

FRANK DUERR

PERSUASIVE SEMIOSE DER AVANTGARDE

EBERHARD KARLS UNIVERSITÄT TÜBINGEN

Neuphilologische Fakultät

Magisterarbeit im Fach Allgemeine Rhetorik

Betreuer: Prof. Dr. phil. Joachim Knappe

# PERSUASIVE SEMIOSE DER AVANTGARDE

UMBERTO ECOS KOGNITIVE SEMIOTIK AUS RHETORISCHER PERSPEKTIVE

*Frank Duerr*

## Zusammenfassung

---

Diese Arbeit definiert eine Reihe rhetorischer Strategien visueller Künste, die auf der kognitiven Semiotik Umberto Ecos und auf den Rhetoriktheorien Joachim Knapes fußt. Semiotik und Rhetorik sind dabei gleichwertige und sich überlagernde Instrumentarien eines Denkens, das sich zum Ziel setzt, künstlerische Innovation und Kreativität unter dem Aspekt der Funktions- und Bedeutungsveränderung zu erklären. Umberto Eco liefert für diesen Fall eine hinreichende Erklärung dieses semiotischen Phänomens für den produktionstheoretischen Ansatz der Rhetorik. Eco ergänzt seine Theorie der Offenheit von Artefakten (Das offene Kunstwerk, 1962) durch eine Erklärung von Fällen enzyklopädischer Semiosen als zeichenfunktionale Prozesse der Kognition (Kant und das Schnabeltier, 1997). Diese Erweiterung seiner klassischen Semiotiktheorie ist Ausgangspunkt für eine visuelle Rhetoriktheorie der künstlerischen Avantgarde, die das Persuasionsmodell Joachim Knapes mit einbezieht, das sich insbesondere potentiellen Überzeugungsfunktionen von Kunstkommunikation widmet. Eine Anwendung dieser theoretischen Symbiose wird am Beispiel eines Werkes der „Fluxuskunst“ skizziert. Am Ende dieser Arbeit ist ein Glossar zu finden, das die Terminologie Umberto Ecos mit begrifflich-sachlichen Definitionen auflistet.

---

This work defines a set of rhetoric strategies of visual art. The perspective is influenced by the cognitive semiotics of Umberto Eco and the rhetoric of Joachim Knapé. From this point of view semiotics and rhetoric are equal and overlapping instruments to explain artistic innovation and creativity among the aspects of codes and conventions and the shift of signification and meaning. Umberto Eco provides an adequate explanation for these semiotic phenomena with a pragmatical view of rhetoric. In addition to his theory of the openness of artifacts (The Open Work, 1962) Eco shows how the encyclopaedic semiosis as a sign-functional process of cognition is explainable (Kant and the Platypus: Essays on Language and Cognition, 1997). This extension of his classic semiotics offers a theory of visual rhetoric of the avant-garde which implies the “theory of persuasion” of Joachim Knapé. An application of this theoretical symbiosis is shown in an analysis of a work of Fluxus (1968). At the end of this thesis there is a glossary that lists the terminology of Umberto Eco with substantive conceptual definitions.

## Inhaltsverzeichnis

## EINFÜHRUNG

<b>1</b>	<b>THESEN UND STANDPUNKTE</b> .....	<b>6</b>
<b>2</b>	<b>FRAGESTELLUNGEN UND ZIELSETZUNG</b> .....	<b>10</b>
<b>3</b>	<b>BEMERKUNGEN ZUR METHODE</b> .....	<b>12</b>

## Untersuchung

<b>4</b>	<b>JOACHIM KNAPES PERSUASIONSBEGRIFF</b> .....	<b>13</b>
4.1	DER RHETORISCHE FALL.....	13
4.2	ANALYSEKRITERIEN DER <i>RHETORIK DER KÜNSTE</i> .....	16
<b>5</b>	<b>UMBERTO ECOS SEMIOSEBEGRIFF</b> .....	<b>21</b>
5.1	KULTUR ALS KOMMUNIKATION: GRUNDLAGEN EINER SEMIOTISCHEN THEORIE .....	23
5.2	ENZYKLOPÄDIE – KOGNITIVER TYPUS – NUKLEARER INHALT – MOLARER INHALT .....	29
5.2.1	<i>Enzyklopädie</i> .....	29
5.2.2	<i>Kognitiver Typus</i> .....	35
5.2.3	<i>Nuklearer Inhalt</i> .....	39
5.2.4	<i>Molarer Inhalt</i> .....	39
5.2.5	<i>Ein Beispiel</i> .....	41
<b>6</b>	<b>OFFENE FORM DER KUNST</b> .....	<b>46</b>
6.1	OFFENHEIT UND SEMIOTIK .....	46
6.2	OFFENHEIT UND RHETORIK .....	49
6.3	DIE DIFFUSE VERARBEITUNG VON BOTSCHAFTEN DURCH KUNSTWERKE .....	50
<b>7</b>	<b>RHETORIK UND IDEOLOGIE EINES KUNSTWERKS</b> .....	<b>55</b>
<b>8</b>	<b>AVANTGARDEKUNST ALS GESELLSCHAFTSVERÄNDERNDES PRODUKT</b> .....	<b>63</b>
8.1	AVANTGARDEKUNST ALS EVOKATION VON WERTEFRAGEN .....	63
8.2	AVANTGARDEKUNST ALS AUSSAGE .....	70

## Schluss

<b>9</b>	<b>PERSUASIVE SEMIOSE: KOGNITIVE SEMIOTIK UND DIE RHETORIK DER KÜNSTE ...</b>	<b>76</b>
<b>10</b>	<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS</b> .....	<b>82</b>
<b>11</b>	<b>GLOSSAR</b> .....	<b>86</b>
<b>12</b>	<b>LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	<b>93</b>

## 1 Thesen und Standpunkte

---

Ein Artefakt wird als Mitglied einer Kategorie  
weniger deshalb betrachtet,  
weil es eine bestimmte Form hat,  
sondern weil es als geeignet  
für eine bestimmte Funktion erscheint.<sup>1</sup>

Als Teil einer visuellen Kultur sind bildende und darstellende Kunstwerke Untersuchungsgegenstand diverser wissenschaftlicher Disziplinen.<sup>2</sup> Über die Art der Aufarbeitung und Beschreibung der Werke, über die Perspektivierung und Schwerpunktsetzung der Analyse wurde vor allem in den letzten Jahrzehnten diskutiert.<sup>3</sup> Einigkeit ist nicht sichtbar, lediglich der Besitz von Sinn wird visuellen Kunstwerken zugesprochen.<sup>4</sup> Doch sind diese Werke auch überzeugend? Und wenn ja, wie erreichen sie das? Welche Assoziationen und Bedeutungstiefen dem Wahrnehmungsprozess des Adressaten folgen, bleibt größtenteils ungeklärt.<sup>5</sup> Aus rhetorischer Sicht erscheint im Hinblick auf Kunstwerke eine zentrale Frage brisant: Lösen mehrdeutige Werke persuasive Vorstellungen aus? Colum McCann schreibt dazu in der „ZEIT“:

Hervorragende Kunst ermöglicht es uns, die Grenze zu überschreiten, in die Haut eines anderen zu schlüpfen und jemand anders zu werden. Ein gelungenes Kunstwerk fängt einen Augenblick ein, ja es stiehlt ihn. Wir stehen in neuen Schuhen und setzen unseren Weg fort – nicht unbedingt verwandelt, aber wenigstens um ein Stück versetzt.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Umberto Eco: Kant und das Schnabeltier. München 2000. 527.

<sup>2</sup> Vgl. Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main 2005.

<sup>3</sup> Vgl. Klaus Sachs-Hombach: Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main 2009.

<sup>4</sup> Vgl. Martina Heßler und Dieter Mersch: Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken?. In: Martina Heßler und Dieter Mersch (Hg.): Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft. Bielefeld 2009. 8-49

<sup>5</sup> Die Funktion mentaler Zustände ist auch Forschungsgegenstand der Kognitionswissenschaften. Es zeichnet sich aber deutlich ab, dass die Messung der Stoffwechselaktivitäten des Gehirns bei weitem nicht hinreichend erklären kann, welche Assoziationen oder Imaginationen der Wahrnehmung folgen. In dieser Arbeit zeigt sich Umberto Ecos Semiotiktheorie als anbindungsfähig an die philosophischen und kognitionswissenschaftlichen Perspektiven, erweitert diese jedoch mit dem Apparat der semiotischen Disziplin. Siehe dazu Kapitel 5.

<sup>6</sup> Colum McCann: Wir sind Glühwürmchen. In: Die ZEIT. Nr. 31. Hamburg 2009. 44.

Wie hier angedeutet, besitzen visuelle Kunstwerke eine Möglichkeit der Kalibrierung und Steuerung von Meinungen, obwohl visuelle Kunstwerke im Allgemeinen als ambige Objekte bestimmt und deshalb als eher *schwache* Kommunikationsformen angesehen werden.<sup>7</sup> Es lassen sich aber nicht nur offene Formen, sondern auch intendierte Bezüge feststellen, die persuasive Evokationen hervorrufen können. Die aktuelle Visual Culture-Forschung und deren Nachbardisziplinen erarbeiten daher unterschiedliche Sehweisen der interdisziplinären Beschäftigung mit dem Visuellen, dessen Produktion und Rezeption, doch bleibt der Überzeugungsaspekt stets nur ein Nebenschauplatz.<sup>8</sup>

Im Rahmen dieser Arbeit kann daher die Frage gestellt werden: Wie funktioniert das persuasive Denken, das durch das künstlerisch Visuelle ausgelöst wird? Um diesen *Rhetorischen Fall* zu fokussieren und ein trennscharfes Begriffsinstrumentarium nutzen zu können, beschäftigt sich diese Arbeit mit einer Theorie des künstlerisch Avangardistischen, die die möglichen Assoziationsketten des Wahrgenommenen mitberücksichtigt, um Rückschlüsse zu erlauben, wie diese hochästhetisierten Werke funktionalisiert werden können, um eine Botschaft zu transportieren. Das Feld der visuellen Kunstwerke wird absichtlich nicht weiter eingegrenzt. Für die Erforschung von Überzeugungsmitteln und intendierten kognitiven Effekten scheint die Semiotik eine unbestrittene Musterdisziplin, weil sie die Funktionsweisen von Zeichen in Wissenschaft, Künsten, Medienanstalten, Politik und Linguistik bestimmt.<sup>9</sup> Dabei soll hier nicht explizit die Frage der Ikonizität im Vordergrund stehen,<sup>10</sup> sondern die des *kognitiven Effekts*. Börries Blanke fasst unter dem Begriff des kognitiven Effekts die Verarbeitung relevanter Informationen, die durch die perzipierte Materie entstehen. Dabei wird der Enzyklopädie-Begriff Umberto Ecos als essentiell beschrieben,

---

<sup>7</sup> Vgl. Börries Blanke: Vom Bild zum Sinn. Das ikonische Zeichen zwischen Semiotik und analytischer Philosophie. Wiesbaden 2003. 206.

<sup>8</sup> Vgl. James Elkins: Nine Modes of Interdisciplinarity for Visual Studies. In: Journal of Visual Culture 2003. 232-237.

<sup>9</sup> Vgl. Marcel Bax: Semiotic evolution and the dynamics of culture: Introduction. In: Marcel Bax u.a.: Semiotic evolution and the dynamics of culture. vii-xvi. Bern 2004. VIII.

<sup>10</sup> Das Ikonizitätsproblem ist auch von Eco ausgiebig diskutiert worden. Selbstverständlich könnte man sich diesem Fall annehmen, doch sind diverse andere Aspekte für die Rhetorik relevanter. Es sei jedoch an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Ikonizität als funktionale Verknüpfung zwischen Zeichen und Objekt ein wichtiges Element der Semiotikforschung darstellt. Vgl. Winfried Nöth: Bildsemiotik. In: Klaus Sachs-Hombach: Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main 2009. 235-254. 244-245.

denn enzyklopädische Einträge dienen zur Informationsverarbeitung und zur kategorialen Zuordnung des Gesehenen.<sup>11</sup> Für die Beschäftigung mit dem Bereich Kognition und Kunst sind daher Umberto Eco's Ausführungen richtungsweisend. Eco, der abseits seiner schriftstellerischen Laufbahn bis 2007 den Lehrstuhl für Semiotik an der Universität Bologna inne hatte, entwickelte Theorien der Zeichenfunktionen, die ihn zum berühmtesten lebenden Semiotiker machen. Er steht dabei der Rhetoriktheorie sehr offen gegenüber, die er als Quelle neuer semiotischer Kenntnisse ins Spiel bringt:

Das Wiederaufleben der Beschäftigung der Rhetorik konzentriert sich zur Zeit auf die Untersuchung der Massenkommunikation (also einer Kommunikationsform, die überreden möchte). Eine Lektüre der traditionellen Arbeiten über Rhetorik unter semiotischen Gesichtspunkten bringt viele neue Anregungen. Von Aristoteles bis Quintilian, über die Theoretiker des Mittelalters und der Renaissance bis hin zu Perelman offenbart die Rhetorik sich als zweites Kapitel der allgemeinen Semiotik (nach der Linguistik), das schon vor Jahrhunderten geschrieben wurde und nun Werkzeuge für eine Disziplin liefert, die über sie hinausgeht.<sup>12</sup>

Ein Vorschlag ist deshalb, eine Symbiose der semiotischen und der rhetorischen Komponenten zu erarbeiten, um die Persuasion als kognitiven Effekt zu beschreiben. Die Semiotik und die Rhetorik sind kompatibel, da sie sich Kultur und Kommunikation als *einen* Untersuchungsgegenstand wählen können. Auch die historiographische Aufarbeitung zeigte eine enge Verwandtschaft dieser Disziplinen.<sup>13</sup> Ein Kunstwerk als einen Zeichenkomplex aufzufassen, der sich in semiotische Ebenen zergliedern lässt, birgt auch den Richtungsstreit zwischen der Zergliederung in einzelne Zeichen und der Wahrnehmung des Kunstwerks als eines einzigen Zeichens.<sup>14</sup> Egal ob die Kunst als Zeichenkomplex interpretiert wird oder nicht, es etabliert sich eine Verbindung von Kunst, Rhetorik und Sinn.<sup>15</sup> Diese Arbeit schließt sich Umberto Eco's Zeichen-Definition an, die das Zeichen als komplexe Bedeutungseinheit auffasst, die oftmals in Zeichen, jedoch nicht in Figuren geteilt werden können.<sup>16</sup> Für die rhetorische Sichtweise ist es daher sinnvoll, die Kunstwerke nicht als *l'art pour l'art*, sondern als Gesell-

---

<sup>11</sup> Vgl. Börries Blanke: Vom Bild zum Sinn. Das ikonische Zeichen zwischen Semiotik und analytischer Philosophie. Wiesbaden 2003. 157.

<sup>12</sup> Umberto Eco: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 35.

<sup>13</sup> Vgl. Winfried Nöth: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 56.

<sup>14</sup> Vgl. Norbert Gutenberg: Über das Rhetorische und das Ästhetische – Grundsätzliche Bemerkungen. In: Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch. Band 4. Tübingen 1985. 117-131.

<sup>15</sup> Vgl. Nelson Goodman: Die Sprachen der Kunst. Frankfurt am Main 1995. 237.

<sup>16</sup> Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 2002. 243.

schaft darstellende, kommentierende oder gar verändernde Produkte zu definieren, denen sich persuasive Zeichenfunktionen zuordnen lassen.

Der Berliner Philosoph Günter Abel verweist auf das ständig ineinander greifende Verhältnis von Zeichen und Wahrnehmung.<sup>17</sup> Dieser Anschluss vom Wahrnehmen zum Bedeuten basiert nach Eco auf einer präsemiotischen Verbindung von Sein und Denken, die unter semiotische Kriterien subsumierbar ist. In *Kant und das Schnabeltier* (1997, dt. 2000)<sup>18</sup> widmet sich Eco grundsätzlichen Fragen der Wahrnehmung, um den Weg von Seinsfragen bis zur Meinungsbildung zu beschreiben. Anhand von semiotischen Schlussverfahren von Wahrnehmungen erörtert Eco die Frage nach der Funktion von Erkenntnis, die er fast vier Jahrzehnte zuvor in *Einführung in die Semiotik* (1968, dt. 1972) mit der Rhetorik in Verbindung bringt. Die Rhetorik spielt innerhalb kultureller Prozesse eine bedeutende Rolle bei der Konstitution von Sinn und gilt als ein „Dynamikfaktor der Kommunikation“<sup>19</sup> und somit auch der Kunst und der Kultur überhaupt.<sup>20</sup> Die rhetorische Ebene eines ästhetischen Werks bestärkt dabei die These, dass die Botschaften eines Werkes – trotz ihrer Mehrdeutigkeiten – Anschluss an die Lebenswirklichkeit, an Weltbilder und an Ideologien finden, die Kulturbereiche indoktrinieren oder befreien möchten. Dieser persuasive Veränderungsvorgang ist innerhalb der Semiose zu suchen, die sich als ein komplexes Wechselspiel aus Wahrnehmung und gespeicherter Erfahrung definieren lässt,<sup>21</sup> das durch eine strategische und intendierte, aber offene Ausdrucksform entsteht.

---

<sup>17</sup> Vgl. Günter Abel: Zeichen- und Interpretationsphilosophie der Bilder. In: Stefan Majetschak: Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild. München 2005. 13-29. 15-17.

<sup>18</sup> Umberto Eco: *Kant und das Schnabeltier*. München 2000.

<sup>19</sup> Joachim Knape: *Was ist Rhetorik?*. Stuttgart 2000. 86.

<sup>20</sup> Vgl. Elize Bisanz: *Malerei als écriture*. Wiesbaden 2002. 83.

<sup>21</sup> Vgl. Barend van Heusden: A bandwidth model of semiotic evolution. In: Marcel Bax u.a.: *Semiotic evolution and the dynamics of culture*. Bern 2004. 3-33. 7.

## 2 Fragestellungen und Zielsetzung

---

Im Verlauf der Überlegungen sollen Antworten auf folgende Frage formuliert werden: Kann Ecos Semiotiktheorie für eine moderne Rhetoriktheorie der Kunst nützlich sein? Diese Leitfrage wird sich an folgenden spezifischeren Thesen orientieren:

- 1) Ecos Semiotik ermöglicht der Rhetorik als wissenschaftliche Disziplin einen wichtigen Einblick in Prozesse persuasiver Kommunikation. Die Perspektive Ecos, die kulturellen Vorgänge als Kommunikation wahrzunehmen und dabei fundamentale Erkenntnisse von Kodeproduktion und Koderezeption zu analysieren, lässt sich für die strategische und handlungsorientierte Sichtweise der Kunstrhetorik nutzbar machen.
- 2) Ecos Theorien dienen als geeigneter Rahmen für die Analyse von Persuasion, da die semiotische Perspektive Ecos mit vielen theoretischen Merkmalen der Rhetoriktheorien von Joachim Knappe fusioniert werden kann.
- 3) Die semiotischen Beschreibungen von so genannter Hochkultur eröffnen den rhetorischen Blick für die Vielschichtigkeit der Funktionswechsel von Zeichen und der Transformation von Werten durch Kunst. Eco nennt für den Semioseprozess den Interpretanten, der sich als Signifikat oder als kulturelle Einheit fassen lässt. Es liegt nahe, dass eine Analyse und eine Antizipation der kulturellen Einheiten der Adressaten zu einer Systematik der Effektivitätskalküle führen.
- 4) Der rhetorische Erfolg des avantgardistischen Künstlers basiert auf der Erschaffung effizienter neuer Zeichenkomplexe, die sich partiell durch Anknüpfung an kulturelle Einheiten in der Enzyklopädie der Adressaten verankern. Der avantgardistische Orator folgt keinen Trends, sondern ist für diese verantwortlich. Er ist der Produzent von neuen Maßstäben in-



nerhalb seiner kulturellen Gemeinschaft, seines Diskurses. Dadurch nimmt er die Rolle des Trend-Setters oder Avant-Gardisten ein. Er setzt die Trends, die sich durch kulturelle Prozesse – in der Theorie Ecos als Kommunikation bezeichnet – weiter expandieren, falls sie persuasiven Kriterien unterliegen.

Mit diesen Thesen wäre das Feld für eine Reflexion der rhetorischen Fragestellungen in Bezug auf Wahrnehmung, Erkennen, Bedeuten und Meinungswechsel im Feld der avantgardistischen Kunst umrissen.

### 3 Bemerkungen zur Methode

---

Ausgehend von den oben genannten Thesen lässt sich diese Arbeit als eine wissenschaftstheoretische Aufarbeitung systematischer Pfeiler der Ecoschen Semiotik skizzieren. Die Reihenfolge der Kapitel ist dabei nicht chronologisch nach Ecos Schriften, sondern systematisch festgelegt. Um die Perspektive der semiotischen Rhetorik auf Kunst zu verdeutlichen, werden zuerst der *Rhetorische Fall* und die *Rhetorik der Künste* von Joachim Knape in den Blick genommen. Im Anschluss daran werden die kultursemiotischen Theorien Umberto Ecos im Allgemeinen und dann mit einer Untersuchung der Offenheit des Kunstwerks im Speziellen erarbeitet. Die semiotisch relevanten Werke von Umberto Eco<sup>22</sup> sind für die Untersuchung des zweiten Kapitels ausschlaggebend. Anschließend werden die theoretischen Grundlagen Ecos Zeichenfunktionstheorie dargestellt, um für detailliertere semiotisch-rhetorische Felder ein Fundament zu erarbeiten. Die semiotische Theorie erfährt bei Eco von 1962 bis 1997 einige Transformationen, die im Laufe dieser Arbeit ebenfalls Erwähnung finden. Die Semiotik wird zwar im Allgemeinen herangezogen, soll aber auf das Kunstwerk verengt werden. Dieser Bereich soll systematisch erarbeitet werden, indem ein Denkmodell aus der Fusion Eco/Knape erwächst, das die Semiose als persuasives Zentrum in den Blick nimmt, um dadurch die Grundlage für eine handlungstheoretische Überlegung zu schaffen, die eine *persuasive Semiose* definiert. Die Symbiose dieser Disziplinen soll also Erkenntnisse darüber preisgeben, wie Kunst zur Evokation von Wertefragen genutzt wird und wie diese strategische Handlung als eine Transformation von Bedeutungen zu bezeichnen ist, die ein *rhetorisches Avantgardekunstkalkül* aufweist. Vollständigkeit wird nicht angestrebt, die Vorgehensweise ist vielmehr dem Gedanken geschuldet, den Prozess von der Kunstwahrnehmung bis zur effizienten Metabolie als semiotisch-rhetorischen Prozess zu beschreiben. Das Feld der Avantgardekunst wird dazu dienen, dieses erarbeitete Theorem zu exemplifizieren.

---

<sup>22</sup> Die hauptsächlich verwendeten Werke, um die theoretische Aufarbeitung Ecos Semiotik zu leisten, waren: *Das offene Kunstwerk* (1962), *Apokalyptiker und Integrierte* (1964), *Einführung in die Semiotik* (1968), *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* (1973), *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen* (1975), *Semiotik und die Philosophie der Sprache* (1984), *Kant und das Schnabeltier* (1997).

## 4 Joachim Knapes Persuasionsbegriff

---

Der homo rhetoricus sucht überall in der Welt das Überzeugende.<sup>23</sup>

Die semiotische Fragestellung ist vereinfacht: „Was passiert da und wie?“ Die rhetorische Fragestellung lautet kurz: „Was ist daran überzeugend?“ Wie Persuasion aus rhetoriktheoretischer Sicht definiert ist, wird in diesem Abschnitt erarbeitet. In einem ersten Schritt soll die Frage geklärt werden, wann ein Kommunikationsakt denn persuasiv ist und warum sich die Rhetorik nicht nur mit der mündlichen Rede sondern auch mit anderen kulturellen Produkten beschäftigt. Mit dem Fokus auf den *Rhetorischen Fall* und auf die Analysekriterien der Sonderkommunikation Kunst wird die Rhetoriktheorie Joachim Knapes dargelegt, um Anschlussmöglichkeiten der kulturtheoretischen Ansätze Ecos an die semiotisch ausgerichtete Theorie der *Rhetorik der Künste* zu finden.

### 4.1 Der Rhetorische Fall

---

Im Allgemeinen tritt der *Rhetorische Fall* dann ein, wenn in der Praxis von kommunizierenden Menschen Kalkül, Struktur, Textur, Sedimentierung, Strategie und Handlung vorzufinden sind. Dann kann fundamentalrhetorisch vom Rhetorischen Fall ausgegangen werden – und das in allen kulturellen Bereichen. Die dafür notwendigen Elemente sind ein rhetorisch Agierender (Orator), der in einer kommunikativen Situation (Setting) sein rhetorisches Ziel (telos), das durch seine Meinung (éndoxon) geprägt ist, zu erreichen versucht, um dadurch eine Folgehandlung beim Adressaten auszulösen.<sup>24</sup>

Der in unserem Zusammenhang allein interessierende rhetorische Fall tritt dann ein, wenn ein Sprecher das Zertum (seine innere Gewissheit) gefunden hat, es zu seinem Anliegen macht, mit oratorischem Impetus hervortritt und ihm mit seinem

---

<sup>23</sup> Joachim Knappe: Bildrhetorik. Vorlesung vom 26.05.09.

<sup>24</sup> Vgl. Joachim Knappe: Was ist Rhetorik? Stuttgart 2000. 16.

*Ego autem dico* aktiv Geltung verschaffen will. In dieser Lage ergreift ein Mensch die Rolle des Vorsprechers, wir nennen ihn dann Orator. Rhetorik ist für ihn der Versuch, unter den determinierenden Bedingungen der Welt durch Ausagieren kommunikativer Handlungsmacht wenigstens für einen Moment informationelle Souveränität zu erlangen.<sup>25</sup>

Die Untersuchung eines speziellen kommunikativen Aktes enthält auch die *Analyse der agonalen Lage*. Die Agonalität des Orators ist Untersuchungsgegenstand der rhetorischen Extrinsik, die sich mit der Intexion auseinandersetzt. Unter Intexion versteht man das Einführen eines produzierten Textes in eine Interaktion zu kommunikativen Zwecken.<sup>26</sup> Hierbei wird nicht nur das Setting in den Fokus gerückt, sondern auch die diskursiven Bedingungen, die den Wettstreit enthalten können. Ein gutes Beispiel für Agonalität innerhalb eines Diskurses sind die in der Einführung erwähnten *turns*, die wie im künstlerischen Diskurs die *-ismen* „Symptom[e] der weiteren Ausdifferenzierung des Systems“ sind.<sup>27</sup> Im Gegensatz dazu umfasst der Bereich der rhetorischen Intrinsik das Erkennen des *rhetorischer Faktors* einer kommunikativen Handlung:

Es geht also bei der Rhetorik um Operationen, Maßnahmen und Strukturen, die auf kommunikative Effektivität im Sinne einer ganz bestimmten kommunikativen Zielsetzung ausgerichtet sind.<sup>28</sup>

Somit steht in erster Linie die Produktion von Werken im Vordergrund der Untersuchung.<sup>29</sup> Dabei rückt der Orator stärker ins Zentrum der Analyse als bei anderen Kulturtheorien. Der Orator möchte sein Anliegen in die Gesellschaft einbringen und den Mut aufbringen, seine Meinung, seinen Standpunkt, seine Überzeugungen zu kommunizieren, um so aus der Rolle des sozial Unmündigen durch ein rhetorisches Agens auszubrechen.<sup>30</sup> Natürlich reicht das Vortragen einer Meinung alleine nicht aus, um das gesteckte Ziel der Überzeugung zu erreichen. Der Orator baut auf *Metabolie* und *Systase*. Er möchte den Wechsel von Überzeugungen und deren Bindung. Dazu gehört der Meinungs-, der Ein-

<sup>25</sup> Ebd. 76.

<sup>26</sup> Vgl. Joachim Knappe: Rhetorik. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main 2005. 134-148. 143.

<sup>27</sup> Vgl. Wolfgang Brassat: ‚The Battle of the Pictures‘. In: Beetz, Manfred u.a. (Hg.): Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch. Band 24: Bild-Rhetorik. Tübingen 2005. 43-70. 50.

<sup>28</sup> Joachim Knappe: Rhetorik. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main 2005. 134-148. 134-135.

<sup>29</sup> Vgl. ebd. 137.

<sup>30</sup> Vgl. Joachim Knappe: Was ist Rhetorik?. Stuttgart 2000. 31-33.

stellungs- und der Verhaltenswechsel.<sup>31</sup> Dies geht nur über kontrollierte Semiosen und die Überwindung von Widerständen, die aufgrund der Kommunikationssituation auftreten können. Rhetorik ist somit auch das Feld der menschlichen Kommunikation, das den „Aspekt der kognitiv-kommunikativen Anschlussoperationen“ fokussiert.<sup>32</sup>

Ziel der Untersuchung ist das Herausschälen eines oder mehrerer Produktionskalküle, welche die möglichen Semioseprozesse des Adressaten erklären, „um daraus mögliche Produktionsregulative für Produktionskalküle abzuleiten mit dem Ziel, intentionsgerechte Semantiken aufzubauen“.<sup>33</sup> Die Erkenntnis über die Appellstrukturen des Werkes sind der rhetorische Kern des wissenschaftlichen Arbeitens. Dabei sollen unter anderem folgende Kalküle offengelegt werden:

- Angemessenheitskalkül: Angemessenheit, Akzeptanz der Ikonik, Setting
- Mittelkalkül: Einsatz von Medium und sonstigen Instrumenten
- Produktionskalkül: Struktur, Affekt, Strategie, Interaktion
- Situationskalkül: Umstände, Personen, Sache, Fall, Zeit, Ort

Diese Kalküle sind epochenspezifisch und diskursiv zu untersuchen, denn Persuasion ist an kulturelle Bedingungen geknüpft. „Die persuasiven Handlungen sind eingebettet in weitreichende kulturelle Zusammenhänge bzw. soziale Abläufe und ergeben sich damit aus der menschlichen Lebenswirklichkeit.“<sup>34</sup> Die Planung der Botschaftssendung sollte die abduktive Schlussfolgerung des Adressaten antizipieren. Dabei sind die potenziellen Widerstände (kognitiv, sprachlich, textuell, medial, situativ)<sup>35</sup> nicht zu missachten, die der Adressat, das Notationssystem, die Botschaft, die Tragfläche, der Ort und die sonstigen Umstände hervorrufen können.

---

<sup>31</sup> Vgl. Joachim Knappe: Persuasion und Kommunikation. In: Kopperschmidt, Josef: Rhetorische Anthropologie: Studien zum homo rhetoricus. München 2000. 171-181. 179.

<sup>32</sup> Vgl. Joachim Knappe: Was ist Rhetorik?. Stuttgart 2000. 37.

<sup>33</sup> Joachim Knappe: Rhetorik. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main 2005.134-148. 140.

<sup>34</sup> Joachim Knappe: Persuasion. In: Gert Ueding: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 6. Darmstadt 2003. 874.

<sup>35</sup> Vgl. Joachim Knappe: Was ist Rhetorik?. Stuttgart 2000. 58-63.

Wie sieht es mit dem Funktionswechsel von Zeichen und Kodes im Speziellen aus? Die Widerstände beim Rezeptionsprozess sind dabei besonders hoch, das Unkonventionelle muss erst einmal verarbeitet und akzeptiert werden.

Rhetoriktheoretisch gesehen kann es dabei [gesellschaftliche Sinnkonstitution durch Rhetorik] nur um Verfahren der Einführung und Etablierung, Vermittlung, Akzeptanzschaffung, Legitimierung, Perpetuierung usw. von Meinungen und Einstellungen gehen, die auf sozusagen vorgängig gewonnenen Sinn beruhen, der beim Orator als Zertum manifest geworden ist.<sup>36</sup>

Rhetorische Kommunikation ist auf Wechselerzeugung ausgelegt und kann im extremen Fall den „Charakter eines evolutionären gesellschaftlichen Prozesses“ erlangen,<sup>37</sup> der möglicherweise auch über den peripheren, d.h. nonverbalen und performativen Weg, persuadiert.<sup>38</sup> Dieser kulturevolutionäre Aspekt der Rhetorik trifft dabei besonders auf Bereiche zu, die sich vorerst als unkonventionell darstellen. Die Rhetorik ist dabei der entscheidende „Dynamikfaktor der Kommunikation“, der „Kodes über Einzelsituationen hinaus ständig weiter zu entwickeln und zu verändern“ versucht.<sup>39</sup>

#### 4.2 Analysekriterien der *Rhetorik der Künste*

---

In dem Aufsatz *Rhetorik der Künste* (2009) erstellt Joachim Knappe einen Kriterienkatalog für die Kunstuntersuchung mit rhetorischer Perspektive. Dabei werden klassische sowie moderne Ansichten zur Rhetorik in ein Analyseinstrument eingefügt, das hier kurz skizziert werden soll. Die Kunstanalyse unterteilt sich in drei Perspektiven: 1. Inhaltlich-konzeptionell, 2. Semiotisch-oberflächenstruktural, 3. Performativ. Nach den klassischen Produktionsstadien lassen sich verschiedene Merkmale des Untersuchungsgegenstandes bestimmen. Die Inventivik kann dabei Fragen zu Inhalten, Stoffen, Motiven, Themenwahl, Ideen, Konzeptionen und Topoi umfassen. In der Beschäftigung mit der Disposition werden Strukturen, Ordnungen und Leitprinzipien erörtert. Die Elokution kann untersucht werden, um Aspekte zur Gestaltung, zur textuellen

---

<sup>36</sup> Ebd. 80.

<sup>37</sup> Vgl. ebd. 81.

<sup>38</sup> Vgl. ebd. 96-97.

<sup>39</sup> Vgl. ebd. 86.

Formgebung und zu Strukturphänomenen sowie zu ästhetischen Markierungen offenzulegen. Die Analyse der Memoria und der Actio behandelt die Inszenierungsästhetik.<sup>40</sup> In diesem Verfahren stellt sich immer die Frage nach der Konstitution und Prägung von Sinn und Werten. Der Appell der Werke rückt dadurch in den Fokus der rhetorischen Beschäftigung mit Kunst.

...[Die Rhetorik] geht davon aus, dass die Intention, wenn nötig, im konkreten Handeln die konventionellen Bedeutungen zu übersteigen habe. Aus einem komplexen Kommunikationsprozess muss sich gegebenenfalls neuer ‚Sinn‘ (auch jenseits konventioneller Zeichenbedeutungen) bzw. eine ‚Botschaft‘ ergeben [...], die intendiert ist.<sup>41</sup>

Diese Definition von Rhetorik deutet den potenziellen Funktionswechsel von Zeichen nicht nur an, sondern sieht ihn als ein Kernelement der rhetorischen Intention. Ein kultureller Rahmen erleichtert die Verständlichkeit des Kunstobjekts und lässt den Adressaten kulturelles Wissen nutzen, um eine Einordnung vorzunehmen. Es lässt sich also für den Künstler ein Fundus an kulturellen Einheiten antizipieren und nutzen, um ein rhetorisches Kalkül (einen situationsangemessenen Plan) zu entwickeln.<sup>42</sup> Dabei kann auch das Gegenteil, also der Bruch mit der Erwartung, ein strategisches Denken enthalten und zur Aufmerksamkeitserregung führen.<sup>43</sup> Dieses Konglomerat von Kriterien wird nochmals systematisch aufgestellt. Bevor diese einzelnen Punkte aufgezeigt werden, muss der Kern der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Rhetorik betont werden: „Es geht bei rhetorischen Analysen [...] nicht um die Rekonstruktion irgendwelcher Wirkungsgeschichten [...], sondern um die Untersuchung von konkreten Effektivitätskalkülen, die sich in Appellstrukturen niedergeschlagen haben.“<sup>44</sup> Das Effektivitätskalkül kann somit als eine Zeichenfunktion angesehen werden, die einen Appell effektiv vermitteln kann. Folgende Bereiche lassen sich dafür anführen:

- Lenkungs- und Steuerungskomponenten (Moderation), Psychagogie
- Eichungen auf Adressaten / Rezeptionskalküle
- Evokationen herbeiführen (kognitiv-emotionales Spektrum)

<sup>40</sup> Vgl. Joachim Knappe: Rhetorik der Künste. In: Ulla Fix u.a.: Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. Berlin 2009. Vol. 1. 894-927. 913.

<sup>41</sup> Vgl. ebd. 902.

<sup>42</sup> Vgl. ebd. 903.

<sup>43</sup> Vgl. ebd. 905.

<sup>44</sup> Ebd. 918.

- Antizipatorische Kalküle erfolgreich, wenn Verbindung zwischen Moderation (textimmanent) und Evokation (texturtranszendent) besteht<sup>45</sup>

Der erste Punkt kennzeichnet eine steuernde Einheit, die das Erkennen von richtungsgebenden Merkmalen enthält. Nimmt man an, dass ein Kunstwerk eine bestimmte figürliche Darstellung (beispielsweise: „Dies ist Julia Roberts.“) aufweist, dann wäre dies bereits eine moderierte Einheit, da hier nicht irgendeine Frau gezeigt wird, sondern eine spezifische Gestalt (unter der kulturspezifischen Bedingung, dass der Betrachter die Person erkennt). Das Rezeptionskalkül ist als eine strategische Überlegung bezüglich der Adressatenreaktion zu verstehen. Das Antizipieren von subjektabhängigen Bedingungen ermöglicht eine optimierte Handlung, da die erfolgreiche Antizipation das Dekodierungsverhalten der Adressaten richtig erschlossen hat. Dieser Akt stellt sich auf fünf Ebenen ein: kognitiv, textuell, sprachlich, medial und situativ.<sup>46</sup> Das Auslösen von Evokationen kann als emotionaler Zusatzfaktor angesehen werden, der evaluative und emotive Aspekte enthalten kann.

Joachim Knappe führt einen methodischen Leitfaden aus, der sich in die sieben Kriterien der Persuasion<sup>47</sup> untergliedern lässt. Dabei verhandelt er unter den einzelnen Punkten vergleichbare Unterkategorien: Leitfrage, Verfahren, Techniken, Evokationen. Je nach Orientierung lassen sich unterschiedliche Bezüge zur Rhetorizität eines Kunstwerkes herstellen. Das erste Kriterium ist der *instruktive Orientierungsaspekt*; er fragt nach der Beschaffenheit der Sache und konzentriert sich somit auf den Text an sich. Dabei lässt sich auch nach Erregung von Imaginationen, von Fantasie und von Identifikationsmöglichkeiten fragen. Der zweite Aspekt bezieht sich auf die Verifikation des Kunstobjekts und untersucht die strategische Vorgehensweise in Bezug auf Beglaubigungsstrategien oder Infragestellung der Realität. Das Objekt evoziert entweder einen realitätsnahen oder einen ungewissen Bezug zum Dasein. Das dritte Kriterium befragt axiomatisch nach Geltungsansprüchen und Akzeptanz des Textes: Steht das Kunstwerk Regeln und Paradigmen kritisch oder unkritisch gegenüber? Die möglichen Techniken für dieses komplexe Feld aus verschiedenen strategi-

<sup>45</sup> Vgl. ebd. 918.

<sup>46</sup> Vgl. Joachim Knappe: Was ist Rhetorik. Stuttgart 2000. 57-58.

<sup>47</sup> Vgl. Joachim Knappe: Persuasion. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 6. Tübingen 2003. 874-907.



schen Überlegungen und Ideologien öffnen den Blick für den *Motivations-Ursache-Wirkungs-Komplex*. Darunter fallen Bedingungen und Wege für Zweifel, Erkenntnis, Werte und der Grad der Forderung von rezeptiver Eigenleistung des Adressaten. Ist der Grad der zu erbringenden Eigenleistung der Apperzeption besonders hoch, kann diese Funktion als *Masterevokation* bezeichnet werden, die sich im neuen kreativen Text befindet und vom Adressaten eine kreative Eigenleistung fordert. Ein anderer Aspekt nimmt die Evaluation in den Blick. Die Bestimmung von Wert findet direkten Anschluss an konventionelle oder überkodierte Werturteile. Im direkten Anschluss daran kann nach Motiven gefragt werden. Welche kulturell konventionalisierten Gefühlslagen werden durch den Text kommuniziert? Welche dieser Gefühlsausdrücke werden sogar direktstimulativ erzeugt? Daran knüpft auch der letzte Aspekt des Wollens an: Lassen sich auf der rhetorischen Ebene Strukturen finden, die eine Appellfunktion erkennen lassen?<sup>48</sup>

Ein besonders zu erwähnender axiomativer Aspekt im Hinblick auf Ecos Perspektive ist die Frage nach der Offenheit der Werke. Joachim Knappe erwähnt die potentielle Mehrdeutigkeit der Kunstwerke und die damit einhergehende Frage, ob diese auch rhetorisch geprägt sein kann:

Hinzuweisen ist auf zwei mögliche Grundkonzeptionen, die der Künstler verfolgen kann: eine der Geschlossenheit und eine der Offenheit der Sinnbildungsvorgaben. Polyvalenz [...] in Form von Polysemie- und Ambiguitisierungsstrategien, die wenigstens teilweise auf Interpretationsoffenheit setzen, haben insofern ein größeres Potenzial, als sie unter Umständen vielschichtigere Angebote für eine größere Zahl von Adressaten aus unterschiedlichen Epochen bereithalten.<sup>49</sup>

Wie diese offene Form der Kunst als ein Merkmal rhetorischer Effektivität zu betrachten ist, wurde bisher noch nicht detaillierter untersucht. Die offene Form der Avantgarde, die dem Adressaten ermöglicht, eine eigenkreative Apperzeption zu vollziehen, findet zwar Erwähnung, ist bislang jedoch nicht als zentrales Effektivitätskalkül von Kunstwerken aus rhetorischer Perspektive beleuchtet worden. In den folgenden Abschnitten wird durch die Semiotiktheorie Umberto Ecos eine Begriffswerkzeug erarbeitet, das erlaubt, die Mehrdeutigkeit als eine

---

<sup>48</sup> Vgl. Joachim Knappe: Rhetorik der Künste. In: Ulla Fix u.a.: Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. Vol. 1. Berlin 2009. 894-927. 919-924.

<sup>49</sup> Ebd. 918.

rhetorische Zeichenfunktion zu definieren, die sich gerade durch die Verneinung der starren Designatoren als eine effektive Strategieform präsentiert.

## 5 Umberto Ecos Semiosebegriff

---

Eco kann als Paradebeispiel eines solchen Kulturtheoretikers angeführt werden. Er widmet sich der „Welt der Zeichen in allen Winkeln des sozialen Lebens“<sup>50</sup>. Umberto Eco stellt dabei nicht nur eine kultursemiotische Theorie auf und beharrt auf deren Gültigkeit, sondern revidiert sich selbst, hinterfragt Selbstgesagtes, verwirft Selbstgeschriebenes. Seine Theorien sind eine Mixtur aus der strukturellen Semiologie von Ferdinand de Saussure und einer Peirceschen pragmatischen Semiotik. Eco entwickelt diese Ansätze kontinuierlich weiter und schafft so einen theoretischen Dialog auf dem Gebiet zwischen Struktur und Prozess kultureller Phänomene.

Der Gegenstand der Semiotik kann alles sein: Sie ist eine Universalwissenschaft, die sich mit der Entdeckung und Deutung von Zeichen in der Welt beschäftigt. Ein besonderer Schwerpunkt Ecos liegt auf allem kulturell Produzierten. Er sieht den Menschen als ein *animal symbolicum* und eröffnet sich somit die gesamte menschliche Welt als Forschungsfeld.<sup>51</sup> Dabei tangiert er unterschiedlichste wissenschaftliche Disziplinen. Als besonderes Merkmal seiner wissenschaftlichen Vorgehensweise kann die abduktive Beweisführung, die unabhängig von Ansprüchen auf Wahrheit funktioniert, hervorgehoben werden. Die Abduktion ist ein hypothetisches Schlussverfahren, das auf Peirce zurückgeht. Es erlaubt emotionale Faktoren in die Analyse von Interpretation mit einfließen zu lassen, da sie nicht so sehr an die Logik gekoppelt ist wie die Deduktion oder die Induktion. Eco verwendet bereits sehr früh die Abduktion als das Verfahren der reflektierenden Urteilskraft. Unter Abduktion versteht Eco ein hypothetisches Schließen, das semiosisch von statten geht. Das abduktive Schließen ist kein Prozess mit zufälligem Ausgang der Denotation, sondern beruht auf einer Art Schematismus, der das Objekt in der Apperzeption kategorial zuord-

---

<sup>50</sup> Reinhold Jaretsky: Einmal einen Mönch vergiften – Umberto Eco. BR 2007. URL: [http://www.youtube.com/watch?v=KH2p6x\\_XCAw](http://www.youtube.com/watch?v=KH2p6x_XCAw) (abgerufen am 21.08.2010).

<sup>51</sup> Vgl. Dieter Mersch: Umberto Eco zur Einführung. Hamburg 1993. 102.

net<sup>52</sup> und sich als *Imagination möglicher Gesetzmäßigkeit* oder als *kreativer instinktgeleiteter Prozess* fassen lässt.<sup>53</sup>

Diesen Wahrnehmungs- und Imaginationsprozess untersucht und theoretisiert Eco immer unter der Maxime *Kultur als Kommunikation*. Damit beruft er sich auf Charles Sanders Peirce, der überall in der Welt der Menschen Zeichen sieht, die sich in einer Semiose finden lassen.<sup>54</sup> Semiose, ein Begriff, den Eco von Peirce übernimmt, ist der Prozess, der das Zeichen und den dadurch kognitiv ausgelösten Effekt beim Adressaten beinhaltet. Die Prozesshaftigkeit der Zeichenpraxis findet sich somit in der Semiose wieder.

Umberto Eco wird durch diese theoretische Grenzauflösung zwischen den Analysen von kulturellen Artefakten einen sonderbarer Status zugeschrieben: „Theoretisch angesiedelt zwischen Adorno und Marshall McLuhan, zwischen Negativität und Affirmation oder ‚apokalyptischer‘ Ideologiekritik und ‚integrierter‘ Anpassung“ zeige Eco eine Bandbreite an Untersuchungen ohne die Wissenschaftsobjekte „anzuklagen noch unkritisch zu goutieren, sondern allein um ihr schlichtes Geheimnis, das Funktionieren ihrer Wirkung zu enträtseln.“ Eco gelänge dabei der wissenschaftliche Spagat zwischen Strukturalismus und Pragmatismus.<sup>55</sup>

Die dabei entstandenen Ergebnisse können auch der Rhetorik ein Hilfswerkzeug für die produktionsorientierte Perspektive auf die Zeichenwelt sein. Die theoretische Darbietung der Ecoschen Semiotik bietet einen Gebrauchskatalog an beweglichen Analysepeilern, die sich an jegliche Systemuntersuchung auf Funktionen von Kommunikation wagt: Literarische Texte, Reklamebilder, Architektur, massenmediale Phänomene und weitere Felder der Kultur lassen sich anhand semiotischer Kriterien aufgearbeitet finden und bieten dabei ein Theorem unabhängig von historischer Wirkgeschichte und radikaler Ideologiekritik. Damit einhergehend führt Eco Wissenschaftler an, die einen ähnlichen Weg gehen (Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss). Dabei zeigt er eine eigenwertige Position, die sich auch über 40 Jahre nach dem Erscheinen von *Opera aperta* (1962) oder *La struttura assente* (1968) als theore-

<sup>52</sup> Vgl. Umberto Eco: Kant und das Schnabeltier. München 2000. 110-113.

<sup>53</sup> Vgl. Winfried Nöth: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 68.

<sup>54</sup> Vgl. ebd. 59-60.

<sup>55</sup> Vgl. Dieter Mersch: Ecos Miniaturen und die phronetische Form der Kritik. In: Tom Kindt und Hans-Harald Müller (Hg.): Ecos Echos. München 2000. 199-216. 209.

tisches Fundament einer kulturwissenschaftlichen Untersuchung eignet. Die Rhetorik wird in diesen Werken nicht als Beiwerk oder Manipulationsinstrument erwähnt, sondern bekommt einen hohen Status verliehen: Sie bildet das System der Ideologievermittlung.<sup>56</sup> Die Ideologie soll nicht als totalitäres Gedankengebilde verstanden werden, sondern als „Konnotation der Konnotationen oder das Ende der Konnotationskette“<sup>57</sup>. Die Rhetorik ist also nicht nur Stilmittel, sondern als „generative Technik“<sup>58</sup> von Ideologie zu verstehen, die die persuasive Botschaft durch effektive Zeichenproduktion zu kommunizieren weiß. Im folgenden Abschnitt werden die Grundlagen der semiotischen Theorie Ecos skizziert, um eine Basis für die weitere Vorgehensweise zu begründen.

## 5.1 Kultur als Kommunikation: Grundlagen einer semiotischen Theorie

---

Umberto Eco verfasste in den letzten vier Jahrzehnten eine Vielzahl wissenschaftlicher Arbeiten. Eine seiner frühesten wissenschaftlichen Publikationen ist wohl auch die bekannteste: *Das offene Kunstwerk* (1962, dt. 1973). Darin finden die ästhetischen Komponenten der Kunst und die damit verbundene *poetische Botschaft* einen zentralen Platz in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Produkten des Kunstdiskurses. Im zeitlichen Anschluss folgen Arbeiten, die das angerissene Feld der Ambiguität, der Rezeption und der Zeichenhaftigkeit innerhalb kultureller Prozesse breiter und tiefer zu fassen versuchen: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur* (1964, dt. 1984), *Einführung in die Semiotik* (1968, dt. 1972), *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* (1973, dt. 1977), *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen* (1975, dt. 1987), *Semiotik und Philosophie der Sprache* (1984, dt. 1985), *Kant und das Schnabeltier* (1997, dt. 2000). Umberto Eco stellt dabei eine zentrale Prämisse auf, die ihn bis in seine neuesten Veröffentlichungen begleitet: „Eine semiotische Forschung bearbeitet ein gesellschaftliches Phä-

---

<sup>56</sup> Vgl. Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. München 2002. 12.

<sup>57</sup> Ebd. 190.

<sup>58</sup> Ebd. 184.

nomen wie die Kommunikation und Systeme kultureller Konventionen wie die Codes.<sup>59</sup> Eco bezeichnet den Gegenstand der semiotischen Disziplin als einen Prozess der Kommunikation innerhalb kultureller Handlungen:

„Die Kommunikation umfasst alle Akte der Praxis, in dem Sinne, daß die Praxis selbst globale Kommunikation, Begründung von Kultur und folglich von gesellschaftlichen Beziehungen ist.“<sup>60</sup>

Kurz auf eine Formel gebracht: Kultur = Kommunikation.<sup>61</sup> Diese Gleichsetzung bietet eine wichtige Basis für die Suche nach Zeichenfunktionen. Denn wenn Kultur als Kommunikation zu begreifen ist, heißt dies, dass Kultur zu *verstehen* ist, dass über sie Verständigung stattfindet, dass Kultur zu einer Art Mittler zwischen Menschen wird und dadurch das System menschlichen Zusammenlebens bestimmt. Dass dabei aber keine Universalstruktur zutage tritt, die alle Kulturen eint, verdeutlicht Eco bereits sehr früh in *La struttura assente* (dt.: *Die abwesende Struktur* [Übers. d. Autors]). Der deutsche Titel dieses Buches ist leicht irreführend: *Einführung in die Semiotik*. Selbstverständlich stellt dieses Werk eine Grundlage für semiotische Forschung bereit, geht aber in diesem Vorhaben und durch die angehängte Kritik an Levi-Strauss' universalstruktureller Auffassungen weit darüber hinaus. Der Originaltitel verdeutlichte die Kritik am ontologischen Strukturalismus und läutete mit einem Traktat zur Philosophie des Strukturalismus einen Paradigmenwechsel der Semiotik ein. Das Werk enthält eine ausführliche Einführung in die Zeichentheorien von Peirce und von de Saussure, Ausprägungen in Bereiche der Ästhetik, Rhetorik, Ideologie und der Film-, Architektur- und Bildsemiotik. Statt einem ontologischen Strukturalismus schlägt Eco einen methodologischen Strukturalismus vor, der nicht universell vorhanden ist, sondern nur solange in einem speziellen Gebiet Gültigkeit behält, bis er durch ein neues Modell ersetzt wird.

Eco setzt der eigenen Disziplin nur vage Grenzen, die der Semiotik zwar ein Feld bieten, sie aber nicht dogmatisch festbinden: „Eine semiotische Untersuchung hat nur Sinn, wenn die Struktur des semiotischen Feldes als ungenaue Größe angenommen wird, deren Klärung sich die Methode vornimmt.“<sup>62</sup> Daher

---

<sup>59</sup> Ebd. 417.

<sup>60</sup> Ebd. 442.

<sup>61</sup> Vgl. Jürgen Trabant: Vorwort. In: Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 2002. 11.

<sup>62</sup> Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 2002. 19.

entspricht sie nicht der formalen Logik, einer philosophischen Semantik oder einer Logik natürlicher Sprachen, die mit Wahrheitswerten beladen wird, sondern setzt sich freiwillig in den Raum der Lüge. Das bedeutet, dass sich kein Kommunikationssystem der Lüge entziehen kann und daher die Wahrheitsfrage außerhalb der Semiotik steht. Die Untersuchungsgegenstände der Semiotik müssen weder wirklich existieren, noch ist die Frage der Falschheit oder Wahrheit leitend für diese Theorie. Die Semiotik lässt sich somit eigentlich nicht beschränken. „Die Semiotik befaßt sich mit allem, was man als Zeichen betrachten kann. Ein Zeichen ist alles, was sich als signifizierender Vertreter für etwas anderes auffassen lässt.“<sup>63</sup> Eco erkennt die Problematik dieser Offenheit, fordert aber, die Semiotik als Feld anzusehen, als eine prozesshafte Disziplin, die erst nach eingehenden Untersuchungen ein *Forschungsmodell* vorlegen möchte.

Man kann nicht theoretische Forschung betreiben ohne den Mut, eine Theorie und damit ein elementares Modell als Leitfaden für alles Nachfolgende aufzustellen; alles theoretische Forschen muß aber auch den Mut aufbringen, seine spezifischen Widersprüche aufzuzeigen, und es sollte sie aufdecken, wenn sie verborgen sind.<sup>64</sup>

Eco formuliert für die kommenden Untersuchungen die grundlegende These, dass „alle Kommunikationsformen als Sendung von Botschaften auf der Grundlage von zugrundeliegenden Codes funktionieren, d.h. daß jeder Akt von kommunikativer ‚performance‘ sich auf eine schon bestehende ‚competence‘ stützt.“<sup>65</sup> Durch diese grobe Eingrenzung fallen sehr viele Teilbereiche der Kultur in das Forschungsfeld der Semiotik. Eco zieht – mit Einschränkungen – die untere Grenze der Semiotik bei Prozessen der Neurophysiologie, Kybernetik und Genetik und zeigt die nach Komplexität geordneten Semiotikfelder auf, die hier nur kurz zur Übersicht aufsteigend geordnet aufgelistet werden:

- Zoosemiotik (Geruchssignale, Kommunikation durch Berührung  
Geschmackskodes, Paralinguistik, Stimmtypen, Parasprache)
- Medizinische Semiotik

---

<sup>63</sup> Umberto Eco: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 26.

<sup>64</sup> Ebd. 27.

<sup>65</sup> Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 2002. 19.

- Kinesik und Proxemik
- musikalische Kodes
- formalisierte Sprachen
- geschriebene Sprachen / unbekannte Alphabete / Geheimkodes
- natürliche Sprachen
- visuelle Kommunikationen
- Systeme von Objekten
- Strukturen der Intrige
- kulturelle Kodes
- ästhetische Kodes / Botschaften
- Massenkommunikationen
- Rhetorik

In einer Reihe, in die unzählige Phänomene fallen, erscheint die Rhetorik als das komplexeste semiotische Feld.<sup>66</sup>

Ausgehend von der Frage nach kulturellen Systemen und deren Prozessen, beginnt Eco Theorien von Semiotikern nutzbar zu machen. Unter der Vielzahl von Wissenschaftlern, die er für seine Theorie der Semiotik heranzieht, befinden sich häufig Charles Sanders Peirce (1839-1914), Ferdinand de Saussure (1857-1913), Roman Jakobson (1896-1982), Louis Hjelmslev (1899-1965), Eric Buysens (1900-2000), Charles Morris (1903-1979), Claude Lévi-Strauss (\*1908), Roland Barthes (1915-1980), Algirdas Julien Greimas (1917-1992). In *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* (ital.: *segno* 1973) stellt er die wesentlichsten Stationen der Semiotikgeschichte anhand einer Einteilung nach Forschungsperspektiven vor, die dann in einer theoretischen Modellierung münden. Der Kommunikationsprozess, der als Grundlage jeglicher Untersuchung dienen kann, erinnert an das Kommunikationsmodell von Roman Jakobson:<sup>67</sup> Quelle – Sender – Kanal – Botschaft – Empfänger.<sup>68</sup> Das Zeichen besteht nicht nur aus einem Teil des Kommunikationsprozesses, sondern auch

---

<sup>66</sup> Vgl. ebd. 26.

<sup>67</sup> Vgl. Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart 2000. 105.

<sup>68</sup> Vgl. Umberto Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main 1977. 25.



aus einem Teil des Designationsprozesses.<sup>69</sup> Der Kode ist dabei eine „Reihe von Regeln, die dem Zeichen eine Bedeutung zuordnen“.<sup>70</sup> Der Signifikant ist das Signal in der Welt, eine bedeutungstragende Einheit, die er auch als *Ausdruck* bezeichnet.<sup>71</sup> Eco verweist dabei auch auf Buysens, der eine Unterscheidung nach Zeichen und Sem vornimmt. Die bedeutungstragende Einheit ist das *Sem*, das Zeichen ist der übergeordnete Komplex.<sup>72</sup> Das Signal besitzt entweder *Bedeutung*, *Information* oder ist *weißes Rauschen*.<sup>73</sup> Der Begriff *Bedeutung* steht für eine semantische *Eineindeutigkeit*, der Begriff *Information* für eine Ambiguität der Semantik und das *weiße Rauschen* für eine so große Vielzahl an Bedeutungszuschreibungen, durch die keine Verständigung außerhalb der Autoreflexivität mehr möglich ist. Das *weiße Rauschen* ist somit immer noch Signal, aber keines, das auf den denotativen Sinn schließen lässt.<sup>74</sup> Erst der Signifikant und das Signifikat ermöglichen gemeinsam die Zeichenfunktion. Das Signifikat ist eine kulturelle Einheit und als eine semantische Einheit in einem System fassbar. Kulturelle Einheiten sind Träger konnotativer Codes, die zu Änderungen im Handeln führen können.<sup>75</sup> Konnotationen sind Überbedeutungen, die dem Signifikant zugeschrieben werden.<sup>76</sup> Eco zeigt, dass seit Hjelmselvs Unterteilung in Ausdrucks- und Inhaltsebene (beide lassen sich in Substanz und Form unterteilen) die Linguistik sich intensiv mit Oberflächenstrukturen auseinandergesetzt hat. Doch der „von den Zeichen mitgeteilte Inhalt ist kein nebelhaftes Gebilde. Er ist eine Welt, der die Kultur in *Untersysteme*, *Felder* und *Achsen* strukturiert“<sup>77</sup>. Daher postuliert Eco die intensive Aufarbeitung der Inhaltsseite, ebenso wie sie für die Ausdrucksseite bereits besteht. Eine gute Annäherung findet er bei Hjelmslev, der die Ausdrucksebene als Semiotik ansieht. Das bedeutet also, dass die Ausdrucksebene (Signifikant) wiederum Signifikat und Signifikant besitzt. Das Gleiche gilt aber auch für die Inhaltsseite: das Signifikat besitzt auch ein Signifikat und einen Signifikanten. Damit steht

---

<sup>69</sup> Vgl. ebd. 26.

<sup>70</sup> Ebd. 26.

<sup>71</sup> Ebd. 34.

<sup>72</sup> Vgl. ebd. 34-35.

<sup>73</sup> Vgl. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main 1973. 170.

<sup>74</sup> Vgl. ebd. 168-177.

<sup>75</sup> Vgl. Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. München 2002. 76.

<sup>76</sup> Vgl. Umberto Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main 1977. 87-88.

<sup>77</sup> Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. München 2002. 88.

Hjelmslev Peirces Aussage sehr nahe, dass alle Zeichen wiederum Zeichen sind für weitere Zeichen und somit in eine unendliche Semiose führen können. Es besteht somit die zwingende Möglichkeit, dass die dynamischen Prozesse innerhalb eines Diskurses die Bedeutungen und damit die Überbedeutungen verändern. Die Denotationen und die Konnotationen sind einem ständigen Wandel unterzogen, der sich am Funktionswechsel von Zeichen ablesen lässt.

Eco bezeichnet den Kode als eine Regel diskursiver Kompetenz.<sup>78</sup> Diese Regel kann sich jederzeit durch Semiose ändern:

Da die semantischen Felder den Einheiten einer bestimmten Kultur Form geben und Teile der dieser Kultur eigenen Weltanschauung sind, genügen Akkulturationserscheinungen, Begegnungen zwischen verschiedenen Kulturen, kritische Revisionen des Wissens, um ein semantisches Feld umzuwerfen. Wenn die Saussursche Metapher vom Schachbrett zutrifft, dann genügt die Verschiebung einer Figur, um alle Beziehungen des Systems zu verändern.<sup>79</sup>

In *Kant und das Schnabeltier* führt Eco diese Dynamik der Semiose mit dem Begriff des *Kognitiven Typus* an. Eco verweist dafür erst einmal auf die verantwortlichen Elemente der konventionsgebundenen Semiose: materielle Lebensbedingungen, wahrgenommene Erfahrungseinheiten, entsprechende kulturelle Einheiten, signifikante Einheiten.<sup>80</sup> Es ist möglich, dass innerhalb einer Kultur auch heterogene oder sogar sich völlig widerlegende semantische Felder auftreten. Auch die Auflösung eines semantischen Feldes oder dessen Umstrukturierung gehört somit zu seinem Wesen.<sup>81</sup> Durch die Strukturierung dieser semantischen Felder entstehen semantische Achsen, die als semiosehafter Prozess in der Kultur vorhanden sind. Um diese komplexe und weitgreifende Theorie besser nachvollziehen zu können, soll ein Beispiel Ecos angeführt werden: Angenommen in der Bevölkerung herrschte bisher der Konsens, dass Zucker dick macht und man an Zucker sterben kann, dann gilt folgende zeichenhafte Verkettung: Zucker – dick – Herzinfarkt möglich – Tod. Diese Kette kann jedoch durch Ereignisse im Oppositionsfeld Süßungsmittel zu einer Umwertung der Konnotationen führen. Bisher lautete die Kette: Cyclamat – schlank – kein Herz-

<sup>78</sup> Vgl. Umberto Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987. 23.

<sup>79</sup> Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. München 2002. 89.

<sup>80</sup> Ebd. 93.

<sup>81</sup> Jacques Derrida baut auf ähnlichen Erkenntnissen seine Thesen zum semantischen Fluss der Signifikanten auf. Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt am Main 1974. 128-129.

infarkt – Leben. Bisher bevorzugte der Kulturkreis somit Cyclamat und ließ den Zucker im Regal stehen. Eco bringt ins Spiel, dass das Süßungsmittel Cyclamat angeblich krebserregend sei. Diese fiktive Pressemeldung, die die Lebensgefahr des Süßungsmittels verkündet, beeinträchtigt die gesellschaftlichen Konventionen und verändert die Zeichenfunktionen von Zucker und Cyclamat. Nach der Pressemeldung verändern sich die konnotativen Ketten wie folgt: Zucker – dick – Herzinfarkt möglich – Leben möglich und Cyclamat – Krebs – Krebs sicher – Tod sicher. Diese Veränderung führt zu einem Meinungswechsel, der auf der Basis der konnotativen Änderungen vonstatten ging.<sup>82</sup> Dieses kleine Beispiel verdeutlicht den Umstrukturierungsprozess der konnotativen Verkettung. Die Meinungsänderung wird durch eine Botschaft ausgelöst, die ein bestehendes semantisches Feld tangierte und die konnotative Kette dadurch veränderte. Es ist zu betonen, dass diese Ketten der Konnotation nicht zwingend logisch sind, sie sind das, was als Konvention gilt und sich so im *Gemeinsinn* verankert. Daher kann die Kultur als „Manifestationen von Bedeutungen“<sup>83</sup> bezeichnet werden.

## 5.2 Enzyklopädie – Kognitiver Typus – Nuklearer Inhalt – Molarer Inhalt

---

Nachdem sehr knapp die Grundthesen der Semiotik skizziert sind, wird der Fokus nun auf die sogenannte *Enzyklopädie* bei Eco gerichtet, um dann die Begriffe des *Kognitiven Typus*, des *Nuklearen Inhalts* und des *Molaren Inhalts* anzuschließen.

### 5.2.1 Enzyklopädie

---

Als Enzyklopädie wird bei Eco die Interpretation in Form eines Schlusses bezeichnet.<sup>84</sup> Eco liefert mit diesem Begriff in gewisser Hinsicht eine erweiterte Art des Kodes. Zwar wird der Kode herangezogen, um die Regelabhängigkeit der

<sup>82</sup> Vgl. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 2002. 95-97.

<sup>83</sup> Mersch 1993. 79.

<sup>84</sup> Vgl. Umberto Eco: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 242.

kulturellen Produktion zu bestimmen,<sup>85</sup> doch gilt für Eco der Begriff der Enzyklopädie als offener und als verbesserte Version des Codes, „so daß es ratsam wäre, sich von einer so überholten Kategorie [wie des Codes] zu befreien“<sup>86</sup>.

Eco möchte jedoch auf den Begriff des Codes nicht völlig verzichten, sondern behandelt ihn weiterhin als Begriffswerkzeug seiner Theorie, deshalb wird im Verlauf dieser Arbeit dieser Begriff weiterhin verwendet.

Umberto Eco entdeckt für die Erklärung der Enzyklopädie die Metapher des Labyrinths, das verschiedene Ausgänge und somit Lösungswege aufweist. Dies scheint ihm sinnvoller als der Stammbaum von Katz und Fodor oder das Modell von Quillan.<sup>87</sup> Dabei zeigt sich, dass das Wörterbuch kein festes und eindeutiges Bild des semantischen Universums sein kann, sondern eine Bandbreite an Gebrauchsmöglichkeiten bietet.<sup>88</sup> Dieter Mersch sieht in diesem Freiheitsgedanken die entscheidende Neuerung und betont die freie Imagination des Adressaten. Die Berücksichtigung der Fantasie des Adressaten ist somit das entscheidende Surplus im Enzyklopädiebegriff Ecos:

Die Idee des Wörterbuchs zerspringt demnach am Widerspruch seiner Selbstbegründung, insofern es als Begründendes gleichzeitig begründet werden muß – weshalb es die Welt, wie ein sich selbst reflektierender Spiegel ins Imaginäre spiegelt.<sup>89</sup>

Eco geht exemplarisch auf die Königin der Tropen – die Metapher – ein, um zu verdeutlichen, wie sich diese Bedeutungsverschiebung innerhalb einer poetischen oder rhetorischen Zeichenfunktion verhält. Das Verstehen dieser Metapher ist – und hier folgt Eco Aristoteles – von der Gesamtheit aller Prozesse des Wahrnehmens abhängig:

Genau das wollte Aristoteles ausdrücken, als er der Metapher eine kognitive Funktion zuschrieb – nicht nur, wenn er Metaphern mit Rätseln in Verbindung bringt, eine erweiterte Folge von Metaphern, sondern auch, wenn er sagt, daß das Schaffen von Metaphern ein Zeichen einer natürlichen Disposition des Geistes, weil das Wissen, wie man gute Metaphern findet, bedeutet, daß man die Ähnlichkeit der Dinge untereinander wahrnimmt oder begreift [...].<sup>90</sup>

Und weiter:

---

<sup>85</sup> Vgl. ebd. 247.

<sup>86</sup> Ebd. 242.

<sup>87</sup> Vgl. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 2002. 116-126.

<sup>88</sup> Vgl. Umberto Eco: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 132.

<sup>89</sup> Dieter Mersch: Umberto Eco zur Einführung. Hamburg 1993. 113.

<sup>90</sup> Umberto Eco: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 153.

Metaphorisches Wissen ist also das Wissen um die Dynamik des Wirklichen. Diese Definition scheint ziemlich restriktiv zu sein, aber sie kann wie folgt umformuliert werden: die besten Metaphern sind jene, in denen der kulturelle Prozeß, die eigenständige Dynamik der Semiose durchscheint.<sup>91</sup>

Eco bindet den Erkennungsprozess an rhetorische Figuren und adelt die Metaphern, die den freiheitlichen Gedanken stark machen. Metapher und Metonymie sind ihm dafür die besten Beispiele, die er von der semiotischen Forschung von Roman Jakobson adaptiert.<sup>92</sup> Es finden Übertragungen und Übersetzungen statt, welche die kategoriale Zuordnung des Wahrgenommenen erlauben, jedoch nicht völlig einschränken können:

In einem Kunstwerk ist der Ausdruck unbestimmt interpretierbar, weil der Interpret ihn beständig mit seinem Inhalt und mit der Gesamtheit seiner enzyklopädischen Kompetenz vergleichen kann, aber eine solche *semiosis* Interpretation stellt lediglich einen der verschiedenen Aspekte der ästhetischen Offenheit dar.<sup>93</sup>

Wichtig bleibt zunächst einmal, dass Kunst als ein System aufgefasst werden kann und nicht als unfassbares Gemenge im Raum schwebt – daher gilt auch für die Zeichen der Kunst:

[...] daß ein Zeichen die Resultante sukzessiver und gleichzeitiger Verbindungen von Unterelementen ist; und daß die Paradigmen, die Repertoires, denen ich diese Elemente entnehme, nicht einfach Listen solcher Elemente sind, sondern Systeme, in denen jedes Element sich von anderen durch eine gemeinsame Basis und durch oppositionelle Merkmale unterscheidet. Ein Paradigma ist ein System, und ein System ist etwas, das man auch als ‚Struktur‘ bezeichnet, nämlich ein System von Unterschieden, in dem es auf die Anwesenheit bzw. Abwesenheit eines Elements und nicht auf dessen Art ankommt; hier zählt die Anwesenheit und Abwesenheit im Sinne freier oder besetzter Valenzen, nicht die materielle Natur der Elemente, die diese Valenzen besetzen. In diesem Sinn kann man nichtsprachlichen Kommunikationsphänomenen eine systematische Struktur zugrundelegen.<sup>94</sup>

Eco erkennt auch die Problematik in der Übertragung jeglicher linguistischen Erkenntnisse und Begriffe auf das Feld der Visualität im Allgemeinen. Die Frage, wie weit die Semiotik als allgemeine Theorie für visuelle Phänomene in Betracht kommt, grenzt die Beschäftigung mit den Zeichen und deren Funktionen entsprechend ein. Auf der Grundlage, dass Zeichen nicht auf Dinge, sondern auf Ideen verweisen, die wiederum Zeichen sind, ist die Semiotik in der Pflicht

<sup>91</sup> Ebd. 154.

<sup>92</sup> Vgl. Vjačeslav Ivanov: Einführung in die Probleme der Semiotik. Tübingen 1985. 289.

<sup>93</sup> Umberto Eco: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 211.

<sup>94</sup> Umberto Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt am Main 1977. 84.

zu klären „*wie* und was man kommuniziert und designiert“<sup>95</sup>. Dass dieser Prozess sich zwangsläufig mit Wahrnehmungsfragen auseinanderzusetzen hat, folgert Eco als logische Konsequenz für die Semiotik. Denn das Erkennen und Deuten einer Gestalt basiert auf einer „Annahme eines früheren physischen Zusammenhangs und einer Kausalbeziehung, die nicht bewiesen sind“<sup>96</sup>. Erst durch eine Art Abgleich mit dem Bekannten und einer kategorialen Zuordnung, die auf Wahrscheinlichkeit der Erfahrung beruht, wird einem Objekt, das wahrgenommen wird, ein Sinn zugeschrieben. Wenn jemand etwas perzipiert, konstruiert er auch den Sinn des Objekts. Auf dieser Basis kann die Botschaft bestimmt werden. Diese Sinnzuschreibung fußt entweder auf Konventionen oder es werden neue Zeichen in die Welt gesetzt und dadurch eine Zeichenfunktionsveränderung hervorgerufen.<sup>97</sup> Der Zeichenprozess und der Denkprozess überschneiden sich deshalb im Ikon, das man vom wahrgenommenen Objekt als mentales Bild aufbaut. In *Kant und das Schnabeltier* geht Eco dieser Prozesshaftigkeit auf den Grund, indem er einer Frage nachspürt, die er in *La struttura assente* noch bewusst abgelehnt hat: Der Frage nach dem Sein. In seinem Einführungswerk war die Frage nach dem Sein auf keinen Fall für die rhetorische Analyse relevant, da diese vom Gegebenen ausgehen könne.<sup>98</sup> In seinen neuesten Ausführungen legt Eco jedoch nahe, dass sich zumindest die Semiotik mit dieser Frage auseinanderzusetzen habe, da vor dem Akt der Semiose unsere Aufmerksamkeit auf etwas gelenkt wird. Eco widmet sich den präsemiotischen Bedingungen der Semiose, um Aufschluss über Vorbedingungen der Imagination zu erhalten. Er stellt dabei fest, dass der Adressat oft unsicher ist, wie und wo er Dinge, die er im Alltag oder in der Kunstwelt wahrnimmt, verorten soll:

Oft reagiert man angesichts des Unbekannten durch Approximation. Man probiert jenes bereits in unserer Enzyklopädie vorhandene Zerschneiden des Inhalts, das dem neuen Faktum einigermaßen gerecht zu werden scheint.<sup>99</sup>

Dieser Prozess des Erkennens und hypothetischen Schlussfolgerns ist ein Hybridwesen aus vor Augen geführten Tatsachen und der eigenen Erkenntnisse

<sup>95</sup> Ebd. 132.

<sup>96</sup> Ebd. 134.

<sup>97</sup> Vgl. ebd. 135-136.

<sup>98</sup> Vgl. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 2002. 271.

<sup>99</sup> Umberto Eco: Kant und das Schnabeltier. München 2000. 73.

und Erlebnisse.<sup>100</sup> Damit ist das *dynamische Objekt* definiert, das Auslöser des Semioseprozesses ist. Eco skizziert damit den Weg vom Sein zum Zeichen.<sup>101</sup> Das Erkennen von irgendetwas und der kategoriale, enzyklopädische Denotationsprozess der Zuordnung zeigen sich anhand der Entdeckung des Schnabeltieres deutlich als ein kulturell verhänglicher Vorgang von Bestimmung des sinnlich Wahrgenommenen. Ecos Ausführungen zeigen sich besonders fruchtbar, wenn es um die Problematik des *Neuen* geht. Eco verdeutlicht die Schwierigkeit der klaren Semiose anhand der Kategorisierung des Schnabeltieres: Die Pfoten sind mit giftigen Zehen, aber auch mit Schwimmhäuten versehen; der Schnabel und das Eierlegen lassen auf eine Ente schließen. Das Tier passt in keine bis dato bekannte zoologische Systematik der europäischen Siedler im Australien des 18. Jahrhunderts, denn die *Einzelteile* sind zwar deutbar, nicht jedoch das Zusammenspiel. Für das Schnabeltier heißt dies im exemplarischen Einzelfall, dass es den Namen *watermole* bekam, obwohl es kein Maulwurf ist.<sup>102</sup> Der sogenannte Quastenflosser ist ein Kloakentier, das bis heute einen Sonderstatus in der Klasse der Säugetiere einnimmt. Es liegt also ein Sonderfall vor, dessen Gesetze erst einmal konstruiert werden müssen:

Von dem sprechen, was ist, bedeutet, das mitteilbar machen, was wir darüber erkannt haben: Doch es erkennen und es mitteilen implizieren den Rekurs auf das Allgemeine, das bereits ein Ergebnis von Semiose ist, und es hängt ab von einer Segmentierung des Inhalts, von der Kants, in einer ehrwürdigen philosophischen Tradition verankertes Kategoriensystem ein schon festgestelltes, kulturell verwurzelt und sprachlich verankertes Produkt ist.<sup>103</sup>

Es tritt die Spaltung zwischen Allgemeinem und Besonderem auf, die Eco nach Kant wie folgt definiert:

Die Urteilskraft ist das Vermögen, das Besondere als enthalten im Allgemeinen zu denken, und wenn das Allgemeine (die Regel, das Gesetz) schon gegeben ist, ist die Urteilskraft *bestimmend*. Doch *wenn nur das Besondere gegeben ist und man das Allgemeine finden muß, ist sie reflektierend*.<sup>104</sup>

Im Wahrnehmungsprozess tritt das reflektierende Urteil hervor, das zwar nicht nach Kant, aber nach Peirce die Abduktion ist. Dieser Zuordnungsprozess wird

<sup>100</sup> Vgl. ebd. 75.

<sup>101</sup> Vgl. John Deely: Looking back on a Theory of Semiotics. In: Rocco Capozzi: Reading Eco. An anthology. Bloomington 1997. 82-110. 92.

<sup>102</sup> Vgl. Umberto Eco: Kant und das Schnabeltier. München 2000. 74.

<sup>103</sup> Ebd. 83.

<sup>104</sup> Ebd. 109-110.



durch Wahrnehmungsurteile gesteuert, die die Qualitäten des Objekts filtern. Diese Filterung führt zu einer *Konkretheit*, die über das Perzept hinausführt.

Das Wahrnehmungsurteil ist keine Kopie des Perzepts (allenfalls, so sagt Peirce, ist es ein Anzeichen, ein Index für es) [...]. Das Wahrnehmungsurteil hat eine Freiheit des Schließens, die dem – dummen – Perzept fehlt [...].<sup>105</sup>

Nach Eco fällt das Wahrnehmungsurteil mit dem zusammen, was als *unmittelbares Objekt* bezeichnet wurde.<sup>106</sup> Das *unmittelbare Objekt* ist somit als erster Begriffskern über ein Zeichen mit einem Signifikat-Kern verbunden.<sup>107</sup> Das *unmittelbare Objekt* ist im „Unterschied zum Schema – oder zumindest von dessen Version in der ersten *Kritik* – [...] tentativ, revidierbar, bereit, durch Interpretation zu wachsen“<sup>108</sup>. Eco zeigt mit dieser scharfen Problematik die Dynamik des Interpretationsprozesses auf. Die Interpretation verläuft nicht nur in einem Wechselspiel aus Opposition und Differenz, sondern in der Trias *Zeichen – bezeichnete Sache – im Geist produzierte Kognition*. Dabei zeigt sich in der Konstellation von Zeichen – Objekt – Interpretant auch die Schwierigkeit, Peirces Theorie einfach zu erfassen. Denn alles ist Zeichen und alles kann wiederum in der Dynamisierung zum Zeichen, Objekt oder Interpretant werden. Dadurch entsteht die These der unendlichen Semiose, die sich im Interpretationsprozess ins Unendliche fortführen lässt.<sup>109</sup>

Die Semiose als den Prozess zu beschreiben, der als kreative Abduktion beim kognitiven Verarbeiten von etwas Wahrgenommenen von statten geht, ist für die visuelle Kunst im Speziellen sehr zutreffend, da beim Betrachten von Kunstwerken eine Schwierigkeit des richtigen Zuordnens, ergo des Denotierens, auftreten kann. Es folgt ein Raten, das als abduktives Argument bezeichnet wird, da in ihm durch Ikonizität eine Verkettung zum nächsten mentalen Bild stattfindet, die sich als Übergang von Prämisse und Konklusion lesen lässt.<sup>110</sup> Ein kurzes Beispiel für ein solches Erlebnis aus dem Alltag: Ein Mann sieht einen TetraPak mit Apfelmus im Regal des Supermarktes stehen, er denkt an das Apfelmus in einer Glasschüssel mit einem Löffel in der goldgelben Masse. Von

---

<sup>105</sup> Ebd. 137.

<sup>106</sup> Vgl. ebd. 138.

<sup>107</sup> Vgl. ebd. 142.

<sup>108</sup> Ebd. 143.

<sup>109</sup> Vgl. Winfried Nöth: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 62-63.

<sup>110</sup> Vgl. ebd. 69.



diesem Signifikat erhält er das multidimensionale Bild des Essensvorgangs, der das Verzehren des Apfelmus' enthält. Süßlicher, heißer und grießiger Brei läuft genussvoll über die angerichteten Waffeln. Die Waffeln dampfen beim Auseinanderreißen und erinnern ihn an die aufsteigende Wolke eines frisch gebrühten Kaffees. Der Kaffee ist herb und geschmackvoll, der Geruch ruft wiederum Assoziationen wach, die eine weitere dynamische Verkettung zulassen. Die Interpretanten sind als Zeichen wiederum Auslöser für weitere Zeichen.

Die Semiose als kreativer Prozess ist durch dieses abduktive Gedankenschweifen verdeutlicht worden. Damit ist aber lediglich der Bereich der Assoziationskette erklärt. Für den Fall des hypothetischen Schließens spielt eine Zuspitzung dieser Assoziationen eine bedeutende Rolle. Der Adressat möchte wissen, wie dies zu deuten ist. Eco vergleicht dies mit der Arbeit eines Detektivs, der sich unentwegt Fragen zu Deutungsmustern stellt. Das Deutungsmuster, das als Argument Bestand haben muss, folgt aber nicht induktiven oder deduktiven Vorgängen, sondern ist ein abduktives Schließen, das sich den Weg zu einer Konklusion bahnt, indem es sich mit bereits etablierten kulturellen Einheiten abgleicht und verortet. Im speziellen Fall der Kunstrezeption und vor allem mit einem Blick auf die Steuerung dieses Semioseprozesses bei erhöhter Polyvalenz ist die Verkettung sehr viel komplexer. Um den Differenzen zur konventionellen Wahrnehmung auf die Spur zu kommen, muss man Ecos Gedankengang in die Skizzierung des Interpretationsaktes des Unbekannten folgen.

### 5.2.2 Kognitiver Typus

An dieser Stelle rücken die Begriffe *Kognitiver Typus*, *Nuklearer Inhalt* und *Molarer Inhalt* in den Fokus, da bei ihnen der Aspekt des *sinnlich Neuen* ins Spiel der Erfahrung kommen kann. Eco definiert den Begriff Wahrnehmungssemiose für diesen Fall wie folgt:

Die Wahrnehmungssemiose [...] entfaltet sich nicht, wenn *etwas für etwas anderes steht*, sondern wenn man im Prozeß des Schließens ausgehend von etwas dahin gelangt, ein Wahrnehmungsurteil *über eben dieses Etwas* und über nichts anderes auszusprechen.<sup>111</sup>

<sup>111</sup> Umberto Eco: Kant und das Schnabeltier. München 2000. 149.

Eco führt ein Beispiel für diesen Mechanismus an, das hier im Ganzen zur Veranschaulichung seiner Ausgangsposition zitiert wird:

Nehmen wir an, daß jemand, der so gut wie kein Englisch kann, aber gewohnt ist, englische Titel, Namen oder Sätze auf Schallplattenhüllen, Postkarten und allen möglichen Büchsen und Schachteln zu sehen, ein Fax erhält, das, wie es oft vorkommt, übereinandergeschriebene oder deformierte Zeilen und unlesbare Buchstaben enthält. Nehmen wir an (wenn wir für die unlesbaren Buchstaben X setzen), er versuche *Xappy neX Xear* zu lesen. Auch ohne die Bedeutung der Wörter zu kennen, erinnert er sich, Ausdrücke wie *Happy*, *new* und *year* gelesen zu haben, und er vermutet, es seien wohl diese gewesen, die das Fax übermitteln wollte. Er hat dann also Schlußfolgerungen allein über die graphische Form der Wörter durchgeführt, über das, was auf dem Papier vorhanden war (Ausdrucksebene), und nicht über das, wofür die Wörter standen (dafür muß er ein Wörterbuch zu Rate ziehen). Ein Phänomen, gleich welcher Art, muß also, um als Zeichen für etwas anderes – und unter einem bestimmten Gesichtspunkt – verstanden werden zu können, zunächst einmal wahrgenommen werden.<sup>112</sup>

Diese Rezeption wird geleitet durch ein *kognitives Schema*, durch das der Wahrnehmende eine *Schlussfolgerung* aufstellt. Durch die Zuschreibung der bisher bekannten Kodifizierung der aufeinanderfolgenden Buchstaben stellt der Wahrnehmende eine Hypothese auf. Der Wahrnehmungsvorgang enthält damit eine Zuweisung und mehrere Ausschlussprozesse, die letztendlich zu einer Entscheidung führen:

Der Prozeß ist natürlich abenteuerlicher und das Stehen für eine Zusammenfassung aus Versuch-Irrtum-Prozessen, doch aus dem wechselseitigen Verweis von Typus auf Exemplar kristallisiert sich schließlich ein Wahrnehmungsurteil heraus. Ist [...] das Grundmerkmal der Semiose die Schlussfolgerung, während die von einem Code festgelegte Äquivalenz (a=b) nur eine sklerotisierte Form von Semiose darstellt, die richtig erst in den substitutiven Semien stattfindet (nämlich in den zwischen Ausdruck und Ausdruck festgesetzten Äquivalenzen, wie etwa beim Morsecode), dann kann man den Wahrnehmungsschluß als einen Prozeß *primärer Semiose* betrachten.<sup>113</sup>

Damit findet Eco Anschluss an die von ihm 1975 aufgestellte These, dass die Semiose als ein kulturell bedingter Akt nicht im unbekanntem Raum des subjektiven Unterbewussten vernebelt ist. Er formuliert im weiteren Verlauf von *Kant und das Schnabeltier* drei essentielle Begriffe für die Wahrnehmung und deren Folgen. Der erste Begriff ist der *Kognitive Typus* (abgekürzt: KT). Er ist nach Kant eine Art Schema, ein 3D-Modell vom Gesehenen, das charakteristische Merkmale aller möglichen Sinneseindrücke enthält. Die kognitive Repräsentati-

<sup>112</sup> Ebd. 149.

<sup>113</sup> Ebd. 150.

on der zugeschriebenen semantischen Merkmale gleicht dadurch einem Netzwerk aus Propositionen, die durch diverse Wahrnehmungsereignisse entstanden sind. Nach Eco besitzt der KT somit einen *multimedialen* Charakter. Der KT ermöglicht das Erkennen und das Wiedererkennen ähnlicher *Exemplare* durch den Parameter *Typus* und ist daher eine regelhafte Verfahrensart, eine Konstruktion eines multimedialen *Bildes*. Ein besonderer Aspekt, der hier als Leitlinie herangezogen werden kann, ist die Gattung. Die Gattung der wahrgenommenen Dinge gibt die erste Perspektivierung vor, die Eco als KT kennzeichnet. Anders ausgedrückt: Das Wahrnehmen ist nicht nur ein Erfahren, das in die Dekodierung und Bewertung zwingt – die Anschlusshandlung ist durch diesen Prozess vorbestimmt. Eco nennt diesen Prozess einen Rekurs auf einen Typus. Der Typus ist eine symbolische Chiffre<sup>114</sup>, eine rhetorische Figur. Im Gegensatz zu einer erfolgreichen Bezugnahme durch die Zuordnung zu einem Typus steht das Unbekannte. Die Avantgarde beispielsweise kennzeichnet sich selbst durch den Bruch mit dem etablierten Typus. Das Kunstwerk lässt sich in origineller Weise als individuell oder als unbestimmt bezeichnen. Doch dies lässt sich nur allzu schwer dingfest machen, wenn man gleichzeitig einzelne Ebenen des Werkes als typisch bezeichnen kann.

Typisch in diesem Verstande kann sein, wie das Material angeordnet, eine Gefühlsregung wiedergegeben, eine Idee ausgedrückt, ein realer Umstand dargelegt werden. In dem Maße, wie solche Darstellungs- und Kompositionsverfahren kohärent und einleuchtend sind, werden sie emblematisch; sie inspirieren zu ähnlichen Formbildungen (die nie zuvor so einfach und wirksam realisiert wurden) oder fassen geläufige zu neuartigen Kombinationen zusammen.<sup>115</sup>

Die logische Fortführung dieses Erkennungsprozesses ist die Benennung: ein *sozialer Akt* der Namensgebung, der die Mitglieder einer kulturellen Gemeinschaft zustimmen, „daß sie alle verschiedenen Individuen zu verschiedenen Zeitpunkten als Exemplare desselben Typus erkennen“<sup>116</sup>. Der KT ist somit nicht nur reiner Erkennungsmechanismus, der dem Einzelnen ermöglicht, gewisse Oppositions- und Differenzierungsfelder des Visuellen zu erschaffen, sondern ein Baustein der Etablierung von Begriffen durch bereits konditionierte

<sup>114</sup> Vgl. Umberto Eco: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt am Main 1986. 164.

<sup>115</sup> Ebd. 167-168.

<sup>116</sup> Umberto Eco: *Kant und das Schnabeltier*. München 2000. 154-156.

Regeln der Wahrnehmung und der Kommunikation. Damit schafft Eco eine Brücke zwischen der visuellen Wahrnehmung und den klassischen Feldern der Semiotik. Diese Verbindung ist selbstredend zeichenfunktionaler Natur. Die Wahrnehmung selbst zum Gegenstand der Semiotik zu machen, ermöglicht der dynamische Faktor der Zeichenfunktionen. Damit ist das Wahrnehmungsurteil das Bindeglied zwischen der Perzeption und der semiosischen Weiterverarbeitung. Diese Weiterverarbeitung der erfassten visuellen Daten nennt Eco eine *erfolgreiche Bezugnahme*. Eco fordert damit die Anerkennung der *ikonischen Semiose*:

Die semiosische Erfahrung sagt uns, daß wir den Eindruck haben, wir hätten mentale Bilder (auch wenn es keinen Geist gäbe), und vor allem, daß wir öffentlich und intersubjektiv viele Wörter und Begriffe mittels visueller Vorstellungen interpretieren. Um dem gerecht zu werden, was uns der gesunde Menschenverstand vorschlägt, muß man daher mit demselben Recht wie die Existenz des KTs auch die ikonische Komponente des Erkennens postulieren. Bilder sind Systeme von Anweisungen ebenso wie die Anordnung von Wörtern. [...] Welches der beiden Verfahren besser ist, hängt von den Fähigkeiten und der Einstellung des Gesprächspartners ab. [...] Wir können die KTs in der Black Box gerade deshalb postulieren, weil wir das, was deren *output* bildet, intersubjektiv kontrollieren können. Wir haben das Instrumentarium, um über diesen *output* zu reden – und das ist vielleicht der Beitrag, den die Semiotik zu den kognitiven Untersuchungen leisten kann, bzw. es ist der semiotische Aspekt der kognitiven Prozesse.<sup>117</sup>

Der Rückgriff auf vorhandene KTs oder die Erweiterung derselben können als rhetorische Strategien bezeichnet werden. Der *Kognitive Typus* ist das subjektive, typologische, mentale, multimediale Bild, das die charakteristischen Eigenschaften des gesehenen Objekts speichert. Der KT ist *privat*. Der KT ist immateriell. Er ist sinnlich nicht wahrnehmbar, aber er „läßt sich aufgrund der Phänomene des Erkennens, des Identifizierens und des erfolgreichen Bezugnehmens *postulieren*“.<sup>118</sup> Der KT kann aus morphologischen Merkmalen, aus frames (Abfolgen von Handlungen), logischen, funktionalen oder intentionalen Beziehungen bestehen. Im Gegensatz zu den Begriffen Denotation und Konnotation ist der Begriff des KT indefiniter, aber stimmiger; allein der Begriff der Denotation führte in der Semiotikgeschichte zu unglücklichen Verwirrungen, die bis heute keine Vereinheitlichung erfahren haben.

---

<sup>117</sup> Ebd. 160.

<sup>118</sup> Ebd. 163.

### 5.2.3 Nuklearer Inhalt

---

Es gibt zu jedem visuellen Objekt in einer kulturellen Gemeinschaft eine Art „kontrollierbare Reihe von Interpretanten“<sup>119</sup>, die entweder genutzt oder erneuert werden können. Eco bezeichnet die Gesamtheit der Interpretanten als *Nuklearen Inhalt*. Der *Nukleare Inhalt* ist das, was auch als Signifikat des Ausdrucks bezeichnet wird. Doch er führt hier einen genaueren Begriff dafür ein, der zu weniger Irrungen führt als der Begriff *Bedeutung*.<sup>120</sup> Eine Schnittmenge der KTs einer sozialen Gemeinschaft, eine etablierte konventionalisierte, kodierte Summe semantischer Marker im klassischen Sinne mit neuem Namen ist der *Nukleare Inhalt*. Der *Nukleare Inhalt* ist öffentlich. Er kann materiell sein und ist somit fassbar. Es gibt sinnlich wahrnehmbare Interpretanten, „wenn man bedenkt, daß zu den Interpretanten des Begriffs *Pferd* auch die vielen Bronze- und Steinskulpturen von Pferden gehören“<sup>121</sup>. Eco bringt diese begriffliche Neuordnung auf den Punkt: „Einerseits sprechen wir von einem Phänomen der Wahrnehmungssemiose (KT) und andererseits von einem Phänomen kommunikativer Übereinstimmung (NI).“<sup>122</sup>

### 5.2.4 Molarer Inhalt

---

Eco unterscheidet das *Identifizieren* und das *Erkennen*: Identifizieren bezieht sich auf Neues, Erkennen auf Bekanntes.<sup>123</sup> Erklärend hierfür führt er den Begriff des *Molaren Inhalts* (MI) ein. Der *Molare Inhalt* steht für die erweiterte Kompetenz und das erweiterte Wissen der Bezugnahme. Die Summe der MIs ist die Enzyklopädie, die Eco 1984 bereits erwähnt und die in Abschnitt 5.2.1 bereits erläutert wurde.<sup>124</sup> Der MI ist „Teilung der kulturellen Arbeit“<sup>125</sup>. Am Ende

---

<sup>119</sup> Ebd. 161.

<sup>120</sup> Vgl. ebd. 162.

<sup>121</sup> Ebd. 163.

<sup>122</sup> Ebd. 163.

<sup>123</sup> Vgl. ebd. 164.

<sup>124</sup> Ebd. 167.

von *Semiotik und Philosophie der Sprache* führt Eco eine Definition ein, die zur Erklärung des *Molaren Inhalts* die Metapher des Spiels aufgreift:

Was er [Roland Barthes] hier Code nennt, ist die Gesamtheit der enzyklopädischen Kompetenz als der Vorrat dessen, was bereits bekannt und von einer Kultur organisiert ist. [...] Ein Code ist nicht nur Regel, die *schließt*, sondern auch eine Regel, die *öffnet*. Er sagt nicht nur ‚du mußt‘, er sagt auch ‚du kannst‘ oder ‚es wäre auch möglich, jenes zu tun‘. Wenn er eine Matrix ist, so ist er eine Matrix, die unendliche Vorkommnisse möglich macht, von denen einige noch nicht einmal vorhersagbar sind, er ist Quelle eines Spiels.<sup>126</sup>

In *Kant und das Schnabeltier* wird dieses Spiel jedoch mit Mitspielern ausgestattet; das Spiel bekommt durch die Trennung von KT, NI und MI eine deutlich kognitionswissenschaftliche Ausrichtung, die auch nach einem geeigneten Kategoriensystem fahndet. Die Klassifizierung durch die KTs beispielsweise kann sehr unterschiedlich ausfallen und ist ein Konglomerat aus den verschiedensten Beziehungsmöglichkeiten. Eco entfernt sich durch dieses neue Modell noch stärker von einer linearen Zeichenfunktion. Die Zeichenfunktion erhält einen *netzartigen* Typus.<sup>127</sup> Eco veranschaulicht mit einem Schaubild<sup>128</sup> die gemeinsame Kenntnis von Wahrgenommenem und Beurteiltem:

#### Abbildung 1

Umberto Eco

Schaubild Abb. 3.3

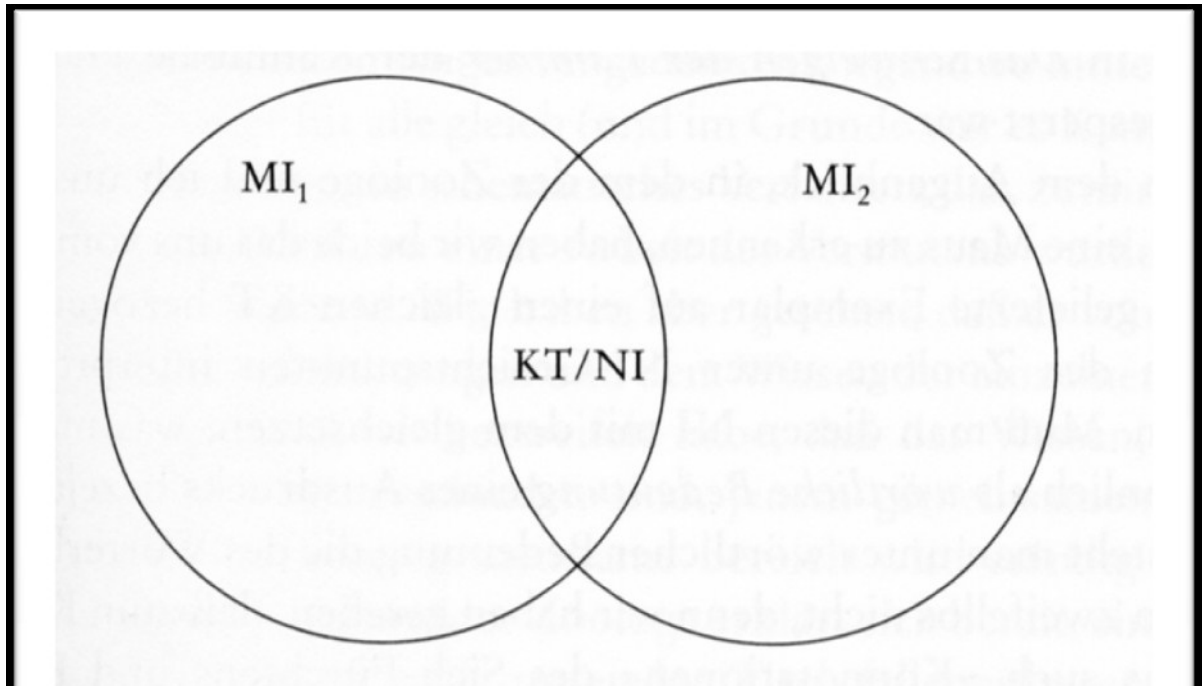
Kant und das Schnabeltier. München 2000. 207

<sup>125</sup> Ebd. 167.

<sup>126</sup> Umberto Eco: *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München 1985. 275.

<sup>127</sup> Vgl. Umberto Eco: *Kant und das Schnabeltier*. München 2000. 179-191.

<sup>128</sup> Ebd. 207.



Dieses Schaubild repräsentiert das System von Kenntnissen. Von einer Person 1 überschneidet der Molare Inhalt in einem speziellen Gebiet den Molaren Inhalt einer Person 2. Dabei ergibt sich eine Schnittmenge  $KT / NI$ . Dieses Verfahren enthält das ständige Verhandeln des *Kognitiven Typus* und des *Nuklearen Inhalts* von etwas Wahrgenommenen. Das Schaubild beschreibt die Semiose nur schemenhaft und schwer nachvollziehbar. Doch kann der MI vereinfacht als der Bereich des Expertenwissens bezeichnet werden.

Es erscheint sinnvoll, auf ein Beispiel aus einer Kunstrichtung zu setzen, die nicht zu sehr durch Polysemie geprägt ist: das Theaterstück. Es muss zwar berücksichtigt werden, dass hier ein Kodemix vorliegt, doch dient dieses Beispiel lediglich der Anschaulichkeit der Begriffsunterscheidung. In der folgenden Erläuterung werden  $KT$ ,  $NI$  und  $MI$  exemplifiziert.

### 5.2.5 Ein Beispiel

Das Fernsehspiel „Der tödliche Schlag“ von Walter Jens wurde 2009 im Theater Tübingen uraufgeführt. In diesem Stück geht es um Verantwortungsprobleme vor der Schlacht um Troja. Dabei sind die kriegserfahrenen Philoktet und Odysseus die Hauptfiguren dieses stark dialogisch geprägten Stücks,

in dem Logik und Zufall, Rede- und Kriegskunst, Denken und Handeln, Verhandeln und Zerstören, zögerlicher Gemeinschaftssinn und listige Egozentrik polarisiert werden. Odysseus möchte mit Hilfe von Philoktet Troja erobern. Dabei nimmt er jegliche Chance zum Anlass den „tödlichen Schlag“ gegen die Trojaner zu setzen.

Die Figur des Protagonisten wird während der ersten Minuten signifikant wahrgenommen, es bildet sich ein KT des Mannes. Der bisherige *Nukleare Inhalt* des Odysseus zentriert sich auf die Irrfahrten und die Heldentaten der mythologischen Sagenfigur. Walter Jens zeigt den angeblichen Helden hingegen als Mörder des weisen Philoktet, der das Trojanische Pferd als Zeichen der Grenzüberschreitung hin zur Totalität der Gewalt sieht. Die Grenze wäre mit dem nächtlichen Töten von Frauen und vor allem von Kindern weit überschritten, so der moralische Vorwurf des philosophischen Bauern Philoktet, der die Truppen wieder zum Sieg gegen Troja führen soll. Er verweigert sich dieser hinterlistigen Tat, die einerseits als eine Tat der Gerissenheit leicht zum NI Odysseus‘ in Beziehung gesetzt werden könnte. Doch ein Terrorkommando Kinder töten zu lassen, nur um den Sieg davon zu tragen, stellt eine Veränderung des NI Odysseus‘ dar. Nun steht er im Lichte der Grausamkeit des herrschsüchtigen Oberbefehlshabers, der zum Absoluten bereit ist. Er denkt die Konsequenz seiner Tat nicht zu Ende; selbst wenn er dies getan hätte, was noch schlimmer wäre, sieht er nicht von seiner Handlung ab. Durch die Veränderung des NI Odysseus‘ werden beim Adressaten Konnotationen hervorgerufen, negative Charaktereigenschaften evoziert, die Odysseus eine neue Wesenhaftigkeit zuschreiben. Odysseus verliert den Status des Helden, wird menschlich fehlerhaft und erscheint sogar als ein Stereotyp des Machtbesessenen. Er ist ein Exemplar eines Typus, der im Auge des Betrachters zur Auslöschung des gesamten Menschengeschlechts imstande wäre. Der Adressat erfasst die Boshaftigkeit des Odysseus und verändert seine Konnotationenkette in dem Maße, wie es Jens intendiert hatte. Für Adressaten mit einem komplexeren MI könnte diese Möglichkeit, dass Odysseus auch ein schlechter Mensch gewesen sein könnte, nicht allzu sehr verwundern, eine Person mit einem naiven NI von Odysseus hingegen schon.



Das kleine Beispiel verdeutlicht den Wahrnehmungsprozess und den möglichen Imaginationsprozess einer bekannten Figur, die jedoch durch die neue Handlung verändert wird. Für den Rhetoriker stellt sich nun die Frage, ob der KT unseren NI formte, und wenn ja, durch welchen Kode, mit welchem persuasiven Kalkül? Die Errichtung dieses Kategoriensystems im strategischen Verständnis der Rhetorik beleuchtet die Chance zur Persuasion mit dem Rückgriff auf Stereo- und Prototypen. Das Verhalten des Odysseus verändert den MI und damit die Enzyklopädie oder ruft zumindest wieder Eigenschaften des Odysseus ins kulturelle Gedächtnis, die im konventionellen Gebrauch nicht verankert waren. Jens formuliert somit mit seinem Werk eine Äußerung, die wiederum in der Interpretation und Wiedergabe als Theaterinszenierung als Äußerungsakt, ergo als eine Art der Zeichenerzeugung zu lesen ist. Dieser Äußerungsakt setzt Arbeit voraus. Es muss eine Auswahl der Signale stattfinden, die kombinatorisch einen Ausdruck hervorbringen, welcher als akzeptable Kette von Zeichenfunktionen erkennbar bleibt. Dieser Akt beruht auf einem komplexen Netz von Prämissen der Botschaftssendung.

Beim Austausch von Botschaften und Texten, Urteilen und Hinweisakten tragen die Menschen zur Änderung der Codes bei. Diese soziale Arbeit kann entweder offen oder verborgen vor sich gehen; eine Theorie der Codeänderung muß deshalb sowohl die öffentliche Neuformulierung von Zeichen-Funktionen als auch den durch verschiedene rhetorische und ideologische Diskurse zustandegebrachten verschleierte *Codewechsel* berücksichtigen.<sup>129</sup>

Hier ist einer der entscheidenden Bereiche für die rhetorische Auseinandersetzung mit Eco formuliert. Dieser *Kommunikationsakt* möchte durch einen Ausdruck den Adressaten zu einer Handlung bewegen.<sup>130</sup> *Der tödliche Schlag* ermöglicht eine Veränderung des NI des Odysseus. Es wurde ein Werteappell formuliert.

*Enzyklopädie, Kognitiver Typus, Nuklearer Inhalt* und *Molarer Inhalt* sind die Termini *technici*, mit denen Eco den Semioseprozess kulturtheoretisch zu erfassen versucht. Dabei zeigt sich eine kategoriale Unterscheidung des Privaten der kognitiven Verarbeitung im KT und der gesellschaftlich konventionalisierten

<sup>129</sup> Umberto Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987. 204.

<sup>130</sup> Vgl. ebd. 209.

Form der Interpretanten durch den *Nuklearen Inhalt*. Die Enzyklopädie dient ihm hierfür als ein erster metaphorischer Schlüssel in die Welt der Sinner-schließung. Der Adressat taucht durch die gegebene Form der Ausdrucksebene über den Semioseprozess in seine Erinnerung ein und erschließt sich anhand von topischen Kategoriensystemen eine Zuordnung des Wahrgenommenen. Dabei zeigt sich, dass die rhetorische Effektivität stark von den Verständlichkeitsfaktoren oder von den antizipierten Konnotationsketten abhängt. Ein Beispiel für den Erfolg von vorhersehbaren Ketten innerhalb einer Enzyklopädie ist die Nutzung der Metapher.

Der Erfolg einer Metapher ist eine Funktion des soziokulturellen Formats der Enzyklopädie des interpretierenden Subjekts. Dementsprechend werden Metaphern allein auf der Grundlage eines reichen kulturellen Rahmens hervorgebracht, auf der Grundlage, heißt das, eines Inhaltsuniversums, das bereits in Netze von Interpretanten organisiert ist, die (semiotisch) über die Ähnlichkeiten und Unterschiede von Eigenschaften entscheiden.<sup>131</sup>

Es sei aber irrtümlich, zu glauben, dass die Kenntnis über die Enzyklopädie automatisch Wissen über den Gebrauch und tieferen Sinn von Metaphern liefere. Vielmehr verhalte es sich genau umgekehrt.

Selbst die naivsten Metaphern werden aus dem Schutt anderer Metaphern gemacht – die Sprache spricht sich selbst –, und die Grenzlinie zwischen ersten und letzten Tropen ist sehr fein, nicht so sehr eine Frage der Semantik als eine der Pragmatik der Interpretation. Jedenfalls hat man zu lange geglaubt, daß es notwendig sei, den Code (oder die Enzyklopädie) zu kennen, um Metaphern zu verstehen: in Wahrheit ist die Metapher das Werkzeug, das es uns erlaubt, die Enzyklopädie zu verstehen.<sup>132</sup>

Diese interessante Sichtweise lässt auch den Schluss zu, dass alle rhetorischen Figuren Schlüssel zur Enzyklopädie sein könnten: Erforsche die Figuren und erfahre etwas über die Struktur des Diskurses. Die erfolgreichen Botschaften bauen nicht immer auf dem gleichen Muster der Ausdrucksebene auf, sondern auf der Nutzung der gleichen Funktion. Der Nukleare Inhalt des Einzelnen verändert sich beispielsweise durch die Nutzung von Tropen, welche die Kategorisierung in einer bestimmten Weise vorgeben. Eine für die Rhetorik allzu triviale Erkenntnis, die bei Eco jedoch ein semiotisches Fundament erhält, das sämtliche Wahrnehmungs- und Zuordnungsprozesse zu fassen versucht. Eco

<sup>131</sup> Umberto Eco: *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München 1985. 189.

<sup>132</sup> Ebd. 191.

maßt sich nicht an, alle präsemiotischen Prozesse semiotisch zu erklären. Es ist ein Reizfeld von Nöten, um den Prozess der Wahrnehmung auszulösen. Das Erkennen einer Form, die nur durch einen Abgleich mit vorhandenen Kognitiven Typen erfasst werden kann, ist bereits semiotischer Natur. Dieser Abgleich funktioniert nur mit einem sich ständig bewegenden, multidimensionalen Wissensnetz des Einzelnen, das fortwährend aus Produkten der Kultur gespeist wird. Die Kultur ist wiederum auf Konventionen angewiesen, hinterfragt diese aber ebenfalls permanent, um ihr Wesen zu erhalten. In Kulturen stellt sich die Enzyklopädie als eine für wahr gehaltene Welt der menschlichen Kultur mit all ihren Kenntnisse und Annahmen dar. „Sie bildet daher nichts Vernünftiges, sondern ist der Spiegel der kulturellen endoxa, die Art, in der die Kultur die Welt ‚sieht‘.“<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Dieter Mersch: Umberto Eco zur Einführung. Hamburg 1993. 111.

## 6 Offene Form der Kunst

---

Viele Kunstwerke, die als avantgardistisch bezeichnet werden, greifen nicht auf die NIs zeitgenössischer Adressaten zurück. Der Künstler erhebt für sein Werk nicht den Anspruch, so verständlich wie möglich zu sein, sondern enthebt sich und sein Werk der Konventionalität. Der avantgardistische Künstler schafft eine Über- oder Unterkodierung, wodurch er seine Werke, die keine *eineindeutige* Denotation und Konnotation zulassen, schwer erschließbar werden lässt. Der Adressat ist gezwungen, seine Suche nach geeigneten KTs zu verändern. Die Aufarbeitung solcher Werke scheint für die bisherige Semiotiktheorie diffizil. Ecos Ansatz bietet sich dafür jedoch an.

### 6.1 Offenheit und Semiotik

---

Die Kritik an der Semiotik, die sich mit so genannten „offenen“ Werken beschäftigt, ist laut und anhaltend. Kunstwerke funktionierten nicht wie herkömmliche Zeichenkomplexe, ihre Bedeutung sei polyvalent und daher unfassbar, die emotionale Seite werde vernachlässigt usw.<sup>134</sup> Ecos theoretische Arbeit über Kunst greift diese Kritik auf und versucht genau diese „intuitive Ebene von Kunstwerken als Moment eines Zeichenprozesses zu beschreiben. [...] Die Besonderheit von Kunstwerken ist demnach eine Besonderheit der Zeichen“.<sup>135</sup>

In der modernen Rhetoriktheorie wird Kunst unter Sonderkommunikation subsumiert und die Intuition als „erfahrungsangereichertes und hoch beschleunigtes Kalkül“ bezeichnet.<sup>136</sup> Es ist daher auch aus rhetorischer Warte legitim, sich der Fragen nach der Ambivalenz, der Offenheit, der Eigenart oder den Bemühungen oder Assoziationen der Kunstrezeption zu widmen. Denn es ist nicht die Aufgabe des Wissenschaftlers, heilige Bereiche zu definieren, die unangetastet

---

<sup>134</sup> Vgl. Georg W. Bertram: Ästhetik der Offenheit. In: Tom Kindt und Hans Harald Müller (Hg.): Ecos Echos. München 2000. 109-133. 109.

<sup>135</sup> Ebd. 109.

<sup>136</sup> Vgl. Joachim Knappe: Rhetorik. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main 2005. 134-148. 137.

bleiben müssen, vor allem nicht, wenn sie außerhalb jeglicher ethisch problematischer Forschungsbereiche stehen. Die Unkenntnis, aus der die Kritik an semiotischen Forschungsergebnissen geschöpft ist, ist ebenso eklatant verfehlt wie die vorhandene Angst, die heiligen Werke zu entmythologisieren und dadurch ihre Schönheit zu mindern.

Eco ist an den Zusammenhängen von Kunstmachen und Kunstbetrachten interessiert und beschäftigt sich vor allem in *Opera aperta* mit der offenen Semiose kultureller Artefakte. Auch Christoph Menke und Nelson Goodman arbeiten an einer solchen zeichentheoretischen Erklärung.<sup>137</sup> Wie der Philosoph Georg Bertram aufzeigt, enden Menkes Ausführungen in einer Zeichenpragmatik und Goodmans Anliegen in einer Zeichensystematik. Bertram formuliert auch für die Rhetorik der visuellen Künste eine entscheidende Zielsetzung, die sich in sehr ähnlicher Weise in allen drei Ansätzen (Eco, Goodman, Menke) wiederfinden lässt: „Eine semiotische Erklärung der ästhetischen Offenheit muß sagen, wie Zeichen von unbestimmter Bedeutung zustande kommen können.“<sup>138</sup>

Eco verwendet diesen Begriff der Offenheit eines künstlerischen Werkes, um eine Gemeinsamkeit der untersuchten künstlerischen Arbeiten zu belegen. Ein Werk kann von der formalen Struktur her offen sein, jedoch ideologische Zuspitzungen intendieren, die eine konkrete Absicht deutlich machen wollen. Eco möchte sich aber nicht der Frage widmen, ob dies bei konkreten Werken gelungen ist oder nicht; das überlässt er Kritikern. Sein Ziel ist es, ein Modell zu entwickeln, welches das System der Beziehungen und der Ähnlichkeiten von künstlerischen Arbeiten aufdeckt und so eine Art Struktur zu erkennen gibt. Eco benutzt den Begriff der Struktur äußerst zurückhaltend und verweist auf die vielen Schichten der Strukturmöglichkeiten, die synonymisch mit dem Begriff der Form verwendet werden:

Doch werden wir als Synonym für Form zuweilen auch den Begriff ‚Struktur‘ verwenden: eine Struktur ist eine Form nicht als konkreter Gegenstand, sondern als System von Relationen, von Relationen zwischen ihren verschiedenen Ebenen (der semantischen, syntaktischen, physischen, emotiven; der Ebene der Themen und der Ebene der ideologischen Inhalte; der Ebene der strukturellen Beziehungen und der strukturierten Antwort des Rezipierenden [...]).<sup>139</sup>

<sup>137</sup> Vgl. Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst: ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main 1988 und Nelson Goodman: *Die Sprachen der Kunst*. Frankfurt am Main 1995

<sup>138</sup> Georg Bertram: *Ästhetik der Offenheit*. In: Tom Kindt und Hans Harald Müller (Hg.): *Ecos Echos*. München 2000. 109-133. 110.

<sup>139</sup> Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main 2002. 14-15.

Damit rückt nicht nur die formale Korrespondenz in den Vordergrund. Es reicht nicht aus, äußere Ähnlichkeiten (dieser Begriff wird von Eco besonders kritisiert) zu benennen, vielmehr ist die Beschäftigung mit dem Gesamtmodell und somit mit allen Ebenen des Werkes gefordert. Damit nimmt Eco den Adressaten ins Visier und verweist aus semiotischer Perspektive auf dessen Stellenwert bei der Bewertung der Erkenntnisleistungen kultureller Artefakte. Obwohl er diesen Adressaten nicht alleine für die Evokationen des Werkes verantwortlich macht, deutet sich bereits eine Tendenz an, die die Beziehung zwischen Werk und Adressat in den Fokus nimmt. Dabei ist eine deutliche Abstandsnahme vom klassischen Strukturalismus, wie ihn ein Claude Lévi-Strauss vertritt, erkennbar.<sup>140</sup> Es bleibt als Ziel, eine Strukturierung zu finden, jedoch mit dem bestehenden Zweifel, dass sie auch wieder ersetzbar und nicht unumstößlich ist. Somit ist Ecos Ausgangspunkt zwar keine radikal strukturalistische Theorie *per se*, aber ein operatives Modell, das die Suche nach einem System nicht aufgibt. Eco betont jedoch den freiheitlichen Gedanken des Interpreten. Ihn interessiert die Frage, inwieweit kulturelle Werke eine Offenheit besitzen, die dem Interpreten mehrere Lesarten ermöglichen, dabei aber auf imaginative Mechanismen bauen, die eine Regel erkennen lassen. Der Adressat sieht sich einer Aufgabe ausgesetzt, die ihm eine schwierige Apperzeption abverlangt. Er bekommt zwar eine materielle Form vorgesetzt, muss aber aufgrund der Abwesenheit von Eindeutigkeit das semantische Feld selbst bepflanzen. Der Künstler kann sich dessen bewusst sein und so diesen Mechanismus für seine kulturelle Produktion in erzieherischer Weise nutzen: „Die Offenheit wird zum Instrument revolutionärer Pädagogik.“<sup>141</sup> Das Kunstwerk ist zwar in sich geschlossen und seine Form damit abgeschlossen, je offener die Vorgabe aber ist, desto mehr wird der Adressat dazu gezwungen, das Kunstwerk eigenkreativ zu vollenden.

---

<sup>140</sup> Ebd. 16.

<sup>141</sup> Vgl. ebd. 41.

## 6.2 Offenheit und Rhetorik

---

Spätestens jetzt stellt sich aus rhetorischer Perspektive die Frage: Ist diese Form der kulturellen Produktion rhetorisch relevant? Denn einerseits spiegelt sich in dieser Form des Werkes weder eine klare, verständliche Kommunikationsform wider, noch sind die überzeugenden Absichten – außer dass der Urheber den Adressaten zum Denken anregt – inhaltlich fassbar. Der Verstehensprozess wird nicht in dem Maße stimuliert, wie es eine Handlungsaufforderung im klassischen Sinn der Rhetorik verlangen würde. Hierbei ist ein Aspekt Ecos von Interesse, der der Sonderkommunikation Kunst die Aufgabe zuweist, die Welt zu erfassen und

Komplemente von ihr hervorzubringen, autonome Formen, die zu den schon existierenden hinzukommen und eigene Gesetze und persönliches Leben offenbaren. Gleichwohl kann jede künstlerische Form mit höchstem Recht wenn nicht als Surrogat der wissenschaftlichen Erkenntnis, so doch als *epistemologische Metapher* angesehen werden: das will heißen, daß in jeder Epoche die Art, in der die Kunstformen sich strukturieren – durch Ähnlichkeit, Verwandlung in Metaphern, kurz Umwandlung des Begriffs in Gestalt –, die Art, wie die Wissenschaft oder überhaupt die Kultur die Epoche die Realität sieht, widerspiegelt.<sup>142</sup>

Wie erfolgreich diese metaphorische Kommunikation sein mag, bleibt zunächst noch unklar. Es steht jedoch fest, dass Kommunikation, der erfolgreiche Transport einer offenen Botschaft – auch wenn in avantgardistischer und schwer verständlicher Form – stattfindet. Diese offene Botschaft hält Eco in der heutigen Zeit sogar für wissenschaftlicher als manch dogmatisch zugespitzten wissenschaftlichen Duktus:

In einem kulturellen Kontext, in dem die zweiwertige Logik (das klassische aut-ut zwischen wahr und falsch, zwischen einem Gegebenen und seinem Gegenteil) nicht mehr das einzig mögliche Erkenntnisinstrument ist, sondern sich die mehrwertigen Logiken durchsetzen, die z.B. das Unbestimmte als gültiges Ergebnis des Erkenntnisaktes ansetzen, ist es bemerkenswert, daß eine Poetik eines Kunstwerks auftritt, die kein notwendiges und vorhersehbares Ergebnis kennt, in der die Freiheit des Interpretierenden als ein Element jener *Diskontinuität* auftritt, die die moderne Physik nicht mehr als mangelndes Wissen, sondern als unausmerzbares Aspekt jeder wissenschaftlichen Verifikation und als verifizierbares und unbestreitbares Verhalten der subatomaren Welt anerkennt hat.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main 2002. 46.

<sup>143</sup> Ebd. 48-49.

Um in dieser Arbeit nicht nur in mangelndem Wissen zu enden, wird im folgenden Abschnitt der Zwischenraum zwischen Eineindeutigkeit und Undeutbarkeit erarbeitet. Es gibt viele Beispiele für Künstler, die genau dieses *schwebende Moment* im Blick haben. Am Beispiel eines Stückes von Berthold Brecht veranschaulicht Eco diese manifestierende Form der Intention des Autors:

[...] das Brechtsche Drama, das eine freie Antwort des Zuschauers provozieren möchte, ist (als rhetorisches Gerüst und argumentatives Schema) dennoch so gebaut, daß es eine bestimmte Richtung für die Antwort suggeriert, denn es setzt [...] eine Logik marxistisch-dialektischen Typs als Grundlage für die möglichen Antworten voraus. Alle Beispiele für ‚offene‘ Kunstwerke [...] offenbaren diesen fundamentalen Aspekt, der sie immer noch als ‚Kunstwerke‘ und nicht als Klumpen zufälliger Elemente erscheinen läßt, die aus dem Chaos, in dem sie sich befinden, aufsteigen und jede beliebige Form werden können.<sup>144</sup>

### 6.3 Die diffuse Verarbeitung von Botschaften durch Kunstwerke

---

Jedes Kunstwerk besitzt eine offene Form, die allerdings in der Reflexion des Adressaten gewisse Auswahlmöglichkeiten vorgeben kann. Diese Auswahlkriterien beruhen auf dem vorhandenen Material, dessen Organisation und der Erfahrung des Adressaten mit den vorangegangenen Kategorien. Eco zeichnet mithilfe John Deweys Ausführungen in *Art as Experience* ein Erkenntnismodell der *transaktiven* Konzeption von Erkenntnis, um die Differenz einer *normalen* und einer *ästhetischen* Kommunikation zu beleuchten:<sup>145</sup> „Die Botschaft [...] öffnet sich für eine Reihe von *Konnotationen*, die weit über das hinausgehen, was sie *denotiert*.“<sup>146</sup> Die Botschaft beherbergt eine oder mehrere Intentionen, die zwar in einem weiteren Feld zu deuten sind als bei einer streng pragmatischen Ausdeutung des Kunstwerks, dennoch seine Begrenzung durch ein sogenanntes Suggestivitätsfeld erfährt.<sup>147</sup> Dieses Feld der Suggestion entsteht durch die Wahrnehmung des vorhandenen Materials und dessen Organisation. Der Adressat findet nicht nur für jeden Signifikanten das passende Signifikat, sondern nimmt auch die Dispositivik und die Performanz des Kunstwerks als elementar bedeutend auf. Diese Bereiche der Rezeption besitzen eine sugges-

---

<sup>144</sup> Ebd. 55-56.

<sup>145</sup> Vgl. ebd. 63-66.

<sup>146</sup> Ebd. 71.

<sup>147</sup> Vgl. ebd. 72.



tive Kraft, die eine Reaktionsrichtung vorgeben kann. Wenn die Suggestion des Adressaten antizipiert werden könnte, dann ließen sich die Funktionen von Kunstwerken aus rhetorischer Perspektive erschließen und brauchbar machen. Eco bezeichnet diesen Prozess als Mechanismus:

Der Mechanismus ignoriert die persönlichen Reaktionsfähigkeiten der Zuschauer nicht, bezieht sie sogar mit ein und macht sie zur notwendigen Bedingung seines Funktionierens und seines Erfolges; aber er richtet sie aus und beherrscht sie.<sup>148</sup>

Der Adressat bestimmt im ersten Stadium die Verweisung des Ausdrucks, im zweiten Stadium widmet er sich der Erkennung der Signifikate und bezieht frühere Erfahrungen mit ein.<sup>149</sup> KT, NI und MI sind dafür genauere Begriffe, die Eco später der Semiose zuweist.<sup>150</sup> Das Abgleichen mit KTs ist hier jedoch durch eine starke Offenheit geprägt, die somit auf Vieldeutigkeit verweist. Diese Vieldeutigkeit auf semantischer Ebene findet sich häufig in Werken, die der Künstler absichtlich uneindeutig produziert, zum Beispiel durch Vernebelung der Denotate, durch Veränderung der konventionellen Syntagmatik oder durch mysteriöse Zusammenführung von Denotaten. Es tritt ein Faktor auf, der bei einer eindeutigeren Botschaft nicht in dem Maße aufgetreten wäre: die Phantasie.<sup>151</sup> Je höher die Wahlfreiheit, desto größer die Spanne an Konnotationen, desto größer das Chaos:

Die Information hinge in diesem Falle also nicht an der Ordnung, sondern an der Unordnung, zumindest an einer bestimmten Art der Abweichung von der gewohnten und vorhersehbaren Ordnung.<sup>152</sup>

Die Abweichung durch Unordnung als eine Komponente der unkonventionellen Darstellung spielt für die sonderkommunikative Botschaft somit eine tragende Rolle. Das ordnende Element dieser Perzeption ist kulturell angereichert und beruht auf *erworbenen Assimilationsschemata*.<sup>153</sup> Werden diese nicht in die Werke eingebaut, entsteht ein Potenzial für neue Konnotationen. Diese Neuerung bezeichnet die Kultur- und Kommunikationswissenschaftlerin Elize Bisanz

---

<sup>148</sup> Ebd. 76.

<sup>149</sup> Vgl. ebd. 81.

<sup>150</sup> Vgl. ebd. 146-167.

<sup>151</sup> Vgl. ebd. 87-88.

<sup>152</sup> Ebd. 108.

<sup>153</sup> Vgl. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main 1973. 142.

als die Sicherung der Dynamik der Kultur.<sup>154</sup> Somit wird der Künstler zum Vorgesprecher einer neuen Richtung. Dabei zeigt sich die Offenheit entweder in der Form oder in der Bedeutung als neue Maßstäbe, als neue Regeln, als neue Verknüpfungen, die erstmalig zu einer Krise der Konvention führt, nämlich durch Nichterfüllung der Erwartungen der Adressaten. Die Künstler stellen sich dabei als Trend-Setter heraus, die eine neue Perspektive, eine neue Zeichenfunktion, eine neue Semiosekette anbieten. Der Abgleich des visuell Verarbeiteten entspricht nicht dem bisher Bekannten. Daraus ergibt sich für die avantgardistische Kunst ein *Masterevokationswert*<sup>155</sup>, der die Perzeption zum Funktionswechsel von Zeichen enthält. Die Frage wäre dann, wie weit sich die geschaffene Struktur von einer konventionellen entfernt und auf welche Weise. So könnte eine Ähnlichkeitsanalyse, die sich auf die oberflächenstrukturierten Einheiten genauso beruft wie auf semantische Festschreibungen, ein Bild der Konstellation einer kreativen Neuform schaffen. Dies klingt allzu trivial und ist doch durch die theoretische Bindung an die Zeichenfunktion für die rhetorische Analyse unerlässlich. Die persuasive Zeichenfunktion bietet demnach die Chance, eine wirksame und effektive Strategie, ein Kalkül mit bedeutungstragenden Einheiten, auf andere Felder des Diskurses und eventuell darüber hinaus zu übertragen. Die Rezeption des vollständig offenen Kunstwerks stellt sich als ein freies Spiel heraus, das sich der Kontrolle des Betrachters ebenso wie der Kontrolle des Künstlers partiell entzieht. Die Verarbeitung der Botschaft ist diffus und offen, doch Eco nennt diese Freiheit eine *kybernetische Freiheit*, es ist die gesteuerte oder durch Mechanismen geleitete Form eines Liberalismus. Je konventioneller die Botschaft, desto eindeutiger. Die Eindeutigkeit beruht auf abduktiven Wahrscheinlichkeitsschlüssen, die sich strikt an Konventionen orientieren und durch Wiederholung gestärkt werden. Für die rhetorischen Zeichenfunktionen der Künste wäre zu fragen, welche Ebene als repragmatisierter Bodensatz einer ideologischen Ausprägung lesbar ist. Das Kunstwerk ist nämlich zweifach geöffnet: im Werk selbst (durch Veränderungsprozesse) und durch den Adressaten, der das Werk erst in der empfangenen Botschaft komplettiert. Daraus ergeben sich drei Besonderheiten des Zeichenkomplexes ei-

---

<sup>154</sup> Vgl. Elize Bisanz: *Malerei als écriture*. Wiesbaden 2002. 83.

<sup>155</sup> Vgl. Joachim Knape: *Rhetorik der Künste*. In: Ulla Fix u.a.: *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*. Vol. 1. Berlin 2009. 894-927. 921.

nes Kunstwerks, das sich entweder durch Unter- oder Überbestimmtheit des Zeichens, durch eigene Regeln auszeichnet.<sup>156</sup> Die Verfremdung kann durch kontextuelle Wechselwirkung, durch Materie oder über die Veränderung der Werkebenen funktionieren. Eco führt mit Max Bense folgende Ebenen an:

- Die Ebene des physikalischen Trägers
- Die Ebene der differenziellen Elemente auf der Achse der Selektion
- Die Ebene der syntagmatischen Beziehungen
- Die Ebene der denotierten Signifikate
- Die Ebene der konnotierten Signifikate
- Die Ebene der ideologischen Erwartungen<sup>157</sup>

Diese Schichtenteilung der Botschaft ist sicherlich eine hoch effiziente Möglichkeit sich einem Kunstwerk anzunähern, daher ist diese Teilung des Werks auch für die rhetorische Analyse von Interesse. Eco verortet die Rhetorik auf der fünften Ebene. Auch diese Ebene unterliegt der Ambiguität, jedoch schließt diese Mehrdeutigkeit eine Strategie des Orators nicht aus:

Kunst scheint also Botschaften zueinander in Beziehung zu setzen, daß ein Text entsteht, bei dem: (a) viele Botschaften auf unterschiedlichen Diskursebenen mehrdeutig organisiert sind; (b) diese Mehrdeutigkeiten nicht dem Zufall gemäß realisiert sind, sondern einen präzisen Plan folgen; (c) sowohl die normalen als auch die mehrdeutigen Elemente in einer bestimmten Botschaft einen kontextuellen Druck auf die normalen und die mehrdeutigen Elemente in allen anderen ausüben; (d) die Art, wie die Normen eines bestimmten Systems durch eine Botschaft verletzt werden, die gleiche ist wie die, in der die Normen anderer Systeme durch die verschiedenen Botschaften verletzt werden, die sie erlauben. [...] Somit stellt die Abweichungsmatrix nicht nur eine strukturelle Umordnung dar: sie hat auch eine Umordnung in den Codes zur Folge und wird damit zum Vorschlag für eine neue Codiermöglichkeit.<sup>158</sup>

Der Funktionswechsel von Zeichen kann als Teil eines rhetorischen Kalküls angesehen werden, das den Betrachter des Werkes in eine Abweichungssituation versetzt, um ihn neu zu affektieren. Eco setzt hiermit für das Kunstwerk und seine Effektivität im Bezug zu gesellschaftlichen Veränderungen einen neuen wissenschaftlichen Maßstab. Das Kunstwerk wird nicht lediglich auf Stilmittel,

---

<sup>156</sup> Vgl. Georg Bertram: Ästhetik der Offenheit. In: Tom Kindt und Hans Harald Müller (Hg.): *Ecos Echos*. München 2000. 109-133. 112.

<sup>157</sup> Vgl. Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. München 2002. 150.

<sup>158</sup> Umberto Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987. 361-362.

Figurenlehre oder Komposita untersucht, auch die einfache dreistufige Ikonologie reicht nicht aus, um das Werk semiotisch fundiert zu ergründen. Es stehen die Abweichungen von Norm und die Gestaltung neuer Gesetzmäßigkeiten von Bedeutung und deren Erhalt im Zentrum der Analyse, da sich das Langzeitgedächtnis durch kognitive Repräsentationen konstituiert, die nicht die „Struktur des erinnerten Ereignisses bewahren, sondern dessen Bedeutung“<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> Vgl. John Anderson: Kognitive Psychologie. Eine Einführung. Heidelberg 1988. 103-112.

## 7 Rhetorik und Ideologie eines Kunstwerks

---

Der Künstler kommuniziert über sein Medium mit dem Adressaten. Durch diesen Kanal kann er auch seine Überzeugungen Preis geben und seine Weltsicht darlegen. Eco nennt hierfür exemplarisch Michelangelo, der ein anderes Körperverständnis besäße als ein „Normalmensch“. Durch die Veröffentlichung seines KT's vom menschlichen Körper erfährt das Modell eine Modifizierung. Aus der Arbeit Michelangelos erfolgt eine Erweiterung der NIs. Die Werke können sogar zu einer Negierung der herkömmlichen NIs führen. Eco nennt dies 1968 eine Ideologie, die als ein semiotisch-organisiertes Weltbild der Welt Form gibt. Dieses *Formgeben* kann sich als Konvention erhalten oder „jederzeit revidiert werden, wenn neue Botschaften, die den Kode semantisch strukturieren, neue positionale Werte einführen.“<sup>160</sup> Dabei spielt die Wahrheit keine Rolle, sondern die Verifizierung durch die Gesellschaft.<sup>161</sup>

Diese Dialektik zwischen Codes und Botschaften, wo die Codes zwar die Hervorbringung der Botschaften lenken, aber neue Botschaften die Codes umstrukturieren können (man denke an das [...] gegebene Beispiel über die veränderte Konnotation des Paares *Zucker vs Cyclamat*), bildet die Grundlage für eine Diskussion über die Kreativität der Sprache im Sinne Humboldts, auf den sich Chomsky wieder bezieht (1962), und für eine Dialektik zwischen ‚rule-governed creativity‘ und ‚rule-changing creativity‘.<sup>162</sup>

Die Unterscheidung in herrschende und veränderte Botschaften und Kodes führt zwangsläufig zur Frage nach den Veränderungsprozessen, die diesen Umsturz bewirken. Die Suche nach Metabolie und Systase und deren Mechanismen findet bei Eco eine semiotische Erklärung: Es ist ein Revidierungsprozess der bestehenden Zeichenfunktionen durch die Avantgarde. Eco führt dafür den Begriff des *ästhetischen Idiolekts* ein. Der Idiolekt ist ein Verstoß gegen die Norm, eine zweideutige Strukturierung des Kodes, die zu einer neuen Norm heranwachsen kann.

Ist dies denn noch ein Fall für die Rhetorik, wenn die Kommunikationsweise idiolektal von statten geht und keine klare verständliche Botschaft kreiert wird,

---

<sup>160</sup> Umberto Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987. 385.

<sup>161</sup> Vgl. Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. München 2002. 141-142.

<sup>162</sup> Ebd. 143.

sondern ein Objekt erschaffen wird, das alternative Schematisierungen anbietet? Eco unterscheidet deshalb zwei Bereiche der Rhetorik:

- A) Die Rhetorik als generative Technik, d. h. als Besitz von Argumentationsmechanismen, durch die man persuasive Argumentationen erzeugen kann, die auf einer gemäßigten Dialektik zwischen Information und Redundanz beruhen.
- B) Die Rhetorik als Schatz von Argumentationstechniken, die schon vom Gemeinwesen erprobt und assimiliert sind.<sup>163</sup>

Wo die Rhetorik der Künste bei Eco zu finden ist, scheint klar. Denn die Rhetorik kodifiziere einen verständigen Informationstyp.<sup>164</sup> Das bisher Bekannte wird maximal leicht umstrukturiert, um so den Adressaten empfänglich und geregelt zu überzeugen. Es zeigt sich eine Tendenz zur Vermittlung der verständlicheren Art, die der Rhetorik anheim gestellt wird:

[...] jeder echte Umsturz der ideologischen Erwartungen, ist nur insofern effektiv, als er sich in Botschaften verwirklicht, die auch die Systeme rhetorischer Erwartungen umwerfen. Und jeder radikale Umsturz der rhetorischen Erwartungen ist auch eine Redimensionierung der ideologischen Erwartungen. Und auf diesem Prinzip basiert die avantgardistische Kunst, auch in ihren als ‚formalistisch‘ definierten Momenten, wenn sie durch einen höchst informativen Gebrauch des Codes nicht nur diesen erschüttert, sondern auch dazu zwingt, in der Krise des Codes die Krise der Ideologien neu zu bedenken, mit denen sich der Code identifizierte.<sup>165</sup>

Um dieses Feld näher zu beleuchten, versucht Eco, die Avantgarde exemplarisch nutzbar zu machen. Durch eine Umstrukturierungsmaßnahme der alten Ideologie und deren rhetorischen Erwartungen sollen die Veränderungen der Notationsformen erklärt werden. Der Ausbruch aus dem alten Modell sei gleichzeitig die Gründung eines neuen Modells und damit einer neuen Ideologie. Es sei klar, dass Ideologie

auch nicht immer und überall etwas Totalitäres zu bedeuten [hat]; niemand glaubt, daß die Reklame für ein Auto, die den Konsum steigern soll, die Betrachtungsweise eines ganzen Lebenssystems verändern könnte; es genügt, wenn man beobachtet, wie sie es an einem Randpunkt angreift [...]<sup>166</sup>.

Die Grenzauflösungen, die Angriffe auf dogmatische oder statische Semioseketten, ist das Ziel der Avantgarde. Deren Effektivität, deren Funktion und deren Zweck sind ebenfalls rhetorisch:

---

<sup>163</sup> Ebd. 184.

<sup>164</sup> Vgl. ebd. 185.

<sup>165</sup> Ebd. 190.

<sup>166</sup> Ebd. 284.

Denn die Absicht, die der Empfänger dem Sender nach dessen Willen zuschreiben soll, hat mit den praktischen Wirkungen des Zeichens und mit der Art und Weise, wie der Sender das Zeichen zu persuasiven Zwecken benutzen kann, zu tun. Das ist ein Problem der Rhetorik, und die Rhetorik befaßt sich nicht mit der Semiotik des Zeichens, sondern mit der Semiotik der Rede.<sup>167</sup>

Eco zieht hier eine sinnvolle Trennung, die deutlich macht, dass die rhetorische Struktur und die damit verbundene Ideologie des Senders keine Frage des Mikrokosmos auf einer rein zeichenabhängigen Einzeluntersuchung ist, sondern sich die rhetorische Fragestellung auf den Text im Ganzen, auf die Ko-Text- und die Kontextbeziehungen einlassen muss. Anders ausgedrückt: die kleinste bedeutungstragende Einheit zeigt noch wenig rhetorisch Nutzbares. Die Rhetorik muss sich mit der Rede, also dem ganzen Text, der vollen Botschaft, der Konnotation der Konnotationen beschäftigen, um zu einem wissenschaftlichen Ergebnis zu gelangen, das Kalküle im Gebrauch aufdeckt. Um dieser Frage systematisch nachzugehen, folgt man Eco in seinen Theorien und fokussiert dabei immer wieder die Konnotation, denn sie ist das Bindeglied zwischen Zeichenfunktion und Ideologie. Folgende Bereiche zählt Eco auf, die unter die Kategorie Konnotation fallen:

- Konnotationen als Definitionsbedeutung
- Konnotationen der semantischen Einheiten, aus denen die Bedeutung besteht
- Ideologische Definitionen
- Emotionale Konnotationen
- Konnotationen aus Hyponymie, Hyperonymie und Antonymie
- Konnotationen durch Übersetzungen in andere semiotische Systeme
- Konnotationen durch rhetorische Kunstgriffe
- Rhetorisch-stilistische Konnotationen
- Globale axiologische Konnotationen

Eco erklärt anhand eines einfachen Beispiels, wie sich der Meinungswechsel durch einseitige Konnotationszuschreibungen einer Sache herbeiführen lässt: In einem Behälter entsteht Hitze; wenn davon viel entsteht, kann dies zwei Folgen

---

<sup>167</sup> Umberto Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt am Main 1977. 49.

haben: 1) Gefahr 2) Wohlbefinden. Diese beiden Folgen schließen sich nicht aus. Falls jetzt jedoch nur der zweite Punkt kommuniziert wird, bekommt das Ereignis eine positive Wertigkeit:

Die Botschaft ist selbst zum ideologischen Instrument geworden, das alle anderen Beziehungen verschleiert. [...] Vom semiotischen Gesichtspunkt aus haben wir hier eine sklerotisch verhärtete Botschaft, die zur signifikanten Einheit eines rhetorischen Subcodes geworden ist [...] Und sie hat dieses Stadium erreicht, weil sie eine mystifizierende Funktion angenommen hat und uns daran hindert, die verschiedenen semantischen Systeme in der Totalität ihrer gegenseitigen Beziehungen zu sehen.<sup>168</sup>

Aus dieser segmentierten Realität kann folglich ein Mythos werden, der auf einer Ideologie aufbaut.<sup>169</sup> Die intentionale Veränderung der bisherigen Kodierung und der damit einhergehenden neuen Überkodierung kann zu einem neuen Weltbild, einer anderen zivilisatorischen Perspektive des Adressaten führen. Durch die partielle Sichtweise und der daraus folgenden Interpretation der Umstände kann die Konnotations-kette des Adressaten verändert werden.<sup>170</sup> Der Blick auf die Veränderungen von Bedeutung ist nichts Anderes als ein Blick auf die Möglichkeiten des Meinungswandels.<sup>171</sup> Innerhalb der Kunstkommunikationen gibt es Sonderfälle, die kein Denotat aufweisen und so die Konnotations-kette auf eigentümliche Art entstehen lassen.<sup>172</sup>

Eco geht der Frage nach, wie sich ein privater KT zum öffentlichen NI entwickelt. Er bezeichnet die Neukodierung durch einen Künstler – wie bereits erwähnt – als Idiolekt. Der Idiolekt ist anfangs nur ein privater Kode<sup>173</sup> und er bleibt es auch, wenn er von der Gemeinschaft nicht anerkannt und übernommen wird. Wenn der Künstler diesen Idiolekt pflegt, entsteht ein Stil. Gemäß dem Fall, dass dieser Stil von anderen angenommen wird, setzt sich dieser als

<sup>168</sup> Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 2002. 173.

<sup>169</sup> Semiotische Analysen von Mythen wurden besonders durch Roland Barthes bekannt. Vgl. Roland Barthes: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main 2000.

<sup>170</sup> Vgl. ebd. 89.

<sup>171</sup> Joachim Knappe führt dafür die Begriffe *Metabolie* und *Systase* an, die zum einen den Meinungswechsel und zum anderen die Bindung an die neue Meinung beschreiben. Vgl. Joachim Knappe: Zwangloser Zwang. Der Persuasions-Prozeß als Grundlage sozialer Bindung. In: Gert Ueding u. Thomas Vogel (Hg.): Von der Kunst der Rede und Beredsamkeit. Tübingen 1998. 54-69

<sup>172</sup> Dieser Bereich wird in dieser Arbeit nicht untersucht. Um die Differenzierung zwischen Kunst mit bedeutungstragenden und somit semiotisch *eineindeutig* analysierbaren Werken und Werken, die jegliche Denotation ablehnen, besser nachvollziehen zu können, sei hier auf den Aufsatz *Erleben ohne Zentralperspektive* verwiesen, der am nonfigurativen Werk *Montaru 9* von Willi Baumeister die apperzeptive Problematik sogenannter abstrakter Gemälde detailliert in den Blick nimmt. Vgl. Frank Dürr: Erleben ohne Zentralperspektive: Willi Baumeisters *Montaru 9*. In: Philipp Freytag u.a. (Hg.): Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen. Tübingen 2009.

<sup>173</sup> Umberto Eco: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 361.



eine Bewegung fest. Und wenn durch diesen Idiolekt Normen entstehen, „kann der künstlerische Idiolekt zum metasemiotischen Urteil werden, das die allgemeinen Codes verändert.“<sup>174</sup> Hier bricht die künstlerische Tätigkeit aus dem eigenen Kontext heraus und verbreitet sich parasitär in allen tangierten Lebensbereichen: Werbung, Alltagssprache, Filme, Theaterstücke, Industrie und Dienstleistung. Die ursprüngliche Abweichung der Konvention ist selbst zur Konvention geworden. Bevor dies jedoch alles geschehen kann, muss der Empfänger diese rhetorische Ebene der Konnotation und des damit verbundenen Codes erfassen:

Der Empfänger ‚spürt‘ das Übermaß in Ausdruck und Inhalt und auch ihre Korrelationsregel. Diese Regel muß zwar da sein, doch bedarf es, um sie zu erkennen, eines komplexen Abduktionsprozesses: Hypothesen, Gegenüberstellungen, verworfene und akzeptierte Korrelationen, Urteile über Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit.<sup>175</sup>

Es ist nicht nur Gefühl und Intuition, was als rhetorischer Faktor von einem semiotisch untersuchten Kunstwerk übrig bleibt, sondern eine Erzeugung von neuem Wissen:

Sobald das Spiel der miteinander verschlungenen Interpretationen beginnt, zwingt einen der Text zu einer Neubetrachtung der gängigen Codes und ihrer Möglichkeiten. Jeder Text ist eine Bedrohung für die Codes und gibt ihnen gleichzeitig Kraft; er offenbart ungeahnte Möglichkeiten in ihnen und verändert so die Einstellung des Benutzers ihnen gegenüber. [...] Und dadurch stellt die ästhetische Botschaft die akzeptierte Organisation des Inhalts in Frage und legt den Gedanken nahe, daß das semantische System auch anders aufgebaut sein könnte, wenn seine gegenwärtige Organisation nur genügend oft und überzeugend von irgendeinem Aspekt des Textes in Frage gestellt worden wäre. Semantische Systeme zu verändern, bedeutet aber, die Art zu ändern, in der die Kultur die Welt ‚sieht‘.<sup>176</sup>

Eco betont, dass die Untersuchung der Werke auf Überkodierung und Funktionswechsel von Zeichen bisher die Arbeit der Rhetorik war und zeigt auf, wie er rhetorische Kategorien in seine semiotische Arbeit einbindet, um daraus eine semiotisch orientierte Rhetorik bzw. eine rhetorisch orientierte Semiotik zu erschaffen.<sup>177</sup> Bereits in *La struttura assente* behandelt Eco zuerst die Ästhetik, dann die Ideologie und zuletzt die Rhetorik. Eco möchte die „traditionelle Rhetorik durch ein elementareres semiotisches Modell auf eine einfachere generative

---

<sup>174</sup> Ebd. 362.

<sup>175</sup> Ebd. 364.

<sup>176</sup> Ebd. 365.

<sup>177</sup> Ebd. 369.

Matrix [...] bringen.“<sup>178</sup> Er unterscheidet die Rhetorik – wie bereits erwähnt – als *generative Technik* und als *Schatz von Argumentationstechniken*. Im zweiten Fall handelt es sich somit um erprobte und „codifizierte Lösungen, durch deren Gebrauch die Persuasion mit einer abschließenden Redundanz die Codes wieder bestätigt, von denen sie ausgeht“<sup>179</sup>. Er verbindet die rhetorischen Ausprägungen mit dem Erwartungssystem der Adressaten, indem er aufzeigt, dass die Rhetorik im Gegensatz zu absoluter Unverständlichkeit einen Typ von Botschaft produziert; eine nicht erwartete Form der Botschaft, die auf Regeln basiert, „so daß das Unerwartete und Informative nicht alles, was man weiß, provoziert und erschüttert, sondern überredet, d. h. das, was man schon weiß, teilweise umstrukturiert“<sup>180</sup>. Dieser Kunstgriff der rhetorischen Funktionswechsel von Zeichen will Eco systematisch in seine Theorie der Zeichensysteme einbinden, um diese Formeln als Zeichenphänomene zu begreifen. Die rhetorische Kompetenz des Orators, der diese Zeichenfunktionen für sein Effektivitätskalkül wahrnimmt, besitzt die Fähigkeit beim Adressaten eine semantische Transformation einzuleiten.

Der Empfänger schreibt dem Sender eine überlegene intuitive Fähigkeit zu, während dieser weiß, daß er nur ein unmittelbareres und artikulierteres Bild von der dem semantischen System zugrundeliegenden Struktur hatte. Wenn es dem Empfänger gelingt, den zurückgelegten Weg nachzuvollziehen, dann haben beide eine neue Art entdeckt, semantische Einheiten zu verbinden, so daß der rhetorische Prozeß (der in manchen Fällen ein ästhetischer ist) sich als Form von Erkenntnis oder zumindest als eine Art, erworbenes Wissen in Frage zu stellen, erweist.<sup>181</sup>

Diese Erkenntnisleistung befindet sich auf der rhetorischen Ebene des Kunstwerks und ermöglicht die Anerkennung ideologischer Positionen, die sich auf der Konnotationsebene der rhetorischen Ebene befinden. Eco veranschaulicht, dass die Ideologie als kulturelle Einheit definiert werden kann und zwar als eine kulturelle Einheit, der als Signifikant eine rhetorische Formel vorausgeht.<sup>182</sup> Sie ist somit als das letzte Glied in der Kette der Semiose erkennbar. Der Umsturz vorhandener ideologischer Positionen geht zwangsläufig mit einem Umsturz erwarteter rhetorischer Konnotationen einher.

---

<sup>178</sup> Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 2002. 184.

<sup>179</sup> Ebd. 184-185.

<sup>180</sup> Ebd. 185.

<sup>181</sup> Umberto Eco: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 379.

<sup>182</sup> Vgl. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 2002. 189.

Die Semiose endet durch die Fixierung von Sinn. Nach Schultze-Seehof entstehe Sinn durch Konvention, Gewohnheit, einsetzende Handlung und Übereinkunft.<sup>183</sup> Besonders der Aspekt der einsetzenden Handlung scheint für die Rhetorik von wesentlicher Bedeutung. Denn er bedeutet nichts Anderes, als dass eine Semiose in Persuasion mündet. Die kommunikativen Fixpunkte, auch wenn sie nicht stabil, sondern dynamisch sind, erzeugen die Enzyklopädie der Kultur. Diese Taxonomien bezeichnet Eco deswegen als dynamisch, da sie durch ständige Zeichennutzung die Enzyklopädie in Frage stellt und neu formiert. Anders ausgedrückt: Das dynamische Potenzial von Kommunikation ermöglicht erst den persuasiven Akt. Ein heiteres, von Wolfgang Heydrich beschriebenes Beispiel aus Ecos Leben selbst verdeutlicht diesen Prozess: Eco nahm am Symposium *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences* teil. In einer Pause direkt nach seinem Vortrag belegte er eine Toilettenkabine. Dabei hörten ihn zwangsläufig viele seiner Kollegen bei der Abgabe von Körperflüssigkeit. Die Menschengruppe am Eingang wurde länger, die Leute drängten sich in den Raum. Eco erkannte die peinliche Situation, die durch sein Geplätscher in der ansonsten stillen Toilette ausgelöst wurde. „Pissible worlds!“<sup>184</sup> schrie er aus und entspannte die Situation. Die Nutzung der Bezeichnung der Veranstaltung, die Eco abweichend zu einer Bezeichnung einer konkreten Situation ummünzt, endet dadurch nicht in Fremdscham, sondern in heiterer Gelassenheit.

Eco spricht vom rhetorischen Kode, der sich als neuer Kode in die Welt setzt und nach Anerkennung lechzt. Unerwartete Beziehungen werden durch die Rhetorik hergestellt. Eine geregelte Unerwartetheit erfüllt den Adressaten und strukturiert seine bisherige Konnotations-kette leicht um, sie ist effektiv. Eco nennt dies eine bereichernde Rhetorik. Dessen Gegenspieler ist die verträgliche Rhetorik. Sie bewegt nur scheinbar, denn sie baut auf Bekanntem auf und verkauft es als neu. Das Akzeptable ist das Fundament dieser Rhetorik, die nur stabilisiert und nicht umstrukturiert, dadurch weist sie ein einen großen Schatz

<sup>183</sup> Vgl. Dörte Schultze-Seehof: Vom Mobile Calders zum orribile ornitorinco. Eine Reise in die illustrierte Enzyklopädie der Bilderdenkmalen Umberto Ecos. In: Tom Kindt und Hans Harald Müller (Hg.): Ecos Echos. Das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken. München 2000. 23-36. 28.

<sup>184</sup> Vgl. Wolfgang Heydrich: EcoLogie – Salz in semiotische Suppe. In: Tom Kindt und Hans Harald Müller (Hg.): Ecos Echos. München 2000. 79-94. 80-81.

an bereits kodifizierten Lösungen auf, die sich stilistisch, syntagmatisch, konnotativ und mit außersemiotischen Reaktionen dem Orator anbieten.<sup>185</sup> Mit dem letzten Punkt warnt Eco vor der Vernachlässigung des Adressaten und der damit einhergehenden situativen Aufnahme der Botschaft. Mit den neueren Kategorien Ecos verkürzt begründet: Weil der KT nicht gleich dem NI bzw. einem anderen KT ist, muss stets die Enzyklopädie der Kultur und das kommunikative Setting mitgedacht werden. Einfach ausgedrückt: Erfolgreiche Kommunikation ist abhängig von der Angemessenheit, die auf gemeinsamen Formen und Inhalten des Notationssystems und dessen räumlichen und zeitlichen Einsatzbedingungen beruht. Die Absicht der Umstrukturierung des Adressatendenkens lässt sich deutlich anhand von Avantgardekunst aufzeigen. Im folgenden Abschnitt wird dieses Feld anhand des Begriffs der persuasiven Semiose thematisiert.

---

<sup>185</sup> Vgl. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 2002. 185-187.

## 8 Avantgardekunst als gesellschaftsveränderndes Produkt

---

Die persuasive Semiose ist als mögliches Ziel des Künstlers erläutert worden ohne dem freien Spiel von offenen Formen diametral entgegengestellt zu werden. Es wurde vielmehr auf die Unterscheidung einzelner Schichten, Ebenen und persuasive Aspekte des Werkes verwiesen. Im folgenden Kapitel soll Avantgardekunst als rhetorisches Instrument definiert werden, das Werte, Normen und politische Ausprägungen verändert: Avantgardekunst als Erschütterung der bestehenden Zeichenfunktionen, Avantgardekunst als Semiosewechsel-Instrument. Um den Bereich der *Trend-Setter* oder *Avant-Gardisten* innerhalb des Kunstdiskurses noch eingehender zu beleuchten, muss man zuvor auf Evokationsbedingungen und -mechanismen in Bezug auf Wertefragen rekurrieren, um anschließend die Avantgarde als Funktionswechsel von Zeichen eingehend zu definieren.

### 8.1 Avantgardekunst als Evokation von Wertefragen

---

Der rhetorische *Vorsprecher* kann als ein Avantgardist betrachtet werden. Er stellt sich quer zur landläufigen Meinung, er postuliert Unkonventionelles, er versucht eine Bedeutungsveränderung der zu verhandelnden Sache herbeizuführen. Peter Bürger bezeichnet die Avantgarde als eine Form des Protestes:

Der avantgardistische Protest, dessen Ziel es ist, Kunst in Lebenspraxis zurückzuführen, enthüllt den Zusammenhang von Autonomie und Folgenlosigkeit. Die damit einsetzende Selbstkritik des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst ermöglicht das ‚objektive Verständnis‘ der vergangenen Entwicklungsphasen.<sup>186</sup>

Beispiele für eine solche Verknüpfung von Kunst als kritisches Mittel sind leicht auszumachen. Wolf Vostell gilt als einer derjenigen, die als Avantgardisten gelten können:

---

<sup>186</sup> Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main 1974. 29.

Seit beinahe zwei Jahrzehnten begreifen wir das, was er [Vostell] tut, als Avantgarde. Keines seiner Unternehmen verzichtet bis heute auf experimentellen Charakter: ihr Ausgang, ihr Gelingen ist offen. [...] Wenn es heute noch irgendwo so etwas wie Avantgarde gibt [...], dann gehört Vostell mit gutem Recht dazu, noch immer und trotz allem. Das ist ein eigenartiges, vielleicht sogar ein einmaliges Phänomen.<sup>187</sup>

Schmied zufolge zwingen Vostells Arbeiten den Adressaten so stark zu einer Reaktion, dass ohne sie das Kunstwerk nicht vollendet sei.<sup>188</sup> Dass Vostells Kunstwerke als Avantgarde verkauft werden, bestreiten Intellektuelle, die mit ihrem Einwand zu Recht auf Versatzstücke des Dadaismus, des objet-trouvés, der Merz-Kunst und auf die Gruppe ZERO verweisen. Avantgarde zeige sich in einem solchen Fall am allerwenigsten. Doch der Begriff der Avantgarde impliziert nicht nur Radikalität, sondern auch die Revolution im Kleinen.<sup>189</sup> Deshalb bezeichnet Eco eine solche Neuerung als eine Generierung neuer Zeichenfunktionen und nicht als Schöpfung von noch niemals Dagewesenem. Das Gestalten und Erschaffen geht immer von einer Aufnahme von Vorhandenem aus, reproduziert aber nicht nur Bekanntes, sondern generiert Neues. Ein einfaches Beispiel dafür ist Wolf Vostells *B52 statt Bomben* (Abb. 2 und 3).

---

<sup>187</sup> Wieland Schmied: Vostell, Happening, Décollage. In: Ausstellungskatalog Berlin, Neuer Berliner Kunstverein e.V.: Vostell. Retrospektive 1958-1974. Berlin 1975. 9-11. 9.

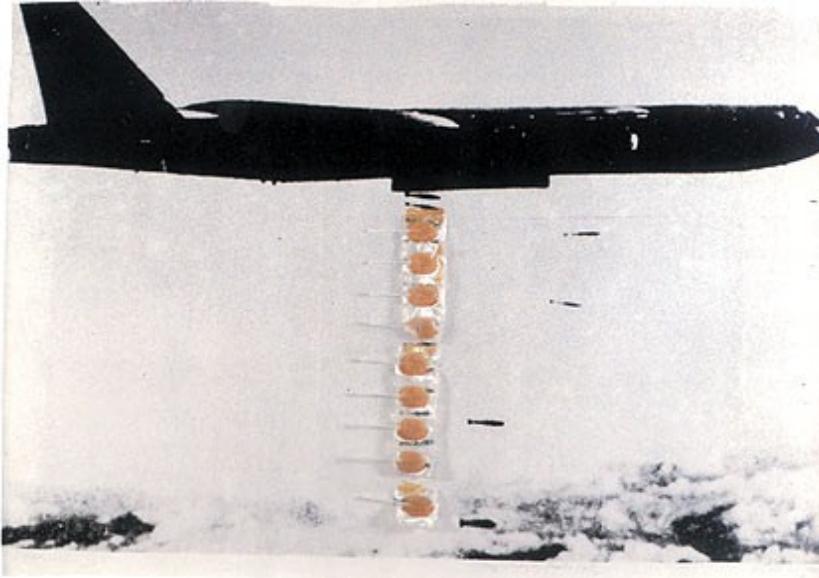
<sup>188</sup> Vgl. ebd. 9.

<sup>189</sup> Vgl. Heinz Ohff: Pop und die Folgen!!!. Düsseldorf 1968. 79.

**Abbildung 2**

Wolf Vostell

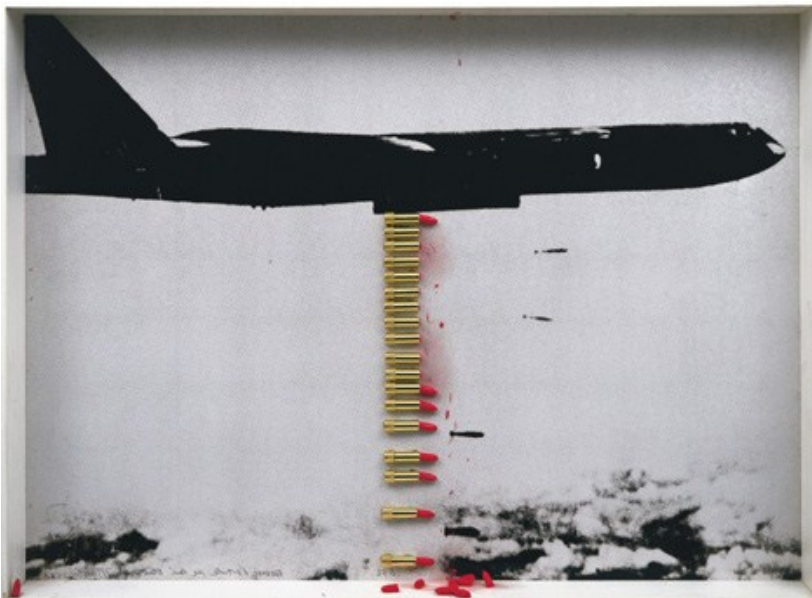
B52 - statt Bomben, 1968  
Siebdruck mit Dauerlutschern  
89 x 124 cm  
Museum am Ostwall, Dortmund



**Abbildung 3**

Wolf Vostell

B52 - statt Bomben, 1968  
Siebdruck mit Lippenstiften  
89 x 124 cm  
Museum Bochum, Bochum





Der Siebdruck ist 89 cm hoch und 124 cm breit. Der Betrachter wird durch das figurative Gebilde auf die Zusammenhänge der Zeichen aufmerksam gemacht. Man darf hier von Topoi des Krieges und der Zeit der 68er-Bewegung sprechen und die Siebdrucktechnik als kultur- und zeitspezifisch bezeichnen. Denn Vostell griff eine damalige Alltagserfahrung auf, die beinahe täglich in Deutschland kommuniziert wurde. Er nutzte ein Pressefoto mit einem Boeing B-52-Bomber als Vorlage für seine Siebdruckarbeiten (Abb. 4).

#### Abbildung 4

Boeing B-52 „Stratofortress“ aus einem amerikanischen Flugblatt



Dieser abgebildete Bomber wurde in den 1940er Jahren entwickelt, um lange Strecken zu überwinden und nukleare Waffen abzuwerfen. Erstmals wurde diese Neuentwicklung 1952 eingesetzt. Auch im Vietnamkrieg kam dieses Flugzeug zum Einsatz, um Flächenbombardements durchzuführen. Vostell bringt aber nicht die bekannte tödliche Waffe ins Bild, sondern ersetzt sie durch eine serielle Reihe von Dauerlutschern und Lippenstiften, die er auf den Siebdruck klebt. Diese Ersetzung kann als eine rhetorische Figur betrachtet werden. Sie ist der Änderungskategorie *figurae per immutationem* untergeordnet. Diese Änderungskategorie fasst alle rhetorischen Figuren, die auf einer *Ersetzung* basieren. Die weiteren drei Änderungskategorien sind *Hinzufügung*, *Wegnahme* und



*Umstellung*.<sup>190</sup> Vostell collagiert reale Gegenstände auf das Werk und schafft durch diese para-proxemische<sup>191</sup> Vorgehensweise eine wirkliche Nähe zum Objekt durch reale physische Präsenz und somit eine Brückenbildung der Realitätsebenen. Damit agiert der Künstler mit der Dimissivik ebenso wie der Situativik. Das bedeutet, er nutzt zwar ein indirekt funktionierendes Medium – das Bild – bringt aber noch einen realen Gegenstand ein. Wo vorher die Bomben im Bild waren, sind nun echte Dauerlutscher oder Lippenstifte. Vostell ersetzt die Objekte und verändert dadurch die Funktion des gesamten Zeichenkomplexes. Vostell ermöglicht trotz der Ersetzung die intertextuelle Verbindung zu bekannten Bildereignissen. In diesem Fall greift er auf einen Ausschnitt eines Pressefotos des US-amerikanischen Militärs zurück. Bisher war der Bomber B52 mit einem *Nuklearen Inhalt* (im Ecoschen Sinne) zu finden, der mit Fortschritt der militärischen Technik verknüpft war. Zumindest war das die Botschaft, die die USA zu verbreiten pflegte und auch heute noch lebt: Der Bomber wurde mehrfach im Irak und in Afghanistan eingesetzt. Der B52-Bomber genießt unter Militärs einen erstklassigen Ruf, der der 50 Jahre alten Langstreckenmaschine einer Nominierung der Collier Trophy<sup>192</sup> im Jahre 2001 einbrachte.<sup>193</sup> Vostell lässt den Adressaten eine neue Sichtweise einnehmen. Die Konnotations-kette des abgebildeten Bombers ändert sich durch die Neuformierung wesentlich. Versucht man die mögliche Kodierung zu extrapolieren, entsteht ein Spiel aus „Werktreue und inventiver Freiheit“<sup>194</sup>. Zusätzlich verstärkt Vostell im Vergleich zur Bildvorlage den Kontrast und entfärbt den Hintergrund des Siebdrucks, was als amplifikatorische Steigerung der Botschaft durch den Farbcode interpretiert werden kann.

Es gibt verschiedene mögliche Verkettungen, von denen hier zwei exemplarisch veranschaulicht werden:

---

<sup>190</sup> Vgl. Erhard Schüttpelz: *Figuren der Rede. Zur Theorie der rhetorischen Figur*. Berlin 1996. 42-44.

<sup>191</sup> Der Begriff der Para-Proxemik bezeichnet die Verbindung von realer und medialer Vertextung. Vgl. Siegfried Frey: *Die Macht des Bildes. Der Einfluß der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik*. Bern 1999. 101.

<sup>192</sup> Die Collier Trophy ist ein Preis für besondere Leistungen im Bereich Luft und Raumfahrt.

<sup>193</sup> Vgl. Timeline des B52 der Firma Boeing unter URL: [http://www.boeing.com/defense-space/military/b52-strat/b52\\_50th/timeline.htm](http://www.boeing.com/defense-space/military/b52-strat/b52_50th/timeline.htm). (abgerufen am 20.08.2010).

<sup>194</sup> Umberto Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987. 367.

1) Durch die collagierten Lutscher/Lippenstifte, die in diesem Fall als Alternative zu den Bomben gesetzt werden, erhält der Bomber den Interpretanten des potenziell Süßen, des Kindlichen, des Zuckrigen oder des Schönen, des Konsumfreundlichen. Wie im Beispiel Ecos mit Zucker und Cyclamat ändert sich hier die Konnotations-kette des gezeigten Gegenstandes. Der Bomber wird mit etwas Gutem verbunden. Man denke nur an die Berliner Luftbrücke in den Jahren 1948 und 1949. Die amerikanischen Militärkräfte versorgten die Kinder Berlins mit Süßigkeiten per Luftfracht. Der sogenannte *candy bomber* oder *Rosinenbomber* könnte hier also als Interpretant für eine positive Gesinnung gegenüber der politischen Großmacht der USA stehen. Das Werk konnotiert Freundschaft. Dieser Gedankengang ist unwahrscheinlich, aber nicht unmöglich. Unwahrscheinlich deswegen, weil der gezeigte Bomber nicht im Einsatz für die Luftbrücke war; nicht unmöglich, da der Adressat womöglich die Flugzeugtype nicht sicher zuordnen kann.

2) Eine weitere potenzielle Konnotations-kette wäre, dass der Betrachter durch die Darstellung des Anderen die Gewalt der eigentlichen Wirklichkeit umso deutlicher wahrnimmt. Die Lutscher oder Lippenstifte zeigen sich nicht nur als eine PopArt-spezifische Erscheinung, sondern auch als eine rhetorische Figur, die Katachrese: Es wird etwas durch ein anderes ersetzt, erhält damit eine ironische Brechung und tadelt das Ersetzte. Der Adressat wird zwar auf seine eigene Alltagswelt verwiesen, diese wird jedoch verfremdet und auf diese Weise Kritik an der Norm vorgenommen. Das Werk konnotiert Abscheu gegenüber der Kriegsmaschinerie.

Dass im Falle von visuellen Kunstwerken ein ständiger „ikonischer Überschuß“<sup>195</sup> vorhanden ist, bleibt unbestritten und so sind auch diese Zuschreibungen auf der konnotativen Ebene nur zwei von vielen. Dennoch kann hier von einer zugänglicheren Disambiguierung gesprochen werden, die die Konnotations-kette des Adressaten beeinflusst, man könnte dies auch eine intendierte

---

<sup>195</sup> Stefan Majetschak: Sichtvermerke. Über Unterschiede zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern. In: Stefan Majetschak (Hg.): Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild. München 2005. 97-121. 111.

Kontingenz-Reduktion nennen.<sup>196</sup> Aufgrund dieser Problematik trennt Eco die Botschaften grob in *gewöhnliche Botschaft* und *poetische Botschaft*. Die Funktionsweise der Semiose ist bei konventionellen Botschaften einleuchtend, zum Teil in so gravierender Weise, dass ihr einziger wissenschaftlicher Wert darin zu bestehen scheint, die semiotische Perspektive zu erklären. Roland Barthes, Umberto Eco und weitere Semiotiker arbeiten an Werbebotschaften. Sie machen es dem Wissenschaftler nicht allzu schwer, Theorien zu belegen und eine intendierte Struktur erkennen zu lassen. Die poetische Botschaft hingegen zu interpretieren erfordert die Berücksichtigung des NI und des potenziellen MI. Diese Interpretation bleibt immer vage. Der Gedanke wird durch das Kunstwerk in dem Maße gelenkt, dass er geradewegs auf eine Leerstelle stößt, die es zu füllen gilt. Was machen diese Lutscher auf dem Bild? Die gewöhnliche Konnotationenkette des Bombers wird erst einmal gebrochen. Der Blick des Adressaten wird auf das Material und auf die Verbindung von Lutscher/Lippenstift und Bomberbild gelenkt. Es wird auch der Abgleich von Lutscher/Lippenstift und Bomben auf formaler Ebene evoziert.<sup>197</sup> Bleibt dieser Prozess ohne Verankerung an einen Interpretanten (also kein *candy bomber*, keine Kritik an Konsum oder Krieg) so bleibt der Adressat im Prozess der Suche, bis er seine Semiose erfolglos abbricht. Der Widerstand des Textes war zu groß, um das textimmanente Kalkül texturtranszendent zu verbinden. Bei der Rezeption des Werkes von Vostell hilft natürlich der Titel: „B52 – statt Bomben“. Die syntagmatische Form *irgendetwas statt irgendetwas* ist eine stereotype Formel der 68er-Protestbewegung Deutschlands. Dieser intertextuelle Bezug steht als Interpretant im kommunikativen Setting zur Verfügung. Dadurch erhält das Kunstwerk eine Zuspitzung des potenziellen Botschaftsbereichs. Doch der Titel kann nicht im Zentrum einer Analyse eines Bildes stehen. Er kann nur als intertextuelles Element hinzugezogen werden. Dadurch entgeht dem Werk seine Eineindeutigkeit und verlangt nach Vervollkommnung durch die kulturellen Einheiten des Adressaten. Durch die Zusammenführung divergierender Kulturprodukte entstehen ein Reichtum an Bedeutungsdimension und ein wachsender KI und

<sup>196</sup> Joachim Knappe subsumiert unter dem Begriff der Kontingenz-Reduktion die intendierte Bedeutungsverengung des Dinges und die damit einhergehende Einschränkung der Interpretationsmöglichkeiten. Vgl. Joachim Knappe: *Poetik und Rhetorik in Deutschland 1300-1700*, Wiesbaden 2006.

<sup>197</sup> Vgl. Wieland Schmied: *Vostell, Happening, Décollage*. In: *Ausstellungskatalog Berlin, Neuer Berliner Kunstverein e.V.: Vostell. Retrospektive 1958-1974*. Berlin 1975. 9-11. 10.

damit eine erweiterte Kompetenz, die über die bisherigen Möglichkeiten der Objekte hinausgehen. Trotz der erzeugten Polyvalenz, die das Werk zum Kunstwerk werden lässt, tritt eine rhetorische Ebene hinzu, die konnotierend das Gesamtwerk auf Gesellschafts- und Konsumkritik lenkt. Die Zeichenfunktionen von „B52 statt Bomben“ höhlen den KT von Lippenstift und Bomber nicht aus, sondern erweitern ihn einerseits und perspektivieren ihn andererseits auf die Probleme, die durch diese Dinge entstanden sind. Die syntaktische Verknüpfung der Elemente funktioniert somit nicht nur ästhetisch, sondern auch auf rhetorischer Ebene. Dass dieses Effektivitätskalkül zumindest im wissenschaftlichen Diskurs zu funktionieren scheint, zeigt die gesamte Sekundärliteratur, die auf die politische Dimension seiner Werke verweist. Dabei werden die Objektwahl, die Kunstgattung und die Konstellation sowie die Komposition der abgebildeten oder real auf- oder angebrachten Objekte verantwortlich gemacht. Vostells rhetorische Arbeit zielt auf eine politische Aussage. Das Widersprüchliche ist eine Kritik am eigenen Kultursystem und die avantgardistischen, weil neu funktionalisierten Denotate sind Ausdruck dieser Haltung. Er stellt sich gegen eine Ideologie und nimmt so den Platz eines Ideologen ein, der zwar ästhetische Reflexion fordert, doch seine rhetorische Komponente nicht verbergen kann oder will.

## 8.2 Avantgardekunst als Aussage

---

Der Avantgardist ist gleichzeitig Zerstörer und Schöpfer. Er formt das Alte um, um das Neue zu verankern. Dabei entstehen innovative Produkte, die nach Eco als neue Äußerungsakte, also Arten von Zeichenerzeugungen, definiert werden.<sup>198</sup>

Wie durch die potenziellen Semiosen des Vostellschen Kunstwerks deutlich wurde, kann ein Kunstwerk wesentliche rhetorische Merkmale und eine visuelle Kompetenz<sup>199</sup> aufweisen, die die Gedanken des Adressaten zu lenken versu-

---

<sup>198</sup> Umberto Eco: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 203.

<sup>199</sup> Unter dem Begriff der visuellen Kompetenz fällt nach Joachim Knappe der Erfahrungsschatz der möglichen Strategien visueller Instrumente. Vgl. Vorlesung vom 27.04.2010 .

chen. Was versteht man nun unter einer Aussage innerhalb von polysemischen visuellen Werken?

Die Aussage ist nicht nur auf der Ausdrucksebene zu suchen. Diese ist zwar das dynamische Objekt und Initiator der Semiose, doch nach dem optischen Vorgang wird das dynamische Objekt zu einem „Etwas-das-uns-mit-Fußtrittentraktiert“, um uns zu sagen „sprich!“, „sprich über mich!“ oder auch „nimm mich zur Kenntnis!“<sup>200</sup> Die Semiose ist dann rhetorisch effektiv, wenn sie nicht in einer unendlichen Semiose, sondern mit einem rhetorischen Schluss endet und Ankerpunkte bereitstellt. Eine Konnotations-kette weist dadurch ähnliche Verhältnisse auf wie eine Argumentationsstruktur. Ob diese semiosische Bestandsaufnahme für die Definition eines Arguments reicht, bleibt jedoch fraglich. Jedoch scheint die konnotative Ebene stärker betrachtet werden zu müssen als die Ausdrucksebene, die allzu häufig ins Blickfeld der Analysen rückt, die sich der Suche nach visuellen Argumenten verschrieben haben.

Die visuelle Aussage der Avantgarde setzt eine Strategie voraus, die das Antizipieren des Gedankenverlaufs des Adressaten beinhaltet. Es müssen kulturelle Weltbilder und spezifischere Perspektiven aufgegriffen und umgearbeitet werden. Der Semiotiker Manfred Behr formuliert anhand Charles Sanders Peirce' Abduktionsbegriff eine Verankerung von mentalen Inhalten, die in einer Abfolge als visuelles Argument definierbar seien.<sup>201</sup>

Eco zeigt auf, dass es verschiedene Grade der Persuasion gibt, die sich nach intentionaler Offenheit und Vernunft staffeln.<sup>202</sup> Hierbei führt er eindringlich vor Augen, dass eine Ersetzung von einer kulturellen Einheit durch eine andere ein *attentum parare* zur Folge hat und dass eine neue Form durch Ersetzungsbeziehungen gehalten wird. Der Künstler positioniert eine neue Zeichenfunktion, die nicht vollständig mit der alten Enzyklopädie erklärt werden kann und sie somit bereichert. Er präsentiert sich mit einer Vorstellung von Welt als ein Visionär, der die Regeln und damit den Schlüssel in diese Welt zu kennen scheint. Er ist die Autorität dieser Weltvorstellung. Diese These könnte mit Hilfe Ecos

<sup>200</sup> Umberto Eco: Kant und das Schnabeltier. München 2000. 24.

<sup>201</sup> Vgl. Manfred Behr: Argumentation durch Bilder: Ein Aspekt politischer Ikonologie. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln 2005. 212-229.

<sup>202</sup> Vgl. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 2002. 180.

abstraktem Modell der semiotischen Strategie erklärt werden. Er beginnt bei Paul Grices *konversationellen Implikaturen* und verdeutlicht damit die indirekte Signifikation: „Die Mißachtung von Konversationsmaximen kann in einem Text als rhetorisches Mittel verwendet werden.“<sup>203</sup> Die Verletzung dieser Maximen der Quantität, Qualität, Relevanz und Modalität führt so zu einer *Textimplikatur* eines *symbolischen Modus*, der nicht die anerkannten Regeln und nicht die Bedeutung des konventionellen Gebrauchs aufweist.

Der Interpret empfindet einen Überfluß an Signifikation, da er errät, daß die Maximen der Relevanz, der Modalität oder Quantität nicht zufällig oder aus einem Irrtum heraus verletzt worden sind. Im Gegenteil: sie werden nicht nur verletzt, sondern sozusagen dramatisch verletzt.<sup>204</sup>

Es wird somit ein Text produziert, der intentional auf etwas anderes verweist als auf die konventionelle Verwendung des Objekts. Bei Vostell ist dies also keine reine Kodeanwendung, sondern es findet ein Funktionswechsel von Zeichen statt (rhetorisch-ideologischer Fall).

In den Menschen gibt es etwas, das Eco als „System von Erwartungen“<sup>205</sup> beschreibt. Dieses System trifft im Falle der Kunstrezeption auf neue Formen. Das Neue lässt sich durch wenig Konventionen verorten, jedoch ermöglicht ein erstaunliches Lern- und Sympathiepotential, dass sich eine Vertrautheit zum Objekt und zur ikonischen Aussage und damit eine ikonische Konvention entwickelt, die, wie Eco auf Ernst H. Gombrich verweisend zum Ausdruck bringt, einen *kulturalisierten Inhalt* bildet.<sup>206</sup> Eco nennt das Ergebnis dieses Zeichenerzeugungsvorgangs an anderer Stelle einen rhetorischen Kode:

Rhetorische Codes: Sie entstehen aus der Konventionalisierung von noch nicht dagewesenen ikonischen Lösungen, die dann von der Gemeinschaft assimiliert werden und Kommunikationsmodelle oder –normen werden.<sup>207</sup>

Die Veränderung des Altbekanntes des Ausdrucks führt zur Neubewertung des Inhalts und die Neubewertung des Inhalts zur Zeichenveränderung und die Zeichenveränderung zu einer neuen Weltsicht.<sup>208</sup> Die Metabolie findet hier ihren

<sup>203</sup> Umberto Eco: *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München 1985. 232.

<sup>204</sup> Ebd. 232-233.

<sup>205</sup> Umberto Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987. 272.

<sup>206</sup> Vgl. ebd. 271-274.

<sup>207</sup> Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. München 2002. 248.

<sup>208</sup> Vgl. Umberto Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987. 347.

semiotischen Verlaufsprozess. Der Meinungswechsel ist zwar strukturell, aber nicht graduell geklärt worden. Joachim Knappe führt dafür die sieben Kriterien der Persuasion an, die erlauben, die Effektivität der Botschaft in den Fokus zu rücken. In welchem Maße die Assimilierung der rhetorischen Codes von statten geht, kann nur geklärt werden, wenn die Techniken, die Evokationen und die Identifikationsmöglichkeiten Aufschluss über den Erfolg des Textes geben.

Welche Handlungsanweisungen lassen sich in Vostells Werk finden? Durch die Infragestellung des herkömmlichen Nutzens eines Bombers wird zunächst die Realitätsnähe des abgebildeten Objekts gestört. Die Anbringung der Lutscher könnte die Zustimmung der Kriegshandlungen durch das Flugzeug kritisieren. Es wird die Reflexion über dieses Kriegsgerät evoziert und hinterlässt Zweifel, ob der B52-Bomber eine gute Erfindung der amerikanischen Luftwaffe war.

Wolf Vostell könnte eine Verbindung schaffen, die die Evaluation der Botschaft enger fassen könnte: Deutet man den Lippenstift als Signifikanten für Konsum und Erotik, ergibt sich eine skurrile Mischung mit dem Kriegsgerät. Die enge Verbindung der Bundesrepublik Deutschland zu den US-Amerikanern bekommt eine janusköpfige Gestalt, die Vor- und Nachteile der deutschen Position während des Kalten Krieges beleuchtet.

Doch allzu deutlich ist diese Botschaft nicht. Zeitgenossen Vostells warfen ihm aufgrund der Mehrdeutigkeit dieses Werkes eine zu harmlose Einstellung gegenüber den Kriegstreibern vor. Jörg Immendorf widmete sich Vostells Werk sogar in einem Gemälde auf sarkastische Weise:



**Abbildung 4**

Jörg Immendorf

Deutsche Künstler: Vostell, 1975

Acryl auf Leinwand

200 x 110 cm

Courtesy Michael Werner Gallery, New York und Berlin



Das Bild zeigt eine karikierte Figur Vostells, die ihr eigenes Werk in der Hand hält, und das im doppelten Sinn: Einerseits ist der B52-Bomber zu erkennen, andererseits ein Auszug aus seinem Happening-Manifest, in dem er darauf verweist, dass es besser wäre, Konsumgüter anstatt Bomben auf die vietnamesische Bevölkerung abzuwerfen. Immendorf hält diese Aussage für eine Einstellung, die nicht radikal genug ist, um sich von imperialistischer Kunst abzuset-



zen. Er bezeichnet Vostell im Werk als Künstler, der dem amerikanischen Treiben nur scheinbar ironisch gegenüber steht und dadurch nicht die Mächtschaften der US-amerikanischen Imperialisten und Lobbyisten in ihren schwarzen Anzügen entlarvt, sondern lediglich seine eigene „apolitische Ahnungslosigkeit“<sup>209</sup>. Dieser kurze intertextuelle Verweis verdeutlicht, dass der emotive Aspekt der Abneigung gegenüber den Kriegshandlungen im Werk „B52 – statt Bomben“ nicht deutlich genug herausgearbeitet wurde. Vostells Werk kann auch ein verzerrter voluntativer Aspekt unterstellt werden, wenn man die Anschlusshandlung Immendorfs heranzieht. Immendorf imitierte das Werk, weil er den Werkappell nicht stark genug ausgearbeitet sah.

Dieser kurze Exkurs verdeutlicht die Problematik des offenen Kunstwerks. Das Werk lockt und verführt zum Reflektieren über die Botschaft, doch es entfaltet keine psycho-physischen Reaktionen wie andere Bilder des Vietnamkrieges oder ruft eine klare Bewertung des abgebildeten Treibens hervor. „B52 – statt Bomben“ verändert aber den *Nuklearen Inhalt* (im Ecoschen Sinne) des B52-Bombers, indem es eine weitere Option für den Einsatz des Flugzeugs aufzeigt um damit dessen semantisches Schema ergänzt.

---

<sup>209</sup> Vgl. Diederich Diederichsen: Der linke Künstler. Bildende Kunst und ihre Politik in Nachkriegsdeutschland. In: Stephanie Barron und Sabine Eckmann: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89. Köln 2009. 134-148. 143.

## 9            **Persuasive Semiose: Kognitive Semiotik und die Rhetorik der Künste**

---

Zu Beginn dieser Arbeit wurde die Semiotik als Theorienspektrum für die Kunst vorgestellt. Dabei stand die Sprachanalogie auch in der Kritik. Missverständnisse zwischen Semiotikern, die an der Schriftsprache verhaftet blieben, und Kritikern, die in der Semiotik nur die Übertragung der Schriftsprache auf visuelle Phänomene sahen, gab es dadurch zuhauf. Die Kunst auch als ein Notationsinstrument zu begreifen und dessen Stellenwert für den Fortschritt der Kultur anzuerkennen, bedarf zwar keiner genauen Analyse, doch spätestens beim Wunsch, die verschiedenen Ebenen eines Kunstwerks ins Auge zu fassen, sollte man die *kognitive Semiotik* Umberto Ecos nicht völlig außer Acht lassen. Der bekannteste Semiotiker des 21. Jahrhunderts verhandelt in vier Jahrzehnten Forschung das gedankliche Konstrukt des Menschen. Wie denkt der Mensch? Wie konventionell ist die Semiose? Wie dynamisch ist die Kultur? Die Antworten Ecos bereichern nicht nur das Verständnis für kulturelle Handlungen im Allgemeinen, da er die vielen wissenschaftlichen Verzweigungen der Semiotik von Aristoteles über de Saussure, Peirce, Morris und Hjelmslev zu vereinigen sucht, er bietet darüber hinaus auch eine Anbindung an die moderne Rhetoriktheorie, wie sie sonst nur schwerlich zu finden ist.

Eco behandelt die Semiose, Joachim Knape die Persuasion als Untersuchungsgegenstand. Zusammengeführt ergibt sich daraus ein theoretisches Konstrukt, das die effiziente Vermittlung und die Neustrukturierung von kulturellen Bedeutungen in den Mittelpunkt stellt. Kunstwerke erhalten dabei den Sonderstatus der offenen Instrumente. Sie formen eine Botschaft, die aufgrund der Ambiguitisierungsstrategien, also der absichtlichen Offenheit, eine Eindeutigkeit der Botschaft ausschließt. Doch nicht nur im Bereich der Kunst ist die Eindeutigkeit immer wieder in Frage gestellt worden. So lässt sich das hier ermittelte Feld der rhetorischen Ebene des polyvalenten Textes ebenso für andere kulturelle Artefakte heranziehen. Eco ist hierfür eine geeignete Quelle, die aufgrund der Annahme, dass Kultur als Kommunikation zu erschließen ist, auch die son-

derkommunikative Textur der Avantgardekunst mit einschließt. Joachim Knapes Rhetoriktheorie verdichtet das Feld der Persuasion innerhalb des künstlerischen Produzierens. Die rhetorische Ebene zeigt sich als deutbar und als offen. Zwischen Treue und Freiheit, zwischen Persuasion und offener Imagination schwankt die Kunst im Feld der Kognition. Ecos Dimensionen der kulturellen Einheiten und den Differenzierungen von KT, NI, MI und Enzyklopädie ermöglicht eine klare Trennung der Bereiche der Kunstrezeption ebenso wie der Formierung der semantischen und pragmatischen Felder der Werke selbst. Die Ecosche Skepsis gegenüber diversen Zeichenbegriffen und der damit einhergehenden Agonalitäten verdeutlicht er mit einem eigenen Angebot: der Zeichenfunktion. Sie ermöglicht, das Universum der pragmatischen Zusammenhänge und nicht der Einzelzeichen oder deren Konstellation und Abgrenzung in den Fokus zu rücken. Dadurch wird die Semiotiktheorie nicht zwangsabhängig vom Referenten, sondern konzentriert sich auf die notationelle Konventionalität und deren Abweichung. Joachim Knapes graduelle Persuasionskriterien, die sich auf die verschiedenen Ebenen der persuasiven Botschaft verteilen, dienen hierbei als Analyseinstrument des Grades der kulturellen Verbindlichkeiten der Bedeutungszuweisungen und befragen den Text und dessen Ko-Texte nach kulturell erfolgreichen Einheiten.

Kann also Ecos Semiotiktheorie für eine moderne Rhetoriktheorie der Kunst nützlich sein? Um diese Frage abschließend zu beantworten, sollte man sich nochmals die Thesen der Einleitung ins Gedächtnis rufen:

- 1) Ecos Semiotik ermöglicht der Rhetorik als wissenschaftliche Disziplin einen weiteren Einblick in Prozesse persuasiver Kommunikation. Die Perspektive Ecos, die kulturellen Vorgänge als Kommunikation wahrzunehmen und dabei fundamentale Erkenntnisse von Codeproduktion und Coderezeption zu analysieren, lässt sich für die strategische und handlungsorientierte Sichtweise der Kunstrhetorik nutzbar machen.

Bei Umberto Eco wird die Zeichenfunktion so definiert, dass sie immer die Zeichenbenutzer und das Objekt in eine funktionelle Form einbindet. Den Fokus auf die Funktion zu legen und damit auf die Beziehung von Pragmatik, auf die Kulturkodes und deren *asthetischen* Vorbedingungen ermöglicht, auch die Randerscheinungen zu untersuchen. Die Kommunikation als kulturelle Konvention zu begreifen und dabei die neue Zeichenfunktion nicht aus dem Blick zu verlieren, sondern im Gegenteil, diese als rhetorische Arbeit zu kennzeichnen,

da sie wiederum assimiliert werden kann, sollte als rhetorisches Faktum Anerkennung finden. In vielen populärwissenschaftlichen Ratgebern und Werken geht es ausschließlich um den von Eco so bezeichneten *Schatz von Argumentationstechniken*, der in den Bereich der *tröstenden Rhetorik* fällt. Die *bereichernde Rhetorik* versteht sich hingegen als generative Kulturtechnik, die ihr eigenes Potenzial beispielsweise innerhalb des Avantgardekunstkalküls zu nutzen weiß und sich persuasiv und offen als neue Norm anbietet. Ein Kunstwerk, das scheinbar keine bekannte Regel aufweist, muss deshalb mit einem abduktiven Verfahren untersucht werden. Die abduktive Analyse, deren Logik die Pragmatik ist, enthält auch die Frage nach Effektivitätskalkülen, da der pragmatische Blick im Gegensatz zum induktiven oder deduktiven das Aufstellen von Sinnhypothesen erlaubt und damit Erkenntnisse und Schlussfolgerungen über die Autorintention zulassen kann. Zwischen Autorintention und Rezeption liegt der Text, das Kunstwerk, das als Auslöser der Semiose und Nuklearer Inhalt der Ideologie Aufschlüsse über die Arbeitsweise des Produzenten und über die Semiose des Adressaten geben kann.

- 2) Ecos Theorien dienen als geeigneter Rahmen für die Analyse von Persuasion, da die semiotische Perspektive Ecos mit vielen theoretischen Merkmalen der Rhetoriktheorien von Joachim Knappe fusioniert werden kann.

Es besteht kein Zweifel, dass die Theorien Joachim Knapes aufgrund des semiotischen Fundaments Anschluss an die Ecosche Semiotiktheorie finden und umgekehrt. Die Rhetoriktheorie liefert nicht nur den Blick für die graduelle Bezugnahme zu den kulturellen Einheiten, sie bezieht aufgrund ihrer eigenen Geschichte auch die situativen Faktoren mit ein, die ebenso wie die medialen oder körperlichen eine entscheidende Rolle spielen und so den Semioseprozess beeinflussen können. Die Definition der Persuasion steht den semiotischen Erkenntnissen Ecos nicht diametral entgegen, sondern perspektiviert die Möglichkeiten der Kommunikationsprozesse im selben Blickwinkel wie die Semiotik Ecos. Der rhetorische Blick fokussiert Effektivitätsfaktoren stärker. Eco ist hingegen eher auf den Adressaten fokussiert, liefert aber dadurch Ergebnisse, die wiederum im oratorzentrierten Teilbereich der Angemessenheits- oder Produktionskalküle Anwendung finden können.

- 3) Die semiotischen Beschreibungen von so genannter Hochkultur eröffnen den rhetorischen Blick für die Vielschichtigkeit der Funktionswechsel von Zeichen

und der Transformation von Werten durch Kunst. Eco nennt für den Semioseprozess den Interpretanten, der sich als Signifikat oder als kulturelle Einheit fassen lässt. Es liegt nahe, dass eine Analyse und eine Antizipation der kulturellen Einheiten der Adressaten zu einer Systematik der Effektivitätskalküle führen.

Die offene Form der Kunst verhindert den einheitlichen Semioseprozess. Gleichzeitig erhöht sich die Aufmerksamkeit des Adressaten, der auf etwas Neues trifft und sich diesem Spiel widmet. Durch bekannte Zeichenfunktionen, die sich beispielsweise auf den tropischen, tropologischen und/oder auf der enthymematischen Ebene befinden, kann der Adressat gesteuert werden. Doch die Beschäftigung mit der offenen Form der Kommunikation verdeutlichte die Problematik der eindeutigen Lenkung und der klaren Vermittlung der persuasiven Botschaft. Die Kunst kann eine Semiose auslösen, die Werte vermittelt, die Meinungen oder Gefühle evoziert. Metabolie und Systase können auch von sogenannter Hochkultur ausgehen, jedoch mit dem Widerstand pragmatischer Stolpersteine. Jeder Akt der Dekodierung wird nach Eco zu einer Art Enkodierung, was die Antizipation des Semioseprozesses nicht erleichtert.

- 4) Der rhetorische Erfolg des avantgardistischen Künstlers basiert auf der Kreation effizienter neuer Zeichenkomplexe, die sich partiell durch Anknüpfung an kulturelle Einheiten in der Enzyklopädie der Rezipienten verankern. Der avantgardistische Orator folgt keinen Trends, sondern ist für diese verantwortlich. Er ist der Produzent von neuen Maßstäben innerhalb seiner kulturellen Gemeinschaft, seines Diskurses. Dadurch nimmt er die Rolle als Trend-Setter oder als Avant-gardist ein. Er setzt die Trends, die sich durch kulturelle Prozesse - in der Theorie Ecos als Kommunikation bezeichnet - weiter expandieren, falls sie persuasiven Kriterien unterliegen.

Der Avantgardist stellte sich als Opponent diskursiver Normen heraus. Er zwingt den Adressaten zum Funktionswechsel von Zeichen, zu einer Verdrehung des eigentlichen Sinns, er zwingt ihn seinen Semioseprozess neu zu strukturieren und führt das bisherige Deutungsmuster ad absurdum. Allein diese Handlung herbeizuführen, lässt den Begriff der persuasiven Semiose zu. Die Konnotationsketten brechen auf, verlaufen in andere Bahnen, suchen Halt in neuen Zeichenfunktionen.

Dem *multimedialen Bild* Ecos, das er in *Kant und das Schnabeltier* als KT bezeichnet, und der gesellschaftlichen Normierung durch den NI kann in Zukunft innerhalb wissenschaftlicher Beschäftigung mit kulturellen Artefakten eine entscheidende Rolle zukommen. Es gibt in der deutschen Sprache für diese mentalen Bilder noch keinen adäquaten Ausdruck. Es ist kein Bild und auch kein

Schema, sondern eine Art Assoziationsnetzwerk, das ein semantisches Feld der Ausdrucksebene bezeichnet. Dieses besteht aus einem komplexen Konglomerat aus synästhetischen Eindrücken, die sich subjektiv memorieren, aber durch den *Nuklearen Inhalt*, der vonseiten des Kollektivs forciert wird, ständig einen konventionellen Schliff erfahren. Der Avantgardekünstler bricht dort auf, wo sich der *Kognitive Typus* zu einem Mythos, einer Scheinwahrheit, manifestiert hat und lässt eine neue Wertung der Sachverhalte folgen. Der Orator kann und muss sich dafür zumindest des *Nuklearen Typus* seines Redegegenstandes bewusst sein. Der Orator erkennt dann die Struktur der Identifizierung, richtet seine Intentionalität danach aus und nutzt den rhetorischen Funktionswechsel von Zeichen, um Evokationen hervorzurufen, die den *Molaren Inhalt* des Adressaten verändern. Die mentalen Charakteristika des Dinges oder des Sachverhalts werden zerstört, ersetzt oder ergänzt. Es entsteht ein kognitiver Effekt, der den Adressaten anleitet, die Zeichenfunktion und somit die enzyklopädischen Einträge nach neuen Vorgaben zu korrigieren. Der avantgardistische Text lenkt nicht auf alte Konnotationen, sondern auf neue rhetorische Schlussregeln, denen sogar eine ideologische Neuorientierung folgen kann. Dieser Meinungswechsel wird durch den Umbruch, durch den Sprung, durch die Revolution der vorherrschenden Zeichenfunktionen etabliert. Die Assimilierung dieser neuen semantischen Schematisierungen ist nun bereit für ihre expandierende soziale Bindung.

Gerade im Hinblick auf die kognitiven Prozesse bei der Wahrnehmung von mehrdeutigen Werken wird es immer notwendiger, die rhetorischen Effekte und die vorausgegangenen Kalküle stärker als bisher zu berücksichtigen. In diesem Sinne möchte diese Arbeit der Auseinandersetzung mit Kunst neue Impulse geben und die Symbiose von Semiotik- und Rhetoriktheorie grenzüberschreitend nutzen, um das Avantgardekunstkalkül als eine Überlegung zu markieren, die das Umwerfen von bestehenden semantischen Schemata – egal ob Werte, Normen oder Sehkonventionen – enthält. Diese generative Technik nutzt die Antizipation von Semiosen, um die Enzyklopädie des Gegenübers umzuschreiben und die semantischen Marker zu ersetzen.

Möchte man diesen Gedanken fortsetzen, ergeben sich weitere Untersuchungsfelder dieses Ansatzes in der Untersuchung der Strategien, der Techniken, der Produktionshandlungen, der Medialisierungen, der gruppenspezifischen Wahrnehmung, der semantischen Verarbeitung und der spezifischen Funktionswechsel von Zeichen sowie den Bindungsmechanismen. Diese Bereiche könnten jeweils einzeln detaillierter aufgearbeitet werden. Noch ein weiterer Ansatz wäre denkbar: Die semiotisch-rhetorischen Merkmale der Kunstkommunikation ließen sich auch auf die Alltags-, Werbe- oder Wissenschaftskommunikation übertragen, um zu sehen, ob das Avantgardekunstkalkül als ein Substrategem eines allgemeinen Avantgardekalküls oder eines Trendkalküls zu definieren ist.

**10**      **Abbildungsverzeichnis**

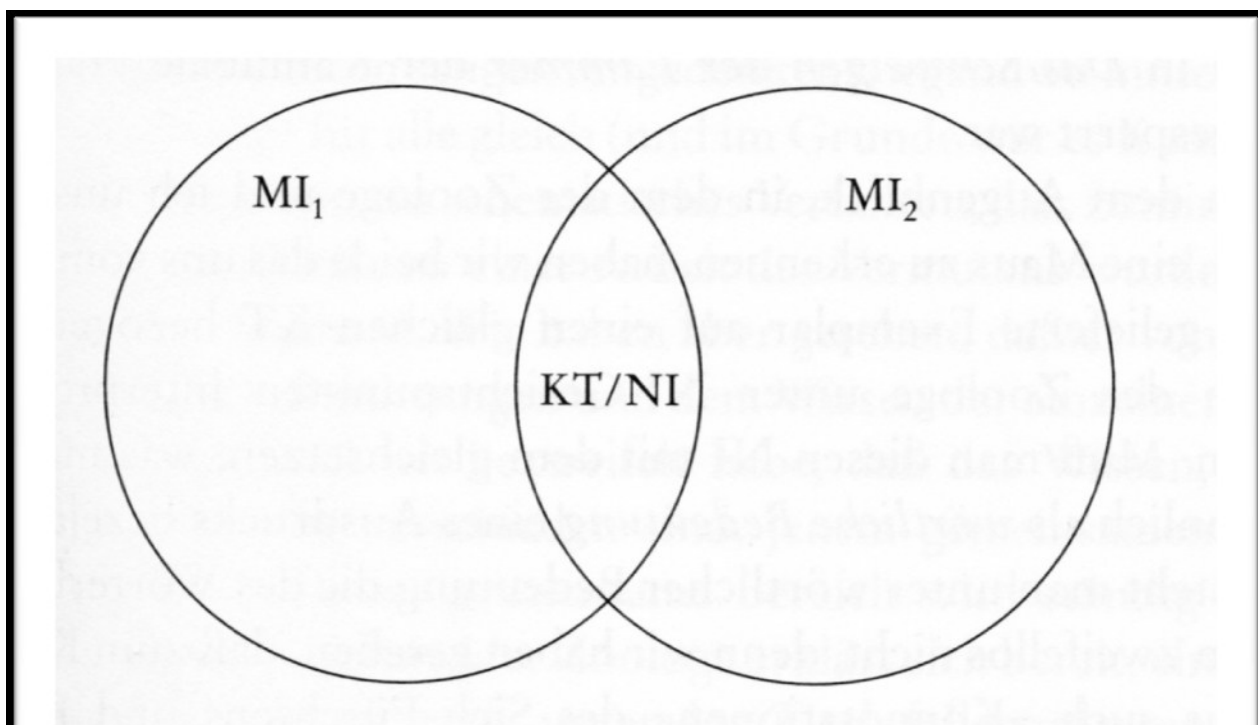
---

**Abbildung 1**

Umberto Eco

Schaubild Abb. 3.3

Kant und das Schnabeltier. München 2000. 207

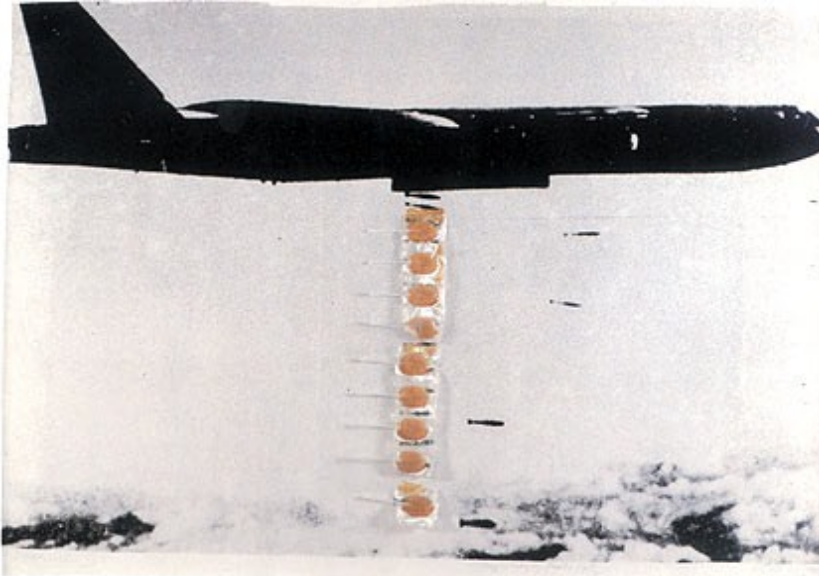




**Abbildung 2**

Wolf Vostell

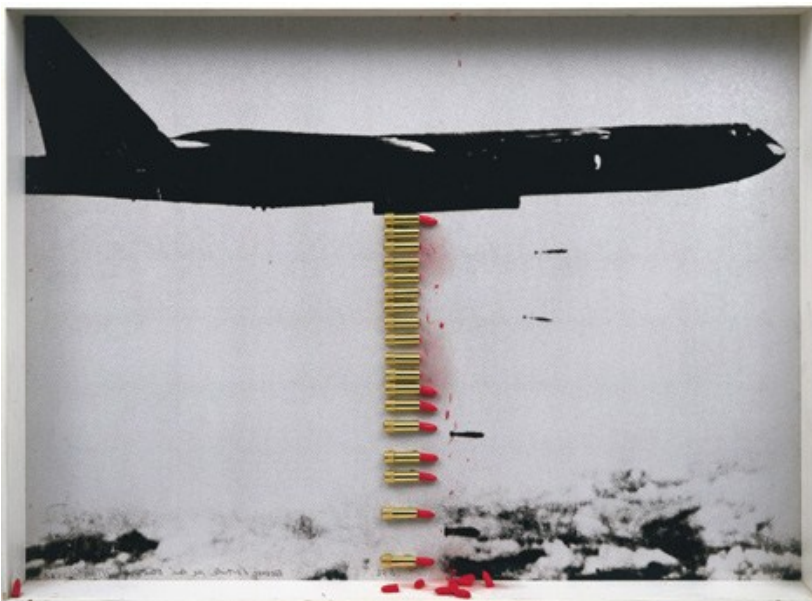
B52 - statt Bomben, 1968  
Siebdruck mit Dauerlutschern  
89 x 124 cm  
Museum am Ostwall, Dortmund



**Abbildung 3**

Wolf Vostell

B52 - statt Bomben, 1968  
Siebdruck mit Lippenstiften  
89 x 124 cm  
Museum Bochum, Bochum



**Abbildung 3**

Boeing B-52 „Stratofortress“ aus einem amerikanischen Flugblatt



**Abbildung 4**

Jörg Immendorf

Deutsche Künstler: Vostell, 1975

Acryl auf Leinwand

200 x 110 cm

Courtesy Michael Werner Gallery, New York und Berlin



## 11 Glossar

Die Ausführungen dieser Arbeit haben deutlich gemacht, dass die Verbindung rhetorischer und semiotischer Instrumente eine in der Wissenschaft nützliche Herangehensweise darstellt, um sich avantgardistische Phänomene zu erklären. Die begriffliche Vielfalt in Bezug auf das Thema und angrenzende Forschungsfelder erschwert aber den Umgang mit diesen theoretischen Pfeilern. Das folgende Glossar dient vor diesem Hintergrund dazu, Klarheit und Offenheit der zentralen Begriffe der persuasiven Semiose zu schaffen. Die Definitionen beziehen sich hauptsächlich auf die Werke Umberto Ecos.

Begriff	Bedeutung	Literatur
Abdruck	kann man allenfalls als physischen Gegenstand auffassen, der aufgrund bestimmter Merkmale (nicht nur der Art wie er hergestellt, sondern auch der Art, wie er ausgewählt wurde) fähig wird, in eine Zeichen-Korrelation einzutreten und dadurch zu einem Funktiv wird. Er ist, anders ausgedrückt, potenzielles Ausdrucksmerkmal bzw. Bündel solcher Merkmale. Je nach dem System, in das er eingefügt wird, könnte er entweder fähig oder nicht fähig sein, durch sich einen Teil des Inhalts zu vermitteln.	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 292
Antizipation	Kalkül für „Semiotik der Vorstellung“	Eco, Umberto: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt 1977. 49
Antonomasie (visuelle)	Vertretung der Zielgruppe im Bild	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 272-275
Archetypus	vorhersehbare Erwartungen durch Konventionen	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 268
Ausdruck	Übermittler einer kulturellen Einheit	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 91
Aussage (ikonische)	Bilder, Idiolekte, leicht zu katalogisieren, leichte Veränderungen der ikonischen Codes innerhalb eines Kulturmodells	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 246-249
Äußerung	jegliche Art von Zeichenerzeugung	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 203
Bild	Hinweisakt	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 344
Botschaft	B. beruht auf Konvention, weil sie deren Mechanismus nur erklären kann, wenn sie die Konvention kennt; andererseits versucht sie den Mechanismus des der Botschaft zugrundeliegenden Codes zu ‚produzieren‘ (oder vorzuschlagen), weil sie ihn nur erkennt, indem sie ihn produziert.	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 222
Botschaft	Mitteilung durch Code, aber stellt Code in Frage	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 351
Botschaft	basiert auf prästablisierter Codes, die decodiert werden (vom Empfänger)	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 381

Botschaft	Text	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 87
Code	Menge von Punkt zu Punkt Äquivalenzen ( $p=q$ ) wie bei Aristoteles (vgl. Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 6)	Eco, Umberto: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 242
Code	Bestimmung der Regelabhängigkeit der kulturellen Produktion	Eco, Umberto: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 247
Code	Regel diskursiver Kompetenz	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 23
Code (der Erkennung)	Strukturierung der Wahrnehmungsbedingungen in Blöcke	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 246-249
Code (der Übertragung)	Strukturierung der Bedingungen für Sinneswahrnehmung	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 246-249
Code (der Wahrnehmung)	Bedingungen für ausreichende Wahrnehmung	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 246-249
Code (ikonischer)	Figuren, Aussagen, Zeichen	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 246-249
Code (ikonographischer)	sie wählen die Signifikate der ikonischen Codes zum Signifikans, um komplexe und kulturell bestimmte Aussagen zu konnotieren	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 246-249
Code (rhetorischer)	Sie entstehen aus der Konventionalisierung von noch nicht da gewesenen ikonischen Lösungen, die dann von der Gemeinschaft assimiliert werden und Kommunikationsmodelle oder –normen werden. Sie unterscheiden sich, wie bei den rhetorischen Codes im allgemeinen, in rhetorische Figuren, Prämissen und Argumente	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 246-249
Code (S-)	Teil des Codes	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 64
Code (stilistischer)	bestimmte originelle oder von der Rhetorik codifizierte Lösungen oder solche, die nur einmal verwirklicht wurden, konnotieren einen Typ stilistischen Gelingens, das Kennzeichen eines Autors oder die typische Realisierung einer Gefühlslage oder auch die typische Realisierung eines ästhetischen, technisch-stilistischen Ideals	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 246-249
Code (tonaler)	System von fakultativen konventionalisierten Varianten (suprasegmentale Züge). Konnotation von Intonationen von Zeichen (Spannung, Stärke, Anmut, Erhabene, Expressionistische). Sie begleiten die Elemente des eigentlichen ikonischen Codes	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 246-249
Code-Instaurierung	Erneuerung des Codes	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 334-335
Codes (des Unbewussten)	Konfigurationen der Arten ikonologisch, ikonisch, rhetorisch, stilistisch. Auslöser gewisser Identifikationen / Projektionen, bestimmte Reaktionen zu stimulieren. Besondere Verwendung für Persuasionsbeziehungen	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 246-249



Denotation	die unmittelbare Bezugnahme sein, die der Code dem Ausdruck in einer bestimmten Kultur zuschreibt	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 102
Denotation	kulturelle Einheit oder die semantische Eigenschaft eines Semems, die gleichzeitig eine kulturell anerkannte Eigenschaft ihrer möglichen Referenten ist	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 125
Diagramme	Symbole mit präzisen, codierten Transformations- und Projektionsregeln	Eco, Umberto: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 205
Dispositio	als solche erkannte Enthymeme und maschierte (oder ideologische) Enthymeme	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 369
Drittheit	= Rhetorik, wie werden die Zeichen als Interpretanten wirksam gemacht (Peirce)	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 397
Ebene (semantische)	System kultureller Einheiten	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 53
Ebene (soziale)	Gegenstand signalisiert einen sozialen Status	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 53
Ebene (topische)	Bereich der Prämissen, loci, Topoi	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 272-275
Ebene (visuelle; enthymematische)	Gliederung der visuellen Argumente, keine klare Argumentation durch Visuelles allein, aber Evokation von enthymematischen Feldern	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 272-275
Ebene (visuelle; ikonographische)	2 Typen von Codifizierung: historischer (konventionalisierte Bedeutung) und publizitären Typ (bestimmte Art der Darstellung → Ikonogramm ist niemals Zeichen, sondern Sem)	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 272-275
Ebene (visuelle; topologische)	visuelle Äquivalente zu verbalen Tropen, jedoch kann es auch typisch visuelle Tropen geben	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 272-275
Elocutio	Generierungsschemata und präformierte Ausdrücke	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 369
Enzyklopädie	Interpretation mit Form eines Schlusses	Eco, Umberto: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 242
Figuren	Wahrnehmungsbedingungen (Vordergrund-Hintergrund, Lichtkontraste, geometrische Verhältnisse). Vermutlich unendlich, nicht immer diskret. Keine genaue Bestimmung des Codes	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 246-249
Forschung (semiotische)	bearbeitet ein gesellschaftliches Phänomen wie die Kommunikation und Systeme kultureller Konventionen wie die Codes	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 417
Gliederung (doppelte)	Das Vorhandensein einer Achse der Selektion und einer Achse der Kombination (oder des Paradigmas und des Syntagmas)	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 351
Icon (gastronomisches)	ästhetische Markierung	Knape, Joachim: Rhetorik der Künste. In: Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. Hg. von Ulla Fix u.a.. Vol. 1. 894-927. 913
Identifikationsmerkmal	Zeichen, die sich zu Merkmalen entwickeln, z.B. Beulen oder Kratzer	Eco, Umberto: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 31-32
Ideologie	segmentierte Realität, nicht totalitär zu begreifen	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 1??

Ideologie	Konnotation der Konnotationen oder das Ende der Konnotationskette	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 190
Ideologie	organisiertes Weltbild	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 386
Idiolekt	Verstoß gegen die Norm, ein zweideutige Strukturierung des Codes und kann zu einer neuen Norm heranwachsen	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 155
Idiolekt	privater Code	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 361
Ikon (nach Peirce)	ein Zeichen, das auf das von ihm bezeichnete Objekt referiert nur kraft Eigenschaften, die es für sich genommen besitzt	Eco, Umberto: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 201-202
Ikonogramm	Konnotation des topischen Feldes	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 272-275
Index (nach Peirce)	ein Zeichen, das auf das von ihm bezeichnete Objekt referiert durch die Tatsache, daß es wirklich durch jenes Objekt affiziert wird	Eco, Umberto: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 201-202
Information	eine statistische Eigenschaft der Quelle; Informationsmenge, die übermittelt werden kann	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 68
Interpretans	Gültigkeit des Zeichens, auch in der Abwesenheit des Interpreten	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 77
Interpretant	durch Zeichen ausgelöste Vorstellung	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 101
Interpretant	Signifikat eines Signifikanten, verstanden als auch durch andere Signifikanten übermittelte und damit ihre semantische Unabhängigkeit vom ersten Signifikanten zeigende kulturelle Einheit	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 108
Inventio	wahrscheinliche Prämissen und maskierte (oder ideologische) wahrscheinliche Prämissen	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 369
Kommunikation	alle Akte der Praxis, in dem Sinne, daß die Praxis selbst globale Kommunikation, Begründung von Kultur und folglich von gesellschaftlichen Beziehungen ist	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 442
Kommunikation	Semiotik der Zeichenerzeugung	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 21
Konnotation	die Gesamtheit aller kulturellen Einheiten ist, die von einer intensionellen Definition des Signifikans ins Spiel gebracht werden können	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 108
Konnotation	kulturelle Einheit oder die semantische Eigenschaft eines Semems, die durch ihre Denotation übermittelt wird und nicht notwendig einer kulturell anerkannten Eigenschaft des möglichen Referenten korrespondiert	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 125
Kontext	Kommunikationsumstand	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 1??
Kulturelle Einheit	etwas, das kulturell als Entität definiert und unterschieden wird (Person, Ding, Ort, Gefühl, Idee, Sachverhalt, usw.)	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 99
Kultursemiotik	Kultur als Kommunikation (Eco)	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 127
Legizeichen	konventionelles Zeichen, ergo Code oder Gesetz (Peirce)	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 65

Marker (denotativer)	eine der Positionen in einem semantischen System, denen der Code einen Signifikanten ohne vorhergehende Vermittlung korrespondieren lässt	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 124
Marker (konnotativer)	eine der Positionen in einem semantischen System, denen der Code einen Signifikanten über die Vermittlung durch einen vorhergehenden denotativen Marker korrespondieren lässt und damit eine Korrelation zwischen einer Zeichenfunktion und einer neuen semantischen Einheit etabliert	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 125
Methodeutik	Methode, Methoden zu entdecken (Peirce)	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 397
Originalität	Anerkennung der Genialität	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 268
Praxis (semiotische)	Vorgang, bei dem die in den Prozeß eintretenden semiotischen Systeme, in einem bestimmten Augenblick ihrer Entstehung analysiert, verifiziert und nicht ‚behauptet‘ werden: d. h. sie werden nicht als endgültig hypostasiert	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 438
Qualizeichen	Qualität von Farbe und Form (Peirce)	Pape, Helmut: Charles S. Peirce. Dresden 2004. 125
Rhetorik	System der Ideologievermittlung	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 12
Rhetorik	bewussten oder unbewussten Gebrauch von verbalen oder nonverbalen symbolischen Strategien, um zwischen den Menschen Identifikation zu erreichen (K. Burke)	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 396
Rhetorik	Ausdrucksebene der Ideologie, Gesamtheit der Konnotatoren (Barthes)	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 397
Schema	syntaktische Abweichung von üblichen Satzmustern, bspw. Enthält eine Trope eine semantische Abweichung	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 396-397
Sem	visuelles Zeichen	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 236
Sem	bedeutungstragende Einheit / Ausdruck	Eco, Umberto: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt 1977. 34
semainon	eigentliche Zeichen als physische Entität	Eco, Umberto: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt 1977. 28
Semiose	Prozess, durch den empirische Subjekte kommunizieren, und diese Kommunikationsprozesse werden ermöglicht durch die Signifikationssysteme	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 401
Semiotik	kulturwissenschaftliche Zeichentheorie (Eco)	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 126
Semiotisches Feld	Feld, das durch Grenzen des Semiotischen entsteht	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 127
Signal	relevante Einheit eines Systems, das ein einem Inhalt zugeordnetes Ausdruckssystem, aber ebenso auch ein [...] rein physikalisches System ohne jeden semiotischen Zweck sein kann; ein Signal kann ein Reiz sein, der nichts bedeutet, aber etwas bewirkt	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 76
Signifikat	kulturelle Einheit, ist als semantische Einheit innerhalb eines Systems fassbar	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 74



Signifikat	kulturelle Einheit	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 99
Signifikat eines Signifikanten	Semantische Einheit, die in einem präzisen ‚Raum‘ innerhalb eines semantischen Systems positioniert ist	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 123
Signifikation	Semiotik der Codes	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 21
Signifikation	Dargebotenes, das auf der Basis einer Regel wahrgenommen wird, das für etwas anderes steht	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 28
Signifikation	Intelligenz	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 47
Signifikationssystem	Code	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 23
Sinzeichen	Realisierung von Quali- und Legizeichen (Peirce)	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 198
Struktur	ein System von Beziehungen, das durch sukzessive Vereinfachungen in Bezug auf operative Intention unter einem gewissen Blickwinkel ermittelt wird	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 351
Strukturalismus (methodologischer)	Strukturen als operationales Verfahren (Eco)	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 126
Strukturalismus (ontologischer)	Strukturen als objektive Realität (Eco)	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 126
Symbol	Ausdruck abstrakter Relationen	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 215
Symbol	prima facie (konventionelle/lexikalische Bedeutung) + intendierte Bedeutung	Eco, Umberto: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 203
Symbol (nach Peirce)	ein Zeichen, das auf das von ihm bezeichnete Objekt referiert kraft eines Gesetzes, gewöhnlicherweise eine Verbindung allgemeiner Ideen... Es ist daher selbst ein allgemeiner Typ	Eco, Umberto: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 201-202
Symbol (nach Saussure)	siehe Ikon (nach Peirce), Zeichen mit ratio difficilis (nach Eco)	Eco, Umberto: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 205
symbolischer Modus	Modalität des Textgebrauchs; Modus der Herstellung und pragmatischer Interpretation von Text	Eco, Umberto: Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985. 240
Text	Resultat der Koexistenz mehrerer Codes	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 87
Text	kulturelle Botschaft; Mitteilung von S zu E, auch Happenings sind Texte	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 392
Textualität	Eigenschaften der Objekte, die Zuschreibung derer erfolgt durch Produktion oder Analyse	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 392
Übercodierung	interpretative Prozess der Veränderung eines gegebenen Codes durch den Vorschlag einer neuen Regel	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 128
Untercodierung	Prozess von nichtexistenten Codes zu potentiellen Codes	Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000. 129
Zeichen	sie denotieren mit konventionalisierten graphischen Mitteln Erkenntniseinheiten	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 246-249
Zeichen	alles, was sich als signifizierender Vertreter für etwas anderes auffassen lässt	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 26

Zeichen (ikonisches)	konstruiert also ein Modell von Beziehungen (unter graphischen Phänomenen), das dem Modell der Wahrnehmungsbeziehungen homolog ist, das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 213
Zeichen (ikonisches)	schwacher Code	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 217
Zeichen (ikonisches)	Aussagen, komplexe Bedeutungseinheiten, die oft weiter in genaue Zeichen, schwer aber in Figuren zerlegt werden können	Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002. 243
Zeichen (ikonisches)	Text	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 286
Zeichen(-funktion)	Inhaltsform + Ausdrucksform, besitzt keine physikalische Entität	Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987. 76

## 12 Literaturverzeichnis

---

### *Primärliteratur*

---

#### Umberto **Eco**:

- Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt am Main 1986.
- Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main 1973.
- Die Grenzen der Interpretation. München 1992.
- Einführung in die Semiotik. München 2002.
- Kant und das Schnabeltier. München 2000.
- Semiotik und Philosophie der Sprache. München 1985.
- Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987.
- Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt am Main 1977.
- Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. München 1994.

#### Joachim **Knape**:

- Bildrhetorik. Vorlesung Sommersemester 2009.
- Gibt es Pathosformeln? Überlegungen zu einem Konzept von Aby M. Warburg. In: Dickhut, Wolfgang u.a. (Hg.): Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Göttingen 2008. 115-137.
- Persuasion und Kommunikation. In: Kopperschmidt, Josef: Rhetorische Anthropologie: Studien zum homo rhetoricus. München 2000. 171-181.
- Persuasion. In: Ueding, Gert: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 6. Darmstadt 2003. 874-907.
- Rhetorik der Künste. In: Fix, Ulla u.a.: Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. Berlin 2009. Vol. 1. 894-927.

- Rhetorik. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main 2005. 134-148.
- Was ist Rhetorik? Stuttgart 2000.
- Zwangloser Zwang. Der Persuasions-Prozeß als Grundlage sozialer Bindung. In: Ueding, Gert u. Thomas Vogel (Hg.): Von der Kunst der Rede und Beredsamkeit. Tübingen 1998. 54-69.

#### *Sekundärliteratur*

---

- Günter **Abel**: Zeichen- und Interpretationsphilosophie der Bilder. In: Majetschak, Stefan (Hg.): Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild. München 2005. 13-29.
- John **Anderson**: Kognitive Psychologie. Eine Einführung. Heidelberg 1988.
- Roland **Barthes**: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main 2000.
- Marcel **Bax**: Semiotic evolution and the dynamics of culture: Introduction. In: Bax, Marcel u.a.: Semiotic evolution and the dynamics of culture. Bern 2004. vii-xvi.
- Manfred **Behr**: Argumentation durch Bilder: Ein Aspekt politischer Ikonologie. In Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln 2005. 212-229.
- Georg **Bertram**: Ästhetik der Offenheit. In: Kindt, Tom und Hans Harald Müller (Hg.): Ecos Echos. München 2000. 109-133.
- Elize **Bisanz**: Malerei als écriture. Wiesbaden 2002.
- Börries **Blanke**: Vom Bild zum Sinn. Das ikonische Zeichen zwischen Semiotik und analytischer Philosophie. Wiesbaden 2003.
- Wolfgang **Brassat**: ‚The Battle of the Pictures‘. In: Beetz, Manfred u.a. (Hg.): Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch. Band 24: Bild-Rhetorik. Tübingen 2005. 43-70.
- Peter **Bürger**: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main 1974. 29.
- Jonathan **Culler**: Ein Plädoyer für die Überinterpretation. In: Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. München 1994. 120-134.

- John **Deely**: Looking back on a Theory of Semiotics. In: Capozzi, Rocco: Reading Eco. An anthology. Bloomington 1997. 82-110
- Jacques **Derrida**: Grammatologie. Frankfurt am Main 1974.
- Diedrich **Diederichsen**: Der linke Künstler. Bildende Kunst und ihre Politik in Nachkriegsdeutschland. In: Barron Stephanie und Sabine Eckmann: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89. Köln 2009. 134-148.
- James **Elkins**: Nine Modes of Interdisciplinarity for Visual Studies. In: Journal of Visual Culture 2003; 232-237.
- Siegfried **Frey**: Die Macht des Bildes. Der Einfluß der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik. Bern 1999.
- Nelson **Goodman**: Die Sprachen der Kunst. Frankfurt am Main 1995.
- Norbert **Gutenberg**: Über das Rhetorische und das Ästhetische – Grundsätzliche Bemerkungen. In: Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch. Band 4. Tübingen 1985. 117-131.
- Wolfgang **Heydrich**: EcoLogie – Salz in semiotische Suppe. In: Kindt, Tom und Hans Harald Müller (Hg.): Ecos Echos. München 2000. 79-94.
- Jochen **Hörisch**: Bedeutsamkeit. Über den Zusammenhang von Zeit, Sinn und Medien. München 2009.
- Vjačeslav **Ivanov**: Einführung in die Probleme der Semiotik. Tübingen 1985.
- Reinhold **Jaretsky**: Einmal einen Mönch vergiften – Umberto Eco. BR 2007. [http://www.youtube.com/watch?v=KH2p6x\\_XCAw](http://www.youtube.com/watch?v=KH2p6x_XCAw).
- Niklas **Luhmann**: Protest. Frankfurt am Main 1996.
- Stefan **Majetschak**: Sichtvermerke. Über Unterschiede zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern. In: Majetschak, Stefan (Hg.): Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild. München 2005. 97-121.
- Colum **McCann**: Wir sind Glühwürmchen. In: Die ZEIT Nr. 31. Hamburg 2009. 44.
- Christoph **Menke**: Die Souveränität der Kunst: ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt am Main 1988.
- Dieter **Mersch** (Hg.): Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens. München 2003.

- Dieter Mersch: Ecos Miniaturen und die phronetische Form der Kritik. In: Kindt, Tom und Hans-Harald Müller (Hg.): Ecos Echos. München 2000. 199-216.
- Dieter Mersch: Umberto Eco zur Einführung. Hamburg 1993.
- John **Meyer**: Weltkultur. Frankfurt am Main 2005.
- Winfried **Nöth**: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 2000.
- Winfried Nöth: Bildsemiotik. In: Sachs-Hombach, Klaus: Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main 2009, 235-254.
- Heinz **Ohff**: Pop und die Folgen!!!. Droste Verlag. Düsseldorf 1968
- Klaus **Sachs-Hombach** (Hg.): Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main 2005.
- Klaus Sachs-Hombach: Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main 2009.
- Sigrid **Schade**: Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten ‚Pictorial Turn‘. In: Möntmann, Nina und Dorothee Richter (Hg.): Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur. Frankfurt am Main 2004. 31-43.
- Wieland **Schmied**: Vostell, Happening, Décollage. In: Ausstellungskatalog Berlin, Neuer Berliner Kunstverein e.V.: Vostell. Retrospektive 1958-1974. Berlin 1975. 9-11.
- Erhard **Schüttpelz**: Figuren der Rede. Zur Theorie der rhetorischen Figur. Berlin 1996.
- Dörte **Schultze-Seehof**: Vom Mobile Calders zum orribile ornitorinco. Eine Reise in die illustrierte Enzyklopädie der BilderdenkWelten Umberto Ecos. In: Kindt, Tom und Hans Harald Müller (Hrsg.): Ecos Echos. Das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken. München 2000. 23-36.
- Barend **van Heusden**: A bandwidth model of semiotic evolution. In: Bax, Marcel u.a.: Semiotic evolution and the dynamics of culture. Bern 2004. 3-33.

## Internet:

- URL: [http://www.boeing.com/defense-space/military/b52-strat/b52\\_50th/timeline.htm](http://www.boeing.com/defense-space/military/b52-strat/b52_50th/timeline.htm).
- URL: [http://www.youtube.com/watch?v=KH2p6x\\_XCAw](http://www.youtube.com/watch?v=KH2p6x_XCAw).