

THOMAS BERNHARD IM QUADRAT

oder

Zur ›Übersetzung‹ und ›Entschlüsselung‹ von Text und Bild

Es ist kein Geheimnis mehr: Die Codierung und Decodierung sind zu alltäglichen Vorgängen avanciert. Waren sie einst mit abenteuerlichen Geschichten, Spionage und der Dechiffrierung von Nachrichten, sowie der dafür notwendigen Konstruktion und dem Gebrauch spezieller Maschinen (wie die *Enigma* während des Zweiten Weltkriegs) unter Zuhilfenahme elaborierter Mathematik verbunden, so ereignen sie sich heutzutage – wenigstens oberflächlich – ohne Geheimniskrämerei in Wirtschaft und Verwaltung, forciert durch die Computerisierung und Digitalisierung im 20. Jahrhundert. Wenn De-/Codierungen geschehen, so zirkulieren Codes. Sichtbar sind weniger die sogenannten Schlüssel, als vielmehr die ubiquitären grafischen Muster, die als Resultate einer Codierung digitale Daten repräsentieren. Man begegnet ihnen als Bar- bzw. Strichcode, QR-Code (*Quick-Response*) oder Aztec-Code im Zusammenhang mit Waren, Dienstleistungen oder Werbung. Beim Aztec-Code (z.B. für Bahntickets) handelt es sich um quadratische Felder, deren Kästchen in Rasterordnung nach einem vorgegebenen Verfahren leer bleiben oder gefüllt werden, so dass die sich einstellenden Muster mit einem Scanner erfasst werden und so als ein Interface und Umschlagplatz für Daten dienen können.

Mit einer solchen Aztec-Codierung arbeitete der Künstler Josef Linschinger in seiner jüngsten Werkreihe *Thomas Bernhard Codiert*. Im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit den Schriften von Thomas Bernhard überführte er sechzig Werktitel in einfarbige grafische Aztec-Codes und setzte derart Literatur und bildende Kunst in Beziehung. Präsentiert werden die Paare formatfüllend und in wechselnder Abfolge. Die gesamte Sequenz ist einem Farbverlauf unterworfen und wirkt wegen den sich veränderten Kästchen-Konfigurationen wie ein digital-dynamisches Bild (Animated-GIF). Beides aktiviert das Medium Buch. Josef Linschinger knüpft an seine Werkserie *Thomas Bernhard Konkret* (2001) an, in welcher er mit ähnlicher Vorgehensweise Werktitel des Literaten in Barcodes (Code-39 Full ASCII) übersetzte.

Es zeichnete sich bereits ab, auf das Feld der Kunst geholt, verweisen Linschingers Aztec-Codes auf die Kulturgeschichte der Codierung und ihre sozioökonomischen Aspekte. Die grafischen Codes sind geradezu Signa einer elektronischen, digitalen, bargeldlosen, globalen, abstrakten, technisierten Wirtschaft und von Optimierungszwängen und Sicherheitsbedürfnissen geleiteten Gesellschaften. Mit ihnen sind Fragen des Urheberrechts im Digitalen verbunden – wovon auch die Literatur betroffen ist. Als die japanische Firma Denso Wave 1994 den QR-Code entwickelte, stellte sie ihn lizenz- und kostenfrei zur Verfügung und machte das Verschlüsselungsverfahren öffentlich. Gleichmaßen ist der 1995 von der amerikanischen Firma Welch Allyn ersonnene Aztec-Code frei verfügbar. Der Gebrauch eines Aztec-Code-Algorithmus in der Kunst – als Aneignung eines geistig fremd-entwickelten Verfahrens eine Art immaterielles Ready-Made – wirft nicht zuletzt die Frage nach der Autorschaft auf.

Darüber hinaus verweisen die Aztec-Codes auf die Medien(technik)geschichte der Codierung und ihre mathematisch-informatorischen Aspekte. In der Mathematik versteht man unter einer Codierung einen Vorgang der Zuordnung von Symbolen: Jedem Element einer Menge an Zeichen (z.B. eines Alphabets) wird genau sein Element einer anderen, häufig derselben Menge an Zeichen zugeordnet. (Man spricht von einer bijektiven Abbildung, die umkehrbar eineindeutig sein muss.) Schon Cäsar wird die Methode zugeschrieben, er habe jeden Buchstaben einer geheimen Botschaft (Klartext) in seinen Nachbarbuchstaben umschreiben lassen, um derart den Text in eine Geheimschrift zu verschlüsseln (codierter Text). Ihre Vorschrift ist der Schlüssel bzw. Code. Dass sogar mit einem öffentlich bekannten Schlüssel (*public key*) verschlüsselt werden konnte, war eine große Errungenschaft der Mathematik in den 1970er Jahren. Neben der Geheimhaltung bzw. Datensicherheit machten es im Speziellen technische Medien erforderlich, Nachrichten – wie Töne und gesprochene Sprache bei der Telegraphie ab den 1830er Jahren mit einem Morse-Code – in geeignete, z.B. elektrische bzw. digitale Daten zu transformieren, um diese überhaupt und robust gegenüber Störungen (über Distanzen) übertragen zu können. Nun erschöpft sich Linschingers Werkserie nicht in einer Reminiszenz an die Codierung und ihre Kulturgeschichte.

Im Gegenteil: Der Künstler ist am generativen Potential der Codierung und ihrer (Digital-)Ästhetik interessiert. So ist die Phänomenalität der Muster durch den Text determiniert, für den Künstler jedoch nicht absehbar. Ihre Farbigkeit, scharfen Kanten und Kontraste evozieren eine »Signalwirkung« (Bernhard Judex), die wie Daniel Burens Streifenmuster die Aufmerksamkeit einfordert, aber mangels Sinn rasch enttäuscht. Linschingers Muster wirken wie Bilder. Nicht bloß weil sie rechteckig, berandet, flächig und farbig sind. Gerade durch die Gegenüberstellung mit Bernhards Textauszügen wird die Auffassung bestärkt, dass es sich bei den zugehörigen grafischen Aztec-Codes, um eine Art »Gegenstück«, nämlich Bilder handelt. Und Künstler setzen ihre Themen in Bilder um. Tatsächlich existieren seit den Anfängen der konkreten Kunst – zu der Linschingers Schaffen gezählt wird – kollektive Seherfahrungen solch gerasterter Bilder: Man denke an Theo van Doesburg, Piet Mondrian oder Max Bill. In den 1960er Jahren tritt das Raster prominent in der Minimal Art und in der Seriellen Kunst auf.

War mit dem Raster als Motiv in der Moderne u.a. der »Ausstieg aus dem Bild« verknüpft, so diente das »Raster als Kulturtechnik« (Bernhard Siegert) bzw. als Methode im Besonderen in der Kunstgeschichte wie bei Dürer und Alberti (*velum*) der Übertragung bzw. Konstruktion von Bildern. Streng genommen ist in den Aztec-Codes das Raster gar nicht faktisch vorhanden, sondern wird durch die rastergemäße Anordnung der Kästchen beim Betrachten hergestellt. Und es fällt ein weiterer Effekt des Gestaltsehens ins Auge: Gleichfarbige und benachbarte Kästchen werden zu Einheiten zusammengefasst und auf diese Weise als Wege oder wie in Texten als Gießbäche wahrgenommen. Figur und Grund oszillieren. Solche betrachter- und kontextorientierten Umstände der Kunstrezeption berücksichtigend, fragt die heutige Bildtheorie nicht mehr »Was ist ein Bild?«, sondern »Wann ist ein Bild?« und damit nach konstitutiven Bestimmungsgrößen von Bildhaftigkeit.

Es wird deutlich: Josef Linschingers Werkserie lädt dazu ein, Text und Bild sowie ihr Verhältnis (unter den Bedingungen des Digitalen) medientheoretisch zu reflektieren. Diesbezüglich werden wie in früheren Werken (z.B. *TextBild*) und Serien (z.B. *Poesie der Vokale*) gängige Vorstellungen wie die Text-Bild-Dichotomie

zur Disposition gestellt. Insofern darf Linschingers Werkserie *Thomas Bernhard Codiert* weniger als konkrete, denn vielmehr als konzeptuelle Kunst gelten.

Die Aztec-Codes sind informationstechnisch betrachtet digitale Bilder und deshalb maschinell rechenbar, dynamisch und tendenziell flüchtig. In gewisser Hinsicht handelt es sich um auto-operative Bilder. Sie sind aber keine Bilder, wenn man darunter dauerhafte mimetisch-illusionistische Darstellungen, also Darstellungen, die bildhafte Vorstellungen evozieren, versteht. Abgebildet wird nicht im traditionellen, sondern – wie erwähnt – im mathematischen Sinne. Derart rührt die Werkserie an den Topoi der Linearität des Textes und der Flächigkeit des Bildes. Der Aztec-Code ist dem Text nahe. Als digitales Bild führt er ein Doppelleben: Tritt es uns auf Oberflächen bildhaft entgegen, so besteht es im Untergrund – wie Text – aus einer Abfolge von diskreten und quantifizierten Daten. (Entsprechend werden in diesem Buch die Aztec-Codes auf der Vorderseite und die zugehörigen Werktitel auf der Rückseite eines Blattes und nicht auf einer Doppelseite wiedergegeben.) Erst bei ihrer Interpretation und Aufführung, gestützt durch Metadaten in den Dateien (*Header*), generieren die Daten zum flächigen Phänomen. Claus Pias wies darauf hin: Das digitale Bild in einem substantziellen Sinne gibt es nicht. Die wiedergegebenen Werktitel von Bernhard wiederum sind in die Nähe des Bildes gerückt. Wenn wenig Text großzügig freigestellt dargestellt wird, so exponiert dies seine *Spielfläche* und demonstriert, wie Martin Seel erklärte, dass sich geschriebener oder gedruckter Text stets in der Fläche aufspannt – dies betont seine Schriftbildlichkeit. Schließlich können literarische Texte auch mentale Bilder evozieren. Derlei Verwandtschaften zwischen Text und Bild zeigte nicht zuletzt Linschingers Künstlerfreund Heinz Gappmayr mit seinen Werken. In der Wissenschaft wurden weitere Argumente gegen die Linearität des Textes vorgebracht: Als Leser kann man nicht nur im Text vor- und zurückgehen, sondern auch gewünschte Stellen direkt ansteuern. Zudem finden auf inhaltlicher Ebene Verweise statt. Mit dem Aufkommen von digitalem Hypertext und seiner netzartigen Struktur wurden ohnehin viele althergebrachte Eigenschaften obsolet.

Man kann spekulieren, dass die Raster-Ästhetik der Aztec-Codes bei Linschinger auch eine Anspielung auf das Denken von Marshall McLuhan ist, trat er doch für

eine »Mosaik-Methode« ein. Er sprach sich für eine offen gehaltene »Erforschung« in den Wissenschaften und gegen eine bloße »Klassifikation« von Phänomenen, sowie eine dem Zeitalter des Buches geschuldete lineare Argumentationsweise aus. Deshalb verfasste er assoziative, asystematische und anekdotische Texte.

Wenn Josef Linschingers Textzitate und ihre Aztec-Codes in diesem Buch formale Differenzen aufweisen, so lässt dies nach inhaltlichen Gemeinsamkeiten fragen. Denn sie stehen zweifelsohne über ihren Entstehungsprozess in einem Bezugsverhältnis. Ihr Bindeglied ist »Information« als eine spezielle Konfiguration von Entscheidungen, der Gehalt einer Nachricht, die bei der Überführung eines Textes in seinen Aztec-Code »durchgeschleust« wird. Im Aztec-Code ist die Information sogar redundant, also mehrfach enthalten. Dies soll die Übermittlung bei Störungen – eine Ausgangsfrage der Informationstheorie von Claude Shannon und Warren Weaver – gewährleisten und steigert die Wahrscheinlichkeit der korrekten Lesbarkeit. Gerade das Spannungsverhältnis von sichtbaren Differenzen der Medien und Identität der Information macht sehr augenscheinlich auf die Effekte medialer Transformationen aufmerksam. Es gibt keine unveränderte Übermittlung. Medien wirken nicht neutral, sondern spezifisch. Sie hinterlassen bei ihrer Tätigkeit unwillentlich eine »Spur« (Sybille Krämer). Bleibt die Information auch gleich, so verändert sich der Sinn. So sind die mehrfach vorhandenen Anteile in den Aztec-Codes in gewisser Hinsicht überflüssig, aber aus ästhetischer Sicht reizvoll und damit notwendig. Diesbezüglich erinnert Linschingers Werkserie an Vorgänge in der Kunst der 1960er Jahre und die Informationsästhetik, in welcher u.a. Max Bense, Abraham Moles und Herbert W. Franke über den Informationsgehalt von Kunstwerken und seine Relevanz für ihre ästhetische Qualität nachgedacht hatten. Ursprünglich in der Informationstheorie als statistische Größe bzw. als ein quantitativer Begriff gedacht, generierte Information zu einem qualitativen Kriterium, nämlich für den ästhetischen Gehalt eines Kunstwerkes. Dies schürte die Vorstellung, um nicht zu sagen den Traum von eindeutig identifizierbarem Sinn in künstlerischen Werken.

Vor dieser Folie können das De-/Codieren, De-/Chiffrieren, sowie Schreiben/Lesen von Aztec-Codes zur Literatur in Bezug gesetzt werden. Sie erweisen sich

als Metaphern für den Umgang mit Literatur. Als Fragmente sind die Bernhard-Textauszüge sinnentstellt bzw. assoziative Anspielungen. Sie stellen die Fragen nach der Grenze von »Text« und seiner adäquaten Interpretation. Um die Inhalte aufschließen zu können, muss dafür im Zuge der Hermeneutik ein geeigneter »Schlüssel« gefunden werden. Adorno sprach einst vom »Rätselcharakter« der Kunst. Es war Roland Barthes, der die Sinngenese allein dem Leser zuschrieb als er den *Tod des Autors* ausrief. Aztec-Codes können mit einem elektronischen Scanner »gelesen« werden, sie sind maschinenlesbar. Dies gilt gleichsam für Linschingers Aztec-Codes: Ihre Betrachter können die Kunstwerke unter Zuhilfenahme eines technischen Gerätes – beispielsweise mit einer Aztec-Code-App auf dem Smartphone – scannen und derart »entschlüsseln«, also in Werktitel decodieren.

Die Gegenüberstellung von Werktiteln und Aztec-Codes in diesem Buch lädt zu einer solchen Überprüfung geradezu ein. Es sei angemerkt, mit solcherlei interaktiven Kunstwerken eröffnen sich neue Möglichkeiten der Arbeit mit Mobilien Medien in der Kunstvermittlung: Nicht mehr nur können Informationen über das Kunstwerk via Aztec-Code abgerufen werden, vielmehr kann der Übersetzungsprozess selbst, ein Teil der Werkgenese, durchgeführt und derart nachvollzogen werden. Dieser Entschlüsselungsprozess kann auch maschinell und in einem Kreislauf (*loop*) gedacht und beispielsweise mit einem Scanner-Drucker-System realisiert werden: Der Text wird in seinen Aztec-Code überführt und wieder anders herum – *ad infinitum*. Dies führt auf Diskrepanzen zwischen Mensch und Maschine. Diesbezüglich lässt sich ein paradoxes Verhältnis ausmachen: Während die Maschine in der Lage ist beide Darstellungen zu erfassen und die Umcodierungen in beide Richtungen vorzunehmen, dabei aber keinen Sinn erfährt, kann der Mensch (wenigstens nicht ad hoc) umcodieren, erlangt aber Sinn. Nicht zu vergessen, Menschen gelingt die Berücksichtigung des Kontextwechsels: Aztec-Codes in der Kunst. Noch einmal unterscheiden sich Mensch und Maschine: Für den Menschen dienen Medien nicht allein als Speicher, sondern als ein Mittel zur Evokation von und Auseinandersetzung mit Erinnerungen, die wiederum Modifikationen durch das Vergessen oder Umbewertungen unterliegen – ein Anliegen des Schriftstellers Thomas Bernhard.

Michael Rottmann