

9260334049

Heiko Hausendorf (Hrsg.)

VOR DEM
KUNSTWERK

Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens
und Schreibens über Kunst

HE 423.039

406/08

2007

Wilhelm Fink

Universität Tübingen
Fakultätsbibliothek Neuphilologie

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Zentrums für Interdisziplinäre Forschung (ZiF) der Universität Bielefeld
und der Universität Zürich

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung
und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, so-
weit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2007 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4353-3

INHALT

I AUFTAKT

- Heiko Hausendorf*
Vorwort 11
- Christoph Rust*
Der Faden der Ariadne. Bemerkungen zu einem Workshop am
Zentrum für interdisziplinäre Forschung. 13

II EINFÜHRUNG

- Heiko Hausendorf*
Die Sprache der Kunstkommunikation und ihre interdisziplinäre
Relevanz 17

III ASPEKTE EINER LINGUISTIK DER KUNSTKOMMUNIKATION

- Walther Kindt*
Probleme in der Kommunikation über Kunst. Ergebnisse
linguistischer Analysen und ihre Illustration. 55
- Peter Klotz*
Ekphratische Betrachtungen. Zur Systematik von
Beschreiben und Beschreibungen. 77
- Christiane Thim-Mabrey*
Linguistische Aspekte der Kommunikation über Kunst. 99

IV VOR DEM KUNSTWERK: AUSSTELLUNGSKOMMUNIKATION UND KUNSTWAHRNEHMUNG

- Georg Peez und Tom Rathmann*
Sequentielle Bilderschließung mithilfe der Aufzeichnung von
Blickbewegungen und „Lautem Denken“ 125

<i>Dirk vom Lehn und Christian Heath</i> Perspektiven der Kunst – Kunst der Perspektiven.....	147
<i>Ernst Tradinik</i> Reden über Kunst am Beispiel einer Ausstellung von Flatz. Kunstkommunikation aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht.....	171
<i>Wolfgang Ullrich</i> "Ein bißchen dumm" - die Rollen des Kunstrezipienten.....	197
 V NACH DEM KUNSTWERK: ANSCHLUSSKOMMUNIKATION UND KUNSTKRITIK	
<i>Werner Holly</i> Schreiben über Film(e). Linguistische Anmerkungen zur Beschreibung und Deutung von Bildern in Filmkritiken.....	225
<i>Stefan Lüddemann</i> Wie Kunst zur Sprache kommt. Anmerkungen aus der Sicht der Kunstkritik.....	243
<i>Christian Demand</i> Verklärung und Beschämung. Zur Sprache der Kunstkritik.....	265
<i>Friedrich Geiger</i> Verdikte über Musik im 19. und 20. Jahrhundert.....	283
 VI HISTORISCHE UND SYSTEMATISCHE ASPEKTE DER KUNSTKOMMUNIKATION	
<i>Nadia Koch</i> 'Sprechen über Kunst' in der Antike. Eine Topographie.....	299
<i>Joachim Knappe</i> Situative Kunstkommunikation. Die Tübinger Kunstgespräche des Jahres 2003 in historischer und systematischer Sicht.....	317

VII AUSKLANG

<i>Richard Schindler</i> Amok. Zum Stand der Bilder.....	365
---	-----

JOACHIM KNAPE

SITUATIVE KUNSTKOMMUNIKATION. DIE TÜBINGER
KUNSTGESPRÄCHE DES JAHRES 2003 IN HISTORISCHER UND
SYSTEMATISCHER SICHT

Einführung

Der folgende Beitrag dokumentiert ‚Kunstgespräche‘, die 2003 in Tübingen als öffentliche Ereignisse im Rahmen des *Studium generale* der Universität stattfanden, mit einer Serie von Abbildungen. Er ordnet diese Gespräche in eine lange historische Tradition ein, legt Differenzen offen und erörtert systematisch verschiedene kommunikations- und kunsttheoretische Aspekte, die bei Gesprächen solcher Art von Belang sind.

Historische Aspekte

Der uns heute geläufige moderne, emphatische und eine hohe soziale Wertigkeit indizierende Begriff „Kunst“ ist ein Produkt der so genannten Kunstperiode, die man gewöhnlich mit dem 18. Jahrhundert beginnen lässt. Aber es gibt eine Vorgeschichte, deren antike Phase insofern von besonderer Bedeutung ist, als in griechisch-römischer Zeit schon strukturelle Analogien zum modernen Kunstkomplex bestanden. Wichtig ist in diesem Zusammenhang insbesondere die systematische Erlösung bestimmter Artefakte aus funktionalen Zusammenhängen und ihre Auratisierung (mit Benjamin gesprochen) durch Kunsthandel und Sammeltätigkeit. Die Isolierung und Heraushebung von Artefakten aus Gebrauchskontexten hat immer zu ihrer Betrachtung und Bewertung nach nichtfunktionalen Kriterien geführt, Kriterien, die wir heute ästhetische nennen, und diese wurden – soweit unsere Quellen hier eine Aussage gestatten – schon früh Gegenstand von Diskussionen (vgl. Marin 2001, S. 25 f.). Hier deutet sich eine der Antworten auf jene Fragen an, die Louis Marin im Jahr 1997 in seinem Buch *De l'Entretien* (dt. *Über das Kunstgespräch*) aufwirft: „Das Gespräch ist ja eine alte ‚Gattung‘. Indes seit dem 17. Jh. und auf besonders bemerkenswerte Weise im 18. und 19. Jh. scheint es das Privileg zu haben, Sammelbecken für den Kunstdiskurs oder zumindest für einen

bestimmten Kunstdiskurs zu sein. Man sollte sich über die Begründungen, die Ursachen, die Motive für diese Privilegierung Fragen stellen. Warum erschien dieser Diskurs zu zweit, dieser Dialog in Form eines Gesprächs – denn es ist eine Unterart der Gattung Dialog, und man sollte die spezifische Differenz bestimmen – warum erschien es als die beste Weise, von den Kunstwerken zu ‚sprechen‘? Warum in jenen Zeitabschnitten die Aufspaltung des Wortes?“ (Marin 2001, S. 16).

Marins Fragen führen weit hinein in generelle Überlegungen zur Geschichte des Dialogs als einer literarischen Gattung (vgl. dazu Honnacker 2002). An sie kann im Folgenden nur indirekt angeschlossen werden, denn mir geht es um das in vivo und situativ ausagierte Kunstgespräch. Die Betrachtung einiger weniger literarischer „Fälle“ soll uns lediglich auf die Spur von Grundcharakteristika dieser Art kommunikativer Interaktion führen. Situatives Sprechen über Kunst, wie es sich heute für Zwecke der Gesprächsforschung heranziehen lässt (vgl. etwa Kindt 1982), war – wenn es denn stattfand – vor der Entwicklung moderner Echtzeitmedien natürlich kaum dokumentierbar. Wenn wir eine Vorstellung gewinnen wollen, wie, warum und unter welchen Aspekten man in vormoderner Zeit über Kunst sprach, sind wir auf schriftliche oder bildliche Quellen angewiesen, die nur indirekt, meistens fiktiv, Vorformen des Kunstgesprächs spiegeln. Das gilt für die Antike genauso wie für Mittelalter und Frühe Neuzeit.¹

Nachdenken und Sprechen über Kunst in der frühen Kunstperiode

Es ist kein Zufall, dass die literarischen Überlieferungen zum neueren Kunstgespräch im Renaissance-Humanismus einsetzen. Wer wie die Humanisten die Antike zur maßgeblichen Diskursnorm erhebt (vgl. Knappe 2006), lässt sich auch von deren besonderem Verhältnis zu Kunstprodukten beeinflussen. Einen ersten bedeutenden Fall stellen die elf Dialoge zu einzelnen handwerklichen „Künsten“ dar, die der Begründer des Humanismus, Francesco Petrarca (1304–1374), in seinem 1366 abgeschlossenen philosophischen Hauptwerk *Über die Heilmittel in Glück und Unglück* einfügt. Petrarca legt dieses Werk als Sammlung von mehreren hundert Dialogen über Glücks- und Unglücks-umstände des Lebens an. Die menschlichen Affekte ‚Freude‘ und ‚Hoffnung‘ (positiv) oder ‚Schmerz‘ und ‚Furcht‘ (negativ) thematisieren diese Umstände der menschlichen Fortuna kapitelweise. Die ‚Vernunft‘ tritt dann in jedem Einzelfall als Gesprächspartner in einem inneren Seelen-Dialog auf und versucht die Haltung der Affekte zu diesen äußeren Umständen rational und im Sinne stoischer Weltabstand zu relativieren. Im ersten Buch diskutieren Petrarca Seelen- oder Bewusstseinsinstanzen den Besitz von Artefakten, den die

¹ Zur Antike vgl. den Beitrag von Nadia Koch in diesem Band.

‚Freude‘ für sich als besonders wertvoll erachtet. Es sind Artefakte, die folgende handwerkliche Künste betreffen:

1. Baukunst (‚Über die Pracht von Häusern‘ I,34),
2. Festungsbau (‚Über starke und bewehrte Festungen‘ I,35),
3. Wohnraumausstattung (‚Über prächtiges Mobiliar‘ I,36),
4. Goldschmiedekunst (‚Über Edelsteine und Perlen‘ I,37; ‚Über edelsteingeschmückte Pokale‘ I,38; vgl. Abb. 2),
5. Medailleur- und Steinschneidekunst (‚Über Bildnisse aus edlen Steinen‘ I,39),
6. Malerei (‚Über bemalte Tafeln‘ I,40; vgl. Abb. 1),
7. Bildhauerei (‚Über Statuen‘ I,41),
8. Kupferschmieden und Beckenschlagen (‚Über Metallgefäße‘ I,42),²
9. Buchherstellung (‚Über die Fülle an Büchern‘ I,43; ‚Über den Ruhm der Schreiber‘ I,44) (Petrarca 1554).

Diese Zusammenstellung macht deutlich, dass hier die moderne Trennung von Kunsthandwerken und „Künsten“ im emphatischen Sinn noch nicht wirklich vollzogen ist. Dennoch wird etwa im Malerei-Kapitel (I,40) schon deutlich über das besondere Verhältnis des wahrnehmenden und verarbeitenden Bewusstseins zum Artefakt gesprochen (vgl. auch Abb. 1) (Petrarca 1554, S. 50 f.). „Gemälde erzeugen bei mir sinnliches Wohlgefühl (*pictis tabulis delectator*)“, beginnt die ‚Freude‘ den Dialog. Darauf antwortet die ‚Vernunft‘ gleich mit einem dämpfenden Hinweis auf die Nutzlosigkeit und Vergänglichkeit (*vanitas*) solch ästhetischen Wohlgefühls. Der Affekt lässt sich – wie immer in Petrarca's Werk – kaum davon beeindruckt. Er weist auf ein anderes Erlebnismoment hin: „Ich bestaune und bewundere (*miror*) Tafelbilder.“ Die Ratio kann da nurmehr auf die letzte Quelle allen menschlichen Staunens, auf Gott als ersten großen Werkmeister, als Eigentliches jenseits des bloß Bildlichen verweisen. Doch auch dies berührt die ‚Freude‘ wenig, sie beharrt darauf, dass sie einzig (*unice*) an Bildern Vergnügen habe. Die Ratio muss einräumen, dass sie da in vermeintlich guter Gesellschaft sei, weil die meisten sensibleren Geister von der Faszination der Bildillusion „gefangen“ seien, und solch ein Hochgesinnter (*ingeniosus*) tatsächlich oft vor einem derartigen Bild ganz besonders ins Seufzen gerate und in Verehrung verharre. Bei den Römern habe man den Unsinn dieser Haltung sehen können. Ihre Fürsten trieben einen Kult um Werk und Werkmeister und ließen sich solche Werke für viel Geld übers Meer herbeischaffen, um sie in Tempeln und auf öffentlichen Plätzen Roms aufzustellen. An solchen Beispielen könne man die Macht dieses Übels erkennen. Am Schluss bleibt der Ratio nur noch ein eindringlicher Appell an den widerborstigen Affekt, sich von diesem nur die Lust (*voluptas*) ansprechenden

² Vgl. zu diesem Beruf die Darstellungen in Amman 1568; Lemmer (Hg.) 1975, S. 65 und 73.

Betrug zu lösen und die Augen und den Verstand bewundernd auf den Himmel, die Sterne sowie die Erde mit ihren Blumen zu richten, die Gott, der wahre Hervorbringer (*artifex*), gemalt habe (*pinxit*).

Bei Petrarca wird die Frage des Sammelns von Artefakten aller Art, nicht nur solcher, die wir heute unter die Rubrik „Kunst“ subsumieren, noch einer praktisch-philosophischen Sinnfrage unterworfen. Diese Sicht des 14. Jahrhunderts ändert sich im entwickelten Renaissance-Humanismus. Wenn wir uns die erste deutschsprachige Ausgabe von Petrarca's *Glücksbuch* mit den einzigartigen Holzschnitten des anonymen ‚Petrarca-Meisters‘ aus dem Jahre 1532 anschauen, dann fallen die Bilder zur Pokal-Goldschmiedekunst und zur Tafelmalerei besonders auf, weil hier in der Illustration schon Schauanordnungen der Objekte, seien es Pokale im Regal oder Bilder im Atelier, vorgenommen worden sind. Vor ihnen stehen Betrachter, die vermutlich auch über die Artefakte sprechen (Abb. 1 und 2) (Petrarca 1532).



Abb. 1

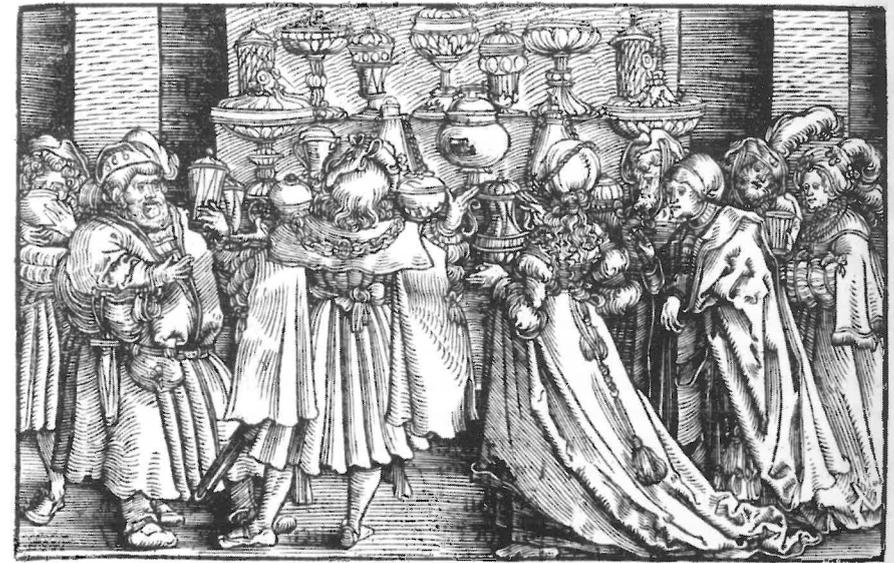


Abb. 2

Dem Humanisten Sebastian Brant, der die Bildkonzepte für diese Prachtausgabe entworfen hat, standen zu Beginn des 16. Jahrhunderts offenbar schon ausgebaute Werkstätten mit Läden von Künstlern sowie Sammlungen bzw. Kunstkammern des Adels vor Augen, in denen man Naturwunder oder Artefakte diverser Art zusammenstellte und dem Bestaunen aussetzte. Hier hatte man besondere Objekte der Anschauung für die Konversation an langen Abenden.

Insbesondere an den Adels- bzw. Fürstenhöfen wurde die Kunst der Konversation seit dieser Zeit zur Hochkunst ausgebaut. Insofern wundert es nicht, dass auch entsprechende Literatur entstand. An erster Stelle ist hier *Das Buch vom Hofmann* des Baldassare Castiglione zu nennen (*Il libro del Cortegiano*, ital. Erstdruck 1528; Druck der ersten dt. Version 1565). Es ist ein Text, der in Dialogen von rund 20 Personen die wichtigsten Themen höfischer Adelskultur behandelt, dabei gleichzeitig ein Kompendium für geistreiche Konversation über diese Themen mitliefert. Er stellt insofern zugleich eine Kompetenz- oder Verhaltenslehre und eine Konversationstopik dar. Gleich im ersten Buch wird nach den Themen ‚Adel‘, ‚Krieg‘, ‚Sprache‘ und ‚Musik‘ die bildende Kunst am Beispiel des Wettstreits der Künste Malerei und Bildhauerei erörtert. Der deutsche Übersetzer Fritz Baumgart sieht hier erste Ansätze zur Etablierung des neueren Kunstgesprächs und der neuzeitlichen „Kunst“-Kategorie: „Die Kunst wird zum Gegenstand des Gesprächs, der Kritik, überhaupt der Beschäftigung des Publikums mit ihr und damit zum Bestandteil geistiger Bil-

derung des Menschen auf der Grundlage der Freiheit der ratio. Es kann also weder von reiner Formalität noch von einem Gemeinplatz die Rede sein. Denn vordem gab es überhaupt kein Gespräch über die Kunst, da es gar keine ‚Kunst‘ gab, sondern nur Handwerk. Der Streit um Malerei oder Skulptur ist also Zeichen einer Bewusstwerdung, wodurch die Kunst allgemeiner Teilnahme des Laien zugänglich gemacht wird.“³

An dem die bildenden Künste betreffenden Teil des Gesprächs nehmen Signora Emilia Pia, Hofdame am Hof von Urbino, der Bildhauer und Architekt Joanni Cristoforo Romano sowie Castigliones Freund Messer Cesare Gonzaga teil. Die Gesprächsführung hat der am Hof von Urbino weilende Höfling Graf Ludovico da Canossa aus Verona inne.⁴ Der Graf beginnt mit der Bemerkung, dass die Kenntnis der Malkunst für Adelige zwar immer noch als etwas Niedriges gelte, dass man sich aber an der Antike ein Beispiel nehmen solle, die die Malkunst zur obersten der Freien Künste erklärt habe. Antike Adelige meinten nicht selten, ihren Namen erst durch die Malkunst unsterblich machen zu können. Der praktische Nutzen als Dokumentationsverfahren sei zudem unübersehbar. „Wer diese Kunst nicht schätzt, scheint mir wahrlich von der Vernunft weit entfernt zu sein.“ Die Wertschätzung der Antike jedenfalls könne man immer noch an den erhaltenen Bildwerken ablesen. Malerei und Bildhauerei „fließen beide aus derselben Quelle, nämlich der guten Zeichnung“.

Nach dieser Eröffnung entspinnt sich eine Diskussion über den Primat der Künste. Aufgrund einer Zwischenfrage von Signora Emilia Pia tritt Joanni Cristoforo Romano für die Bildhauerei als überlegener Disziplin im Paragone der Künste ein. Der Graf repliziert, dass beide Künste gute Leistungen für die Memoria vollbringen, dass die Malerei aber „schöner“, weil schmuckvoller sei. Cristoforo hält dagegen, dass die Skulptur deswegen höherwertiger anzusiedeln sei, weil sie die Natur dreidimensional viel realistischer nachahme und im Übrigen stärker zur Perfektion im Schaffensakt zwingt, wohingegen man bei Bildern Fehler stets übermalen könne. Der Graf geht auf diesen Gedanken der spezifischen Leistungen der jeweiligen Kunst ein und betont, die Malerei könne mimetisch deshalb mehr erreichen, weil sie Licht, Schatten, Farbe und Perspektivierungen herzustellen in der Lage sei. Daher hätten die antiken Herrscher besonders auf die Malerei Wert gelegt und die Maler immer ganz besonders geehrt. Dies untermauert der Graf mit mehreren Exempeln. Und noch ein anderer Beweis: Viele antike „Schriftsteller haben über diese Kunst geschrieben, was ein hinreichend gültiger Beweis für die Achtung ist, in der sie stand“. Kurz danach mischt sich Messer Cesare Gonzaga mit der kunst-skeptischen Bemerkung ein, ihm bereite der Anblick einer lebendigen schönen Frau viel größeres Vergnügen als jedes Bild. Der Graf lässt dies nicht gelten,

³ Castiglione 1960, Einleitung S. XLII; vgl. auch Burke 1996.

⁴ Zum Folgenden Castiglione 1960, S. 88–95.

weil er hier – wohl zu Recht – auch eine außerästhetische, eher affektive Motivation am Werk sieht: „Euer Vergnügen stammt nicht ganz aus der Schönheit, sondern auch aus der Zuneigung“. Das Gespräch endet folgerichtig mit Überlegungen zum Zusammenhang von natürlicher menschlicher Schönheit und Liebe. Es ist ein Polylog zwischen mehreren Höflingen, der schon lange vor der eigentlichen, so genannten Kunstperiode die zentrale Frage nach dem Wesen der Künste aufwirft.

Das Sammeln und Sprechen über Kunst wird spätestens seit der Zeit Castigliones zu einem Teil adeliger Repräsentation, mithin der höfisch-politischen Adelskultur. Was daraus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach Ansicht bürgerlicher Kritiker geworden war, stellt ein Kupferstich zum Thema „Kunst-Kenntnis“ bzw. „Connoissance des Arts“, wie es zweisprachig heißt, von Daniel Chodowiecki aus dem Jahre 1778 dar (Abb. 3).



Abb. 3

Wir sehen zwei nobel gekleidete, offensichtlich adelige Herren in einer Haltung, die auf Bewegtheit deutet: Der linke Mann zeigt auf eine Statue der Flora, spricht lebhaft, ist dem andern zugewandt, ja neigt sich ihm insistierend zu; der andere scheint entzückt. Die Gestik deutet auf eine Diskussion hin. Das Objekt der Deixis auf dem Sockel und die Unterschrift machen deutlich, dass es hier um ein Kunstgespräch geht. Die auf dem Kupfer dargestellte Situation weist zwei wesentliche Komponenten auf: das Kunstwerk und zwei Menschen im Gespräch. Als dritte Komponente ist im höfischen Rahmen immer die Hofgesellschaft, also ein ausgewähltes Publikum mitzudenken, dessen Position im vorliegenden Fall der vor dem Kupferstich sitzende Betrachter des Bildes einnimmt.

Einer der Ersten, der diese Position eingenommen hat, war der Göttinger Physiker und aufklärerische Denker Georg Johann Christoph Lichtenberg, der zu Chodowieckis Kupferstichen Kommentare schrieb. Er kann für das gesellige Schwadronieren über Kunst in Adelskreisen nur sarkastische Worte finden. Der eine noble Herr ist für ihn nur jemand, der das antike „Rom nach Sachen“ schleppt und sich in der intellektuellen „Spannung des nach Antwort schnappenden Geschwindfragers“ befindet. Der andere stehe da in „Husaren Attitüde“ als einer, den „lähmendes Entzücken und dem Weinrausch sich nähernde Wonnetrunkenheit“ abspannt. Ihr Gespräch ist nicht mehr wert als ein von Tinte geschwärztes Blatt Papier, weil sie „die Schönheit und die Bedeutung des Körpers der Bildsäule“, über die sie sprechen, nicht begrifflich fassen können. Wie bei einem Gespräch unter Weinkennern ergehen sich beide nach Lichtenbergs Überzeugung nur in unzulänglichen Vergleichen, die er mit den Worten parodiert: Sie „bewundern die Wärme, womit der Künstler gebrochen hat die Falte des leinen Marmors, zu fühlen die ölichte, vögeltäuschende Glätte einer Traube oder zu sehen den versteinerten Duft einer Blume, welcher um zu riechen nichts fehlt als der Geruch“ (Lichtenberg 1971, S. 53).

Lichtenberg kann derartig lächerliche Salongespräche, die nur der affektieren Selbstinszenierung nobler Herren dienen, nurmehr mit Sarkasmus in einer Zeit begegnen, in der die Künste längst zum Gegenstand seriöser philosophischer Reflexion geworden sind. Sie setzt spätestens im 17. Jahrhundert ein mit theoretischen Eingrenzungen des Bereichs der „Kunst“ im heutigen Sinne des Begriffs. Hier ist Charles Perrault zu nennen, der 1690 acht Künste als Gruppe zusammenfasst und zugleich das Definiens „schön“ im Begriff der „schönen Künste (*beaux arts*)“ mitliefert (Perrault 1690; siehe Ullrich 2001, S. 578). Zu einer neuen Dimension gelangt die Kunstfrage durch die von Alexander Gottlieb Baumgarten unternommene Begründung der philosophischen Teildisziplin Ästhetik im Jahre 1750. Nach Baumgarten ist Ästhetik „die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis (*scientia cognitionis sensitivae*)“, also diejenige Wissenschaft, die sich mit der sinnlichen Wahrnehmung und ihrer mentalen Verarbeitung befasst und damit in Kontrast zum logischen Rationalismus tritt. Sie ist näherhin zu bestimmen

a) hinsichtlich ihres Gegenstandsfeldes als „Theorie der freien Künste (*theoria liberalium artium*)“, mithin als Theorie, die sich auf die wirklich freien, d.h. nicht schulmäßig gelehrten Künste bezieht, die wir heute etwa unter den Begriffen der bildenden Kunst, Musik, Dichtung usw. fassen würden;⁵

b) hinsichtlich ihres epistemologischen Status als „untere Erkenntnislehre (*gnoseologia inferior*)“ gegenüber der als superiore Erkenntnislehre definierten Rationalität;

c) hinsichtlich ihrer charakteristischen Denkmethode als „Kunst des schönen Denkens (*ars pulchre cogitandi*)“, die zugleich in einer „Kunst des der Vernunft analogen Denkens (*ars analogi rationis*)“ besteht und damit einen eigenen, der Vernunftfähigkeit gleichgestellten Denkraum beanspruchen kann (Baumgarten 1750, § 1).

Baumgartens Bestrebungen fallen in ein Gebiet, für das bis ins 18. Jahrhundert die Philosophie und die an den meisten Universitäten noch verankerte Rhetorik (bis zu deren Ablösung durch die Nationalphilologien im 19. Jahrhundert) zuständig waren. Dementsprechend würdigt auch der Tübinger Philosoph und spätere Rhetorikprofessor Andreas Heinrich Schott Baumgarten in durchaus kritischer Distanz als „Erfinder der Aesthetik“ (in der Vorrede zu seiner *Theorie der schönen Wissenschaften* von 1789).⁶ Am Vorabend des Erscheinens von Kants epochaler Kritik der ästhetischen Urteilskraft kann für Schott die „schöne Wissenschaft“ zunächst einmal „nur allmählig durch fortgesetzte Vergleichen einzelner Künste in einzelnen Theilen und durch häufige Nachbesserungen mehrerer Köpfe zu einiger Vollkommenheit gelangen“. Die theoretische Aufgabe besteht für Schott nach wie vor darin, dass „die schönen Künste“ und die auf sie bezogenen Wissenschaften erstens „richtig definirt und classificirt“ werden und zweitens „der Begriff des Schönen überhaupt nach seinen mannichfaltigen Beziehungen genauer untersucht wird“. Das Erkenntnisinteresse habe sich darauf zu richten, „die wahre Natur, Eigenschaften und Wirkungen der schönen Künste und Wissenschaften“ zu „erkennen“, um „den ganzen Werth eines Kunstwerks darnach beurtheilen“ zu können. Wie kann man überhaupt „fertig darüber urtheilen“? Schotts Kriterium ist sensualistisch im Sinne Baumgartens: Nicht von „allgemeinen metaphysischen Grundsätzen“ hat man auszugehen (wie bisher geschehen), sondern „von der Empfindung“, wobei die involvierte kognitive Instanz zeitüblich unter dem Begriff „Geschmack“ geführt wird. Immanuel Kant bringt solche Überlegungen ein Jahr später auf den Punkt, indem er in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) die philosophische Frage, wie das ästhetische Urteil zustande kommt,

⁵ Dabei wird der Begriff des „Freien“ betont und zugleich der ursprüngliche Begriff der „artes liberales“ als der eigentlichen sieben Schulfächer auf den Kopf gestellt.

⁶ Schott 1789 und 1790; hier 1789, S. XXIV ff.; Schotts Kritik an Baumgarten richtet sich darauf, dass sein Werk nur erste Ansätze biete und „er seine Lehrsätze vornehmlich aus den Schriften der alten und neuern Rhetoriker abzog“, statt sie aus der Beobachtung der „Erscheinungen der ganzen schönen Welt“ abzuleiten (Schott 1789, S. XXII).

für seine Zeitgenossen in idealistischer Manier theoretisch löst. Das ästhetische Urteil in seiner isolierten Form (bestehend aus dem Satz ‚dies Objekt ist schön‘) gründet sich auf die Empfindung eines reinen, von allen Zwecküberlegungen befreiten Wohlgefallens (Kant 1974, § 49).

Kant bleibt jedoch nicht beim ästhetischen Wohlgefallen stehen, sondern postuliert letztlich eine Transformation der ästhetischen Empfindungen ins Sittliche, etwa im Falle des Erhabenen. In der Praxis ist dies der Anknüpfungspunkt für Kunstmeditation und quasi-religiöse Erlebnisformen des Umgangs mit Kunst in der Kunstperiode. Wie man sich ein Kunsterlebnis in Form einer innigen Kunst-„Betrachtung“ vorstellen kann, hat Daniel Chodowiecki 1778 in einem zweiten „Kunst-Kenntnis“-Kupferstich dargestellt (Abb. 4).



Abb. 4

Wieder sehen wir zwei Männer. Diesmal allerdings in ganz anderer Haltung. Der linke hat das Haupt ehrfürchtig entblößt, die Hände gefaltet, der andere die Arme über der Brust gekreuzt. „Gefasst, gesammelt, ganz wörtlich: zusammengenommen sind sie“ (Busch 1989, S. 316). Beide Männer stehen gerade nebeneinander, in den Anblick der Statue versunken, offenbar bewegungslos, auf jeden Fall schweigend. Beider Gestus lässt sich als Kontemplation oder Meditation, als Betrachtung oder stille Zwiesprache mit dem Gegenstand der Anschauung bezeichnen. Es ist sicherlich nicht falsch, hier von ersten Anzeichen quasi-religiöser Ehrfurcht zu sprechen, die dann in der entwickelten Kunstperiode zum Kennzeichen der bürgerlichen Kunstreligion mit ihren im 19. Jahrhundert auch immer pompöser gestalteten Kunsttempeln wird. Lichtenberg nimmt in diesem Fall seine Ironie etwas zurück und bemerkt lediglich: „Wie weit sich die Kunstkenntniß dieser beyden Herren erstreckt, will ich nicht aus ihrem Anstand beurtheilen, sie scheinen wenigstens nicht viel zu affektiren, und dieses ist schon mehr als der erste Grad gewonnen“ (Lichtenberg 1971, S. 53).

Lichtenbergs Kommentare beziehen sich auf Kupferstiche Chodowieckis, die Teil einer graphischen Serie unter dem Titel *Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens* sind. „Die Folge besteht aus Gegensatzpaaren, in denen – im weitesten Sinne – bürgerliches und höfisches Verhalten in kommunikativen Situationen kontrastiert werden“ (Busch 1989, S. 316). Bürgerliches Verhalten, beispielsweise die hier zu sehende stille Kunstbetrachtung, wird positiv als natürliches Verhalten begriffen; höfisches Verhalten, also das gestikulierende Kunstgespräch vor der Statue, wird negativ als affektiertes Verhalten gewertet. Diese Wertigkeiten drücken sich auch, wie in einem Spiegel, in der jeweiligen Mimik der Statue aus.

Werner Busch hat die beiden Kupfer 1989 wie folgt kommentiert: „Richtig verhält sich nach Chodowiecki derjenige, der sich als vereinzelt Individuum an das Kunstwerk hingibt; nur so erfährt er sein Wesen, seine Wahrheit. Allerdings scheint es ihm nicht möglich, sich darüber mit seinen Mitmenschen zu verständigen. Da haben die Höflinge kein Problem, sie palavern lustig drauf los, damit aber, so Chodowiecki, gehen sie am Kunstwerk vorbei. Die Alternative scheint zu sein: entweder *mit* dem Kunstwerk zu kommunizieren oder *über* das Kunstwerk zu kommunizieren, beides zugleich scheint nicht zu gehen. Warum kann der Höfling, was der Bürger nicht kann, und warum kann der Bürger, was dem Höfling unmöglich ist? Die Antwort darauf ist ebenso einfach wie entmutigend.

Der Höfling hat eine verbindliche Sprachregelung zur Kunstbeurteilung, der Bürger keine. Der Höfling vertieft sich nicht in das individuelle Kunstwerk, sondern ordnet es kategorial und gattungsmäßig einem vorgewußten Kunst- und Begriffssystem zu. Im Palaver mit seinem Nachbarn geht es nicht um die Formulierung der individuellen subjektiven Erfahrung vom individuellen Kunstwerk, sondern um die Bestätigung der Kompetenz des Höflings, ein normatives System adäquat anwenden bzw. einlösen zu können. Die Norm je-

doch ist dem höfischen Verhaltenskodex eingeschrieben, der Diskurs ist normativ geregelt. Sein höfischer Kollege, der, um überhaupt Höfling sein zu können, über dieselbe Kompetenz zu verfügen hat, erwartet von ihm auch nicht ein besonderes Was, sondern nur ein besonderes Wie. Das Was ist normativ vorgegeben, das elegante Wie des Kunstgesprächs erweist den besonderen Connaisseur. Der Bürger ringt mit dem Was immer wieder neu, ohne eine verbindliche Antwort finden zu können. Wie auch: Schließlich anerkennt er ja die Subjektivität aller Wahrnehmung und Empfindung und damit auch die Relativität allen Urteilens“ (Busch 1989, S. 316 f.).

Buschs Interpretation könnte zu der Vermutung Anlass geben, das bürgerliche Kunsterlebnis in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschränke sich ausschließlich auf individuelle Annäherung an das Kunstwerk, gewissermaßen auf kontemplative Zwiesprache mit dem Kunstobjekt. Tatsächlich aber werden viele publizistische Kunstdebatten im dimissiven Raum geführt, und auch das situative Kunstgespräch bleibt lebendig.⁷ Einen Reflex haben wir etwa in Goethes Kunstnovelle *Der Sammler und die Seinigen* von 1799. „Die Personen der Novelle sind: ein Arzt und Besitzer eines Kunstkabinetts, zwei Nichten, die bei ihm wohnen, Besucher des Kunstkabinetts, unter ihnen ein Philosoph und ein Fremder“ (Einem/Schrimpff 1978, S. 591). Der Besitzer des Kunstkabinetts schildert die Szenerie bei Goethe so, wie wir uns auch den Umgang mit den Schätzen einer Kunstkammer in älterer Zeit vorstellen können, d.h. ein Kenner tritt auf, es werden Kunstobjekte vorgezeigt und es entsteht ein Kunstgespräch über diese Objekte: „Gestern meldete sich bei uns ein Fremder an, dessen Name mir nicht unbekannt, der mir als ein guter Kenner gerühmt war. Ich freute mich bei seinem Eintritt, machte ihn mit meinen Besitzungen im allgemeinen bekannt, ließ ihn wählen und zeigte vor.“ Es kommt zu ersten Positionierungen im Gespräch: „Viele seiner Urteile trafen mit den meinigen zusammen, bei manchen mußte ich sein scharfes und geübtes Auge bewundern. Das erste, was mir an ihm besonders auffiel, war sein entschiedener Haß gegen alle Manieristen.“ Das Gespräch steuert bald auf einen der üblichen Kernpunkte neuzeitlicher ästhetischer Diskussionen zu: Gibt es ein intersubjektives Verstehen von Kunst, ja, kann es bei bildender Kunst überhaupt um die üblichen Verständigungsprozesse gehen, zumal mit Hilfe von Verbalsprache? „Auf Gleichnisse kann ich mich nicht einlassen“, versetzte der Gast, „und aus Ihren Worten selbst erhellet, daß die Schönheit etwas Unbegreifliches, oder die Wirkung von etwas Unbegreiflichem sei. Was man nicht begreifen kann, das ist nicht, was man mit Worten nicht klar machen kann, das ist Unsinn.“ I c h:

⁷ Die Rhetoriktheorie unterscheidet zwei Basis-Settings als Interaktionsflächen für den Orator: das situative Setting, bei dem er im Face-to-face-Kontakt als potenziell noch reaktions- und interventionsmächtige Größe physisch anwesend ist, und das dimissive Setting der Distanz-kommunikation mittels technisch hergestellter Medien, bei dem der Orator nicht mehr in direktem Kontakt anwesend ist, seine Interventionsfähigkeit also wesentlich eingeschränkt ist. Knappe 2005, S. 30; vgl. auch unten Anm. 17.

„Können Sie denn die Wirkung, die ein farbiger Körper auf Ihr Auge macht, mit Worten klar ausdrücken?“ Der uns von Goethe vorgestellte Kunstkenner reagiert ungehalten, wird immer polemischer und greift unmissverständlich einige ästhetische Grundpositionen der zeitgenössischen Theoriedebatte an, insbesondere die Abwertung des Realismus bzw. einer Ästhetik des Hässlichen zugunsten eines ästhetischen Idealismus: „So hat uns Lessing den Grundsatz aufgebunden, daß die Alten nur das Schöne gebildet, so hat uns Winckelmann mit der stillen Größe, der Einfalt und Ruhe eingeschlafert, anstatt daß die Kunst der Alten unter allen möglichen Formen erscheint; aber die Herren verweilen nur bei Jupiter und Juno, bei den Genien und Grazien und verhehlen die unedlen Körper und Schädel der Barbaren, die struppichten Haare, den schmutzigen Bart, die dünnen Knochen, die runzlichte Haut des entstellten Alters, die vorliegenden Adern und die schlappen Brüste.“ „Um Gottes willen!“ rief ich aus, „gibt es denn aus der guten Zeit der alten Kunst selbstständige Kunstwerke, die solche abscheuliche Gegenstände vollendet darstellen? Oder sind es nicht vielmehr untergeordnete Werke, Werke der Gelegenheit, Werke der Kunst, die sich nach äußern Absichten bequemen muß, die im Sinken ist?“ Die Kontrahenten versuchen den Dissens durch Betrachtung verschiedener Kunstobjekte aufzulösen, doch ohne Erfolg, weil die Interpretationen dessen, was man sieht, in verschiedene Richtungen gehen. Dazu kann der Gast nur kritisch anmerken, dass sich auf Seiten des Gastgebers die angeschauten Bilder im Sprachlichen des Besprechens gar nicht wieder finden, was in Goethes Novelle wie folgt vermerkt wird: „Mein Gast sah mich lächelnd an und zuckte die Achseln. ‚Leider‘, sagte er, als ich geendigt hatte, ‚leider sehe ich wohl, daß das alles nur leere Worte sind und daß Schönheit und Ideal einem Manne von Verstand als ein Traum erscheinen muß, den er freilich nicht in die Wirklichkeit versetzen mag.“ (Goethe 1978).

Wie Goethe diese Debatte unter Kunst Kennern fortführt, braucht hier nicht weiter dargestellt zu werden. Sie repräsentiert in literarischer Fiktion den Typus privater Debatten in Gesprächen über Kunst, den es bis heute im situativen Rahmen gibt.

Die Tübinger Kunstgespräche des Jahres 2003

Die öffentliche Kunstdebatte hat sich im 19. Jahrhundert weitgehend in die Publizistik verlagert. Mit Aufkommen der Echtzeitmedien hingegen lässt sich eine Hinwendung zu einer Art neuer Mündlichkeit beobachten, die ihrerseits mit einer neuen Konjunktur zugehöriger kognitiver Techniken einhergeht.⁸ All

⁸ „Von einer ‚Renaissance des Gedächtnisses‘ spricht gar der Tübinger Rhetorikprofessor Joachim Knappe. Audiovisuelle Medien lösten die Schriftkultur der vergangenen 500 Jahre ab.

dies blieb nicht ohne Folgen für das öffentliche Reden über Kunst. So hat etwa der frühere Kunstguru und jetzige Wuppertaler Ästhetikprofessor Bazon Brock seit den 1960er Jahren die Kunst in situativen Performances kommentierend begleitet, in den letzten Jahren wiederum dimissiv mit Hilfe einer Fernseh-Talk-Sendung.

Wie schon angedeutet, befassten sich Tübinger Rhetoriker wie Johann Gottlieb Faber oder Andreas Heinrich Schott im 18. Jahrhundert ex officio mit dem Thema „Kunst“; ihre indirekten Nachfolger, z.B. Friedrich Theodor Vischer, führten dies weiter.⁹ Das öffentliche Nachdenken und Reden über Kunst gehört in der Tübinger Rhetorik auch seit der Gründung des neuen *Seminars für Allgemeine Rhetorik* durch den Poeta doctus Walter Jens im Jahr 1967 wieder zum festen Bestandteil des institutionalisierten Programms. Ich selbst habe schon zu Beginn meiner Tübinger Zeit, im Sommersemester 1993, eine Vorlesung zum Thema „Kommunikation und Ästhetik“ gehalten, die von der These ausging, dass Kunst immer nur als kommunikations-induziertes soziales Konstrukt zu gelten hat. Das Thema nahm mich über die Jahre hin gefangen. Es folgte eine ganze Reihe weiterer einschlägiger Lehrveranstaltungen, z.B. im Sommersemester 2001 ein Seminar mit Nadia Koch zum „literarischen Kunstgespräch“ oder im Wintersemester 2001/02 eine Vorlesung zur „Rhetorik der Künste“. Zu solchen Gelegenheiten habe ich immer wieder Vertreter dreier Gruppen von am Kunstprozess Beteiligten eingeladen: 1. Kunstvermittler, 2. Künstler und 3. Kunstkenner. Hier nur einige Beispiele: In meiner Vortragsreihe zur Medienrhetorik von 2001/02, zu der inzwischen auch ein Sammelband erschienen ist (Knape (Hg.) 2005), sprach Bazon Brock über die Kunstaussstellung als performatives Medium (Abb. 5). In der gleichen Reihe hielt der damalige Intendant der Stuttgarter Staatsoper Klaus Zehelein einen Vortrag über Probleme der Operninszenierung und des Theaters (Abb. 6), und im späteren Kunstgespräch war auch der Intendant des Stuttgarter Schauspiels Friedrich Schirmer zu Gast (Abb. 7). Vom Stuttgarter Ballett kam schließlich die John Cranko-Schülerin und Choreologin Georgette Tsinguirides (Abb. 8), assistiert vom Stuttgarter Dramaturgen Florian Vogel, um in meiner Vorlesung über die Grundbedingungen der Ballettkunst zu sprechen.

Nun zu den Künstlern im Gespräch. Ich habe eine Reihe von ihnen eingeladen, weil sich die Rhetorik prinzipiell als Disziplin mit einem produktions-theoretischen Ansatz versteht. Daher bitte ich immer wieder Künstler, in meinen Lehrveranstaltungen mit den Studierenden darüber zu diskutieren, was wir mit ihrer Kunst zu verbinden haben. Das betrifft Hintergrundannahmen, aber auch Entstehungsprozeduren. So sprach etwa der Lyriker Uwe Kolbe darüber, wie Gedichte entstehen (Abb. 9). Zu nennen wäre etwa auch der The-

Talkshows seien die Vorläufer dieses ‚neuen Zeitalters der Mündlichkeit‘. Aus: „Grell, brutal, erotisch“, in: *Der Spiegel*, 1997, H. 35, S. 196.

⁹ Faber 1755; Schott 1790; Vischer 1851–1857; vgl. dazu die Überblicke in Knape (Hg.) 1997.

ater- und Filmmusik-Komponist Biber Gullatz, der mit Hilfe seines Equipments im Dialog mit den Studierenden ein Musikstück auf dem Wege der Transformation eines Naturgeräuschs komponierte (Abb. 10). Der Maler Mark Krause erteilte eine andere Lektion in Sachen Kreativität: Auf Zuruf der Studierenden zeichnete er drei Gemäldeskizzen zum Thema „Die drei Affen: Nichts hören, Nichts sehen, Nichts sagen“ (Abb. 11). Er korrigierte die Skizzen im Dialog (Abb. 12) und setzte sie dann in Öl auf drei Leinwänden um (Abb. 13). Der ganze zweistündige Vorgang wurde dialogisch von mir und den Studierenden im Hörsaal begleitet (Abb. 14).

Dass das Thema Gespräch zunehmend auch ins engere Forschungsblickfeld der wissenschaftlichen Rhetorik rückt, und ich nicht zuletzt auch aus diesem Interesse heraus ein Hauptseminar zum literarischen Kunstgespräch durchgeführt habe, führte zu der Idee, selbst einmal *in praxi* öffentliche Kunstgespräche zu veranstalten. Der Plan fand so viel Zuspruch, dass daraus im Jahr 2003 bis zum Frühjahr 2004 zwei ganze Semester mit wöchentlichen Kunstgesprächen im Rahmen der Tübinger Studium-generale-Vorlesungsreihe „Das Kunstgespräch“ wurden. Zu den Kunstgesprächen in Form öffentlicher Dialoge waren diesmal die Kenner und nicht mehr die Kunstvermittler oder Künstler als Gesprächspartner geladen. Immer abwechselnd ging es entweder um ein Stück Weltliteratur, das zunächst gelesen, dann besprochen wurde, z.B. ein Rilke-Gedicht mit dem Germanisten Georg Braungart, oder um ein Werk der bildenden oder performativen Künste, z.B. der Videokunst mit der Kunstwissenschaftlerin Ursula Frohne. Den systematischen Kern der Veranstaltungen bildete jeweils das einstündige Expertengespräch. Anschließend konnte das Publikum nachfragen. Ort der Veranstaltung war die auf Abb. 16 erkennbare alte Tübinger Anatomie aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die sich wegen ihrer räumlichen Begrenztheit und wegen der guten Sichtverhältnisse bei steil aufsteigenden Sitzreihen als zugleich intimer und funktional günstiger Raum anbot, sollte es doch ums Schauen und Diskutieren zugleich gehen. Der Ort erklärt das auf Abb. 16 sichtbare Skelett, das dann in der Presse geradezu zum *vanitas*-Signet der Veranstaltung erklärt wurde. Abb. 17 zeigt mich im Gespräch mit dem Tübinger Sammler niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts und ehemaligen Herausgeber des *Schwäbischen Tagblatts* Christoph Müller am 16. Juni 2003. Müller erklärt mir und dem Publikum gerade ein Originalgemälde aus seiner Privatsammlung, ein Exemplar der im 17. Jahrhundert so beliebten Gattung Trompe l'oeil.

Der Raum erlaubte verschiedene proxemische Varianten. Man konnte etwa sehr konzentriert in kleinem Lichtkegel über einen Text gebeugt sprechen, wie bei den Gesprächen mit der Tübinger Nordistin Stefanie Würth über ein Stück altisländischer Literatur (Abb. 18) oder mit dem Literaturwissenschaftler Hans-Georg Kemper anlässlich eines Barockgedichts (Abb. 19). Malerei musste regelmäßig auch in Kopie auf einer Großleinwand gezeigt werden, wie dies zusätzlich bei Christoph Müllers Originalwerken in Form von Dias nötig war (Abb. 20). Die auf Abb. 20 zu sehende Kombination der Haltungen des

Schauens, Zeigens und miteinander Redens repräsentiert den gestischen Prototypus des modernen „Kunstgesprächs“, wie wir ihn bereits aus der Ikonographie der Kupferstiche Chodowieckis kennen (vgl. Abb. 3 und 4). Im Fall der Beschäftigung mit Literatur trat dagegen eher der Gestus ruhiger Versenkung in den Text oder der ernster Debatte über den Text auf, wie beim Gespräch mit dem Amerikanisten Bernd Engler, in dessen Mittelpunkt ein amerikanisches Gedicht aus dem 17. Jahrhundert stand (Abb. 21 und 22). Zu demonstrativer Aktivität kam es dagegen wieder beim Auftritt des Stuttgarter Choreographen Christian Spuck. Gegenstand der Diskussion war sein Handlungsballett *Lulu* nach Vorlagen von Frank Wedekind. Dabei kam es auch zu provisorischen Tanzdemonstrationen (Abb. 15). Mit der Archäologin Nadia Koch fand ein Kunstgespräch über zwei antike Porträtskulpturen statt (Abb. 23). Auch hier wechselten die genaue, historisch orientierte Befassung mit dem Objekt und die weiter greifende Erörterung von Fragen zum Kunstcharakter der Plastiken ab (Abb. 24).



Abb. 5



Abb. 6

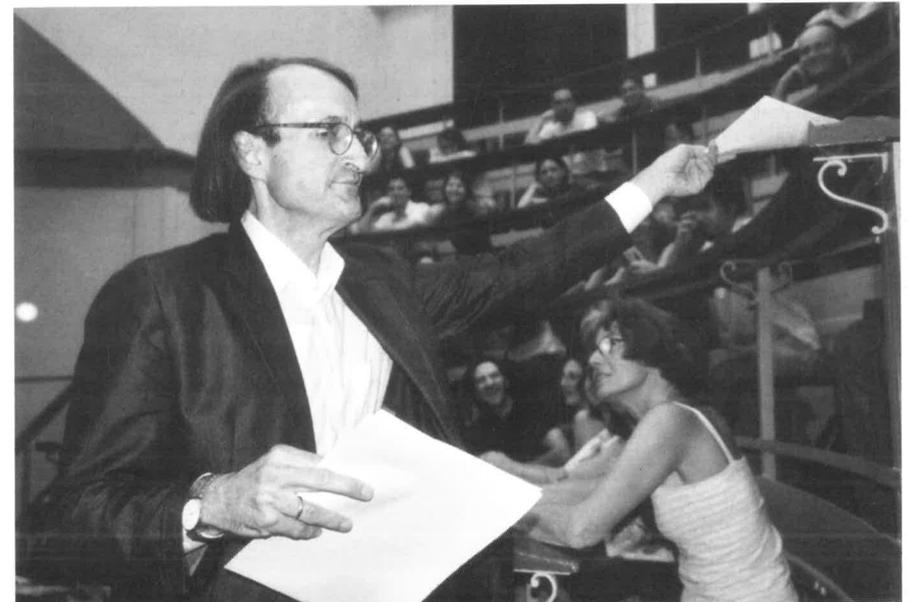


Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

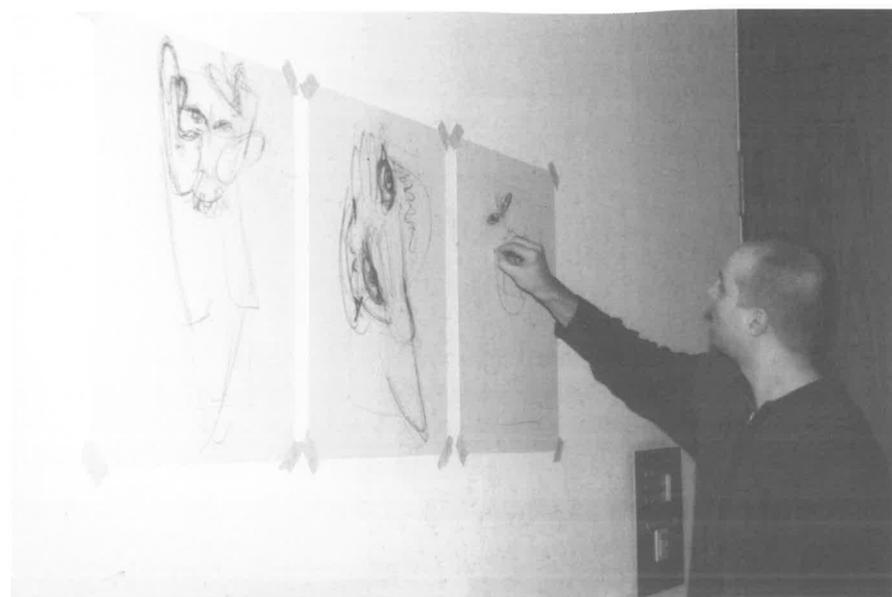


Abb. 11



Abb. 12



Abb. 14



Abb. 13



Abb. 15

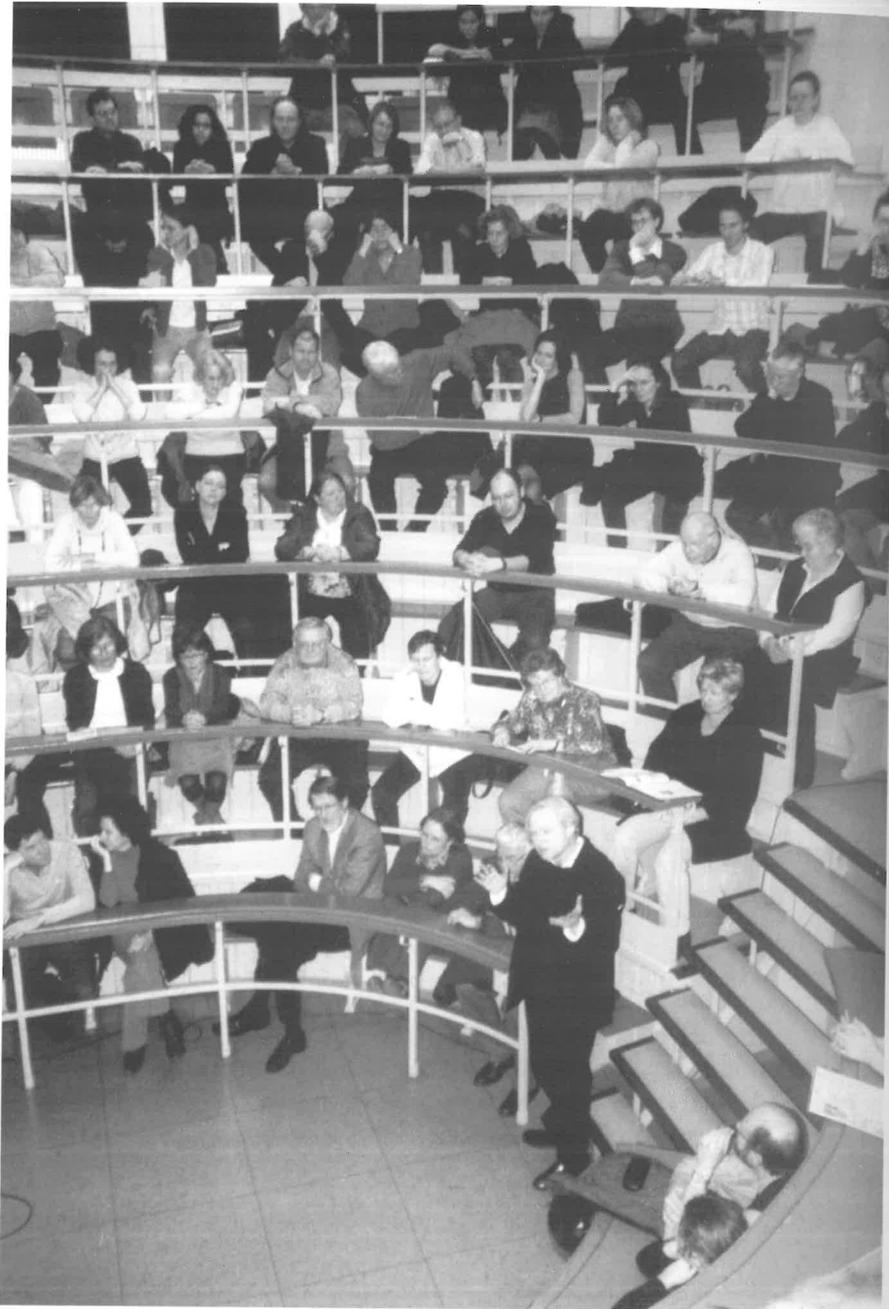


Abb. 16



Abb. 17

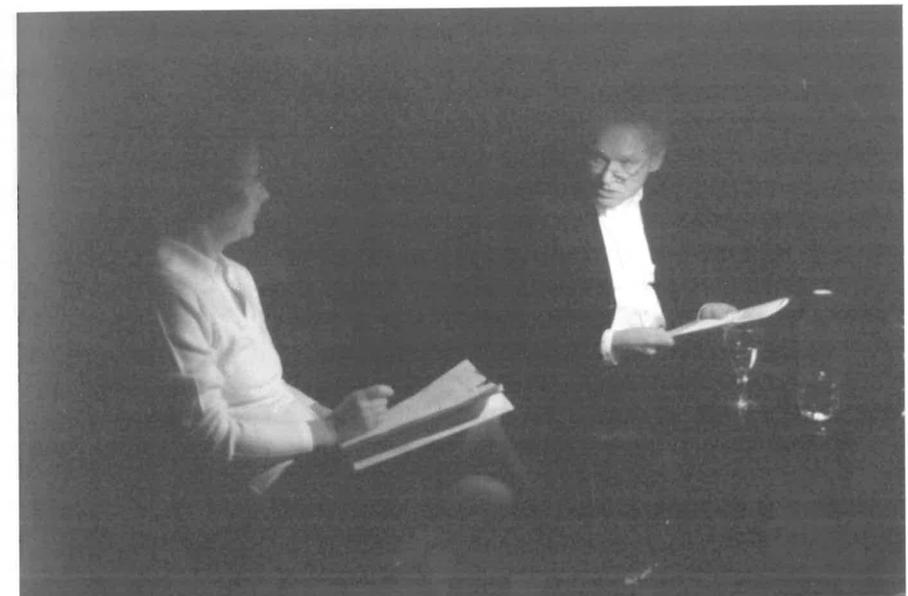


Abb. 18

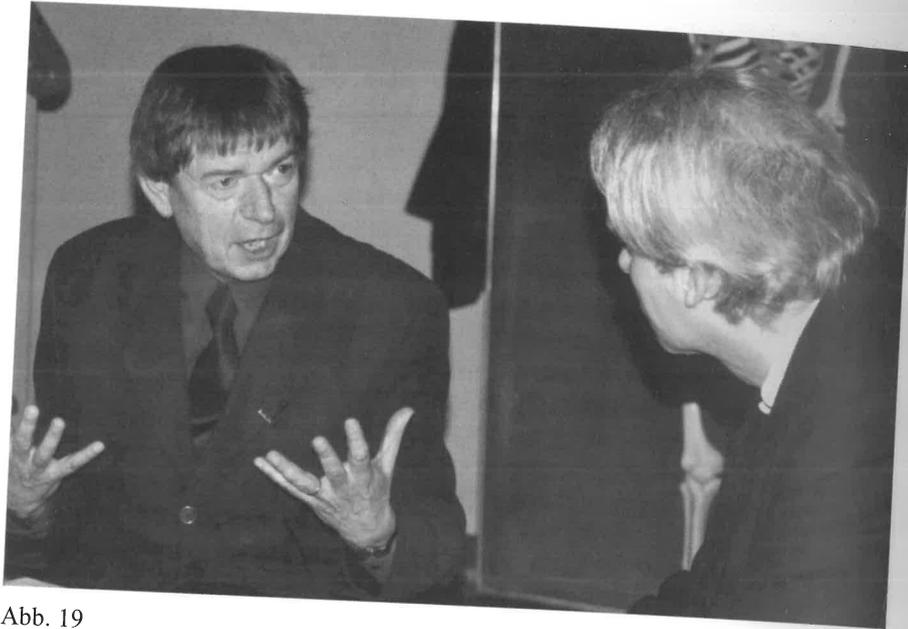


Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24

Die mit Kunstgesprächen befasste linguistische Gesprächsforschung stützt sich bevorzugt auf Texte, die aus „authentischen“ Alltagskonversationen stammen. Als Beispiel sei hier auf den Beitrag von Walther Kindt zu *Social functions of communication about works of art* aus dem Jahr 1982 verwiesen (Kindt 1982). Darin werden sehr unterschiedliche Äußerungen zum Thema „Kunst“ verarbeitet und inhaltlich systematisiert. Im Gegensatz dazu waren die Tübinger Kunstgespräche gründlich geplante Ereignisse auf Grundlage einer Reihe einheitlicher struktureller Vorgaben. Die Gespräche waren in der Sache objektbezogen und, was die Performanz betrifft, inszeniert, skriptgeleitet und auf eine situative Dramaturgie hin angelegt. Jeder eingeladene Kunstkennner brachte ein Objekt aus seinem Expertengebiet mit, sei es im Original oder in Reproduktion, sei es ein Stück Literatur oder ein Objekt der bildenden Kunst, das dem Publikum vorher nicht bekannt war. Vorab wurden nur Epoche und Herkunftsland bekannt gemacht, um ein Moment der Überraschung zu sichern und die Frische der situativen Argumentation zu stützen. Die beiden Gesprächspartner trafen sich vor den einstündigen öffentlichen Auftritten immer einmal zu einem längeren Vorgespräch. Gegenstand der Vorüberlegungen waren unter anderem folgende Aspekte: Gibt es zu dem mitgebrachten Objekt eine interessante Eröffnungsgeschichte? Kann man über den historischen Kontext in die Werkdiskussion einsteigen? Zu den Fragen solcher Art gesellten sich Fragen zur Werksemantik (Bezug zur zeitgenössischen Lebenswirklichkeit, psychologische Dimensionen usw.). Fragen zum Künstler, zum Publikumsbezug. Fragen zur ästhetischen Dimension des Werkes (Realitätssicht, ästhetische Distanz oder Nähe, Widerständiges usw.). Die Vorbereitungen hatten den Sinn, für den zeitlich eng begrenzten Auftritt schon im Voraus die interessantesten Gesichtspunkte herauszufinden, um dem Gesprächsleiter zu ermöglichen, die Diskussion in der Situation zielgerichtet, ohne Umwege und dramaturgisch geschickt lenken zu können. Zugleich sollten die Gesprächspartner ihr jeweiliges Hintergrundwissen so weit wie möglich angleichen, unbeschadet eventuell bestehender Beurteilungsdifferenzen.

Welche konkreten Themenaspekte dann tatsächlich in den gegebenen 60 Minuten verhandelt wurden, hatte der Gesprächsleiter aus der Situation des Abends heraus spontan zu entscheiden. Es versteht sich, dass aufgrund der situativen Dynamik jedes Mal etwas ganz Eigenständiges, vom Vorgespräch Abgehobenes herauskam. Regelmäßig entstand aus dem anfänglichen Experteninterview ein echter Dialog.¹⁰ Die lokale Presse begleitete die Gesprächser-

¹⁰ Nach dem tschechischen Literaturtheoretiker Jan Mukarovsky mit folgenden drei Kennzeichen: 1. Polarität zwischen Ich und Du, die sich im Dialog durch Sprachmittel zeigt, die psychologisch gesehen eine „wechselseitige Abgrenzung der Subjekte des Dialogs betonen und die die Verschiedenheit ihres Meinens, Fühlens und Wollens hervorheben“. 2. Die Allgegenwärtigkeit der „objektiven Situation“ bzw. das Verhältnis zwischen Dialogpartnern und der diese umgebenden „realen, gegenständlichen Situation“, die dann auch in den Äußerungen vorkommt. 3. Der stichomythische Charakter, der inhaltlich mit „scharfen Richtungsänderun-

eignisse ausgiebig und mit Begeisterung. Der Gesprächsduktus war sehr unterschiedlich, teils eher nachdenklich, teils höchst lebhaft, wie im Falle der Dialoge mit dem Kunstsammler Müller (vgl. Abb. 17 und 20). Ein kurzes Pressezitat kann etwas vom Charakter dieser Diskussionen vermitteln: „Und so kabbelte man sich, halb gelehrt und zur anderen Hälfte unterhaltend. Der Meister der Beredsamkeit warf Begriffsbombschen wie ‚Kontingenz des Alltags‘ oder ‚Kontextisolation‘ vor Müllers Füße, und der drohte, mit Fachvokabeln zurückzuschlagen, was er dann erfreulicherweise doch nicht tat. Ein bisschen erinnerten die beiden an Hauser und Kienzle selig. Der Dramaturg des Stuttgarter Staatstheaters, Florian Vogel, war [als Zuhörer] so angetan, dass er das Tübinger Disputanten-Duo am liebsten als Dreingabe nach der 150. Vorstellung von Yasmina Rezas ‚Kunst‘-Stück verpflichten würde.“ (Triebold 2003).

Systematische Aspekte

Spontane Affiziertheit, Meditation und Kommunikation im individuellen Kunsterlebnis

Für die Rhetorik ist die Kunst nur dann von wissenschaftlichem Interesse, wenn sie als kommunikatives Faktum gelten kann. Dies ist gegeben, wenn die künstlerischen Artefakte in kommunikativen Ereignissen eine Rolle spielen. Hiervon geht auch Heiko Hausendorf in seinem jüngst erschienenen, grundlegenden Beitrag zur Kunstkommunikation unter linguistischer Perspektive aus (Hausendorf 2006). Solche Ereignisse liegen vor, wenn Menschen auf dem Wege der Apperzeption von Kunstwerken in Verständigungsprozesse eintreten: also wenn a) Rezipienten im Moment der persönlichen Kunstbegegnung davon ausgehen, dass die künstlerischen Artefakte irgendwelche Botschaften transportieren, d.h. dass einerseits ein „Anspruch“ von Seiten des Artefakts vorliegt, wie man mit Heidegger sagen könnte, und dass andererseits mit Akten des Verstehens und Interpretierens auf diese Ansprache zu reagieren ist, oder wenn b) Kunstwerke Bestandteil eines höher organisierten Kommunika-

gen“ vor dem Hintergrund eines gemeinsamen Themas korreliert. Dabei kommt es ständig zu einem „Sich-Lösen“ bei gleichzeitiger Bereitschaft zum inhaltlichen „Sich-Durchdringen“; anders gesagt: wenn der Dialog nicht zu zwei Monologen führen soll, muss bei den Dialogpartnern eine prinzipielle Bereitschaft zum Aufeinanderzugehen und sich Aufeinandereinlassen da sein (Mukarovsky 1967, S. 118; vgl. Best 1985, S. 93).

tionsgeschehens sind (z.B. als Teil eines Museumsbetriebs, der seinerseits per definitionem als kommunikative Einrichtung zu gelten hat). Ein solches Ereignis liegt auch dann vor, wenn *über* Kunstwerke gesprochen und geschrieben wird.¹¹

Allein aus der Tatsache, dass Kunstwerke „produziert“ und „konsumiert“ werden, kann man noch nicht auf „Kommunikation“ als notwendige Implikatur schließen, wie man dies bisweilen lesen kann (Hehn 2000/01). Viele Artefakte der Alltagswelt dienen lediglich der Subsistenzsicherung (Heizungen, Kleiderschränke, Strümpfe) und werden nicht für kommunikative Zwecke produziert.¹² Kommunikative Artefakte müssen, wenn sie als solche gelten sollen, von vornherein allen die Kommunikation bestimmenden symbolischen Interaktionsbedingung mit all ihren theoretischen und praktischen Konsequenzen unterliegen. Sie müssen in diesem Sinne entweder Zeichencharakter haben oder Symbole im engeren Sinn (d.h. mit spontan plausiblen, eigenwilligen Verweis- und Bedeutungsdimensionen) sein.¹³ Soviel in aller Kürze zu den allgemeinen Voraussetzungen der folgenden Überlegungen.

Am 1. Dezember 2003 fand eines der Tübinger Kunstgespräche mit dem Kulturwissenschaftler Gottfried Korff über das um 1900 von dem amerikanischen Maler Thomas Eakins geschaffene, lebensgroße Porträtmalerei *The thinker* statt.

¹¹ Diese nachdrückliche Betonung der kommunikativen Seite von Kunst ist nicht so obsolet, wie mancher Semiotiker oder Kommunikationstheoretiker vielleicht meinen könnte. Insbesondere in der kunsthistorischen und kunstphilosophischen Diskussion wird immer noch die These vertreten, dass es Bildwerke gebe, die dieser Betrachtungsweise entzogen werden können, bzw. dass es „Bilder“ gebe, die keinen Zeichencharakter hätten (und damit – das ist eine zwingende Implikatur – der kommunikationstheoretischen Betrachtungsweise von vornherein entzogen wären). Vgl. dazu Knappe 2007a, S. 10.

¹² Dass man ihnen nachträglich Bedeutungen sekundärer Art zuschreiben kann, sie mithin den Status von Indizes bzw. Symbolen bekommen können, steht auf einem anderen Blatt.

¹³ Für beide Typen von kommunikativen Artefakten gilt, dass sie von vornherein für kommunikative, d.h. symbolisch-interaktive Zwecke gedacht sind, wenigstens zum Zeitpunkt ihrer Entstehung (sich also dem kommunikativen Instanzenmodell von Sender-Kanal-Empfänger zuordnen lassen). Historische Sonderfälle (z.B. nachträglich ungewollte Erhöhung von Artefakten zu Kunst) sind in diesem Zusammenhang theoretisch zu vernachlässigen, weil sie nichts mit der hier angesprochenen systematischen Frage zu tun haben. Im Bereich der Kunst sind „Zeichen“ begrifflich deswegen von „Symbolen im engeren Sinn“ zu trennen, weil manche Künstler zwar das kommunikative Interaktionsmodell akzeptieren (sie wollen rezipiert werden), aber auf Zeichengebrauch verzichten (also keinen Kode abrufen). Dahinter steht die ästhetische Seismographentheorie, wie sie genannt werden könnte, die davon ausgeht, dass der Künstler nach Art einer *écriture automatique* nur Schwingungen der Umwelt aufnimmt und unkodiert mit seinen Materialien im Performanzgeschehen weiter gibt, weshalb die Artefakte auch keine Texturen auf Basis konventioneller Codes zu bieten brauchen.



Abb. 25

Auf Abbildung 25 wird dieses Objekt des Kunstgesprächs deshalb aus der Szene herausgelöst gezeigt, weil sein Sujet thematisch recht gut zu den folgenden systematischen Überlegungen überleitet. Wir sehen einen allein stehenden, in sich versunkenen und scheinbar ins Leere schauenden Mann. Ein Mann, der gewissermaßen nach innen blickt und nachdenkt, jedenfalls kein direktes Kunsterlebnis hat, höchstens über solch ein Erlebnis nachdenkt, wenn er denn über Kunst nachdenkt. In diesem Fall wären wir an Chodowieckis Kunstmeditations-Kupfer erinnert, wie ich ihn einmal nennen will (Abb. 4). Chodowiecki fasst hier – wie wir uns erinnern – die Begegnung mit dem Kunstwerk als Akt der meditativen Begegnung und Kontemplation auf, wie es in der Kunstperiode durchaus üblich wurde: In dieser, sich seit dem 18. Jahrhundert entwickelnden kulturhistorischen Phase „wurde die Arbeit eines Malers, Literaten oder Musikers überhaupt nicht in Kategorien der Kommunikation gedacht. Unter der Ägide der Geniekunst explodierte künstlerische Kreativität in einen Abstraktionsraum des ‚Erhabenen‘ oder ‚Göttlichen‘ hinein, der im inneren Wesen des Künstlers selbst angesiedelt wurde. Der kreative Akt wurde darum zugleich als Explosion wie als Implosion gesehen. Er explodierte in die Wesensbestimmung des Künstlers hinein, die mit der des (göttlichen) Kosmos gleichgesetzt war. Der Künstler trat in Kontakt mit einer außeralltäglichen Wirklichkeit, die stets als eine Form sakraler Sphäre angesehen wurde.“ Das Genie der Künstler bestand demnach darin, zugleich „einen Weg der Implosion in eine Wesenhaftigkeit gefunden zu haben, an der der Rezipient ihrer Kunstwerke teilhaben konnte“ (Hehn 2000/01).

Von Phänomenen schnöder Kommunikation konnte bei solchen Vorgaben nicht die Rede sein. Vielmehr nahm man an, dass bei der Begegnung mit Kunst ein psychisches Ereignis der besonderen Art eintrat. Werner Busch charakterisiert Chodowieckis Kunst-Meditationskupfer daher mehrdeutig; einerseits als Akt, bei dem es darum geht, „mit dem Kunstwerk zu kommunizieren“, andererseits als Akt der „Andacht“ und „hingebungsvollen Demut“, ja der Hingabe ans Werk. Was liegt hier vor? Ist das Werk nun ein semiotisch konstituiertes Produkt, das in einem Kommunikationsvorgang steht, also reflexionszugängliche Bedeutungsinterpretation im Sinne Kants erlaubt, oder ist das Werk ganz auf „Subjektivität der Wahrnehmung“ im Gefühlserlebnis ausgerichtet, also ein bloßer Affekterreger im Sinne eines schlicht verstandenen Reiz-Reaktions-Modells? Oder ist es gar ein parapsychologisches Medium für Einstiege ins Transzendente? Werner Busch kommt vor dem Hintergrund der Theoriebildung des 18. Jahrhunderts zu folgendem Ergebnis: „Wenn richtiges Verhalten vor dem Kunstwerk Versenkung in und nicht Raisonement über das Kunstwerk ist, dann muß das Kunstwerk im Idealfall Qualitäten aufweisen, die eine restlose Versenkung ermöglichen. Höchstes Ziel des Kunstwerkes ist es demnach, die Selbstauflösung des Betrachters in reines Gefühl zu bewirken. In der Theorie ist dieses Problem in allen Facetten und Konsequenzen spätestens seit Dubos' ‚Reflexionen‘ von 1719 bedacht worden“ (Busch 1989, S. 317 f.).

Ich möchte offen lassen, was sich beim primären Kunsterlebnis tatsächlich alles ereignen kann. Wahrscheinlich sind (1) unwillkürliche Reiz-Reaktionen, (2) das Gefühl außergewöhnlicher Anhauchung und (3) die vernünftige Interpretation semiotischer Tatsachen jeweils für sich genommen oder zugleich und im Gemenge möglich; anders gesagt: behavioristisch zu sehende, unkontrollierte Affektation oder quasi-religiöse Projektion oder rationale Zeicheninterpretation. Im Einzelnen ist dazu zu sagen: (1) Illusionistische, hoch imitative Malerei setzt nicht selten gerade auf unkontrollierte Reiz-Reaktions-Mechanismen. Sie funktionieren auf der Basis von momentanen Sinnestäuschungen (Realitätsillusion), die mit im Unbewussten der Menschen verankerten Konfigurationen korrelieren, insbesondere genetisch verankerten Stimulus-Response-Komplexen bei Erotik, Fremdheit, Phobie.¹⁴ (2) Immer wieder berichten Menschen auch, dass sie bei der Begegnung mit Kunst dem Unausprechlichen begegnen, sei es ein Erlebnis des Kontakts mit dem Numinosen, sei es ein individuelles Betroffenheitsgefühl, stets subjektiv.¹⁵ (3) Unbestreitbar ist aber wohl auch, dass Kunstwerken Merkmale anhaften, die sich intersubjektiv, wenn auch nicht immer auf den ersten Blick – zum Beispiel erst in einem Kunstgespräch – erschließen lassen. Wir erinnern uns, dass der scharfsinnige Aufklärer Lichtenberg von den beiden Kavalieren eigentlich erwartet hatte, dass sie sich im Gespräch „um die Schönheit und die Bedeutung des Körpers der Bildsäule zu bekümmern“ hätten (Lichtenberg 1971, S. 53). Auch er geht also davon aus, dass sich angesichts der gegebenen „Bildsäule“ durchaus etwas Sinnvolles und Intersubjektives besprechen lässt.

Diese Mehrschichtigkeit des Kunsterlebens liegt auch jenen Überlegungen zugrunde, die der französische Semiotiker Roland Barthes angesichts seiner Erfahrungen mit Fotografien, auch Kunstfotografien, angestellt hat. Für ihn gibt es bei der Fotografie zwei grundlegende Zugangsweisen, die ich als Paradigmen für jede Art primärer Einlassung auf Kunst nehmen möchte. In dem einen Fall geht Barthes vom Zusammenhang seines Wissens und seiner Kultur aus. Dieser Weg der Interpretation von Bildern rekuriert stets „auf eine konventionelle Information“. Unmengen von Bildern können „eine Art von allgemeinem Interesse in mir wecken, mitunter Ergriffenheit, doch diese Gemütsbewegung wird durch das vernunftbegabte Relais einer moralischen und politischen Kultur gefiltert. Was ich für diese Photographien empfinde, unterliegt einem ‚durchschnittlichen‘ Affekt, fast könnte man sagen, einer Dressur.“ Barthes geht also davon aus, dass es um kode-induzierte sowie um in der Apperzeption der Bilder aktiv herbeigeführte Reaktionen geht. Er nennt diese Zugangsweise „Studium“, was im Lateinischen „die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemandem, eine Art allgemeiner Beteiligung“ meint. Als „Angehöriger einer Kultur (diese Konnotation ist im Wort ‚studium‘ enthalten)

¹⁴ Beispiele bei Heinen 2007.

¹⁵ Zum Unaussprechlichkeitsproblem in historischer Perspektive siehe Beyer 1997, S. 6f.

habe ich teil an den Figuren, an den Mienen, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen“ (Barthes 1985, S. 35). Studium heißt in diesem Sinne „unausweichlich den Intentionen des Photographen begegnen, in Harmonie mit ihnen eintreten, sie billigen oder sie missbilligen, doch stets sie verstehen, mich mit ihnen beschäftigen, denn Kultur (der das ‚studium‘ entstammt) ist ein zwischen Urhebern und Verbrauchern geschlossener Vertrag.“ Hierbei geht es folglich immer auch darum, den Künstler ins Spiel zu bringen, rhetorisch gesprochen: den Orator zu akzeptieren und seine Botschaften in einem Akt des Verstehens aufzunehmen, ohne sie sich unbedingt auch gleichzeitig zu eigen machen zu müssen, oder, wie Barthes mit Blick auf die Fotografie sagt, „den ‚operator‘ wiederzufinden, die Absichten nachzuvollziehen, die seine Vorgehensweise begründen und befruchten“ (Barthes 1985, S. 37).

Demgegenüber gibt es aber eine zweite Zugangsweise zu kommunikativen, auch ästhetischen Artefakten: „Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des ‚studium‘ mit meinem souveränen Bewußtsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren.“ Es ist wie eine „Verletzung“ oder ein „Stich“ mit einem spitzen Instrument. „Dieses zweite Element, welches das ‚studium‘ aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher ‚punctum‘ nennen; denn ‚punctum‘, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das ‚punctum‘ einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das ‚mich besticht‘ (mich aber auch verwundet, trifft).“ (Barthes 1985, S. 36). Das Punctum springt dem Adressaten beim Anblick eines Bildes auf einer Buchseite gewissermaßen ungesucht „mitten aus der Seite ins Auge“. Es kann auf einer komplexen Wahrnehmung beruhen oder auf der eines Details, „das heißt eines Teils des Abgebildeten“, von dem aber nur ein bestimmter Adressat unwillkürlich affiziert zu sein braucht. Insofern kann das Sprechen über das individuelle Punctum bedeuten, „in gewisser Weise sich preiszugeben“ (Barthes 1985, S. 52–55). Und „so blitzartig das ‚punctum‘ auftauchen mag, so verfügt es doch, mehr oder weniger virtuell, über eine expandierende Kraft. Diese Kraft ist oft metonymisch“ (Barthes 1985, S. 55), d.h. sie kann die gesamte Interpretation des Werkes festlegen.

Kommunikative Leistungen des Kunstgesprächs

Das Kunstgespräch ist gegenüber solchen subjektzentrierten Formen des Kunsterlebens bzw. gegenüber solchen individuellen Akten von Kunstkommunikation (in der je persönlichen Auseinandersetzung mit dem Werk und seiner Botschaft) offenkundig – ja, per definitionem – ein geselliger Vorgang. Im Fall der Tübinger Kunstgespräche sogar ein bewusst herbeigeführter, sorgfältig in seiner Öffentlichkeit vor Publikum (damit gewissermaßen dialogisch) inszenierter Vorgang, dessen große Publikumsresonanz darauf hindeutet, dass hier ein Bedürfnis befriedigt und ein vom Publikum erwarteter informationel-

ler Mehrwert entstand. Das große Interesse an dieser Art von Gesprächen zeigt sich etwa auch daran, dass die Stuttgarter Staatsgalerie und die Münchner Pinakothek im Winter 2005/06 ebenfalls öffentliche Kunstgespräche anboten. Das unausgesprochene Motiv für dieses Publikumsinteresse ist der Wunsch, dem Kunstbegriff auf den Grund zu gehen. „Kunst“ entsteht erst durch Kunstkommunikation. Das Prädikat „Kunst“ steht den für eine entsprechende Prädikatisierung in Frage kommenden Objekten nicht auf der Stirn geschrieben, sondern wird in (notwendig kommunikativen) Akten der Interpretation und Bewertung im öffentlichen Diskurs vergeben. Moderne Kunstgespräche stehen letztlich ganz im Dienste entsprechender Klärungs- und Einschätzungsvorgänge.

Wir sind damit bei der Frage angelangt, worin die kommunikativen Leistungen eines Kunstgesprächs bestehen. Zunächst einmal ist der hier gewählte Begriff der „kommunikativen Leistung“ als rhetoriktheoretische Kategorie abzugrenzen vom gewissermaßen komplementären Begriff der „kommunikativen Aufgabe“ im linguistischen Sinn. Hausendorf nennt fünf „kommunikative Aufgaben, deren Bearbeitung die typischen Sprech- und Schreibweisen über Kunst entstehen lassen“ und die mittels verbaler Ausdrücke als kommunikative Operationen kategorisierbar sind: 1. Beschreiben, 2. Erläutern, 3. Deuten, 4. Bewerten (Hausendorf 2006). Die sich wechselseitig ergänzenden texttheoretischen Begriffe „Funktion“ und „Leistung“ akzentuieren demgegenüber noch andere Dimensionen. So läuft der von Harald Fricke (1997) definierte Begriff der *Funktion* eines Textes „zu Recht auf eine objektivistische Bestimmung hinaus. In der Mathematik ist eine Funktion das Zuordnungsverhältnis von zwei Größen. Mit Bezug auf Texte heißt dies, dass die Funktion eines Textes seine aus standardisierten Strukturen, etwa aus Superstrukturen oder aus der Gattung, (Fricke 1997) ableitbare Zuordnung zu klassifizierbaren Umweltfaktoren (z.B. sozialen oder kommunikativen Strukturen) ist. Bezüglich der Gattung Chronik kann man in diesem Sinn zu allgemeinen Bestimmungen ihrer sozialen und kommunikativen Funktionen in Gesellschaften zu bestimmten Zeiten kommen. So ist etwa die Memorialfunktion auch im Mittelalter konstitutiv für die Chronik-Gattung“ (Knape 2007b). Vergleichbare Funktionsbestimmungen lassen sich bei allen anderen Textsorten (etwa Predigt, Polizei-protokoll oder Liebesbrief) vornehmen. Demgegenüber konkretisiert die Bestimmung der *Leistung* von Texten die Funktionsanalyse, indem sie auf den jeweils faktisch vorliegenden Einzeltext rekurriert: „Sie beruht auf der Beobachtung des jeweiligen konkreten, einzelnen Textes oder Werkes. Als seine Leistung ist das dabei ermittelbare, auf Effekte irgendwelcher Art gerichtete Kommunikationspotenzial unter den gegebenen Funktionalbedingungen anzusehen, das sich bei der Produktion durch bewusste Akte der Konstruktion textuell erzeugen und rezeptiv durch methodische Analysen ermitteln lässt (unabhängig von der Frage, ob das Kommunikationspotenzial in einzelnen Akten der Kommunikation auch tatsächlich ausgeschöpft wird)“ (Knape 2007b). Wenn man diese Perspektive mit der nötigen Adjustierung auf die Dialogtexte

des Kunstgesprächs bezieht, kommen unter anderem die drei folgenden kommunikativen Leistungen in Betracht: Selbstdarstellung der Kunstkenner, metakommunikative Verständigung (über den kunstkommunikativen Charakter von Artefakten) sowie ästhetische Status- und Wertediskussion.

Selbstdarstellung der Kunstkenner

Man könnte meinen, dass Kunstgespräche angesichts der Zentrierung auf gegebene Artefakte ausschließlich objektbezogen sein müssten. Tatsächlich aber haben alle Gespräche unter Menschen auch eine Dimension, die es erlaubt, die Kommunikatoren selbst in den Mittelpunkt zu rücken. Der Psychologe Watzlawick würde hier vom Beziehungsaspekt der Kommunikation sprechen. Aus diesem Grund kann es uns nicht verwundern, dass die barocke Kunstkonversation vordergründig der höfischen Selbstdarstellung diene und als Teil der Präsentation von adeliger Höflingskompetenz aufgefasst wurde. An ihren affektierten Auswüchsen, oberflächlich spielerischen Komponenten und ihrem sozialen Exklusivitätsgehabe entzündete sich dann die bürgerliche Kritik. Faktisch war diese Art der Kunstkonversation aber mehr als nur ein Spiel unter gelangweilten oder karriereorientierten Adligen. Sie war funktional gesehen immer auch ein objektiver Bestandteil der im Adels- und Fürstenstaat zu den politischen Aufgaben gehörenden und von der Nobilität zu pflegenden Sorge für Kunst und Kultur.

Wenn man von den Strukturen des situativen Gesprächs her denkt, dann kann man freilich feststellen, dass in dieser Art Konversation bis zum heutigen Tag selbstverständlich immer auch eine Komponente der „self definition and self presentation“ der Kommunikatoren vorhanden ist (vgl. Kindt 1982, S. 410–417). Sie ist ein unvermeidliches, sei es psychologisch-gruppenspezifisch, sei es vom Sozialkomment her motiviertes Element in situativen Gesprächen überhaupt. Heute haben sich die Gewichte verlagert. Das moderne situative Kunstgespräch dient vordergründig kaum mehr der Vorführung von Kompetenz, wie es bei den Höflingen Chodowieckis der Fall war, auch wenn sich dieser Aspekt immer noch isoliert betrachten ließe, sondern es dient in erster Linie dazu, die auch in modernen, demokratischen Gesellschaften nötige Diskussion von Sinn, Geltung und Legitimität der Vergabe des Kunstprädikats zu führen, mit allen entsprechenden, auch materiellen Konsequenzen (etwa finanziellen Investitionen der öffentlichen Hand).

Metakommunikative Verständigung

Das Sprechen zur Sache nimmt im Kunstgespräch über weite Strecken den Charakter einer Metakommunikation an. Man hat solche Formen von Kommunikation über Kommunikation auch „Diskurs zweiter Ordnung“ genannt.¹⁶ Im Fall des Kunstgesprächs könnte man vielleicht von ästhetischer Metakommunikation sprechen, also Verständigung darüber, was es mit den primären Akten der Kunstkommunikation im oben beschriebenen Sinn auf sich hat. Insofern ging es in den Tübinger Kunstgesprächen um Fragen folgender Art: Inwiefern ist das Werk überhaupt kommunikativ? Lässt es sich also „entziffern“ und was teilt es mit? Inwieweit brauche ich für die Entzifferung die Kenntnis des historischen Kommunikationsrahmens? Worin liegt der direkte „Anspruch“ des Werkes? Kann es jeden von uns ansprechen, oder hat es nur die Adressaten seiner Entstehungszeit angesprochen? Wie können wir mit dem Werk umgehen? Hat es für uns Bedeutung? Wie lässt es sich heute bewerten? usw.

In der modernen Argumentationstheorie systematisiert man die metakommunikativen Aspekte noch weiter, indem man meta-sprachliche, meta-kommunikative und meta-aktive Gesichtspunkte unterscheidet: „In Metasprache wird über sprachliche Probleme bzw. Fragen, die sich auf sprachliche (syntaktische, grammatikalische, morphematische) Faktoren beziehen, diskutiert. In Metakommunikation ist die gesamte Kommunikation, etwa in ihren propositionalen, illokutiven und perlokutiven Bestandteilen Gegenstand der Diskussion. Parallel dazu dienen meta-aktive Kommunikationen der Infragestellung von gegenständlich-praktischen Handlungen. Die Frage ‚Warum hast du das gemacht?‘ kann als der Prototyp eines Übergangs zu meta-aktiver Kommunikation bezeichnet werden, wenn sie sich auf Handlungen des Gegenüber bezieht“ (Völzing 1979, S. 127). Im Tübinger Kunstgespräch konnte man die Künstler bis auf wenige Ausnahmen nicht selbst fragen, warum sie dies oder jenes im künstlerischen Produktionsvorgang getan haben. In dieser Art Kunstgespräch geht es also nicht wie im vormodernen Techniten-Dialog (s. Koch in diesem Band), d.h. in der Diskussion unter produzierenden Fachleuten, um die Verständigung über Produktionsprinzipien und optimalen Produktionstechniken im Bereich des jeweiligen Kunsthandwerks. Vielmehr geht es um eine von bloß betrachtenden Experten unternommene Hermeneutik der Objektzusammenhänge im modernen System Kunst, um einmal Niklas Luhmann zu bemühen.

¹⁶ So die Charakterisierung metaethischer Rede bei Grewendorf/Meggle 1974, S. 7; zu den gängigen Definitionen von Metakommunikation in der deutschsprachigen Forschung siehe Franceschini 1994, S. 73–108, sowie Bastian/Hammer (Hg.) 2002; auch Gesprächstherapeuten und Gestaltpsychologen verwenden den Begriff „Metakommunikation“ für Formen von Kommunikation über Kommunikation; vgl. etwa Krohn/NeiBer (Hg.) 2004; vgl. auch Rademacher 1998.

Die Kategorie der Metasprachlichkeit fußt wesentlich auf dem 1960 von Roman Jakobson vorgelegten Sprachfunktionenmodell, nach dem eine der sechs Sprachfunktionen die „metalingual function“ ist (Jakobson 1975, S. 356; vgl. Welte 1990, S. 33–37). Sie wird aktiviert, wenn bei Verständigungsproblemen unter den Kommunikationspartnern nötig wird „to check up whether they use the same code“. In diesem Fall ist die Rede „focused on the code“. Im Fall des Kunstgesprächs wird diese Frage zu einem komplexen Vorgang, weil damit einerseits das bereits erörterte Kernproblem der primären Kunstkommunikation berührt ist: Inwieweit rekuriert das vorliegende Objekt auf Zeichenkonventionen, inwieweit liegt ein seismographisch entstandenes, idiosynkratisches „Symbol“ vor? Und weil damit andererseits im Fall der bildenden Künste die Problematik des Kodewechsels bzw. der Umkodierung (etwa bildlicher Informationen in verbalsprachliche Zeichen) virulent wird. Wir erinnern uns, dass diese Frage des Kodewechsels schon Goethes Gast im *Sammeler* sarkastisch thematisiert hatte („alles nur leere Worte“). Den Gast hatte aber auch der Registerwechsel gestört, d.h. dass der Kunstsammler in seinen Äußerungen auf eine abgehoben-metasprachliche Ebene der Abstraktion ging, in der der Gast das Kunstwerk gar nicht mehr wiedererkennen konnte. Etwas Ähnliches sah der oben in einem Zitat zu Wort gekommene Tübinger Journalist Triebold in meinem Disput mit dem Niederländer-Sammler Müller am Werk („Begriffsbömbchen“, „Fachvokabeln“).

„Ernst Osterkamp hat daran erinnert, daß Goethe zeitlebens ‚gerade als Kunstfreund das Geschäft der Bildbeschreibung nur verdrossen auf sich genommen hat‘. Denn für Goethe stellte die Anschauung die primäre Erkenntnisweise dar und blieb die literarische Gattung der Bildbeschreibung untauglich, die eigentliche Beschaffenheit der Kunst, zumal der Malerei, zu erfassen. Jeder Versuch, das Bild als eine Summe von Form, Stoff und Gehalt, zu erfassen, konnte ihm ausschließlich über den Anschauungsakt gelingen. Goethes Texte, selbst die ausführlichsten Bildbeschreibungen – etwa der Landschaften Ruisdaels –, lassen keinen Zweifel an der eigentlichen Unmöglichkeit, das Medium des Sichtbaren in das der Sprache zu übertragen. Wort und Sprache, so ist Goethes Überzeugung definiert worden, könnten ‚die optische Einmaligkeit, Simultaneität und innere Vielfalt von Werken der bildenden Kunst nicht erreichen‘. Für ihn, der seit seiner Straßburger Zeit und bis zu seinem Lebensende unausgesetzt zur Kunst Stellung nahm, existiert das Bild tatsächlich nur im Augenblick der Betrachtung, im Akt des Sehens selbst, und die Begründung des Kunstwerks in seinen allein der Anschauung sich erschließenden Formprinzipien bindet sich ihm an die Erfahrung seiner Nichtkommunizierbarkeit“ (Osterkamp)“ (Beyer 1997, S. 6). Die adäquaten Reaktionen auf Kunst waren für Goethe folglich das Sammeln und Zeichnen. Dennoch gibt es bis heute eine Tradition der Verteidigung des Sprechens über Kunst. Andreas Beyer erinnert etwa an Roberto Longhis sprachliche Äquivalenzlehre (*equivalenze verbali*), nach der „intuitiv gewonnene Sprachbilder, die die ästhetische Wahrnehmung adjektivieren“, den Werken durchaus nahe

kommen können. Beyer kritisiert diesen Ansatz, weil er sich weniger irgendwelchen intuitiven Operationen verdanke, sonder eher dem, was wir oben *Studium* im Sinne Roland Barthes' genannt haben (Beyer 1997, S. 8).

Ästhetische Status- und Wertediskussion

Im kommunikativen Prozess wirft jeder Produktions- und jeder Rezeptionsvorgang die Frage nach subjektiven und intersubjektiven Aspekten auf. Zweifellos muss man das primäre rezeptive Kunsterlebnis von anderen Zugangsweisen zur Kunst unterscheiden, etwa denen der Kunstwissenschaft, die sich analytisch auf ein historisch gewachsenes System von Abstraktionen stützt, oder eben denen des situativen Kunstgesprächs. Anders als bei der individuellen Kunstmeditation oder -kontemplation ist es in diesem sozialen Akt des Kunstgesprächs unvermeidlich ein, wie es bei Busch heißt, „vorgewusstes Kunst- und Begriffssystem“ (Busch 1989, S. 317) ins Spiel zu bringen und dabei natürlich in Anbetracht des Kunstobjekts immer zugleich auch in Frage zu stellen. Denn diese Art der Metakommunikation dient ja eben gerade der intersubjektiven Verständigung. Ob dabei nicht manchmal die Gefahr entsteht, das heterogene Publikum terminologisch zu überfordern, steht auf einem anderen Blatt. Zumindest habe ich in den von mir geführten Tübinger Kunstgesprächen immer wieder bewusst Elemente eines Bündels von eingeführten kategorisierten Perspektiven aufgerufen.

Wenn man solche Kategorien permanent oder regelmäßig im sozialen Raum durchdiskutiert, kann eine Verständigung über Bewertungskriterien entstehen. Dies lässt sich, selbstverständlich mit den nötigen Einschränkungen, vielleicht mit der „Kodierung“ im Sinne sozialwissenschaftlicher Inhaltsanalyse vergleichen. Das Kodierungs-Verfahren dient dort der qualitativen Beurteilung von Texten aufgrund vorgegebener Kategorien. Was sich nicht wirklich messen lässt, soll durch die Übereinstimmungswerte bei den kategoriengeleiteten Einschätzungen von Kodierern ermittelt werden. Je geringer die Übereinstimmung der Kodierer, desto weniger sicher sind die qualitativen Einschätzungen.

Wenn die oben angedeuteten Fragen angesichts je eines konkreten Artefakts besprochen werden, ist dies mehr als ein Bündel von Zeigegeesten; es läuft vielmehr regelmäßig auch auf eine Qualitätszuweisung, auf ein Werturteil mit gesellschaftlichen Folgen hinaus, wie es heute im Luhmannschen Kunstsystem unvermeidlich, ja, unter demokratischen Gesellschaftsbedingungen auch im Sinne einer Verantwortung für das Gemeinwesen als eine Art begründeter Parteinahme gefordert ist. Vor diesem Hintergrund kann sich das öffentliche Kunstgespräch in seinen evaluativen Teilen nicht ganz an einer für die Kunstwissenschaft vielleicht vertretbaren Position deiktischer Zurückhaltung orientieren. Unter Bezug auf Gottfried Böhm hat Andreas Beyer diese Position, durchaus vorsichtig, wie folgt formuliert: „Wenn alles Sprechen über

Kunst demnach ein Zeigen ist, dann ist aber wohl auch das Zeigen ein Sprechen, und die verlässlichste Koine der Kunstgeschichte in letzter Konsequenz vielleicht eine Geste.“ Dahinter steht die Annahme, dass die heutigen medialen Bedingungen es erlauben, „die Kunstgeschichte zusehends der Beschreibungspflicht“ zu entheben (Beyer 1997, S. 9).

Historisch war die Bildbeschreibung im engeren Sinn immer eine wichtige rhetorikfunktionale Textsorte. In den rhetorikpraktischen „Vorübungen“ (Progymnasmata), in denen man in Antike und Mittelalter die Gestaltung von genau definierten Textbausteinen lernte, war die Bildbeschreibung als „Ekphrasis“ ein wichtiger Übungsgegenstand. Freilich ging es unter rhetorischen Vorzeichen darum, durch das „Übersetzen“ der Zeichen eines Bildtextes in verbalsprachliche Zeichen, zu lernen, wie man sinn-bildliche Anschauung (Evidentia) für argumentative Zwecke herstellt. In der Neuzeit ist der Terminus „Ekphrasis“ nach Ansicht mancher Kritiker zu Unrecht auf den Begriff der bloßen ‚Deskription‘ reduziert, ja herabgestuft worden (Rosenberg 2007). In den Tübinger Kunstgesprächen war das Beschreiben selbst immer ein wesentlicher heuristischer Schritt, bei dem man sich zunächst einmal über die Strukturen des optisch Wahrnehmbaren verständigte, Wesentliches von Unwesentlichem schied und vor allem subjektive und intersubjektive Apperzeptionsmöglichkeiten diskutierte.

Das situative, aktuelle Kunstgespräch kann sich den von Beyer in Frage gestellten deskriptiven, metakommunikativen und evaluativen Verbalsprechakten nicht verschließen, weil Statuszuweisung und Werturteile ihre Basis in intersubjektiv vermittelter Anschauung (Sprechen über das sinnlich Wahrnehmbare) und darauf aufsetzender argumentativer Begründung haben müssen. Brisant sind diese Urteile, wenn sie im Fall historischer Werke die Kanonisierungsfrage und bei Werken der Gegenwartskunst die Etablierungsfrage (im aktuellen Kunstsystem) betreffen. Insofern sind rhetorische Verfahren der Positionsbestimmung auch in Fragen des Kunsturteils unvermeidlich. Im vorliegenden Fall ging es letztlich um Kriterien, aufgrund derer einem Artefakt das Prädikat „Kunst“ zugesprochen werden kann. Damit ist der Sinn und der Status entsprechender Werke angesprochen. Das soziale Konstrukt „Kunst“ resultiert aus solchen im Konsens formulierten Prädizierungen. Artefakte werden damit kommunikativ zu sozialen Werten erster Ordnung gemacht. Insofern ist jedes heutige Kunstgespräch eine Wertediskussion, die dann auch zu Transformationen in Geldwerte führen kann. Bei Gesprächen über Kunstobjekte tritt ein bestimmtes, gewissermaßen rekursives Leistungskriterium ganz besonders auffällig hervor: die Vielbesprechbarkeitspotenz. Was ist mit diesem unförmigen Ausdruck gemeint? Objekte, die in jedem Kunstgespräch aufs neue Diskussionen ermöglichen, sind für das Prädikat „Kunst“ besonders geeignet, weil sie ein beinahe unerschöpfliches Bedeutungspotenzial aufgrund von Polysemie-Angeboten haben, das immer wieder, auch über die Zeiten hinweg, kommunikativen Mehrwert in ästhetikrelevanten Besprechungen bereithält. Bei Ready-mades gilt diese Aussage in Hinblick auf ihre konstitutive Ver-

knüpfung mit einem Museum oder Kunstraum als Medium. Alltagsobjekten haftet dieses Potenzial für sich genommen nicht an, kann ihnen aber eben in einem „Kunst“-Kontext jederzeit zugeschrieben werden.

Für Louis Marin ist klar, dass im Kunstgespräch die „Betrachtenden“ sich gegenseitig „begleiten“ auf „demselben Durchgang“ durch das jeweilige Werk, und „so gibt es im Kunstgespräch nicht nur einen Übergang zur Sprache, sondern auch einen Übergang zur sprachlichen Beteiligung: Es ist von da an für den einen wie für den anderen unmöglich, sich im Idiolekt des Eindrucks, in der Privatsprache des Affekts einzuschließen“. Beim „Kunstwerk, beim Gemälde Sprache zu ergreifen [*prendre langue*]“ würde bedeuten: „irgendeine Begegnung mit der Sprache haben, in Besprechungen mit dem Diskurs eintreten ...“. Und „was die Kunst betrifft, so ist das Wort ‚besprechen‘ [*pour parler*] durchaus willkommen, denn es setzt in dem per Definition stummen Werk – die Alten sagten: Malerei, eine stumme Poesie – eine Intention zum Wort voraus, ein Verlangen nach Rede, ein *Sprachewollen*, gleichsam als Kehrseite zum *Kunstwollen* seines Schöpfers. Sprache annehmen [*prendre langue*] vom Diskurs zum Werk, vom Werk zum Diskurs, vom einen zum anderen und umgekehrt: Es öffnen sich auf diese Weise der Raum der Unterhaltung [*de l'entretien*], wo ich meinerseits als Linguist das ‚unter‘ [*entre*] von Unter-halten [*entre-tenir*] unterstreichen würde, den Raum eines Intervalls“ (Marin 2001, S. 19).

Zur Situativität des Kunstgesprächs

Unter den Bedingungen der modernen „Öffentlichkeit“ wird die Kunst-Metakommunikation seit langem dimissiv organisiert. Hier ist vor allem an das Feuilleton- und Rezensionswesen zu denken. Ein situatives Face-to-Face-Gespräch vor Publikum greift demgegenüber die alten Formen der Konversation auf, die in Europa seit Baldassare Castigliones *Hofmann* von 1528 auch theoretisch verhandelt wurden. Das Tübinger Kunstgespräch war solch ein situatives, öffentliches Expertengespräch, das in seiner Verlaufsstruktur flexibel und jenseits aller festgelegten Phasenmodelle funktionierte. Worin bestand seine Spezifik?

Karl Bühler hat in seiner *Sprachtheorie* das „situativ“-deiktische Feld des Sprachgebrauchs deutlich getrennt von der „situationsfernen Rede“ (Bühler 1934, S. 23 und S. 255). Mit Konrad Ehlich kann man über die konstitutive Minimalstruktur der erstgenannten kommunikativen „Situation“ (im terminologischen Sinn) sagen: „Sprechsituationen sind zunächst und (in einem systematischen Sinn) primär Situationen physischer Kopräsenz von Sprecher und

Hörer“, die sich in einem „gemeinsamen Wahrnehmungsraum“ befinden.¹⁷ Für das Kunstgespräch ist hierbei wichtig, dass im gemeinsamen Wahrnehmungsraum ein „gemeinsames Zeigfeld als Bezugsfeld sinnlicher Gewissheit“ vorliegt (Ehlich 1983, S. 29), wie ja auch in den Tübinger Gesprächen immer wieder Zeige- und Verweisbezug auf das gerade präsente Kunstobjekt oder dessen Reproduktion genommen wurde. Insofern bekommt das Ephemere aller sprachlichen Äußerungen in der Situativik einen ganz besonderen Stellenwert. Zunächst könnte man dieses Ephemere für die Kommunikatoren als Widerstandsfaktor im Sinne einer besonderen Schwäche situativer Kommunikation im Vergleich zur Dimission betrachten, die auf die Persistenz schriftlicher Texte vertrauen kann. Das Flüchtige der Sprechereignisse ist aber nicht nur empirisch akzeptabel (es passt sehr gut in die intendierten praktischen Zweckzusammenhänge des Dialogs), sondern kann im Kunstgespräch sogar eine Produktivkraft darstellen. Dimissiv kommunizierte Kunsturteile haben demgegenüber als besonderes Potenzial, dass sie unter Umständen aufgrund der Textpersistenz, der besser konstruierbaren Text- und insbesondere Argumentationskohärenz und aufgrund ihrer Reichweite stärkeren sozialen Einfluss gewinnen.

Das Flüchtige der situativ produzierten Texte korreliert mit den Aktivitäten der Kurzzeitgedächtnisse aller Beteiligten. Es erlaubt bei Gesprächspartnern mit Esprit immer wieder neue Assoziationen, kühne Sprünge, unscharfe Querverbindungen, neue Wendungen, ohne dass dies als irritierend empfunden würde. Plausibilität kann sich auf den Minutentakt einlassen. Jeder Teilnehmer kann sich immer wieder korrigieren, wenn er einen neuen Aspekt erkennt, ein besseres Argument hat, wenn das Kunstobjekt sich ihm ganz plötzlich neu entdeckt, weil der Partner ein überraschendes, erhellendes Stichwort gibt. Das Kunstgespräch kann mit Erfolg auf das *Punctum* oder den momentanen Appell eines nur jetzt aufscheinenden Aspekts des Kunstobjekts setzen, was dieses dann im entsprechenden Kontext auch problemlos hergeben muss, wenn es unter der Rubrik Kunst geführt werden soll. Im situativen Kunstgespräch kann niemand zurückblättern, der Verlauf ist immer nur progressiv mit sich abschwächenden, zunehmend übersprochenen, zunehmend gelöschten Erinnerungen an das kurz Vergangene, das man allerdings auch bewusst wieder aktualisieren kann. Dieses korreliert mit der situationalen Spannung des Publikums, das mitgezogen, ja, vom aufblitzenden Gedanken, von einer kurz aufscheinenden Beobachtung vielleicht sogar mitgerissen werden will. „Keine

¹⁷ Demgegenüber unterscheide ich mit dem Begriff der „Dimission“ kategorial die technisch-medial ermöglichte Distanzkommunikation zur Überwindung von Raum und Zeit, bei Abwesenheit des rhetorisch relevanten Orators, vgl. Knappe 2005a, S. 30; Ehlich spricht in diesem Fall nur von „zerdehnter Sprechsituation“ (Ehlich 1983, S. 32); Karl Bühler hat dagegen schon eine kategoriale Trennung der beiden Basis-Settings vorgenommen, wenn er davon ausgeht, dass es gegenüber der Situation auch einen Sprachgebrauch gebe, der ganz der „Erlösung vom Zeigfeld“ unterliegt (Bühler 1934, S. 255).

Pedanterie ...!“ (Marin 2001, S. 22). Das Kunstgespräch ist kein Substitut für Wissenschaft. Monologisch-traktathafte Einlassungen würden ein Gespräch prinzipiell ad absurdum führen, sie wären gewissermaßen gattungsfremd, würden die Erwartungen des Publikums frustrieren, gar Langeweile erzeugen, weil ein heterogenes Publikum ihnen in der voranschreitenden Hörsituation ab einem gewissen Grad der Komplexität nicht mehr ohne weiteres folgen könnte. Das Gespräch basiert auf einem Wechsel, auf einem Hin und Her, auf einer gewissen Vielfalt von Aspekten, die sich allein durch den Sprecherwechsel einstellen können. Situative Kommunikation kann offene oder leise Reaktionen des Publikums parieren oder konterkarieren, kann das Publikum einbeziehen, provozieren, aktivieren oder in Spannung halten.

Bei all dem darf der Gesprächslenker allerdings nicht den Eindruck von Inkohärenz und Willkür entstehen lassen, denn Scharfsinn und Witz, Abwechslungs- und Pointenreichtum, Rede und Gegenrede sowie der Auf- und Abbau von inhaltlichen Antagonismen lassen ein Gesprächsereignis nur dann als gelungen erscheinen, wenn am Schluss der Eindruck vorherrscht, dass das Ganze mehr als die Summe seiner atomistischen Teile ist, dass hier durchaus Erkenntnis über den Moment hinaus gefunden wurde, dass sich mithin die Ergebnisse in der Summe „als Teil größerer Handlungseinheiten“ aus der „Bindung an die unmittelbare Empraxie und damit aus der unmittelbaren Bindung an die Sprechsituation“ gelöst haben (Ehlich 1983, S. 29). Mit anderen Worten: Die Mehrheit der Beteiligten sollte am Ende das Gefühl haben, dass hier alles in allem doch ein Beitrag zum *Studium* des Werkes geleistet und dabei gleichzeitig Kunst aus dem Moment heraus wirklich neu zum Sprechen gebracht wurde, dass die allgemeine Kunstproblematik den Hintergrund abgab und sich das Gespräch insgesamt zu einem expliziten oder impliziten Kunsturteil rundete. Wenn auf diese Weise aus dem Gespräch heraus ein Mehrwert für den individuellen und kollektiven Wissenshorizont erarbeitet scheint, dann wird dem Ereignis auch der vom Thema geforderte Ernst zugesprochen.

Literatur

- Amman, Jost, *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden*, Frankfurt a.M.: S. Feyerabend, 1568.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 (frz. *La chambre claire*, 1980).
- Bastian, Sabine/Hammer, Françoise (Hg.), *Aber, wie sagt man doch so schön ...: Beiträge zu Metakommunikation und Reformulierung in argumentativen Texten*, Frankfurt a.M.: Lang, 2002.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Aesthetica*, Bd. 1, Frankfurt: Kleyb, 1750.

- Best, Otto F., „Der Dialog“, in: *Prosa ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, hg. v. Klaus Weissenberger, Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 89–104.
- Beyer, Andreas, „Die Kunst ist deshalb da, daß man sie sehe, nicht davon spreche. In welcher Sprache sollen wir sprechen? – Zur wissenschaftlichen Koine der Kunstgeschichte“, in: *Wirtschaft & Wissenschaft* 5, 1997, H. 3, S. 2–9.
- Bühler, Karl, *Sprachtheorie*, Jena: Fischer, 1934 (Reprint 1982).
- Burke, Peter, *Die Geschehnisse des „Hofmann“*. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin: Wagenbach, 1996.
- Busch, Werner, „Chodowieckis Darstellung der Gefühle und der Wandel des Bildbegriffs nach der Mitte des 18. Jahrhunderts“, in: *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der Aufklärung*, hg. v. Wilfried Barner/Elisabeth Müller-Luckner, München: Oldenbourg, 1989, S. 315–343 (= Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 15).
- Castiglione, Baldesar, *Das Buch vom Hofmann* (übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart), Bremen: Schünemann, 1960.
- Dijk, Teun A. v., *Textwissenschaft*, Tübingen: Niemeyer, 1980.
- Ehlich, Konrad, „Text und sprachliches Handeln. Die Entstehung von Texten aus dem Bedürfnis nach Überlieferung“, in: *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I*, hg. v. Aleida Assmann u.a., München: Fink, 1983, S. 24–43.
- Einem, Herbert von/Schrimpf, Hans Joachim, „Kommentar zu Goethes ‚Der Sammler und die Seinigen‘“, in: *Goethes Werke*, Bd. 12, hg. v. Erich Trunz/Hans Joachim Schrimpf, kommentiert v. Herbert von Einem/Hans Joachim Schrimpf, München: Beck, 1978, S. 590–595 (= Hamburger Ausgabe 12).
- Faber, Johann Gottlieb, „Der Einfluß der schönen Wissenschaften in das gemeine Wesen“, in: Faber, Johann Gottlieb, *Gedichte und Abhandlungen*, Frankfurt a.M., 1755, S. 14–23.
- Franceschini, Rita, *La metacomunicazione: forme e funzioni nel discorso*, Basel: Univ. Basel, Roman. Seminar, 1994 (= Acta Romanica Basiliensia 6).
- Fricke, Harald, „Funktion“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 1, 1997, S. 643–646.
- Goethe, Johann Wolfgang, „Der Sammler und die Seinigen. Fünfter Brief“, in: *Goethes Werke*, Bd. 12, hg. v. Erich Trunz/Hans Joachim Schrimpf, kommentiert von Herbert von Einem/Hans Joachim Schrimpf, München: Beck, 1978, S. 73–78 (= Hamburger Ausgabe 12).
- Grewendorf, Günther/Meggle, Georg, „Zur Struktur des metaethischen Diskurses“, in: *Seminar: Sprache und Ethik. Zur Entwicklung der Metaethik*, hg. v. Günther Grewendorf/Georg Meggle, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, S. 7–31 (= stw 91).
- Hausendorf, Heiko, „Gibt es eine Sprache der Kunstkommunikation? Linguistische Zugangsweisen zu einer interdisziplinären Thematik“, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 15, 2006, H. 2, S. 65–98.
- Hehn, Georg, „Der Genius und die gelangweilten Anderen. Kunst zwischen Kontemplation und Kommunikation“, in: *paraplui.e. elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen*. Nr. 9: Kommunikation (2000/01) [rev. 12.10.2006].
- Heinen, Ulrich, „Zur bildrhetorischen Wirkungsästhetik im Barock. Ein Systematisierungsversuch nach neurobiologischen Modellen“, in: *Bildrhetorik*, hg. v. Joachim Knape, Baden-Baden: Koerner, 2007, S. 111–158 (= SAECVLA SPIRITALIA 45).
- Honnacker, Hans, *Der literarische Dialog des primo cinquecento. Inszenierungsstrategien und Spielraum*, Baden-Baden: Koerner, 2002 (= SAECVLA SPIRITALIA 40).

- Jakobson, Roman, „Linguistics and Poetics“, in: *Style in Language*, hg. v. Thomas A. Sebeok, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1975, S. 350–377.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (hg. v. Karl Vorländer; Unveränderter Nachdruck der sechsten Auflage von 1924), Hamburg: Meiner, 1974 (= Philosophische Bibliothek 37a).
- Kindt, Walther, „Social functions of communication about works of art“, in: *Poetics* 11, 1982, S. 393–418.
- Knape, Joachim (Hg.), *500 Jahre Tübinger Rhetorik. 30 Jahre Rhetorisches Seminar. Katalog zur Ausstellung im Bonatzbau der Universitätsbibliothek Tübingen*, Tübingen: Univ. Tübingen, Seminar für Allgemeine Rhetorik, 1997.
- Knape, Joachim (Hg.), *Medienrhetorik*, Tübingen: Attempto, 2005.
- Knape, Joachim, „The Medium is the Massage? Medientheoretische Anfragen und Antworten der Rhetorik“, in: *Medienrhetorik*, hg. v. Joachim Knape, Tübingen: Attempto, 2005, S. 17–39.
- Knape, Joachim, „Humanismus“, in: *Literaturwissenschaftliches Lexikon: Grundbegriffe der Germanistik*, hg. v. Horst Brunner/Rainer Moritz, Berlin: Schmidt, 2006, S. 169–172.
- Knape, Joachim, „Bildrhetorik. Einführung in die Beiträge des Bandes“, in: *Bildrhetorik*, hg. v. Joachim Knape, Baden-Baden: Koerner, 2007a, S. 9–33 (= SAECVLA SPIRITALIA 45).
- Knape, Joachim, „Textleistung. Überlegungen zur Textrhetorik am Beispiel mittelalterlicher Chronistik“, in: *Diesseits von Geschichte und Gedächtnis. Vormoderne Konstruktion von Vergangenheit als kulturwissenschaftliche Herausforderung*, hg. v. Frank Bezner/Karl-Joachim Hölkeskamp, Köln: Böhlau, 2007b [im Druck].
- Koch, Nadia J., „„Sprechen über Kunst“ in der Antike. Eine Topographie“, in diesem Band.
- Krohn, Dieter/Barbara Neißer (Hg.), *Verständigung über Verständigung. Metagespräche über Sokratische Gespräche*, Münster: LIT, 2004 (= Sokratisches Philosophieren 8).
- Lemmer, Manfred (Hg.), *Das Ständebuch. 133 Holzschnitte von Jost Amman mit Versen von Hans Sachs und Hartmann Schopper*. Leipzig: Insel-Verl., 1975.
- Lichtenberg, Georg Johann Christoph, *Handlungen des Lebens. Erklärungen zu 72 Monatskupfern von Daniel Chodowiecki* (Vorwort von Carl Brinitzer), Stuttgart: Dt. Verl.-Anst., 1971.
- Marin, Louis, *Über das Kunstgespräch*, Freiburg i.Br.: Diaphanes-Verl., 2001.
- Mukarovsky, Jan, „Zwei Studien über den Dialog“, in: Jan Mukarovsky, *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967, S. 108–153.
- Perrault, Charles, *Le cabinet des beaux arts*, Paris: Edelinck, 1690.
- Petrarca, Franciscus, „De remediis utriusque fortunae“, in: *Francisci Petrarchae opera omnia*, Basel: Henric Petri, 1554, S. 1–254 (Reprint Ridgewood, N.J., 1965).
- Petrarca, Franciscus, *Von der Artzney bayder Glück/des guten vnd widerwertigen*, Augsburg: Steiner, 1532. Reprint hg. u. kommentiert v. Manfred Lemmer, Hamburg: Wittig, 1984, Bll. LI^v und XLIX^v.
- Rademacher, Ute, *Metakommunikation – Das Sprechen über das Sprechen aus sozialpsychologischer Sicht*, Diss. Heidelberg, 1998.
- Rosenberg, Raphael, „Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs“, in: *Bildrhetorik*, hg. v. Joachim Knape, Baden-Baden: Koerner, 2007, S. 271–282 (= SAECVLA SPIRITALIA 45).
- Schott, Andreas Heinrich, *Theorie der schönen Wissenschaften*, Bd. 1, Tübingen: Cotta, 1789; Bd. 2, Tübingen: Cotta, 1790.

- Triebold, Wilhelm, „Die Sicht der Dinge. Ein Kunst-Gespräch von Sammler zu Rhetor“, in: *Schwäbisches Tagblatt*, Jg. 2003, Ausgabe 18, Juni, S. 28.
- Ullrich, Wolfgang, „Kunst/Künste/System der Künste“, in: *Ästhetische Grundbegriffe* 3, 2001, S. 556–616.
- Vischer, Friedrich Theodor, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Reutlingen: Mäcken, S. 1851–1857.
- Völzing, Paul L., *Begründen, Erklären, Argumentieren. Modelle und Materialien zu einer Theorie der Metakommunikation*, Heidelberg: Quelle und Meyer, 1979.
- Welte, Werner, *Alltagssprachliche Metakommunikation im Englischen und Deutschen*, Frankfurt a.M.: Lang, 1990.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Malerwerkstatt, nach Petrarca: De remediis dt. 1532; Bl. LI^v.
- Abb. 2: Goldschmiede-Atelier, nach Petrarca: De remediis dt. 1532; Bl. XLIX^v.
- Abb. 3: Daniel Chodowiecki: Kunst-Kennntnis/Connoissance des Arts I, 1778.
- Abb. 4: Daniel Chodowiecki: Kunst-Kennntnis/Connoissance des Arts II, 1778.
- Abb. 5: Bazon Brock wird von Joachim Knape im Tübinger Kupferbau vorgestellt, 2001.
- Abb. 6: Klaus Zehelein wird von Joachim Knape im Tübinger Kupferbau vorgestellt, 2001.
- Abb. 7: Friedrich Schirmer beim Kunstgespräch in der Tübinger alten Anatomie, 2003.
- Abb. 8: Die Stuttgarter Choreologin Georgette Tsinguirides (Vordergrund) und der Stuttgarter Dramaturg Florian Vogel (Hintergrund) in der Tübinger Rhetorikvorlesung zur Rhetorik der Künste im Wintersemester 2001/02.
- Abb. 9: Der Lyriker Uwe Kolbe wird von Joachim Knape in der Vorlesung zur Rhetorik der Künste in Tübingen vorgestellt, Wintersemester 2001/02.
- Abb. 10: Der Komponist Biber Gullatz beim Vortrag in der Tübinger Vorlesung zur Rhetorik der Künste, Wintersemester 2001/02.
- Abb. 11: Mark Krause zeichnet in der Tübinger Vorlesung zur Rhetorik der Künste, Wintersemester 2001/02.
- Abb. 12: Mark Krause diskutiert seine Zeichnungen in der Tübinger Vorlesung zur Rhetorik der Künste, Wintersemester 2001/02.
- Abb. 13: Mark Krause malt drei Ölgemälde in der Tübinger Vorlesung zur Rhetorik der Künste, Wintersemester 2001/02.
- Abb. 14: Joachim Knape (rechts) bespricht den Malakt Mark Krauses (links) in der Tübinger Vorlesung zur Rhetorik der Künste, Wintersemester 2001/02.
- Abb. 15: Der Choreograph Christian Spuck im Tübinger Kunstgespräch, 2003/04.
- Abb. 16: Die Tübinger alte Anatomie als Ort der Kunstgespräche, 2003.
- Abb. 17: Der Kunstsammler Christoph Müller im Kunstgespräch, 2003.
- Abb. 18: Die Skandinavistin Stefanie Würth im Tübinger Kunstgespräch, 2003/04.
- Abb. 19: Der Germanist Hans-Georg Kemper im Tübinger Kunstgespräch, 2003/04.
- Abb. 20: Der Kunstsammler Christoph Müller im Tübinger Kunstgespräch, 2003.
- Abb. 21: Der Amerikanist Bernd Engler im Tübinger Kunstgespräch, 2003.
- Abb. 22: Der Amerikanist Bernd Engler im Tübinger Kunstgespräch, 2003.

Abb. 23: Die Archäologin Nadia Koch im Tübinger Kunstgespräch, 2003.

Abb. 24: Die Archäologin Nadia Koch im Tübinger Kunstgespräch, 2003.

Abb. 25: Thomas Eakins: The thinker, um 1900.

VII AUSKLANG

