere Form des Gedichts ziehen das Mondlicht hinein:

#### Die Trichter

Zwei Trichter wandeln durch die Nacht  
 Durch ihres Rumpfs verengten Schacht  
 fließt weißes Mondlicht  
 still und heiter  
 auf ihren  
 Waldweg  
 u. s.  
 w.

(Morgenstern 1990, S. 67)

Das Trichter-Dreieck fungiert als Membran, als Filter und Dringlichkeits-Richtungsweiser und Symbol für die Fläche, die dritte Dimension.

Natürlich alles Österreicher, wie der Wokurka Franzl. Diese Irrelevantiner des Westens, wie sie einer der Ihren selbst genannt hat. Bei denen ist die Lage eh immer hoffnungslos, aber nicht ernst. (Watzlawick 1997, S. 49)

So sprach die verzweifelte Hekate bei Watzlawick über das Dritte, das ihr den Zugriff auf die Menschenseelen erschwert, weil es dort auftaucht, wo sie den Seelen nur zwei Entscheidungsmöglichkeiten bietet. Zwischen Gut und Böse, Feigheit und Verrücktheit, Umbringen oder Weiterleben sollen sie sich entscheiden, und kommen dann mit einem Dritten daher. Die dualistische Weltsicht ist religiös begründet:

Mani (216–276) war bekanntlich der Gründer einer gnostischen Weltreligion, eben des Manichäismus [...]. Er verfocht

einen radikalen Dualismus, einen unvereinbaren Gegensatz zwischen Licht und Finsternis, Geist und Materie [...]. (Watzlawick 1997, S. 31ff)

Vor Mani wussten aber bereits Adam und Eva, die Unterscheidung von Gut und Böse kennengelernt, von der Einteilung der Welt in Gegensätze. »Im Schatten des gesunden Menschenverstandes« lebt aber das Dritte, und der Schatten ist gleichsam die Rückseite, von welcher bei der Betrachtung von Sprachbildern schon die Rede war.

Ein Drittes scheint es bei zwei Personen ja nicht zu geben. Dennoch gibt es das, denn jede Beziehung (gleichgültig ob zwischen Atomen, Zellen, Organen, Menschen, Nationen usw.) ist eben mehr und andersgeartet als die Summe der Bestandteile, die die Beziehungspartner in sie hineinbringen – ist vielmehr eine überpersönliche Neubildung (wie dies in der Biologie seit langem genannt wird) oder (im psychologischen Sinne) eine Gestalt. (Watzlawick 1997, S. 98)

Die Fähigkeit zur „Gestalterkennung“ machen sich Künstlerinnen zunutze. Die Betrachterin „erledigt“ die Abgrenzung zum Außen, die Unterscheidung zwischen Werk und Umgebung. Mit ihrer Betrachtung steckt die Kunstbetrachterin den Bedeutungsrahmen ab; in diesen bringt sie ihre eigenen Erfahrungen ein und schließt das Kunstwerk dadurch in ihrer individuellen Betrachtung (für sich) ab. Das Dritte also könnte ein Merkmal von Sprachkunst sein, wenn das Sprachkunstwerk über das visuelle und akustische Sprachsignal und dessen Konnotationen noch etwas Drittes vermittelt. Dieses unbekannt Dritte ist in der Rezipientin angelegt, es ist unbekannt, weil die Rezipientin unbekannt ist und damit ihre Assoziationen, ihr geistiger und sozialer Horizont, ihre Erfahrungen und Erinnerungen. Das Dritte kann auch immer dann helfen, wenn man sich in einer Entweder-Oder-Frage gefangen hat. Das Dritte

ist eine weitere Dimension: Zwei Punkte ergeben verbunden eine Linie, kommt ein dritter Punkt hinzu und wird die Linie weiter verbunden, entsteht ein Dreieck und damit eine Fläche. Von der Punktdimension zur Linie, zur Fläche: 1, 2, 3. Vorhin wurde dargelegt, dass die Künstlerin Eindrücke sammelt und im Produktions(Destillations)-prozess ein Kunstwerk entsteht. Der Transformationsprozess von Welt zur Kunst findet *durch* Künstlerinnen und Betrachterinnen statt. Die Künstlerin, der Mensch also ist das Übergangsmedium von Sinnesindrücken zu Sinnesausdrücken. Eindrücke, Bilder, Worte, Sprachbilder werden endlos wiederholt wahrgenommen (Matt Mullican würde dies vielleicht als *world unframed* bezeichnen), bis sie künstlerisch destilliert – in Kunst übersetzt, als Sprachbilder erkannt und erkenntlich gemacht – werden.

Der Destillationsprozess liegt wie ein Sprachrohr in beide Richtungen zwischen Betrachterinnen und Produzentinnen, im „Spiegel des Sprachbildes“ treffen sich Trichter wie auf einem Möbiusband. Der Übersetzungsprozess läuft dauernd im Hintergrund, der Translationsmuskel arbeitet rauschend, sein leises Rauschen bringt Gestalten hervor.

(ES WAREN EINIGE KOMISCHE GESTALTEN  
UNTERWEGS)

Port Allen – wo der Fluss nur noch Regen und Rosen ist, in einer dunstigen gesprenkelten Dunkelheit, wo wir unter gelben Nebellampen um einen Kreisverkehr schwangen und plötzlich den mächtigen schwarzen Wasserlauf unter der Brücke sahen, während wir wieder einmal die Ewigkeit überqueren. (Kerouac 1998, S. 191)

## 7d. „Nichts ist so produktiv wie ein Versprecher“

Gespräch mit Natalie Deewan  
Wien Meidling, 16.2.2018

Das Gespräch beginnt bei mitgebrachten Postkarten der Leerstandsanagramme, welche Natalie Deewan 2017 im Rahmen der Wienwoche realisierte. Die Leerstandsanagramme sind Arbeiten im öffentlichen Raum, bei denen Schriftzüge leerstehender Geschäfte anagrammiert wurden. Aus dem Schriftzug einer TEESTUBE wurde beispielsweise *TRUE IS TRUE*.

*Man läuft Gefahr zu glauben, dass, wenn sich zwei Menschen mit Sprache beschäftigen, das automatisch das Gleiche sei. Das Beispiel des „Stadtschrifterhalters“ im Dialog mit Deinen Stadtanagrammen zeigt diese unterschiedlichen Zugänge: Ist die Sprache ein Ding in Veränderung und Bewegung oder ist es ein starres Bild, das bleibt und bleiben soll?*

ND: Der Unterschied ist im Fokus. Fokus Design oder Fokus Kunst oder Literatur. Das sind zwei unterschiedliche Perspektiven. Beim einen steht das Bewahren im Vordergrund, wie es zu einem bestimmten Moment gewesen ist, ignorierend, dass es davor stetig Veränderung gab.

*Und danach?*

ND: Ja, das wäre das eine, dass man sagt, ab diesem Zeitpunkt darf daran nichts mehr getan oder verändert werden. Es ist natürlich eine Abwägungssache. Es gibt sicher auch Orte, wo ich mir denke, das ist wunderschön, daran möchte ich nichts verändern, oder das möchte ich so lassen. Auch für mich sind solche Erwägungen Teil der Sache. Bei diesem Beispiel habe ich mich dafür entschieden, dass ich glaube, dass es legitim ist zu anagrammieren bzw. zu verändern. Weil ich eine quasi neue Schicht dazu bringe, damit

die andere(n) aber auch nicht unsichtbar mache. In dem Fall ist das parallel sichtbar, und es wäre auch für einen relativ begrenzten Zeitraum so gewesen. Wie ein Intermezzo, bevor das sowieso verschwindet. Deswegen habe ich in diesem Fall auch keine Legitimationsprobleme mir gegenüber, eine Aufschrift zu verändern. Was ich an dieser Sache noch überdrüber witzig fand, war, nachdem ich mich brav an die behördlichen Einreichfristen gehalten und abgewartet hab, dass auch wirklich dieser Bescheid von der MA46 kommt, in diesen fünf Wochen, sind weitere drei Buchstaben verschwunden. Also heruntergezupft worden, von Vintage-Sammlern oder von wem auch immer. Als wir zur Montage hingekommen sind, mit einer Fotografin, die extra gekommen ist, waren wieder drei Buchstaben weg. Das sind auf dem Foto diese weißen, frisch geklauten, sozusagen, Buchstaben. Es hat sich in den letzten fünf Jahren viel getan. Es hat sich ein ganz starker Run sowohl auf diese Aufschriften, als auch auf die Buchstaben selbst entwickelt, was vor zehn Jahren vielleicht langsam begonnen hat.

*Im Buchstabenmuseum Berlin fand ich es schade, dass diese schönen alten Schriftzüge nicht wieder neu zusammengebaut werden und irgendwo außerhalb eines Museums wieder montiert werden.*

ND: Das sind zwei verschiedene Sachen. Das ist dasselbe Phänomen mit der Stadtschrift Wien, die gibt es seit 2012. Die machen das explizit so, dass sie Schriftzüge vor dem Verschrotten retten. Das heißt, sie sammeln es, dokumentieren es, archivieren es. Und natürlich versuchen sie, Mauerschauen damit zu machen, damit das auch wieder in den öffentlichen Raum kommt. Nur geht es um die Finanzierung. Anknüpfend an unsere erste Sache (wir sprachen über Hybride), sitzen die auch ein bisschen zwischen den Stühlen. Die Designförderer sagen, sie sind nicht zuständig, denn das ist ein historisches Projekt. Es ist dasselbe in Berlin. Das Buchstabenmuseum wurde von einigen Schrift-Begeisterten, Design- und Typografie-Personen in völlig privater Arbeit installiert. Der Sinn ist dort genauso wenig wie bei der Stadtschrift, dass das runterge-

rissen wird von bestehenden Räumen, sondern das ist eigentlich das Ausschlusskriterium. Die sammeln das ausschließlich dann, wenn sie wissen, es wird abgerissen. Und sie treten mit den Eigentümern in Kontakt, um zu verhindern, dass die es ein für alle Mal wegschmeißen. Da musst du schon vorher mit den Leuten in Kontakt kommen, denn das geht dann manchmal ganz schnell, wenn der Abbruchbescheid da ist. Sie versuchen, möglichst viel Bestand zu sichten, oder zu sehen, was gibt es prinzipiell, um dann, wenn es dann tatsächlich soweit ist, dass es abgerissen wird, möglichst angerufen zu werden und sie können es rechtzeitig abholen. Manchmal geht das sehr schnell. Und es ist sehr gut, dass da eine private Initiative ist, dass sie es zumindest sammeln und dass es nicht in einem Keller verrostet.

*Ich bin auch dafür, dass man sammelt, aber aus künstlerischer Sicht müsste man darüber hinaus dann noch etwas daraus machen.*

ND: Ja, das ist aber ein weiterer Schritt. Und die haben sozusagen einen anderen Zugang. Was dem zugrunde liegt, ist einerseits eine gewisse Faszination für Schrift oder Text, oder Geschichte im öffentlichen Raum, die sich durch Text manifestiert. Das ist aber auch unterschiedlich gelagert. Für mich ist es zum Beispiel nicht besonders interessant, ob das eine handwerklich besonders aufwändige Aufschrift ist. Bei TEPPICHBODEN HASSLER sind das 0815 quadratische Leuchtwürfel, oder HUMANIC. Das kann Überschneidungen haben. Aber in dem Fall ging es tatsächlich um aufgelassene Geschäfte aller Art, und darum, den Text, der öffentlich sichtbar ist, neu zu schreiben oder zu überschreiben. Bei TRUE IS TRUE [TEESTUBE] ist es palimpsest-mäßig, weil man den alten Text auch mit-sieht.

*Vom Sammeln und Verändern möchte ich zur Performanz bzw. dem beweglichen Element von Sprache kommen. Bei den Stadtanagrammen ist die materielle Veränderung sichtbar – aber es gibt ja auch die „geistige Plastizität“ der Sprache. Die Veränderung der Sprache, des „Materials“ – wie bei weichen Schablonen – ist bei Deiner Arbeit tatsächlich sichtbar.*



ND: Witzig ist an diesen Dingen, die im Stadtraum passieren, dass das nur eine Manifestation ist von einem ganzen Wust an Kommunikation, der dahintersteht. Die Spitze des Eisberges ist, mit Schrauben und Bohrern einen Text umzustellen. Aber der ganze Vorlauf, bis es in einem von zehn Fällen auch soweit ist, dass man die Bohrmaschine auspacken kann – ANAGRAMS WITH A DRILL – ist ja nicht sichtbar.

*Wäre es vielleicht heute leichter zu argumentieren, dass etwas Kunst ist, im Rahmen der Konzeptkunst zum Beispiel, wenn man die Schriftstücke, welche im Rahmen der Entstehung des materiellen Werkes entstehen, ausstellen würde? Oder ist es im öffentlichen Raum schwieriger?*

ND: Das musste ich nie argumentieren, dass etwas Kunst ist. Aber dadurch, dass es sich nicht in einem Kunst-Umfeld bewegt, hat man einfach diese Gesetze und Regelungen zu befolgen, die halt in dem Ort gelten, in den man hinein möchte. Und nachdem das im öffentlichen Raum ist, Fassade, Straßenverwaltung usw., habe ich natürlich mit diesen Behörden zu tun. Das ist halt so wie alles hübsch überreguliert, sozusagen *part of the game*. Dass du natürlich, immer wo du verschiedene Zuständigkeiten hast, alle diese Zuständigkeiten abklappern musst, das ist auch Teil der Sache. Ich komme nicht nur mit den Hauseigentümern, mit den jetzigen Mietern, mit den früheren Mietern, Hausverwaltern in Kontakt. Nur da, wo bei allen vier Stakeholdern ein Hakerl ist, diese Projekte gehen halt durch. Und dort, wo einer Veto einlegt, geht es schon nicht.

*Was gibt es für Begründungen für ein Veto? Sagt auch jemand, dass ihm das Anagramm nicht gefällt?*

ND: Es waren ganz unterschiedliche Sachen. Es gab z. B. im 15. Bezirk ein Fleischhauer-Geschäft, das sicher zwanzig Jahre leer stand. Da äußerte sich die Hausverwaltung inhaltlich zum Anagramm, das ich ihnen vorgeschlagen habe: SAUFE EHRLICH [FLEISCHHAUER]. Dass man eben in Zeiten, wo Jugendliche Koma saufen, das nicht auch noch öffentlich hinschreiben kann. Sonst ist es auch eher allgemein ablehnend, „Na, do tamma nix“. Bei der PEEPSHO LEHR-

*STAND* [TEPPICHBODEN HASSLER] handelte es sich um einen kirchlichen Eigentümer, da fanden es die Leute von der Hausverwaltung zwar witzig, aber es kam ein „Nein“. Du kriegst dann halt meistens am Telefon von einer Angestellten der Hausverwaltung eine mehr oder minder deutliche Absage. „Ist nicht erwünscht“ oder „Es soll nichts verändert werden“. Bei manchen war es einfach sieben Mal nachfragen in drei Monaten, und keine Antwort. Bei anderen gerät man an Leute, die sagen, sie lieben Anagramme und das ist sofort entschieden, „des mochma“. Bei der *STRICHELEI* [TISCHLEREI] war es der absolute Hammer, weil das war in kürzester Zeit entschieden und auch schon ummontiert. Das waren fünf Tage vom Entdecken bis zur letzten Schraube. Also Meidling habe ich ins Herz geschlossen, weil das bei diesen beiden Lösungen so war, dass das Haus den Mietern auch gehört. Das heißt, es kam keine Hausverwaltung dazwischen, die natürlich als oberste Regel hat, Unbill fernzuhalten von den Eigentümern. Der Herr von der *STRICHELEI* hat gesagt: „Des is a Strichelei!“ Der hat nämlich dort jetzt einen Veranstaltungsraum für Opern. Er ist ein Opernfan, sie veranstalten dort auch Ausstellungen. Es war total witzig, dass ich mit einem Wort kam für etwas, das schon da war.

*Das wäre ein Zeichen dafür, wie man zu seiner eigenen Sprache findet, nämlich durch Dialog. Du kommst mit einem Wort hin, und er sagt, das ist seines, ohne es Dir wegzunehmen.*

ND: Ja. Und viele Dialoge sind entstanden durch den Rundgang in Meidling, die Leute von der Strichelei waren dann beim [SOFORTDIENST] *IDONOTSTRES* und haben sich untereinander kennengelernt. Das war eine Mischung von Leuten, die dadurch erst zustande gekommen ist. Das ist etwas, das ich schätze, auch weil ich mit diesen Leuten nach wie vor in Kontakt bin. Dass aus einer spielerischen Sache, keinem kommerziellen Interesse, im Rahmen eines Kunstfestivals etwas entsteht, das damit nicht gegessen ist. Im besten Fall ist es der Beginn einer Bekanntschaft, die dadurch entstanden ist.

Wir sprechen über Zwang und Ausscheren, über die Theorie hinter Anagrammen, Rahmenbedingungen etc. »Teil des Rahmens ist es, jemanden zu haben, der sagt „Du schaffst das.“«  
 »Es geht um die persönliche Kontaktaufnahme und das Mischen.«  
 »Durch das Vor-Ort-Sein entsteht Vertrauensbildung.«  
 Wir sprechen über unsere Erfahrungen mit Kunstprojekten am Land.

ND: Das, was ich auch daran toll finde, ist, dass es auch tatsächlich ganz anders ernst genommen wird. Weil in einem Kunstkontext herrscht sozusagen die oberste Ironie vor. Es kommt wirklich auf das Milieu an, je nachdem, wonach du suchst. Aber da am Land, z. B. in Pixendorf, werden die Dinge, die du wo hinaufschreibst, kommentiert und ernst genommen. *Es wird anders kommentiert, als wenn man in einem Kunst-Ort, z. B. einer Galerie, ausstellt. Über Sprachbilder wird ohnehin leichter gesprochen als über Malerei, so ist mein Eindruck. Weil jeder etwas lesen kann und „davor versteht“. Aber im Kunstkontext ist dann der Dialog im Vokabular von „suche: sondern“ (Anm.: Arbeit von ND aus 1997 mit Fragmenten aus kunsttheoretischen Texten, in welchen das Wort „sondern“ vorkommt).*

ND: Ja, oder über die Technik; wie hast du dieses oder jenes gemacht? Aber es wird ganz anders aufgenommen, ernst genommen, versucht zu interpretieren. Also das ist etwas, was mir ganz oft aufgefallen ist. Zum Beispiel hat mir zu meiner Arbeit *ALHAMDULLILAH* (Anm: der Schriftzug von *Almdudler* wurde umgeschrieben) erst kürzlich der Betreiber des Restaurants erzählt, dass seine Nachbarn von der Almwirtschaft eine Unterschriftenliste gestartet haben gegen den *ALHAMDULLILAH*. Weil das Arabische gehört da nicht her. In einem liberalen Umfeld hat das eine ganz andere Resonanz als dort, wo es in einem Raum ist, wo es ganz anders gelesen und wahrgenommen wird.

*Wo es auch weniger davon gibt. Ich glaube, es ist schon auch die Menge, mit der man in der Stadt konfrontiert ist, die einen ein bisschen abstumpfen lässt.*

ND: Es sind andere Bedingungen.

*Gibt es bei der Sprache weniger um Autorschaft und Originalität, und ist sie nicht eher ein Material, das herumliegt und jedem gehört? Ich habe auch viel mit Allgemeinplätzen gearbeitet, mit „abgedroschenen Phrasen“, oder alten Sprüchen, die mir aus der Kindheit einfallen. Kann man nicht aktiver etwas bewahren, indem man es wiederholt und ein bisschen verändert, es also wieder benutzt, aber mit einem Eingriff versieht?*

ND: Alles, was allgemein vorhanden ist, Allgemeinplätze oder alles, was eine große Verbreitung hat, ist sehr stark. Natürlich bietet es sich an, gerade mit etwas zu arbeiten, wo man sozusagen eingreift in etwas, das sehr stark sitzt oder das sehr stark verbreitet ist als Botschaft. Mir macht alles Spaß, was den Alltag begleitet, in den Alltag eingreift natürlich. „Cultural hacking“, „cultural jamming“, all das sind sehr alte Dinge. *Ich denke nicht, dass sich diese Idee oder Methode verbraucht. Auch neue Dinge können und sollen ja immer wieder umgestellt, gebackt, vermischt und dadurch entlarvt und sichtbar gemacht werden.*

ND: Ja, es funktioniert recht gut. Mir gefällt auch das „VINNER ŠME“ sehr gut, das ist auch eine Art Hybridisierung, alles, was hybride ist und nicht nur einem Milieu oder einem Diskurs zuzuordnen ist. Ich habe auch Texte gemacht die Lipogramme sind, aber hauptsächlich aus Zitaten bestehen und eine lange Liste an Fußnoten haben. Weil ich auch will, dass das möglichst nachvollziehbar ist, und dass der Text halt auf verschiedenen Ebenen funktioniert. Teilweise akustisch ... *Es ist mir aufgefallen, dass auf Deiner Homepage viele Texte vorgelesen werden.*

ND: Genau, ich spreche das ein und bearbeite es. Diese Texte waren für Soundspaziergänge, z. B. die Texte „Kaisermühlen“ oder „Regierungsviertel“. Das waren Sachen, die dafür entstanden sind. Ich hab das einmal in der Alten Schmiede gelesen. Und die *Alte Schmiede* ist halt die klassische Avantgarde. Da hat der Kurt Neumann (Anm: Dr. Kurt Neumann leitet gemeinsam mit Mag. Daniela Terkl das *Literarische Quartier* des Kunstvereins *Alte Schmiede*) gesagt: „Ja, es könnte schon noch besser sein.“ Weil ihn hat das gestört, dass das einen komödi-

antischen, oder satirischen, fast einen Kabarett-Charakter hat, teilweise. Sowohl die Art des Vortrags, wie auch die Texte. Da wird nicht das klassische Avantgarde-Schema bedient, es könnte auch ein Kabarett sein. Und das ist etwas, das ich interessant finde, wenn ein Text verschiedene Facetten hat. Zum Beispiel diese Texte (zeigt auf die Karten der Leerstandsanagramme): das sind Späße, Jokes. Kunst ist in diesem Fall ein Hebel, um es zu realisieren, um es zu machen. Weil es halt ein Festival gibt, das nennt sich „Kunst und Kultur und Stadt“. Die Sachen könnten aber auch in einem anderen Kontext funktionieren. Also ich habe keine Berührungsängste, was bestimmte Milieus oder Diskurse angeht. Was für mich interessant ist, ist *blending*. Also möglichst Diskurse zu mischen, oder Milieus oder Herangehensweisen.

*Mich freut es besonders, wenn sich Menschen zu einem Kunstwerk äußern, die sich sonst gar nicht für Kunst interessieren oder davon ausgeschlossen fühlen. Ich glaube auch, dass der öffentliche Raum nicht überall gleich öffentlich ist, jedenfalls werden die Räume von verschiedenen Menschen frequentiert. Es sind einfach nicht die gleichen Leute in einer Galerie wie in einer Bibliothek, wie am Hauptplatz etc.*

ND: Genau, und das ist das Interessante. Ich finde, es hat jeder Ort seine Bedingungen. Sich darauf einzulassen, erfordert Zeit, und manchmal ist es auch mit Rückschlägen verbunden. Es muss halt schon ein bisschen eine längerfristige Perspektive auch sein – also es ist nicht so, dass du etwas einfach wo hinbringst, es hinhängst, ohne dass es mit dem Ort korrespondiert. Ich finde es ist auch eine rezeptionsseitigere Ästhetik. Also nicht nur von dem ausgehend, was du dir vorstellst und es ist völlig egal, wo das dann landet. Bei allen site-specific Sachen geht es ja sehr stark um die Rezeptionsseite, oder man beginnt mal das „Kunstwerk-Pferd“ von dieser Seite her aufzuzäumen. Das ist das Interessante daran, dass man nicht nur die Produktionsseite über alles stellt. „Was mich jetzt beschäftigt, was ich jetzt sagen will, und es ist völlig egal, wer das unter welchen Bedingungen aufnimmt oder mitarbeitet.“ – So

etwas finde ich nicht so interessant. Also es hat alles seine Berechtigung. Aber ich finde es wichtig, die Rezeptionsseite ganz stark im Blick zu haben. Und teilweise bedingt das ja auch die Arbeit. Es gibt ja ganz viele Arbeiten, die erst komplett werden durch eine andere Seite oder durch ein interaktives Geschehen. Das Kunstwerk entsteht ja durch den Betrachter, das ist klar, nur glaube ich, dass manche Kunstwerke das in ihrer Priorität sozusagen hintanstellen. Was ich immer auch gerne habe sind Sachen, die man auch mitnehmen kann.

*Man wünscht sich ja, wenn man in eine Ausstellung geht, dass man etwas mitnimmt, im geistigen Sinne, oder dass man berührt wird. Wenn man dann wirklich etwas materiell mitnehmen kann ist interessant, dass der Zeitpunkt der Auseinandersetzung damit verzögert werden kann. Das geht wieder in Richtung Literatur, wo man zu Hause rezipieren kann.*

ND: Ja, es ist mehr Teil des Alltags. Es ist nicht so sehr ein Kunstraum, der die Rezeption bestimmt, sondern eher ein Alltagsraum. Wobei Kunsträume für Kunst-Leute auch Teil ihres Alltages sind, das ist klar, aber das ist dann halt für ein Kunst-Publikum. Das bestimmt dann ein anderes Rezeptionsmilieu, das kann man natürlich auch adressieren. Aber das sind dann bestimmte Arbeiten, die sich an dieses professionelle Milieu richten. Wenn ich aber Arbeiten mache, die nicht so stark fokussiert sind auf ein Milieu, dann muss ich mir überlegen, wie und wo ich das mache, und mit welchen Mitteln.

*Der Raum spielt sicher eine immense Rolle. Ein Kunstwerk wirkt anders in einem Museum oder einer Raiffeisenbank.*

ND: Oder zum Beispiel die Sache mit der Bibliothek in Klagenfurt (Anm.: Die Arbeit CODED QUOTES von Natalie Deewan wurde für die Gestaltung der Bibliothek und Räumlichkeiten der Alpen-Adria-Universität in Klagenfurt entworfen). Diese Kärtchen (Abb. 14) sind in so Boxen, und zwar im gesamten Bibliotheksbereich. Zum Beispiel bei Java-Script, in der Informatik-Sektion, ist das Zeichen für „J“. Bei Geschichte ist das Zeichen für „R“, Republik Österreich.



Abb. 14: Natalie Deewan, *Coded Quotes* (Ausschnitt) 2016

*Ich dachte, das bedeutet Raiffeisen. Ach, und mit den Adlerköpfen wäre das ein gutes Logo für Niederösterreich.*

ND: Das ist Österreich im Raiffeisen-Würgegriff quasi. ... Das war zum Beispiel einmal das Logo für Solidarische Ökonomie, das ist der Handy-Man, das ist irgendwo bei I, also Internet. Die sind also komplett verstreut in der Bibliothek. Ich glaube, mittlerweile haben sie auch den Font hochgeladen auf die Uni-Website, wo man den dann runterladen kann. Die Idee war ursprünglich, dass diese Schrift das ganze Uni-Gebäude durchzieht. Aber die Bibliothek war dann ein anderer Ort, der mir, so wie er war, schon gut gefallen hat, und ich daran nichts wirklich verändern wollte. Deshalb habe ich versucht, das so reduziert wie möglich an dieser Glaswand anzubringen. Dahinter ist das Archiv von Karl Popper. Dann habe ich mir

überlegt, diesen Lieferschein-Satz in drei Teilen, oberhalb von diesen Vitrinen, wo sie den Blick in den Nachlass nicht stören, anzubringen. Da dachte ich, das könnte als Scharnier funktionieren, zwischen der allgemeinen Bibliothek und der Popper-Sammlung. Es bezieht sich thematisch auf das Englische, was auf seine Emigration auch verweist. So habe ich gedacht, diesen Spagat hinzukriegen. Damit das aber trotzdem ein bisschen auskragt, habe ich mir die Sache mit den Karten überlegt. Dass die wirklich im gesamten Bibliotheksbereich zum Mitnehmen da sind. Die Bibliotheksbetreuerinnen haben das schon sehr gut aufgenommen und haben die Schriftzeichen entschlüsselt. Auch die Studentinnen hatten den Flyer mit der Aufschlüsselung dabei.

*Es hat etwas von einer Geheimschrift.*

ND: Ich bin mittlerweile sehr zufrieden damit, vor allem auch, dass sie zugestimmt haben. Weil du kannst dir viele lustige Sachen einfallen lassen, wenn sie dann sagen, wir glauben nicht, dass das hier passt, dann war es das.

*Ich glaube, dass Sprachbilder offener sind als visuelle Bilder. Weil die Rezeptionsseite so viel mehr Gewicht hat, wo jeder seine Idee bzw. Vorstellung des Begriffs mitbringt.*

ND: Es ist gut, wenn man mit vielen Leuten spricht, welche Dinge evoziert werden, an die man selbst gar nicht denkt. Gleichzeitig kann man das nicht ausschließen. Also du kannst nie etwas so abschließen ... du kannst wachsam sein, was so die Diskurslagen angeht.

*Wie beim Framing ist der Rahmen der Sprache nie abgeschlossen.*

ND: Man kann trotzdem versuchen zu eruieren. Man hat natürlich eine Verantwortung für das, was man dem Raum zuführt. Es ist schon wichtig, sich Gedanken zu machen, welche vorhandenen Diskurse dadurch verstärkt werden könnten, und sozusagen das Terrain zu sichten. Das ist sowieso etwas, worüber du dir immer klar werden musst: In welchem räumlichen oder diskursiven Rahmen passiert deine Tätigkeit, deine sprachliche Tätigkeit, oder deine Intervention, dein Zusatz?



*Man navigiert ja selbst automatisch ständig in verschiedenen Sprachen, der beruflichen Sprache, der Privatsprache etc. Sichtbar wird das oft erst durch einen Fehler, wenn man sich im Ton vergreift. Was aber wieder auch witzig und produktiv sein kann und erst durch den „Versprecher“ einen neuen Dialog auslösen kann.*

ND: Nichts ist so produktiv wie ein Versprecher.

Wir sprechen über einige Zitate aus Natalies Arbeiten, die ich mir im Vorfeld notiert hatte:

IN HÖCHSTEN TÖNEN DENKEN  
 WER VISIONEN HAT BRAUCHT EINE KÜCHE  
 ICH GLAUBE FEST AN DER PERIPHERIE

ND: Das ist aus *Public Fiction*. Das waren so Lauftexte, die, so ähnlich wie *automatic writing*, versuchen, jeden Tag ein bestimmtes Soll an Text zu produzieren, wie einen Bottich voll. Das sind diese Lauftexte, die ich teilweise eingesprochen hab, und von Leuten einsprechen hab lassen. Das war die *Großkollektion Surinam* mit den arbeitslosen Lesesklaven. Ich habe so Annoncen aufgegeben, in der Zeitung arbeitslose Lesesklaven gesucht, die doch bitte diese Texte lesen. Weil es mich immer so gestört hat, wenn Schreiberlinge ihre eigenen Texte mit dem ihnen eigenen Ernsthaftigkeitspathos lesen. Das waren so Brachialversuche, Literatur in einer anderen Art und Weise zu brechen. Also es geht immer auch um den Bruch. Auch um Übersetzung.

Wir sprechen über die Arbeit „Lucida Console“, wo Natalie Deewan Zitaten jeweils ein Logo zuordnet.

ND: Ohne Humor geht gar nichts. Humor ist etwas, das die eigene Position auch in Frage stellt, oder hinterfragt, oder relativiert. Das ist immer gut und wichtig. Deswegen gibt es bei *Lucida Console* auch irgendwo das Scherzartikel-Logo. Und viele andere Logos beziehen sich auf Übersetzung. Übersetzungsfragen kommen viele vor. Das ist das Fehlerlogo, das ist das De-

initionslogo. Das war meine Form, mich damit auseinanderzusetzen. Es ist deswegen so gelb angestrichen, weil das Dinge waren, die ich in meinen Lektüren angestrichen habe. Und ich dachte, es wäre das Beste, wenn viele verschiedene Diskurse miteinander ins Gespräch kommen und sich abwechseln, und zwar in den Sprachen, in denen ich lesen kann. Sprachen in verschiedener Hinsicht; ich kann französisch, englisch, deutsch, italienisch lesen, deswegen ist das auch in diesen Sprachen, die ineinander übergreifen. Und gleichzeitig ist es soziologisch, literarisch, philosophisch, Alltags- und Zeitungstext. Auf einem Übersetzungsseminar wurde einmal ein Ausschnitt aus diesen Texten gelesen und die Professorin hat gefragt: „Wer hat denn das geschrieben?“ Und ich habe gesagt, das ist genau die Frage, um die es geht! Der Text dreht sich darum.

*Ich wollte Dich auch fragen, wie es Dir beim Kollektivroman gegangen ist? Das Thema Autorschaft ist ja hier im Zentrum.*

ND: Der Kollektivroman war wieder eine ganz eigene Sache, das haben wir zu elft gemacht. Die Initiative kam von zwei Freunden, Kurt und Heide, die damit angefangen haben und auch ein bisschen einen Rund-Plot entwickelt hatten, nämlich die Idee des freien Instituts. Eine Art Grundeinkommens-Fantasie im wissenschaftlichen Bereich. Es sollte die Frage aufwerfen, was tust du, wenn dein Auskommen garantiert ist, der Rahmen sozusagen gesichert ist, was wäre das denn? Welcher Sache würdest du dich widmen? Das war im Grunde das Thema. Nachdem wir viele Leute waren und einige erst später dazukamen, und wieder abgesprungen sind, entwickelte jeder eine Figur, die auch in das Freie Institut fährt und sich auf der Anreise dorthin seine Gedanken dazu macht. So war das auch leicht zu einem gemeinsamen Text zu kombinieren. Wir haben uns immer wieder getroffen, auch so Klausuren gemacht, wo wir jeweils Texte vorgelesen, besprochen haben. Es gab einige Texte, die tatsächlich sehr stark diskutiert wurden und auch bearbeitet, von wieder jemand anderem aus der Gruppe. An einer Figur haben drei Leute geschrieben, wieder ande-

re Figuren waren so, dass einer das geschrieben hat und nur Kommentare dazu mitgenommen hat, aber eher selbst verantwortlich für die Figur war. Die fertige Gestalt des Buches war dann so, dass es aus 42 einzelnen Passagen besteht. Jede Erzählung von diesen Figuren wurde aufgeteilt und verknüpft. Es gibt so eine Art Kopfleiste, wo alle Figuren drauf sind, und die, die gerade spricht, ist fett gedruckt. Das ist eine Art grafische Möglichkeit herauszufinden, wer gerade spricht. Dazwischen ist etwas, was mir ein Anliegen war, nämlich diese Verschnitte. Wir haben insgesamt acht Verschnitte gemacht, die auch selbst aufgenommen, als eine Art Teaser, wo diese verschiedenen Personen miteinander ins Gespräch kommen, aber eben über die Texte. Womit wir eigentlich ein mögliches Treffen – von diesen Personen, die sich auf der Anreise befinden – vorwegnehmen. Weil das wird im Buch nicht mehr geschildert, die reisen an. Aber in diesen Verschnitten kommen sie schon vorher miteinander ins Gespräch. Eine Figur spricht den Satz einer anderen zu Ende, so wie die erste das vielleicht nie formuliert hätte, aber es ist angelegt. Das ist etwas, was mir sehr liegt, und was ich auch verteidigen musste, weil es nicht so selbstverständlich war in der Gruppe. Weil da gab es einige, die eher konventionelleren Textformen anhängen. Und eher die Minderheit hat sich um diese Verschnitte gekümmert. Die anderen haben das eher geduldet, die haben gesagt, das ist zu kompliziert, und wer soll das verstehen? Die waren da sehr zurückhaltend, was das angeht, haben dann aber im Nachhinein gesehen, dass es funktioniert hat. Was mir halt widerstrebt, ist die lineare Erzählung. Trotzdem konnten wir auf die einzelnen linearen Erzählungen zurückgreifen, bei dem, was ich als den Succus dieses Buches empfand, nämlich die Verschnitte. Das ist die Voraussetzung gewesen, nämlich diese unterschiedlichen Erzählstile auch miteinander in Berührung zu bringen, noch stärker, als man es mit der Abfolge der einzelnen Passagen hat. Es war interessant, weil die Vorstellungen davon, was Literatur sein soll, sehr divergent waren. Vorhin

war die Rede von der avantgardistischen Sichtweise, die sich an den kabarettistisch-komödiantischen Aspekten eines Textes gestoßen hat. Umgekehrt war ein anderer Besucher damals dabei, der mit diesen avantgardistisch-lipogrammatischen Anteilen überhaupt nichts anfangen konnte, aber er meinte, es wäre ideologisch OK. Es waren in Reinkultur beide extremen Positionen eines Spektrums vorhanden. Ich habe mit beiden gearbeitet, das ist es, was mir so daran taugt. Da bin ich auf dem richtigen Weg, kommt mir vor.

## 8. Resonanzräume

Wie ist der Resonanzraum nun aber beschaffen, in welchem sich Widerhaken befestigen und weiche Schablonen abzeichnen können? Als Resonanzraum könnte man den sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Rahmen, in welchem Kunst und Sprachbilder *sich aufhalten*, bezeichnen. Jeder Raum bedeutet ein spezifisches Setting, einen im modernen Umfeld jedenfalls *gestalteten* Rahmen. Gestaltet heißt in diesem Fall die einfache Gegebenheit, dass jeder Diskurs in einem Umfeld passiert, das *gegeben* ist. Es gibt immer umliegende Stimmen, Diskurse und Instanzen, die Räume umgeben, und kein Raum existiert unabhängig vom anderen oder von *den anderen*, insofern, als eine „Raumtrennung“ nur theoretisch funktioniert. Die heute so bezeichnete *site specific art* ist sich dessen besonders bewusst, weil der Inhalt des Werkes maßgeblich an einen (Ausstellungs-)Ort geknüpft ist. Die Bezugnahme auf Topografie in konzeptuellen Werken kann sowohl eine direkte (z. B. eine Arbeit bezieht sich direkt in ihrer Ausformung oder ihren Elementen auf den/einen (Ausstellungs-)Ort) als auch eine implizite sein (die Arbeit thematisiert z. B. einen Aspekt gesellschaftlichen Lebens, welcher am Ausstellungsort besonders relevant ist). Die Besonderheiten des Sprachbildes, *nicht* nicht gelesen werden zu können, und durch den Lese- und Schauvorgang in der Betrachterin widerzuhallen, eröffnet einen weiteren Resonanzraum, nämlich jenen zwischen den Vorstellungsbildern der Betrachterinnen und dem Ausstellungsraum bzw. dem Sprachbild selbst. Im vorwiegend visuellen Umfeld der bildenden Kunst ist die unvermeidliche Lesbarkeit des Sprachbildes auffallend, provozierend, direkt. Gleichzeitig spielt die emotionale Reaktion der Rezipientinnen eine maßgebliche Rolle, da ihre Lese-/Schau- und Denkprozes-

se *direkt* angesprochen werden. Größeres Risiko und maximal direkte Aufforderung zum Wiederhall bergen deshalb Sprachbilder; das Risiko bezieht sich auf die Unberechenbarkeit der Vorstellungsbilder, welche bei der Betrachterin hervorgerufen und direkt *angerufen* werden. Glückt jedoch die gegenseitige Einstimmung auf das Sprachbild, können Wiederhaken Vorstellungsbilder und Schablonen hervorziehen. Ob daraus eine *Resonanz Erfahrung* im Sinne Hartmut Rosas wird, bleibt offen, jedoch ist die direkte Ansprache eine Voraussetzung für das, was er »resonante Weltbeziehungen« nennt, denn diese

unterscheiden sich [...] substantiell von rein kausalen oder instrumentellen Wechselwirkungen dadurch, dass sie eben kein festes, deterministisches und nach dem Prinzip der lokalen Verursachung wirkendes Verhältnis bezeichnen, sondern auf der Idee eines wesenhaften inneren Berührens oder Entsprechens und eines wechselseitigen Reagierens im Sinne eines genuinen *Antwortens* beruhen. (Rosa 2017, S. 101)

Ob das Sprachbild in der Betrachterin widerhallt oder resoniert, hängt einerseits von dessen Qualität, und damit ist auch die Gestaltung des Rahmens bzw. der Rahmenbedingungen bei der Betrachtung gemeint, und andererseits von der Erfahrungswelt der Betrachterinnen ab. »Die Hand stiftet (vordringlich) instrumentelle, die Stimme resonante Weltbeziehungen.« (ebd., S. 111) Da Sprache nicht entkoppelt von *Stimme* denkbar ist, klingen Sprachbilder in einer wie auch immer ausgeprägten Form in der Betrachterin. Ein Dialog zwischen Sprachbild und Rezipientin ist angestoßen. Der Resonanzraum des Sprachbildes also ist dessen eigentümlichstes Territorium, dort *spielt es sich ab*, zwischen den Blicken und damit zwischen den äußeren und inneren Räumen.

#### WIE MAN IN DEN WALD HINEINSCHREIT

Das Echo allerdings, welches man beim Hineinschreien in einen Wald zwar erwartet, ist eine Wiederholung des Geschrieenen, es kommt gleich zurück, zumindest scheinbar. Wie das ECHO-CHE von Heinz Gappmayr auf der Wiener Hauptbühnerei veranschaulicht, stellt das Echo ein in sich geschlossenes System mit voraussehbarem Ausgang dar. Eben: Wie man hineinruft, so kommt es zurück. Nimmt man dem Echo jedoch seinen leblosen Charakter und gesteht ihm zu, dass es vielleicht lebendig ist und statt „Hallo“ etwas wie „Servus“ zurückhallen könnte, wird es zum Resonanzraum. Der Resonanz gesteht man eine Eigenständigkeit zu, eine individuelle Reaktion. Die räumliche Dimension der Sprache findet hier ihr akustisches Äquivalent zur visuellen und grammatischen Räumlichkeit. Was in der Musik als Resonanzraum bezeichnet wird, ist einleuchtend; der Flügel des Klaviers und der Bauch der Gitarre deuten nicht nur auf eine Körperlichkeit, die immer einen Raum braucht bzw. einen solchen selbst darstellt, sondern auch auf einen Klangraum. Ebenso sinnlich erfahrbar ist der Resonanzraum eines Konzertraumes, und der allgemeinere, technische Begriff der Raumakustik. Bei gesprochener Sprache noch weniger als bei geschriebener wird hingegen der Resonanzraum oft nicht sichtbar mitgedacht. Er ist nicht so deutlich maßgeblich wie bei der Musik, weil Sprache nicht allein auf Akustik, sondern auch und in viel größerem Ausmaß auf Mimik und Gestik der *Sprechenden* angewiesen ist; dem entspricht bei Sprachbildern ihr Umfeld, ihr Präsentationsort und ihre Form. Spürbar ist der akustische Resonanzraum bei der Spracherfahrung meist dann, wenn er schlecht funktioniert: wenn man sich mit einem Schwerhörigen unterhält oder selbst schwerhörig ist, oder wenn man sich in einem Raum befindet, der das Sprechen und Verstehen akustisch erheblich erschwert (in großen Hallen, in lauten Cafés etc.). Das »hohe Grundrauschen« macht den akustischen Resonanzraum *sichtbar*. Die Resonanz von Sprache ist also von äußeren – physisch räumlichen – Gegebenheiten *mitbestimmt*. Genauso wird

sie von inneren, der Hörenden und Sehenden innewohnenden Gegebenheiten bestimmt, also dem Resonanzkörper, mit Hilfe dessen sie in Dialog tritt. Es ist jene geistige Resonanz, die die Betrachterinnen dem Kunstwerk entgegenbringen, ihre Erfahrungen und Gedanken, mit denen sie den Bedeutungsrahmen eines Werkes abstecken und es damit vervollständigen. Zu Beginn war vom Widerhaken die Rede, mit dem sich sprachliche Ausdrücke in Hörenden (und Sprechenden) festhaken. Der Widerhall, oder die Re-Aktion auf akustische und visuelle Sprachreize erfolgt spontan und weitgehend unbewusst. Der Reiz muss im Körper resonieren, die Sprache klingen und in diesem inneren Resonanzraum Schablonen finden. Der Widerhall muss nicht zwingend ein sprachlicher sein (zu einer Aussage, Gegenrede oder einem Dialog führen), der Widerhall kann auch im Schweigen seinen Ausdruck finden. Es ist ein körperlicher Reiz, auf bestimmte akustische Sprachsignale zu reagieren. Beim visuellen Sprachkunstwerk wird mit diesem Reiz gespielt, er wird angesprochen. Der Resonanzraum des Sprachbildes ist also räumlich und körperlich, den Umgebungsraum mit dem Erinnerungsraum verbindend.

#### 8a) Widerhaken

Da ist ein Netz aus Begriffen, Wörtern, die zu Worten werden und sich aufspannen von Format, Metapher, Verweisen, Sprache anschauen, Ähnlichkeit, Gedicht und Gesicht, Metonymie, Literatur, Unschönheiten, Wahrheit, Albtraum, Bilder, Kontinuum, Gott, Humor, praktischen Dingen, Ohr, Mundart, Pseudo, Darstellung und Fußball hin zu Material, Schablonen, Dialog, Räumen, Übersetzungen, Haltungen, Widerhall, dem Herkömmlichen, Sinnlichkeiten, Handlungen, Beton und Betonung, Masken, Schauen, Öffnungen, Verfügbarkeiten, Beziehungen, Wiederholung, Reflexion, Dazwischen, Umgebung, Rahmen, Redeweisen, Montagen, die den Montag enthalten, Analyse, Muster, Rauschen, Ordnung, Dreieck, Resonanz und Widerhaken. Widerhaken können winzig sein



und gleichzeitig unübersehbar in ihrer Effizienz, ihrer unsichtbaren Präsenz. Der Widerhaken als eigener Fixstern im Netz der Begriffe ist vielfach, beweglich, hakt sich bei anderen Begriffen fest und wartet im Dazwischen. Die Stacheln des Ohrwaschelkaktus haben Widerhaken. Die Stacheln selbst sind schon sehr klein, sie sind viele, fast nicht sichtbar, aber an der Kleinheit und Vielzahl dieser Stacheln kann die noch kleinere Kleinheit und Effizienz der Widerhaken vorstellbar werden. Unsichtbare Vielheit als äußerliches Merkmal wirft die Frage nach der inneren Beschaffenheit der Widerhaken auf. Sie spielen eine Rolle, sind aber in dieser Vorstellung keine Figur, die Charaktereigenschaften, Handlungen oder akustische Masken trägt, sie sind keine Schauspieler im Stück. Was sind sie in dieser Vorstellung einer Vorstellung? Weder Bühnenbild noch Musik oder Requisit, sind die unsichtbaren Widerhaken ein Dazwischen, etwas, das ein Ziehen, einen Zug herstellt. Die Aufmerksamkeiten bleiben an ihnen hängen, über die Szenen, die Akte und das Stück hinaus. Ihr Festhaken kann unbemerkt stattfinden, denn Sprachbilder haben entgegen Ohrwaschelkakteen keine Stacheln, auf welchen die Widerhaken sitzen. Und somit sind diese im Resonanzraum der Sprache zwar sinnlich verankert, aber nicht plötzlich agierend wie ein Stich, sondern erst allmählich in ihrer zähen, unsichtbaren Widerborstigkeit wirksam. Die Widerhaken verankern sich in ihrer Gegenläufigkeit, in der Richtungsänderung ihrer Beschaffenheit können sie aktiv sein; würde sich die ganze Sache, in der sie stecken, drehen, müssten sie erneut ihre Stellung ändern, um wider zu sein, um immer wieder wider zu sein.

Es sträubt sich etwas, in der Sträubung wird ein Gegenzug erzeugt. Der Zug zieht: Züge sind nicht in Bahnhöfen zuhause, diese werden nur *passiert*, die Züge wohnen unterwegs. Widerhaken als Gegenzüge sind ebenfalls unterwegs, aber sie sind in ihrer unsichtbaren Vielheit vorhanden und können dadurch an mehreren Stellen verharren, mitfahren im Gegenzug. Der Ge-

genstrich also, ein Unterwandern, ein Agieren im Versteckten, vielleicht ebenso ein Spiel, ein Tanz mit Krallen, ein geheimes Vergnügen. Es kann weder alles sichtbar sein noch alles sagbar, doch der Anfang ist wieder am Wort, eröffnet Gegenrichtungen. Es wird nicht gerichtet, der Widerhaken ist wie sein Resonanzraum nicht ins Detail planbar, überhaupt entzieht sich der Widerhaken, zieht aber im Entzug in die jeweilige Gegenrichtung. Es ist aber keine Dualität, Zug-Gegenzug, denn es sind zu viele, Netze, Möglichkeiten, Widerstände, Stecken, die in Flüsse geworfen werden. »Jedes Kunstwerk, das interessant ist, trägt einen Widerspruch in sich«, richtet Richter, doch der Widerspruch löst sich auf, wenn der in den Fluss geworfene Stecken wieder einen Sinn ergibt, etwa weil der Biber ihn als Treibgut sammelt und seinen Damm bauen kann. Dem Biber ist der Widerspruch egal, er baut seine Dämme und damit Widerhaken ganz ohne Widerspruch, wieder wider, usw. Der Biber und die Bienen, überhaupt die Tiere, das Blökende, das Huhn, das Eier legt, wo das Wort schön ist, hier ist der Zoo. Oder freier: Die Arbeit der Tiere kennt keinen Widerspruch, Widerhaken sind Werkzeuge, regeln Zug und Gegenrichtung, wen kümmert's? Das Repräsentier?

Was entsteht, ist der Dialog, der schroff oder behutsam gesetzt, eingeleitet und ausgeführt werden kann: ein Steg oder eine Hängebrücke oder eine Stahl- oder Betonkonstruktion – wen kümmert's, den kümmert's eben wie's hält, auf dass es sich darauf bewegt! (Schmatz 2016, S. 13)

Kümmern, Trümmerfrauen, die Trümmer zusammensuchen, sich um die Trümmer kümmern, da ist kein Widerspruch, doch wieder der Widerhaken. Trum, Totem, Truismus, Trumeau, ein Wandspiegel oder Pfeiler. Der Trumeau, als Einrichtungsgegenstand dieser Arbeit, zwischen den Fenstern (diese sind die Gespräche, Steinfest, Lonsky, Deewan, Endlicher), spiegelt den Raum und macht den Innenraum neben den

Außenräumen sichtbar. Die Wandspiegel zwischen den Fenstern, mehrere davon, die Vorstellung wird kaleidoskopartig, können auch die Gespräche sein, welche zwischen den Fenstern das Außen mit dem Innen in Bezug setzen. Wenn Gemeinsamkeiten von Gesprächen reflektiert werden, sind Spiegel und Fenster im Raum. Im Resonanzraum der Sprachbilder werden neue Räume dialogisch eröffnet, auch Widersprüche tauchen auf, doch die Widerhaken arbeiten leise, in weiche Schablonen haken sie sich ein, auf haarigen Untergründen, irgendwo müssen sie sich festhalten.

#### 8b) Gesprächsresonanzen

Ein Gespräch, jenes mit dem Künstler Michael Endlicher, folgt aufgrund des Aufbaues am Schluss. Die vier Gespräche sind in Abständen zueinander und zwischen den Gedanken der Verfasserin sowohl geführt worden als auch in die vorliegende Arbeit eingebunden.

Künstler zu sein bedeute in seinen Augen, sich zu unterwerfen. Sich rätselhaften, unvorhersehbaren Botschaften zu unterwerfen, die man in Ermangelung eines besseren Begriffs und ohne jeden religiösen Glauben als Intuitionen bezeichnen müsse, Botschaften, die sich dem Künstler trotzdem auf kategorische Weise aufdrängten, ohne ihm die geringste Möglichkeit zu lassen, sich ihnen zu entziehen – außer wenn er auf jegliche Form von Integrität und Selbstachtung verzichtete. (Houellebecq 2011, S. 102)

Die Wahl der Gesprächspartnerinnen erfolgte schablonenhaft weich, es waren »unvorhersehbare Botschaften«, denen sich die Künstlerin unterwerfen muss, will sie nicht »auf jegliche Form von Selbstachtung und Integrität verzichten«. Heinrich Steinfest begegnete ich erst „zufällig“ in seinen Romanen, welche mich durch die Jahre des Studiums begleiteten. Seine österreichische Stimme und die Sprachbilder in den Roma-

nen exportierten sich in die Schweiz, wo ich stets nach dem besten Satz suchte, in jedem Buch, das ich las. Einer dieser besten Sätze wurde in eine Platte geritzt, spiegelverkehrt, für eine Radierung, die Platte ging verloren, ein Foto blieb, der Steinfest-Satz lautet:

Vielleicht [...] muss man nur tief genug gesunken sein, um sich vom Grund des Sumpfes abstoßen zu können, vielleicht muss das Pendel des Schicksals an jenem äußersten Kurvenpunkt angelangt sein, an dem es – nur für den Bruchteil eines Augenblicks – stillsteht, bevor der unaufhaltsame Rückschwung einsetzt.

Der »unaufhaltsame Rückschwung« kam gleich einer »unvorhersehbaren Botschaft«, als ich Heinrich Steinfest beim Fest der Schule für Dichtung begegnete. Der »Zeitpunkt des Abbindens« schien selbstbestimmt, das Gespräch wurde vereinbart und die Sprachbilder entwickelten ihre Rückseite. Herrn Lonsky begegnete ich in seinem Rahmengeschäft, um nicht zu sagen in seiner Rahmenhandlung. Wir unterhielten uns zur passenden Rahmung und meine praktisch-künstlerischen Erfahrungen zum Rahmen bei Sprachbildern trafen auf seine Expertise im Umgang mit Kundenbedürfnissen – zwischen Produktions- und Rezeptionsseite kam der Rahmen. Natalie Deewan entdeckte ich buchstäblich langsam und auf „natürliche“ Weise, durch ihre Leerstandsanagramme. Beim situationistischen Derivé durch Meidling fiel mir der Schriftzug *NONSENCE TAMTAMMACHEN* [MECANO-TECHNA STEMANN] auf, aber es dauerte Wochen, bis sich der Widerhaken meldete und ich herausfinden wollte, was das war. Ihre Sprachbilder kamen mir physisch entgegen, wie auch im Gespräch ihre Erzählungen meinen Sprachbildern entgegneten und ihren Translationsmuskel fanden, den ich als den weichen Rand der Schablone erahnte. Natalie war es, die mir Michael Endlicher vorstellte. Ich kannte seine Arbeiten, aber nicht die

Person, und wieder spiegelt das Gespräch die Bezugspunkte: Der Künstler als Person wird in diesem Gespräch deutlich, der Körper, die Durchdringung des Künstlers mit Kritik, Sprache und Material.

Von der Rückseite bei Steinfest (»Wie aufregend es eben ist, wenn jemand mir das auf eine neue Art und Weise zeigt ...«), ist eine Verbindung zum Rahmen (»Es fehlt nichts.«), der nötig ist, damit die Rückseite zum eigenständigen Bild, das nicht mehr nur Rückseite von etwas, sondern Rückseite per se werden kann. Im Gespräch mit Steinfest wird die Trennlinie zwischen Literatur und bildender Kunst mehrfach und an verschiedenen Aspekten gezogen: Die Herangehensweisen an seine Bücher, welche oft an einem Bild beginnen, unterscheidet er von der malerischen Tätigkeit, welcher die Komposition im Vorfeld dem Malen selbst eine abstrakt losgelöste Funktion verleihe (»Für mich ist das Schreiben so viel anstrengender«). Interessant sind auch seine Erfahrungen mit den „Betrieben“, wobei er auch hier zugunsten des literarischen Betriebs entscheidet (»Du bist ja als bildender Künstler mehr oder weniger gezwungen, in direkten Kontakt mit den Rezipienten zu treten.«). Das Setting, in welchem Kunst gezeigt und rezipiert wird, schimmert hier auf die Rezeption, das Umfeld ist immer irgendwie gestaltet, aber »für mich bleibt das schon eine gewisse Parallele zwischen Text und Bild: Wo ich hineingerate, ist es nicht mehr statisch.« Im Umfeld der Literatur, oder in der Rezeption von Literatur, ist für Steinfest die Dynamik in der Leserinnenerfahrung im „Hineingeraten“. Dieses Hineingeraten scheint in einer Abwechslung von Gewohnheiten und Ungewöhnlichem zu geschehen, irgendwo wird die Rezipientin abgeholt, und es brauche aber eine neue oder andersartige, ungewöhnliche Beschreibung, um hineinzugeraten: »Ich betrachte dann [...] nicht mehr ein Bild, sondern ich betrachte eine Szene.« Anders als Steinfest bewegt sich Michael Endlicher im Umfeld der bildenden Kunst, wenn er auch dort über

Text Trennlinien überschreitet, er spielt auch mit der Kunstkritik, also Texten, welche „von außen“ in und auf den Künstler einwirken, indem er die Kritik seinen Werken einverleibt. Als Künstler ist er in diese Texte hineingeraten, auch wenn sie teilweise unverständlich sind oder scheinen, werden sie Teil der künstlerischen Produktion, die Rahmenbedingungen der künstlerischen Arbeit, nämlich auch die sie umgebende Theorie, werden zum Sprachmaterial direkt im Bild, die Rückseite zur Vorderseite. Als Kippbilder könnte man auch Endlicher's erste Sprachbilder bezeichnen, die Vier-Buchstaben-Bilder, wo die Rezipientin entscheiden muss, was oben und was unten steht und damit, wie das Sprachbild „zu gebrauchen ist“. Wo Steinfest seine Leser an neue Bilder heranführen möchte, überlässt Endlicher der Rezipientin maßgebliche Entscheidungen über die Beschaffenheit des Werks. Bei Natalie Deewans Stadtanagrammen kommen diese den Rezipientinnen entgegen, denn sie anagrammiert Schriftzüge im öffentlichen Raum, verändert aber nicht unbedingt den ursprünglichen Standort, sondern die Anordnung der Buchstaben: Cultural hacking geschieht durch kleine operative Eingriffe in Alltagserscheinungen wie Schriftzüge oder Schrifttafeln. Hier wird der öffentliche Raum als gewähltes und gestaltetes Umfeld, als Terrain der Sprachkunst gehackt, gejammed, sichtbar. Anhand dieser drei verschiedenen Zugänge und Umfeldler von sprachkünstlerischen Aktivitäten wird exemplarisch deutlich, was im Gespräch mit Alexander Lonsky als künstlerische Setzung angesprochen wurde: Der Rahmen hilft dem Bild, und es gibt Bilder, die von den Künstlerinnen ohne Rahmen konzipiert wurden, weil das jeweilige Setting bereits Funktionen des Rahmens übernimmt.

Nun sollen die vier Gespräche hier nochmal gerahmt werden, ohne sie zu normieren oder zu rastern, aber sie doch zusammenzufassen in einen Möglichkeitsraum. Diesen Möglichkeitsraum könnte man nun wiederum in Felder gliedern, wo-

bei die Felder wie in der Landwirtschaft zu neunzig Prozent bearbeitet werden, um zehn Prozent der Fläche der Natur zu überlassen, als fruchtbaren, wilden Zwischenraum für Bienen und aussterbende Vogelarten, lebensnotwendige Brachfläche für Wucherungen, Membranfunktion. »Umgekehrt bedeutet dies, dass jede bescheidene Anwendung einer Regel in sich immer ein Fragment von „Ausnahmezustand“ enthält.« (Virno in: Raunig 2016, S. 525) Als Felder bieten sich an: „Sprache“, „Bild“, „Betrachterin“, „Widerhaken“, „weiche Schablonen“. Der folgende Abschnitt ist also der Versuch, Sprachmaterial neu zu ordnen, oder mithilfe einer Strukturfunktion »fruchtbare Augenblicke« an den Rändern der Felder für die Leserin erfahrbar zu machen, denn »Erfahrung einer Sache reicht weiter als die Identifizierung dieser Sache mit einem Begriff.« (Wiesing 2015, S. 114) Die Felder der folgenden Gesprächsresonanzen bestehen ausschließlich aus Sätzen, Zitaten aus den Gesprächen mit Steinfest, Lonsky, Deewan und Endlicher. Ich habe also versucht, für die Felder relevante Sätze aus den Gesprächen zu extrahieren; einige zum Feld Sprache, viele zum Feld Bild, einige mit direkter oder indirekter Referenz auf die Rezeption (Betrachterin) und einige, welche einen Widerhaken enthalten oder darstellen, zuletzt Sätze, die am ehesten als weiche Schablonen ein Feld abstecken können. Schon eine solche Auswahl bedeutet eine starke Setzung, einen Eingriff. Daher wurde versucht, möglichst nah am Feld zu bleiben und entweder Sätze zu wählen, in denen der Feldname vorkommt, oder dieser inhaltlich behandelt wird. Allein diese Methode selbst produziert Widerhaken, welche stets eine Gegenläufigkeit erzeugen – es wurden nur wenige Sätze als bewusst gewählte (und damit habe ich mich ihnen unterworfen) Widerhaken in die Felder aufgenommen bzw. integriert. Um diese Sätze zu neuen Texten, welche dann die Felder ergeben, dialogisch zusammenzuführen, wurden einfache technische Anordnungen vorgenommen. Die Methoden der Anordnungen entsprechen in einer Weise dem Feldnamen: Die Sätze des

Feldes „Sprache“ wurden alphabetisch sortiert. Die Sätze des Feldes „Bild“, in Anlehnung an Michael Endlichers Dramenbleche, wurden nach ihrem Buchstabengewicht sortiert. Die Sätze des Feldes „Betrachterin“ wurden in einem Lotterieverfahren gezogen und zufällig angeordnet; der Zufall entspricht der unkontrollierbaren Betrachterinnenreaktion. Das Feld „Widerhaken“ wurde einhakend von der Autorin sortiert, die Anordnung der Sätze suchte jeweils nach einem sprachlichen Anknüpfungspunkt im Vorgängersatz. Das Feld der weichen Schablonen macht schließlich als einziges die verschiedenen Sätze ihren Urhebern zuordenbar. Jede Schriftart kennzeichnet eine Sprecherin. Die Anordnung wiederum erfolgt hier einfach reihum.

Aus dem Inneren des Denkenden geht es los, aus seinen überlieferten und gegebenen Aufzeichnungen und Materialien – aus den Wort- und Denkräumen anderer. Aus den von anderen erdachten, ausgesprochenen und vorgelegten Inhalten und Formen. Vor allem zwischen diesen liegt es, zwischen den Inhalten und Formen. Den vorgegebenen und gegebenen, die durch Bearbeitung zu anderen werden. (Schmatz 2016, S. 11f)



Feld: Sprache  
 Titel: Alphabetisch  
 Methode: Alphabetisch

[...] kraftvoll aber ohne Wucht eindringen und den Satz formen. Aber wenn Du mir einen Satz geben würdest, dann hätte ich vermutlich immer Dich vor mir, und das hätte dann mindestens so einen großen Einfluss auf die Gestaltung, auf die Umsetzung, wie der Satz selbst. Aber wie entstehen Wörter für Dinge, die es vorher nicht gegeben hat? Also ich wollte dann nicht über etwas Allgemeines schreiben, sondern habe dann sozusagen mit mir angefangen. Das Bild, das ich von einer einzelnen Figur habe, ist die Summe der Erfahrungen, die der Leser mit dieser Figur macht [...] aufgrund der Beschreibungen genauso wie aufgrund der direkten Rede. Das Sprechen, der Sprechakt macht Wirklichkeit. Die Sachen könnten auch in einem anderen Kontext funktionieren. Es gibt eine andere Sinnstiftungsmöglichkeit als jene, die wir gelernt haben. Es war total witzig, dass ich mit einem Wort kam für etwas, das schon da war. Ich habe auch Texte gemacht, die Lipogramme sind, aber hauptsächlich aus Zitaten bestehen und eine lange Liste an Fußnoten haben. Weil ich auch will, dass das möglichst nachvollziehbar ist, und dass der Text halt auf verschiedenen Ebenen funktioniert. In welchem räumlichen oder diskursiven Rahmen passiert deine Tätigkeit, deine sprachliche Tätigkeit oder deine Intervention, dein Zusatz? Nehmen Sie die Schriftstellerei, da gibt es die Rahmenhandlung. Der Rahmen ist vorhanden im Sprachgebrauch. Der Rahmen für das Bild ist in den Köpfen der Menschen nicht so stark vorhanden wie das Wort Rahmen an sich. Man hat in einem schönen Rahmen gefeiert – ein geflügeltes Wort! Im perfekten Rahmen. Sprache ist wie Regen, also der ständig auf uns niedertröpfelt. Was für mich interessant ist, ist blinding. Also möglichst Diskurse zu mischen, oder Milieus oder Herangehensweisen. Was macht das „über die Kunst schreiben“ mit dem Künstler selbst, mit

mir selbst? Also wenn die Theorie den Künstlerkörper durchdringt. Was mir widerstrebt, ist die lineare Erzählung. Wenn man ein Wort irrsinnig oft hintereinander sagt, weiß man irgendwann nicht mehr, was es bedeutet. Wie schreibt man da über Kunst? Witzig ist an diesen Dingen, die im Stadtraum passieren, dass das nur eine Manifestation ist von einem ganzen Wust an Kommunikation, der dahinter steht.

Feld: Bild

Titel: Das Gewicht der Worte und der Wert der Bilder

Methode: Buchstabengewicht der einzelnen Sätze, aufsteigend

- 114 Das Vermalen.  
 140 Bilder bilden ja auch.  
 157 Man sieht die Bilder.  
 189 Es sind ja immer Bilder.  
 272 Also die Rahmen helfen ja den Bildern.  
 298 Aber es stellen sich keine Bilder ein.  
 324 Na es liegt zwischen Bild und Rahmen.  
 328 Ja, es könnte schon noch besser sein.  
 354 Beim Schreiben habe ich den roten Fleck unten.  
 386 Die werden nur in seinem Kopf entstehen.  
 410 Das sind zwei verschiedene Perspektiven.  
 423 [...] eine Ruhezone bilden, zwischen Bild und Rahmen.  
 435 Weil man das Bild im Rahmen in der Regel besser sieht.  
 441 Ich würde schon sagen, dann steht über allem das Bild.  
 450 Für mich ist das wie ein Bild, wie ein abstraktes Bild.  
 471 Naja, wie eingangs erwähnt soll der Rahmen dem Bild helfen.  
 477 Weil jeder Mensch hat einen anderen Zugang zu Bildern.  
 481 Das ist eben das Schöne am Umgang mit Bildern überhaupt.  
 487 Bei den Kritikbildern ist es ja so, dass die anonym sind.  
 494 Aber es ist ein „Missing link“ zwischen Bild und Rahmen.  
 497 Ich finde es schön, wenn ein Satz ein Bild hervorruft.  
 532 Ich bin auch der Meinung, dass es darum geht, ein Bild zu bekommen.  
 563 Das musste ich nie, argumentieren, dass etwas Kunst ist.  
 573 Das waren meine ersten Bilder, wo der Text reingekommen ist.  
 586 Natürlich verlangt der Rahmen nach einer gewissen Art von Bild.

- 587 Man hat natürlich auch immer wieder Bilder der Umgebung angepasst.
- 587 Im Extremfall passt halt ein Bild nicht in einen gewissen Raum.
- 587 Bild und Rahmen und Kunst ist auch eine sehr soziale Geschichte.
- 590 Absolut, also das Vermalen war für mich auch ein kultureller Akt.
- 592 Wir befinden uns hier aber im Bereich der nicht-gegenständlichen Malerei.
- 597 Nehmen Sie einen leeren Raum mit einem tollen Bild, perfekt gerahmt.
- 599 Ich denke, dass ich dadurch ein viel kompletteres Bild entwickeln kann.
- 623 Also man kann ja auch belustigt sein, aber dadurch entsteht noch kein Bild.
- 629 Dass ich mehr ein Maler bin als ein Objektbauer oder ein Videokünstler.
- 632 Er ist ein Opernfan. Sie veranstalten dort auch Ausstellungen.
- 639 Nach welchen Kriterien man einen Rahmen wählt, hängt natürlich vom Bild ab.
- 641 Oder, was mir am wichtigsten ist, dass ein Bild funktionieren soll.
- 654 Der konkrete Anlass waren meine Vier-Buchstaben-Bilder, die Motivbilder.
- 660 Also diese Bilder behaupten dann idealerweise, wie man sie rezipieren soll.
- 664 Wesentlich ist auch, auf die Qualität des Bildes einzugehen bei der Rahmung.
- 667 Das heißt, Sprache und Bild waren eigentlich immer schon vorhanden bei mir.
- 672 Und das Ganze gibt einen Film, und ein Film ist ja nichts anderes als eine Kette.

- 674 Die sammeln das ausschließlich dann, wenn sie wissen,  
es wird abgerissen.
- 675 Ich betrachte dann irgendwie nicht mehr ein Bild, son-  
dern ich betrachte eine Szene.
- 687 Ja, aber das hört da auf, also ich wiederhole mich jetzt,  
wo ich in das Bild hineingerate.
- 696 Es ist wahnsinnig wichtig, dass man auf die Qualität des  
Bildes Bezug nimmt.
- 706 Man beschreibt ja in der Regel Dinge, die real existieren,  
aber indem ich ein neues Bild schaffe.
- 707 Oder auch viele Bilder, die ich wegwerfen muss, bis ich  
zu dem komme, wo es passt.
- 709 Das freut mich erstens, weil ich an diesen Sachen sehr  
hart arbeite, an diesen Bildern.
- 729 Man hat natürlich eine Verantwortung für das, was man  
dem Raum zuführt.
- 743 Aber es gibt sehr viele Läden, die sich Galerien schimp-  
fen, da hängen dann auch die Bilder ungerahmt.
- 762 In meiner eigenen Arbeit sind dann irgendwann die  
Texte und die Bilder zusammengefallen.
- 778 Deshalb habe ich versucht, das so reduziert wie möglich  
an dieser Glaswand anzubringen.
- 789 Die Qualität des Bildes und die Qualität des Rahmens  
müssen eine gewisse Einheit bilden.
- 795 Wesentlich ist für mich, dass man einen Bezug dazu  
aufbaut, auch beim Erwerb von Bildern.
- 804 Ein gut gerahmtes Bild ist eben dann gut gerahmt, wenn  
das Bild gut zur Geltung kommt.
- 830 Der Roman ist ein bisschen wie ein Film, und der Satz  
ist ein bisschen wie ein Bild, wie ein Gemälde.
- 835 In Topgalerien, da haben wir in Österreich vielleicht  
zehn, sehen Sie keine ungerahmten Bilder.
- 845 Oder aber, an einem anderen Tag, magst du es, und dann  
drehst du das Bild um. Also ein Alltags-Benutz-Bild.

- 866 Es ist völlig unerheblich, was Frau oder Herr Meier zu diesem Bild sagen, oder zu diesem Objekt.
- 881 Aber es ist die Frage, ob, wenn ich mich ärgere oder vor den Kopf gestoßen fühle, ein Bild entstehen kann?
- 893 Was natürlich teilweise ein fahrlässiger Umgang mit Bildern ist, weil wenn die runterfallen ...
- 898 Ich möchte kontern mit dem Titel einer anderen Ausstellung, der lautete „Der Rahmen ist das halbe Bild“.
- 900 Wenn ich mir ein Bild anschau, wo ich in das Bild eintrete, dann hat ja die Größe überhaupt keine Bedeutung.
- 919 Wir haben es zu tun mit dem gesamten Spektrum – alles, was sich irgendwie in Rahmen fassen lässt.
- 932 Wenn man sagt, „Der Rahmen will Bild werden“, ist das ein schönes Zeichen dafür, dass sie zusammengehören.
- 940 Oder indem ich ein Bild schaffe, das ich nicht kenne, z. B. eine Landschaftsbeschreibung von Gegenden, die man eben nicht kennt.
- 941 Wesentlich ist für mich, auch als Rahmenhändler oder Einrahmer, das Bild des Klienten wertzuschätzen.
- 942 Das ist auch eine Funktion des Rahmens, um das Bild zur Geltung zu bringen, dass er eben das Bild abgrenzt.
- 956 Ein Bild braucht, aus rein existenziellen Gründen, einen Sammler, einen Käufer, ein Museum, das das ankauft.
- 961 Michelangelo ist ein sehr gutes Beispiel, denn der hat sich auch sehr um die Rahmung seiner Bilder gekümmert.
- 979 Wir sitzen hier im Café Raimann – ich könnte mir in dieser Ambiance nur schwer ein modernes Bild vorstellen.
- 996 Es ist wesentlich, wenn man es selbst hat, wenn man sich mit diesem Bild umgibt, wenn man einen Bezug dazu hat.
- 1004 Es war interessant, weil die Vorstellungen davon, was Literatur sein soll, sehr divergent waren.
- 1007 Es geht ja darum, dass so ein Satz einerseits ein Bild evoziert, aber natürlich auch ganz stark eine Emotion.

- 1017 Weil letztlich muss man sich meistens entscheiden, jedenfalls in meiner Kunst, besonders in diesen Bildern.
- 1034 Da sind wir wieder bei diesem Extremfall – in bestimmten Fällen passt einfach ein Bild nicht in gewisse Räumlichkeiten.
- 1037 Ein schlechtes Bild, oder ein durchschnittliches Bild, wird durch einen überdurchschnittlichen Rahmen nicht besser.
- 1039 Das heißt, dass auch Künstler begonnen haben, sich intensiv mit der Rahmung ihrer Bilder selbst zu beschäftigen.
- 1059 Gehen wir mal von den Bildern aus, die nicht von den Künstlern so geschaffen wurden, dass sie keines Rahmens bedürfen.
- 1080 Bei Jenny Holzer würde ich sagen, da steht ja der Satz im Mittelpunkt und wird vom Bild ergänzt oder umgekehrt.
- 1093 Es gibt natürlich Bilder, oder einzurahmende Arbeiten, sei es Öl oder Papier, die mir geschmacklich mehr zusagen, andere weniger.
- 1093 Ein schlecht gerahmtes Bild fällt auch Menschen, die mit Rahmen oder auch mit Kunst wenig zu tun haben, relativ schnell auf.
- 1105 Ich habe oft Sätze, oder ich sage lieber dazu „Bilder“, die ich verblüffend finde, aber dann trotzdem feststelle, es ist nicht stimmig.
- 1107 Bei einem Satz, der als Bild, als Installation funktioniert, ist die Frage: Funktioniert das sehr stark mit der Umgebung?
- 1167 Ich betrachte dieses bestimmte Ding oder Objekt, von vorne, von hinten, von oben und von schräg, und dann mache ich eine Figur daraus.
- 1204 Wenn das eine durchschnittliche Malerei ist, wird der beste, kopierte Biedermeierahmen dem Bild nicht helfen, weil es sich dann abstößt.

- 1225 Fakt ist, es gibt keine führende Galerie in Europa, weltweit, die, abgesehen von einem Mondrian oder sonstwas, ungerahmte Bilder anbietet.
- 1264 Aber die Idee, die dahinterstand, war, den Bildern etwas von ihrer Geschichte zu nehmen, nämlich die Herkunft von Auftraggeber, Kirche, Aristokratie.
- 1267 So gesehen ist die Abgrenzungsfunktion nicht so sehr gegeben, wie bei der Hängung, wie Sie sie beschrieben haben, von sehr vielen kleinen Bildern.
- 1276 Bei extremen Großformaten sieht sich der Betrachter schwer in der Lage, das Bild auf einmal zu erfassen, außer es ist extrem viel Raum.
- 1289 Um beim Bild des Flusses zu bleiben: Hier muss ich einen Stecken reinwerfen oder eine kleine Staumauer bauen, damit es nicht so schön fließt.
- 1297 Man kann sich aber schon sensibel, um das Bild so wenig wie möglich zu schädigen, herantasten, um ein Bild in einem gewissen Raum zu installieren.
- 1318 Für diese Papierarbeiten verwendet er abgerubbelte Naturmaterialien, die einen Staub fabrizieren, und auch gewöhnliche, oder gefundene Teil-Worte.
- 1327 In der Barockzeit hat man Bilder verkleinert, um sie in der Gemäldegalerie in die barocke Bilderwand einzupassen, weil man das alles als Gesamtes gesehen hat.
- 1357 Aber natürlich nicht in dem Sinne, dass ich versuche, möglichst einfache Bilder zu entwickeln, weil mein Ehrgeiz immer war, Bilder zu schaffen, die neu sind.
- 1371 Das finde ich, bei allem Bedürfnis nach Lesbarkeit eines Textes, nicht schlimm, wenn ein Leser bei einem ungewöhnlichen und neuen Bild ein bisschen Zeit braucht.
- 1422 Zum Beispiel hat man in Italien in den 50er-Jahren begonnen, Bilder von Rahmen komplett zu befreien, und einfach auf hochwertige Staffeleien zu positionieren.



- 1436 Es gibt Bilder, wo man von der Intention des Künstlers schon darauf schließen kann, dass sie so konzipiert wurden, dass sie keines Rahmens bedürfen.
- 1501 Aber das ist mir mein liebstes Bild, weil damit kann ich zeigen, dass ich den Roman nicht zur Gänze in der Hand habe, sondern durch meine Ausgangsideen einen Impuls gesetzt habe.
- 1703 Anders als klassische Moderne, waren Picasso, Matisse und Co. große Verfechter, ihre Bilder mit Barock- oder Renaissance-Rahmen zu versehen, um diesen einen besonderen Kick zu verleihen.
- 2068 Auch bei abstrakten Bildern sieht man schon, ob jemand ohne handwerklichen Hintergrund mit der Abstraktion begonnen hat, oder ob jemand als Maler vom Handwerk kommt und dann im Laufe seiner Entwicklung zu abstrahieren begonnen hat.
- 2102 Aber da entwickle ich Bilder, und wenn ich Bilder entwickle, dann bin ich in einer Geschichte drinnen, und wenn ich in einer Geschichte drinnen bin, dann mache ich mir überhaupt keine Gedanken mehr darüber, was das ist, oder was es für einen Wert besitzt.
- 2205 Man sagt, z. B. wenn es rein das Profil betrifft, ein Bild mit sehr viel Bildtiefe benötigt eher eine konkave Leiste, um die Bildtiefe zu unterstützen, ein Bild mit wenig Bildtiefe eher eine konvexe Leiste, um eine Art von Bildtiefe zu erzeugen.
- 2260 Bei extremen Großformaten, die so für sich sprechen, brauche ich die Abgrenzungsfunktion des Rahmens nicht mehr, weil das Bild ja meistens sehr dominant ist, dass ja links oder rechts nichts mehr gehängt werden wird oder nichts mehr Platz hat.

- 2335 Da muss ich eigentlich nichts dazu sagen, weil wenn der Betrachter das Bild hat, dann muss er ja schon entscheiden, wie er es aufhängt, welches Wort ist oben? Ein einziger Mensch hat das Bild einmal an einer Ecke aufgehängt, sodass die Wörter dann links und rechts waren.
- 2589 Weil wenn jemand, der mit Kunst nichts am Hut hat, oder das nicht gewohnt ist, vor einem Bild steht und entweder hin und weg ist, oder mit dem Schmarrn nichts anfangen kann, dann ist das ja mindestens so gültig, wie wenn der Kunsthistoriker sagt, das sei ein Eklektizismus.



Abb. 15: Brottrager, *Zufallsküche* 2018

Feld: Betrachterin

Titel: Wer Visionen hat, braucht eine Küche

Methode: (Zufällige) Ziehung, Lotterieverfahren

Weil beim Lesen vergisst man ja, wer das gesagt hat, oder es wird nicht mehr so wichtig. Das muss ich doch dem Leser alles mitteilen. Vor dem inneren Auge des Lesers leuchtet es auf, aber es wäre schön, wenn ein Buch so sensibel wäre, das Gefühl des Lesers wahrzunehmen und dann, ich würde sagen, zu erröten. Ein schlecht gerahmtes Bild fällt auch Menschen, die mit Rahmen oder auch mit Kunst wenig zu tun haben, relativ schnell auf. Das Kunstwerk entsteht ja durch den Betrachter, das ist klar, nur glaube ich, dass manche Kunstwerke das in ihrer Priorität sozusagen hintanstellen. Was ich immer auch gerne habe, sind Sachen, die man auch mitnehmen kann. Und in der auch eine Ernsthaftigkeit steckt, die nicht nur darin besteht, „nur“ Avantgarde zu sein, sondern auch wirklich beim Betrachter etwas auszulösen. Es kommt immer ganz gut an, wenn man da durchaus über seine Ängste redet und über die

Probleme, die man hat. Eine der zahlreichen Schienen, die ich habe, und die sozusagen ihrer Fortsetzung harren, ist, Menschen, die über Kunst schreiben, zu bitten, mir ihren zentralen, geliebten oder gehassten Satz zu geben, den ich dann gestalte, oder mit dem ich dann etwas mache. Aber bei der Erzählung und beim Roman ist es mir schon wichtig, dass meine Leser da hineingezogen werden und dann in dieser Geschichte auch drinnen sind. Schon die Tatsache, dass man es umdrehen könnte, macht manchen Leuten ein bisschen Stress, wie du jetzt eben auch gesagt hast. Das ist eine schöne Vorstellung, ein sensibles Buch zu entwickeln, das in eine Interaktion mit dem Leser tritt. Offensichtlich gibt es beim Publikum das Bedürfnis, Autoren, die man schätzt, zu sehen und zu hören. Weil wenn jemand, der mit Kunst nichts am Hut hat, oder das nicht gewohnt ist, vor einem Bild steht und entweder hin und weg ist, oder mit dem Schmarrn nichts anfangen kann, dann ist das ja mindestens so gültig, wie wenn der Kunsthistoriker sagt, das sei ein Eklektizismus. Bei allen site-specific Sachen geht es ja sehr stark um die Rezeptionsseite, oder man beginnt mal das „Kunstwerk-Pferd“ von dieser Seite her aufzuzäumen. Das ist das Interessante daran, dass man nicht nur die Produktionsseite über alles stellt. Es ist die Frage, wie weit die Postmoderne in der Lage ist, den Betrachter auf so eine Weise einzufangen, wie das jetzt ein Seerosenbild von Monet vermag. Sondern ich vergesse mich, ich bin ja dann nicht ein bewusster Leser, sondern ich bin mittendrin. Wesentlich ist für mich, auch als Rahmenhändler oder Einrahmer, das Bild des Klienten wertzuschätzen. Die Bibliotheksbetreuerinnen haben das schon sehr aufgenommen und haben die Schriftzeichen entschlüsselt. Man wollte damit ein bisschen auch eine Demokratisierung erreichen um sogenannten Kunden, die ins Museum gehen, das etwas schmackhafter zu machen, auch, um Schwellenangst zu nehmen. Das können durchaus unterschiedliche Bilder sein, das hängt sicherlich vom Leser ab. Zu sagen, das ist zwar gewachsen, aber das nehm ich wieder raus,

weil das zu viel des Guten ist und den Leser ablenkt, von dem Apfel in der Mitte, auf den ich abziele in meiner Geschichte. Je nachdem, wie Sie sozialisiert sind, in welchem Umfeld Sie aufgewachsen sind, in welchen Kreisen Sie sich bewegen, wie viel oder wie wenig Geld Sie haben, wird das Ihren Horizont und Ihren Zugang zur Kunst unterschiedlich beeinflussen. Das sind zwei ganz unterschiedliche Rezeptionsmöglichkeiten. Bei einem Buch, und sei es ein kleiner Lyrikband, bin ich in der Regel mit dem Text alleine. Aber mein Publikum will ich nicht unnötig verwirren. Wenn der sagt, er will sein Milka-Papierl eingerahmt haben, dann rahm ich ihm sein Milka-Papierl ein. Weil es ihm wichtig ist. Es ist nicht so sehr ein Kunstraum, der die Rezeption bestimmt, sondern eher ein Alltagsraum. Wenn das Bild beim Leser nicht entsteht, passiert genau das Unglück, dass jemand sagt, ich will ein gewisses Buch nicht fertig lesen, weil es mir nichts gibt. Wenn ich aber Arbeiten mache, die nicht so stark fokussiert sind auf ein Milieu, dann muss ich mir überlegen, wie und wo ich das mache, und mit welchen Mitteln. Ja, sie sind deshalb auch elitär, weil man Leute ausschließt. Es wird einen Leser brauchen, in dessen Kopf Bilder entstehen. Das Kurioseste war ein Zopf einer verstorbenen Dame, der in einen Objektrahmen gefasst wurde. Was hab ich schon gesehen? Denn das war eine Intention des Künstlers, das so auf die Platte aufzuarbeiten im grafischen Druckverfahren, dass diese Ruhezone und Ränder gewollt sind um das Auge besser hinzuführen. Ich finde es immer interessant, wenn die Leute, die sich meine Arbeit anschauen, einfach ein bisschen gefordert werden. Das ist eine Hauptfunktion beim Betrachten, dass man von der Außenwelt abgrenzt, eben dass der Blick hingelenkt wird. Für den einen bleibt das eine Leinwand, an der Farbe klebt. Bei extremen Großformaten sieht sich der Betrachter schwer in der Lage, das Bild auf einmal zu erfassen, außer es ist extrem viel Raum. Wir lesen ja einen Roman nicht wie eine mathematische Formel. Also man kann ja auch belustigt sein, aber dadurch ent-

steht noch kein Bild. Dabei tritt der Rahmen oft so weit in den Hintergrund, dass man sagt: „Wow, das Bild ist toll.“ Es geht also nicht darum zu sagen, ich will die Geschichte so einfach wie möglich halten, damit jeder Trottel das versteht. Also die Hauptforderung liegt darin, dass der Kunde damit zufrieden ist, was ich gemacht habe. Was weiß ich? Aber, und das war ja die Frage, wie empfindet das der Leser? Du bist ja als bildender Künstler mehr oder weniger gezwungen, in sehr direkten Kontakt mit den Rezipienten zu treten. Aber es schmeichelt einem bei jemand anderem genauso. Das Interessante an dem einen Sprachbild, das man heraushebt, ist, dass man es der Geschichte entnimmt, und noch stärker für eigene Zwecke einsetzt. Es gibt ja ganz viele Arbeiten, die erst komplett werden durch eine andere Seite, oder durch ein interaktives Geschehen. Auch die Studentinnen hatten den Flyer mit der Aufschlüsselung dabei. Man muss dem Auftrag des Kunden gerecht werden. Weil jeder Mensch hat einen anderen Zugang zu Bildern. Aber das sind dann bestimmte Arbeiten, die sich an dieses professionelle Milieu richten. Es geht ja darum, dass so ein Satz einerseits ein Bild evoziert, aber natürlich auch ganz stark eine Emotion. Die Selbstverständlichkeit eines Lesers habe ich als Autor auch übernommen. Klar schmeichelt es einem, wenn der Historiker etwas Gescheites sagt. Aber ich finde es wichtig, die Rezeptionsseite ganz stark im Blick zu haben. Wobei Kunsträume für Kunst-Leute auch Teil ihres Alltages sind, das ist klar, aber das ist dann halt für ein Kunst-Publikum. Allen kann man es nicht recht machen, das habe ich schon aufgegeben. Wobei die Kunst natürlich darin besteht, dass der Leser das nicht merken soll. Das bestimmt dann ein anderes Rezeptionsmilieu, das kann man natürlich auch adressieren. Am ehesten noch in den Fettecken. Also das ist sehr beliebt in Deutschland. Fast noch unvoreingenommener. Was man zur Rahmung bringt? Was kann ich mir leisten?

Weil beim Lesen vergisst man ja, wer das gesagt hat, oder es wird nicht mehr so wichtig.

Das muss ich doch dem Leser alles mitteilen.

Vor dem inneren Auge des Lesers leuchtet es auf, aber es wäre schön, wenn ein Buch so sensibel wäre, das Gefühl des Lesers wahrzunehmen und dann, ich würde sagen, zu erröten.

Ein schlecht gerahmtes Bild fällt auch Menschen, die mit Rahmen oder auch mit Kunst wenig zu tun haben, relativ schnell auf.

Das Kunstwerk entsteht ja durch den Betrachter, das ist klar, nur glaube ich, dass manche Kunstwerke das in ihrer Priorität sozusagen hintenstellen.

Was ich immer auch gerne habe, sind Sachen, die man auch mitnehmen kann

Und in der auch eine Ernsthaftigkeit steckt, die nicht nur darin besteht, „nur“ Avantgarde zu sein, sondern auch wirklich beim Betrachter etwas auszulösen.

Es kommt immer ganz gut an, wenn man da durchaus über seine Ängste redet und über die Probleme die man hat.

Eine der zahlreichen Schienen, die ich habe, und die sozusagen ihrer Fortsetzung harren, ist, Menschen, die über Kunst schreiben, zu bitten, mir ihren zentralen, geliebten oder gehassten, Satz zu geben, den ich dann gestalte, oder mit dem ich dann etwas mache.

Aber bei der Erzählung und beim Roman ist es mir schon wichtig, dass meine Leser da hineingezogen werden und dann in dieser Geschichte auch drinnen sind.

Schon die Tatsache, dass man es umdrehen könnte, macht manchen Leuten ein bisschen Stress, wie du jetzt eben auch gesagt hast.

Das ist eine schöne Vorstellung, ein sensibles Buch zu entwickeln, das in eine Interaktion mit dem Leser tritt.

Offensichtlich gibt es beim Publikum das Bedürfnis, Autoren, die man schätzt, zu sehen und zu hören.

Weil wenn jemand, der mit Kunst nichts am Hut hat, oder das nicht gewohnt ist, vor einem Bild steht und entweder hin und weg ist, oder mit dem Schmarrn nichts anfangen kann, dann ist das ja mindestens so gültig, wie wenn der Kunsthistoriker sagt, das sei ein Eklektizismus.

Bei allen site-specific Sachen geht es ja sehr stark um die Rezeptionsseite, oder man beginnt mal das „Kunstwerk-Pferd“ von dieser Seite her aufzuzäumen.

Das ist das Interessante daran, dass man nicht nur die Produktionsseite über alles stellt.

Es ist die Frage wie weit die Postmoderne in der Lage ist, den Betrachter auf so eine Weise einzufangen wie das jetzt ein Seerosenbild von Monet vermag.

Sondern *ich vergesse mich*, ich bin ja dann nicht ein bewusster Leser, sondern ich bin *mittendrin*.

Wesentlich ist für mich, auch als Rahmenhändler oder Einrahmer, das Bild des Klienten wertzuschätzen.

Die Bibliotheksbetreuerinnen haben das schon sehr aufgenommen und haben die Schriftzeichen entschlüsselt.

Man wollte damit ein bisschen auch eine Demokratisierung erreichen um sogenannten Kunden, die ins Museum gehen, das etwas schmackhafter zu machen, auch um Schwellenangst zu nehmen.

Das können durchaus unterschiedliche Bilder sein, das hängt sicherlich vom Leser ab.

Zu sagen, das ist zwar gewachsen, aber das nehm ich wieder raus, weil das zu viel des Guten ist und den Leser ablenkt, von dem Apfel in der Mitte auf den ich abziele in meiner Geschichte.

Je nachdem, wie Sie sozialisiert sind, in welchem Umfeld Sie aufgewachsen sind, in welchen Kreisen Sie sich bewegen, wie viel oder wie wenig Geld Sie haben, wird das Ihren Horizont und Ihren Zugang zur Kunst unterschiedlich beeinflussen.

Das sind zwei ganz unterschiedliche Rezeptionsmöglichkeiten.

Bei einem Buch, und sei es ein kleiner Lyrikband, bin ich in der Regel mit dem Text alleine.

Aber mein Publikum will ich nicht unnötig verwirren.

Wenn der sagt, er will sein Milka-Papierl eingerahmt haben, dann rahm ich ihm sein Milka-Papierl ein. Weil es ihm wichtig ist.

Es ist nicht so sehr ein Kunstraum, der die Rezeption bestimmt, sondern eher ein Alltagsraum.

Wenn das Bild beim Leser nicht entsteht, passiert genau das Unglück, dass jemand sagt, ich will ein gewisses Buch nicht fertig lesen, weil es mir nichts gibt.

Wenn ich aber Arbeiten mache, die nicht so stark fokussiert sind auf ein Milieu, dann muss ich mir überlegen, wie und wo ich das mache, und mit welchen Mitteln.

Ja, sie sind deshalb auch elitär, weil man Leute ausschließt.

Es wird einen Leser brauchen, in dessen Kopf Bilder entstehen.

Das kurioseste war ein Zopf einer verstorbenen Dame, der in einen Objektrahmen gefasst wurde.

Was hab ich schon gesehen?

Denn das war eine Intention des Künstlers, das so auf die Platte aufzuarbeiten im grafischen Druckverfahren, dass diese Ruhezeiten und Ränder gewollt sind um das Auge besser hinzuführen.

Ich finde es immer interessant, wenn die Leute, die sich meine Arbeit anschauen, einfach ein bisschen gefordert werden.

Das ist eine Hauptfunktion beim Betrachten, dass man von der Außenwelt abgrenzt, eben dass der Blick hingelenkt wird.

Für den einen bleibt das eine Leinwand, an der Farbe klebt.

Bei extremen Großformaten sieht sich der Betrachter schwer in der Lage, das Bild auf einmal zu erfassen, außer es ist extrem viel Raum.

Wir lesen ja einen Roman nicht wie eine mathematische Formel.

Also man kann ja auch belustigt sein, aber dadurch entsteht noch kein Bild.

Dabei tritt der Rahmen oft so weit in den Hintergrund, dass man sagt: „Wow, das Bild ist toll.“

Es geht also nicht darum zu sagen, ich will die Geschichte so einfach wie möglich zu halten, damit jeder Trottel das versteht.

Also die Hauptidee liegt darin, dass der Kunde damit zufrieden ist, was ich gemacht habe.

Was weiß ich?

Aber, und das war ja die Frage, wie empfindet das der Leser?

Du bist ja als bildender Künstler mehr oder weniger gezwungen in sehr direkten Kontakt mit den Rezipienten zu treten.

Aber es schmeichelt einem bei jemand anderem genauso.

Das Interessante an dem einen Sprachbild, das man heraushebt, ist, dass man es der Geschichte entnimmt, und noch stärker für eigene Zwecke einsetzt.

Es gibt ja ganz viele Arbeiten, die erst komplett werden durch eine andere Seite, oder durch ein interaktives Geschehen.

Auch die StudentInnen hatten den Flyer mit der Aufschlüsselung dabei.

Man muss dem Auftrag des Kunden gerecht werden.

Weil jeder Mensch hat einen anderen Zugang zu Bildern.

Aber das sind dann bestimmte Arbeiten, die sich an dieses professionelle Milieu richten.

Es geht ja darum, dass so ein Satz einerseits ein Bild evoziert, aber natürlich auch ganz stark eine Emotion.

Die Selbstverständlichkeit eines Lesers habe ich als Autor auch übernommen.

Klar schmeichelt es einem, wenn der Historiker etwas Gescheites sagt.

Aber ich finde es wichtig, die Rezeptionssseite ganz stark im Blick zu haben.

Wobei Kunsträume für Kunst-Leute auch Teil ihres Alltages sind, das ist klar, aber das ist dann halt für ein Kunst-Publikum.

Allen kann man es nicht recht machen, das habe ich schon aufgegeben.

Wobei die Kunst natürlich darin besteht, dass der Leser das nicht merken soll.



Das bestimmt dann ein anderes Rezeptionsmilieu, das kann man natürlich auch adressieren.

Am ehesten noch in den Fettecken.

Also das ist sehr beliebt in Deutschland.

Fast noch unvoreingenommener.

Was man zur Rahmung bringt?

Was kann ich mir leisten?

Feld: Widerhaken

Titel: Ich packe meinen Koffer

Methode: Grammatisch, einhakend

Hier muss ich einen Stecken reinwerfen oder eine kleine Stau-  
mauer bauen, damit es nicht so schön fließt. Das kann man im  
privaten Bereich, wenn man einen guten Architekten hat auch  
machen, aber das ist aus finanziellen Gründen nur wenigen  
vergönnt. Weil da gab es einige, die eher konventionelleren  
Textformen anhängen. Ich weiß nicht, ob ich, wenn ich in einer  
Firma, wenn ich bei SAP arbeiten würde, am Abend noch mit  
SAP Leuten zusammensitzen wollen würde. Manchmal stehen  
die schon fast im Türrahmen. Der Psychiater hat ihr geraten,  
dass sie, wenn das Trauma auftaucht, sich an ihre Kindheit er-  
innern soll, und an die Gassen, die ihr Haus umgeben haben.  
Und nehmen Sie nur einen Teppich dazu oder einen Stuhl, das  
kann schon optisch alles zerstören. Weil das Arabische gehört  
da nicht her. Aber das ist auch das Problem daran, umgedreht  
wird Sprache so zum Gewaltakt. Man weiß, irgendwas stimmt  
nicht. Man erkennt, dass irgendwo ein Strich fehlt oder zu  
viel ist, dass die Balance nicht gegeben ist. Also es geht immer  
auch um den Bruch. Wie ein Intermezzo, bevor das sowieso  
verschwindet. Genau, aber jetzt viel malerischer, rauer. Da-  
mit das aber trotzdem ein bisschen auskragt, habe ich mir die  
Sache mit den Karten überlegt. Weil ich bewege mich schon  
gar nicht gern. Das Ganze ändert sich erst, auch mit der Geis-  
teshaltung, mit dem ausgehenden Mittelalter, mit dem Beginn  
der Renaissance. Dazwischen ist etwas, was mir ein Anliegen  
war, nämlich diese Verschnitte. Abgesehen davon, dass es im-  
mer ein bisschen wehtut, wenn man sieht, was da alles rausge-  
strichen wird. Manchmal werden sie auch vermahlen, mit H  
quasi. Die anderen haben das eher geduldet, die haben gesagt,  
das ist zu kompliziert, und wer soll das verstehen? Da kann  
jede Art von Umwelt hineinkommen. So viel kann man da gar  
nicht putzen, dass nicht Staub reinkommt, es bleichen die Rän-

der aus. Also das ist kein bewusst gesetzter Effekt, aber es ist ein angenehmer Nebeneffekt. Weil es mich immer so gestört hat, wenn Schreiberlinge ihre eigenen Texte mit dem ihnen eigenen Ernsthaftigkeitspathos lesen. Vorlesen oder Vortragen ist eigentlich genau das Gegenteil von dem, was ich gerne mache. Ich habe so Annoncen aufgegeben, in der Zeitung arbeitslose Lesesklaven gesucht, die doch bitte diesen Text lesen. Das ist für mich fast etwas Therapeutisches, ich mache die Angst zum Thema, die ich habe vor dem Publikum und auch natürlich vor der Kritik. Bei der *PEEPSHO LEHRSTAND* [TEPPICHBODEN HASSLER] handelte es sich um einen kirchlichen Eigentümer, da fanden es die Leute von der Hausverwaltung zwar witzig, aber es kam ein „Nein“. Weil ihn hat das gestört, dass das einen komödiantischen, oder satirischen, fast einen Kabarett-Charakter hat, teilweise. Das Kurioseste war ein Zopf einer verstorbenen Dame, der in einen Objekt-rahmen gefasst wurde. Da ist schon ein Unterschied. Man will ja nicht für seinen Fleiß gelobt werden, das ist ja kein Hobby. Mich interessiert der Moment, ab wann der Geist in der Litanei von der Konzentration wieder abschweift. Aber es gibt eine Kunst, wo ich das Gefühl habe, sie verweigert mir den Zugang. Und dort, wo einer Veto einlegt, geht es schon nicht. Da muss ich widersprechen. Für mich sind Dinge auch dann gelungen, wenn ich den richtigen Bruch erkannt habe. Aber das ist noch nicht das Schaf! Umgekehrt war ein anderer Besucher damals dabei, der mit diesen avantgardistisch-lipogramatischen Anteilen überhaupt nichts anfangen konnte, aber er meinte, es wäre ideologisch OK Das beeindruckt und verwirrt uns. Auf der anderen Seite gibt es auch die Faszination von einem Wort, das man nicht versteht, das man auch wieder vergisst. Es wäre auch schön, wenn das möglich wäre, dass manche Sätze tatsächlich zum Leuchten anfangen. Da äußerte sich die Hausverwaltung inhaltlich zum Anagramm, das ich ihnen vorgeschlagen habe: „SAUFE EHRLICH“. Prinzipiell stimmt natürlich diese Aussage, aber ich finde, sie wird in gewissen

Situationen gebrochen, oder sie ändert sich am Rezipienten. Als wir zur Montage hingekommen sind, mit einer Fotografin, die extra gekommen ist, waren wieder drei Buchstaben weg. Ich schlage Bücher auf, in dieser wilden Hoffnung, die richtige Seite aufgeschlagen zu haben, etwas zu entdecken, was ich gut brauchen kann. Es schreit ja auch danach, das Gewöhnliche. Dass der eine Satz, oder ein Absatz so herausleuchtet aus dem Text. Das ist etwas, was mir sehr liegt, und was ich auch verteidigen musste, weil es nicht so selbstverständlich war in der Gruppe. Ich finde es anstrengend und ich bin immer froh, wenn es vorbei ist. Humor ist etwas, das die eigene Position auch in Frage stellt, oder hinterfragt, oder relativiert. Meine Lebensgefährtin ist meine Erstleserin und die schreibt auch selbst und hat einen Bezug zur Literatur, und ich brauche eine erste Meldung, eine erste Reaktion, um vielleicht frühzeitig Fehlentwicklungen zu bemerken. Was mir halt widerstrebt, ist die lineare Erzählung. Das ist auch etwas, wo ich gewisse Probleme mit der bildenden Kunst habe. Auf einem Übersetzungsseminar wurde einmal ein Ausschnitt aus diesen Texten gelesen, und die Professorin hat gefragt: „Wer hat denn das geschrieben?“ In den Tatorts finde ich das ganz fürchterlich, wenn der Kommissar hochdeutsch daherkommt und dann muss aber die kleine Sekretärin im Dialekt daherkommen und schön Schwäbisch reden, damit wir jetzt wissen, dass das ein Stuttgart-Tatort ist.

Feld: Weiche Schablonen

Titel: Bi üs isch dr Dütschunterricht mehr Farbelehr gsi

Methode: Als Schablonen aufscheinende Sätze wurden reihum in den Gesprächen markiert

*Dass man zusammensitzt und klagt. Ich bin Rahmenhändler. Es ist natürlich eine Abwägungssache. Mittlerweile ist das Eigene wichtiger geworden. Man kriegt das Lob, aber man muss sich ja auch anhören, wie beschissen und blöd das ist und was man alles falsch gemacht hat. Ich bin seit meiner Kindheit dort. Es ist dasselbe in Berlin. Aber die Tatsache, dass, wenn man Dinge oft ausspricht, oder wiederholt ausspricht, es dann noch eher vermeintlich wird, das finde ich superinteressant. Ich kann es nicht ändern, ich habe immer wieder Ängste, was alles schief gehen könnte. Das hat mir schlaflose Nächte bereitet für zwei Wochen. Die Spitze des Eisberges ist, mit Schrauben und Bohrern einen Text umzustellen. Diese Muster würden mich interessieren. Die Aufregung ist sehr groß und die Angst vor Blamage. Der Rahmen hat die Funktion, mit de Bildern eine optimale Synthese einzugehen. Das ist halt so wie alles hübsch überreguliert, sozusagen part of the game. Dafür wird es sicher Faktoren geben. Es ist kein Hochgenuss und ich bin nicht die Bühnensau. Es gibt gewisse Grundregeln. Das war eine Mischung von Leuten, die dadurch erst zustande gekommen ist. Du bist total offen, aber du hast nichts mehr im Fokus. Dann ist schon auch eine Euphorie da, aber es ist eher die Euphorie von jemand, der überlebt hat, und nicht jetzt das Schönste im Leben gemacht hat. Nehmen wir ein durchschnittliches Ölgemälde, Biedermeierzeit. Dass aus einer spielerischen Sache, keinem kommerziellen Interesse, im Rahmen eines Kunstfestivals etwas*

entsteht, das damit nicht gegessen ist. *Es entstehen willkürliche Bedeutungen.* Ich würde das traditionell schon eher der bildenden Kunst zuordnen. Es gibt auch tausend Kunstdefinitionen, wie Sie wissen. Kunst ist in diesem Fall ein Hebel, um es zu realisieren, um es zu machen. *Ich habe auch ein gewisses Faible für Schablonen entwickelt und schon immer gehabt.* Es gibt Kunst, die verweigert sich vollkommen der Möglichkeit einzutreten. Es ist nicht meine Aufgabe zu urteilen. Die sind also komplett verstreut in der Bibliothek. *Das Negativ-Positiv finde ich sehr spannend, die vorgegebene Form.* Es gibt Sachen, da wäre vielleicht ein Psychotherapeut oder ein Psychoanalytiker besser als ein Literaturwissenschaftler. Es kommt darauf an, auf welche Zeit man sich bezieht. Da dachte ich, das könnte als Scharnier funktionieren, zwischen der allgemeinen Bibliothek und der Popper-Sammlung. *Ich verwende selten Handschrift, meistens Schablonen.* Da war ich da oben in der Terrassensiedlung in Alterlaa. Ich bin da ganz zeitig in der Früh hochgefahren, und diese Stimmung da oben mit Blick auf ganz Wien und ein ganz dunkler Himmel und dann dieses riesige, leere Bassin. Und in diesen Rahmen hat dann der Maler gemalt. So habe ich gedacht, diesen Spagat hinzukriegen. *Selber Schablonen machen ist auch eine große Herausforderung.* Das in dem Moment Entscheidende ist nicht die Frage, was ist hier Kunst und Natur, sondern die große Selbstverständlichkeit, mit der er den Busen und den Rest zu tragen und vorzutragen versteht. Das ist eine interessante entwicklungsgeschichtliche Epoche. Und ich dachte, es wäre das beste, wenn viele verschiedene Diskurse miteinander ins Gespräch kommen, und sich abwechseln, und zwar in den Sprachen, in denen ich lesen kann. *Wenn es*

*geschrieben ist, ist es zu einfach, man muss es sich nicht mehr merken, es verflacht, es geht in Schablonen über.*

*Ich wäre wahrscheinlich trotzdem zu eitel und würde diesen Prozess beschreiben. Deswegen soll man auch Originalgrafiken nie beschneiden. Also wenn die Theorie den Künstlerkörper durchdringt. Das wäre dann zwar sauber und akademisch, aber fad. Aber es ist ein „Missing link“ zwischen Bild und Rahmen. Darum habe ich auch welche erfunden. Sondern es gibt Komposition, die sich einfach aus dem schlichten Tun heraus gibt. Worst case ist, dass es überhaupt nicht hineinpasst. Es fehlt nichts. So schließt sich auch ein gewisser Kreis. Man sieht die Bilder. Also konservatorisch ist es ein Wahnsinn. Bild und Rahmen und Kunst ist auch eine sehr soziale Geschichte. In welchem Raum hängt Kunst? Ganz schlimm: der Kontorahmen! Die Zusammenstellung der Wörter, die einem unbekannt ist, ist schön.*

### 8c) Möglichkeitsraum

Es gibt keinen einzelnen Gegenstand, der mit dem Begriff Möglichkeit „bezeichnet“ werden könnte. Vielmehr ist alles, was ist, zugleich auch möglich, identisch, ausgedehnt, abhängig, usw. Kategorialbegriffe sind voneinander unableitbare Formen des Denkens. (Gappmayr 1965/1993, S. 44)

Die hier vorliegende Arbeit ist konkret, sie stellt *einen* Möglichkeitsraum für Sprachbilder dar. Im Laufe ihrer Entwicklung wurden verschiedene Anordnungen angedacht, ausprobiert, umgestellt, eingestellt. Die Ausstellung, als Moment des Zeigens und der Präsentation, auch als Moment der Loslösung des Arbeitsprozesses vom Werk, ist auch ein Möglichkeitsraum, wie die vorliegende Arbeit hätte sein können. Das Sprachbild anschaulich zu machen, schien in Form einer Ausstellung möglich, und diese Ausstellung in Form eines Buches. Es wurde die Möglichkeit erprobt, ein Buch als Ausstellung zu gestalten und zu behaupten. Zweihundert Sprachbilder, Fragmente, die jeweils eingerahmt auf eine Seite passen, angeordnet zwar linear im Buch, geordnet aber in Räumen, die den Kapiteln entsprechen, wäre ein Möglichkeitsraum für eine neue Art der Anschauung, wäre eine Behauptung, ein Versuch, aber konkret. Um zumindest diesen einen weiteren Möglichkeitsraum anzudeuten, steht am Ende dieser Arbeit die Eröffnung. Sie eröffnet die Ausstellung dieses Möglichkeitsraumes, wo Sprachbilder hängen, und diese sind abhängig von Rezeption. Bei der Entwicklung eines Begriffs gibt es einen Punkt, wo die Möglichkeitsform zur Gegebenheit wird. In der Eröffnung ab Seite 206 geschieht dies, auch wenn auch diese Gegebenheit wieder zum Möglichkeitsraum wird, zur weichen Schablone. Weiche Schablonen sind nicht zufällig, und sie sind in der Mehrzahl. Wenn sie auch weich, veränderbar, dehnbar und entwickelbar bleiben, und sich teilen können, so beruht diese Beweglichkeit jedoch nicht auf Zufällen,



sondern auf Wiederholungen, Erinnerungen, Ähnlichkeiten, Dialogen. Diese wiederum sind in den menschlichen Wahrnehmungsapparat eingebaut, Gegebenheiten zur Eröffnung von Möglichkeitsräumen. Am Ende steht also die Eröffnung, und die Eröffnung als Begriff, als weiche Schablone – wie im vorangestellten Zitat von Gappmayr die „Möglichkeit“ – bezeichnet keinen konkreten Gegenstand, sondern eine Form des Denkens, das, was die Betrachterin sich darunter vorstellt. Die Eröffnung ist wichtig, ist Rahmen und Ritual, Ort der Repräsentation, Feierlichkeit, und, wie bei Turrini, Schauplatz des gesamten Stücks. Das Theater hat ein Ende, dadurch wird es erträglich und wunderbar, was für ein Theater! Ein perfekter Rahmen.

Es ist schwierig, zu einem Ende zu kommen, daher die Vorstellung der Vorstellung als Eröffnung, als indexikalisches Zeichen für einen Fortgang, Ausgang, Möglichkeit zur Flucht nach vorne oder wohin auch immer. Der Begriff des Sprachbildes wurde aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet, kleine »Lichter, die meine grundsätzliche Blindheit durchbrechen« (Heissenbüttel). Die wissenschaftliche Erkenntnis liegt im Prozess, der einerseits Ausschnitte beleuchtet, somit den Gegenstand fassbarer macht, ihm Umrisslinien verleiht. Andererseits wurde die Weichheit dieser Linien erkannt, ihre Dehnbarkeit, und am wichtigsten: ihre unabschließbare Erforschung. Je weiter man hineinzoomt, desto weiter entfernt sich das Ausgangsbild.

Es wollte mir nicht gelingen, der Wissenschaftlichkeit zuliebe aus dem „Ich“ immer „die Autorin“, „die Künstlerin“, „die Betrachterin“, schon gar nicht „die Rezipientin“ – ich habe die Hotellerie nicht erlernt und verwechsle sie dauernd mit der Rezeptionistin – zu machen. Also manchmal muss ich „ich“ sagen. Trotzdem ist genau diese sprachliche Feinheit einer jener entscheidenden Seiltänze, die das Sprachbild prägen, auch im

Sinne einer Schablone. Ebenso schwierig ist die Verwendung und die Vermeidung von „wir“, da sie ja eine Übereinkunft vortäuscht, die nur erahnt werden kann. Und trotzdem muss ich manchmal „wir“ sagen, um den direkten Bezug nicht nur theoretisch zu erdenken, sondern praktisch herzustellen. *Wir* sind ja in dieser Vorstellung einer Vorstellung, Publikum und Schauspielerinnen, Autorinnen und Leserinnen, Künstlerinnen und Betrachterinnen, Sprechende und Hörende. Und wenn das Sprachbild weich ist, kollektiv befüttert oder ausgehungert, aber nicht privatisiert, dann sind wir Resonanzkörper. Ein Chor, der in der Mehrstimmigkeit die eigene Stimme entwickelt, auch wenn sie schweigt und nur laut zuhört. Das Sprachbild, vor allem im öffentlichen Raum, zeigt auf unsere eigenen Resonanzkörper, nistet seine Widerhaken ein und zeigt auf verschiedene andere Resonanzkörper, kann Dialoge anzetteln, die Widerhaken weitergeben, wieder wider. Das Sprachmaterial, das Herkömmliche, von Mund zu Mund, flüchtig, nicht immer protokollierbar, wird wieder als allgemein verfügbares Material erkannt, mit welchem nicht nur Verträge aufgesetzt, Bücher geschrieben, Prozesse gewonnen werden können, sondern welches genauso konkret ist wie concrete – Beton, im formbaren Zustand. Den Zeitpunkt des Abbindens haben wir nicht so sehr in der Hand, aber wir können ihn hinauszögern, vielleicht Wasser nachschütten, die Formbarkeit ganz genau im Auge behalten. Holz ist auch ein lebendiges Material, Beton auch, Sprache auch, Sprachbilder sprechen uns an. Sind wir dran zu antworten, oder sind wir dran zuzuhören? Vor allem auf das genaue Schauen kommt es an und das laute Zuhören, dann wird leises Antworten möglich.

»GEGEN DAS SCHWEIGEN, UND GEGEN DAS GETÖSE, ERFINDE ICH DAS WORT.« (OCTAVIO PAZ)

Sprachbilder haben es mir angetan, weil sie mich direkt ansprechen, weil ich ihnen nicht ausweichen kann und will, auch

weil sie meinen Humor füttern. Aber sie sind ein kleiner Teil der Kunst (vielleicht ein großer der Kleinkunst). Ihr Ursprung und Zentrum, der Dialog, wird zur Methode schlechthin, zum zentralen Ort der Erkenntnis. Es geht nichts über das Zwiegespräch.

#### Manifest

1. Wir Künstlerinnen überlassen die Sprache nicht den Sprachwissenschaftlerinnen, nicht der großen Literatur, nicht den Politikerinnen, und nicht den Stammtischen.
2. Wir Künstlerinnen schreiben mit.
3. Wir dürfen beim Wort nehmen.
4. Wir müssen neue Wörter erfinden.
5. Wir nehmen die Sprache in den Mund, spucken sie aus, nehmen sie in die Hand.

## 8d. „Die Arbeit bis zum einzelnen Buchstaben runter“

Gespräch mit Michael Endlicher  
Museumsquartier Wien, 15.5.2018

*Was war der Beweggrund für Dich, mit Sprache oder Sprachbildern zu arbeiten, oder wo hat die Faszination dafür angefangen?*

ME: Ich habe an der WU studiert, ich bin eigentlich ein Parallelkünstler. Ich habe immer nebenbei Malerei betrieben, aber auch nebenbei geschrieben. Ich habe auch eine Zeit lang in der Werbung gearbeitet, war dort Texter, dann Konzeptionist, dann Kreativdirektor. Das heißt, Sprache und Bild waren eigentlich immer schon vorhanden bei mir. In meiner eigenen Arbeit sind dann irgendwann die Texte und die Bilder zusammengefallen. Der konkrete Anlass waren meine Vier-Buchstaben-Bilder, die *Votivbilder*. Das waren meine ersten Bilder, wo der Text reingekommen ist. Der Anlass war, dass mir irgendwo die four-letter-words untergekommen sind. Die kennt man ja, also aus dem Englischen, die Pfui-Gack-Wörter. Das fand ich einfach lustig, denn wenn man das so hört, denkt man, dass die Anzahl der vier Buchstaben verantwortlich ist, dass es Pfui-Gack ist. Wenn man das weiter denkt, gibt es doch einige Wörter, die four-letter-words sind. Ich habe begonnen zu schauen, und plötzlich war ich umzingelt von Vier-Buchstaben-Wörtern! Ich denke immer gerne in Dualitäten, das eine oder das andere, also Entscheidungen. Weil letztlich muss man sich meistens entscheiden, jedenfalls in meiner Kunst, besonders in diesen Bildern. Da steht immer ein four-letter-word oben, und das Gegenteil, oder eine Variation, steht unten. Du suchst dir das Wort, das dir etwas bedeutet, wo du etwas anfangen kannst damit, wo der Kopf aufgeht,

das hast du oben. Und das Gegenteil, was du nie haben willst, ist unten, abgehütet. Oder aber, an einem anderen Tag, magst du es, und dann drehst du das Bild um. Also ein Alltags-Benutz-Bild.

*Und drehst Du die wirklich um?*

ME: Ja, absolut.

*Ich könnte mir vorstellen, dass man sich intuitiv für ein Wort, das oben stehen soll, entscheidet. Ich hätte vielleicht Hemmungen, das dann wieder umzudrehen.*

ME: OK, warum?

*Ich weiß nicht, man ist nicht gewöhnt Bilder umzudrehen.*

ME: Nein, es kostet vielleicht ein bisschen Überwindung, und das finde ich wieder gut. Ich finde es immer interessant, wenn die Leute, die sich meine Arbeit anschauen, einfach ein bisschen gefordert werden. Schon die Tatsache, dass man es umdrehen könnte, macht manchen Leuten ein bisschen Stress, wie du jetzt eben auch gesagt hast.

*Die Entscheidung ist also das aktive Einbeziehen des Rezipienten. Denn der Betrachter soll entscheiden, was oben und was unten ist.*

ME: Da muss ich eigentlich nichts dazu sagen, weil wenn der Betrachter das Bild hat, dann muss er ja schon entscheiden, wie er es aufhängt, welches Wort ist oben? Ein einziger Mensch hat das Bild einmal an einer Ecke aufgehängt, sodass die Wörter dann links und rechts waren.

*Aus den vier Buchstaben entstanden also diese Entscheidungs-Bilder.*

ME: Ja, die waren der Ausgangspunkt. Und parallel dazu sind die *Kritikbilder* entstanden, weil ich irrsinnig viel Theorie gelesen habe und begonnen habe, mich zu fragen: Wie schreibt man da über Kunst? Diese immer hermetischeren Schleifen, die da manchmal gezogen werden, und die Anhäufung von sehr schönen Fremdwörtern. Dann habe ich irgendwann begonnen, das in die Bilder hineinzuschreiben, um diese Bilder dann über sich selbst sprechen zu lassen. Also diese Bilder behaupten dann idealerweise, wie man sie rezipieren soll. Es ist eigentlich eine Gebrauchsanweisung. Beziehungsweise, manchmal sind die

Sätze dermaßen unverständlich, dass es dann einfach abstrakt wird. Es ist auch ein Stück abstrakter Text.

*Verstehst Du das als Kritik der Kritik?*

ME: Naja, schon. Also am Anfang habe ich mich schon sehr oft gewundert, und auch geärgert. Aber dann fand ich es auch schon wieder schön.

*Es ist vielleicht auch ein Befreiungsschlag, so damit umzugehen. Weil man könnte ja auch die Kritik meiden, indem man sie ausklammert. Aber das wäre auch eine Illusion, weil man sich nie ganz davon befreien wird können. Was sagen die Kritiker dazu?*

ME: Ich habe kürzlich mit dem Günter Oberhollenzer über das Thema gesprochen, der auch so eine Sammlung von Stilblüten hat. Das ist aber noch auf einer sehr freundschaftlichen, keiner tiefgehenden Ebene. In Wahrheit ist das ein offenes Gebiet. Eine der zahlreichen Schienen, die ich habe, und die sozusagen ihrer Fortsetzung harren, ist, Menschen, die über Kunst schreiben, zu bitten, mir ihren zentralen, geliebten oder gehassten Satz zu geben, den ich dann gestalte, oder mit dem ich dann etwas mache. Ein paar habe ich schon gesammelt, aber da ist noch nichts passiert. Das wäre einmal eine Arbeit mit Schreibern. Bei den *Kritikbildern* ist es ja so, dass die anonym sind. Da gibt es ein Manifest, da hab ich geschrieben, wie die sein müssen, und da darf ich eben nicht sagen, wer die Urheber sind. Aber bei dem neuen Projekt wäre es so, dass man mit den Leuten gemeinsam etwas macht.

*Es würde mich interessieren, ob sich das ganze Thema für Dich dann ändert. Also ich könnte mir das vorstellen.*

ME: Das Interessante ist dann, dass man dann doch sehr in der Person denkt. Der sagt mir das, oder die sagt mir das, und dann ist der Satz nicht mehr anonym. Weil beim Lesen vergisst man ja, wer das gesagt hat, oder es wird nicht mehr so wichtig. Aber wenn Du mir jetzt einen Satz geben würdest, dann hätte ich vermutlich immer Dich vor mir, und das hätte dann mindestens so einen großen Einfluss auf die Gestaltung, auf die Umsetzung, wie der Satz selber, behaupte ich jetzt. Und mög-

licherweise ist es das, was mich das jetzt noch nicht machen lässt, weil ich noch nicht weiß, was das bedeutet, oder wie ich damit umgehen soll.

*Wieviele solcher Sätze möchtest Du sammeln?*

ME: Keine Ahnung. Ein Rückschlag hat sich ergeben, da wollte ich einen Satz von Boris Groys bekommen. Ich hab mit ihm geredet, das ist jetzt schon etliche Jahre her. Er hat gesagt, dass er das super interessant findet, aber dass er „so voll“ sei, dass er nicht mehr auf so etwas eingehen könne. Und es tue ihm leid. Das war ein Rückschlag, weil ich ihn in Wahrheit ganz gut finde. Ich habe einige Sätze von ihm, das kann ich jetzt verraten. Ihn finde ich ganz gut, was er sagt, und wie er es sagt, da komme ich mit einigem klar.

*Ein Kunstkritiker schreibt viel, anders als vielleicht ein Lyriker, der sich auf weniger beschränkt, mengenmäßig. Daher ist er durch seinen Beruf dieser Vielheit an Text unterlegen. Und wenn er dann gezwungen ist, sich auf einen Satz zu beschränken: Würde er dann etwas auswählen, das er seinem Stil entsprechend findet, oder vielleicht gerade etwas, das gar nicht so seinem Stil entspricht und ihm deshalb an seiner eigenen Sprache gefällt? Weil er vielleicht einmal eine andere Stimme versucht hat? Die Psychologie dabei würde mich interessieren.*

ME: Genau. Aber wie gesagt ... es kann ja noch werden.

*Ist der Kritiker der mündigere Rezipient?*

ME: Mündiger als wer? Ich weiß es nicht. In Wahrheit ist er es wahrscheinlich nicht. Weil wenn jemand, der mit Kunst nichts am Hut hat, oder das nicht gewohnt ist, vor einem Bild steht und entweder hin und weg ist, oder mit dem Schmarrn nichts anfangen kann, dann ist das ja mindestens so gültig, wie wenn der Kunsthistoriker sagt, das sei ein Eklektizismus.

*Die Blicke sind alle „gleich viel wert“.*

ME: Fast noch unvoreingenommener. Klar schmeichelt es einem, wenn der Historiker etwas Gescheites sagt. Aber es schmeichelt einem bei jemand anderem genauso.

*Bezüglich der Zitate interessiert mich, wie Du mit Sprache als vorgefundenem Material umgehst. Ist Sprache wie Licht, überall, öffentlich, gleich-*

*zeitig, an sich nicht fassbar, oder trennst Du zwischen jenen Sprachen, die Du in Deine Bilder hineinnimmst, also als Zitate, und jene, die Du als Deine eigene Sprache siehst?*

ME: Ich würde sagen, es ist gleichwertig. Am Beginn der *Kritikbilder* war es so, dass die Texte von außen wertiger waren als meine eigenen, weil ich da mit meiner eigenen Schreiberei eigentlich nicht im Reinen war. Das hat sich zum Glück geändert. Es hat Zeit gebraucht. Offenbar musste ich mich an „dem Offiziellen“, dem Ausgewählten, reiben und das durchdringen. Und ich wusste auch nicht, was selbst zu schreiben wäre. Ich habe halt bei einzelnen Wörtern begonnen. Wenn du so willst, sind die Vier-Buchstaben-Wörter auch etwas von mir Geschriebenes. Für mich war dann das sehr Persönliche, diese Ich-Litaneien, mein Zugang. Also ich wollte dann nicht über etwas Allgemeines oder Abstraktes schreiben, sondern habe dann sozusagen mit mir angefangen. Das ist dann explodiert. Mittlerweile ist das Eigene wichtiger geworden.

*Ich würde da vielleicht gar nicht mehr unterscheiden. Weil wenn ich zitiere, wähle ich ja trotzdem aus, was ich zitiere. Ich verwende vielleicht eher anonyme Aussagen, von der Straßenbahn etc.*

ME: Es gibt von Ed Ruscha dieses dicke Buch, *They called her Styrene*. Für diese Papierarbeiten verwendet er abgerubbelte Naturmaterialien, die einen Staub fabrizieren, und auch gewöhnliche, oder gefundene Teil-Wörter. Das setzt er dann, typographisch sehr schön, ganz exakt um in verschiedenen Gestaltungen. Es schreit ja auch danach, das Gewöhnliche.

*Bei den Litaneien scheinen sich die Begriffe auszufransen. Bei „Ich bin ein Künstler“ ist das ganz stark, wenn man den Satz immer wieder hört, wird er zu einer Schablone. Ist es Teil Deiner Arbeit, die Schablonenhaftigkeit von Wörtern zu thematisieren, und die Bedeutungsvielfalt?*

ME: Zweiteres auf jeden Fall, die Bedeutungsvielfalt finde ich auf jeden Fall spannend. Wenn man ein Wort irrsinnig oft hintereinander sagt, weiß man irgendwann nicht mehr, was es bedeutet. Das ist ein toller Effekt.

*Es klingt dann auch plötzlich komisch. Der Klang verändert sich witzig.*



ME: Ja. Also das ist kein bewusst gesetzter Effekt, aber es ist ein angenehmer Nebeneffekt.

*Aber hat es nicht auch mit der Wiederholung zu tun?*

ME: Klar, aber die Wiederholung ist das Prinzip der Litanei. Das ist das repetitive Element. Indem man immer wieder, immer wieder etwas sagt, verliert man sich drinnen, es kriegt eine Eigenmacht. Ich bin generell von dieser Sprechakt-Theorie fasziniert. Aber die Tatsache, dass, wenn man Dinge oft ausspricht, oder wiederholt ausspricht, es dann noch eher vermeintlich wird, das finde ich superinteressant.

*Ich bin mir nicht sicher, ob das immer funktioniert. Es gibt auch NLP z. B., oder Kierkegaard, bei dem die Wiederholung nicht möglich ist. Also die Wiederholung ist nur vermeintlich, weil es immer eine kleine Modifikation gibt.*

ME: Darüber lässt sich streiten. Weil die Frage ist, ob man diese Veränderung dann auch merkt.

*Ich denke, wenn man immer nur die Wörter „groß“ und „Künstler“ sagt, dann gibt es eine starke Verbindung zwischen diesen Wörtern. Wenn aber der Begriff „Künstler“ mit ganz vielen anderen möglichen Kombinationen „adjektiviert“ wird, gibt es ganz viele kleinere Verbindungen in alle möglichen Richtungen, was den Begriff wieder feiner und weicher macht.*

ME: Und durchlässiger. Mich interessiert der Moment, ab wann der Geist in der Litanei von der Konzentration wieder abschweift. Man hört es ganz genau, und irgendwann fällst du raus, dann geht es kurz auf, und idealerweise kommt man dann wieder zurück. Diese Muster würden mich interessieren. Also bei guten Rednern wird es wahrscheinlich später sein, bei langweiligen ist man sofort draußen. Dafür wird es sicher Faktoren geben.

*Intuitiv würde ich versuchen, eine Dramaturgie zu entwickeln, eine Abwechslung reinzubringen. Trotzdem muss die Wiederholung her, damit die Leute sich erinnern, was vorher war. Vielleicht geht es auch um Unterhaltung.*

ME: Das ist das Thema der Rhetorik. Bei der Litanei geht es um Trance, es kommen die Gedanken zur Ruhe. Zuerst ge-

hen sie auf, aber wenn man es gut macht, kommen sie zurück bzw. sind sie dann so weit offen, dass du an nichts Konkretes denkst. Das wäre das Ziel, das wäre die Meditation: Du bist total offen, aber du hast nichts mehr im Fokus.

*Das kann durch die Wiederholung erreicht werden?*

ME: Das ist eine Möglichkeit.

*Ich habe von dieser Konzentrations- oder Fokussierungstechnik gehört, bei der man „einatmen, ausatmen“, also diese beiden Wörter denkt, während man einatmet und ausatmet.*

ME: Mir fällt die Marvel-Superheldenverfilmung *Jessica Jones* ein. Da hat die Heldin ein Trauma. Der Psychiater hat ihr geraten, dass sie, wenn das Trauma auftaucht, sich an ihre Kindheit erinnern soll, und an die Gassen, die ihr Haus umgeben haben. Und sie soll dann die Gassennamen aufsagen. Das ist ganz lustig, wenn sie sich hinstellt und anfängt, „Anville Road, Market Place etc.“. Das hat mir sehr gut gefallen: Das Sprechen, der Sprechakt macht Wirklichkeit.

*Auch das Bekannte, wo man sicher weiß, wie das auszusprechen ist.*

ME: Die eigene Sprache als eigene Heimat. Ich sag das jetzt, dann ist es meines. Aber das ist auch das Problem daran, umgedreht wird Sprache so zum Gewaltakt.

*Das Gewicht der Wörter kann man bei Deinen Dramenblechen sehen.*

*Wird hier die Sprache als immaterielles Material sichtbar gemacht?*

ME: Absolut. Es gibt eine andere Sinnstiftungsmöglichkeit als jene, die wir gelernt haben. Also ein anderes System. Es entstehen willkürliche Bedeutungen.

*Es hat für mich etwas Pixelhaftes, wie eine Ordnung, ein Konstruktionsprinzip. Wenn ich die drei Wörter sehe und die Zahl dazu, dann ist die Zahl für mich ein Add-on. Also schon interessant als sichtbares Konstruktionsprinzip, aber die Kombination der Wörter ist dann das Bild, das Interessante. Ich persönlich hätte kein Problem damit, würde die Zahl fehlen.*

ME: Wenn ich dichten würde.

*Ich würde es Dir erlauben!*

ME: Ich verstehe, was du sagst. Man könnte Buchstaben auch ganz anders ordnen. Aber das, also die Zahl, ist ja vorher dage-

wesen. Es gibt da ein System, das noch nichts mit Bedeutung zu tun hat. Was dann aber, wenn man es ausübt, zu diesen Bedeutungen führt. Wieso ist das so? Ich weiß es nicht. Es ist trotzdem gedichtet, aber ohne Einschränkung bzw. mit einer anderen Einschränkung, als wenn ich z. B. einen Laut nicht verwende.

*Zwang und Ausschere: In meinem Gedankenkonstrukt ist das der Rahmen, der immer irgendwie gegeben ist und gesetzt wird. Diesen versuche ich dann zu thematisieren, was auch eine Einschränkung bzw. eine Thematisierung der Einschränkung ist. Auch ein Mittel, um ein Bild abzuschließen. Dann kann man die Sprache anschauen, nicht nur lesen. Für Dich scheint das auch ein Thema zu sein, weil sonst würdest Du keine Bilder malen, sondern könntest die Texte einfach eintippen.*

ME: Absolut, also das Vermalen war für mich auch ein kultischer Akt. Das Vermalen.

*Aber ohne H, also malen, nicht mahlen.*

ME: Manchmal werden sie auch vermahlen, mit H quasi.

*Und der malerische Akt ist kultischer als der andere, der Tippakt am Computer.*

ME: Das ist meine persönliche Vorliebe, dass ich auch gerne schmutzig werde, mit Farbe hantiere, das ist mir einfach nahe. Das heißt nicht, dass man nicht auch sehr feine Dinge sehr sauber schreiben kann. Ich habe auch ein gewisses Faible für Schablonen entwickelt und schon immer gehabt. Das Negativ-Positiv finde ich sehr spannend, die vorgegebene Form.

*Die Schablonen kommen bei uns beiden vor.*

ME: Also im übertragenen Sinne, aber auch ganz konkret. Ich verwende selten Handschrift, meistens Schablonen. Selber Schablonen machen ist auch eine große Herausforderung. Meine neuesten Arbeiten sind diese Zeichen, wo mehrere Buchstaben überlagert sind.

*Wo mehrere Schablonen übereinander sind.*

ME: Ja, das wird dann ein neues Zeichen. Im Moment geht es von der Buchstabenkombination eher wieder zum einzelnen Buchstaben zurück. Irgendjemand hat einmal geschrieben, bei mir geht es um die Arbeit, also die Arbeit am Text, aber auch

die Arbeit bis zum einzelnen Buchstaben runter. Das finde ich eigentlich ganz gut.

*Jetzt fällt mir auf, dass diese Übereinanderlagerungen bereits bei den Logoi (WAS TUN, A WOMAN, A MAN) da waren. Die Schablone scheint hier bereits angedeutet.*

ME: Genau, aber jetzt viel malerischer, rauher. Ich befasse mich auch gerne mit Oberflächen, dem Rauhen, dass man die Materialien spürt.

*Bei „Ich bin ein Künstler“, oder wo Du Dich in einer anderen Arbeit mit anderen Künstlernamen identifizierst, kommt auch die Oberfläche des Begriffs „Künstler“ vor. Also die Benennung als Etikett. Ich frage mich, ob der Körpereinsatz ein anderer ist, beim Künstler der bildenden Kunst und jenem der Literatur. Vom Sprachmaterial zum Sprachkörper, zum Künstlerkörper – wo ist da die Verbindung?*

ME: Mich hat zu interessieren begonnen, dass der geschriebene oder gemalte Text etwas anderes bedeutet und anders wahrgenommen wird als der gesprochene, der gehörte Text. Das sind zwei ganz unterschiedliche Rezeptionsmöglichkeiten. Ich glaube, Platon war es, der gesagt hat, dass das geschriebene Wort der Untergang sei. Weil damit gäbe es nur mehr verfälschte Dinge, die eigentliche Geschichte würde von Mensch zu Mensch erzählt. Wenn es geschrieben ist, ist es zu einfach, man muss es sich nicht mehr merken, es verflacht, es geht in Schablonen über. Du schreibst es auf, du kannst es dir merken. *Man glaubt, dass es wichtig ist, wenn es aufgeschrieben ist.*

ME: Genau, und hier ist der Sprechakt wieder faszinierend, und etwas zu behaupten. Für mich, wenn ich als Künstler mit Text zu tun habe, muss ich mich auch mit dem Gesprochenen auseinandersetzen. Auch in der Kunstwelt: Was macht die Kunsttheorie, was macht das „über die Kunst schreiben“ mit dem Künstler selbst, mit mir selbst? Also wenn die Theorie den Künstlerkörper durchdringt?

*Wir sind ja auch Resonanzkörper, wir hören die eigene Stimme anders als sie die anderen hören. Wenn ich mir die Tonbänder anhöre, fällt das auf. Und die anderen hören es wieder anders, und wir hören die anderen Stim-*

*men anders als sie selbst. Dann sind wir wieder bei den Sprachräumen: Sind hier einige Räume verschlossener, wenn sie hermetisch verschwurbelt sind?*

ME: Ja, sie sind deshalb auch elitär, weil man Leute ausschließt. Das weiß man ja, in den verschiedenen Szenen. Ich finde es faszinierend, was das mit einem tut, wenn ich ein komplexes Fremdwort verwende. Darum habe ich auch welche erfunden. *Das Erfinden gefällt mir sehr gut als Strategie.*

ME: Es ist ein Ausschlussprinzip: Ich weiß das, du weißt das nicht. Es ist ein elitäres Gehabe, das aufgebrochen und parodiert gehört. Auf der anderen Seite gibt es auch die Faszination von einem Wort, das man nicht versteht, das man auch wieder vergisst. Für mich ist das wie ein Bild, wie ein abstraktes Bild. Die Zusammenstellung der Wörter, die einem unbekannt ist, ist schön.

*Wie in einer Fremdsprache.*

ME: Auch in der eigenen Sprache. Auch in jenen Sprachen, die ganz leicht andere Sprachen in die eigene integrieren. Ich war mal im Senegal, und dort ist es ganz gewöhnlich, dass man in die Stammsprache Wörter integriert. Es ist eine Sprache, die davon lebt, zusammengebaut zu sein. Das machen wir auch, aber nicht so radikal. Aber dort wird ein neues Wort sofort aufgegriffen und verwendet. Es wäre interessant, in so einer Sprache eine Kunstrezeption zu schreiben. Das geht ja gar nicht, weil die Begriffe gar nicht vorhanden sind. Man kann manche Dinge auch nicht übersetzen. Gerade so eine verschwurbelte Geschichte wäre eben eine Nachdichtung.

*Es bieten sich vielleicht gewisse Sprachen für bestimmte Wörter besser an.*

ME: Diese Verschwurbelungen sind was typisch Deutsches, also das gibt es nicht im Englischen. Die Bedeutung kommt vom Gebrauch, sagt Wittgenstein. Aber wie entstehen Wörter für Dinge, die es vorher nicht gegeben hat?

*Herder sagt, es habe mit einer eruptiven Entdeckung zu tun. „Ha, Du bist das Blökende“, das ist die eruptive Erinnerung.*

ME: Aber das ist noch nicht das Schaf!

## Literaturverzeichnis

- ÄGB Ästhetische Grundbegriffe. Band 1 (Hg. Barck Karlheinz, et al.). J. B. Metzler: Stuttgart, Weimar 2010.
- Angerbauer-Rau Monika: Beuys Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys. DuMont: Köln 1998.
- Arnheim Rudolf: Kunst und Sehen. DeGruyter & Co: Berlin 1965/1964.
- Arnheim Rudolf. Anschauliches Denken. DuMont: Köln 1977.
- Assmann Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Erich Schmidt: Berlin 2006.
- Baldessari John, et al.: Matt Mullican: Subject – element – sign – frame – world. Skira Rizzoli: New York 2013.
- Barthes Roland: Das Rauschen der Sprache. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2005.
- Baudrillard Jean: Paßwörter. Merve: Berlin 2002.
- Bibel. Universität Innsbruck online: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/gen1.html> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2018].
- Binet Laurent: Die siebte Sprachfunktion. Rohwohlt: Reinbek bei Hamburg 2017.
- Bogner Peter (Hg.): Me, Myself & Them. Künstlerhaus: Wien 2012.
- Brüderlin Martin: Der Rahmen will Bild werden. Das Rahmen(Kunst) Werk des 20. Jahrhunderts in: Mendgen Eva (ed.): In perfect Harmony. Bild + Rahmen 1850–1920. Van Gogh Museum Amsterdam/Kunstform Wien 1995.
- Canetti Elias: Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere. Carl Hanser: München 1974.
- Cardinal Roger in: Navratil Leo (Hg.): Alexanders poetische Texte. DTV: München 1977.
- Deewan Natalie: Lucida Console. Natalie Deewan: Wien 2009/2014.
- Deleuze Gilles: Abécédaire. DVD Deutsche Ausgabe (CD 2 von 3). absolut MEDIEN: Fridolfing 2009.
- Deleuze Gilles: Woran erkennt man den Strukturalismus? Merve: Berlin 1992.

- Deleuze Gilles, Guattari Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1976.
- Dencker Klaus Peter: Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart. DeGruyter: Berlin/New York 2011.
- Derrida Jaques: Die Wahrheit in der Malerei. Passagen: Wien 1992.
- Dusel Andrea Maria: Die Maschekseite - Etymologisch. online: [www.maschek.org/maschek-etymologisch](http://www.maschek.org/maschek-etymologisch) [zuletzt aufgerufen am 2.9.2018].
- Eco Umberto: Das offene Kunstwerk. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1973.
- Faust Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus zur Gegenwart. DuMont Buchverlag: Köln 1987.
- Fehlemann Sabine (Hg.): Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute. Von der Heydt-Museum: Wuppertal 1991.
- Fietzek Gerti, Stemmrich Gregor (Hg): Gefragt und Gesagt. Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968–2003. Hantje Cantz: Ostfildern-Ruit 2004.
- Gappmayr Heinz: Opus – Heinz Gappmayr: Gesamtverzeichnis der visuellen und theoretischen Texte; 1961–1990. Dorothea-van-der-Koelen: Mainz 1993.
- Glaserfeld Ernst von: Zwischen den Sprachen. Eine persönliche Geschichte des Radikalen Konstruktivismus. CD. Supposé: Köln 2005.
- Han Byung-Chul im Interview mit Niels Boeing und Andreas Lebert: „Tut mir leid, aber das sind Tatsachen“. ZEIT online: <http://www.zeit.de/zeit-wissen/2014/05/byung-chul-han-philosophie-neoliberalismus> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2018].
- Hapkemeyer Andreas: Language in Art. Sprachliche Strukturen in der Gegenwartskunst. Lindinger + Schmid: Regensburg 2004.
- Hapkemeyer Andreas: ... und das soll Dichtung sein. Untersuchungen zur ‚neuen Sprache‘ in Lyrik und Kunst seit den 1950er Jahren. Königshausen & Neumann: Würzburg 2012.
- Heissenbüttel Helmut: Über Literatur. Walter: Olten 1966.

- Hörner Fernand: Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie. Transcript: Bielefeld 2008.
- Houellebecq Michel: Karte und Gebiet. DuMont: Köln 2011.
- Jotzwiak Jörg: Meaning and Meaning-Making: An exploration into the importance of creative viewer response for art practice. Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London 2014.
- Kant Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1974.
- Kerouac Jack: Unterwegs. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1998.
- Kierkegaard Sören: Die Wiederholung. Die Krise. Syndikat Autoren- und Verlagsgesellschaft: Frankfurt am Main 1984.
- Körner H./Möseneder K. (Hg.): Rahmen. Zwischen innen und außen. Dietrich Reimer: Berlin 2010.
- Kotte Wouter, Mildner Ursula (Hg.): Word & Image. Stadtmuseum Utrecht, Museum Hendendaagse Kunst: Ratingen 1987.
- Kroll Renate, Gramatzki Susanne und Karnatz Sebastian (Hg.): Wie Texte und Bilder zusammenfinden. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Dietrich Reimer: Berlin 2015.
- Matt Peter von: Wörterleuchten. Kleine Deutungen deutscher Gedichte. Carl Hanser: München 2009.
- Mayer-Kalkus Reinhard: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Akademie: Berlin 2001.
- Mischel Walter: Der Marshmallow-Test. Willensstärke, Belohnungsaufschub und die Entwicklung der Persönlichkeit. Siedler: München 2015.
- Mitchell W. J. T.: Bildtheorie. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2008.
- Mon Franz, Heissenbüttel Helmut: Antiantologie. Gedichte in deutscher Sprache nach der Zahl ihrer Wörter geordnet. Carl Hanser: München 1973.
- Morgenstern Christian: Werke und Briefe, Band III. Humoristische Lyrik. Urachhaus: Stuttgart 1990.
- Pohl Claudia in: Zeichen. Sprache. Bilder. Schrift in der Kunst seit 1960. Ausstellungskatalog: Städtische Galerie Karlsruhe 2013.
- Raatzsch Richard: Ludwig Wittgenstein zur Einführung. Junius: Hamburg 2008.



- Raunig Gerald, Wuggenig Ulf (Hg.): Kritik der Kreativität. Transversal texts: Wien 2016.
- Rasch Wolfdietrich (Hg.): Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jhd. Vittorio Klostermann: Frankfurt/Main 1970.
- Read Herbert: Bild und Idee. DuMont Schauberg: Köln 1961.
- Richter Daniel im Interview mit Stephan Hilpold: „Keine reichen Eltern, keine Ausbildung, keine Matura“. RONDO, Beilage zu Der Standard, 2.2.2017.
- Rosa Hartmut: Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Suhrkamp: Berlin 2017.
- Rühm Gerhard: Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze. Matthes & Seitz: Berlin 2008.
- Sargnagel Stefanie: Statusmeldungen. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 2017.
- Sartre Jean-Paul: Was ist Literatur? Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1981.
- Schmatz Ferdinand: aufSÄTZE! Essays zur Poetik, Literatur und Kunst. De Gruyter: Berlin/Boston 2016.
- Schmatz Ferdinand: SPRACHE MACHT GEWALT. Stich-Wörter zu einem Fragment des Gemeinen. Sonderzahl: Wien 1994.
- Schrott Raul, Jacobs Arthur: Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeit konstruieren. Carl Hanser: München 2011.
- Schrott Raul im Interview mit Ruth Renée Reif: „Der Blick in zeitliche Tiefen“. Der Standard ALBUM: 8.10.2016.
- Seethaler Robert: Der Trafikant. Kein & Aber: Zürich – Berlin 2012.
- Sippel Philip, Jaccard Rémi: Das Wort. Reader zur Ausstellung im Museum Strauhof: Zürich 2018.
- Steinfest Heinrich: Randzeichnungen. Nebenwege des Schreibens. Deutsche Schillergesellschaft: Marbach am Neckar 2010.
- Ströbel Katrin: Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst. Transcript: Bielefeld 2013.
- Terkessidis Mark: Vertretung, Darstellung, Vorstellung. Der Kampf der MigrantInnen um Repräsentation. 10 2000. <http://eipcp.net/transversal/0101/terkessidis/de> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2018]

Turrini Peter: Die Eröffnung. Monologe. Suhrkamp: Frankfurt am  
Main 2006.

Watzlawick Paul: Vom Schlechten des Guten oder Hekates Lösungen.  
Piper: München 1997.

Wiesing Lambert: Luxus. Suhrkamp: Berlin 2015.

Wiesing Lambert: Phänomene im Bild. Wilhelm Fink: München  
2000.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Handschrift Ernst von Glasersfeld. Scan aus CD: Ernst von Glasersfeld: Zwischen den Sprachen. Eine persönliche Geschichte des Radikalen Konstruktivismus. Supposé: Köln 2005.
- Abb. 2 Brottrager, Sprachbild o. T. (aber sprich nur ein word), 2018.
- Abb. 3 Brottrager, Relation relativ, 2017.
- Abb. 4 Gerhard Rühm, Dich, 1975. Scan (S. 123) aus: Brugger, Ingrid, Eipeldauer, Heike (Hg): Gerhard Rühm. Katalog zur Ausstellung im Bank Austria Kunstforum. Hantje Cantz: Berlin 2017.
- Abb. 5 Brottrager, Sprachbild o. T. (Wie heißt ein Land), 2015.
- Abb. 6 Brottrager, Alphütte, Ort von Jasmine Blötzer, 2016.
- Abb. 7 Brottrager, Zitat, 2015.
- Abb. 8 Brottrager, Mitschrift, 2016.
- Abb. 9 Jenny Holzer, Protect me from what I want, 1985, online: <https://theartstack.com/artist/jenny-holzer/protect-me-from-want-1> [zuletzt aufgerufen am 2.9.2018].
- Abb. 10 Eric Andersen, Das ist ein Wort (Ausschnitt), 2018. Scan aus: Sippel Philip, Jaccard Rémi: Das Wort. Reader zur Ausstellung im Museum Strauhof: Zürich 2018.
- Abb. 11 Lawrence Weiner, Kunst ohne Raum (Ausschnitt), 1969. Scan aus: Fietzek Gerti, Stemmrich Gregor (Hg): Gefragt und Gesagt. Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968–2003. Hantje Cantz: Ostfildern-Ruit 2004.
- Abb. 12 Brottrager, Allmende, 2013.
- Abb. 13 Brottrager, Schema, 2018.
- Abb. 14 Natalie Deewan, Coded Quotes (Ausschnitt, Zeichen für den Buchstaben R), 2016.
- Abb. 14 Brottrager, Zufallsküche, 2018.

## Eröffnung

Erster Eindruck

Oa Biagamoasta

zwoa Biagamoasta

drei Biagamoasta

noa Biagamoasta

vier Biagamoasta

fünf Biagamoasta

a Biagamoastarin

noa Biagamoasta

ocht Biagamoasta

noa Biagamoasta

noa Biagamoasta

und a

Launddogsobgeordneta

*Erster Eindruck*, Andrea Stift-Laube, unveröffentlicht

MON  
TAG  
E

das  
letzte  
Wort

es gibt  
keine  
Regeln  
aber bre-  
chen Sie  
sie nicht

ich  
liebe es  
mündlich  
zu prüfen

M. Matzer



das

Her-  
kömm-  
liche

kommt  
her

# VORSTELLUNG

den Sack zumachen

die Katze rauslassen

ALLES  
ANDERE  
IST EINE  
AUSREDE

Seiltanz  
zwischen

Begriff und  
Perzept,

Konzept und  
Sinnlichkeit

[Synästhetisch  
gesprochen  
würde ich schon  
sagen, dass für  
mich die Buch-  
stabenkombi-  
nation Z-W-I-  
E-B-E-L die  
hellen Farben  
einer  
aufgeschnitte-  
nen Zwiebel  
mitsamt ihrer  
Schale haben.]

Rezeptionistin  
vs .  
Rezipientin

VORSTELLUNG – AUSSTELLUNG  
ZUSTELLUNG  
NACHSTELLUNG  
BESTELLUNG  
VERSTELLUNG  
STALLUNGEN



dann rahm  
ich ihm sein  
Milka-Papierl  
ein

es ist  
beim  
Machen  
so  
geworden

vergessen Sie das  
Wort Schönheit,  
vergessen Sie das  
Wort Kreativität

Franz Mon

Eines Abends, etwa zwei Wochen nach Beginn der Lehrveranstaltungen, schaute Jim auf einen Spontanbesuch bei Ferguson und Howard in der Brown Hall vorbei, und als Howard die Liste der Tennispaarungen hervorholte, die sie bisher zusammengestellt hatten, und Jim einige der dazugehörigen Zeichnungen zeigte (auf der einen Seite des Netzes Claude Rains als eine Anhäufung von einzelnen Regentropfen, auf der anderen Muddy Waters bis zur Hüfte in einer trüben Brühe), lachte Jim so heftig, wie auch Ferguson und Howard hatten lachen müssen an dem Vormittag, als ihnen das Spiel eingefallen war, und so wie er sich gar nicht wieder einkriegen konnte, sagte das etwas Gutes aus über Jims Charakter, fand Ferguson, wie es auch etwas Gutes über Celias Charakter aussagte, dass sie die Initiationsprüfung bei Horn & Hardart bestanden hatte, denn in beiden Fällen hatte die Reaktion gezeigt, dass die betreffende Person ein Bruder oder eine Schwester im Geiste war, jemand, der die gleichen absurden Gegenüberstellungen und unberechenbaren Paarungen von Gleich und Ungleich zu schätzen wusste wie Ferguson, denn die traurige Wahrheit war, dass nicht alle von Horn und Hardart oder der poetischen Erhabenheit automatisierter Münze-in-den-Schlitz-Küche bezaubert waren, und nicht jeder lachte oder lächelte auch nur über die Tennismatche, wie Ferguson bei Noyes und Krantzenberger feststellen musste, die jeweils mit ratlosem Gesicht die Zeichnungen studiert und die komische Absicht nicht begriffen hatten, sichtlich nicht in der Lage, das skurrile Sowohl-als-auch zu erfassen, das sich einstellte, wenn eine Dingbeziehung zugleich als Name fungierte, und einen unerwartet ins Reich puren Frohsinns verschlagen konnte, wenn man zwei dieser Ding-Namen einander gegenüberstellte, nein, dieses Projekt war bei ihren nüchtern und geradeaus denkenden Wohngenossen glatt durchgefallen, wohingegen Jim fast platzte vor Vergnügen, sich den Bauch hielt und erklärte, so habe er *seit Jahren nicht mehr gelacht*, und wieder einmal sah Ferguson sich der alten Schlagen-oder-Küssen-Problematik gegenüber, die offenbar nicht aufzulösen war, denn das *Was* konnte für sich nur sprechen, indem es einfach es selbst war, und somit notwendig in der Abhängigkeit des *Wer*, und unter der Maßgabe, dass es immer nur ein *Was* gab, aber viele *Wers*, hatten die *Wers* zwangsläufig das letzte Wort, selbst wenn ihre Urteile falsch waren, nicht nur in Bezug auf Wesentliches wie Bücher und die Gestaltung achtziggeschossiger Gebäude, sondern auch auf Kleinigkeiten wie einer hingeworfenen Liste von harmlosen, albernen Witzen.

aus: Paul Auster: 4321. Rowohlt: Reinbeck bei Hamburg 2018.

Die Spitze des  
Eisberges ist, mit  
Schrauben und  
Bohrern einen Text  
umzustellen.

Natalie Deewan

grombrins rudolf