

Hans Brög

KUNSTREZEPTION UND GEWÖHNUNG

"Das Widermenschliche, das Tierische besteht darin, im Gefühle stehen zu bleiben und nur durch dieses sich mitteilen zu können." (Hegel, "Phänomenologie des Geistes", Vorrede).

Wie teilen sich die besonders gefragten Künstler der Gegenwart mit, die "jungen Wilden", die Vertreter der "Privaten Mythologien", der privatheitlichen "Body-Art"? Teilen Sie sich als Künstler mit? Wie teilen sich deren Apologeten mit, die Ankäufer, die das Vertrauen der öffentlichen Hände haben? Teilen sie sich als Kunstsachverständige mit? Läßt sich eine von beiden Fragen beantworten, dann sind beide Fragen beantwortet.¹

Historisches

Wenn ein späthellenistischer Künstler einen verkrüppelten Bettler modelliert, dann gehorcht er nicht dem Prinzip der Definition durch Abstraktion, er sucht nicht Essentielles sondern Akzidentelles. Daseinszufällige Merkmale, das Charakteristische, das Individuelle wird Thema, nicht das Allgemeine, Typische. Der Subzeichencharakter, betrachtet unter dem Aspekt des Objektbezugs des Artefakts, ist außenweltlich. Sowohl das Superzeichen als auch die konstituierenden Elementarzeichen haben iönischen Skineffekt, sie bilden Oberfläche ab. Oberfläche, im Prinzip erfahrbarer Wirklichkeit.

Der Künstler der Klassik interpoliert die individuellen Morphologien des beobachteten Modellobjekts, spürt der Struktur nach, dem Generellen. Beide Möglichkeiten, als Kunstwerke inkarniert, bleiben aber rezipierbar, da beurteilbar: die gemäß eines außenweltlichen Modellobjekts individuelle Ausformung des Artefakts führt keineswegs zu unverbindlicher Rezeption. Der Artefakt, begriffen als Modell, läßt Rückschlüsse auf das Modellobjekt zu. Diese Rückschlüsse stiften Verbindlichkeit.

Wenn Cézanne Kunst fürs Museum machen wollte, dann als Reflex auf

eine Entwicklung, die mit Sturm und Drang und Romantik breit ins Bewußtsein getreten war, die ihm seine Zeitgenossen, die Impressionisten, stets vergegenwärtigen. Spätestens mit der Romantik zog der Subjektivismus als offensichtliche Dominante in die Kunst ein. Expressionismus, Surrealismus, Tachismus, O.M.-Theater, "Private Mythologien", "Junge Wilde", "Heftige Malerei" sind Stationen dieser Entwicklung.

Spätestens mit der Romantik thematisiert sich der Künstler zunehmend selbst in seinen ästhetischen Objekten. Es liegt somit noch immer externer Objektbezug vor - versteht man unter internem Objektbezug den Umstand, daß sich das Werk auf sich selbst bezieht - der Macher selbst hat aber kaum noch Distanz zum Objekt seiner Interessen. Die Unmöglichkeit, externer Beobachter zu sein, ist nunmehr auch für den Künstler evident. (Natürlich wissen wir, daß auch zuvor der Künstler bis zu einem gewissen Grad in seinem Werk impliziert war.)

Extrem individuelle, mit höchster Privatheit ausgestattete Werke der Gegenwart lassen keine Beurteilung zu. Sie bleiben rhematisch, können nicht durch steigende Semiosen saturiert, nicht zu behauptbaren, schon gar nicht beurteilbaren oder gar entscheidbaren Systemen generiert werden. Dieser Einsicht laufen aber Rezeption, Exegese, Distribution, Ankauf, Präsentation dieser "Kunst" augenscheinlich entgegen.

Es wird so getan, als sei die museale, flächendeckende Allgegenwart dieser privatheitlichen Kunst geradezu notwendig: es wird so getan, als seien die Interpretationen zwingend und die damit herausgestellten Inhalte von allgemeiner Bedeutung, somit von öffentlichem Interesse; es wird so getan, als seien Ankäufe zwingende Sache der Länder (gäbe es keine Kulturhoheit: des Staates).

Freilich, frühe Kritik an zeitgenössischen Hervorbringungen gibt es auch.² Doch anfängliche Kritik verstummt nicht selten schnell, nicht selten wird Huldigung aus Kritik. Ist dies das Resultat der Gewöhnung? Wurde kritische Würdigung längst durch Gewöhnung ersetzt?³ Kulturpessimismus könnte am Platze sein; denn, wenn nicht alles täuscht, übernimmt die z.Z. gängige Kunst keinerlei Funktionen, die im Sozialbezug von Bedeutung sind. Privatheitliche Kunstproduktion saturiert den Künstler, er verschafft sich Lust, therapiert sich (falls nötig), und dafür wird er hoch dotiert. Diese Kunst saturiert auch die Apologeten. Privatmeinungen finden Bestätigung; "Besetzungen" (in psychologischem Sinne) können erfolgen. Aber auch der Sammlungs-

leiter, der Museumsman findet aus besagten Gründen Zufriedenstellung.

"Nachdem es keine Priester und Philosophen mehr gibt, sind die Künstler die wichtigsten Leute auf dieser Welt", ließ G. Richter schon 1971 verkünden. Sieht man einmal davon ab, daß dieser Spruch ein merkwürdiges Berufsbild des Philosophen impliziert, so wird dem Künstler offenbar die Aufgabe zugeschrieben, simplen Gemütern, atavistischen Geistern eine Zuflucht zu bieten. Vielleicht paßt es in eine Zeit der Irrationalismen, in der aber auch die etablierten Religionen als gesellschaftlich wirksames Massentherapeutikum mehr und mehr versagen, Kunst als seelsorgerische Instanz zu etablieren. Damit verlöre Kunst den Anspruch darauf, Intelligibles zu sein. Wenn man gegen Irrationalismen ist und für Aufklärung, Erhellung von Dunkelheiten und Irrtümern, dann sollte man Kunst nicht als kryptisch erachten. Wenn man gegen Irrationalismus ist, dann schließt das Fehler nicht aus, schließt aber nicht ein, wegen dieser Fehler die Anstrengungen des Geistes suspendieren zu müssen.

Rezeption, private Zeichensetzung und Gewöhnung

Sicherlich ist jedermann, durch den ersten Blick bereits, in Anbetracht eines Bildes partiell. Indifferentes Verhalten ist bei prinzipiell an Kunst Interessierten relativ selten. Das hängt damit zusammen, daß präsentative Medien zu allererst ganzheitlich wahrgenommen werden. Darauf basiert ein schnelles, präsemiotisches (unbewußtes) Urteil. Erst durch Analyse kann dieses Vor-Urteil bestätigt oder korrigiert werden. Freilich besteht dabei die Gefahr, daß man bei dem einen oder anderen Werk mit stark durch Primärprozesse bedingten Anteilen durch analytisches Vorgehen zu einem inadäquaten Urteil gelangt. (A. Ehrenzweig behauptet - bedenkenswert ist das allemal -, daß durch Primärprozesse bedingte Strukturen nicht durch Operationen, die durch Sekundärprozesse gesteuert sind, analysiert werden können). Beläßt man es bei vorsemiotischen Urteilen, dann kann es geschehen, daß von einigen wenigen Kunst für viele derart etabliert wird, daß von diesen wenigen libidinös zu besetzende Objekte unversehens, guten Gewissens, als Kunst eingeführt werden. Dafür, ob z.B. ein Artefakt (unwillkürlich) gut angenommen wird, ist in viel stärkerem Maße die Frage nach der "Besetzbarkeit" oft entscheidender als die nach der "guten Gestalt".⁴

Gelangen die auf diese Weise selektierten Objekte in Sammlungen,

wird dadurch eine "semantische Regel" gestiftet, die besagt, daß nunmehr das Exponat als Kunst zu rezipieren sei. Hier nun beginnt die "Arbeit" der Betrachter. Der "Bruch" mit bisher Gewohntem, der erkannt wird, führt nicht mehr zur Ablehnung, sondern zur Bearbeitung des Unbehagens durch Sekundärprozesse, die das Neue "annehmbär" machen. Sekundärprozesse sind zwar Bewußtseinsakte, längst liegt aber nicht mehr die quasi wertfreie Analyse des Gebotenen im Interesse, das auch zur Ablehnung führen könnte. Sekundärprozesse werden lediglich darauf verwendet, das Oktroyierte nicht mehr als Oktroi empfinden zu müssen, indem Legitimationstheorien erzeugt werden. Das Dargebotene wird z.B. als disponibles Mittel aufgefaßt und privatheitlich zum Zeichen erklärt. Damit ist als letztes Glied der Kette auch der Rezipient saturiert.

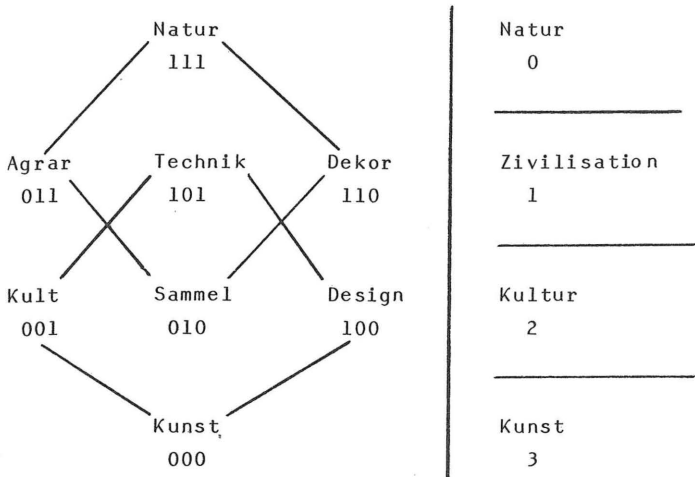
Dieser als Gewöhnung zu bezeichnende Vorgang bringt nachträgliche Anerkennung für Künstler, Apologeten und Sammlungsleiter. Die allmähliche, immer breitere Anerkennung führt auch zu breiter Bestätigung. Der auf diese Weise durchgesetzten Kunst wird insbesondere von Galeristen und Museumsleuten kühner Weitblick bescheinigt.

Recht hat Hans Haacke, wenn er in Anlehnung an die "Bewußtseins-industrie" H.M. Enzensbergers vom Museum als "Manager des Bewußtseins" spricht. (Auf die geschilderte Weise vermag "alles", jedes x-beliebige Etwas durchgesetzt zu werden).

Schon 1947 (!) fragt Dubuffet in seiner Rede, mit der er erstmals seine Sammlung "Art Brut" vorstellte, woran es wohl liege, daß sich alle Museen moderner Kunst auf der ganzen Welt gleichen. Dubuffet hat durch sein eigenes Oeuvre gezeigt, daß sich ein Publikum auch an stakkatoartige Brüche⁵ in Bezug auf das jeweils Vorausgegangene gewöhnt. Er hat als einer der ersten gezeigt - sieht man vom völlig anders gelagerten Fall Duchamps ab -, daß Kontinuität in der Entwicklung des persönlichen Stils - zumindest in der Moderne - kein Indiz für Künstlertum ist. Vielleicht liegt dies daran, daß zwischen notwendigem Bruch("innere Notwendigkeit") und Attitude nicht mehr unterschieden wird. Der qualitative Unterschied gilt offenbar als Unwert. Das, was als Kunst akzeptiert werden soll, wird vielfach als Gegenstand der Gewöhnung präsentiert; niemand kann sich entziehen, arbeitet er nicht theoriegesteuert entgegen.

Im Anschluß an meine Überlegungen zu Präsemiosen⁶ formulierte M. Stiebing eine Klassifikation von Objekten zwischen Natur und Kunst. Bezugnehmend auf M. Bense wurde davon ausgegangen, daß Naturobjekte

antizipierbar, gegeben und determiniert sind. Natur, mit den drei genannten naturgebundenen Parametern, wurde als universalkategoriale "Zerones" eingeführt. Durch Negation eines dieser Parameter generiert "Firstness" und damit die Klasse der Zivilisationsobjekte. Eine zweite Negation führt zu "Secondness", zur Klasse der Kulturobjekte; die Negation auch des dritten Parameters erzeugt "Thirdness", generiert die Klasse der Kunstobjekte. Folgendes Schema zeigt den beschriebenen Generierungszusammenhang und differenziert die Klasse der Zivilisations- und die Klasse der Kulturobjekte



Extrem individuelle Artefakte, deren Individualität stark durch psychisch bedingte Kurationsprozesse charakterisiert ist, sind als Kulturobjekte zu betrachten; auch die Malerei der Jungen Wilden. Die Objekte sind nicht gegeben, sondern hergestellt. Ein unmittelbarer Gebrauchswert liegt auch nicht vor. Diese Arbeiten sind Ausdruck der Befindlichkeit des Machers. Sowohl situativ bedingte Eigenheiten, die für die Zeit der Herstellung der Arbeit ihre Wirkung tun, gehen in die Malerei ein als auch langfristig wirksame Obsessionen. (Ein Unterschied zum Tachismus besteht darin, daß der Tachist Dissoziationen zwischen primär gesteuerter Tiefenstruktur dadurch zu vermeiden versucht, daß die materiale Struktur der Realisation, d.h. die Erscheinungsform des Bildes, struktural angeglichen wird. Bildmotiv und Realisationsprozeß sind insofern identisch, als sich das Bildmotiv durch die materiale Spur, weitgehend bedingt durch die von

Primärprozessen gesteuerte Motorik, einstellt). Die Arbeiten sind determiniert. Sie erfüllen für die jeweiligen Macher eine konstitutionell bedingte, systematische Gebrauchsfunktion. Es liegt jeweils ein externer Objektbezug vor; das Zeichensystem bezieht sich auf den Macher. Folgende, hier relevante Fälle, sind gegeben:

- 1) Der Macher arbeitet in der Psychose. Gehen Arbeiten dieser Macher in die Kunstbetrachtung/-geschichte ein, dann werden sie unter "Außenseiter der Kunst" rubriziert. Wölfli ist einer ihrer Vertreter, Schröder-Sonnenstern ein zweiter, aber mit dem Unterschied, daß man von ihm behaupten kann, seine bildnerische Tätigkeit habe ihn davor bewahrt, schizophren zu werden. Ist Wölfli ein klarer Fall, aber Schröder-Sonnenstern ein Grenzfall!?
- 2) Der Macher versetzt sich in eine Modellpsychose und arbeitet in diesem Zustand. P. Gorson behauptet dies für A. Rainer (und dieser widerspricht nicht). Es ist bemerkenswert, daß Sekundärprozesse, klares Bewußtsein also, angestrengt werden, um Wege zu finden, Primärprozesse wirksam, (visuell) sichtbar werden zu lassen. (Natürlich sind alle Versuche, unternommen mit dem Vorsatz, Bewußtsein auszuschalten, hier subsummierbar.)
- 3) Der Macher visualisiert seine Obsessionen; er macht das, wozu er zwanghaft veranlaßt ist. Libidinöse Besetzungen sind wohl in der Mehrzahl.
- 4) Surrealisten und Junge Wilde müssen möglicherweise als Mischformen von 1.-3. näher bestimmt werden; das natürlich nur, sofern es sich um ernstzunehmende Vertreter handelt und nicht um Jongleure künstlerischer Attituden und adaptierter Stile.

Somit sind diese Arbeiten unter den Aspekten ihrer Entstehung als *Kultobjekte* zu klassifizieren. Sie stehen aber als *Kunstobjekte* zur Debatte; es wird kein Zweifel daran gelassen, daß diese Objekte als Kunstobjekte zu rezipieren seien. Allein schon aufgrund der Präsentationsformen stellen sich diese Kultobjekte als Kunstobjekte dar und legen folgende semiotische Charakteristik nahe: 3.1 2.2 2.3 (objekthematisierter Interpretant), wenn man nur die Realitäts-thematik berücksichtigt. Diese Feststellung trifft wohlgerne der-

jenige, der die universalkategoriale Vorwegbestimmung versäumt hat. Es ist eine Feststellung aufgrund falscher Voraussetzungen (1. Rezeptionsfehler!)

Ein zweites Verhalten, das häufig als Rezeption von Kunst mißverstanden wird, besteht darin, daß ein visuelles Angebot vom Betrachter/ Rezipienten "besetzt" werden kann. Diese "Vorliebe" führt stets zu einem positiven Urteil, zu einer Zufriedenstellung zwar, aber selbstverständlich zu einem ästhetischen Vorurteil (2. Rezeptionsfehler).

Diese beide Mißverständnisse bringen manches Werk in Galerien, Museen und andere Sammlungen. Ist dies der Fall, ergeht damit der Imperativ, daß Kunstrezeption zu erfolgen habe und damit setzen Gewöhnungsprozesse auf breiter Basis ein. Dies ist wohl die verbreitetste Weise, beliebige Etwase als Kunst zu etablieren. Der Gewöhnungsprozeß gleicht Fremdes, Ungewohntes, Kunstfremdes an Gewohntes an, macht es erträglich.⁷ (3. Rezeptionsfehler).

Die Einbildungskraft arbeitet mit dem Prozeß der Gewöhnung Hand in Hand. Geht die Gewöhnung davon aus, daß es darum geht, sich etwas Fremdes anzueignen, von dem aber bereits klar ist, daß es sich um Kunst handelt, arbeitet die Einbildungskraft quasi in umgekehrter Weise. Sie nimmt das Angebot als disponibles Mittel auf und erhebt es zum Zeichen, in unserem Fall zum ästhetischen Objekt. Die Einbildungskraft wird von Leibniz in seiner Erkenntnislehre zwischen Sinnes- und "reiner" Verstandeserkenntnis angesiedelt und ist für Hegel, Schelling, Fichte die erste Stufe des produktiven Erkennens. "... Die äußeren wie die inneren Anschauungen werden vermittelt der Einbildungskraft zum Gedanken erhoben"⁸.

ANMERKUNGEN

1 Dieser Versuch ist die Fortsetzung von Überlegungen, die ich in Semiosis 2, 1976 "Bemerkungen zur semiotischen Bestimmung von Dokumentarfotografie und Portraitalerei" vorgestellt hatte. In Semiosis 17/18 (1980) und im Rahmen des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik (Hamburg 1981) konnte ich zusammen mit Michael Stiebing diese Thematik weiterentwickeln.

- 2 Diese Kritik kommt aber nicht etwa von "konservativen" Kunsthistorikern, sondern von "progressiven" Kritikern, Feuilletonisten. Mit dieser Anmerkung soll lediglich angezeigt sein, daß eine Perversion "früherer Verhältnisse" eingetreten ist. Die Erklärung für dieses Phänomen ergibt sich gegen Ende dieses Beitrags.
- 3 Weder Gewöhnung noch "allgemeines" Empfinden, häufig neudeutsch als common sense bezeichnet, haben irgend etwas mit dem finalen Interpretanten Peirces, noch mit einem Teilergebnis des im Prinzip unendlichen Diskurses Habermas' zu tun.
- 4 "Eine einfache, selbstverständliche Gestalt wurde ihnen durchaus nicht leicht und unmittelbar bewußt, wie die Gestalttheoretiker vorausgesagt hatten. Die Einfachheit der Gestalt spielte bei dem Lernvorgang nur eine geringe Rolle. Es dürfte den Psychoanalytiker kaum überraschen, daß nicht so sehr die abstrakte Gestalt, sondern ein libidinöses Interesse ... den größten Ansporn gab ...". Ehrenzweig, A.: Ordnung im Chaos, das Unbewußte in der Kunst, München 1974, S. 25
- 5 Unter "Bruch" ist natürlich nicht nur eine Attitude zu verstehen, sondern eine Dissoziation, die man als Rezipient insofern empfindet, als sich unser Bewußtsein gegen das zu Rezipierende wehrt. Vom Macher aus stellt sich die Situation so dar, daß der Primärprozeß eine Struktur entwickelt, die zur Realisation zwingt, ohne während der Realisation schon durch Sekundärprozesse an Tradiertes auf Grund von Angleichstrategien approximiert zu werden. Die Dissoziation, die zwischen vager, chaotischer Struktur in der ersten Phase des Kreativeprozesses und ihrer bewußten Einschätzung besteht, ist nur dann kunstträchtig, zukunftsweisend, kreativ, wenn versucht wird, für diese primär initiiert gesteuerte Struktur eine adäquate Form der Realisation zu finden. Die Realisation ist der "inneren Notwendigkeit" anzugleichen. Das ist es, was den kreativen Akt ausmacht. Angleichung der primärgesteuerten Struktur an sekundärgesteuerte Realisation (Oberflächenstruktur) ist Oktroi. Wird die zuerst genannte Vorgehensweise realisiert, ist der Bruch gegeben, den der Betrachter empfinden muß und durch Sekundärprozesse bearbeitet. Dieser Bruch wird aber auch vom Künstler als "quälend" empfunden.
- 6 "Zum Zeichencharakter der Objekte des Nouveau Réalisme", 3. Semiotisches Kolloquium der Deutsche Gesellschaft für Semiotik (dgs) e.V., Hamburg 1981
- 7 Es wird unseriös etwas ausgenutzt, was einmal, seriös genutzt, zur Weiterentwicklung der Kunst beitrug: Konkrete Kunst, Op-Art etc., die Arbeitsdirektiven, ohne daß während der Herstellung der Macher zum eigenen Wertschätzer wurde, realisierte, überwand auf "legitime" Weise Konventionen.
- 8 Oeser, Ch., der womöglich der letzte Ästhetiker ist, der die "Einbildungskraft" als wissenschaftlichen Term verwendet, schreibt dies in: Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Ästhetik, Leipzig 1891, Achtzehnter Brief.

SEMIOSIS

36
37
38

Internationale Zeitschrift
für Semiotik und Ästhetik
9. Jahrgang, Heft 4, 1984 und
10. Jahrgang, Heft 1/2, 1985

INHALT

| | | |
|----------------------------------|---|-----|
| Vorbemerkung (Elisabeth Walther) | | 5 |
| Gotthard Günther: | Das Phänomen der Orthogonalität | 7 |
| Herbert Franke: | Zeichen und Schriftzeichen im Chinesischen | 19 |
| Klaus Oehler: | Peirce als Interpret der Aristotelischen Kategorien | 24 |
| Felix von Cube: | Fünfundzwanzig Jahre kybernetische Pädagogik | 34 |
| Erwin Bücken: | Frühes Begegnen mit Max Bense | 45 |
| Regina Claussen: | Vom Fortschritt der Leidenschaften - Eine Beziehung zwischen Giordano Bruno und Max Bense | 56 |
| Richard M. Martin: | On relational domains, the algebra of relations, and relational-term logic | 68 |
| Josef Klein: | Park des Textes & Textpark - Textstruktur und die Struktur des Rechtsatzes | 86 |
| Dolf Zillmann: | Exaktes - Unexaktes | 100 |
| Gérard Deledalle: | Du fondement en sémiotique Peircienne | 101 |

| | | |
|----------------------------------|---|-----|
| <i>Thomas G. Winner:</i> | <i>The pragmatics of literary texts and the Prague Linguistic Circle</i> | 106 |
| <i>Helmut Kreuzer:</i> | <i>"Politiker und Bösewicht, kein Unterschied"</i> | 116 |
| <i>Angelika H. Karger</i> | <i>Semiotische Erörterungen zur ersten Phase des kindlichen Spracherwerbs</i> | 125 |
| <i>Udo Bayer:</i> | <i>Realitäten und "Condition Humaine" - Ein semiotischer Versuch zu René Magritte</i> | 137 |
| <i>Armando Plebe:</i> | <i>Note sulle formulazioni semiotiche Bensiiane del materialismo</i> | 154 |
| <i>Ilse Walther-Dulk:</i> | <i>Über die "Seitensprünge" der Atome Epikurs</i> | 159 |
| <i>Frieder Nake:</i> | <i>Kreise</i> | 166 |
| <i>Hanna Buczyńska-Garewicz:</i> | <i>Max Scheler on the meaning of emotions</i> | 169 |
| <i>Elisabeth Böhm-Wallraff:</i> | <i>Zeichensystem und Imagination</i> | 175 |
| <i>Hans Brög:</i> | <i>Kunstrezeption und Gewöhnung</i> | 183 |
| <i>NACHRICHTEN</i> | | 191 |