

Johannes Heinrichs

DAS SPIEL MIT DEN SEMIOTISCHEN DIMENSIONEN IM MODERNEN MUSEUM

Zur philosophischen Syntax neuer Kunst, am Beispiel von Edward Kienholz'
„Das tragbare Kriegerdenkmal“

I.

1. Was ist Kunst? – Selbstreflexivität der Kunst wie der Philosophie

Die erste Frage der Kunstphilosophie, ihre je neue und grundlegende Frage, lautet: Was ist Kunst? Das überrascht nicht, da Philosophen hartnäckig - gelegen oder ungelegen, an passender oder unpassender Stelle – diese „Was-ist—Fragen“ oder Wesens-Fragen zu stellen pflegen. Daher kann und will ich es nicht vermeiden, auf meine Weise, indem ich über einen wesentlichen Zug in der zeitgenössischen bildenden Kunst spreche, zugleich eine allgemeine Kunstdefinition versuchsweise zu geben. Und dies im Ausgang von einem konkreten Werk, im Wechselspiel von unmittelbarer Anschauung und Reflexion.

Übrigens gehört dieses Wechselspiel bzw. die Einheit von unmittelbarer Anschauung und Reflexion der Kunst selbst an, und der Philosoph braucht eigentlich nur nach—zudenken (zu „rekonstruieren“), was in guter Kunst schon vor-gedacht ist. Aber damit greife ich bereits auf die Sicht der Kunst als einer besonderen Form und Stufe gelebter Reflexion, gelebten Denkens, vor — auf eine These also, die ich erst anschaulich, am Beispiel, entwickeln möchte.

Dies ist möglich, weil jedes bedeutende Kunstwerk, zumindest jede originär—schöpferische Stilrichtung, selbst mit dieser Frage zu tun haben und auf sie eine jeweils neue Antwort zu geben versuchen: was eigentlich Kunst sei. Diese Selbst-Infragestellung und Selbstreflexion haben Kunst und Philosophie gemeinsam, auch wenn sich beide in verschiedener Weise objektivieren die Philosophie in abstrakten Produkten des Nach-denkens (in Begriffen), die Kunst in konkreteren Wahrnehmungen und Vorstellungen, die der Niederschlag einer bestimmten Art von Leben und Erleben selbst sind.

2. Erster Blick auf das gewählte Werk (von E. Kienholz): nicht mehr schöne Kunst

Gewählt habe ich ein Werk der bildenden Kunst aus dem Wallraf-Richartz-Museum — beides liegt hier nahe¹ — ein sogenanntes Environment mit dem Titel „Das tragbare Kriegerdenkmal“ (The Portable War Memorial, 1968; Abb. 10. S. 288 f.) dessen Urheber der 1927 geborene Amerikaner Edward Kienholz ist.

Ein erster Eindruck: Dieses Environment, wie man eine solche Raumgestaltung nennt, bei der alle möglichen Materialien und Medien auf den Betrachter Einfluß nehmen, hat nicht viel mit unseren traditionellen Vorstellungen von „schöner Kunst“ zu tun. „Schön“ ist keine entscheidende Kategorie mehr zur Charakterisierung dessen, was im modernen Museum an neuer Kunst bzw. als neue Kunst dargeboten wird. Man kann auch dadurch nicht die „nicht mehr schönen Künste“ unter dem herkömmlichen Gesichtspunkt des Schönen weiterbehandeln, daß man das Gegenbild des Schönen, das Häßliche, miteinbezieht, wie man sich eine Zeit lang zu helfen suchte.

1 Überarbeitete Fassung eines Vortrages im Studium Universale der Universität Bonn am 4. 12. 1978.

Man wird vielmehr auch in der Kunsttheorie den Gedanken vollziehen müssen, der für die Künstler der Gegenwart schon eine Selbstverständlichkeit darstellt: daß die Schönheit der Kunst eine zu ihr hinzukommende Bestimmung ist, die zwar epochale, aber doch nur epochal—zeitliche Bedeutung hatte. Kunst ist längst nicht mehr eo ipso „schöne Kunst“ — es sei denn, man würde das herkömmliche Verständnis des Schönen, das wesentlich Harmonie und Wohlgefälligkeit einschließt, so radikal erweitern, daß „Schönheit“ fortan Ausdrucksmächtigkeit überhaupt beinhalten soll.

In Bonn hat die Unterscheidung des Ästhetischen (oder Schönen) von der Kunst einerseits Tradition. Das kommt schon im Namen der von Heinrich Lützeler herausgegebenen „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft“ zum Ausdruck, und Wilhelm Perpeet widmet in seinem Buch über „Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode“ manche Seiten der These: „Die Frage nach dem Kunst—Sein ist nicht die Frage nach dem Schön-Sein.“² Damit wird zunächst dem evidenten Sachverhalt Rechnung getragen, daß nicht alles Schöne künstlerisches Schönes ist. Auch über das Naturschöne hinaus gibt es vieles vom Menschen hervorgebrachte und arrangierte Schöne, das mit Kunst nichts zu tun hat. jedoch weiß ich nicht, ob der Satz „Nicht alles Schöne ist Kunst“ hier auch die Umkehrung erfuhrt: „Nicht alle Kunst ist schön (oder häßlich).“

Dieser Kehrsatz folgt gewiß nicht logisch-analytisch aus dem ersten. Er bedarf eigener Begründung. Diese wird empirisch in reichem Maße durch die Kunst des 20. Jahrhunderts geliefert. „Das tragbare Kriegerdenkmal“ ist ein Beispiel, das zugleich helfenmag, einen entsprechenden theoretischen, näherhin philosophischen Begriff von Kunst zu gewinnen. Übrigens schließt Perpeets Satz über das „Sein der Kunst“ ein nicht-ästhetisches Verständnis von Kunst zwar nicht ausdrücklich aus, aber auch nicht positiv ein: „Das Sein der Kunst ist das jeweilige Gewißsein des guten Daseins.“³ Kann der fragende Ausdruck der Ungewißheit über den Sinn des Daseins im Ganzen nicht auch Kunst sein — selbst ohne jenes Gewißsein zu stiften? Statt eines solchen anthropologisch-metaphysischen Versuchs, das Sein oder Wesen der Kunst zu bestimmen, werde ich einen semiotisch-sintheoretischen Weg einschlagen. Doch zunächst ein Blick auf das konkrete Beispiel.

3. Kienholz' eigene Beschreibung und Deutung

Schon bei flüchtiger Betrachtung wird sichtbar, daß die mangelnde Schönheit des „tragbaren Kriegerdenkmals“ etwas mit der mangelnden Schönheit des Krieges zu tun hat und daß die Siegerpose der Soldatengruppe ironisch-distanzierend gemeint ist. Kienholz hat in einem Brief an einen amerikanischen Kritiker, der ihm wahrscheinlich Verunglimpfung der USA vorwarf, eine beschreibende Deutung seines Werkes gegeben, die auch im Museum dem Environment beigegeben (wenn es nicht besser ist zu sagen: eingefügt) ist: „. . . Vor allem würde es mir nie einfallen, mein Land durch den Schmutz zu ziehen. Ich liebe es vermutlich genauso sehr wie Sie. Allerdings versuche ich auf meine Art, Amerika zu ändern. . . Aber zum Werk selbst. Es liest sich wie ein Buch, von links nach rechts. Links sieht man die Propagandaklischees. Onkel Sam aus dem ersten Weltkrieg. Kate Smith beim Absingen des ‚Gott segne Amerika‘, die Landtruppen auf dem Suribachi—Berg nach der Eroberung Iwo Jimas. . . Die Soldaten stehen vor einem Tafel-Grabstein, auf dem in Kreide etwa 475 Namen unabhängiger Länder stehen, die es einmal gegeben hat. Akkad etwa. Ich weiß gar nicht, wo Akkad lag, Sie wahrscheinlich auch nicht, aber ein Mensch hat einmal zu einem anderen gesagt: Laß verdammt nochmal die Finger von Akkad, oder ich nehme mein Gewehr (meinen Speer, Stein, Knüppel) und bringe dich um. Die Erde war ja wohl immer so groß wie heute, aber die Grenzen, die die Menschen auf ihr ziehen, ändern sich unter großen Opfern an

2 W. Perpeet: Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode. Freiburg 1970. S. 29-40.

3 W. Perpeet: a. a. O. (Anm. 2). S. 344.

Menschenleben, und es fragt sich, mit welchem Recht.

Der nächste Abschnitt bedeutet ‚Geschäft unbehindert‘. An den Tischen kann man sitzen, an einem funktionierenden Coca-Cola-Automaten kann man eine wirkliche Cola ziehen. Die Uhr geht richtig, alles ist ganz gemütlich, bis man bemerkt, daß an dem letzten Grabstein, der die Zukunft bedeutet und darum notwendigerweise leer ist, ein winziges männliches Wesen gekreuzigt hängt. . . Bei näherem Hinsehen, bei dem man wohlgenut die Cola in der Hand hält, bemerkt man, daß die Hände der Gestalt verbrannt sind. Das bedeutet das Schicksal und die Verantwortung der Menschheit im Atomzeitalter.

Schließlich noch dieses: Die Grabsteintafel trägt ein auf dem Kopf stehendes Kreuz, auf dem steht: Ein tragbares Kriegerdenkmal zum Gedenken an den Sieg über- hier folgt eine kleine Schreibfläche — im Jahre - hier folgt eine weitere kleine Schreibfläche. Mit einem beigefügten Stück Kreide kann man die Inschrift auf den neuesten Stand bringen. Zum Beispiel könnte man die Plastik in Montreal zusammensetzen; man schreibe dann C (Canada) auf die erste Fläche und das entsprechende Datum auf die zweite, und fertig wäre das Denkmal zum Sieg über Kanada- falls wir mit unseren guten Nachbarn im Norden je in einen ernsten Streit geraten sollten.

Ich glaube, Kampfeslust ist naturgegeben und sogar notwendig, aber ich möchte, daß sie von denkenden, verantwortlichen Staatsmännern propagiert und gelenkt wird. Die wohlhabendste und mächtigste Nation der Welt kann in einem Kampf Land gegen Land nie ‚gewinnen‘. (‚Natürlich haben sie gewonnen, sie waren ja auch die Größten.‘) Unsere moralisch-ethische Haltung ist so glänzend nicht, als daß wir andere Kulturen mit ihr belasten dürften. Vielleicht müssen wir uns als Nation wie als Einzelne weit mehr bemühen zu verstehen, wer wir sind und welche Einflüsse wir ausüben.

Ich trauere wahrlich um jene Männer — alle Männer -, die dem Unsinn eines Krieges zum Opfer gefallen sind, denn in ihrem Tod liegt für mich das Verständnis unserer Zukunft.”

Dieser Kommentar des Künstlers legt den Hauptakzent, dem Anlaß entsprechend, nämlich dem Vorwurf mangelnden Patriotismus, auf den Inhalt, die soziale Botschaft, sprachtheoretisch gesprochen: auf das Pragmatische seines Werkes. Sofort ergibt sich aber die Frage: Warum bedient er sich des Mediums eines solchen Environments, das man bestenfalls ins Museum stellt (wenn ihm von maßgebenden Leuten beachtlicher Kunstwert zuerkannt wird), wo es relativ wenige Leute sehen? Warum hat er nicht gleich einen Zeitungsartikel geschrieben?

Mit anderen Worten: Hat dieses Bildwerk einen besonderen Ausdruckswert? Wenn ja, woraus ergibt sich dieser? Werden dann nicht künstlerische Mittel in den Dienst eines außerkünstlerischen Zwecks gestellt, die Kunst also zum bloßen Mittel? Oder dient dem Künstler umgekehrt die soziale Botschaft nur zum Vorwand für ein künstlerisches Spiel? "

Wie immer diese Fragen zu beantworten sein mögen — wir müssen zunächst analysieren, um was für ein Spiel es sich handelt. Leider wird man es nur im Museum, an Ort und Stelle selbst erleben können. Das gilt für solch ein Environment naturgemäß viel mehr als für ein zweidimensionales Bild.

In dem vorhin zitierten Text habe ich eine wichtige Bemerkung des Künstlers über sein methodisches Selbstverständnis überschlagen. Sie lautet auf Englisch: „My method, as is the method of most artists, is a system of focus and a point of view" — „Meine Methode ist, wie die der meisten Künstler, ein System von Brennpunkt und Gesichtspunkt", wahrscheinlich wird man

besser mit dem Plural übersetzen: „. . . ein System von Brennpunkten und Gesichtspunkten“. So kurz und rätselhaft die Bemerkung ist, sie zeigt ein ausdrückliches Bewußtsein des Künstlers über das, was ich im folgenden „Spiel mit den semiotischen Ebenen bzw. Dimensionen“ nennen möchte.

Mit „semiotischen Ebenen“ meine ich zunächst die drei großen Ebenen: Handlung — Sprache — Kunst. Das Haupterlebnis des Betrachters besteht nämlich darin, daß er gar nicht betrachtend bleibt, sondern als Handelnder mit in das Bild einbezogen wird: „An den Tischen kann man sitzen, an einem funktionierenden Coca—Cola—Automaten kann man eine wirkliche Cola ziehen. Die Uhr geht richtig, alles ist ganz gemütlich.“

Ferner kann er potentiell auf die Tafel schreiben. Schreiben — eine besondere Verbindung von Sprachhandeln und wirklichem physischem Handeln. Schließlich ist die Sprache vertreten durch das Lied der Kate Smith, mit dem Text „God bless America“ sowie durch die Aufschriften, auf die ich noch näher zu sprechen kommen werde.

Die Ebenenüberschreitung wird zunächst besonders augenfällig durch eingagartiges Spiel mit den räumlichen Dimensionen: die Personen in der Bar sind nur flächig dargestellt, als Foto. Ihr Pudel aber ist räumlich vorhanden, und das Band zwischen den Raumdimensionen Fläche und dreidimensionalem Raum besteht in der Hundeleine, die teils bloße Linie (1. Raumdimension), teils wirkliches, dreidimensionales Ding ist: eine dingliche Kleinigkeit, die sogar den Übergang aus der Ebene der bloßen Darstellung zur Realität macht: während nämlich der dreidimensionale Pudel aus Gips zur Darstellungsebene gehört, ist sein Halsband zugleich Realität: ein wirkliches Halsband. Daneben steht ein wirklicher Abfalleimer und vor allem der wirkliche Coca-Cola-Automat, an welchem der Betrachter zum Akteur wird und sich schließlich, vom Rundgang durchs Museum ermüdet, an einen wirklichen Tisch setzt und endlich wortwörtlich „im Bilde ist“: zum Bild gehört. Man muß das wahrscheinlich leibhaftig erlebt haben, um die Wirkung dieses Environments zu ermessen: Sie liegt in der Überschreitung der Ebenen von künstlerischer Darstellung (im herkömmlichen Sinn), und wirklicher Handlungswelt. Dazwischen steht und vermittelt die Sprache.

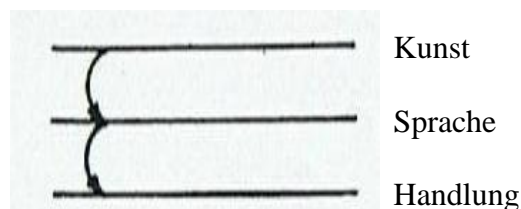
II.

An dieser Stelle wird ein etwas gedrängter philosophischer Gedankengang erforderlich.⁴ Dabei werde ich allerdings immer wieder auf unser Bildwerk zurückkommen.

1. Gesamtthese

Meine philosophische Gesamt- und Rahmenthese lautet: Handlung, Sprache und Kunst bilden die drei großen Reflexionsebenen oder -stufen dessen, was man semiotische Prozesse, zu deutsch: Sinnprozesse nennen kann.

Schema:



Daher sind Handlungs-, Sprach- und Kunsttheorie als analog zu behandelnde Unterdisziplinen einer umfassenden philosophischen Sinnprozeßlehre oder Semiotik zu verstehen. Das, was die drei Stufen oder Ebenen miteinander verbindet und zugleich unterscheidet, ist die Reflexionsstruktur der

⁴ Vgl. zum folgenden ausführlicher: J. Heinrichs: Reflexionstheoretische Semiotik. 1, Teil: Handlungstheorie (Struktural-semantische Grammatik des Handelns). Bonn 1980. — 2. Teil: Sprachtheorie (im Druck).

jeweiligen Sinnprozesse. Ebenso geht die Untergliederung dieser Bereiche selbst nach dem Reflexionsprinzip vonstatten.

2. Philosophische Voraussetzungen: das Konzept einer philosophischen Semiotik oder Sinnprozeßlehre

Ich komme zur Erläuterung der einzelnen Ausdrücke und ihrer Voraussetzungen. Zunächst zum Ausdruck „Semiotik“. Semiotik wird normalerweise verstanden als Theorie der Zeichen sowie der Verständigung durch Zeichen, Eine philosophische Semiotik erfordert jedoch, daß Zeichenprozesse eine Ortsbestimmung in dem umfassenderen Bereich von Sinnprozessen finden. Hierbei nenne ich Sinnprozesse alle Bewußtseinsvollzüge im Hinblick auf den Sinn- oder Bedeutungsgehalt, den das Subjekt mit ihnen verbindet.

„Sinn“ selbst nenne ich in methodischer Hinsicht diese „dialektische“ Gegensatz-Einheit von Vollzug und Gehalt. „Dialektische Gegensatz-Einheit“ deshalb, weil der Vollzug (ich meine etwas/will etwas) etwas anderes meint, als er selbst ist, aber eben darin selbst ist.⁵ In diesem Für-etwas-anderes—Stehen von etwas liegt übrigens die Verbindung zum Zeichen, das von diesem Für-etwas-anderes-Stehen geradezu definiert werden kann. Nur ist das Zeichen bzw. der Zeichenprozeß ein speziellerer Fall von Sinnprozessen, worauf wir bei der Einteilung des Handelns durch eine genaue Ortsbestimmung des Zeichenhandelns zurückkommen werden.

Kurz, ich verstehe unter „Semiotik“ hier ausdrücklich eine philosophische Disziplin, nicht eine spezielle Zeichentheorie, sondern eine allgemeine philosophische Sinnprozeßlehre. (Ohne eine solche Grundlegung können auch spezielle, etwa linguistische Zeichentheorien kaum gelingen.)

Man könnte solche Sinnprozeß- oder Sinnvollzugslehre auch philosophische Handlungstheorie in dem weiten Sinn von „I-Iandlung“ nennen, in dem Kant Sinnvollzüge auch „Handlungen des Verstandes“ nennt.⁶ jedoch stellt die eigentliche Handlungstheorie im engeren Sinn nur einen Teil der hier gemeinten Semiotik dar, wie die vorangeschickte These besagt. Leider gibt es sie — soviel man von ihr auch in Titeln liest — noch nicht als einigermaßen gesicherte und ergiebige Disziplin, und dies hängt mit der Vernachlässigung des Reflexionscharakters von Handlungen zusammen, den ich gleich zum Hauptgesichtspunkt erheben werde.

Man kann wohl sagen: die philosophische Semiotik hat als ganze handlungs- oder vollzugstheoretischen Charakter. Als solche stellt sie einen weiterentwickelten Zweig von Transzendentalphilosophie dar. Transzendentalphilosophie war von ihren ersten methodischen Anfängen bei Descartes über ihre große Ausgestaltung bei Kant und Fichte bis hin zur Phänomenologie Husserls, zum Neukantianismus und gegenwärtigen Entwürfen „transzendentaler Pragmatik“ (K.-O. Apel) und „transzendentaler Dialogik“ (vgl. Anm. 5) wesentlich Reflexion, d. h. Hier: ausdrückliche und methodische Besinnung auf menschliche Bewußtseins- oder Sinnvollzüge. Darin liegt zweierlei:

1. Reflexion auf „Handlungen des Bewußtsein“. Somit hat Transzendentalphilosophie den im weiteren Sinn handlungstheoretischen Charakter.
2. Reflexion auf Handlungen des Bewußtseins: Vom handlungstheoretischen Charakter ist der reflexions-theoretische Wesenszug der Transzendentalphilosophie unabtrennbar. Das braucht man an der Universität, an der der Verfasser von „Philosophie und Reflexion“ lehrt, nicht groß zu verteidigen.

5 Vgl. J. Heinrichs: Sinn und Intersubjektivität. Zur Vermittlung von transzendentalphilosophischem und dialogischem Denken in einer „transzendentalen Dialogik“. In: Theologie und Philosophie 45 (1970). S. 161-191.

6 I. Kant: Kritik der reinen Vernunft. B 94 und B 143.

H. Wagner unterscheidet die noematische Reflexion auf Sinngehalte von der noetischerz auf die Sinnvollzüge als Bewußtseinshandlungen.⁷ Beides ist, solange es sich um philosophische Sinnreflexion auf Vollzugs-Gehalt-Einheit handelt, nicht zu trennen, aber doch zu unterscheiden. Die philosophische Semiotik, die ich hier kurz vorstellen und skizzieren möchte, ist als Sinnprozeßlehre der noetischen Reflexion zuzuordnen. Den Inhalt der rzoematischen Reflexion., also die eigentliche Sinngehaltlehre (Auslegung des Sinnes von Wirklichkeit — somit die eigentliche Ontologie im modernen Verständnis) nenne ich Sinn-Hermeneutik.⁸

Zurück zum reflexionstheoretischen Charakter der Transzendentalphilosophie und ihres prozeßtheoretischen Zweiges, der philosophischen Semiotik. Es kommt darauf an, mit welcher Radikalität und in welcher Art man die Reflexion zum Prinzip macht.

— Ist sie bloß äußere, unserem subjektiven Nachdenken angehörige Reflexion auf ein Leben, das selbst nicht durch Reflexion konstituiert ist: durch eine gelebte, nicht nur nachträgliche Rückbeziehung auf sich selbst? Hegel hat dies Äußerliche der Reflexion an seinen transzendentalphilosophischen Vorgängern (Kant, Fichte) kritisiert. Ich kann jetzt nicht darauf eingehen, wieweit zu Recht. (Es gibt eine Fichte—Interpretation — die von D. Henrich —, die diesem Vorwurf Nahrung geben würde.)⁹

— Bei Hegel wird die Reflexion als innere Selbstbezüglichkeit (oder Rückbezüglichkeit) der Dinge, des Lebens, vor allem des Geistes im subjektiven und gesellschaftlichen Sinne gefaßt. Im Grunde stellt die ganze berühmte Dialektik nichts anderes als eine Logik der Reflexion, und zwar der inneren, der Reflexivität der bedachten Wirklichkeit selbst, dar. Man kann gar nicht verstehen, was für Hegel „spekulativer Standpunkt“ heißt, wenn man nicht diesen seinen denkerischen Standpunkt als Zuendeführen des Reflexionsprinzips versteht: als „reines Zusehen“ (speculari) zur inneren Reflexion des Geistes selbst.¹⁰

Nun wird aber von Hegel diese innere Reflexion des Geistes nach dem Muster der innersubjektiven Reflexion, nach dem Muster des Denkens, verstanden und in seiner Logik analysiert. Daher kann ihm ein Feuerbach mit Recht entgegenhalten: „Die wahre Dialektik ist nicht der Monolog des einsamen Denkers mit sich selbst, sondern der Dialog von Ich und Du.“¹¹ Feuerbach war nicht in der Lage, diese „wahre Dialektik“, d. h. nichts anderes als Reflexionslogik, methodisch gegenüber Hegel zu entwickeln.

Um eine solche intersubjektive oder – allgemeiner gesprochen – interrelationale Reflexionslogik oder Dialektik geht es im folgenden, wenn wir nicht innersubjektiv bleibende Sinnvollzüge, sondern Handlungen betrachten. Dies rechtfertigt sich ohne einen neuen Dogmatismus dadurch, daß erkannt wird: Menschliche Sinnvollzüge sind grundsätzlich und vor allem ursprünglich nicht innersubjektiv, sondern Bezüge zwischen Selbst und Anderem: zur Objektivität O, zum anderen Subjekt SO sowie zum Sinnmedium M, welches empirisch-geschichtlich vor allem durch die Sprache repräsentiert wird sowie durch andere kulturelle Füllungen des den Menschen gemeinsamen Sintraumes,

7 H. Wagner: Philosophie und Reflexion. München 21967. §§ 4 ff.

8 Zuerst in: Der Ort der Metaphysik im System der Wissenschaften bei Paul Tillich. Die Idee einer universalen Sinnhermeneutik: In: Zeitschrift für katholische Theologie 92 (1970). S. 249-286.

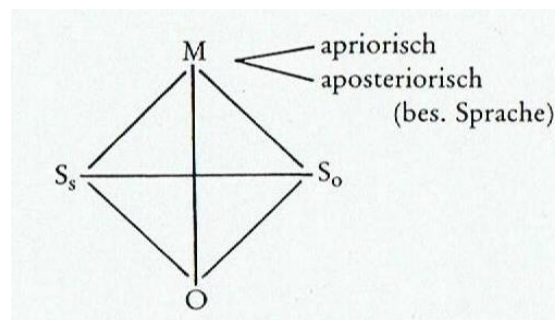
9 D. Henrich: Fichtes ursprüngliche Einsicht. Frankfurt a. M. 1967

10 J. Heinrichs: Die Logik der „Phänomenologie des Geistes“. Bonn 1974; siehe Stichwort „spekulativ“.

11 L. Feuerbach: Grundsätze der Philosophie der Zukunft. Nr. 62 — vgl. die vorzügliche, kritische Ausgabe mit Einleitung und Anmerkungen von G. Schmidt. Frankfurt a. M. 1967.

welcher aber in tieferer Analyse ein „Apriori der Kommunikationsgemeinschaft“¹² enthält, welches die Bedingung der Möglichkeit aposteriorisch—geschichtlicher Gestaltungen des Sinnmediums ausmacht.

Schema:



Ich spreche im Hinblick auf diese vier Bestimmungsstücke aller menschlichen Sinnvollzüge und Handlungen von Sinnelementen.¹³ Es wäre einer längeren Demonstration wert, zu zeigen, daß menschliche Subjektivität (Selbstbewußtsein) sich überhaupt nicht vor dieser Relationalität zu den genannten Grundformen von Andersheit, den Sinnelementen, vollziehen kann, sondern erst in diesem Relationsgefüge sein Selbstbewußtsein, in Einheit mit dem Bewußtsein von Anderem, gewinnt. Menschliche Subjektivität ist wesentlich Selbstbezug-im-Fremdbezug. Hiermit wird der Ansatz eines „transzendentalen Ego“, das vor dieser Relationalität ein Selbstsein haben könnte, als Täuschung des nach-denkenden einsamen Ego und im Grunde als unkritisch abgelehnt.

3. Systematische Skizze

a. Handeln

Definition:

Unter Handlungen verstehe ich subjektgeleitete, aktive Sinnvollzüge, die Wirklichkeit verändern und ereignishaft—intentional ausgrenzbar sind.

„Subjektgeleitet“ wird gesagt im Unterschied zum passiven Erleben. Der Zusatz „die Wirklichkeit verändern“ richtet sich gegen eine Bewußtseinsimmanenz, zu der sich die klassische Transzendentalphilosophie verurteilte; „ereignishaft-intentional ausgrenzbar“ wird gesagt zur Abgrenzung gegenüber diffusen Tätigkeiten oder Handlungsketten.

Handlungstypologie:

Indes läßt sich das Handeln gemäß der jeweiligen Dominanz der aufgeführten Sinnelemente einteilen, bzw. es gliedert sich selbst so, weil die jeweilige Dominanz der Bezugspole oder der zu verändernden Wirklichkeit mit einer anderen Reflexionsstruktur, d. h. einer anderen Struktur des Selbstbezugs-im-Fremdbezugs einhergeht:

(1) Im objektiv-physischen Handeln herrscht eine einseitig unreflektierte Intentionalität vor (Holzhacken, Bauen, Transportieren, Werkzeugherstellen, Ortsbewegung, Körperbewegung, Sammeln usw.). Daß das Subjekt sich dabei auch auf sich selbst, auf andere Personen sowie auf das Sinnmedium bezieht, bleibt dabei abgeblendet, gehört seinem Sinn- und Handlungssystem, aber nicht thematisch der jeweiligen Handlung an. — Im Werk von Kienholz bildet das Aufrichten der Fahnenstange, also die das Ganze beherrschende Geste, zunächst das Hauptbeispiel für objektiv-physisches Handeln. Als militärisches Handeln steht es freilich bereits in einem sozialen Kontext:

12 Vgl. K.-O. Apel: Transformation der Philosophie. Bd. 2: Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft. Frankfurt a. M. 1973.

13 Diesen Ausdruck übernehme ich von P. Tillich. Vgl. ders.: Ges. Werke. Bd. 1 (Frühe Schriften). Stuttgart 1959.

objekthaftes Behandeln anderer Personen bzw. ihres Landes. Wir werden die Vielschichtigkeit dieser Geste jedoch noch weiterverfolgen: Sie stellt zugleich Ausdruckshandeln dar, genauer ein Handeln mit Zeichenobjekten (vgl. in der Tafel 4,d,aa. S. 269).

(2) Im innersubjektiven Handeln bezieht sich das Subjekt ausdrücklich auf sich selbst, unter Ablendung der anderen Bezüge. Typisch für diese Handlungsstufe ist das Sich—Entscheiden, das selbstverständlich vielfach weiter aufgegliedert werden kann, zuerst in körper—bezogenes Handeln (a), Selbstdetermination des Willens (b), Vorentscheidungen in bezug auf soziales Handeln (c) und Sinnentwürfe (d). — Im Environment von Kienholz sind es die Thematik des Essens und Trinkens neben der Gedenktafel (Beispiele für körper- und triebbezogene Entscheidungen) sowie Uncle Sams appellierende Geste „I want you“, welche diese Handlungsebene des subjektiven Entscheidens ansprechen.

(3) Im sozialen Handeln orientiert sich der Handelnde, wie Max Weber es definierte,¹⁴ wesentlich am Verhalten anderer. Es werden somit die Intentionen der anderen, ihre Erwartungen, mitreflektiert, so daß bereits eine doppelte Reflexion vorliegt: eine Reflexion der Reflexion der anderen. Dadurch nimmt meine Handlungsintentionalität die der anderen in sich auf, trägt ihnen in der praktischen Reflexion des Handelns Rechnung. Solche Einbeziehung der Handlungsintentionalität der anderen gliedert sich wiederum in verschiedene Stufen, und diese bilden die Hauptstufen innerhalb des sozialen Handelns: Behandeln und physisches Zusammenwirken (a), worin die sozial anderen auf ihr Objektsein reduziert oder im Zusammenhang des Handelns mit Objekten gesehen werden. — Bei Kienholz sind es der militärische Charakter der Landnahme sowie die Symbolik des umgeworfenen Stuhles, worin diese Handlungsebene präsent ist. Strategisches Handeln (b), d. h. das Einkalkulieren der Intentionen und Interessen der anderen für die Verfolgung eigener Interessen, spricht sich am ehesten in Uncle Sams bohrend werbender Geste aus. Auch im Lied der Kate Smith, das man beim Betrachten des Bildwerkes hören kann und worin sie ebenfalls für die Armee wirbt. Von der kommunikativen (c) und normbezogen—metakommunikativen Art (d) des sozialen Handelns finden sich in unserem Environment nur Spuren, etwa in der Unterhaltung der beiden Personen auf den Barhockern vor der Theke.

(4) Große Bedeutung kommt jedoch dem Ausdrucksbandelz oder dem medialen Handeln zu, sowohl für den allgemeinen Zusammenhang von Handlung und Sprache wie auch bei Kienholz im besonderen. Ausdruckshandeln ist solches Handeln, bei dem es weder um Veränderung der gegenständlichen Wirklichkeit als solcher, noch um Veränderung des Subjekts durch sich selbst, noch direkt um interpersonal-soziale Veränderung als solche geht, sondern — ohne daß all dies ausgeschlossen ist: um die Gestaltung des Sirmmediums, um den an sich überflüssigen, zweckfreien Ausdruck. Ausdrucksmedien können dabei sein:

(a) Äußere Objekte, z. B. das Denkmal, das Kreuz darauf, die Flagge, auch die subjektzugehörigen Objekte wie die Uniformen und Helme der Soldaten.

(b) Die handelnden Subjekte in ihren Gesten und Ausdrucksbewegungen (die einzelnen Soldaten, Uncle Sam, Kate Smith).

(c) Die Gemeinschaft, die sich im räumlichen Zusammensein, in Tanz, Feier Kult selbst zum bewegten Medium des Ausdrucks macht, in unserem Beispiel also die Soldaten als Gruppe, die in der Siegesgeste sich selbst zelebriert und darin stellvertretend die USA.

(d) Besondere Beachtung verdient für den Übergang vom Handeln zum Sprechen das

14 M. Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen ⁵ 1972. § 1; sowie ders.: Soziologische Grundbegriffe. ⁴ 1978.

Zeichenhandeln, d. h. der Fall, daß das Sinnmedium selbst Ausdrucksmedium wird, in dem ganz bestimmte Bedeutungsgehalte (Gedanken) ausgedrückt werden. Für diesen abstrakten Ausdruck bedarf es doch nochmals eines zweiten Mediums, einer äußeren Zeichengestalt, weil der Bedeutungsgehalt (die abstrakte Gestaltung des Sinnmediums) als solcher allein nicht wahrnehmbar ist. Somit tritt also folgende Doppelung ein: neben das eigentliche Ausdrucksmedium Sinn tritt als dessen intersubjektiver Träger eine sinnlich wahrnehmbare Gestalt, jetzt nicht nur als vage Ausdrucksgestalt, sondern als präzise Zeichengestalt. So ist z. B. das Winken beim Abschied Ausdrucksgeste ohne die fest umrissene Bedeutung, die das Winken oder Blinken vor dem Abbiegen hat. Das letztere stellt keine bloße Ausdrucksgeste, sondern eine Zeichenhandlung mit fest umrissener Bedeutung dar.

Analog haben auch in unserem Beispiel einige der zuvor schon genannten Ausdrucksobjekte bzw.-gesten den Rang von Zeichenobjekten bzw. —handlungen:

- aa. als Zeichenobjekte: die Flagge, das Kreuz, das darauf sichtbare Kranzemblema — um von den Schriftzeichen hier noch abzusehen, weil sie bereits der Sprachebene angehören.
- bb. Dem bewegten Zeichenhandeln ist die Siegesgeste insofern zuzurechnen, als ihr das berühmteste Foto des zweiten Weltkrieges zugrundeliegt, wodurch die Darstellung der Flaggenhissung den Charakter eines nationalen Klischees von ganz bestimmter Zeichenbedeutung erhielt.¹⁵
- cc. Zeichenhandeln durch Regelverhalten liegt z. B. vor, wenn sich ein Gast in einem Restaurant niedersetzt, womit er normalerweise den Wunsch ausdrückt, bedient zu werden. Dergleichen ist von Kienholz in diesem Environment vorgesehen, jedenfalls als Assoziation und Möglichkeit: wenn der Betrachter sich an einen der Gartentische setzt. Wir kommen auf die Ebenenüberschreitung zwischen Betrachtung und wirklichem Handeln später zurück.
- dd. Die höchste Stufe vorsprachlichen Zeichenhandelns besteht in solchen Zeichen, die anderes Zeichenhandeln regeln, somit Zeichen über Zeichengebrauch sind. Meist werden solche Metazeichen durch Sprache oder durch menschliche Zeigegesten gegeben, wie z. B. durch einen Polizisten aus Pappe, der mit erhobenem Finger auf die Veränderung eines Verkehrsschildes hinweist. — In unserem Environment findet sich eine ganze Serie von Metazeichen in Form von verfremdendem Zeichengebrauch, z. B. die Umkehrung des Kreuzes

15 „Der Krieg zwischen Amerika und Japan im Pazifik führte 1945 zur Schlacht von Iwojima. Es ist eine 10 qkm große vulkanische Insel, 1000 km von Japan entfernt, gekrönt vom Suribachi—Berg. Iwo Jima sollte der amerikanischen Luftflotte als Basis dienen. Die Japaner hatten die Insel jedoch zu einer fast uneinnehmbaren Festung ausgebaut, die Zentimeter um Zentimeter erobert werden mußte. Als die Amerikaner nach 68tägigem Bombardement und 29tägigen Bodenkämpfen endlich Herren der Insel waren, hatte es sie 5931 Tote und 17372 Verwundete gekostet. Von den mehr als 20 000 Japanern überlebten 1883 die Schlacht.

Der Associated—Press—Fotograf Joe Rosenthal begleitete die Landtruppen und machte 18 Fotos, von denen das hier gezeigte (Kienholz' Darstellung zugrundeliegende, j. H.) das berühmteste Foto des Zweiten Weltkrieges wurde. Rosenthal hielt den Augenblick fest, in dem die Marineinfanteristen am frühen Morgen die erste, unzureichende amerikanische Flagge durch eine größere ersetzten. Rosenthal hatte gehört, daß das stattfinden werde. Während des Aufrichtens der Fahnenstange fotografierte er. Er bestritt später auch den Verdacht, das Foto gestellt zu haben: es sei ein glücklicher Zufall gewesen. (Geld verdiente Rosenthal übrigens nicht mit dem Foto, da die Rechte der Firma, für die er arbeitete, gehörten.)

Die starke Wirkung des Fotos wurde in Amerika sofort erkannt und in ungezählten Wiederholungen ausgenutzt, bis die Gruppe durch De Weldon das Symbol der siegreichen amerikanischen Marineinfanterie wurde." (H. Vey: Hurra! ? — Vom Unsinn des Krieges. Zur sechstenjugendausstellung der Kölner Museen. In: Museen in Köln September 1971. S. 978 mit Abb.) Eine Bibliographie über das Werk bis 1973 findet sich im „Katalog der Bildwerke und Objekte, Neuzugänge seit 1965 im Wallraf-Richartz-Museum mit Teilen der Sammlung Ludwig". Hrsg. von Rainer Budde und Evelyn Weiss. Köln 1973.

im Vergleich zu seiner normalen Darstellung, oder die Tatsache, daß das Halsband des Hundes teils abgebildet, teils aber figürlich ist, auch die mülltonnenartige Darstellung der Kate Smith, wodurch deren gesungenen Worten bereits eine Interpretation beigelegt wird.

Andererseits sind es hier wie im allgemeinen in erster Linie die sprachlichen Zeichen, welche die Funktion von Metazeichen gegenüber anderem Zeichengebrauch übernehmen.

b. Sprache

These: Sprache als Meta-Handeln

Wir haben als die höchstreflektierte Art des Handelns das Ausdruckshandeln herausgestellt und innerhalb dessen das Zeichenhandeln. Dieses vollendet sich einerseits im Gebrauch von Metazeichen d. h. in der Regulierung von Zeichen durch Zeichen. Hier findet sich der Übergang zur Sprache: Sprache ist ein solches Zeichenhandeln, das sich im Handlungsruollzug durch die gleichzeitige Verwendung von syntaktischen Metazeichen selbst regelt. Diese Gleichzeitigkeit von Zeichenhandeln und seiner Regelung durch eigene Metazeichen in ein und demselben Vollzug zeigt an, daß mit der Sprache nicht nur ein besonders leistungsfähiges System des Zeichenhandelns eröffnet ist, sondern eine grundsätzlich höhere semiotische Ebene: solches Handeln ist in sich gedoppelt, indem es (d. h. der Handelnde) sich zusieht und bespricht. Sprechen ist daher immer auch ein Sichselbstbesprechen des Sprechaktes. Im Sinne dieses sichselbstbezeichnenden Zeichenhandelns erweist sich Sprache als Metahandeln.

Zum handlungs- und reflexionstheoretischen Verständnis der syntaktischen Dimension

Seit Charles W. Morris nennt man die Dimension der Sprache, die den Zusammenhang der Zeichen untereinander betrifft, die syntaktische Dimension. Diese kommt in vielen Partikeln und Suffixen usw. zum Vorschein, die keine eigene semantische, weltbezogene Bedeutung haben. Mit den genannten Elementen im Sprachmaterial hängen die Verknüpfungsregeln zusammen. Eine Sprache ohne syntaktische Verknüpfungsregeln würde nicht den Namen Sprache verdienen.

Nun bleibt aber die seit Morris gängige Definition des Syntaktischen als Verknüpfung der Zeichen untereinander oberflächlich. Es kommt darauf an, die syntaktischen Elemente und Regeln als Metazeichen in dem vorhin erörterten Sinn zu erkennen sowie als die Dimension innerhalb der Sprache, in der sich das Sprachhandeln selbst reflektiert, reguliert ~ und kraft dieser Vollendungsdimension überhaupt erst Sprache ist. Mit anderen Worten: Die syntaktische Dimension entspricht innerhalb des Sprach-Zeichenhandelns dem, was das Ausdruckshandeln innerhalb der Handlungsebene ausmacht (vgl. die Tafel S. 269). Wenn vom Großteil der heutigen Linguistik die pragmatische Dimension der Sprache qua Handeln dem Syntaktischen (und Semantischen) übergeordnet wird, so liegt darin eine Verwechslung eines weiten Begriffs von „pragmatisch“ im Sinne von „handlungstheoretisch“ mit einem enger zu fassenden Begriff von „pragmatisch“ im Sinne von „intersubjektiv wirksam“. Im Sinne des weiten Pragmatikbegriffs ist auch die syntaktische Dimension handlungstheoretisch zu erfassen, und zwar als praktische Selbstreflexion der Sprache, welche über die im engeren und präziseren Sinn pragmatische, nämlich interpersonale Dimension der Sprache noch hinausführt, indem sie letztere reflektiert und reguliert.

Handlungen, die sich nicht nur zugleich selbst regulieren (das könnte man von allem überlegten Handeln sagen), sondern sich durch eigene Zeichengehalte in ein und demselben Akt selbst regulieren, sind Sprachhandlungen. Solches Handeln ist in sich gedoppelt, indem es sich selbst zusieht und bespricht. Sprechen ist daher immer auch ein Sichselbstbesprechen des Sprechaktes. Im Sinne dieses sichselbst-besprechenden Ausdrucks- und Zeichenhandelns ist Sprache Metahandeln.

Gegenüber der gesamten Dimension des Handelns eröffnet sich eine grundsätzlich neue Dimension. In bezug auf Handeln bedeutet der Metahandlungs—Charakter unter anderem: daß es von Sprache reguliert wird. „Der Zweck sprachlicher Äußerungen. . . besteht in erster Linie in der Koordination anderer Handlungen.“¹⁶

Die anderen semiotischen Dimensionen (vgl. Tafel S. 269)

Die anderen Handlungsstufen (des objektiven, innersubjektiven und sozialen Handelns) ergeben auf der sprachlichen Metaebene:

(1) die Bezeichnungsfunktion der Sprache, die ich mit Georg Klaus¹⁷ die sigmatische Dimension oder Relation nennen möchte, obwohl sie meist nicht von der semantischen Relation unterschieden wird. Gemeint ist der direkte Objektbezug der sprachlichen Zeichen, wie er am Sprachbestand z. B. in den absolut gebrauchten Demonstrativpronomen zum Ausdruck kommt, z. B.: „dies hier“;

(2) die Bedeutungs-funktion der Sprache oder die semantische Dimension, durch die sich eine Welt von Wortbedeutungen eröffnet, auch wenn deren außersprachliche Korrelate gar nicht vorhanden sind oder gar nicht existieren.

(3) Haben es die beiden erstgenannten Dimensionen oder Relationen mit dem Bezeichnen und Bereden zu tun, so die dritte mit dem Anreden: die sogenannte pragmatische Relation. Im Gefolge von Morris werden meist alle Beziehungen zwischen Sprachzeichen und Zeichenbenutzern als „pragmatische“ bezeichnet. Aber das ist ungenau und führt in die genannten Unklarheiten. Nur als Medium der Beziehung zwischen Subjekten (SS und S0) ist die Sprache selbst praktisch, nämlich Wirklichkeit verändernd. Im Hinblick auf diese Relation stellt das Metahandeln Sprache zugleich selbst nochmals soziales Handeln (Interaktion) dar. In den sogenannten performativen Verben wie „Ich verspreche dir“, „Ich taufe dich“ kommt diese Einheit von sprachlichem Metahandeln und sozialem Handeln zu eigenem semantischem Ausdruck. Sie ist aber auch sonst überall mehr oder weniger ausdrücklicher da, wo jemand angesprochen wird (was ja das Bereden von Dingen nicht ausschließt, sondern einschließt, d. h. reflexiv in sich integriert).

Die Sprachdimensionen in Kienholz' Werk

Die sigmatische Bezeichnungsfunktion der Sprache wird bei Kienholz vor allem durch die Namen vertreten, die auf die Tafel des tragbaren Kriegerdenkmals mit Kreide geschrieben wurden bzw. geschrieben werden sollen. Der Name bildet den bevorzugten sprachlichen Ausdruck für das Individuelle. Hinzu kommen Orts- und Zeitangaben, wofür in der Aufschrift der Gedenktafel Leerstellen gelassen sind, so daß sie jederzeit erneuert werden können. Dies entspricht den leeren, weil fehlenden Gesichtern unter den Soldatenhelmen. Hierin liegt ein Höchstmaß von ironischer Eindringlichkeit: Der Bezug auf die Individuen besteht in den Leerstellen; die wirklichen Individuen sind jederzeit einsetzbar, sie sind als ausgeparte, abwesende, und das will im Grunde sagen: sie sind als negierte, systematisch verachtete präsent.

Die semantische Sprachdimension wird durch die mit Leerstellen versehene Denkmalaufschrift repräsentiert: „A PORTABLE WAR MEMORIAL COM-MEMORATING V. . . (ictory) DAY 19. . .“, daneben durch die plakativen kommerziellen Aufschriften „HOT DOGS“, „CHILI“, „OPEN“. Es handelt sich um eine Semantik der Beherrschung, der Konventionalität und des Marktes.

Die pragmatische Sprachdimension spielt sich einerseits in Uncle Sams „I want you“ (wobei zu

16 D. Wunderlich: Studien zur Sprechakttheorie. Frankfurt a. M. 1978. S.31.

17 G. Klaus: Die Macht des Wortes. Ein erkenntnistheoretisch-pragmatisches Traktat. Berlin 1972. S. 11-16.

ergänzen ist: for the US-Army), auf der anderen Seite in den Gebrauchsanweisungen auf dem Coca-Cola-Automaten. . .

Die Ausdrucks- und Syntaxdimension der Sprache aber wird von der Sängerin übernommen „God bless America/ Land that I love./Stand beside her and guide her. . .” Kate Smith soll sich im zweiten Weltkrieg für die Truppenbetreuung und die Gewährung von Kriegsdarlehen eingesetzt haben. Der Schlager „God bless America“ begründete 1938 ihren Ruhm. „Der Schlager wurde die heimliche Nationalhymne der USA, ein Appell an Herz und das Gewissen der Nation.“¹⁸ Er erklingt hier als das „Lied überm Land“ (Rilke) von Kienholz’ Environment, das zwar nicht „heilig und feiert“, aber doch alle anderen Sprach- und Darstellungselemente atmosphärisch-„syntaktisch“ verbindet und überlagert.

c. Kunst

These: Kunst als Meta—Sprache

Es bleibt als Hauptaufgabe noch, den Übergang vom sprachlichen Metahandeln zum künstlerischen Tun zu analysieren. Denn Kunst verhält sich nach der vorangeschickten Gesamtthese analog zur Sprache wie die Sprache zum Handeln: sie bildet nochmals eine höhere semiotische Ebene.

Die Auffassung der Kunst als eines Zeichenprozesses überhaupt ist heute nichts Neues mehr. Hier aber geht es mir um eine Sicht, für die sich bisher nur vereinzelte Anhaltspunkte in der kunsttheoretischen, genauer gesagt: in der literaturtheoretischen Literatur finden lassen: daß Kunst überhaupt, und nicht nur die Dichtung, als „eine Art sekundäre Sprache, und das Kunstwerk folglich als ein Text in dieser Sprache“¹⁹ aufzufassen sind. Wenn die Sprache ein Metahandeln genannt werden kann, dann die Kunst eine Meta-Sprache, jedoch nicht im Sinne eines nachträglichen Besprechens der primären, gegenstandsbezogenen Sprache, wie man gewöhnlich „Metasprache“ versteht. Von solcher künstlichen, wissenschaftlichen Metasprache unterscheidet sich die künstlerische Metasprache dadurch, daß sie in ihrem Vollzug eine übersprachliche Reflexionsstruktur aufweist.

Von der subjektiven zur transsubjektiven Reflexionsstruktur der Kunst

Eine Reflexionsstruktur der Kunst wird auch in dem wichtigen Ästhetik-Kapitel in Hans Wagners Werk „Philosophie und Reflexion“ herausgestellt: „Die Kunst ist durchaus Selbstbeziehung des Subjekts auf sich als leidendes, zerrissenes und unglückliches Bewußtsein. Sie hat Reflexionsstruktur, ist aber nicht theoretisch denkende Reflexion. In der Selbstbeziehung des Subjekts auf sich, welche Kunst heißt, wird das leidende, zerrissene und unglückliche Bewußtsein des Subjekts nicht Gegenstand theoretischen Bedenkens, sondern Gehalt der Äußerung, Gegenstand der Einbildung und zuletzt der Darstellung.“²⁰ Die künstlerische Selbstbeziehung des Subjekts auf sich scheint bei Wagner zwar nicht als theoretisches Denken, aber doch stillschweigend als eine innersubjektive verstanden, die dann zur Äußerung kommen muß, und zwar zur schönen Äußerung. Denn ohne das Moment der Schönheit könne die Kunst nicht Kunst sein. „Äußert sich das. . . Bewußtsein nicht in Schönheit, d. h. in schöner Gestalt, so haben wir keine Kunst — Existenzgejammer ist noch keine Elegie.“²¹ Die letztere Feststellung trifft sicher zu, aber muß der Inbegriff „wohlgegliederte Mannigfaltigkeit“, wonach Wagner sucht, mit Schönheit identifiziert

18 D. Rome, zu: E. Kienholz: *The Portable War—Memorial*, 1968. In: *Documenta—Katalog 1972*. S. 15.3.

19 J. M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972. S. 23.

20 H. Wagner: a. a. O. (Anm. 7). S. 279.

21 H. Wagner: a. a. O. (Anm. 7). S. 280.

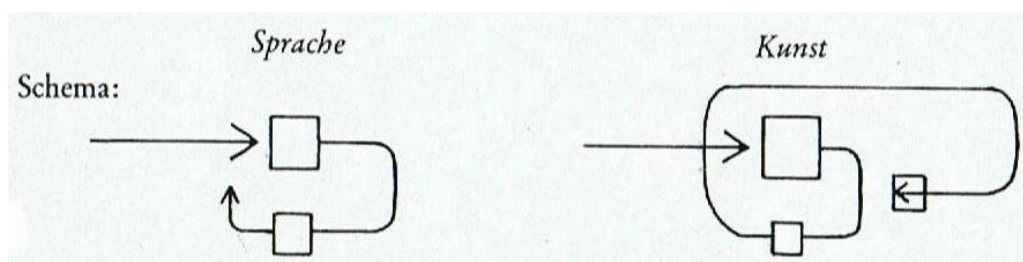
werden? Es wäre näher aufzuzeigen, daß das Festhalten an Schönheit als zum Wesen der Kunst gehörig mit der subjektiven Auffassung von Reflexion zusammenhängt: Im Schönen genießt das Subjekt sich selbst. Es wurde in einer der jüngsten Veröffentlichungen zur „ästhetischen Erfahrung“ als „Selbstgenuß im Fremdgenuß“ charakterisiert.²² So kann der Umgang mit „schöner Kunst“ charakterisiert werden, aber kaum noch der mit Kunst überhaupt. Diese wurde von fast allen großen Künstlern der letzten Jahrzehnte als Ringen um Ausdruck gesehen — und Ausdruck geht weit. Über Schönheit und deren Genuß hinaus.

Ausdruck beruht nicht wie das Erlebnis des Schönen auf einer subjektiven Sinnfunktion (einer geltungskonstitutiven Leistung), sondern ist, wie schon deutlich wurde, Handeln und somit transsubjektive Reflexion. Zur Ausgrenzung des künstlerischen Ausdrucks aus dem Bereich des Ausdruckshandelns überhaupt ist die Idee des Schönen, obwohl man ihr nicht den Rang einer transzendentalen Idee, d. h. des Inbegriffs der ästhetischen Sinnfunktion abzusprechen braucht, zu speziell.

Entscheidend für Kunst ist — so lautet meine These —, daß sie höher reflektierter Ausdruck, Ausdruckshandeln in Potenz ist: Ausdruck des Ausdrucks. Die Potenzierung besagt keine quantitative Steigerung, wodurch etwa aus dem Sprechen und Singen ein Schreien wird, sondern: die Steigerung des Ausdrucks durch dessen Kultivierung, und diese Kultivierung besteht in einer Reflexionsleistung: DER AUSDRUCK SELBST WIRD NOCHMALS AUSGEDRÜCKT, und zwar in objektivierten Gebilden, worin sich das Handeln selbst objektiviert.

Alles künstlerische Handeln ist autoreferent,²³ d. h. es bezieht sich in seinen Gehalten und Gebilden immer auch auf sich selbst. Daraus ergibt sich aber die Nachsprachlichkeit aller Kunst, nicht nur der Sprachkunst. In der Sprache nämlich ist die Autoreferenz — durch die Doppelheit von semantischen Zeichen und syntaktischen Zeichen — nur faktisch da. In der Kunst hingegen wird gerade diese Doppelheit gestaltet, und dies schließt ein, daß sie nochmals reflektiert ist.

Man kann diesen Sachverhalt auch so ausdrücken: Die Sprache bezieht sich in eigenen Gehalten auf sich selbst und reguliert sich durch diese selbst, sofern sie (Ausdrucks- und Zeichen-)Handeln ist; in der Kunst reflektiert, reguliert und objektiviert sich das Handeln qua Ausdruckshandeln. Dadurch wird die Abstraktheit der Sprache, nämlich nur Selbstregulierung und Autoreferenz als Handeln mit Zeichen zu sein und eine bloß faktische Selbstreferenz zu haben, durch höhere Reflektiertheit wieder aufgehoben: Die größere Konkretetheit der Kunst kommt durch höhere Reflektiertheit zustande!



Die gelingende Objektivierung oder Gestaltung des Zusammens von reflektierten (ursprünglich weltzugewandten) und reflektierenden Gehalten — genauer: Gestalt-Gehalt-Einheiten! — in einer neuen, höheren, weil reflektierteren Gestalt-Gehalt-Einheit, dieses Objektiv- oder Wahrnehm-

22 H. R. Jaub: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1. München 1977. S. 59 ff.

23 R. Jakobson stellte die Autoreferenz als die wesentliche Eigentümlichkeit der poetischen Sprache heraus. Vgl. z. B. Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Frankfurt a. M. 1979, bes. 5.67-121.

barwerden des reflektierten Ausdruckshandelns ist das, was die Kunst ausmacht und - in aller Vielfalt der Formen und des Selbstverständnisses — seit jeher ausgemacht hat.

Die Kunstgestalten können, je nach dem Medium, in dem sie sich ausdrücken, sein:

(1) physisch—objektive Gebilde, woraus die bildenden Künste resultieren. Hier wäre manches an Beobachtungen anzuführen, die für ihren nachsprachlichen Charakter sprechen (besonders deutlich an chinesischen Rollbildern mit Text oder graphischen Gebilden, die aus Schriftzeichen resultieren²⁴);

(2) die darstellenden Künste (Pantomimik, Ballett, Tanz, Theater, Film), die alle mehr oder weniger offensichtlich schon Sprache enthalten, auch wenn diese nicht schon selbst künstlerische Theatersprache ist;

(3) die Spachkunst selbst, die sich des sozialen Mediums par excellence, der Sprache, bedient, damit also den sprachlichen Ausdruck selbst kultiviert und potenziert;

(4) schließlich die Musik, die mit dem Lied aus der Sprachkunst sich ablöst, sich sodann in vielfältiger Weise mit den anderen Künsten (z. B. Tanz) kombinieren läßt — um als „absolute“ Musik das unsichtbare, gleichwohl sinnliche Medium zwischenmenschlicher Kommunikation, die Schallwellen der Luft, zum Gestaltungsmedium des unsichtbaren Sinnes selbst zu machen, sofern er gerade noch nicht — wie in der Sprache — in festen Gehalten vorgeformt ist. Die Musik gestaltet die metakommunikative Sinn-Dimension des Schweigens, die auch in der Sprache latent anwesend ist.

„Nimm mich
mit durch die Enge
Klangleib Musik

und setze mich über
in Stille.“²⁵

III.

Die kurz skizzierte Verhältnisbestimmung der Künste wäre für die Analyse unseres Werkes wichtig, wenn wir es mit einem Gesamtkunstwerk zu tun hätten. Ein solches beansprucht Kienholz' Environment nicht zu sein. Für eine reflektierte Anschauung und synthetische Zusammenschau des schon Gesagten ist es vielmehr wichtig, auf die semiotischen Dimensionen einzugehen, die jedem Kunstwerk in jeder Gattung in je verschiedener Weise eigen sind, sofern es eine Meta-Sprache entwickelt. Mit diesen semiotischen Dimensionen — so lautet meine These — wird hier von

24 Vgl. z. B. das graphische Werk von Henri Michaux sowie neuerdings Heinz-Albert Heindriebs Notengraphiken 2. B. in: ders.: Zikadenmusik. Gedichte und Notationen. Gelsenkirchen 1978.

25 H. A. Heindriebs: zu a. a. O. (Anm. 24) das Gedicht „Fuga“. — Es kann in diesem Rahmen nicht mehr thematisiert werden, daß es jenseits der Kunst eine vierte und abschließende semiotische Ebene gibt: die der mystischen Sinnpartizipation, worin die Einseitigkeit des Handelns (aktiv-subjektgeleiteter Sinnvollzug zu sein) in eine volle Gegenläufigkeit des Wirkens vom Subjekt wie vom Sinnmedium selbst her aufgehoben wird. Vgl. dazu vorläufig die Einleitung der in Anm. 4 aufgeführten Schrift.

Kienholz (wie auch von Jasper Johns und Rauschenberg und vielen anderen) bewußt gespielt, und zwar zusammen mit den Raumdimensionen (Linie, Fläche, Raum), vor allem aber darüber hinaus durch Überschreitung der großen Reflexionsebenen oder semiotischen Ebenen Handlung-Sprache-Kunst.

1. Kienholz' Spiel mit den kunstimmanenten Dimensionen

Zunächst zu den jetzt nicht mehr bloß sprachlichen, sondern metasprachlichen semiotischen Dimensionen, die aller Kunst als Metasprache angehören:

(1) Die sigmatische Dimension eines Kunstwerks besteht im allgemeinen in seiner Beziehung auf Einzelnes, Individuelles: so z. B. bei einem Porträt. Auch dort, wo ein derartiger Bezug gar nicht vorhanden zu sein scheint, besteht er dennoch in jedem künstlerischen Werk als dessen „Sitz im Leben“, sei es des Autors oder des Betrachters, im Prinzip beider. (Hier das relative Recht der sogenannten Rezeptionsästhetik.)

In unserem Beispiel scheint Uncle Sam porträtiert. Aber gerade er gewann erst durch dieses Scheinporträt eine scheinbare Individualität.²⁶

Dagegen sind die wirklichen Individuen nur noch in Anspielungen da und schattenhaft scheinbar geworden: Kate Smith, die Soldaten vor allem mit den leeren Gesichtern, die beiden fotografisch von hinten porträtierten Menschen im Café, die nur für den Eingeweihten noch Vor- und Zunamen haben. Die Namen der Länder dagegen verblässen als Kreideschrift auf der Tafel. Und würde man als Betrachter einen neuen Namen eintragen, so wäre die Ironie perfekt: Gerade dort, wo Individuelles erreicht wird, da handelt es sich um seine Besiegung, Vernichtung, Einverleibung.

(2) Was hier gespielt wird, erweist sich als ein makabres Spiel zwischen Individuellem und Allgemeinem. Und dieses sinnstörende, weil individualitätszerstörende Spiel stellt sich formal (nicht nur sprachlich, wie schon oben ausgeführt, sondern auch bildnerisch) als ein solches zwischen sigmatischer und semantischer Dimension dar. Denn das Semantische ist die Sphäre allgemeiner gegenständlicher Bedeutungen: der zur Allgemeinheit aufgehobene sigmatische Darstellungsgehalt ist semantisch.²⁷ Alle gegenständliche Kunst arbeitet mit semantischen Gehalten; aber diese werden sonst nicht, wie hier, als negative Aufhebung sigmatisch-individueller Bezüge dargestellt.

Kurz: das Spiel zwischen sigmatischer und semantischer Ebene führt zu einer ganz besonderen Aussage, die sich noch dadurch verstärkt, daß der Betrachter als konkretes Individuum mit auf die Szene tritt: er muß sich existentiell bedroht fühlen. je genauer er betrachtet, desto weniger bleibt er Betrachter.

26 „Nach dem Eintritt in den Ersten Weltkrieg (1917) sprach die amerikanische Regierung die patriotischen Gefühle der Bürger durch Plakate an, die von bekannten Künstlern entworfen wurden. Das Uncle—Sam—Plakat stammte von James Montgomery Flagg (1877-1960). Die Plakate dienten der Verstärkung der Streitkräfte (es gab keine Wehrpflicht), der Beschaffung von Lebensmitteln, dem Schutz gegen Spionage und Sabotage und dem Verkauf von Anleihen. Diese Propaganda, die der Journalist George E. Creel (1876-1953) leitete, gehörte zu den erfolgreichsten Aktionen während der amerikanischen Mobilmachung. Heute ist Flaggs Uncle Sam eine Verkörperung der Nation wie der Deutsche Michel oder John Bull (England), altmodisch und komisch geworden.“ H. Vey: a. a. O., (Anm. 15). S. 53.

27 H. Wagner unterscheidet mit Recht einen objektiven Darstellungs— von einem subjektiven Ausdrucksgehalt; a. a. O. (Anm. 7). Bes. S. 270 f. Diese Unterscheidung wäre durch einen intersubjektiven sowie einen institutionell— normativen Gehalt zu ergänzen. Es handelt sich um Untergliederungen des semantischen Gehaltes, die hier nicht weiter ausgeführt werden konnten.

(3) Aus der Reflexion dieses Verhältnisses von sigmatischer und semantischer Dimension, die der Betrachter mehr oder weniger unbewußt vollzieht, resultiert bereits Pragmatisches. Die pragmatische Dimension ist der mehr oder weniger ausgeprägte Appellcharakter eines jeden Kunstwerks.

Kienholz' Werk — um gleich bei unserem Beispiel zu bleiben — „vergegenwärtigt in zeitgenössischer Kunstsprache die Gewalttätigkeit zwischen den Völkern seit ältester Zeit und beklagt sie. Er spricht von der Anmaßung der großen Staaten und von der Rechtlosigkeit der kleinen. Er zeigt, wie die scheinbar Unbetroffenen ‚weit vom Schuß‘ durch Gleichgültigkeit Raum schaffen für das Verbrechen des Krieges. Er warnt vor der Propaganda ‚nationaler‘ Appelle“.²⁸ Aber wie gelingt ihm das? Welches ist seine „zeitgenössische Kunstsprache“?

(4) Die globale Antwort lautet: durch eine bestimmte Syntax. Dieses Formale, die Art der Verbindung der Elemente, das Herstellen von Bezügen, ist es, was alle Kunst erst zu Kunst macht. In der bildenden Kunst war es die abstrakte Kunst, in der die syntaktische Dimension aus ihrem Hintergrunddasein in den Vordergrund trat. (Sonst ist die Musik von Hause aus die am entschiedensten syntaktische Kunstgattung.)

In unserem Beispiel ist Syntax wortwörtlich als „Zusammenstellung“ zu verstehen: „Kienholz setzt sein Werk aus vorgefundenen Teilen zusammen; er formt sie nicht wie ein Bildhauer. . . Er trägt keine Farbe auf wie ein Maler, es sei denn, er will seine Gegenstände verfremden, wie hier durch den silbernen Anstrich (der Soldatengruppe usw.), Auch der Vergleich mit der Pop—Art bringt kein wesentliches Ergebnis. Diese setzt plakative Zeichen mit den Abbildern des Alltags. Kienholz schöpft ein ‚Gedankenbild‘. Es geht nur um den Inhalt. Die Mittel, die er zur Sichtbarmachung dieses Inhalts verwendet, ordnen sich dem ‚Programm‘ völlig unter und haben keinen eigenen ‚künstlerischen‘ Wert“.²⁹ Das stimmt, wenn mit den Mitteln die einzelnen Elemente gemeint sind. Was aber hier übersehen wird, ist die Bedeutung der Syntax, wodurch der Inhalt im Sinne der pragmatischen Botschaft erst erzeugt wird, so sehr, daß man sich fragen kann, ob es ihm nicht über alle politische Predigt hinaus um dieses syntaktische Spiel selbst geht.

Durch die Syntax werden die anderen pragmatischen Elemente, wie die Absichten des Uncle Sam, der Kate Smith mit ihrem Lied aus der Tonne, der beherrschenden Sieergeste der Soldatengruppe, der friedlichen Imbißecke mit gaumenreizenden Gerichten, des Coca-Cola-Automaten, schließlich der Tische und Stühle unterm Sonnenschirm ironisch umgekehrt: umgekehrt, wie der eine Stuhl unter den Füßen der Soldaten, der vom Restaurantstuhl zum eroberten Land wird. . .

Über diese Syntax wäre im einzelnen noch vieles nachzutragen. Aber die zentrale Behauptung lautet: Sie besteht im Spiel mit den semiotischen Ebenen selbst. Daß eine Dialektik zwischen der sigmatischen und der semantischen Dimension thematisch wird, wurde aufgezeigt. Die Umkehrung der ursprünglichen pragmatischen (appellhaften) Elemente (z. B. das „I want you for the US Army“; die Sieergeste) durch die Syntax ist ein weiterer Beleg dafür, daß mit diesen Dimensionen eben gespielt wird.

2. Kienholz' Spiel mit den kunsttranszendenten Ebenen

Dieses noch immanent künstlerische Spiel vollendet sich nun durch die schon eingangs festgestellte

28 H. Vey: a. a. O. (Anm. 15). S. 50.

29 H. Vey: a. a. O. (Anm. 15). S. 50.

Überschreitung der künstlerischen Darstellung überhaupt: durch wirkliches Handeln und wirkliche Sprache. Der Betrachter wird nicht nur von Kate Smith angesungen (wo er ja im Zweifel sein muß und soll, ob er direkt gemeint ist oder ob hier nur zitiert wird, was für andere gesungen wurde), sondern durch das Schild „OPEN“ angesprochen, ebenso durch die praktischen Anweisungen „Bitte 50-Pfennig-Stück hier einwerfen“ usw. auf dem Coca-Cola-Automaten. Also könnte er tatsächlich auch auf die Tafel schreiben. Er kommt ins Bild zu stehen oder gar zu sitzen, und die Worte, die er zu einem Begleiter spricht, gehören schließlich auch zum Werk. Es nützt nichts, daß er das Ganze zu analysieren (oder gar einen Vortrag zu entwerfen) anfängt, dadurch kann er sich dieser Totalität der Ebenendurchdringung nicht entziehen: Alles Wirkliche wird zugleich Darstellung, dadurch alles Dargestellte unheimlich wirklich; jedes tatsächlich gesprochene Wort wird zum Zitat, und alle Zitate beanspruchen gleiche Tatsächlichkeit.

Die Syntax dieses Environments thematisiert somit nicht nur das Zusammenspiel der immanent künstlerischen (metasprachlichen) Ebenen, sondern besteht zugleich in einer immanenten Selbsttranszendenz der Kunst: das Spiel mit dem Ganzen ist nochmals innerhalb eines künstlerischen Gebildes dargestellt.

3. Künstlerische und praktische Totalreflexion der Menschheit im Atomzeitalter

Erst durch dieses syntaktisch bereitete Erlebnis kommt die pragmatische Aussage des Werkes zur vollen Wirkung. Diese Kunst, die man „integrati*ven Realismus“ nennen könnte (da meines Wissens noch eine Bezeichnung gesucht wird), reflektiert das Ganze von menschlich vollzogenem Sinn: Handlung (dazu gehört dann auch das passive Erleben), Sprache (dazu gehört dann auch das Schweigen), Kunst (dazu gehört dann auch die Ausdrucksunfähigkeit in Sinnlosigkeit und Leiden).

Am leeren Grabstein der Zukunft ganz rechts hängt, wie Kienholz selbst erwähnt, ein Gekreuzigter: nicht nur eine Frage an die Menschheit der Zukunft, sondern auch das Anklingen einer vierten und letzten semiotischen Ebene: die der mystisch-religiösen Sinnpartizipation, die ich nicht mehr in die Betrachtung einbeziehen konnte.

Diesen „integrativen Realismus“ könnte man eine Reflexionskunst nennen, sofern der Künstler sich und sein eigenes Tun sowie das des Betrachters im Ganzen menschlicher Sinnvollzüge reflektiert und diese Reflexion als gelebte (nicht nur nachträgliche) darstellt. Durch diese nicht nur implizite, sondern ausdrückliche Totalität der Selbstreflexion entspricht sie der praktischen Selbstreflexion der Menschheit als ganzer im Atomzeitalter: die praktische Selbstreflexion als Selbstvernichtung oder deren Verhinderung. Das Spiel der Menschheit mit dem Ganzen findet seine Entsprechung im künstlerischen Spiel mit dem Ganzen.

Ist solche Kunst Mittel praktisch-politischer Zielsetzungen? ja — aber nur als Nicht-Mittel: als zweckfreies Ausdrucksspiel, das auch durch philosophisch-nachträgliche Reflexion nicht ersetzbar ist.

Ist solche Kunst also Spiel mit den ernstesten Problemen der Menschheit? Dies ebenfalls, indem sie sich aber ausdruckskräftig auf das gefährliche Spiel der Menschheit hin öffnet.

Abschließend ein Nachtrag zum diskutierten Verhältnis von Schönheit und Ausdruckskraft: Erst unter den Bedingungen einer versöhnten Menschheitsgesellschaft — ist dies lediglich eine theologisch-endzeitliche Realutopie? — könnte Ausdruck überhaupt mit Schönheit voll übereinkommen.

SPRACHE UND KUNST IN ANALOGIE ZUM „PERIODISCHEN SYSTEM DER HANDLUNGSARTEN“

I. Handeln (reflexionstheoretische Typologie; gekürzt)*

(1) objektives	(2) innersubjektives	(3) soziales	(4) Ausdruckshandeln
(a) gegenständl.-physisch	(a) körperbezogen	(a) Behandeln u. phys. Zusammenwirken	(a) Objektgestaltung
(b) Bewegungshandeln	(b) Selbstdetermination	(b) strategisches	(b) bewegter Subjektausdruck
(c) sozialer Objektbezug: Arbeit	(c) Vorentscheidung i. b auf soziales Handeln	(c) kommunikatives	(c) Gemeinschaftsausdruck
(d) Handeln mit Wertobjekten	(d) Sinnentwürfe	(d) normbezogenes	(d) Zeichenhandeln aa. Zeichenobjekte bb. bewegtes Handeln cc. Regelverhalten dd. Metazeichen

II. Sprache (als Meta-Handeln u. selbstreflexives System)

(1) sigmatische Dimension	(2) semantische Dimension	(3) pragmatische Dimension	(4) syntaktische Dimension
= Bezeichnungsfunktion, Objektbezug der Sprecher vermittelt Sprachzeichen	= Bedeutungsfunktion, Bedeutungsübergang vom Objekt zur (allgemeineren) Vorstellung der Sprecher: also <i>Beziehung der Sprecher auf ihre Vorstellungen</i> vermittelt schon eingeführter (1) Sprachzeichen	= die (sich im Sprechen wandelnde) <i>Beziehung der Sprecher zueinander</i> , vermittelt der Relationen (1) u. (2)	= die Regulierung der <i>Beziehungen der Zeichen untereinander</i> durch gleichzeitige Verwendung von Metazeichen, somit: die Autoreferenz d. Zeichenhandelns (auf sich qua Zeichenhandeln)

III. Kunst (als Meta-Sprache u. nachsprachlicher Ausdruck des Ausdrucks)

(1) bildende Künste	(2) darstellende Künste	(3) Sprachkunst	(4) Musik
(Objektgestaltung)	(bewegter Subjekt- und Gemeinschaftsausdruck)	(Selbstkultivierung des sozialen Mediums Sprache)	(Gestaltung des metakommunikativen Sinnmediums jenseits genormter Vorstellungen)

* Die vollständige Tabelle der Handlungsarten findet sich in der in Anm. 4 genannten „Handlungstheorie“ des Verfassers.