

**SEMIOTIK, KOMMUNIKATIONSWISSENSCHAFT UND KUNSTGESCHICHTE**

Seit einigen Jahren mehren sich in kunstgeschichtlichen und archäologischen Arbeiten Bezugnahmen auf semiotische und kommunikationswissenschaftliche Begriffe und Gedankengänge. Dennoch bestehen insgesamt gesehen wohl unter Kunsthistorikern noch erhebliche Vorbehalte gegenüber ihrer Berechtigung und Leistungsfähigkeit in Bereichen kunstgeschichtlicher Forschung <sup>1</sup>:

- Handelt es sich bei Semiotik und Kommunikationsforschung, deren theoretische Ansätze in den vermittlungsorientierten Bereichen Kunstpädagogik, Kunstdidaktik und Museum in besonderem Maße Beachtung und Eingang gefunden haben <sup>2</sup>, wirklich um ernst zu nehmende Wissenschaften oder nicht eher um ein Ensemble neuartiger Vokabeln, welches immer dann verwendet wird, wenn es darum geht, sich gegenüber 'traditionellen' und 'überholten' Positionen als 'fortschrittlich' abzugrenzen?
- Aber auch wenn man unterstellt, daß es sich bei diesen Theorien um Ergebnisse ernst zu nehmender Wissenschaften handelt, ist damit auch gesagt, daß ihre Übernahme gerade für die Kunstgeschichte einen Gewinn darstellt? Ist es wirklich von Vorteil, in Zukunft statt vom 'Kunstwerk' vom 'visuellen Zeichen' zu sprechen und die Beziehung 'Künstler-Kunstwerk-Betrachter' als einen 'Prozeß visueller Kommunikation' zu bezeichnen? Wird man nach einer euphorischen Phase des Umbenennens nicht doch in der Verfolgung der fachwissenschaftlich überkommenen Fragestellungen fortfahren müssen? Mit anderen Worten: Wird nicht auch von denen, die sich ernsthaft um die Weiterentwicklung ihres Faches bemühen und deshalb mit neuen Begriffen und Theorien arbeiten, nicht nur alter Wein in neue Schläuche gefüllt?
- Schließlich: Welcher Anlaß besteht überhaupt, den kunstgeschichtlichen Methoden und Theorien Begriffe und Denkmodelle so ganz anders gearteter Wissenschaften hinzuzufügen? Es gibt viele Wissenschaften, die sich aus ihrer Sicht mit Kunst und Kunstwerken beschäftigen, so neben der Kunstgeschichte etwa die Soziologie, Philosophie und Psychologie. Wäre es da nicht besser, wenn jede dieser Wissenschaften ihren eigenen von ihrer Sehweise von Kunst her bestimmten Forschungsbeitrag unvermischt erbringt?

Diesen und ähnlichen Fragen muß nachgegangen werden, bevor ein aus Enttäuschungen und Mißverständnissen möglicherweise erwachsender Widerwille gegenüber semiotischen und kommunikationswissenschaftlichen Begriffen zusammen mit aus anderen Quellen entspringenden allgemein restaurativen Tendenzen eine fruchtbare Diskussion über diese neuen Forschungsansätze und Denkmodelle in Bereichen kunstgeschichtlicher Forschung verhindert und solche Betrachtungsweisen als vermeintlich überholt und untauglich verworfen werden, ehe überhaupt die Möglichkeiten wahrgenommen wurden, die sich mit ihnen eröffnen. Dabei ist es auch keines-

wegs so, daß Befürworter und Gegner semiotischer und kommunikationswissenschaftlicher Denkmodelle mit bestimmten wissenschaftstheoretischen Grundpositionen - etwa idealistischen oder historisch-materialistischen - in eins gesetzt werden könnten. Der Umstand, daß zustimmende und ablehnende Haltungen in beiden Lagern anzutreffen sind, erschwert den Durchblick durch die Problematik und eine sachbezogene Diskussion, macht sie zugleich aber in besonderem Maße dringlich.

Der hier vorgelegte Artikel möchte als ein Beitrag zu einem Klärungsprozeß verstanden werden, der von einem einzelnen, der zudem noch Partei ist, insofern er große Hoffnungen in semiotische und kommunikationswissenschaftliche Gedankengänge für kunstgeschichtliche Forschung setzt, nicht herbeigeführt werden kann. Der beschränkte Rahmen eines Zeitschriftenartikels gestattet es auch nicht, hier mehr als nur skizzenhaft eine Reihe von Perspektiven und Konsequenzen aufzuzeigen, die sich für die Kunstgeschichte (und auch die Archäologie) in der Zusammenarbeit mit diesen Wissenschaften eröffnen.

Der Beitrag schließt dabei sowohl inhaltlich wie auch positionell an den in der gleichen Nummer dieser Zeitschrift erschienenen Artikel 'Zeichen - Kommunikation - Interaktion' (Schneider/Fehr/Meyer) an, dessen Kenntnis im Folgenden vorausgesetzt wird. Für die folgenden Gedankengänge seien noch einmal zwei seiner wichtigsten Punkte genannt:

Das transklassische<sup>3</sup> Zeichenverständnis:

"Semiotik im transklassischen Sinne setzt voraus, daß jede Theorie der Zeichen nur im weiteren Rahmen einer allgemeinen Kommunikationstheorie möglich und sinnvoll ist, da die Hauptfunktion jedes Zeichens darin besteht 'jemanden über etwas zu informieren'. Dementsprechend ist das Zeichen auf die auf bestimmte, gesellschaftlich bedingte Weise am Kommunikationsprozeß teilnehmenden Menschen und auf den Gegenstand bezogen' (Schaff)." (Maser, 1971, 33).

Das Verständnis von menschlicher Kommunikation (Interaktion), welches in seinen begrifflichen Grundlagen, pragmatischen Axiomen und interpersonellen, d.h. gesellschaftlichen Konsequenzen von P. Watzlawick u.a. in 'Menschliche Kommunikation - Formen, Störungen, Paradoxien' formuliert worden ist.

Generelle Zweifel an der Wissenschaftlichkeit von Semiotik und Kommunikationsforschung beruhen wohl überwiegend auf einem unzureichenden Informationsstand über das, was in diesen Disziplinen an ernsthafter Arbeit geleistet wird. Für eine pauschale Ablehnung dieser Forschungszweige gibt es aber auch andere Gründe. So z.B. daß nach Auffassung einiger - keineswegs aller - marxistisch orientierter Wissenschaftler nicht sein kann, was nicht sein darf, und folglich auch nicht diese Wissenschaften, deren Axiome und Theorien für sie im Widerspruch zu stehen scheinen zu ihren eigenen orthodoxen Positionen. Ein Versuch, die Kommunikationsforschung als Ganze der Unwissenschaftlichkeit zu überführen, ist von K. Held unternommen worden<sup>4</sup>. Die aus marxistischer Sicht erbrachten wichtigen und in die Diskussion mit einzubeziehenden Beiträge von Kagan<sup>5</sup>, Klaus<sup>6</sup>, Resnikow<sup>7</sup> und Rossi-Landi<sup>8</sup> machen indessen deutlich, daß die Dinge in dieser Hinsicht komplizierter liegen, als es Held zu sehen bereit ist<sup>9</sup>. Neben diesen Einwänden gibt es natürlich auch eher atmosphärisch zu fassende Befürchtungen von Kunsthistorikern, semiotisch-kommunikationswissenschaftliche Betrachtungsweisen könnten, zumal dann, wenn sie rigide vertreten werden, dazu führen, die Aura des Kunstwerks zu zerstören und Kunst als Ganzes für den Menschen zu entwerten<sup>10</sup>. Solche Befürchtungen dürfen jedoch nicht dazu führen, bestimmte Betrachtungsweisen und Fragestellungen zu tabuisieren. Im übrigen bleibt abzuwarten, ob sie wirklich berechtigt sind; eher dürfte es so sein, daß eine neue Sehweise visueller Objekte auch ein neues Verhältnis zu ihnen zu begründen in der Lage ist.

Sehr ernst zu nehmen sind diejenigen Bedenken, die sich gegen die Notwendigkeit und Leistungsfähigkeit semiotisch-kommunikationswissenschaftlicher Begriffe und Theorien in Bereichen kunstgeschichtlicher Forschung richten. Die Grundfrage ist dabei die nach dem Erfordernis eines Ausgreifens über kunstgeschichtliche Methoden, Theorien und Fragestellungen hinaus und der Notwendigkeit einer Modifizierung des Grundlagen- und Aufgabenverständnisses von Kunstgeschichte.

Diese Frage läßt sich nicht als eine fachimmanente behandeln; ist es doch nicht eine primär aus den Voraussetzungen im Fach, sondern aus der Stellung dieses Faches im gesamtwissenschaftlichen und gesellschaftlichen Kontext entstandene Situation - die ihrerseits im Wechselbezug natürlich auch bestimmte Zustände innerhalb des Fachs' schafft - die zu ihrer Stellung Anlaß gibt.

Wissenschaft als Bestandteil von Kultur ist nicht Sache eines Einzelnen sondern der Gesellschaft, deren Interessen an der Erhellung bestimmter für sie relevanter Phänomene und an der Absicherung von Verhaltensweisen, Bewertungen und Einstellungen sie dient.

Dabei erscheint nicht alles zu gleicher Zeit erforschbar und erforschenswert. Im 16. Jahrhundert gehörte z.B. die Astrologie zu den ernstesten Wissenschaften; man räumte ihr an namhaften Universitäten Lehrstühle ein, weil man sich von ihren 'Forschungsergebnissen' Hilfen bei folgenschweren Entscheidungen im privaten und öffentlichen Bereich versprach. Lehrstühle für Medienkunde und Meinungsforschung hätten in diesen Jahren außerhalb des Denk- und Machbaren gelegen, diese Wissenschaften waren noch nicht existent, wohingegen sich heute die Situation gewandelt hat. Die Astrologie ist - obwohl gesellschaftlich noch nicht gänzlich tot - aus dem Kreis der ernstesten Wissenschaften ausgeschieden, ihre Axiome erwiesen sich als unhaltbar. Andere, neu hinzugekommene Wissenschaften haben ihre gesellschaftliche Funktion übernommen. An die Stelle der Befragung der Gestirne ist die Demoskopie getreten.

"Alles, was wir heute für gesicherte wissenschaftliche Erkenntnis halten, ist zum größten Teil jeweils im Rahmen bestimmter wissenschaftlicher Disziplinen - also innerhalb bestimmter Abteilungen einer längerfristig geltenden Gliederung des wissenschaftlichen Arbeitsfeldes - stückweise erarbeitet worden" (Czayka<sup>11</sup>). Dabei werden die einzelnen Disziplinen üblicherweise mit Hilfe der Kriterien 'Gegenstandsbereich' (Erfahrungsobjekt), 'Problembereich' (Erkenntnisobjekt) und 'Methoden' bestimmt bzw. gegen einander abgegrenzt, wobei dem Kriterium 'Gegenstandsbereich' eine besondere Bedeutung zukommt. "Bei diesem in der traditionellen Wissenschaftslehre immer zuerst genannten Abgrenzungskriterium handelt es sich um die Vorstellung einer begrifflichen Zerlegung der Welt in eine bestimmte Anzahl von Gegenstandsklassen als eine erste Grundlage für die Teilung wissenschaftlicher Arbeit"<sup>12</sup>. Das Selbstverständnis einer Wissenschaft, also ihr Grundlagen- und Aufgabenverständnis, ist zu ihrer Geburtsstunde bestimmt vom Bewußtseinsstand der Gesellschaft ihrer Zeit. Wissenschaften müssen folglich ihr Grundlagen- und Aufgabenverständnis ständig reflektieren und modifizieren, wenn sie nicht Gefahr laufen wollen, bezogen auf einen sich wandelnden gesellschaftlichen Bewußtseinsstand und gesamtwissenschaftlichen Kontext rückständig oder gar obsolet zu werden. Ältere, traditionsreiche Wissenschaften mit einem reichen Bestand an vermeintlich theoretisch und methodisch gut abgesicherten Vorstellungen und Forschungsergebnissen haben es darin zweifellos schwerer als jüngere, in dieser Hinsicht weniger belastete Disziplinen. Die Kunstgeschichte ist in diesem Sinne eine der älteren Wissenschaften. Sie ist zudem in einer besonders mißlichen Lage, da sie als Bestandteil ihrer Gegenstandsbereichsdefinition einen Begriff vorfindet, den sie fachimmanent zu definieren nicht in der Lage ist, weil es sich bei ihm um einen außerfachlichen,

um einen philosophischen (genauer gesagt ästhetischen) und im weiteren Sinne kultur- und gesellschaftspolitischen handelt, nämlich den Kunstbegriff. Kunstgeschichte als Wissenschaft ist die Wissenschaft von der Geschichte von 'Kunst' und 'Kunstwerken'. Trotz zahlloser immer feiner differenzierender und ausgreifender Versuche, zu bestimmen, was Kunst nun eigentlich ist, ist es gerade der Kunstbegriff, der sich im Lichte der kritischen Reflexion als eine unzureichende Grundlage für eine Wissenschaft erweist, die sich nicht als Wissenschaft von der Geschichte oder gesellschaftlichen Funktion eines Begriffs sondern als Wissenschaft von Objekten versteht, die ihr vermittels eben dieses Begriffs als Forschungsgegenstände zugewiesen werden.

Darüber, daß der Kunstbegriff ein werthaltiger ist, daß Kunst einen Wert darstellt, ist man sich wohl einig.

"Das Ziel der Kunstgeschichte ist, Ordnung und Urteil in der Welt der bildenden Künste als höchste Kulturwerte zu gewinnen und diese Werte verstehen, bewahren und vermitteln zu helfen". (H. Jantzen, zitiert nach W. Schöne im Studienführer der Universität Hamburg 4. Aufl. 1965, S. 127)

"Die Ästhetik ist folglich nicht schlechthin die Wissenschaft vom Schönen, sie ist ... jene Wissenschaft ... welche den ganzen Reichtum der ästhetischen Werte erforscht ... die in der die Realität widerspiegelnden Welt der Kunst fixiert werden". (M. Kagan, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, aus dem Russischen, 1974, S. 13).

Kontrovers sind hingegen die Vorstellungen über die Natur dieses Wertes und seine Begründung im Absoluten, in den sozio-kulturellen Bedingungen oder in der Parteilichkeit des Werkes (die ihrerseits als sozio-ökonomisch mitbedingt angesehen wird).

Je nachdem, wie man sich hier aus seinem wissenschaftstheoretischen und gesellschaftlichen Vorverständnis heraus entscheidet, wird die Vorstellung darüber, was Kunst ist, eine andere sein, wird der Scheinwerfer des Kunstbegriffs mal diese, mal jene Objekte treffen und als erforschens- und vermittlungswert aufzeigen.

Auch Vorschläge, den Kunstbegriff als historisch zu verstehen<sup>13</sup> oder ihn als einen gesellschaftlichen zu nehmen, helfen der Kunstgeschichte als objektbezogener Disziplin nur bedingt weiter. Da ihr Forschungsgegenstand nicht der Begriff sondern die durch den Begriff bezeichnete Sache ist, würde sie auf diese Weise zu einer Wissenschaft werden, die jeweils das erforscht, was zu einer bestimmten Zeit für Kunst gehalten wurde oder was ihr von der Gesellschaft vermittels des Bereichskriteriums 'Kunst' an Objekten zur Erforschung gerade überantwortet wird. Kunstgeschichte wäre dann heute eine Wissenschaft von anderen Objekten als gestern oder morgen. Der Begriff 'Kunstwerk' ist kein vollständiger Oberbegriff für Bilder, Plastiken, Architekturen usw. Nicht jedes Bild gilt als Kunstwerk, der Kunstbegriff ist somit ein trennender, ausgrenzender. Ungeachtet aller Versuche, seinen Anwendungsbereich immer umfassender werden zu lassen, und trotz aller Proklamationen, man dürfe ihn nicht isoliert verstehen, bleibt er ein isolierender. Es ist nun einmal die Funktion von Begriffen als gesellschaftlichen Konstrukten, die unserer Erfahrung zugängliche Welt in eine für unser Bewußtsein aneignungsfähige und unseren Interessen entsprechend handhabungsfähige zu zergliedern<sup>14</sup>. Wo Kunst ist, da ist auch ihr Gegenteil: das kulturell, ästhetisch, gesellschaftlich Unwerte oder aber auch das Wertvolle, aber vom Kunstbegriff nicht Erfasste, wie z.B. Wissenschaft. Welche Gegenstände nun 'Kunstwerke' sind, darüber war man sich in der kunstgeschichtlichen Praxis zufolge eines Rekurses auf außerfachliche Wert- und Vorstellungssysteme, auf gesellschaftliche sowie politische Vorgaben und auf den eigenen, sozialisationsspezifischen Geschmack stets zu sicher:

So schrieb z.B. im Jahre 1895 der zu seiner Zeit einflußreiche Kunsthistoriker Alfred Rosenberg über Edvard Munch <sup>14</sup>:

" - Der Fall Munch, wie ihn wohl die späteren Chronisten des Vereins (gemeint ist der 'Verein Bildender Künstler') in lapidarer Kürze nennen werden, um weiteren für die damalige Kommission wenig schmeichelhaften Erörterungen vorzubeugen. Auf Grund einer Empfehlung aus München hatte die genannte Kommission sich verleiten lassen, eine Sammlung von Bildern des norwegischen Malers Edvard Munch für die Ausstellung zu gewinnen, und als die Bilder im Oberlichtsaale des Ausstellungslokales einen bevorzugten Platz erhalten hatten, stellte sich zum allgemeinen Entsetzen heraus, daß in diesen Bildern das moderne impressionistische Prinzip in einem Grade auf die Spitze getrieben war, daß alle bisherigen Begriffe, die man mit dem Worte 'Kunst' verbunden hatte, mit diesen alles Maß überschreitenden, rohen und öden Schmierereien nicht mehr vereinigt werden konnten".

Rosenberg war sich der Beständigkeit seines Verdiktes von Malereien, die kaum fünfzig Jahre danach bereits eine wesentliche Grundlage norwegischen Kulturbewußtseins bilden sollten, so gewiß, daß er meinte, mit seinen Ausführungen der Nachwelt noch eine Hilfestellung bei der Bewältigung des 'Munchskandals' leisten zu können.

Heute sind es andere Objekte, die von Kunsthistorikern und Gesellschaftswissenschaftlern - gestützt auf einen ungesicherten, interessebedingten Vorgaben anheimgegebenen Kunstbegriff - als nicht zum Reich der Kunst sondern zur Welt des Trivialen, des Kitsches gehörig angesehen werden.

Die Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst bleibt nicht fachimmanent in ihren Konsequenzen, d.h. sie schlägt sich nicht nur in Dissertationsthemen, Forschungsvorhaben und Museumshängungen nieder. Mit Hilfe des Kunstbegriffs wird nicht nur die Welt der visuell wahrnehmbaren Objekte, sondern auch die Welt der Menschen in zwei Klassen geschieden: Auf der einen Seite - im Lichte - die ästhetischen und kulturellen Werte und diejenigen Menschen, die sich mit ihnen identifizieren und hieraus ihren kulturellen und gesellschaftlichen Führungsanspruch herleiten. Auf der anderen Seite - im Dunkeln - die kulturlosen, konsumorientierten Menschen, die mit Hilfe von Kitsch und Trivialerzeugnissen der Befriedigung ihrer Bedürfnisse nachgehen <sup>16</sup>, wobei gerade sie zumeist als manipuliert angesehen werden. Der Kunstbegriff und die Objekte, auf die er angewendet wird, und schließlich die Kunstgeschichte als Wissenschaft, die diese Anwendung leistet und bestimmte visuell wahrnehmbare und auf visuelle Wahrnehmung hin konzipierte Gegenstände unter dem Aspekt von 'Kunst' als zugleich werthaltige und geschichtliche Größen erforscht, sind gesellschaftliche Realitäten und als solche gesellschaftliche Kräfte und somit nicht außerhalb der Prozesse erforschbar, in denen sie als Elemente auftreten.

Eine Gesellschaft schafft sich ihre Zeichenrepertoires, somit auch ihren Kunstbegriff, ihre Kunstwissenschaft und ihre Kunstwerke - auch die der Vergangenheit (nämlich als kulturelle Konstrukte)! - diese wieder wirken umgekehrt auf andere gesellschaftliche Prozesse zurück. Der Kunstbegriff ist folglich nicht als wissenschaftliches Instrument zu benutzen, sondern als Mittel gesellschaftlicher Interaktionen zu analysieren. Dies impliziert eine neue Art der Auffassung vom 'Gegenstandsbereich' der Kunstgeschichte, auf die diese als Fach derzeit theoretisch und methodisch noch kaum vorbereitet ist.

Die Kunstgeschichte ist nicht die einzige Wissenschaft, die sich in dieser mißlichen Lage befindet. Sie ergibt sich aus einem statischen Verständnis ihres Forschungsobjekts und eines diesem entsprechenden Theorien- und Methodenbestandes. Die Krise dieses Faches ist Bestandteil einer gesamtwissenschaftlichen, insbesondere aber die Geisteswissenschaften betreffenden Krise, die wesentlich dadurch mitbedingt ist, daß sich diejenigen Wissenschaftspositionen, die ein statisches, d.h. 'klassisches' Objektverständnis haben und meinen, ihre Forschungsobjekte seien für sich erfaßbare, bestimmbare und erforschbare

Größen, sich zunehmend von 'transklassischen' Auffassungen infrage gestellt sehen, die den Prozeßcharakter alles 'Seienden' betonen und jedes Phänomen nur für im Rahmen von Prozessen *e x i s t e n t*, erforsch- und erklärbar halten. Dabei kann nach den Erfolgen, die 'transklassisches' Denken in der Grundlagenforschung und den auf ihr beruhenden Anwendungen aufzuweisen hat, kein Zweifel daran bestehen, daß ihm die Zukunft gehört. So geht es in der Kunstgeschichte (wie in anderen Wissenschaften) derzeit nicht nur um eine Auseinandersetzung zwischen idealistischen und historisch-materialistischen Wissenschaftsauffassungen und daraus resultierenden Objekteinschätzungen, sondern zugleich auch und diese durchdringend, um die Auseinandersetzung zwischen statischen, bei immer feinerer Differenzierung lediglich den Objektbereich ausweitenden Betrachtungsweisen des Forschungsgegenstandes einerseits und dynamischen, die prozessuale Ganzheit erfassenden und als Forschungsobjekt thematisierenden Ansätzen andererseits <sup>17</sup>.

Prozessuale Betrachtungsweise bzw. die Auffassung vom Forschungsgegenstand als einem Prozeß ist kein Privileg der Semiotik, auch in ihr gibt es 'klassische', d.h. statische, von der Vorstellung einer Semiotik als eigenständiger und isolierbarer Teildisziplin ausgehende Positionen <sup>18</sup>, so wie es in anderen Wissenschaften prozeßorientierte Forschungsansätze gibt. Anstöße zu prozeßorientierter Forschung in der Kunstgeschichte könnten theoretisch also auch in der Begegnung mit den Denkmodellen anderer Wissenschaften als gerade Semiotik und Kommunikationsforschung gewonnen werden. Indessen spricht vieles für eine Zusammenarbeit mit gerade diesen Forschungsbereichen.

Einer der Hauptunterschiede transklassisch-semiotischer Betrachtungsweise gegenüber der traditionellen kunstgeschichtlichen besteht darin, nicht wie diese vom 'Kunstwerk' und seiner Einzelinterpretation gewissermaßen 'aufsteigend' zu größeren Zusammenhängen vorzudringen, sondern auf der Grundlage einer allgemeinen Zeichen- und Kommunikationstheorie von semiotischen Prozessen bzw. Kommunikationsstrukturen auszugehen und die bisherigen Objekte kunstgeschichtlicher Forschung - d.h. die 'Kunstwerke' - als Teilelemente dieser Strukturen zu untersuchen.

Diese zuletzt genannte Betrachtungsweise evoziert dabei eine Reihe von Fragen, die im Rahmen von statischen Auffassungen vom Forschungsgegenstand so nicht gestellt werden konnten oder zumindest nicht als stellenswert galten, weil die auf sie möglichen Antworten als belanglos für ein auf die Erfassung als kunstimmanent angesehener Phänomene und als werkimmanent aufgefaßter Strukturen gerichtetes Forschungsinteresse angesehen wurden, so daß man sie allenfalls als 'soziologische', dann aber nicht dem Fach zugehörige und folglich auch nicht von kunsthistorischer Seite zu stellende, zuließ. Dabei handelte es sich jedoch nicht um soziologische Fragen, und die Soziologie konnte zu ihrer Klärung auch insoweit nur wenig beitragen, wie sie Kunst zwar als ein gesellschaftliches Phänomen, als einen sozialen Prozeß, verstand, ihn aber dann mit einer von der Kunstgeschichte übernommenen Begrifflichkeit - also insbesondere mit Hilfe des Kunstbegriffs und seiner Abkömmlinge - zu erfassen versuchte. Kunstgeschichte und Soziologie können bei traditionellem Objekt- und Aufgabenverständnis bestenfalls eben nur wechselseitig als Hilfswissenschaften fungieren. Das Ansehen des Zwitter Kunstsoziologie ist dementsprechend gering. Es fehlt das Scharnier, das die beiden Begriffssysteme verbindet, indem es sie gleichzeitig umfaßt und als Metawissenschaft zu analysieren gestattet.

Unter dem Einfluß transklassisch-semiotischer Zeichentheorie verlagert sich das Interesse von der Erforschung vermeintlich 'immanenter' aus der Analyse von Technik und Form dechiffrierbarer Gehalte auf die Erforschung 'situationaler' Gehalte, die vom Kontext der Wahrnehmungssituation und den Bedingungen des wahrnehmenden Bewußtseins konstituiert werden und also nur in dieser oder in analogen Situationen gegeben sind, denen als gesellschaftlicher Realität in dieser Situation aber das entscheidende Gewicht zukommt<sup>19</sup>.

Bereits 1925 macht Jan Mukařovský - ein Vertreter des Prager Strukturalismus - auf die Bedeutung der gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen wahrnehmendes Bewußtsein steht, für die Interpretation von Kunst aufmerksam:

"Die Kunst als semiologisches Faktum:

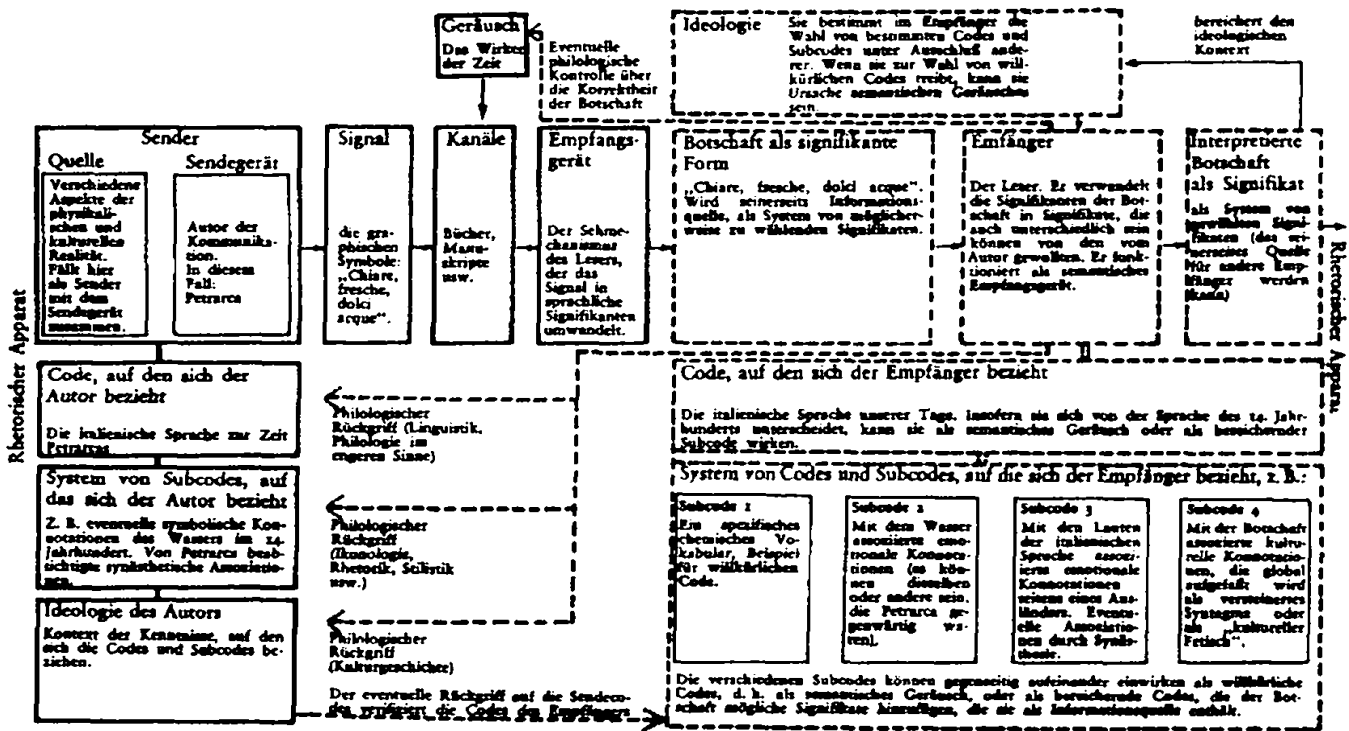
Es wird zunehmend klar, daß die Grundlage des individuellen Bewußtseins bis in die innersten Schichten hinein von Inhalten geprägt wird, die dem Kollektivbewußtsein angehören. Daher werden die Probleme des Zeichens und der Bedeutung immer dringlicher, denn jeder geistige Inhalt, der die Grenzen des individuellen Bewußtseins überschreitet, gewinnt schon aus der bloßen Tatsache seiner Mitteilbarkeit den Charakter eines Zeichens. Die Wissenschaft vom Zeichen ... muß in ihrer ganzen Breite ausgearbeitet werden ... Es gibt ... eine ganze Gruppe von Wissenschaften, die besonders an den Fragen des Zeichens interessiert sind (ebenso wie an Problemen der Struktur und des Werts, die übrigens mit den Problemen des Zeichens nahe verwandt sind; das Kunstwerk z.B. ist gleichzeitig Zeichen, Struktur, Wert): die sogenannten Geisteswissenschaften (sciences morales), die mit einem Material arbeiten, das mehr oder weniger deutlich den Charakter von Zeichen hat, dies dank ihrer Doppelsexistenz in der Welt der Sinne und im Kollektivbewußtsein.

Das Kunstwerk läßt sich weder mit dem Seelenzustand seines Schöpfers noch mit irgendeinem der Seelenzustände identifizieren, die es bei den Subjekten hervorruft, die es wahrnehmen, wie die psychologische Ästhetik es wollte: es ist klar, daß jeder subjektive Bewußtseinszustand etwas Individuelles und Augenblickliches hat, was ihn nicht faßbar und in seiner Ganzheit nicht mitteilbar macht, während das Kunstwerk dazu bestimmt ist, zwischen seinem Urheber und dem Kollektiv zu vermitteln. Es bleibt noch die 'Sache', die das Kunstwerk in der Sinnenwelt darstellt und die der Wahrnehmung aller ohne irgendwelche Vorbehalte zugänglich ist. Aber das Kunstwerk kann nicht nur auf seine Materialität reduziert werden, denn es kommt vor, daß ein materielles Werk sein Aussehen und seine innere Struktur völlig verändert, wenn es in der Zeit und im Raum verlagert wird... Das materielle Objekt hat hier nur den Rang eines äußeren Symbols (Bezeichnendes, 'signifiant' nach der Terminologie de Saussures), dem im kollektiven Bewußtsein eine bestimmte Bedeutung entspricht (bisweilen 'ästhetisches Objekt' genannt), die durch das bestimmt wird, was die subjektiven Zustände des Bewußtseins, die bei den Mitgliedern einer bestimmten Gruppe durch das materielle Werk hervorgerufen werden, miteinander gemeinsam haben. Gegenüber diesem zentralen Kern, der dem Kollektivbewußtsein angehört, gibt es selbstverständlich in jedem Akt der Wahrnehmung eines Kunstwerks noch zusätzliche subjektive Elemente, die dem nahekommen, was Fechner unter dem Begriff 'asoziative Faktoren' der ästhetischen Wahrnehmung zusammenfaßte. Diese subjektiven Elemente können ebenfalls objektiviert werden, aber nur insoweit, als ihre allgemeine Qualität oder ihre Quantität von dem zentralen Kern bestimmt werden, der sich im Kollektivbewußtsein befindet. Der subjektive psychische Zustand, den bei einem beliebigen Individuum beispielsweise die Betrachtung eines impressionistischen Gemäldes hervorruft, ist ganz anderer Art als die Empfindungen, die ein kubistisches Werk weckt. Was die quantitativen Unterschiede betrifft, so ist es offenkundig, daß die Anzahl von subjektiven Vorstellungen und Gefühlen bei einem surrealistischen Gedicht größer ist als bei einem klassischen Kunstwerk; das surrealistische Gedicht überläßt es dem Leser, sich den Zusammenhang des Themas vorzustellen, während das klassische Gedicht fast ganz die Freiheit seiner subjektiven Assoziationen durch den genauen Ausdruck beseitigt. Auf diese Weise gewinnen die subjektiven psychischen Elemente des wahrnehmenden Subjekts objektiv semiologischen Charakter, vergleichbar dem, den die 'sekundären' Bedeutungen des Wortes haben. Dies geschieht indirekt, über die Vermittlung des Kerns, der zum gesellschaftlichen Bewußtsein gehört.

Wir wollen diese allgemeinen Bemerkungen abschließen, fügen aber hinzu, daß wir, indem wir die Identifizierung des Kunstwerks mit dem subjektiven Seelenzustand ablehnen, gleichzeitig jede hedonistische ästhetische Theorie verwerfen. Das Wohlgefallen, das das Kunstwerk auslöst, kann nämlich höchstens mittelbare Objektivität als 'sekundäre Bedeutung' erlangen und zwar nur potentiell: es wäre unrichtig zu behaupten, daß es ein unentbehrlicher Bestandteil der Wahrnehmung eines jeden Kunstwerks sei ...".

Eine Wissenschaft von den Zeichen, die für de Saussure noch ein Desiderat war <sup>21</sup>, an deren Schaffung Mukařovský 1925 mitarbeitete, hat heute bereits feste Konturen angenommen, auch für den Anwendungsbereich 'Kunst'. Eco <sup>22</sup> hat ein 'Modell des Decodierungsprozesses einer poetischen Botschaft' vorgelegt, welches ungeachtet seiner erforderlichen Weiterentwicklung, auf die hier nicht eingegangen werden kann, Möglichkeiten und Bedingungen von semiotischen Prozessen in diesem Bereich deutlich werden läßt. Ein solches Modell läßt sich auch für den Bereich der 'visuellen Botschaft' aufstellen, bzw. das Modell läßt sich analog anwenden, wenn man statt der Sprachcodes und Subcodes die jeweiligen visuellen Codes und Subcodes einsetzt und die linguistischen Rückgriffe durch 'kunsthistorische' ersetzt. Ich führe das Modell von Eco hier in seiner originalen Form an:

MODELL DES DECODIERUNGSPROZESSES EINER POETISCHEN BOTSCHAFT

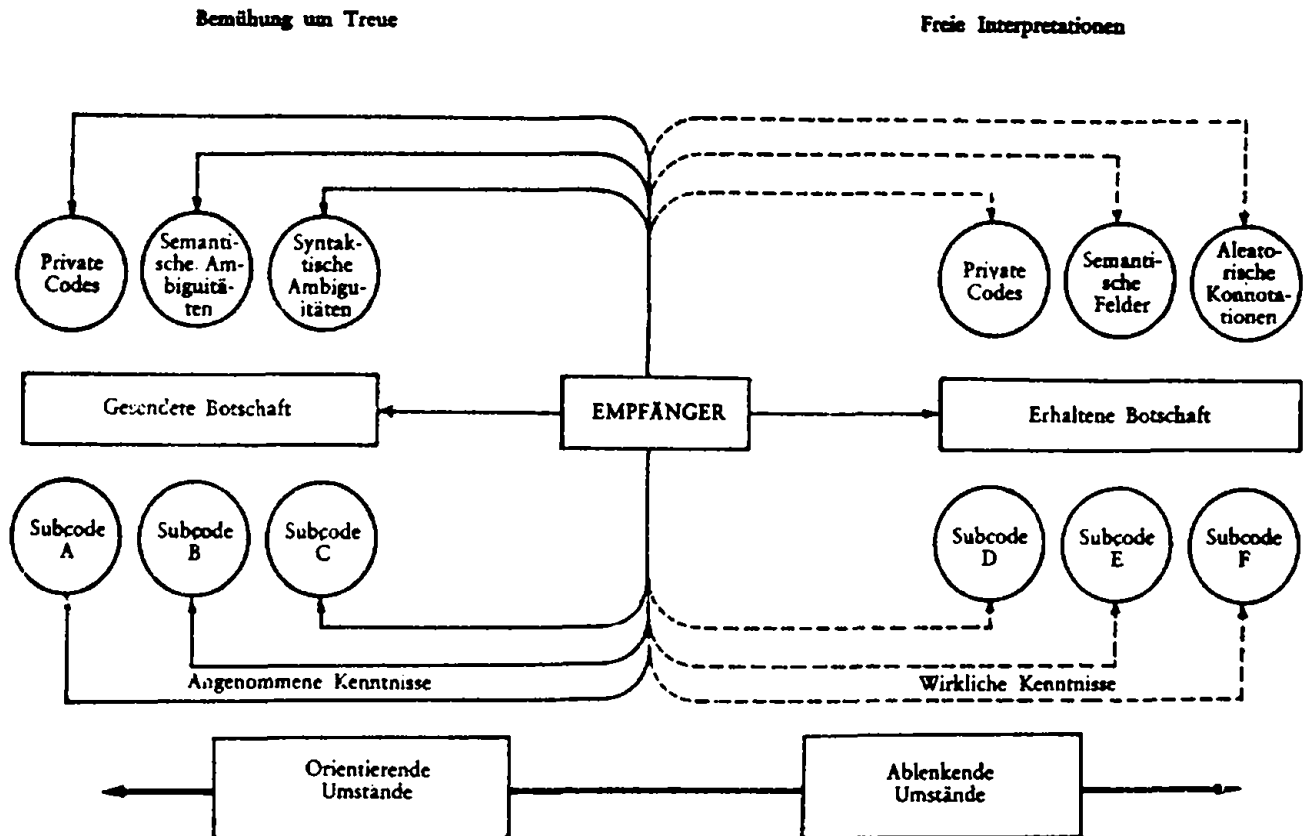


Nun liegt eine solche Rekonstruktion bzw. ein solcher Rückgriff in einer Rezeptionssituation von der Quellenlage her nicht immer im Bereich des Möglichen, mehr noch, er ist nicht einmal von der Interessenlage des Rezipienten her erwünscht. Man kann weder einen Einzelnen noch eine Gesellschaft oder eine ihrer Gruppen dazu zwingen, bei der Begegnung mit der Vergangenheit von der Verwendung der eigenen Codes abzusehen, nur um zu einer 'historisch richtigen' Interpretation zu gelangen. Die historische Interaktionssituation, in der sich Menschen visueller Zeichen bedienen, zu erforschen, dürfte im wesentlichen das Interesse von Fachleuten sein, die sich in einer Gesellschaft immer in der Minderheit befinden. Das ganz überwiegende Interesse von Menschen, die sich mit 'Kunst' umgeben, die ihre Nähe aufsuchen und sie mit ihrem Interesse erhalten, wird ein vitales, nicht-rekonstruktives sein, also etwa von der Art, wie es Hauser beschreibt <sup>23</sup>:

"Kunstwerke sind Herausforderungen. Wir erklären sie nicht, wir setzen uns mit ihnen auseinander. Wir legen sie unseren eigenen Zielen und Bestrebungen entsprechend aus, übertragen auf sie einen Sinn, der seinen Ursprung in unseren eigenen Lebensformen und Denkgewohnheiten hat, machen mit einem Wort, aus jeder Kunst, zu der wir eine wirkliche Beziehung haben, eine moderne Kunst".

Bei dem von Hauser beschriebenen Vorgehen handelt es sich um 'abweichende Decodierungsprozesse'. Eco hat auch hierfür ein Schema aufgestellt <sup>24</sup>, welches - von ihm zur Darstellung von Vorgängen im Bereich der Massenkommunikation gedacht - hier analog verwendet werden kann:

#### „ABWEICHENDE“ DECODIERUNG IN DEN MASSENKOMMUNIKATIONEN



Eco schreibt dazu <sup>25</sup>:

"In diesem Modell löst der Empfänger die Ambiguitäten der Botschaft nicht durch eine Interpretationsbemühung (wie im vorangehenden Schema). Wir können ihn uns vorstellen als den typischen Benutzer der Massenkommunikationen, der eine Botschaft in einer psychosozialen Situation empfängt, die der Sender nicht vorgesehen hatte. Der Sender hat sich auf Codes und Subcodes und **angenommene Kenntnisse** im Empfänger gestützt, die der Empfänger aber nicht besitzt. Dieser bezieht sich also auf private Codes, auf semantische Felder anderer Art oder unterliegt dem Eindruck aleatorischer Konnotationen und ist oft ablenkenden Umständen unterworfen. Er geht nicht auf der Grundlage der vom Sender **angenommenen Kenntnisse** vor, sondern auf der Grundlage von eigenen Kenntnissen, die wir 'wirkliche' nennen. Wir haben hier also eine Botschaft mit wenigstens zwei möglichen Decodierungen ...".

Entsprechend der analogen Verwendung des Modells müßte Ecos Erklärung etwa folgendermaßen abgewandelt werden:

Der Betrachter eines Werkes der bildenden Kunst verwendet zur Decodierung der in ihm enthaltenen Botschaft nicht die Codes und Subcodes, auf die sich der Künstler als Absender

bezogen hat, da ihm diese aufgrund seiner historischen und gesellschaftlichen Position, seiner Sozialisation nicht mehr oder nicht mehr in hinreichendem Maße zur Verfügung stehen bzw. weil sein Interesse an dem visuellen Zeichen 'Kunstwerk' kein historisches ist. Er trägt stattdessen seine eigenen, d.h. die seinem historischen und gesellschaftlichen Standort, seiner Interessenlage aus der heraus er sich dem Zeichen zuwendet entsprechend seine 'wirklichen' (Eco) Codes und Subcodes an die Werke heran, deren semantischen und pragmatischen, möglicherweise auch syntaktischen Gehalte dadurch verändert werden, sodaß sich die Botschaft zu Teilen oder zur Gänze in eine andere verwandelt.

Hier von falscher und richtiger Decodierung zu sprechen, wäre unzweckmäßig. Die authentische Decodierung findet entweder nie oder immer statt, denn warum muß die zeitlich erste Decodierung oder Neucodierung als richtig und maßgeblich erklärt werden, falls sie überhaupt rekonstruiert werden kann. Andere Neukodierungen können ihr gegenüber gesellschaftlich-historisch weit größere Relevanzen erlangen. Zudem könnte die Frage, ob nun authentisch rezipiert wird oder nicht nur vom Sender der Botschaft, z.B. vom Künstler/Auftraggeber, letztlich beantwortet werden, und gerade für diesen Fall wird ja seit langem auch in der traditionellen Kunstgeschichte zurecht darauf hingewiesen, daß solche 'Auskunft', selbst wenn sie sich einmal als historisches Dokument niedergeschlagen haben sollte, eine erschöpfende über das 'Kunstwerk' nicht sein kann, dieses übersteige seine Urheber bzw. seine Autoren, womit auch unter 'funktionalen' Gesichtspunkten etwas Zutreffendes gesagt ist.

Durch die Einbeziehung der Möglichkeit 'abweichender Decodierung' gewinnen die als Existenz- und Funktions- bzw. Wirkungszusammenhänge für Bildwerke, Architekturen usw. zu rekonstruierenden Interaktionsstrukturen erheblich an Komplexität.

So ist bereits für die Entstehungszeit von Werken damit zu rechnen, daß außer dem Adressatenkreis, also denjenigen, an die sich den Intentionen von Auftraggebern und Künstlern zufolge diese Werke richteten, und bei denen man einen zum angemessenen Verständnis hinreichenden Bestand an gemeinsamen Codes und Subcodes voraussetzte, noch andere Individuen und Gruppen mit ihnen in Berührung kamen, die sie 'abweichend' decodierten und folglich auch anders als von den Absendern intendiert auf sie reagierten. Die Werke wurden somit nicht nur zum 'Medium sozialer Konflikte' (Bredenkamp) sondern auch zu einem Anlaß für solche.

Man wird insbesondere alle der primären Interaktionssituation, für die und in die hinein Werke geschaffen wurden nachfolgenden Vorgänge, die vom Kunsthistoriker als Rezeptionen angesehen werden (z.B. 'Antikenrezeption') nicht als Rezeptionen der 'ursprünglich in den Werken beschlossenen Botschaft' sondern als Fälle von gleichermaßen authentischer Neucodierung ansehen müssen. So ist etwa die Antikenrezeption J.J. Winckelmanns oder der Rückgriff der Nazarener auf die mittelalterliche Kunst eine solche. Weder Winckelmann noch die Lukasbrüder verfügten über die Codes und Subcodes, auf die man sich in der Antike bzw. im Mittelalter bezog<sup>26</sup>. Sie trugen ihre eigenen, ihrer Zeit und ihrer Interessenlage entsprechenden, für sie 'wirklichen' Codes an ihre Entdeckungen (d.h. an von ihnen dafür aus dem Reservoir der historisch überkommenen Objekte als geeignet ausgewählte Werke) heran, und sie legten sie, um mit Hauser zu sprechen, "Ihren eigenen Zielen und Bestrebungen entsprechend aus".

Semiose- und Interaktionsprozesse, die vermittelt von 'Werken der bildenden Kunst' sich vollziehen, modellhaft darzustellen und solche Modelle in der Anwendung auf konkrete historische und gegenwärtige Rezeptionssituationen auf ihren Erklärungswert hin zu über-

prüfen, wäre aus der Sicht des hier vertretenen Ansatzes indessen noch zu wenig. Man wird auch danach fragen müssen, welche Bedürfnisse und Interessen es sind, die sowohl Einzelne wie auch Gruppen und Gesellschaften dazu veranlassen, sich derjenigen Objekte, die von der Kunstgeschichte unter dem Gesichtspunkt von 'Kunstwerken' erforscht werden, als visueller Zeichen in Interaktionsprozessen zu bedienen. Man hat auf die Frage nach den Funktionen von 'Kunst' schon zahlreiche Antworten gegeben, von der Freiheitsfunktion, der Erkenntnisfunktion, der ästhetischen Funktion usw. von Kunst gesprochen, doch dürfte es sich bei so allgemeinen Bestimmungen um große Leerformeln handeln, die sich kaum operationalisieren lassen. Auch die Feststellung, Werke der bildenden Kunst seien Zeichen in Prozessen visueller Kommunikation, Kommunikation aber sei ein Basisphänomen menschlicher Gesellschaft, ohne sie sei weder individuelles noch gemeinschaftliches Leben möglich, Kommunikation und damit also auch Kunst diene dem Erhalt gesellschaftlicher wie individueller Existenz, ist in dieser allgemeinen Form unzureichend. Sie erklärt nicht, warum Individuen und Gruppen in bestimmten Situationen und für bestimmte Inhalte visuelle Kommunikationsformen wählen, in anderen aber solche ablehnen. Sie macht ebensowenig einsichtig, warum, wenn visuelle Zeichen gewählt werden, hierfür eigens Objekte wie Bilder, Plastiken, Architekturen geschaffen werden, oder warum in bestimmten Situationen aus dem Reservoir der historisch überkommenen Objekte dieser Art gerade bestimmte Werke und Werkgruppen ausgewählt werden, um sie in Interaktionsprozessen einzusetzen.

Bei der Untersuchung von Funktionen visuell wahrnehmbarer und auf visuelle Wahrnehmung hin konzipierter Objekte können wir auf Vorarbeiten zurückgreifen, die von Volkskundlern geleistet wurden. Schenda und Scharfe haben empirische Forschungen zu den Funktionen von 'populärem' Wandschmuck unternommen<sup>27</sup>, die unter anderem zur Erstellung einer vorläufigen Liste von möglichen Funktionen solcher Objekte (also von Oeldrucken, Warenhausbildern usw.) geführt haben:

Spektrum möglicher Funktionen 'populären' Wandschmucks:

(nach Scharfe / Schenda: ZfVk 66, 1970, 117-118)

Wandschmuck kann folgende Funktionen haben (die Möglichkeit, daß Objekte auch einfach nicht-funktional sein könnten, ist hier nicht berücksichtigt):

1. Sozialisierung des Individuums durch Reproduktion der erfahrbaren und zu erfahrenden Wirklichkeit, durch Vermittlung also von verstehbaren Zeichen, welche die sachliche, emotionale, soziale etc. Realität vorwegnehmen. Diese Zeichen ermöglichen
  - die Indoktrinierung von Normen
  - das Kennenlernen von kulturalen Werten
  - die Erweiterung des Erfahrungsbereiches durch Informationen über mögliche soziale Situationen
 kurz: die Integration in eine soziale Gruppe.
2. Stabilisierung der eigenen 'Lebenswelt' durch Reproduktion der erfahrenen und erfahrbaren Wirklichkeit durch verstehbare Zeichen also, welche die sachliche, emotionale, soziale etc. Realität evozieren. Diese Zeichen ermöglichen
  - die Identifikation mit kulturalen Werten (z.B. Religion, Familie, Heimat; ästhetische Werte: das Schöne, Gefällige),
  - die Repräsentation von kulturalen Werten und damit Prestigegewinn,
  - die Perpetuierung von Erfahrungen durch Erinnerung (z.B. Erlebnisse, Ereignisse),
  - die ständige Indoktrinierung von Normen,
  - die Integration durch Information (z.B. Evokation des Patriotismus durch gezielte politische Informationen),
  - die Sozialisierung der nachfolgenden Generationen.
3. Ausweitung der eigenen 'Lebenswelt' durch Reproduktion von fiktiven und nicht-fiktiven Realitäten: Durch Darstellung von Unbekanntem, Neuem, Unerhörtem, Komischem, durch Darstellung von überhöhter oder abwechslungsreicher Wirklichkeit, durch Darstellung von utopischen Entwürfen.

4. Bereitstellung von Konsolationsmöglichkeiten zur Bewältigung von persönlichen Problemen und auswegslosen Situationen durch
  - Herstellung von fiktivem Kontakt mit dargestellten Partnern,
  - Orientierung an beispielhaft dargestellten Lösungen.
5. Bereitstellung von Fluchtmöglichkeiten, von Hilfen also zum Ausbrechen aus der unerträglichen Realität, zur Befreiung aus Normzwängen, zur fiktiven Bewältigung und/oder Verdrängung von ungelösten Problemen durch
  - Identifikation mit Helden,
  - Projektion des Ich in eine heile Welt,
  - Harmonisierung der sozialen Realität,
  - Verdrängung von Konflikten,
  - unkritische Akzeptation von glatten Lösungen,
  - Abreagieren von Aggressionen.
6. Erweckung und/oder Bestätigung von kritischem Bewußtsein: Überwindung der unerträglichen Realität durch
  - Evokation von Aggressionen,
  - Perpetuierung und Steigerung von Aggressionen,
  - Identifikation mit systemkritischen Meinungen und Handlungen,
  - soziale Anklagen,
  - Entlarvung von Ideologien.

Eine nähere Befassung mit dieser Liste zeigt, daß sie sich nicht nur auf sogenannten 'populären' Wandschmuck, sondern mit ebenso großem Erfolg auch auf Werke der 'Kunst' anwenden läßt. Unter dem Aspekt ihrer Funktion schließen sich große Bereiche visuell wahrnehmbarer und auf visuelle Wahrnehmung hin konzipierter Objekte, die von der Kunstgeschichte mit Hilfe des Kunstbegriffs zerstückelt und zu Teilen anschließend unerforscht liegen gelassen wurden, wieder zu einer nur als Ganzes sinnvoll erforschbaren Einheit zusammen <sup>28</sup>. Es gab im übrigen ganze Kulturen, die ohne den Kunstbegriff auskamen, die aber ein breites Spektrum von Objekten, das wir zu großen Teilen heute als Kunst ansehen und dem 'imaginären Museum' (Malraux) überstellt haben, um ihrer Funktion willen hervorbrachten, z.B. die ägyptische Kultur. Für die Individuen, Gruppen und Gesellschaften, die sich mit 'Kunst' umgeben, d.h. Werke der bildenden Kunst in Auftrag geben, herstellen oder ihre Nähe aufsuchen, spielt der 'künstlerische Gehalt' dieser Werke nicht die Rolle, die ihm Kunsthistoriker gerne beimessen. Darüber, ob ein 'Künstler' bzw. ein 'Kunstwerk' 'ankam', entschied weniger dessen Qualität als das Ausmaß, in dem sie den Interessen und Bedürfnissen der Auftraggeber bzw. Abnehmer und Betrachter zu begegnen in der Lage waren. Wenn z.B. Makart zu seiner Zeit als Künstler überschwenglich gelobt und gefeiert wurde <sup>29</sup>, dann, weil seine Werke dem Repräsentationsbedürfnis des zu Reichtum gekommenen Bürgertums sowohl inhaltlich wie formal entsprachen, weil seine Bilder als Zeichen bürgerlicher Kultur im gesellschaftlichen Interaktionssystem der Zeit zu fungieren in besonderem Maße in der Lage waren. Wir haben heute eine andere Einstellung zu Makarts Arbeiten, wir können sie auch haben, weil wir nicht mehr zu ihrer Adressatengruppe gehören, nicht mehr Bestandteil des Interaktionssystems sind, für die sie geschaffen wurden. Unsere Interessen und Bedürfnisse sind nicht mehr die eines Angehörigen der Wiener Gesellschaft der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, die heutigen Kunsthistoriker nicht mehr dessen Familienangehörige. Unsere Kriterien deshalb aber für richtiger im Sinne von besser begründet, relevanter oder für historisch längerfristiger zu halten, wäre kaum zu rechtfertigen.

Aus transklassisch-semiotischer Sicht ist der Kunstbegriff eben nur eine 'kulturelle Einheit' (Eco <sup>30</sup>), also ein auf Obereinkunft beruhendes Konstrukt, dessen semantischer und pragmatischer Gehalt wie bei jedem Zeichen bestimmt wird von Art und Ausgestaltung der semantischen und axiologischen Codes, die in die Prozesse seiner zeichenhaften Verwendung eingebracht werden. Der Kunstbegriff ist somit ein historisch/gesellschaftsspezi-

fischer d.h. ein klassen- bzw. gruppenspezifischer Begriff und damit auch die Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst bzw. Kitsch.

Ein siebenundfünfzig Jahre alter, verheirateter Handwerker mit einem Kind gab in einem Interview mit Soziologen auf die Frage, warum er ein Warenhausbild kaufe, folgende Antwort<sup>31</sup>:

"Die Studenten wollen alles mies machen. Sie doch auch. Sicherlich stoßen Sie in dasselbe Horn wie Ihre Studenten. Soll ich mir nackte Weiber ins Zimmer hängen oder so ein dreckiges Gekleckse, von dem es heißt 'revolutionäre Kunst'? Die Leute sind alle überkandidelt, sie wissen schon gar nicht mehr, was sie noch bieten sollen. Wenn der kleine Mann das nicht versteht, dann heißt das Kunst und kostet gleich 100.000 Mark. So Dinger kann der Onassis in seine Yacht hängen. Für den ist das doch ein Klacks. Die machen alles mit - oder der Jürgens. Das ist doch keine Kunst, das ist Dreck. Ich will was verstehen. Wenn aber ein Bild ganz natürlich aussieht, dann heißt es gleich Kitsch ..."

Einen 'kitschigen' Oeldruck, etwa ein Schutzengelbild oder ein Kaufhausbild der Art, wie es der oben zitierte Handwerker kauft, einerseits und ein Gemälde von Rembrandt andererseits trennt der Kunstbegriff, verbindet aber ihre funktionale Bezogenheit auf menschliche Interessen und Bedürfnisse, die mit ihrer Hilfe abgedeckt werden. Es sind dies allerdings Interessen und Bedürfnisse, die weit von denen entfernt sind, die eine idealistische Kunstphilosophie als Grund für die Hinwendung zu Kunst und für deren inhaltliche und formale Gestaltung benennen zu müssen vermeinte.

'Kunst' und 'Kitsch' als gesellschaftliche Konstrukte sind dabei verschiedenen 'Rezipientengruppen' mit unterschiedlichen Bedürfnissen und Interessen zugeordnet, wobei diejenigen Gruppen, die in einer Gesellschaft die Führung inne haben und demzufolge auch die Verfügungsgewalt über den kulturpolitischen Kunstbegriff besitzen, für die ihren Bedürfnissen und Interessen entsprechenden Objekte das Prädikat 'Kunst' durchzusetzen in der Lage sind.

Den Bedürfnissen und Interessen der politisch und gesellschaftlich führenden Oberschicht des deutschen Kaiserreiches gegen Ende des 19. Jahrhunderts entsprachen die im Werke von Edvard Munch für den zeitgenössischen Betrachter enthaltenen semantischen und pragmatischen Gehalte nicht. Sie für das zu nehmen, was sie in den Interaktionszusammenhängen ihrer Zeit waren, war wegen des dann zufolge seiner Visualisierung aufbrechenden Bedürfnis- und Interessenkonfliktes dieser Schicht nicht möglich. Der zweite Weg, sie rein formal-ästhetisch zu verstehen, und sie so auf dem Wege über 'abweichende Decodierung' zu bewältigen (die formale Auffassung, die das Wesentliche eines Werkes nicht in dem als gleichgültig geltenden Inhalt sondern in seinen immanenten formalen und strukturellen Beziehungen erblickt, leistet darin Hervorragendes), gelang ebenfalls nicht. So mußte die Reaktion emotional, aggressiv, so verurteilend ausfallen, wie sie sich in den weiter oben zitierten Passagen von Rosenberg widerspiegelt. Dort, wo als vital empfundene Gruppen- oder Gesellschaftsinteressen auf dem Spiel stehen, hört in der Regel die Toleranz auf, deren Grenze im Bereich visuell wahrnehmbarer und auf visuelle Wahrnehmung hin konzipierter Objekte regelhaft mit Hilfe des Kunstbegriffs markiert wird (Ein Lehrstück in dieser Hinsicht ist die in bezug auf mancherlei Bild-, Literatur- und Filmwerke im letzten Jahrzehnt vor Gerichten ausgetragene Diskussion 'Kunst oder Pornographie?'). Die Grenzen von Kunst werden dann letztlich ex cathedra gezogen, notfalls mit Hilfe höchstrichterlicher Urteile.

"Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr, sie ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe und darf nie Kunst werden ... Die Kunst soll mithelfen, erzieherisch auf das Volk einzuwirken, sie soll auch den unteren Ständen nach harter Mühe und Arbeit die Möglichkeit geben, sich an den Idealen wieder aufzurichten <sup>a)</sup>. Uns, dem deutschen Volke, sind die großen Ideale zu dauernden Gütern geworden, während sie anderen Völkern mehr oder weniger verloren gegangen sind. Es bleibt nur das deutsche Volk übrig, das an erster Stelle berufen ist, die großen Ideen zu hüten, zu pflegen und fortzusetzen <sup>b)</sup>, und zu diesen Idealen gehört, daß wir den arbeitenden, sich abmühenden Klassen <sup>c)</sup> die Möglichkeit geben, sich an dem Schönen zu erheben und sich aus ihren sonstigen Gedankenkreisen heraus und emporzuarbeiten <sup>d)</sup> ... wenn nun die Kunst, wie es jetzt vielfach geschieht, nichts weiter tut, als das Elend noch scheußlicher darzustellen, wie es schon ist, dann versündigt sie sich damit am Deutschen Volke ...". (Aus der Rede des deutschen Kaisers, gehalten am 18.1.1901 <sup>32</sup>).

- a) Die Ideale sind selbstverständlich diejenigen der Oberschicht und damit sozialisations-spezifische
- b) vergleiche dazu die Bestimmung der Aufgabe von Kunstgeschichte bei H. Jantzen, hier zitiert auf S. 45
- c) Verwendung des Klassenbegriffs !
- d) unter 'sonstigen Gedankenkreisen', von denen die Arbeiter abgebracht werden sollten, ist doch wohl das Sinnen über sozialen Fortschritt zu verstehen

"Die Befriedigung animalischer Bedürfnisse liegt im Wesen aller Menschen. Keine Art könnte daraus die besondere Berechtigung ableiten, andere zu führen oder gar andere zu beherrschen. Was den Menschen allein dafür ausgewählt erscheinen lassen kann, ist die ersichtliche Fähigkeit, sich über das Primitive zu erheben und die gemeinen Züge des Lebens zu veredeln. Immer aber wird die politische Führung stofflich und tatsächlich die Voraussetzung liefern müssen für das Wirken der Kunst ... Mögen sich die deutschen Künstler ihrerseits der Aufgabe bewußt sein, die ihnen die Nation überträgt. Da Torheit und Unrecht die Welt zu beherrschen scheinen, rufen wir sie auf, die stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes mit-zuübernehmen durch die deutsche Kunst."

(Aus der Rede Adolf Hitlers auf der Kulturtagung des Parteitages 1933<sup>33</sup>)

Entartete Kunst, Ausstellungsführer (1937), S. 6:

"Wer nur das Neue sucht um des Neuen willen, verirrt sich leicht in das Gebiet der Narreteien, da das Dümme, in Stein und Material ausgeführt, natürlich um so leichter das wirklich Neuartigste zu sein vermag, als ja in früheren Zeiten nicht jedem Narren genehmigt wurde, die Umwelt durch Ausgeburten seines kranken Hirns zu beleidigen"  
(Der Führer, Reichsparteitag 1933<sup>34</sup>)

"Bis zum Machtantritt des Nationalsozialismus hat es in Deutschland eine sogn. 'moderne' Kunst gegeben, d.h. also, wie es schon im Wesen dieses Wortes liegt, fast jedes Jahr eine andere. Das nationalsozialistische Deutschland aber will wieder eine deutsche Kunst, und diese soll wie alle schöpferischen Werte eines Volkes eine ewige sein. Entbehrt sie aber eines solchen Ewigkeitswertes für unser Volk, dann ist sie auch heute ohne höheren Wert".  
(Der Führer bei der Eröffnung des Hauses der deutschen Kunst, 1937<sup>35</sup>)

Wieder war Munch dran: er wurde vom 'Kampfbund für deutsche Kultur' als 'kulturbolschewistisch, entartet, zersetzend' gebrandmarkt.

Kaiser Wilhelm II. wie auch Adolf Hitler haben es vermocht, eine ihren Bedürfnissen und Interessen entsprechende 'Kunst' zu fördern, ja, sie zur 'Kunst des deutschen Volkes' zu erklären, ohne daß sie es indessen hätte gänzlich werden können. Neben ihr gab es zahlreiche andere, ebenfalls Bedürfnissen zugeordnete 'Kunstströmungen' die nicht völlig unterbunden werden konnten, die zu verfemen mit Hilfe des Kunstbegriffs aber immerhin möglich war. Heute sind es die Erzeugnisse des 'sozialistischen Realismus' auf der einen, die der 'Documenta' auf der anderen Seite, die mit Hilfe eines spezifischen Kunstbegriffs wegen ihres tatsächlichen oder vermuteten pragmatischen Gehalts abgewertet werden.

Transklassische Semiotik und Kommunikationsforschung interessiert sich für die visuellen Zeichen, 'Bilder, Plastiken, Architekturen usw.' wie auch für das begriffliche Zeichen 'Kunst' (bzw. seine Derivate 'Kunstwerk', 'Kunstwert' etc.) nicht um ihrer selbst willen - das wäre klassische Semiotik - sondern in ihrer Funktion als gesellschaftliche Kräfte in Interpunktionsprozessen. Dabei geht es ihr nicht nur um die Analyse von Strukturen solcher Prozesse, sondern ebenso auch um die Erhellung der Interessen- und Bedürfnissysteme des Einzelnen und der Gemeinschaften, die zur Hervorbringung solcher Objekte und gesellschaftlicher Konstrukte führen.

Aus der Sicht dieses Ansatzes sind die Prozesse, die seit der Altsteinzeit zur Verfertigung visuell wahrnehmbarer und auf visuelle Wahrnehmung hin konzipierter Objekte führen, das Eine. Ihr Ziel ist die Sicherung der Erfüllung und Wahrung bestimmter Bedürfnisse und Interessen. Die im Rahmen dieser Prozesse hervorgebrachten Ob-

jekte sind in ihrer formalen (syntaktischen) und inhaltlichen (semantischen Dimension) auf ihre Funktionen im Rahmen solcher Prozesse bezogen (pragmatische Dimension) bzw. sie werden in semiotischen Prozessen entsprechend ihren veränderten Funktionen neu kodiert. Sie können dabei ihre Funktionen erfüllen, ohne daß es dazu einer begrifflich konstituierten Bewußtheit über den Rang und die Natur bestimmter Gruppen visueller Zeichen (also eines ein- bzw. ausgrenzenden Kunstbegriffs) bedürfte. Der ägyptischen Kultur, deren Erzeugnisse strengen funktionalen Bindungen unterlagen, waren z.B. Begriffe wie 'Kunst' und 'Künstler' (und nicht nur die Begriffe sondern auch der mit diesen Begriffen gekennzeichnete Status von Werken und Menschen) fremd <sup>36</sup>.

Der Kunstbegriff als gesellschaftliches Konstrukt bestimmter historischer und gesellschaftlicher Situationen ist das Andere. Auch er ist von den Prozessen, in denen er auftritt, in denen er sich als gesellschaftliche Realität konstituiert, nicht zu trennen. Die Prozesse der erstgenannten Art (also Prozesse, die Objekte hervorbringen und verwenden) gehen aber den Prozessen, in denen der Kunstbegriff hervorgebracht wird, strukturell voran. Die mit Hilfe des Kunstbegriffs sich vollziehenden Prozesse sind Metaprozesse zu denjenigen, die Objekte als Instrumentarium verwenden. Sie versuchen, auf diese primären, bedürfnisorientierten Prozesse Einfluß zu nehmen.

Systemtheoretisch ausgedrückt heißt das: Der Kunstbegriff und das Interaktionssystem, in dem er hervorgebracht wird, ist ein Steuerungsaggregat. Dieses Steuerungsaggregat wird von einer dem Begriff zugeordneten Wissenschaft bzw. der über den Kunstbegriff verfügenden Gruppe in ein mit visuell wahrnehmbaren und auf visuelle Wahrnehmung hin konzipierten Objekten arbeitenden Handlungssysteme eingebracht. In diesem Sinne war der Kunstbegriff des Deutschen Kaiserreichs ebenso wie der des Nationalsozialismus dazu bestimmt, im 'Handlungssystem' vorhandene und als 'Störungen' definierte Tendenzen auszusteuern, ohne daß es auf diesem Weg gelungen wäre, das Restsystem gänzlich störungsfrei zu machen. Interessant sind dabei die in der Geschichte sich immer wiederholenden Versuche, das Handlungssystem mit Hilfe eines nationalen Kunstbegriffs - 'Deutsche Kunst'/'Völkische Kunst'/'Arteigene Kunst' usw. - in ein geschlossenes zu verwandeln, also bestimmte Störungen als 'von außen kommend', als 'systemfremd' zu definieren und pauschal zu eliminieren, wie umgekehrt die Herstellung positiver Bezüge wie 'Abendländische Kunst', 'Christliche Kunst', 'Sozialistische Kunst' dazu dienen kann, das Restsystem stärker an das Steuerungsaggregat zurückzubinden.

Die Prozesse, in denen sowohl visuell wahrnehmbare Zeichen wie auch auf sie bezogene Begriffe als Zeichen auftreten, sind bezüglich ihrer Struktur und Bedeutung für die in ihnen involvierten Menschen und Wissenschaften unter semiotischen und kommunikationswissenschaftlichen Aspekten noch kaum erforscht, obwohl gerade dies aus vielerlei Gründen heraus als dringend notwendig erscheint.

Charles W. Morris, einer der Begründer moderner Semiotik, schrieb im Jahre 1936 über die gesellschaftliche Bedeutung von Zeichen <sup>37</sup>:

"Von der Wiege bis zum Grab, vom Erwachen bis zum Schlafengehen, ist das zeitgenössische Individuum einem unaufhörlichen Sperrfeuer von Zeichen ausgesetzt, durch das andere Personen ihre Ziele vorantreiben wollen. Es wird ihm gesagt, was er glauben soll, was er billigen und mißbilligen soll, was er tun und lassen soll. Wenn er nichtaufpaßt, so wird er ein wahrhafter Roboter, der von Zeichen gesteuert wird, der in seinem Glauben, seinen Bewertungen, seiner Aktivität passiv ist".

Die Warnung von Morris gilt heute in einer Zeit eines für ihn noch unvorstellbaren Aufschwungs visuell vermittelter Bewußtseinsbildung mehr denn je.

Alle 'Werke', denen wir begegnen, die an uns herangetragen werden, deren Nähe wir aufsuchen, aber auch die auf sie bezogenen Begriffe und begriffsgestützten Wertungen sind Elemente eines komplexen gesellschaftlichen Interaktionssystems, welches wir durch unser Verhalten mitgestalten und welches im Sinne der Warnung von Morris als Sozialisations-system auch darauf angelegt ist, unser Verhalten zu gestalten. Die innerhalb eines solchen Systems und seiner Subsysteme sich vollziehenden Abläufe, die in ihm auftretenden Phänomene sind dabei so komplex und interdependent, daß sie von einzelnen Handlungsbeteiligten faktisch nicht zur Gänze durchschaut werden können. Daraus darf jedoch nicht die Konsequenz gezogen werden, Bemühungen in dieser Richtung seien aussichtslos und man solle sich in das System 'fallen' lassen, seine Steuerungen einfach hinnehmen. Wenn sich seit der Altsteinzeit menschliche Bewußtseinsformen nach Struktur und Komplexität zunehmend ausgeweitet haben, so besteht kein Anlaß dazu anzunehmen, dieser Prozeß sei heute zum Abschluß gekommen. Prozessuale Betrachtungsweisen bedeuten heute einen Schritt über monadische, reifizierende, lineare Auffassungen von Forschungsgegenständen hinaus. "Nicht 'Dinge' sondern Funktionen ... machen das Wesen unserer Wahrnehmungen aus" (Watzlawick<sup>38</sup>). Die impliziten und expliziten Kategorien der 'klassischen' Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft können unter diesem Gesichtspunkt nicht Mittel sondern nur Gegenstand der Analyse sein.

**VORLÄUFIGER GLIEDERUNGSVORSCHLAG FÜR EINEN TRANSKLASSISCH-SEMIOTISCHEN FORSCHUNGSANSATZ  
IN BEREICHEN KUNSTGESCHICHTLICHER FORSCHUNG**

- 1. Gesellschafts- bzw. gemeinschaftsbildende und erhaltende Funktion von Kommunikation:  
Allgemeine Zeichen- und Kommunikationstheorie und entsprechende Modelle
- 2. Werke der bildenden 'Kunst' als Zeichen in Prozessen visueller Kommunikation:
  - 2.1 Strukturen visueller Kommunikationsprozesse
  - 2.2 Von 'allgemeinen Kommunikationsmodellen' zu 'Modellen visueller Kommunikation'
  - 2.3 Modelle von Prozessen visueller Kommunikation unter Verwendung von 'Werken der bildenden Kunst' (d.h. dem, was jeweils dazu erklärt wird) als visuell wahrnehmbare und auf visuelle Wahrnehmung hin konzipierte Objekte (Zeichen)
  - 2.4 .....
- 3. Von den Fragen nach den Strukturen der unter 2.3 genannten Prozesse zu Fragen nach Motivationen und Wirkungen:
  - 3.1 Aus welchen Motiven heraus wählen Menschen unter bestimmten (bzw. zu bestimmenden) sozio-kulturellen Bedingungen visuelle Zeichen und visuelle Kommunikation?
  - 3.2 Warum schaffen sie eigens zu diesem Zweck Zeichen ('Kunstwerke')?
  - 3.3 Warum werden aus dem Reservoir der historisch überkommenen Zeichen gerade diese (d.h. die im Rahmen eines speziellen Forschungsvorhaben konkret zu untersuchenden) Werke und Werkegruppen zur Neucodierung ausgewählt?
  - 3.4 Welche Wirkungen gehen von diesen 'Werken der bildenden Kunst' als Zeichen in Prozessen visueller Kommunikation auf das Bewußtsein der am Prozeß Beteiligten aus?
    - 3.4.1 'Kunst' als Sozialisationsfaktor usw. (verg). dazu den Katalog von Scharfe hier auf S. 52/3)
  - 3.5 .....
- 4. Von den Objekten zu Begriffen und Vorstellungen über Objekte
  - 4.1 Gesellschaftliche Funktionen des Kunstbegriffs
  - 4.2 Gesellschaftliche Funktionen der auf den Kunstbegriff begründeten Wissenschaft (Kunstgeschichte)
  - 4.3 Fragen der Bewußtheit und Bewußtmachung von Funktionen von 'Kunst', Kunstbegriff, Kunstgeschichte und Kunstgeschichtswissenschaft
  - 4.4 .....
- 5. Transklassische explizite Reflexion der in das obige Vorgehen eingegangenen 'Festlegungen' (Hinterfragung der eigenen Annahmen) (dazu Maser 1971 - s. Anm. 18 - 29: transklassische Problemlösung ist Problemlösung auf Widerruf)  
Reflexion des eigenen Erkenntnisinteresses
- 6. Rückbezug zu 1. und erneuter Durchlauf im veränderten System

## ANMERKUNGEN

- 1 Dort, wo semiotische und kommunikationswissenschaftliche Aspekte in die kunstgeschichtlichen Untersuchungen einbezogen werden, wie etwa bei H. Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte (Frankfurt am Main 1975) oder H. Hinkel, Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus (Steinbach 1975), geschieht dieses zumeist implizit im Rahmen von Versuchen, 'Kunst' und 'Bildwelt' aus ihren gesellschaftlichen Funktionen heraus zu verstehen, ohne daß dabei jedoch zugleich auch die allgemeinen und spezifischen Bedingungen und Strukturen semiotischer und kommunikativer Prozesse, vermittels denen sich solche Funktionen interaktionell realisieren, in die Untersuchungen mit einbezogen würden. Den Arbeiten ermangelt somit der theoretische Unterbau oder zumindest doch dessen Offenlegung, was nicht als Schwäche der einzelnen Arbeiten anzusehen ist, weil sie dieses in ihrem Rahmen nicht leisten können, wohl aber als Defizit der Forschungsrichtung. Auch Begriffe wie 'Zeichen', 'Medium', 'Kommunikation' sind nicht außerhalb der Theoriesysteme, in denen sie auftreten, versteh- und verwendbar. Die kunstgeschichtliche Verwendung dieser Begriffe kommt deshalb um eine dezidierte Bezugnahme auf Medien-, Zeichen- und Kommunikationstheorien, in denen diese Begriffe fungieren, auf die Dauer nicht herum.  
Typisch für Vorbehalte auf kunsthistorischer Seite ist der Artikel von Jutta Held: Curriculumrevision. Zu den Voraussetzungen von Kunstwissenschaft und visueller Kommunikation und ihrer intendierten Synthese, in: Kritische Berichte 2 (1974) Heft 3/4, 159ff. Man wird den Bedenken von Frau Held beitreten müssen, doch beziehen sich diese auf ein Verständnis von 'visueller Kommunikation' und eine didaktisch und erziehungspolitisch motivierte Verwendung von Kommunikationstheorie, die sich wesentlich von den in diesem Beitrag vertretenen Positionen unterscheidet.
- 2 Aus der Fülle der erschienenen Beiträge kann hier nur eine Auswahl angeführt werden: H. K. Ehmer (Hrg.), Visuelle Kommunikation (Köln 1971). - H. Hartwig (Hrg.), Sehen lernen, Kritik und Weiterarbeit am Konzept visueller Kommunikation (Köln 1976). - G. Kerner und R. Duroy, Bildsprache 1 (München 1977). - K. Kowalsky, Die Wirkungen visueller Kommunikation (Stuttgart 1975) lehnt die Zeichenfunktion von Bildern mit allerdings unhaltbarer Begründung ab, 100ff. - G. Otto, Didaktik der ästhetischen Erziehung (Braunschweig 1974) 84ff. - K. Sliwka, Aspekte im Unterrichtsfeld, Bildende Kunst - Visuelle Kommunikation (Köln 1971). - Von besonderem Interesse auch der Textband zur Ausstellung des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 'Das Porträt, Vom Kaiserbild zum Wahlplakat' (Nürnberg 1977).
- 3 Der Begriff 'transklassisch' ist nicht etwa nur auf bestimmte semiotische Positionen anwendbar, er charakterisiert vielmehr eine bestimmte wissenschaftliche Grundhaltung schlechthin. Dazu S. Maser, Grundfragen der allgemeinen Kommunikationstheorie (Stuttgart 1971) 29ff. mit weiterführender Literatur.
- 4 K. Held, Kommunikationsforschung - Wissenschaft oder Ideologie? Materialien zur Kritik einer neuen Wissenschaft (München 1973).
- 5 Moissej Kagan, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik (München 1974) passim, insbesondere aber 393ff.
- 6 G. Klaus, Die Macht des Wortes (Berlin DDR 1972). - Ders., Semiotik und Erkenntnistheorie (Berlin DDR 1972).
- 7 Lasar Ossipowitsch Resnikow, Erkenntnistheoretische Fragen der Semiotik (Berlin DDR 1968).
- 8 F. Rossi-Landi, Sprache als Arbeit und Markt (München 1972). - Ders., Semiotik, Ästhetik und Ideologie (München 1976).
- 9 Schon die Vorbemerkungen des Autors lassen seine Tendenz zur Pauschalisierung erkennen, Held a.O. 7; Vergl. dazu die Kritik von Bentele in: G. Bentele - I. Bystrina, Semiotik (Stuttgart 1978), 62. Held nimmt eine extrem ablehnende Haltung ein. Dessen ungeachtet sollte aber nicht übersehen werden, daß auch die generelle Zurückhaltung einer Reihe jüngerer, an der methodischen und theoretischen Weiterentwicklung ihres Faches interessierter Kunsthistoriker zum Teil von deren Hinneigung zu historisch-materialistischen und marxistischen Positionen bedingt ist. Theoreme wie die wissenschaftlich überholte Abbildtheorie (dazu V. Karbusicky, Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus, München 1973, passim) sind in der Lage, die Entwicklung einer 'systematischen Kunstwissenschaft' zu behindern (vergl. V. Karbusicky, Einführung in die systematische Musikwissenschaft, Hamburg 1978 - Universitätsvervielfältigung, 7f.)
- 10 Befürchtungen in dieser Richtung äußert z.B. H. Roosen, Probleme der Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: K. H. Ehmer (Hrg.) Visuelle Kommunikation (Stuttgart 1971), 98. - Zu solchen Befürchtungen vgl. aber Hauser, Methoden moderner Kunstbetrachtung (München 1970) 2.
- 11 L. Czayka, Systemwissenschaft (München 1974) 7.
- 12 Czayka 1974 (s. Anm. 11). Dort auch Besprechung der Abgrenzungskriterien.
- 13 So H. Bauer, Kunsthistorik (München 1976) 17.
- 14 B. Lee Whorf, Sprache, Denken, Wirklichkeit (Hamburg 1963) passim. - E. Leach, Kultur und Kommunikation (Frankfurt a. Main 1978) 45-49.

- 15 A. Rosenberg verfaßte u.a. zahlreiche Monographien, insbesondere über Künstler seiner Zeit, in der Reihe 'Künstlermonographien', hg. v. H. Knackfuß erschienen im Verlag von Velhagen und Klasing, die in den deutschen Bürgerhaushalten eine enorme Verbreitung erlangten. - A. Rosenberg, Anton v. Werner (Bielefeld und Leipzig 1895), 110.
- 16 Fragen in Bezug auf Wesen und Funktionen von Kitsch sind in den letzten Jahren lebhaft erörtert worden. Als Einführung in die Problematik: K. Kowalski, Kitsch oder Kunst? (Stuttgart 1976) dort auf S. 92 auch die wichtigste Literatur zum Thema. - L. Giesz, Phänomenologie des Kitsches (München 1971). - A. Moles, Psychologie des Kitsches (München 1972).
- 17 Die Auffassung von der Welt als Prozeß impliziert auch eine veränderte Vorstellung über die Position des Menschen und die Rolle des Individuums in diesem System, welches weitgehend von einem Bedingenden zu einem Bedingten wird. Dazu die Beschreibung dieses Wandels bei Broekman, Strukturalismus (München 1971) 7ff.
- 18 Es kann hier nicht der Ort sein, auf die verschiedenen Ausformungen semiotischer Theorie einzugehen. Hierzu gibt es eine Reihe von guten Darstellungen wie G. Bentele u. I. Bystrina, Semiotik (Stuttgart 1978) und S. Maser, Grundlagen der allgemeinen Kommunikationstheorie (Stuttgart 1971) 33ff.
- 19 In der Hinwendung zum 'situationalen Gehalt' als dem relevanten liegt zugleich eine Absage an Positionen, wie sie etwa von Adorno, Ästhetische Theorie, Ges. Schriften 7 (Frankfurt a. Main 1970) vertreten werden, dazu auch P. Hohendahl, in P. Hohendahl (Hrg.) Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik (Frankfurt a. Main 1974) 11ff. - Die Literaturwissenschaft geht der Erforschung 'situationaler Gehalte' in den letzten Jahren unter dem Gesichtspunkt der 'Wirkungsforschung' verstärkt nach. Dazu auch K. R. Mandelokow, Probleme der Wirkungsgeschichte, in: P. Hohendahl, Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik.
- 20 J. Mukařowský, Kapitel aus der Ästhetik (2. Aufl. Frankfurt a. Main 1974) 138-140.
- 21 F. de Saussure, Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft (2. Aufl. Berlin 1967) 19.
- 22 U. Eco, Einführung in die Semiotik (München 1972) 167.
- 23 A. Hauser 1970 (s. Anm. 10) 1.
- 24 Eco 1972, (s. Anm. 22) 193.
- 25 Eco 1972 (s. An. 22) 193.
- 26 Zum Verhältnis der Nazarener zum Mittelalter: P. Eich in: Katalog der Ausstellung 'Nazarener' im Städel Frankfurt a. M. 1977 (Frankfurt a.M. 1977) 27-35.
- 27 Die Ergebnisse des vom Tübinger Ludwig-Uhland-Instituts durchgeführten Forschungen von Martin Scharfe, Rudolf Schenda u.a. veröffentlicht in: Zeitschrift für Volkskunde 66, 1970, 87-165. Dort auch die hier abgedruckte Liste möglicher Funktionen 'populären' Wandschmucks: Scharfe/Schenda 116-118.
- 28 Dieser funktionale Zusammenschluß wird besonders deutlich vor den Bildtafeln der Ausstellung 'Porträt - Vom Kaiserbild zum Wahlplakat' des KPZ Nürnberg (s. Anm. 2), Katalog S. 5-56.
- 29 Klaus Gallwitz, Nach uns die Sintflut, in: Hans Makart - Triumph einer schönen Epoche, Katalog der Makart-Ausstellung der Kunsthalle Baden-Baden (1972) 11-18.
- 30 Eco 1972 (s. Anm. 22) 74ff.
- 31 W. Nutz, Soziologie der trivialen Malerei (Stuttgart 1975) 73.
- 32 Reden des Kaisers, hrg. von Ernst Johann (München 1966) 102. Die Rede wurde von Kaiser Wilhelm II. am 18.12.1901 gehalten, und zwar anlässlich der Enthüllung der letzten Gruppe der Denkmäler brandenburgisch-preußischer Herrscher in der Siegesallee des Berliner Tiergartens auf einem sich an die Enthüllung anschließenden Festmahl, zu dem auch die an den Werken beteiligten Künstler als Gäste geladen waren.
- 33 Zitiert nach: Nationalsozialistische Monatshefte 4, 1933, 442.
- 34 So als Zitat im "Führer durch die Ausstellung 'Entartete Kunst'" (1937) 6.
- 35 Nach: B. Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus (München 1974) 158.
- 36 Dazu der Verfasser in: Lexikon der Ägyptologie, hrg. von W. Helck u. E. Otto (Wiesbaden 1970ff.) Bd. 3 Stichwort 'Kunst'.
- 37 Ch. W. Morris, Remarks on the proposed Encyclopedia, in: Actes du Congrès International de Philosophie Scientifique Fasc. II (Paris 1936). Deutsch zitiert nach G. Klaus, Die Macht des Wortes (Berlin DDR 1972) 30.
- 38 P. Watzlawick - J. H. Beavin - Don D. Jackson, Menschliche Kommunikation, Formen, Störungen, Paradoxien (4. unveränderte Aufl. Stuttgart-Wien 1974) 29.

*Anschrift des Verfassers:*

*Klaus-Heinrich Meyer  
Woldsenweg 6*

*2000 Hamburg 20*