

Andreas Gardt

Zur Rhetorik des Kunstdiskurses

1 Begriffliche Grundlegungen

„Zur Rhetorik des Kunstdiskurses“ - der Titel meines Beitrags wurde von den Organisatoren der Tagung als Arbeitstitel bewusst offen formuliert. Er ist mehrdeutig, sozusagen an beiden Enden. „Diskurs“ hat in der Sprachwissenschaft unterschiedliche Bedeutungen und soll hier im Sinne einer unter anderem von Michel Foucault geprägten Tradition verstanden werden. Für diejenigen, die (jedenfalls in der germanistischen Sprachwissenschaft) aktuell so arbeiten, wäre ein *Diskurs* eine Auseinandersetzung mit einem Thema, die sich in Äußerungen und Texten der unterschiedlichsten Art niederschlägt, von mehr oder weniger großen gesellschaftlichen Gruppen getragen wird, das Wissen und die Einstellungen dieser Gruppen zu dem betreffenden Thema sowohl spiegelt als auch aktiv prägt und dadurch handlungsleitend für die zukünftige Gestaltung der gesellschaftlichen Wirklichkeit in Bezug auf dieses Thema wirkt.¹ Bereits aus einem Aspekt dieser Definition geht hervor, dass diese Art von *Diskurs* nicht gemeint sein kann: Da ein *Diskurs die* in (mündlichen) Äußerungen und Texten manifest gewordene Auseinandersetzung mit einem Thema ist, sind damit potentiell *alle* Äußerungen und Texte zu diesem Thema einbezogen. Natürlich gibt es einen Kunstdiskurs in diesem Sinne, aber dessen Rhetorik zu beschreiben, würde ein Handbuch füllen.

Man könnte diese fachwissenschaftliche Bedeutungsangabe aber mit einer bildungssprachlichen kreuzen. Das Duden-Universalwörterbuch (2003) gibt als zweite Bedeutung unter dem Lemma *Diskurs* an: „[*lebhaft*] *Erörterung, Diskussion*“. Wenn man, eingedenk dieser Bedeutungsangabe und des erwähnten linguistischen Diskursbegriffs, z. B. vom *aktuellen Diskurs über die Globalisierung* spricht, dann würde man das gesellschaftliche Gespräch über das Thema meinen: die Protagonisten, deren Positionen und das Wechselspiel dieser Positionen. Der *Kunstdiskurs* wäre dann das öffentliche Wechselgespräch über das Thema Kunst, und um ihn zu charakterisieren, müsste man nicht alle Akteure benennen können, auch nicht jede einzelne Position, aber doch den Tenor dieses Gesprächs, die wichtigsten Positionen und ihre Vertreter.

Nach der *Rhetorik* dieses Kunstdiskurses zu fragen, kann nun bedeuten, nach den Elementen des Systems der Rhetorik im öffentlichen Gespräch über die Kunst zu fragen. Die Rhetorik formuliert bekanntlich dezidierte Regeln zur

1 Vgl. Gardt (2007).

Gestaltung und Analyse der Makro- und Mikrostruktur von Texten. Die Frage nach der Rhetorik des Kunstdiskurses wäre dann die Frage nach seiner sprachlichen Gestaltung, weitgehend bedeutungsgleich mit der Frage nach der *Stilistik des Kunstdiskurses*. Diese Bedeutung von *Rhetorik des Kunstdiskurses* wäre vermutlich die zunächst naheliegende.

In der Formulierung könnte sich aber auch etwas anderes, Kritisches andeuten, etwas, das in Wendungen wie *Seine Äußerungen waren bloße Rhetorik* aufscheint. Das Rhetorische ist dort das Nicht-Substantielle, das in ‚schöne‘ Worte aufwändig eingekleidete Inhaltsleere. Dass es ‚leere Worte‘ gibt, ist seit Anbeginn des menschlichen Sprechens bekannt, doch der Grund, warum man zur Feststellung dieses Sachverhalts gerade auf die Rhetorik verweist, findet sich in der Geschichte der Disziplin selbst. Seit Platons „Gorgias“ galt sie vielen als Disziplin, die „keine Erkenntnis besitzt von der wahren Natur dessen, was sie darbietet“², also als eine Lehre ohne eigenen Gegenstand in der Welt, nicht um Wahrheit bemüht, sondern um das geschickte Durchsetzen einer jeweiligen Meinung. Und was Francis Bacon 1604 über die Kategorien der Rhetorik als Kategorien der Beschreibung kultureller Produkte (bei Bacon: Texte) sagt, steht für zahllose ähnliche Äußerungen. Bacon kritisiert „an affectionate study of eloquence and copie of speech“:

„[...] men began to hunt more after words than matter; more after the choiceness of the phrase, and the round and clean composition of the sentence, and the sweet falling of the clauses, and the varying and illustration of their works with tropes and figures, than after the weight of matter, worth of subject, soundness of argument, life of invention, or depth of judgment.“³

Als Rhetoriker jagen die Menschen mehr den Worten als den Dingen hinterher, achten vor allem auf die Gewähltheit des Ausdrucks, auf die Tropen und Figuren, anstatt auf das Gewicht der Sachverhalte, auf die Qualität des Themas, die Stringenz der Argumentation, die Tiefe des Urteils. Der nur um die Oberfläche der sprachlichen Präsentation bemühten Rhetorik wird die Substanz der Dinge entgegengehalten, und die *Rhetorik des Kunstdiskurses* wäre dann das ‚nur Rhetorische‘, das Verbos-Inhaltsleere des öffentlichen Redens über Kunst, was auch angesichts des Themas – der Kunst – nicht einmal verwunderlich wäre. Denn das Reden über Kunst, jedenfalls über sehr moderne Kunst, wird nicht selten wegen des vermeintlich nur Rhetorischen an ihm kritisiert. Auch hier nur ein Beispiel für viele: Roger Buerge, dem künstlerischen Leiter der *documenta 12*, wurde angesichts seiner programmatischen Äußerungen zur *documenta* und ihrer Kunst vorgehalten, er habe „die Leute bis heute weitgehend im Unklaren darüber [gelassen], wie heiß der Brei eigentlich ist, um den er seit Jahren extrem wortreich herumredet“⁴, stattdessen gebe er nur „wolkige Andeutungen“ von sich.⁵ Dieser Vorwurf der Inhaltslosigkeit des Redens über Kunst geht oft mit dem Vorwurf der Schwer- oder

2 Platon (1988), S. 465.

3 Bacon (2002), S. 139.

4 Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 20.5.2007.

5 Berliner Zeitung, 24.3.2007.

Unverständlichkeit dieses Redens einher. So ist schon in dem nur kurzen Artikel „Kunstkritik“ aus „DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst“ von den „hermetischen Sprachkonventionen der professionellen Kritik“ die Rede, und es wird gefragt, ob die „Kunstkritik nicht vielmehr selbst in hohem Maße erklärungsbedürftig“ sei.⁶

2 Rhetorik und Identität

Aber was auch immer *Rhetorik* in *Rhetorik des Kunstdiskurses* bedeuten mag – das Regelsystem mit seinen sprachlichen Gestaltungsmitteln oder das Verbos-Inhaltsleere und semantisch Diffuse – es hat, zumindest auf den ersten Blick, nichts mit dem Thema der Tagung zu tun, bei der es um Identität geht. Es scheint sogar ein Widerspruch zu bestehen zwischen der rhetorischen Verwendung von Sprache und dem Entwurf von Identität. Die Identität eines Menschen – mit Fritz Hermanns verstanden als die „Totalität seiner Eigenschaften“⁷ – ist immer ein So-Sein, ein ganz bestimmtes, unverwechselbares Sein, meint eine ontische Qualität. Das gilt auch angesichts der Tatsache, dass diese Qualität zeitlichem Wandel ausgesetzt und nur in perspektivischer Wahrnehmung beschreibbar ist: Aus der Sicht desjenigen, der die Identität eines anderen feststellt, ist ein Identitätsurteil immer ein Seinsurteil, wobei der Wandel und das Perspektivische Teil dieses Urteils sein können (Hermanns trägt dem dadurch Rechnung, dass er die Feststellung von der „Totalität“ der Eigenschaften einer Person in einem zweiten Schritt in Richtung der „Totalität seiner jeweils relevanten Eigenschaften“ relativiert⁸). Hält man sich dasjenige vor Augen, was zuvor über das ‚bloß Rhetorische‘ gesagt wurde, und verbindet man es mit der Definition des Duden-Universalwörterbuchs von *Identität*, wird deutlich, wo der Konflikt liegt: Als „Echtheit einer Person“ wird *Identität* dort gefasst. Dass gerade die Rhetorik die ideale Disziplin sein soll, um dieser Echtheit Ausdruck zu verleihen, scheint fragwürdig.

Auch historische Argumente könnten diesen Eindruck bestärken, zumindest auf einen ersten Blick. Die bedeutende Rolle der Rhetorik im Bildungskanon endet im 18. Jahrhundert, unter anderem mit der Durchsetzung des Konzepts des Individualstils. Andere Gründe sind das Wiederaufleben der philosophisch fundierten Rhetorik-Kritik, die auf den vermeintlich geringen epistemologischen Wert der Rhetorik abhebt (die Rhetorik – so das Argument – habe es nur mit dem kommunikativen Erfolg, allenfalls mit Plausibilität, nie aber mit Wahrheit zu tun), und die als lebensfern geltende Orientierung an formaler antiker Schulrhetorik.⁹ Wenn sich der gelungene Text nicht mehr durch virtuoses Handhaben eines vorgegebenen Systems der Sprachverwendung definiert, sondern durch den individuellen Bruch mit diesem System,

6 Butin (2006), s. v. *Kunstkritik*.

7 So Hermanns (1999), S. 383.

8 Hermanns (1999), S. 383 (Hervorhebung A.G.).

9 Dazu Till (2008).

durch Kreativität und Originalität, dann negiert das geradezu die Eignung der Rhetorik für die sprachliche Fassung von individueller Identität.

Ein letztes (vermeintliches) Argument gegen die Korrelierung von Rhetorik und Identität: Die Tradition der Sicht einer umfassenden Rhetorisierung der Kultur. Friedrich Nietzsche hat in seinen Basler Rhetorik-Vorlesungen 1874 den vielzitierten Satz „Die Sprache ist Rhetorik“ geäußert.¹⁰ Gemeint ist hier nicht die Rhetorik als Lehrgebäude, mit ihrem festen Regelsatz, also, in den Worten Nietzsches, nicht Rhetorik als bewusste, sondern als unbewusste Kunst, als eine „Fortsetzung der in der Sprache gelegenen Kunstmittel“, d. h. als der in der Sprache ohnehin, immer schon angelegten Möglichkeiten des Ausdrucks. In seiner Schrift „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ bestimmt Nietzsche Wahrheit als ein „bewegliches Herr von Metaphern“, wobei diese Metaphorisierung nichts mit dem gezielten Einsatz eines Stilmittels zu tun hat, sondern jedem Schritt auf dem Wege von der Wahrnehmung eines Phänomens bis zu seiner sprachlichen Beschreibung eigen ist: „Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wird nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue.“¹¹ Damit wird die Sprache zu einem eigenen System, dessen Elemente sich gegenseitig stützen, aber nicht zu einer unverstellten Wiedergabe der Wirklichkeit taugen. Diese Auffassung – dass Sprache die Welt nicht einfach passiv abbildet, sondern die (perspektivisch gebundenen) Kategorien bereitstellt, mittels derer wir uns in der Welt intellektuell bewegen – ist in der Sprach- und Erkenntnistheorie der Moderne fast zu einer Selbstverständlichkeit geworden. Das Werk Nietzsches ist natürlich nicht die einzige Traditionslinie, die zu ihr hinführt, aber es ist eine Linie, die die Rhetorik unmittelbar aufgreift. Allerdings ist es eine Rhetorik, die viel grundlegender ist als die Lehre vom Verfassen von Texten. Aber auch die Rhetorik Nietzsches scheint nicht besonders dazu geeignet zu sein, Identität sprachlichen Ausdruck zu verleihen. Wo die Welt voller vom Menschen gemachter Zeichen ist, die durch mehrere Stufen der Metaphorisierung (im Sinne Nietzsches) von einem eigentlichen Abbild der Dinge entfernt sind und sich in ihrem Systemcharakter erst einmal gegenseitig definieren und stützen, scheint es schlecht um die Möglichkeit einer verbindlichen Beschreibung von Identität zu stehen – es sei denn, man würde die Identität selbst der Metaphorisierung überantworten, ihr also eine genuin ontische Qualität aberkennen und sie in die Sprache ihrer Beschreibung auflösen. Bei einer konsequent konstruktivistischen Theorie mag dies naheliegen, würde aber nicht unseren Erwartungen an die Sprache dienen, Orientierung für unsere und in unseren Weltentwürfe(n) zu bieten.

Zusammenfassend: Es scheint, als taue die Rhetorik nicht zum Ausdruck von Identität. Wo der Begriff der Identität Substanz nahelegt, gilt die Rhetorik häufig als mehr oder weniger oberflächliche Disziplin der Durchsetzung von Meinungen, nicht aber der ontologisch zuverlässigen Beschreibung von Sub-

10 Dieses und das folgende Zitat: Nietzsche (1995), S. 413 f.

11 Nietzsche (1973), S. 373; das vorangehende Zitat S. 374.

stanz. Die historische Entwicklung der Rhetorik scheint dies zu bestätigen, von ihrem Niedergang im Bildungskanon zugunsten einer Individualstilistik (die wiederum durchaus zur Beschreibung von Identität taugen würde) zu ihrer erkenntnistheoretischen Sicht als einem flächendeckenden Phänomen, dem man nicht ausweichen kann, das aber, aufgrund seines unendlichen Zeichen- und Verweischarakters, nicht geeignet ist, um in ihm verlässliche Identitätsaussagen zu formulieren.

3 Rhetorik als anthropologische Kategorie

Dieser Position möchte ich im Folgenden entgegenhalten, dass unter allen Disziplinen gerade die Rhetorik die Möglichkeit bietet, Identität sprachlichen Ausdruck zu verleihen. Es ist allerdings eine Rhetorik, die anders geartet ist als die, welche man vor Augen hat, wenn man von *bloßer Rhetorik* spricht, also eine andere als die semantisch unsubstantielle, oberflächlich-unzuverlässige Sprachpraxis. Dieses letztere Bild der Rhetorik, als einer reinen Ansammlung von Tropen, Figuren und Verknüpfungsregeln, die sozusagen ‚wild‘, zu allen nur denkbaren Zwecken einsetzbar sind, muss aber fast zwangsläufig entstehen, wenn man die Lehre auf ihre sprachtechnische Dimension reduziert, eine Art ‚Rumpfrhetorik‘ schafft, die auf die Auflistung von Stilelementen beschränkt ist.

Wie muss eine Rhetorik beschaffen sein, die anders geartet ist? Sie kann durchaus auf Überlegungen Nietzsches zur Ubiquität des Rhetorischen zurückgreifen (und tut dies auch, wie sie sich auch auf Überlegungen Martin Heideggers und Hans-Georg Gadamers bezieht). Unter dem Begriff der „Anthropologischen Rhetorik“ wurden in den letzten Jahren verschiedene Konzepte entwickelt, denen gemeinsam ist, dass sie den Menschen als *Homo rhetoricus* begreifen und von der „prinzipiellen Unhintergebarkeit [...] des Rhetorischen in der menschlichen Kultur“ ausgehen.¹² Als Mängelwesen ist der Mensch darauf angewiesen, seine Position durch Überzeugungskraft zu behaupten. Das Aushandeln durch die Sprache prägt sein Leben auf allen Ebenen. Nur wo alle einer Meinung sind (oder wo einer alle Meinungen beherrscht) bedarf es keiner Rhetorik. Das Redenkönnen des Menschen ist ihm also ebenso angeboren wie sein Status als soziales Wesen, ist ihm vor aller rhetorischen Technik (*ante artem*) eigen.

Vor dem Hintergrund dieser anthropologischen Dimension der Rhetorik gewinnt die Rhetorik als Lehrgebäude neue Konturen. In ihrem Zentrum steht der *Orator*, und zwar in einem Sinne, der die Auflösung des sprechenden Individuums in den Kommunikationsraum mit seinem Wechselspiel der Meinungen und Gegenmeinungen verhindert. Das ist das Entscheidende an dieser Rhetorik (und unterscheidet sie von modernen sprach- und texttheoretischen

¹² Oesterreich (2008), S. 870.

Auffassungen, die, wenn nicht gerade den „Tod des Autors“¹³, so doch seine eher randständige Rolle beim Verfassen des Textes betonen). Der Orator hat unter anderem diese drei Eigenschaften:

1. Er ist „strategischer Kommunikator“¹⁴, d. h.: er hat ein *oratorisches Telo*s, ein kommunikatives Anliegen, das von einem *Zertum*, einer in der Sache liegenden Gewissheit ausgeht und das er seinem Gegenüber in der Kommunikation zu vermitteln versucht, und zwar so, dass der Angesprochene die Position des Orators für die richtige hält und zu seiner eigenen macht. Man mag anmerken, dass dies sehr an die Sprecherrolle der sprachwissenschaftlichen Pragmatik erinnert, die etwa in der Sprechakttheorie die kommunikative Intention als Ausgangspunkt des Sprachhandelns begreift. Das ist richtig und liegt daran, dass die Pragmatik in der Tradition der Rhetorik steht. Was die Pragmatik aber weniger stark betont als die Rhetorik, ist die Autarkie des Orators. Jeder Relativierung seines Standpunkts, jedem Versuch, ihn zu einem bloß halbbewussten Akteur im mächtigen, das Individuum in seinem Einfluss beschneidenden Diskurs zu machen, stellt die Rhetorik das *ego autem dico – ich aber sage...* des Orators entgegen. Von diesem Standpunkt aus kontrolliert er seine Rede – und er ist für sie verantwortlich.

2. Der Orator ist aber nicht nur strategischer Kommunikator mit einem *Telo*s, er ist auch in der Welt der Dinge verankert. Die antike Formel *rem tene, verba sequentur* („erfasse die Sache, die Worte werden folgen“) meint eben das. Sie bietet Schutz vor einer verbosen Rhetorik, die sich von den Sachen löst. Dass die Sachen nicht am Wegesrand des Betrachters wie Steine liegen, die man in einer festen Form einfach nur kognitiv aufzuheben braucht, darf nicht als Entschuldigung dafür herhalten, dass man ihre Beschreibung von vornherein zu einem intellektuellen Spiel erklärt.

3. Schließlich muss der Orator über ein kommunikatives Ethos verfügen. Der *orator perfectus* ist nicht der „vir dicendi peritus“, der im Reden erfahrene Mann, sondern der „vir bonus dicendi peritus“, der sittlich integre, im Reden erfahrene Mann. Das betont bereits Quintilian, wenn er schreibt:

Diesem Wesen der Rhetorik wird am meisten die Definition gerecht: ‚Die Rhetorik sei die Wissenschaft, gut zu reden‘; denn sie umfaßt mit einem Wort alle Vorzüge der Rede und zugleich auch die sittlichen Lebensgrundsätze des Redners; denn gut reden kann nur ein guter Mensch.¹⁵

Sowohl die zentrale Rolle des Orators als auch die Orientierung des rhetorischen Redens an den Dingen und seine ethische Orientierung geraten aus dem Blick, wenn man die Rhetorik lediglich auf ihre technische Gestaltungsfunktion reduziert.

13 In klassischer Formulierung etwa bei Roland Barthes („Der Tod des Autors“, 1968) und Michel Foucault („Was ist ein Autor?“, 1969).

14 Knappe (2000), S. 32 ff., dort auch die in diesem ersten Punkt folgenden lateinischen bzw. griechischen Ausdrücke.

15 Quintilian (1988), II, 15, 34.

4 Die drei rhetorischen Grundgesten

Wieso dient eine solche anthropologisch begründete Rhetorik in besonderer Weise dazu, Identität sprachlichen Ausdruck zu verleihen? Verkürzt gesagt: wegen ihres *ego autem dico*. Diese Formel bindet jeden Text an seinen Autor zurück: Er kann sich auf ihn berufen (es ist und bleibt sein Text), aber er ist auch verantwortlich für ihn. Es ist ihm z. B. nicht möglich, sich im Reden über Kunst vorschnell auf eine Position zurückzuziehen, wie sie von Friedrich Schlegel im 117. Lyceums-Fragment für das Reden über Dichtung formuliert wird: „Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist [...], hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.“¹⁶

Damit ist nicht gesagt, dass sich der Kunstkritiker nicht dann auf diesen Standpunkt zurückziehen kann, wenn er in der Sache dieser Meinung ist (schließlich handelt es sich dabei um eine grundlegende sprachtheoretische Frage, nämlich darum, ob alles in der Welt aus der Perspektive einer jeweiligen, von der zu beschreibenden Sache unabhängigen [Fach-]Sprache darstellbar ist, oder aber ob die beschreibende Sprache in ihren Strukturen bestimmte Affinitäten zum beschriebenen Gegenstand aufweisen muss). Was der Kritiker aber nicht kann, ist den Schlegel'schen Satz kommentarlos als Erklärung anzuführen, wenn man ihm vielleicht vorwirft, sein kunstkritischer Text sei unverständlich – der Autor ist und bleibt für seinen Text verantwortlich.

Von der Produktions- wie von der Rezeptionsseite her gesehen, spielt es keine Rolle, ob es in einem Text tatsächlich um Kunst und den Entwurf von Identität geht oder um etwas anderes. In jedem Fall muss sich das oratorische Telos im Text wiederfinden: Der Orator muss seinen Text so anlegen, dass er sein persuasives Ziel optimal verfolgt, und die Analyse des Textes muss diese Präsenz des oratorischen Telos nachvollziehen, kann sich also nicht auf die Beschreibung von so etwas wie *der Bedeutung des Textes* oder *der vom Text bei mir als Leser evozierten Bedeutungskonstruktion* beschränken.¹⁷ Es gibt „drei spezifisch rhetorische Grundgesten im Text [...]: 1. Instruktion, 2. Aufbau von Geltungsansprüchen, 3. Evaluation“. Die Instruktion zerfällt in eine Sach- und eine Handlungsinstruktion, der Aufbau von Geltungsansprüchen dient dazu, eine Sache als sozial gültig oder eine Handlungsweise als berechtigt auszuweisen, die Evaluation schließlich schreibt Sachverhalten oder Handlungen einen Wert zu.¹⁸ Die drei Kategorien lassen sich auch außerhalb der Rhetorik verorten, in sprachwissenschaftlichen Beschreibungen kommunikativen Handelns. So kann man sie auf das Organonmodell Karl Bühlers abbilden:¹⁹ Die „Sachinstruktion“ verweist auf Bühlers Kategorie der Darstellungsfunktion (von Sprache), die „Handlungsinstruktion“ auf die Kategorie der Appellfunktion. Soweit sich der „Aufbau von Geltungsansprüchen“ auf den

¹⁶ Schlegel (1967), 117. Fragment.

¹⁷ Knape (2000), S. 111 u. 135.

¹⁸ Knape (2000), S. 120.

¹⁹ Bühler (1982), S. 28.

Sprecher selbst bezieht, dem es darum gehen muss, als kompetent und vertrauenswürdig wahrgenommen zu werden, kommt darin Bühlers Ausdrucksfunktion zum Tragen. Die „Evaluation“ schließlich ist wiederum der Darstellungsfunktion zu subsumieren, da Wertzuschreibungen mittels Referenz auf „Gegenstände und Sachverhalte“ (Bühler) der Welt vollzogen werden. Aus der Sicht der linguistischen Diskursanalyse wiederum lassen sich vor allem die Kategorien der „Handlungsinstruktion“ und des „Aufbau[s] von Geltungsansprüchen“ im Dienste dessen stehend beschreiben, was Ekkehard Felder als „semantische Kämpfe“²⁰ bezeichnet.

Trennlinien zwischen den Kategorien lassen sich allerdings nicht klar ziehen: „Evaluation“ und „Aufbau von Geltungsansprüchen“ (im Sinne des Nachweises der sozialen Gültigkeit einer Sache) etwa geschehen mittels sprachlicher Referenz auf die Gegenstände und Sachverhalte der Welt, also *durch* „Sachinstruktion“. „Evaluation“ (Wertzuschreibung) geschieht u. a. *durch* das Anerkennen einer Sache als sozial gültig und umgekehrt (eine Sache erweist u. a. *durch* ihren Wert ihre soziale Gültigkeit). Auch verengt die Kategorie der „Instruktion“ das Sprachhandeln zu sehr in Richtung eines fast schon befehlenden Sprechens, um als grundlegende Kategorie des rhetorischen Sprechgestus dienen zu können.²¹ Tatsächlich beschreiben die drei Kategorien eher so etwas wie den prototypischen rhetorischen Gestus, die ‚rhetorischste‘ Form allen Redens. Die Analyse eines Textes auf diese Kategorien hin vollzieht das *ego autem dico* des Autors nach.

Nun mag man zu Recht fragen, ob alle Texte hinsichtlich Instruktion, Aufbau von Geltungsansprüchen und Evaluation in gleichem Maße ‚rhetorisch‘ sind. Sie sind es natürlich nicht, denn die Rhetorik hat nur dort ihren Ort, wo es etwas auszuhandeln gibt. Gibt es das im Schreiben über Kunst? In der Kunstkritik in jedem Fall: Da geht es häufig um Instruktion, Aufbau von Geltungsansprüchen, Evaluation.

5 Beispiele

Im Folgenden soll dieser Ansatz an vier Beispielen illustriert werden. Es sind Beispiele, die sehr unterschiedliche Facetten des Redens über Kunst verdeutlichen. Nur einer dieser Texte – der Katalog der Ausstellung „Entartete Kunst“ von 1937 – ist offensichtlich identitätsstiftend. Für den zweiten – die Definition von „Lithographie“ aus einem Kunstlexikon – gilt dies nicht, für das dritte und vierte – Kunstkritiken aus der Zeitschrift „Texte zu Kunst“ und der Tageszeitung „Hessisch-Niedersächsische Allgemeine“ – nur bedingt.

²⁰ Felder (2006).

²¹ Der Instruktionsbegriff etwa begegnet bereits in Siegfried J. Schmidts „Texttheorie“ (Schmidt 1976, S. 76). Danach ist ein Text eine „geordnete Menge von Anweisungen an Kommunikationspartner“, wobei zwischen „kanonischer“ und „situativer Instruktion“ unterschieden wird. Auch bei Schmidt erwies sich die Kategorie der Anweisung/Instruktion schon als zu sehr zugespitzt, um als Intention dem Verfassen von Texten generell unterlegt werden zu können.

Die erstmals in München gezeigte und von Joseph Goebbels veranlasste Ausstellung „Entartete Kunst“ umfasste 650 Arbeiten aus 32 deutschen Museen. Sie wurde von über drei Millionen Besuchern gesehen. Parallel zur Ausstellung setzte eine umfangreiche Beschlagnahme künstlerischer Arbeiten aus öffentlichen Sammlungen und das Aussprechen von Berufsverboten gegenüber Personen ein, die in der einen oder anderen Weise mit dem Kunstbetrieb in Verbindung standen und als Anhänger „entarteter Kunst“ galten. Gegenstand der Ausstellung waren Werke der Strömungen Expressionismus, Impressionismus, Dadaismus, Neue Sachlichkeit, Surrealismus, Kubismus und Fauvismus.

Ein Auszug aus dem Katalog:²²

„Was will die Ausstellung „Entartete Kunst“?

Sie will am Beginn eines neuen Zeitalters für das Deutsche Volk anhand von Originaldokumenten allgemein Einblick geben in das grauenhafte Schlusskapitel des Kulturzerfalls der letzten Jahrzehnte vor der großen Wende.

Sie will, indem sie das Volk mit seinem gesunden Urteil aufruft, dem Geschwätz und Phrasendrusch jener Literaten- und Zunft-Cliquen ein Ende bereiten, die manchmal auch heute noch gerne bestreiten möchten, dass wir eine Kunstentartung gehabt haben. [...]“

Bei der folgenden Analyse will ich mich auf die Aspekte *Instruktion*, *Aufbau von Geltungsansprüchen* und *Evaluation* im oben definierten Sinne konzentrieren. Die *Sachinstruktionen* kommen durch die Inhalte der Propositionen und ihrer Verknüpfungen zustande (wobei es natürlich nicht um die Richtigkeit der Sachinstruktion geht, sondern lediglich um ihren analysierenden Nachvollzug), z. B.: „Die Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ will Einblick geben“; „Das Geben von Einblick findet am Beginn eines neuen Zeitalters statt“; „Der Einblick richtet sich auf das grauenhafte Schlusskapitel des Kulturzerfalls“ usw. In Anlehnung an van Dijk/Kintsch könnten nun die Mikropropositionen des Textes zu übergeordneten Makropropositionen gebündelt werden, sodass sich schließlich ein Textthema angeben lässt.²³ Auf der Ebene der Präsuppositionen dieser Propositionen ließe sich weiter differenzieren, z. B. in „Es gibt ein neues Zeitalter“; „Es gibt ein Deutsches Volk“ usw. Dabei zeigt bereits dieses letzte Beispiel, dass die Grenze zwischen Sachinstruktion und Evaluation fließend ist: Wenn das Adjektiv in „Deutsches Volk“ groß geschrieben wird, dann erhält die gesamte Fügung etwas von der Geschlossenheit eines Nomen Proprium: Ihr Einheitscharakter und damit die Einheitlichkeit der bezeichneten Sache wird gestärkt.

Die Handlungsinstruktion des Orators kommt auf unterschiedliche Weise zum Tragen. Zum einen wird sie durch „Sie will“ direkt angesprochen. Hinter der anthropomorphisierenden Formulierung steht der Autor, Fritz Kaiser. Aus dem sehr deutlich erklärten Ziel, „Einblick“ zu vermitteln und „dem Ge-

22 http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/nationalsozialismus/entartet_1937.htm; Zugriff 23.2.2010; die oben formulierte kurze Beschreibung der Ausstellung folgt der Darstellung des *Deutschen Historischen Museums* (www.dhm.de; Zugriff 23.2.2010).

23 van Dijk/Kintsch (1983).

schwätz“ „ein Ende [zu] bereiten“ lässt sich der appellative Charakter der Passage ableiten: dass die Angesprochenen die Position des Autors teilen mögen. Dieser indirekte Appell wird zu einem direkten, indem der Verfasser das Volk „aufruft“. In der hier vorliegenden Bedeutung fordert *aufrufen* aufgrund seiner Valenz eine Ergänzung in Form einer Präpositionalphrase (*jdn. zu etwas aufrufen*). Da die Position nicht gefüllt ist, ist das Wozu des Aufrufs zumindest das Teilen der Ansicht des Verfassers (*Die Ausstellung/Ich will dem Geschwätz ein Ende bereiten und ruft/rufe das deutsche Volk dazu auf, diesem Vorhaben zuzustimmen*), vielleicht aber auch – als Maximalforderung – die (wie auch immer geartete) aktive Unterstützung dieses Vorhabens.

Daneben wird die Handlungsinstruktion des Orators an der deontischen Bedeutungsdimension des Textes deutlich, also an jenen Bedeutungsanteilen der Wörter, die ein Sollen oder Müssen ausdrücken, den Angesprochenen implizit dazu auffordern, für oder gegen etwas Stellung zu beziehen, vor dem Hintergrund von Überzeugungen und Werten, die in der Gesellschaft als allgemein anerkannt gelten.²⁴ So hat im Kompositum *Kulturzerfall* das Lexem *Kultur* eine positive deontische Bedeutung: Kultur gilt per se als etwas, das zu bewahren, zu schützen ist. Die expressive Verknüpfung mit *Zerfall* weist auf ihre Bedrohung hin und fordert implizit dazu auf, dieser Gefahr entgegenzuwirken: Der Zerfall der Kultur ist zu verhindern. Umgekehrt ist die deontische Bedeutung von *Geschwätz* negativ: Geschwätz ist zu unterlassen, zu unterbinden. Was sich hier zu Beginn des Textes andeutet, setzt sich in seinem weiteren Verlauf konsequent fort: die Distribution von Ausdrücken mit positiver bzw. negativer deontischer Bedeutung auf zwei gesellschaftliche Bereiche, deren Repräsentanten auf der einen Seite die Vertreter des „Deutschen Volkes“ sind, auf der anderen die Vertreter „entarteter Kunst“, „Juden“, „Bolschewisten“.

Um – dies ist der nächste Schritt – den Aufbau von Geltungsansprüchen in dem Textauszug nachvollziehen zu können, bietet sich eine Analyse der *Topoi* an. *Topoi* sind typische Muster der Argumentation und ihre Analyse dient dazu, „in einer Art von ‚Tiefensemantik‘ das Nicht-Gesagte, nicht offen ausgesprochene, nicht in den lexikalischen Bedeutungen explizit artikuliert Element von Satz- und Textbedeutungen zu analysieren und offenzulegen“.²⁵ Das Verfahren der Toposanalyse geht zurück u. a. auf Josef Kopperschmidt, Manfred Kienpointner, und, in der Sprachwissenschaft, Martin Wengeler.²⁶ In *Topoi* kristallisiert sich kollektives Wissen von Sprechergruppen oder ganzen Sprachgemeinschaften.

Ein weiterer Auszug aus dem Katalog:

„Auf den Bildern und Zeichnungen dieses Schauerkabinetts ist meistens überhaupt nicht mehr zu erkennen, was den kranken Geistern vorschwebte, als sie zu Pinsel oder Stift griffen.“

Hier lässt sich ein kontextspezifischer Topos ansetzen:

24 Zur deontischen Bedeutung von Textzeichen vgl. Hermanns (1989) u. (1994).

25 Busse/Teubert (1994), S. 23.

26 Kopperschmidt (1989); Kienpointner (1992); Wengeler (2003).

Wenn die Motive von Bildern und Zeichnungen unklar sind, kann dies an psychischen Störungen der Künstler liegen.

Ein zweites Beispiel, aus der Rede Adolf Hitlers zur Eröffnung der Ausstellung:²⁷

„Nein, hier gibt es nur zwei Möglichkeiten: Entweder diese sogenannten „Künstler“ sehen die Dinge wirklich so und glauben daher an das, was sie darstellen, dann wäre nur zu untersuchen, ob ihre Augenfehler entweder auf mechanische Weise oder durch Vererbung zustande gekommen sind.“

Eine Möglichkeit für einen kontextspezifischen Topos ist:

Wenn Künstler Dinge auf eine perspektivisch unrealistische Weise darstellen, kann dies auf eine Schädigung ihrer Augen zurückzuführen sein.

Die beiden kontextspezifischen Topoi lassen sich auf einer höheren Ebene der Abstraktion als *Krankheits-Topos* zusammenfassen:

Wenn Künstler die Realität in einer nicht der Natur der Dinge entsprechenden Weise darstellen, kann dies Ausdruck einer Erkrankung sein.

Solche topischen Argumentationen werden den Angesprochenen nur plausibel erscheinen, wenn in ihnen kollektives, stereotypisiertes Wissen zum Ausdruck kommt. Dieses Wissen, auf das sich der Argumentierende meist implizit bezieht, dient der Stützung der Argumentation und umfasst im vorliegenden Fall das (vom Redner vorausgesetzte) gesellschaftliche Wissen über die tatsächliche Aufgabe und Praxis der Kunst und über Ursachen krankhafter Deviation. Durch den Bezug auf dieses als selbstverständlich vorausgesetzte, kollektiv anerkannte Wissen verschafft der Orator seinem Text Geltung.

Ergänzend sei angemerkt, dass man auf einen ersten Blick geneigt sein könnte, die zitierten Äußerungen zur Krankheit von Künstlern metaphorisch zu verstehen, so, wie wir wahrscheinlich eine metaphorische Verwendung vermuten, wenn jemand heutzutage über einen sehr avantgardistischen Künstler angesichts seiner Arbeiten informell anmerkt, er sei „verrückt“. Wie unmetaphorisch aber die zitierten Äußerungen zu verstehen sind, geht aus dem Satz aus der Rede Hitlers hervor, der auf den oben zitierten Satz folgt:

„Nein, hier gibt es nur zwei Möglichkeiten: Entweder diese sogenannten ‚Künstler‘ sehen die Dinge wirklich so und glauben daher an das, was sie darstellen, dann wäre nur zu untersuchen, ob ihre Augenfehler entweder auf mechanische Weise oder durch Vererbung zustande gekommen sind. Im einen Fall tief bedauerlich für diese Unglücklichen, im zweiten wichtig für das Reichsinnenministerium, das sich dann mit der Frage zu beschäftigen hätte, wenigstens eine weitere Vererbung derartiger grauenhafter Sehstörungen zu unterbinden.“

Schließlich, der dritte Schritt der Analyse, die Evaluation, die Zuschreibung von Werten. Sie ging zum Teil aus dem Gesagten bereits hervor. Daher soll lediglich ein einziger Aspekt erwähnt werden (aus dem Abschnitt „Zur Gliederung der Ausstellung“, S. 6–22 des Katalogs):

²⁷ http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/nationalsozialismus/Hitler_haus_der_kunst_37.htm; Zugriff 23.2.2010

„Gruppe 1

Hier ist eine allgemeine Übersicht über die Barbarei der Darstellung vom handwerklichen Standpunkt her zu gewinnen. Man sieht in dieser Gruppe die fortschreitende Zersetzung des Form- und Farbempfindens, die bewusste Verachtung aller handwerklichen Grundlagen der bildenden Kunst, die grelle Farbkleckerei neben der bewussten Verzerrung der Zeichnung, die absolute Dummheit der Stoffwahl, lauter Dinge, die nach und nach den Charakter einer frechen Herausforderung jedes normalen, kunstinteressierten Beschauers annehmen.“

Während bislang lediglich *punktueller* Formen der Bedeutungsbildung beschrieben wurden, also Formen, die ihre semantische und pragmatische Qualität aus ihrer punktuellen Präsenz im Text gewinnen, sei zur Illustration der Evaluation ein Beispiel für *flächige* Formen der Bedeutungsbildung gegeben. Flächige Formen der Bedeutungsbildung erstrecken sich über den gesamten Text. Sie gewinnen ihre semantischen und pragmatischen Konturen erst im Gesamt der Eigenschaften der sie konstituierenden sprachlichen Mittel, nicht durch die Eigenschaften isolierter Textelemente.²⁸

In der zitierten Textstelle soll die Verwendung der Präfigierungen durch *Ver-* und *Zer-* betrachtet werden (*Zersetzung*, *Verachtung*, *Verzerrung*). Dabei soll der Blick nicht auf den offensichtlich negativ-deontischen Charakter der vollständigen Lexeme, sondern lediglich auf die Präfigierungen als solche gerichtet sein. Sie tragen zu einer Bedeutungsdimension des Textes bei, die den gesamten Katalog durchzieht und mit dem korrespondiert, was eingangs als ‚Verteilung von Ausdrücken mit positiver bzw. negativer deontischer Bedeutung auf zwei gesellschaftliche Bereiche‘ bezeichnet wurde, den Bereich der Vertreter des „Deutschen Volkes“ und der sich im Umfeld der „entarteten Kunst“ Bewegenden. Die Vertreter des „Deutschen Volkes“ werden mit einer Norm assoziiert, einem unhinterfragbar ‚eigentlich richtigen‘ Zustand, der indirekt in positiv-deontischen Ausdrücken wie *Kultur* oder *neues Zeitalter* zum Ausdruck kommt, der aber auch explizit (und punktuell) mit Adjektiven wie *normal* oder, im Eingangszitat, *gesund* bezeichnet wird.

Das Handeln derjenigen wiederum, die sich im Umfeld der „entarteten Kunst“ bewegen, wird konsequent als Abweichung von dieser Norm dargestellt. Diese Abweichung wird zum einen durch antonymische Bezeichnungen wie *krank* verdeutlicht, auffallend häufig aber durch die Verwendung der erwähnten negierenden, ‚dekonstruierenden‘ Präfixbildungen (erinnert sei auch an die Rede vom ‚Zerfall der Kultur‘ und an das Adjektiv ‚entartet‘ selbst). So entsteht im Text eine semantische Bewegung, deren einer Pol die Norm, deren anderer die Negation dieser Norm ist: Das eine ist schon deshalb falsch, weil es das andere negiert. Es stehen sich hier keine zwei Positionen auf Augenhöhe gegenüber, die beide in ihren Eigenschaften beschrieben werden und zwischen denen es auszuhandeln gilt. Vielmehr wird die eine Position als selbstverständ-

28 Auch punktueller Formen der Bedeutungsbildung können über den Text verteilt auftreten. Ihre Wirkung wird dadurch verstärkt, doch ist in ihrem Falle bereits das einzelne Element aussagekräftig (zur Unterscheidung von punktueller und flächiger Bedeutungskonstitution s. auch Gardt 2008).

liche Norm angesetzt, die die Abweichung der anderen schon durch dieses Abweichen als solches ins Negative setzt.

Soweit zu der im Text angelegten oratorischen Perspektive und ihrer Umsetzung in den „rhetorische[n] Grundgesten“ Instruktion, Aufbau von Geltungsansprüchen und Evaluation. Wie steht es nun um die Verantwortung des Autors für seinen Text? Hätten wir den Verfasser, Fritz Kaiser, damals gefragt, ob dies sein Text sei und ob er zu ihm stehe, hätte er vermutlich beide Fragen mit einem deutlichen „ja“ beantwortet. Nach 1945 befragt, hätte er vielleicht die erste Frage mit „ja“, die zweite mit „nein“ beantwortet. Wie hätte er dieses „nein“ begründen können, wo der Text doch von ihm stammt? Er hätte sagen können: ‚Ich habe den Text zwar geschrieben, aber er war und ist nicht Ausdruck meiner Überzeugung. Ich *musste* den Text so schreiben, um meinen Arbeitsplatz zu sichern / weil meine Familie sonst bedroht gewesen wäre / weil ich ohnehin bereits wegen anti-nationalsozialistischer Äußerungen aufgefallen war‘ oder etwas Ähnliches. Hätte er so geantwortet – und er wäre nicht der Einzige, der nach 1945 so geantwortet hat –, dann hätte er damit verdeutlichen wollen, dass dieser Text *nicht* Ausdruck eines *ego autem dico* sei. Im Umkehrschluss bedeutet das aber, dass wir einen Text im Alltag des Sprechens zuerst einmal genau so verstehen – als Ausdruck des *ego autem dico*. Ob wir den Autor, wenn er dies leugnet, aus seiner Verantwortung entlassen, bleibt allerdings unsere Entscheidung.²⁹

Zum zweiten Textbeispiel. Es ist von einer völlig anderen Art als das eben besprochene:

„*Lithographie*, von griechisch lithos, „Stein“, und graphein, „zeichnen“

Bezeichnung für den Steindruck, der anfänglich „Polyautographie“ genannt wurde; der Ausdruck Lithografie ist erst seit 1805 gebräuchlich. Die Platten für dieses erste *Flachdruckverfahren bestanden zunächst aus geschliffenem und entsäuertem *Solnhofer Stein (Kalkschiefer). Die Darstellungen werden bei der Lithographie auf der Druckform durch Zeichnen mit Fettstift (Kreidelithographie) oder lithographischer Tusche, bestehend aus Fett, Wachs, Ruß etc. (Federlithographie), aufgetragen und die Platte dann mit mineral-saurer *Gummiarabikumlösung behandelt. Bei den so geätzten Flächen wird die Fähigkeit verstärkt, Wasser aufzusaugen.“³⁰

Es handelt sich, ganz offenbar, um ein Lexikon von Fachtermini aus dem Bereich der Kunst. Wie kommen hier Instruktion, Aufbau von Geltungsansprüchen und Evaluation zum Ausdruck? Ohne den Textauszug differenziert analysieren zu müssen, wird sogleich deutlich, dass Sachinstruktion gegeben ist. Eine Handlungsinstruktion aber ist nicht zu erkennen, jedenfalls nicht, wenn man über die bloße (und triviale) Aufforderung an den Leser hinausgeht: ‚Erweitere durch diese Informationen dein Wissen über die Lithographie‘. Der Aufbau von Geltungsansprüchen wiederum wird sehr wohl vollzogen und ergibt sich aus den Kennzeichen der Textsorte ‚Lexikon‘: Wer darin schreibt,

29 Zur Einbettung einer auf das Nationale rekurrierenden Form des Redens über Kunst in den Kontext des 19. und 20. Jahrhunderts vgl. Müller (2007).

30 P. W. Hartmann: Kunstlexikon [online], o. J.
http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_5523.html (Zugriff 23.2.2010).

hat als Experte Autorität und das Beschriebene besitzt Gültigkeit. Evaluationen dagegen lassen sich in dem Text nicht bestimmen.

Der Text lässt entscheidende Dimensionen des rhetorischen Handelns vermissen. Eine persuasive Strategie eines Orators wird man ihm nur sehr abgeschwächt zusprechen können. Damit bewegt sich der Text am äußersten Rand dessen, wofür die Rhetorik zuständig ist, und kann als Gegenpol zum vorherigen Beispiel dienen.

Das dritte Beispiel stammt aus einer zeitgenössischen Kunstkritik, zu einer Arbeit der „documenta 12“.³¹

„Der Entwurf für die Arbeit stammt von der brasilianischen Künstlerin Iole de Freitas (Jahrgang 1945), die mit ihrer Skulptur die klassizistische Fassade umhüllt und damit das Haus der Aufklärung mit seiner strengen Architektur auflöst.“

Beschrieben wird eine Installation, bei der unter anderem runde, geschwungene Stahlröhren von ca. 8 cm Durchmesser einen der oberen Räume des Fridericianum – eines der zentralen Kasseler Ausstellungsgebäude der „documenta“ – durchziehen und sich an der Außenfassade des Gebäudes fortsetzen, sodass der Eindruck entsteht, als verliefen die Röhren in einer fließenden Bewegung durch die Wände des Fridericianum von innen nach außen, um an anderen Stellen wieder in das Gebäude zurückzukehren.³² Der geschwungene Verlauf der Röhren steht dabei in Kontrast zu der klaren, klassizistischen Fassade des Gebäudes.

Der Verfasser schreibt mit der Autorität des etablierten journalistischen Kunstkritikers. Eine Handlungsanweisung lässt sich, ähnlich wie im vorangehenden Fall, nicht erkennen, weder im zitierten Auszug noch im gesamten Text. Die Sachanweisung bietet in der zitierten Passage Informationen über die Künstlerin und die Arbeit und verbindet sich zumindest an einer Stelle mit der Evaluation (wobei hier nur deutliche Evaluationsmarker interessieren; dass in jeder Auswahl aus dem Wortschatz wie auch in jeder Art und Weise des Textaufbaus evaluierende Aspekte zum Tragen kommen können, ist offensichtlich): Die Wahl des Verbs *auflösen* zur Beschreibung der Wirkung des Kunstwerks hinsichtlich seines Bezugs zur Fassade des Gebäudes ist Ausdruck einer Interpretation der Arbeit durch den Verfasser, lässt allerdings an dieser Stelle noch nicht erkennen, ob die Metapher im Dienste einer positiven oder einer negativen Wertung steht. Der sich anschließende Text des Artikels verdeutlicht jedoch, dass Ersteres der Fall ist. Rhetorisch ist der Beitrag an einem Punkt zwischen den bisherigen Beispielen anzusiedeln: Der Verfasser spricht als Kenner, er informiert über das Kunstwerk und er wertet, allerdings zurückhaltend, bekennt sich damit bis zu einem gewissen Grad zu einer bestimmten inhaltlichen Position (und übernimmt automatisch die Verantwortung dafür). Eine Handlungsanweisung findet sich nicht.

31 Dirk Schwarze: Raum sprengende Skulptur. In: Hessisch-Niedersächsisch Allgemeine, 19.4.2007.

32 Tatsächlich liefen die Röhren nicht durch die Wände des Gebäudes, sondern wurden außen jeweils an den Stellen angebracht, an denen sie im Innenraum gegen eine Wand stießen.

Das letzte Beispiel, aus einer Kritik einer Arbeit des chinesischen Künstlers Ai Weiwei:³³

„Das Historisch-Erhabene

[...]

Die Analoga dieses kulturellen Fetischs aller Avantgarde tragen selbst da, wo sie mit der eigenen, feinen Neuentfaltung zufrieden sein könnten, die Spuren krasser Durchkreuztheit von Anfang an. Hier schließt das erste genuin neue Bedauern der Kunst an: das einer Avantgarde, die hätte sein können und dies mögliche Gewesensein virtuos in reiner Virtualität bekundet. In der Rückbezogenheit auf die europäische Avantgarde präsentiert sich eine irrealer Kunst, der die Vergangenheit ohne die in ihr vergangene Gegenwart anhaftet. [...]

Selbst so bedacht einfache Titel wie ‚Soft Ground‘ und ‚Rooted Upon‘ entfalten hier ihr allegorisches Talent naturwüchsig. Das Mimikry des die Halle millimetergenau auslegenden Riesenteppichs an die im Stein daruntergebliebenen Spuren, Spalten, Brüche – unlesbar das eine wie das andere und doch präzise, Stein für Stein übereinandergelegt wie neuer über alten Duchamp – übersetzt die verkratzte Härte des Gewesenen – die unartikulierte Geschichte dieses Ortes wie keines anderen – in die Weichheit eines genauso gut längst Nicht-Gewesenen. [...]

Der grobe Klotz der Geschichte übersteigt das Arrangement jeder Kunst; es verdankt sich allenfalls der Logistik des Transports und findet sich sorgsam serviert auf der weichen Decke der fremd gewordenen Spuren. [...]

Was bleibt, ist nichts, und dieses Nichts bleibt, schickt sich an, mit der Kunst zu bleiben. Es bleibt mit dem ehrlichen Bedauern der ersten Art, das man immer nur teilen kann und im Abhub der in die Ewigkeit der Vorgeschichte versunkenen Historie – zur Ehre unbekannter Altäre erhoben – bewundern kann. (Und dass sie unbekannt sind, diese Altäre, rettet die Kunst.)“

Möglicherweise waren es Texte wie diese, die Christian Demand zu seiner Kritik der Kunstkritik veranlassten:³⁴

„Wie immunisiert man den Diskurs [der Kunstkritik, A.G.] gegen Kritik? Noemi Smolik erzählt folgende aufschlußreiche Anekdote. In der Redaktion einer Kunstzeitschrift mitarbeitend, bat Sie [sic!] ihre Kollegen, ihr den Sinn einiger kryptischer Formulierungen zu erklären. Die Reaktion war, man ahnt es bereits, ebenso allseitiges wie unmutiges Achselzucken: „Meinen Einwand, warum wir Sätze, die wir selbst nicht verstehen, überhaupt in Druck geben, schien keiner der Mitarbeiter auch nur für nachdenkenswert zu halten. Im Gegenteil. Diese unverständlichen Sätze schienen etwas Unantastbares an sich zu haben. An ihrer Richtigkeit zu zweifeln, nur weil sie unverständlich waren, schien ein peinliches Vergehen zu sein.“ Anschaulicher läßt sich der zentrale Ausschlußmechanismus des Kunstdiskurses kaum vorführen: es [sic!] ist nicht etwa das Argument, es ist die Beschämung. Nichts schützt ein Reich vermeintlich absoluter Werte effizienter vor skeptischen Zumutungen. Keine andere Strategie gestattet es, kritische Einwände derart kategorisch abzuweisen. Die Beschämung schüchtert den Beschämten ein. Die Beschämung beraubt ihn der Rede. Denn wer sich als Beschämter rechtfertigt, der macht die Peinlichkeit noch unerträglicher. Auf die Beschämung reagiert man angemessen nur mit Schweigen. Das Schweigen aber bestätigt den Beschämten und gibt ihm Recht, ohne daß er sich einer Auseinandersetzung überhaupt hätte stellen müssen.“

33 Anselm Haverkamp (2009): Das historisch Erhabene. In: Texte zur Kunst 76 (2009), S. 212–215.

34 Demand (2003), S. 16.

Demand erklärt die Unverständlichkeit zahlreicher kunstkritischer Texte mit der Strategie der Autoren, den eigenen Mangel an argumentativer (und, darin impliziert, gedanklicher) Klarheit durch eine bestimmte Sprechhaltung bewusst oder unbewusst zu verbergen, so, dass die Kritik am Fehlen der Klarheit auf den Kritiker als Ausdruck seiner (vermeintlichen) Ignoranz zurückfällt. Unverständlichkeit wird damit zum Programm im Dienste sozialer Distinktion: Der Kunstkritiker signalisiert (vermeintliches) Kennertum, ohne wirklich daran Anteil zu haben und etwas dafür leisten zu müssen.³⁵

Ganz gleich, ob man sich dieser Kritik anschließt: Aus der Sicht der Rhetorik ergibt sich damit eine fast kuriose Situation. Aus einer bestimmten Perspektive werden Texte wie der zitierte vielen als rhetorisch misslungen gelten (bzw. sie würden ihn in einem ganz anderen Sinne wiederum als rhetorisch verstehen, allerdings in dem des eingangs erwähnten Verbos-Inhaltsleeren, der ‚bloßen Rhetorik‘). Eine Sach- und Handlungsinstruktion, die Vermittlung von Geltungsansprüchen – soweit sie sich nicht automatisch aus der dem Text vorgängigen Position des Autors oder der Textsorte ergeben – und eine Evaluation können überhaupt nur dann zum Tragen kommen, wenn der Text verstanden wird, wenn ein *ego autem dico* überhaupt erkennbar ist.

Verständlichkeit ist allerdings eine relative Kategorie, relativ zur Verstehenskompetenz der Leser. So könnte der zitierte Text durchaus dann als rhetorisch gelungen gelten, wenn er von einer bestimmten Gruppe von Lesern als verständlich eingestuft wird (und wenn seine differenzierte Analyse nach den drei hier zugrunde gelegten Kategorien zu einem entsprechenden Ergebnis gelangt). Es würde sich dann nur noch die Frage stellen, wie sich die Leserschaft einer Zeitschrift wie der „Texte zur Kunst“ zusammensetzt und wie diese Leserschaft den Text hinsichtlich seiner Verständlichkeit als Voraussetzung seiner Rhetorizität einstufen würde.

Die oben erwähnte Kuriosität aber liegt darin, dass der zitierte Text selbst dann als rhetorisch gelungen gelten könnte, wenn er als schwer- oder gar unverständlich empfunden werden würde. Wird, entsprechend dem pragmatischen Kommunikationsverständnis der Rhetorik, ein Text zuallererst dann als rhetorisch gelungen betrachtet, wenn er seinen kommunikativen Zweck erfüllt, völlig unabhängig zunächst von seiner konkreten sprachlichen Gestalt, so wäre als Erstes nach dem Zweck des hier interessierenden Textes und nach der Erfüllung dieses Zwecks zu fragen. Aus Sicht des Autors könnte der primäre Zweck darin liegen, seine Position im Diskurs zu sichern (ohne dass ihm das

35 Die hier beklagte Unverständlichkeit vieler kunstkritischer Texte wird von interessierten Kunstbetrachtern, auch wenn sie nicht zum engeren Kreis der Experten zählen, oft noch deutlicher formuliert. Das zeigt ein Blick in einschlägige Internetforen, z. B. „abArt“, unter „kunstnet.de“; (<http://www.kunstnet.de/thema/18226-kunstkritiken-lachnummern-ae/>; Zugriff 23.2.2010). Dort heißt es über Kunstkritiker bzw. ihre Texte: „Menschen [...] die sich in erster Linie produzieren wollen“; „ne menge schwätzer“; „viele hören sich einfach gerne reden oder geilen sich an ihrem geschreibe auf, das man manchmal gar nicht verstehen kann, weil nix da ist, was zu verstehen wäre“; „Kritiker Dr. BlaBla“; „worthülens“; „Kunstkritik ist immer Schwatztum“ usw.

als bewusste Intention unterstellt werden soll). Wenn es nun in bestimmten Bereichen dieses Diskurses üblich ist, Kunstkritik in der skizzierten Weise zu betreiben – und es scheint durchaus üblich zu sein, wie die erwähnte Kritik an der Kritik zeigt –, und zugleich ein Publikum vorhanden ist, das die Texte vielleicht nicht oder nur in Teilen verstehen mag, ihre Verfasser aber dennoch schätzt, und zwar gerade wegen der Un-/Schwerverständlichkeit ihrer Texte, die als Ausdruck besonderer Intellektualität gewertet werden mag und aus den von Christian Demand genannten Gründen nicht hinterfragt wird, dann wäre ein in dieser Weise schwer- bzw. unverständlicher Text der für seinen Zweck genau geeignete und damit rhetorische gelungene Text. Die Qualifizierung durch „ein *in dieser Weise* schwer- bzw. unverständlicher Text“ soll verdeutlichen, dass Schwer- bzw. Unverständlichkeit nicht als solche bereits den kommunikativen Erfolg sichern können. Unverständlich wäre z. B. auch ein syntaktisch völlig fehlerhafter Text, ohne dass sein Autor als Kenner der Materie gelten würde. Um als valider Beitrag zum Diskurs akzeptiert zu werden, muss der Text zumindest einige der zentralen Begriffe/Schlagworte des Diskurses aufgreifen, einige seiner Redeweisen und kommunikativen Rituale, und so den Rezipienten wenn auch nicht ein Verstehen, aber doch ein semantisches ‚Ahnen‘ erlauben. Diese eben beschriebene Funktion des Textes würde also die einer Sachinstruktion, einer Handlungsinstruktion, eines sprachlich explizit vermittelten Geltungsanspruchs und einer Evaluation überlagern, könnte aber dennoch für bestimmte Verfasser- und Rezipientengruppen die relevante Funktion darstellen. Diese Funktion würde der Text durchaus erfüllen, und er wäre damit ein rhetorisch gelungener Text, obgleich das *ego autem dico* des Verfassers am Text selbst inhaltlich im Einzelnen nicht nachvollziehbar wäre. Dass solche Aspekte bei der Textproduktion und -rezeption oft partiell oder sogar vollständig unbewusst präsent sind, wurde bereits erwähnt.

6 Schluss

Zusammenfassend: Das *Rhetorische* kann die Summe der Regeln der Textgestaltung meinen, kann aber auch das Verbos-Inhaltsleere bedeuten. Trotz dieser zweiten Dimension bietet sich die Rhetorik in besonderer Weise dazu an, Aussagen zur Identität, die immer auf eine ontische Qualität zielen, zu formulieren. Möglich wird das dadurch, dass die Rhetorik als *anthropologische Rhetorik* im Rahmen ihres konsequent pragmatischen Sprachverständnisses den Orator als zentrale Größe in den Blick nimmt und den Sprechakt aus der Perspektive seines *ego autem dico* beschreibt. Das *ego autem dico* lässt sich im Text durch eine Analyse der *rhetorischen Grundgesten* der Instruktion, des Aufbaus von Geltungsansprüchen und der Evaluation nachvollziehen. Verschiedene Texte weisen dabei einen unterschiedlichen Grad an Rhetorizität auf.

Bibliographie

- BACON, FRANCIS (2002): The Advancement of Learning. In: Francis Bacon. The Major Works. Ed. by BRIAN VICKERS. Oxford, S. 120–299.
- BÜHLER, KARL (1982): Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Stuttgart; New York.
- BUSSE, DIETRICH/TEUBERT, WOLFGANG (1994): Ist Diskurs ein sprachwissenschaftliches Objekt? Zur Methodenfrage der historischen Semantik. In: BUSSE, DIETRICH/HERMANN, FRITZ/TEUBERT, WOLFGANG (Hgg.): Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik. Opladen, S. 10–28.
- BUTIN, HUBERTUS (2006) (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Neubearbeitung. Köln.
- DEMAND, CHRISTIAN (2003): Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte. Springe.
- Duden. Deutsches Universalwörterbuch (2003). 5., überarb. Aufl. Hrsg. v. der Dudenredaktion. Mannheim u. a.
- FELDER, EKKEHARD (2006): Semantische Kämpfe in Wissensdomänen. Eine Einführung in Benennungs-, Bedeutungs- und Sachverhaltsfixierungs-Konkurrenzen. In: FELDER, EKKEHARD (Hg.): Semantische Kämpfe. Macht und Sprache in den Wissenschaften. Berlin; New York, S. 13–46.
- GARDT, ANDREAS (2007): Diskursanalyse. Aktueller theoretischer Ort und methodische Möglichkeiten. In: WARNKE, INGO (Hg.): Diskurslinguistik nach Foucault. Theorie und Gegenstände. Berlin; New York, S. 28–52.
- GARDT, ANDREAS (2008): Kunst und Sprache. Beobachtungen anlässlich der *documenta 12*. In: BARSCH, ACHIM/SCHUEER, HELMUT/SCHULZ, GEORG-MICHAEL (Hgg.): Literatur - Kunst - Medien. Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag. München, S. 201–224.
- HARTMANN, P.W.: Kunstlexikon [online], o. J.
- HERMANN, FRITZ (1989): Deontische Tautologien. Ein linguistischer Beitrag zur Interpretation des Godesberger Programms (1959) der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands. In: KLEIN, JOSEF (Hg.): Politische Semantik. Bedeutungsanalytische und sprachkritische Beiträge zur politischen Sprachverwendung. Opladen, S. 69–152.
- HERMANN, FRITZ (1994): Schlüssel-, Schlag- und Fahnenwörter. Zu Begrifflichkeit und Theorie der lexikalischen ‚politischen Semantik‘. Heidelberg; Mannheim.
- KIENPOINTNER, MANFRED (1992): Alltagslogik. Struktur und Funktion von Argumentationsmustern. Stuttgart-Bad Cannstadt.
- KNAPE, JOACHIM (2000): Was ist Rhetorik? Stuttgart.
- KOPPERSCHMIDT, JOSEF (1989): Methodik der Argumentationsanalyse. Stuttgart-Bad Cannstadt.
- MÜLLER, MARCUS (2007): Geschichte, Kunst, Nation. Die sprachliche Konstituierung einer ‚deutschen‘ Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht. Berlin; New York.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1973): Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne (1873). In: Friedrich Nietzsche. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. GIORGIO COLLI/MAZZINO MONTINARI. Abt. III, Bd. 2. Berlin; New York, S. 365–384.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1995): Darstellung der antiken Rhetorik (1874). In: Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. GIORGIO COLLI/MAZZINO MONTINARI. Abt. II, Bd. 4. Berlin; New York, S. 413–530.
- OESTERREICH, PETER L. (2008): Anthropologische Rhetorik. In: FIX, ULLA/GARDT, ANDREAS/KNAPE, JOACHIM (Hg.): Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. Rhetoric and Stylistics. An international handbook of historical and systematic research. 2 Teilbde. 1. Teilbd. Berlin; New York, S. 869–880.

- PLATON (1988): Gorgias. In: Platon. Sämtliche Dialoge. In Verb. mit KURT HILDEBRANDT u. a. hg. v. OTTO APELT. Nachdruck. Hamburg.
- QUINTILIANUS, MARCUS FABIVS (1988): Institutionis oratoria/Ausbildung des Redners. Hg. und übers. v. HELMUT RAHN. 2 Teile. 2. Aufl. Darmstadt.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH (1967): [Lyceums-Fragmente]. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. ERNST BEHLER unter Mitwirkung v. JEAN-JACQUES ANSTETT u. HANS EICHNER. Erste Abteilung. Kritische Neuausgabe. Bd. 2. München u. a.
- SCHMIDT, SIEGFRIED J. (1976): Texttheorie. 2. Aufl. München.
- TILL, DIETMAR (2008): Rhetorik und Stilistik der deutschsprachigen Länder in der Zeit der Aufklärung. In: FIX, ULLA/GARDT, ANDREAS/KNAPE, JOACHIM (Hgg.): Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. Rhetoric and Stylistics. An international handbook of historical and systematic research. 2 Teilbde. 1. Teilbd. Berlin; New York, S. 112–130.
- VAN DIJK, TEUN/KINTSCH, WALTER (1983): Strategies of Discourse Comprehension. New York.
- WENGLER, MARTIN (2003): Topos und Diskurs. Begründung einer argumentationsanalytischen Methode und ihre Anwendung auf den Migrationsdiskurs (1960-1985). Tübingen.
http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_5523.html
<http://www.kunstnet.de/thema/18226-kunstkritiken--lachnummern-ae/>
<http://www.kunstsitate.de/bildendekunst/manifeste/nationalsozialismus/.htm>
www.dhm.de