

WALTHER KINDT

PROBLEME IN DER KOMMUNIKATION ÜBER KUNST.  
ERGEBNISSE LINGUISTISCHER ANALYSEN UND IHRE  
ILLUSTRATION

## Einleitung

Ziel des Beitrags ist es, einen Einblick in Methodik und Ergebnisse der kommunikationsanalytischen Untersuchung von Kunstkommunikation zu geben. Betrachtet werden allerdings nur Kommunikationen, in denen über Kunstgegenstände, über ihre Produktion oder Rezeption sowie eventuell über ihre Produzenten oder Rezipienten gesprochen wird. Teilweise lassen sich hieraus auch Rückschlüsse auf die mit den betreffenden Gegenständen selbst vollzogene Kunstkommunikation ziehen. Genereller geht es im Folgenden darum, bestimmte Probleme im gesellschaftlichen Subsystem „Kunst“ zu diskutieren.

H. Hausendorf, der Initiator der Tagung „Vor dem Kunstwerk“ und Herausgeber des vorliegenden Bandes, beklagt zu Recht, dass Kommunikation über Kunst im Unterschied zu anderen Kommunikationsgattungen bisher keinen etablierten Untersuchungsbereich in der Linguistik bildet. Mich hat dieses Thema allerdings seit langem interessiert. Als Jugendlicher beobachtete ich mit Befremden das exaltierte kommunikative Verhalten mancher Personen, wenn sie über Lieblingsautoren oder deren Werke sprachen. Im Deutschunterricht ärgerte mich die autoritäre Durchsetzung bestimmter nicht nachvollziehbarer Textinterpretationen. U.a. diese Erfahrungen waren später der Ausgangspunkt für das Interesse, soziale Mechanismen und Funktionen von Kunstkommunikation genauer zu studieren. Eine erste Gelegenheit hierfür bot sich im Rahmen der Forschungsgruppe NIKOL um S.J. Schmidt mit einer Untersuchung über den Status literaturwissenschaftlicher Interpretationen (vgl. Kindt/Schmidt 1976). Unsere Analyse ergab, dass die in solchen Interpretationen formulierten Aussagen und Argumente vielfach nicht den erforderlichen wissenschaftlichen Standards von Kommunikationserforschung entsprechen. Grund hierfür ist – neben vermeidbarer mangelnder Präzision – zum einen, dass bis heute zu wenig linguistisch fundierte Methoden zur Verfügung stehen, auf die Literaturwissenschaftler für valide Aussagen über Textbedeutungen zurückgreifen könnten. Zum anderen vermischen Literaturwissenschaftler häufig die Rolle des analysierenden Forschers mit der Rolle des Teilnehmers am Literaturbetrieb.

Eine weitere Erkenntnis der NIKOL-Gruppe war, dass man für eine empirische Erforschung des Phänomens Literatur bzw. Kunst die Gesamtheit der mit der Produktion, Verbreitung und Rezeption von Kunstgegenständen zusammenhängenden Interaktionen als Gegenstandsbereich wählen sollte (vgl. Kindt/Schmidt 1979). Zugleich ist es müßig, nach einer allgemeingültigen Kunstdefinition zu suchen: Welche Objekte in einer Gesellschaft als Kunstgegenstände gelten, wird durch kommunikativ manifestierte Setzungsakte bestimmter Akteure festgelegt, kann allerdings strittig sein. Auch die unterschiedlichen gesellschaftlichen Funktionen, die für Kunst postuliert oder im Umgang mit Kunst realisiert werden, lassen sich durch Analyse von Kommunikation über Kunst studieren. Diese Einsicht war für mich Anlass zur Durchführung eines Projekts, in dem ein Korpus von Texten und Gesprächen über Kunst erstellt und linguistisch im Hinblick auf strukturelle und funktionale Aspekte untersucht wurde (vgl. Kindt 1982). An zwei mit diesem Projekt zusammenhängenden Lehrveranstaltungen nahm übrigens auch Heiko Hausendorf als Studierender teil. Nachfolgend möchte ich an drei Ergebnisse des Projekts erinnern und damit die späteren Ausführungen vorbereiten.

Erstens zeigen Kommunikationen über Kunst, dass die Teilnehmer häufig konträre kunsttheoretische Auffassungen vertreten. Dies betrifft z.B. die Frage, ob Kunstprodukte für jeden Rezipienten aus sich heraus verständlich sein sollten oder ob es besonderer Kenntnisse und Anstrengungen bzw. einer Vermittlung durch Kunstexperten bedarf, um sie zu verstehen. Aus solchen Auffassungen ergeben sich jeweils bestimmte Konsequenzen für die Bewertung von Kunst, für den Umgang mit ihr und für zugehörige soziale Positionierungen. Wer Kunstgegenstände als unverständlich ablehnt, rechtfertigt damit seine soziale Distanz zu entsprechenden Kunstrichtungen. Wer sich demgegenüber als Versther einer solchen Richtung präsentiert, zählt sich zu den in sie ‚Eingeweihten‘ und kann daraus ein positives Image beziehen. Um ihre positive Selbsteinschätzung zu schützen, greifen Künstler häufig auf die Strategie zurück, dem Publikum ein mangelndes Verständnis ihrer Kunstproduktion vorzuwerfen oder sogar die prinzipielle Unverstehbarkeit von Kunst zu postulieren. Insgesamt gesehen zeigt die Analyse der Kommunikation über konträre kunsttheoretische Auffassungen, dass ihre Vertreter die jeweilige Position oft nicht uneigennützig einnehmen, sondern dabei auch persönliche Ziele verfolgen. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die Frage nach einer Einschätzung der gegenwärtigen Kommunikationspraxis sowie der Wünschbarkeit und den Möglichkeiten von Kunstvermittlung nicht soziologisch naiv gestellt werden darf. Vor einer Formulierung konkreter Forderungen zur Verbesserung der Vermittlungspraxis muss eine fundierte empirische Untersuchung der widersprüchlichen Interessen im Kunstsystem stehen.

Das zweite Projektergebnis bezieht sich auf Handlungsstrukturen und Strategien in Kommunikation über Kunst. Ein wichtiges Resultat linguistischer Kommunikationsanalysen besagt, dass für Kommunikationen mit rekurrenten gesellschaftlichen Zielen jeweils spezifische Aufgabenkataloge entwickelt

werden, in denen die für das Erreichen des betreffenden Interaktionsziels zweckmäßigerweise durchzuführenden kommunikativen Aufgaben zusammengestellt sind. Sofern es Standardreihenfolgen und -rollenverteilungen für die Bearbeitung der Aufgaben gibt, spricht man spezieller von ‚Aufgabenschema‘. Auch Kommunikationen über Kunst liegt ein gemeinsamer Aufgabenkatalog zugrunde und im Projekt wurden schon verschiedene Komponenten aus ihm identifiziert. Eine zentrale Aufgabe ist natürlich die Bewertung von Kunstgegenständen. Dies wird auch daran deutlich, dass Kommunikationen über Kunst häufig mit einer pauschalen Vorwegbewertung beginnen und mit einer zusammenfassenden Abschlussbewertung enden. Divergierende Bewertungen kommen nicht nur dadurch zustande, dass unterschiedliche Erwartungen an Kunst gerichtet werden. Vielmehr wenden Rezipienten auch unterschiedliche Bewertungsstrategien an. Beispielsweise setzen sie je nach Vorerfahrungen und persönlichen Interessen jeweils andere Bewertungsdimensionen relevant, nutzen in unterschiedlichem Maße Emotionalisierungstechniken und begründen ihre Bewertungen durch mehr oder weniger plausible Argumentationen.

Als drittes Projektergebnis sei die Identifikation gängiger Strategien der Selbstdarstellung von Teilnehmern an Kunstkommunikation genannt. Die Anwendung solcher Strategien lässt sich oft erst erkennen, wenn man die zugrunde liegenden impliziten Inferenzprozesse rekonstruiert. Den Teilnehmern von Kommunikation über Kunst ist demgegenüber vielfach nicht bewusst, in welchem Ausmaß sie und ihre Partner diese Kommunikation zur sozialen Positionierung nutzen. Dies ist zugleich ein instruktives Beispiel dafür, welche Erkenntnismöglichkeiten linguistische Analysen von Kommunikation über Kunst eröffnen und inwiefern sie Anlass sein können, eine vorherrschende Kommunikationspraxis kritisch zu reflektieren.

## Grundlagen der kommunikationsanalytischen Untersuchung und kanonische Fragestellungen

Der methodisch erste Schritt einer linguistischen Kommunikationsanalyse besteht in der Erstellung eines geeigneten Text- oder Gesprächskorpus für den gewählten Untersuchungsbereich, das es erlaubt, induktiv Hypothesen über Regularitäten in diesem Bereich aufzustellen. Für den Fall schriftlicher Kommunikation über Kunst ist die Korpusarbeit vergleichsweise einfach, weil entsprechende schriftliche Texte in nahezu unbegrenzter Zahl leicht zugänglich in Büchern, Zeitschriften, Tageszeitungen und neuerdings im Internet vorliegen. Im Fall mündlicher Kommunikation sind für eine Analyse Verschriftlichungen

(Transkriptionen) von Ton- oder Videoaufnahmen erforderlich. Also müssen entsprechende Aufnahmen gemacht und nach einem relativ aufwendigen Verfahren transkribiert werden. Erwähnt sei hier, dass schon der erste, 1971 erschienene Band der Korpusreihe „Texte gesprochener deutscher Standardsprache“ – nachfolgend abgekürzt TGDS – zwei interessante Transkriptionen mündlicher Kommunikation über Kunst enthält, an denen man bestimmte Eigenschaften und Probleme dieser Gattung erkennen kann. Methodisch nachfolgende Arbeitsschritte beziehen sich jeweils auf eine konkrete Kommunikation aus dem Korpus und beinhalten einerseits eine Kontextanalyse und andererseits die Analyse relevanter Kommunikationsstrukturen. Für letztere kann man auf die in der Gesprächsforschung (vgl. etwa Becker-Mrotzek/Meier 1999) entwickelten Methoden zurückgreifen, sie lassen sich weitgehend auf schriftliche Kommunikationen übertragen, zugleich muss man weitere Theorie- und Methodenansätze der Linguistik hinzunehmen. Das zugehörige Arbeitsprogramm orientiert sich an fünf Prinzipien der Organisation und Aufgabendurchführung verbaler Interaktionen und ihrer Teilhandlungen in der natürlichsprachigen Kommunikation.

1. Wie in der Einleitung erwähnt stehen für gesellschaftlich rekurrente Kommunikationsziele gattungsspezifische Aufgabenkataloge sowie verschiedene Organisationsformen zur Verfügung, deren Kombination jeweils mehr oder weniger strikt festlegt, welche kommunikativen Aufgaben im prototypischen Fall in etwa welcher Reihenfolge von welchen Beteiligten durchgeführt werden sollten, damit das gemeinsame Interaktionsziel erwartungsgemäß erreicht werden kann. Resultiert aus einer solchen Kombination ein relativ festes Kommunikationsmuster, bezeichnet man es als Aufgabenschema. Abweichungen von Aufgabenkatalog und Organisationsform können sich bei einer konkreten kommunikativen Realisierung dadurch ergeben, dass eine Aufgabe in der vorliegenden Situation schon auf andere Weise erfüllt ist, dass für die Bewältigung einer Aufgabe ein Nachtrag oder ein neuer Aufgabendurchlauf erforderlich wird oder dass eine vorgesehene Rollenverteilung punktuell nicht praktikabel ist.
2. Bestimmte kommunikative Aufgaben sind entweder grundsätzlich oder in speziellen Situationen so schwierig zu bewältigen, dass sie in Teilaufgaben zerlegt werden müssen. In solchen Fällen ist von einer hierarchisch organisierten Aufgabendurchführung auszugehen.
3. In die Realisierung eines gattungsspezifischen Aufgabenkatalogs werden einerseits bestimmte kommunikative Handlungen integriert, die generell durchzuführen sind, damit eine Kommunikation erfolgreich sein kann. Dies betrifft insbesondere kommunikationsorganisatorische, verständigungssichernde, konsensherstellende und beziehungskonstitutive Maßnahmen zu Beginn und am Ende einer Kommunikation. Andererseits werden solche gat-

tungsübergreifenden Handlungen je nach Bedarf, also etwa bei Auftreten von Verständigungsproblemen, eingefügt.

4. Da Kommunikationsteilnehmer neben den gemeinsamen gattungsspezifischen Interaktionszielen teilweise auch individuelle Ziele verfolgen oder situativ erforderliche Nebenaufgaben bewältigen müssen, enthalten die Realisierungen eines Aufgabenkatalogs gegebenenfalls zusätzliche solchen Zwecken dienende Kommunikationshandlungen.

5. Kommunikative Ziele lassen sich eventuell schon indirekt erreichen, ohne dass dafür eigenständige Handlungen durchgeführt werden. Diese Möglichkeit basiert darauf, dass mit einer Handlung oder der speziellen Art ihrer Durchführung bereits bestimmte, über das primäre Handlungsziel hinausgehende Zwecke und Wirkungen verbunden sein können. Insofern gehört zu einer vollständigen Kommunikationsanalyse auch ein Arbeitsschritt, in dem geprüft wird, inwieweit entsprechende Sekundäreffekte für das Erreichen der gemeinsamen oder individuellen Ziele genutzt werden.

Die so skizzierten Arbeitsschritte lassen sich auch auf Kommunikation über Kunst anwenden und legen dann die Untersuchung jeweils bestimmter Fragestellungen nahe. Kommunikationen über Kunst kommen in unterschiedlichen Organisationsformen vor, also etwa in Interviews, in moderierten Diskussionen, in Alltagsgesprächen und in verschiedenen monologischen Formen der mündlichen und schriftlichen Kommunikation. Außerdem muss bei Spezialisierungen der Gattung sowie in unterschiedlichen Kontexten mit partiell differierenden Zielsetzungen gerechnet werden. Z.B. kommt bei Buchrezensionen die abschließende Aufgabe einer Kauf- oder Leseempfehlung hinzu. Überdies kann je nach Kontext die Unterhaltungs- oder die Informationsfunktion im Vordergrund stehen. Allen Gattungsvarianten ist jedoch ein Aufgabenkatalog gemeinsam, der aus den drei Aufgabenkomplexen Sachverhaltsdarstellung, fakultative Interpretation und Bewertung besteht (vgl. auch Hausendorf 2006; die dort als Erläuterung bezeichnete Aufgabe der Wissensexplikation wird hier unter die Sachverhaltsdarstellung subsumiert). Dabei bildet die Darstellung bzw. die Kenntnis einschlägiger Sachverhalte über die jeweiligen Kunstgegenstände und/oder über zugehörige Verarbeitungsprozesse eine sachlogisch kanonische Voraussetzung für Interpretation und Bewertung. Außerdem bauen Bewertungen häufig auf vorausgehenden Interpretationen auf. Insofern stellt die sequenzielle Ordnung Sachverhaltsdarstellung, Interpretation, Bewertung die natürliche Reihenfolge für die Durchführung der drei Aufgabenkomplexe dar. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, geht der Sachverhaltsdarstellung häufig eine Vorwegbewertung voraus und die späteren Teilbewertungen werden gegebenenfalls abschließend zu einem Gesamturteil zusammengefasst. Eine minimale Realisierung dieser Aufgabensequenz bildet der folgende Redebeitrag einer Gymnasiastin aus einem Unterrichtsgespräch, in dem die

Schüler ihre Eindrücke von einem Besuch im Wallraff-Richartz-Museum in Köln schildern sollten (die Notation „(...)“ bedeutet eine kurze unverständliche Äußerungspassage).

Aber was ich unheimlich duffe fand, da war ein son Bild (...), das war diese nackte Frau, aber das war so son ganz großes, und das sah aus, als wärs n Foto, ganz verschwommen, aber das war auch gemalt (...). Also das fand ich unheimlich toll, wie das gemalt (...). Das hing da, wo da warn alles so Schreibmaschinen gemalt (...). Und das fand ich ganz toll.

Einerseits fehlt in diesem Redebeitrag eine Interpretation, andererseits ist vor der Abschlussbewertung eine verständigungssichernde Äußerung eingefügt, in der die Schülerin präzisiert, um welches Bild es geht.

Je nach kontextbedingten Detaillierungsmöglichkeiten und -erwartungen werden die drei Aufgabenkomplexe in unterschiedlicher Weise und mehr oder weniger ausführlich bearbeitet. Bei der Sachverhaltsdarstellung kann der Kunstgegenstand in verschiedenen Dimensionen beschrieben, zusätzliches Wissen über ihn expliziert oder über Rezeptionserlebnisse berichtet werden. Im Rahmen der Interpretation findet man Aussagen über konventionsbasierte semantische Bedeutungen oder Deutungen z.B. im Hinblick auf die vermutete Autorintention sowie eventuell eine Explikation von interpretationsnotwendigem Kontextwissen. Je nach Intersubjektivitätsanspruch werden Deutungen und Bedeutungszuordnungen möglicherweise zwecks Konsensherstellung genauer begründet. Letzteres gilt auch für Bewertungen. Sie thematisieren – wie in der Einleitung erwähnt – häufig unterschiedliche Bewertungsdimensionen und basieren auf bestimmten möglicherweise umstrittenen Bewertungsnormen. Weitere Hinweise auf verschiedene Arten und sprachliche Realisierungen einer Bearbeitung der drei Aufgabenkomplexe findet man bei Hausendorf (2006).

In die Durchführung der Standardaufgaben von Kommunikation über Kunst können unterschiedliche Handlungen oder Handlungssequenzen eingeschoben sein. Dieser Aspekt soll an drei Beispielen aus der (inzwischen abgesetzten) ZDF-Fernsehsendung „Das literarische Quartett“ illustriert werden. Die Gesprächsleitung dieser Sendung hatte der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki und somit war er zuständig für die Durchführung der gesprächsorganisatorischen Aufgaben wie der Rederechtsvergabe und der Gesprächsgliederung. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass er bei den Buchvorstellungen für die Markierung des Beginns seiner Abschlussbewertung bzw. teilweise auch des Gesprächsendes eine auffällige Gliederungsformel verwendete. Diese Formel bestand aus einem Gliederungssignal wie *also* oder *ja* und der speziellen Anredeform *Freunde*, so dass sich Formelvarianten wie *also Freunde* oder *ja Freunde* ergaben.

Neben Handlungen zugunsten genereller gesprächsorganisatorischer oder verständigungssichernder Kommunikationsziele findet man im „Literarischen Quartett“ auch eingeschobene Konfliktaustragungen und Scherzkommunikati-

onen. Erstere können daraus resultieren, dass die Gesprächsteilnehmer unterschiedlicher Meinung darüber sind, wie der gerade besprochene Text zu interpretieren sei. Beispielsweise streiten sich der Literaturkritiker Hellmuth Karasek und die Kritikerin Sigrid Löffler bei der Diskussion über das Buch „Studie in Kristallbildung“ von Klaus Bödl am 13.6.1997 über die Einstufung des Textes als Allegorie. Löffler meint, es liege eine Allegorie vor, Karasek widerspricht Löffler und macht ihr den Vorwurf *Und ich meine, Sie sind auf etwas reingefallen, was der Autor als Falle auslegt*. In ihrer Replik formuliert Löffler den Gegenvorwurf *Also ich weiß nicht, wer da vielleicht dem Buch in die Falle gegangen ist, möglicherweise Herr Karasek sind Sie dem Buch in die Falle gegangen*. Solche Konfliktaustragungen kommen dem Talk-Show-Charakter und der Unterhaltungsfunktion des „Literarischen Quartetts“ entgegen. Dasselbe gilt für Scherzsequenzen, z.B. für die ironische Bemerkung von Löffler bei der Abschlussbewertung für das Buch von Bödl: *Herr Reich-Ranicki, Sie sind heute so versöhnlicherisch, ist Ihnen nicht gut?*

Gerade für die Untersuchung von Kommunikation über Kunst ist es wichtig, indirekt durchgeführte Sprechhandlungen und perlokutive Effekte zu identifizieren. Kommunikationsanalytisch kann man hierzu entweder entsprechende Rückschlüsse aus Teilnehmerreaktionen ziehen oder bereits vorhandene Theorien über zugrunde liegende Ursache-Wirkungs-Beziehungen nutzen. In diesem Zusammenhang verdienen zwei Themen eine besondere Aufmerksamkeit, einerseits die in Kommunikation über Kunst zu beobachtenden Emotionalisierungstechniken und andererseits die häufig eingesetzten Selbstdarstellungsstrategien. Schon in der Antike war bekannt, dass man durch eine anschauliche Erzählung besonders gut Affekte erregen kann. Insofern verwundert es nicht, dass das Mittel der erzählerischen Darstellung von Kunstereignissen vielfach zur Emotionalisierung eingesetzt wird. Besonders auffällig ist dies z.B. bei Zeitungsberichten über Konzerte (vgl. das Beispiel in Kindt 1982, S. 407–408). Die Technik der erzählerischen Affekterregung kennt man aber auch vom kooperativen Nacherzählen in Alltagsgesprächen. Eine entsprechende Dialogpassage findet sich im ersten Band der TGDS (1971, S. 250–253) in der Unterhaltung über den Film „Blow up“: *An die emotionalisierende Schilderung der Sprecherin Dieses Bild, wenn das wenn immer noch mal der Ausschnitt vergrößert wurde, besonders so ein schwarzweißes (...) und also man hält wirklich den Atem an, es war wirklich toll* schließt ihr Gesprächspartner syntaktisch unmittelbar an mit *weil weil auch nicht erklärt wurde, und der Zuschauer mußte genau dieselben Schlüsse machen wie er, um zu erkennen, was da los war* (der Einfachheit halber sind hier die zugehörigen verstärkenden Hörerrückmeldungen ausgelassen).

An dem „Blow up“-Gespräch wird zugleich eine gängige Selbstdarstellungsstrategie deutlich. Würste man nicht, wer der männliche Teilnehmer ist, man würde es sofort an seinem Imponiergehabe erkennen. Schon zu Beginn der Transkription fällt auf, wie er mit der Explikation von Detailkenntnissen über eine zentrale Szene des Films und eine damit zusammenhängende Ausei-

nersetzung zwischen dem beteiligten Schauspieler und dem Regisseur Antonioni Eindruck auf seine Gesprächspartnerin zu machen versucht. Noch deutlicher selbstpositionierend, zugleich aber gesichtsbedrohend für sie ist die im Anschluss an die oben zitierte Passage von ihm gestellte schulmeisterliche Frage *Weißt du, was to blow up heißt?* Da sie die Frage nicht beantworten kann, schwächt sie ihre Diskreditierung geschickt mit der Aussage ab *Ja ich hab das mal gelesen, ich hab das wieder vergessen* und ihr Partner kann anschließend mit der nun selbst gegebenen Antwort erneut seine Wissenskompetenz demonstrieren. Er lässt es sich aber auch nicht nehmen, zu Ende des Gesprächs noch einmal explizit zu betonen, wie wichtig es für das Verständnis des Films sei, die Bedeutung von *to blow up* zu kennen (*Aber aber man muss das wissen nicht?*).

## Probleme bei der Bewältigung von Standardaufgaben

Ein besonderer Vorteil linguistischer Analysen von natürlichsprachiger Kommunikation besteht darin, dass die in Kommunikationen auftretenden Probleme genauer identifiziert, ihre Ursachen erkannt und gegebenenfalls Problemlösungen vorgeschlagen werden können. Kommunikationsprobleme entstehen durch nicht erwartungsgemäßes kommunikatives Verhalten bei der Durchführung der jeweiligen allgemeinen oder gattungsspezifischen Aufgaben. Im Folgenden konzentrieren wir uns auf die Diskussion von gattungsspezifischen Problemen in Kommunikation über Kunst. Zunächst soll aber gezeigt werden, dass dort auch bestimmte allgemeine Probleme eine wichtige Rolle spielen können.

In Alltagsgesprächen und Diskussionen tritt oft das Problem auf, dass bestimmte Teilnehmer entgegen der Erwartung einer symmetrischen Rede-rechtsverteilung versuchen, mit längeren und/oder häufigeren Redebeiträgen die Kommunikation zu dominieren. Wird dies von den anderen Beteiligten toleriert, haben die Vielredner eine zumindest für die jeweilige Situation geltende hervorgehobene soziale Position erreicht, sofern dem nicht die (geringe) Qualität oder eine übergroße Quantität der Redebeiträge entgegenstehen. Einen Beleg dafür, dass von der Strategie der quantitativen Dominanz von Redebeiträgen in Kommunikationen über Kunst Gebrauch gemacht wird, liefert die im ersten Band der TGDS (1971, S. 139–165) abgedruckte Transkription eines Schulklassengesprächs mit Günter Grass. In diesem Gespräch dominiert in der Gruppe der Schüler quantitativ eindeutig der Schüler mit der Kennzeichnung „aj“. Außerdem ist zu konstatieren, dass sich die Schülerinnen wesentlich weniger am Gespräch beteiligen als ihre männlichen Klassenkamera-

den. Insofern kann man auch geschlechtsspezifische Dominanzverhältnisse in Kommunikationen über Kunst vermuten.

Über die Qualität von Redebeiträgen bietet Kommunikation über Kunst den Teilnehmern die Möglichkeit, sich als Kunstkenner zu präsentieren. Dies haben wir schon am Beispiel des Gesprächs über den Film „Blow up“ gesehen. Auch im Schulklassengespräch mit Grass gibt es Schüler, die die Darstellung von besonderem Wissen als Strategie der Kompetenzdemonstration nutzen. Beispielsweise sagt der Schüler mit der Sprechersigle „ai“ an einer Stelle, bei der über stilistische Techniken von Grass gesprochen wird: *Ja also der Stil ist durchaus nich neu, würde ich sagen, nich, und es gibt so und so viel andere Dichter, die s genauso machen, ich weis auf ein da hin. Johnson.* Auch eine Verwendung der einschlägigen Fachsprache zeigt den Expertenstatus von Teilnehmern an und man darf unterstellen, dass dies ein oftmals erwünschter Nebeneffekt von Fachsprachengebrauch ist. In dem „Blow-up“-Gespräch z.B. stuft der männliche Teilnehmer einen Handlungsstrang des Films als *blindes Motiv* ein, G. Grass verwendet im Schulklassengespräch mehrfach den bildungssprachlichen Begriff *Zeitkolorit* und in dem schon diskutierten Beispiel aus dem „Literarischen Quartett“ benutzen die Teilnehmer Karasek und Löffler zwar wie selbstverständlich die Kategorie *Allegorie*, sind sich dann allerdings selbst nicht darüber einig, ob der besprochene Text eine Allegorie darstellt oder nicht. Fach- und Sondersprachengebrauch führt bekanntlich häufig zu Verständigungsproblemen. Insofern ist auch für Kommunikationen über Kunst stets zu fragen, ob derartige Probleme vorliegen und ob sie gegebenenfalls angemessen bearbeitet werden, wie dies im Sinne der generellen kommunikativen Aufgabe von Verständigungssicherung wünschenswert wäre. In dieser Hinsicht scheinen Musikkritiken mit ihrer eigentümlichen Sprachakrobatik ein Extremfall zu sein. Wird in dieser Textsorte überhaupt durchweg Verständigung angestrebt und mit welchen Rezipienten? Die Berechtigung dieser Frage mag folgende, aus einem Artikel in der Wochenzeitung „DIE ZEIT“ vom 11.9.2003 entnommene Kostprobe exemplarisch belegen: Über eine Komposition mit Textvertonungen von Henri Dutilleux ist dort zu lesen: *Tanzrhythmen blubbern auf. Unisonos bohren sich in die Gehörgänge, Akkordeonfetzen wehen vorüber – alles in einen pastellig-impressionistischen Sonnenuntergang getaucht. Am stärksten war: Rilkes „Gong“ und wie Dutilleux diesen in beklemmend wabernden Raumechos beim Wort nimmt.*

Dass Kommunikationen über Kunst nicht selten auch durch im engeren Sinne gattungsspezifische Probleme beeinträchtigt sind, erklärt sich schon daraus, dass für die Durchführung der drei zentralen Aufgabenkomplexe Sachverhaltsdarstellung, Interpretation und Bewertung von den Teilnehmern oft unterschiedliche Erwartungen zugrunde gelegt werden. Dies beginnt bei einer Beantwortung der Grundsatzfrage, ob das jeweils besprochene Objekt überhaupt als Kunstgegenstand einzustufen ist. Und da die unterschiedlichen Erwartungen partiell auf den divergierenden Interessen der Teilnehmer beru-

hen, kann man nicht ohne weiteres mit einer Bereitschaft bei ihnen rechnen, ihre Erwartungen einander anzupassen und zu Problemlösungen beizutragen.

Bei der oben zitierten Passage aus einer Musikkritik ist auch zu fragen, inwieweit die Beschreibungsaufgabe einer Kommunikation über Kunst erfüllt ist. Gerade die Klangeffekte von Musikstücken lassen sich nur schwer sprachlich charakterisieren; jedenfalls ist in der Alltagssprache keine präzise und genügend differenzierte Begrifflichkeit dafür entwickelt. Insofern stellt sich die Frage, ob der Versuch von Rezensent(inn)en, in der illustrierten Weise sprachschöpferisch tätig zu werden, als erfolgreich gelten kann oder geht es bei solchen Äußerungen eher um das Ziel einer Selbsterbauung durch Positionierung des Schreibenden als Sprachkünstler/in? An Musikrezensionen lässt sich noch ein anderes typisches Problem bei der Durchführung der Beschreibungsaufgabe verdeutlichen, nämlich die Vermischung von Beschreibung und Bewertung. Einen Beleg hierfür liefert folgender Ausschnitt aus einem Bericht der „Neuen Westfälischen“ vom 13.10.2003 über ein Konzert mit dem Pianisten Bruno Leonardo Gelber: *Der mit allen Wassern des Klaviervirtuosentums gewaschene Pianist entlockt dem Flügel scheinbar mühelos eine massive Klangfülle. Gelber phrasiert entschlossen, geht mit frappierender pianistischer Verve zu Werke, artikuliert nur im schönen Schwung stellenweise etwas flüchtig. Die gefürchteten Oktav-Triller meißelt er mit stupender Kraft und Präzision in die Tasten.*

Fundierte und verallgemeinerbare Aussagen über die Interpretation eines Kunstgegenstandes zu machen, kann insbesondere aus drei Gründen schwierig sein. Erstens sind die bei der Rezeption vollzogenen Bedeutungszuordnungen und Deutungsprozesse oft relativ komplex und den Rezipienten selbst nur partiell zugänglich. Zweitens hängen die Interpretationsergebnisse in starkem Maße vom jeweils zugrunde gelegten Kontext ab und fallen deshalb sehr unterschiedlich aus. Drittens basieren Interpretationen häufig auf logisch problematischen Abduktionsschlüssen (d.h. auf Rückschlüssen von Wirkungen auf mögliche Ursachen). Möglicherweise haben diese Schwierigkeiten in der Moderne dazu geführt, die Deutungsoffenheit und Bedeutungspolyvalenz von Kunstgegenständen als ästhetisches Prinzip zu postulieren (vgl. Schmidt 1980). Dazu steht allerdings im Widerspruch, dass Interpreten vielfach relativ apodiktisch ihre Interpretationsvorschläge als allgemeingültig deklarieren. Wenn beispielsweise der bekannte Literaturwissenschaftler O. Seidlin behauptet, ein bestimmter Satz in Thomas Manns „Der Tod in Venedig“ sei symbolisch für das in der Novelle beschriebene Ungleichgewicht zwischen Menschsein und Künstlerrolle des Helden zu verstehen (vgl. Seidlin 1963, S. 148–150), dann neigt man dazu, Seidlin als einer Autorität zu folgen, zumal bei flüchtiger Betrachtung die zur Begründung postulierte Parallelität zwischen Form des Satzes und Inhalt der Novelle zu bestehen scheint. Tatsächlich ist die Argumentation von Seidlin aber fragwürdig (vgl. Kindt 1976). Das Problem einer bloß suggestiven Rechtfertigung von Interpretationen ist natürlich für den wissenschaftlichen Diskurs gravierender als für die Alltagskom-

munikation. Hier wie dort geht es aber um die Frage, inwieweit die Kommunikation dem Rationalitätsprinzip verpflichtet ist und sein soll. Überdies sind problematische Interpretationen nicht selten gepaart mit einer Selbstaufwertung des Interpreten und einer Diskreditierung Andersdenkender. So schreibt Seidlin am Ende seiner Deutung: *Wer die Symbolik dieses Satzbaus nicht versteht, wer das gewaltige Gefüge etwa umstellen, mit dem Geburtsdatum beginnen und mit der Aufzählung der Werke fortfahren wollte (wie es leider die amerikanische Übersetzerin von „Tod in Venedig“ tat), hat kein Gefühl für die Einmaligkeit und Unantastbarkeit eines großen Stils.*

Im nichtwissenschaftlichen Diskurs werden nur selten Begründungen für Interpretationen angegeben: Man stuft umstandslos das eigene Rezeptionsergebnis als korrekt und andere Resultate eventuell als falsch ein. Zugleich wird alles das, was am jeweiligen Kunstgegenstand besonders auffällig zu sein scheint, schnell als interpretationswürdig eingestuft und gegebenenfalls abduktiv auf eine vermutete Produzentenintention oder auf eine hypostasierte ‚Botschaft‘ des Kunstwerks zurückgeführt. Vorgebrachte Begründungen machen oft von problematischen Autoritätsargumenten Gebrauch: Man unterstellt, dass eine Vielzahl von Rezipienten die eigene Interpretation teilt (quantitativer Autoritätstopos), oder man verweist auf eigenes Wissen über Kunst, auf Aussagen des Künstlers oder die Meinung von Experten (qualitativer Autoritätstopos).

Bei der Bewertungsaufgabe ist die Problematik unzulänglicher Begründungen noch gravierender. Dies hängt mit der Uneinheitlichkeit der Bewertungsergebnisse und ihrer negativen Konsequenzen zusammen. Vor einer kritischen Analyse der Bewertungen für einen Kunstgegenstand muss jedoch gefragt werden, ob und inwieweit die betrachtete Kommunikation überhaupt das Ziel hat, rational begründbare Urteile zu fällen, oder ob es nur darum geht, Kommunikationspartner am eigenen emotionalen Erleben teilhaben zu lassen und sich an der Gemeinsamkeit von Gefühlen zu begeistern. Ist letzteres der Fall, wäre es unangemessen, das Fehlen von rational begründeten Bewertungen zu monieren. Als problematisch können sich aber schon Mischformen erweisen, nämlich wenn Emotionalisierungen fehlende Argumente ersetzen sollen oder wenn scheinbar rationale Argumentationen für eine Affektkommunikation instrumentalisiert werden.

Geht man davon aus, dass literaturwissenschaftliche Interpretationen rational begründete Bewertungen zum Ziel haben sollten, dann ist erstaunlich, wie weit sie manchmal davon entfernt sind. Ein Extrembeispiel hierfür wird in Finke (1976) diskutiert, nämlich die bekannte Interpretation von R. Alewyn (1965, S. 155–158), die sich mit dem Gedicht „Der Spinnerin Lied“ von Cl. Brentano befasst. Die nachfolgend aus Alewyns Interpretation zitierte Passage liefert zugleich einen Beleg für die Vermischung von Beschreibung und Bewertung: *Dieses Singen will gehört werden, denn ist ein Wunder an Wohllaut, gewebt aus Klängen und Widerklängen. Es ist regiert von dem Spiel der Vokale und solcher Konsonanten, die wirklich „Mitlaute“ sind, der Liquidä und*

*Nasale, der Konsonanten, auf denen man singen kann. Keinem Dichter vorher oder nachher ist es je wie dem Verfasser dieses Gedichts gelungen, die in der Sprache schlummernden Klänge zu entbinden. In den Reimen blühen sie auf und an ihnen zuerst kann man ablesen, wenn man die Mühe nicht scheut, daß ihre Verschlingung keineswegs so zufällig ist, wie sie mühelos erscheint.*

Was an Alewyns Interpretation sichtbar wird, gilt genereller für viele Kommunikationen über Kunst: Im Rahmen einer scheinbar rationalen Diskussion geht es letztlich um Verzückung und Huldigung (vielleicht auch um Mystifizierung) oder aber um Klage und Empörung, eventuell auch um Spaß am Verriss. Prototypische Beispiele dafür findet man in den Abschlussbewertungen von Reich-Ranicki im „Literarischen Quartett“. In der Sendung vom 22.2.1996 z.B. lobt er das Buch „Animal triste“ von Monika Maron entgegen kritischen Äußerungen von S. Löffler und Peter Glotz mit den Worten: *Ja ich glaube, dass es sich um einen der schönsten Liebesromane dieser Jahre handelt. Ich habe schon lange keinen Liebesroman gelesen, der mich so tief berührt hätte wie dieser. [...] Die Machart ist in vielem meiner Ansicht nach ungewöhnlich. Es ist ein hocherotisches Buch einer außerordentlichen Intensität und da bewährt sich die sprachliche Kraft dieser Autorin. [...] Sie zeigt etwas, was unerhört schwer ist zu zeigen, was in der deutschen Literatur [...] selten gezeigt wird, nämlich sie zeigt, was Liebe ist, sehr sehr schwer zu zeigen. Sie verdeutlicht Liebe und zeigt Sexualität. Das ist in dem Buch sehr dezent und sehr klar gemacht, hervorragend gemacht.* Umgekehrt gibt Reich-Ranicki in der Sendung vom 30.10.1998 mit folgenden Worten seiner Empörung über das Buch „Die Gunnar Lennefson-Expedition“ von Kathrin Schmidt Ausdruck: *Ich glaube, [...] in diesem Buch hat die Frau mitgebracht, die Frau Kathrin Schmidt [...] Also in diesen Sack hat sie alles Mögliche reingestopft, viele viele Kleinigkeiten, alles vollgestopft, unendlich viele Motive, Figuren [...] interessante, miserable, schlechte alles durcheinander. Dann hat sie den Sack genommen und uns alles vor die Füße geschmissen und ich finde dieses Buch für mich eine Beleidigung [...] und ich finde das alles sehr bedauerlich und dieses Buch eine Zumutung schlimmster Art.*

Will man die Probleme bei der Durchführung der Bewertungsaufgabe linguistisch genauer analysieren, dann muss man berücksichtigen, dass sehr viele Bewertungsdimensionen voneinander zu unterscheiden sind und dass unterschiedliche Beurteilungskompetenzen für sie vorliegen. Für Bewertungen aufgrund rein subjektiver Empfindungen ist jeder Rezipient selbst die maßgebliche Instanz und darüber, ob er sich z.B. bei der Lektüre eines Romans gelangweilt hat, kann niemand anderer als er befinden. Weil subjektive Empfindungen eventuell unterschiedlich ausfallen, können sie auch zu divergierenden Bewertungen des zu beurteilenden Kunstgegenstandes führen. Die Bewertungen in anderen Dimensionen mögen zwar im Prinzip objektivierbar sein, die wünschenswerte Einheitlichkeit wird bei ihnen aber trotzdem häufig nicht erreicht, weil die zugehörigen Kategorien möglicherweise unterschiedlich interpretiert werden, weil verschiedene Wissensvoraussetzungen vorliegen oder

weil die Bewertungsergebnisse in den einzelnen Dimensionen unterschiedlich gewichtet werden. Grundsätzlich könnten entsprechende Differenzen und ihre Ursachen in der Kommunikation transparent gemacht und dann eventuell aufgelöst werden. Dies ist aber i.A. nicht der Fall. Vielmehr bleiben die konträren Meinungen der Beteiligten oft nebeneinander stehen oder man schließt sich der Auffassung einer Person an, der man die größte Beurteilungskompetenz zubilligt. Eine derartige Kompetenzzuschreibung basiert auf Vorwissen über die betreffende Person oder auf dem Umstand, dass sie sich in der laufenden Kommunikation durch ihr Verhalten entsprechend positioniert hat. Im „Literarischen Quartett“ traf für Reich-Ranicki beides zu: Einerseits wurde er von seinen Gesprächspartnern und den Fernsehzuschauern von vornherein mehr oder weniger als Beurteilungsinstanz akzeptiert, andererseits nutzte er jede Buchvorstellung in der Sendung, um sich als Richter aufzuspielen, der in Bewertungsfragen das letzte Wort hat.

Abschließend sind die Probleme von Argumentationen, mit denen die (an sich objektivierbaren) Bewertungen in Kommunikationen über Kunst begründet werden, genauer zu benennen. Ein erster Kritikpunkt betrifft die mögliche Unüberprüfbarkeit von Aussagen, die als Prämissen einer Argumentation dienen. Unüberprüfbar oder zumindest schwer überprüfbar sind solche Aussagen, die zu pauschal formuliert oder nicht genügend konkretisiert werden. Zu derartigen Formulierungen neigt beispielsweise Reich-Ranicki, wie die folgenden zwei Beispiele aus dem „Literarischen Quartett“ vom 13.6.1997 belegen.

Dieser Autor hat die ersten 20, 30 Seiten des Buches, glaube ich, sehr schön geschrieben. Es ist ein Buch, das sehr viel verspricht. Leider löst es nicht ganz ein, was es verspricht.

Ab und zu merkt man der Prosa an, dass ihr Autor ein studierter Mann ist. Es ist mir ein bisschen zu gebildet manchmal, sogar einmal, glaube ich, von Identität die Rede.

Kommunikationsteilnehmer versuchen also auf der einen Seite, ihre eigenen Bewertungen dadurch unangreifbar zu machen, dass sie dafür schwer überprüfbare Argumente vorbringen. Auf der anderen Seite sind sie bestrebt, die Bewertungen anderer Teilnehmer dadurch zu widerlegen, dass sie die Geltung von Prämissen aus deren Argumentation bestreiten. Dies ist nur ein legitimes Verfahren, wenn es um überprüfbare und sich als falsch erweisende Prämissen geht. Ein zweiter Kritikpunkt bezieht sich auf die Strategie, Prämissen dadurch zu bestreiten, dass man sie uminterpretiert. Es scheint eine beliebte Taktik zu sein, eine von anderen Teilnehmern kritisierte Passage eines literarischen Texts zu verteidigen, in dem man behauptet, sie sei metaphorisch zu verstehen (so z.B. eine Argumentation von Karasek gegenüber Glotz im „Literarischen Quartett“ vom 22.2.1996 bei der Besprechung des Buchs von Maron).

Der dritte Kritikpunkt betrifft inkorrekt angewendete oder problematische Schlussregeln. Diesbezüglich fallen insbesondere unzulässige induktive Generalisierungen, inkorrekte Teil-Ganze-Schlüsse und Verwendungen des Autoritätstopos auf. Als besonders wirkungsvoll wird offensichtlich der Verweis auf die Autorität von berühmten Künstlern eingeschätzt, zumal entsprechende Zitatkenntnisse auch die eigene Autorität erhöhen. Reich-Ranicki nutzt diese Strategie extensiv in der Äußerung *Wissen Sie, es gibt ein fabelhaftes Wort, ich werd Sie enttäuschen, weder Fontane noch Thomas Mann, es gibt ein fabelhaftes Wort von Max Frisch [...] (Literarisches Quartett, 10.10.1997)*. Eine unzulässige induktive Generalisierung liegt z.B. vor, wenn S. Löffler ihre Behauptung, die Autorin Maron könne nicht mit Sprache umgehen, durch Angabe eines Beispiels aus dem Buch „Animal triste“ zu beweisen versucht (*wir verloren uns im Mysterium unserer Körper, Literarisches Quartett 22.2.1996*). Die aber hauptsächlich zu kritisierende und durchgängig verwendete Argumentationsstrategie besteht darin, dass Kommunikationsteilnehmer bei der Gesamtbewertung eines Kunstgegenstands häufig nur die für ihr Urteil nützlichen Bewertungskriterien berücksichtigen bzw. dass sie die dem Urteil entgegenstehenden Sachverhalte in ihrer Relevanz zurückstufen, während sie die Relevanz unterstützender Sachverhalte hochstufen. Auf diese Weise suggerieren sie, einen korrekten Teil-Ganze-Schluss durchgeführt zu haben.

Was man aus politischer Kommunikation kennt, nämlich eine Dominanz interessegeleiteter Argumentationen und Wertungen (vgl. etwa Kindt/Osterkamp 2003), ist auch für Kommunikation über Kunst zu konstatieren. Unmittelbare negative Konsequenzen können sein: die ungerechtfertigte Abwertung oder das ‚Hochjubeln‘ von Künstlern und ihren Werken.

## Strategien der Positionierung

In den vorangegangenen Abschnitten ist schon mehrfach auf ein spezielles, nachfolgend ausführlicher zu diskutierendes Problem von Kommunikation über Kunst hingewiesen worden, nämlich auf den Umstand, dass manche Teilnehmer diese Kommunikation extensiv zu Selbstdarstellungs- und Positionierungszwecken nutzen. Ein solches Verhalten kann man zwar auch in anderen Kontexten beobachten – man denke nur an die Kommunikation zwischen Wissenschaftlern; in der Kommunikation über Kunst scheint es aber besonders ausgeprägt zu sein. Dies hängt vermutlich u.a. mit dem hohen Imagewert von Kunst zusammen. Nicht umsonst schmückt man sich in Politiker- und Akademikerkreisen gern mit der Bekanntschaft oder gar Freundschaft zu Künstlern. Ein interessantes Belegbeispiel findet sich in Kallmeyer/Schütze (1977, S. 206–207) im Transkriptausschnitt eines Gesprächs

zwischen zwei befreundeten Frauen, dort Christa und Petra genannt. Petra initiiert eine neue Gesprächssequenz mit der auch eine Vorwegbewertung enthaltenden Frage *Hab ich dir schon von dem Künstler, der hier wohnt, erzählt? Daß wir hier n richtigen tollen Künstler haben?* Da Christa die Frage verneint, beginnt Petra, eine Beschreibungs- und Bewertungselemente integrierende Charakterisierung des Künstlers und seiner Frau sowie ihrer Kunstproduktion zu geben, die nachfolgend auszugsweise zitiert werden soll.

Ja hier bei uns aufm Dorf [...] Der hat hier n ganz tollen Bauernhof sich umgebaut zum Atelier und macht also an sich Ölgemälde, aber auch Siebdrucke, so ungefähr alles, was es gibt. Und das ganz Tollste bei denen ist, daß sie also eine Teppichmanufaktur haben und er entwirft die und seine Frau webt die, riesengroße Dinger. [...] Ja, die sind also unheimlich interessante Typen. [...] Und der Mann, der is promovierter Ingenieur und hat mit dreißig Jahren alles hingeschmissen und angefangen zu malen. So n richtiges Genie ist das. [...] Und die sind auch so an Psychologie interessiert. Deswegen durften wir also auch mit denen mal hin und wieder [...].

Während der Darstellung von Petra formuliert Christa an zwei Stellen stauende Hörerrückmeldungen (z.B. *Au*) und insgesamt erreicht Petra die wohl gewünschte Wirkung, denn Christa beendet die Gesprächssequenz mit der Abschlussbewertung *Also ihr macht ja wirklich ganz in Kunst und Kultur, s schön*. Petra hat sich also gegenüber Christa erfolgreich als Kunstinteressierte und Sachverständige positioniert, die zudem bewunderungswürdigen Künstlern nahe steht und dadurch selbst Wertschätzung verdient. Unter Positionierung wird hier das Verhalten einer Person verstanden, aus der man – ohne dass eine entsprechende Mitteilungsentention vorliegen muss – Aussagen über die soziale Position der Person, also über sozial relevante Eigenschaften, Gruppenzugehörigkeiten und Rollen erschließen kann (vgl. zu diesem Positionsbegriff Bourdieu 1998). Das Konzept der Positionierung ist also allgemeiner als das der mit einer Mitteilungsentention verbundenen Selbstdarstellung. Zugleich ist nicht jedes Verhalten als Positionierung zu werten, sondern nur solches, das durch Quantität (Rekurrenz) oder Qualität auffällig wird.

Zur Illustration der Positionierungsstrategie, die Nähe zu berühmten oder selbst gelobten Künstlern hervorzuheben, wurde in Kindt (1982, S. 412–13) die Aussage eines Landschaftsmalers zitiert: Er sei gut bekannt mit einem Bildhauer, der schon einmal mit eindrucksvollen Plastiken auf der documenta in Kassel vertreten war. Ein prominentes Beispiel für die Anwendung dieser Strategie durch Politiker bildet der ehemalige Bundeskanzler Helmut Schmidt, der relativ oft seine positive Beziehung zur Kunst betonte. Dies war neben persönlichen Motiven auch Teil einer politischen Strategie der sozialdemokratischen Kanzler Brandt und Schmidt, aufgrund derer sie sich gegen gewisse kunst- und intellektuellenfeindliche Einstellungen ihrer Vorgänger abgrenzten. In einer am 22.1.1982 ausgestrahlten ARD-Fernsehsendung „Der Kanzler und die Kunst“ wurde Schmidt gefragt, woher sein Engagement für die im Bundeskanzleramt aufgehängten Bilder stamme. Er antwortete:

Ich hatte als Junge und als junger Mann eine tiefe Bindung an Künstler wie Barlach, wie Nolde, wie Kollwitz, wie Heckel, Franz Marc, August Macke, Louis Corinth würde ich auch dazuzählen und viele andere und erlebte dann noch vor dem Kriege in der Nazizeit, wie diese zunächst verfolgt und schließlich verächtlich gemacht wurden, als entartet herabgesetzt wurden [...] und nach dem Kriege habe ich es immer für meine Pflicht gehalten, die von den Nazis verfolgt gewesenen deutschen Maler und Grafiker, Künstler insgesamt, mitzuhelfen, ins Rampenlicht zu stellen.

An dieser Passage wird deutlich, dass Nähe zu Kunst noch auf andere Weise demonstriert werden kann: man betont, dass man sich intensiv mit ihr auseinandersetzt, dass man von ihr beeindruckt ist, dass man sich für sie einsetzt etc.

Problematisch am Einsatz von Positionierungsstrategien kann einerseits der Umstand sein, dass sie gegenüber den primär in einer Kommunikation zu bewältigenden Aufgaben in den Vordergrund rücken: Andererseits ist mit der Demonstration eigener Nähe zu Kunst – nach der sozialpsychologischen Regularität einer Vermeidung kognitiver Dissonanz (Festinger 1957) – häufig eine Diskreditierung von Personen verbunden, die die eigene Kunstauffassung nicht teilen. In der genannten ARD-Sendung wurden zu Beginn negative Äußerungen von Passanten zur Einschätzung einer in Bochum aufgestellten Großplastik des amerikanischen Bildhauers Richard Serra wiedergegeben (*Mistdingen, Schrott, Katastrophe, Kunst ist das nicht*). Auf die Frage des Moderators an Schmidt, wie er über entsprechende Proteste gegenüber moderner Kunst denke, gibt Schmidt die prototypische Antwort: *Ich würde das massives Banausentum nennen*.

Neben der durch das positive Image von Kunst bedingten Möglichkeit zur Selbstaufwertung von Personen, die sich als kunstnah positionieren, muss es noch eine andere Erklärung dafür geben, warum Kommunikation über Kunst ein so beliebtes Feld für positive Positionierungen der Teilnehmer darstellt. Offensichtlich hängt dies – wie schon im vorigen Abschnitt an Beispielen verdeutlicht wurde – mit dem besonderen Positionierungspotential bei der Durchführung der Standardaufgaben zusammen: Das Reden oder Schreiben über Kunst rückt – zumindest in der Einschätzung bestimmter Personen – selbst in die Nähe einer Kunstfertigkeit (so bei Musikrezensionen). Die Tätigkeit der Interpretation bietet die Möglichkeit, Geheimnisvolles aufzudecken und Erkenntnisse zu gewinnen, die dem normalen Rezipienten verborgen bleiben (vgl. Seidlin 1963). Schließlich lässt sich auch aus der (angemaßten) Position, über den Wert von Kunst urteilen zu können, eine positive Selbsteinschätzung ableiten (Reich-Ranicki ist hierfür ein Paradebeispiel).

Am unmittelbarsten sind natürlich Künstler selbst von den verschiedenen Einstellungen gegenüber Kunst in der Gesellschaft betroffen und deshalb sind ihre Positionierungsaktivitäten oft besonders auffällig. Dies gilt speziell für solche Aspekte ihres Persönlichkeitsbildes, die durch Selbstzweifel oder negative Reaktionen der Außenwelt bedroht sind. Einige der zugehörigen Abwehr-

strategien wurden schon in Kindt (1982) dargestellt. Gegen den Vorwurf der Unverständlichkeit von Kunst wehrt sich beispielsweise der Autor Max Bense mit dem Argument, Kunst sei elitär und das gewöhnliche Volk sei ohnehin zu dumm, als dass man ihm Kunst verständlich machen könne (vgl. Richter-Reichenbach 1977, S. 129, S. 126).

Schwieriger wird es, sich gegen die Kritik von Personen zu wehren, die als Kunstexperten gelten. Da kann man sich als verkanntes Genie o.ä. positionieren; so unlängst der Autor Thor Kunkel in einer Philippika gegen den vielfachen Verriss seines Romans „Endstufe“ (vgl. „Volltext“ v. 16.6.2004). Oder man stellt sich als resistent gegenüber einer als unberechtigt eingestuften Kritik dar und ignoriert sie; so die Devise von Walter Kempowski („Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung“ v. 16.10.2005). In derselben Ausgabe der Zeitung verweist Hans M. Enzensberger auf die geringe Relevanz von Kritiken: *Ich jedenfalls gebe mich der angenehmen Gewissheit hin, daß Rezensionen noch weit vergänglicher sind als die Bücher, über die sie urteilen. Nach drei Wochen erinnert sich meistens nur noch ein einziger Leser an sie, nämlich der Autor [...].* Gelassenheit sei auch deshalb angebracht, weil jede Erwähnung des Buchs – egal ob mit Lob oder Tadel – aus Marketingsicht von Vorteil sei. Dieselbe Position vertrat schon der Autor Robert Neumann mit dem Ausspruch: *Schreibts was ihr wollt, aber schreibt lang.* Die zu Relevanzrückstufung und Ignorieren entgegengesetzte Strategie ist die Kritikerbeschimpfung und der Kampf gegen eine übermächtige, korrumpierte Kritikerzunft; so wieder Thor Kunkel mit Schimpfworten wie *Wadenbeißer, Mattschwätzer, Schmock, gescheiterte Existenzen* in seiner 8-seitigen Kampfschrift.

Die beste Strategie, seine Position gegen Angriffe von außen zu verteidigen, besteht darin, dass man – sofern möglich – auf Autoritäten verweist, die das eigene positive Selbstbild stützen. Ein interessantes Beispiel für die Anwendung dieser Strategie durch den oben erwähnten Landschaftsmaler findet man in Kindt (1982, S. 415–16). Aber auch ein so bekannter Künstler wie Franz Radziwill bediente sich dieser Strategie, um seine Kritiker abzuwerten und sich gegen deren Vorwurf zu wehren, sein in vielen Bildern wiederkehrendes Motiv abstürzender Flugzeuge oder Satelliten sei eine Masche. So äußerte er in einem privaten Gespräch im Jahr 1981:

Aber wenn dazu noch so n weiser Knilch kommt, der zehn Jahre öh Kunst studiert hat und sacht, dat is sone Masche bei dir nicht, ja dann soll er sich da mal mit beschäftigen mit der Masche. Könnst ja mal zu mir kommen nich. Vor allem ganz interessant als ich mit dem Honisch sprach, jetzt in Westberlin von der Nationalgalerie, der ja sehr nahe bei Beuys steht [...]. Ja da besuchte ich ihn [...] und da sachte er, ja ich hab aber nich viel Zeit, ich muss gleich n Termin haben. Er hat er ham wir uns drei Stunden unterhalten über Malerei. Hat er aber schön zugehört und da hatter zwei Termine verpasst, so wichtig war ihm das [...] ja da hat er mal gemerkt, nicht, dass dat ja wohl nich son son son Heini ist, der da nur so ne Masche macht, nich, sondern dass dahinter ne ganze Masse steckt. [...] Und dann jingen wir von einander und dann sacht er, ja Sie haben ja früher in der Na-

tionalgalerie drei Bilder gehabt. Jetzt werd ich dafür sorgen, dass sie wieder drei Bilder öh in die Nationalgal öh in die Galerie bekommen.

Die soziale Position eines Künstlers kann auch durch konkurrierende Kunst-richtungen und Qualifikationen bedroht sein, so dass zu diesem Aspekt Abgrenzungstechniken und Selbstaufwertungs- oder Fremdwertungsstrategien eingesetzt werden. Dies erklärt beispielsweise, warum sich Günter Wallraff als Autor von Dokumentarliteratur gegen die – wie er sie nennt – *Literatur der feierlichen Kulturebene* abgrenzt (so in einer WDR-Sendung der Reihe „Arena“ 1981). Seine damalige Aufwertungsstrategie basiert u.a. auf einer Anwendung des aristotelischen Konsequenztopos, indem er argumentiert, mit seinen Büchern erreiche er auch Leser außerhalb des üblichen Kulturbetriebs, die zudem spontaner reagierten und die mit ihren unbefangenen kritischen Äußerungen für ihn viel hilfreicher seien. In Kindt (1982, S. 415) wurde auch die Aussage des erwähnten Landschaftsmalers zitiert, in der er sich abfällig über die Professoren an Pädagogischen Hochschulen im Fach „Kunst“ und ihre Schüler äußert und damit seine Position als Autodidakt aufwertet. Noch deutlicher kritisiert Radziwill in dem genannten Gespräch die Kunstpädagogen an Hochschulen: *Ja ja die haben ja auch gar keine Ahnung [...]. Dem habe ich auch gesagt, ich sage, wenn ich nach Ihren Rezepten n Bild malen sollte, ich sa, dann wäre das n schmieriges Bild.* Besonders interessant ist Radziwills Abgrenzungsstrategie gegen die abstrakte Malerei:

Als ich gefragt wurde in einer Ausstellung im Haus am Waldsee, war die erste Ausstellung wieder, Neue Sachlichkeit [...] und da sachte mir der Leiter [...], nachher war er Museumsdirektor kurze Zeit in Bonn, der sachte dann, sagen Sie mal Radziwill, sie müssen doch auch ein gut ein abstraktes Bild malen können. Ich sachte, tja warum sollte ich dat nich. Tja warum machen Sie dat nich. Ich sag, is mir um die Hälfte zu wenig. Ich sag, es gibt keine Farbe ohne Bezogenheit zum Gegenstand und es gibt keinen Gegenstand, der nicht eine Bezogenheit zur Farbe hat. Da guckte er mich ganz dumm an.

In dieser Passage wertet sich Radziwill auf doppelte Weise auf: Einerseits lässt er sich von dem als Autorität zitierten Museumsdirektor die Fähigkeit bescheinigen, auch gute abstrakte Bilder malen zu können; andererseits stuft er seine Bilder als noch wertvoller ein, weil sie zusätzlich eine positive Eigenschaft haben, die der abstrakten Malerei fehlt.

Die soziale Position von Künstlern ist natürlich primär durch positive Eigenschaften ihrer Person, ihrer Lebensweise und Arbeitsmöglichkeiten, der entstehenden Kunstprodukte sowie deren Wirkungen in der Gesellschaft definiert. Demzufolge kann man in Kommunikationen über Kunst etliche korrespondierende Positionierungsstrategien beobachten. Dabei geht es vielfach um eine Demonstration von Außergewöhnlichkeit. Eine Künstlerpersönlichkeit kann u.a. deshalb als außergewöhnlich gelten, weil in ihr Fähigkeiten angelegt sind, über die normale Bürger nicht verfügen und die man (angeblich) nicht erlernen kann. Auf diesen Sachverhalt hebt z.B. Herbert von Karajan in einem

ZDF-Interview vom 5.4.1983 ab: *Ja, weil Sie sagen, wie wird man Dirigent. Ich glaub, ich müsste sagen, man ist Dirigent oder man ist es nicht. Alles andere lernt man dazu, man wird ausgebildet. Es gibt meiner Meinung nach zwei Eigenschaften, die nicht erlernbar sind. Das is, wie stark jemand die Musik, die er darstellen will, empfindet. Zweitens, wie groß die Kraft seiner persönlichen Übertragung is.*

Außergewöhnlich können auch Lebensweise und Arbeitsmöglichkeiten von Künstlern sein. Anlässlich des Literaturwettbewerbs „open mike“ 2006 wurden die Bewerber von Redakteuren der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeit u.a. nach ihren Wünschen und Zielen befragt (FAS, 5.11.2006). Auf die Frage, wie sie sich ein Leben als Schriftsteller/in vorstellen, gaben sie Antworten wie *Anstrengend, aber frei*, oder *Es ist wohl einer der großartigsten Jobs, mit der Schreibmaschine allein in der Gartenlaube* oder *In einem Berg aus Zetteln leben wie F. Mayröcker und nur auftauchen, wenn [...] der Liebste schreit oder sonst die Welt in Gefahr sein sollte*. Betont wird häufig auch die Möglichkeit, in Harmonie mit unberührten Teilen von Natur und Welt leben zu können; so etwa der mehrfach erwähnte Landschaftsmaler (vgl. Kindt 1982, 414).

Das Streben nach Außergewöhnlichkeit betrifft in besonderem Maße die Bemühung um die entstehenden Kunstprodukte. So verweist z.B. F. Radziwill in dem genannten Gespräch mehrfach auf die Vorzüge seiner Maltechnik bzw. der von ihm verwendeten Maltafeln, durch die die Farben wie bei den frühen deutschen Malern (er nennt Cranach) eine besondere Leuchtkraft entfalten, während die Farben bei den italienischen Malern stumpf geworden seien.

Schließlich geht es wesentlich um die Möglichkeit, mit Kunstprodukten einen positiven Einfluss auf die Welt auszuüben. Die Meinungen darüber, ob es realistisch ist, an die Verwirklichung dieses Ziels zu glauben, sind zwar geteilt. Aber viele Künstler proklamieren doch die Wirkungsmächtigkeit von Kunst oder hoffen wenigstens im Stillen darauf. Entsprechende Selbstzweifel weist ein Autor in der genannten FAS-Befragung mit dem Argument zurück: *Natürlich kann Schreiben die Welt verändern. Schließlich hat es mich verändert*. In ähnlicher Weise argumentiert Günter Wallraff, wenn er in der oben erwähnten Arena-Sendung erzählt, er habe in der Schule durch einen sehr engagierten Lehrer Wolfgang Borchert und den frühen Heinrich Böll vermittelt bekommen und u.a. deshalb den Wehrdienst verweigert. Für den Fall solcher Literatur schlussfolgert er: *Ich glaube das is n Märchen der Herrschenden, die uns immer einreden wollen, dass Literatur nichts bewirkt*. Allerdings sichert er diese seine Überzeugung gegen mögliche Einwände durch die Aussage ab, die Wirkung von Literatur sei nicht wissenschaftlich exakt beweisbar, sie erfolge nicht unmittelbar und oft erst nach langer Zeit.

Für eine Bewältigung der Aufgabe, trotz solcher Probleme eine große gesellschaftliche Bedeutung von Kunst zu postulieren oder sie sich vor anderen bestätigen zu lassen, gibt es sehr unterschiedliche Strategien, die hier nicht alle angesprochen werden können. In der Arena-Sendung führt der Autor Peter Härtling als Belegbeispiel „Effi Briest“ an, die das Denken sehr vieler junger

Frauen im Ausgang des 19. Jahrhunderts beeinflusst habe, und auch für die Gegenwart reklamiert er, dass Literatur auf politische Aktivitäten wie die große Friedensdemonstration in Bonn vorbereitet habe. Demgegenüber postuliert der Künstler und Jurist Klaus Staeck in der oben zitierten Sendung „Der Kanzler und die Kunst“, die Beschäftigung mit Kunst sei aufgrund des Wechselverhältnisses zur Gesellschaft wesentlich interessanter und mehr im Mittelpunkt des Lebens stehend als andere Bereiche. Wörtlich sagt er: *dass wenn die Kunst stirbt in irgendeiner Form, wesentliche Teile des öffentlichen Lebens sowieso, aber auch des privaten Lebens mitsterben. [...] dass das vermeintlich Überflüssige möglicherweise mit das Wichtigste ist. Denn dieser ganze Militärkram und sowas [...] verrottet doch nach kurzer Zeit. Äh ein gutes Gedicht wird überleben und kann den Menschen viel mehr helfen zu überleben als irgendein Panzer sie jemals schützen könnte.* Eine ganz andere Strategie, die gesellschaftliche Relevanz von Kunst zu reklamieren, wendet in derselben Sendung Joseph Beuys an: er deklariert seine Kunstproduktion und die Umstände ihrer Vermarktung als ein dem System der Privatkapitalismus angemessenes und notwendiges Kampfinstrument zur Veränderung eben dieses Systems. Einfacher haben es viele Künstler aus Film, Fernsehen und Musik: Ihr gesellschaftlicher Rang wird an ihrer medialen Präsenz und an Zuschauer- oder Hörerzahlen gemessen. Zusätzliche Aufmerksamkeit erhalten sie durch Einladungen in Talkshows und durch Berichte in den Klatschspalten der Zeitungen. Den Höhepunkt der Kumpanei mit den Medienmachern bilden die verschiedenen, jährlich stattfindenden Preisverleihungen, auf denen sich die Beteiligten wechselseitig feiern und beweihräuchern. Wem solches zuteil wird, hat keinen Grund mehr an der Außergewöhnlichkeit seiner Person und künstlerischen Tätigkeit zu zweifeln.

Generell bilden Preisverleihungen, die ja nach dem Prinzip „Ehrst du mich, ehrst du dich“ verfahren, ein besonders auffälliges Beispiel für die Positionierungssymbiose der unterschiedlichen Akteure im Kunstbetrieb. Diese Symbiose kann aber nur erfolgreich sein, wenn gleichzeitig die Möglichkeiten zur Demonstration von Außergewöhnlichkeit und zur Abgrenzung gegen andere und anderes genutzt werden. Wie die entsprechenden Strategien miteinander kombiniert werden, dürfte durch die oben angegebenen Äußerungsbelege hinreichend illustriert worden sein.

## Fazit

Der vorliegende Beitrag sollte exemplarisch verdeutlichen, welche Erkenntnisse die kommunikationsanalytische Untersuchung von Kommunikation über Kunst erbringt. Zunächst betrifft dies Ergebnisse über typische kommunikativi-

ve Verhaltensweisen in dieser Gattung und ihre Funktionen. Auf diese Weise kann einerseits ein generelles Aufgabenprofil für Kommunikationen über Kunst erstellt und andererseits gezeigt werden, welche darüber hinausgehenden Ziele Kommunikationsteilnehmer dort verfolgen. Solche Ergebnisse liefern auch eine Grundlage für die Identifikation von Kommunikationsproblemen, die entweder in der nicht erwartungsgemäßen Bewältigung einer generellen kommunikativen Aufgabe der Gattung oder in der Instrumentalisierung von Kommunikation über Kunst für gattungsfremde Ziele bestehen. Allerdings ist für die verschiedenen gesellschaftlichen Kontexte gar nicht immer eindeutig definiert, welche Erwartungen im Detail an die Aufgabenbewältigung zu richten sind, und dementsprechend werden von den Teilnehmern an Kommunikation über Kunst vielfach ganz unterschiedliche Erwartungen zugrunde gelegt. Selbst in den Kunstwissenschaften gibt es bislang keine einheitliche Auffassung darüber, welchen Standards die Beschreibung, die Interpretation und die Bewertung eines Kunstgegenstands zu genügen hat, und die Forderung nach Wissenschaftlichkeit im strengen Sinne wird in den sogenannten Geisteswissenschaften oft generell zurückgewiesen. Dem Leser des vorliegenden Beitrags wird nicht verborgen geblieben sein, dass ich demgegenüber – aus Sicht eines Logikers und Linguisten – für Beschreibungsgenauigkeit sowie rationale Begründung von Interpretation und Bewertung zumindest in wissenschaftlicher Kommunikation über Kunst plädiere und insofern einen Veränderungsbedarf sehe. Was andere gesellschaftliche Kontexte betrifft, sollte m.E. mit Hilfe einschlägiger Ergebnisse linguistischer und soziologischer Analysen in der öffentlichen Diskussion zunächst mehr Transparenz darüber hergestellt werden, welche manifesten und latenten Ziele die Akteure im Kunstsystem verfolgen und inwieweit sie dabei die üblicherweise proklamierten Aufgaben von Kunstkommunikation erfüllen. Am Ende eines so initiierten Diskussionsprozesses kann die Bestätigung oder Revision gesellschaftlicher Ziele von Kunstkommunikation stehen und damit auch eine Präzisierung von Erwartungen an Kommunikation über Kunst in jeweils relevanten Vermittlungskontexten.

## Literatur

- Alewyn, Richard, „Clemens Brentano: ‚Der Spinnerin Lied‘“, in: *Interpretationen*, Bd. 1 (Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn), hg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt a.M.: Fischer, 1965, S. 155–58.
- Becker-Mrotzek, Michael/Meier, Christoph, „Arbeitsweisen und Standardverfahren der Angewandten Diskursforschung“, in: *Angewandte Diskursforschung*, Bd. 1: Grundlagen und Beispielanaysen, hg. v. Gisela Brünner/Reinhard Fiehler/Walther

- Kindt, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1999, S. 18–45, online <http://www.verlag-gesprächsforschung.de> (Datum des Zugriffs: 2006).
- Bourdieu, Pierre, *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.
- Festinger, Leon, *A theory of cognitive dissonance*, Evanston: Row, Peterson & Co, 1957.
- Finke, Peter, „Kritische Überlegungen zu einer Interpretation Richard Alewyns“, in: Kindt/Schmidt, 1976, S. 16–39.
- Hausendorf, Heiko, „Gibt es eine Sprache der Kunstkommunikation? Linguistische Zugangsweisen zu einer interdisziplinären Thematik“, in: *Paragrana*, 15, 2006, H. 2, S. 65–98.
- Kallmeyer, Werner/Schütze, Fritz, „Zur Konstitution von Kommunikationsschemata der Sachverhaltsdarstellung“, in: *Gesprächsanalysen*, hg. v. Dirk Wegner, Hamburg: Buske, 1977, S. 159–274.
- Kindt, Walther, „Überlegungen zu Oskar Seidlins ‚Stiluntersuchungen an einem Thomas Mann-Satz‘“, in: Kindt/Schmidt, 1976, S. 56–92.
- Kindt, Walther, „Social functions of communication about works of art“, in: *Poetics* 11, 1982, 393–418.
- Kindt, Walther/Osterkamp, Swen, „Rhetorik als Waffe im Kampf um die öffentliche Meinung – Argumentation and Persuasion im Irak-Konflikt“, in: *Mediendiskurse. Bestandsaufnahme und Perspektiven*, hg. v. Claudia Fraas/Michael Klemm, Frankfurt a.M.: Lang, 2003, S. 268–85.
- Kindt, Walther/Schmidt, Siegfried J. (Hgg.), *Interpretationsanalysen. Argumentationsstrukturen in literaturwissenschaftlichen Interpretationen*, München: Fink, 1976.
- Kindt, Walther/Schmidt, Siegfried J., „Motivationen und Aspekte einer empirischen Literaturwissenschaft“, hg. v. Siegfried J. Schmidt, München: Fink, 1979, S. 7–42.
- Koch, Roland, „Als das Trommeln noch geholfen hat: Beobachtungen zum ‚Literarischen Quartett‘“, in: *Arbeitshefte Bildschirmmedien* 21, 1990, Universität-GH-Siegen, 1990, S. 1–15.
- Pütz, Susanne, „’Das literarische Quartett‘ – Elite-Show oder Show-Elite“ in: *Arbeitshefte Bildschirmmedien* 21, 1990, Universität-GH-Siegen, S. 16–48.
- Richter-Reichenbach, Karin-Sophie, *Grundlagen einer museumsdidaktischen Konzeption zur Vermittlung zeitgenössischer Kunst an Jugendliche und Erwachsene*, Kastellaun: Henn, 1977.
- Rozek, Edelgard, „Das literarische Quartett“: *Gesprächsanalytische Untersuchung unter geschlechtsspezifischen Aspekten*, Magisterarbeit, Universität Bielefeld, 1999.
- Seidlin, Oskar, „Stiluntersuchungen an einem Thomas Mann-Satz“, in: *Von Goethe zu Thomas Mann*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1963, S. 148–161.
- Texte gesprochener deutscher Standardsprache I*, erarbeitet im Institut für deutsche Sprache, Forschungsstelle Freiburg i.Br.: Hueber, 1971.