



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Horizon Field“. Land Art als Anstoß für einen
öffentlichen Diskurs. Eine Analyse des medialen
Diskurses“

Verfasserin

Christiane Renard

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 328

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Allgem./ Angew. Sprachwissenschaft

Betreuer:

Prof. Dr. Martin Reisigl

Für meinen Fokus

Inhaltsverzeichnis:

Danksagung.....	5
1. Einleitung.....	6
<i>1. Theoretische Grundlagen</i>	<i>7</i>
2. Diskurs und Kunst	7
2.1. Der Diskursbegriff	8
2.2. Kunst und Diskurse	9
2.3. Kunst und Ästhetik	10
2.4. Land Art und Conceptual Art	11
3. Mediale Diskursstrategien	12
3.1. Massenmediale Diskursfunktionen.....	12
3.2. Praktiken öffentlicher Konfliktaustragung	14
3.2.1. Leserbriefe und Kommentare	15
3.2.2. Die funktionale Stellung der Vorarlberger Nachrichten als regionales Massenmedium	16
4. Bewusstseinsaspekte als multimodale Theorien einer funktional- semiotischen Betrachtung von Kunst und Sprache.....	17
4.1. Semiotische Theorien	17
4.1.1. Soziosemiotik	18
4.1.2. Peircesche Semiotik	20
4.2. Semiotische Bewusstseins Ebenen in Kunst und Sprache	26

4.2.1 Ikon – Repräsentation – Grammatik	26
4.2.2. Index – Interaktion - Perspektive	27
4.2.3. Symbol – Perzeption – Interpretation	29
II. Methoden	30
5. Methodologie	30
5.1. Die Wiener Kritische Diskursanalyse	31
5.1.1. Diskurskonzept und Begriff der Kritik	31
5.1.2. Diskursstrategien	32
5.2. Multimodale soziosemiotische Diskursanalyse	35
5.2.1. Ideationale/Repräsentationelle Metafunktion	36
5.2.2. Interpersonale/Interaktive Metafunktion:	40
5.2.3. Textuelle/Kompositionelle Metafunktion:	42
5.3. Argumentationstheorie	43
5.3.1. Argumentieren	43
5.3.2. Argumentationsschemata	44
6. Der Untersuchungsgegenstand	47
6.1. Der Künstler	47
6.2. Das Kunstwerk „Horizon Field“	50
6.2.1. Projektskizze	50
6.2.2. Projektverlauf	53
6.3. Aufbereitung des Datenmaterials	54
6.4. Analyseaufbau und Fragestellungen	54

III. Analyse	56
7. Das Interview zu Horizon Field mit Antony Gormley.....	56
7.1. Analyse der repräsentationellen Metafunktion	56
7.2. Analyse der interpersonalen Metafunktion	59
7.3. Analyse der textuellen/ kompositionellen Metafunktion	60
8. Die Leserbriefe und Kommentare in den VN zu Horizon Field	61
8.1. Kontext und Struktur der Leserbriefe und Kommentare	61
8.2. Argumentationsanalyse der Leserbriefe und Kommentare	62
9. Vergleich und Zusammenfassung	67
Bibliographie	71
Abbildungsverzeichnis	76
Anhang	77
Interview mit Antony Gormley	77
Leserbriefe und Kommentare	82
Abstract	89
Curriculum Vitae	91

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer Prof. Dr. Martin Reisigl, der mich durch seine Geduld und durch seine wertschätzende Betreuung dieser Arbeit ermutigte, das Studium abzuschließen.

Meinen Dank aussprechen möchte ich ebenfalls den Lehrenden des Linguistik - und Germanistikinstituts der Universität Wien, die mein Linguistikstudium so professionell, polythematisch und spannend gestalteten und mich stets bei der nebenberuflichen Ausübung dieses Studiums respektierten und unterstützten. Danken möchte ich auch dem Künstler Antony Gormley, der mir die Idee des Diplomarbeitsthemas lieferte und Artur Vonblon, der mir Antony vorstellte und „Horizon Field“ zeigte.

Bedanken möchte ich mich bei meinen FreundInnen Beatrix Mallinger, Daniel Benedek und Markus Laurenz und bei meinem Boxtrainer Henry Lewis, der mich das Durchhalten und Aufstehen lehrte.

Ein besonderer Dank geht an Hannes Eehalt. Ohne Dich, lieber Hannes, wären mir die Fertigstellung dieser Arbeit und vieles mehr nicht gelungen.

1. Einleitung

Der Begriff des Naturschönen rührt an eine Wunde, und wenig fehlt, dass man sie mit der Gewalt zusammendenkt, die das Kunstwerk, reines Artefakt, dem Naturwüchsigen schlägt. Ganz und gar von Menschen gemacht, steht es seinem Anschein nach nicht Gemachten, der Natur, gegenüber. Als pure Antithese aber sind beide aufeinander verwiesen: Natur auf Erfahrung einer vermittelten, gegenständlichen Welt, das Kunstwerk auf Natur, den vermittelten Statthalter von Unmittelbarkeit. Darum ist die Besinnung über das Naturschöne der Kunsttheorie unabdingbar. (Adorno 2012: 98)

Kunst in der Natur, öffentlich zugänglich, schafft Räume der Präsentation, der Wahrnehmung und der Interaktion. In dieser Arbeit möchte ich diskursanalytisch am Beispiel des Kunstprojekts „Horizon Field“ des britischen Künstlers Antony Gormley prüfen, wie diese Räume von Antony Gormley und einigen Rezipienten seiner Kunst verschieden kritisch perzipiert werden. Der Künstler beabsichtigt mit seinem Projekt, in dem er 100 eiserne Abgüsse seines Körpers in die Vorarlberger Berglandschaft stellen ließ, die Wahrnehmung und das Bewusstsein der Menschen für die Natur selbst und speziell für die intrakulturelle Reflexion des Menschen in der Natur zu wecken. Er stellt mit seinem Werk existentielle Fragen und versucht durch die Radikalität der modernen Kunst die Perspektive von dem Kunstwerk ausgehend, durch dessen beabsichtigte Abschaffung *in effigie* (Duden: *bildlich*), auf die reflektive Interaktion der Menschen in der Natur zu lenken.

Diese linguistische, diskursanalytische Arbeit bedient sich in ihrem Analyseteil multimodaler soziosemiotischer- und argumentationstheoretischer Analysemethoden. Einerseits sollen anhand der Texte die zu Antony Gormleys Werksinterpretationen anfangs verfasst wurden, seine Repräsentationsaspekte durch diese multimodalen Theorien analysiert werden und andererseits werden Leserbriefreaktionen und persönliche Kommentare der RezipientInnen dieses Projekts durch das regionale Medium, die Vorarlberger Nachrichten, linguistisch unter die Lupe genommen.

Die vielen RezipientInnenreaktionen entstanden vor allem durch die Diskussion um den Verbleib des Kunstwerks, kurz vor Ablauf der geplanten Projektzeit. Motiviert durch die Meinungsverschiedenheiten und diversen Argumentationen, begann Antony Gormleys Kunst für mich zu einem Werk zu werden, das nicht nur Menschen zu Interaktion zwischen Gesellschaft und Kultur auffordert, sondern auch anregt, sprachliche Interaktionen,

ausgelöst durch extramuseale, bildhauerische Konzeptkunst oder Land Art, zu analysieren und zwischen Kunst und Sprache zu vermitteln.

In Kapitel 2 sollen die Positionen von Diskurs und Kunst erläutert werden. Der Diskursbegriff und die Beziehung zwischen Kunst und Diskurs wird in diesem Abschnitt weiters um die Themen Kunst und Ästhetik erweitert. Später werden speziell kurz noch die Konzepte der Land Art und der Conceptual Art erklärt.

In Kapitel 3 möchte ich auf die medialen Diskursstrategien eingehen, um Praktiken der öffentlichen Konfliktaustragungen zu skizzieren und massenmediale Diskursfunktionen darzustellen.

Kapitel 4 nimmt Bezug auf die semiotischen Theorien und erklärt den Zugang der empirischen Analysemethoden über die semiotischen Bewusstseinssebenen der zwischen Kunst und Sprache hergestellt werden soll.

Die verwendeten Methoden setzen sich aus der Wiener Kritischen Diskursanalyse, der multimodalen, soziosemiotischen Diskursanalyse und der Argumentationstheorie zusammen.

Der Untersuchungsgegenstand ist der Diskurs um das Kunstprojekt Horizon Field des Künstlers Antony Gormley. Das im Anhang transkribierte Interview mit Gormley wird im empirischen Teil dieser Arbeit analysiert, ebenso wie die RezipientInnenargumente der Leserbriefe und Kommentare.

Kapitel 9 schließlich vergleicht die Aussagen Gormleys und die der RezipientInnen und gibt zusammenfassend einen Überblick über einen gesellschaftskulturellen Bezug zwischen Kunst und Sprache.

1. Theoretische Grundlagen

2. Diskurs und Kunst

In der vorliegenden Arbeit soll zuerst im Zusammenhang mit den verwendeten Theorien der Begriff *Diskurs* und in der Folge in Verbindung mit der Kunst geklärt werden, da „*Diskurs*“ mit seiner semantisch begrifflichen Unschärfe im polysemen Gebrauch in Wissenschaft und Alltagskommunikation ein sehr vielfältiges Bedeutungsspektrum annehmen kann.

2.1. Der Diskursbegriff

Unterschiedliche Wissenschaften wie etwa die Sozial- und Kulturwissenschaften nutzen *Diskurs* als Methode, Theorien oder Paradigmen. Der Wiener Ansatz der Kritischen Diskursanalyse, welcher in der Analyse in dieser Arbeit verwendet wird, erläutert unter *Diskurs* eine „kontextgebundene sprachliche oder sonstige semiotische Form sozialer Praxis“ (Reisigl 2011: 479), welche folglich die Merkmale konstituiert: (1) Themenbezogenheit, (2) Handlungs- und Praxisbezug, (3) Situierung in sozialen Handlungsfeldern, (4) soziale Wirklichkeit konstituierender und von sozialer Wirklichkeit konstituierter Charakter, (5) Problem- und Geltungsbezogenheit sowie Argumentativität und (6) Multiperspektivität (Reisigl 2011: 480). Verschiedene VertreterInnen der Diskursanalyse sollen an dieser Stelle mit ihren Interpretationen und Ausführungen über die Diskursanalyse genannt werden. Siegfried Jäger bezeichnet Diskurs als einen „Fluss von „sozialen Wissensvorräten“ (Jäger 1999: 136) der in „wie auch immer modifizierter Form weiterfließt“. Auch Ruth Wodak versteht darunter eine „artikulatorische Praxis“, „[...] die soziale Verhältnisse konstituiert und organisiert“ (Jäger 1993: 18). Diskurse stehen in einer Art dialektischem Verhältnis zu gesellschaftlicher Wirklichkeit, da sie nicht nur einen Spiegel dieser Wirklichkeit darstellen, sondern Materialität unter anderen Materialitäten sind (Jäger 1993: 166). Nach Jäger wird die Realität nach Maßgabe der Diskurse gestaltet, jedoch kann man aber keinesfalls eingrenzen, dass Diskurse mit Gesellschaft gleichgesetzt werden könnten, da sich auch die Wirklichkeit nicht auf Diskurse beschränkt (Jäger 1993: 169).

2.2. Kunst und Diskurse

Da diese vorliegende Arbeit Kunst als Makrothema *Kunst* und Diskurse in Beziehung setzt, muss hier eine pluralistische Konzeption der *Diskurse über Kunst* konstituiert werden, damit klar wird, dass hier kein eindeutiges Diskurskonstrukt als Diskurs über Kunst besteht. Das Thema Kunst kann und wird per se in vielen Bereichen und von vielen KünstlerInnen oder KunstkritikerInnen unterschiedlich betrachtet und behandelt. So soll auch hier gesagt sein, dass nicht nur die Grenzen innerhalb dieses Gebiets der *Kunst* sondern auch innerhalb der Diskurse fließend und vor allem auch von den unterschiedlichen Perspektiven der analysierenden Personen abhängig sind (Reisigl & Wodak 2009: 89).

In den nachfolgenden Kapiteln wird Kunst als das *Naturschöne* und Teil von Gesellschaft und Kultur exzerpiert und aus linguistischer Perspektive in Bezug auf die Wahrnehmung

und Perzeption dessen erklärt, auf welchen soziosemiotischen Feldern sich Kunst und Linguistik gegenseitig annähern. Wie der Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes (1936/37)* von dem deutschen Philosoph Martin Heidegger eine Wende in der Philosophie von der Moderne zur Postmoderne markierte, betrifft dies nicht nur die Philosophie oder die Kunst sondern jeden Bereich der Kultur der klar gemacht, dass es sich dabei um eine Wende weg vom Subjekt und hin zur *Sprache* handelt (Krieger 1997: 12f.). Heidegger will damit auch Grundlegendes erklären, wie etwa dass die Wahrheit nicht die Eigenschaft eines Subjekts sondern der Sprache ist. Ebenso wie er meint Niklas Luhmann (Krieger 1997: 12f.) weiterführend, dass die Gesellschaft nicht aus Menschen, sondern aus Kommunikationen besteht. Diesem Betrachtungsverlauf folgend, dass eine Wende zur Postmoderne als Wende zur Sprache zu betrachten sei, wäre eine postmoderne Kunsttheorie von der Theorie der Ästhetik als Theorie der Wahrnehmung über Ausdruck und Eindruck zu einer Theorie von Kunst als Kommunikation in Entwicklung geraten. Einige dieser Ansätze versuchen anhand von Kunst unter anderem die Theorieströmungen wie Semiotik und Sprachanalytik zusammenzubringen.

In meiner Arbeit geht es aufbauend auf diesen Theorieteil um das Zusammenführen und das Herausarbeiten der gemeinsamen Multiperspektiven und argumentativen, semiotischen Feldern auf den Ebenen der Repräsentation, Interaktion und Perzeption von Kunst, ausgelöst durch den diskursiven Effekt eines konkreten Kunstprojekts.

Diese sich unterscheidenden und einenden Argumentationen sollen praktisches Abbild und Beispiel des *semiotischen Konstruktivismus* sein, wie durch David J. Krieger später erklärt wird. Indem die autopoietischen Diskurspositionen des Künstlers Antony Gormley und der KunstrezipientInnen seines Kunstprojekts „*Horizon Field*“ dargestellt werden, soll in dem Analyseteil der Arbeit die Theorien über die inhärente Argumentativität und Multiperspektivität über die Debatte um dieses Projekt expliziert und manifestiert werden. Zum einen lassen sich die Diskurspositionen der KünstlerInnen allgemein bzw. die Diskursposition des Künstlers Antony Gormley von denen der RezipientInnen von Kunst im Allgemeinen bzw. der RezipientInnen von *Horizon Field* unterscheiden. Diese unterschiedlichen Positionen drücken in ihren Argumentationen grundsätzliche und auch gegensätzliche Geltungsansprüche in Natur, Kultur und Gesellschaft aus und bilden in der Theorie den Ausgangspunkt des empirischen Diskursanalyseteils in Bezug auf den Kontext um *Horizon Field*. Dieser ergibt sich aus dem Datenmaterial der Umfragen, der Leserbriefe, der Kommentare und der offenen Briefe, die zu dem Verbleib Kunstprojekts verfasst

wurden.

2.3. Kunst und Ästhetik

Eine Arbeit, die die Untersuchung und Analyse eines gesellschaftlichen Diskurses über ein Kunstprojekt zum Thema hat, muss sich geradzum zwangsläufig mit den Grundlagen der Rezeption von Kunst in der Gesellschaft beschäftigen, ja weiter noch mit Konzepten von Ästhetik und Schönheitsbegriffen im Allgemeinen, ebenso deren historischer Entwicklung. Diese sehr weite Feld muss aber im Rahmen dieser Arbeit notwendigerweise drastisch eingeschränkt werden, nämlich im Wesentlichen auf die Epoche der Moderne.

Das älteste und fundamentalste Konzept von Kunst und Ästhetik in der Neuzeit geht wohl auf den Königsberger Philosophen Immanuel Kant zurück, der 1790 in seiner „Kritik der Urteilskraft“ sehr viele der immer noch gültigen Diskussionspunkte aufwirft und definiert. Er legt den Begriff „Geschmack“ als Definitionskriterium des Wohlgefallens fest, der zur Konstatierung der Beschaffenheit „Schönheit“ führt (Liessmann 1998: 18).

Dieses Urteil ist zwar rein subjektiv, ist aber mit dem sozialen Bedürfnis nach Übereinstimmung und Bestätigung verbunden, wodurch ein Anspruch auf Allgemeingültigkeit und Verbindlichkeit verbunden ist:

„Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird.“ (Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, zitiert nach Liessmann 1998: 19).

Als mit dem Einsetzen der Moderne Kunst von der Abbildung der konkreten Wirklichkeit und klassischen, antik geprägten Idealvorstellungen welche mit den eben erwähnten ästhetischen Parametern erfassbar und abbildbar waren, nach und nach zu einem Medium des Ausbruchs aus allen diesen Konventionen und Traditionen geworden war, mussten natürlich neue Diskurse gefunden werden, auch um das nicht mit eilende Publikum mit den neuen Inhalten und Kommunikationsformen vertraut zu machen. Auch die Begriff der Progressivität und Avantgarde weisen auf den Anspruch der Kunst hin, der (zuerst aristokratisch und religiös, dann bürgerlich dominierten) Gesellschaft mindestens einen Schritt voraus zu sein. Walter Benjamin und Theodor W. Adorno haben in ihren Werken die Auflösung der Autorität des Künstlergenies und der Einzigartigkeit des Kunstwerkes, zumal unter den Bedingungen der technischen Reproduzierbarkeit (Benjamin) und Industrialisierung, die ja auch traditionellen Wertvorstellungen und Techniken des Kunsthandwerks den Garaus gemacht haben (Liessmann 1998: 19ff.).

Unter diesen Bedingungen und Gesichtspunkten wird die Übersicht und Analyse der Rezeption von Antony Gormleys Kunstwerk „Horizon Field“ in Kapitel 7 dieser Arbeit beleuchtet. Zuerst soll noch ein Abriss der Kunstrichtungen *Land Art* und *Conceptual Art* gegeben werden, zu der Antony Gormleys Werke von Kunstkritikern gezählt werden.

2.4. Land Art und Conceptual Art

Diese Kunstrichtung hat sich in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entwickelt, als Gegenreaktion auf andere aktuelle Strömungen der Moderne wie der Pop Art oder der Conceptual Art. Die Hauptanliegen der Land Art waren eine Abwendung von der urbanen Fixierung und Thematik insbesondere der modernen Kunst, Kritik am kommerziellen Waren- und Produktcharakter ihrer Resultate und ihre Abhängigkeit von Institutionen und Örtlichkeiten in ihrer Präsentation (Schneede 2001: 229).

Alles dies sind auch Anliegen für Antony Gormley, wie er in seinem Interview mit dem Kunsthaus Bregenz klarmacht, wenn er sagt:

„For me one of the sadnesses of our cultural experiences is that we expect of art to live in museums, I think this is a kind of dependency similar to a body in a hospital“ (Interview Antony Gormley: Anhang).

Als beispielhafte Projekte der Land Art werden häufig die Arbeiten von Walter de Maria, einem der frühesten und namhaftesten Proponenten dieser Kunstströmung, genannt, wie *Mile Long Drawing* (1968), zwei parallele kilometerlange Linien in der Mojave-Wüste von oder *The Lightning Field* (1977), eine Installation von hunderten Stahlmasten in New Mexico, die während Sommergewittern eine Unzahl von Blitzentladungen provozierten. Die Abgelegenheit der meisten Objekte wurde bewusst gewählt, einerseits aufgrund des Platzbedarfs dieser stets großangelegten Unterfangen, und andererseits um eine Dramatisierung und gesteigerte Bedeutsamkeit des Werks abseits des zivilisatorischen Komforts des herkömmlichen urbanen Kunstkonsums zu erreichen (Schneede 2001: 230f.).



Abb.1: *The Lightning Field* (1977) von Walter De Maria

3. Mediale Diskursstrategien

„Erst Kommunikation ermöglicht die Übertragung von Kultur, mithin die Kontinuität der Gesellschaft. Nur durch Kommunikation untereinander sind Menschen in der Lage, Gemeinsamkeiten zu stiften, Gruppen, Solidargemeinschaften und Gesellschaften zu bilden“ (Jonscher 1995: 13).

Dieses Kapitel soll Auskunft über mediale Konfliktaustragung, sowie einen groben Überblick über die Diskursstrategien der regionalen Massenmedien geben. In dieser Arbeit wird sich das Thema der Massenmedien rein auf die Strategien der Vorarlberger Nachrichten beziehen, da die Analyse in Kapitel 7 einzig Leserbriefe, offene Briefe und Kommentare aus den Printausgaben der Vorarlberger Nachrichten analysiert.

3.1. Massenmediale Diskursfunktionen

Im Sinne eines dynamischen Prozesses muss Kommunikation als wechselseitiges soziales Handeln zum Zweck einer Bedeutungsvermittlung mit einem gegenseitigen Verständigungsziel verstanden werden (Burkart 2002: 30ff.). Luhmann erläutert, dass die Kommunikationsabsicht bei sprachlicher Kommunikation nicht zu dementieren ist und so aus einem Wahrnehmungskontext die ablaufenden Prozesse gegeneinander abgegrenzt werden können (aus Luhmann 1984: 209f. in Hausendorf 1992: 106f.).

Ein zentraler Bestandteil dieses wechselseitigen Geschehens ist die Interaktion, da jegliches

kommunikatives Handeln eine Vermittlungsinstanz benötigt, die die Kommunikationswissenschaft mit dem Begriff *Medium* typisiert (Burkart 2002: 35). *Medien* werden aus publizistikwissenschaftlicher Sicht als „[...]komplexe institutionalisierte Systeme um organisierte Kommunikationskanäle von spezifischem Leistungsvermögen[...]“ bezeichnet (Burkart 2002: 44). Einerseits geht nun nach Luhmann der Ermöglichung der Interaktion ein komplexer Kommunikationsprozess innerhalb eines Wahrnehmungskontexts voraus, andererseits wird dies noch durch die Vermittlung diverser Kanäle innerhalb der Medien verkompliziert. Luhmann gibt an, dass alle Medien gemein haben, gesellschaftliche Kommunikationsprozesse zu initiieren, zu prägen und zu verändern (Luhmann 2004: 10). Im lokalen bzw. regionalen gesellschaftlichen System sollen möglichst viele SystemteilnehmerInnen erreicht werden, was durch die Funktion der Bedeutungsinhaltsvermittlung lokaler und regionaler Medien durch Herstellung einer lokalen Öffentlichkeit ermöglicht werden soll (Luhmann 2004: 10ff.).

Massenmedien leisten diesbezüglich einen nicht unerheblichen Beitrag zur Herstellung eines Kommunikationsprozesses im System der Öffentlichkeit. Josef Trappel definiert den Begriff der Massenmedien wie folgt:

„Massenmedien sind auf Dauer angelegte institutionalisierte Handlungszusammenhänge, die sich komplexer Kommunikationskanäle und –techniken bedienen und in großbetrieblich-industriellen Organisationsformen nach Regeln und Routinen für die Gesellschaft bedeutungsvolle Funktionen für die öffentliche Kommunikation erbringen“ (Trappel 2007: 26).

Das massenmediale System arbeitet durch Informationsproduktion dem Bestreben nach, Kommunikation fortzuführen. Die erzeugte Information wird zum Selbstzweck für die Massenmedien und gleichzeitig für das gesellschaftliche System erarbeitet. Die Gesellschaft ergibt sich aus den Irritationen aus den Beziehungen zwischen dem System und der Umwelt und wirkt dort mit erhöhter Leistungsfähigkeit (Luhmann 2004: 22).

Burkart unterteilt die massenmedialen Funktionen, motiviert nach deren Orientierung an den gesellschaftlichen Teilsystemen, in soziale, politische und ökonomische Funktionen (Burkart 2002: 382)

Soziale Funktionen	Politische Funktionen	Ökonomische Funktionen
Informationsfunktion		
Sozialisationsfunktion	Herstellen von Öffentlichkeit	Zirkulationsfunktion: Wissensvermittlung Sozialtherapie Legitimationshilfe
Soziale Orientierungsfunktion	Artikulationsfunktion	Regenerative Funktion
Rekreativfunktion (Unterhaltung, Eskapismus)	Politische Sozialisations- bzw. Bildungsfunktion	Herrschaftliche Funktion
Integrationsfunktion	Kritik und Kontrollfunktion	

Abb.2: Funktionen der Massenmedien (Burkart 2002: 382)

Nachdem im folgenden Kapitel auf die Praktiken öffentlicher Konfliktaustragung und Leserbriefkommunikation als besondere Form der öffentlichen Kommunikation innerhalb des Massenkommunikationskontexts und dieser Funktionen eingegangen wird, wird anschließend im Speziellen kurz das regionale Massenmedium des Bundeslandes Vorarlberg vorgestellt- die „Vorarlberger Nachrichten“ (kurz „VN“).

3.2. Praktiken öffentlicher Konfliktaustragung

Die medialen Auseinandersetzungen in Fernsehen oder in Printmedien werden häufig auch durch Zuschauer- oder Leserbriefe kommentiert. Diese Briefe der RezipientInnen werden allerdings selten analysiert, abgesehen von einer feed-back Auswertung, die den Redaktionen dienlich ist (Gloy 1998: 19). Die Rezeptionen in den Briefen werden in diskursanalytischen Forschungsprojekten einerseits auf die Dialogizität und andererseits auf die Intertextualität hin untersucht. Die Dialogizität soll Aussagen über den Bezug zum Ausgangstext liefern, während die Intertextualität den Bezug des Textes auf andere Topoi , anderweitige Texte, Argumente oder Redensarten feststellen soll (Gloy 1998: 20).

3.2.1. Leserbriefe und Kommentare

Nach Klaus Brinker haben Kommentare und Leserbriefe in den Medien eine appellative und persuasive Funktion. Besonders gekennzeichnet wird diese Textsorte durch die Mehrfachadressierung, in denen sich die verfassenden RezipientInnen auf die Texthandlungen und gleichzeitig auf die PrintmediumleserInnen beziehen (Brinker 1985: 102). Appelltexte, zu denen die Textsorte der Leserbriefe und Kommentare zählen, haben die dominierende Funktion „[...] eine bestimmte Einstellung einer Sache gegenüber einzunehmen (Meinungsbeeinflussung) und/oder eine bestimmte Handlung zu vollziehen (Verhaltensbeeinflussung)“ (Brinker 1985: 102).

Zur Meinungs- und Verhaltensbeeinflussung in Form der Mehrfachadressierung kennzeichnet nun ein weiteres charakteristisches Merkmal, die argumentative Themenstruktur, Kommentare und Leserbriefe. Allein die Meinungsäußerung kann dafür sorgen, dass die EmpfängerIn durch die SenderIn veranlasst wird, deren Einstellung aufzunehmen und eine Verhaltensänderung durchzuführen, obwohl die RezipientIn nicht direkt einer Aufforderung dazu unterliegt (Brinker 1985: 107f.).

In Leserbriefen findet eine positiv oder negativ tendenziöse Beurteilung und Kommentierung von beispielsweise politischen Äußerungen, Redaktionsbeiträgen, Kolumnen etc. durch Texteinheiten von RezipientInnen statt (Lüger 1983: 53). Brinker erklärt dazu, dass es den LeserbriefverfasserInnen nicht um eine persuasive Meinungs- oder Handlungsbeeinflussung ginge, sondern viel mehr um reine Einstellungs- und Wissensinformationsweitergabe (Brinker 1985: 98f.). Weiters beschreibt Brinker allerdings, dass in Kommentaren argumentative Textstrukturelemente angewendet werden, wie etwa bei den Abschlußsequenzen in Kommentaren häufig von den EmittentInnen Handlungsaufforderungen zur Problemlösung geäußert werden. Weiters wird von EmmittentInnen argumentativ eine spezifische Haltung zur Grundlagenargumentation vorausgesetzt (Brinker 1985: 76f.). Sachverhalte und vorangegangene Beiträge zur Ausgangssituation werden in Kommentaren und Leserbriefen von den VerfasserInnen präsupponiert und enthalten bereits Deutungen und anschließend Bewertungen der vorangegangenen Beiträge auf die sie sich beziehen (Bucher 1986: 151ff.).

Zusammenfassend kann bemerkt werden, dass Kommentare und Leserbriefe einerseits deskriptive sowie explikative und argumentative Funktionselaborationen formal anwenden.

3.2.2. Die funktionale Stellung der Vorarlberger Nachrichten als regionales Massenmedium

Russmedia, ehemals das Vorarlberger Medienhaus, kann als regionales Medium bezeichnet werden. Das Verlagshaus produziert eine auflagenstarke Zeitung im westlichsten Bundesland Österreichs, die Vorarlberger Nachrichten (VN). Russmedia präsentiert die VN auf der Homepage:

Die VN erscheinen gedruckt und digital von Montag bis Samstag, sprechen alle Alters- und Gesellschaftsschichten an, ungeachtet ihrer ideologischen oder politischen Einstellung. Im redaktionellen Alltag bedeutet das, über politische, wirtschaftliche, gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen in Österreich, Europa und aller Welt zu berichten und gleichzeitig ihre Auswirkungen auf Vorarlberg zu analysieren. Ein klarer Schwerpunkt liegt auf lokalen Nachrichten und den Menschen der Region.

Die VN möchten höchsten journalistischen Ansprüchen gerecht werden. Auch hinsichtlich Layout, Grafik, Farbgestaltung und Kundenservice setzen die VN internationale Maßstäbe. Eine Analyse des Beratungsunternehmens McKinsey im Auftrag des Weltverbandes der Zeitungen stellte den VN Bestnoten in den Bereichen „Know-how“, „Beziehung zu Lesern und Inserenten“ und „Journalistische Qualität und Verlässlichkeit“ aus. 2006 wurden die VN in Moskau mit dem „Newspaper of the Year“-Award ausgezeichnet.

Über ihre Informationsfunktion hinaus engagieren sich die VN für Vorarlberg und seine Menschen. So ist beispielsweise die Aktion „Ma hilft“ seit Jahren erfolgreich. Mit Hilfe der Spenden tausender Leser leistet „Ma hilft“ in Fällen unverschuldeter Armut oder bei Naturkatastrophen schnell und unbürokratisch finanzielle Hilfe.“ (Russmedia. Verena Daum-Kuzmanovic 2013).

Die Vorarlberger Nachrichten machen es sich zum Programm „ein Ohr an den Problemen der Bürger“ zu haben, Qualität zu liefern, Nähe zwischen heimatlicher Umgebung und LeserInnen zu schaffen und vor allem auch den Laien zu Wort kommen zu lassen. So schafft es das Medium VN regionale Aktualität zu gewährleisten und gleichzeitig identitätsstiftend als Akteur, Plattform und Ratgeber tätig werden zu können (Entner 2010: 118f.).

Identitätsstiftender Themenbezug bedingt zwischen LeserInnen bzw. EmitentInnen der Leserbriefe und Kommentare und der medialen meinungsbildenden Plattform ein wechselseitiges argumentativ, explikativ und deskriptives Engagement (Montecuccoli 1992:

40ff.).

Die texttypologisierenden Kommentare der Vorarlberger in Leserbriefen, Kommentaren und Kolumnen werden in dem Teil der Analyse unter anderem auf die Kriterien der Identitätsstiftung durch die argumentativen Äußerungen der EmittentInnen hin gesammelt und überprüft.

4. Bewusstseinsaspekte als multimodale Theorien einer funktional-semiotischen Betrachtung von Kunst und Sprache

4.1. Semiotische Theorien

Um in dieser Arbeit zu erläutern, inwiefern Kunst und Diskurs als Zeichensysteme auf der Ebene der verschiedenen Darstellungssysteme miteinander einhergehen, muss die Lehre der Semiotik in den Theorieteil eingebracht werden.

Die Semiotik wird als die Wissenschaft der Zeichen und Zeichenprozesse definiert, welche aus unterschiedlichen Theorien hervorgebracht wurde, wobei nicht sicher ist, ob man überhaupt eine Wissenschaft mit Namen Semiotik klassifizieren kann. Ein wichtiger Vertreter dieser Disziplin ist Charles Sanders Peirce, dessen Erläuterungen über das begriffliche System der Semiotik hier in das Konzept der Repräsentation einführen (Peirce 1983). Um dies hinreichend darzustellen sind noch weitere Interpretationen der Semiotik essentiell, die durch die soziosemiotischen Theorien an dieser Stelle von Gunther Kress und Theo van Leeuwen (Kress & van Leeuwen 2006 [1996]) ergänzt und erweitert werden sollen.

Zwei Theorien sollen hier in dieser Arbeit die Themen *Repräsentation*, *Interaktion* und *Perzeption* in Bezug auf den Vergleich von Sprache und Kunst bestimmen. Diese sind die semiotische Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce (2000) und andererseits die soziosemiotische Theorie von Gunther Kress und Theo van Leeuwen (Kress & van Leeuwen 2006 [1996]). Um *Repräsentation*, *Interaktion* und *Perzeption* in den in Beziehung zu setzenden Feldern der Kunst und der Sprache abzubilden, soll das Kapitel der vergleichenden Analyse, einen Überblick über einen Vergleich geben, inwiefern Syntax,

Semantik und Pragmatik linguistisch mit der Semiotik von Kunstwerken korreliert. Vorrangig wird dazu der semiotische Ansatz von Peirce herangezogen.

4.1.1. Soziosemiotik

Theo van Leeuwen führt in seiner soziosemiotischen Theorie an, dass in der Soziosemiotik der Terminus einer semiotischen *Ressource* (semiotic resource), anstatt des Begriffs eines *Zeichens* aus den zugrundeliegenden Theorien der Semiologie von Ferdinand de Saussure, verwendet wird. Hervorgebracht hat van Leeuwen diesen Begriff aus seiner Verallgemeinerung des Werks der systemisch-funktionalen Linguistik von Michael Halliday (Halliday 1985), welcher der Auffassung war, dass die Grammatik der Sprache eine Ressource zur Erzeugung von Bedeutung sei (van Leeuwen 2005:3f). Damit soll auch differenziert werden, dass in der Semiotik ein Zeichen für etwas steht, während die Soziosemiotik erklärt, dass der Umstand wofür ein Zeichen steht, auch wesentlich von der sozialen Verwendung abhängt und nicht vorgegeben ist.

Traditionell wurde schon in Ferdinand des Saussures Zeichenkonzept unterschieden zwischen der Form eines Zeichens – *signifier* „Signifikant“- und der Bedeutung, die diese Zeichenform annehmen kann – *signified* „Signifikat“ (Kress & van Leeuwen 2006: 6). Dieses zweistellige Konzept übernahmen Gunther Kress und Theo van Leeuwen auch in ihren Ansatz der Theorie über die *Repräsentation* (Darstellung) von Zeichen. Dies ist wichtig zu erläutern, da die Funktion der Repräsentation als ein Teil von drei soziosemiotischen Funktionen später über die Ebene der Repräsentation in der Kunst noch näher angeführt wird. Repräsentation wird von Kress und van Leeuwen als ein Prozess gesehen, in der ZeichenproduzentInnen die Repräsentation eines Objekts oder einer Entität anstreben, bei der sie der gewisse Aspekt des Objekts interessiert, der dann als adäquat repräsentativ in einem speziellen Kontext gesehen wird (Kress & van Leeuwen 2006: 7). Somit trachtet die Soziosemiotik danach, eine kommunikative Sichtweise auszudrücken, da sie die Kommunikation zu erklären versucht, indem sie die *semiotischen Ressourcen*, die Menschen verwenden, beleuchtet:

„Semiotic resources are not restricted to speech and writing and picture making. Almost everything we do or make can be done or made in different ways and therefore allows, at least in principle, the articulation of different social and cultural meanings“ (van Leeuwen 2005: 4).

Das bedeutet, dass semiotischen Ressourcen ein semiotisches Bedeutungspotential gegeben wird, das aus dem vergangenen und potentiellen Gebrauch entstanden ist, der den InterpretInnen und ProduzentInnen zum Zeitpunkt des Gebrauchs verfügbar ist. Die Bedeutungen von Repräsentationen sind daher, wie bereits erwähnt, nicht vorgegeben, sondern mit dem jeweiligen Interesse der InterpretInnen und ProduzentInnen verbunden (van Leeuwen 2005: 3f.).

Repräsentation soll durch das diskursive Konzept von Kress und van Leeuwen als eine von drei Funktionen der Kommunikation erläutert werden, um mit der multimodalen kritischen Diskursanalyse visuelle und verbale Kommunikation analysieren zu können. In der Soziosemiotik werden die produzierten Repräsentationen strukturell beleuchtet, die nicht nur die Strukturen der Realität bzw. der sozialen Welt abbilden, sondern für ideologisch motiviert gehalten werden (Kress & van Leeuwen 2006: 47f.).

Die zweite Ebene nach der Repräsentation betrifft in dieser Arbeit die *Interaktion*, die hier mittels des linguistischen Diskurses manifestiert werden soll. Die stattfindende Basis von Interaktion soll durch den geschriebenen Diskurs bewiesen werden. Der Beweis eines gegebenen Diskurses entsteht folglich aus Texten, in denen Gesagtes oder Geschriebenes wiedergegeben oder durch die Mittel anderer semiotischer Modi ausgedrückt wird (van Leeuwen 2005: 95). Diese spezielle Evidenz in der Diskursinteraktion führt van Leeuwen noch konkreter aus:

„More specifically it comes from the similarity between the things that are said and written in *different* texts about the *same* aspect of reality. It is on the basis of such similar statements, [...], that we can reconstruct the knowledge which they represent“ (van Leeuwen 2005: 95).

Kress und van Leeuwen unterscheiden auf der Ebene der interpersonalen Metafunktion visueller Kommunikation die Art und Weise von Interaktion der verschiedenen TeilnehmerInnenrollen mit den drei interaktiven Beziehungsebenen, nämlich (1) die Beziehung zwischen den dargestellten TeilnehmerInnen im Bild, (2) die Beziehung zwischen den dargestellten TeilnehmerInnen und der ProduzentIn oder BetrachterIn und (3) die Beziehung zwischen BetrachterIn und BildproduzentIn (Kress & van Leeuwen 2006: 119). Diese drei semiotischen Ressourcen sollen in der Analyse und Interpretation des visuellen Kommunikationsmodus das beschreiben, was Halliday in der systemisch-funktionalen Linguistik darstellt.

Die dritte Ebene der linguistischen Prinzipien bezeichnet eine textuelle Metafunktionsebene, die Bedeutungen zu zusammenhängenden Texten zusammenfügen soll (Kress & van

Leeuwen 2006: 41ff.). Da diese Funktionen in der Soziosemiotik auch für andere semiotische Modi verwendet werden können, werden die drei Funktionen auch als „representational“, „interactive“ und „compositional“ kenntlich gemacht (Kress & van Leeuwen 2006: 258). Im visuellen Modus bzw. in Bezug auf die Kunstbetrachtung kann der Terminus „textuell“ verwirrend sein und wird daher in dieser Ebene *Komposition* genannt:

„Die Komposition sagt etwas darüber aus, wie Elemente zueinander in Beziehung gebracht werden, um ein bedeutungsvolles Ganzes zu schaffen“ (Huemer 2010: 151).

4.1.2. Peircesche Semiotik

Charles Sanders Peirce entwickelte eine Zeichentheorie, die davon ausgeht, dass Gedanken zeichenartig sind, also von allgemeinen Zeichen abhängen, sowie umgekehrt jedes Zeichen auch für einen Gedanken steht. Seine logischen Überlegungen besagen, dass beide in ihrer Bedeutung aus dem gemeinsamen Gebrauch bestehen und somit alles Denken Zeichenstruktur hat und Wort, Zeichen und Bewusstheit eng miteinander verknüpft sind (Nagl 1992: 22ff.). Das Peircesche Zeichenkonzept gibt dem Zeichen eine triadische Grundstruktur, denn es enthält einen (1) Zeichenkörper, oder *Repräsentamen*, ein (2) Objekt und einen aus dem Objekt motivierten (3) Interpretanten (siehe Abbildung 1).

Der **Zeichenkörper** bzw. Repräsentamen stellt das Materielle am Zeichen dar und übernimmt die Repräsentationsfunktion. Es bezieht sich außerdem mit seinen eigenen Aspekten über sich selbst hinaus auf ein **Objekt**, das es repräsentiert und führt letztthin dazu, dass in InterpretInnen gedanklich ein dem entsprechendes Zeichen entsteht, der **Interpretant**, der von sich aus auf die Beziehung zwischen Objekt und Zeichen hinweist. Peirce charakterisiert damit auch einen Begriffsbewegungsprozeß, der sich nicht selbst determiniert, sondern eine weiterführende Zeichenbewegung ausdrückt:

„Dem Zeichenprozeß liegt also nicht eine kausalistische Automatik zugrunde. Vielmehr ‚liest‘ der ‚Interpretant‘ das ‚Zeichen‘ (‚sign‘) auf eine bestimmte Weise; diese ‚Rezeption‘ kann selbst wieder zum Ausgangspunkt neuer Objektinterpretation werden. Dadurch wird es möglich, dass die in den Zeichen repräsentierten Objekte im Lauf des Zeichengebrauchs immer komplexer (und wahrer) bestimmt werden“ (Nagl 1992: 30ff.).

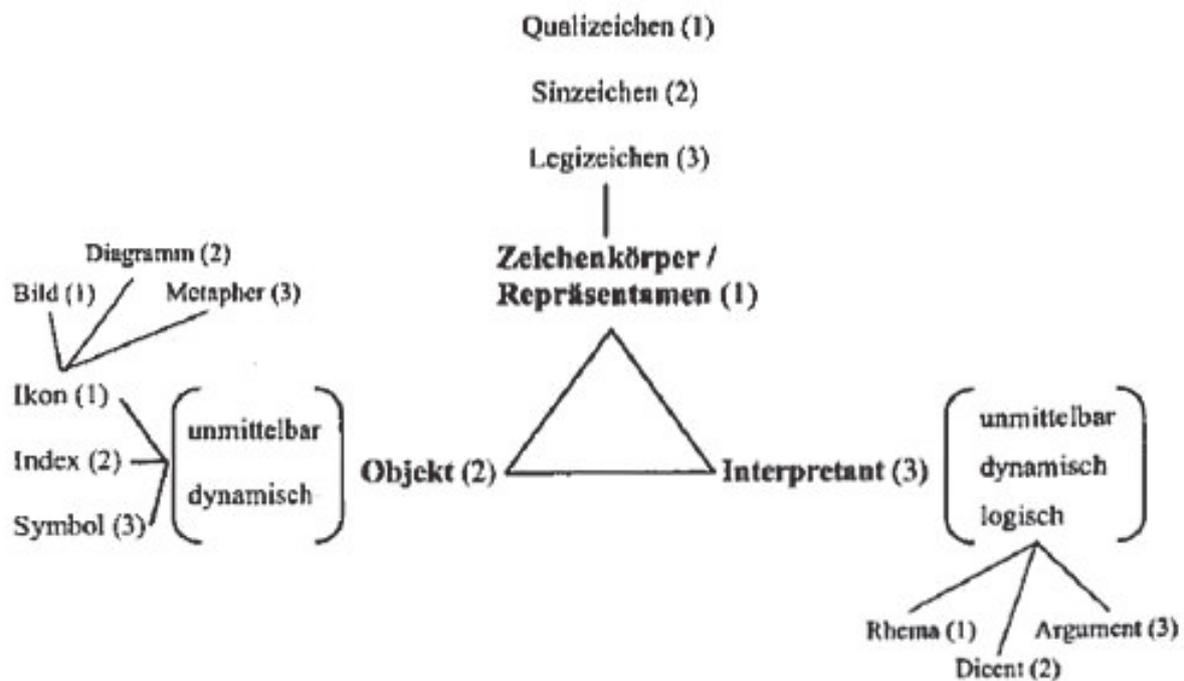


Abb. 3: "Das Zeichenkonzept von Peirce im Überblick (nach Nagl 1992, 43)", aus: Reisigl (2010: 75)

Weiters führt das triadische Zeichenkonzept von Peirce aus, dass Zeichen in drei Klassen unterschieden werden, nämlich (1) Ikon, (2) Index und (3) Symbol, welche die Relationen zwischen dem wofür ein Objekt steht und dem Zeichenkörper angeben (Peirce 2000: 204).

Zeichenkörper/ Repräsentamen:

Der erste Pol der Zeichentriade den Peirce auch mit „sign“ eines Zeichens bezeichnet, stellt auch die Möglichkeit der Beschreibung einer abstrakten Bedingung eines funktionsfähigen Zeichens dar. Jeder Zeichenkörper ist unbelebt in seinem Materiellen und wird allein durch die Verwendung, den Gebrauch des Zeichens belebt und lässt sie gemeinschaftlich zu wirklichen Zeichen werden und über den Aspekt eines „*arbiträren*“, beliebigen Charakters hinauswachsen (Nagl 1992: 36).

Ein Repräsentamen wird differenziert in (1) Qualizeichen, (2) Sinzeichen und (3) Legizeichen. Synonym wird diese Trias auch mit „tone“, der Möglichkeit, mit „token“ der individuellen Realisierung und mit „type“, der allgemeinen Gesetzesartigkeit, verwendet. Das **Qualizeichen** bezeichnet die sinnliche Rezeption, mit den Sinnen potentiell rezipierte Wahrnehmung eines Zeichens (Nagl 1992: 52f.). Ein Qualizeichen besitzt im Vergleich zu einem Sinzeichen nur eine mögliche Qualität mit einer potentiellen Variationsbreite (Reisigl 2010: 90). Diese sinnliche Qualität kann zum Beispiel ein wahrgenommener Ton oder auch

Licht sein (Nagl 1992: 52), sowie auch Symptome von erfahrenen Schmerzen zu potentiellen Qualizeichen werden können, mit deren Hilfe ÄrztInnen auf bestimmte eigene Erfahrungsqualitäten im Behandlungsmuster zurückgreifen können, um zum Beispiel auch ohne bildgebende, beweisführende Diagnostik die Symptome der PatientInnen für sich einordnen zu können (Reisigl 2010: 90).

Das **Sinzeichen** (lat. „sin“ bedeutet „nur einmal vorkommend“) ist ein singuläres, konkretes, einmaliges Zeichen, das Peirce auch „token“ nennt. (Reisigl 2010: 89). Sinzeichen verwirklichen in konkreter Form Qualizeichen, wie beispielsweise der Ausdruck *dieses* Licht, oder *hier*. Nagl führt dies weiter aus, indem er erklärt, dass zum Beispiel ein Artikel „das“ eines Wortes in einem Text als „token“ mehrfach vorkommen kann, aber er als „type“, als Legizeichen, nur einmal existiert (Nagl 1992: 52f.).

Das **Legizeichen** (lat. „lex“ bedeutet „Gesetz“) bezeichnet einen bestimmten Typ oder ein Gesetz eines Zeichens, das in einem bestimmten Fall als ein Sinzeichen realisiert wird. Reisigl erläutert dies im Fall der Schmerzdiagnostik, dass ÄrztInnen lernen, die subjektiv als Sinzeichen von PatientInnen erlebten Symptome nosologisch als Legizeichen einzuordnen, um so von einem „Symptom“ auf ein „Zeichen“ eines typischen Krankheitsbildes schließen zu können (Reisigl 2010: 90ff.).

Objekt:

Peirce bezeichnet das Objekt als ein intendiertes Objekt, oder als vermitteltes Objekt, das selbst nur als Zeichen vorliegt und nicht schon zur Gänze als „ganzes“ Objekt definiert ist. Das Objekt bleibt somit in einer bestimmten Situation noch nicht näher bestimmt, sondern „als ein Noch-Offenes »kollateral« präsent“ (Nagl 1992: 38).

Hier unterscheidet Peirce auch zwischen einem *unmittelbaren Objekt* und einem *dynamischen Objekt*. Das *unmittelbare Objekt* ist jenes, welches im Bewusstsein vorliegt, während das *dynamische Objekt* eine (potentielle) Referenz des Zeichens in der Realität darstellt und ständig gegenüber den Bezeichnungen ein indirektes Objekt bleibt und gleichzeitig die Bedingungen von wahren und unwahren Zeichen sind (Nöth 2000: 63f.; Nagl 1992: 38f.).

Drei unterschiedliche Modi des Objektbezugs gibt Peirce an: (1) Ikon, (2) Index und (3) Symbol.

- Das **Ikon** „ist ein Zeichen, das sich nur kraft der ihm eigenen Merkmale auf das Objekt bezieht“ (Nagl 1992: 44). Bilder, Diagramme, Metaphern, Gemälde oder onomatopoetische

Ausdrücke stellen durch ihre kleinere oder größere abbildende Beziehung zwischen dem Objekt und dem vorzustellenden Zeichen her, wobei Bilder für Peirce die höchste Ikonizität aufweisen (Reisigl 2010: 76). Ein Beispiel für ikonische Präsentation gibt Peirce mit dem onomatopoetisch ikonischen Zeichen des Krähens eines Hahnes. Im deutschen Sprachraum muss das Zeichen als *natürliche* Darstellung außersprachlich real mittels des Zeichens „Kikeriki“ abgebildet werden, wobei das selbe Hahnkrähen von einem englischsprachigen native speaker durch „cockadoodledo“ als ein *realitätsnahes* Zeichen wiedergegeben wird (Nagl 1992: 45f.). Hier „liegt die Differenz der >>ikonischen<< Präsentation des Hahnenschreis an der vorgelagerten Symbolstruktur der natürlichen Sprache, die dazu beiträgt, dass die Wahrnehmungsausdrücke unterschiedlich organisiert werden“ (Nagl 1992: 46). Sprachen beziehen sich folglich durch Ikone (und Indizes) auf etwas Reales das adressiert wird, können aber auch eine unterschiedliche Präsentation besitzen, da sie die Objekte nicht völlig symbolfrei abbilden, weil sie ebenso in die sprachliche Symbolstruktur eingebettet sind.

- Der **Index** „steht für sein Objekt kraft einer wirklichen Verbindung mit ihm oder weil es den Geist dazu zwingt, sich mit diesem Objekt zu befassen“ (Peirce 2000: 206). Nöth erweitert diese Aussage mit der Erklärung, dass Indizes Zeichen wären, die sich zu ihrem Objekt kausal oder räumlich-zeitlich verhalten (Nöth 2000:66). Wetterhähne, Wegweiser, Rauch, Fingerabdrücke oder Schmerzen gibt Peirce als Beispiele für sogenannte *natürliche* außer-humansprachliche (An-)Zeichen oder *Indizes* an, die zunächst nicht direkt funktional auf die menschliche Sprachstruktur bezogen sind, sondern auch als symbolbezogene Zeichen Verwendung finden. Um eine Anzeigefunktion von der Ausgangslage eines indexikalischen Zeichens deuten zu können, muss der Mensch transindexikalisch, mittels eines symbolsprachlichen Systems das voll entwickelt ist, verstehen können, was ein spezieller Index allgemein aussagen soll (Nagl 1992: 47f.). Bei Schmerzdarstellungen werden sprachlich und auch nonverbal, durch körpersprachliche Beschreibungen unter anderem Symptome ausgedrückt, die mittels ihrer Darstellung durch ihren indexikalischen Ausdruck diagnostisch relevant werden (Reisigl 2010: 85). Ein Symptom ist somit ein „zwanghaftes, automatisches, nichtarbiträres Zeichen, bei dem der Zeichenträger mit seiner Bedeutung durch eine natürliche Verbindung verknüpft ist“ (zitiert nach Nöth 2000: 189). Ein Index soll das Gemeinte mit dem Wahrnehmungsvermögen verbinden. Diesen Zustand schaffen Wörter aber alleine nicht, sondern benötigen zusätzlich sprachlich Demonstrativ- und Relativpronomina, wie *dieses* und *jenes* und *wer* und *welcher*, die die Beobachtung auf

Vorangegangenes im Kontext leiten und so eine Verknüpfung zwischen Objekt und Geist ermöglichen (Peirce 2000: 207). Bei Schmerzdarstellungen kommen nonverbale wie Zeigegesten verwendet, um auf eine Stelle aufmerksam zu machen, die auch begleitend mit sprachlichen Deiktika verwendet werden. Beide Gesten gehören zu den deiktischen Ausdrücken, mit denen in diesen Fällen PatientInnen auf schmerzende Körperstellen aufmerksam machen und so aus semiotischer Sicht wichtige natürliche, indexikalische Sprachzeichen darstellen (Reisigl 2010: 86). Weitere sprachliche Indizes können Possessivpronomina, selektive Pronomina, Präpositionen oder auch präpositionale Redewendungen sein. Diese Klassen von Indizes übernehmen Aufgaben wie (1) das Anzeigen von Besitzern und das gleichzeitige Überleiten auf das besessene Ding, (2) die Informationsübertragung an einen Hörer über die Auswahl von gemeinten Objekten, (3) das Anzeigen von Positionsbeschreibungen, oder (4) die potentielle Beschreibung von möglichen, situationsbezogenen Beziehungen (Peirce 2000: 209ff.).

- Das **Symbol** „ist ein Zeichen, das von Natur aus geeignet ist auszusagen, dass die Menge der Objekte, die von irgendeiner Menge von Indizes bezeichnet wird, welche auf bestimmte Weise mit dem Symbol verbunden sein können, durch ein mit ihm verknüpftes Ikon dargestellt wird“ (Peirce 2000: 211). Nagl führt diese komplizierte Beschreibung eines Symbols durch Peirce aus, indem er angibt, dass ein Zeichen in seinem Objektbezug erst vollständig durch die Symbole und deren Raum erklärbar wird. Er meint damit, dass Symbole „alle kulturell determinierten, konventionellen Zeichen [sind], die keine >>Ähnlichkeit<< zum Objekt haben und die, um zu funktionieren, keiner äußeren, direkten Kontaktaufnahme mit einem Indizierten bedürfen“ (Nagl 1992: 48f.). Symbole beruhen, so Nagl, auf konventionellen Regeln, sind Interpretationsprodukte und Erfolg allgemeiner Regeln. Der Sprecher als Verwender von sprachlichen Symbolen ist sich sicher, dass seine Idee durch das Wort in der gleichen Weise vermittelt wie interpretiert wird. Dadurch, dass Symbole keinen Abbildungscharakter besitzen, muss die Vorstellung von Dingen und die mit ihnen verbundenen Worten vorausgesetzt werden.

Interpretant:

Peirce erklärt den Interpretant eines Zeichens wie folgt:

„[...] Zeichen sind Zeichen *für* jemanden, sie werden rezipiert in Wirkungen, Gefühlen, Handlungen, das heißt in deutender, interner oder externer Kommunikation“ (Nagl 1992: 40).

In einem Interpretanten werden Zeichen in bestimmten den ZeichenempfängerInnen zur Verfügung stehenden Rezeptionsmodi übertragen, weiterinterpretiert und zusammengefasst. Nicht nur im Dialog geschieht solch ein Vorgang, denn diese semiotische Zeichenverknüpfung läuft auch in uns selbst ab. Ein Zeichen wird also zum Einen im Zeichenempfänger ein unmittelbares Gefühl erwirken und zum Anderen kann es auch in komplexeren Bezugssystemen, wie etwa durch Handlungen, interpretiert. In der Wirkung des Zeichens differenziert Peirce (Nagl 1992: 40):

- Die *unmittelbare* Zeichenwirkung: Zeichen erwecken ein unmittelbares Gefühl im Zeichenempfänger, wie beispielsweise die musikalischen Ideen eines Komponisten aus Gefühlen bestehen und durch die Aufführung transportiert werden (Nagl 1992: 40).
- Die *dynamisch-energetische* Zeichenwirkung: der energetische Interpretant löst im Zeichenprozeß eine Handlung aus und eventuell auch einen Prozeß argumentierender Überprüfung (Nagl 1992: 41).
- Die *logische* Zeichenwirkung: der logische Interpretant leitet durch Zeichen zu Fragen und Schlüssen rätsellösende, mit Schlüssen operierende, komplexe Zeichenmotivationen ein (Nagl 1992: 41).

Der dritte, der logische Interpretant, dient in seiner Wirkung der Dimension der *Wahrheitssuche* und erwirkt damit einen Prozess des Schlussfolgerns, der die Interpretantentypen (1) Rhema, (2) Dicizeichen und (3) Argumentation erforderlich macht (Nagl 1992: 53f.):

- Ein **Rhema** (griechisch *rhema*, „das Wort“) ist das kleinste Element und eröffnet den Möglichkeitsraum des Schlusses (Nagl 1992: 53). Es ist ein Begriff der für sich alleine weder wahr noch falsch sein kann. So kann man zum Beispiel Schmerz als isolierte Einzelgegebenheit als Rhema sehen (Reisigl 2010: 94).
- Ein **Dicizeichen** (auch: Dicient; lateinisch *dicere*, „sagen“) ist schon ein vollständiges Element des Schlusses, das es auch möglich macht Tatsachen in Situationen abzubilden, in denen sie gegenwärtig mangeln (Nagl 1992: 54). Ein Dicient ist bereits ein Zeichenkomplex, der als behauptete Proposition wahr oder falsch sein kann. Martin Reisigl gibt dafür ein Beispiel aus der Schmerzbeschreibung von PatientInnen: „Vorgestern hatte ich am Morgen nach dem Aufstehen höllische Schmerzen im rechten Knie“ (Reisigl 2010: 95).

- Eine **Argumentation** ist als die Zeicheninterpretation in Urteilen bekannt, die einen Wahrheitswert aussagen möchte, aber genauso für Falsifikationen in der Zukunft offen bleibt. (Nagl 1992: 54) Nach Peirce sind *Argumente* nach gewissen Denkregeln aufgebaute Syllogismen oder regelbestimmte, strukturierte Kunstwerke (Nagl 1992: 54f.). Ein *Argument*, wie Martin Reisigl es hier nennt, gilt als Schluss von zwei Aussagen als eine dritte (*Konklusion*). Dieser Urteilsprozess wird formal entweder als Abduktions-Deduktions-, oder Induktionsprozess geführt: die *Abduktion* stellt als wissenschaftliches Verfahren regelgeleitete Hypothesen mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit auf. Die *Deduktion* schließt durch Konsequenzableitung in Anwendung allgemeiner Regeln von generellen Prämissen auf einen Einzelfall. Die Induktion dagegen ist für den wissenschaftlichen Begründungszusammenhang besonders wichtig, da sie aus einzelnen Beobachtungen allgemeine Thesen erschließt (Reisigl 2010: 95).

4.2. Semiotische Bewusstseinssebenen in Kunst und Sprache

Kunst und Kunstwerke sind in der Kunsttheorie der Moderne erklärt als Wahrnehmungsgegenstände die die Sinne des Menschen beeindrucken und sind somit gleichzeitig Eindruck und Ausdruck (Krieger 1997:11). Die KünstlerIn moderner Kunst löst die Kunst von dem Subjekt, der KünstlerIn selbst und lässt die BetrachterIn durch das Werk selbst die Welt erschließen. Diese Wende in der Kunst bedeutet die Wende vom Subjekt hin zur Sprache, die bekanntermaßen auch kein Zentrum hat, sondern genau wie Kunst auch nur ein referentielles System der Zeichen beschreibt, das nur durch den Bezug zu anderen Zeichen einen Sinn hat. Darin besteht auch der Zusammenhang zwischen Kunst und Sprache: die Gesellschaft besteht aus Kommunikationen und die Kunst aus einem autonomen sozialen System (Krieger 1997: 15ff.).

4.2.1. Ikon- Repräsentation- Grammatik

Kunstwerke müssen weder etwas vom Menschen Geschaffenes, noch schön, noch neu, noch unerwartet sein, vielmehr ist es scheinbar unmöglich, qualitative Merkmale für ein

Kunstwerk durch seine Eigenschaften zu definieren (Krieger 1997: 16f.). Kunst repräsentiert sich in dem was der Künstler zu Kunst erklärt, was in einen Rahmen gestellt wird, oder in einen Kontext wie in ein Museum. Dennoch ist noch nicht klar wer ein solcher Künstler ist, der Kunst zu Kunst erklären und repräsentieren darf, denn Kunst wird allein in der diskursiven Aushandlung über das gegenseitige Einverständnis zu einem Werk definiert (Krieger 1997: 17f.). So wird Kunst durch dieses soziale diskursive System immer wieder in Frage gestellt und widerlegt :

„Kunst existiert weder in den Dingen noch in den Augen der Betrachtenden, sondern, in einer bestimmten Art und Weise zu reden.“ (Krieger 1997: 18).

Ein Ikon ist in der semiotischen Theorie nach Peirce ein Zeichen, das als wahrgenommenes Objekt eine Idee weckt, die zu dem Objekt gehört mit dem das Zeichen verbunden ist, wie z.B. Kunstwerke, die Ähnlichkeiten ihrer Objekte darstellen (Peirce 2000: 204f.). So wie ein Ikon noch ohne Index oder Symbol kein Zeichen allein beschreibt, so präsentiert Halliday Sprache in seinem Konzept der „Language as a social semiotic“ (Halliday 1978) nicht als Endprodukt, sondern als funktionales Instrument mit Metaebenen, die den diversen zwischenmenschlichen Austausch als dialektischen Zusammenhang zwischen Kultur und Zeichensystemen repräsentiert (Huemer 2010: 35ff.).

In den Metafunktionen beschreibt Halliday ein daraus resultierendes System der Grammatik, die sich in Wahlmöglichkeiten ausdrückt, weil eine SprecherIn die Wahl der sprachlichen Ausdruckssysteme hat, die in bestimmten Situationen eine unterschiedliche repräsentative Auswirkung haben. Allerdings muss Sprache in der funktionalen Analyse im unmittelbaren kulturellen Kontext situationsbezogen betrachtet werden, da sonst keine Kommunikation, kein gegenseitiges diskursives Aushandeln möglich wäre (Huemer 2010: 37). Sprache erzwingt im Bewusstsein eine Unterscheidung zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz und andererseits auch zu einem geschlossenen Prozess (Luhmann 1997: 19).

4.2.2. Index- Interaktion- Perspektive

„Ein Index steht für sein Objekt kraft einer wirklichen Verbindung mit ihm oder weil es den Geist dazu zwingt, sich mit diesem Objekt zu befassen“ (Peirce 2000: 206).

Um miteinander in Beziehung und Verbindung zu treten ist ein Zeichensystem notwendig, das diese Ebene des Index zur Schaffung einer Verbindung nützt. Der Index verweist im Sprachsystem auf das Wahrnehmungsvermögen der angesprochenen Personen, indem es durch eine reale Verbindung dem Repräsentamen seinen Wert verleiht (Perice 2000: 206f.). In diesem Sinn gibt es innerhalb der Kommunikationsmodi in einem begrenzten semiotischen System auch endlos viele Verbindungen, das die semiotischen Ressourcen in einem solchen System verknüpft. (Huemer 2010: 29f.)

Die Kunst selbst und ebenso Kunstkommunikation, also Kommunikation über Kunst, verlangen nach Interaktionskonzepten, Räumen und Modi zwischen KünstlerInnen, Kunstwerken und RezipientInnen. Ist die Kunst Kommunikationssystem als Interaktion, kann das System Kunst die Funktion eine Beziehung zwischen Systemen oder zwischen Umwelt und System zu setzen. Die Gesellschaft reagiert als Publikum auf diese Funktionssysteme und schafft Handlungsfähigkeiten für jeden Beobachter, der im gemeinsamen gesellschaftlich öffentlichen Raum eine Darstellung wahrnimmt (Luhmann 1997: 218ff.). Kunst erfüllt in diesem Sinn eine Funktion zur Interaktion als Medium selbst, oder bietet durch die Herstellung eines markierten Problems, genauer eines „Bezugsproblems“, den sozialen Handlungsspielraum für eine funktionale Analyse an, die medial verschieden durch die Gesellschaft behandelt wird (Luhmann 1997: 223).

Sowohl in Kunstinteraktionsräumen als auch zum Beispiel in Interaktionsarchitektur entstehen Organisationsprobleme, die gemeinsame Wahrnehmungs-, Bewegungs- und Handlungsspielräume sozialer Praxis miteinander in Beziehung setzen, voraussetzen und bedingen (Hausendorf 2013: 8).

Für die linguistische Analyse der Beziehungen, der Interaktionen, zwischen Kunst(werk) und RezipientInnen kommt der Begriff der Perspektive hinzu, da in dem Analyseteil dieser Arbeit versucht wird, die mediale Kritik der KunstrezipientInnen linguistisch mit dem Element der Perspektive in der Kunstwerkbetrachtung zu verbinden.

„Der Begriff der Perspektive und dessen Bedeutung wird in den verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen unterschiedlich verstanden und erklärt. In der Kunsttheorie ist Perspektive von mathematisch geometrischen Begriffsdefinitionen und Erklärungsmodellen geprägt, in der Systemisch Funktionalen Theorie (SFT) von der Beziehung zwischen Publikum und Kunstwerk. Die semiotischen Ressourcen, die die Perspektive in der SFT bestimmen, beziehen sich zum Teil auf die Fundamente der

Linearperspektive (z.B. horizontaler und vertikaler Winkel), doch werden noch weitere semiotische Ressourcen für die Definition des Begriffes herangezogen (z.B. Rahmgebung, Blickrichtung, Gestik, etc.)“ (Huemer 2010: 279).

4.2.3. Symbol- Perzeption- Interpretation

Ikons und Indizes bedeuten an sich für sich noch gar nichts, da auch Sätze mit Substantiven und Verben mit ihrer indexikalischen Ikonizität für sich alleine existieren können. Ein Symbol aber hat die Kraft die durch Indizes verknüpften Objekte mittels Ikons zu verbinden und so die geistigen Ideen hinter den Wörtern zu wecken (Peirce 2000: 211f.).

Linguistisch definiert beschreibt die Syntax Regeln nach denen prozesshaft Zeichen Kommunikation bilden, während die Semantik Bedeutung und Inhalt von Zeichen erläutert. Die Ebene der Pragmatik wird hier mit der Symbol- bzw. Interpretationsebene der Kunst in Beziehung gesetzt, da die Pragmatik linguistisch definiert Aufschluß über sprachliche Handlungen gibt, die ebenso kulturell durch Kommunikationsprozesse auszuführen sind (Huemer 2010: 32).

Das Kunstwerk ist auch nicht mehr nur ästhetisches Zeichen sondern weist selbst mit seiner Funktion auf die Zusammenhänge zwischen Dingen und Subjekten hin und produziert durch seine politische Funktion verschiedenen Aspekte des gesellschaftlichen Zusammenlebens als *Inhalt* (Mukařovský 1989: 77). Kunst geht in ihrer Funktion nicht zuletzt auch auf die Probleme sinnhaften Kommunizierens zurück, wobei Sinn gleichzeitig als Medium von Kommunikation und Bewusstsein dient (Luhmann 1997: 224). Kunst bildet funktional den unerschöpflichen Möglichkeitsreichtum ab, den die Wirklichkeit dem menschlichen Handeln, Wahrnehmen und Erkennen bietet. Im Vergleich zur Kunst sind menschlichen Tätigkeiten und Wirklichkeiten allerdings unter funktionellem Aspekt zielgerichtet, wovon der Mensch durch die Entdeckung von Kunst entfesselt werden soll, um die Vielseitigkeit der Wirklichkeit wieder wahrnehmen zu können (Mukařovský 1989: 78f.).

Die Interpretationen von Kunstwerken lassen nicht unbegrenzte Freiheiten zu, demnach ist sie aber im Vergleich zur Interpretationsfreiheit von Texten wesentlich uneingeschränkter, da es drei verschiedene Interpretationswege gibt, sich einem Text interpretativ zu nähern: über die autorInnenorientierte, die leserInnenorientierte und die textorientierte Interpretation. Eco gibt hier an, dass Interpretationen einem Werk nicht gerecht werden, sollten die Interpretationen unnachvollziehbar sein, oder Unstimmigkeiten durch schlechte

Argumentationen entstehen (Huemer 2010: 71).

„Zwischen der unergründlichen Intention des Autors und der anfechtbaren Intention des Lesers liegt die transparente Textintention, an der unhaltbare Interpretationen scheitern“ (Eco 2000: 287)

II. METHODEN

5. Methodologie

Diese Arbeit ist als multimodale kritische Diskursanalyse aufgebaut, da sie in dem empirischen Teil in Kapitel III durch verschiedene Themenbereiche führen wird. Diese sind einerseits Kunst und Kultur in der Gesellschaft und deren Konzepte die Fragen aufwerfen und Verknüpfungen mit Diskursen und deren Methoden und Motivationen herstellen sollen. Aus diesem Grund werden hier verschiedene Analyseinstrumente gewählt, wie etwa die Methode der Wiener Kritischen Diskursanalyse, die mittels einer multimodalen soziosemiotischen Diskursanalyse ergänzt und zusätzlich durch theoretische Ansätze, wie durch Argumentationstheorie und spezifischer noch durch visuelle Argumentationstheorien erörtert wird. All diese Theorien sollen methodologisch die Verbindung zwischen Kunst und Sprache aufzeigen, sowie auch die Komplexität dieser Themen demonstrieren. Die Wiener Kritische Diskursanalyse macht es sich zur Aufgabe, mehrere Ansätze, Methoden und Theorien in die Analysen mit einzubeziehen. Wie man auch in dieser Arbeit sehen wird, nimmt sie generell auch die Argumentationstheorien in sich auf, wobei sich speziell die Wiener Kritische Diskursanalyse hier auch für die Analysemethode in Kombination mit der soziosemiotischen Diskursanalyse eignet, um auf die gemeinsamen semiotischen, wahrnehmbaren Charakteristika von Sprach- und Kunstperzeption eingehen zu können. Der Begriff *Diskurs* wird hier noch öfter verwendet, um semiotische Elemente sozialen Tätigkeiten zuzuschreiben, wie etwa so gesprochene Sprache mit nonverbaler Kommunikation und visuellen Eindrücken verbunden werden sollen. „The concept of discourse can be understood as a particular perspective on these various forms of semiosis – it sees them as moments of social practices in their articulation with other non-discursive moments“ (Chouliaraki & Fairclough 1999: 38).

5.1. Die Wiener Kritische Diskursanalyse

Die Kennzeichnung und Hauptbezugspunkte des Ansatzes der Wiener Kritischen Diskursanalyse wird im folgenden Kapitel, abgekürzt als Wiener KDA, beschrieben. Auf dieses Instrumentarium aufbauend schließen Zusammenhänge und Erläuterungen zur Argumentationstheorie und zur multimodalen soziosemiotischen Diskursanalyse an.

5.1.1. Diskurskonzept und Begriff der Kritik

Bereits in Kapitel 3 wurde das Begriffskonzept Diskurs als Makrothema erörtert. Folglich soll hier auch weiters veranschaulicht sein, dass Diskurse Arten sozialer Verhaltensformen darstellen, die sprachlicher oder anderer semiotischer Form sind. Die Zugangsweise der Wiener KDA an den Diskursbegriff beschreibt Argumentativität und Persuasivität als ein konstitutives Element von Diskursen und beschreibt weiters Diskurs als Form sprachlichen Handelns, nämlich als Praxis (Reisigl 2011: 479ff.). Diskurse entwickeln sich in und an verschiedenen Handlungsfeldern, die als „Orte sozialer Praxisformen“ bezeichnet werden und Habitus und Handeln sozialer AkteurInnen entscheidend mit beeinflussen (Reisigl 2011: 481). Realisiert wird dieses sprachliche Handeln zum einen durch Texte. Diese begreift Martin Reisigl im Sinne der Funktionalen Pragmatik als „[...] Komplexe „zerdehnter Sprechhandlungen“ beziehungsweise Produkte des sprachlichen Handelns und zugleich als Medien der Verdauerung solchen Handelns, die sowohl schriftlich als auch mündlich sein können und über die Dissoziierung der Kommunikationssituation, über die zeitliche und/oder räumliche Trennung von Sprachproduktion und Sprachrezeption charakterisiert sind“ (Reisigl 2011: 481). Nach der Ansicht der Wiener KDA, ist es möglich, dass Texte durch mehr als einen Diskurs verwirklicht werden, andererseits wird auch der Diskurs in diversen Texten verschiedener Genres charakterisiert, da Texte zu bestimmten Textsorten und Genres gehören (Reisigl & Wodak 2009: 89f.).

Die Selbstreflexion über die eigene Forschungspraxis ist Teil der kritischen Vorgehensweise der Wiener KDA, sowie die besondere Berücksichtigung eines weiten Analysekontexts (Reisigl & Wodak 2009: 87). Das Konzept des Begriffs der **Kritik** betrifft mindestens drei Kategorien: (1) eine *text- oder diskursimmanente Kritik* die Widersprüche und Dilemmata diskursintern aufzudecken sucht, (2) eine *sozio-diagnostische Kritik*, die die persuasive Charakteristik diskursiver Praktiken im sozialen Feld aufdecken will, und (3) eine

prospektive praktische Kritik, die eine gesellschaftliche Weiterentwicklung als Verbesserung kommunikativer Verhältnisse anstrebt (Reisigl 2011: 483f.). In der vorliegenden Arbeit werden diskursimmanente und sozio-diagnostische Kritik in die Analyse miteinbezogen.

Der Wiener Ansatz der KDA beschäftigt sich konzeptionell mit den Themen Macht und **Ideologie** die mit dem Kritikverständnis eng verbunden sind. Ideologien meinen innerhalb von Diskursen eine Welt Darstellung vorzugeben und trachten nach einem totalisierenden Wahrnehmungshorizont, der die Welt durch die partikulären Perspektiven mit hegemonialem Diskursformationsanspruch nicht anders erkennen lassen soll, als diese manifestiert werden soll (Hirsland & Schneider 2011: 420f.). Diese sprachlich semiotisch charakterisierte Praxis ideologischer Perspektiven sollen durch die Arbeit der kritischen Diskursanalyse untersucht und eruiert werden. Dies ist unter anderem die Aufgabe der Wiener KDA (Reisigl & Wodak 2009:88f.).

5.1.2. Diskursstrategien

Der Ansatz der Wiener KDA erforscht in den Diskursen auf der Ebene der gesprochenen Sprache diskursive Strategien, die hier in Folge detailliert beschrieben sind: (1) **Nomination**, durch Benennung sozialer AkteurInnen, (2) **Prädikation**, durch Zuschreibung von gewissen Eigenschaften, (3) **Argumentation**, durch begründete oder in Frage gestellte Thesen, (4) **Perspektivierung**, durch Einnehmen eines Standpunktes auf z.B. gewisse Ereignisse und (5) **Verstärkung und Abschwächung**, durch deren Auftreten in sprachlichen Äußerungen (Reisigl 2011: 488f.)

Nomination:

Nomination bedeutet, inwiefern in diskursiver Konstruktion soziale AkteurInnen konstruiert und repräsentiert werden. Dies geschieht in vielerlei Arten, wie etwa in Kategorisierungen von Mitgliedern (Reisigl & Wodak 2001: 45). Die Weise, wie diskursiv Phänomene und Objekte benannt sind, enthüllt diverse soziale Wahrnehmungshorizonte (Reisigl & Wodak 2009: 94). Sehr bedeutsam sind dabei die Strategien der Benennungen der sozialen AkteurInnen, die zum Ausdruck kommen als (1) *exclusion vs. inclusion*, (2) *categorisation*, (3) *specification vs. genericisation* und (4) *impersonalisation* (Reisigl & Wodak 2001: 46f.):

- **Exklusion** meint, dass soziale AkteurInnen mittels linguistischer Mittel Repräsentationsmethoden entweder völlig ausgeschlossen, also unsichtbar werden („suppression“), oder indem man sie passiviert in den Hintergrund stellt („backgrounding“) (Reisigl & Wodak 2001: 47).
- **Kategorisierung** meint, dass soziale AkteurInnen durch ihre Zugehörigkeiten in Gruppen oder durch ihre Funktionen identifiziert werden. An etwa kulturellen, politischen, ideologischen, ökonomischen und relationalen Kategorisierungen können soziale AkteurInnen durch ihr soziales Handeln bestimmt werden (Reisigl & Wodak 2001: 48f.).
- **Spezifizierung** ist die Referenz auf konkrete Muster oder Individuen. Sie wird entweder im Singular bei Eigennamen als „individualisation“ ausgedrückt oder im Plural durch „assimilation“. Assimilierung erfolgt durch Kollektiva (z. B. *the people*), durch Deiktika (z. B. *we*) oder durch quantifizierende Ausdrücke. Eine **generische Referenz** bezieht sich auf Personen im Singular mit Artikel oder im Plural ohne Artikel (Reisigl & Wodak 2001: 53).
- **Depersonalisierung** bestimmt eine Referenz auf soziale AkteurInnen mit (abstrakten) Nomen, die nichtmenschliche Objekte oder Konzepte repräsentieren und keine Anthroponyme (Reisigl & Wodak 2001: 53).
- **Synekdochen** ersetzen das Ganze durch einen Teil („*pars pro toto*“) beziehungsweise einen Teil durch das Ganze („*totum pro parte*“). Strategisch wichtig ist dies im Speziellen für generische Referenzen (Reisigl & Wodak 2001: 57).
- **Metonymien** sollen dazu beitragen, soziale AkteurInnen sprachlich zu verschleiern und so Referenten durch semantisch Angrenzende zu ersetzen, die eine kausale oder andere Verbindung besitzen (z.B. werden Personen durch Ort/Zeit und Objekt ersetzt, oder Ursache durch Wirkung) (Reisigl & Wodak 2001: 57f.).
- **Metaphern** substituieren Referenten durch semantisch unverwandte Referenten und erzielen so einen depersonalisierenden Effekt, indem Menschen in *Naturalisationen* zum einen als Umweltobjekte oder auch als Umweltphänomene erstellt werden. *Personifikationen* hingegen sollen abstrakte oder unbelebte Entitäten humanisieren (Reisigl & Wodak 2001: 58f.).

Prädikation:

Im Zusammenhang mit den Nominationsstrategien zeigen auch Prädikationsstrategien in

unmittelbarer Verbindung ihre Wirkung. Soziale AkteurInnen, Objekte, Phänomene und Prozesse werden durch mehr oder weniger positive oder negative Eigenschaften bezeichnet (Reisigl & Wodak 2009: 94). Entweder kommen diese Prädikationen schon durch ihre Bezeichnung in den Nominationsausdrücken vor, oder sie werden zusätzlich zum Beispiel adjektivisch mittels Anspielungen und durch Relativsätze angefügt. Sogenannte *Fahnenwörter* (z.B. Multikulturalismus, Integration, Freiheit oder Demokratie) sollen positive Konnotationen einbringen, während *Stigmawörter* (z.B. Rassismus oder Antisemitismus) eine negativ konnotierte Bedeutung transportieren (Reisigl & Wodak 2001: 54f.).

Argumentation:

Argumentation mit ihren diversen Topoi wird später im Kapitel 5.3. ausführlich behandelt. Hier sei noch erwähnt, dass Argumentation das Rechtfertigen und Infragestellen normativer und deskriptiver Behauptungen der DiskursteilnehmerInnen beschreibt (Reisigl & Wodak 2009: 94).

Perspektivierung:

Perspektivierung stellt die Standpunkte der AkteurInnen und deren Positionierung in Frage bzw. fragt zusätzlich nach der Art der Präsentation, die entweder *involviert* oder *distanziert* passiert. Diskursmarker oder direkte und indirekte Rede bzw. deiktische Pronomina (z.B. *we* im Gegensatz zu *they*) sind linguistische Merkmale dieser Präsentationsformen (Reisigl & Wodak 2009: 94).

Abschwächung und Intensivierung:

Diese beiden gegensätzlichen Elemente sind Teile der illokutionären Kraft von Aussagen, die diese entweder im Sinne der strategischen Kategorie der *Distanzierung* abschwächen, oder im Zuge einer *Involvierung* intensivieren (Reisigl & Wodak 2001: 81ff.). In den indirekten Sprechakten werden abschwächende oder intensivierende Charakterisierungen in Aussagen verwendet, durch die die SprecherInnen das Gesagte mehr oder weniger sicher präsentieren (Reisigl & Wodak 2009: 94).

Strategien der Involvierung entstehen aus dem Bestreben der SprecherInnen, innere Zustände, Haltungen oder Gefühle von kognitivem oder emotionalem Engagement an die HörerInnen zu übermitteln (Reisigl & Wodak 2001: 82). Entgegengesetzt dazu werden Strategien der Distanzierung mittels komplexer, hypotaktischer Syntax

ausgedrückt. Diese sind gekennzeichnet durch Aussagen mit Halb- und Relativsätzen, oder mit Sequenzen von Präpositionalphrasen. Ebenso distanzierend wirken Nominalisierungen und Metonymisierungen anstatt lebendiger Metaphern, sowie temporal, lokal und persönlich distanzierende Deiktika und die indirekte Rede (Reisigl & Wodak 2001: 82). Intensivierung entsteht auf allen textuellen und diskursiven Ebenen durch Wiederholungen von z.B. Phonemen, Morphemen, Wörtern, Phrasen oder längeren Diskurssequenzen. Auch die Verwendung von hervorhebenden Partikeln (z.B. *really, very, only*), Übertreibungen und Phrasen die Gefühle, Emotionen und Stimmungen der SprecherInnen ausdrücken, intensivieren Aussagen (Reisigl & Wodak 2001: 83). Formen von Abschwächungsstrategien können Fragen anstelle von Behauptungen sein, Anonymisierungen durch unpersonalisierte Satzkonstruktionen, Verneinungen, Behauptungen mit *we/one/it* anstelle des direktiven *I*, Bestätigungsfragen oder vage Ausdrucksformen (Reisigl & Wodak 2009: 84f.).

5.2. Multimodale soziosemiotische Diskursanalyse

Der soziosemiotische Ansatz von Gunter Kress und Theo van Leeuwen (Kress & van Leeuwen 2006 [1996]; van Leeuwen 1999; 2005) greift die Grundzüge der Arbeit von Michael Halliday (Halliday 1985) auf, um damit konventionelle, diskursanalytische Theoriemethodologien, die auf die Analyse von gesprochener Sprache oder Texten beschränkt sind, um multimodale Analyseaspekte, wie Musik und Bilder, weiterzuentwickeln (Kress & van Leeuwen 2001: 2f.).

Die multimodale soziosemiotische Theorie geht auf das Verständnis der Soziosemiotik und die Beschreibung von Sprache zurück, die mit der Systemisch Funktionalen Linguistik beginnt. Das Verständnis der Soziosemiotik geht davon aus, dass alle verschiedenen semiotischen Systeme ähnlich wie die Sprache eine grammatische Struktur besitzen, die analysierbar ist (Kress & van Leeuwen 2006: 2). Diese funktionale Perspektive kann auch auf Architektur, Malerei und Bildhauerei angewandt werden, wodurch Kunst mittels theoretischem Werkzeug argumentierbar wird und das Sprechen über Kunst fernab der ästhetischen Aspekte möglich macht (O'Toole 1994: 4f.):

„ [...] the study of sign systems can assist us in the search for a language through which our perception of a work of art can be shared. I believe we should start with the impact a particular work has on us as we view it in the gallery [...]“ (O'Toole 1994: 4f.).

Hallidays Konzeption der „Language as social semiotic“ ist ein soziologisch Ausgerichtetes, deren grundlegende Prinzipien sich in drei Metafunktionen der Sprachäußerungen darlegen: (1) *the ideational metafunction*, (2) *the interpersonal metafunction* und (3) *the textual metafunction* (Kress & van Leeuwen 2006: 41ff.).

Die erste der drei fundamentalen Funktionen ist die **ideationale Metafunktion** der Sprache. Sie dient dem Umgebungsverständnis und der Erfahrungsvermittlung, indem Phänomen-, Objekt- und Personenrepräsentationen beschrieben werden. Die **interpersonale Metafunktion** der Sprache dient der Interaktion von Personen in dieser Umgebung und sagt etwas über den Plan der sozialen Beziehung zwischen ProduzentIn, ZuseherIn und dem repräsentierten Objekt aus. Die dritte Ebene oder **textuelle Metafunktion** der Sprache dient dem Zusammenfügen komplexer Zeichen und verhilft ihnen zu Bedeutung in zusammenhängenden Texten, indem sie Sprache zu einer Aussage assoziiert (Halliday 1994 [1985]: xiii).

Kress & van Leeuwen benennen diese drei Funktionen der Sprache adaptiert an weitere semiotische Modi auch als „representational“, „interactive“ und „compositional“ (Kress & van Leeuwen 2006: 258).

5.2.1. Ideationale/Repräsentationelle Metafunktion

Mittels sprachlicher Ressourcen wird die Welt abgebildet und Erfahrungen darin verbal und visuell repräsentiert. Die Systemisch Funktionale Linguistik und Soziosemiotik klären processes und participants innerhalb dieser Prozesse (Kress & van Leeuwen 2006: 59).

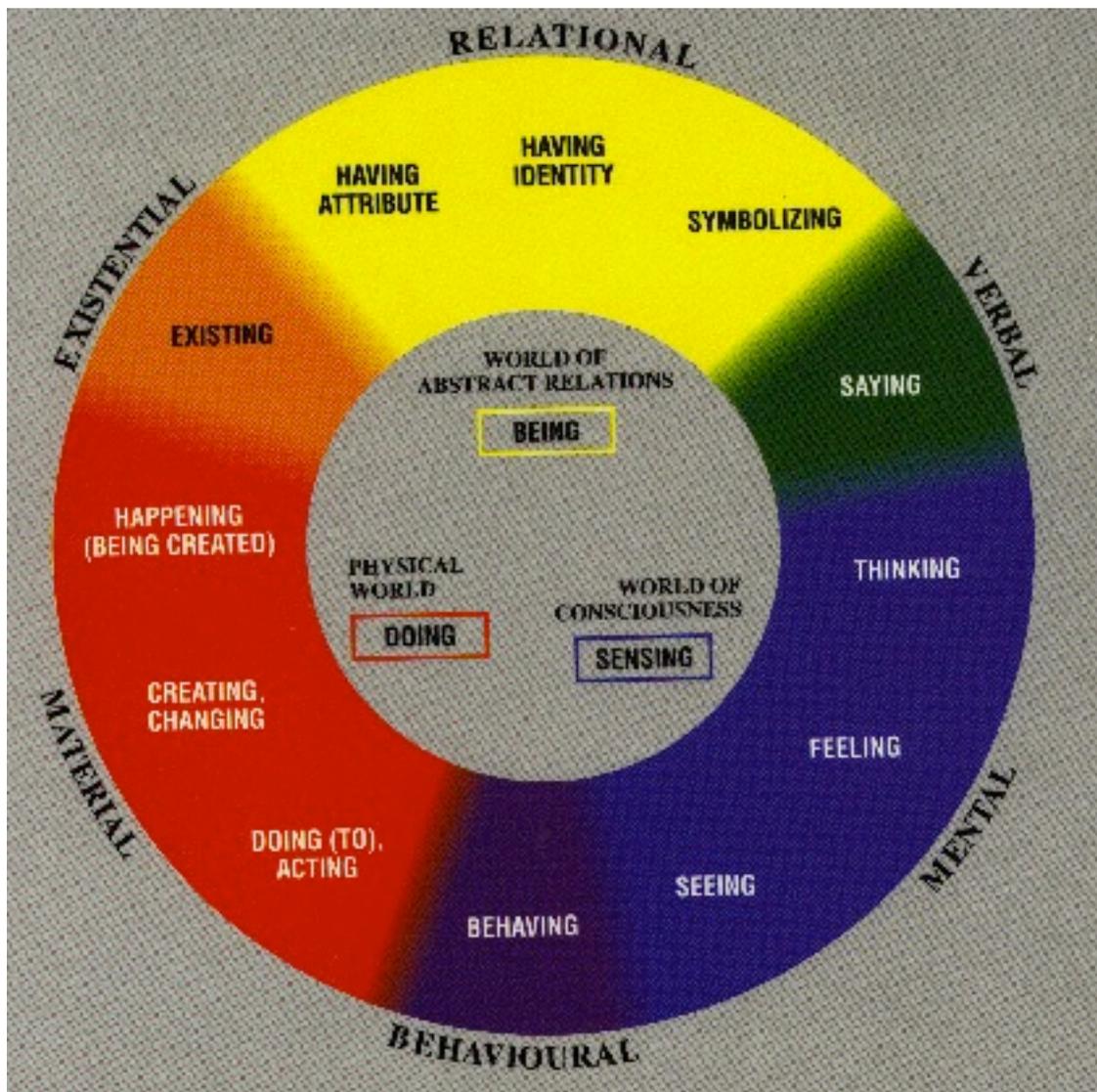


Abb. 4: Die ideationale Metafunktion: sprachliche Prozesse

Die kleinste Einheit der Analyse in einem Text ist eine vollständige Aussage. Diese besteht im Deutschen aus mindestens einem Prozess in Verbform oder aus einer AkteurIn als Subjekt und Prozess. Diese sprachlichen Strukturprozesse können kategorisiert werden in: (1) *material*, (2) *behavioural*, (3) *verbal*, (4) *mental*, (5) *relational* und (6) *existential* (Kress & van Leeuwen 2006: 78f.; 109).

Visuelle Strukturen von Repräsentationen werden von Kress und van Leeuwen (2006: 59f.) unterteilt in Kategorien wie: (1) *narrative* und (2) *conceptual*.

Narrative Repräsentationen sollen entsprechend den materiellen, mentalen, verbalen oder Verhaltensprozessen Ereignisse oder Handlungen erörtern. Sogenannte Vektoren realisieren

in Narrationsstrukturen die Relationen der unterschiedlichen TeilnehmerInnen, damit die Handlungen zwischen ihnen sichtbar gemacht werden kann. (Kress & van Leeuwen 2006: 74f.).

Konzeptionelle Repräsentationen kategorisieren Kress und van Leeuwen wiederum in (1) *classificational*, (2) *analytical* und (3) *symbolic*. Diese Charakterisierungen können mit den relationalen und existentiellen Prozessen auf der verbalen Ebene gleichgesetzt werden (Kress & van Leeuwen 2006: 79).

Van Leeuwen erklärt die verbalen Repräsentationsstrategien der **sozialen AkteurInnen** – Personen und TeilnehmerInnen- mit den folgenden Kategorien: (1) *exclusion*, (2) *roles*, (3) *categorization*, (4) *individuals vs. groups* und (5) *specific vs. generic* (van Leeuwen 2008: 142ff.).

- **Exklusion** meint, dass repräsentierte Personengruppen oder Personen nicht dargestellt werden (van Leeuwen 2008: 142).

- **Rollen** in der Repräsentation können festgestellt werden, wenn die AkteurInnen inkludiert, sprich in eine Handlung involviert sind oder nicht. Die Art der Handlungsdarstellung ist bedeutsam, um die Zuschreibung der sozialen Rollen der AkteurInnen festzustellen. Als Agens oder Patiens fungieren AkteurInnen in Handlungen (in narrativen Repräsentationen) oder sie sind nicht involviert (in konzeptionellen Repräsentationen) (van Leeuwen 2008: 142f.).

- **Kategorisierungen** enthüllen die gesellschaftlichen, beruflichen oder ethnischen Zugehörigkeiten durch visuelle, äußerliche Attributscharakteristika (possessive Attribute), die durch kulturelle (veränderliche wie z.B. Kleidung) und biologische Kategorisierungen (unveränderliche physische Merkmale) dargestellt werden (van Leeuwen 2008: 144ff.).

- **Einzelne-** oder **Gruppendarstellung** von AkteurInnen ist im Sinne der unterschiedlichen Homogenisierung der Gruppenmitglieder bedeutsam (van Leeuwen 2008: 144).

- **Spezifisch** oder **generisch** werden Personen im visuellen wie auch im verbalen Modus zwar einzeln repräsentiert und müssen doch nicht als Individuen konzipiert sein (van Leeuwen 2008: 143).

In der Ebene der ideationalen Metafunktion der Sprache müssen nach Halliday (1994: 109) für eine verbale Abbildung einer Erfahrung bestimmte ProzessteilnehmerInnen und eventuell auch die Umstände, die zu den Prozessen geführt haben, existieren. Abbildung 5

gibt zu Prozessen und TeilnehmerInnen Beispiele an, Abbildung 6 nennt die sprachliche Realisierung von Umständen mit Beispielen (Huemer 2010: 108).

Prozess	TeilnehmerInnen	Beispiel
Materiell	AkteurIn, Ziel, EmpfängerIn	<i>Er gibt ihr den Sonnenschirm</i>
Mental	Wahrnehmende(r), Phänomen	Ich glaube die Toskana ist zu heiss im Sommer
Relational: - attributiv - identifizierend	- TrägerIn, Attribut - Token, Wert	- Die <i>Toskana</i> ist zu heiß - Wir sind <i>Touristen</i>
Verhalten	Verhaltende(r)	<i>Sie</i> staunt
Verbal	SprecherIn	Sie sagt, dass es ihr in der Toskana nicht sehr gefallen hat

Abb. 5: Sprachliche Prozesse und TeilnehmerInnen

Adverbialbestimmungen oder Umstände	Beispiel	typische Frage
Lokalbestimmung		
Standort, Lage (Zielort, Ausgangsort, räumliche Erstreckung)	Wir fahren <i>in die Toskana</i> Wir fahren <i>bis nach Florenz</i>	Wo? (Wohin? Woher? Wie weit?)
Temporalbestimmung		
Zeitpunkt (Zeitdauer, Zeitfrequenz)	Wir fahren <i>morgen los</i> Wir machen <i>lange</i> Urlaub	Wann? (Wie lange? Wie oft?)
Modalbestimmungen		
Qualität	Die Toskana ist <i>heiß</i>	Wie?
Mittel	<i>Mit deinem Engagement</i> kommst du da nicht weit	Womit? Wodurch?
Kausalbestimmungen		
Zweck	Ich fahre in die Toskana <i>um mich zu erholen</i>	Wofür? Wozu?
Kondition	<i>Wenn du dich erholen willst, musst du unbedingt in die Toskana fahren</i>	Unter welcher Bedingung?
Begleitender Umstand		
	Ich fahre in die Toskana <i>mit meinem Freund</i>	Mit wem? Mit was?
Rolle		
	Ich reise <i>als Touristin</i>	Als was? In welcher Rolle oder Funktion?

Abb. 6: Sprachliche Realisierung von Umständen

5.2.2. Interpersonale/ Interaktive Metafunktion:

Kress & van Leeuwen definieren bei der interpersonalen Metafunktion zwei Kategorien, die visuell als auch auditiv konzipiert werden: (1) *interactive meanings* und (2) *modality* (Kress & van Leeuwen 2006: 149; 154).

Interaktive Bedeutungen:

Interaktion entsteht zwischen repräsentierten TeilnehmerInnen und ebenso zwischen den repräsentierten TeilnehmerInnen und den interaktiven TeilnehmerInnen, die etwas Besagtes betrachten (Kress & van Leeuwen 2006: 114). Interaktive Bedeutungen im letzteren Sinne werden in Bildern durch drei Strategien realisiert: (1) *contact/gaze*, (2) *social distance* und (3) *perspective/attitude* (Kress & van Leeuwen 2006: 129; 148f.).

Modalität/ Modalisierung:

Von Bedeutung ist das Konzept der Modalität oder Modalisierung innerhalb der interpersonalen Metafunktion der Sprache. Eine SprecherIn oder HörerIn nimmt in ihren Sprechhandlungen bestimmte Rollen ein oder führt sie aus und beginnt so durch Sprache ein interaktives Geschehnis (Halliday 1978: 18ff.)

„The speaker is not only doing something for himself; he is also requiring something of the listener. Typically, therefore, an ‚act‘ of speaking is something that might more appropriately be called an ‚interact‘: it is an exchange, in which giving implies redeiving and demanding implies giving response (Halliday 1994 [1985]: 68).

Was in der Wiener KDA als Intensivierung und Abschwächung erläutert wurde, wird in dieser Konzeption mittels verschiedenen Modalitätsmarkern versucht, die den Wahrheitsgehalt von Aussagen ermitteln und darstellen (Kress & van Leeuwen 2006: 155f.). In der visuellen Präsentation stellt man Aussagen durch technische Konstanten verstärkt in den Vordergrund bzw. abgeschwächt in den Hintergrund. Solche **visuellen Modalitätsmarker** erkennen Kress & van Leeuwen (2006: 264) in: (1) *detail*, (2) *background* (3) *depth* ‚Tiefe‘, (4) *light and shadow* (Beleuchtung), (5) *tone* (Helligkeitswert), (6) *colour saturation* ‚Farbsättigung‘, (7) *colour modulation* und (8) *colour differentiation*.

Halliday erkennt innerhalb einer Interaktion zwischen Beteiligten einen

Handlungsspielraum, der in einer positiven oder negativen **Polarität** artikuliert wird und so diverse Färbungsgrade einer Aussage indiziert (Halliday 1994 [1985]: 88f.). In der Darstellung der positiven Polarität wird eine Aussage als wahr oder gegeben dargestellt, in der negativen Polarität ist das Gegenteil dargestellt. Die Modalisierung gibt innerhalb dieser Färbung diverse Wahrscheinlichkeitsgrade von Aussagen an, sowie die Gewöhnlichkeit/Häufigkeit, die Verpflichtung oder die Bereitschaft einer Person (Huemer 2010: 109). In Abbildung 7 und 8 werden zuerst die Modalisierungstypen und anschließend die Grade der Modalisierung beispielhaft angeführt (Huemer 2010: 110).

Modalisierungstyp	Beispiel
Wahrscheinlichkeit	Wir fahren nächstes Monat <i>bestimmt/wahrscheinlich/vielleicht</i> in die Toskana
Gewöhnlichkeit	Wir fahren <i>immer/gewöhnlich/manchmal</i> im Sommer in die Toskana
Verpflichtung	Wir <i>müssen/sollen/dürfen</i> in die Toskana fahren
Bereitschaft	Wir <i>wollen/würden sicherlich/eventuell</i> mit euch in die Toskana fahren

Abb. 7: Modalisierungstypen

Modalisierungsgrad	Beispiel
Hoch	Du <i>musst</i> mir das Buch <i>jetzt endlich</i> zurückgeben.
Mittel	Gibt's [sic] du mir bitte das Buch zurück?
Niedrig	Wenn möglich hätte ich das Buch eventuell gerne wieder.

Abb. 8: Drei Grade der Modalisierung

Sowohl bereits durch die Frage, als auch durch die graduierten Verben und Adjunkte entstehen in den Aussagen Abschwächungen, in denen der HöherIn eine geringere Verpflichtung signalisiert wird, der Aufforderung in der Aussage der SprecherIn nachzukommen (Huemer 2010: 110).

5.2.3. Textuelle/ Kompositionelle Metafunktion:

Innerhalb der textuellen Metafunktion wird die Aussage funktional durch eine sprachliche Sinneinheit arrangiert. Dies geschieht in der deutschen und englischen Sprache durch ein Grundprinzip- die Thema-Rhema Struktur. Das **Thema** wird durch die Satzposition erkennbar, während das **Rhema** im Aussagenrest neue Information preisgegeben wird (Halliday 1994 [1985]: 37f.).

Kress & van Leeuwen unterscheiden in ihrer Theorie zur „Grammatik visuellen Designs“ den irreführenden Begriff „textuell“ bei Zeichensystemen die nicht verbal sind, von dem Begriff der kompositorischen Metafunktion, wenn die Informationsstruktur auf Bilder oder Ton angewendet wird (Kress & van Leeuwen 2006: 177f.).

Werden einzelnen Aussagen zu einem Text bzw. größeren Texteinheiten miteinander verbunden, muss dies innerhalb von logischen Mustern geschehen, die systematisch durch die wechselseitige Abhängigkeit von Aussagen, der **Taxis** und andererseits durch **logisch-semantische** Beziehungen organisiert sind. Taxis wird unterteilt in **Parataxe** und **Hypotaxe**. Die Parataxe kennzeichnet Aussagen die miteinander verbunden den gleichen Status besitzen oder auch für sich alleine stehen, während in Hypotaxen die dominantere Aussage die von ihr abhängige modifiziert (Huemer 2010: 111). Die logisch-semantischen Beziehungen von Aussagen unterscheiden essentiell zwei Verbindungsarten wie die **Expansion**, in der z.B. durch Konjunktionen die eine Aussage die andere erweitert, und die **Projektion**, in der Aussagen oder Gedanken der einen Aussage in eine weitere Aussage projiziert werden (Huemer 2010: 111f.).

Auf diese Weise können Aussagen in größeren Texteinheiten in Beziehung gesetzt, veranschaulicht und interpretierbar gemacht werden. In diesem Sinne kann man auch beobachten, dass Sprachen und Kontext in einer dialektischen Beziehung zueinander stehen, was durch die Wahl der sprachlichen Ressourcen auch kulturell bedingt ist. Kulturelle und situative Praktiken werden durch den Begriff des **Genres** indiziert, das über einen bestimmten Zeitraum potentiell veränderbare strukturelle, situative und inhaltliche Stabilität besitzt. Abbildung 9 erklärt die Wechselwirkung zwischen Sprachorganisation und Kontextorganisation (Huemer 2010: 112f.). Eine Registeranalyse mit den Registervariablen **Modus** (symbolische Organisation), **Tenor** (Rollenstruktur) und **Feld** (soziales Handeln) differenziert sprachlich realisierte Bedeutungsunterschiede innerhalb des Genres in Wechselbeziehung mit sozialem Kontext (Eggins& Martin 1997: 239).

Organisation von Sprache		Organisation von Kontext
ideationale Bedeutung (Ressource um Inhalt zu bilden)	konstruiert --- -- > < --- -- bedingt	soziales Handeln
interpersonale Bedeutung (Ressource für die Interaktion)	konstruiert --- -- > < --- -- bedingt	Rollenstruktur
textuelle Bedeutung (Ressource um Text zu organisieren)	konstruiert --- -- > < --- -- bedingt	symbolische Organisation

Abb. 9: Der Zusammenhang zwischen Sprache und Kontext

5.3. Argumentationstheorie

Argumentation ist als Handlungskomplex mit Explikation vernetzt und lassen sich in ihren begrifflichen Definitionen innerhalb der Sprachhandlungen nur schwer voneinander differenzieren (Reisigl 2006: 176).

In der Theorie der Unterscheidung zwischen Explikation und Argumentation bestimmen Halliday & Hasan (1976: 240ff.) zur Differenzierung die *internen* und *externen* Typen kausaler Kohäsionen innerhalb der interpersonalen Metafunktion. *Intern* verwendete Konjunktionen kennzeichnen einen internen Kommunikationsbezug auf Kommunikationssituationen, wie er beispielsweise zwischen Schreibenden und Lesenden stattfindet. *Extern* verwendete kausale Konjunktionen beziehen sich dagegen auf außersprachliche Wirklichkeitsphänomene.

In der Wiener Kritische Diskursanalyse wird instrumentell mit Begrifflichkeitsdefinitionen der Argumentationstheorie gearbeitet und Argumentation diskursiv stark bearbeitet. Kienpointner legt in seinen wissenschaftlichen Explikationen über die Prinzipien vernünftigen Argumentierens den Schwerpunkt auf die Verwendung plausibler Argumentationsmuster (Kienpointner 1996: 22).

5.3.1. Argumentieren

Van Eemeren & Grootendorst (2004: 2f.) definieren Argumentation vorrangig als verbale

Sprechhandlung, obwohl sie ebenso auch die visuelle Argumentation in Betracht ziehen. Sie bestimmen Argumentation generell als “a verbal, social, and rational activity aimed at convincing a reasonable critic of the acceptability of a standpoint by putting forward a constellation of propositions justifying or refuting the proposition expressed in the standpoint” (van Eemeren & Grootendorst 2004: 1).

Kienpointner erklärt die komplexen Argumentationsschemata, die Argumentationen strukturell und schematisch klarer explizierbar machen, durch eine Auflistung der Anforderungen an Alltagsargumentationen (Kienpointner 1996: 21ff.):

- es wird von einem gemeinsamen Alltagswissen ausgegangen, das geteilte Ansichten über Wahrheit und Argumentationswahrscheinlichkeit umfasst.
- im Alltag wird von einer impliziten Argumentationsweise ausgegangen, die nur im Bedarfsfall den Explizierenden dazu verpflichtet diese impliziten Voraussetzungen offen zu legen
- es herrscht ein Bestreben, eine möglichst überparteiliche Ausdrucksweise zu finden
- emotionale Argumentationen werden bis zu einem gewissen Grad des emotionalen Appells akzeptiert, jedoch wird ohne bewußte Täuschung anderer argumentiert
- -da realen Gesprächssituationen selten eine gleiche Rollenverteilung inne wohnt, sollte speziell auf einen möglichst fruchtbaren Argumentationsaustausch geachtet werden
- in realen Diskussionen sollte jeweils zeitnah die bestmögliche argumentative Problembehandlung stattfinden
- es sollte das Streben nach Klarwerdung der Ursachen der Uneinigkeit stattfinden.

Vernünftiges Argumentieren findet in einem ausgeglichenen Anforderungskontext an die DiskussionsteilnehmerInnen statt, wenn Argumentationen zur gleichen Zeit und in beiderseitigem Interesse und Weise dienen. Dies wirft zu Anfang einer Diskussion vor allem die Frage über die Motivation der TeilnehmerInnen auf (Kienpointner 1996: 23).

5.3.2. Argumentationsschemata

Wie bereits in der Unterscheidung von Explikation und Argumentation erwähnt, klären auch Reisigl & Wodak (2009: 110f.), dass Argumentationen permanent durch eine implizite oder explizite Argumentation verhandelt werden, aber in der konditionalen oder kausalen

Paraphrase erklärt werden. Kienpointner erläutert dazu:

„Schließlich können durch weitere Abstraktionsschritte alle einfachen normativen oder deskriptiven Argumentationen auf ein kontextunabhängiges Grundschema reduziert werden, das als „Prototyp“ aller mehr oder weniger kontextspezifischen Argumentationsschemata der Alltagsargumentation angesehen werden kann [...] Es muß vielmehr ein „sinnvoller“ inhaltlicher Zusammenhang zwischen Argument und Konklusion bestehen.“ (Kienpointner 1992: 21f.) Konklusionen werden von Kienpointner als Wahrheit bzw. Richtigkeit stützende strittige Propositionen expliziert (Kienpointner 1992: 15).

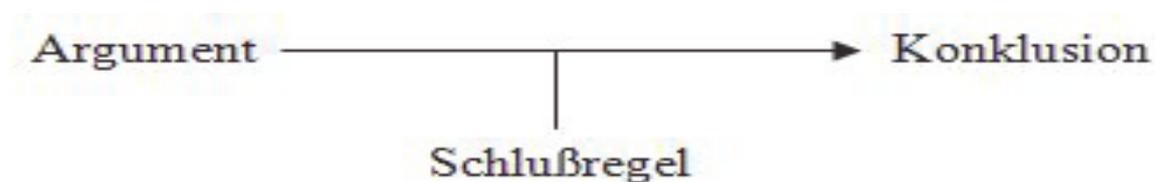


Abb.10: Grundschema der Alltagsargumentation nach Kienpointner (1992: 19)

Schlussregeln, auch als Begriff des **Topos** oder Topoi angegeben, lassen demnach Argumentationen funktionieren, indem sie als semantische Relationen die Prämissen mit den Behauptungen verbinden (Kienpointner 1992: 30f.).

Kienpointner (1992: 241) klassifiziert Argumentationsschemata weiter in drei Kategorien, die Dichotomien darstellen:

(1) Deskriptiv vs. Normativ, (2) Pro vs. Kontra und (3) Real vs. Fiktiv.

- **Deskriptive Schemata** dienen dem Nachweis der Wahrscheinlichkeitspropositionen, während **normative Schemata** die Propositionen auf Richtigkeit beschließen. wollen (Kienpointner 1992: 241)

- **Pro-Schemata** affirmieren eigene Standpunkte. **Kontra-Schemata** sollen gegnerische Argumente widerlegen (Kienpointner 1992: 241).

- **Reale Argumentationsschemata** sollen durch die Grundlage einer realen Welt (sprachlich im Indikativ) formuliert werden. Fiktive Argumentationsschemata **argumentieren durch Grundlagen möglicher kontrafaktischer Propositionen** (sprachlich im Konjunktiv formuliert) (Kienpointner 1992: 242).

21 Subklassen teilt Kienpointner in kontextabstrakte Argumentationsschemata ein. Die folgende Abbildung 10 gibt einen ausführlichen Überblick zu diesen Schemata.

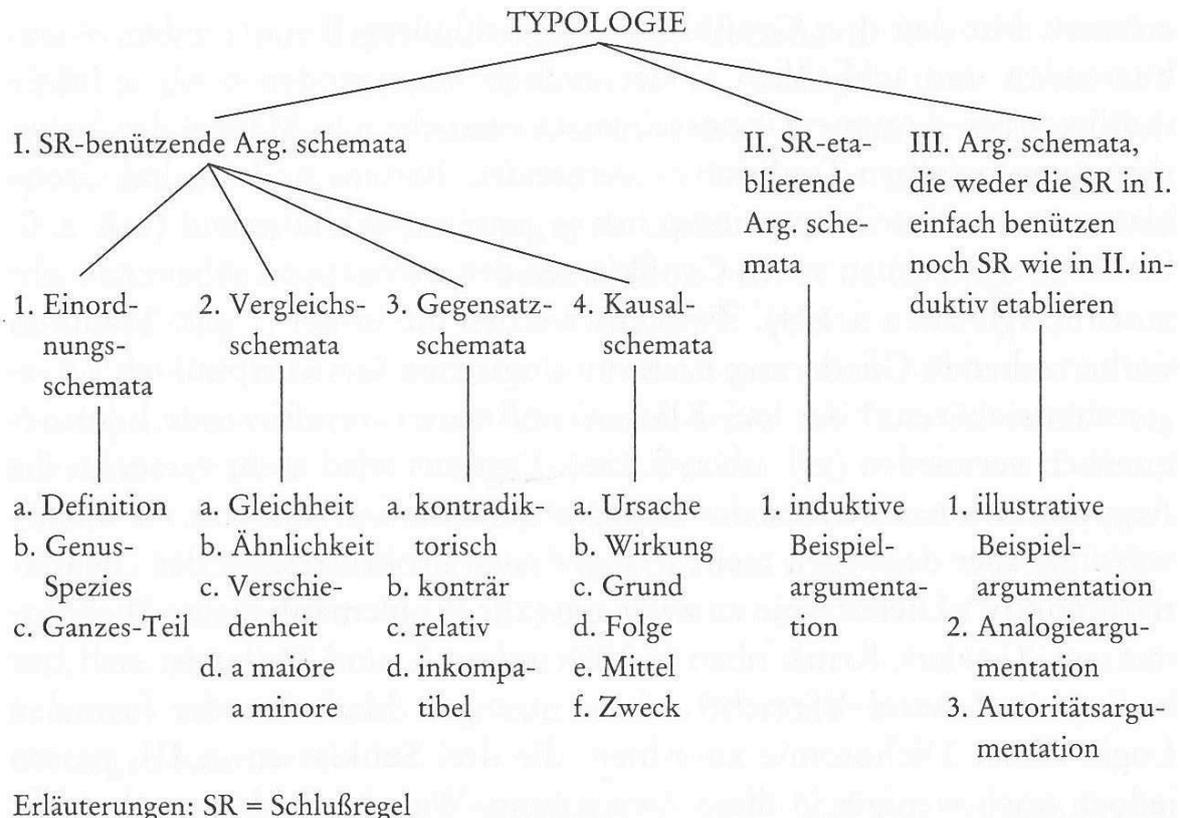


Abb. 11: Klassen von Argumentationsschemata

Folgende **schlussregelbenützende Schemata** schließen auf Eigenschaften oder Größen:

- **Einordnungsschemata** ordnen eine Größe ein (Kienpointner 1992: 250).
- **Vergleichsschemata** vergleichen Größen auf bestimmte Gleichheit, auf Unterschiede oder auf ‚erst-recht-nicht‘-Relation (*a maiore*) bzw. auf ‚erst-recht‘-Relation (*a minore*). (Kienpointner 1992: 284).
- **Gegensatzschemata** wiederum schließen Eigenschaften ihrer Gegensätzlichkeit nach aus: (1) kontradiktorisch (z. B. sitzen vs. nicht sitzen), (2) konträrkomplementär (z. B. lebendig vs. tot sein), (3) konträr-graduell (z. B. heiß vs. kalt), (4) konvers (z. B. größer als vs. kleiner als) und (5) inkompatibel (z. B. Mann vs. Ulme) (Kienpointner 1992: 306).
- **Kausalschemata** schließen auf diverse Kausalrelationen hinsichtlich *Ursache-*

Wirkung, Grund-Folge und *Mittel-Zweck* (Kienpointner 1992: 330ff.). Die Wirkung muss dabei (1) der Ursache *regelmäßig* folgen (2) *nach* der Ursache auftreten (3) durch die Ursache veränderbar werden und (4) nicht ohne die Ursache auftreten (Kienpointner 1992: 330). Ein Schluss kann mittels einer Grund-Folge Kausalrelation in Form einer „Erklärung“ erfolgen, oder in Form einer „Vorhersage“ (Kienpointner 1992: 337). Die Mittel-Zweck-Relation argumentiert normativ das Erreichen eines Zieles (Kienpointner 1992: 342).

Argumentationsbeispiele werden durch diverse Argumentationsschemata abgehandelt, indem in einer **induktiven Beispielerargumentation** eine Schlussregel nicht einfach vorausgeschickt und nicht einfach benützt, sondern aus mehreren Beispielen, die als Nachweis dienen, eine allgemeine Schlussregel abgeleitet (Kienpointner 1992: 373).

In einigen Argumentationen werden Schlussregeln weder in Argumentationsschemata benützt noch durch sie Schlussregeln etabliert:

- in einer **illustrativen Beispielerargumentation** stützen Beispiele eine bereits vorhandene Schlussregel (Kienpointner 1992: 373ff.).
- in einer **Analogieargumentation** wird ein strittiger Fall eines anderen Realitätselements anhand eines Einzelfalles argumentiert. Analogieargumentationen werden oft benützt, wenn Argumentierende sogenannte „didaktische Analogien“ verwendet, um möglicherweise mangelhafte oder nicht vorhandene Wissensvoraussetzungen des Gegenübers auszugleichen (Kienpointner 1992: 384ff).
- in einer **Autoritätsargumentation** beruft man sich auf ExpertInnen, die den propositionellen Wahrheitsgehalt bestätigen (Kienpointner 1992: 394f.).

6. Der Untersuchungsgegenstand

6.1 Der Künstler

Antony Gormley wurde am 30. August im 1950 als jüngstes von sieben Kindern einer römisch-katholischen Familie in Dewsbury Moor, Yorkshire, Großbritannien geboren. Er besuchte das Benediktiner Internat Ampleforth College und studierte danach von 1968-71

Anthropologie, Archäologie und Kunstgeschichte am Trinity College in Cambridge. Er unternahm einige Reisen nach Indien und Sri Lanka, um sein Interesse an Buddhismus und Meditation zu vertiefen.

1974-77 absolvierte er an der Saint Martin's College of Art and Design und am Goldsmith's College Kunst und ab 1977 einen Postgraduate-Lehrgang an der Slade School of Art.

Seine Karriere als Künstler begann 1981 mit einer Einzelausstellung in der Whitechapel Gallery, die vom Direktor der Tate Gallery, Sir Nicholas Serota veranstaltet wurde. Eines seiner damals gezeigten Werke, *Bed*, wird heute noch in der Tate Britain Galerie ausgestellt.

1994 gewann er den Turner Prize mit seiner Arbeit *Field for the British Isles*.

1998 wurde seine bekannteste Arbeit, *Angel of North*, eine 20 Meter hohe geflügelte Skulptur in Nordengland entlang zweier Autobahnen aufgebaut und wurde zu einem Landmark.

An der Biennale in Sydney 2006 nahm er mit seiner Arbeit *Asian Field*, die aus 180.000 Tonfiguren bestand, teil.

2007 wurde seine Arbeit *Event Horizon*, bestehend aus 31 lebensgroßen und anatomisch korrekten Statuen, die nach ihm selbst modelliert wurden, in London installiert, sowie 2010 in New York.

Gormleys Werk wurde in Großbritannien und international mit Ausstellungen im Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Rio de Janeiro und Brasília (2012); Deichtorhallen, Hamburg (2012); The State Hermitage Museum, St Petersburg (2011); Kunsthaus Bregenz, Austria (2010); Hayward Gallery, London (2007); Malmö Konsthall, Sweden (1993) and Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denmark (1989) einer größeren Öffentlichkeit bekannt.

Er nahm auch an maßgeblichen Gruppenausstellungen an der Biennale in Venedig (1982 und 1986) und der Documenta 8 in Kassel (1987) teil. Dauerhafte öffentliche Arbeiten beinhalten *Angel of the North* (Gateshead, England), *Another Place* (Crosby Beach, England), *Inside Australia* (Lake Ballard, Westaustralien) und *Exposure* (Lelystad, Niederlande). Gormley wurde 1994 der Turner Prize verliehen, 1999 the South Bank Prize

for Visual Art, 2007 der Bernhard Heiliger Award for Sculpture und 2012 der Obayashi Prize. 1997 wurde er zum Officer of the British Empire (OBE) ernannt. Er ist ein Honorary Fellow des Royal Institute of British Architects, Ehrendoktor der University of Cambridge und Fellow des Trinity und des Jesus Colleges in Cambridge. Gormley gehört seit 2003 der Royal Academy an seit 2007 dem British Museum Trustee.

Antony Gormley wurde mit seinen Skulpturen, Installationen and öffentlichen Kunstwerken bekannt, die das Verhältnis zwischen menschlichem Körper und Raum behandeln.

Darin beschäftigt sich der Künstler mit der Phänomenologie des Raumerlebens und den Grenzen des Erfahrungshorizonts über die physischen Grenzen des Körpers hinaus.

Bei allen gezeigten Installationen wird der Betrachter auch hier als Subjekt eines sich ständig neu ordnenden Blickfelds zum integralen Bestandteil des Werks.

Sein Werk hat das Potential, das die Bildhauerei seit den 1960er Jahren eröffnet hat, durch eine kritische Beschäftigung mit sowohl dem eigenen Körper als auch denen anderer in einer Art und Weise weiterentwickelt, die grundlegende Fragen aufwirft, wo der menschliche Körper im Verhältnis zu Natur und Kosmos steht. Gormley versucht kontinuierlich den Raum der Kunst als einen Platz des Werdens zu identifizieren, in dem neue Verhaltensformen, Gedanken und Gefühle entstehen können.

Gormley wurde vom Postminimalismus eines Richard Serra ebenso beeinflusst wie von der Land Art nach Robert Smithson oder Walter de Maria, dennoch lässt er sich nicht einer eindeutigen Schule zuordnen. *"It has illustrated that no landscape is innocent, no landscape is uncontrolled," he explains. "Every landscape has a hidden social dimension to do with both its natural usage and the politics of territory. And I do like the idea that attempting to ask questions about the place of art in our lives reveals these complex human and social matrices."* (Guardian 2005)

Er wird allerdings von verschiedener Seite auch für seinen großen Einfluss in der britischen Kunstszene kritisiert, auch seinen beständigen Erfolg in der Öffentlichkeit sehen Kunstkritiker wie Tom Lubbock oder Jonathan Jones in einer übertriebenen Eingängigkeit, dem Populismus und der Gefälligkeit sowie mangelnden Kontroversität seiner Arbeiten begründet (Guardian 2005)

6.2 Das Kunstwerk „Horizon Field“

6.2.1. Projektskizze

Horizon Field ist Antony Gormleys drittes großangelegtes Kunstprojekt zeitgenössischer Land Art nach dem ersten Projekt *Field* (im Jahr 1990) und dem zweiten mit dem Titel *Event Horizon* (in den Jahren 2007-2010). Dieses Werk umfasst eine Landschaftsinstallation von 100 lebensgroßen, massiven gusseisernen Figuren, die eine menschliche Körperform repräsentieren und über einen Bereich von 150 Quadratkilometern in den Vorarlberger Alpen aufgestellt wurden.

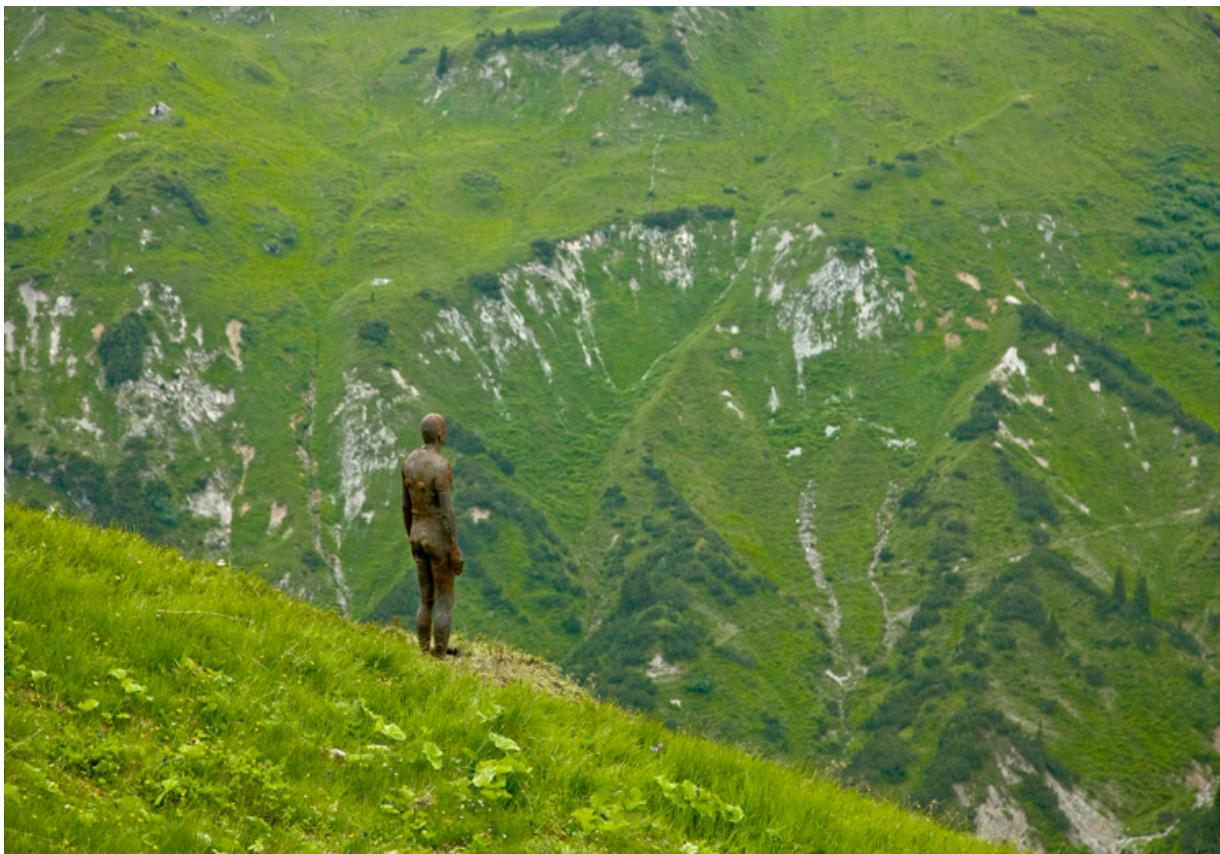


Abb.12: Antony Gormley Horizon Field August 2010-April 2012

Konkret sind die für die Standorte der Figuren ausgewählten Orte Schoppernau, Mellau, Dalaas, Klösterle, Lech, Schröcken, Warth und Mittelberg auf einer exakten Seehöhe von 2039 Metern (Gormley 2013). womit das Werk eine Linie, oder anders gesagt ein horizontales Feld formt, wie man in Abbildung 13 sehen kann. Die Höhe von 2039 Metern

hat allerdings keine besondere metaphorische oder thematische Relevanz, vielmehr ist sie ein Grat der für die meisten Menschen noch gut erreichbar ist, allerdings schon in einem Bereich liegt, der dem Alltag entzogen ist. (Gormley 2013). Die Idee in dieser Höhe und Landschaft eine für alle Menschen zugängliche Kunst zu präsentieren, besticht vor allem in der Vision als Großversuch, mehr noch als durch den mehrjährigen logistischen Aufwand der Projektrealisation. Gormley hegt den Wunsch Kunst für alle Menschen zugänglich zu machen und expandiert gleichzeitig seine Werke auch extramuseal in die freie Natur indem er Kunst und sozialisierte Naturlandschaft durch seine Installationen ebenso verortet. Horizon Field ist gleichzeitig ein Experiment, Natur und Kunst in einen empathischen Zustand zu überführen. Kunst und Kultur sollen gemeinsam als integraler Bestandteil der Natur begriffen werden und den Blick und das Bewusstsein der Menschen und ihre Rolle als kulturelles Wesen schärfen.

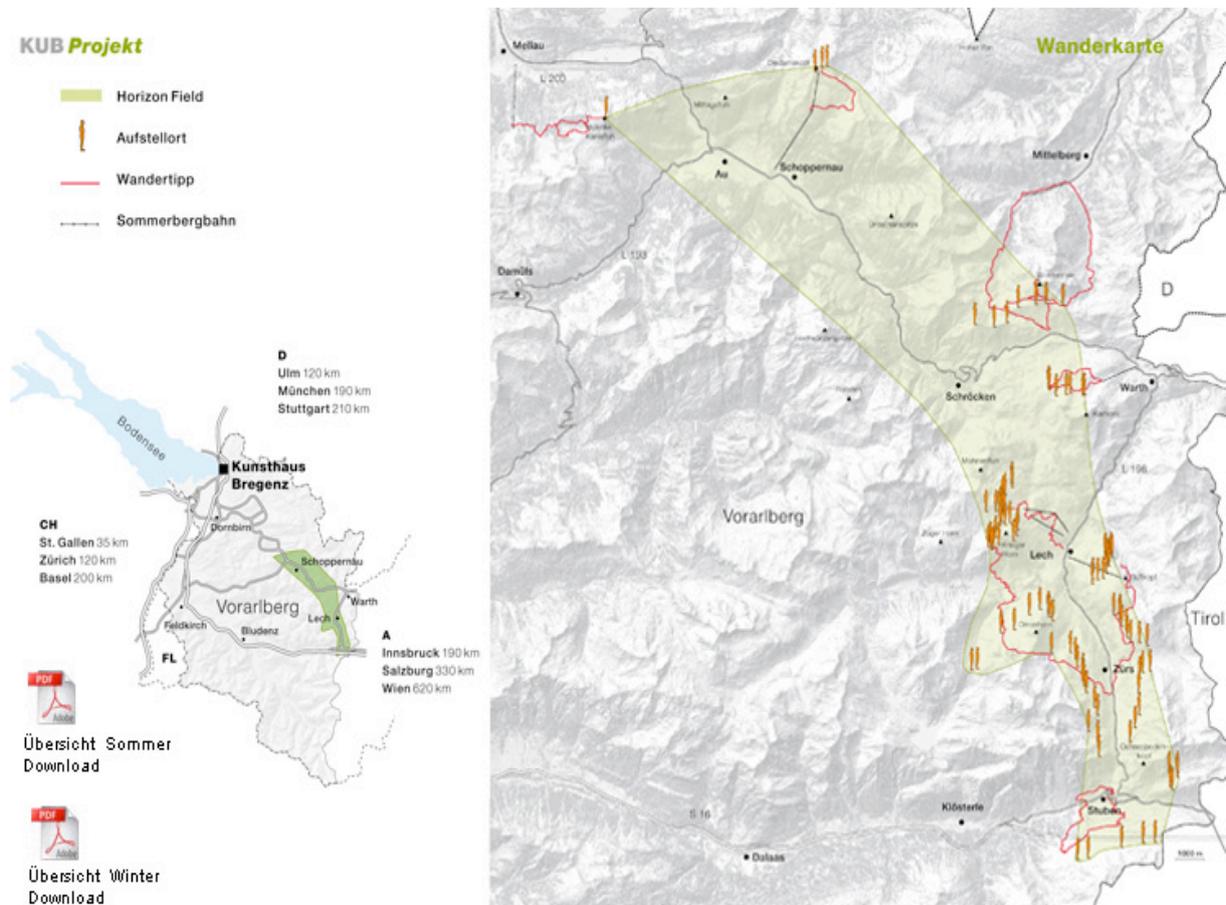


Abbildung 13: Standorte Übersicht

Die Grundlage für Gormleys Werke sind dabei seit den 80er Jahren Abgüsse seines eigenen Körpers aus Blei, oder wie in Horizon Field aus Eisen, die er als menschliche Figuren in einen neuen, universellen Kontext stellt (Kunsthau Bregenz http://www.kunsthau-bregenz.at/horizonfield/html/projekt_antony_gormley.htm#gormley).

Gormley beschäftigt sich fortwährend in seinen Kunstprojekten mit dem Menschen als soziales Wesen – sei es als einzelnes Individuum oder in der Masse – stets in seiner Bedeutung, für welche die Skulpturen, Objekte und Subjekte gleichzeitig stellvertretend stehen:

„Durch die Reduktion der menschlichen Form auf eine Spur oder einen Index gelingt es Gormley, seine Figuren von den Bedingungen der traditionellen Skulptur zu befreien, in der sie in selbstgenügsamer Isolation entsprechend ihrer wahrgenommenen Funktion auf Sockeln stehen. Er liefert seine Figuren der modernen Wahrnehmung von Leben, Kunst und Raum aus. Dazu gehören vor allem die kritische Auseinandersetzung mit Masse als konstitutivem, formalem und emotionalem Element von Skulptur, die Erforschung der skulpturalen und existenziellen Bedeutung des Raumes in abgegrenzter und erweiterter Form und schließlich die entscheidende Frage der Gefährdung und Selbstbehauptung des Menschen in der Welt“ (Kunsthau Bregenz http://www.kunsthau-bregenz.at/horizonfield/html/projekt_antony_gormley.htm#gormley).

Auf der Ebene der Konzeptualisierung der Arbeit geht es um eine Dreiteilung von menschlicher Erfahrung und Bewusstsein im allgemeinen, Gormley benutzt dabei in dem mit ihm geführten Interview das als Film aufgezeichnet wurde die Begriffe *palpable*, *perceivable*, und *imaginable*. (Interview Gormley: ab 5:05). Das bedeutet die Dimension von Berühren, Sehen und Vorstellen. Ersteres impliziert die direkte, sozusagen haptische körperliche Erfahrung, das im wörtlichen Sinne Greifbare: „*the thing you can kick, kiss, touch*“. (Interview Gormley: ab 5:10) Zweiteres das über andere Sinne als den Tastsinn Wahrnehmbare: „*that you can maybe not touch but can see, that is somehow part of your visual world*“ (Interview Gormley: 5:15) In dieser Arbeit ist dies auf das Visuelle beschränkt, würde aber in anderem Kontext auch aurale und Geruchserfahrungen mit einschließen. Und zuletzt das Vorstellbare oder Denkbare: es geht von den empirischen Erfahrungen der ersten beiden Kategorien aus und setzt sie voraus, transzendiert und kanalisiert diese aber über die gedankliche Leistung der Abstraktion und Imagination. (Interview Gormley: 5:22). Das ist für Gormley „*the syntax of the work*“. (Interview Gormley: 4:42)

6.2.2. Projektverlauf

Das Kunsthaus Bregenz (kurz: KUB) entwickelte nach ihren Angaben mit Antony Gormley das bisher größte Landschaftsprojekt das je in Österreich als künstlerische und landschaftliche Installation umgesetzt wurde. Mit seinen Ausstellungen leistet das KUB als Institution in Vorarlberg einen kulturell identitätsstiftenden Beitrag für die Region, stellt sich gleichzeitig auch internationalen Herausforderungen und setzt nicht zuletzt mit der Landschaftsinstallation *Horizon Field* relevante, künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum fort (Kunsthaus Bregenz: Aussenprojekte). Fünf Jahre der Vorbereitungszeit nahm das Projekt *Horizon Field* in Anspruch, bis es im Sommer 2010 erfolgreich fertig gestellt werden konnte. Die Eröffnung erhielt eine für die Region beachtliche Aufmerksamkeit, wenn man von einer Besucherzahl von bis zu 1.700 Menschen ausgeht, die allein am 31. Juli 2010 auf die Kriegeralpe gekommen waren.

Die Zahl der zu den Figuren Wandernden ist nicht messbar, jedoch verzeichnete der Vorarlberger Tourismusverband während der Projektlaufzeit nachhaltiges Interesse (<http://vbgv1.orf.at/stories/470623>). Insgesamt mussten 34 Grundbesitzer des Gebiets der geplanten Figurenstandorte um Erlaubnis für eine zeitlich begrenzte Installation gefragt werden. Das Kunsthaus Bregenz verhandelte mit Naturschutzbund, insbesondere mit Vogel- und Wildschutzverbänden, um mögliche Beeinträchtigungen der Tiere zu vermeiden. Die Vorarlberger Politik sprach sich für die Umsetzung eines derartigen Kunstprojekts ebenso wie Grundbesitzer und Naturschutzbund aus. Die Projektdauer war ursprünglich temporär begrenzt geplant und sollte zwischen August 2010 und April 2012 für RezipientInneneaktionen sorgen. Es wurden Filme gedreht, Fotowettbewerbe in den regionalen Printnachrichten gestaltet und in den Vorarlberger Nachrichten ab dem Jahr 2011 Umfragen über einen potentiellen permanenten Verbleib der Figuren inszeniert. Mitte des Jahres 2012 wurde das Projekt *Horizon Field* seinem Besitzer Antony Gormley zurückgegeben und somit 99 von den einhundert Figuren demontiert und zurückgeschickt. Eine Figur blieb als Leihgabe am Standort Kriegeralpe zurück.

6.3. Aufbereitung des Datenmaterials

Bevor ich im folgende Kapitel mit der Analyse beginne, möchte ich noch ein paar Anmerkungen zur Transkription und Analyse des Interviews mit Antony Gormley und zu den Leserbrief- und Kommentaranalysen explizieren.

Für die makrostrukturelle Betrachtung des Interviews wurde keine phonetische Transkription angefertigt, da es sich erstens nicht um einen Interviewdialog handelt, bei dem ein Augenmerk auf diskurslinguistische Markierungen, wie z.B. phonetische Explikationsformen, turn-taking etc. zu legen wäre. Zweitens bezieht sich die Analyse des Interviews vorwiegend textlinguistisch relevant auf die bereits beschriebenen indexikalisch-rhematischen Korrelationen der soziosemiotischen Themenebenen der Repräsentation, Perspektive und Perzeption mit den Argumenten der RezipientInnen des Kunstwerks. Die Transkription Gormleys Explikationen über sein Werk ist somit als Originalkommentar direkter mit den RezipientInnenkommentaren und –meinungen vergleichbar, als es dies eine potentiell weniger explizite, textuelle Erläuterung zu dem Kunstprojekt durch das Kunsthaus Bregenz wäre. Der Künstler gab das Interview noch vor der Projekteröffnung. Das Datenmaterial der Leserbriefe und Kommentare wurde von mir auf eine übersichtliche und trotzdem repräsentative Anzahl ausgewählt und auf deren Präsentationen in der Printversion der Vorarlberger Nachrichten beschränkt, da diese für eine qualitative Analyse ausreichen. Kommentare und Leserbriefe gingen bereits vor, während und auch nach der Realisierung des Kunstprojekts Horizon Field an die Zeitung.

6.4. Analyseaufbau und Fragestellungen

Wenn ein international bekannter und erfolgreicher Künstler außerhalb eines Museums, einer Galerie, oder generell eines „Kunstortes“ sein Werk über mehrere Quadratkilometer platziert, sowie zum Beispiel willkürlich in die Vorarlberger Berglandschaft stellt, wirft das in dem Betrachter dieser Kunst Fragen auf. Genau diesen Umstand wollte der Künstler Antony Gormley mit seinem Projekt „Horizon Field“ erzielen. Er selbst stellt die Fragen: „Wer sind wir? Was sind wir? Woher kommen wir? Wohin führt unser Weg?“ (Interview Antony Gormley). Sollten dies die gleichen Fragen sein, die sich Menschen, die diesem Kunstprojekt begegnet sind, gestellt haben? Vermutlich ist es für Laien ohne Text,

ohne Erklärung zur Kunst oft schwer, der Intention eines Künstlers zu folgen, um nicht zu sagen, die Pragmatik in seinem Werk zu durchblicken. Ebenso wie in der Kunst liegen Meinungen, Argumente, Hintergründe und Auslöser in Konversationen oft stark im Unklaren und müssen von den Gesprächspartnern explizit gemacht werden, da das was oft „zwischen den Zeilen steht“, nicht gesagt, aber erwartet, interpretiert oder gemeint wird, linguistisch als funktionale Pragmatik mitgenommen wird. Vielleicht haben die meisten Menschen, die „Horizon Field“, oder auch „die Eisenmänner“ genannt, in irgendeiner Weise erlebt haben, trotzdem ähnliche Fragen an sich selbst oder zumindest an die Politik, oder an die Entscheidungsträger gestellt, als es galt das Projekt wieder abzubauen. Stein des Anstoßes der Diskussion, in der viele Menschen ihre Stimme in den Vorarlberger Medien abgaben, lag in der einzigen Frage, ob die „Eisenmänner“ für immer stehen bleiben sollen, oder es nur ein auf zwei Jahre limitiertes Kunstprojekt bleiben sollte. Man entschied sich letztendlich für den Abbau.

Interessant und bemerkenswert waren für mich die divergenten Argumente und Meinungen Beteiligter und Unbeteiligter Rezipienten dieser Kunst. Meine Forschungsfragen beziehen sich resultierend aus den Umfragen zu dem Abbau oder Verbleib der „Eisenmänner“ auf den funktional pragmatischen Interaktionsvergleich zwischen der Intention des Künstlers und der Argumente der Rezipienten.

Werden die Fragen des Künstlers in den medialen Meinungsexplikationen und -argumentationen bearbeitet oder sogar indirekt beantwortet? In welcher Form stoßen Umfragen zu dem Projektverbleib medial eine Reflexion zur kulturellen Wechselbeziehung zwischen Mensch und Natur an und wie korrelieren Meinungen und Argumente mit den künstlerischen Fragestellungen dieses Kunstobjekts?

Indem Antony Gormley mit seiner Kunst den Menschen zu vertrauten und gewohnten Gegebenheiten, wie die Beziehung zwischen Gesellschaft und Natur anthropologisch, philosophisch und kulturell motivierte Fragen stellt, werden soziale und teils unhinterfragte Bedingungsverhältnisse disponiert. Der Mensch soll sich laut Gormley selbst durch die Kunst und nicht das Kunstwerk hinterfragen. In den Diskussionen ereignet sich allerdings auch zum Teil das Gegenteil, dennoch entwickelt sich erst durch diese Kontroversen ein Feld in dem sich soziologische Reflexionen ausbreiten. Im Sinne der Peirceschen

semiotischen Theorie kann jede Entität formal als Ikon, Index und Symbol bestimmt werden (vgl. Kapitel 4.1.2.) und soll in der Analyse dieser Arbeit der Triade der Repräsentation, Perspektive und Perzeption ebenso wie der Syntax, Semantik und Pragmatik gegenübergestellt werden.

Der Analyseteil dieser Arbeit gliedert sich in drei Arbeitsschritte. Der erste Schritt beinhaltet die inhaltliche Analyse des Interviews von Antony Gormley über den argumentativen Aufbau der Explikationen Gormleys zu seinem Projekt Horizon Field und eine multimodale Analyse mittels SFL indem die Gestaltung des Kunstwerks mit den Erläuterungen Gormleys dazu auf interpersonaler und textueller Ebene verglichen werden, damit Kunstrepräsentationsform und sprachliche Strukturen übereinander gelegt werden können.

Der zweite Schritt bearbeitet die Leserbriefe und Kommentare der RezipientInnen des Kunstprojekts Horizon Field anhand von Ausarbeitungen dominanter Argumentationsschemata ebenso auf interpersonaler und intertextueller Ebene. Zusätzlich wird der Ansatz der kritischen Diskursanalyse dazu verwendet, die Meinungsstrategien und diversen Zugänge zu Interpretation, Perspektive und Ästhetik in Bezug auf die Kunst zu erörtern.

Der dritte Arbeitsschritt betrifft den Vergleich der Aussagen des Künstlers zu seiner Kunst im Hinblick auf seine zu Anfang benannten künstlerischen Fragestellungen und Themen des Werkes mit den Reaktionen der RezipientInnen auf das Projekt und deren kontextuellen Argumentationen. Zuletzt möchte ich noch beantworten, inwiefern die Debatte um den Projektverbleib zu der von Gormley intendierten Absicht passt und in welcher Form die Fragen des Künstlers möglicherweise beantwortet werden.

III. ANALYSE

7. Das Interview zu Horizon Field mit Antony Gormley

7.1. Analyse der repräsentationellen Metafunktion

Die ideationale oder repräsentationelle Metafunktion dient, wie schon in dem Kapitel der theoretischen Einführung in die Systemisch Funktionale Analyse geklärt wurde, der

Konstruktion menschlicher Erfahrungen. Die Repräsentation über die Hintergründe des Kunstwerks von Antony Gormley passieren in einem narrativen Prozess. Gormley erzählt in dem Interview bei dem die Fragestellung nicht genau bekannt ist, den Ablauf der Projektrealisierung von Horizon Field und die Hintergründe zu den sogenannte Themen der semantischen Kategorien. Diese Fragen an Gormley beginnen im Video mit drei Aufnahmen ohne kommentierte Titel, zuerst mit einer Aufnahme einer eisernen Figur aus Horizon Field an einem felsigen Abhang [00:06-00:19], anschließend mit der Aufnahme eines Schifahrers, der über einen verschneiten Hang fährt [00:36-00:44] und schließlich mit dem Blick über den Kopf einer eisernen Figur hinweg auf verschneite Abhänge [1:23-1:31]. Die folgenden sieben weiteren Aussagen Gormleys werden jeweils durch ein Bildinsert zu gefragtem Thema eingeleitet. Diese sind in der Reihenfolge: „Körper“, „Hundert“, „Eisen“, „Berühren, Sehen, Vorstellen“, „Natur“, „Erfahrung“ und „Teil des Bildes“. In der Schlußsequenz vor dem Abspann des Filmes endet die Szene in der ein Kopf einer Figur aus dem Schnee herausragt, über den ein Schifahrer hinweg geht mit dem Insert „Antony Gormley Horizon Field, eine Landschaftsinstallation im alpinen Hochgebirge Vorarlbergs, Österreich, August 2010- April 2012“ [8:58-9:15].

Die Prozesse und TeilnehmerInnen (Kress & van Leeuwen 2006: 59) werden von Gormley in den ersten drei Interviewsequenzen, in denen bei dem Film noch keine Vorinformation zu dem Thema und Fragen des Interviews gegeben sind, narrativ als Aussagen erläutert. Die TeilnehmerInnen und Handlungen, die in den Aussageprozess eingebunden sind, werden im Interview durch Nominalgruppen erläutert. Gormley nennt hierbei zuerst „the basic idea“, „I“, „we“, „the great thing“ und „it is“. Diese TeilnehmerInnen und Handlungen gehen mit den Verbalgruppen einher, die von Gormley durch „insert“, „think“, „interests“, „go“, „wanted“. Diese ersten Prozesstypen (Halliday 1994: 166) können hier hauptsächlich kategorisiert werden in materielle, mentale und relationale Prozesstypen, da durch den Künstler die Hintergründe zu der Projektentwicklung erläutert werden und daher vorerst seine Intentionen und Handlungen zum Ausdruck kommen müssen. Es fällt auf, dass allerdings durch die Benennung der weiteren Handlungen und Ausführungen während des Projekts die Adverbial- und Präpositionalgruppen (in den relationalen Prozesstypen) durch die Kraft etwas zu symbolisieren und inne zu haben, stark zum Ausdruck kommen. Gormley bringt sich selbst als „I“ ein, wenn er Prozesse aus der Sicht des Künstlers, Projektentwicklers und Fremder in der Umgebung expliziert. In den Prozessen in denen er mehrere (Projekt)teilnehmerInnen erwähnt und sich selbst miteinbezieht wird von ihm ein

„we“ verwendet, auch vor allem, wenn er sich selbst nicht nur als gleichwertiger Projektentwickler, sondern als Teilnehmer in der Umgebung und der Natur wahrnimmt.

Im weiteren Verlauf des Interviews nimmt Gormley Bezug auf die verschiedenen das Kunstprojekt anführenden Themen. Wieder werden die Prozesse TeilnehmerInnen bzw. der Handlungen die einem Künstler bei der Realisierung eines Projekts behilflich sind, von Gormley hauptsächlich mental und relational repräsentiert. Relationale Realisierungen verknüpfen Umstände und Objekte als solche stark attributiv und identifizierend. Dies ist in diesem Kontext wichtig, da durch einen Künstler, in diesem Projekt Antony Gormley, zu seinem Werk für die mehr oder weniger geschulten RezipientInnen die Erklärungen und Intentionen eines Künstlers für eine Kunstprozessierung entscheidend sein können.

Gormley legt während seiner Erklärungen zu den Themen der folgenden Projektkonstanten „Körper“, „Hundert“ und „Eisen“ Wert auf die relationalen und materiellen Prozesse, die zu diesen besonderen, seiner Kunst eigenen, Themen als ProzessteilnehmerInnen geführt haben. Es finden besonders viele Nominalisierungen statt, die anfänglich mit materiellen Objekten zu tun haben und später über einen mentalen und relationalen Prozess zu dem Thema „Berühren, Sehen, Vorstellen“ kommen und dort zum ersten Mal vorrangig von Verben abgelöst werden [4:32-4:43]. Gormley handelt hier inhaltlich mit Erfahrungsaspekten von Menschen in Bezug auf Physisches, Vorstellbares und Wahrnehmbares. Ab diesem Zeitpunkt fällt auf, dass Gormley verstärkt seine Person in den Prozess als Teilnehmer durch „I“ involviert. Die Prozesse werden in seinen Explikationen nun häufig mental mit „I think“ eingeleitet. Relational wird attributiv spätestens bei der Interviewsequenz mit dem Thema „Natur“ [5:52-5:59] die Umgebung miteinbezogen. Hier verwendet Gormley erkennbar viele Adverbialbestimmungen die Lokalbestimmungen und Rollen des Kunstwerks bzw. der Kunst in Bezug auf Menschen, Natur und Räumen angeben oder zur Disposition stellen. Ab der Sequenz der „Erfahrung“ bis hin zur letzten Sequenz „Teil des Bildes“ stellt sich Gormley als Teilnehmer durch „I“ in seiner eigenen Rolle als Teil des Erfahrungshorizonts heraus und schafft gleichsam mit der Teilnehmerrolle „we“ durch diese Konzeption seiner Platzzuschreibung in der Gruppe aller Menschen, die als handelnde AkteurInnen an diesem Erfahrungsprozess Teil eines Bildes, eines Kunstwerkes, eines Raumes zu sein teilhaben, eine hierarchische, gesellschaftliche Gleichstellung.

Ein weiterer Punkt den Halliday (1994: 161ff.) beschreibt, ist die transitive bzw. intransitive Rolle, die in der Analyse dieses Interviews ein zusätzlich spannendes Feld aufwirft. Transitiv kann eine AkteurIn sowohl als Handelnde, als Ziel oder als Empfänger fungieren,

intransitiv aber auch als Subjekt und so als AkteurIn obwohl sie nicht durch sich selbst hervorgerufen werden kann oder nur als Medium besteht. In Bezug auf die Interpretation des Kunstprojekts ist dies relevant, da sich so herausstellt, dass die Perspektive bzw. der Index entscheidend ist und auch die eisernen Figuren bzw. die Kunst selbst in Form eines Mediums zum Subjekt und damit zur AkteurIn wird, stellvertretend für einen Mensch wie hier der Künstler Antony Gormley.

7.2. Analyse der interpersonalen Metafunktion

Wie bereits in Kapitel 5.2.2. erläutert, dient diese Funktion sprachlich der Interaktion von Personen in gegebener Umgebung und trifft Aussagen über die soziale Beziehungsplanung zwischen ProduzentIn, in diesem Fall Antony Gormley, den RezipientInnen und dem repräsentierten Objekt, das Kunstwerk.

Die Aussagen des Künstlers im Interview geben einen hohen bis mittleren Modalisierungsgrad an. Interaktive Bedeutungen wie sie Kress & van Leeuwen (2006: 114) formulieren, lassen sich in den kurzen filmischen Sequenzen während des Interviews wie folgt betrachten: die Strategie *contact/gaze* kommt in den Einstellungen mit dem Interviewten selbst und auch in der Sequenz vor, in der ein Schifahrer die eiserne Figur an der Nase berührt (Sequenz der „Erfahrung“). Die strategische Kategorie *social distance* wird in der Einstellung der Sequenz „Natur“ abgebildet, in der unscharf hinter einer Figur im Profil ein Berghang abgebildet wird. Die Strategie der *perspective/attitude* ist in einigen Sequenzen zu sehen, da Gormleys Gesicht sowie die Eisenfiguren aus verschiedenen Perspektiven gefilmt werden, in Nahaufnahme, im Profil oder von hinten über die Figur hinweg.

Gormley artikuliert in seinen Aussagen im Interview beinahe ausschließlich Aussagen mit positiver Polarität. Die von Halliday beschriebenen Modalisierungstypen lassen sich in dem Interview in diesem Modus nur schwer klassifizieren. Antony Gormley kommt in seinen Erklärungen über Kunst und das Werk *Horizon Field* hauptsächlich zu dem Modalisierungstyp der Bereitschaft, indem er sein Projekt als Medium anbietet, aber die Modalisierung einer Verpflichtung oder gar Maßregelung durch ihn als Künstler vorerst unterlässt. Erst am Ende des Interviews, im Hinblick auf die kulturellen Erfahrungen des Menschen in der Natur und im Bezug auf das Bewusstsein über die Vergänglichkeit unseres

eigenen körperlichen Daseins ändert Gormley den Modalisierungstyp hin zu einer Kategorie der Verpflichtung, die eine kulturelle und gesellschaftliche Eigenverantwortung im Bezug auf die Erfahrungen und Handlungen des Menschen über die Kunstrezeption hinaus einfordert.

7.3. Analyse der textuellen/ kompositionellen Metafunktion

Das von Halliday (1994: 37f.) angegebene Grundprinzip der Thema-Rhema Struktur lässt sich durch den Interviewtext als eher einheitlich darstellen. Sehr viele von dem Künstler genannte Elemente sind ideationale Elemente, die wie bereits beschrieben Prozesse, TeilnehmerInnen und Umstände realisieren. Das ideationale Thema wird als Topik bezeichnet und nur in den ersten drei Interviesequenzen nicht durch Gormley selbst oder durch ein Bildinsert im Voraus gegeben. Gormley verwendet vermehrt „it“ als Subjekt, was das unmarkierte ideationale Thema beschreibt. Der Künstler gibt textuell logisch-semantische Beziehungen an, indem er durch viele Konjunktionen die Themen seiner Aussagen zu einer Expansion verbindet und vor allem im späteren Verlauf der Interviews nicht nur sein Werk in einen größeren räumlichen Kontext der freien Natur stellt, sondern auch sprachlich seine Aussagen durch Projektionen erweitert:

[...]“I suppose like all artists I would like to feel that my work, because it’s still, silent, inert, is a catalyst for our liveliness and the fact that we have movement, thought, feeling and the capability of expressing our free will by moving freely through space and time. That this will be in a way a catalyst exactly for that, that it will be a foil through which people will feel their own lives more intensely.“
(Interviewfilm Antony Gormley 7:25-8:28).

Innerhalb dieses Genres eines Interviews können die Registervariablen eines mittleren Formalitätsgrades des Modus angegeben werden, da Gormley vermehrt beschreibend und erklärend als narrativ über Entitäten an generalisierte TeilnehmerInnen gerichtet berichtet. Thematisiert werden in diesem Modus vorrangig die Funktion eines Werks das als Medium für eine kulturelle Erfahrung gelten soll, meist in Form einer Erklärung zu den thematischen Konstanten des Werks wie die Zahl Hundert, das Eisen und der Körper. Die neue Information im Rhema besteht im Wesentlichen aus eine Projektion auf ein weiteres Feld der eigenen persönlichen Erfahrung, sich selbst durch die Kunst neu zu erfahren. Die zeitlich-räumliche Distanz zwischen dem Künstler und den RezipientInnen ist während des

Interviews groß, dennoch wird gerade durch die deklarativen Angebote zur Erfahrung durch das Kunstprojekt die Möglichkeit einer zumindest rein körperlichen Distanz zu dem Künstler möglicherweise subjektiv individuell geringer. Der *Tenor* spielt hier mit Sicherheit eine Rolle, insofern es RezipientInnen durch ein positives Gefühl in der Wahrnehmung der Erklärungen des Künstlers eine Identifikation mit dem Kunstprojekt und einem (neuen) Zugang zu Kunst ermöglicht, gerade weil Gormley die extra-museale Erfahrung als so bedeutend erwähnt. Das *Feld* wird von Antony Gormley und den RezipientInnen konstituiert. Indem der Künstler sich und seine kulturelle Rolle auf eine Ebene mit den KunstrezipientInnen stellt, sind auch deklarative und auffordernde lexikalische Stränge stark positiv. Hintergrundwissen wird in diesem Fall nur bedingt vorausgesetzt, da sich die Adressierung auf die interessierten Vorarlberger Einwohner und den Tourismus, bis hin zu Kunstinteressierten erstreckt, die für die Erfahrung eines Kunstprojekts wie Horizon Field marginal einer Beschreibung bedürfen, sollten sie in der Natur auf eine der Figuren innerhalb des Projektzeitraumes treffen.

8. Die Leserbriefe und Kommentare in den VN zu Horizon Field

8.1. Kontext und Struktur der Leserbriefe und Kommentare

Die Leserbriefe und Kommentare aus den Vorarlberger Nachrichten nehmen nicht nur Bezug auf die verschiedenen aktuellen Themen sondern interagieren und reagieren auch auf vorangegangene Kommentare oder Leserbriefe. Die Gastkommentare von Walter Fink werden am Ende des Kommentars von der Redaktion mit dem Satz gekennzeichnet: „Die Meinung des Gastkommentators muss nicht mit jener in der Redaktion übereinstimmen“ (Anhang K1, K2). Zusätzlich wird über dem Namen des Kommentators noch verzeichnet, dass es sich hier um eine „*Meinung*“ im Vergleich zu einem redaktionellen Beitrag handelt. Die für diese Arbeit ausgewählten und analysierten Leserbriefe und Kommentare entstanden im Zeitraum zwischen August 2010 und Juni 2012. Dieser Zeitraum umfasst die Eröffnung des Kunstprojekts Horizon Field der hundert „Eisenmänner“ im August 2010 und erstreckt sich bis zum fixierten und finalisierten Abbautermin der Figuren im Juli 2012. Der Hintergrund der meisten Leserbriefe die in dieser Zeit gedruckt wurden, war eine von den VN ausgelöste mediale Debatte um den permanenten Verbleib oder Abbau des

Kunstprojekts in den Vorarlberger Alpenräumen. Der Prozess um die Meinungs(ab)bildung wurde dabei noch zusätzlich durch ein von den VN gestaltetes Leservotum angeheizt. Das Votum fand in den VN online und in der Printversion in einem verschieden gestalteten Design statt. Dieser Umstand ist allerdings nicht mehr Teil der kritischen Diskursanalyse in dieser Arbeit.

Die Leserbriefverfasser werden mit den abgedruckten Leserbriefen namentlich sowie mit der Ortsangabe erwähnt. Da das Kunstprojekt in den Vorarlberger Alpen installiert war, gehe ich mit der Vorannahme in meiner Analyse davon aus, dass ein Großteil der LeserbriefverfasserInnen in dem Bundesland Vorarlberg oder in umliegender Region um das Projekt wohnhaft sind.

8.2. Argumentationsanalyse der Leserbriefe und Kommentare

Kienpointner (1996: 18ff.) greift in seiner Zusammenfassung realistischer Anforderungen für Alltagsargumentationen die zehn Vorschläge für vernünftiges Argumentieren auf, die Kienpointner wegen ihrer unrealistischen Umsetzung auf insgesamt 7 Anforderungen reduziert, wie bereits in Kapitel 5.3.1. beschrieben. In den Leserbriefen und Kommentaren zu dem Kunstprojekt Horizon Field kann davon ausgegangen werden, dass das gemeinsame Alltagswissen vorhanden ist, ebenso wie die geteilten Ansichten über die Wahrheit von Argumenten. Das Projekt wurde in diesem Sinn medial in den VN erläutert und liefert faktisch keine realen Plausibilitätsprobleme in der Existenz.

Das Bestreben einer überparteilichen Ausdrucksweise ist weder in den Argumentationen innerhalb von Kommentaren noch innerhalb von Leserbriefen gegeben und auch in der Alltagskommunikation nicht möglich, da die verschiedenen Argumentationsparteien aufgrund ihrer Meinungsäußerungen, die sogar in Folge eines Schreibens im Affekt geschehen können, möglicherweise nicht die Absicht haben, eine überparteiliche Ausdrucksform zu finden: „Es war eine logistische Meisterleistung, noch mehr aber ist es eine emotional geradezu anrührende Arbeit“ (Anhang K1).

Eine emotionale Färbung in der Argumentation kann in einem Rahmen akzeptiert werden, dennoch können nicht alle Vorurteile und mitunter Selbsttäuschungen ausgeklammert werden (Kienpointner 1996: 22). „Gormley – sich selbst,(sic!) verhundertfachenden Weltmeister der Selbstverwirklichung“ (Anhang L1).

Gerade bei den Übereinstimmungen über die Ursachen der Uneinigkeit kann man bei einer Leserbriefkommunikation, vor allem in den Printausgaben der Zeitungen, erschwert zu einer Einigung finden. Möglicherweise referiert eine LeserIn ein- bis zweimal auf ein Thema, Kommentar oder einen anderen Leserbrief, aber anschließend ist der zeitliche Rahmen dafür begrenzt. Die Frage stellt sich also, ob vernünftiges Argumentieren im Rahmen einer Leserbriefkommunikation in diesem Punkt überhaupt realistisch möglich ist: „Wohl aber muss man sich fragen, wer diese kunsthandwerkliche Großarbeit und die gesamte Installation zuzüglich der in Zukunft zu erwartenden Abbruchkosten bezahlen wird. Darf man dies, wenn es um Kunst geht, nicht mehr fragen?“ (Anhang L1).

Eine Argumentation auf der semantischen Ebene kann nicht von der Argumentation auf pragmatischer Ebene abgegrenzt werden, da Schlußregeln und somit deren Plausibilität der Argumentationsschemata auch von den gruppenspezifischen Gebrauchsregeln und deren spezifischen Kontextfaktoren abhängen (Kienpointner 1992: 134). Es stellt sich heraus, dass die semantische Bedeutung nur durch das Miteinbeziehen des Kontexts und der Pragmatik hinlänglich explizit wird. Dies ist im Bezug auf den Kunstkontext ebenso bedeutsam, wie später im Kapitel 9 noch verglichen werden soll. Die Kunst braucht ebenso wie Sprache RezipientInnen die ihren Erfahrungshintergrund mit der Kunstsemantik in Verbindung setzen.

Um die Diskussionsmotivation der TeilnehmerInnen in der Leserbrief- und Kommentarargumentation über Horizon Field darzustellen, ist es notwendig eine Aufstellung der Themen zu den Topoi in dieser Kunstprojektsdebatte aufzulisten.

Thematische Argumentation	übergeordnete Kategorie
einzigartiges Kulturprojekt, Erhaltung für die Nachwelt; Fotos als Erinnerung; Rarität macht weltweit bekannt; braucht kein Kunsthaus mehr; internationales Aufsehen; Vorarlberg als Kultur- und Wirtschaftsstandort; förderlich für Image; Landschaftsinstallation ist wichtiger Mosaikstein im Landesprofil; Offenheit; Modernität; Internationalität;	Kulturgut, Werte
Fremdkörper; gefällt sehr gut; passt perfekt; schöne Bergwelt zu schade; Utensilien; fügt sich nicht in Landschaft; Alteisenunfug; Schmarren; Ärger in Natur; Eisenmänner sind Zumutung für das Auge; Scheußlichkeiten; Freude über Verbleib; Gormleys Schrott; geistige Ausflüsse; geschmacklos; Sondermüllliebhaber; hübsch; würden fehlen; machen beruhigenden Eindruck; harmonisch; kein Lärm; besser als Schneebars;	Ästhetik
temporäres Projekt; zwei Jahre sind genug; Faszination nützt sich durch Dauerinstallation ab;	Zeithorizont
was anderes	Neues
Respekt vor der Natur; tolle Landschaft; Natur ohne Objekte; Rückzugsort auch vor Kunst; ; Veruntreuung von Steuergeldern; erschwinglichen Betrag zur Finanzierung beisteuern; möbliertes Hochgebirge; Gegensatz Natur- Kunst; Synthese Naturraum und Kunst;	Natur, Umwelt
in Zeiten von Sparpaketen unakzeptabel; Kosten; Geldverschwendung; Arbeitskräftegewinnung; Tourismus macht Fortschritte im Gleichschritt in Qualitätsverbesserung;	
nachträgliche Kompromisse beeinflussen Glaubwürdigkeit; Naturschutz- und Umweltorganisationen	Recht, Vertragserfüllung
Gefühl über Grenzen schauen zu können; mit Himmel und Erde verbunden zu sein; Weltmeister der Selbstverwirklichung	Emotionen
die Männer; gehören an den FKK-Strand;	Geschlechterstereotype

Argumentationsthemen aus Leserbriefen und ihre Kategorien (Anhang L1-L3, Lm1, Lm2)

Bei der Auflistung der Argumentationen und Schlussregeln fällt auf, dass der Mehrheit der RezipientInnen als LeserbriefschreiberInnen die Hintergrund- und Kontextinformation zu dem Kunstprojekt Horizon Field fehlt. Das an den eisernen Figuren keine Informationstafel über die Projektintention des Künstlers angebracht sind, müssen sich die meisten der „*kunstwerksnaiven*“ Laien diese vor dem Verfassen eines Leserbriefes den Kunstprojektskontext medial erst verschaffen, sollten sie mit ihren Argumentationen nicht in sogenannten Trugschlüssen enden wollen (Kienpointner 1992: 249). Ein Beispiel dazu gibt ein Leserbriefschreiber in Lm2: „Wenn das Kunst ist, braucht es kein Kunsthaus mehr“. Sollte dieser Leserbriefschreiber allerdings nicht den nötigen Rahmen gehabt haben, der für die pragmatische Komponente seiner Aussage vielleicht Relevanz hätte, so könnte man einerseits annehmen, dass er Gormleys und einige andere Kunstinterventionen der Künstler der contemporary Art nicht verstanden hat, oder meint, man müsse das Kunsthaus etwa wegen der Ermöglichung solcher Projekte abschaffen. Allein die permanenten explizit und implizit verhandelten Argumentationen, bilden bei diesem Kunstprojekt eine Fülle an Gegensatzschemata, die nicht einmal durch den Künstler, den Kontext und Informationen zu Übereinstimmungen gebracht werden können, da die Vielfalt der Schlussregeln sich bereits durch die Frequenz, die Prägnanz und die Quantität, in der sie durch die VN medial vertrieben werden, entgegensetzen. Vergleichs-, Gegensatz- und Kausalschemata (Kienpointner 1992: 246) werden hier hinreichend bedient. Ein Vergleichsschema mit einer „erst-recht“-Relation wird in Lm1 erläutert: „Wir fanden die Eisenmänner ausgezeichnet, aber Dr. Ernst Albrich (Leserbrief 23.1.) hat recht!“. In Gegensatzschemata wird die Beziehung zwischen Kunst und Natur erörtert: „Kunst ist die eine Seite – Natur die andere und diese gehört zu den wenigen Rückzugsmöglichkeiten, die uns noch geblieben sind.“ „Ein klares Ja! Im Gegensatz zu dem, was sonst alles mit unserer Umwelt passiert, sind diese Eisenmänner geradezu eine Wohltat.“ Die Kausalschemata finden in den Bereichen der Argumentationen zu den Kategorien von Recht und Wirtschaftlichkeit ihren Einsatz: „Weg mit diesen Scheußlichkeiten aus unserer Bergwelt. Keine weiteren Veruntreuungen von Steuergeldern“. „Wenn ich schon für diese Dinge, welche als Kunst deklariert werden, über Steuern zu bezahlen habe, dann bitte dafür, dass ich wenigstens in der Natur davon verschont bleibe“.

Soziale, unterschiedliche Wahrnehmungshorizonte werden auch durch die Weise, inwiefern diskursiv Phänomene und Objekte beispielsweise innerhalb von Nominationen benannt sind, enthüllt. Diesen Ansatz verfolgt die Wiener KDA (Reisigl & Wodak 2009: 94).

In einigen Leserbriefen deren VerfasserInnen diese Form der Kunst, oder allgemein Kunst im öffentlichen kulturellen Raum, ablehnen, wird beispielsweise der Künstler als Akteur und auch sein Name nicht erwähnt und somit durch eine Exklusion ausgeschlossen. Andere RezipientInnen kategorisieren Antony Gormley und sein Werk, indem sie motiviert durch sein soziales Handeln eine Gruppenzugehörigkeit schaffen: „[...] Aber das eine darf ich doch feststellen, dass ich Gormley als unerreichten Weltmeister bezeichnen muss, der Weltrekorde wie einen 100 Meter langen Strickschal, einen 100 Meter langen Bäckerzopf oder das in Windeseile erfolgende Zerreißen von 100 Telefonbüchern weit in den Schatten stellt. [...]“ (Anhang L1). Diskursiv werden auch Metonymien erzeugt, indem zum Beispiel Ursache durch Wirkung ersetzt wird und somit das Ziel haben soziale AkteurInnen zu verschleiern. Im Fall des Leserbriefs L2 ist zu dem Vorkommen solcher Metonymien noch eine Nominalisierungsansammlung auffällig: „Die Absendermarke hilft den großen Unternehmen, wichtige Arbeitskräfte für Vorarlberg zu gewinnen und stärkt das Image Vorarlberger Produkte. [...] All das hängt nicht zuletzt mit den kulturellen Pionierleistungen dieses Landes zusammen.[...]“.

Reisigl & Wodak (2009: 94) zeigen, dass Prädikationsstrategien ihre Wirkung durch die Bezeichnung der AkteurInnen, Objekte, Prozesse oder Phänomene durch positive oder negative Eigenschaften kennzeichnen. Positive Konnotationen werden in den Leserbriefen aber auch in den Kommentaren erzeugt. Von einer logistischen *Meisterleistung* (K1) bis hin zur *Chance* (K2), den *Pionierleistungen* und der *Strahlkraft* (L2) wollen Kommentator Walter Fink und LeserbriefverfasserInnen adjektivisch das Kunstwerk *Horizon Field* bespielen. Die negativen Anspielungen drücken sich in *ergötzen* (L3), *Schande* (L3), *Jammer* (K2), *Verschwendung* (Lm1) und *geistigen Ausflüssen* (Lm1) etc. aus.

Nicht nur Nomination, Prädikation und Argumentation wirken als effektive, diskursive Strategien. Auch die Formen der Perspektivierung, Abschwächung und Intensivierung wird in der Wiener KDA behandelt (Reisigl & Wodak 2009: 94). Die indirekte Rede wird in der Kommunikation über Leserbriefe und Kommentare in Sequenzen verwendet, in denen sich die VerfasserInnen von den anderen sozialen AkteurInnen distanzieren wollen, um AkteurInnen nicht direkt mit Kritik versehen zu müssen, oder auch um ihre passive Haltung und mögliche Handlungsunfähigkeit zu demonstrieren. Fragen an die Stelle von

Behauptungen zu stellen ist eine probate diskursive Strategie für eine Abschwächung: „Was würde wohl der Südtiroler Reinhard (sic!) Messner zur Installation der Eisenmänner in den Bergen sagen?“ (L3). Hervorhebende Phrasen, Übertreibungen und Phrasen, die die Emotionen der LeserbriefverfasserInnen zeigen, finden sich vor allem in den Leserbriefen, in denen die Eisenmänner klar angenommen oder abgelehnt werden, um mittels dieser Strategie seiner gesellschaftskritischen Aussage mehr Relevanz zu verleihen.

9. Vergleich und Zusammenfassung

Der Versuch einen Vergleich zu ziehen bzw. einen Bezug zu setzen, zwischen den DiskursakteurInnen Antony Gormley und den Leserbrief oder Kommentar verfassenden RezipientInnen durch die linguistische Analyse des Kunstprojekts Horizon Field und dessen mediale Erörterung, scheint mir in einigen Feldern komplex.

Ausgegangen bin ich von meiner These, dass ein Kunstprojekt oder ein Kunstwerk wie Horizon Field die Peirce'schen Ebenen der Semiotik miteinbezieht, indem es durch seine Ikonizität mittels der Kunstwerke den indexikalisch-semantischen Bezug zur Richtung im freien, öffentlichen Raum sucht und so zu Interpretationen und Ideen darüber anregt. So wie sich im sprachlichen Ausdruck die sprachliche Realisierung und die Dimensionen des sozialen Kontextes wechselseitig beeinflussen und konstruieren (Eggins& Martin 1997: 239) so können die Ausführungen Gormleys über seine Kunst und auch die Kunst selbst, die Möglichkeiten des Feedbacks, die Einstellungen, Bewertungen und das Hintergrundwissen der RezipientInnen beeinflussen. In der sprachlichen Wechselwirkung der RezipientInnen untereinander und bezogen auf das Kunstprojekt werden ebenso wieder Formalitätsgrad des Ausdrucks, eigene Einstellungen und die anderer, genauso wie Hintergrundwissen wechselseitig konstituiert. Da die Kunst Gormleys keine textuelle Beschreibung an Ort und Stelle bietet und gerade aus diesem Grund der Wahrnehmung von Kunst in der Natur und des Bezugnehmens auf diese Wechselwirkung Erläuterung und Beschreibung vermissen lässt, sind die Interpretationsmöglichkeiten um ein Vielfaches größer als im musealen Bereich. In der Kommunikation über Kunst sind linguistisch gesehen das Bezugnehmen, das Erläutern und das Beschreiben maßgebliche Aufgaben, die das Deuten und das Bewerten der RezipientInnen beeinflussen (Hausendorf 2011: 515ff.). Daher liegt auf der Hand, dass

Kunstrepräsentation und –rezeption ein interessantes Feld für sprachliche Interaktionen über die Kunst bietet:

Eine Antwort auf die Frage, weshalb die Linguistik Kunstwerke als Erscheinungsformen von Kommunikation beobachten soll, könnte also auch darin liegen, den Konstitutionsprozess von Kunst zu rekonstruieren: also nachzuzeichnen, wie im Reden und Schreiben über Kunst sinnlich Wahrnehmbares als Kunstwerk erlebt und behandelt wird und was genau das heißt (Hausendorf 2011: 515).

Antony Gormley nimmt als Künstler und als Mitglied dieser Gesellschaft gleichzeitig Bezug auf die Natur, indem er einen Teil seines Werkes selbst als Syntax bezeichnet, bestimmte Wahrnehmungsfelder erschaffen möchte und durch die Abschaffung der Kunst als ästhetisches Kunstwerk kunstkritisches Hintergrundwissen irrelevant macht. Der Kontext sind Natur und die Wahrnehmungsmöglichkeiten der Menschen, die auf die eisernen Figuren treffen. Da dieses Projekt nicht unmittelbar die Fragen der RezipientInnen über Sinn und Hintergrund dieser Kunst beantwortet, bietet sich in der Diskussion um den Abbau des Projekts die Interaktionsfläche, in der gedeutet, interpretiert und bewertet werden kann. Hier kommt linguistisch die kompositionelle Ebene, die Pragmatik hinzu. Laien interpretieren und bewerten das Projekt in Leserbriefen, sie nehmen Bezug und konstituieren Sprechhandlungen, die konkrete Auswirkungen in ihren Handlungen auf das Projekt selbst haben. Indem die RezipientInnen bewerten inwiefern das Kunstprojekt bestehen soll, wird zumindest medial durch die Vorarlberger Nachrichten ein Einfluss der RezipientInnen auf die Dauer der Kunstaussstellung suggeriert. In wie weit sich Politik und Kultureinrichtungen von Lesermeinungen der regionalen Medien beeinflussen lassen und diese wirklich final Auswirkungen haben, ist nicht Thema dieser Arbeit. Struktur, Inhalt und sozialer Kontext in sprachlicher Realisierung über ein Thema sind allerdings nach meiner Analyse ebenso entscheidend, wie sie es auch realisiert als Kunstprojekt sind. Diese Ebenen lassen sich gut als semiotische Kategorien mit Ikon, Index und Symbol verbinden. Aber auch die Fragen von Antony Gormley passen in diese Kategorien. Die Frage wer oder was wir Menschen sind impliziert die Frage nach der Ikonizität und nach der Idee des Symbols. Gormley stellt das Feld der Fragen und Wahrnehmungsräume auf, in dem die RezipientInnen seiner Kunst mit ihren Wahrnehmungen und Eindrücken, symbolische, indexikalische und ikonische Bezüge erkennen können, sei es durch das Material Eisen, die industrielle (den Einzelnen abschaffende) Fertigung, die Zahl Hundert oder den Ausstellungsort der Kunst. Nichts an den Konstanten des Kunstprojekts ist dem Zufall überlassen und lässt insofern nur freien

Raum für alle Fragen des Künstlers und der RezipientInnen, besonders bei der Frage woher wir kommen und wohin uns der Weg führt. In dieser Arbeit habe ich versucht aus den Leserbriefmeinungen und Kommentarrezptionen genau diese pragmatischen Interpretationsebenen mit den Meinungen der RezipientInnen über den Verbleib des Kunstprojekts abzubilden und zu vergleichen. Da das Thema Kunst sehr viele diskussionswürdige Metaebenen aufwirft, habe ich in meiner Analyse versucht, die verschiedenen Rollen, Felder und Hintergründe herauszufinden. Zusammenfassend möchte ich daher hervorheben, dass ein einzelner Künstler wie Antony Gormley die Schaffenskraft und die Möglichkeiten der Realisierung eines Kunstprojekts in dieser Dimension hat, es aber letztendlich allein auf die symbolische „Erfüllung“ der Kunst ankommt, in dem wie die TeilnehmerInnen der Gesellschaft Kunst wahrnehmen. Einige können der Intention Gormleys und seinen Fragen folgen, indem sie ein Stück weit in der Kunst die Relevanz der Wahrnehmung über die kulturelle Wechselbeziehung zwischen Mensch und Natur perzipieren. Andere meinen in Gormleys Figuren eine Kunst ohne Sinn zu sehen, die genau das nicht wahrnehmen lassen kann, was Natur bietet. Genretypisch analysiert, sind in den RezipientInnenmeinungen stark imperativistische, involvierende und adressierende Modi gewählt worden. Die Meinungen sind im Gegensatz zu Gormleys Erläuterungen in hoher Modalität realisiert. Die RezipientInnen sprechen hauptsächlich die Themen der Kulturwerte, Ästhetik und Natur an und beantworten meiner Auffassung nach somit über die Metaebene über den Verbleib von Kunst die Fragen die Gormley mit seinem Projekt stellt. Der Mensch und also solche auch die von ihm geschaffenen Dinge fügen sich in die Natur mehr oder weniger gut für andere gesellschaftliche TeilnehmerInnen ein. Ausgeschlossen und an einen anderen Ort (zurück) geschickt, werden Figuren und Menschen sprachlich realisiert durch Exklusion mittels funktionalen Diskursmarkern, begründet und bezogen auf das System, dem Kunst und Mensch nicht zugehören sollen, da sie die Natur stören.

Meiner Meinung nach sind die Fragen die Antony Gormley durch Horizon Field aufwerfen wollte, gerade durch die Diskussion um den permanenten Verbleib seiner Kunst in der natürlichen Bergwelt inszeniert und katalysiert worden. Ohne einen derartigen medialen Diskurs, wäre kaum ein Plattform wie dieses Kunstprojekt in der Form zur Reflexion genützt worden. Medien, Künstler, RezipientInnen und Kunst nehmen ihre Rollen ikonisch, indexikalisch und symbolisch wahr, als Zeichen, Plattform, Medium und Funktion. Die Kunst als Zeichen und Abbild des Menschen in der Natur schafft sich selbst in effigie ab, wie in dem in der Einleitung erwähnten Zitat von Adorno. Fast verhöhrend lassen

Argumente um die Funktion von Kunst oder gesellschaftlich relevanten Produktionen wie Schilften abschließend den Diskurs um die Beziehung zwischen Mensch und Natur wirken. Als Horizon Field hat Kunst hier viele Funktionen, da sie in ihren Handlungen über die subjektiven und affektiven Bewertungen und über die Urteilsbildung über den Künstler hinaus, durch die persönlichen Erfahrungen und Wahrnehmungen der RezipientInnen einerseits durch ihre Ästhetik, als Kulturgut und ökonomisches Objekt sinnvoll wird, andererseits die Konklusionen zu diesen Ebenen genau das Gegenteil, die Abschaffung fordern. Letzten Endes bleiben weder materielle Kunst, noch der menschliche Diskurs permanent bestehen und weiterhin die Frage offen, wie Gesellschaft, Kultur und Natur sich in Zukunft gegenseitig beeinflussen und wie wir dies linguistisch oder künstlerisch multimodal korrelieren lassen werden.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (2012): *Ästhetische Theorie*. 19. Aufl. . Frankfurt am Main. Suhrkamp
- Bucher, Hans-Jürgen (1986): *Pressekommunikation : Grundstrukturen einer öffentlichen Form der Kommunikation aus linguistischer Sicht*. Tübingen : Niemeyer
- Brinker, Klaus (1985): *Linguistische Textanalyse: eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin : Schmidt
- Burkart, Roland (2002): *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft*. 4. überarbeitete und aktualisierte Auflage. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.
- Chouliaraki, Lilie/ Fairclough, Norman (1999): *Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis*. Edinburgh University Press.
- Dia Art Foundation [Online]: <http://www.diaart.org/sites/main/lightningfield>, [aufgerufen am 24.8.2013]
- Eco, Umberto (1994): *Einführung in die Semiotik*. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant. München: Fink.
- Eco, Umberto, 2000. Zwischen Autor und Text. In F. Jannidis, et.al., Hrsg. *Texte zur Theorie der Autorenschaft*. Stuttgart: Reclam, 179-294.
- Eggs, Suzanne & Martin, James R. (1997): Genres and Registers of Discourse. In T.A. van Dijk, ed. *Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, Vol 1. London: Sage, 230-265
- Entner, Birgit (2010): *Orientierung zum Frühstück : die Leistungen lokaler/regionaler Medien für die Gesellschaft am Beispiel der Vorarlberger Nachrichten*. Diplomarbeit. Universität Wien
- Gloy, Klaus (1998): *Ethik-Diskurse. Praktiken öffentlicher Konfliktaustragung. Skizze eines Forschungsprogramms. (Ethik-Diskurse. Praktiken öffentlicher Konfliktaustragung. Arbeitspapier Nr. 1.)* Universität Oldenburg
- Gormley, Antony (2013): [Online] <http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/281#p0> [aufgerufen am 24.08.2013]
- Guardian, the (2005): [Online] <http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/jun/25/art> [aufgerufen am 24.08.2013]
- Halliday, M.A.K. (1978): *Language as a social semiotic. The interpretation of language and meaning*. London: Arnold
- Halliday, M.A.K. (1994) [1985]: *An Introduction to Functional Grammar*, 2nd ed. London: Arnold

- Halliday, M. A. K./ Hasan, Ruqaiya (1976): *Cohesion in English*. 1. publ. London: Longman.
- Hausendorf, Heiko (1992): *Gespräch als System : linguistische Aspekte einer Soziologie der Interaktion*. Opladen: Westdt. Verlag
- Hausendorf, Heiko (2011): *Kunstkommunikation*. In: Habscheid, Stephan. *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen: Linguistische Typologien der Kommunikation*. Berlin, 509-535
- Hausendorf, Heiko (2013): *Interaktionsarchitektur und Sozialtopografie: Umriss einer raumlinguistischen Programmatik*. Arbeitspapiere des UFSP Sprache und Raum (Spur) 1, University of Zurich.
- Hirsland, Andreas/ Schneider, Werner (2011): „Wahrheit, Ideologie und Diskurse. Zum Verhältnis von Diskursanalyse und Ideologiekritik“, in: Keller, Reiner/Hirsland, Andreas/Schneider, Werner/Viehöver, Willy (Hrsg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden* (3. Aufl.). Opladen: Leske + Budrich, 401-432
- Huemer, Birgit (2010): *Semiotik der digitalen Medienkunst: Eine funktionale Kunstbetrachtung*. Dissertation. Universität Wien
- Interview Gormley: Interview mit Antony Gormley 2010 in London, geführt vom Kunsthaus Bregenz <http://www.youtube.com/watch?v=kag9QbTMK6g> [Online]. [aufgerufen am 20. 8. 2008]; siehe Transkription im Anhang
- Jäger, Siegfried (1999): „Einen Königsweg gibt es nicht. Bemerkungen zur Durchführung von Diskursanalysen“, in: Bublitz, Hannelore/Bühmann, Andrea D./Hanke, Christine/Seier, Andrea (Hg.), *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*. Campus – Frankfurt am Main/New York, 136-147
- Jäger, Siegfried (1993): *Kritische Diskursanalyse*. Eine Einführung. 1. Aufl., DISS-Studien -Duisburg
- Jonscher, Norbert (1995): *Lokale Publizistik. Theorie und Praxis der örtlichen Berichterstattung*. Ein Lehrbuch. Opladen: Westdeutscher Verlag
- Kienpointner, Manfred (1992): *Alltagslogik: Struktur und Funktion von Argumentationsmustern*. Stuttgart: Frommann-Holzboog.
- Kienpointner, Manfred (1996): *Vernünftig argumentieren : Regeln und Techniken der Diskussion*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt
- Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo (2006): *Reading images: the grammar of visual design* (2. Aufl.). London: Routledge.
- Krieger, David J. (1997): *Kommunikationssystem Kunst*. Dt. Erstausgabe. Wien : Passagen-Verlag

- Kress, Gunther/ van Leeuwen, Theo (2001): *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold
- Kress, Gunther/ van Leeuwen, Theo (2006): *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, 2ed. London: Routledge.
- Kunsthaus Bregenz Außenprojekte: [Online]
http://www.kunsthaus-bregenz.at/horizonfield/html/projekt_kub_aussenprojekte.htm
 (aufgerufen am 22. 8. 2013)
- Kunsthaus Bregenz Gormley: [Online]
http://www.kunsthaus-bregenz.at/horizonfield/html/projekt_antony_gormley.htm
 (aufgerufen am 23. 8. 2013)
- Liessmann, Konrad Paul (1999): *Philosophie der modernen Kunst*. Facultas. Wien
- Lüger, Heinz- Helmut (1983): *Pressesprache*. Tübingen: Niemeyer
- Mersch, Dieter (2004): „Kunst und Sprache: Hermeneutik, Dekonstruktion und die Ästhetik des Ereignens“, in: Huber, Jörg (Hrsg.), *Ästhetik – Erfahrung*. Springer-Zürich
- Luhmann, Niklas (2004): *Die Realität der Massenmedien*. 3. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Montecuccoli, Martina (1992): *"Freiheit der Kunst ja, aber ...": eine diskurs- und argumentationsanalytische Untersuchung der in vier österreichischen Tageszeitungen veröffentlichten Meinung zu Thomas Bernhards "Heldenplatz"*. Diplomarbeit. Universität Wien.
- Mukařovský, Jan (1989): *Kunst, Poetik, Semiotik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Nagl, Ludwig (1992): *Charles Sanders Peirce*. Frankfurt am Main: Campus.
- Nöth, Winfried (Hrsg.) (2000): *Handbuch der Semiotik* (2. Aufl.). Stuttgart, Weimar: Metzler
- O'Toole, Michael (1994): *The Language of Displayed Art*. London: Leicester University Press
- Peirce, Charles Sanders (1983): *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Peirce, Charles S. (2000): *Semiotische Schriften. Band 1*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp

- Quasthoff, Uta (1978): "The use of stereotypes in everyday argument". *Journal of Pragmatics*, 2/1, 1–48.
- Reisigl, Martin (2006): Argumentieren und kausalitätsbezogene Explikation, in: Gruber, Helmut/ Rheindorf, Markus/ Wetschanow, Karin/ Reisigl, Martin/ Muntigl, Peter/ Czinglar, Christine: *Genre, Habitus und wissenschaftliches Schreiben: eine empirische Untersuchung studentischer Texte*. Wien: LIT-Verl.
- Reisigl, Martin (2007)a. Projektbericht: Der Wiener Ansatz der Kritischen Diskursanalyse. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 8(2), <http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0702P75>.
- Reisigl, Martin (2007)b: *Nationale Rhetorik in Fest- und Gedenkreden. Eine diskursanalytische Studie zum „österreichischen Millennium“ in den Jahren 1946 und 1996*. Tübingen: Stauffenburg.
- Reisigl, Martin (2010): "Prologema zu einer Semiotik des Schmerzes", in: Menz, Florian/Lalouschek, Johanna/Sator, Marlene/Wetschanow, Karin (Hrsg.), *Sprechen über Schmerzen: linguistische, kulturelle und semiotische Analysen*. Duisburg. Universitätsverlag Rhein-Rhur, 71–139.
- Reisigl, Martin (2011): "Grundzüge der Wiener Kritischen Diskursanalyse", in: Keller, Reiner/Hirsland, Andreas/Schneider, Werner/Viehöver, Willy (Hrsg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden* (3. Aufl.). Opladen: Leske + Budrich
- Reisigl, Martin/Wodak, Ruth (2001): *Discourse and Discrimination: Rhetorics of racism and antisemitism*. London: Routledge.
- Reisigl, Martin/Wodak, Ruth (2009): "The Discourse-Historical Approach (DHA)", in: Wodak, Ruth/Meyer, Michael (Hrsg.), *Methods of critical discourse analysis* (2nd Aufl.). London: Sage
- Richardson, John E./Wodak, Ruth (2009): "The impact of visual racism: visual arguments in political leaflets of Austrian and British far-right parties". *Controversia*, 6/2, 45–77.
- Russmedia, Verena Daum-Kuzmanovic, [Online]: <http://www.russmedia.com/produkte/tageszeitungen/vn/>, [besucht am 23.08.2013].
- Schneede, Uwe M. (2001): *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*. C. H. Beck. München
- Stewart, Peter (2003): *Statues in Roman Society. Representation and Response*. Oxford University Press.
- Trappel, Josef (2007): *Online-Medien: Leistungsprofil eines neuen Massenmediums*. Konstanz : UVK-Verl.-Gesellschaft

- Toulmin, Stephen (1996): *Der Gebrauch von Argumenten*. Weinheim: Beltz Athenäum Verlag.
- van Dijck, Josè (2006): "Picturizing science: the science documentary as multimedia spectacle". *International Journal of Cultural Studies*, 9/1, 5-24.
- van Eemeren, Frans H./Grootendorst, Rob (1992): *Argumentation, communication, and fallacies: a pragma-dialectical perspective*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- van Eemeren, Frans H./Grootendorst, Rob (2004): *A systematic theory of argumentation: the pragma-dialectical approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- van Leeuwen, Theo (1999): *Speech, music, sound*. London: Macmillan.
- van Leeuwen, Theo (2005): *Introducing social semiotics*. London: Routledge.
- van Leeuwen, Theo (2008): *Discourse and practice. New tools for critical discourse analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- van Leeuwen, Theo (2011): *The language of colour: an introduction*. London: Routledge

Abbildungsverzeichnis

Die Bildrechte unterliegen dem KünstlerInnen, AutorInnen und InhaberInnen der Webseiten.

Abbildung 1: The Lightning Field, 1977. Long-term installation in Western New Mexico. Photo: John Cliett. Copyright Dia Art Foundation.....	12
Abbildung 2: Funktionen der Massenmedien (Burkart 2002: 382)	14
Abbildung 3: „Das Zeichenkonzept von Peirce im Überblick (nach Nagl 1992, 43)“,aus: Reisigl (2010: 75)	21
Abbildung 4: Die ideationale Metafunktion: sprachliche Prozesse (Halliday 1994: Bucheinband).....	37
Abbildung 5: Sprachliche Prozesse und TeilnehmerInnen (Huemer 2010: 108).....	39
Abbildung 6: Sprachliche Realisierung von Umständen (Huemer 2010: 108).....	39
Abbildung 7: Modalisierungstypen (Huemer 2010: 110).....	41
Abbildung 8: Grade der Modalisierung (Huemer 2010: 110).....	41
Abbildung 9: Der Zusammenhang zwischen Sprache und Kontext (Huemer 2010:112).....	43
Abbildung 10: Grundschemata der Alltagsargumentation (Kienpointner 1992: 19).....	45
Abbildung 11: Klassen von Argumentationsschemata (Kienpointner 1992: 246).....	46
Abbildung 12: Antony Gormley Horizon Field August 2010-April 2012 (http://www.kunsthhaus-bregenz.at/horizonfield/html/fotos_07image.htm).....	50
Abbildung 13: Standorte Übersicht (http://www.kunsthhausbregenz.at/horizonfield/html/standorte.htm)	51

Anhang

Interview mit Antony Gormley

Text:

The basic idea is to insert one hundred silent inert body forms over a 150 square kilometres of the most spectacular mountain environment

The great thing about the Bregenzerwald and I think this Western alpine environment is its diversity and the fact that it's been used by such a wide range of , uh, different interests – from, from hunters to walkers to skiers to mountain bikers, so on the one hand it is very wild, it has an extraordinary history and on the other it is very engaged, we are engaging with it, in a contemporary uh sporting way, and that interests me.

We were looking for a median that was neither the inhabited part of the landscape, in other words the valley bottoms, nor the realm of the gods, the space where climbers go, the summits. And we wanted something that was above the tree line and that was really mediating between these two extremes., the domestic life, and, if you like, the the, uh yeah, the the bit that touches the sky.

I think the body is for me now as important as abstraction was in the beginning of the 20th century. It is an attempt to find, a, a vehicle for common experience. And it's very important, uh uh uh Why use a body?

Einstellung / Zeit:

0:00-00:05 Titel

00:06-00:19 Statue an einem felsigen Abhang

00:20-00:35 Antony Gormleys Gesicht Nahaufnahme

00:36-00:44 Skifahrer fährt über verschneiten Hang

00:45-1:22 Antony Gormley in Halbprofil

1:23-1:31 Blick über Statue auf verschneite Anhänge

1:32-2:08 Antony Gormley frontal

2:09-2:15 Blick auf Statue in steilem Winkel über felsige Wand, Insert: KÖRPER

2:16-2:46 Antony Gormley Nahaufnahme

Because everybody has a body.

2:47-2:55 Reihe von Statuen in Raum,
Insert: HUNDERT

A hundred is, if you like, a unit of mechanical reproduction. It's very important to me, that these are multiples and (that) they acknowledge the fact that they are industrially made, they acknowledge that by the way they have their ingates and „rises“ (?) clearly viewed. you can see these eight buttons on the surface of the sculptures, that declares that this is not as if they were a unique fine art object but something that is been made in a factory with industrial means. And hundred is a unit of industrial production.

2:56-3:41 Antony Gormley in Halbprofil

Iron is concentrated earth. If we go down far enough from the surface of the earth, we find this material. This is what gives this planet its magnetic field. It's what keeps us on our trajectory through space. So as far as I am concerned, these are stones ,you could say, that are connected to the earth, not by simply being bolted to it, but also by being made out of an earth material, and the fact that they oxidize and bleed, if you like, like we do, is important

3:42-3:52 Fahrt entlang Oberteil einer Statue, mit verschneiter Berglandschaft dahinter, Insert: EISEN

3:53-4:31 Antony Gormley Nahaufnahme

This is the syntax of the work. that in a way, it would be very foolish, for somebody to think, that it was a good idea to see every one of the hundred The idea is that you are immersed in a field, that connects these three, if you will, like aspects of consciousness.

4:32-4:43 Nahaufnahme rostiger Rücken der Statue, Insert: BERÜHREN SEHEN
VORSTELLEN

4:44-5:51 Antony Gormley in Halbprofil

Direct physical experience, the palpable: the thing you can kick, kiss, touch, The perceivable, that, that you can maybe not touch but can see, that is somehow part of your visual world. And the imaginable or the conceivable: that that in a way is implicated by the things that you can touch and you can see, the things that in some way go beyond perhaps the, uh, the empirical And I think, yeah, for me for me that is that's that's, uh,

how this work works.

For me one of the sadnesses of our cultural experiences is that we expect of art to live in museums, I think this is a kind of dependency similar to a body in a hospital, I would like to think of art as embedded in real life experience, open to all, like a tree, a mountain or the sky

Uh, for me the big question is where does human culture fit, if you like, in the elemental world, in, uh, nature? And I think the degree to which art has become part of the urban experience and the degree to which it, uh, has

become immersed within the institutions that mediate our experience of it is the degree to which it has become weak and a specialisation,

So for me there are two answers to that question: one is we have to discover human nature in nature at large. We can no longer continue with this lazy dialectic of this opposition between nature and culture.

with culture seeing itself as distinct from nature. And the other is that I think that art should be for everyone.

We have to recognise that our bodies are not our own they are on a temporary loan, that in some sense is we, we, we have this short span of consciousness where we can connect the palpable the perceivable and the conceivable and I suppose like all artists I would like to feel that my work, because it's still, silent, inert, is a catalyst for our liveliness and the fact that we have movement, thought, feeling and the capability of expressing our free will by moving freely through space and time.

That this will be in a way a catalyst exactly for that, that it will be a foil through which people will feel their own lives more intensely.

5:52-5:59 Statue in Profil von links, dahinter unscharf Berghang, Insert: NATUR

6:00-7:15 Antony Gormley frontal

7:16-7:19 Nahaufnahme: Gesten der Hände auf Schoßhöhe

7:20-7:26 Antony Gormleys Gesicht Nahaufnahme

7:27-7:34 Kopf von Statue sieht aus Tiefschnee heraus, kniender Skifahrer greift sie kurz an der Nase an, atmet aus, Insert: ERFAHRUNG

7:25-8:28 Antony Gormleys Gesicht Nahaufnahme

8:28-8:38 Kamera geht ein wenig zurück, ganzer Kopf im Bild

8:39-8:46 Kopf von Statue schaut aus

Tiefschneehang heraus, Insert: TEIL DES BILDES
Here we have inserted these objects that allow you to make the picture and you to be in the picture.

8:47-8:57 Antony Gormleys Gesicht und Oberkörper

8:58-9:15 Kopf von Statue schaut aus Tiefschneehang heraus, darüber Langlaufschuhe auf Skiern, Langläufer geht mit Skiern ab, Insert: ANTONY GORMLEY HORIZON FIELD, EINE LANDSCHAFTSINSTALLATION IM ALPINEN HOCHGEBIRGE VORARLBERGS, ÖSTERREICH, AUGUST 2010 – APRIL 2012
9:16-10:56 schwarz, Abspann

Deutsche Untertitel des Interviews mit Antony Gormley

Im Wesentlichen geht es darum, hundert bewegungslose, schweigende Figuren in einen Raum von 150km² einer absolut spektakulären Berglandschaft zu stellen.

Das Wunderbare am Bregenzerwald, an dieser westlichen alpinen Region, ist die Vielfalt und die Tatsache, dass sie von so vielen verschiedenen Gruppen genutzt wird – von Jägern, Wanderern, Skifahrern, Bergsteigern und Mountainbikern. Einerseits ist diese Landschaft sehr wild und hat eine außergewöhnliche Geschichte, andererseits wird sie auch stark genutzt. Wir nutzen sie auf eine zeitgenössische, sportliche Art, und das interessiert mich. Wir suchten nach einem Zwischenbereich, der weder der bewohnte Teil der Landschaft, die Talsohle, sein sollte, noch das Reich der Götter oder die Gipfel, zu denen die Bergsteiger unterwegs sind. Wir wollten einen Ort über der Waldgrenze, eine Verbindung zwischen zwei Extremen - dem häuslichen Leben und dem Punkt, der den Himmel berührt.

Der *Körper* ist für mich heute so wichtig, wie es die Abstraktion am Anfang des 20. Jahrhunderts war. Es ist ein Versuch, ein Medium für allgemeine Erfahrung zu finden. Und das ist sehr wichtig. Warum ich den Körper verwende? Weil wir alle einen Körper haben.

Hundert ist eine Einheit der maschinellen Produktion. Es ist für mich sehr wichtig, dass diese Figuren Reproduktionen sind und dass sie dazu stehen, industriell produziert worden zu sein. Das ergibt sich aus der Sichtbarkeit der Gussanschnitte und -grate. Man sieht auch diese acht Punkte an der Oberfläche der Skulpturen deutlich, die zeigen, dass es sich nicht um künstlerische Unikate handelt. Sie wurden in einer Fabrik mit industriellen Mitteln hergestellt. Und hundert ist eben eine Einheit in der industriellen Produktion.

Eisen ist konzentrierte Erde. Wenn wir weit genug von der Oberfläche der Erde aus in die Tiefe vordringen, finden wir dieses Material. Es gibt unserem Planeten sein magnetisches Feld und hält uns auf unserer Umlaufbahn durch das All. Für mich sind das Steine, man könnte auch sagen, sie sind mit der Erde verbunden, nicht nur durch ihre Verankerung im

Boden, sondern auch weil sie aus einem Erdmaterial gemacht sind. Dass sie oxidieren und bluten wie wir, spielt eine wichtige Rolle.

Berühren Sehen Vorstellen. Das ist die Syntax dieser Arbeit. Es wäre total verrückt, wenn jemand glaubt, jede einzelne dieser hundert Figuren sehen zu müssen. Es geht eher darum, in eine Feld einzutauchen, das alle drei Aspekte des Bewusstseins miteinander verbindet. Direkte körperliche Erfahrung, das Greifbare: was man treten, küssen, berühren kann. Das Wahrnehmbare: was man vielleicht nicht berühren, aber sehen kann und was zu unserer sichtbaren Welt gehört. Und das Vorstellbare oder Denkbare: was mit den Dingen zu tun hat, die man berühren und sehen kann, was über das Empirische hinausgeht. So funktioniert für mich diese Arbeit.

Einer der traurige Aspekte unserer kulturellen Erfahrung ist für mich, dass wir von der Kunst erwarten dass sie in Museen lebt. Es ist eine Art Abhängigkeit, wie bei einem Körper im Krankenhaus. Ich möchte Kunst lieber in der realen Lebenserfahrung eingebettet sehen, offen für alles wie ein Baum, ein Berg oder der Himmel. Die große Frage ist: Wie fügt sich die menschliche Kultur in die Welt der Elemente, in die Natur ein? Das Ausmaß, in dem die Kunst zu einem Teil der urbanen Erfahrung geworden und in die Institutionen eingebettet ist, die unsere Erfahrung vermitteln, ist auch das Ausmaß, in dem die Kunst schwach und spezialisiert geworden ist. Für mich gibt es also zwei Antworten auf diese Frage: die erste ist, dass wir die menschliche Natur in der freien Natur entdecken müssen. Wir können nicht in dieser trägen Dialektik des Gegensatzes zwischen Natur und Kultur verharren, in der sich die Kultur als klar abgegrenzt von der Natur wahrnimmt. Und die andere, dass Kunst für alle da sein sollte.

Erfahrung. Wir müssen akzeptieren, dass unser Körper uns nicht gehört, dass er uns nur vorübergehend geliehen worden ist. Wir haben diese kurze Zeitspanne des Bewusstseins, in der wir das Greifbare, das Wahrnehmbare und das Vorstellbare verbinden können. Ich vermute, ich möchte wie alle Künstler spüren, dass meine Arbeit, weil sie bewegungslos, still und ruhig ist, ein Katalysator für unsere Lebendigkeit ist, für unsere Fähigkeit, uns zu bewegen, zu denken, zu fühlen und unseren freien Willen auszudrücken, indem wir uns frei durch Raum und Zeit bewegen. Und dass die Arbeit ein Medium ist, durch das die Menschen ihr eigenes Leben intensiver fühlen können.

Teil des Bildes.

Hier haben wir diese Objekte eingefügt, die es dem Betrachter ermöglichen, sich selbst ein Bild zu machen und selbst im Bild zu sein.

Leserbriefe und Kommentare

K1

Kommentar aus den VN. Ausgabe 14./15.08.2010



MEIN BEWERTER
Walter Fink

Eiserne Männer in den Bergen

Die Eiskünnen sind einfach: 100 lebensgroße Abgüsse eines menschlichen Körpers aus massivem Gußeisen; jede Figur hat ein Gewicht von 640 Kilogramm; sie stehen verteilt über ein Gebiet von 150 Quadratkilometern auf dem Grund von folgenden Gemeinden: Mellau, Schoppennau, Schröcken, Würth, Mittelberg, Lech, Klösserle und Dalaas; alle stehen exakt auf einer horizontalen Linie von 2.099 Metern über dem Meeresspiegel. Geschaffen wurden alle Figuren vom englischen Künstler Antony Gormley, der auch das Modell für den Guß war. Das ganze Projekt nennt sich „Horizon Field“, womit das horizontale Feld angesprochen ist, in dem die „eisernen Männer“ stehen. Das Projekt wurde angeführt vom Kunsthaus Bregenz, eine Dokumentation dazu gibt es vom ORF Vorarlberg, heute Nachmittag um 17.05 Uhr kann man sie in ÖRF 2 sehen. Der Film von Ingrid Adamer (Kamera: Alexander Roschaneck, Schnitt: Thomas Fenkart) bietet eine gute Möglichkeit, das außerordentliche Projekt gesamtheitlich zu sehen (und vielleicht auch zu verstehen), ohne in die Bergregionen



Es war eine logistische Meisterleistung, noch mehr aber ist es eine emotional geradezu anrührende Arbeit.

gehen zu müssen. Ein wirklicher Ersatz für den Besuch am Dödaniskopf, dem Ormeshorn oder dem Rätlikopf - um nur wenige Beispiele zu nennen - ist das aber natürlich nicht. Die Eisenkulpturen sind für die Berge gedacht und sollten auch dort gesehen werden.

Die Fragen, die Gormley mit diesem Projekt stellt, sind einfach, sie sind die Grundanfragen der Menschheit: „Wer sind wir, was sind wir, woher kommen wir und wohin führt unser Weg?“ Fragen, die die Philosophie, die auch alle Religionen seit Tausenden von Jahren stellen. Natürlich gibt Gormley keine Antworten, er gibt bestenfalls persönliche Interpretationen: „Die wesentliche Aussage dieser Arbeit besteht darin, eine Verbindung zwischen dem, was greifbar, wahrnehmbar und messbar ist, herzustellen. Es ist ein Beziehungsfeld zwischen Körper und Geist, in dem einige Körper Surrogate sind, andere real.“ Gormley stellt auch die Frage nach Kultur und Natur: „In der Vergangenheit hat sich die Kultur stets als von der Natur abgegrenzt definiert. Dieses Projekt und alles, was damit zu tun hat, stellt die Frage, ob wir unser Wesen innerhalb der Natur finden können.“

Es ist ein ganz außerordentliches Projekt, das in unseren Bergen als bisher größte Landschaftsinstallation Österreichs inszeniert wurde. Es war eine logistische Meisterleistung, noch mehr aber ist es eine emotional geradezu anrührende Arbeit. Der Film von Ingrid Adamer zeigt auch, wie archaisch diese Eisenmänner in den Wiesen und auf dem Felsen stehen, oft erinnert die Kameraführung an Figurenfrüher Kulturen, die unglaublich schönen Flugaufnahmen zeigen, wie selbstverständlich sich diese Skulpturen in die Landschaft fügen. Der Film macht an, er folgt, sich die Männer in der Natur anzusehen. Und das sollte man wohl tun.

Walter Fink@post.az
Die Meinung des Sachverständigen ist nicht zwingend die des Publikums. Auf Wunsch werden Texte über Ihren Sachverhalt

Eiserne Männer in den Bergen

Zum Kommentar von Walter Fink vom 14. August:

Hundert lebensgroße identische Abgüsse des Körpers von Antony Gormley, aus massivem Gusseisen mit einem Gewicht von je 640 kg, insgesamt also 64.000 kg, dazu 100 Betonsockel, verteilt auf einem Gebiet von 150 km², in einer Seehöhe von 2039 m. Das ist zweifellos eine logistische Meisterleistung. Da der Sinn dieser größten Landschaftsinstallation Österreichs nicht ohne Weiteres erkennbar ist, erklärt uns Herr Walter Fink diese erstaunliche Arbeit. Man kann die eisernen Figuren, die nun unsere wunder-

bare Bergwelt zieren, nur mit Staunen betrachten. Die von Herrn Fink ins Treffen geführten Grundsatzfragen nach der Existenz des Menschen, kann ich nicht nachvollziehen. Das bedarf einer überzeugenden Erklärung. Wohl aber muss man sich fragen, wer diese kunsthandwerkliche Großarbeit und die gesamte Installation zuzüglich der in Zukunft zu erwartenden Abbruchkosten bezahlen wird. Darf man dies, wenn es um Kunst geht, nicht mehr fragen? Aber das eine darf ich doch feststellen, dass ich Gormley als unerreichten Weltmeister bezeichnen



„Horizon Field“ von Antony Gormley ist logistische Meisterleistung, aber ...

FOTO: KÜHMAIER

muss, der Weltrekorde wie einen 100 Meter langen Strickschal, einen 100 Meter langen Bäckerzopf oder das in Windeseile erfolgende Zerreißen von 100 Telefonbüchern weit in den

Schatten stellt. Gormley - sich selbst, ver Hundertfachen Weltmeister der Selbstverwirklichung.

RA DR. RUDOLF SEEWALD,
HEIMGARTEN II,
DORNBRN

„Eisenmänner sollen bleiben“

Vorarlberg hat mit der Landschaftsinstallation „Horizon Field“ internationales Aufsehen erregt und diese Aktion wurde weltweit als einzigartige Synthese zwischen Naturraum und Kunst wahrgenommen. Durch Aktionen wie diese wird das Profil des Landes weiterentwickelt und das internationale Interesse an diesem Land als Kultur- und Wirtschaftsstandort weiter gefördert. Nicht nur der Tourismus, sondern auch andere Wirtschaftszweige profitieren von diesem Image Vorarlbergs. Die Absendermarke Vorarlberg hilft den großen Unternehmen, wichtige Arbeitskräfte für Vorarlberg zu gewinnen und stärkt das Image Vorarlberger Produkte. Handwerksbetriebe schaffen immer häufiger den Sprung über die Grenzen. Vorarlberger Architekten bauen in der ganzen Welt und genießen hohes Ansehen. Der Tourismus konnte im Gleichschritt mit dieser Entwicklung wesentliche Fortschritte in der Qualitätsverbesserung erzielen. All das hängt nicht zuletzt mit den kulturellen Pionierleistungen dieses Landes zusammen. Die Bregenzer Festspiele, das Kunsthaus Bregenz, die Vorarlberger Architekturschule haben die Strahlkraft Vorarlbergs in den letzten Jahren nachhaltig geprägt. Die Landschaftsinstallation von Anthony Gormley ist ein wichtiger weiterer Mosaikstein im Profil dieses Landes. Hinter diesem Kunstwerk steht Offenheit, Modernität und Internationalität. Werte, die gut zu Vorarlberg passen.

OTTO HUBER,
IMREIBGÄRTLE 9 BREGENZ

L3

Leserbrief aus den VN. Ausgabe von 13.01.2012.

Eisenmänner in den Bergen

In einem Interview mit dem Bürgermeister Ludwig Muxel in Lech schwärmt dieser von den Kunstwerken des Künstlers Antony Gormley in den Bergen. Am liebsten wäre es Muxel, wenn die Eisenmänner dort stehen bleiben dürften, wo sie aufgestellt wurden. Die „Resonanz“, wie sich der Bürgermeister ausdrückt, sei großartig. Jede Menge Kulturtouristen aus aller Welt seien begeistert von diesen Eisenmännern. Die Bevölkerung habe die Installation der Kunstwerke ebenfalls gut angenommen. Wer von der Bevölkerung befragt wurde, ist leider nicht bekannt. Dem Lecher Bürgermeister Ludwig

Muxel sowie dem Direktor des Kunsthauses Bregenz, Ylmaz Dzewior, würde ich den Rat geben, ein paar dieser Kunstwerke privat zu kaufen und diese in ihrem Garten vor ihrem Haus oder Hotel aufzustellen. Sie könnten sich täglich an den Kunstwerken ergötzen. Es wäre überdies eine sehr gute Geldanlage, zumal es mit dem Euro ständig abwärts geht. Das Gemeindebudget würde nicht belastet werden. Durchreisende in Lech könnten sich an den Kunstwerken ebenfalls erfreuen, ohne dass sie vorher auf über 2000 m klettern müssten. Allzu viel darf für ein Kunstwerk nicht bezahlt werden, weil es sich, wie es



Die Eisenmänner von Antony Gormley: Warum nicht in Bürgermeisters Garten?

FOTO: VN/HOFMEISTER

scheint, um eine Massenanfertigung handelt. Einer der beiden Herren wird mich wahrscheinlich in der Zeitung als Kunstbanausen bezeichnen. Meine Ansicht ist, dass derartige Dinge in unserer schönen Bergwelt nichts zu suchen haben.

Was würde wohl der Südtiroler Reinhard Messner zur Installation der Eisenmänner in den Bergen sagen? Die erteilte Bewilligung ist eine Schande für die Verantwortlichen.

HUGO WELTE,
HOHLWEG 18, KLAUS

Zwischenergebnis des Leservotums mit einigen Auszügen aus zahlreichen Einsendungen

JA. Dieses einzigartige Kulturprojekt in unserer Umgebung muss unbedingt bestehen bleiben und der Nachwelt erhalten werden.
Richard Schöneher, Lech

NEIN. Für mich waren diese „Fremdkörper“ in der Bergwelt nur erträglich, weil sie zeitlich begrenzt waren. Alle Überlegungen, diese „Kunst“ stehen zu lassen, übersteigen bei Weitem mein Verständnis.
Ulrike Scheffknecht, Lustenau

NEIN. Ein temporäres Projekt soll es bleiben.
Kornelia Kubo, Sattelsris

JA. Ein klares Ja! Im Gegensatz zu dem, was sonst alles mit unserer Umwelt passiert, sind diese Eisenmänner geradezu eine

Wohltat. Es gibt nichts, das dagegenspricht. Im Gegenteil. Ist mal was anderes.
Tobias Kieber

NEIN. Aus Respekt vor der Natur - endlich weg!
Anton Türtscher, Sonntag

NEIN. Wir fanden die Eisenmänner ausgezeichnet, aber Dr. Ernst Albrich (Lehsebrief am 23.1.) hat recht! **Thomas und Marion Rhombag, Dornbirn**

NEIN. Obiges Projekt ist schleunigst zu beenden und die Figuren sollten unverzüglich vom Besitzer unter Verrechnung allfälliger Kosten abgebaut werden. Diese Aktion ist ein Missbrauch unserer schönen Berge und hält sie verboten gehöret.
Hilkebert Ender, Mäder

JA. Dieses Projekt soll bestehen bleiben. Es gefällt mir sehr gut und passt perfekt in die tolle Landschaft.
Susanne Moosbrugger, Dornbirn

NEIN. In Zeiten von Sparkpaketen sind solche Aktionen unakzeptabel. Unsere schöne Vorarlberger Bergwelt ist zu schade, um sie mit rostigen Utensilien zu verschandeln. Mein Vorschlag: Al jene, die einen Verbleib befürworten, mögen die Eisenmänner kaufen und sie in ihrem Garten aufstellen, damit sie zu jeder Zeit ihre Augen befriedigen können.
Josef Zaich, Zwischenwasser

NEIN. Kunst ist die eine Seite - Natur die andere und diese gehört zu den wenigen Rückzugsmöglichkeiten, die uns noch geblieben sind.
Andrea Ender, Götzis

NEIN. Weil es sich überhaupt nicht in die Landschaft einfügt.
Otmar Nennig, Dornbirn

JA. Es ist eine in die Landschaft passende Installation. Auch meine Besucher aus Amerika sind begeistert.
Herbert Kressler, Götzis

NEIN. Natur soll Natur bleiben - hier haben diese Objekte auf Dauernichts zu suchen.
Helinde Schaeber, Feldkirch

NEIN. Ein klares Nein zu diesem Altseisenunfug. Von den Kosten für diesen Schmarren ganz abzusehen.
Werner Kuhn, Röhris

JA. Vergangenen Sommer war es ein Ausflug auf den Diedamskopf wert, um mich an der Diskussion beteiligen zu können. Mir gefällt dieses Projekt sehr gut und ich würde es schade finden, wenn diese

Männer, welche sich je nach Jahreszeit immer wieder - landschaftlich gut vertiglich - verändern, entfernt werden. Bei einer Entfernung würden mich Fotos wenigstens daran erinnern.
Maria Ruff, Prastanz



NEIN. Ich ägere mich jedesmal, wenn ich in den Bergen die Figuren sehen muss.
Helmut Wilperrig, Wolfurt

NEIN. Diese Eisenmänner sind eine Zerrung für die Landschaft und für das Auge. Über Kunst lässt sich ja bekanntlich streiten, ich würde sie nicht einmal geschenkt wollen.
Isabella Feuerstein, Dornbirn

NEIN. Weg mit diesen Scheußlichkeiten aus unserer Bergwelt. Keine weiteren Veruntreuungen von Steuergeldern. Die nimmersatten Tourismusmanager sollten die Dinger persönlich runterschleppen.
Hubert Halbritter sen., Rankweil

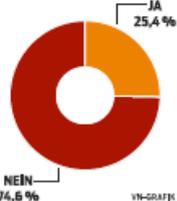
JA. Ich würde mich sehr freuen, wenn die eisernen Männer bleiben könnten, wo sie jetzt sind. Ich wäre auch bereit, einen für mich erschwinglichen Betrag zum Verbleib beizusteuern.
Rosmarie Giselbrecht, Kennelbach

NEIN. Nein, weil nach den schwierigen Kompromissen zur Aufstellung sonst die Glaubwürdigkeit verloren geht und zukünftig alle weiteren Projekte dieser Art darunter leiden würden.
Roland Gozzi, Feldkirch

NEIN. Gornley soll den Schrott in seinen Garten stellen.
Waltraut Schmetzer, Koblach

NEIN. Die Menschen sollen ihre „geistigen Ausflüsse“ in den dafür hoch subventionierten Räumen halten. Wenn ich schon für diese Dinge, welche als Kunst deklariert werden, über Steuern zu bezahlen habe, dann bitte dafür, dass ich wenigstens in der Natur davon verschont bleibe. Ich fühle mich als Skifahrer und Naturliebhaber vegewal-

VN-Leservotum
Soll das Projekt „Horizon Field“ bestehen bleiben? (Zwischenergebnis)



tigt. Ich bin lange ruhig, aber irgendwann reicht es!
Siegfried Köb, Wolfurt

JA. Die Figuren geben mir das Gefühl, über eigene Grenzen zu schauen und mit Himmel und Erde verbunden zu sein.
Elfriede Klas, Feldkirch

NEIN. Das Hochgebirge sollte jetzt nicht noch auf unbestimmte Zeit „mobiliert“ werden. Wenn Interessensgruppen die „Gornleys“ haben wollen, dann sollen sie sie nach neuem Verfahren in Talnähe aufstellen, wo sie vielleicht noch publikumswirksamer wahrgenommen werden können.
Andreas Herz, Mitte über

NEIN. Diese Eisenmänner sollen baldigst entfernt werden. Ich vertraue auf die Naturschutz- und Umweltorganisationen.
Siegfried Caser, Vandans

JA. Es ist eine Rarität, die uns weltweit bekannt macht.
Fridolin Lucian, Oberlech

NEIN. Zwei Jahre sind genug.
Walter Moosmann, Schnepfau

NEIN. Wir sind für das vereinbarte Ende.
Elmar und Karin Köb

LESERVOTUM

Soll das Projekt „Horizon Field“ bestehen bleiben?

JA NEIN

Ihr Kommentar:

So beteiligen Sie sich am VN-Leservotum:
E-Mail: leservotum@vn.vorarl.at
Post: diesen Kupon an VN-Redaktion, Gürtelbergstraße 1, 6898 Schwarzach
Fax: 0 5572/50 1-227

Vorname, Familienname: _____

Wohnort: _____

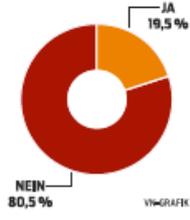
Rückrufnummer (wird nicht veröffentlicht): _____

Leservotum. Einige Auszüge aus zahlreichen Einsendungen

Das Schicksal der eisernen Männer

BRINGENZ. Die Zukunft der in unserer Bergwelt stehenden Eisenmänner des britischen Künstlers Antony Gormley scheint die Vorarlberger sehr zu beschäftigen: Mehr Einsendungen als je zuvor wurden auf die Leservotum-Frage „Soll das Projekt „Horizon Field“ bestehen bleiben?“ eingewendet. Der Tenor ist eindeutig: Der Großteil der Teilnehmer ist für ein klares Nein.

VN-Leservotum
Soll das Projekt „Horizon Field“ bestehen bleiben? (Zwischenergebnis)



NEIN. Wenn das Kunst ist, braucht es kein Kunsthaus mehr.

Otto Bartsch, Bludenz

NEIN. Ich finde es äußerst geschmacklos, in unserer schönen Bergwelt so etwas aufzustellen. Von der Geldverschwendung gar nicht zu reden.

Emma Konzett, Dalaas

NEIN. Zwei Jahre sind genug.

Albert und Marlene Meusburger, Schwarzach

NEIN. Das Projekt war faszinierend, aber es soll sich nicht abnutzen.

Margit Döner, Nüziders

NEIN. Von Locker abholen lassen oder hoffen, dass der Blitz einschlägt.

Erwin Pfeifer, Rankweil

NEIN. Ich bin gegen das Projekt „Horizon Field“. Ich bin dagegen, weil ich der Meinung bin, dass in unsere Natur keine verrosteten Skulpturen gehören. Wer diese Männer braucht, soll sie kaufen und zu Hause aufstellen.

Jakob Schwesler, Wolfurt

NEIN. Dieser Künstler soll die Figuren in seiner Heimat aufstellen, anstatt unsere Bergwelt zu verschandeln.

Agnes Winkler, Gailäu

NEIN. Schnell weg mit diesem Plunder. Unsere Berge sind schon genug verschandelt.

Jakob Sonderegger, Braz

NEIN. Solche Figuren passen an einen FKK-Strand – aber nicht auf die Berge.

Anita Längle, Gailäu

NEIN. Die Sondermüll-Liebhaber sollen diese Figuren auf eigene Rechnung nach Hause nehmen und in ihrer Wohnung hegen und pflegen.

Josef Deuring, Reutte

NEIN. Mein Kommentar: keinen Cent Steuergeld für diese „Kunst“. Noch dazu in der schönen Natur unseres Landes.

Walter Stastny, Lochau

JA. Anfangs hielt ich die Figuren für überflüssig – inzwischen habe ich sie lieb gewonnen.

Edith Schödl, Rankweil

JA. Ich finde die Eisenmänner ganz besonders hübsch und sie passen hervorragend in die Landschaft. Sie würden sehr fehlen, im Sommer wie im Winter.

Anemarie Schuler, Nenzing

JA. Mir gefallen die Eisenmänner in unseren Bergen.

Susanne Anders, Dornbirn

JA. Vorarlberger Familien und Touristen wählen für deren Wanderziele die „Eisernen Männer“ aus. Das macht Sinn. Das Projekt sollte für wenigstens zwei Jahre verlängert werden.

Armin Degasper, Hard

JA. Es ist, als wären die Skulpturen schon immer dagestanden. Einfach wunderbar.

Agnes Konzett, Dalaas

JA. Die Eisenmänner rusten ruhig vor sich hin und sind eine angenehme Bereicherung in der Natur.

Dietmar Mathis

JA. Auf mich machen die Figuren einen beruhigenden Eindruck und sie fügen sich schön und harmonisch in die Landschaft. Sie machen keinen Lärm und sind mir deshalb lieber, als Musik aus den Schneebars.

Anke Halbherr-Fischer, Feldkirch



Soll das Projekt „Horizon Field“ bestehen bleiben?

JA **NEIN**

Ihr Kommentar:

So beteiligen Sie sich am VN-Leservotum:
E-Mail: leservotum@vn.vorarl.at
Post: diesen Kupon an VN-Redaktion, Gültbergstraße 1, 6898 Schwarzach
Fax: 05672/301-227

Vorname, Familienname

Wohnort

Rücknummer (wird nicht veröffentlicht)



Eingesandt von Johannes Kaufmann aus Wolfurt.

Meinung

Walter Fink



Schade um die Eisenmänner

Gut drei Jahrzehnte ist es her, dass die Stadt Bregenz im Künstlerhaus Palais Thurn & Taxis eine Ausstellung zur „Englischen Kunst der Gegenwart“ zeigte. Es war die Festspielausstellung des Jahres 1977, eine großartige, von Oscar Sandner kuratierte Schau, bei der neben anderen auch Arbeiten des vielleicht bedeutendsten Bildhauers seiner Zeit, Henry Moore, gezeigt wurden. Wie das für große Skulpturen oft notwendig ist, wurden manche im freien Gelände, eine davon in den Sessanlagen, vor dem heutigen Festspielhaus (das damals noch nicht stand) aufgestellt. Es war eine besondere Sache, das Bregenz er Seerfer durch damalige Arbeiten aufgeworren zu sehen.



Es könnte sein, dass der Jammer - wie bei der Skulptur von Henry Moore - später groß sein wird.

Gegen Ende der Ausstellung eröffnete sich ein sensationelles Angebot: Die erwähnte Henry-Moore-Plastik könnte für immer in Bregenz bleiben. Sie wurde der Stadt für lächerliche 300.000 Schilling angeboten. Jedem, der sich für Kunst interessiert, war klar, dass man hier zugreifen müsste. Die Stadt aber war an falscher Stelle sparsam, der Ankauf wurde abgelehnt. Und die Skulptur von Henry Moore wurde

abtransportiert. Lange dauerte es nicht, bis man dieser vorgebenen Möglichkeit nachtrat.

In den letzten Tagen, als die Entscheidung über den Abbau des Eisenmänner von Antony Gormley fiel, musste ich an die Moore-Entscheidung in Bregenz denken. Ich weiß schon, das sind nicht zwei gleiche Dinge, aber gewisse Parallelen darf man schon ziehen. Eine ganz sicher: Es könnte - auch den Verantwortlichen - in absehbarer Zeit leid tun, dass die Gormley-Figuren nicht mehr stehen. Vor allem auch, wenn man berücksichtigt, dass für dieses Projekt keine öffentlichen Gelder in Anspruch genommen worden wären. Ganz nachvollziehbar kann ich nicht, warum Kulturlandesrätin Andrea Kaufmann und Kunsthauerdirektor Ylmar Dikewior so wenig bereit waren, die Idee des Vereins, der sich für den Verbleib der Eisenmänner aussprach, zu unterstützen.

Mehr noch: Es wurde geradezu gegen den Verein gearbeitet. Ich aber fürchte, eine solche Chance, so viele Arbeiten eines international wichtigen Künstlers auf Dauer im Land zu haben, die wird es nicht mehr so schnell, vermutlich nie wieder geben. Es könnte sein, dass der Jammer - wie bei der Skulptur von Henry Moore - später groß sein wird. Vielleicht hundert Mal so groß, denn wir haben hundert Eisenmänner „verloren“.

Walter Fink

Die Meinung des Verfassers ist nicht zwingend die des Publikums.

Abstract

Kunst und ihr Sinn und gesellschaftliche Relevanz, werden in unserer Kultur gerne diskursiv bearbeitet und ist nicht nur aus ökonomischer und kultureller Perspektive viel diskutiert. Künstler die den öffentlichen Raum als Plattform für ihre Kunst nutzen und somit jeden dazu einladen Kunst auch außerhalb der Museen wahrzunehmen, stoßen auf positive wie negative Kritik, ebenso wie bei intramuralen Ausstellungen. Die Besonderheit solcher Projekte der Land Art oder der Kunst im öffentlichen Raum liegen allerdings in den vielfach differenzierten Wahrnehmungsmöglichkeiten.

Antony Gormley, britischer Künstler der Bildhauerei, hat 2010 in Zusammenarbeit mit dem Kunsthaus Bregenz ein für zwei Jahre befristetes Kunstprojekt mit dem Namen Horizon Field im österreichischen Vorarlberger Alpenraum realisiert. Auf einer Seehöhe von 2039m wurden einhundert aus Eisen gegossene Abdrücke des Körper des Künstlers auf einer Fläche von über 150 Quadratkilometern installiert. Die Figuren blieben bis Mitte des Jahres 2012 installiert und sollten Besucher in der Landschaft mit den Fragen konfrontieren, in welcher gesellschaftskulturellen Beziehung der Mensch mit der Natur steht. Gegen Ende des Projekts wurde in dem regionalen Vorarlberger Printmedium, die Vorarlberger Nachrichten, ein Leservotum und Aufruf zur Debatte um einen möglichen Ankauf des Kunstprojekts und permanenten Verbleib in den Alpen angeheizt. Durch diese medialen Rezeptionen und Interaktionen wurde eine Analyse über einen funktionalen Vergleich von Kunst und Diskurs über Kunst möglich.

In dieser Arbeit wird versucht durch eine multimodal angelegte Diskursanalyse dem Diskurs über das Kunstprojekt Horizon Field und den Fragen des Künstlers linguistisch beizukommen. Einerseits werden im empirischen Teil der Arbeit die Erläuterungen des Künstlers Antony Gormley linguistisch durch die systemisch funktionale Analyse aufgegliedert und andererseits werden die RezipientInnenmeinungen aus Leserbriefen und Kommentaren methodisch mittels Argumentations- und Wiener Kritischen Diskursanalyse untersucht. Bevor im Kapitel des Vergleichs und der Zusammenfassung die linguistische Analyse Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Kunst und Sprache aufzeigen will, soll ein Exkurs in die Semiotik Aufschluß über gemeinsame Ebenen der Repräsentation, Perspektiven und Perzeption in Sprache und Kunst geben. Der Ansatz von Charles Saunders Peirce und Michael Halliday sollen das empirische

Material der Leserbriefe und Kommentare aus dem Printmedium Vorarlberger Nachrichten und das Interview mit Antony Gormley linguistisch methodisch aufarbeiten. Die Wahrnehmungen und Erläuterungen der RezipientInnen und des Künstlers werden in den Argumentationen und Explikationen gegenübergestellt und hinsichtlich ihrer Funktion analysiert.

Unter Berücksichtigung des Kontexts der Debatte um den Verbleib des Kunstprojekts, sollen einerseits die projektmotivierten Fragen Gormleys und die kritischen RezipientInnenmeinungen zu Horizon Field als Stellvertreter und Medium der Kunst als zu vergleichende Forschungsfragen dienen.

Die Ergebnisse der Analyse lassen Konklusionen zu Kunst und dem gesellschaftskulturellen Wirken des Menschen in der Natur aufscheinen, die funktional diametral auseinander liegen. Kunst und Natur liegen als kulturelle Werte ebenso nah beieinander, wie sie sich in ihrer Beziehung gegenseitig abschaffen und zum Beispiel bei Horizon Field realisiert als Eisenfiguren Quadratkilometer voneinander entfernt liegen können. Es eröffnen sich im Vergleich der Kunstkritik mit der Kunstintention sowohl semiotische als auch linguistische Diskursfelder mit diversen Diskurspositionen.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Christiane Renard
Geburtstag: 16.12.1978
Geburtsort: Hamm/NRW, Deutschland
Telefon: 0676/9740705
E-Mail: cr@chrisrenard.com

Schulbildung:

1989-1997 Bundesgymnasium Gänserndorf
Matura am 13.06.1997 bestanden

Studium:

1997-2000 Veterinärmedizin an der Veterinärmedizinischen Universität Wien
ab 2005 Diplomstudium Linguistik
Studienzweig: Allgemeine und Angewandte Sprachwissenschaft
Schwerpunkt: Diskursanalyse
2007-2011 Wahlfachmodule Germanistik und Philosophie
2009- 2010 Mitbelegung an der Medizinischen Universität Wien,
Seminar „Anamnesegruppen – Transdisziplinäre Kleingruppen unter
Leitung von TutorInnen, Seminar mit Patienten“ (Fach: Medizinische
Psychologie) am OWS Baumgartner Höhe, Primariat Peter Langer

Beruflicher Werdegang:

1999 -2001 Lehre Kosmetik-Heilmassage-Fusspflege,
Institut Gertraud Radek, Wien 14
2001 Diplomprüfung zur Pharmareferentin, Wien
2001- 2002 Aussendienst als Pharmareferentin,
Takeda Pharma, Bundesland Salzburg
2002- 2003 Aussendienst als Pharmareferentin,
Grünental, Wien und Niederösterreich
2003- 2012 Aussendienst als Pharmareferentin,

2012- dato AstraZeneca, Wien und Niederösterreich
 Jungunternehmerin im Bereich „Betriebliches
 Gesundheitsmanagement“

Kenntnisse:

Sprachen:

Deutsch (Muttersprache)

Englisch (Niveau B2, Fortgeschritten in Schrift & Wort)

Französisch (Niveau B2, Fortgeschritten in Schrift & Wort)

Spanisch (Niveau A2, Grundkenntnisse in Schrift & Wort)

Italienisch (Niveau A2, Grundkenntnisse in Schrift & Wort)

EDV: Office, HTML

diplomierte Personal- and Healthtrainerin, Schwerpunkte: Koordination und Psychomotorik,
functional Fitness