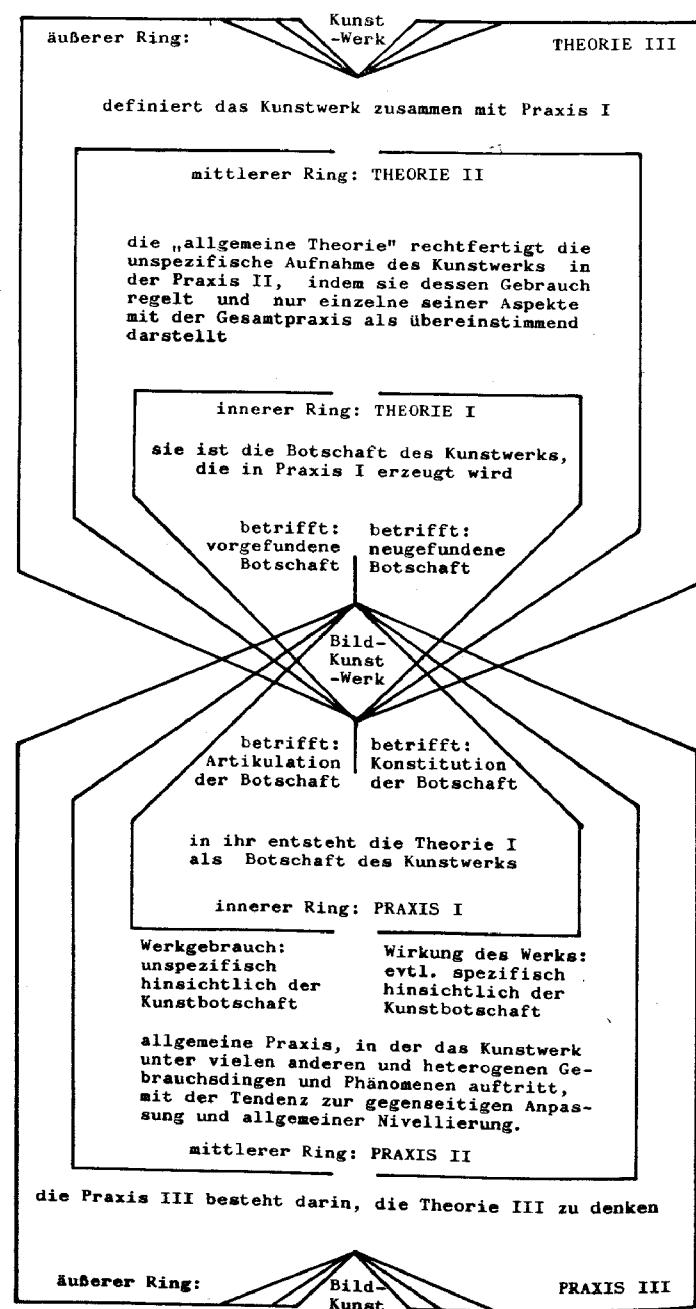


d. h. sie zeigen etwas an ihnen selbst, das sie selbst aber nicht sind. Die schmückende (oder teuere) Leinwand, die das Bild Picassos ist, zeigt die Fräulein von Avignon, aber diese sind es nicht. Das Freiburger Münster zeigt mehr als einen mittelalterlichen kirchlichen Versammlungsraum, der es ist; es zeigt, gemäß seinem theologischen und kosmologischen Programm, Weltgeschichte und Weltordnung in einer bestimmten historischen Situation und Sicht. Die Werke, die Kunstwerke sind, sind demzufolge mehrfach, mindestens jedoch zweifach, nütze: zum ersten als Gebäude, oder Schmuck, oder Handelsobjekt, oder Weihegabe, oder Indoktrinationsinstrument usw., zum zweiten als ein Zeichen, das einen Gegenstand in Anwesenheit bringt, der in dem Werk selbst nicht real enthalten ist. Auf diese zweite Funktion, nämlich Zeichen zu sein, bezieht sich die Qualifikation des Werkes als **Kunstwerk**, — allerdings nur dann, wenn sie gelungen ist, worüber man bekanntlich streiten kann.

Damit wäre eine grifte Ebene angesprochen, auf der das Kunstwerk vorkommen kann, und zwar wäre dies die Ebene der Diskussion über das Kunstwerk und dessen Brauchbarkeit; dies wäre die Ebene, auf der **Kunstbegriff** gefunden wird. So gelangt man zu einem Modell von der dreifachen Praxis mit den drei entsprechenden Theorienfeldern.



Der Diagrammstudie folgend steht das Bild-Kunst-Werk im Zentrum von Theorie und Praxis und zwar so, daß sich die verschiedenen Arten der Praxis und der Theorie in Ringen darum legen.

Formal steht der Praxis I die Theorie I (innerer Ring)
der Praxis II die Theorie II (mittlerer Ring)
und der Praxis III die Theorie III (äußerer Ring)

gegenüber, womit gesagt sein soll, daß jedem Praxisbereich ein bestimmter Theoriebereich entspricht.

Im inneren Ring von Praxis I und Theorie I geht es um die Herstellung des Bildes. Dieses geht aus der Praxis des Bildermachens hervor. Es gibt viele Arten von Praxis I; solche, aus denen Lebensmittel oder Werkzeuge hervorgehen; solche, aus denen Tröstungen oder Gemeinheiten herauskommen; hier ist speziell jene und nur jene Praxis gemeint, aus der bildhafte Kunstwerke hervorgehen: die Praxis I wird hier definiert als das komplexe und komplette Herstellungsverfahren für das Produkt, das hervorgebracht wird. Unter semiotischen, zeichentheoretischen Aspekten heißt „Bilder machen“, eine semantische Botschaft in die syntaktische Form eines Bildes zu kleiden. In diesem Vorgang entsteht Kunst (falls sie gelingt – auf verschiedenen Rängen) als Qualitätsphänomen und als Qualitätskriterium in dem Maße, in dem die semantische Botschaft von der syntaktischen Formulierung unlösbar ist oder wird, d. h. in dem Maße, in dem die syntaktisch auftretende Form selbst semantisiert wird. Es unterscheidet die Kunst als Informationssystem von anderen Nachrichtensystemen, daß die Semantisierung der Form ihrerseits einem Formungsvorgang unterliegt, der „botschaftsorientiert“ ist und deshalb für den Empfänger Verstehensschwierigkeiten mitsichbringen kann, während „gewöhnliche“ Botschaften hauptsächlich empfängerorientiert sind.

Die dieser Praxis I entsprechende Theorie I ist die semantische Botschaft, die im syntaktischen Gefüge des Bildwerkes enthalten ist, herkömmlich gesprochen: sie ist der „Inhalt“ des Bildes. Die in der Praxis des Bildermachens syntaktisch zu ordnenden Botschaftsbestandteile und -zusammenhänge müssen zuerst gleichsam in einen theoretischen Zustand „verflüssigt“ werden, ehe sie im Bild die dort angemessene Gestalt annehmen können.

Diese Theorie (I) tritt (ebenfalls wie die Praxis I) doppelt auf: einmal als jene Botschaft, die in das syntaktische Gefüge einzuvorwandeln war, und zum andern als jene Botschaft, die durch die Semantisierung der Form erst entsteht. Dem entspricht die doppelte Funktion der Praxis I, einmal vorhandene Botschaften in Zeichengebilden darzustellen und zum anderen, neue Botschaften zu gewinnen, aufzustellen und zu begründen.

Wenn die Erscheinungsformen von Theorie I und Praxis I in der Kunst problematisch sind, dann wegen ihrer schwierigen Erfüllung: für den Künstler, das Zeichen zu setzen, und für den Betrachter, die Botschaft zu verstehen. In diesem Verhältnis zu Theorie I und Praxis I sind weder der Künstler noch der Betrachter mit dem Bilde fertig.

In dem mittleren Ring von Praxis II und Theorie II tritt das Bild mehr unter dem Akzent seiner Werkhaftigkeit und in sich abgeschlossen im Context aller möglichen realisierten und realisierbaren Weltzusammenhänge auf. In diesem Bereich allgemeinen Lebens, in dem ganz allgemein die Praxis schlechthin regiert, ist das Bild-Kunst-Werk ein Ding unter vielen anderen, und es kann auf seinen Nutzen für alle möglichen Lebensbereiche hin befragt werden. Die hierzu gehörige Theorie stellt und beantwortet folgende Fragen (und diese, wenn es sein muß, wissenschaftlich): Schmückt es die Wand? Ist es repräsentativ genug? Erinnert es mich an etwas? Ist es eine gute Kapitalsanlage? Kann jemandem daran ein Sachverhalt erläutert werden? Kann man mit ihm werben, propagieren, indoctrinieren? Auch die Behauptung, daß das Bild ein Kunstwerk sei, wird hier aufgestellt, freilich nur auf demselben Rang, auf dem die übrigen Fragen gestellt werden. Solchen theoretischen Fragen entspricht die Praxis, daß Bilder tatsächlich ästhetische Bedürfnisse befriedigen, der Kommunikation dienen, Sachverhalte visualisieren, Ideologien transportieren, Institutionen tradieren usw.

Es ist kein Zweifel, daß in dieser Praxis II das Kunstwerk wirkt, und zwar ist diese Wirkung in zweifacher Hinsicht denkbar und erweisbar: einmal hinsichtlich seines Werkcharakters, zum anderen hinsichtlich seines **Kunstcharakters**. Beide Aspekte werden legitim wahrgenommen, wann es um die Brauchbarkeit des Kunstwerkes in der Praxis (II) geht; sie können aber auch unabhängig voneinander bestehen und sogar im Gegensatz zueinander noch sinnvoll sein.

Wenn nun ein Kunstwerk nur in bezug auf seine Werkeigenschaften praktisch beansprucht wird, so beschäftigt man sich doch in der Tat mit dem Kunstwerk, und dies auch angemessen, und zwar deshalb, weil man das Werk auch dann in Gebrauch nähme, wenn es nicht zusätzlich noch mit dem Merkmal „Kunst“ ausgestattet wäre. Indem das Kunstmoment in diesem Aspekt überhaupt nicht berücksichtigt wird, entfällt auch jede Hinwendung oder gar Entscheidung in bezug auf die Unterscheidung von guter oder schlechter Form, von Kitsch und Kunst, so daß beide die gleichen Chancen haben – oder hätten, wenn nicht der Kitsch deswegen im Vorteil wäre, weil er sich dem bloßen Gebrauchswert der Dinge leichter unterordnet. Wenn hier, in der Praxis II, von Kunst die Rede ist, so ist ihre Fehlform (der Kitsch) immer im Horizont eingeschlossen.

Neben seinem Gebrauch tritt in der Praxis II das Kunstwerk auch spezifisch als solches auf, allerdings oft so, daß man es nicht leicht bemerkt. Das Besondere am Kunstwerk, was dieses vom Gebrauchsding unterscheidet, ist die betonte Semantisiertheit seiner Form, der Stil. Diese Form und der in der Form anwesende Sinn wirkt, auch wenn dies nur indirekt wahrgenommen wird. Beispielsweise gab es gern gekaufte Kleiderstoffe, die an Bildstrukturen Paul Klees orientiert waren, als dessen Bilder noch weithin abgelehnt wurden. Das Fernsehpublikum goutiert heute Bildschnittdsequenzen und optische Sensationen, die in Bildern der Kubisten zu Beginn dieses Jahrhunderts erfunden wurden. Dennoch können Braque und Picasso bis heute noch nicht als allgemein anerkannt gelten. Die unbezweifelbaren Wirkungen der Kunstwerke, die so geartet sind, lassen sich nur mit Mühe unterdrücken, beispielsweise durch Verbote, wie in den Diktaturen.

Zusammenfassend: Zur Praxis II gehören beim Kunstwerk sowohl sein Gebrauch als Ding-Werk als auch die spezifische Wirkung, die von seiner Form – wie von allem Geformten – ausgeht. Nimmt man das Werk in Anspruch, stellen sich die Wirkungen und Folgen der Form zwangsläufig ein. Folglich kann es neben einer Theorie über den Gebrauch der Werke eine Theorie über die Erscheinungs- und Wirkweise der Werkform geben.

Theorie, aufgefaßt als die (vor- oder nachgängige) systematisierte Transponierung praxishafter Phänomene ins Gedankliche, führt auf diesem Sektor der Theorie II beispielsweise zu Stilbenennungen, zu Klassifizierungen, zu Differenzierungen. Das Formphänomen kann unter historischen, psychologischen, physiologischen, metrischen und sonstigen Gesichtspunkten angegangen werden.

Das Verhältnis von Theorie und Praxis ist in dieser Zone theoretisch verhältnismäßig leicht zu bestimmen: die Vielfalt seiner Brauchbarkeit und Erscheinungsweise in allen möglichen Hinsichten läßt das Kunstwerk in vielen theoretischen Systemen vorkommen, mal in dieser, mal in jener Weise akzentuiert, wobei Theorie und Praxis natürlich auch wechselseitig Gebrauch und Beurteilung beeinflussen. Die Praxis, bestimmte religiöse oder leicht laszive Bilder ins Schlafzimmer zu hängen, führt zu einem diese Praxis affimerierenden Theorem von den sogenannten Schlafzimmerbildern. Bei einem Wandel der Wohnkultur, etwa durch das vermehrte Angebot von Einzimmerwohnungen mit Mehrzwecknutzung, kann die Praxis geändert werden, nicht zuletzt unter dem Einfluß werbungsgesteuerter Theoriebildung aus Möbelkatalogen.

Das Bild selber aber, hier das „Schlafzimmerbild“, bleibt in diesem Vorgang völlig unberührt und unverändert, obwohl die wechselseitige Beeinflussung in diesem Bezugsrahmen ohne Zweifel Bewegung in Praxis und Theorie bringt.

Durch eine Änderung in der Theorie II oder in der Praxis II wird das Kunstwerk nur in die entsprechenden Facetten des jeweils zu-

treffenden Komplementärbereichs geschoben: eine neue Delikatesse wird am Werk entdeckt oder eine neue Gebrauchsmöglichkeit des Kunstwerkes etabliert. Obwohl sich dadurch **in** der Praxis II einiges ändern mag, wird diese durch das Kunstwerk solchermaßen nicht eigentlich verändert, außer durch die Botschaft, die das Kunstwerk aus der Praxis I als Theorie I in die Praxis II einbringt. Der mittlere Ring des praktischen Gebrauchs des Kunstwerks samt der zugehörigen theoretischen Umgebung ruht **auf** der Praxis I, in der das Kunstwerk entsteht, und sie steht, will sie das speziell Künstlerische wahrnehmen, **unter** der praktischen und theoretischen Einwirkung des **Kunstbegriffs**.

In der Praxis II wird das Kunstwerk zwar gebraucht; dort wird auch so mit ihm verfahren, **als ob** es eins oder **als ob** es keins sei; dort wird sogar nachgewiesen, daß es Eigenschaften besitzt wie andere Werke, die als Kunstwerke anerkannt sind; die Frage aber, **ob** ein aus der Praxis I stammendes Werk ein Kunstwerk sei, verlangt zu ihrer Beantwortung eine andere Einstellung zu ihm, als sie in Praxis II oder Theorie II üblich ist, und diese andere Einstellung charakterisiert Praxis III und Theorie III. Dort, **im äußeren Ring** (entsprechend dem Diagramm), nicht über das (fertige) Kunstwerk verfügt, sondern über die Bedingungen, unter denen es als solches entstehen soll und angenommen werden kann. Dabei kommt folgendes heraus: In der Theorie III wird formuliert, was die Praxis I tut oder zu tun hat, und in der Praxis III wird anerkannt, was die Theorie I vorträgt und aussagt.

Wie schon erwähnt, gelangt die Botschaft des Kunstwerks ohnehin in die Praxis II und kann dort etwas bewirken. Der spezifische Beitrag, den die Praxis III liefert, besteht darin, der **Botschaft** des Kunstwerks gegenüber den anderen Interessen, die an ihm bestehen, möglichst deutlich und wirksam Geltung zu verschaffen. Die Praxis III ist nachweisbar lediglich als Wirkung in Praxis II, und zwar nur dann, wenn die Praxis I in Übereinstimmung mit Theorie III verstanden werden kann, weil man sonst nicht wissen könnte, wo die Wirkung zu suchen ist.

Bei dem Hauptgewicht, das die Praxis II nach Vielfalt und Menge hat, wird es schwer, die Besonderheiten von Praxis I und Praxis III zu bemerken, zumal diese ja auch in der alles umfassenden Praxis II vorkommen und dort unter den Gesichtspunkten der Theorie II erscheinen können; gerade deshalb mußte hier auf die Unterschiede aufmerksam gemacht werden, wegen deren Nichtbeachtung viele Irrtümer im Bereich des Kunstverständnisses entstehen.

Wie leicht einzusehen ist, ist die Praxis I in ihrer hier angenommenen reinen Form einer Abstraktion, die außer Acht läßt, daß das Kunstwerk als komplexes Gebilde schon im Ursprung aus einem Komplex aus Praktiken I hervorgeht, die untereinander eventuell rivalisieren oder sich widersprechen. Demgemäß gibt es für jede dieser Praktiken unterschiedene Theorien der Zone III, welche ebenfalls nicht widerspruchsfrei zu sein brauchen, selbst unter der Annahme, daß im Kunstwerk die Differenzen versöhnt miteinander auftreten. Will man nun, und darauf soll dieser Abschnitt zielen, die Praxis I und die Theorie III aus ihren komplexen Zusammenhängen lösen, um zu erfahren, was das „Eigentliche“ an ihnen sei, so muß man dem Werk in vielen Befragungen alle Informationen entnehmen, die es zu geben vermag und jede Antwort daraufhin untersuchen, ob sie nicht durch eine andere Information auch schon gegeben ist oder hätte gegeben werden können. Diejenige Antwort, die sich bei der Befragung als durch nichts anderes als durch das vorliegende Werk gegeben ausweist, darf als Hinweis darauf gelten, was in Praxis I im Hinblick auf Kunst getan wird und was in der Theorie III als Praxis zu entwerfen und zu verlangen wäre.