Bezugnahme statt Nonsens: Eine semantische Untersuchung zu Goodmans Symboltheorie und zu literarischen Dada-Artefakten

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
doctor philosophiae
(Dr. phil.)

eingereicht an
der Philosophischen Fakultät II
der Humboldt-Universität zu Berlin

von
M.A. Jo, Il
geb. am 10. 08. 1964 in Chollanamdo(Wando)/Südkorea

Präsident der Humboldt Universität zu Berlin: Prof. Dr. Jürgen Mlynek
Dekan der Philosophischen Fakultät II: Prof. Dr. Erhard Schütz

Gutachter:
1. **Prof. Dr. Danneberg, Lutz**
2. **Prof. Dr. Martus, Steffen**

eingereicht: am 01. April 2005
Tag der mündlichen Prüfung: 13. Juli 2005

Zusammenfassung:

Beim ersten Teil der Studie handelt es sich um eine Exposition der Symboltheorie Nelson Goodmans, deren Rezeption in der kognitivistischen Analyse der modernen Kunst an Bedeutung gewinnt. Goodmans Ästhetik-Konzeption geht von der philosophischen Problemstellung und vom Beschreiben und Lösen der Ästhetik als Erkenntnistheorie aus, deren kognitive Potentiale auf dem nominalistisch ausgerichteten Standpunkt vor dem Hintergrund seiner Symboltheorie dargestellt werden. Hauptthemen seiner philosophischen Untersuchungen sind die Revision der induktiven Logik und die Theorie der Welterzeugung an vorherrschenden Weltordnungen und pluralistischen Weltauffassungen. Insbesondere wird Goodmans Versuch „Kunstauffassung als ein Symbolsystem“ auf der Basis unserer erkenntnistheoretischen Aktivitäten seinem ästhetischen Anspruch „Erzeugung der Welten durch Kunstwerke“ gerecht, wobei Symbolsysteme ohne Weltbezüge, keineswegs aber Weltbezüge ohne Symbolsysteme behauptet werden. Ziel im zweiten Teil soll der Versuch sein, den abweichenden Sprachgebrauch der Dadaisten zu erläutern und als einen Kunstfaktor hinsichtlich seiner dargebotenen Metapher und ihrer ironischen Züge zu legitimieren. Die Dada-Nonsensprodukte kreieren sich aus skandalösen Vorstellungen von der (literarischen) Kunst, vor allem mit ihrem propagierten Unsinn zu einem signifikanten Bestandteil der Kunst. Der ambivalente Ausdruck „Unsinn“ muss nicht buchstäblich als „unsinnig“ aufgefasst werden; bewusst pocht der Unsinn auf den dadaistischen Status und will sich damit von anderer Kunst absetzen. Für dadaistische Kunstauffassungen gibt es zwei Grundannahmen: Entweder soll Kunst nur anhand des bloß Dargebotenen begriffen werden, unabhängig von allen Begleitumständen, oder, ganz im Gegenteil, Kunst könne nur aus den jeweiligen kontextuellen Gegebenheiten heraus verstanden werden, deren kognitives Potential sie dann wäre. Bei Dada-Produkten wird deutlich, dass sie außerhalb ihrer textuell, bildlich oder aktionistisch dargestellten kognitiven Faktoren Bezug nehmen. Unter Bezugnahme auf die Autorität des Dadaismus gerät diese Gestaltung zum Ausbruchsversuch aus herrschenden Denk- und Rezeptionsmustern. So ist der Dada-Nonsens auch als eine Überwindung konventioneller Normierungen zu verstehen, die einen festen Bestandteil jeder Exemplifikation bildet.

Abstract:

The first part of the study is an exposition of the Nelson Goodman's symbol theory, whose reception in the cognitivistic analysis of the modern art has gained importance. Goodman's aesthetics conception proceeds with the philosophical problem presentation and from description and release of the aesthetics as an epistemology, whose cognitive potentials on the nominalistic aligned point of view in the context of its symbol theory are represented. Main topics of its philosophical researches are the revision of the inductive logic and the theory of the worldmaking at prevailing world orders and plural views of world. In particular Goodman's attempt "view of art as a symbol-system" on the basis of our epistemological activities its aesthetic requirement "construction of the worlds by works of art" becomes fairly, whereby symbol-systems without world relations are not maintained by any means, however world relations without symbol-systems. A goal in the second part should be the attempt of describing and of legitimizing as an art factor, regarding its act metaphor and its ironical courses, the deviating linguistic usage of the Dadaists. The products of Dada create themselves from scandalous conceptions of the art, particularly with its publicised nonsense to a significant component of the (literary) art. The ambivalent expression "nonsense" does not have to be understood literally as "nonsensical"; consciously nonsense pounds on the dadaistic status and wants to set off thereby from other art. For dadaistic views of art there are two basic assumptions: Either art is to be understood only on the basis, only the act, independently of all attendant circumstances, or, completely the opposite, art can be understood only from the respective contextual conditions, whose cognitive potential would be it then. With products of Dada, it becomes clear that they can't be taken out of their textually, pictorially or actionisticly represented cognitive factors. Referring to the authority of the Dadaism this arrangement turns out to the attempt to break through from dominant thinking- and reception-samples. So the Dada-nonsense is to be understood also as an overcoming of conventional standardisations that makes a firm component of each exemplification.

Diese Arbeit widme ich Hyeonju und Sehun, die lange Zeit treu und geduldig auf meine Heimkehr gewartet haben.

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung 4

I. Exposition der Symboltheorie 18

1. Weisen der Bezugnahme 18
1.1. Wege der Bezugnahme 19
1.1.1. Denotation 20
1.1.1.1. Sprachliche Denotation 20
1.1.1.2. Repräsentation(-als) 21
1.1.2. Exemplifikation 27
1.1.2.1. Metapher 32
1.1.2.2. Ausdruck: Metapher als Transfer 35
1.1.3. Komplexe Bezugnahme 40
1.1.3.1. Lineare/korrelierte Struktur 41
1.1.3.2. Fiktion wie Nicht-Fiktion 46
1.2. Zusammenfassung 52

2. Ästhetische Fakten aus der Goodmanschen analytischen Philosophie 59
2.1. Nominalismus: *Qualia*/Individuum 63
2.2. Das „neue Rätsel der Induktion“: Projektion/Verankerung 65
2.3. Theorie der Welterzeugung 70
2.3.1. Weisen der Welterzeugung 72
2.3.2. Welten im Widerstreit 76
2.3.3. Zusammenfassung 88

3. Die Kunst in der extensionalen Weise der Bezugnahme 89
3.1. Symptome des Ästhetischen 90
3.2. Umwandlung der Frage nach Kunst-Identität 90
3.3. Kunstwerk als Symbol: *Ready-made* 91

4. Kognitive Potentiale der Kunst 93
4.1. Kunst-Wissenschaft 97
4.2. Kunstwerke als Proben 100
4.3. Kunst-Erkennen 103
4.4. Kunst-Verstehen 104
4.5. Die Reichweite des Kognitiven 106
4.6. Empirie-Erkenntnis 110
4.7. Kunst-Welt 112
4.8. Realismus/Irrealismus? 116
4.9. Zusammenfassung 117

II. Bezugnahme statt Nonsens 119

1. Konzeptionelle Überlegungen 119
1.1. Genesis des „Dada“ 119
1.2. Nonsens: Reaktion auf das Fiasko des kulturellen Zeichensystems 126

1.3. Nonsens *contra* literarisch-etablierten Sinn 134
1.4. *Ready-made*-Gedicht 146
1.5. Zusammenfassung und weitere Bemerkungen 149

2. „Dada“: Vom Wort zur Bewegung 160
2.1. Veranstaltungsformen 161
2.1.1. Das Kabarett 161
2.1.2. Die Tourneen 164
2.1.3. Die Ausstellungen 165
2.2. Die Gestaltungsprinzipien in Bild und Text 166
2.2.1. Die Montage 168
2.2.2. Die Karikatur 172
2.2.3. Die Auflösung der einheitlichen Typographie 174
2.3. Die Provokationstechniken 176
2.3.1. Die Verwirrungen künstlerischer Erwartungen 177
2.3.2. Die Konfrontation heterogener Kunstarten 177
2.3.3. Provokative Vortragsweisen in der dadaistischen Poesie 178
2.3.4. Transfer, Radikalisierung und Umfunktionierung zeitgenössischer Tendenzen in der Kunst 179
2.4. Formen der Provokation 181
2.4.1. Der Zeitungs-Bluff 181
2.4.2. Die Dada-Reklame 182
2.4.3. Die Selbstinszenierung der Dadaisten 183
2.5. Die metapolitischen Aktionen 186

3. Exemplifikation des Nonsens 191
3.1. „Kunst kommt von Können“ 200
3.2. (Anti-)Kunst 207

4. Schlussbemerkung 214

Literaturverzeichnis 220

0. Einleitung

(1) Zur Exposition der Symboltheorie

Die Stellung der Ästhetik innerhalb der Philosophie war und ist keineswegs eindeutig. In ihrer Historie wurde sie überwiegend der theoretischen Philosophie – zumeist der Schulmetaphysik[1] – zugeordnet. In den gegenwärtigen Auffassungen wird die Ästhetik gelegentlich sogar als Disziplin, nämlich als sui generis über die Grenzen der Philosophie hinaus konzipiert. Getragen von der Überzeugung, dass Ästhetik als Bestandteil der theoretischen Metaphysik und praktischen Erkenntnistheorie betrachtet werden soll, war Goodman einer der modernsten Vertreter. Fernerhin betont Goodman, dass Kunstwerke kognitive Funktionen haben. Mit deren Hilfe werden sowohl unsere „Einsichten geweicht" als auch „neue Erkenntnisse vermittelt", wie er mit Blick auf seine Welterzeugungstheorie als eine Grundthese hervorhebt:

> „[…] Um solches Welterzeugen und solche Versionen geht es mir hier vor allem, denn eine Hauptthese des vorliegenden Buches lautet, daß die Künste als Modi der Entdeckung, Erschaffung und Erweiterung des Wissens - im umfassenden Sinne des Verstehensfortschritts - ebenso ernst genommen werden müssen wie die Wissenschaften und daß die Philosophie der Kunst mithin als wesentlicher Bestandteil der Metaphysik und Erkenntnistheorie betrachtet werden sollte." (WW. 127)

Seine kognitivistische Ästhetik, die in ein bestimmtes System von theoretischer Überlegung zur praktischen Umsetzung eingebettet ist, bezieht sich final auf die Erkenntnisförderung der Künste als „Handlung der Philosophie". Seine Kunstauffassung ist wie kaum eine andere dazu geeignet, Einsichten an der Funktionsweise der Symbole als Kunstgegenstände zu gewinnen.

Auf der Basis einer schematisch und systematisch „überbauten" Bezugnahme konstruiert er eine heterogene Symbolfunktionsweise, wie sie in seinem erkenntnistheoretischen Standpunkt fußt. Aus der Konzeption der vorliegenden Arbeit ergeben sich meiner Ansicht nach zwei grundlegende Hinweise für seine Symboltheorie als erkenntnisfördernde Ästhe-

[1] Goodman untersucht in seiner Erkenntnistheorie philosophische Probleme der Gegenwart wie eine Ausgrabungsarbeit des Erkenntnisvermögens aus den „Trümmern der dogmatischen Schulmetaphysik". (vgl. Eberhard Ortland: Dichte und Fülle. Baumgartens uneingelöstes Projekt der ästhetischen Erkenntnis in der symboltheoretischen Perspektive Nelson Goodmans. In: Die Zukunft des Wissens. XVIII. Deutscher Kongreß für Philosophie, hrsg. v. Jürgen Mittelstraß, Konstanz 1999, S. 1331) Goodmans revisionistische Kritik richtet sich dabei meistens nach den monopolistischen Materialisten bzw. Physikalisten. Namentlich genannt (1) Hypernominalismus: Eliminativer Materialismus *(Unintelligibility*-Theorie), bei dem die Terme etwa wie Phlogiston und mentale Gegenstände entschieden abgelehnt werden, (2) Identitätstheorie, die als reduktiver Materialismus bezeichnet wird, wird in zwei unterschiedlichen Richtungen geordnet, nämlich Type-Type-Identitätstheorie als reduktiver Materialismus und Token-Token-Identitätstheorie als unreduktiver Materialismus, bei dem *Donald Davidson* mit seinem *anomalous* Monismus stellvertretend bekannt ist.

tikkonzeption: Zum einen zeigt sich die Reichweite des Begriffs „Exemplifikation“ und damit verbundenen, jene der beiden Begriffe „Metapher“ und „Ausdruck“. Zum anderen wird deutlich, dass die Entwicklung einer pragmatischen Variante aus dem ästhetischen Kognitivismus eine erwünschte wissenschaftliche Angelegenheit wäre.
Für beide Konturierungen stellt die Symbolfunktionsweise eine mithin äußerst wichtige Rolle im Umgang mit modernen Kunstgegenständen dar, deren Deutungen auf den ersten Blick nicht evident bzw. „leer“ sind: Auf der erkenntnistheoretischen Grundlage, die sich im „extensionalen“ Bereich der Sprachphilosophie und Kunsttheorie entfaltet, lassen sich solche fehlende Regredienten in der Kunst erfüllen. Dies kommt über die metaphorische Verweisfunktion des jeweiligen Kunstgegenstandes, welches als „Etikett“ durch unbegrenzt denkbare Rezeptionen zu konstruieren ist, vor. Dabei handelt es sich nicht um „ein“ *anything goes*, da das Etikett als „universal“ bestimmter, systemimmanenter Bestandteil fungiert. Durch die jeweils individuell unterschiedlichen Ausfüllungen des Etiketts wird auch der literarische Text auf erneut zu beeinflussende Wirklichkeitsanknüpfungen eines Rezipienten rekonstruierbar gemacht. So ermöglicht seine Symboltheorie durch die wissenschaftliche Analyse der fiktionalen Ausdrücke wie Nicht-Fiktion in ihrem Realitätsbezug, deren vielfältigen Funktionen im Rahmen der klassischen Kunsttheorie wohl kaum zu erreichen sind. Somit wird der literarische Text bzw. der Kunstgegenstand von einer einseitigen Verankerung in der Kunstauffassung entlastet.

Goodman offenbart in seinen gesamten theoretischen Überlegungen enorme philosophische Transparenz, analytische Strenge und inhaltliche Exaktheit, derentwegen namhafte und bekannte Experten für Philosophie, für Wissenschaftstheorie und Kunstwissenschaften, ihn achten und gerade in Ansehung seiner Leistungen für die neuen Kunstauffassungen hochschätzen.
In der Diskussion um einige seiner philosophischen Ansätze – z. B. Nominalismus, Relativismus - gibt es hingegen auch Kritik oder Einwände gegen Goodman. Ebenso stellen sich Goodmans Beschreibungsmethoden für manche Kritiker provokativ und gerade wohl hieraus anregend dar, so dass sie seinen Arbeiten offensichtlich weit mehr[2] als nur kritisches Interesse entgegen bringen, obgleich seine Theorie doch gerade durch Homogenität und Folgerichtigkeit überzeugt. Immerhin haben solche Vorwürfe eine durchaus überraschende Selbstbeschreibung bewirkt, wie letztlich sarkastische Äußerungen an der einheitlichen Weltauffassung, ebenso die oft von gewohntem *common sense* abweichenden und „bissi-

[2] Vgl. Joseph Margolis: *Farewell to Danto and Goodman*. In: The British Journal of Aesthetics 38 (1998), S. 353-374.

gen“[3] Argumentationen deutlich machen. Goodmans Anliegen in seiner nominalistisch orientierten Symboltheorie ist insgesamt nichts anderes, als Kunst zu stärken und Wissenschaft zu entschärfen und somit eine kognitive Zugangsmöglichkeit der Kunst darzubieten. Damit bestätigt er, dass die dichotomische Trennung von Kunst und Wissenschaft zwischen ästhetischem Gefühl und „propositionaler“ Wahrheit nicht mehr gültig ist, vielmehr stehen beide als erkenntnisproduzierende Potentiale gleichberechtigt nebeneinander.
Mein erstes Anliegen in der vorliegenden Arbeit soll darin bestehen, einen Überblick über Goodmans Symboltheorie zu schaffen. Final wird auf die Untersuchung der semantischen Anwendbarkeit der (literarischen) Kunst abgestellt und sodann zu beweisen versucht, inwieweit seine analytische Ästhetik anhand der Erkenntnistheorie konstruiert wird. Mithin werden dabei Revision der klassischen Induktionstheorie und Theorie der Welterzeugung als relevante Bestandteile seiner kognitiven Ästhetik in den Vordergrund gestellt, welche philosophisch grundlegende Bedeutung für die Symboltheorie haben: Zur Exposition seiner Konzeption werden mir vor allem die beiden dienen, während weder ein Plädoyer für seinen Nominalismus[4] noch eine umfassende Analyse seiner philosophischen Ansätze das Ziel meiner Untersuchung ist.

(2) Zum Dadaismus

Der Dadaismus war eines der widersprüchlichsten Kapitel der deutschen und europäischen Kunstgeschichte. Die nach den Anfangsbuchstaben des mittelalterlichen Mystikers „Dionysius Areopagita“ >D.A. - D.A. <[5] oder nach dem Kinderstammellaut „Dada“ benannte Kunstbewegung war entstanden im Jahre 1916 inmitten einer historischen Krisensituation.

---

[3] Goodman spricht über seine Argumentationsweise in einem Interview: „Ich finde Wittgenstein spannend, originell und anregend; aber er behandelt ein Thema wie eine Katze eine Maus behandelt, tippt es an, lässt es laufen, schlägt wieder zu. Meine eigenen Bemühungen sind mehr von der Bulldoggenart.“ (MM. 270) Im Zusammenhang mit seiner Aussage kann man insbesondere folgende Theorien nennen, deren Abgrenzung voneinander anhand seiner „durchgängigen“ Systematisierung der Philosophie versucht: (1) M. Beardsleys *aesthetic critism*, (2) Sinn und Bedeutung-Theorie von G. Frege, (3) B. Russells Theorie sprachlicher Kennzeichnung, (4) Sprechakttheorie von J. L. Austin und J. Searle, (5) Kausaltheorie von H. Putnam und S. Kripke, die mit konzeptueller Historie, mit starrem Designator der „natürlichen“ Sprache bekannt ist, (6) Mögliche-Welten-Semantik, die im 20. Jahrhundert auf der Basis der modallogischen Systeme - auf Leibnitzens Begriff der möglichen Welt - begründet wurde.

[4] Der über das gesamte Mittelalter hinweg geführte Universalienstreit um die Realität oder Unwirklichkeit der Allgemeinbegriffe zwischen den Nominalisten und Platonisten ist noch nicht beendet. Es war/ist/bleibt meines Erachtens unmöglich, dass die Debatte der beiden Positionen in der philosophischen Diskussion erfolgreich abgeschlossen wird. Auf der Basis des Nominalismus verwendet Goodman beispielsweise die Farbe „blau“ in Gegenstandsbezug nicht als die allgemeine Eigenschaft sondern als ein „blau“-*label*.

[5] Es gibt verschiedene Forschungsmeinungen und unterschiedliche Versionen, woraus das Wort „Dada“ stammt oder wodurch es zum Gruppensymbol wurde. Hugo Ball erwähnt witzig in seinem Tagebuch „Die Flucht aus der Zeit“ (hrsg. mit Anm. u. Nachw. v. Bernhard Echte, Zürich 1955[1992], S. 296) die mystische Geburt des Dada: „Als mir das Wort >Dada< begegnete, wurde ich zweimal angerufen von Dionysius. D.A. – D.A. (über diese mystische Geburt schrieb H…k [Huelsenbeck]; auch ich selbst in früheren Notizen. Damals trieb ich Buchstaben und Wort-Alchimie).“

Unter einem symbolischen Gruppenname „Dada“, das sich - zwischen 1916 bis 1923/24 - nicht nur zum Sammelbecken verschiedener, moderner Künstler sondern auch als Avantgarde der Kunstkritik formierte, vereinigten die Dadaisten sich in gemeinsamer Stoßrichtung „antibürgerlicher und antikünstlerischer Provokation“. So war Dada ein Produkt des Zusammenbrechens aller Illusionen einer zivilisierenden Wirkung der Kunst, welche im Grunde auch die frühen Avantgardisten noch gehegt hatten.

Wird der Begriff „Avantgarde“[6] von den Kultur- und Literaturwissenschaften als Sammelbezeichnung für mehrere, durchaus heterogene künstlerische Bewegungen nach der Jahrhundertwende mit besonderer Neigung zum gattungskategorischen und stilistischen Experiment verwendet, so ist diesem das Merkmal der mehr oder weniger scharfen Absage an alle überkommenen künstlerischen Maßstäbe und Facetten, an alles Überlieferte, zu eigen. In diesem übergreifenden Zusammenhang gehört auch Dada zur Avantgarde. Mit vielen radikalen Neuerungen richtete sich die „Avantgarde“ zunächst gegen die gewachsenen literarischen und bürgerlich-gesellschaftlichen Konventionen, gegen den herkömmlichen Aufgabenbereich und Wirkungskreis der Literatur und gegen die bisherigen Funktionen des Künstlers, welche ihm die moderne Industriegesellschaft zuweist.

Worin sich Dada von den anderen Strömungen der Avantgarde unterscheidet, ist die Schärfe der Absage an alles Bestehende. Während die Avantgarde als solche immerhin etwas neues schaffen will, bestrebt ist, neue, auch irritierende Anfangspunkte - durchaus unter Verletzung von Heiligtümern - zu setzen, ist es das erklärte Ziel von Dada - zumindest, was den Bereich der Sprache betrifft - bisher Dagewesenes abzulehnen und als unmöglich hinzustellen: Die Dadaisten brachten alles Mögliche des Agierens in vielfältigen „Dada-Stilgestus“ zum Ausdruck - wie der Titel einer Berliner Dada-Zeitung von 1919 offenbart: „Jedermann sein eigner Fußball“[7]. Dabei entwickelten sie produktiv einen neuen Stil in offenen Denkstrukturen und in provokativen Aktionen, indem Dada seine radikale Absage an traditionellen Kunstformen, die sich auch demonstrativ nach der Auflösung der Gattungskategorie, nach der Deformation der zuvor etablierten Kunstwerke und nach einer Disposition der „Grammatik des Sinns“ richtet, faktisch umsetzt. Dies ermöglicht eine neue ästhetische Kommunikation, in deren Hintergrund alte „magisch-mediumistische“ und neue „medientechnische“ Wirkungen der Kunstwerke relativiert werden.

---

[6] Vgl. „Avantgarde“ in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, hrsg. v. Dieter Borchmeyer u.Viktor Žmegač, Frankfurt a. M. 1994, S. 38-45[40].

[7] Titelseite der illustrierten Halbmonatsschrift, hrsg. v. Wieland Herzfelde. Nr. 1, 1919; die erste und einzige Nr. erschien am 15. 2. 1919 im Malik-Verlag, vgl. Wieland Herzfelde: Der Malikverlag, Ausstellungskatalog, Berlin o. Jahrg., S. 24ff.

Die Dadaisten wollten an der Schwelle zur modernen Gesellschaft mittels ihrer Kunst eine neuen *vox humana*[8] heraufbeschwören, indem sie sich für die Demaskierung der Rationalität als einer Verfeinerung der Barbarei und vor allem gegen die Ausgrenzung des Animalischen und Bestialischen, die seit der europäischen Aufklärung kulturell ausgeprägt war, einsetzten. Wie es zu einer solchen Schärfe kommen konnte, ist nur zu verstehen, wenn man sich die Zeitumstände vor Augen führt. Das ergibt sich schon daraus, dass Dada in Zürich, nämlich in einem neutralen Land, gleichsam inmitten des Grauens, aber doch mit einigem Abstand – welcher diesem geschuldet erst richtig der Realisation befähigt - von Emigranten geschaffen wurde. Dada beansprucht eine Sonderstellung, es distanziert sich nach allen Seiten. Ausdrücklich wird betont, dass auch die Avantgarde als solche die „allgemein gehegten Erwartungen" nicht erfüllt habe.

Bei alledem stellen die Dadaisten die Sprache und deren System in präsentativer Weise mit Texten in flüchtigen Publikations- und Inszenierungsstrategien, in meist kurzlebigen Zeitschriften, in öffentlichen Aktionen und szenischen Rezitationen gegenüber. Im medialen Spielraum bestanden ihre Kommunikationskanäle in Flugblättern, Plakaten, Tageszeitungen, Kleinst-Zeitschriften, Parolen und Zeitungsbluffs. Dabei wurde das Buch zum zweitrangigen Medium herabgesetzt.

In der Art und Weise war mit Dada eine so genannte „Nonsenskunst" am Beginn zur modernen Bewusstseinsmannigfaltigkeit entstanden, die mit ihrer Verkitschung die Erwartungen des Publikums enttäuschte und auf illusionistische Darstellungsweisen durchaus verzichtete. Dadaistische „Nonsenskunst" kreierte sich über skandalöse Vorstellungen von der (literarischen) Kunst - vor allem mit ihrem propagierten „Unsinn" zu einem signifikanten Kunstfaktor. Kurt Schwitters bezeichnet den „Unsinn" als das Stilelement, als das passende Dada-Programm für dieses Zeitalter:

> „Unsere Zeit heißt dada. Wir leben im Dadazeitalter. Wir erleben im Zeitalter dada. Nichts ist für unsere Zeit so charakteristisch wie dada. / Denn unsere Kultur ist dada. In keiner Zeit gab es so enorme Spannungen wie in unserer. Es gab keine Zeit, die so stillos war wie unsere. DADA ist das BEKENNTNIS zur SINNLOSIGKEIT. Dada ist der Stil unserer Zeit, die keinen Stil hat."[9]

---

[8] Hugo Ball schreibt eine nachdenkliche *vox humana*-Weltanschauung des Dada: „>Erkenne dich selbst.< Als ob es so einfach wäre! Als ob es dazu nur guten Willens und eines nach innen gerichteten Blickes bedürfte. Wo ein ewiges Ideal in fest gefügten Formen der Erziehung und Bildung, der Literatur und der Politik verankert liegt, dort mag der Einzelne sich vergleichen, dort mag er sich sehen und korrigieren können. Wie aber, wenn alle Normen erschüttert und in Verwirrung sind? Wenn Trugbilder nicht nur Gegenwart, sondern die Generationen beherrschen; wenn Rasse und Tradition, wenn Blut und Geist, wenn aller zuverlässiger Besitz der Vergangenheit entgottet, entweiht und entwertet sind? Wenn alle Stimmen der Symphonie miteinander im Streite liegen? Wer will sich dann selbst erkennen? Wer sich dann finden? Es ist notwendig, dass ich alle Rücksicht auf Herkommen, Meinung und Urteil fallen lasse. Es ist notwendig, dass ich den flatternden Text auswische den andere geschrieben haben." Aus: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 55f.

[9] Kurt Schwitters: Das literarische Werk. Manifeste und kritische Prosa, Bd. 5, hrsg. v. Friedhelm Lach, Köln 1981, S. 128f.

> „Elemente der Dichtkunst sind Buchstaben, Silben, Worte, Sätze. Durch Werten der Elemente gegeneinander entsteht die Poesie. Der Sinn ist nur wesentlich, wenn er auch als Faktor gewertet wird. Ich werte Sinn gegen Unsinn. Den Unsinn bevorzuge ich, aber das ist eine rein persönliche Angelegenheit. Mir tut der Unsinn leid, daß er bislang so selten künstlerisch geformt wurde, deshalb liebe ich den Unsinn.“[10]

Ihre ohne Sinn bzw. gegen den etablierten Sinn „metaartistisch“ geführte Protestbewegung tangierte zum einen historische Gegebenheiten und bevorstehende Systeme, die Ängste missbrauchen und zum Zweck der überdimensionalen Propaganda instrumentalisieren, um den Eindruck des Kriegs zu erwecken. Sie wird zum anderen im Hinblick auf gesellschaftliche Ordnungen der 20er Jahre als ein Spiegelbild der inneren Zerrissenheit der Krisensituation verstanden. Ihr manifestes Ziel war, nicht die Ordnung ins Chaos zu stürzen sondern „das Chaos“[11] in die Ordnung zu transferieren und gleichzeitig neue künstlerische Wirklichkeit zu produzieren, wobei die Dadaisten „ernsthafte Denkgewohnheiten“ sowie die Wert- und Sinnordnungen im Sprachgebrauch der Kunst travestierten und damit die „Toleranz-Grenze“ der normativen Kunstauffassung überschritten.

Ihre literarischen Auseinandersetzungen gegen den konventionellen Sprachgebrauch werden größtenteils in der Deplacierung der tradierten Zeichensysteme zwischen Ausdrucks- und Inhaltsform dargestellt. Die destruktiven Äußerungsformen werden nicht mit den politischen und sozialen Jargons, sondern mit den komplexhaften Kombinationsmechanismen offeriert. Der Sprachgebrauch der Dadaisten muss vom Rezeptionsprozess her verstanden werden. Die Rezeption hat folgende Eigenschaften, die zum Eingang meiner Arbeit hier nur in Ansehung ihrer Konturen nachgezeichnet werden soll.

(1) Die von Dadaisten versuchten Sprachexperimente gelten als Weltexperimente, die in Formen der Vorführungs-Vorlagen (*performance scores*) bzw. in Verwischungen der bildlichen und sprachlichen Arten dargestellt werden. Ihr gestalterischer Spielraum ist das Weltganze. Sie bringen alles - zumeist mit Worthülsen - zum Ausdruck, was – kulturell, religiös, politisch oder gesellschaftlich etc. - erfahrbar ist ohne spezifische Ausnahme.

(2) Für dadaistisches Schaffen gibt es keine textuell syntaktische Gliederung und geordnete Strukturierung. Demgegenüber gibt es eine Zusammensetzung der phonetischen, syntagmatischen Sprache. Die innere „Transformationsbereitschaft“ der vorkodierten Zeichen wird in einem relativierenden Modell gelöst. (Vgl. Schema 8) Die Dadaisten brachten eine

---

[10] Ebd. S. 77.

[11] Vgl. Hugo Ball, a. a. O., S. 90: „Die vollendete Skepsis ermöglicht auch die vollendete Freiheit […] Man kann fast sagen, dass wenn der Glaube an ein Ding oder an eine Sache fällt, dieses Ding und diese Sache ins Chaos zurückkehren, Freigut werden. Vielleicht aber ist das resolut und mit allen Kräften erwirkte Chaos und also die vollendete Entziehung des Glaubens notwendig, ehe ein gründlicher Neuaufbau auf veränderter Glaubensbasis erfolgen kann. Das Elementare, Dämonische springt dann zunächst hervor; die alten Namen und Worte fallen. Denn der Glaube ist das Maße der Dinge, vermittels des Wortes und der Benennung.“

neue Sprache hervor, wodurch die Worte ihren vordergründigen Sinn verlieren und die Erfordernisse des Satzbaus gegen die eines Rhythmus oder eines Bildes eingetauscht werden. Auf diesen Wegen wird die literarische Kunst sowohl verteilt als auch umgeformt. Kurt Schwitters nennt diesen Schaffensprozess „entformeln“[12]. Ihre Präsentations- und Aufführungsformen, fühlbare Reize für das Sehen und Hören relativieren gegenüber der zentralen literarischen Rolle des tradierten Textsinns. Dabei schwanken sie zwischen der Ablehnung und der Forderung, für ein Massenpublikum zu schreiben. Die dadaistische Sprache lässt das Publikum entweder in „Verwirrung“[13] geraten oder in „Wortgläubigkeit“ verfallen. Die Beziehung der Dadaisten zu ihren Rezipienten bewegt sich dadurch an der Grenze seiner Akzeptanz.

(3) Das Schaffen Dadas beruht zunächst auf einer Negation. Die oft von allen selbst festgelegten Inhalte werden ebenso negiert. Für dadaistisches Schaffen gibt es daher keine (intensionale) semantische Konkretisierung, welche die textuelle Paraphrasierung schwer bzw. mit Absicht irrelevant macht, dadurch, dass die herkömmliche Sinnstruktur abgelehnt wird. Die Dadaisten werden also als „umtriebige Dechiffrierkünstler“ bezeichnet, wobei es sich nicht darum handelt zu sagen, was Kunst, Schönes, Literatur „sind“, sondern zu analysieren, was man „meint“, wenn man von Kunst spricht. Dada-Sprachen enthalten nur die Konstruktionsbestandteile, zu deren systematischer Erläuterung analytische Methode aufschlussreich ist.

(4) Künstlerisch Gestalten heißt Leben für die Dadaisten und für ihre Rezipienten. Die Kunst sollte mit der Lebenspraxis als Individuationsprozess - nämlich eine Aktivität, ein Verhalten bzw. ein Bewusstsein - und das Leben mit der Kunst „ohne intellektuell kommunikativen Kalkül“ verknüpft werden. Indem sie sich gegen eine *a priori* Beschränkung des Ästhetischen auf dem Bereich der Kunst wenden und gegen alles Künstlerische - im engeren, herkömmlichen Sinn - überhaupt in Bausch und Bogen (Vgl. Anm. 106) ablehnen, intendieren die Dadaisten auch eine pragmatische Ausweitung des ästhetischen Bewusstseins im Bereich der (literarischen) Kunst. Die Abgrenzung des Künstlerischen und des Realen laut der tradierten Kunstauffassungen und ebenso die klassische Abgrenzung von dem Ästhetischen und Theoretischen gelten nicht mehr für dadaistische Kunstauffassungen. Dadaistisches Schaffen zwischen Kunst und Leben wird verstanden als neue Ausdrucksbildung des Individuums auf der Suche nach seinen Lebensbelangen. Man kann also

[12] Kurt Schwitters: Das literarische Werk, a. a. O., S. 188; „Kunst ist Form. Formen heißt entformeln“, schreibt er in seinem „Merzfrühling 1924“.

[13] Vgl. A. J. Peter Froehlich: Reaktionen des Publikums auf Vorführungen nach abstrakten Vorlagen. In: Sinn aus Unsinn. Dada International, hrsg. v. Wolfgang Paulsen u. Helmut G. Hermann, Bern/München 1982, S. 15-28[21f.].

sagen, dass Dada tatsächlich Kunst ist, nur in dem Verständnis, in dem alles Leben Kunst ist.

Die allgemeinen Vorstellungen von der literarischen Kunst ändern sich also mit solchen Dada-Produkten, in denen Dada zwischen der verbalen Attacke an herkömmlichem Kunstverständnis und der Destruktion, zugleich der neuen Konstruktionsmöglichkeit der Wirklichkeit hin und her balanciert. Die Dada-Produkte, die die Manifestation des Bewusstseins nicht in verfeinerten sondern in experimentellen Sprachformen bzw. im Wortspiel zum Ausdruck gebracht haben, können charakterisiert werden als neue „Denk-Instrumente". Mit solchen den Unsinn produzierenden Strategien bietet sich die Suche nach einer neuen Sprache als ein künstlerisches Medium an, wobei bislang im Bewusstsein verborgenes zutage gefördert wird. Somit stellen die Dadaisten sowohl alle banalisierenden Eindeutigkeitszwänge als auch die Idealisierung der literarischen Sprache in Frage. In ihren außerordentlich „antikünstlerischen" Haltungen und ihrem kreativen Verfahren des Schrifttums zeigen die Dadaisten die Möglichkeiten zur Umwälzung der literarischen Sprache auf, ohne dem Orientierungswert der konventionellen Kunstauffassung zu vertrauen.
Dada hat es geschafft, nicht nur die Überlegenheiten der tradierten Kunstauffassungen, sondern auch die Art und Weise der Expertise historisch etablierter Kunstformen umzustürzen. In erster Linie geht es um kulturkritische Anstöße und destruktive Verfahren der Sprache für das Kunstverständnis. Somit setzen sich die Dadaisten mit dem „Standpunkt der Kunst" auseinander. Diese Auseinandersetzungen der Dadaisten können als eine doppelt bestimmte Kunst-Bewegung verstanden werden: Zum einen verbindet sie ihre vielgestaltige Produktion mit einer Attacke auf fundamentale Voraussetzungen von „Kunst", bei der die ästhetischen Attitüden an ihren Gegenständen als passive Kontemplation über die unmittelbaren Gegebenen charakterisiert sind und mit der sich aus den hervorgerufenen Sinneseindrücken mit Emotion und Schönheit ein Genuss verbindet. Zum anderen geht es um dadaistisches Kunstmachen als Nonsens-, Zufalls-, Provokations-, Skandal- oder Negationskunst, das jede Konzeptualisierung für seine Rezeption voraussetzt, wodurch das neue Sehen der Kunst und die verschiedenen Kunstverständnisse als Erkenntnisvermittlung vorkommen.
Für die dadaistischen Kunstauffassungen gibt es daraus zum Eingang meiner weiteren Ausführungen zwei Grundannahmen: Entweder soll Kunst nur anhand von dem „bloß" Dargebotenen - textimmanent - begriffen werden, unabhängig von allen Begleitumständen, oder, ganz im Gegenteil, Kunst könne nur aus den jeweiligen kontextuellen Gegebenheiten verstanden werden, deren künstlerische Reflexion sie dann wäre. Mehr als anderswo wird

bei Dada-Produkten deutlich, dass sie außerhalb ihrer – textuell, bildlich oder aktionistisch - dargestellten stehenden Faktoren bezugnehmen und in diese hineinwirken.

Die vorliegende Arbeit versucht das komplexe Gefüge dieser Beziehungen durch die Analyse ihrer Gedichte und Texte im Hinblick auf die dadaistische Ausdrucksweise als zentralen Untersuchungsgegenstand in Blickfeld zu rücken. Es soll der Funktionsprozess der Dada-Artefakten als einer Art vergegenständlichter Kunst im semantischen Bereich erläutert werden, das dem „Unsinn“ simultan seinen paradox passenden Sinn darbietet und eine Befreiung des Denkens von den Zwängen der Eindeutigkeit anstrebt. Im Anschluss daran wird es nebenbei gewagt, dadaistische Kunstgestaltung zu legitimieren, welche doch von Zeitgenossen oft der Scharlatanerie verdächtigt, von Programmatikern oder von Kunstinstitutionalisten als „entartete Kunst“ (Vgl. Anm. 258) und im extremen Fall als „Seuche“[14] oder als *dementia praecox* (Vgl. Anm. 130) entwertet wurde.
Unter der Berücksichtigung des Goodmanschen exemplifikativen Symbolfunktionsprozess, woran die „Deutungen“ der Kunstgegenstände in der „Geübtheit“ (WW. 164) ergründet werden sollen, wird die theoretische Annährung versucht. Es soll dabei in Anwendung der Goodmanschen Symboltheorie überprüft werden, ob solche „Dada-Unsinnsprodukte“ mit der Bezeichnung „Kunst“ übereinstimmen. Fällt dieser Befund positiv aus, dann wird die Frage - Inwiefern? - gestellt. Zur begreifbaren Beantwortung der Recherche stelle ich auf den kognitiven Zugang auf Grundlage der Goodmanschen extensionalen Bezugnahme und der legitimen Erläuterung der Gegenständlichkeit für die dadaistisch-„abweichende“ Sprache, die sich im Grenzbereich des üblichen Kunstverständnisses bewegt, ab. Anknüpfend an den Schluss der theoretischen Exposition zur Anwendung hin, wird ein sodann zwei Teile umfassender Aufbau gewählt.

Der I. Teil wird grob in vier Kapiteln gegliedert:
Mit dem ersten Kapitel beginnt die Explikation der „Weisen der Bezugnahme“, die Goodman als *technicus logicus* sorgfältig ausführt: Ausgehend von dem schematischen Aspekt der „Wege der Bezugnahme“ wird versucht, die grundlegenden Termini und die von ihm verwendeten Begriffe zu erläutern. Festgestellt wird endlich, dass Goodmans Bezugnahme extensional ist, dass Kunstwerke als exemplifikative Proben in ihrer Funktionsweise und in ihrem Wirklichkeitsbezug betrachtet werden können. Im zweiten Kapitel wird untersucht,

[14] Adolf Hitler: Mein Kampf, München 1933, S. VIII u. 283. (1. Aufl. 1925), schreibt: „Vor sechzig Jahren wäre eine Ausstellung von sogenannten >dadaistischen< Erlebnissen als einfach unmöglich erschienen und die Veranstalter würden in Narrenhaus gekommen sein, während sie heute sogar in Kunstverbänden präsidieren. Diese Seuche konnte damals nicht auftauchen, weil weder die öffentliche Meinung dies geduldet noch der Staat ruhig zugesehen hätte. Denn es ist Sache der Staatsleitung, zu verhindern, daß ein Volk dem geistigen Wahnsinn in die Arme getrieben wird.“

welche ästhetischen Fakten aus der analytischen (Sprach-)Philosophie vor dem Hintergrund seiner symboltheoretischen Kunstauffassungen dargestellt werden. Über ihren nominalistisch ausgerichteten Standpunkt hinaus soll die Revision der Induktionstheorie und die pluralistische Welterzeugungstheorie zusammenfassend dargelegt werden. Im dritten Kapitel wird die Relation der beiden Begriffe „Kunst“ und „Symbol“ im Zusammenhang der Bezugnahme kurz analysiert. Dabei soll die Goodmansche Frage-Umwandlung der Kunstidentität von „Was Kunst ist?“ zu „Wann Kunst ist?“ erläutert werden. Für diese Umwandlung sollen zudem auch die „maßgebenden“ Kriterien untersucht werden, welche Goodman als ästhetische Symptome bezeichnet hat. Anschließend wird ein exemplarisches Beispiel herangezogen, welches in der Funktionsweise Kunst - beispielsweise *Ready-made* - ist. Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit seinem Kognitivismus, der sich aus den Begriffen „Übernahme“ (*adoption*), „Richtigkeit“ (*rightness*) und „Verstehen“ (*understanding*) begründet. Die Unterschiede der Kunst und Wissenschaft, der Verstehensprozess eines Phänomens des Zeichens und die Erkenntnisvermittlung durch die Kunst sollen dabei im Vordergrund stehen. Schließlich wird bestätigt, dass die verschiedenen Welten auf deren Grundlage hergestellt werden.

Die Hauptbegriffe zur Exposition lauten:

Symbol (Zeichen), Extension, Bezugnahme (Referenz; Symbolisierung), Denotation, Repräsentation(-als), Exemplifikation, Metapher, Ausdruck, Konstruktivismus, Nominalismus, Erkenntnistheorie, Relativismus, Induktion, Isomorphismus, Welterzeugung, Rekonzeption, Kognition (Wahrnehmung→Vorstellung→Denken→Verstehen→Urteilen)[15].

Beim Zitieren seiner Werke verwende ich die gleichen (englischen) Originalabkürzungen in Goodmans Originalwerken, die er für sein Hauptwerk nutzte: LA steht also für „Sprachen der Kunst“ (*Languages of Art*), WW für „Weisen der Welterzeugung“ (*Ways of Worldmaking*), SA für *Structure of Appearance*, PP für *Problems and Project*, RR für „Wege der Referenz“ (*Routes of Reference*), FFF für „Tatsache, Fiktion, Voraussage“ (*Fact*, *Fiction*, *Forecast*), MM für „Vom Denken zum anderen Dingen“ (*Of Mind and Other Matters*), Revision für „Revisionen, Philosophie und andere Künste und Wissenschaften“ (*Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*). Hinsichtlich der bibliographischen Details wird auf das Literaturverzeichnis verwiesen. Sofern eine Übersetzung der Texte präsent ist, werden diese in deutscher Sprache zitiert.

Der II. Teil beginnt mit den konzeptionellen Überlegungen. Es wird kurz anhand zeitgenössischer Dokumente die Entstehung des „Dada“ als eine neue Kunstrichtung dargestellt. Ein Versuch wird unternommen, seine Deutung bezüglich der Aussagen der Dadaisten zu entziffern. Des Weiteren wird der „Unsinn“ aus unterschiedlichen Perspektiven im Hin-

[15] Vgl. „Kognition“ in: Thomas Städtler: Lexikon der Psychologie, Stuttgart 2003, S. 543-546[544].

blick auf drei Gedichte, Manifeste und auf das politische Umfeld als Ohne- oder Gegen-Sinn charakterisiert. Im zweiten Kapitel werden die Charakteristika des Unsinns durch die Untersuchungen ihrer Ausdrucksweise präzisiert. Sowohl die thematischen Übersichten als auch die detaillierte Gliederung werden dem zweiten Kapitel vorangestellt und somit die Struktur besonders herausgehoben. Im dritten Kapitel wird die Anwendbarkeit der Bezugnahme hinsichtlich der Funktionsweise und der Kontextabhängigkeit untersucht, welche als relevante Prämissen ein Symbol bzw. Zeichen ausmachen, um aus Dada-Produkten Kunst werden zu lassen. Dabei soll das Hauptziel der Versuch sein, den dadaistischen „Sprachgebrauch“ im Vergleich des „Unsinns“ und dessen dargebotener „Metapher“ hinsichtlich ihrer „extensionalen“ Züge zu erläutern.

I. Exposition der Symboltheorie

1. Weisen der Bezugnahme

Goodmans Symboltheorie zur Kunstauffassung setzt voraus, dass sie als ein Teil der Erkenntnistheorie bzw. der kognitiven Prozesse betrachtet werden soll. Symbole fungieren dabei als Mittel der Bezugnahme, die zwischen einem Symbol und dem von ihm Bezeichneten besteht. Die Symbole sind sehr allgemein gefasst und haben keine besonderen Bedingungen als Prämisse des Kunst-Werdens:

> „›Symbol‹ wird hier als ein sehr allgemeiner und farbloser Ausdruck gebraucht. Er umfaßt Buchstaben, Wörter, Texte, Bilder, Diagramme, Karten, Modelle und mehr, aber er hat nichts Gewundenes oder Geheimnisvolles an sich. Das buchstäblichste Prädikat und die nüchternste Passage sind ebensogut Symbole und ebenso ‚hoch symbolisch' wie die phantastischsten und figurativsten." (LA. 9)

Ein Symbol in Funktionsweise ist gleich wie ein Zeichen. Beispielsweise, das Bild Churchills als ein Symbol bzw. Zeichen nimmt den „repräsentativen" Bezug auf Churchill, Mozarts Requiem nimmt den „exemplifikativen" Bezug auf Traurigkeit bzw. Trauer. Für diese Einsicht gilt auch seine Symboltheorie als eine Zeichentheorie der Kunst. Der Grundbegriff seiner Symboltheorie ist die Bezugnahme, nämlich „Stehen für Etwas". Für das Statement *stand for* etwas, oder *refer to* benutzt Goodman den Begriff „Bezugnahme" allgemein. Die Bezugnahme wird in umfassender Weise gebraucht. Sie ist ein primitives Konzept, welches alle Arten von Symbolisierung, alle Arten des Bezugs zwischen Symbol als Zeichen und Bezeichnetem, alle Fälle „des Stehens für" umfasst:

> „Die Wege der Bezugnahme sind unabhängig von den Wurzeln der Bezugnahme. Mir geht es hier um die möglichen Beziehungen zwischen einem sprachlichen Ausdruck (oder einem anderen Zeichen oder Symbol) und dem, worauf er verweist, nicht aber darum, wie solche Beziehungen entstehen. […] Mein Thema sind die Natur und die Arten der Bezugnahme; dabei ist es gleichgültig, wie oder wann oder warum oder von wem diese Bezugnahme hergestellt wird." (RR. 11)

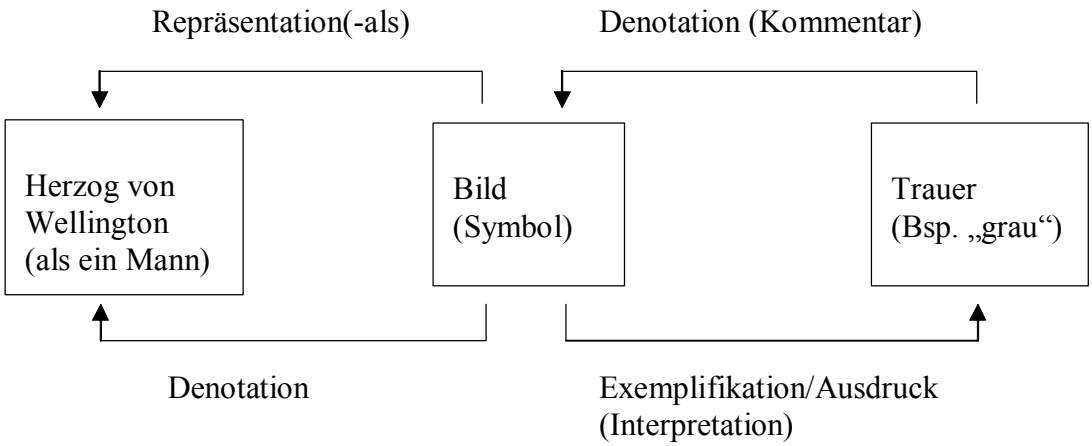
Die unterschiedlichen Formen der Bezugnahme am Beispiel der verschiedenen Künste untersucht Goodman in seinem 1968 erschienenen Hauptwerk *Languages of Art* und im Aufsatz in *Route of Reference*[16] als Artikel zur Weise der Bezugnahme. Seine kunsttheoretischen Darbietungen gehen in beiden Werken zu den tradierten Methoden der Kunstiden-

[16] Nelson Goodman: Wege der Referenz. In: Zeitschrift für Semiotik 3 1981, S. 11-22 (*Routes of reference*. In: Critical inquiry (autumn), 1981 S. 121-132). Dies wurde in seine Aufsatzsammlung „*Of Mind and Other Matters*" (1984) aufgenommen, vgl. S. 85-107.

tifikation auf Distance: Goodman bestimmt weder was Kunst ist, noch ihre „absolut“ maßgebenden Kriterien, unter deren Bedingungen ihre ästhetische Qualität und Wertung festgelegt werden könnten. Stattdessen zeigt er das systematische „Feld der Bezugnahme“ (*field of reference*) auf, das bei der Analyse der verschiedenen Symbole - gleich einem Wegweiser – „universal“ verwendet werden kann.

1.1. Wege der Bezugnahme

Die Weisen der Bezugnahme unterscheiden sich in Formen der denotierenden und der nichtdenotierenden: Denotierende Bezugnahme[17] umfasst die sprachliche Denotation, die bildliche Denotation (z. B. Abbildung, Repräsentation) und das Zitat etc. Nichtdenotierende Bezugnahme wird in Formen der Exemplifikation und des Ausdrucks eingeordnet.
Auf den zwei elementaren Begriffen „Denotation“ und „Exemplifikation“ konstruiert Goodman verschiedene Wege der extensionalen Bezugnahme, in der nichts außer dem Symbol und dem von ihm bezuggenommenen „Sachverhalt“ erlaubt wird. Während bei der Denotation die Richtung vom Symbol (z. B. einem Bild oder einer Aussage) zum Gegenstand oder Bezeichneten verläuft, wird das Symbol bei der Exemplifikation von einem Prädikat (bzw. Bezeichnung, Markierung, Etikett oder *label*) denotiert, das auf dieses Symbol zutrifft. Die Bezugnahme der beiden verläuft also in die umgekehrte Richtung. Wege ihrer Bezugnahme werden „richtungweisend“ wie folgt schematisiert:
Schema 1:



[17] Außer zwei angegebenen Arten von Denotationen gibt es auch andere Arten, die in meiner Untersuchung nicht behandelt werden, nämlich die musikalische Notation, die Inskription; ebenso Charakter und Markierung - im Falle der natürlichen, geschriebenen und gesprochenen Sprache, der Buchstaben (Laute), Wörter, Sätze, verbalen Symbole, alle beliebigen visuellen, auditiven und anderen Zeichen.

1.1.1. Denotation

Der Grundbegriff „Denotation“ wird nicht definiert, sondern verstreut bestimmt und expliziert an jeweiligen Beispielen. Die Denotation umfasst zwei unterschiedliche Arten: Sie kann wörtlich[18] (*literal*) sein (etwa wenn ein Bild Churchill darstellt oder ein Ausdruck sich auf einen realen Gegenstand bezieht) oder fiktiv und figurativ (z. B. das Bild eines Einhorns oder der Name „Don Quichotte“). (Vgl. RR. 15)

1.1.1.1. Sprachliche Denotation

Die sprachliche Denotation bezeichnet den Gegenstand oder den Ereignisbezug (wie Nennung, Prädikation, Beschreibung), nämlich „Berlin“ oder „Paris“ denotiert eine Stadt, demgegenüber denotiert „Stadt“ jede von vielen Städten. „Sonnenaufgang“ denotiert jedes von vielen Ereignissen. Manche Denotationen können zeit- und kontextabhängig verschieden sein sowohl bei indexikalischen Wörtern wie „hier“ und „jetzt“ als auch Pronomen und tempusspezifizierten Verben. Sie denotieren verschiedene Ereignisse. Fraglich ist ein Satz im gesicherten Zusammenhang seiner Denotation. Goodman akzeptiert die üblich bekannte Satzauffassung nicht, wonach ein Aussagesatz einen Wahrheitswert denotiert, d. h. alle wahren Aussagen denotieren das Wahre und alle falschen Aussagen denotieren das Falsche, aufgrund der folgenden drei Gründe (Vgl. RR. 12):
(1) Abstraktheit ihrer Wahrheitswerte, die die Entitäten nicht begründen lassen kann.
(2) Problematik der Identifizierung, ob die Denotate aller (propositional) wahren Aussagen als einerlei halten, ohne die Unterschiede ihres Gegenstandes (*topic*) zu berücksichtigen, wie die Sätze „Napoleon zieht sich zurück“ und „die Sonne geht auf“, die jeweils „Napoleons Rückzug“ und „der Sonnenaufgang“ in inkongruente Ereignisse denotieren.
(3) Unklarheit der Weise, wie die Nicht-Deklarativa (Frage-, Befehls- oder Ausrufesätze) erklärt werden sollen.
Goodman schlägt vor im Falle des nicht denotierenden Ansehens, das elliptische Prädikat auszuwählen: Nur das adäquat ausgewählte Prädikat denotiert eine dieser entsprechenden Äußerungen. In diesem „elliptischen“ Zusammenhang denotieren die unterschiedlichen Satzformen: Beispielsweise die Sätze „Die Sonne geht auf“, „Geht die Sonne auf?“, „Sonne, geh auf! und „Die Sonne geht auf!“ denotieren dieselben Ereignisse, nämlich „den Sonnenaufgang“. Keineswegs sind die formal-gleichen Aussagesätze koextensiv (z. B.

[18] Die Prädikate „wörtlich“ und „sprachlich“ unterscheidet Goodman als voneinander unabhängige Ausdrücke. Beispielsweise ist ein Wort eine sprachliche Bezeichnung selbst bei metaphorischem Gebrauch, während selbst das „wörtlichste“ Gemälde nichtsprachlich ist: (vgl. RR. Anm. 9). Das Prädikat „wörtlich“ kann auch durch das andere Prädikat „buchstäblich“ ersetzt werden.

„Napoleon zieht sich zurück“, „Ich schreibe einen Brief“), da ihre Prädikate unterschiedliche Ereignisse denotieren. Für die sprachliche Denotation Goodmans geht es nicht darum, was einen Satz denotiert, sondern die Worte zu wählen, die als entsprechende Prädikate etwas denotieren.

1.1.1.2. Repräsentation(-als)

Für die Ausführung der Repräsentation, mit der Goodman seine *Languages of art* beginnt, grenzt er diese definitiv von der traditionellen Abbildtheorie ab, bei der die Ähnlichkeit[19] (*similarity*) als Basiselement aufgenommen wird - wie seine kritischen Äußerungen lauten (Vgl. LA. 17-21): „das unschuldige Auge (*the innocent eye*)“[20], „das absolute Gegebene (*the absolute given*)“, „Perzeption ohne Interpretation“.
Seine Kritik an den Realisten, Naturalisten und Puristen zielt auf den Versuch dieser Überzeugungen, die Begriffe der *imitatio* oder der *mimesis*, bei welchen es sich um unmittelbare Gegebene handelt, als Bestandteile und Kontext einer direkten und vergegenständlichten Abbildung zu sehen. Der Eindruck einer realistischen, idealistischen Repräsentation entsteht dann, wenn Bild und Objekt dieselben Erwartungen projizieren, weil vorgefertigte Repräsentationen verwendet werden. Bei einem als realistisch aufgefasstem Bild werden lediglich gewisse, durch bisheriges Wissen und Gewohnheit geprägte Eindrücke unterscheiden, ohne dabei die Eigenschaften der Wirklichkeit und die Eigenschaften des *a priori* kopierten Geistes zu unterscheiden. Anstatt der Kopie (*replica*) betont er die Herstellung der repräsentationalen Praxis, wie seine dafür grundlegende Aussage lautet:

> „[…] Ähnlichkeit hängt erheblich von Gewohnheit und Kultur ab, so daß, ob und in welchem Ausmaß ein Symbol „ikonisch“ ist oder seinen Gegenstand getreu abbildet, variieren kann, ohne daß sich an dem Symbol oder dem, was es denotiert, etwas ändert. Eine stabileres und wichtigeres Merkmal der pikturalen[bildlichen] Denotation besteht darin, daß sie durch ein Symbol Bezug nimmt, das in einem syntaktischen und semantisch *dichten* System funktioniert – in einem System, dessen konkrete Symbolvorkommnisse sich nicht unter-

[19] Vgl. Oliver Scholz: Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung. Freiburg/München 1991, S. 16-63. In diesem Buch bearbeitet der Autor die Erkenntnisfunktionen des Gebrauchs von Bildern und erläutert, wie die Eigenart von ästhetischen Bildern auf die Besonderheiten des Goodmanschen Symbolsystems zurückgeführt wird. Darüber hinaus legt er die „Unzulänglichkeit der Ähnlichkeitstheorien“ überzeugend dar.
[20] Goodman nimmt Gombrichs wahrnehmungspsychologische Analyse der Kunstwissenschaft auf: Gombrich behauptet in seinem *Art and Illusion* (1960), dass unser Sehen nicht objektiv und „unschuldig“ sei, sondern immer von subjektiven Einstellungen und Erwartungen gelenkt werde. Ebenso weist Goodman - mit gewissem Abstand - auf Kants „Die Kritik der reinen Vernunft“ hin, wobei es um die Zusammenhänge der Empirie und des Rationalismus geht, in der das Eine nicht ohne das Andere auskommt: „Das unschuldige Auge ist blind und der jungfräuliche Geist ist leer.“ (LA. 20; Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, hrsg. v. Raymund Schmidt , Hamburg 1976, S. 95).

> scheidbare verschiedene Charaktere sortieren lassen, sondern übergehen ineinander; das gilt auch für die Denotate. […]“ (MM. 89; *dito* RR. 13)

Diese Behauptung argumentiert Goodman in seinem *Languages of art* über die perspektive bzw. die räumliche Bedingung in den verschiedenen Kunstgattungen (z. B. bei Malerei, Zeichnungen oder Entwürfen der Architektur). Den Raum so abzubilden, wie dies entsprechend den Regeln der Perspektive üblich ist, ist weder in allen Fällen eindeutig, noch wird die Perspektive vom Gegenstand allein oder der Natur vorgegeben, sondern beruht vielmehr auf Gewohnheit. Dementsprechend beruht dann auch der Eindruck der Ähnlichkeit auf Konvention. Die Darstellung eines Gegenstands, die etablierten Repräsentationssystemen folgt, wirkt realistisch. (Vgl. LA. 46) Bilder stellen Gegenstände also weniger so dar, wie sie sind, sondern eher so, wie sie gesehen werden: „Der Gegenstand sitzt nicht da wie ein sanftmütiges Modell, das seine Attribute säuberlich sortiert darbietet, damit wir sie bewundern und porträtieren können.“ (LA. 40) In dieser kognitiven Hinsicht ist von Bedeutung, wie Goodman den alltäglichen Gegenstand sieht:

> „Der Gegenstand vor mir ist ein Mann, ein Schwarm von Atomen, ein Zellkomplex, ein Fiedler, ein Freund, ein Verrückter und vieles mehr. Wenn keines davon für sich genommen den Gegenstand, so wie er ist, konstituiert, was sonst könnte dies leisten? Sind dies alles Weisen, in denen der Gegenstand ist, dann stellt keine die Weise dar, in der der Gegenstand ist“ (LA. 18).

All diese Aussagen stehen außer Frage. Aber keine ist auf irgendeine Weise „über“ den Geschmack und *pur* „Ding an sich“ privilegiert. Vielmehr sind bestimmte Aussagen in bestimmten, „zweckmäßigen“ Kontexten angemessen und andere nicht. Selbst wenn die Repräsentation dem Repräsentierten ähnlich ist, ist dies jedoch „nutzlos“ für Goodmansche Repräsentation. Sein folgerichtig angeführtes Beispiel ist das Foto von einem schwarzen Pferd, das dort als kleiner grauer Fleck zu erkennen ist. Der Punkt ist weder schwarz noch besitzt er andere Eigenschaften des Pferdes und doch kann er das Pferd repräsentieren. (Vgl. LA. 38)

In der Erklärung „Repräsentation“ als eine Art der Denotation weist Goodman wiederum nach, dass der symbolisierende Gegenstandsbezug nach ihm nicht in Ähnlichkeiten reduzierbar ist:

> „Tatsache ist, daß ein Bild, um einen Gegenstand repräsentieren zu können, ein Symbol für ihn sein, für ihn stehen, auf ihn Bezug nehmen muß; und daß kein Grad von Ähnlichkeit hinreicht, um die erforderliche Beziehung der Bezugnahme herzustellen. Ähnlichkeit ist für Bezugnahme auch nicht *notwendig*; fast alles kann für fast alles andere stehen. Ein Bild, das einen Gegenstand repräsentiert - ebenso wie eine Passage, die ihn beschreibt -, nimmt auf ihn Bezug

> und, genauer noch: *denotiert* ihn. Denotation ist der Kern der Repräsentation und unabhängig von Ähnlichkeit.“ (LA. 17)

Repräsentation von etwas als etwas: Ein Gegenstand enthält unerschöpfbare Mehrdeutigkeiten zum alltäglichen Gebrauch, wenn die Betrachtungsweise verschieden dargestellt wird. Sie ist für Goodman nur auf eine gegebene Zeit der gegenwärtig repräsentierenden Praxis beschränkt und klassifiziert, ohne Synonymen – ein desolater Begriff, welcher in Goodmanscher Kunstauffassung nicht standhalten kann wie der Begriff „Ähnlichkeit“ (Vgl. PP. 231-238) – nachgeforscht werden. Die Relation des „Repräsentation-als“ kann in drei Entitäten betrachtet werden:

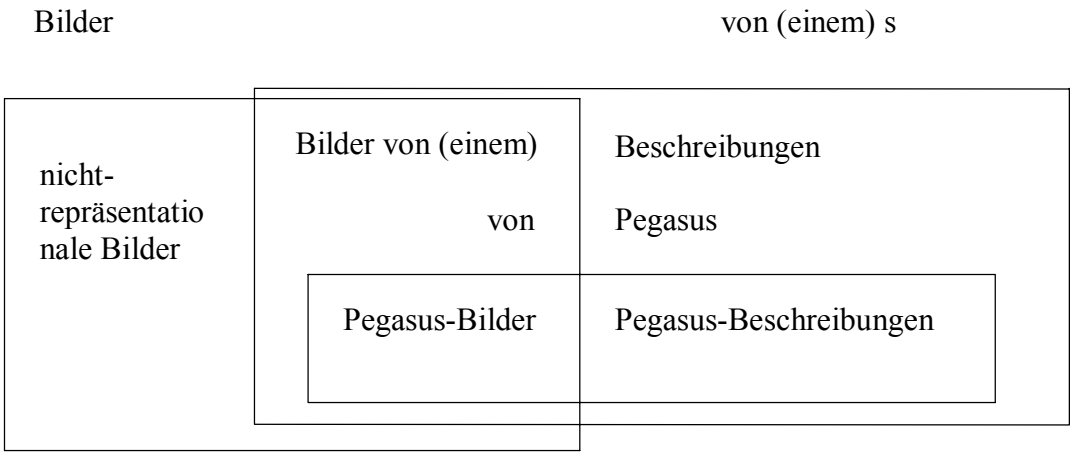
- Wenn ein Bild etwas als etwas repräsentiert
- ein Prädikat als das repräsentiert das Bild etwas
- ein Gegenstand (bzw. Person) wird durch das Bild als Prädikat repräsentiert.

(1) Beispielsweise, wenn ein Bild (z. B. Herzog von Wellington) irgendeinen Gegenstand oder eine Person repräsentiert. Diese ist dann als Bezugnahme zwischen dem Prädikat und dem Gegenstand oder der Person (z. B. Herzog von Wellington) anzusehen. Das Bild denotiert den Herzog von Wellington und repräsentiert ihn jeweils (in Verbindung mit dem Nomen) als einen Mann oder als einen Erwachsenen oder als ein Kind oder als den Sieger von Waterloo. Das gilt aber nicht *vice versa* (z. B. „Einen Mann als den Herzog von Wellington“), da der Herzog nicht das Gemälde repräsentieren kann (Vgl. LA. 36). Das Bild (der Herzog von Wellington) repräsentiert also als Etwas (einen Mann). D. h., im Falle der Repräsentation als „Etwas“, wobei ein Bild den Herzog von Wellington in einer bestimmten Weise dargestellt, gilt der „Wellington“ nur als der Dargestellte, genauer: Betrachtet man ein übliches Portrait des Herzogs und der Herzogin von Wellington, denotiert das Bild als ganzes das Paar und den Herzog (oder die Herzogin) als Teilmenge. Darüber hinaus ist es als ganzes ein Zwei-Personen-Bild und ein Mann-Bild (oder ein Frau-Bild) in einem Teil. Das Bild repräsentiert den Herzog und die Herzogin als zwei Personen und den Herzog als Mann. Obwohl es den Herzog repräsentiert und ein Zwei-Personen-Bild ist, repräsentiert es aber offensichtlich den Herzog nicht als zwei Personen; und obwohl es zwei Personen repräsentiert und ein Mann-Bild ist, stellt es die beiden doch nicht als einen Mann dar. Das Bild enthält nicht irgendein Bild, das als ganzes sowohl den Herzog repräsentiert als auch ein Zwei-Mann-Bild, oder das als ganzes sowohl zwei Personen repräsentiert als auch ein Mann-Bild ist (Vgl. LA. 37). Falls der „Wellington“ als ein Erwachsener oder als ein Mann dargestellt ist, hat er also mit anderen Entitäten (z. B. mit dem Bild seiner Kindheit oder seiner Frau) nichts zu tun. Ein Bild „Herzog von Wellington“ stimmt deswegen nicht mit der Person Wellington in jeder Beziehung überein, weil ein Bild nur eine klassifizierte Teilmenge eines Ganzen repräsentiert. Die Teilmenge muss allerdings

„systemabhängig“ denotiert werden, da die Repräsentation nicht durch die Nachahmung, sondern durch die Denotation und Klassifikation von Gegenständen charakterisiert wird.
(2) Das „Repräsentation-als“, das mit „Darstellung-als“ bzw. „Beschreibung-als“ jeweils ersetzbar ist, kann auch an fiktiven Gegenständen systematisiert werden. Um zu erklären, nimmt Goodman die Betrachtungsweise repräsentationale Bilder auseinander: Falls „P ist ein Einhorn-Bild“ als elliptisch für „P ist ein Bild“ und „P ist von einem Einhorn“ begriffen wird, kann es wiederum ausgelegt werden, dass es etwas gibt, das ein Bild ist, und auch, dass es etwas gibt, das von einem Einhorn ist, aber nicht, dass es etwas anderes gibt als das P, was Ausgangspunkt zur logischen Folgerung ist.[21]
Ferner argumentiert Goodman die Möglichkeit eines Ab-Spaltens (*splitting-off*) von Prädikaten anstelle eines Auf-Spaltens (*splitting-into*):

> „Aus „Bild von Pegasus“ oder „Bild eines Einhorns“ können wir so „Bild von (einem)“ abspalten (das auf alle repräsentationalen Bilder zutrifft). [...] der Rest - „Pegasus“ oder Einhorn - ist kein einzeln stehendes Prädikat, das auf irgendetwas zutrifft, sondern eher ein abhängiger Modifikator, der das abgespaltene Prädikat so einschränkt, daß das Ganze nur auf Pegasus-Bilder oder Einhorn-Bilder zutrifft.“ (*Replies*, 154; hier zit. nach Ihwe, 114)

Dies ist jedoch nicht die einzige Möglichkeit von Ab-Spalten. In seiner *Replies* (S. 155; MM. 148) gibt Goodman eine Übersicht aller Wege im Falle von repräsentationalen Bildern und verbalen Beschreibungen:
Schema 2:



Ausdrücke wie „Bild von“ und „darstellen“ als einstellige Prädikate an, werden bestimmte Existenzschlüsse isoliert. Diese Isolierung folgt jedoch einer anderen Betrachtungsweise

[21] Vgl. *Some Notes on Language of art,* S. 564; *dito* Jens F. Ihwe: Fiktion ohne Fiktionen, Nelson Goodmans Beitrag zur Aktualität „nicht-existenter“ und „fiktionaler“ Objekte. In: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 9, Heft 1-2, S. 107-127[114], 1987.

als in den Konstruktionen, die sich aus der Fiktionsparadoxie ergeben. Sie gibt den Blick frei auf die Untersuchung unserer Wahrnehmungsfähigkeit, zwischen Bildern von z. B. Pickwick, Churchill, einem Mann und einem Einhorn zu unterscheiden (und zwischen Beschreibungen von z. B. Pickwick, Churchill, einem Mann und einem Einhorn zu unterscheiden) - ganz unberücksichtigt davon, ob sie denotieren oder nicht. Goodman zufolge handle es sich im Falle dieser Ausdrücke um eine systematische Ambiguität:

> „Zu sagen, daß ein Bild ein Soundso repräsentiert, ist deshalb insofern höchst doppeldeutig, als man damit sowohl meinen kann, was das Bild denotiert, als auch, was für eine Art von Bild es ist.“ (LA. 33)

Ein Bild von Pickwick ist das Bild eines Mannes, obwohl es keinen Mann denotiert - zumindest gilt das, solange wie man sich auf die wörtlichen Anwendungen des Bildes beschränkt. Um diese Ambiguität zu erklären, verwendet Goodman die Bindestrich-Schreibweise. Wenn er sich auf die zweite Bedeutung von „Repräsentation“ bezieht, spricht er von einem „Pickwick-darstellenden-Bild“, „Einhorn-darstellenden-Bild“ etc.; abgekürzt spricht er von einem „Pickwick-Bild“, „Einhorn-Bild“ etc. (Vgl. LA. 33; Anm. 19). Was hier für die Bildtheorie gilt, gilt ebenso für (verbale) Beschreibungen:

> „„Pickwick“, „der Herzog von Wellington“, „der Mann, der Napoleon besiegte, „ein Mann“, „ein fetter Mann“, „der Mann mit drei Köpfen“ sind alle Mann-Beschreibungen aber nicht alle beschreiben einen Mann. Einige denotieren einen bestimmten Mann, einige denotieren einen jeden in einer Vielzahl von Männern, und einige denotieren nichts.“ (LA. 33)

Es ist eine Funktion dessen, was in der jeweiligen Welt (oder für die jeweilige Anwendung der Inskription, Vgl. LA. 33; Anm. 20) gilt, ob ein Bild oder eine Beschreibung denotiert. Der Begriff der Denotation ist bei Goodman nicht weniger synoptisch als der Begriff der Welt. D. h., Denotation hat keineswegs nur mit „einheitlichen“ Existenzbehauptungen zu tun, da die repräsentationale Praxis nicht „ineinander übersetzbar“ – hierzu später - ist. Denotation erweist sich als ein Mittel der Welterzeugungen, wie die andere Bezugnahme. Damit wird die Bestimmung über das Vorliegen von Denotation ein Fall von „Passen der Richtigkeit“ (*fit of rightness*) der Welt (Vgl. WW. 167), welche durch die Bezugnahme der Denotation zusammen geschieht: Die jeweilige Bestimmung ist das Resultat vom „Geschmack“. Und wenn Goodman sagt, dass Fälle von „unbestimmter Denotation“ eher die Regel als die Ausnahme darstellen, dann ist das nicht seine Version der Fiktionsparadoxie. Ihn in dem Zusammenhang zu interpretieren, dass auch für ihn im Falle von Fiktion „Wahrheit“ der Aussagen und „Bezugnahme“ der symbolisierten „Sachverhalte“ irrelevant seien, urteilt am Stellenwert dieser Bemerkung gänzlich vorbei, so wie Ihwe gleiche Mei-

nung erteilt.[22] Für Goodman geht es an dieser Stelle doch vielmehr darum, dass im Umgang mit Bezeichnungen im allgemeinen, und im Umgang mit „selektierten“ Bezeichnungen im besonderen, die Frage nach der Denotation als nur eine von zumindest zwei möglichen und angemessenen Fragen ist. Dementsprechend gibt Goodman das folgende Beispiel:

> „Der Mann in Rembrandts Landschaft mit Jäger ist vermutlich keine Person, die einmal gelebt hat. Er ist eben nur der Mann in Rembrandts Radierung. Mit anderen Worten, die Radierung repräsentiert nicht einen Mann, sondern ist einfach ein Mann-Bild, genauer, ein Der-Mann-in-Rembrandts-Landschaft-mit-Jäger-Bild. Und selbst wenn hier ein wirklicher Mann abgebildet worden wäre, so kommt es doch ebensowenig auf seine Identität an wie auf die Blutgruppe des Künstlers.“ (LA. 37)

(3) Zu sagen, dass ein Bild den Herzog von Wellington als Kind oder als Erwachsenen oder als den Sieger bei Waterloo repräsentiert, heißt oft nichts anderes, als dass das Bild den Herzog „zu einer gegebenen Zeit oder Periode repräsentiert“. (Vgl. LA. 36) Diese Betrachtungsweise lässt sich jederzeit durch eine damit adäquate Beschreibung ersetzen, die das „als“ nicht mehr enthält. Das „als“ kann ebenso mit dem Verb kombiniert werden; „als“ modifiziert dann nicht das Nomen, sondern die Ausdrücke wie „beschreiben“, „darstellen“ etc. Wenn die Aussage, dass ein Bild P Winston Churchill als ein Kind darstellt, in dieser Weise begriffen wird, dann besagt diese, dass P „nicht das Kind Churchill, sondern vielmehr den erwachsenen Churchill als Kind repräsentiert.“ (Vgl. LA. 37) Nur in dieser Betrachtungsweise kann es mit „echten“ Fällen von „Repräsentation-als“ verstanden werden, wie Goodman diese als Variationen „monadischer Klassifikation“ (LA. 39) in den bildlichen Darstellungen bezeichnet.

Das Bild des erwachsenen Churchills als Kind gehört zur Klasse der Kind-Bilder. Als Bezeichnung mit einfacher Denotation denotiert es den erwachsenen Churchill. Das Bild eines Mannes als Mann denotiert einen Mann, wenn ein Mann existiert, und gehört zur Klasse der Mann-Bilder. Falls der dargestellte Mann nicht-existent ist, denotiert das Bild nichts, gehört aber der gleichen Klasse von Bildern an. (Vgl. LA. 39) Da die Bezeichnungen eine komplexe interne Struktur aufweisen können, sind die soeben getroffenen Unterscheidungen darauf abzustimmen: Zu sagen, dass ein Bild P Pickwick als einen Clown bzw. als Don Quichotte darstellt, dann gilt das Verständnis unter der Voraussetzung, dass Pickwick in wirklicher Welt als nicht-existent angesehen wird der Tatsache, dass P zu einer bestimmten, enger umschriebenen Klasse von Pickwick-Bildern gehört: der Klasse der Pickwick-als-Clown-Bilder bzw. der Klasse der Pickwick-als-Don-Quichotte-Bilder. (Vgl.

[22] Vgl. J. F. Ihwe, a. a. O., S. 115.

LA. 41) Diese Bildtheorie gilt auch für die verbalen Darstellungen, selbst wenn dieses durch ein unterschiedliches Symbolschema offeriert wird. Die Unterschiede liegen darin, wie die Exemplifikation von Bezeichnungen klassifiziert wird, insoweit zunächst unabhängig von Eigenschaften der Bezeichnungen als Elemente von unterschiedlichen Symbolsystemen. Denotation und Art der Bezeichnungen sind unabhängig voneinander. Im Falle von Bildern (als paradigmatischer Fall) gilt: Die Denotation eines Bildes bestimmt ebenso wenig seine Art, wie die Art des Bildes seine Denotation bestimmt. (Vgl. LA. 37/42)
(4) Goodman spricht generell davon, dass Symbole nichts denotieren (beispielsweise LA. 33). Zu sagen, dass etwas (z. B. „Pickwick", „der dreiköpfige Mann" und „Pegasus") nichts denotiert und, dass etwas nicht denotiert sind unterschiedliche Angelegenheiten. Im ersten Fall hat man mit der Bezugnahme zu tun - hier besteht eine denotative Relation zwischen Symbol und leerer Extension, während im zweiten Fall weder Bezugnahme noch Relation vorliegen. Darüber hinaus gibt es Repräsentationen, die nichts denotieren:
A) Primäre Extension: Es gibt nämlich Namen, Beschreibungen und Bilder, welche real nicht existieren und die nichts denotieren (z. B. „Robinson Crusoe", „geflügeltes Pferd", „Einhorn", „Don Quichotte" oder „Dada"). Im Unterschied von Repräsentation der real existenten Gegenstände oder Personen denotieren solche fiktiven Entitäten zunächst nichts. Ihre primäre Extension ist also leer: D. h. Null-Denotation. Sie nimmt auf nichts reales Bezug. Ihre Denotation hat nichts mit der Abbildung eines Einhorns, sondern mit einem Bild oder einer Beschreibung bestimmter Art zu tun:

> „[…] Wenn wir von einem Bild sagen, es bilde ein Einhorn ab, obwohl es gar keine Einhörner gibt, die man abbilden könnte, so sagen wir genau genommen nur, daß das Bild ein Einhorn-Bild ist; wir behaupten nicht, daß das Bild etwas denotiert, sondern daß es von dem Ausdruck „Einhorn-Bild" denotiert wird." (RR. 15)

Es ist nicht das Bild von einem Einhorn, sondern ein so genanntes Einhornbild, das nichts – genuin ontologisch - repräsentiert, nichts denotiert und keine Extension hat. Solche Bilder oder Beschreibungen nehmen Bezug auf fiktive Gegenstände: D. h. fiktive und figurative Bezugnahme. Die nicht existierenden Gegenstände als leere Bezeichnungen sollen nicht im Sinne der ausgedehnten Postulate (z. B. imaginativ) begriffen werden, sondern in Bezug auf das metaphorisch denotative Symbolsystem als sekundäre Extension.

1.1.2. Exemplifikation

Die weitere Art der Bezugnahme neben der Denotation ist die Exemplifikation. Das Grundprinzip der Exemplifikation heißt:

„[...] x exemplifiziert ein B bedeutet, daß x auf ein B Bezug nimmt und von ihm denotiert wird [...].“ (LA. 60; Anm. 6)

Sein bevorzugtes Beispiel für Exemplifikation kommt nicht aus den Künsten, sondern aus den alltäglichen Gegenständen wie z. B. die Stoffprobe im Musterbuch eines Schneiders bzw. Polsterers. Die Exemplifizierung geschieht, wenn ein Beispiel auf eine seiner eigenen Eigenschaften verweist, in diesem Fall die Farbe, die Webart, die Dicke, etc. Ihre Maße und Gestaltung sind nicht die Eigenschaften, die symbolisieren, obwohl das Muster eine bestimmte Größe und ein spezifisches Format enthält:

„Nehmen wir die Kollektion kleiner Stoffmuster eines Schneiders. Diese funktionieren als Proben, als Symbole, die bestimmte Eigenschaften exemplifizieren. Aber ein Stoffmuster exemplifiziert nicht alle seine Eigenschaften; es ist eine Probe der Farbe, der Webart, der Textur und des Musters, aber nicht der Größe, der Form, des absoluten Gewichts oder des Wertes. Es exemplifiziert nicht einmal alle die Eigenschaften - etwa die, an einem Dienstag fertig gestellt worden zu sein -, die es mit dem gegebenen Ballen oder der Bahn des Materials teilt. Exemplifikation ist Besitz plus Bezugnahme. Zu haben, ohne zu symbolisieren, heißt bloß zu besitzen; zu symbolisieren, ohne zu haben, heißt dagegen, auf irgendeine andere Weise als durch Exemplifizieren Bezug zu nehmen. Das Stoffmuster exemplifiziert nur die Eigenschaften, die es hat und auf die es zugleich Bezug nimmt.“ (LA. 59f.)

Ebenso wird die Tonhöhe bei der Tonprobe exemplifiziert, die ein Konzertmeister vor der Aufführung angibt. Keineswegs jedoch die Klangfarbe, Dauer oder Lautstärke. In gleicher Weise exemplifiziert ein Symbol (ein Bild) eine Eigenschaft (eine bestimmte Farbe), wenn es diese besitzt und auch auf sie Bezug nimmt. Die Symbolfunktion bei der Exemplifikation wird demzufolge definiert als „Besitz plus Bezugnahme“. Auf diese Eigenschaften (Farbe, Textur) verweist die Probe; sie stellt jedoch kein Muster für alle ihre Eigenschaften dar (nicht für ihre Größe oder ihr Altersstufe). Bloßer Besitz stellt demnach noch keine Exemplifikation dar, ebenso wenig wie Bezugnahme ohne Besitz. Die Stoffprobe exemplifiziert nur diejenigen Eigenschaften, die sie einerseits besitzt und auf die sie andererseits Bezug nimmt.

Goodman erzählt eine Geschichte, um zu explizieren, was genau Probe im Zusammenhang von „Besitz plus Bezugnahme“ ist:

„Betrachten wir nochmals ein gewöhnliches Stoffmuster im Musterbuch eines Schneiders oder Polsterers. Es wird wohl kaum ein Kunstwerk sein oder irgendetwas abbilden oder ausdrücken. Es ist einfach eine Probe - eine einfache Probe. Wovon aber ist es eine Probe? Von der Oberfläche, Farbe, Webart, Stärke und Beschaffenheit der Faser ...; die ganze Pointe dieser Probe. so sind wir zu sagen versucht, ist die, daß sie von einem Stoffballen abgeschnitten

wurde und genau dieselben Eigenschaften hat wie der Rest des Materials. Doch dies wäre übereilt.
Lassen Sie mich zwei Geschichten erzählen - oder vielmehr eine Geschichte, die aus zwei Teilen besteht. Frau Mary Tricias [ein Wortspiel mit *meretricious*, von lat. *meretrix* A. d. Ü.] studierte ein solches Musterbuch, traf ihre Wahl und bestellte in ihrem bevorzugten Stoffladen genügend Material für ihre Polsterstühle und das Sofa — wobei sie betonte, es müsse genau so sein wie die Probe. Als das Paket eintraf, öffnete sie es begierig und war entsetzt, als einige Hundert Stücke von 6x10 cm mit Zickzackrand, genau wie das Muster, zu Boden flatterten. Als sie im Geschäft anrief und laut protestierte, antwortete der Besitzer gekränkt und mißmutig: "Aber, Frau Tricias, Sie sagten doch, das Material müsse genau so sein wie die Probe. Als es gestern aus der Fabrik kam, habe ich meine Verkäuferinnen die halbe Nacht hier behalten, damit sie es so zuschneiden, daß es der Probe entspricht."
Dieser Vorfall war einige Monate später schon beinahe vergessen, als Frau Tricias, nachdem sie die Stücke zusammengenäht und ihre Möbel damit überzogen hatte, sich entschloß, eine Party zugeben. Sie ging in ihre Bäckerei, wählte unter den Kuchen, die zur Auswahl standen, einen Schokoladen-Napfkuchen und bestellte davon soviel, daß es für fünfzig Personen reichen sollte; Lieferung zwei Wochen später. Als die ersten Gäste eintrafen, fuhr ein Lastwagen mit einem einzigen riesigen Kuchen vor. Die Dame, die die Bäckerei leitete, war über die Beschwerde völlig ratlos: »Aber, Frau Tricias, Sie haben ja keine Ahnung, welche Schwierigkeiten wir damit hatten. Mein Mann führt das Stoffgeschäft, und er hat mich ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daß ihre Bestellung in einem Stück sein müsse.«" (WW. 83f.)

Folgendes lässt sich zusammenfassen:

(1) Der Besitz der Eigenschaft ist für die Exemplifikation notwendig, aber nicht hinreichend: Die Stoffprobe im Musterbuch des Polsterers symbolisiert normalerweise nicht eine bestimmte Größe (6 x 10 cm); sie besitzt sie lediglich.

(2) Der Satz „Diese Stoffprobe ist rot" als Bezeichnung hat die Bezugnahme auf eine bestimmte Stoffprobe; der Satz selbst besitzt die symbolisierenden Eigenschaften nicht, denn der Satz ist weder rot noch eine Stoffprobe.

(3) Es handelt sich um eine Exemplifikation, wenn Besitz und Bezugnahme zusammen geschehen: Eine rote Stoffprobe enthält die Farbe „rot" als *sample*[23] und nimmt gleichzeitig Bezug auf diese Farbe, weil sie eine Probe für dieses Rot besitzt.

(4) Die Symbolfunktion der Exemplifikation ist abhängig vom einem bestimmten (pragmatischen) Kontext, von dem jeweils gültigen Symbolsystem: Im Musterbuch des

[23] Goodman definiert nicht, was ein *sample* ist, wie auch *label* nicht definiert wird. Er weist bloß darauf hin, „daß »exemplifiziert Röte« stets als ein nachlässig aufgefasstes Äquivalent für »exemplifiziert >rot<« angesehen werden muss". (LA. 61). In dem Zusammenhang ist es einschätzbar, dass beispielsweise „roter" Schirm, „rotes" Auto und „rote" Mütze als Röte-*sample* bezeichnet werden. Sie haben dabei das Prädikat „rot", das als Röte-*label* ersetzt wird. Also kann ein „rotes" Auto als Röte-*sample* exemplifiziert werden, ebenso wie das rote Auto als Fahrzeug-*sample* in anderem Kontext (durch nominalistische Klassifikation) exemplifiziert wird.

Polsterers exemplifiziert die Stoffprobe ihr Muster, ihre Farbe, ihre Stoffqualität. Demgegenüber exemplifiziert nicht ihre Größe oder ihr Herstellungsdatum, welcher aber in einem anderen Kontext als relevante Eigenschaft exemplifiziert werden, im Falle des Zeigens, was der Muster der Stoffprobe ist.

In der dargebotenen Geschichte hat der Polsterer weder den „richtigen“ Besitz noch den „entsprechenden“ Kontext hinsichtlich der Symbolfunktionen seiner Probe beachtet. Nicht einmal den „entsprechenden“ Kontext hat er berücksichtigt: Als wichtige Eigenschaft hat er auch die Größe eingeschätzt, obwohl die Größe in dem Zusammenhang keine richtige Eigenschaft des Symbolsystems ist. Wenn die Größe (im gegebenen Beispiel 6 x 10 cm) exemplifiziert werden soll, kann es - wie in diesem Fall - vorkommen, dass eine Stoffprobe in einem Musterbuch eines Schneiders in Art und Aussehen erklärt werden muss - dann handelt es sich um die Exemplifikation der Größe als die Probe, die funktional auf etwas Bezug nimmt. Dagegen spielt die bestimmte Farbe oder die Dicke als ein Muster in diesem Fall keine Rolle. Es hängt also vom jeweils gültigen Symbolsystem ab, welche der vielen Eigenschaften, die eine solche Stoffprobe besitzt, in dem jeweiligen Fall relevant sind. In dem vorliegenden Zusammenhang, den Goodman in der „vergleichenden“ Weise dargestellt hat, ist nicht ganz, wohl aber doch etwas übersichtlicher geworden, welche Entsprechung oder welches Fungieren der Exemplifikation – in der symbolischen Beziehung der Probe (z. B. Zeigen, Typisieren und Vorweisen; Vgl. LA. 89), die vom Stoffballen abgeschnitten wird - es für die Kunsttheorie *de facto* gibt. Wichtiger scheint vor allem die Feststellung, dass die Kontextabhängigkeit der Symbolisierung für die Zweckmäßigkeiten, die das passende System konstruierbar machen und die Symbole fungieren lassen, gilt.

Was die Probe eines Stoffmusters darstellt und nicht darstellt, ist mit Blick auf die exemplifizierenden Eigenschaften relativ leicht ausfindig zu machen. Demgegenüber mag es keine leichte Aufgabe sein zu „evaluieren“, was ein Kunstgegenstand exemplifiziert und was es nicht exemplifiziert. Mithin nimmt die Exemplifikation auch nur auf einige Eigenschaften selektiv Bezug. Das Erstellen exemplifikatorischer Bezugnahme, das „das Stehen von Symbol für etwas“ anbetrifft, ist hinsichtlich der Symbolfunktionsweise der Kunstgegenstände komplizierter.
Um die selektiven Eigenschaften zu erkennen, in welchem zusammenhängenden, adäquaten System sie relevant sind, ist es erforderlich, zuerst ihre „Deutung“ – anders gesagt: Hinweise, Signale - zu begreifen. (Vgl. WW. 164) Um solche, relevant exemplifizierenden Eigenschaften, richtig zu erfassen, bedarf es daher oft der Geübtheit, des Genius oder der Konditionierung, wie Goodman bemerkt:

„Zu entdecken, was ein Gedicht oder ein Gemälde exemplifiziert, mag häufig, wenn auch nicht immer, Zeit, Übung und sogar Talent erfordern; aber dies zeigt nur, daß Kunstwerke gewöhnlich auf subtilere Weise exemplifizieren als die Stoffmuster des Schneiders.“ (MM. 124)

„Die bloße Anerkennung der vielen verfügbaren Bezugsrahmen liefert uns keine Karte der Himmelsbewegungen; die Einsicht, daß alternative Grundlagen wählbar sind, bringt keine wissenschaftliche Theorie und kein philosophisches System hervor; das Bewusstsein von verschiedenen Sehweisen malt keine Bilder. Ein großzügiger Geist ist kein Ersatz für harte Arbeit.“ (WW. 36)

Ihre (extensionale) Systematisierung, die die projizierbaren Etikette, die passenden Prädikate, Markierungen des Charakters oder Hypothesen etc. voraussetzt, basiert auf der Logik und der Konstruktion „menschlicher Handlungen“. Dabei handelt es sich um die - der Prozedur immanenten - Erkenntnisvermittlung, nämlich, wann zwei (oder mehrere) Elemente in einer symbolischen Beziehung stehen, wann ein bestimmtes Symbol worauf Bezug nimmt oder unter welchen Bedingungen das Etikett funktioniert. Exemplifikatorische Beziehungen herzustellen, ist demgemäß eine Leistung der analogischen Wahrnehmungs- und Denkfähigkeiten von Individuen, welche die Verbindung von „Einsichten“, „Wissenserweiterungen“ und „Weltbildveränderungen“ im „erkenntnisvermittlenden“[24] Zusammenhang projiziert, wobei keineswegs „raum- und zeitlos“ oder „von Natur aus“ bevorrechtigt ist. Vielmehr sind die bestimmten Gegenstände in bestimmten Kontexten degustiert, ausgewählt, klassifiziert und konstruiert, welche dann adäquat Weltversionen erzeugt und andere nicht.

Exemplifikation wird durch einen „Unterschied im Gebiet“ (Vgl. LA. 63) von Denotation abgegrenzt. Während bei der Denotation die Bezeichnung auf ihren betroffenen Gegenstand verweist, verweist bei der Exemplifizierung der Gegenstand auf die Bezeichnung (oder auf die mit der Bezeichnung verbundene Eigenschaft). Bei der Exemplifikation handelt es sich um umgekehrte Denotation: Indem bei der Denotation die Richtung der Bezugnahme vom Symbol (einem Bild oder einem Ausdruck) zum Gegenstand oder Bezeichneten verläuft, dementsprechend verläuft die Bezugnahme der Exemplifikation in die umgekehrte Richtung. Die exemplifizierten Prädikate verweisen auf die Exemplifizierenden des Textes denotativ, nicht alle Eigenschaften des Textes - im gleichen Prinzip des vorherigen „Repräsentation-als“ - sondern nur einige werden exemplifiziert als „Merkmale“, „Teilmenge“ oder als „begrenzte Isomorphie“. Die Exemplifikation kann daher nicht als *con-*

[24] Vgl. Axel Spree: Goodmans 'radikaler' Konstruktivismus. In: KODIKAS/CODE. Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics 21 (1998), S. 323.

verse der Denotation charakterisiert werden, obwohl die Exemplifikation und die Denotation in umgekehrter Richtung der Bezugnahme vorliegt:

> „Die der Exemplifikation im Vergleich zur Denotation auferlegte Beschränkung leitet sich aus dem Status der Exemplifikation als einer Subrelation der Konversen der Denotation her, aus der Tatsache, daß Denotation Bezugnahme zwischen zwei Elementen in einer Richtung einschließt, Exemplifikation dagegen Bezugnahme zwischen den zwei Elementen in beiden Richtungen. Exemplifikation ist nur insofern eingeschränkt, als die Denotation des fraglichen Etiketts als vorgängig fixiert angesehen wird.“ (LA. 65)

Die Exemplifikation, die als „Besitz plus Bezugnahme“ erklärt wird und nicht fiktiv ist, hat Goodman als viertes ästhetisches Symptom bezeichnet (Vgl. LA. 233/WW. 88). Die Exemplifikation wird in Anbetracht ihrer Gegenständlichkeit wie folgt festgestellt: zwar ist die Exemplifizierung gar keine Denotationsrelation, angeordnet wird aber, dass ein Beispiel ebenso wie eine Zitierung (Vgl. Anm. 28) keineswegs ohne Bezugnahme ist. Die exemplifizierten Eigenschaften können keineswegs „abwesend“ bzw. „leer“ sein, denn eine exemplifizierte Eigenschaft kommt zumindest im Beispiel vor und eine exemplifizierte Bezeichnung denotiert das Beispiel selbst. (Vgl. RR. 26)

1.1.2.1. Metapher

Symbolen, die denotieren, ist zugewiesen, als Etiketten zu fungieren. Sie werden als Gegenstände klassifiziert, organisiert und so sogar allgemein die Welten erzeugt. In seinem wörtlichen Zusammenhang ist es durchaus einfach zu begreifen, wie das Etikett fungiert: Ein Letter mit dem Schriftzug „Apfel“ auf einer Saftpackung nimmt auf den Inhalt Bezug. Der Letter kann gleich wohl auch das Bild eines Apfels sein und fungiert immer noch als ein Etikett. Ausgewählte Etiketten können mit Blick auf exemplifizierende Eigenschaften demnach verbal wie ein Prädikat und ebenso nonverbal wie bildliche, diagrammatische, musikalische und gestische Etiketten sein – gleichsam einer Tanzbewegung oder Pantomime. Demnach ist „Etikett für“ in der semantischen Beziehung als ein Begriff „Eigenschaft von“ aufzufassen, so dass es Bilder genau so wie Wörter umfasst. (Vgl. Revision, 166) Sie können ihrerseits selbst wieder unter verbalen oder nonverbalen Etiketten klassifiziert werden, weshalb Prädikate und Bilder als Unterklassen von Etiketten konstruiert werden können. (Vgl. LA. 39)

Ein Symbol als ein Etikett kann auch etwas Metaphorisches denotieren. Nicht hingegen wörtlich, da es verbaliter falsch und nicht funktionsfähig ist. Beispielsweise ist die Aussage „Ein See ist ein Saphir“ wörtlich falsch. Er kann aber metaphorisch ein Saphir sein,

wenn die „einfachen“ Etiketten der Eigenschaften exemplarisch wie „blau“, „glatt“ oder „glänzend“ in Verbindung der Bezugnahmeketten konstruiert werden. Sie sind metaphorisch richtig und in der Funktionsweise kompatibel. Wörtliche und metaphorische Denotation ist prinzipiell gleiche Denotation. Ihre Unterschiede liegen darin,

> „ob die Anwendung einer üblichen Klassifikation paßt oder ob sie die Änderung einer solchen Klassifikation nach sich zieht. Eine Exemplifizierung kann nicht nur auf eine Bezeichnung verweisen, die wörtlich ein Beispiel denotiert, sondern auch auf eine, die metaphorisch ein Beispiel denotiert, nicht nur auf eine Eigenschaft, die ein Beispiel wörtlich besitzt, sondern auch auf eine, die es metaphorisch besitzt.“ (RR. 15)

In der Darlegung metaphorischer Denotation erweitert Goodman die Funktion der Etiketten, welche alle - verbale oder nonverbale - Verweisfunktionen unter einer einzelnen symbolischen Beziehung innewohnt. Daraus folgend bietet er die metaphorische Bezugnahme zur Anwendung der Prädikate zu Gegenständen eines anderen Gebiets (*realm*) an, wie beim „Ausdruck“[25]. In derselben Weise wird die Denotation der fiktiven Gegenstände extensional erweitert:

B) Sekundäre Extension: Die leeren Etikette sowohl „Zentaur“ oder „Einhorn“ als auch ein Zentauren-Bild oder ein Einhorn-Bild denotieren wörtlich nichts und haben keinen bestimmten Bezugsgegenstand, wie es oben erwähnt wurde. Ihr „existentieller“ Status wird durch metaphorischen Besitz erweitert, in dem er selbst durch Etikett eingeordnet und die von ihm exemplifiziert wird. Er denotiert. Beispielsweise exemplifiziert „Satyr“ bzw. ein Satyr-Bild metaphorisch „Laszivitätsetikett“, „Einhorn“ bzw. ein Einhorn-Bild ebenso „Keuschheitsetikett“, denotieren die zusammengesetzten Etikette der Etikette intern „lasziv“ bzw. „keusch“, die wieder verschiedene Personen extern denotieren. Die Bezugnahmen dieser Formen als „Repräsentation-als“ können in jeweiligen korrelierten Verbindungsketten unterschiedlich betrachtet werden. (Vgl. RR. 18)

Die Goodmansche Metapher, die als „kontextabhängige Annäherung“ (*contextual approach*)[26] bezeichnet wird, entsteht dadurch, dass ein Schema in ein neues Gebiet transformiert wird,

> „daß also der andere Bereich unter der Anleitung oder dem Einfluß oder dem Eindruck der Gliederung des Ausgangsbereichs gegliedert wird. Die neue Gliederung ist ein Echo der Gliederung des Ausgangsbereichs; sie ist genauso echt, genauso „wirklich“ wie die alte, aber eben von ihr verschieden.“ (RR. 15)

---

[25] Der Begriff „Ausdruck“ unterscheidet sich vom „Ausdruck“ als der üblichen Bezeichnung eines sprachlichen Zeichens. Hier meint Goodman den „Ausdruck“ als eine Art der Bezugnahme.

[26] Vgl. Israel Scheffler: Beyond the Letter, London/Boston/Henley 1979, S. 79-130.

Der metaphorische Übertragungsprozess kann wie folgt – in Ansehung des II. Kapitels „Klang der Bilder“ (LA. 53-97) – beschrieben werden:

(1) Wenn die beschaffene Gliederung außerhalb ihres „heimatlichen“ Anwendungsgebietes andere Anwendung findet, dann kommt die metaphorische Übertragung als „Transfer in einen neu klassifizierten Schema“ vor. - Dabei bedarf die Metapher der neuen „Anziehung“, die den „Widerstand“ in der konfligierenden Relation wie „traurig“ und „fröhlich“ überwindet. (Vgl. LA. 74)

(2) Eine metaphorische Transformation wird nicht nur als das bereits „Gefundene“ zwischen einem Prädikat und einem Gegenstand angesehen, sondern auch als neue Beschaffung der aktuell konstruierten Gegenständlichkeiten. (Vgl. ebd.)

(3) Eine Metapher als eine Innovation ist genauso eine kalkulierte Erweiterung auf ein neues Anwendungsbereich.

(4) Eine Metapher ist sogar für Goodman umso gewonnener, wenn mehre Erkenntnisse durch die Übertragung auf das neue Gebiet geliefert werden.

Somit unterscheidet sich Goodmans Metaphertheorie von den üblichen Bestimmungen[27] der Metapher. Beispielsweise: Eine Maus kann nicht nur „ängstlich“ sein, sie kann auch „mutig“ sein. Auch ein „Stier“ kann nicht nur „stark“ sein, er kann auch „faul“ sein. Der „Mond“ kann nicht nur das „Gesicht seiner Geliebten“ darstellen sondern auch eine „Zitrone“ werden, wenn der Kontext dem entspricht, dazu, wenn die Contraindizierten (d. h. Relation der typischen und untypischen Metapher – die Erläuterung folgt) durch ihre Relativierung ontologische Status finden.

Diese angegebenen Ansätze gelten als zentrale Grundlage für seinen Kognitivismus, wobei Goodman „Kunst“ als „Erkenntnisfortschritt“ argumentiert. Denn die Metapher ist Vorbedingung seiner Erkenntnistheorie, wie seine Behauptung lautet:

> „Der metaphorische Gebrauch der Sprache unterscheidet sich in wichtigen Hinsichten vom buchstäblichen Gebrauch, ist aber nicht weniger verständlich, nicht abstruser, nicht weniger praktisch und nicht bloß eine Sache der Verzierung, er hat voll und ganz am Fortschritt der Erkenntnis teil.“ (MM. 108)

[27] Zur kontrastiven Betrachtung zitiere ich exemplarisch die folgende dem Compendium Rhetoricum von Hans Baumgarten entnommene Metapherndefinition, die ich für ein typisches Beispiel aus dem Bereich der Rethorikbücher halte: „Metapher“ (*translatio*) Übertragung: „Der eigentliche Ausdruck wird durch einen anderen ersetzt, der aus einem anderen Sachbereich stammt. Die beiden Ausdrücke stehen in einem Vergleichsverhältnis [...].“ (Hans Baumgarten: Compendium Rhetoricum, Göttingen 1998, S. 20) Neben dem Wort „eigentlich“, das bereits seit einigen Jahren kritisiert wurde, ist hier auch das Wort „ersetzt“ inakzeptabel. Genauer gesagt ist es bei der Erklärung der Metapher mindestens seit dem Durchbruch der modernen Lyrik nicht mehr nachvollziehbar. Es ist beispielsweise vollkommen unklar, welchen eigentlichen Ausdruck „schwarze Milch der Frühe“ aus Paul Celans bekanntem Gedicht hier ersetzen soll: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts.“ (Paul Celan: Todesfuge. In: Deutsche Gedichte, hrsg. v. Benno von Wiese, Düsseldorf, 1978, S. 644). Ich glaube nicht, dass es „wörtlich“ zu nehmen ist. Ansonsten müsste man annehmen, dass in Konzentrationslagern viermal am Tage derart nahrhafte Mahlzeiten angeboten wurden, die noch dazu mit Farbstoff versetzt gewesen wären.

Die Auseinandersetzung mit dieser Materie - nämlich die Relation der Kunst und der Erkenntnis – folgt noch im Verlauf der vorliegenden Arbeit; der Systematik geschuldet, soll zunächst der Begriff „Ausdruck“ im Zusammenhang der nonverbalen Metapher erläutert werden.

1.1.2.2. Ausdruck: Metapher als Transfer

Die exemplifikative Bezugnahme, die durch die notwendige Anwesenheit der Denotation und der Metapher charakterisiert wird, bezeichnet Goodman als Ausdruck:

> „Wenn a b ausdrückt, dann (1) besitzt a b oder wird von ihm denotiert; (2) dieser Besitz oder diese Denotation ist metaphorisch; (3) bezieht sich a auf b.“ (LA. 96)

Im Unterschied zur wörtlichen Bezugnahme der Exemplifikation handelt es sich also beim Ausdruck um eine Art der metaphorischen Bezugnahme, genauer der metaphorischen Exemplifikation: Ein Bild (a) besitzt wörtlich die Farbe „grau“ (b) und denotiert dadurch das Prädikat „grau“ - das Bild in diesem Fall funktioniert nicht selbst als Prädikat wie es bei Denotation der Fall wäre. Um es funktionsfähig anzuordnen, unterscheidet Goodman zunächst den Ausdruck von der einfachen Exemplifikation:

> Nicht jede Exemplifikation ist Ausdruck, aber jeder Ausdruck ist Exemplifikation.“ (LA. 59)

Dies ist der Fall, wenn das „graue“ Bild (bzw. das Mozarts Requiem) (a), das beispielsweise „Trauer“ zum Ausdruck bringt, diese Trauer (b) nicht wörtlich besitzt, sondern metaphorisch. Ein exemplifiziertes Symbol wird dabei von einem Prädikat (z. B. „grau“) denotiert, das auf dieses Symbol zutrifft. Beim Ausdruck wird auf das Prädikat metaphorisch Bezug genommen: Ein graues Bild drückt Trauer aus, welche es durch metaphorischen Transfer „ins Gefühl“ projiziert – verbal, wenn es gesagt bzw. geschrieben ist, oder nonverbal, wenn es bildlich bzw. gestisch dargestellt ist.

Metapher als Transfer: Nun bleibt zu erläutern, was unter „metaphorischer Übertragung“ bzw. „Transfer“ zu verstehen ist. Goodman erklärt die Metapher als Transfer (Vgl. LA. 78-88) „technisch“ in Verbindung mit den Begriffen „Schema“, „Bereich“ und „Sphäre“. Einleitend und kurz zusammengefasst: Es unterscheidet sich zunächst davon, dass das Bild nicht in dem gleichen Schema traurig ist, wenn ein Bild grau ist und dadurch traurig ist. Denn das Bild stellt einerseits wörtlich auf „grau“ ab, das der Kategorie (mit anderem Wort: Klasse bzw. Begriffsumfang) der farbigen Gegenstände angehört und auf anderseits

metaphorisch Traurigkeit, das der Kategorie der Gegenstände angehört, worauf man traurig „intuitiv“ auffasst. Der Gegenstandsbereich aller Etiketten in einem Schema bildet die Sphäre. Ein Schema mit den Etiketten wie „traurig“ und „fröhlich“ bezieht sich auf diejenige Sphäre, die aus empfindenden Lebwesen besteht.
Der Transfer liegt vor, indem sich die metaphorische Exemplifikation von der wörtlichen unterscheidet. Metaphorische Exemplifikation ist dabei als eine Anwendung eines vertrauten Prädikats zu einem neuen Gegenstand zu verstehen. Hierfür lautet Goodmans Bemerkung:

> „Eine Metapher, so scheint es, muß einem alten Wort neue Tricks beibringen – muß ein altes Etikett auf neue Weise anwenden können.“ (LA. 74)

Dabei trägt es eine interaktive Konstellation, die mit der Erneuerung im Widerspruch steht, da das Etikett selbst vertraut ist: D. h., die metaphorische Exemplifikation auf die „konfligierende Relation“. Die Anwendung des Etikettes auf den Gegenstand muss genügende Spannung erzeugen, um die Neuheit und den Widerstand sinnvoll zu signalisieren. Diese konfligierende Relation ist für die Auffassung der Goodmanschen Metapher zentral, wobei es sich um seinen Relativismus handelt:

> „Wo es Metapher gibt, gibt es Konflikte: Das Bild ist eher traurig als fröhlich, obwohl es nicht empfindet und daher weder traurig noch fröhlich ist. Die Anwendung eines Ausdrucks ist nur dann metaphorisch, wenn er in gewissem Umfang kontraindiziert ist.“ (LA. 74)

Die Etiketten allein wie „traurig“ sind in ihrer Funktionsweise inkompatible. Sie müssen in Beziehung stehen zu anderen Etiketten wie „fröhlich“ oder „melancholisch“, welche sich zusammen in gleichem Schema befinden. Die beiden Etiketten treffen unterschiedlich auf bestimmte Gegenstände zu. Die auf den Gegenstand zutreffende - anders formuliert: von einem Etikett bezeichnete – Kategorie, bildet einen Bereich: Der Bereich vom Etikett „traurig“ umfasst alle traurige Lebewesen, während der Bereich von „fröhlich“ andere fröhliche Lebewesen umfasst. Die Bereiche des Gegenstandbezugs der beiden Etiketten bilden „eine“ relativierende Sphäre in einem erneuerten Schema:

> „[…] eine Metapher typischerweise nicht nur einen Wechsel des Bereichs, sondern auch der Sphäre nach sich. Ein Etikett, das zusammen mit anderen ein Schema konstituiert, wird in der Tat aus der Heimatsphäre dieses Schemas herausgelöst und zur Sortierung und Organisierung einer fremden Sphäre verwendet.“ (LA. 76)

In Anbetracht solcher Relation gegenüberstehender Etiketten ist Goodmans Metapher im Stande, metaphorische Anwendung von der wörtlichen Aussage ebenso von der einfachen

Falschheit zu unterscheiden. Wenn „Widerstand und Anziehung“ (*contra*-Indikation: „Die Anwendung eines Ausdrucks ist nur dann metaphorisch, wenn er in gewissem Umfang kontraindiziert ist.“; LA. 74) zur metaphorischen Anwendung miteinbezieht, ist es identifizierbar, dass die einfache Falschheit der Aussage bloß Widerstand ohne Anziehung ist, während wörtliche Aussage als Anziehung ohne Widerstand verstanden wird:

> „Zu sagen, daß unser [graues] Bild gelb ist, ist nicht metaphorisch, sondern einfach falsch. Zu sagen, daß es heiter ist, ist sowohl buchstäblich als auch metaphorisch falsch. Aber zu sagen, daß es traurig ist, ist metaphorisch wahr, auch wenn es buchstäblich falsch ist.“ (LA. 74)

Goodman erklärt den Unterschied zwischen falsch und richtig erneuter Zuweisung in einem Schema. Etiketten funktionieren als Mitglieder der Familien. Ein Schema wird mit der Klasse der Etiketten gekennzeichnet, die ein Bereich genannt wird. Beispielsweise sind die Etiketten „gelb“, „rot“ und „grau“ Mitglieder eines Schemas, das dem Bereich der farbigen Klasse angehört. Goodman ist der Auffassung, dass die erneute Zuweisung, die Metapher festsetzt, eine Änderung des Bereichs miteinbezieht: Wenn ein einzelnes Etikett in einem gegebenen Schema an einem Gegenstand nicht im „gewohnten“ Bereich angewandt wird, der durch dieses Schema sortiert wird, dann ist das, das Resultat einer metaphorischen Anwendung. Daraus kommt der metaphorische Transfer zum Tragen, welcher die immer von der Umstellung des passenden Etikettes vom abgestammten Schema begleitet wird, die Goodman als „Migration des Etiketts zu einem fremden Bereich“, „Entfremdung von Kategorien“, „Expedition in fremde Länder“ bezeichnet. (Vgl. LA. 77) Der Gebrauch von Etiketten des alten Schemas im neuen Bereich wird durch den „konventionellen“ Gebrauch von jenen Etiketten reorganisiert, wie sie in ihrem Bereich von den Lieferanten (der Quelle) herrühren. So z. B. stellt die Anwendung des warmen Temperaturprädikats zu einem Element des Bereichs von Farben auch fest, welche der Farben gleichwohl unter anderen - so z. B. kalten – Temperaturprädikaten organisiert wird. Erfolgt die Darstellung auf diese Art, so kann die Metapher auf die nonverbalen (sowie verbalen) Symbole Anwendung finden. Die Metapher wird durch die Erkenntnis fassbar, dass die Umstellung (wie das nonverbale Beispiel: über „grau“ hinaus zu „Traurigkeit“ bzw. „Trauer“) erklärt wird nach der Exemplifikation der Reihenfolge (1) Subrelation der Konversen der Denotation, (2) wörtliche Exemplifikation und (3) metaphorischer Ausdruck als „gebrachter“ Besitz und Bezugnahme. Die Vertrautheit, wodurch das Bild „traurig“ wird, ist ein Fall einer exemplifikatorischen Probe, die ein Etikett metaphorisch dargestellt, das mit dem traurigen koextensiv ist. Somit wird es in seiner Metaphertheorie festgestellt, was „ausgedrückt“ wird, dass es metaphorisch dargestellt ist. In dieser Hinsicht kann Ausdruck als metaphorische Exemplifikation auf der Stufe der nonverbalen Darstellung verstanden werden – ebenfalls kann der

Begriff „Ausdruck“ in verbaler Art analysiert werden, wie er in derselben semiotischen Beziehung „Das Bild drückt Trauer aus“ vorliegt.
Bei Goodmanscher Metapher werden keine Attribute „irgendwie aus einigen Gegenständen extrahiert und in andere injiziert“ (LA. 74). Vielmehr kann dabei vom Transfer gesprochen werden, wenn ein Schema, inklusiv seiner Etiketten und der ihnen innewohnenden Ordnung, übertragen wird. Der Transfer eines Schemas kann zwischen verschiedenen Bereichen innerhalb einer Sphäre oder zwischen verschiedenen Sphären erfolgen. Der beim Ausdruck beteiligte Transfer findet gewöhnlich zwischen verschiedenen Sphären statt, gleichwohl geringer innerhalb einer Sphäre. (Vgl. LA. 89) Zu sagen, dass ein Bild ein Gefühl ausdrückt, heißt, dass ein Schema aus Etiketten für Gefühle von empfindenden Lebewesen auf nicht belebte Gegenstände übertragen wird. Zu sagen, dass ein (dadaistisches) Bild bzw. ein Text „Provokation“ ausdrückt, heißt, weder, dass der Künstler seine Provokation ausdrückt, noch, dass das Bild dieses Gefühl hervorruft:

> „Der Gesichtausdruck eines Schauspielers braucht weder dadurch hervorgerufen zu sein, daß er die entsprechenden Emotionen empfindet, noch muß er diese hervorgerufen. Ein Maler oder Komponist muß die Emotionen nicht haben, die er in seinem Werk zum Ausdruck bringt. Und offenkundig fühlen Kunstwerke selbst nicht, was sie ausdrücken, selbst wenn das, was sie ausdrücken, ein Gefühl ist.“ (LA. 54f.)

Für Goodman ist es das von Kunstgegenständen ausgedrückte Gefühl wie andere seiner Merkmale Eigentum des Gegenstandes. Nur da es sich bei Ausdruck nicht um die „heimischen Merkmale“ sondern um die „metaphorischen Importe“ handelt, bezeichnet Goodman dieses Eigentum als ein „erworbenes Eigentum“ (LA. 89), ebenso als ein metaphorischer Besitz. Gefühlsausdruck ist insofern noch in größerem Maße konventionsabhängig als Denotation und Exemplifikation, weil die ausgedrückten Eigenschaften aus der „zweiten Hand“ des Betrachters – d. h. jenseits von natürlicher Existenz des Gegenstandes - gemacht bzw. gewonnen werden.

Der „Ausdruck“ als eine Unterart der Exemplifikation ist eine Symbolfunktion in seinem metaphorischen Zusammenhang. Er ist als eine Teilrelation der metaphorischen Exemplifikation wird also eine symbolisierende und damit erkenntnisfördernde Funktion – beliebig, rezeptiv und interpretatorisch jedoch im bestimmten System - zugeschrieben. Das ermöglicht, gegenstandlose bzw. nicht darstellende Kunstwerke (z. B. abstrakte Gemälde, experimentelle Poesie) zu analysieren, die in üblicher Betrachtungsweise gar keine Symbolfunktion mehr aufweisen. Beispielsweise:
(1) Das „pathetische“ Gefühl, das eine Symphonie ausdrückt, ist weder das Gefühl, das die Symphonie „selbst“ hat, noch das ausgedrückte Gefühl des Komponisten oder Zuhörers.

Das Gefühl besitzt das Werk metaphorisch und es wird metaphorisch bezuggenommen, was es wörtlich nicht denotiert. Ein Werk kann die abstrakten Eigenschaften, Gefühle und Eigenschaften, die in „bloßen“ Anschauungen nicht besessen werden, besitzen, ohne sie auszudrücken. (Vgl. RR. 14)

(2) Ein Stein, der am Straßengraben herum liegt und auf keine seiner Eigenschaften verweist, kann in anderen Kontexten (in Musealisierung) als Kunstwerk fungieren. Die Funktion hängt davon ab, welche seiner enthaltenen Eigenschaften er im gegebenen Kontext exemplifiziert. (Vgl. MM. 207)

(3) Abstrakte Gemälde und Musikstücke, die weder etwas darstellen noch etwas ausdrücken, haben die Selbst-Bezugnahme (*self-reference*), wenn auch sie keine Eigenschaften aufweisen. Sie denotieren sich selbst und exemplifizieren sich selbst. D. h., das Werk selbst nimmt Bezug auf die Eigenschaften, die es innehat. Dabei sind nicht alle Eigenschaften einschätzbar (z. B. das Gewicht des Gemäldes, das etwa vier Kilogramm wiegt, oder die Symphonie, die das erste Mal während eines Wolkenbruchs aufgeführt wurde), sondern es kommt nur „auf die Eigenschaften und Beziehungen der Farben oder Töne an“, nämlich auf die jeweilig von „Umgebungen“ bedingten Merkmale, auf die das Werk selektiv und exemplifikativ Bezug nimmt. (Vgl. RR. 14)

Relativierende, ironische Züge als Beigabe der Metapher: Die relativierenden (interaktiven) Etiketten wie „traurig“ und „fröhlich“, „klein“ und „groß“ ebenso „sinnhaft“ und „sinnlos“, „Antikunst“ und „Kunst“ werden zusammen in einem Schema gruppiert, und der Anschluss der Umstellungen der Etiketten setzt den unterschiedlichen Bereich innerhalb einer Sphäre der Gegenstände fest, die jede eine Extension als Gegenstandbezug haben. Bei der Extension kann sich im Unterschied zum wörtlichen Gebrauch der Bereich eines Etikettes ändern wie bei dem Fall „klein“ oder „groß“. Bemerkenswert kann dies auch *vice versa* verbunden werden (Vgl. LA. 85; Figur 2): Das Prädikat „klein“ wandelt ins ironische, wird es in Bezug auf „große“ Gegenstände genommen. Für diesen Fall bleibt die Sphäre im wörtlichen oder metaphorischen Gebrauch unverändert konstant, aber der Bereich ändert sich. (Vgl. Schema 9) Diese ironischen Züge kommen auch bei verbaler Metapher häufig vor. Ihre Besonderheit Goodman nach liegt darin, dass metaphorische Wahrheit mit wörtlicher Falschheit voneinander unabhängig ist; ein Satz, der, wörtlich verstanden, falsch ist, kann wahr sein, wenn er metaphorisch ist, wie im Fall von „Der See ist ein Saphir“. Dieser Satz ist wörtlich falsch aber metaphorisch wahr, während „Der Trübe Große Teich ist ein Saphir“ sowohl wörtlich als auch metaphorisch falsch ist. Metaphorische Wahrheit und Falschheit unterscheiden sich - als eine Besonderheit der Goodmans Metaphertheorie - genauso voneinander und sind so gegenübergestellt wie wörtliche

Wahrheit und Falschheit. „Der See ist ein Saphir“ ist demnach zu jener Zeit metaphorisch wahr, wenn „Der See ist metaphorisch ein Saphir“ wörtlich wahr ist. Metapher und Mehrdeutigkeit sind sich darin gleichsam, dass mehrdeutige Ausdrücke ebenfalls zwei oder mehr verschiedene Anwendungen haben. Aber die Metapher unterscheidet sich von der Mehrdeutigkeit dadurch, dass eine wörtliche Anwendung einer „korrelativen“ metaphorischen Anwendung vorgeht und sie beeinflusst. Bei einem ironischen Gebrauch einer metaphorischen Anwendung kann beispielsweise hinsichtlich semantischen Umfeldes umgekehrt betrachtet werden: „Der Trübe Große Teich ist ein Saphir“ für wahr, während „Der See ist ein Saphir“ falsch ist. Die beiden metaphorischen Anwendungen werden hier hinsichtlich der wörtlichen Anwendung von „Saphir“ auf Edelsteine in unterschiedlicher Weise verstanden. (Vgl. MM. 108) Anknüpfend hieran, können die Äußerungen, die als unsinnig qualifiziert wurden, genau nach dem kontextuellen Wahrheitswert nachgeprüft werden. In der Praxis kann also der „Unsinn“ umgekehrt „Sinn“ werden, wenn der Sinn gegebenenfalls nicht mehr „wahr“ in seiner metaphorischen, kontextuellen Funktionsweise ist – Ausführlichere Fortsetzung über dieses Thema folgt im zweiten Teil (Kap. 3) der vorliegenden Arbeit.
Die metaphorischen Relationen, die im folgenden Anschnitt aufgezeigt wird, können durch „schematische“ Analyse noch übersichtlicher betrachtet werden, anstatt die bisher verkannte „Sinngebilde“ als intensionale Bezugnahme aufzufassen.

1.1.3. Komplexe Bezugnahme

Wenn alle Symbole nicht „lediglich“ denotativ oder exemplifikativ sind, sind irgendwelche Symbole zusammengeschlossen oder miteinander korreliert - von einer Ebene zur nächsten über mehrere Ebenen hinweg. Die Bezugnahme solcher Symbole, die verschiedene Funktionen mehrwertig haben, nennt Goodman „komplexe Bezugnahme“ (*complex reference*). (Vgl. RR. 16) Mit der „komplexen Bezugnahmeweise“, die auch als eines seiner ästhetischen Symptome bezeichnet wird, analysiert Goodman die Fälle, in denen der Bezugnahmegegenstand eines Symbols selbst als Zeichen für etwas anderes verwendet wird - in Betracht der Verbindungskette und der „Bezugnahmeentfernung“ (*referential remoteness* oder *–distance*; Vgl. RR. 17). Solche Bezugnahmeketten werden anhand einer Hierarchie von Denotationsebenen und zweier Maße der Bezugnahmeentfernung beschrieben: Metaphern werden dabei vorrangig - im Vergleich zu den wie oben ausgeführten einfachen Bezugnahmearten - behandelt. Sie werden wieder auf Denotation und Exemplifikation zusammengeführt.

1.1.3.1. Lineare/korrelierte Struktur

Die Anordnung und Anwendung z. B. der „Namen und Beschreibungen und Abbildungen, d. h. sprachliche und bildliche Bezeichnungen“, werden im Rahmen der „Denotationshierarchie“ betrachtet. Die Denotationshierarchie kann „im Prinzip der Zitierung“[28] stufenweise erweitert werden, sowie Anführungszeichen um einen Ausdruck eingesetzt werden oder ebenso „ein Bild in einen Spiegelsaal“ gestellt wird. Die Struktur der Denotationshierarchie lässt sich wie folgt abfassen:

(1) Die unterste Ebene (*bottom level*) bilden Nicht-Bezeichnungen wie Tische oder leere Bezeichnungen wie „Einhorn“, die nichts denotieren.
(2) Auf der nächst höheren Ebenen liegen Bezeichnungen (*labels*) wie „rot“ oder „Einhorn-Beschreibung“, die etwas denotieren, das zur untersten Ebene gehört.
(3) Jede Bezeichnung für eine Bezeichnung liegt eine Ebene höher als die von ihr bezeichnete Bezeichnung. (Vgl. RR. 16)
Beispielsweise, falls Tisch (realer Gegenstand) in der untersten Ebene liegt, liegt „Tisch“ (Beschreibung) eine Stufe höherer, liegt „„Tisch““ (Zitation der Beschreibung) höher als „Tisch“. In dieser Art und Weise lässt sich die Denotationshierarchie wie atomare Umwandlung beschreiben. Diese geradlinige Verbindungskette der Bezugnahme bezeichnet Goodman als „lineare Struktur“.

---

[28] Das Zitationsprinzip lautet: „Zitat unterscheidet sich von anderen Arten der Denotation dadurch, daß das, was zitiert wird, im zitierenden Symbol enthalten sein muß.“ (RR. 13) Goodman teilt die Arten des Zitates als einer Denotation in Formen des sprachlichen Zitates und des nichtsprachlichen Zitates ein. Das nichtsprachliche Zitat schließt das bildliche Zitat und das musikalische Zitat ein. Für jedes Zitat gibt es indirekte und direkte Formen. Dazu gibt es auch Mischform-Zitate. (Vgl. WW. 59ff.) In folgender Betrachtung wird das sprachliche Zitat erklärt:
A1. Dreiecke haben drei Seiten. A2. „Dreiecke haben drei Seiten.“ A3. Dass Dreiecke drei Seiten haben. A4. Dass dreiwinklige Polygone drei gerade Grenzenlinien haben.
A1 ist ein normaler Aussagesatz. A2 ist der Fall der direkten Zitierung durch Einfügen der Anführungszeichen. Bei diesem Fall schließt A2 den Fall A1 und nimmt gleichzeitig Bezug auf A1 in Relation der Namen und ihrer Gegenstände. A3 ist der Fall, der A1 einschließt und gleichzeitig indirekt zitiert. A4 ist der Fall der indirekten Wiedergabe durch einen anderen Ausdruck, der A1 nicht einschließt, aber darauf Bezug nimmt. Somit sind zwei Formen „In-Schach-Halten“ (*containment*) und „Bezugnahme“ als die notwendigen Enthaltensbedingungen der Zitierung denkbar. Goodman beschreibt auch das bildliche und musikalische Zitat, indem er die Analogie zum sprachlichen Zitieren überprüft. Die grundlegenden Unterschiede zwischen den drei Arten liegen im Folgenden (Vgl. RR. 15): Für die Malerei gibt es an sich keine „direkten“ Zitiermöglichkeiten. Man kann ein Bild weder in Anführungszeichen setzen noch es einfach nachmalen, da es einmalig ist. Zudem gibt es für das Malen und Zeichnen kein Alphabet oder sonst wie Notationskriterien. Somit hat das direkte sprachliche Zitat kein exaktes Analogon in der Malerei. Die Musik besitzt kein Analogon zu Anführungszeichen, da sie keine Klangentsprechung haben, sofern sie nicht gespielt werden. Anführungszeichen werden in der Sprache auch nicht gesprochen. Da in der Musik aber der Klang das Endprodukt ist, haben wir in der musikalischen Notation auch keine stummen Anführungszeichen.

Die hierarchischen Verbindungsketten der Bezugnahme laufen nicht immer geradewegs nach unten oder nach oben. Oft kommt die Bezugnahme in entgegensetzter Richtung vor. Sie sind auf gemischte Weise der minimalen Bezugnahme miteinander verbunden und unterscheiden sich voneinander durch die Analyse ihrer Verbindungskette. Diese komplexen Bezugnahmeketten, „die aus einfachen Bezugnahmeweisen derselben Art oder verschiedener Arten aufgebaut sind", nennt Goodman „korrelierte Struktur". Die korrelierte Verbindungskette kann in zwei denotativ unterschiedlichen Formen (d. h. die leeren Bezeichnungen und die nichtleeren Bezeichnungen) schematisiert werden. Das Maß der Bezugnahmeentfernung von „Satyr" (als eine leere Bezeichnung) oder einem Satyr-Bild zu einem Mann, den es metaphorisch denotiert, ist drei, während „Maus" (als eine nichtleere Bezeichnung), wenn sie metaphorisch einen Mann denotiert, vier Abstände hat. Die Gestalten der beiden Ketten werden auch anders beschrieben:

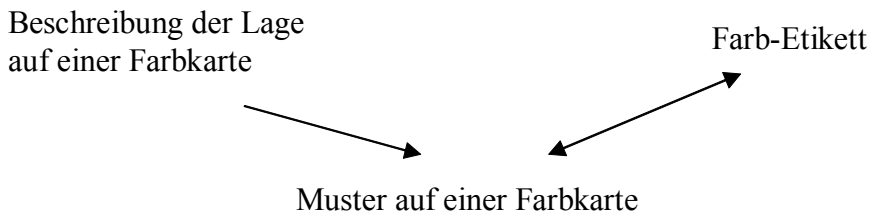
> „Projiziert auf die wörtliche Denotationshierarchie geht die eine schematische korrelierte Kette von „Maus" hinunter zu Mäusen, hinauf zur exemplifizierten Bezeichnung und hinunter um denotierten Mann; die andere Kette hingegen geht von „Satyr" erst zur exemplifizierten Bezeichnung hinauf, dann zur denotierten Bezeichnung hinunter und schließlich weiter hinunter zu dem Mann, der von dieser Bezeichnung denotiert wird." (RR. 18)

Nach dem gleichen Prinzip können einige Beispiele, welche ihre unterschiedlichen Formen unter den Begriff „Metapher" vereinen, wie folgt schematisiert werden:

Bsp. 1) Um die Farbe eines Hauses bekannt zu geben, gibt es verschiedene Weisen:
Es kann, statt ein Prädikat (z. B. „rot") zu äußern, ein Beispiel (ein „rotes" Auto) „metonymisch" gezeigt werden oder die Lage eines entsprechenden Beispiels auf einer Farbskala beschrieben werden, wo sich die Farbe befindet. Für den Fall der Lage-Beschreibung läuft die Bezugnahmekette von einer sprachlichen Bezeichnung hin zu einem denotierenden Gegenstand und dann hinauf zu einer anderen exemplifizierten Bezeichnung bzw. Eigenschaft:[29]

[29] Die Methode der schematischen Darstellung wird von *With reference to reference* (C. Z. Elgin, 1983: Vgl. Kap. VIII; *Complex and Indirect Reference*, S. 141-154) übernommen. Im Folgenden gilt einfacher Pfeil als Denotation, doppelter Pfeil als Exemplifikation.

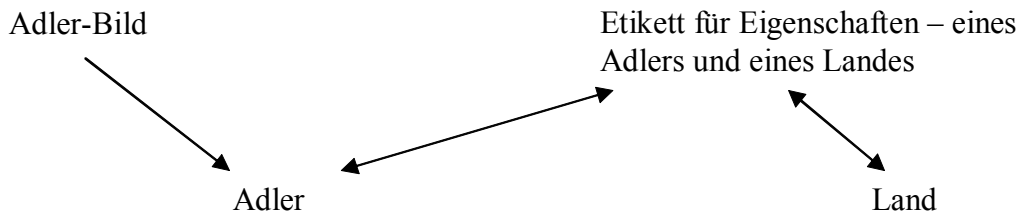
Schema 3:[30]



Bsp. 2) Typische Form der Metapher:

Ein Bild eines Weißkopfseeadlers denotiert einen real existierenden „Vogel“, bei dem eine metaphorische Eigenschaft wie „kühn und frei“ exemplifiziert wird, die wiederum ein Land denotiert und von diesem exemplifiziert wird. So verweist das Bild des Adlers „auf dem Weg über“ Adler und nimmt den Bezug auf ihre exemplifizierten Eigenschaften, auf das betroffene Land.

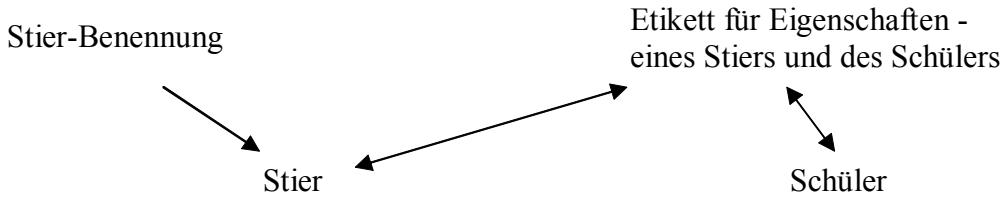
Schema 4:[31]



Bsp. 3) Untypische, erweiterte Form der Metapher:

Wenn ein Lehrer den sein Studium vernachlässigenden Schüler „Stier“ nennt, bei dem (Stier) als metaphorisch - innovativ - „neu gewonnene“ Eigenschaft wie „faul“, „untätig“ oder „müßig“ exemplifiziert wird, denotiert der „Stier“ wörtlich einen der realexistierenden Stiere und der Stier wird metaphorisch von der exemplifizierten Bezeichnung der Eigenschaft denotiert. Die Bezeichnung der Eigenschaft denotiert den betroffenen Schüler, der identische Eigenschaft wie beim „Stier“ enthält.

Schema 5:



[30] Vgl. J. F. Ihwe, a. a. O., S. 17.
[31] Ebd.

Die Verbindungskette des ersten zum letzten Glied soll für diese Fälle weder als Denotation noch Exemplifikation, sondern als eine Verknüpfung der beiden begriffen werden. Die komplexe Bezugnahmekette wird auch nicht als lineare Struktur der Denotationsschichten behandelt. Denn sie wird durch den Auf- und Abwanderungsprozess beschrieben. Die Zahl der Schritte - vom Anfang einer Kette bis zu einem gegebenen Element - wird als Bezugnahmeentfernung des Elements rechnerisch beschrieben: Die Lagebeschreibung des Farbbeispiels ist in der gegebenen Kette zwei Bezugnahmeschritte weit von ihm entfernt. Das Adlerbild ist in der gegebenen Kette drei Bezugnahmeschritte von ihm entfernt ebenso wie die Bezugnahmeentfernung der Stierbenennung.

Die korrelierte Bezugnahmekette eines Elements kann mit verschiedenen minimalen Ketten variiert werden. Es ist von der „aktuellen" Eigenschaftsbildung (als Etikett bzw. *label*) der Bezugnahmeobjekte abhängig, die miteinander angetroffen werden und zusammenwirken. Für diese korrelierte Bezugnahme ist es charakteristisch, dass es nicht so ist, dass die Bezugnahme vor dem Gebrauch der gleichen Terme - beim Fall des Stiers - bereits festgestellt wurde, sondern dass sie durch den Gebrauch der sich zusammenwirkenden Exemplifikation der gemeinsamen Eigenschaften konstruiert wird: Die korrelierte Struktur, bei der der „Stier" auf den „faulen" Schüler Bezug nimmt, ist insoweit vorher nicht ausgemacht worden, sondern ist der neu konstituierte Fall, der durch die Exemplifizierung der Eigenschaften, die Stier und Schüler gemeinsam haben, konstruiert wird. Indem es denkbar ist, dass der Lehrer den Term „Stier" auf die neue „Extension" projiziert, kann man feststellen, dass die Projektion im Rahmen der Goodmanschen extensionalen Bezugnahme nicht nur durch den althergebrachten Gebrauch des Terms entschieden wird: „Stier" kann auf den „faulen" Schüler, der kein Tier ist, (vor dem Zeitpunkt t_1) projiziert werden, ebenso (vor dem Zeitpunkt t_2) auf eine Fußballmannschaft, die so „stark" ist wie er: „Wenn eine Gebrauchsweise eines Ausdrucks einer anderen vorausgeht und sie beeinflusst, dann ist die zweite die metaphorische." (LA. 75) Die Projektion der Prädikate kann also auch - wie bei dem Fall des Stiers - zufällig aber „situations- bzw. zeitabhängig" aufgenommen werden. Die beiden Gebrauchsweisen können aber auch durch die Erfahrung verworfen, verändert oder systematisiert (gleichwertig und voneinander unabhängig; Vgl. Ebd.) werden. Der ontologische Status des Stiers ist daher nicht unikal. D. h., die in der Geschichte mithin „überlebend" verankerte Projektion nimmt Einfluss auf das Denken und die Wahrnehmung. Nach Goodman ist es also keineswegs als „gültig" feststehend, dass nur die althergebrachte Gesetzmäßigkeit die Projektion eines Terms entscheidet, wobei die Kreativität oder die Veränderung der Projektion devalviert wird. Auf die philosophische Grundlage

der „Projektion“ und „Verankerung“ gehe ich im zweiten Kapitel – insbesondere im Hinblick auf das „neue Rätsel der Induktion“ - ein.

In Ansehung dieser Konstruktion der korrelierten Kette leistet Goodman seinen ureigenen und selbstschöpferischen Beitrag zur „umfassenden“ Metaphertheorie. Dabei betont er nachdrücklich, dass Metaphern nicht „wörtlich“ paraphrasiert oder übersetzt werden können:

> „Korrelierte Ketten dieser Art sind als schematische Konstrukte aufzufassen, keinesfalls aber als wörtliche Übersetzungen von M e t a p h e r n.“ (RR. 17f.)

Infolgedessen werden Metaphern dahingehend verstanden, dass sie nicht in irgendeinem Sinn der Übersetzung sondern in mehrwertig „multilateralen“ Schemata von der Konstruktion klassifiziert werden sollen - eine Maus kann metaphorisch nicht nur „ängstlich“ sondern auch „mutig“ sein - oder irgendwelche andere Prädikate als Beobachtungssprachen exemplifiziert werden, ebenso wie der Fall der Exemplifizierung des Mondes als eine Zitrone (beispielsweise: gelb-Etikett). Dementsprechend lautet Goodmans Bemerkung:

> „Wer „Maus“ von Mäusen auf einen Mann überträgt, braucht nicht unbedingt gerade die Bezeichnung „ängstlich“ oder irgendein anderes Prädikat als Zwischenstation zu benutzen. Die metaphorische Übertragung muß nicht einer vorher etablierten gemeinsamen Exemplifizierung bestimmter Eigenschaften bzw. sprachlicher oder nichtsprachlicher Bezeichnungen folgen; die metaphorische Anwendung kann selbst die Ursache dafür sein, daß die Mäuse und der Mann eine oder einige ihrer gemeinsamen Eigenschaften gemeinsam exemplifizieren; und was exemplifiziert wird, kann auch mehr gesucht als bereits gefunden sein. Die korrelierten Ketten sollen nur dazu dienen, die Referenzentfernung zu berechnen.“ (RR. 18)

Dafür wird es vorausgesetzt, dass eine Veränderung der Extension jedoch nicht immer eine Metapher ist, sondern nur dann, wenn sie vom bereits existierenden Etikett hervorgerufen (contraindikativ relativiert) wird:

> „Wo die neuen Etiketten keine frühere Denotation hatten, konstituiert eine derartige Ersetzung nach der gegebenen Definition keine Metapher; denn hier verändert eine Extension ihr Etikett und nicht so sehr ein Etikett seine Extension, und in Hinsicht auf diese Extension wird das neue Etikett nur so metaphorisch sein wie das alte. Wenn aber ein Etikett bereits seine eigene Denotation hat und beim Ersetzen dessen, was es exemplifiziert, eine andere usurpiert, dann ist die neue Anwendung metaphorisch.“ (LA. 79)

Goodmans komplexe Bezugnahme entfaltet sich sehr viel weiter als in der logischen Tradition, in dem seine Metaphertheorie aus der anderen Basis – Reduktion unter der nominalis-

tischen Beschränkung und Konstruktion innerhalb bestimmtem System - besteht. Die in diesem Zusammenhang wichtigste Bezugnahme neben der Beziehung der Denotation ist die der Exemplifikation. Wie bereits erwähnt wurde, Exemplifikation liegt vor, wenn ein Etikett nicht nur einen physikalischen bzw. „phänomenalen“ Gegenstand denotiert, sondern dieser Gegenstand auch auf das Etikett zurückverweist. Der Gegenstand fungiert hier als Probe, als Muster für die Eigenschaft, die durch das Etikett dem Gegenstand zugeschrieben wird. Exemplifikation unterscheidet sich mithin von Denotation dadurch, dass die Bezugnahme genau anders herum verläuft: vom Gegenstand (dem Muster) zum Symbol. Andererseits wurde erörtert, dass Exemplifikation die Denotation voraussetzt. Die Denotation des Gegenstands durch das Etikett, die exemplifiziert wird, ist eine notwendige Bedingung für das Vorliegen von Exemplifikation. Dazu lassen sich elementare Bezugnahmen wie die der Denotation und der Exemplifikation zu Bezugnahmeketten in der Gestalt zusammenbauen, dass zwischen Anfangs- und Endglied der Kette zwar nicht eine elementare Beziehung der Denotation oder Exemplifikation vorliegt, wohl aber eine komplexe Bezugnahme konstruiert wird.

1.1.3.2. Fiktion wie Nicht-Fiktion

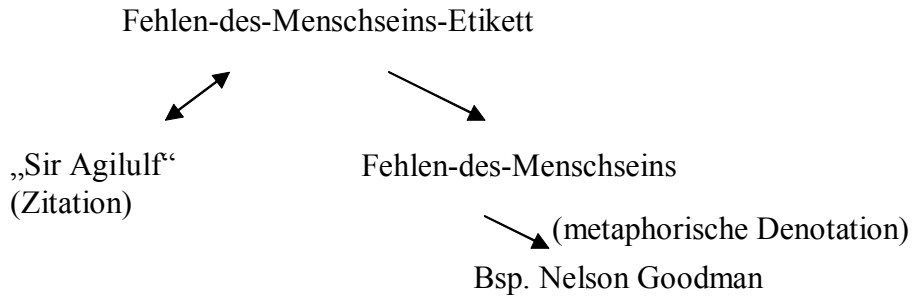
Eine Fiktionsparadoxie liegt für die Analyse „Fiktion wie Nicht-Fiktion“ nicht vor, wenn es nicht um die „vielen möglichen Alternativen zu den einzigen wirklichen Welten“ (WW. 14), sondern um die „Vielheit wirklicher Welten“ geht. Daher stellt die Erläuterung des Begriffs „Fiktion“ keine besonderen Schwierigkeiten dar. Was man unter dem Begriff „Fiktion“ verstehen kann, liegt für Goodman darin, dass sie einen häufig vorkommenden Fall komplexer und vielfältiger Bezugnahme darstellt.

Im Anschluss der oben angeführten Erläuterungen elementarer Begriffe wird versucht, an exemplarischen Beispielen „Sir Agilulf“ und „Don Quichotte“ zu analysieren, wie Fiktion wie Nicht-Fiktion hinsichtlich Metapher und komplexer Bezugnahme in ihren Wirklichkeitserschließenden Konstruktionen dargestellt wird, nämlich: wie die Konstruktion der fiktiven Gegenstände und der Weltversionen im metaphorischen Zusammenhang schematisiert werden.

„Sir Agilulf“ und „Don Quichotte“ und die Aussagen, in denen diese angetroffen werden und was diese als „Null-Denotation“ wörtlich nichts denotieren, mögen metaphorisch für eine analytische These sein:

(1) Der Ritter „Sir Agilulf“ von Italo Calvinos Roman *Il Cavaliere inesistente*[32] ist „nicht nur wie Don Quijote eine fiktive Person, sondern anders als Don Quijote existiert er nicht einmal nach der Chronik seiner Abenteuer.“ (RR. 18) Mit dem Text selbst kann man keine Bezugnahmekette beginnen, da die Geschichte, quasi von einer der in ihr vorkommenden fiktiven Personen, dem weiblichen Ritter Bradamante, doppelt fiktiv geschrieben ist. (Vgl. MM. 101) Denn der „Agilulf“, den es nicht gibt – es existiert lediglich die Ritterrüstung (Hülle) – scheint im Geist zu sein. Die Textanalyse, die Bezugnahmekette lässt sich mit einem Namen beginnen, welcher nirgendwo in der denotativen Hierarchie vorkommt: „Dieser Name denotiert den Text selbst, der die Namen und Beschreibungen Sir Agilulfs und seine Taten enthält.“ (Ebd.) Der Gegenstand real als eine (doppelt) leere Bezeichnung existiert nicht. In einer korrelierten Kette wörtlicher Bezugnahme exemplifizieren „Sir Agilulf“ ein Etikett von Etiketten (z. B. „Fehlen-des-Menschseins-Etikett“), das ein Etikett denotiert (z. B. „Fehlen-des-Menschseins“), das wiederum einen Menschen denotiert. (Vgl. MM. 102)

Schema 6:[33]



(2) Die metaphorische Denotation, worum es hier geht, lässt sich in der korrelierten Kette von diesem Schema ausgehend darstellen. Goodmans Bezugnahme ist extensional, dazu metaphorisch, falls es das wörtliche Bezugnahmeschema nicht ermöglichen lässt. Für die Analyse der fiktiven Ausdrücke geht Goodman von der folgenden Feststellung aus:

> „[…] dieser Ritter auch ohne die Segnungen und Qualen des Lebens bleibt, so ist er doch wie der aufrechte Windmühlenkämpfer ein lebendiges Symbol.“ (RR. 19)

Auf dieser Art und Weise denotiert „Sir Agilulf“ und „Don Quichotte“, indem sie drei Verbindungsketten übereinander korrelieren:

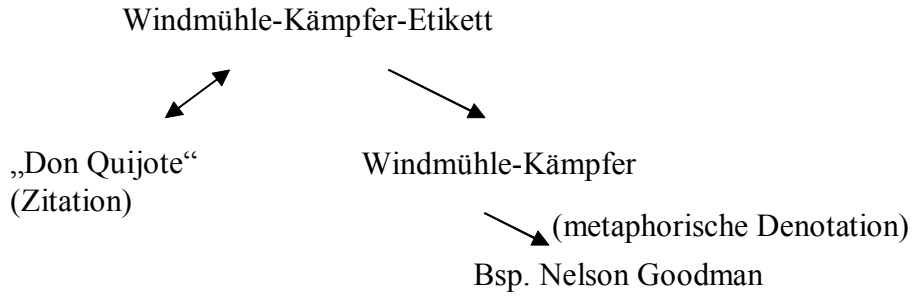
---

[32] Italo Calvino: (dt.) Der Ritter, den es nicht gab, München 1985; ein parodistischer Roman auf den Militär, der nichts anderes kennt als seinen Soldatendienst. Agilulf, der unermüdliche Tatkraft hat, ist ein tüchtiger Ritter im Heer Karls des Großen. Er ist unbestechlich, perfekt, pedantisch, intolerant und humorlos. Bei der Truppeninspektion fordert der Kaiser Karl, der seinen Namen erfahren will, ihn auf das Visier zu öffnen und es stellt sich heraus, dass in seiner strahlend weißen Rüstung niemand steckt. Agilulf ist der Ritter, den es nicht gibt. Agilulf löst sich am Ende auf, aber: Es kann sich nichts auflösen, was nicht real existiert.

[33] Vgl. J. F. Ihwe, a. a. O., S. 75.

„[...] und doch leben Personen, die durch „Sir Agilulf“ und „Don Quijote“ - wenn auch nur metaphorisch - denotiert werden, auf der untersten Denotationsebene zusammen mit ihnen und mir, und einige sind sogar mit Ihnen und mir identisch.“ (RR. 19)

Schema 7:



Somit meint Goodman den Bezug der Wirklichkeit, wie folgendes Bekenntnis offenbart:

„Sir Agilulf kann als treffende Metapher für die sogenannte „wirkliche Welt“ dienen. So wie er sich nicht von der Rüstung trennen lässt, so lässt sich auch eine Welt nicht von ihren Versionen trennen. Die Rüstung kann geändert werden, eine neue Version kann eine alte ersetzen; aber so wenig wie man Sir Agilulf ohne jede Rüstung antreffen kann, so wenig kann man eine Welt ohne jede Version finden.“ (RR. 21)

„Ich muß gestehen, daß ich mich mit diesen fiktiven Personen in dieser Weise mehr identifiziere als mit den meisten historischen Gestalten der Weltgeschichte.“ (RR. 19)

(3) Goodmans Existenz nach seiner Aussage ist zum Teil eng mit dem primär leeren Term „Don Quichotte“ und „Sir Agilulf“ verbunden. Sie ist identisch in der gewissen Bezugnahme, in den quichottischen Eigenschaften. Ist Nelson Goodman in strikterem Zusammenhang – vermutlich im Hinblick auf seine sprachphilosophische Theorieauffassung - ein Don Quichotte, so handelt es sich um einen Wirklichkeitsbezug, was jedoch wörtlich auf niemanden zutrifft, aber metaphorisch anbetrifft, sowie in seiner Selbstbeschreibung:

„>Don Quichotte< trifft wörtlich genommen auf niemanden zu, bildlich verstanden jedoch auf viele von uns – zum Beispiel auf mich, bei meinem Lanzenangriffen gegen die Windmühlen der gegenwärtigen Linguistik.“ (WW. 128)

„Gegenstände und Ereignisse und Welten scheinen doch davon, wie wir über sie reden und wie wir sie abbilden, gar nicht berührt zu werden, Werde ich geschaffen oder zerstört oder verändert, wenn mich jemand „Sir Agilulf“ nennt?“ (RR. 19)

(4) „Sir Agilulf“ und „Don Quichotte“ können als treffende Metapher für die so genannte „wirkliche Welt“ dienen. So können fiktionale Ausdrücke also metaphorisch auf manches in der Wirklichkeit Bezug nehmen. Die Konstrukte der Wirklichkeit werden mit denjenigen Maßzahlen wiedergegeben, die für den Bezugnahmeabstand zwischen Symbol und Gegenstand adäquat - variabel und relativ - beschrieben werden und keine Auswirkungen auf die Wirklichkeit haben:

> „Jede Vorstellung, nach der eine Wirklichkeit aus Gegenständen, Ereignissen und Arten besteht, die textunabhängig sind und nicht davon beeinflusst werden, wie sie beschrieben: oder dargestellt werden, muss der Einsicht weichen, daß sie ebenfalls Teile der Geschichte sind.“ (RR. 19)

Die Eigenschaften eines literarischen Textes (ebenso eines Gegenstandes) können zweckentsprechend exemplifiziert werden - selbst wenn die Denotation (wörtlich) leer ist:

> „Eigenschaften eines Textes exemplifizieren und demonstrieren nur im Textzusammenhang; mithin gibt es keine Demonstrationen, die mit Eigenschaften textunabhängig verknüpft sind. Jede Eigenschaft kann grenzenlos zur Demonstration herangezogen werden, aber nur diejenigen sind einem Werk zuzuschreiben, die sich mit seinen anderen Eigenschaften verknüpfen lassen.“[34]

Durch die wörtliche oder metaphorische Anwendung auf etwas markiert eine Bezeichnung bestimmte Entitäten. Sie markiert Bezeichnungen bestimmter Art, die auf diese Bezeichnung anwendbar sind. Die Markierung oder Auswahl von Entitäten und relevanten Arten macht aus, was ihr realer Status ist. Darüber hinaus kann gesagt werden, dass jede Wirklichkeit vom entsprechenden Text abhängig ist, und jeder herangezogene Text von einer Wirklichkeit abhängig ist, die textabhängig ist.[35] Dabei wird die Struktur des Textes zur Strukturierung der Wirklichkeit aufgenommen, welche in kürzeren oder längeren Formen der Bezugnahmeketten relativ - unter der Berücksichtigung der selektierten Eigenschaften - rekonstruiert wird. Verschiedenartige Elemente werden in einer Bezugnahmekette durch jeden Bezugnahmeschritt - in den „Maßen der Entfernung der Bezugnahme“ – miteinander (denotativ und exemplifikativ) gewirkt:

> „Wenn wir die Maßzahlen für den Bezugnahmeabstand als unwirklich ablehnen, weil sie textabhängig sind, werden wir kaum Eigenschaften finden, die wirklich sind.“ (RR. 19)

Goodman selektiert in seinem Don Quichotte-Beispiel eine Art, die durch die metaphorische Anwendung von „quichottischen Eigenschaften“ auf gewisse Personen Bezug nimmt

[34] Lutz Danneberg: Wie kommt die Philosophie in die Literatur? In: Philosophie in Literatur, hrsg. v. Cristiane Schildknecht u. Dieter Teichert, Frankfurt a. M. 1996, S. 54.
[35] Vgl. ebd. S. 50.

und die zu den üblichen Klassifikationen in Abweichung steht. In der Form des „Repräsentation-als“ als fiktive Darstellung fungiert die Bezeichnung oder Eigenschaft, welche vom metaphorischen „Don Quichotte“ gemeinsam exemplifiziert wird oder diese zwei Don Quichottes zumindest als gemeinsame Instanzen verwendet. Die Bezugnahmeketten enthalten also Teile der Strukturen der Weltversionen, die in unseren Intuitionen annehmbar und rekonstruierbar sind. Somit entsteht eine (indirekte) Verbindung des Symbols in der literarischen Fiktion mit der Wirklichkeit: Goodman meint mit seinem selbst vorgeführten Beispiel allerdings nicht, dass die Symbole im Allumfassenden mit ihren Bezugnahmeobjekten identisch sind. Eine korrelierte Kette metaphorischer Bezugnahmeschritte setzt hier die Anspielung von Wirklichkeit mit dem Verstehensprozess - was er damit gemeint hat –, im bestimmten Kontext, in Beziehung.

Goodmans extensionale Bezugnahme ist in Anbetracht der fiktiven Ausdrücke ein praktisches - keine auf irgendeiner Weise „paradoxal“ sondern vielmehr durchsichtiges Erkenntnistheorem zwischen der modernen Sprachphilosophie und Literaturtheorie, die „multiple aktuelle Welt“ (Vgl. WW. 128) erzeugt. Sowohl Kunst in Wirklichkeitsbezug als auch Fiktion wie Nicht-Fiktion lässt sich anhand von „metaphorischen, sekundär-sprachlichen“ Systemen analysieren. Auf der Grundlage der von ihm argumentierten Kunstauffassung ist es also nicht möglich, dass die Wahrnehmung der Wirklichkeit so, wie sie ist, ist. Vielmehr geht es darum, die Beobachtungssprache (ein passendes Prädikat, Etikett) zu konstruieren, welche jeder Wahrnehmung zugleich Interpretation gleichgesetzt und von Erfahrungen, Neigungen und Interessen des Individuums Bestimmung findet:

> „[...] Rezeption und Interpretation lassen sich als Vorgänge nicht trennen; sie sind vollständig voneinander abhängig.“ (LA. 20)

Beispielsweise, ein und derselbe literarische Text kann demnach auf viele verschiedene Weisen wahrgenommen bzw. gelesen werden. Ein Dichter erschafft nach Goodman weder die objektive Wahrnehmung - die es nach den vorangegangenen Beispielen gar nicht geben kann - ab, noch wählt er unter allen fassbaren Interpretationen beliebig aus, zudem die Sichtwahl (Probe) für die Rezipienten ohnehin frei ist. Der Stil eines Dichters ist also nur ein Moment (bei der Selektion der Eigenschaften) zu den vielfältigen Erkenntnisvermittlungen. Goodman orientiert sich nicht an dem der Kunst und ihrer vorgegebenen Charakteristika der Wirklichkeit, er stellt vielmehr darauf ab:

> „Wenn wir einen Gegenstand repräsentieren, dann kopieren wir nicht solch ein Konstrukt oder eine Interpretation - wir stellen sie her.“ (LA. 20)

Damit wird deutlich, dass die Kunstwerke genauso real sind, wie die Dinge, auf die sie Bezug nehmen, da das, was generell als „reales Ding“ bezeichnet wird, nicht weniger den

unauflösbaren Beliebigkeiten von Wahrnehmung und Deutung unterworfen ist. Diese Auffassung repräsentiert die Positionen von Goodmans Ansatz bei der Anwendung auf die moderne Kunst, wo die ästhetische Erkenntnisvermittlung jenseits des klassischen Werkbegriffs stattfindet. Somit stellt er in erster Linie die „Axiomatik" in Frage, die den Umgang sowohl der Kunstgegenstände als auch der literarischen Texte bloß theoretisch reguliert, beziehungsweise die den Begriff „Kunst" philosophisch untermauert, wie Ihwe bemerkt:

> „Goodmans Begriff der Referenz ist nicht nur logisch und symboltheoretisch interessant. Er erlaubt es, in systematischer und operationalisierbarer Manier – und das heißt: in rationaler Manier – der Frage nachzugehen, in welcher Weisen Literatur und Leben, Leben und Literatur verwoben sind, wie sie miteinander entstehen. Diese Weisen können oft in so unspektakulären, so unbemerkten Bahnen des Referierens verlaufen, dass wir in der theoretischen Reflexion an ihnen vorbei stehen und zu Konstruktionen gelangen, die den Blick auf evidente ‚Fakten' eher verstellen als zu öffnen."[36]

Das „Axiom" der kategorialen Trennung von Literatur und Leben, von Kunst und Wirklichkeit, die dadurch entstandenen Wirklichkeitsverluste in der Literatur ergänzt seine Kunsttheorie und eröffnet vielfältige Perspektiven, insbesondere für Ästhetik und Literaturwissenschaft.

Die Bezugnahme als Extension, die in *Languages of Art* ausgeführt wird, wird in *Ways of Worldmaking* präzise erweitert. Darin versucht Goodman, die Bezugnahmeproblematik der Fiktion[37] in der modernen Sprachphilosophie und der literaturwissenschaftlichen Theorie aufzulösen. Dabei, mit Hilfe seiner komplexen, aber leistungsfähigen, Bezugnahme beweist er, dass sich die Symboltheorie bei der allgemeinen Interpretation verschiedener Termini der Literaturkritik und anderer Bereichen, etwa der Wissenschaft oder der alltäglichen Wahrnehmung als aufschlussreich erweisen kann. Insbesondere hat seine komplexe Bezugnahme pragmatische Charakteristika im Interpretations- und Rezeptionsprozess, ferner im Applikationsprozess, welche in den hermeneutischen Verfahren bekannt ist. Für die Interpretation fiktionaler Literatur lässt sich hervorheben, dass literarische Eigenschaften eines Textes nicht von Geschichtlichkeit oder von kategorialen Normen (z. B. Tradition, Konvention, Kanon- bzw. Standardbildung) abhängig sind. Vielmehr sind sie die „intu-

[36] J. F. Ihwe: Konversationen über Literatur, Literatur und Wissenschaft aus nominalistischer Sicht, Braunschweig 1985, S. 58. Das erste Kapitel (S. 10-86) enthält schematisch noch ausführlichere Darstellungen unter besonderer Berücksichtigung von Goodmans Fiktionstheorie.

[37] Goodman versucht keine Definition der Fiktion wie üblich in seinen Darlegungen. Aus verstreuten Bemerkungen von LA, WW (Fakten aus Fiktionen), RR und MM (Fiktion für fünf Finger) erläutert er sie hinsichtlich seiner komplexen und vielfältigen Bezugnahme.

itiv gewonnenen“ Eigenschaften, die durch die (nominalistischen) Klassifikationen konstruiert werden. Die exmplikativen Eigenschaften in literarischen Texten werden also nicht nach *singulär* „bestimmten“ Regularitäten oder nach den statistischen Ortbarkeiten entschieden, sondern mehr nach der phänomenalistischen und pragmatischen Besonderheiten der Bezeichnungen als Etikette, die anhand unserer subjektiven Wahrnehmungsfähigkeiten auf sie Anwendung finden im Anschluss und Kontext der jeweils gegebenen Begleitumstände wie Raum (Kultur, Ort), Zeit (Epoche, Ära) oder Person etc. (Vgl. LA. 92) Somit eröffnet seine komplexe Bezugnahme für die wissenschaftliche Analyse der literarischen Fiktion spontaner Zugangsmöglichkeiten – insbesondere bei der Erklärung und der Erprobung des Wirklichkeitsgehalts - die die implizit allgemeingültigen Regeln nicht nur von Zeit zu Zeit, sondern auch von Ort zu Ort und manchmal von Lehrstuhl zu Lehrstuhl auf der Grundlage der Individualisierung verschieden darstellen.

1.2. Zusammenfassung

Goodmans Symboltheorie, die weder eine Analyse des künstlerischen Schaffens noch eine theoretischen Maßstäben unterworfene Geschmackszensur darstellt, dient ihm, neutrale (extensionale) Merkmale oder Deutungen für die verschiedenen Kunstgattungen und Kunstwerke zu unterscheiden und zu gewinnen. Ihr grundlegendes Instrumentarium ist „Bezugnahme“, welche als Grundrelation des „stehen für“ etwas (Ausdrücke, Symbole, Zeichen etc.) betrachtet wird. Sie ist, wie aufgezeigt wurde, nicht definiert, vielmehr durch Unterscheidungen ihrer Contra-Indikatoren und Vergleiche ihrer verschiedenen Formen expliziert. Um zwischen dem Kunstgegenstand und dem, was es demonstriert, eine Verbindung herzustellen, sind nach ihm verschiedene Arten der Bezugnahme (als Symbolisierung) gegeben.

Die Weisen der Bezugnahme ermöglichen, die wesentlichen Funktionen von Kunstgegenständen zu erkennen und zu beschreiben. Goodman strapaziert dabei weder normativ noch *pur* deskriptiv den „unmittelbaren“ Sprachgebrauch, sondern er ist vielmehr der Auffassung, mit seiner Symboltheorie ein sublimes sprachliches Werkzeug anzubieten, indem er die „natürlichen“ und metaphysischen Sprachen abgelehnt hat.

Darüber hinaus untersucht er nicht solche Sprachzeichen, welche in unmittelbare Verbindung mit Kunst verwendet werden, sondern die Zeichen als Beobachtungs- oder Beschreibungssprachen der Kunst, welche die Kunstgegenstände selbst sind. Die „Sprachen der Kunst“, wie es sich im Titel seines Hauptwerkes niederschlägt, werden unter den Symbolsystemen analysiert, die wie die Sprachen der Wissenschaft Mittel der Welteröffnung sind, ohne dabei eine kontextfreie, abstrakte Idee voranzustellen. Vor diesem Hintergrund kann festgestellt werden, dass Goodmans Symboltheorie keine reine Meta-Theorie ist, sondern

sehr pragmatisch orientiert ist. Sie kann „semiotisch“ ein wohlüberlegtes Beschreibungssystem für Kunstwerke zur Verfügung stellen. Somit bewältigt er die Probleme der Bezugnahme, wie sie im Rahmen des Neopositivismus entstanden waren. *Visavis* vorangegangenen Theorien (etwa von Frege, Russell, Quine)[38] bietet Goodman nunmehr ein System an, womit die Wirkungsweise von Zeichen konstruierbar wird. Probleme mit fiktiven Entitäten - auch nicht bei der Konstruktion der Beziehung zwischen Zeichen und Bezugsgegenstand - kommen nicht auf. Dabei handelt es sich nicht um die Essenz Bezug nehmender und Bezug genommener Entitäten, vielmehr um die Symbol konstruierten Aktivitäten wahrnehmender Subjekte und die Relationen in den gebrauchten Symbolsystemen, durch welche sich die drei elementaren Arten der Bezugnahme unterscheiden lassen: Denotation (Bezug auf einen Gegenstand) - Exemplifikation (Eigenschaft des Gegenstandes selbst und Verweis darauf) - Ausdruck (metaphorische Eigenschaft des Gegenstandes).

Unter Berücksichtigung der oben beschriebenen Formen werden seine sprachphilosophisch, bildtheoretisch ausgeführten drei Begriffsapparate wie folgt kompakt zusammengefasst, deren anwendbare Modifizierung sich insbesondere mit Hilfe des Begriffes „Metapher“ kunsttheoretisch disponieren lässt:

(1) Der erste Hauptmodus „Denotation“ weist auf die Zugehörigkeit der Etiketten hin. Sie bezieht sich auf Gegenstände. Sie erfasst normalerweise den physikalisch – vergegenständlichten Bezug, wobei Goodman unter Gegenstand sowohl materielle Dinge wie auch Ereignisse subsumiert. Goodman ist der Ansicht, dass diese Formen der Bezugnahme nicht nur in Wortsprachen vorzufinden sind, sondern ebenso in anderem Gebieten hervortritt: Goodman gebraucht die Denotation nicht nur im Zusammenhang der (direkten) sprachlichen Terme (verbale Symbole) sondern auch hinsichtlich seiner anderen (nonverbalen) Zeichen (bildliche, notationale Symbole z. B. Porträt, Diagrammatische Zeichnung, Gestik, Partitur etc.), wobei ein ausgewähltes Prädikat in Bezug auf „Repräsentation-als“, „Darstellung-als“ bzw. „Beschreibung-als“ verwendet wird. Darüber hinaus wendet er sich gegen die Abbild-Theorie der Kunst, die auf Platonismus beruht und nach den Kunstgegenständen lediglich Abbildungen, Nachahmungen der Wirklichkeit sind und daher einem gravierenden Mangel für die Analyse der Kunst anhaftet. Die Beziehung zwischen einem Kunstwerk und dem denotierenden Gegenstand vergleicht er mit dem Verhältnis von einem Prädikat und dem, worauf es zutrifft. (Vgl. LA. 17) Seiner Auffassung nach können

[38] Vgl. Gottlob Frege: Über Sinn und Bedeutung, aus: Funktion, Begriff, Bedeutung, Göttingen 1969[1892]. Er führt insbesondere die Unterscheidung zwischen Bedeutungs- und Sinnebene in die Sprachphilosophie ein. Bertrand Russell: On Denoting, in: The collected papers of Bertrand Russell, vol. 4, London/New York 1904: entwirft ein Verfahren zur Betrachtung sprachlicher Aussagen in prädikaten-logischer Darstellungsform. Willard Van Orman Quine: On what there is, aus: From a logical point of view, New York 1953: identifiziert unterschiedliche Typen ontologischer Grundsatzpositionen bei der Frage nach der Existenz von Bezugsgegenständen zu sprachlichen Zeichen.

alle Symbole denotieren, wenn sie eine Extension aufweisen. Die Nichtanwesenheit einer direkten Denotationsbeziehung schließt nicht das Vorhandensein anderer Formen der Bezugnahme aus. Bei fiktionalen Darstellungen verhält es sich selbst vor allem so, dass sie, die direkt, sozusagen „wörtlich“, nichts denotieren, indirekt, etwa metaphorisch, überaus wohl etwas denotieren können. Das Kunstwerk funktioniert dabei selbst sogar als Etikett, das auf den denotierenden Gegenstand zutrifft. Hinsichtlich der fiktionalen Gegenstände stellt sich heraus, dass die Denotation der leeren Bezeichnung als die sekundäre Extension so (metaphorisch) fungiert - nach ihrer Art der Klassifikation wie mit „Nelson Goodman“ als „Don Quichotte“ dargestellt - oder verstanden – wird. Dabei können mehrere Wege beschritten werden. Ob eine fiktionale Darstellung denotiert, ist eine Frage der Funktion dessen, was in den jeweiligen Anwendungen, in damit verbundener komplexer Bezugnahme, gilt. Bei der Welterzeugung beteiligt sie sich als Mittel relativer „Existenzbehauptungen“ der fiktiven Ausdrücke.

(2) Der zweite Hauptmodus der Bezugnahme, nämlich „Exemplifikation“, kommt in allen Bereichen unseres alltäglichen Lebens vor. Das von Goodman hierzu verwendete Beispiel ist die Stoffprobe des Schneiders, die gewisse Etiketten (beispielsweise Stoffqualität und Farbe) exemplifiziert. Sie erfasst jede nicht-denotierenden Formen der Bezugnahme, in denen von rezeptiven Wahrnehmungen der Gegenstände und der Beschreibungen Bezug genommen wird.

Sie muss dabei von den Eigenschaften des Symbols abgrenzend unterschieden werden, die es tatsächlich besitzt und auf etwas Bezug nimmt, da nicht jede Eigenschaft, die ein Gegenstand oder ein Text besitzt, von ihm exemplifiziert wird. Exemplifizierende Eigenschaft funktioniert durch Deutung, Signale und Geübtheit, wie erwähnt, welche den Rezipienten beim Seh- und Lesevorgang (gegebenenfalls beim Hören oder Fühlen) auf sie wahrgenommen werden und von „angebrachten“ Individualisierungen in einen anderen Bezugnahmemodus gebräuchlich gemacht werden.

Ein Gegenstand (bzw. literarischer Text) kann dabei sogar als Muster für etwas fungieren, exemplifiziert etwas, wenn er auf ein Prädikat, das von ihm ausgewählt wird, zugleich Bezug nimmt. Beispielsweise, wie Scholz es gebracht hat[39], eine Tortenattrappe im Schaufenster einer Bäckerei exemplifiziert gewisse Prädikate, die ihr zufallen, andere nicht. Gewöhnlich wird die Tortenattrappe in dem angedeuteten funktionalen Zusammenhang als repräsentative Stichprobe für die Größe, Farbe etc. fungieren, aber nicht als die Probe für Geschmack, Haltbarkeit und Ähnliches. Diese Exemplifikation verläuft durch die Auswahl des Prädikates in die andere Richtung, d. h. vom Denotat, dem Beispiel oder der Probe zum Etikett, dem Symbol, das sie denotiert. Die Vorgänge der selektiven Exemplifikation

[39] Vgl. O. Scholz, a. a. O., S. 142.

sind im Rahmen „eines extensionalen Isomorphismus“ (Vgl. WW. 124/142f. – die Erläuterung folgt) zu betrachten, wobei es sich darum handelt, welche Etiketten der Eigenschaften ein Symbol jeweils (begrenzt) exemplifiziert, die zu dem betroffenen Symbol im negativen und positiven Verhältnis eines „globalen Isomorphismus“ selektiv stehen. Die globale Isomorphie fungiert dadurch, dass die exemplifizierten Eigenschaften ihrerseits auf die exemplifizierenden des Gegenstandes denotativ verweisen. Sie wird dadurch begrenzt, dass nicht alle Eigenschaften eines Gegenstandes exemplifiziert werden, sondern nur einige, auf die der Gegenstand verweist. Sie müssen - anders gesagt - in dem Gegenstand ansehnlich werden. Derartig etikettierte Eigenschaften werden in diesem Zusammenhang als „Merkmale“ ebenso als „begrenzte Isomorphie“[40] charakterisiert. Exemplifizierende Symbole können zur Interpretation systematisiert werden: Es muss dabei probiert werden, ob ein Gegenstand in einem gegebenen Kontext „zweckmäßig“ als Muster fungiert, da Exemplifikation umgebungs-, raum- und zeitabhängig ist. Diese selektiven Verfahren zur Reduktion und Konstruktion liegen in der Kunst meist „komplizierter“ vor als bei der Probe der alltäglichen Gegenstände.

(3) Der „Ausdruck“ ist eine Form der Kombination aus den ersten beiden Modi und damit indes in nachfolgend bezeichneter Hinsicht: Er ist innerhalb der metaphorischen Exemplifikation angesiedelt, aber nicht jede metaphorische Exemplifikation ist ein Ausdruck. Eine besondere Bedeutung fällt ihr im Bereich der Künste zu: beispielsweise „Schein-Problematik“ zu lösen, wie doch in der modernen Kunst häufig auftreten. Bevor auf die ästhetischen Gegenstände noch mehr Augenmerk gerichtet wird, kann an dieser Stelle bereits festgehalten werden, dass sie auch bei der Beschreibung der symbolischen Funktionen von ästhetischen Bildern, von allergrößter Bedeutung sind. Der Begriff der Exemplifikation erlaubt es, den symbolischen Charakter nicht-denotierender Bilder (bzw. Beschreibungen) zu entziffern. Darüber hinaus liefert er die begrifflichen Mittel, Werke der so genannten „gegenstandlosen“ oder nicht-darstellenden Malerei in ihren symbolischen Funktionen zu charakterisieren:

> „Ein abstraktes Gemälde, das nichts darstellt und überhaupt nicht darstellend ist, kann ein Gefühl, eine andere Qualität oder eine Emotion oder Idee ausdrücken und somit symbolisieren, […] weil Ausdruck eine Art ist, etwas zu symbolisieren, was nicht im Bilde enthalten ist, was nicht empfindet […]“. (WW. 80)

[40] Vgl. Donatus Thürnau: Gedichtete Versionen der Welt. Nelson Goodmans Semantik fiktionaler Literatur, Paderborn /München/Wien/Zürich 1994, S. 101; *dito* M. Sirrdge: The Moral of the Story: Exemplification and the literary Work. In: Philosophical Studies 38 (1980), S. 391-402.

Typischerweise symbolisieren scheinbar „nicht-expressive“ Kunstgegenstände nämlich in der Form des Ausdrucks. Ein alltäglicher Gegenstand kann auch anderweitig etwas ausdrücken und auf diese Weise als Symbol fungieren: Ein Stein kann beispielsweise in unterschiedlichen Umgebungen voneinander verschiedene symbolische Funktionen haben. Falls er unbeachtet herum liegt, wird nichts exemplifiziert. Ebenso funktioniert ein Gemälde von Rembrandt nicht mehr als Kunstwerk, wenn dieses als Fensterabdichtung, bloß als physikalischer Gegenstand „geblieben“ wird, ohne zu exemplifizieren. (Vgl. MM. 206f.) Unter der bestimmten Bedingung, der Musealisierung moderner Kunst - *objekt trouvé* - wird dagegen ein Stein jeweils verschiedenerlei exemplifizieren. Die symbolisierende Funktion, die dem Status des Kunst-Werdens zugrunde liegt, hängt von der Kontextbestimmung und von der Angemessenheit ab. Somit stellt sich die Frage der epistemologischen Kommunikation, genau welche Etiketten, die ihm zukommen, in welcher betreffenden konkreten Äußerungssituation des Objekts exemplifiziert wird.

(4) Die „komplexe Bezugnahme“ erschließt sich auf der Exemplifikation die Bezugnahmeweise, die auch als Kombination mit denotativer Bezugnahme bestimmt wird. Die durch einen Gegenstand bzw. Text exemplifizierten Etiketten (*labels*) der Eigenschaften können unter dem Modus der „fiktiven“ Denotation einen Bezug auf Individuen in der Realität modellieren. Somit sind auch „fiktive“ Welten notwendigerweise real, da sie die Welt nicht abbilden, vielmehr stellen sie die Welt(en) her:

> „Fiktion handelt also, ungeachtet dessen, wie falsch oder wie fernab sie sein mag, über Tatsächliches, wenn sie überhaupt über etwas handelt. Es gibt keine fiktiven Welten.“ (WW. 179)

Auf der Basis dieser Verweisfunktion entsteht eine quasi indirekte (angeeignete) Verbindung des Symbols in literarischen Fiktionen mit der Wirklichkeit, die zu erklären vermag, wie Beschreibungen, die in direkter oder wörtlicher Bezugnahme nicht die Realität darstellen, emotional anbelangen können und darüber hinaus auch Verhältnisse an der Wirklichkeit erkennen lassen, die z. B. wissenschaftliche Analyse nicht bemerkbar zu machen vermögen.

(5) Die Symbolfunktionen Denotation, Exemplifikation und komplexe Bezugnahme sind mit den hermeneutischen Verfahren parallel zu vergleichen, die als Kommentar, Interpretation und Applikation bekannt sind. Überschlägig formuliert: Der Kommentar kann durch die denotative Bezugnahme rekonstruiert werden. Dabei handelt es sich indes darum, die außerhalb des Texts liegenden Bezüge der Beschreibungen zu eruieren. Die Exemplifikation lässt den Prozess der Interpretation beschreibbar machen und ergibt so ein klares Bild von dem, was gewöhnlich der „Sinn“ eines Textes im konnotativen Bezug bzw. im Über-

setzungsargument genannt wird: Dieser Prozess ist ohne die Berücksichtigung von „Intention des Textes“ nicht möglich, wie Gabriel feststellt:[41]

> „Während Goodmans Begriff der Exemplifikation sich als treffliches Werkzeug erweist, seine kontinentalen Entsprechungen analytisch auszubuchstabieren, wird an dieser Stelle der kontinentaler Begriff der Intentionalität dem Begriff der Exemplifikation zur Hilfe kommen müssen. Des Begriffs der Intention bedarf es insbesondere, um Exemplifikation im Sinn einer Bezugnahme auf relevante Eigenschaften verständlich zu machen. Relevanz ist eine Sache der Deutung, und verlässliche Deutungen sind nicht ohne die Berücksichtigung von Intention möglich.“

Goodman zeigt am Beispiel „Don Quichotte“ gleichermaßen auf und erweitert durch seine Extensionstheorie. Die komplexe Bezugnahme erklärt den Umgang mit fiktionaler Literatur, welcher appliziert wird: Die konstruierten Sachlagen in fiktionaler Literatur verbinden sich in indirekter oder metaphorischer Weise mit der Wirklichkeit. Somit wird jede literarische Fiktion vergegenwärtigt: Über die kontrastiven Verhältnisse der beiden und das Thema, welche Thesen der Hermeneutik einer Klärung bedürfen bzw. haltbar erscheinen, erläutert Thürnau ausführlich in seinem Buch „Gedichtete Versionen der Welt“[42]. In dem Buch findet man viel Weiterführendes zu diesem Thema – eine detaillierte Erörterung des Themas wird in der vorliegenden Arbeit nicht weiter verfolgt.

Zum Abschluss dieses Kapitels, und insbesondere im Hinblick auf meine weiteren Ausführungen, sind folgende Charakteristika seiner Symboltheorie festzuhalten:
(1) Kunstgegenstände bzw. Artefakten können funktional als exemplifikative Proben in ihrem Wirklichkeitsgehalt betrachtet werden. Die Klassifikation eines Kunstgegenstandes ist keine andauernde Eigenschaft. Jeder Gegenstand kann also Kunstwerk werden, wenn er als Symbol fungiert, aber umgekehrt kann er diesen Status in jeder Zeit verlieren. Denn die Kunst als Symbol- bzw. Zeichenfunktionsprozess hängt davon ab, wann zwei oder mehrere Elemente in einer symbolischen Bezugnahme stehen, wann ein ausgedrücktes Symbol worauf Bezug nimmt oder unter welchen Feststellungen die Bezeichnung „extensional“ folgerichtig ist. Damit orientiert sich die Symboltheorie für die kunstwissenschaftliche Beschäftigung dahin, die „Was-Frage“ durch die „Wann-Frage“ abzulösen, d. h. welche Verwendungsweise eines Gegenstandes als Symbol ihn Status des Kunstwerkes verleiht.
(2) Die Klassifikation der Kunst in angebrachte Sprachverwendungszüge, welche sich den Rezipienten gleichwohl nur in einem spezifischen Zugang zu eröffnen vermögen, ihr Ge-

[41] Vgl. Gottfried Gabriel: Kontinentale Erbe und Analytische Methode. Nelson Goodman und Tradition. In: Erkenntnis 52, 2000, S. 197.
[42] Vgl. D. Thürnau, a. a. O., Kap. III, S. 116-135.

genstand hat teil an vielfältigen und alltäglichen Interessen, Zugängen und Verwendungen und präsentiert sich genauso als Fall vielfältiger und komplexer Bezugnahme. Um die ausgewählten Eigenschaften konstruierbar zu machen, ist die Selektion der Art der Bezugnahme als adäquates System Voraussetzung. Mit diesem werden die verschiedenen Welten konstruktiv hergestellt. Solche Weltversionen sollen jedenfalls richtig erzeugt werden, da nicht alle Versionen automatisch richtig sind. Die Weltversionen sollen „widerspruchsfrei", „fruchtbar" und „zweckmäßig" erzeugt werden - unter der Berücksichtigung einer vorher „nicht willkürlichen" sondern äquivalent erzeugten Welt, d. h. auch einer richtigen Weltversion. Somit betont er „relativistisches" *anything goes*, da sich die Welterzeugung von falschen und richtigen Weltversionen unterscheidet – über den Begriff „Richtigkeit" und die Weltkonstruktion folgen im nächsten Kapitel vertiefende Ausführungen, in der vergleichenden Weise von *Ways of Worldmaking* wird in seinem VII. Kapitel eingegangen. (3) Wieweit ihm die Auffassung „Kunst als Symbolsystem" gelingt, wird versucht in den folgenden Kapiteln schrittweise zu erklären und weitergehend in sprachphilosophischer Hinsicht vertiefen. Anknüpfend hieran wird die zentrale Frage nach dem „Nonsens" in den Mittelpunkt gerückt, so also, ob die Goodmansche Bezugnahme den dadaistischen Unsinn als ein Kunstfaktor klären helfen kann. Wie sollte man sich überhaupt annähren, um das erklärte Ziel „Sinn aus Unsinn" der Dada-Produkte herauszufinden? Ist es möglich, den bestehenden Widersprüchen überzeugend zu entkommen? Diese Frage soll anhand der „seriös-ungewöhnlichen" Begrifflichkeit und dem erkenntnistheoretischen Bestandteil seiner Symboltheorie beantwortet werden. Bevor darauf im zweiten Teil noch näher eingegangen wird, müssen zunächst die philosophischen Fakten vor dem Hintergrund seiner Symboltheorie Einordnung finden. Fragen, die sich in diesem Kontext stellen, sind etwa: Welcher „elliptische" Sprachgebrauch ist der „richtige"? Wird nach Mehrheiten zugeordnet? Im Anschluss dieser Fragen gehe ich dem Ziel nach, Goodmans erkenntnistheoretische Position als philosophische Grundlage für seine Symboltheorie zu untersuchen. Danach wird erläutert, wie sich die Bezugnahme in der modernen Kunst aufeinander bezieht, wo sie anzutreffen ist und welche Funktionen ihr in den „Sprachen der Kunst" zukommen.

2. Ästhetische Fakten aus der Goodmanschen analytischen Philosophie

Vorbemerkung:[43]

(1) Geht es um die Darbietung theoretischer Orientierungen und Verpflichtungen als Wesensarten der Theorie, so ist unverkennbar, dass es sich hierbei um kein leichtes Unterfangen handelt. So ist sich nämlich nicht jeder Philosoph darüber im Klaren, mit welchen Voraussetzungen er zu philosophieren beginnt. Die tiefsten und signifikantesten Überzeugungen bedeutender Denker sind in ihren Werken selten sofort augenfällig. Noch schwieriger scheint es, wenn die Begriffe lediglich anhand verstreuter Bemerkungen zu identifizieren sind, wenn „banale Gegenstände" als Beispiele verwendet werden, wie er selbst sagt (Vgl. FFF. 13), die richtige Orientierung der Theorie zu finden, ohne dabei in ihre Trivialitäten zu verfallen. Infolgedessen darf sich die Untersuchung von methodologischen Gedankengängen eines Denkers wie bei Goodman nicht isoliert auf ein Werk konzentrieren. Vielmehr ist die Würdigung des philosophischen Gesamtschaffens ins Blickfeld zu rücken. Nicht selten sind auch Antagonismen, derentwegen es dann dem Interpreten belassen bleibt, aus dem Gewirr der Aussagen eine stimmige Methodologie zu entflechten. Der Unterscheidung von „deskriptiver" und „normativer" Methodologie geschuldet, wobei unbestritten der normativen Seite das stärkere Gewicht zufällt, wird festgelegt, unter welchen Voraussetzungen sachliche Probleme behandelt werden sollen. Diese Auswahl wird aber nicht nur in diesem Sinne getroffen, sondern oft gerechtfertigt; ausgeschlossen davon sind nur die „obersten" Prinzipien. So ist in diesem Kapitel von zentraler Bedeutung, dass in philosophischer Hinsicht darüber zu entscheiden ist, ob man endlich eine nominalistische oder platonistische Ontologie vertritt und ob man relativistische, pluralistische oder fundamentalistische Ansätze wählt. Wenn ein maßgeblicher Teil der Arbeit in der Analyse des Nominalismus fußt, so ist dies der starken Neigung Goodmans zu diesem geschuldet. Dennoch - und nicht erst in seinen späteren Werken wie etwa *Ways of Worldmaking* oder *Of Mind and Other Matters*, sondern auch schon in *Structure of Appearance* beschäftigt er sich mit dem Relativismus und Pluralismus. In dieser Epoche gilt sein Hauptaugenmerk vor allem dem Interesse am Konstruktivismus, einem methodologischen Anliegen, welches durch seinen Nominalismus geprägt ist.

(2) Worin aber liegt der Nutzen dieser theoretischen Forschungen? In erster Linie liegt er darin, dass Philosophen, ausgehend von einer unterschiedlichen Grundüberzeugung einan-

[43] Die Formulierung dieser Vorbemerkung basiert auf der Zusammenfassung von Dieter Sturma: Nelson Goodman. In: Philosophie der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Von Adorno bis v. Wright, hrsg. v. Julian Nida-Rümelin, Stuttgart 1999, S. 260-266, zudem auf Hottingers Untersuchung: Nelson Goodman. Nominalismus und Methodologie, Bern/Stuttgart 1988, S. 39-59.

der verstehen. So wird doch in fachlichen Diskussionen immer wieder deutlich, dass selten „die gleiche Sprache“ gesprochen wird, d. h. mit den gleichen Äußerungen ganz unterschiedliche Dinge in Bezug genommen werden. So ist dann auch der Begriff des „Nominalismus“ ein Wort, dessen Sinngehalt entscheidend davon abhängt, von welcher philosophischen Grundkonzeption, sei es die Metaphysik, die Erkenntnistheorie, die Logik, die Semantik oder andere, man ausgeht.

Geht es um eine relativistische Haltung, so spricht für deren Existenz, dass, wenn jemand etwas behauptet, er gewisse Standards voraussetzt, nach denen seine Behauptungen als wahr oder falsch begutachtet werden, und von welchen deren Verständlichkeit abhängt. Indes sind diese Standards, seien es nun Regeln oder Werte, von den nachstehenden Wesensmerkmalen geprägt: Sie sind nicht Behauptungen oder Mengen von solchen, denn sonst unterliegt ihr Wahrheitsgehalt normativer Beurteilung; ganz wesentlich für sie ist die Befassung mit „menschlichen Handlungen“, sei es im alltäglichen oder wissenschaftlichen Leben. Weiterhin sind sie bisweilen spärlich dargetan und lassen sich nicht adäquat und vollends in der gewöhnlichen Sprache ausdrücken. Endlich sind sie in allen „kulturellen Systemen“ verankert und werden durch nicht-rationale Mittel durchgesetzt und aufrechterhalten. Sie gehen bei weitem über eine bloße Tatsachen- oder Wert-Unterscheidung hinaus und bestimmen so erst, was als Tatsache Geltung erlangt.

Derweil verwendet man aber oft inkompatible Standards, um Behauptungen über dieselben Sachen anzustellen. So betreffen diese Abweichungen die letzten oder höchsten von ihnen und man kann sich auf nichts mehr berufen, um ihre Korrektheit zu erweisen. Infolgedessen ist es also widersinnig daran zu orientieren, dass es eine korrekte Menge von letzten Regeln gibt, da solche nur beschrieben, jedoch nicht normativ bewertet werden können. Vielmehr ist jede Entscheidung zugunsten oder ungunsten solcher fundamentaler Standards rein zufällig.

(3) Um diesen analytisch „akkuraten“ Denkkurs zu veranschaulichen, grenzt Goodman für seine Untersuchung der Begriffe, diese zunächst systematisch - und mit gewisser Skepsis - gegenüber einer synthetischen Betrachtungsweise, voneinander ab. Bei seiner Skepsis handelt es sich darum, die hinter den Gewissheiten bislang unerkannt gebliebenen Fälle zu überprüfen. Wie Kutschera[44] bereits beobachtet hat, besteht Goodmans Leistung dieser analytischen Kritik darin, die hinter dem Sicheren versteckten Probleme, aufzuzeigen. Diese „skeptischen“ Einsichten gehören zu seinen bedeutendsten Leistungen was sich nicht zuletzt dadurch offenbart, dass diese zu geradezu dauerhaften Diskussionsanstößen avancierten, insbesondere im Zusammenhang mit dem Induktionsproblem. Die vielen Proble-

[44] Vgl. Franz von Kutschera: Nelson Goodman: Das neue Rätsel der Induktion. In: Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie der Gegenwart III, hrsg. v. Josef Speck, Göttingen 1975, S. 51-86[53f.].

me, die er hinter scheinbaren Selbstverständlichkeiten auffindet, sind Aporien, für welche, wie ich in diesem Kapitel zeigen werde, nahe liegende Lösungsversuche angeboten werden. Solches Insistieren ist in einer „progressiv“ konstruktiven Betrachtungsweise ausgeprägt. Der konstruktive Teil der Analyse besteht daher im Versuch einer Rekonstruktion der Termini und Argumente mit präzisen begrifflichen Mitteln und exakten Begründungsverfahren. Dies ergibt sich freilich daraus, dass eine wissenschaftliche Philosophie auf Präzision der Begriffe und Exaktheit der Argumente begründet werden muss, da sich mit diffusen Begriffen nichts Klares sagen lässt und unklare oder unbegründete Aussagen für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung ungeeignet sind. Der dabei erzielte Fortschritt ist oft kompliziert und begrenzt, da es sehr viel schwerer ist kleine Probleme exakt abzuhandeln, als Unschlüssiges über große Probleme zu sagen. These und Antithese, Kritik und Rechtfertigung überragen zweifelhaft und informationsarm exponierte Behauptungen. Daher ist dem Fortschritt schon dann gedient, wenn ein Problem schon in der Weise abgehandelt werden kann, dass zumindest diejenigen Wege ausgeschlossen werden, die nicht ans Ziel zu führen vermögen. Für dieses Procedere spielt es dann keine Rolle mehr, ob mit der überzeugenden Kritik zugleich eine Lösung des aufgedeckten Problems präsentiert wird oder nicht. Goodman hat mehre streitige Fragestellungen unbeantwortet hinterlassen und auf eine fertige Lösung verzichtet bzw. nicht versucht. Als Philosoph bekennt er sich der „sokratischen Tradition des Nichtwissens“ als zugehörig. (LA. 7) Die Probleme sind nicht die Lösungen, aber die Fragstellungen sind mehr als die Antworten. Zugleich ergänzt sich seine philosophische Methode dahin, dass sie jener Richtung der analytischen Philosophie angehört. So wird in diesem Kapitel einleitend gerade seine analytische Philosophie von zentraler Bedeutung sein.

(4) Anknüpfend an den von vormaligen Theoretikern geschaffenen philosophischen Überbau - wie etwa Bertrand Russell (Kennzeichnungsphilosophie), Rudolf Carnap (Extensionstheorie), Willard Van Orman Quine (Eliminativer Extensionalismus) - hat Goodman seit den fünfziger Jahren eine Reihe besonders einflussreicher „konstruktivistischer Argumente“ gesammelt, die sich mannigfaltiger philosophischer Gedanken bedienen. Seine verschiedenen Gedankengänge entfalten sich in der großen Fülle der im Rahmen seines Schaffens behandelten Themen, wie er im Vorwort zu *Of Mind und Other Matters* – in Anbetracht der Orientierungen an geradezu universellen Denkrichtungen – herausstellt:

> „[…] der sich auf Gebieten zwischen Wissenschaftspolitik und Tanzkritik, zwischen Literaturtheorie und kognitiver Psychologie, zwischen Sprache und den Aufgaben von Museen, zwischen Erziehung und der Erzeugung von Welten bewegt.“ (MM. 9)

Als sprachphilosophisches Hauptthema, mit welchem sich Goodman seit den 60er Jahren beschäftigt, kann man die Funktionsanalyse der Sprache hervorheben. Dieses Thema wird in den verschiedenen Aufsätzen, wie etwa *Likeness* (PP. 421-448), *Sense and Certainty* (PP. 60-68), *The Way the World Is* (PP. 24-32) bearbeitet und wird auch zum Leitthema des Werkes *Languages of Art*. Ergänzung erfährt dies durch den Versuch, einen Ansatz für eine allgemeine Symboltheorie zu etablieren. Ausgehend davon, dass man „sprechende Sprache" (z. B. Alltagssprache) gänzlich nicht verstehen kann, wenn es an einem fundierten Verständnis nicht-sprachlicher Symbolsysteme, wie bildliche Darstellung, musikalische Notation etc., fehlt, betont Goodman die erkenntnistheoretische Gleichberechtigung der Künste gegenüber den Wissenschaften, genauer gesagt: der Philosophie bzw. der Ästhetik gegenüber der Wissenschaftstheorie. Dabei zeigt er, wie Kunst Erkenntnis vermittelt, indem der Erkenntnisbegriff im „universalen" Bereich gebraucht wird. Demzufolge besteht Erkenntnis nicht allein im Faktum der Erkenntnis oder „propositionaler Erkenntnis"[45], sondern Kognition: Diese Auffassung in *Ways of Worldmaking* erweitert Goodman, nämlich der durch Kunst gewonnenen Erkenntnis zu Welterkenntnis. Die Welterkenntnis kann sich sowohl in der Kunst als auch in der Wissenschaft begreifen, aber - durch die unterschiedliche Vielfalt ihrer gleichberechtigten Symbolsysteme – nicht in gleicher Weise. Die Welten sind nicht zu singularisieren, da die Systeme keine Korrespondenten – d. h. nicht ineinander übersetzbar - sind. Bei der Vielfalt von Weltversionen ist es wichtig sich vor Augen zu führen, dass jede für sich richtig ist, obgleich sie miteinander im Widerstreit stehen: Jede Weltversion kann endlich ihre autonome Existenz in einer pluralistischen Welt behaupten. Es handelt sich danach um die unvermeidbaren Weltenkonflikte, die nur „komplementär" aufgelöst werden müssen.

(5) Dieses an den philosophisch-kunsttheoretischen Fakten orientierende Kapitel setzt sich zum Ziel, den problematischen Induktiv-Schluss und den pluralistischen Welten-Gedanken zu untersuchen, um so jene Aspekte genauer ins Blickfeld zu nehmen, welche die philosophische Basis für seine kunsttheoretische Auffassung liefern:

Das „neue Rätsel der Induktion" und seine Entschlossenheiten haben wissenschaftstheoretisch eine Rolle bei der Formierung dessen Theorieprogramms gespielt, welche zu Kernfragen der in der Gegenwart andauernden Diskussion um diese einflussreiche Theorieströmung innerhalb der analytischen Philosophie der aktuellen Jahrzehnte avanciert ist. (Abschnitt 2.2.)

Seine Auffassung des Welt-Pluralismus kann direkt in die kunsttheoretischen Anwendung einbezogen werden, wenn das Goodmansche Argument angenommen wird, ergehen sich

[45] Vgl. G. Gabriel: Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung. In: Philosophische Rundschau 33 (1986), S. 54ff.

möglicherweise unangenehme Effekte für verschiedene theoretische Disziplinen, die sich auf die starken Ansprüchen eines epistemologischen Realismus beziehen, welcher die Fundamente für eine emotionale und ergänzbare Verankerung der Kunsttheorien untermauern soll. (Abschnitt 2.3.)
Weitere Schwerpunkte, die in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht umfassend oder gar abschließend recherchiert werden können, sind sein Nominalismus und die Kontroversen um den nominalistischen oder platonischen Standpunkt im so genannten modernen Universalienstreit, die Quine und Goodman in ihrer gemeinsam verfassten Abhandlung „*Steps toward a Constructive Nominalism* (1947) neu belebt haben (Vgl. Abschnitt 2.1.).

2.1. Nominalismus: *Qualia*/Individuum

Goodman gilt neben Quine als der bedeutendste Vertreter der Richtung der analytischen Philosophie. Seine philosophischen Darlegungen umfassen alle Bereiche der theoretischen Philosophie. Somit hat er mit Quine den traditionellen Universalstreit neu aktualisiert, in dem beide den modernen Nominalismus vertreten.
Für Goodmans Erkenntnistheorie ist vor allem seine Konstruktion eines „phänomenalistischen Systems“ in seinem *The Structure of Appearance* hervorzuheben, das auf der Dissertation *A Study of Qualities* (Harvard 1941) beruht. Seine Arbeit knüpft an Carnaps Werk „Der logische Aufbau der Welt“ (1928) an, wobei Carnap versucht, eine systematische und exakte Rekonstruktion des phänomenalistischen Reduktionsprogramms zu offerieren, nach dem die normale Sprache über Dinge in eine Sprache über „Sinneseindrücke“ (Empfindungen) eines Subjekts übersetzt werden kann. Goodman kritisiert solche Ansätze Carnaps und sucht nach einer anderen Basis. Diese stützt sich für ihn erstens auf eine bahnbrechende Version der Definierbarkeitsforderung, die Goodman einleitend darstellt; zweitens auf die nominalistische Grundposition, die er gegenüber Carnap einnimmt. (Vgl. SA. L) Damit wird das für das Reduktionsprogramm zur Verfügung stehende logische Instrumentarium beträchtlich eingeschränkt und zugleich erneut verbessert. Goodman entwickelt aber einen Individuenkalkül, der in vielen Teilen Entsprechungen zum Klassenkalkül aufweist und damit überaus leistungsfähiger ist als die klassischen nominalistischen Systeme. Auf dieser Basis wählt Goodman als Grundobjekte nicht Empfindungen bzw. Sinneseindrücke, sondern *Qualia* - d. h. phänomenale Eigenschaften wie Farben, Zeiten, Blickpunkte und Töne etc. - und versucht die konkreten Dinge als Bündel von *Qualia* zu erklären.
In seiner mit Quine zusammenverfassten Abhandlung *Steps towards a construktive nominalism* (PP. 173-198) gibt er eine Einführung in das nominalistische Programm. Dabei zeigt er, dass es für ihn außer Individuen keine anderen abstrakten Entitäten wie Klassen, Relationen oder Eigenschaften gibt:

„We do not believe in abstract entities. No one supposes that abstract entities - classes, relations, properties, etc. - in space time; but we mean more than this we renounce them altogether.“ (PP. 173)

Diese Position wird von Goodman in *A World of Individuals* (PP. 155-172) dahingehend entschärft und modifiziert, dass er abstrakte Entitäten nicht mehr grundsätzlich ablehnt. Auch in *The Structure of Appearance* akzeptiert er solche abstrakten Gegenstände, nämlich „wiederholbare [phänomenale] Eigenschaften“ (*repeatable qualia*). (Vgl. SA. 188f.) Dieser Konzession geschuldet, kann seiner Ansicht nach jede erlaubte Entität als Individuum konstruiert werden:

„Nominalism as I conceive it (and I am not here speaking for Quine) does not involve excluding abstract entities, spirits, intimations of immortality, or anything of the sort; but requires only that whatever is admitted as an entity at all be construed as an individual.“ (PP.157)

Dieser Goodmansche Nominalismus unterscheidet sich von den traditionell nominalistischen Prinzipien dadurch, dass nicht nur konkrete Dinge als Grundobjekte zugelassen werden, sondern durch das Ausschließen der Klassen und der unbegrenzten Hierarchie von abstrakten Objekten (etwa Entitäten, Geister und Unsterblichkeitsahnungen), die zu dem Klassenbildungsprozess führen. Es kommt dabei nicht darauf an, welche Art von Individuen als Grundobjekte zugelassen wird, sondern nur darauf, dass die Grundobjekte im System (in Klassen bzw. unbeschränkter Hierarchie) als Individuen behandelt werden:

„[…] whether the Great Dipper is an individual or a class of stars depends upon the system we are using.“ (PP. 158)

Dies heißt nach Goodman, dass zwei oder mehre Objekte im System als gleich gelten, die aus denselben Grundobjekten bestehen. Ebenso: Während die Klasse der Kompanien einer Division von der Klasse ihrer Regimenter verschieden ist, sind sie als Individuen identisch, da sie aus denselben Soldaten bestehen.

Sein Nominalismus im Reduktionsprinzip fordert nur, dass diejenigen unterschiedlichen Entitäten in denselben Grundelementen derjenigen Entitäten nicht „ausgelegt“ - *break down into* (PP. 158) – werden:

„What I have tried to do so far is to explain my version of nominalism. In outline, I have said that the nominalist insists on the world being described as composed of individuals is to describe it by means of a system for which no two distinct entities have exactly the same atoms.

Now, by way of justifying and defending the nominalism thus explained, I want to consider a number of objections to it.“ (PP. 163)

Beispielsweise zwar die Entitäten {a, b} und {{a}, {b}}aus denselben Grundelementen a und b bestehen, die Entitäten aber nicht identisch sind, was bei einem mengentheoretischen System (wie bei der Carnapschen Analyse) nicht der Fall ist.

2.2. Das „neue Rätsel der Induktion“: Projektion/Verankerung

In *Fact, Fiction and Forecast* (1954) zeigt Goodman das Induktionsproblem auf. Für ihn besteht das Problem der Induktion weder darin, irgendeine Form beglaubigten Wissens zu erreichen, das keineswegs zu erreichen ist, noch in dem Unterfangen, einen begründungstheoretischen Hintergrund für ein bestimmtes Wissen zu liefern, das in der Praxis nicht existiert. Seine Präzisierungsversuche liegen vielmehr darin, für eine bereits bestehende Induktionspraxis die Regularitäten zu bestimmen, welche gültige induktive Schlüsse von ungültigen unterscheiden lässt. In der Wissenschaftstheorie ist seine Theorie der Induktion und der Bestätigung von Hypothesen durch Beobachtung hervorzuheben. (Vgl. FFF. 52-59):

Induktion ist diejenige wissenschaftliche Methode, welche aus dem Zutreffen eines Prädikats auf einen Gegenstand, das Zutreffen weiterer - und in diesem Sinne erweiterter Prädikate - auf andere und viele Objekte schließen lässt. Induktion ist in der Praxis - auch und gerade der wissenschaftlichen Praxis – durchaus allgegenwärtig, aber sie ist im Vergleich zu ihrem Gegenstück, der Deduktion, immer als schwächer, als in gewisser Weise unbefriedigend reflektiert worden. Denn während der deduktive Schluss aus wahren Vorbedingungen abgeleitet wird und immer zu wahren Folgerungen führt, gibt es kein Gesetz, das versprechen könnte, dass der induktive Schluss aus wahren Vorbedingungen zwingend eine wahre und generalisierende Bestätigung hervorbringt. (Vgl. WW. 153)

Vor dem Hintergrund dieser Einsicht stellt Hume auf eine subjektive Sichtweise des Zusammenhangs von Voraussagen aus althergebrachter Erfahrung ab: Gewohnheit, wenn also bestimmte Ereignisse wiederholt gemeinsam oder in Folge auftreten oder erscheinen, bewirke auch für die Zukunft eine Notwendigkeit, denselben Zyklus vorauszusagen. Zwischen den Fakten selbst bestehe jedoch keinerlei notwendige Verbindung.
Dies kann noch genauer betrachtet werden, wenn Goodmans Rekonstruktion des Kuriosums im Kontext der Induktion unter die Lupe genommen wird. (Vgl. FFF. 81-84)
Gegen Humes Anschauung wird eine passende Begründung behauptet:

> „Humes Analyse beziehe sich bestenfalls nur auf den Ursprung der Voraussagen, aber nicht auf ihre Berechtigung; er spreche von den Umständen, unter denen man gegebene Voraussagen macht – und erkläre in diesem Sinne, wa-

> rum man sie macht - lasse aber die Frage außer acht, wie weit man dazu berechtigt sei. Den Ursprung aufspüren, so lautet die alte Kritik, heiße nicht die Gültigkeit zeigen: Die eigentliche Frage sei nicht, warum eine Voraussage tatsächlich gemacht werde, sondern wie sie sich rechtfertigen lasse.“ (FFF. 82f.)

Wenn ein Erscheinungsbild anhand vom „herkömmlichen puristischen Bestehen“ (Vgl. FFF. 87) zwischen der Rechtfertigung der Induktion und der Beschreibung der gewöhnlichen Praxis fein getrennt werden soll, verbindet es dann aber mit einem aussichtslosen Rechtfertigungsablauf, das unmittelbar zur Suche nach denkbaren Rechtfertigungen für ein putatives „umfassendes Gesetz von der Gleichförmigkeit der Natur“ (FFF. 84) ausgeartet.
Wenn der induktive Schluss nach einem Maßstab zu suchen ist, welcher im Voraus den Wahrheitswert einer Voraussage festsetzen könnte, ist es *de facto* absurd: „Das liefe auf Hellsehen und nicht auf philosophische Erklärung hinaus“, dementiert Goodman. (FFF. 84) Eine befriedigende Behandlung des Induktionsproblems setzt daher voraus, dass dieses aus einer neuen Basis aufgestellt wird. Goodman zieht nun einen Vergleich mit der Rechtfertigung der Deduktion heran und verdeutlicht damit, dass der bei Hume sarkastisch kritisierte Rückgriff auf die Praxis des Schließens unabwendbar ist. (Vgl. FFF. 83f.)
Eine Deduktion (z. B. Syllogismus) ist zunächst und banal dadurch gerechtfertigt, dass sie den Regeln des deduktiven Schlusses folgt. Wie aber können diese Regeln legitimiert werden? Die platonistische Verankerung derartiger Prinzipien in der Natur des menschlichen Geistes ist für einen „Anti-Realisten“ wie Goodman unannehmbar. Es gibt nur einen Lösungsweg:

> „Die Regeln des deduktiven Schließens werden gerechtfertigt durch ihre Übereinstimmung mit der anerkannten Praxis der Deduktion. Ihre Gültigkeit beruht auf der Übereinstimmung mit den speziellen deduktiven Schlüssen, die wir tatsächlich ziehen und anerkennen. Wenn eine Regel zu unannehmbaren Schlüssen führt, so lässt man sie als ungültig fallen. Die Rechtfertigung allgemeiner Regeln leitet sich also von Urteilen her, die einzelne deduktive Schlüsse verwerfen oder anerkennen. Das sieht eindeutig zirkulär aus. Ich sagte, deduktive Schlüsse würden aufgrund ihrer Übereinstimmung mit gültigen allgemeinen Regeln gerechtfertigt, und allgemeine Regeln würden gerechtfertigt aufgrund ihrer Übereinstimmung mit gültigen Schlüssen. Doch das ist ein guter Zirkel.“ (FFF. 87)

In dieser Hinsicht können die Regularitäten für induktive Schlüsse entwickelt werden, welche die anerkannte Praxis der Induktion widerspiegeln. Ein gerechtfertiger deduktiver Schluss, der diesen Regeln folgt, liegt dann vor. Somit schafft Goodman die Voraussetzungen für die Formulierung des „neuen Rätsels der Induktion“ und dessen auf die Praxis des Schlusses rückführbare Lösung.

Welche Hypothesen werden aber nun von bestimmten Beobachtungen aufgrund technisch richtigem Induktionsschluss gestützt? Was unterscheidet die Hypothesen, die sich induktiv stützen lassen von solchen, die dessen nicht befähigt sind? Das gesetzmäßige Kriterium ist jedoch dann aussichtslos, wenn die in Frage stehende Hypothese nicht legitimiert werden kann: Die Hypothese, dass alles Kupfer Strom leitet wird durch die Beobachtung, dass ein gegebenes Stück Kupfer Strom leitet, bestätigt - aber die Tatsache, dass ein bestimmter Mann der dritter Sohn ist bestätigt nicht die Hypothese, dass alle Männer im Raum dritte Söhne sind. (Vgl. FFF. 101) Die zweite Hypothese ist zufällig, gleichwohl die erste gesetzmäßig ist. Der Sachverhalt ist dennoch in der Tat sehr viel komplexer, wie in seinem folgenden Beispiel gezeigt wird:

Goodman nimmt ein seltsames, normal-funktionsstörendes - pathologisches - Beispiel „grot“ (*grue*) Smaragd: Das auf Gegenstände, die vor dem Zeitpunkt t untersucht wurden und „grün“ sind, und auf Gegenstände, die nicht vor t beobachtet wurden und „rot“ sind, zutreffen soll. Danach bestätigen dieselben Beobachtungen, bei denen Smaragde für „grün“ festgestellt wurden, sowohl die Hypothese, dass alle Smaragde „grün“, wie auch die Hypothese, dass alle Smaragde „grot“ sind. Daraus ergibt es sich, dass bisherige Erkenntnisse von „grünen“ Smaragden in gleicher Weise die Voraussage zulassen, dass alle künftig gefundenen Smaragde „grün“ sein werden, wie die Voraussage, dass alle Smaragde „grot“ und damit „rot“ sein werden, denn alle nicht bis t geprüften „groten“ Gegenstände sind der Identifikation nach „rot“. (Vgl. FFF. 98)

Das so genannte „Goodman-Paradoxon“ besteht darin, dass dieselben Beobachtungen, bei denen Smaragde für „grün“ beurteilt werden, zwei verschiedene Hypothesen über die Farbe zukünftig gefundener Smaragde bestätigen, nämlich sowohl die Hypothese, dass alle Smaragde „grün“, als auch die Erwartung, dass alle Smaragde „grot“ sein werden. Goodmans Lösungsvorschlag läuft darauf hinaus, die Übereinstimmung der vergangenen und gegenwärtigen Projektionen der jeweiligen Prädikate und d. h. die Verankerung der Prädikate im allgemeinen Sprachgebrauch zu subsumieren. Demgemäß müssen Projektionen von Prädikaten wie „grot“ dann verworfen werden, wenn sie mit sprachlich besser verankerten Prädikaten wie „grün“ oder „rot“ konkurrieren. Dieses Paradoxon hat seinen Grund darin, dass sich hinsichtlich der begrifflichen und definitorischen Struktur „grot“ nicht von den Prädikaten „grün“ und „rot“ unterscheidet. Um Prädikate, mit deren Hilfe gerechtfertigte induktive Schlüsse möglich sind, von Prädikaten wie „grot“ unterscheiden zu können, muss nach Goodman die tatsächliche Verankerung der Prädikate im allgemeinen Sprachgebrauch analysiert werden. So zeigt sich, dass induktive Schlüsse nur dann gerechtfertigt

sind, wenn sie mit den allgemeinen Regeln bereits anerkannter Schlüsse übereinstimmen. (Vgl. FFF. 120f.) Dabei sind gültige Projektionen von Prädikaten, die unter der Voraussetzung bestätigter Fälle sich auf nicht gegebene Fälle beziehen, dadurch gekennzeichnet, dass ihr Projektionsprozess im realen Sprachgebrauch gut verankert ist. Entsprechend müssen Projektionen von Prädikaten wie „grot“ verworfen werden, wenn sie mit sprachlich besser verankerten Prädikaten wie „grün“ und „rot“ in jeweiligen Situationen konkurrieren, genauso wie der Fall des „Stiers“, dessen heterogene Eigenschaften vor den Zeitpunkten (t_1, t_2, t_3….t_n) unterschiedlich sind.

Allerdings kann die Verankerung der Hypothese, dass alle Smaragde „grot“ sind, durch die Regeln für gerechtfertigte Induktionen ausgeschlossen werden, denn die Hypothese würde sich nach Zeitpunkt t nur dann noch aufrechterhalten lassen, wenn allesamt nun neu beobachteten Smaragde „rot“ wären. Wie kann man aber diesen Ausschluss vollbringen?
Eine indes nahe liegender Versuch einer Lösung stellt sich desolat heraus:
(1) Zufällige Hypothesen sind räumlich oder zeitlich beschränkt, betreffen nur bestimmte Individuen. Gesetzmäßige Hypothesen sind nur allgemein. Nicht nur die Hypothese von der „grot“ der Smaragde sperrt dieses Kriterium, es ist auch nicht auszuschließen, dass zufällige Hypothesen, wie die von den dritten Söhnen durch Substitution in allgemeine Aussagen verändert werden können, die sich auf exakt die gleichen Gegenstände beziehen.
(2) Gesetzesmäßige Aussagen müssen genuin qualitativ, sie dürfen „nicht raumzeitlich“ sondern „transzendental“ sein. Die Einsicht, dass „grot“ ein raumzeitlich zusammengesetztes Prädikat sei, „rot“ und „grün“ hingegen rein qualitativ ist relativ; man kann ebenso gut „rot“ und „grün“ anhand eines Zeitpunkts t zusammengesetzt auffassen, wenn die Prädikate „grot“ und „rün“ (rot vor Zeitpunkt t, grün danach) als atomare Basis gewählt werden. Dies verbindet sich mit dem Weltenpluralismus.
(3) Weswegen kann man sich nicht auf praktisch relevante, „vertraute“ Hypothesen beschränken? Gewisse Anomalien können nicht außer Acht gelassen werden, wenn man die Erkenntnistheorie intakt betrachten will.
Indes weist das dritte Lösungsverfahren die Richtung für die Beantwortung des neuen Rätsels der Induktion, nämlich die Frage: Welche Hypothesen werden durch positive Präzedenzfälle bestätigt? Welche Prädikate sind projizierbar? Syntaktische Merkmale stehen dabei nicht zur Verfügung, sehr wohl jedoch Erfahrungen aus bisherigen Voraussagen und deren Erfolg oder Misserfolg. Diese wurden aber, so meint Goodman, entsprechend überlieferter Gewohnheit „mäßig“ betrachtet:

> „Ich schlage also weniger eine Umformulierung als eine Umorientierung unseres Problems vor: wir wollen uns vorstellen, daß wir nicht mit leerem Kopf an

> das Problem herangehen, sondern mit gewissen Kenntnissen oder anerkannten Aussagen, die man bei der Erarbeitung einer Lösung durchaus einsetzen darf.“ (FFF. 112)

Anknüpfend hieran entwirft Goodman eine Theorie der berechtigten „Fortsetzbarkeit“ von Prädikaten anhand einer Geschichte tatsächlicher Fortsetzungen. (Vgl. FFF. Kap. 4) Das grundlegende Prinzip ist die Berücksichtigung der „Verankerung“. Verankerung eines Prädikats kommt vor aus Funktionen wie der Anzahl von tatsächlichen Fortsetzungen des Prädikats in der Vergangenheit, oder ebenso aus der Konvention, nämlich aus dem Gebrauch eines Prädikats in der Tradition. Unter der Berücksichtigung des Prinzips der Verankerung - um die Fortsetzbarkeit von Prädikaten zu entscheiden - besagt nun eine von Goodmans Regeln, dass ein Prädikat nicht fortgeführt werden kann, falls dies im Antagonismus zur Fortsetzung eines essentiell besser verankerten Prädikats steht. (Vgl. FFF. 123) Dadurch wird man in gültiger Induktion fortführen „Alle Soundso sind grün“ als „Alle Soundso sind grot“. (FFF. 122)

In dieser Vorgehensweise „von einer objektiven zu einer erkenntnistheoretischen Uniformitätsvoraussetzung“ und von der Fragestellung „Was-Werden“ zu einem Rätsel „Was-Erwarten“ können wieder der Rechtfertigungsaporie entgangen werden. Nur eine „kognitive“ Auffassung des Induktionsproblems führt also aus den damit verbundenen Unlösbarkeiten heraus, und bei einem solchen Problem bieten sich auch gleichzeitig Lösungen an. Als ganz besonders imposanten Leistungen Goodmans kann einerseits die Vergrößerung und damit Komplettierung des Induktionsproblems in Rahmen seiner neuen Rätsel der Induktion aufgezeigt zu haben und andererseits durch seine Analysen die Grenzlinien, innerhalb derer man in der Wissenschaftstheorie ohne Rückgriff auf kognitive und pragmatische Begriffe und Prinzipien auskommt, festgeschrieben zu haben, herausgestellt werden.

Die letztgenannten Erwägungen kommen als der eigentliche Kernpunkt und die relevante Zusammengehörigkeit jener Goodmanschen Revisionen zum Ausdruck. Die exakte Darstellung dieser Regeln ist allerdings überaus komplizierter als seine hier zusammengefassten Argumentationen, da auch das Phänomen des Charakters von Verankerung innerhalb jeweiliger Prädikatshierarchien berücksichtigt werden muss. Ich will an dieser Stelle seine durchaus transparenten Problemstellungen mit folgendem Hinweis nicht weiterführend vertiefen, dass letztlich auch die Goodmanschen Entwürfe diesbezüglicher Theorien endigen; wenn freilich auch mit dem Hinweis, sich mit dem erreichten Resultat der Bereitstellung eines Systems von weiterführenden Argumenten Sinn zufrieden zu geben.

2.3. Theorie der Welterzeugung

Goodmans Sicht auf die Welt ist getragen von einer skeptischen, relativistischen und pluralistischen Überzeugung – wie er selbst sagt (Vgl. WW. 13) - sowohl in erkenntnistheoretischer wie auch in ontologischer Hinsicht, folgt dies doch aus Einstellung und Denkweise, dass es so etwas wie absolute Kriterien, Standpunkte, Wahrheiten, absolutes Wissen, etc. nicht gibt. Im Vordergrund stehen die Analyse der Probleme sowie deren Lösungen, die mit Hilfe von konstruktionistischen Mitteln, die sich zum Teil stark auf die Logik beziehen, dargestellt werden. Anknüpfend hieran gelingt es ihm vorsystemische Ursachen zu erkennen, welche dann endlich Ausgangspunkt seiner Betrachtung sind. So geht Goodman etwa davon aus, dass deskriptive Merkmale nicht mit denjenigen der Sachen, die beschrieben werden sollen, verwechselt werden dürfen: Die neu gewonnene Struktur einer systematischen Beschreibung spiegelt nicht die Struktur der Welt, die beschrieben wurde, wider. Mit anderen Worten, wie die „Welt“ beschaffen ist kann also nicht schon daraus folgen, wie diese gesehen oder beschrieben wird. Geradezu denknotwendig ist Goodman auf dieser Grundlage davon überzeugt, dass das „Gegebene“ nicht zu erfassen ist. Diesem Standpunkt liegt die Annahme zugrunde, dass es so etwas wie „eine“ Welt nicht gibt, deren Abbildung die Aufgabe der Erkenntnis – womöglich nur der wissenschaftlichen – wäre. Schon eher gibt es aus seiner Sicht viele „Welten“, was der Überzeugung geschuldet ist, dass diese unterschiedlich richtig beschrieben werden können. Eher wird die Welt durch einen konstruktiven Kognitionsprozess gemacht. In diesem Prozess verschwindet „die“ eine Welt, und an ihre Stelle treten verschiedene Sichtweisen oder „Weltversionen“. Darüber hinaus stellen sich folgende Fragen (Vgl. PP. 24-32; *The Way the World Is*):

(1) Was ist aber gemeint, wenn Goodman auf die Existenz „vieler Welten“ abstellt? Worin unterscheiden sich „wirkliche“ und „nichtwirkliche“ Welten? Wie entstehen sie?

(2) Was ist deren Fundament oder worin haben sie ihre Grundlage?

(3) Wie beteiligen sich Symbole beim Erschaffen von Welten? Was verbindet die Erzeugung der Welten und deren Erkenntnis?

(1) Zunächst folgt nicht schon daraus, dass der Hypothese der Existenz einer Vielzahl von Welten die Annahme folgt, diese würden quasi als Alternativen zu einer einzigen wirklichen Welt aufzufassen sein. Die verschiedenen Weltversionen bestehen in ihrer Vielheit normativer Interessenlagen, Wertigkeiten und Gewichtungen von Belangen unabhängig voneinander. Eine konstitutiv vereinheitlichende Reduktion findet nicht statt. Zwar ist es nicht auszuschließen, dass aus einer gegebenenfalls vergleichbaren „Valenz der Belange“ folgen kann, dass eine Weltversion auf ein andere begrenzt ist, so kann dies jedoch keinesfalls für alle Weltversionen angenommen werden. Geht es aber um die Transparenz dieser

inneren Wechselbeziehung zwischen den Weltversionen, so sind deren partielle Interferenzen unbestritten umso mehr geeignet, diese zu kennzeichnen. Wenn Versionen in der einen Weise auf physikalische reduziert werden können, dann sind sie in einer andern Weise auf phänomenalistische begrenzbar.

(2) Unter der nominalistischen Einschränkung, dass „eine Welt von Individuen" und damit die Menge der zu definierenden Objekte endlich ist bzw. nicht ohne beweisende, logische Bezugnahmen vermehrt werden darf, stellt sich für Goodman im Zusammenhang mit seiner später entwickelten pluralistischen Welterzeugungstheorie das Problem, wie sie mit der These in Übereinstimmung gebracht werden kann, dass es viele - desgleichen gerechtfertigte - Weltversionen gibt. Goodman schließt die Untersagung der Ermehrung von Entitäten aber deswegen keine alternativen Weltversionen aus, weil es sich nur auf eine bestimmte Individuenbasis bezieht.

(3) So gibt es verschiedene Kategorien und Richtungen der Reduktion, derentwegen Goodman die Notwendigkeit einer analytischen Erforschung von Typen und Funktionen von Symbolen und Symbolsystemen folgert, wenn auch greifbare Resultate hieraus nicht ersichtlich sind: Die „Welterzeugung" erfolgt mit Hilfe von allgemeinen Symbolen. Die Symbole, mit denen „Versionen" der Welt erzeugt werden, werden zu Symbolsystemen zusammengefasst. Zu denen gehören z. B. die Wissenschaften, die Philosophie oder die Künste. Es gibt demnach viele verschiedene solcher Symbolsysteme. Daraus ergeben sich *dito* verschiedene „Weisen der Welterzeugung". Wenn sich diese Weisen teilweise auch sehr unterscheiden mögen (etwa Wissenschaft und Kunst), so stehen sie doch allgemein gleichberechtigt nebeneinander. Keine ist aber dominanter. Eine absolute, erkenntnistheoretisch höhere Priorität hat keine vor den anderen. Wissenschaften und Künste unterscheiden sich daher im Zusammenhang des Symbolgebrauchs, sogar nicht einmal in der Richtigkeit oder Wahrheit zur erreichbaren Welt. Da Welten überhaupt nur in „Beobachtungssprachen" und niemals „an sich" zu haben sind[46], gibt es keine Kriterien zur Beurteilung für die Richtigkeit einer Weltversion in Bezug auf die Welt an sich.[47]

Resümierend heißt das, dass Welten auf verschiedenste Weise konstituiert und erschaffen werden, wobei dieses Erschaffen ein Umschaffen ist, da deren sie kennzeichnendes konstitutiv - stoffliches Gefüge - Materie, Energie, Wellen, Phänomene, etc. – Stoffe sind (Vgl.

[46] Vgl. A. Spree, a. a. O., S. 328.

[47] Ernst Cassirer (1874-1945) war Vorläufer dieser analytischen Ästhetik, für den die Kunst neben Erkenntnis, Mythos, Sprache, Religion ein „symbolisches Universum" gründet, welches die Wirklichkeit nicht durch Abbildung oder Nachbildung, sondern wie die anderen Symbolsysteme durch „Schöpfung" entdeckt: „Symbole konstituieren Wirklichkeit durch Entdeckung". (Vgl. An Essay on Man, 1944, Kap. 9) Weiterführende Erläuterungen im Vergleich der Cassirerschen und Goodmanschen Symboltheorie finden sich in G. Gabriels Abhandlungen (vgl. Kontinentale Erbe und analytische Methode, a. a. O., S. 190-193).

WW. 120), die ihren Ursprung in anderen Welten haben. Dazu meint Goodman, dass man Wörter ohne eine Welt - jedoch keine Welt ohne Wörter oder andere Symbole - schaffen kann. Final richtet er dabei sein Interesse auf diejenigen Prozesse, die den Aufbau einer Welt aus andern Welten begründen:

> „Jedenfalls nicht aus nichts, sondern *aus anderen Welten*. Das uns bekannte Welterzeugen geht stets von bereits vorhandenen Welten aus; das Erschaffen ist ein Umschaffen. Anthropologie und Entwicklungspsychologie können zwar die Sozial- und Individualgeschichte solcher Weltschöpfungen erforschen, doch die Suche nach einem allumfassenden oder notwendigen Anfang sollte man doch lieber der Theologie überlassen.“ (WW. 19)
>
> „In Wirklichkeit beschäftige ich mich mehr mit bestimmten Beziehungen zwischen Welten als damit, wie oder warum einzelne Welten aus anderen erzeugt werden.“ (WW. 20)

2.3.1. Weisen der Welterzeugung

Für den Aufbau einer Welt aus anderen Welten stellen sich einige, weitere Fragen, die neu zu beantworten sind. Eines der Entwürfe, die Goodman durchgearbeitet hat, ist die Auffächerung des Problems der Welterzeugung in der Praxis. Welche Prozesse liegen einer Ausdifferenzierung von Welten zugrunde? Im ersten Kapitel von *Ways of Worldmaking* (Vgl. 20-30) gibt Goodman folgende Antworten, die vordringlich für die Symboltheorie relevant sind und im Kontext der Prozesse, nämlich der Komposition und Dekomposition von Entitäten, Gewichtung, Ordnung, Tilgung, Ergänzung und Deformation zu lesen sind:

(1) (De-)Komposition

Zur Veranschaulichung und Differenzierung empfiehlt es sich dabei die Ganzheiten in Teile, die Arten in Unterarten und Systeme in Subsysteme zu zerlegen. Geht es um Sachkomplexe, so können diese nach ihren charakteristischen Bestandteilen untersucht und so Unterschiede gekennzeichnet werden. Ambivalent hierzu können Ganzheiten von Arten aus Teilen, Gliedern und Unterklassen komplettiert und Sachkomplexe aus verschiedenen Merkmalen kombiniert und verbunden werden. Dieser Prozess wird vollzogen, gestützt oder gefestigt durch Verwendung von Etiketten: Namen, Prädikaten, Gesten, Bildern, etc. (Vgl. WW. 20)

Eine metaphorische Übertragung, sei es die Transformation von (z. B.) Geschmacksprädikaten auf Klänge, Farben auf Stimmungen, würde einerseits bewirken, dass der neue Anwendungsbereich der Prädikate umsortiert und andererseits eine Beziehung zwischen dem neuen und dem ursprünglichen Bereich hergestellt wird. Erst die Einteilung in Klassen und

Arten schafft Identifikation. Veranschaulichend sollte man etwa auf die Frage „dasselbe oder nicht dasselbe?“ eigentlich die Gegenfrage stellen „dasselbe was?“, indem man auf bestimmte Tatsachen und Ereignisse Bezug nimmt. (Vgl. WW. 20f.)
Deutlicher wird der verbale Verweis auf eine Sache mit der Folge, dass zwar verschiedene Ereignisse in Bezug genommen werden, diese aber immerhin aber auf dasselbe Zielobjekt gerichtet sind; so etwa z. B.: verschiedene Städte, aber derselbe Staat; verschiedene Mitglieder, aber derselbe Klub; verschiedene Klubs, aber dieselben Mitglieder etc. Welt- oder Systemidentifikation ist Identität im Hinblick auf dasjenige, was innerhalb dieser Welt ist. (Vgl. WW. 21)
Keineswegs können jedes Mal neue Welten erzeugt werden, wenn die Dinge vertauscht, zerlegt und auf andere Weise zusammengesetzt werden. Welten können sich dagegen darin unterscheiden, dass nicht alles, was als selbstverständliches Bestandteil zu einer gehört, auch Urmasse der anderen ist. Weiter gibt es innerhalb bestimmter Welten gleiche Klassen, die aber nach Relevanz gewichtet werden können. Einige Welten enthalten genau die gleichen Klassen, die aber nach ihrer Relevanz unterschieden werden:

> „In diesen letzten Fällen unterscheiden sich Welten in den relevanten Arten, die sie umfassen. Aus zwei Gründen sage ich >relevant< und nicht >natürlich<: erstens ist der Terminus >natürlich< nicht dazu geeignet, sowohl biologische Spezies als auch so künstliche Arten wie musikalische Werke, psychologische Experimente und Maschinentypen zu umfassen; und zweitens deutet >natürlich< auf eine absolute kategoriale oder psychologische Priorität hin, wohingegen die fraglichen Arten eher solche sind, die aus Gewohnheit oder Tradition vertraut oder für einen neuen Zweck erdacht worden sind.“ (WW. 23)

(2) Gewichtung
Oft sind Welten nicht im Hinblick auf Entitäten sondern hinsichtlich der Betonung oder der Akzentuierung verschieden. Der Einwand, diese Beurteilung würde Goodmans nominalistischer Doktrin zuwiderlaufen, nach welcher es keinen Unterschied ohne eine Differenzierung der Individuen geben kann, ist abzulehnen, da die Argumentationslinie Goodmans nur für „numerische“[48] Unterscheidungen gilt.
Gravierende Unterschiede in Akzentuierung und Betonung zeigen sich in den Künsten. Unterschiede im Akzent der Aspekte, genannt seien hier z. B. Bilder von Klee und Kandinsky, machen dies deutlich. Das, was als Betonung zählt, ist eine Abweichung von dem relativen Vorrang, den man den jeweiligen Merkmalen in der Welt, wie man sie gewöhnlich sieht, einräumt. Nicht zwingend „zweiteilig“ ist jede Betonung und Gewichtung, folgt dies doch schon aus der damit in Bezug genommenen semantischen Hinsicht: (z. B.) „Ein

[48] Vgl. Israel Scheffler: *The Wonderful World of Goodman*, Synthese 45, 1980, S. 201-209.

Gedicht, indem kein einziges Wort für Traurigkeit vorkommt und keine einzige traurige Person erwähnt wird, kann in seiner Sprachqualität traurig sein und in prägnanter Weise Trauer ausdrücken.“ (WW. 23)

(3) Ordnen

Das Sortieren in relevante und irrelevante Arten oder in wichtige oder unwichtige Merkmale macht dies deutlich. Einstufungen nach Relevanz, Wichtigkeit, Nützlichkeit oder Wert ergeben häufig eher Hierarchien statt Dichotomien. Konstruktive Systeme unterscheiden sich nach ihrer Ableitungsordnung, welche sich nach Umständen und Zielsetzungen ändern; auch beruht jedwedes normatives Klassifizieren und Messen auf Ordnung. In der Welt verankerte organisationale Strukturen sind in dieser geschaffen und werden nicht „angetroffen“. Wenn auch Welten sich hinsichtlich ihrer Entitäten oder der Betonung nach nicht unterscheiden, so können sie gleichwohl verschieden geordnet sein.

(4) Tilgung und Ergänzung

Weglassen und Auffüllen sind mechanischer Takt der Erzeugung von Welten aus einer anderen. Die künstlerische Prozedur heißt, dass einiges von dem alten Material weg geschnitten und neues hinzugefügt werden muss. Ebenfalls versucht ein Wissenschaftler auch eine Welt zu bauen, die mit den Begriffen übereinstimmt, die er gewählt hat und die den „universellen“ Gesetzen folgt, die er fingiert hat. So tilgt er z. B. die Restzahl eines Digitalthermometers mit Zehntelgradeinteilung, wenn zwischen 90 und 90,1 Grad keine Temperatur erfasst wird. (Vgl. WW. 29)

(5) Deformation

Endlich sind Veränderungen innerhalb von Welten davon geprägt, dass diese sich je nach Standpunkt entweder als Korrekturen oder als Verzerrungen betrachten lassen. Plastisch wird dies gleichwohl in der Karikatur, jedenfalls dann, wenn diese von einer Überpointierung in tatsächliche und finale Verzerrung übergeht. Wenn diese Prozesse auch simultan auftreten, so lassen sie die angeführten Beispiele dennoch gleich gut in mehrere Rubriken gliedern; so kann man „einige Veränderungen jeweils entweder als Neugewichtung, Neuordnung oder Neugestaltung oder als alle drei zusammen betrachten und einige Tilgungen sind zugleich Fälle unterschiedlicher Komposition.“ Da es nach Goodman „eine“ wirkliche Welt nicht gibt, ist es undenkbar, eine endgültige Systematisierung zu finden. (Vgl. WW. 30)

Welches sind aber die Ziele der Welterzeugungen und wo liegen die Grenzen? Wann ist die Erzeugung der Welt erfolgreich und welche Maßstäbe sind dafür verantwortlich?

Diese Fragen, ausgehend davon, dass von Wahrheit nur da gesprochen werden kann, wo die Weltversionen sprachlich sind und aus Aussagen deklaratorisch - zusammengefassten -

Inhalts bestehen, können beantwortet werden: Korrespondenz als Übereinstimmung mit „der Welt“ setzt deren Bestehen voraus - dies lehnt ja Goodman definitiv ab, da es für jede Version eine Welt gibt. Dabei wird aber Korrespondenz mit je einer Welt doch nicht ganz ausgeschlossen. Daraus ergeben sich die Schwierigkeiten der Entzifferung des Begriffs „Wahrheit“, wie Goodman darauf hinweist. (Vgl. WW. 31-34)

(1) Ziele: Überzeugungen sind in Begriffen gefasst, die von Regeln geprägt sind. Regeln in diesem Zusammenhang sind Bezugsrahmen, Gewichtungen u. a. Maßstäbe. Wahrheitsfindung ist nicht das alleinige Ziel der Wissenschaft und der Wissenschaftler widmet sich auch nicht ausschließlich der Suche nach Wahrheit. Er achtet vielmehr auf gewichtige und übergreifende Strukturen, aus denen sich herausragende Verallgemeinerungen abzeichnen. Banale Wahrheiten stehen dahinter zurück. Systematisierung, Einfachheit und Richtigkeit werden auf diese Weise zur einen Wahrheit fundiert, die dennoch nur Ergebnis der Folgerungen dieser Prinzipien bleibt. Durch die methodologischen Forderungen und Voraussetzungen steht damit normativ fest, was wahr ist und was nicht.

(2) Grenze: Immerhin wird eine Version aber umso mehr dann wahrgenommen, wenn sie keinen hartnäckigen, d. h. bislang pragmatisch nützlichen Überzeugungen widerspricht und nicht mit dem eigener Regelung bricht. Zu den über einen bestimmten Zeitraum stabil bleibenden Überzeugungen können langlebige Vorstellungen über Gesetze der Logik, wie kurzlebige Überlegungen zu jüngeren Beobachtungen gehören und andere Gewissheiten und Vorurteile, die unterschiedlich tief verwurzelt sind. Ohnehin ist die Grenzziehung zwischen Überzeugung und Regel weder trennscharf noch beständig.

(3) Maßstäbe: Wenn aber das Welterzeugen weit über Theorien und Beschreibungen, Aussagen, Sprachen hinausreichen soll, wird damit offenkundig, dass die Differenzierung von wahr und falsch unzulänglich ist, dass hieraus ein genereller Unterschied zwischen richtigen und falschen Versionen nicht zu greifen ist. So zieht Goodman dem Begriff der „Richtigkeit“ dem Prinzip „Wahrheit“ vor. (Vgl. WW. 33) Mit Richtigkeit verbindet er neben normativer Wahrheit auch Assoziationen der Akzeptanz, die manchmal Wahrheit ergänzen und sogar mit ihr konkurrieren, oder die bei nicht-aussageförmigen Versionen Wahrheit ersetzen.

(4) Falls zwei widerstreitende Aussagen nicht beide „wahr“ in einer Welt sein können, dann ist dies nicht nur dahin zu verstehen, dass vermeintliche Nichtübereinstimmungen zwischen Wahrheiten darauf hinaus laufen, dass verschiedene Bezugsrahmen und Konventionen im Spiel sind. Infolgedessen darf man entweder eine von zwei widerstreitenden Versionen als „falsch“ dementieren oder sie in verschiedenen Welten für „wahr“ halten.

2.3.2. Welten im Widerstreit

Es handelt sich bei den konfligierenden Welten nicht um Inkommensurabilitäten aus der Wissenschaftstheorie, wie das folgende, *letalste* Beispiel[49] zeigt: Der Soldat, der ein Anhänger der heliozentristischen Weltversion ist, bekommt von seinem Befehlshaber, der ein Anhänger der ptolemäischen Weltversion ist, das Kommando, den Gefangenen zu erschießen, falls sich dieser bewegt. Der Soldat erschießt ihn auf der Stelle. Der Befehlshaber zieht ihn zur Rechenschaft: „Er hat sich nicht bewegt". Der Soldat: „Der Gefangene hat sich gemeinsam mit der Erde bewegt." Mit diesem Beispiel kann gezeigt werden, dass sich der Frieden so einfach nicht immer hervorbringen lässt. Die beiden folgenden Aussagen sind wahr, obwohl sie ihre gegenseitige Aberkennung ausdrücken. Sie widerstreiten sich: „Die Erde bewegt sich nicht!" „Die Erde bewegt sich doch!" Geht es darum eine Versöhnung der widerstreitenden „Wahrheiten" in Bezug zu nehmen, so kann nicht selten die Beseitigung von Mehrdeutigkeiten in Sätzen mit dem Rückzug auf elliptisch-, zeit- und oder raumabhängige Kategorien abgeholfen werden.[50] Freilich lassen sich Beispiele benennen, die unzweifelhaft nicht auf Mehrdeutigkeiten beruhen:

(1) Die Erde steht still.

(2) Die Erde tanzt die Rolle der Petruschka.

Wenn die beiden Aussagen elliptisch aufgefasst werden, da sie sich offensichtlich auf unterschiedliche Systeme beziehen, stehen sie nicht mehr miteinander in Konflikt:

(3) Im ptolemäischen System steht die Erde immer still.

(4) In einem bestimmten Strawinsky-Fokine-mässgen System tanzt die Erde die Rolle der Petruschka.

Die beiden vorgenannten Sätze sind aber noch keine vollständigen Formulierungen der anfänglichen Abfassungen. Diese einbezogen, ergibt sich:

(5) Die Könige von Sparta hatten zwei Stimmen.

(6) Die Könige von Sparta hatten nur eine Stimme.

Damit liegt auf der Hand, dass mindestens eine der Aussagen falsch ist, während dieser Fehler nachstehend entfällt, sind beide Abfassungen doch wahr.

(7) Herodot zufolge hatten die Könige von Sparta zwei Stimmen.

(8) Thukydides zufolge hatten die Könige von Sparta nur eine Stimme.

---

[49] Vgl. Jacob Steinbrenner: Kognitivismus in der Ästhetik, Würzburg 1996, S. 66.

[50] Goodman präsentiert zwei Zugänge zu seinem zentralen Argument: die formale Begründung im ersten Kapitel von *Structure of Appearance*, und deren Konkretisierungen anhand von Beispielen in *Ways of Worldmaking*. Ein Resümee seiner überaus eleganten Begründung des Problems in *Structure of Appearance*, welche Goodman anhand der Vorstellung des Konzepts eines *Constructional Definition* behandelt, versuche ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht. Ich will mich hier mit einer Zusammenfassung seiner konkreten Problemcharakterisierung in *Ways of Worldmaking* (Kap. VII) begnügen.

Verschiedene Fragen sind, ob jemand eine Aussage macht und ob diese Aussage wahr ist. Ist Satzgruppe 2 im Gegensatz zu Gruppe 1 neutral bezüglich der Erdbewegung.
Stellte man auf bestimmte Bezugspunkte ab – ohne sich auf Systeme und Versionen wie etwa in Satzgruppe 1 zu stützen, so könnte darin ein Ausweg liegen:
(9) Die Erde rotiert, wenn die Sonne als bewegungslos aufgefasst wird.
(10) Die Erde ist bewegungslos, wenn die Sonne als um sie kreisend aufgefasst wird.
Aber:
(11) Die Erde rotiert relativ zur Sonne.
(12) Die Sonne kreist relativ zur Erde.
Die Gegenüberstellung macht deutlich, dass das Dilemma sich keineswegs von selbst auflöst: Sagt doch (11) nicht ganz so wie (9), dass die Erde rotiert und umgekehrt (10) und (12) nicht ebenso still steht. Goodman löst diesen Konflikt endlich darin, dass solche Aussagen in verschiedenen Weltversionen angesiedelt werden können.
Ein weiterer Ansatz, die Kompatibilität von zwei Versionen mit widerstreitenden Aussagen darzutun kann darin bestehen, dass man versucht, in der Welt auf gewisse Merkmale, die für den Nicht-Einklang verantwortlich waren, zu verzichten. In (9)-(12) z. B. abstrahieren wir von der Bewegung und begnügen uns mit Variationen der Distanz in Abhängigkeit der Zeit. Zur Veranschaulichung wird ein weiteres Beispiel gegeben.
Verloren gegangen sind indes die Informationen über das Verweilen und das Sich-Bewegen einzelner Objekte, wobei die relativierten Aussagen sogar zusammengefasst werden können:
(13) Die räumlichen Beziehungen zwischen der Erde und der Sonne variieren mit der Zeit entsprechend der Formel. Eine unter praktischen Erwägungen in vielen Facetten leere Aussage wird als das Paar der beiden originären Aussagen verständlich.
Sind die beiden nachstehenden Aussagen in verschiedenen mathematischen Systemen wahr, so ist dies einer Sprache geschuldet, die informell die mathematischen Strukturen von Entitäten beschreibt.
(14) Jeder Punkt wird durch eine vertikale und eine horizontale Gerade erzeugt.
(15) Kein Punkt wird durch Geraden oder etwas anderes erzeugt.
Denkbar ist ein gemeinsamer Raum, in welchem in Abhängigkeit der Wahl der atomaren Individuen der Konstruktion, die eine oder die andere beider der beiden Aussagen wahr ist - wenn aber der Raum Punkte gemäß (14) bzw. Punkte gemäß (15) enthält, ist gleichwohl eine Gegensätzlichkeit festzustellen. Eine Deskription der Welt auf Grundlage eines gemeinsamen Raumes ist dann nicht frei von Widersprüchen und deren Brauchbarkeit ist fraglich. So sind beide Systeme nur mit der Maßgabe einer strikten Trennung der Welten zu beschreiben. Eine Lösung für dieses Problem bietet Goodman in *Structure of appearan-*

ce an, indem er eine neue Menge von Kriterien benennt, auf deren Grundlage er entscheidet, ob ein in Bezug genommenes System richtig ist. So substituiert er die Forderung nach „extensionaler Kongruenz“ zwischen der Deskription in einem bestimmten System mit dem innerhalb desselben Beschriebenen durch das Anliegen einer weniger starken Relation, die Goodman als extensionalen Isomorphismus definiert.
Ob Klassen von Aussagen bei der Transformation ins System ihren Wahrheitswert beibehalten müssen, ist dasjenige, was hier in Rede steht. So ist es genau das Ansinnen der Übersetzbarkeit von so genannten „absoluten Relationen“ in einem mit extensionaler Identität operierenden Programm, die in den Diskursbeispielen zu Widersprüchen führt. Ein informelles Beispiel (Vgl. SA. 10f.) mag dies veranschaulichen: (14) und kann äquivalent umgeformt werden zu
(16) Jeder Punkt ist ein Schnittpunkt einer vertikalen und einer horizontalen Geraden.
Wenn nun Aussage (15) in dieses System übersetzt wird, erhält man
(17) Kein Schnittpunkt einer vertikalen und einer horizontalen Geraden wird durch Geraden oder etwas anderes erzeugt.
Dieser Satz ist eindeutig falsch, im System von (15) würde jedoch eine „Wiederholung der Synonyme“ bei der analogen Übersetzung vorkommen. Der Widerspruch kommt vor, da unter dem Postulat extensionaler Identität Substitution - die Ersetzung einer sprachlichen Einheit durch eine andere innerhalb eines konstant gehaltenen Beschreibungsrahmens zum Zwecke der Erkenntnis und Beschreibung von Funktion - unter den hier vorliegenden Bedingungen erlaubt ist: Homogenes kann durch Homogenes ersetzt werden. Goodman fordert hingegen unter dem Titel extensionaler Isomorphismus nur, dass durch das System eine Gesamtkorrelation aufgestellt wird, die mit folgender Definition klar gestellt wird (Vgl. SA. 10f.):

Extensionaler Isomorphismus:
A relation R is isomorphic to a relation S in the sense here intended if and only if R can be obtained by consistently replacing the ultimate factors in S. Consistent replacement requires only that each not-null ultimate factor be replaced by one and only one not-null element; that different not-null ultimate factor be always replaced by different not-null elements; and that the null class be always replaced by itself. [Eine Relation R ist isomorph zu einer Relation S genau dann, wenn R das Ergebnis einer konsistenten Ersetzung der atomaren Individuen in S ist. Konsistente Ersetzung erfordert, dass jedes nicht-leere Individuum durch genau ein nicht-leeres Element ersetzt wird; verschiedene nicht-leere Individuen werden durch verschiedene nicht-leere Elemente ersetzt; die Nullklasse wird durch sich selbst ersetzt.]

Die Beispielsätze können nun als Korrelationsbeziehungen neu vorgestellt werden. Sie sind miteinander verträglich:
(18) In dem betreffenden korrekten System korreliert jeder Punkt mit einer Kombination aus einer vertikalen und einer horizontalen Geraden.
(19) In dem (einem anderen) betreffenden korrekten System korreliert kein Punkt mit einer Kombination irgendwelcher anderer Punkte.

Um die Reichweite des extensionalen Isomorphismus korrekter zu verstehen, sollte man sich folgende Frage vor Augen führen: Was wird man im Fall der Ablösung von Identität durch Isomorphismus „intuitiv" erwarten? Es geht dabei prinzipiell um die gleichberechtigte Formulierung von nicht-intuitiven Korrelationen mit überlieferten „natürlichen" Korrelationen.
In diesem Kontext macht Goodman geltend, dass in den meisten Fällen Merkmale wie „Natürlichkeit" oder „technische Verwendbarkeit" nahezu immer relativ zu einem System sein werden. Der Mangel einer Verbindlichkeit zur Nicht-Identität der korrelierten Elemente und das Fehlen einer Verbindung zu deren Identität prägen den Entwurf Goodmans. (Vgl. SA. 20) Auch hinsichtlich der Anwendungen ist nicht damit zu rechnen, rivalisierende Alternativen eröffnen, welche sich neben den konventionellen Korrelationssystemen etablieren.
Einem sachlichen Maßstab kann der extensionale Isomorphismus durchaus dienen. Eine „widerspruchsfreie" Substitutionsregel für das System sämtlicher Prädikate wird folglich benötigt. Auch fehlt es an der Gleichförmigkeit des extensionalen Isomorphismus: So können unteilbare Individuen in S durch komplexe Ausdrücke in R ersetzt werden; indes müsste aber jedem bei der Rückübersetzung der in diesen enthaltenen atomaren Individuum, einen Element erneut zugeordnet werden können. (Vgl. SA. 11)
Maßgebliche Widersprüche zwischen Aussagen in verschiedenen Systemen aufzulösen, ist damit das einzige, was dem Prinzip des extensionalen Isomorphismus gestattet bleibt.
(1) Dem Beispiel folgend - es ging hier um die relative Bewegung zwischen Erde und Sonne - war ein solcher Vorgang, wenn auch mit einigen „Schrammen", geglückt. Einige Merkmale der ursprünglichen Aussagen gingen verloren, wie die Neuformulierung zeigt.
(2) Am Beispiel der mathematischen Konstruktion von Punkten ist dies in gleicher Weise belegbar: Die durch Korrelationen vermittelte Beschreibung geht ihrem Sinngehalt nach für das System der angenommenen Individuenbasis und der darauf gestützten Kompositionsabläufe verloren.
Freilich geht dies mit bedeutenden Konsequenzen einher: Was bleibt noch als Fundament der erzielten systemneutralen Beschreibung bestehen, wenn eine Feststellbarkeit der Kom-

positionsrelation zwischen Individuen nicht mehr besteht und es damit an einer Grundlage atomarer Individuen fehlt? Ist dasjenige, was die Eigenschaften einer Welt kennzeichnet, nur in den einzelnen, konfligierenden Systemen geordnet?

> „Die Zwiebel wird geschält bis auf den leeren Kern.“ (WW. 144)

Die Beschreibung der einen, systemneutralen Welt bildet die Grundlage für die Differenzierung zwischen Monismus, Pluralismus, Nihilismus, lässt aber zugleich diese Konstellation einstürzen, was sich in der Folge sich darin auswirkt, dass das Augenmerk zu den Welten der widerstreitenden Systeme gelenkt wird.

Eine hinreichend bestimmbare Abgrenzung zwischen den widerstreitenden Welten und nur in der Artikulation liegenden Unterschieden ist kaum mehr zu treffen, was in Ermangelung einer statisch invariablen Welt mit stabilen Dingen und Relationen, auf welche sich die Bezugnahme erstreckt und nach dieser dann eine Differenzierung von primären und sekundären Unterschieden fundiert werden könnte, zum Ausdruck kommt. Endlich wird die maßgebliche Grenze wohl nach subjektiven „Geschmack“ und dem individuellen „Bedarf“ zu ziehen sein.
Es bedarf also der Nachprüfung, geht es um den Begriff „Wahrheit“. In jedem Fall kann die Korrespondenztheorie keinen Platz mehr beanspruchen. Gleichwohl spielen Kohärenz, mit Einschränkungen auch Glaubwürdigkeit und Zweckmäßigkeit eine wichtige Rolle. (Vgl. WW. 149ff.) Zudem unterliegt Wahrheit der Reduktion auf Aussagen und sie ist selbst für diese weder ein notwendiges noch hinreichendes Kriterium. Wahrheit wird letztlich dadurch von dem semantisch weiteren Charakterzug der „Richtigkeit“ verbraucht, was daraus geschlossen wird, dass Goodman den Weltbegriff auf Bereiche der Nicht-Deklarativa weiter ausdehnt:

> „Zu >Richtigkeit< rechne ich neben der „Wahrheit“ Maßstäbe der Akzeptierbarkeit, die manchmal Wahrheit. Dort wo sie der angemessene Maßstab ist, ergänzen oder sogar mit ihr konkurrieren, oder die bei nicht-aussageförmigen Wiedergaben Wahrheit ersetzen.“ (WW. 135)

Wenn auch schon anhand des Induktionsproblems erörtert, soll nunmehr die maßgebliche Bedeutung der anfänglich beschriebenen Kategorisierungen herausgehoben werden.
Der weitere Verlauf einer Welterzeugung ist das Ergebnis der Systeme der gewählten Ausgangskategorien. Jedenfalls fehlt es einer Kategorisierung an Wahrheitswert. Der Praxis der Verwendung bleibt es geschuldet, dass immerhin Richtigkeit gegeben ist. Dies folgt aus dem Zirkelschluss der Lösung des Induktionsproblems, woran der Relativismus angeschlossen ist. So wird indes deutlich, dass ein weiteres Verharren in diesem Diskurs wenig

Licht ins Dunkel bringen wird. In Ansehung des extensionalen Isomorphismus kommt eine Verwässerung der Anerkennung einer Vielzahl von Welten jedenfalls nicht aus der Unterscheidung zwischen „richtigen“ und „falschen“ Versionen und Welten in Frage:

> „Mein Relativismus, der trotzdem den Unterschied zwischen richtigen und verkehrten Versionen anerkennt, bleibt nicht bei Repräsentation und Vision und Realismus und Ähnlichkeit stehen, sondern geht auch noch weiter bis zur Realität.“ (MM. 182)

Ist uns erinnerlich geblieben, dass Wahrheiten einander widerstreiten, so können wir daraus nunmehr folgern, dass Wahrheit bei der Wahl zwischen Aussagen und Versionen nicht der einzige Gesichtspunkt sein kann. Sie ist für die Wahl einer Aussage nicht schon notwendige oder gar hinreichende Überlegung. Goodman meint, dass wir mit dem Ausschluss von Aussagen beginnen, die zuerst als entweder falsch, wenn auch in einem anderen System vielleicht wahr, oder als falsch, wenn auch vielleicht in einem anderen System als wahr betrachtet werden. Wenn wir eine Aussage beschildern, so lassen wir uns eher durch das Kriterium der Richtigkeit des Systems als durch dasjenige der Wahrheit dieser Aussage leiten. Eine Vielzahl wissenschaftlicher Diktate sind keine beflissenen Darstellungen über detaillierte Daten, sondern alles „vereinnahmende Prokrustes-Vereinfachungen“ (WW. 148), nämlich „Vollständige Reduzierbarkeit einzig auf die Physik oder eine andere Einzelversion zu verlangen, heißt auf fast alle anderen Versionen zu verzichten.“ (WW. 17) Geht es um die Analyse von Wahrheiten, muss man Experimente und Tests nutzen - solche der Nützlichkeit und der Kohärenz. Mitnichten müssen diese schlüssig sein, so ist etwa Magnetismus ein guter, nicht aber *per se* schlüssiger und in diesem Zusammenhang abschließender Nachweis für Eisen. (Vgl. WW. 149)

Woran sind aber nun die maßgeblichen Unterschiede von Wahrheit und Richtigkeit festzumachen?
So spricht für die Richtigkeit eines Systems die Gültigkeit eines deduktiven Arguments. Richtigkeit ist dadurch nämlich mit Wahrheit eng verbunden, dass ein Argument dann - und nur dann - korrekt ist, wenn es von wahren Prämissen notwendig zu einer wahren Konklusion führt. Weit entfernt von der Wahrheit ist induktive Gültigkeit, liegt doch auf der Hand, dass als Ergebnis des induktiven Schließens wahrer Prämissen nicht notwendig ein wahrer Schluss hervorgeht. Noch mehr der Wahrheit entrückt sind Kategorisierungen. Sie garantieren zwar die Richtigkeit der Kategorisierung an Kategorien, Prädikaten oder Kategorie- und Prädikatssystemen, diese haben aber schlicht keinerlei wahren Gehalt.
Zählt doch nur was herauskommt, was man erreicht, so macht dies deutlich, dass bei der Kategorisierung oder Organisierung keine Argumentation erforderlich ist. Subsumiert man

diesen Überbau auf eine Metapher, könnte man sagen, dass man „die Netze so auswerfen“ (WW. 157) muss, dass eine möglichst große Zahl signifikanter Affinitäten und Unterschiede eingefangen werden kann. Eine Aussage ist wahr und eine Beschreibung ist richtig für eine Welt, auf die sie zutrifft. So ist es vorzuziehen, die Wahrheit unter den allgemeinen Begriff der „Richtigkeit des Passens“ (Vgl. WW. 161) zu fassen, anstatt die Richtigkeit von Beschreibungen unter den Begriff der Wahrheit zu pressen.

Die experimentelle Methodik aus Verfahren und Tests, die bei der Suche nach richtigen Versionen Verwendung finden, erstrecken sich von deduktiven und induktiven Schlüssen über die Entnahme repräsentativer Proben bis hin zur Kongruenz zwischen den Proben. Unbestreitbar ist die Richtigkeit der Kategorisierung praxisnah, geht es doch um das Zusammenpassen mit derselben. Ohne Organisation oder die Selektion relevanter Arten gibt es im Verlauf einer Tradition „kein Befund über Richtigkeit oder Falschheit der Kategorisierung“, „kein Votum für Gültigkeit oder Ungültigkeit des induktiven Schließens“, „keine normative Wertung entnommener Proben und keine Gleichförmigkeit oder Ungleichheit zwischen derselben“. (Vgl. WW. 168) Die Richtigkeit der Komposition und die Wahrheit einer Aussage sind gleichermaßen systemrelevant, und vom „Passen“ abhängig:

> „Kurz gesagt, die Wahrheit von Aussagen und die Richtigkeit von Beschreibungen, Darstellungen, Exemplifikationen, Ausdrücken - der Komposition, der Zeichnung, der Diktion, des Rhythmus - ist also vor allem eine Sache des Passens: Passen auf das, worauf in der einen oder anderen Weise Bezug genommen wird, oder Passen auf andere Wiedergaben, auf Arten und Weisen der Organisation. Die Unterschiede, die es macht, eine Version einer Welt oder eine Welt einer Version anzupassen oder eine Version und eine andere Version zusammenzupassen oder anderen anzupassen, schwinden, wenn die Rolle der Versionen bei der Erzeugung von Welten, auf die sie passen, berücksichtigt wird und das Erkennen oder Verstehen so gesehen wird, daß es sich über den Erwerb wahrer Überzeugungen hinaus auf die Entdeckung und Erfindung des Passens aller Art erstreckt.“ (WW. 167)

Wo aber sind diese Welten zu suchen und wo zu finden? Welche Unterschiede bestehen zwischen ihnen und ihren Versionen? Worin bestehen die Verknüpfungen?

Sicherlich kann man sich diese Welten nicht als solche – ihrem wörtlichen Sinn nach – als raum-zeitliche Dimensionen, verteilt in der Endlosigkeit des Universums, vorstellen. In jeder beliebigen Welt – wie sie zur Anschauung gelangt – gibt es nur eine Erde. Nichtsdestoweniger können aber verschiedene Welten, verschiedene Geometrien haben. Goodman ordnet diese dabei unter Bezugnahme auf die raum-zeitliche Positionierung verschiedenartiger Welten nach einem „Hyper-Raum-Zeit-Kontinuum“[51] (Vgl. MM. 54). Dabei ist eine Welt nie partiell gefasst, sondern sie bildet eine Einheit (Totalität) und ist somit kein Teil

[51] Vgl. S. Hottinger, a. a. O., S. 55.

einer größeren Welt oder eines sonst wie universellen Etwas. So ist es uns freigestellt Versionen nach belieben „zu betreten“ oder es zulassen. (Vgl. MM. 54f.) „Gleichermaßen“ ist es möglich, dass wir uns zwischen ihnen hin und her bewegen können. Wollen wir sie verbinden, steht es uns frei, eine Vielzahl von Welten einzuführen oder ganz auf sie zu verzichten und nur Versionen einzubeziehen. Damit zieht diese Betrachtungsweise doch endlich nach sich, dass man, je nach den Umständen und der konkreten Situation, sowohl Monist, Pluralist wie auch Nihilist sein kann:

> „Wenn es also eine Welt gibt, gibt es viele, und wenn viele, keine. […] Monismus, Pluralismus, Nihilismus werden Eins.“ (MM. 55)
>
> „Wir sind Monisten, Pluralisten oder Nihilisten, nicht gerade wie der Wind weht, aber doch wie es zum Kontext passt.“ (Ebd. 56)

Denn wenn es irgendeine beliebige Welt gibt, dann gibt es sicherlich viele, und wenn es viele gleichwertige gibt, dann kann keine von ihnen besonders hervorstehen, also gibt es keine einzelne hervorstehende Welt, auf die sich alle Versionen beziehen. Immerhin scheint es aber keinesfalls zwingend zu sein – so nämlich der zweite Teil der Aussage - dass Monismus, Pluralismus und Nihilismus kollabieren.

> „Die Welt einer richtigen Version ist ein Konstrukt, denn ihre Merkmale (Attribute) beziehen sich nicht auf etwas von den Versionen Unabhängiges, sondern sie werden untereinander kombiniert, um die Welt dieser Version zu machen.“ (WW. 119)

Damit ist nicht gemeint, dass die Welt mit ihrer Version identisch ist. Sie kann dies auch gar nicht sein, obgleich sie metaphysisch von ihr abhängt. Es darf uns nicht täuschen, dass etwaiges Reden über Welten mit demjenigen über Versionen durchaus oberflächlich austauschbar erscheint; Welten folgen aus Wörtern, Zahlen, Bildern, Klängen oder irgendwelchen andern Symbolen, die in irgendeinem Medium Versionen schaffen. (Vgl. WW. 117) Die vergleichende Untersuchung dieser Versionen und Sichtweisen sowie ihrer Erzeugung bezeichnet dabei endlich dasjenige, was Goodman als Kritik an der Welterzeugung benennt.

Keineswegs ist alles erlaubt. Die Bereitschaft, zahllose alternative „richtige“ Weltversionen zu akzeptieren, kann nicht dahin verstanden werden, dass Wahrheit anders aufzufassen ist, als Korrespondenz mit einer einzigen fertigen Welt. Weltenschaffung geht denknotwendig nicht damit einher, dass Symbole wahllos zusammengefügt werden. Goodman konkretisiert dies dahin:

> „Wir konzentrieren uns besser auf Versionen als auf Welten. Natürlich wollen wir unterscheiden zwischen Versionen, die Bezug nehmen, und solchen, die dies nicht tun, natürlich wollen wir über die Dinge und Welten reden - wenn es

> überhaupt welche gibt -, auf die Bezug genommen wird; aber diese Dinge und Welten und auch der Stoff, aus dem sie gemacht sind - Materie, Antimaterie, Geist, Energie oder was auch immer -, werden selbst zusammen mit den Dingen und Welten geformt.“ (WW. 120)

Folgerichtig erzeugen wir nicht etwa nur die Versionen, sondern auch die Dinge, die mit ihnen in Verbindung stehen. Gleiches gilt für das Material, aus dem diese Dinge aufgebaut sind. Im Mangel der Unterscheidung zwischen den Merkmalen des Diskurses und denjenigen Gegenständen, auf die im Diskurs Bezug genommen wird, sieht Scheffler[52] den maßgeblichen Ansatzpunkt für seine Kritik. Wenig hilfreich sei es hiernach:

> „To say that we made the stars qua stars - that before the word ‚star‘ existed, stars did not exist qua stars. For, in the first place, that stars did not exist stars does not imply that they not exist, or that we made them. And, in the second place, the existence of stars qua stars is just their existence plus their being called ‚stars‘.“

Dem ist aber damit zu begegnen, dass wir Sterne nicht in gleicher Art und Weise erschaffen wie z. B. Werkzeuge, so nämlich Goodman:

> „Die Welterzeugung, die hier hauptsächlich zur Debatte steht, ist ein Erzeugen nicht mit den Händen, sondern mit dem Denken oder vielmehr mit Sprachen oder anderen Symbolsystemen.“ (MM. 69)

Wir - so also die Gemeinschaft selbst - sind die Schöpfer der Wissenschaften: wir machen die Merkmale der Sterne.

> „Wir können die Sonne still stehen lassen, nicht wie Josua, sondern wie Bruno. Wir erzeugen einen Stern so, wie wir in Sternbild erzeugen, indem wir die Teile zusammensetzen und die Grenzen markieren.“ (MM. 69)

Ist ein Stuhl erst dann existent, wenn er durch uns als solcher beschrieben wird? Ohne Kennzeichnung des Deutungsgehalts keine Existenz? Goodmans Auffassung nach steht dem die Konfusion zwischen der Existenz eines Objektes und seiner deskriptiv existenziellen Deutung entgegen, wurzelt dies doch in der Ambiguität des Schaffens der Objekte einer Welt; wenn wir z. B. mit Latten und Nägeln einen Stuhl zimmern, bringen wir ihn in einem bestimmten Zusammenhang zum Existieren (Vgl. MM. 68), da er vorher sicherlich noch nicht existiert hatte. Wohl aber war das Material vor der jeweiligen Konstruktion längst existent, infolgedessen der Stuhl endlich nicht aus dem Nichts erschaffen werden konnte, „wie der Schreiner einen Stuhl macht, indem er Holzstück zufällig zusammenfügt“

[52] Vgl. I. Scheffler, a. a. O., S. 205f.

(WW. 118). Es sind wirkliche Welten, die Goodman aufnimmt. Diese werden durch „richtige“ Versionen geschaffen und entsprechen diesen:

> „Es sollt klar sein, daß hier nicht von jenen möglichen Welten die Rede ist, die viele meiner Zeitgenossen, besonders in der Nähe von Disneyland, so emsig erzeugen und manipulieren. Wir sprechen nicht von vielen möglichen Alternativen zu einer einzigen wirklichen Welt, sondern von einer Vielheit wirklicher Welten. Wie solche Termini wie >real<, >fiktiv< und >möglich< zu interpretieren sind, ist dann die nächste Frage.“ (WW. 14)

Mögliche oder unmögliche Welten werden abgelehnt, sie würden unrichtigen Versionen entsprechen:

> „Mögliche oder Unmögliche Welten, die angeblich falschen Versionen entsprechen, haben in meiner Philosophie keinen Platz.“ (WW. 118)
>
> „[…] unterscheiden sich richtige Versionen von falschen Versionen: Der Relativismus wird durch Erwägungen zur Richtigkeit eingeschränkt. Richtigkeit lässt sich jedoch durch Korrespondenz mit einer von allen Versionen unabhängigen Welt weder konstituieren noch überprüfen.“ (MM. 65)

Allerdings definiert Goodman den Begriff der Welt nicht. Dieser kennzeichnet dabei zwei Grundrichtungen[53] der Darstellung, nämlich (1) die versionale Interpretation und (2) die objektivistische Interpretation. Während nach erstere (1) eine Welt eine richtige Weltversion ist und der daraus resultierende Pluralismus eine Erweiterung der Auffassungen von *Structure of Appearance* statuiert geht die letztere dahin, dass (2) eine Welt einen Bereich von Dingen verkörpert, auf den Bezug genommen oder der durch eine richtige Weltversion beschrieben wird. Goodman hält keine der beiden Interpretationen für vorzugswürdig; aus einer Vielheit von Interpretationen und Beschreibungen kann nicht auf eine schlüssige Evidenz für eine Vielheit von Versionen - damit auf eine Vielheit von Welten – abgestellt werden. Unterdessen kann nämlich schon eine Verschiedenheit der Betonung für eine Verschiedenheit von Welten Sorge tragen:

> „Ein zweites Beispiel für den Effekt der Gewichtung zeigt sich in der Differenz zwischen zwei Geschichten der Renaissance: eine Geschichte, die ohne Ausschluß der Schlachten die Künste hervorhebt, und eine zweite, die ohne Ausschluß der Künste die Schlachten hervorhebt. Diese Stildifferenz ist eine Gewichtungsdifferenz, die uns zwei verschiedene Renaissancewelten gibt.“ (WW. 126)

Folgt man diesem Auszug, so müssen Welten anhand von „Versionen“ gedeutet werden, um letztlich dem nominalistischen Prinzip Rechnung zu tragen, wonach sie nicht als so

[53] Vgl. I. Scheffler, a. a. O., S. 201-204.

konstituiert betrachtet werden dürfen, dass sie die beschriebenen Ereignisse selbst enthalten. Folgerichtig können widerstreitende Aussagen nicht für wahr in der gleichen Welt genommen werden, ohne dass nämlich beliebige Sätze darin wahr werden würden. Nach Goodmans Überzeugung ist eine solche Welt unmöglich, was der semantischen Interpretation des Wortes „unmöglich“ geschuldet darauf zielt, dass eine objektivistische Interpretation angenommen wird. Eine versionsabhängige Auffassung würde diese Welt nämlich als „inkonsistente Formulierung“ etikettieren.

Wie aber wird es möglich seine relativistischen Überzeugungen hinsichtlich des Nominalismus zu diskutieren?
Lässt der Nominalist doch viele Alternativversionen zu, die ihre Grundlage in allem - was man als Individuum aufzufassen bereit ist - haben können. Lediglich eine übergebührende Vermehrung von Entitäten - auf irgendeiner einmal gewählten Individuenbasis - wird vom Nominalist untersagt. Gleichwohl lässt dieser aber dabei die Wahl der Basis völlig offen. (Vgl. WW. 118) Der Nominalist agiert „multikausal“; er kann aus verschiedenen Gründen aus der Menge der Systeme, die seinen Forderungen gemäß aufgebaut sind, ein System dem andern vorziehen. (Vgl. WW. 118f.) Kann der Nominalist also wie gezeigt physikalistischer Nominalist sein, so lässt der Physikalist im Unterschied dazu nur eine einzige Basis zu. Indes liegt dann aber auf der Hand, dass auch dieser wieder entweder nominalistischer oder platonistischer Physikalist sein kann, dessentwegen Goodmans Diskurs des Welterzeugens weniger nominalistischen als extensionalistischen Einschränkungen unterliegt:

> „Der Platoniker und ich sind uns vielleicht darüber nicht einig, was eine wirkliche Welt ausmacht, während wir darin übereinstimmen, alles andere abzulehnen. Wir können uneins darüber sein, was wir für wahr halten, während wir uns einig sind, daß dem, was wir für falsch halten, nichts entspricht.“ (WW. 119)

Unbestritten ist, dass Goodman die Vielzahl von richtigen Weltversionen betont. Damit ist aber nicht gesagt, dass er hieraus zu der Überzeugung gelangt ist, es gäbe viele Welten. Dies ergibt sich schon daraus, dass Goodman auf die Frage, ob zwei Versionen, Versionen derselben Welt seien, dahin Antwort gibt, dass sich so viele gute Antworten finden, wie es für den Ausdruck „Versionen derselben Welt“ gute Interpretationen gibt. Für den Monisten ist es immer unschwer möglich darzutun, dass zwei Versionen nur richtig sein müssen, damit sie Versionen derselben Welt sind. Dann kann der Pluralist aber immer mit der Frage reagieren, wie denn die Welt unabhängig von allen Versionen aussehen sollte (Vgl. WW. 119f.):

„Scher dich nicht um den Geist; das Wesen ist unwesentlich, und die Materie fällt nicht ins Gewicht [*Never mind mind, essence is not essential, and matter doesn't matter*]." (WW. 120)

Endlich geht es nach Goodman doch darum, dass zwischen Versionen dahin unterschieden wird, ob diese Bezug nehmen oder nicht: Über die Dinge und Welten zu reden (wenn es welche gibt) auf die Bezug genommen wird, ist wohl normal. Die Dinge und die Welten und auch die Stoffe, aus denen sie gemacht sind, werden miteinander - mit den Versionen ausgebildet:

„[…] Tatsachen sind kleine Theorien, und Theorien sind große Tatsachen." (WW. 120f.)

Seit jeher wird doch mit irgendeiner alten Version oder Welt begonnen, die uns schon bekannt und verfügbar ist und dabei solange bindet, bis wir uns entschließen, sie umzuformen zu einer neuen Version oder Welt:

„Welterzeugung beginnt mit einer Versionen und endet mit einer anderen."(WW. 121)

Dabei werden Versionen nicht mit der „unbegrifflichen Wirklichkeit"[54] verglichen. Es besteht kein Streit darüber, dass etwa wissenschaftliche Theorien mit empirischen Erfahrungsdaten geprüft und verglichen werden, sind diese doch das Ergebnis von Konstruktionen und Interpretationen. Jedem Subjekt haftet eine Sprache - und in dieser Hinsicht allgemeinverständliche „öffentliche"[55] Begriffe zu gebrauchen - an, um sich in demonstrativer Weise auszudrücken und zu erfassen, was es beobachtet. Die Version, die wir sodann als Erfahrung auszeichnen, wird dann zur Bezugnahme für den Vergleich mit der einen oder anderen Version:

„Das bedeutet jedoch nicht, daß wir von gedankenlosen Vermutungen aus gehen müssen. Wir lassen uns von unserer Zuversicht und von Gewißheiten leiten, die gestärkt, geschwächt oder sogar umgekehrt werden können, während wir uns darum bemühen, richtige Versionen oder Welten auf ihrer Basis aufzubauen. Keine Ausgangspunkte oder Endpunkte oder Punkte auf dem *Wege sind entweder absolut oder arbiträr*. Nichts hiervon ist charakteristisch für mich. Aber ich sehe mich immer wieder gezwungen, darauf zu bestehen, daß mein Relativismus von unnachgiebigem Absolutismus und schrankenlosem Laissez-faire gleichweit entfernt ist." (MM. 66).

[54] Vgl. S. Hottinger, a. a. O., S. 59.
[55] Vgl. ebd.

2.3.3. Zusammenfassung

Goodman selbst nennt seine philosophische Position unterschiedlich antirealistisch, relativistisch, antiidealistisch und irrealistisch. Doch ungeachtet der Verschiedenartigkeit der Begriffe besteht Konsens zumindest hinsichtlich der sehr speziellen Goodmanschen Auffassung vom Begriff der „Wahrheit". Seine pluralistische Weltauffassung, wie sie mit seinem Werk *Ways of Worldmaking* verbürgt ist und auch in späteren Werken immer wiederkehrend vertreten wurde, kann nur im Zusammenhang mit dem Begriff „Richtigkeit" erfasst werden.

Goodmans Welterzeugungstheorie geht davon aus, dass es eine Vielzahl von richtigen Versionen und Welten gibt. Die Welten werden nicht nur mit Wortsprachen, sondern auch mit anderen Symbolsystemen als Weltversionen erzeugt. Die Welten werden nicht aus „Nichts" erzeugt (Vgl. WW. 121), sondern aus anderen, bereits vorgefundenen Welten. Hinreichend sind die „Mechanismen" der Erzeugung, wie erwähnt wurde: Komposition, Dekomposition, Gewichtung, Ordnen, Tilgung, Ergänzung, Deformation etc. Wenn diese „richtig" erzeugt werden, dann entsprechen die Versionen wirklichen Welten.

Goodman versucht nicht zwischen der Rede über richtige Versionen und der Rede über Welten zu unterscheiden. Maßstäbe der Richtigkeit gibt es viele: Entspricht die Version in der Tat, erfüllt sie Kriterien der Unkompliziertheit. Wahrheit, die natürlich von Goodman nicht im Sinne der Korrespondenztheorie verstanden wird, ist dabei ein Maßstab unter vielen, welcher nur den beschränkten Sinn der Aussagesätze unterstreicht. Dennoch hat es nicht unserer Willkür anheim gestellt, ob eine Version letztlich richtig ist oder nicht.

Was hinter der Auseinandersetzung in *Ways of Worldmaking* über Welterzeugungen in verschiedenen Bereichen steckt, wird durch die Beschäftigung mit der Studie der „disjunkten", quergesetzten Verbindung zwischen „Definiens" und „Definiendum"[56] in *Structure of Appearance* deutlich. So wird dort das Argument der Formalität diskutiert, durch welches es möglich wird, die Beziehungen widerstreitender Aussagen und Aussagesysteme zu begreifen und von bestehenden Widersprüchen zu befreien:

> „Nehmen wir zum Beispiel zwei lotrechte Paare von parallelen Linien, die sich in vier Punkten schneiden. In einem System werden die Linien definiert als Paare kollinearer Punkte; im anderen werden die Punkte definiert als Paare sich schneidender Linien. Definitionen, die das Isomorphismuskriterium erfül-

[56] Zur allgemeinen Charakterisierung der beiden Begriffe gibt Goodman in WW. 124 folgendes Beispiel an: „Zum Beispiel kann ein Punkt auf einer Ebene entweder als ein Paar sich schneidender Geraden, als ein ganz anderes Paar oder als eine Menge von verschachtelten Regionen definiert werden, usw.; doch die Definientia, die diese disjunkten Extensionen haben, können sicherlich nicht alle mit dem Definiendum koextensiv sein."

len, können in jedem der beiden Systeme für die verschiedenen Relationen zwischen den Linien und zwischen den Punkten und sogar zwischen den Linien und den Punkten entwickelt werden; aber das Kriterium enthält keinerlei Festlegung hinsichtlich der Frage, ob ein Punkt >wirklich< ein Element einer Linie oder eine Linie ein Element eines Punktes ist. Dies befriedigt offensichtlich niemanden, der einen festen Standpunkt auf einer Seite dieses Problems einnimmt. Ebenso können weder Materialisten noch Mentalisten eine solche Neutralität ihren Programmen gegenüber ausstehen.“ (MM. 75)

Dieser Analyse ist dann wiederum die Konsequenz geschuldet, dass eine Beschreibung der einen Welt verbietet. Vielmehr soll es darum gehen, dass diese im Rahmen eines Nebeneinander von Welten dargestellt werden muss, was in Anbetracht des Ausschließlichkeitsanspruchs des Weltenbegriffs impliziert, dass es die Welt - wenn diese also in einem übergreifenden (ebenso singulären) Sinne verstanden wird - nicht gibt.
Mangels Eliminierbarkeit verbleiben somit ungelöste widersprüchliche Aussagen. Allerdings schwimmt im Kielwasser eines Widerspruchs alles denkbar Beliebige. Dass sich daher für Goodman die Frage stellt, wie diverse Widersprüche umschifft werden können, liegt auf der Hand. Hilfreich scheint Goodman, die zueinander im Widerspruch stehenden Sätze unterschiedlichen Symbolsystemen anzudienen. Dass damit mögliche Widersprüche lediglich auf die Ebene der Systeme verschoben werden, leugnet Goodman und bekennt sich dazu, dass Wahrheit ein Systeminternum ist. „Paradox“ ist für Goodman die Vorstellung, dass die einzelnen Systeme – soweit sie also wahr sind - sich wenigstens auf die reale Welt beziehen müssen. Letzteres begründet er dabei damit, dass es dann nutzlos ist von der Welt zu reden, wenn und soweit dies unabhängig von Versionen erfolgt. Goodman schlägt damit einen Pluralismus von Welten vor.
Verschiedene Versionen beziehen auf Welten und keineswegs nur auf die „eine“ Welt. Damit ist klar, dass nicht viele alternative Welten bezüglich einer tatsächlichen Welt korrespondieren, sondern gleichwohl viele tatsächliche Welten. So sind sprachphilosophische Konzeptionen keinesfalls nicht zu beseitigende widerstreitende Sätze. Goodman hat mit der Existenz solcher Sätze vielmehr untermauert, dass sein Weltenpluralismus jedwede in Betracht kommende Motivation bejaht.

3. Die Kunst in der extensionalen Weise der Bezugnahme

Wie eingangs bereits erörtert legt Goodman sich keinesfalls dahin fest, was Kunst zu sein vermag. Noch weniger stellt er Bedingung dafür auf, was ein Kunstgegenstand zu einem solchen qualifiziert. Immerhin benennt er „Symptome des Ästhetischen“ [57] als Indizien wie

[57] Vgl. LA. 232ff. Goodman nennt ursprünglich hier vier Symptome. Ein fünftes fügt er in WW. 89 hinzu.

eine Diagnostik der Krankheit. Sie bestimmen zwar nicht den Begriff der „Kunst“, sollen aber doch hilfreiche Aufschlüsse über die Charaktere von verschiedenen Kunstwerken und Kunstgattungen geben. Die Symptome der Ästhetik sind syntaktische und semantische Merkmale, mit deren Hilfe man Kunstwerke von anderen Symbolen – wenn auch nicht genügend trennscharf, weil sie eben keine hinreichenden Bedingungen dafür sind, dass ein Symbol ein Kunstwerk ist – separieren kann. So knüpft Goodmans Kritik an der Eingliederung der Ästhetik in die theoretische Philosophie auch genau an diese notwendigen Bedingungen an. Wenn es gezeigt werden kann, dass es Kunstwerke gibt, die keine Symbole sind, dann kann man behaupten, dass nicht die ganze Kunst Untersuchungsgegenstand einer allgemeinen Symboltheorie ist. Ausgehend von diesen allgemeinen Bemerkungen soll in diesem Abschnitt kurz erläutert werden, wie die Relation der Kunst und des Symbols expliziert wird.

3.1. Symptome des Ästhetischen

Goodman behauptet über den kognitiven Gebrauch des Symbols, dass jedes Symbol ein Kunstwerk sei. Zur folgerichtigen Erläuterung seiner Behauptung versucht er „fünf Symptome des Ästhetischen“ zu schaffen, die als Kriterien des Ästhetischen gelten könnten, aber nicht als absolute Maßstäbe anzusehen sind. Fünf Symptome des Ästhetischen sind (Vgl. WW. 88f.):
(1) Syntaktische Dichte, (2) Semantische Dichte, (3) Relative Fülle, durch deren Maßstab die Unterscheidung der exemplifikatorischen von denotativen Systemen, d. h. die Unterscheidung von Wissenschaft und Kunst ermöglicht wird, (4) Exemplifikation, die zur Lösung des semiotischen Paradoxon von „Unmittelbarkeit“, „Nichtdenotierenden“ und „Nichttransparenz“ des ästhetischen Symbols gebräuchlich ist, (5) Multiple und komplexe Bezugnahme, mit deren Hilfe die Goodmansche Konstruktion des Wirklichkeitsbezugs der fiktionalen Gegenstände möglich ist.

3.2. Umwandlung der Frage nach Kunst-Identität

Goodman legt keinen Wert auf die Merkmale eines Kunstgegenstandes, sondern auf dessen Symbolfunktion, die Bezugnahme hat. Dabei werden Inhalte in dem Moment „irrelevant“, in welchem der Gegenstand bzw. das Kunstobjekt „auf etwas“ Bezug nimmt:

> „[...] ebenso wie ein Objekt zu gewissen Zeiten und unter gewissen Umständen ein Symbol sein kann [...], so kann es sein, daß ein Objekt zu gewissen Zeiten ein Kunstwerk ist und zu anderen nicht. Tatsächlich wird ein Objekt gerade Kraft dessen, daß es in gewisser Weise als Symbol fungiert, und solange es so fungiert zum Kunstwerk.“ (WW. 87)

Es handelt sich darum, dass die Frage „Wann ist Kunst“ unter Berücksichtigung der lediglich Funktionen des Symbols beantwortet werden soll. Der Grundbegriff der Symbolfunktionsweise ist die Bezugnahme, welche in den bereits dargestellten drei Formen auftreten kann: Denotation, Exemplifikation und Ausdruck. Für die fiktionale Literatur spielen die drei Formen bei der Konstruktion von Welten eine enorm wichtige Rolle in Bezug auf Metapher. Die ausschlaggebende Regel, nach welcher Goodman die Ästhetik in die Reichweite der theoretischen Philosophie stellt, ist die Angabe einer notwendigen Bedingung dafür, dass etwas ein Kunstwerk ist: Jedes Kunstwerk ist ein Symbol. Damit wird die Ästhetik für Goodman ein Teil einer allgemeinen Symboltheorie, die neben allen künstlerischen prinzipiell auch wissenschaftliche und sonstige Zeichensysteme umfassen soll.
Andererseits wird unschwer erklärbar, wie derselbe Gegenstand zu einer Zeit ein Kunstwerk sein kann, zu einer anderen Zeit aber nicht. Der notwendige Maßstab ist dafür funktionaler Eigenart. Etwas kann zu einer Zeit als alltägliches Objekt funktionieren, zu einer anderen Zeit als Symbol wie die Fontäne Duchamps – die Erläuterung folgt. Ebenso könnte umgekehrt ein Kunstwerk, etwa ein Gemälde von Rembrandt, auch einmal als Fensterrahmen dienen. Goodman sieht selbst, dass auch in einem solchen Fall das Gemälde doch in irgendeinem Sinn ein Kunstwerk bleiben würde, aber er betont, dass es uns mehr darauf ankommen sollte, wann etwas als Kunstwerk funktioniert. Für Goodman verwandelt sich infolgedessen die Frage „Was ist Kunst?“ in „Wann ist Kunst?“ (Vgl. WW. 90)

3.3. Kunstwerk als Symbol: *Ready-made*

Beispiele für Kunstwerke hinsichtlich der Frage „Wann ist Kunst“ aufzuzeigen, die keine Symbole sind, scheint wenig schwierig. Infolge der analytischen Ästhetik werden vorzugsweise solche Kunstwerke ins Blickfeld gerückt, die in Anwendung einer semiotischen Kunsttheorie problematisch sind. Gestützt hierauf spricht man nicht selten von einer „Anti-Klassik“: Etablierte Kunst, deren Vorbildfunktion offensichtlich ist oder sich gegebenenfalls historische als solche erwiesen haben spielen damit nur eine Nebenrolle. Soweit es aber um die Erörterung ästhetischer Theorien geht, bleibt die Hauptrolle den Randfällen und Grenzbereichen vorbehalten. Damit wird eine Abkehr von einer fundamental ontologischen Auseinandersetzung deutlich: Der Diskurs einer normativen Bewertung von Kunstwerken oder eine poetische Auseinandersetzung sollte sich an der „klassischen“ Kunst orientieren, weil sie das „Wesen der Kunst“ so augenfällig macht. Geht es um Testfälle entsprechender Theorien in der analytischen Ästhetik werden dagegen oft *Ready-mades*[58]

[58] Den Begriff *Ready-made* [dt. gebrauchsfertig] definiert man als das Alltagsobjekt, das als solches im Kunst- und Ausstellungskontext präsentiert wird und das als Kunstobjekt durch Marcel Duchamp erstmals 1913 ausgestellt wurde.

oder *objects trouvés* herangezogen. Dass hinter jedem Kunstgegenstand ein Symbol steckt, ist Goodmans Bedingung, deren Notwendigkeit sich darauf stützt, dass dann in gleicher Weise auch solche „außergewöhnliche“ Beispiele als Symbole herausgestellt werden können, obwohl dieses *Ready-made* gleichwohl selten als Ausstellungsexponate fungieren und damit nur selten als Kunstwerk Geltung erlangen. Als Beispiel mag hier Duchamps „Fontäne“ dienen, welches dann als Modell zu verwenden ist und dennoch als Kunstwerk behandelt wird. Die Eigentümlichkeiten bestehen darin, dass *Ready-mades* sich in nichts von gebrauchsfertigen Gegenständen zu unterscheiden scheinen, die anerkanntermaßen keine Kunstwerke sind. An dieser Stelle nehme ich ein anderes Beispiel zum Vergleich: Auf dem Bild *Guernica* (1937)[59] von Picasso ist eine von oben leuchtende Glühlampe zu sehen. Deren Licht deutet einen Bombenangriff aus der Luft an. Das Licht ist ein „durchsichtiges“ Symbol, womit Picasso die Grausamkeit, Massaker des Krieges - unter Umständen auch im Sinne des klassischen Symbolismus interpretiert - zeigen wollte. Insofern ist es nachvollziehbar, dass das Bild mindestens ein (klassisches) Symbol enthalten muss, damit es ursächlich einer logischen Folgerung als Kunstwerk charakterisiert werden kann.

Dagegen ist im Fall des *Ready-made* offen, ob Duchamps Fontäne ein Symbol ist. Ist es dem „realen“ Urinal nachgebildet?

Goodmans Symbolbegriff ist weit umfangreicher als der bis dahin als Gegenströmung zum Naturalismus etablierte klassische Symbolismus. Dies wird dadurch deutlich, dass wenn man diesen Symbolbegriff im allgemeinen Sinn des üblichen Symbolismus versteht würde, dann ist die Behauptung, dass jedes Kunstwerk ein Symbol sei, offensichtlich unannehmbar bzw. falsch, da die „gesetzartige Verallgemeinerung“ für solche Herkunft, die man schon erfahrungsgemäß ausgemacht hat, fehlt. Es ist daher nicht deutlich, was ein Urinal als Symbol bezeichnet. Zweifellos kann man darüber Einigkeit erzielen, dass, wann immer ein Urinal zur Anschauung gebracht wird, damit gemeint ist, dass er Heimweh hat. Der Gegenstand wird so zu einem Symbol für diesen Sachverhalt. Aber dergleichen Absprachen sind nicht getroffen worden, und offensichtlich ist das auch nicht nötig, um ein „Urinal“ zu einem Kunstwerk zu erheben. Kann man sagen, dass ein Urinal etwas darstellt? Die durchaus annehmbare Goodmansche Antwort lautet:

---

[59] Vgl. Jana Podacker u. Anne Kretzschmar: Kunst oder nicht Kunst, das ist hier die Frage… Kurze philosophische Betrachtung: Pablo Picassos „Guernica“. www.rossleben2001.werner-knoben.de/dokku/kurs74web/nodeg.html. 20.12.2004. 20.45 Uhr: „Die Kriegsgräuel des spanischen Bürgerkrieges (1936-1939) werden am Beispiel des baskischen Dorfes *Guernica*, welches durch einen Fliegerangriff völlig zerstört wurde, gezeigt. Um diese barbarische Vernichtung zu kommentieren, verwendet Picasso im kubistischen Stil eine Folge symbolischer Bilder, wie ein verendendes Pferd, ein gefallener Soldat, eine Mutter mit ihrem toten Kind, eine Frau, die in einem brennenden Gebäude gefangen ist, eine Figur, die in die Szene stürzt und dergleichen mehr. Des weiteren behaupten Interpreten bestimmte versteckte Symbole entdeckt zu haben. Dazu zählen zum Beispiel ein Totenschädel, ein Kuhkopf und verschiedene Harlekins.“

„[...] Die Aussage ist jedoch völlig falsch, wenn sie voraussetzt, daß Darstellung und Ausdruck die einzigen Symbolfunktionen sind, die von Gemälden erfüllt werden können; wenn sie unterstellt, daß das, was ein Symbol symbolisiert, immer außerhalb von ihm liegt, und wenn sie darauf besteht, daß auf einem Gemälde allein der Besitz und nicht die Exemplifikation gewisser Eigenschaften zählt.

Wer also nach einer Kunst ohne Symbol Ausschau hält, wird keine finden - sofern alle die Weisen berücksichtigt werden, in denen Kunstwerke symbolisieren. Kunst ohne Darstellung oder ohne Ausdruck oder ohne Exemplifikation - ja; Kunst ohne alle drei - nein.“ (WW. 86)

Goodmans Symbolbegriff ist umfassend, zukunftweisend ausgedehnt, so dass jeder Gegenstand ein Symbol werden kann. Mit dem Symbol muss nur beliebig auf etwas anderes Bezug genommen werden können. Das Symbol muss für etwas stehen. Ein Urinal, auch wenn es zum Kunstwerk wurde, stellt nichts dar, anders als z. B. ein Bild, und bezeichnet auch nichts.

4. Kognitive Potentiale der Kunst[60]

Der von Goodman allen Kunstwerken zugeschriebenen kognitiven Funktion sind wichtige Fragen verdankt, wie sie nachstehend im Umfeld der kognitiven Potentiale der Kunst erörtert werden sollen. Wie erfüllt also Kunst ihre kognitive Funktion? Was sind die Grenzen des Kognitiven für seine Symboltheorie? Geht es im Anschluss darum, den Goodmanschen Kognitivismus zu untersuchen, dann steht die Frage im Mittelpunkt, wie sich die kognitive Funktion von Kunstwerken zu den „spezifischen Erfahrungen“, die sie vermitteln, verhält:
(1) Goodman stellt hierfür zwei unterschiedliche Erklärungslinien auf (Vgl. WW. 14-19/114-121):
- Erstens sind viele Versionen nicht „ineinander übersetzbar“, so etwa kann eine künstlerische Version nicht in eine der Physik übertragen werden. Typischer Antagonist dieser Pluralisten ist monopolistisch geprägter Materialist bzw. Physikalist, der behauptet, ein einziges System, nämlich die Physik, sei vorrangig und allumfassend und alles andere müsse demnach als falsch oder bedeutungslos zu verwerfen sein. (Vgl. WW. 17)
- Zweitens kommt es zu Widersprüchen zwischen gleichermaßen richtigen Versionen. Für das Pluralismusargument ergeben sich dann zwei Probleme. Zum einen ist es schwierig darzutun, wie Systeme individualisiert, nämlich „konstruiert“ werden können, zum ande-

[60] Die Bearbeitung dieses Kapitels erfolgt in Anlehnung an Jakob Steinbrenner: Kognitivismus in der Ästhetik, Würzburg 1996, S. 11-118 und an Gerhard Ernst: Ästhetik als Teil der Erkenntnistheorie bei Nelson Goodman. In: Philosophisches Jahrbuch 107. Jahrgang/II (2000), S. 316-340.

ren lässt sich ein Weltenpluralismus nur dann erzeugen, wenn jedes System eine kompatible Version hervorbringt.

Voraussetzung des Pluralismusarguments ist damit der „Anti-Reduktionismus“, der zwar in allgemeiner Form doziert wird, sich jedoch gegen das einzige systematische Reduktionsprogramm richtet, dass es gibt, nämlich das physikalistische. (Vgl. ebd.)
Darüber hinaus schlägt sich die generelle Skepsis gegenüber traditionell-philosophischen und erkenntnistheoretischen Konzepten in der charakterisierenden Ersetzung des Begriffs „Wissen“ durch den des Verstehens nieder. Gleiches gilt für die Ersetzung bzw. für die Erweiterung des Begriffs „Erkenntnis“ durch den der Kognition, und für die Relativierung des Wahrheitsbegriffs durch Richtigkeit als Basis konstruktivistischer Erkenntnisse zwischen Individuen. Neben diesem „radikalen Kognitivismus“[61] der Goodmanschen Betrachtung, dass (1) „Wahrheit“ immer relativ zu einem System ist und (2) Kunst und Wissenschaft unter dem zentralen Begriff der Richtigkeit gesehen werden müssen, kann es gleichwohl auch schwächere Versionen geben. So genannter „normaler Kognitivismus“ teilt mit dem „radikalen Kognitivismus“ nur, die zweite These. Die zweite These, hier als „schwacher Kognitivismus“ - nicht aber den Relativismus - bezeichnet, geht indes nur davon aus, dass Kunst Sprache ist und „Gebiete zum Inhalt“ hat und unser Bewusstsein über diese organisiert, ohne hieraus in Deklarativsätze transformiert werden zu können. Der schwache Kognitivismus stellt damit nicht darauf ab, dass der Begriff der Richtigkeit dem der Wahrheit übergeordnet ist.
Für alle hier vorgestellten Spielarten des Kognitivismus aber gilt freilich gemeinsam, dass mit dem Begriff der „Richtigkeit“ der Erfolg der Bezugnahme normativ beurteilt werden soll.
Davon ausgehend identifiziert Goodman die kognitive Funktion von Symbolen, insbesondere die kognitive Funktion der Kunst, mit ihrer Instanz der Welterzeugung. Dass Erkenntnisse über die Welt (Welten) gewonnen werden, indem sie erzeugt wird, kann als „inhaltliche“ Kognitivismusthese charakterisiert werden, welche Goodman seine Untersuchungen zu den Symbolsystemen in *Ways of Worldmaking* verknüpft mit einer Position, die er Irrealismus nennt und welche auf der nachstehenden Einsicht beruht:

> „Wir sind bei allem, was beschrieben wird, auf Beschreibungen beschränkt. Unser Universum besteht sozusagen aus diesen Weisen und nicht aus einer Welt oder aus Welten.“ (WW. 15)

[61] Diese charakteristischen Einteilungen des Goodmanschen Kognitivismus werden übernommen von J. Steinbrenner, vgl. a. a. O., S. 64.

Inwiefern die drei Versionen mit der konstruktivistischen These „Kunst und Wissenschaft sind gleichermaßen am Erkenntnisfortschritt beteiligt“ vereinbar sind, hängt von der Interpretation „gleichermaßen“ ab. Heißt es nur „Kunst und Wissenschaft vermitteln gleichermaßen, wenn auch auf verschiedene Weise verschiedene Gebiete unserer Erfahrung, dann geht dies mit allen drei Versionen konform. Wird dagegen der Anspruch vertreten, dass Wahrheit letztlich auch nur „gleichermaßen“ ein Fall von Richtigkeit ist, dann ist ein schwacher Kognitivismus mit dieser These unvereinbar. Heißt es schließlich, dass verschiedene einander konfligierende Symbolsysteme und die verschiedensten künstlerischen Symbolsysteme „gleichermaßen“ Welten konstruieren, dann ist hiermit ausschließlich der radikale Kognitivismus, wie er von Goodman vertreten wird, verträglich.

(2) Kognitivismus kann neben diesen Versionen auf die bloße Kritik an einem ästhetischen Subjektivismus oder Skeptizismus reduziert werden. Dieser Blinkwinkel der Betrachtung, soweit es also um Versionen des Kognitivismus geht, soll aber nicht im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Vielmehr werden nachfolgend die Begriffe der Wahrheit und Richtigkeit thematisiert. Damit liegt das Ziel dieses Kapitels weiter auch darin darzulegen, dass Goodman ein so weites Verständnis „kognitiver Funktion“ entwickelt hat. So ist meiner Ansicht nach Goodmans kognitivistische Ästhetik nur dann überzeugend, wenn man sich vor Augen führt, welche dem Verstehen voraus- oder einhergehende Vorstellung - Goodman anführte. Die entscheidende Einsicht dabei ist, dass für Goodman nicht die deduktive Ableitung, sondern die Induktion als Modell für das Verstehen in der Kunst dient: „Erkennen ohne Wahrheit“. Es ist der Fall, welcher als eine der wichtigsten Thesen des Goodmanschen Kognitivismus gilt:

> „Wenn der Schneider seinen Kunden eine Stoffprobe zusendet, exemplifiziert diese Probe zahlreiche Eigenschaften. Der Kunde erfährt zum Beispiel. Wie sich der Stoff auf der Haut anfühlt. Er erkennt den kaum sichtbaren roten Faden im sonst blau gehaltenen Stoff und bekommt somit eine Vorstellung von der ganz besonderen Farbnuance des Stoffs. Die Stoffprobe vermittelt dem Kunden Erkenntnisse, die ihm der Schneider nur teilweise durch Worte vermitteln könnte. Trotzdem kann die Stoffprobe nicht *wahr* sein. Sie ist eine gute oder schlechte Probe, aber sie ist nicht wahr.
>
> Gleiches gilt für Piktogramme, Musikstücke oder Bilder. Sie alle können unsere Erkenntnis von der Welt erweitern, ohne deshalb wahr zu sein. Ein Grund dafür ist, dass die durch sie vermittelte Erkenntnis sich eben nicht in einen wahren Deklarativsatz übersetzen lässt.“[62]

(3) Um dies akzentuieren zu können, fasse ich kurz Goodmans Beitrag zur neuen Auffassung der Philosophie zusammen (Vgl. Revision, 213-217): Goodman zeigt symbolische

[62] J. Steinbrenner, a. a. O., S. 58f.

Beziehungen der Künste in *Languages of art* an verschiedenen Beispielen auf. Die hieran anknüpfende Erkenntnistheorie wird in *Ways of Worldmaking* dargestellt. In dem gemeinschaftlich mit Catherine Z. Elgin verfassten Band *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences* schlägt Goodman eine „Neufassung der Philosophie" vor, in deren Rahmen die Begriffe Wahrheit, Gewissheit und Wissen durch Richtigkeit, Übernahme und Verstehen substituiert werden. Der Goodmanschen Konzeption der allgemeinen Symboltheorie und der Theorie der Welterzeugungen verdankt, ergeben sich viele Konsequenzen hinsichtlich der erkenntnistheoretischen Grundlagen und Voraussetzungen der Philosophie. Die allgemeine Theorie der Symbole und ihrer Funktionen bezieht sich auf die Philosophie, die Künste und Wissenschaften sowie die vielfältigen Symbolsysteme der Alltagswelt, wie Axel Spree in seiner Erforschung des „radikalen" Goodmanschen Konstruktivismus bemerkt:

> „Die Symbole, mit deren Hilfe Weltversionen angefertigt werden, werden Symbolsystemen zugeordnet. Hierzu zählen u. a. die Naturwissenschaften, die Philosophie, die verschiedenen Künste. Es gibt demnach viele verschiedene solcher Symbolsysteme und das heißt auch: Es gibt verschiedene „Weisen der Welterzeugung". […] Goodmans Interesse besteht nun nicht vordringlich darin, diese konstruktivistische Sicht menschlicher Welterzeugung und Erkenntnis womöglich zu beweisen oder durch Heranziehung etwa naturwissenschaftlicher Ergebnisse zu untermauern. […] wer allerdings eine Ästhetik im traditionellen philosophischen Sinn erwartet, sieht sich enttäuscht: Zum einen werden traditionelle ästhetische Fragen wie beispielsweise die nach Schönheit oder anderen ästhetischen Wertqualitäten ebenso ausgeklammert wie die nach der ästhetischen Wertigkeit, also der Qualität der Kunstwerke, zum anderen steht die Untersuchung quasi stellvertretend für Prozesse der symbolischen Bezugnahme auch in anderen Bereichen, also etwa in der Wissenschaft oder Logik oder auch in der alltäglichen Erfahrung."[63]

Erkenntnisziel ist nicht eine Form metaphysischer Wahrheit oder Gewissheit, sondern der Fortschritt des Verstehens, der sich von traditionellen Beschränkungen befreit und deren Erkenntnisansprüche auf verschiedenartige Weise in den mannigfaltigen Erscheinungsweisen von Wahrnehmung, Abbildung, Beschreibung und Emotion ihre Realisation finden.

(4) Kognitive Prozesse sind an Symbolsysteme gebunden und dadurch nicht auf den engen wissenschaftlichen Bereich begrenzt, sondern allgemein gefasst. An die Stelle von Wahrheit, Gewissheit und Wissen, die immer von ganz spezifischen Symbolsystemen abhängig sind, sollen „Richtigkeit", „Übernahme", und „Verstehen" von Weltversionen und Symbolsystemen treten. Mit der These, dass die Vorstellung von einer beschreibungsunabhängigen Welt nicht theoriefähig sei, hält Goodman „korrespondenztheoretischen" Auffassun-

[63] Vgl. A. Spree, a. a. O., S. 324.

gen entgegen. „Realismus von Repräsentationen“ (z. B.) ist für Goodman ihn eine Angelegenheit der routinierten Praxis und damit keine Fragestellung der abgeschlossenen Annäherung an eine beschreibungsunabhängige Vorlage:

- Trifft „Wahrheit“ formal nur auf verbale Sätze, und dort auch nur auf Aussagen und nicht etwa auf Aufforderungen und Fragen etc. als „Spezies der Richtigkeit“ (MM. 206) zu, katalysiert „Richtigkeit“ zu einem „multidimensionalen“ Kriterium, das auf alle möglichen verbalen und auch nichtverbalen Symbole zutrifft. So ist doch Wahrheit nur einer derjenigen Faktoren, die Einfluss auf die Richtigkeit des Gesagten oder Dargestellten haben können. Damit ist sie als ein Bestandteil der Richtigkeit wohl hinreichend, aber nicht notwendig.
- In gleicher Weise soll „Gewissheit“ bzw. ihre Alternativen wie „Wahrscheinlichkeit“ oder „Überzeugung“ (Vgl. Revision, 212), die jeweils ebenso nur auf Aussagen zutreffen können, durch den umfassenderen Begriff der „Übernahme“ ersetzt werden.
- Wissen ist als Begriff reformatorisch zu sehr begrenzt, denn Wissen bedarf der Wahrheit und der Überzeugung. Hingegen bietet es sich an, den universalen Begriff des „Verstehens“ zu verwenden, welcher sich auch beispielsweise auf Nichtdeklarativa-Sätze (z. B. Bitten oder Fragen, auf Gemälde oder Tänze) erweitern lässt, die weder wahr noch falsch sind, weder dem Beweis noch der Widerlegung unterworfen sind und von denen man weder überzeugt sein noch sie bedenken kann. (Vgl. Revision, 212)

4.1. Kunst-Wissenschaft

In Ermangelung eines in der Goodmanschen Symboltheorie dominanten Symbolsystems, dem alle anderen (z. B. Wissenschaften, Künste oder Philosophie) untergeordnet werden könnten, sind diese ohne einander den Vorrang zu gewähren gleichberechtigt als „Modi der Entdeckung, Erschaffung und Erweiterung des Wissens“ (WW. 127). Goodman differenziert auch nicht zwischen der wissenschaftlichen und ästhetischen Bezugnahme. Wissenschaft und Kunst sind nur unterschiedliche Arten der symbolischen Beziehung auf die Welt. Für beide geht es um die Angleichung von Wissen und Welt. Indessen kann aber ästhetische Erfahrung schlüssig demonstrieren, dass unser spezifischer Erkenntnisprozess konstruktiv veranlagt ist. Goodman untersucht daher die spezifisch kognitive Leistung von Kunst, die neue Erkenntnisse vermittelt. Ihre Unterschiede ergeben sich aus verschiedenartigen Akzentuierungen bestimmter Merkmale von Symbolen in Bezug auf die Welt: Hinsichtlich des Vergleiches von Kunst und Wissenschaft wendet er sich gegen die generelle Überzeugung, dass Emotionalität die Kunst und Rationalität (oder Wahrheit) die Wissenschaft festhalte:

> „Der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft ist nicht der zwischen Gefühl und Tatsache [...], sondern eher ein Unterschied in der Dominanz bestimmter spezifischer Charakteristika von Symbolen.“ (LA. 243)

Meiner Ansicht nach schöpft Goodman seine Überzeugungen aus einem sehr modernen ästhetischen Realismus, den er zugleich – in Ansehung einer tradierten Starrheit – einerseits zu reformieren bzw. andererseits systematisch zu erweitern versucht: Ein Kunstwerk kann genau so real sein wie die Objekte, auf die es „wörtlich oder metaphorisch, sprachlich oder nicht-sprachlich, denotativ oder nicht-denotativ“ (WW. 132) Bezug nimmt. Durch die Analyse der verschiedenen Wege der Bezugnahme können diese entschlüsselt und so wirkliche Welten erzeugt werden. Der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft der darin besteht, dass die Wissenschaft zwar zum Teil die Kunst kennzeichnende Symptome aufweist, sich aber dennoch durch verstärkte Darbietung eben wissenschaftstypischer Symbolisierungsweisen – „schlicht und einfach sprachlich, buchstäblich und denotativ“ (Ebd.) – auszeichnet, wird so zunehmend marginal und ist im Vergleich zur obstinaten Abgrenzung eher klein. Die Dichotomie zwischen wissenschaftlicher Wahrheit und ästhetischem Gefühl ist für Goodman also nicht mehr hinnehmbar, da unsere ästhetische Erfahrung als Basis der Reorganisation und Systematisierung des Symbols jedoch in wissenschaftlicher Weise anzusehen ist. Geht es in seiner Überzeugung von Kunst um Fragen der Schönheit und des Genusses, so werden diese als mithin sogar zweitrangig ausgeschlossen: Goodman leugnet nicht, dass Emotionen und Gefühle für ästhetische Erfahrungen essentiell sind, primär ist es aber die Symbolfunktionen für die Prozesse der Bezugnahme der Künste zu begreifen:

> „Evokation hat zu tun mit dem Hervorbringen eines Gefühls, einer Erinnerung, eines Einfalls etc. und ist insofern gar keine Referenzbeziehung. Doch vielleicht ist das, was Evokation von selbständigem Hervorbringen unterscheidet, daß dieses Hervorbringen durch ein Symbol bewirkt oder gefördert wird, das auf die eine oder andere Weise auch auf das referiert, was hervorgebracht wird.“ (RR. 21)

> „[…] Wir unterscheiden zum Beispiel stilistische Verwandtschaften und Unterschiede nicht aufgrund „rationaler Analyse“, sondern aufgrund von Sinneseindrücken Wahrnehmungen, Gefühlen, Emotionen, die durch die Praxis geschärft werden wie das Auge des Geometers oder die Finger eines Prüfers maschinell hergestellter Teile. Nicht nur möchte ich ästhetische Erfahrung keineswegs desensibilisieren, ich möchte das Erkennen sensibilisieren. In der Kunst - und ich meine auch in der Wissenschaft - sind Emotionen und Erkennen aufeinander angewiesen: Gefühl ohne Verstehen ist blind, und Verstehen ohne Gefühl ist leer.“ (MM. 22)

Alle Formen der Wahrnehmungen (z. B. verbale Sprache, Kunst, Wissenschaft) können allgemein als Symbolsysteme aufgefasst werden. Hieraus versucht er die Charakteristika

des Symbolsystems der Kunst herauszufiltern, um Kunst auf diese Weise von anderen Symbolsystemen unterscheiden zu können. Auf eine ästhetisch-normative Auseinandersetzung lässt Goodman sich dabei nicht ein. Vielmehr bietet er die „fünf Symptome des Ästhetischen“ an und beschreibt deren Eigenschaften, derentwegen sie aber keineswegs als notwendige oder hinreichende Bedingungen für ästhetische Erfahrungen herangezogen werden können, obgleich sie auch in der Kunst oft und gar verstärkt vorkommen. Hier bemerkt er Synergien zwischen Kunst und Wissenschaft, die über die Tatsache hinausgehen, dass es sich in beiden Fällen an sich um Symbolsysteme handelt. So lassen sich nämlich auch in der Wissenschaft häufig Symptome des Ästhetischen finden. Die Synopse von Kunst und Wissenschaft ergibt damit also nicht nur deshalb viele Gemeinsamkeiten, weil sie symbolisieren, sondern auch dadurch, wie sie symbolisieren:

> „Andererseits können ästhetische Merkmale in den feinen qualitativen und quantitativen Unterscheidungen, die für den Test wissenschaftlicher Hypothesen erforderlich sind, eine herausragende Rolle spielen. Kunst und Wissenschaft sind einander nicht völlig fremd.“ (LA. 234)

Goodman kennzeichnet die tradierte „empirische“ Doktrin in ihrer dichotomischen Trennung durch eine grundlegende Auseinandersetzung, welche durch seine „strenge“ und analytische Vorgehensweise (hinsichtlich der Begriffe „Projektion“, „Passen“, „Proben“ und „Wahrheit“) getragen ist – anhand dieser Begriffe befasse ich mich mit seinen erkenntnisfördernden Kognitivismus in folgenden Erläuterungen. Wissenschaften und Künste seien als unterschiedliche Arten der symbolischen Bezugnahme gleichberechtigt zu betrachten. Sie sollen demnach als Makro- und Mikrofaktoren hinsichtlich der Erkenntnisvermittlung Berücksichtigung finden. Die Theorie der Kunst ist deshalb – genau so wie die Theorie der Wissenschaften - Teil einer umfassenden Erkenntnistheorie. (Vgl. WW. 130ff.)
Darüber hinaus untersucht er die spezifischen kognitiven Potentiale von Kunst und legt damit den Grundstein für das Erzeugen von Welten. In Ansehung seiner Erkenntnistheorie beruhen beispielsweise alle metaphorischen Darstellungen auf Innovationen, die Teil eines Symbolsystems sind, das an die spezifischen Akzessionen zur wirklichen Welt anknüpft. Um die ausgewählten Eigenschaften zu rekonzipieren, ist die Wahl eines adäquaten Symbolsystems Voraussetzung, mit der die verschiedenen Welten konstruktiv erzeugt werden. In diesem Zusammenhang orientiert er sich maßgeblich an der Symbolfunktionsweise der Kunst, wie sie als Verstehensprozess aufzufassen ist: Durch diese semiotische Analyse der verschiedenen Wege der Bezugnahme können die Eigenschaften der Kunst, z. B. verborgene Deutungen oder Tiefenstrukturen entschlüsselt und die Konstruktion der (literarischen) Kommunikation nachvollzogen werden.

4.2. Kunstwerke als Proben

(1) Richtige und gute Proben[64]

Die Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft, an der beiden Genre nach gleichen oder vergleichbaren Mustern des Erkenntniszugewinns funktionieren, ist die Probenpraxis, nämlich der Bereich der Exemplifikation. Zur Veranschaulichung hierzu zwei Beispiele[65]:

> „- Ich beschließe Winterkartoffeln zu kaufen und fahre daher zu einem Bauern, um eine Probe einzuholen. Die Kartoffeln sind wohlschmeckend und besitzen alle Eigenschaften einer guten Winterkartoffel. Ich kaufe zwei Zentner, stelle aber leider im Laufe des Winters fest, dass viele wurmstichig und bitter sind. Die eingeholte Probe war schlecht. Sie war deshalb schlecht, weil die wesentlichen Eigenschaften, welche die eingeholte Probe exemplifizierte, nicht mit den im Winter gegessenen Kartoffeln übereinstimmten.
>
> - Zweites Beispiel: Der Hydrologe zieht im Auftrag des ligurischen Fremdenverkehrsvereins eine Wasserprobe aus dem Meer vor Imperia. Er will feststellen, ob die Wasserqualität darin ungefährdetes Baden erlaubt. Die Qualität des Wassers der Probe lässt auf keine Gefährdung schließen. Den guten Glauben an die Wissenschaft verlierend, erkranken kurze Zeit später Hunderte, verursacht durch das dreckige Wasser vor Imperia. War die Probe schlecht?“

Im ersten Beispiel kann die Frage offensichtlich mit einem klaren ja beantwortet werden. Schwieriger ist dies im zweiten Sachverhalt. Die Wasserprobe exemplifizierte Eigenschaften, die das Wasser, in welchem die hundert - vom Wasser infizierten - Erkrankten schwammen, nicht hat.

Schlussfolgerung hieraus ist: Erstens, dass die Probe unter Umständen zufällig schlecht war. Was hier aber außen vor bleiben soll. Zweitens, es bedarf der methodisch-praktischen Erneuerung des Probenziehens. Einen Kilometer vor der Küste in fünfzig Meter Tiefe eine Probe zu nehmen ist nicht mehr hinreichend; diese muss nunmehr an verschiedenen Orten und in unterschiedlichen Tiefen genommen werden.

Der maßgebliche Unterschied zwischen den beiden Proben zeichnet sich dadurch aus, dass bei der ersten Probe zweifelsfrei feststeht, ob diese unschädlich oder schädlich, gut oder schlecht, war und damit alle wesentlichen Eigenschaften in Übereinstimmung gebracht sind. Bei der zweiten Probe ist die nahezu unmöglich. Ob eine Probe gut ist, wird endgültig und abschließen kaum zu erschließen sein. Diese wird nur aufgrund einer dynamischen Induktionsbasis oder einer flexiblen Praxis des Probenziehens gut sein.

---

[64] Dieser Abschnitt ist als eine Zusammenfassung nach J. Steinbrenner, a. a. O., S. 70ff. aufzufassen.
[65] Die Beispiele zitiere ich nach Steinbrenner, ebd. S. 70.

Hypothesen, die durch Proben von der Art der Wasserprobe untermauert sind, werden nie abschließend zu einer Erschöpfung gelangen. Zudem wird auch immer möglich sein, dass diese durch andere verdrängt werden, so etwa dann, wenn diese besser verankert sind. Ausgeschlossen ist endlich, dass ein negativer Fall vorliegen wird. Sind Proben repräsentativ und projizierbar, dann, und nur dann, sind sie gut und richtig. Dies setzt aber voraus, dass die Proben die drei oben beschriebenen Merkmale aufweisen, versteht es sich doch von selbst, dass nur projizierbare Proben passen. Art, Ort und Zeit der Wasserprobe sind Parameter der Projizierbarkeit und damit der „Güte der Proben" (WW. 166). Güte und in diesem Sinne Projizierbarkeit korrespondiert eng mit der Konformität der guten Interpretationspraxis von Proben. Weniger von Belang ist dabei, das Erfordernis oder die Garantie einer Kongruenz der Projektion mit den tatsächlichen Eigenschaften des Ganzen oder weiteren Proben. (Vgl. WW. 164) Kartoffelproben als hier in Bezug genommene Proben stellen hingegen gerade vordringlich auf das Kriterium der Übereinstimmung ab: Gut und Richtig ist eine Probe Winterkartoffeln, falls sie geschmacklich und ihrer Konsistenz nach mit denen im Laufe des Winters gegessenen Kartoffeln weitgehend übereinstimmen.[66] Hingegen wird bei der Meeresprobe eine solche drastische Übereinstimmung *de facto* nie zu erlangen sein.

(2) Kunstwerke als Proben

Die Abgrenzung der Proben von Hypothesen kann genauso auch auf den Mangel der Wortsprachigkeit von Proben zurückgeführt werden. Von der Praxis hängt ab, was Proben exemplifizieren. Sie können Hypothesen exemplifizieren, aber gleichwohl genau so gut einen Stoffballen, wie zum Beispiel bei einem Anzug. Für den Fall, dass Proben nicht das gewünschte Ergebnis - hier also vor allem den erhofften Inhalt - exemplifizieren, so also beispielsweise mehrheitlich falsch sind, kann die Hypothese (das zu Exemplifizierende) substituiert werden. Zudem bleibt die Möglichkeit die praktische Vorgehensweise des Probenziehens entsprechend zu variieren.
Die bisher übliche Vorgehensweise (Praxis) wird bei wiederholt unerwünschten Ergebnissen regelmäßig zur schlechten Praxis und in aller Regel früher oder später durch eine andere ersetzt. Die Güte der Probenpraxis wird durch die Reproduzierbarkeit und damit Projizierbarkeit ihrer Ergebnisse gekennzeichnet. Passendere Verankerung präsentiert sich in solchen Fällen in einer tradierten und wirksamen Probenpraxis. Wenn, und soweit zwei Proben Widersprüchliches exemplifizieren, wird die schlechter verankerte Probe verworfen.

[66] Vgl. ebd. S. 71.

Eines der herausragenden Kennzeichen des Ästhetischen ist die Exemplifikation. „Exemplifizieren in der Kunst“ bedeutet damit, der Art und Weise der Probe nach - wie im Beispiel dargestellt aus dem Meer - zu entsprechen:

> „Kunstwerke sind keine Musterstücke von Stoffballen oder Behältern, sondern Proben aus dem Meer. Sie exemplifizieren buchstäblich oder metaphorisch Formen und Gefühle, Affinitäten und Kontraste, die in einer Welt zu suchen oder in sie einzubauen sind.“ (WW. 166)

Führt man diesen Gedanken fort, kann man davon ausgehen, dass exemplifizierende Kunstwerke nicht ausgeschöpft sind. Die exemplifizierten Eigenschaften lassen sich nicht endgültig anführen. In der Regel liegt dies vordringlich daran, dass sie immer auch metaphorisch exemplifizieren können und daher immer Transformationen auf neue Felder (z. B. Gefühle, Affinitäten und Kontraste) wahrscheinlich sind. Kunstwerke können damit also als Proben verstanden werden, woraus resultiert (Vgl. WW. 166f.), dass:

- erstens, wie bereits dargestellt wurde, dass sie nie ausgeschöpft sind, da die Merkmale des Ganzen unbestimmt sind,
- zweitens, dass eine an ein Kunstwerk geknüpfte Hypothese, auch aberkennt werden kann wie solche aus Lehre, Wissenschaft und Forschung. Stellt man auf die Variation bzw. Färbung des Romans oder des Dramas als Hypothese der Klassik ab, so ist dies durch die Moderne ebenso widerlegt wie durch die „Phlogistontheorie“[67].
- drittens ist anzuführen, dass natürlich die Verankerung in der Kunst eine entscheidende Rolle spielt. Bessere Verankerung präsentiert sich in einer tradierten und erfolgreichen Probenpraxis. Die Einbettung als ein integrierendes Merkmal von Kunstwerken spielt für Fortführung in die Gewohnheit der Kunst einschneidende Rolle. Dies wird durch das Faktum deutlich, dass ein schlechter Künstler selten ein so bedeutendes Werk wie ein großer Künstler zu schaffen vermag. Ursache hierfür ist, dass das einzelne Werk immer in den Kontext des künstlerischen Gesamtschaffens zu stellen ist. Bestätigen und rechtfertigen zwei Werke gemeinsam eine Hypothese, dann wird regelmäßig dasjenige gewählt, welches auf eine anschaulichere Verankerung rückführbar ist. Gemeint ist damit dasjenige, welches Zeichen einer „elaborierten Sprache“ ist und sich durch eine bessere Praxis des Probenziehens auszeichnet. So wird sich also hieran die „Spreu vom Weizen trennen“, geht es doch letztendlich um die „Koordination von Proben“ (WW. 166) als Maßstab nach der Richtigkeit der Komposition, der Farbe, der Harmonie.

[67] Vgl. ebd. S. 72.

4.3. Kunst-Erkennen

Goodmans kognitivistische These kann dadurch charakterisiert werden, dass Kunstwerke gleichermaßen am Erkenntnisfortschritt partizipieren und beteiligt sind, wie die Wissenschaft selbst. Ermöglicht wird diese Teilhabe am Erkenntnisfortschritt der Kunst erstens dadurch, dass Kunstwerke Symbole in bestimmten Systemen sind: „Sie unterscheiden sich zwar in der Art ihrer Bezugnahme von anderen Symbolsystemen, sind aber deshalb nicht zufälliger oder wahlloser.“[68] Für Symbolsysteme der Kunst - genau wie für „sprachliche“ Symbolsysteme gilt - dass sie eine Kategorisierung eines Gebietes oder Genres offerieren. Schon in Ansehung dieser Kategorisierung durch ein Metapher einer Neugestaltung unterworfen wird. Nominalistische Neugestaltung und Kategorisierung gemein ist, dass sie freilich „passen“ müssen:

> „[…] die Wahrheit von Aussagen und die Richtigkeit von Beschreibungen, Darstellungen, Exemplifikationen, Ausdrücken – der Kompositionen, der Zeichnungen, der Diktionen, des Rhythmus – ist also vor allem eine Sache des Passens.“ (WW. 167)

Passende Bezugnahme setzt projizierbare Etiketten, Prädikate, Markierungen, Hypothesen und einiges mehr voraus. Projizierbarkeit ist Verankerung vorausgesetzt. Somit muss beim Überprüfen des Passens eines Etiketts immer der Sprachgebrauch beachtet werden, in den das Etikett eingebettet ist. Dieser Sprachgebrauch wird nicht allein bestimmt von der Suche nach der Wahrheit, der Nützlichkeit oder sonstigem, sondern hat zahlreiche Ursachen. Dass der Begriff der Wahrheit seinen Vorrang verliert, hat zwei Gründe: zum einen die Existenz von widerstreitenden Wahrheiten, zum anderen, dass er in vielen Fällen, gedacht sei hier vordringlich an das Induktionsproblem, die Problematik der Proben und der Kunst, etc., nur bedingt oder im Ausnahmefall gar nicht zur Klärung beiträgt. Das Wesentliche liegt darin, dass Kunstwerke als Zeichen von Symbolsystemen Bezug nehmen. Kunstwerke sind nicht nur bloße Genussmittel, sondern sie müssen symbolisieren. Mag es dann im Einzelfall auch manchmal schwierig sein zu bestimmen, wofür sie stehen, so wird der Versuch, Kunstwerke als bezugnehmende Entitäten aufzufassen regelmäßig der Ausgangspunkt dafür sein, einem Kunstwerk „als Kunstwerk (nicht als Kapitalanlage, Stellwand, Briefbeschwerer etc.) gerecht zu werden“[69] und dieses in Ansehung einer solchen Betrachtung zu begreifen.

---

[68] Ebd. S. 73.
[69] Ebd.

4.4. Kunst-Verstehen

Goodman zeigte mit der Erfindung des Prädikates „grot“ eine Lücke in der Theorie der Bestätigung auf. Es muss nicht nur festgestellt werden, was ein positiver Beispielsfall für eine Hypothese ist, sondern auch, welche Hypothesen durch ihre affirmative Beispielsfülle bestätigt werden. Diese Erkenntnis ist unmittelbar in die kunsttheoretische These anwendbar, dass es keineswegs nur darauf ankommt, welche Eigenschaften ein Kunstwerk vermittelt, sondern genau so auch darauf, welche dieser Eigenschaften es exemplifiziert. Dass nicht alle Eigenschaften, die ein Gegenstand besitzt indes auch exemplifiziert werden, wurde oben bereits dargestellt. Welche Eigenschaften exemplifiziert werden hängt von unserer Entscheidung ab, nämlich dadurch, indem wir den jeweiligen Kontext und damit insbesondere auch unsere bisherige Praxis im Umgang mit dieser Art von Gegenständen uns vor Augen führen.

- Welches Prädikat fortsetzbar ist, resultiert sich durch angebrachte induktive Schlüsse,
- welche Eigenschaften exemplifiziert werden durch konstruierte exemplifikatorische Bezugnahmen.

Die Vergleichbaren lassen sich noch genauer untersuchen. Vordringlich wichtig ist aber vor allem, dass es in beiden Fällen nicht nur um eine deduktive Erkenntnis, sondern auch um das Erkennen der relevanten Eigenschaften geht: Einen Gegenstand unter eine Eigenschaft zu subsumieren ist nicht nur Ausdruck einer kognitiven Transformation, sondern auch das Eruieren und Recherchieren interessanter Eigenschaften dieses Gegenstandes. Maßgeblich beteiligt an diesem Prozess ist unsere Praxis im Umgang mit Beispielen. Der Erkenntnisprozess kognitiv relevanter Eigenschaften ist eine Frage der Übung im Umgang und der Vertrautheit mit den betreffenden Gegenständen. Welche Eigenschaften von Deutung sind erschließt sich fällig dann, wenn man in der Lage ist, Zusammenhänge mit anderen Gegenständen zu sehen.

Diese Fähigkeit hat nämlich darin seinen Grund, dass diese Eigenschaften doch letztlich nur dadurch in kognitiver Hinsicht relevant werden, weil sie es sind, welche die Zusammenhänge erzeugen. Indes sind „wissenschaftliche Induktionen“ in Abgrenzung zu „künstlerischen Induktionen“[70] allerdings nicht auf begrifflich fassbare Hypothesen reduziert, sondern sie machen „einen Bereich nicht-propositionaler Erkenntnis“[71] sichtbar. Überzeugend ist dies zunächst für die Erkenntnisse, die wir über Kunstwerke erwerben: (z. B.) Wer mit dem Schaffen der Dadaisten vertraut ist und deren „normal-unbegreifliche“ Werke gelesen hat, wird verstehen, welche stilistischen Eigenschaften des Gedichtes für Dadais-

[70] G. Ernst, a. a. O., S. 325.
[71] Ebd.

ten von Deutung sind, welche Eigenschaften so also exemplifiziert werden, und derjenige wird in der Lage sein, bei einem Bild, von dem er noch nicht weiß, wer es gemalt hat, zu erkennen, ob es von Dadaisten geschaffen wurde oder nicht. Die Praxis bestimmt die allgemeine Auffassung vom Stil der Dadaisten und ambivalent hierzu lässt uns dieser Fokus bei weiteren dadaistischen Gedichten auf bestimmte Eigenschaften achten und andere übersehen. So sind wir im Falle eines induktiven Schlusses befähigt, ein Prädikat fortzusetzen. Hier versetzt es uns in die Lage, einen „Stil" fortzusetzen. „Stilistische Eigenschaften" zu erkennen und sie fortsetzen zu können, ist nicht an „begriffliche" Operationen gebunden. Dadurch, dass sich eine bestimmte Anzahl von Kunstwerken Beurteilungsmaßstab anderer Kunstwerke aufschwingt, wird ein Vergleichbares zwischen Goodmans „induktivem" Verständnis von Kunst und dem Anliegen des Klassizismus eröffnet. Die Konditionierung folgt aus den Anforderungen der Transformationspraxis der Eigenschaften der Muster (Beispiele) auf andere Gegenstände und nicht aus abstrakten Regeln. Nun gilt dies aber zunächst nur für die kognitive Funktion der Erkenntnisvermittlung über Kunstwerke.
Geklärt ist damit nämlich noch nicht, warum man generell bestrebt ist, Kunstwerke zu verstehen und zu begreifen und was Antrieb dieses Strebens ist. Die Antwort auf diese Fragen wird wohl darin zu suchen sein, dass nur aus der Deutung von Kunstwerken diese verständlich und entschlüsselbar werden. Stellt man auf diese Weise fest, welche Eigenschaften eines Kunstwerkes relevant sind, geht es darum die konkrete Aussage des Kunstwerks zu ergründen. Der Stil, in welchem das Kunstwerk gehalten ist, ist dabei für Goodman sekundär. Primär ist für ihn, dass die Welt in einer anderen Weise betrachtet wird, damit also z. B. so, wie sie unserer Anschauung nach etwa von den Dadaisten verstanden wird, nach dem wir uns mit einer Reihe ihre Schriften vertraut gemacht haben:

> „Wie ein repräsentationales Gemälde Welten erzeugt, wird jedem auf beeindruckende Weise klar, der in eine neue Welt getreten ist, nachdem er eine Ausstellung von Werken gesehen hat, die wirken." (MM. 128)

Dieses Vorgehen kann durchaus als Fortsetzungsprozess gedeutet werden: Die Welt wird unter den Aspekten reflektiert, die für die Bilder bedeutungsvoll waren. Damit wagen wir den Versuch, Teile der Welt als stilistisches Muster der Dadaisten zu entdecken.
Ein anschauliches und durchaus raffiniertes Beispiel gibt Goodman mit Van Meegerens Fälschungen von Vermeer, indem er hier die Wiedergabe desselben Sachverhaltes herausstellt. (Vgl. LA. 107) Die Fälschungen würden dazu führen, dass man eine unrichtige Vorstellung vom Stil Vermeers erwirbt, welche sehr wohl als Ausgangspunkt und Grundlage weiterer Irrungen hinsichtlich anderer Beispiele in Betracht kommt:

> „Was ein Kunstwerk exemplifiziert, hängt davon ab, in welchen Zusammenhang es gestellt wird, das heißt in welche Praxis des Verstehens von Beispie-

len. Diese wird nicht durch allgemeine Regeln vermittelt, sondern durch Erziehung und Übung, um wichtige, exemplifizierte Eigenschaften zu erfassen.“ (WW. 164)

Resümierend lässt sich daher sagen, dass in induktiver Weise festgestellt werden kann, welche Eigenschaften kognitiv von Bedeutung sind. Dieser induktive Schluss gilt dann auch für diejenige „kognitive Relevanz“ von Eigenschaften, wenn wir sie auf neu in Bezug genommene Gegenstände transformieren. Goodman widerstrebt es, Verstehen in der Kunst an das Muster deduktiv propositionalen Wissen zu binden. Vielmehr sei dies seiner Auffassung folgend nach dem Modell induktiven und „nicht-propositionalen Wissens“ konzipiert, woraus es möglich wird kognitive Perspektiven zu fördern und intuitiven Vorstellungen beim Herangehen an Kunst mehr Handlungsraum zu widmen.[72]

4.5. Die Reichweite des Kognitiven

Richtschnur der Wahrnehmung und Nutzung kognitiv relevanter Eigenschaften von Kunstwerken sind also nicht abstrakte Denkprozesse, sondern auch ganz entscheidend die Fähigkeit, spezifische Vergleichbarkeiten und Differenzierungen wahrnehmen zu können. So ist es für Goodman gerade die kognitive Funktion von Kunstwerken, die uns unsere Wahrnehmung (neu) ordnen und strukturieren lässt. Dabei hebt er die Bedeutung der Gefühle, wie sie im Umgang mit Kunst entwickelt und reflektiert werden, hervor. Gemeint sind damit aber keineswegs nur angenehme Gefühle. Auch unangenehme Gefühle werden angesprochen. Die Rolle die Gefühle spielen, ist nach Goodman kognitiv gelagert:

> „Durch die Behauptung, dass ästhetische Erfahrung kognitiv ist, setze ich sie ausdrücklich nicht mit dem Begrifflichen, dem Diskursiven, dem Sprachlichen gleich. Unter „kognitiv“ schließe ich alle Aspekte des Erkennens und des Verstehens ein, von der Unterscheidung der Wahrnehmung über das Erkennen von Mustern bis hin zur emotionale Einsicht und ihrer logischen Ableitung.“ (MM. 126)

> „Emotionen und Gefühle sind, dem stimme ich zu, für ästhetische Erfahrung notwendig; aber sie existieren nicht getrennt vom oder zusätzlich zum kognitiven Aspekt dieser Erfahrungen. Sie gehören zu den elementaren Mitteln, mit denen die Unterscheidungen und Verbindungen hergestellt werden, die in ein Verstehen von Kunst eingehen. Ich muss es noch einmal wiederholen, daß Emotionen und Gefühl in der ästhetischen und vielen anderen Erfahrungen kognitiv funktionieren.“ (MM. 22)

Unseren Gefühlen und Empfindungen ist es verdankt, Wesensmerkmale und Zusammenhänge wahrnehmen zu können, die es uns gestatten, ein Kunstwerk zu verstehen. Die bloße

[72] Weiterführende Erläuterung: vgl. G. Ernst, a. a. O., S. 326.

Gefühlsebene ist dabei keineswegs quasi vollendete Wahrnehmung. Gefühle verhelfen uns vielmehr zu der Fähigkeit, unser Verstehen, unsere Wahrnehmungen und unser Wahrnehmungsbewusstsein zu erweitern. Nun ist für Goodman das Feld des Kognitiven durchaus sehr wichtig, dennoch greift seinerseits eine Reihe von Überzeugungen hinsichtlich des Kognitivismus ein, mit welchen er sich explizit oder implizit stringent abzugrenzen vermag. So wendet sich Goodman in impliziter Hinsicht gegen den „Intentionalismus“[73] und bestreitet, dass eine Kunsthaltung der passiven Kontemplation des unmittelbar Gegebenen, die zutreffend sei. Vielmehr würden Kunstwerke als Gegenstände in der Weise konfrontieren, dass diese aktiv aufgefasst werden sollen. Nicht nur ein Gedicht muss man lesen, um es ergründen zu können. Gleiches gilt für ein Bild: Auch dieses kann nur in seinem (richtigen) Kontext begreifbar sein. Dass sich Kunstverständnis schon als Ausfluss bloßen Hinschauens konstituiert, mag nur für ganz wenige Werke und in diesem Sinne ausnahmsweise überzeugend sein. In der Regel ist eine solche These falsch und bloßes Hinschauen verbleibt nicht selten fruchtlos. Entscheidend ist die Notwendigkeit der „intellektuellen Auseinandersetzung“ mit dem Kunstgegenstand, womit welche Symbolisierung erfasst wird. Sie dient damit der „kognitiven Zielsetzung“, danach:

> „nach der Feinheit ihrer Unterscheidungen und der Angemessenheit ihrer Anspielungen; nach ihrer Arbeitweise beim Erfassen, Erkunden und Durchdringen der Welt; nach der Art und Weise, in der sie an der Erzeugung, der Handhabung, dem Bewahren und Transformation von Wissen beteiligt ist.“ (LA. 237)

Der Auseinandersetzung, welche kognitiven Funktionen literarische Fiktionen hat, ist der Streit darüber zunächst vorgelagert, ob es überhaupt sinnvoll ist, im Zusammenhang mit Kunstwerken von Erkenntnis zu sprechen und nicht nur von der Emotionalität, mit der Kunstwerke den Rezipienten konfrontieren. Mit kognitivem Prozess meint Goodmans das Verfahren, Kunstwerke unter erkenntnistheoretischen Fragestellungen zu untersuchen, da die Begeisterung und das Vergnügen im Umgang mit Kunstwerken nicht selten final darin bestehen werden, ein Werk zu verstehen. Das Werkverstehen ist, will es nicht zu einer eitlen Differenzierungsübung verkommen, immer auch ein Weltverstehen. D. h., wenn ein Werk verstanden wird, wird klar, ob es in irgendeiner Weise die Welt richtig darstellt. Eine richtige Darstellung ist erforderlich, damit Erkenntnisse erzeugt werden können. Für den Bereich der fiktionalen Literatur scheint diese Forderung zunächst schwer erfüllbar zu sein, ist diese doch wie Thürnau kommentiert mit der Brille der denotativen Bezugnahme zu lesen:

[73] Einen Überblick zu diesem Thema hinsichtlich des Begriffs „Ausdruck“ bietet J. Steinbrenner (vgl., a. a. O., S. 31f.).

> „Anders hingegen, wenn die komplexe Bezugnahme der Zeichen in den Mittelpunkt der Analyse tritt: Literarische Fiktionen können die Welt in richtiger Weise darstellen, indem die Zeichen auf Exemplifikate verweisen, welche auf Individuen der Wirklichkeit zutreffen. Da die Angemessenheit einer Beschreibung „an ihrer stichhaltigen Begründung" festgemacht werden kann, müssten wir auch in der fiktionalen Literatur nach Begründungen suchen. Ein solches Unternehmen wird jedoch vergeblich sein. Die Begründung für die Stimmigkeit einer literarischen Fiktion im Modus der komplexen Referenz gelesen, kann nur vom Kritiker am Text und nicht durch den Text erbracht werden. Findet seine Begründung Zustimmung, spricht man von einer im indirekten bzw. metaphorischen Sinne richtigen Beschreibung. Auf diesem Wege werden literarische Fiktionen kognitiv relevant."[74]

Sie reproduzieren nicht nur Teile der Wirklichkeit, sondern sie tun dies in der Weise, dass sie die Wirklichkeit fixieren und dadurch die Verfremdungseffekte hervorheben. In Ansehung einer kognitivistischen Betrachtungsweise erproben sie sich quasi selbst als *singulär* und zerstreuen so die Kritik, ihre kognitive Funktion sei in wissenschaftlichen Diskursen „einholbar"[75] und dingfest zu machen. Was für Kunstwerke generell gelten möge, kann für literarische Fiktionen als Resultat dieser Untersuchung gezeigt werden: Auch im Hinblick auf eine kognitiven Erschließung der Welt sind Kunstwerke „unverzichtbar", wobei Goodman versucht, Kunstwerke zwischen der Bezugnahme und den Welten als Probe (d. h. Suchen, Einpassen, Verwerfen, Akzeptieren) in der verschiedenen Beobachtungssprache als „menschlicher Handlungsprozess" in Bezug auf ihren Wirklichkeitsgehalt zu kennzeichnen.

Wie lässt sich nunmehr diese Aktivität von solchen Unternehmungen abgrenzen, an denen unser Verstand im Rahmen der Wahrnehmung oder anderen Wissens- und Wollens gesteuerten Verhaltensmustern beteiligt ist?

> „Die landläufige Antwort lautet, dass sich das ästhetische auf keinen praktischen Zweck richtet, dass es nichts mit Selbstverteidigung oder Eroberung, mit dem Erwerb von Lebensnotwendigem oder von Luxus, mit Vorhersage und Kontrolle der Natur zu tun hat." (LA. 223)

Goodman teilt nicht, dass eine Charakterisierung der Kunst im Sinne von Abgrenzung der Auseinandersetzung gerecht wird. Dass Abgrenzung gleichwohl aber als Mindestvoraussetzung angesehen werden kann, wird von ihm nicht bestritten. Hiervon geht die so genannte abgrenzende Kognitivismusthese aus, nach welcher nämlich Ziel der Kunst nicht etwa ein unmittelbarer praktisch greifbarer Nutzen ist, sondern dass sie final das Verstehen

[74] D. Thürnau, a. a. O., S. 14.
[75] G. Ernst, a. a. O., S. 327.

befördern soll. An dieser Stelle soll die Grenzlinie zwischen Symbolen und Nicht-Symbolen und entsprechend auch eine Grenzlinie zu Nicht-Kunstwerken gezogen werden. Nicht tangiert ist hiervon freilich, das Hantieren mit einer Vielzahl von Symbolen zu praktischen Zwecken, allerdings nur insoweit, wie wir auch Erkenntnisse zu praktischen Zwecken benutzen. Kraft schwammiger und fließender Grenzen kann die Abgrenzung im Einzelfall allerdings schwierig werden, insbesondere dann, wenn die „Erkenntnisphase“[76] kurz ist und „mit der Phase der Nutzung“ zeitlich quasi schon zusammenfällt.

Was macht dann den Unterschied von Kunst und Ergebnis orientierter Wissenschaft aus? Dass Kunst im Unterschied zur Wissenschaft Genuss bereite, lehnt Goodman stringent ab. Einerseits bereiten viele Kunstwerke nur dann Genuss, wenn man „Genuss“ recht abstrakt definiert, andererseits haben viele Menschen an den Wissenschaften durchaus Genuss, ohne dass man diesen Abnormitäten zu unterstellen vermag. (Vgl. LA. 223)

Kann man sagen, dass in der Kunst die Gefühle den Takt angeben, während es in der Wissenschaft um das ganze Gewicht der Wahrheit geht? Daran, dass die abgrenzende Kognitivismusthese Gefühle als finales Ziel der Kunst bestreitet, sei an dieser Stelle erinnert. Unbestreitbar sind Gefühle dennoch wichtig für die Kunst. Für die Wissenschaft sind Gefühle allerdings genauso wichtig: Wer würde bestreiten wollen, dass für die Wissenschaft neben der Erforschung der Wahrheit auch noch ganz andere Aspekte, wie die der Einfachheit, Eleganz, Effektivität, etc., von Bedeutung sind. So stellt Goodman endlich darauf ab, dass eine Unterscheidung zwischen Kunst und Wissenschaft nur auf der Differenzierung der jeweils verwendeten Symbolsysteme und deren „Relative Fülle“ (Vgl. LA. 212f.) syntaktischer und semantischer Eigenschaften basiert.

Beinahe universell ist Goodmans Konzeption des Kognitiven. Kognitiv relevant ist nicht nur Wissen, auch bestimmten Fähigkeiten und Gefühlen haftet diese Eigenschaft an. Der Begriff des Kognitiven wird dadurch also nicht unterwandert. Dass Ziel der Kunst final ein rein praktischer Nutzen ist, ohne Unterscheidung, ob dieser im Erleben bestimmter Gefühle, in einer therapeutischen Wirkung, in Spaß oder in Kommunikationsmöglichkeiten begründet liegt, wird von Goodman verworfen:

> „Der primäre Zweck ist Erkenntnis an und für sich; Brauchbarkeit, Wohlgefallen, Zwang und kommunikative Nützlichkeit, alle hängen von ihr ab.“ (LA. 237)

Dass es auch in der Kunst *absurd* wäre anzunehmen, die ultimative Motivation für sie käme aus praktischen Interessen, folgert Goodman aus der Analogie zur reinen Wissenschaft. Unbestritten ist Wissenschaft dafür verwendbar, Satelliten zu bauen, und Musik dazu,

[76] Ebd.

kleine Kinder zu beruhigen. Wer darin aber das Wesentliche sieht, verkennt den Unterschied zwischen Technik und Wissenschaft ebenso wie er Kunst missdeutet. Dass sich Goodman dabei bemüht, der Kunst dasselbe intellektuelle Gewicht wie der Wissenschaft beizumessen, liegt auf der Hand.

4.6. Empirie-Erkenntnis

Wenn davon gesprochen wurde, dass Goodmans Kognitivismus den besonderen – von Kunstwerken vermittelten – Erfahrungen eine große Bedeutung beimisst, dann liegt hieraus der Schluss nahe, dass diese besonderen Erfahrungen durchaus ein kognitives Hauptziel der Kunst sind. Daher stellt sich Frage, warum wir die Erfahrungen, die Kunst uns zu vermitteln sucht, machen wollen. Weil es besondere, auf keine andere Weise erlangbare Erfahrungen sind? Ja, aber nicht nur deshalb! Für einen Ausländer, der in Deutschland mit den Hürden, Segnungen und Würden des Germanistik-Studiums befasst ist, ist diese gleichwohl eine besondere Erfahrung. Es genügt auch nicht davon auszugehen, dass es nur um solche Erfahrung geht, die wir als Genussempfindung „internalisieren" (Vgl. Revision, 190-196). Einen Ferrari zu fahren, mag auch für viele eine genussvolle, wahrscheinlich nicht allzu regelmäßige Erfahrung sein. (Vgl. LA. 235ff.)
Es wäre eine Pflichtverletzung, wenn die Goodmansch-besonderen Erfahrungen der Kunst nicht anerkennen würden. Der Fingerzeig auf sie als Gegenvorschlag zu einer kognitiven Zielbestimmung reicht allerdings nicht. Dass ihre innere Geistesrichtung analysiert werden muss, ist denknotwendig unerlässlich, sollen doch Erfahrungen Ziel der Kunst sein. Goodman hebt in diesem Zusammenhang darauf ab, dass die maßgeblichen Erfahrungen, die Kunst offeriert, einen kognitiv effektiven Gehalt haben. Die Kunst sei Ursache dafür, dass ihre spezifischen Erkenntnisse vermittelt werden können: Somit rüstet

> „die Kunst aus fürs Überleben, für Eroberung und Gewinn. Und sie kanalisiert überschlüssige Energien und vermeidet so zerstörerische Ausbrüche. Sie macht den Wissenschaftler scharfsinniger, den Kaufmann schlauer, und die Straßen macht sie von jugendlichen Delinquenten frei." (LA. 236)

So veranschaulicht greift Goodmans Kognitivismus auch diese (alternative) Funktion auf. Streitbar ist, dass Goodman unter Verwässerung des Exemplifikationsbegriffs auch Befähigungen und Gefühle als kognitiv relevant begreift und so zu einer uninformativen Theorie gelangt:

> „Wenn auch die Eigenschaften eines Kunstwerkes als kognitiv relevant gelten, die für eine spezifische Form von Fähigkeiten im Umgang mit den Kunstwer-

ken wichtig sind, und wenn Kunst gerade nicht-propositionale Erkenntnisse vermittelt, kann dann nicht ein Urinal gleichermaßen als Symbol gelten?“[77]

Ein Lösungsansatz kann meiner Überzeugung nach durch den Rückgriff auf die abgrenzende Kognitivismusthese erreicht werden, wie nachstehend gezeigt werden soll in Anlehnung:

Ein „Hammer“[78] offeriert schon seiner Form nach Erkenntnisse über den Umgang mit demselben. Insbesondere seine typischen Hammer-Eigenschaften haben wir deutlich vor Augen, anderenfalls könnten wir ihn auch nicht benutzen. Nun kann gleichwohl ein Hammer als Symbol aufgefasst werden, welches bei dieser Anschauung kognitiv relevante Eigenschaften exemplifiziert. Man führe sich vor Augen, dass ein Handwerksmeister in der Lehrwerkstatt seinen Gesellen einen Hammer „vorführt“. Dann geht es doch nicht darum, dass ein Bild seinen Platz an der Wand findet, sondern es geht um die Vermittlung des Umgangs und die Veranschaulichung der Funktionsweise des Werkzeuges. Der Einwand, dass dieses Beispiel an den Haaren herbeigezogen und gekünstelt wirke, zeigt nur, dass Hämmer normalerweise eben nicht zur Vermittlung von Erkenntnissen verwendet werden, gleichwohl die Redensart, des „Einhämmerns von Wissen“ allgemein bekannt ist.
Der entscheidende Punkt ist, dass kein Hammer, der seiner Funktion und Bestimmung nach verwendet wird, auf irgendwelche Eigenschaften hinsichtlich der Beförderung von Wissensvermittlung und Lehre verweist. Genau in diesem Punkt wird auch die eigentliche Abgrenzung deutlich, die Goodman mit dem Verweis auf die „kognitive Relevanz“ bezweckt, nämlich dass ein Gegenstand, ein Ding, ein Etwas nicht final seinem rein „praktischen Nutzen“ (LA. 236) zugeschrieben werden soll. Dieser soll uns vielmehr helfen etwas zu verstehen und in diesem Sinne vordringlich dem Erkenntnisinteresse angedient werden. Für den hier als Beispiel angeführten Hammer heißt dies, dass dieser dadurch, dass er einem Erkenntnisinteresse zu dienen befähigt ist, als Symbol fungieren kann und vielleicht sogar einem Kunstwerk zu sein vermag. Dass er an sich keines von beiden ist, versteht sich freilich.
Indes lassen sich freilich auch umgekehrte Beispiele anführen. So kann etwa die Musik in der Weise in einen praktischen Kontext gestellt werden, dass ein denkbarer kognitiver Zweck entfällt. Hieran anknüpfend kann der Musik in solch einem Fall die Symbolfunktion und der Kunststatus abgesprochen werden: Wenn auf manchen Bahnhofshallen durchgehend Musik von Frederick Delius abgespielt wird, so zielt dieses subtile Arrangement impressionistischer Musik darauf ab, ungebetenen Personen den lagernden Aufenthalt im

[77] Vgl. G. Ernst, a. a. O., S. 329.
[78] Vgl. ebd.

Bahnhof zu verleiden und damit keineswegs auf die Darbietung von Kunst ab. Allerdings kann die Musik in dem Maße, wie sie eben nicht nur als Störung vernommen wird, wieder zum Kunstwerk erblühen.[79]

Resümierend lässt sich sagen, dass der Fingerzeig darauf, Kunst vermittle besondere Erfahrungen, allein keinesfalls hinreichend ist, um stichhaltig Goodmans Kognitivismus zu erschüttern. Bestimmte besondere Erfahrungen werden von Goodman durchaus in Betracht gezogen, wenngleich er sie auch als ein kognitives Ziel sieht.

Gezeigt wurde auch, dass die abgrenzende Kognitivismusthese Goodmans Annahmen vor einer zu weitreichenden Generalisierung und einer damit einhergehenden Verwässerung absichert. So ist es hinreichend, all diejenigen Gegenstände als Nicht-Symbole anzusehen, die unmittelbar in einem rein praktischen Kontext stehen, um so von Exemplifikation sprechen zu können.

4.7. Kunst-Welt

Ein Hammer vermittelt über sich selbst keine Erkenntnisse, so das Fazit der abgrenzenden Kognitivismusthese. Noch weniger vermittelt er irgendetwas über andere Hammer und sonstige Werkzeuge. Die Annahme, dass ein Gegenstand nur dann ein Symbol sein kann, wenn er irgendeinem kognitiven Zweck dient, ist völlig hinreichend. Dass es um Erkenntnisse über die Welt (außerhalb der Kunst) gehen muss, ist ohne Belang. Auch dann, wenn man der Differenzierung zwischen Erkenntnissen über Kunst und Erkenntnissen über die Welt folgt, ist die Unterstellung, dass eine kognitivistische Ästhetik im Goodmanschen Sinne sich auf letztere festlegen lassen muss, fehl am Platz. Damit verlieren allerdings auch die Gegenbeispiele ihre Überzeugungskraft. Mit Blick hierauf scheint es nämlich keineswegs abwegig zu sein, ihnen eine kognitive Funktion im Hinblick auf das Verstehen von Kunst - hier also bestimmter Genre von Musik - zuzubilligen. Plausibel ist die These allerdings dadurch, dass es nicht Aufgabe der Kunst ist, Erkenntnisse über dieselbe zu offerieren, wenn man sich weigert, die Kunstwerke selbst als Teil der Welt anzusehen und stattdessen sie als Mittel der Welterzeugung einer von ihnen unabhängigen Realität gegenüberstellt. Hat diese denn aber Goodman behauptet? Seiner Ansicht nach ist für den Bereich der Kunst gerade nicht absolut zwischen Erkenntnissen über Mittel der Welterzeugung und Erkenntnissen über die erzeugten Welten zu unterscheiden.

Goodmans Irrealismus fußt doch darin, dass man in allen Erkenntnissen auf Beschreibungen – genauer: auf Versionen - beschränkt ist. Jedwedes Reden von Versionen ist daher mit dem Reden über Welten austauschbar. Dies ist aber gerade der Kern des Widerspruchs,

[79] Vgl. ebd. S. 330.

die einander konterkarierenden Aussagen können nicht in der Gestalt auf ein System der Beschreibung reduziert werden, dass hinter diesem noch eine Welt sichtbar verbliebe.
Es gibt keine trennscharfe Grenzziehung zwischen diskursabhängigen Welt-Merkmalen und solchen, die es nicht sind. Das Schlüsselwort lautet hier „Standhaftigkeit". Mag man in mannigfaltiger Weise und verschiedenen Zusammenhängen versuchen Grenzen zu ziehen, sie werden dauerhaft keinen standhaften Halt gewähren. Eine Aussage ist nicht in der Weise spaltbar, dass man ihren diskursunabhängigen Gehalt isolieren könnte. Somit lässt sich an widersprechenden Aussagen auch nicht der Teil herausfiltern, der sich auf die eine Welt bezieht. Infolgedessen ist es falsch zu behaupten, der Widerspruch erschöpfe sich auf Versionen, ziele aber nicht auf die Welt und nötige daher auch nicht zu einem Weltpluralismus.
Sodann grenzt sich Goodman klar von einem sehr modernen Realismus und Empirismus ab, da für diese doch zumindest die Existenz einer einzigen Welt unverzichtbar ist. Ob der argumentative Widerspruch wirklich berechtigt ist und wenn ja, welche Konsequenzen daraus resultieren, ist zunächst ohne Belang, da die Schaffung eines Kunstwerks noch keine Welterzeugung sei. Dies folgt für Goodman nicht daraus, dass nur die Welt eine Version richtig machen kann, sondern stützt sich auf das Argument, dass nicht jedes Kunstschaffen zu einer richtig erzeugten Version und damit zu einer Welterzeugung beisteuert. Goodman besteht darauf, dass nicht viele Kunstwerke richtig seien. In den Versionen läge der Schlüssel für Richtigkeit. Kongruenz mit einer „versionsfreien" Welt sei kein Richtigkeitskriterium, wenn auch wir selten willkürlich festlegen könnten, welche Versionen richtig sind und welche nicht.
Weiterführend verweigert sich Goodman auch fiktiven und „möglichen" Welten nicht schon deswegen, weil sie mithin nicht von „der Welt" wahr gemacht werden, sondern aufgrund des Mangels einer „richtigen" Erzeugung:

> „Einen Bereich nichtwirklicher Entitäten, die von leeren Symbolen denotiert werden, zu hypostasieren, scheint mir sinnlos und verwirrend." (MM. 93; *dito* Vgl. RR. 15)

Denkt man etwa an Romane in der Literatur, so beziehen sich diese sich oft auf fiktive Welten, anderenfalls würde man dem Verständnis der wahren Bezugnahmeweisen von Romanen nicht gerecht werden. Diese beziehen sich nämlich auf die Welten, die wir als real reflektieren. In ihnen gibt es keinen *Don Quijote* und auch keinen *Don Juan*, gleichwohl aber viele *Don Quijotes* und *Don Juans*. Fiktiven Welten sind (gemäß der Richtigkeitskriterien) in die Ordnung, wie wir (oder zumindest Goodman) beispielsweise Bezugnahmen von fiktiven Texten verstehen, nicht einfügbar. (Vgl. WW. 128f.) Thürnau stellt dementsprechend fest:

> „Jene Ansätze, die mögliche Welten oder nichtexistierende Gegenstände zu den Objekten erklären, auf die fiktionale Literatur Bezug nimmt, erweisen sich als wenig explikativ und gemessen an dem Umgang mit Literatur als nicht akzeptabel. Statt dessen empfiehlt es sich, Bedeutungsfunktionen zu berücksichtigen, die unserer Intuition nahe kommen, auch fiktionale Literatur beschreibe die wirkliche Welt in einer bislang noch unklaren Vermitteltheit.“[80]

Goodman trennt bloße Versionen und wirkliche Welten. Dass wirkliche Welten real sind und bloße Versionen nicht, ist dabei kein Maßstab der Differenzierung. Vielmehr ist von Bedeutung, dass wirkliche Welten richtige Versionen und falsche (bloße) Versionen nicht wirklich sind.
Aus anderen Versionen und nicht aus Nichts werden Versionen erzeugt. Beim Welterzeugen geht es doch nicht um eine Individualisierung und Klassifikation einer „reinen“ Welt, sondern andere Versionen werden in Bezug genommen. In keinem Fall ist die Welt anfänglich ein unbeschriebenes Blatt (Vgl. WW. 19), nämlich keineswegs *creatio ex nihilo*. Zahlreiche Versionen stehen als bauliches Fundament der Welterzeugung zur Verfügung. Auch bedarf es nicht immer einer gewöhnlichen und allseits bekannten Version. Vielmehr ist es denkbar, dass eine künstlerische Version durch andere künstlerische Version eine neuartige Struktur erfahren. Ob dann freilich hieraus Einsichten über Kunst und damit eine richtige künstlerische Version und über eine Welt resultieren? Ich würde darauf abstellen, dass Goodman hier nicht unterscheiden würde.

Auch Variationen werden von Goodman untersucht: „Picasso beginnt mit Velázquez’ *Las Minas*, Brahms mit einem Thema von Haydn; beide zaubern daraus Variationen hervor, die sich als Offenbarungen erweisen.“ (WW. 30) Sie sind diejenigen Fälle, in denen Kunst Erkenntnisse über Kunst offeriert. Variationen vermitteln Einsichten über dasjenige, worüber sie Variationen sind. Variationen über ein Werk, innerhalb desselben oder Werk übergreifend - und Variationsreihen - sind „Interpretationen des Werks“; die Variationen Picassos funktionieren vor diesem Hintergrund nicht anders wie ein Essay über *Las Meninas*. Antrieb dieses Erkenntnisstrebens ist die Suche nach den Inhalten der Kunstwerke. Die Auslegung eines Werkes ermöglicht endlich nicht nur das Kunstwerk zu verstehen, sondern auch zu unterscheiden, was das Kunstwerk bedeutet. Mit anderen Worten, welche Version es erzeugt. Nach Goodman kommt es einer Rechtfertigung der Picasso-Variationen gleich, dass diese zeigen, „dass die Ehrenfräulein über die klein und kraftlos gewordene Prinzessin der Szene dominieren.“ (Vgl. Revision, 111) Dies ist aber sicherlich eine von vieler Erkenntnis über die Welt von Velázquez. (Vgl. Revision, 108ff.) Demnach

[80] D. Thürnau, a. a. O., S. 11.

schwingen sich so Erkenntnisse, die Kunst über künstlerische Versionen vermitteln, immer auch zu Erkenntnissen über eine Welt auf, so jedenfalls nach dem Goodmanschen System. Unterscheidbar sind gleichwohl Erkenntnisse über die Mittel der Welterzeugung und Erkenntnissen über erzeugte Versionen. Keineswegs alle Eigenschaften der Mittel der Welterzeugung sind auch auf die Versionen und damit die Welten übertragbar und treffen auf diese zu. Sterne werden mit Beschreibungen von Sternen erzeugt, unabhängig davon konstituieren diese sich aber nicht aus alphabetischen Zeichen. Ob in diesem Goodmanschen System Beispiele denkbar sind, in denen Erkenntnisse über künstlerische Mittel der Welterzeugung, nicht aber Erkenntnisse über künstlerische Versionen und damit Welten vermittelt werden, ist fraglich. Das würde wohl auf die Vornahme einer Unterscheidung zwischen Erkenntnissen über das „Wie" der künstlerischen Welterzeugung, etwa Erkenntnissen über den Stil, und Erkenntnissen über das „Was" der künstlerischen Welterzeugung, etwa Erkenntnissen über das „Sujet" zielen. (Vgl. WW. 39f.)

Stilistischen Aussagen sind damit zugleich auch immer Ansichten über die entsprechende Version. Bei nicht-repräsentativer Bezugnahme ist es äußerst schwierig zwischen Erkenntnissen über die Mittel der Welterzeugung und solchen über die erzeugten Welten zu differenzieren. Dies wird dadurch deutlich, dass die Kunstwerke letztlich Teil der von ihnen erzeugten Welt sind und mit dieser dann (zwangsläufig) korrespondieren. Wenn auch exemplifizierende Symbole Bestandteil der von ihnen so erzeugten Version und damit Welt sind, fehlt es gleichwohl nicht am Sinn Symbole vom „Rest" der erzeugten Welt abzugrenzen. Wie die Polemik um Goodmans Induktionstheorie deutlich macht, ist die Kenntnis darüber, was der Ausgangspunkt der induktiven Fortsetzung ist, ungemein wichtig. Mit anderen Worten, was die Datenklasse ausmacht: Die Smaragde der Datenklasse sind grün. Sie gehören allerdings zu der „Welt" im Sinne der Gesamtheit aller Smaragde. Dass nunmehr aber die Welt aller Smaragde gemeint ist, lässt sich nur dadurch erschließen, dass die Datenklasse entziffert wird. Zugleich bestimmt die Datenklasse die Menge der exemplifizierenden Symbole. Dass hieraus die Sonderung folgt, welche Welt man vor sich hat, ändert nichts daran, dass Symbole selbst der Welt zugehörig sind. Gleiches gilt für Kunstwerke, sind diese doch Teil der (einen) Welt.

Die stilistische Exegese der Goodmanschen Werke legt eben diese Interpretation nahe. Stilistischen Eigenarten heben keineswegs darauf ab, das „Wie" der Darstellung vom „Was" abzugrenzen. Als Stilelemente gelten vielmehr alle Eigenschaften des Kunstwerks, die geeignet und erforderlich sind, auf die Fragen: wer, wann und wo zu antworten. (Vgl. WW. 51f.) Der Stil, in dem ein Bild gehalten ist, so also nicht von dem „realen" Gegenstand, auf den dieser sich bezieht, getrennt und unterschieden werden. All diejenigen Merkmale sind vielmehr Stilmerkmale, die die Gewähr für eine Einordnung des Bildes

bieten, dass greifbar wird, woran induktive Fortsetzungen rückanknüpfen. Einfacher formuliert, die die Gewähr für die Festlegung der Datenklasse verbürgen. Es liegt doch auf der Hand, dass erst wenn klar ist, wer der Maler war, bekannt sein kann, welche anderen Bilder in Verbindung mit dem vorliegenden den Ausgangspunkt meiner induktiven Fortsetzung bilden und in Anknüpfung hieran, welche Version ich endlich vor mir habe.

4.8. Realismus/Irrealismus?

Wenig Bedeutung hat die Unterscheidung zwischen Erkenntnissen über Kunst und derjenigen durch Kunst über die Welt, handelt es sich doch um eine irrealistischen Philosophie, der Goodman zugetan ist. Eine absolute Trennung zwischen Erkenntnissen über künstlerische Versionen im Unterschied zu Erkenntnissen über Welten ermangelt jeder Begründbarkeit. Auch fehlt es am Sinn einer solchen Unterscheidung zwischen Erkenntnissen über künstlerische Mittel im Unterschied zu Erkenntnissen über künstlerische Versionen. Stellt man Goodman vor die Alternative, ob er Erkenntnisse über Kunst oder nur die durch Kunst über die Welt als kognitives Ziel der Kunst anzuerkennen bereit ist, so geht dies am eigentlichen Anliegen vorbei. (Vgl. WW. 50ff.) Kunst offeriert doch Erkenntnisse über künstlerische Versionen. Gleiches gilt für anderweitige und übrige Welten. Dabei versteht es sich von selbst, dass Ausgangspunkt einer Welterzeugung auch künstlerische Versionen sein können.

Denkbar ist aber, auf eine bloße „Problemverschiebung“ abzustellen. Dies nämlich dadurch, dass sich dann eben diese ursprüngliche künstlerische Version auf eine nichtkünstlerische Version beziehen müsste, damit von Welterzeugung die Rede ist. Nun gibt es aber keinerlei Erfahrungssatz, wonach in einer „Kette von Versionen“ - nicht die eher als künstlerisch zu einzustufende Versionen weiter zurückreichen vermag als beispielsweise wissenschaftliche- oder etwa ganz geläufige „alltagsrealistische“ Versionen. Insoweit kann dann von einer Problemverschiebung nicht gesprochen werden. Eine Spekulation über „Steinzeit-Versionen“[81] erübrigt sich. Entscheidend ist doch, dass Goodmans nichtkünstlerische Versionen nicht *per se* im Hinblick auf ihre Realität bestimmbar sind. Dieser Punkt wird all zu schnell übersehen, wenn man Goodmans Position unter Hinweis auf Bezugnahmeketten verteidigt. Wird dabei dann doch oft davon ausgegangen, dass die Herstellung eines Bezuges zu einer „alltagsrealistischen“ Version im Vordergrund steht. Ob eine in ontologischer Hinsicht so stringent pluralistische Position, wie sie Goodman vereinnahmt, plausibel ist, kann dahinstehen. Es ist nicht ersichtlich, wie die Beantwortung dieser Frage den hier in Rede stehenden Diskurs fruchtbarer zu gestalten vermag.

[81] G. Ernst, a. a. O., S. 338.

Schwer widerlegbar sind die nach Goodman notwendigen Bedingungen für Kunst letztlich dadurch, dass eine neue Weise der Bezugnahme eingeführt und herausgestellt wird, genauer gesagt: die Exemplifikation. Nach Goodman liegt diese dann vor, wenn ein Gegenstand auf die relevanten Eigenschaften, die ihm innewohnen, verweist. Wenn all dasjenige, was in diesem Kontext der Bezugnahme fähig ist, also Symbol ist, so steht fest, dass die These: Alle Kunstwerke seien Symbole, kaum widerlegt werden kann. Jedwedem Ding ist es immanent in irgendeinem Sinn auf seine relevanten Eigenschaften zu verweisen: Ein Hammer hat mancherlei relevante Eigenschaften: Wichtige und weniger wichtige Eigenschaften. Geht es darum diesen als Werkzeug zu benutzen, so muss man die hierfür „maßgeblichen Eigenschaften" erkennen und in Ansehung der Verwendung nutzen. Demzufolge wird der Hammer auf diese Eigenschaften quasi Bezug nehmen und sie in weitesten Sinne exemplifizieren: „Die Härte des Kopfes ist maßgeblich und relevant."[82] Für die Holzmaserung des Griffes kann dies wohl unbestreitbar nicht behauptet werden.
Nach Goodman gelangt es durch den Gegenstand nur dann Exemplifikation, soweit dieser einige seiner kognitiv relevanten Eigenschaften exemplifiziert. Geht man davon aus, dass ein Objekt in einer rein praktischen Weise auf einige seiner Eigenschaften „Bezug nimmt", dann wird dieses zunächst noch keine kognitiv relevanten Eigenschaften exemplifizieren. Hieraus kann sodann gefolgert werden, dass der Hammer „an sich" kaum in der Lage sein dürfte, unser Wissen oder Verstehen in irgendeiner Form zu erweitern. Wenn etwas befähigt ist als Symbol zu fungieren, so ist es die kognitive Funktion, die dafür ursächlich ist. Somit offenbart sich der Grund dafür, warum nach Goodman die Ästhetik untrennbarer Bestandteil der Erkenntnistheorie ist. Kunstgegenstände sind Teile der theoretischen Philosophie, folgt diese These doch schon daraus, dass sie Symbole sind. Dies sind sie aber nur deshalb, weil ihnen eine kognitive Funktion „realistisch" immanent ist.

4.9. Zusammenfassung

Mein Anliegen war die Abhängigkeit der Goodmanschen Ästhetik von dessen theoretischer Philosophie zu erläutern. Zwei ganz wesentliche Aspekte kennzeichnen seine kognitivistische Grundhaltung:
Zum einen ist durch die kognitive Funktion von Kunstgengenständen keinesfalls in Abrede gestellt, dass es als wichtige Eigenschaft der der Kunst anheim gestellt bleibt, besondere Eindrücke und Erfahrungen zu vermitteln. Mithin werden diese Eigenschaften sogar zur Voraussetzung dafür gemacht, dass der kognitiven Funktion der Kunst entsprochen werden

[82] Ebd.

kann. Was sich nach Goodman inhaltlich hinter kognitiven Funktionen verbirgt, ergibt sich aus der interpretierenden Auseinandersetzung mit seiner Induktionstheorie.
Zum anderen geht es um die Unterscheidung zwischen den Erkenntnissen über Kunst. Die Differenzierung von „Wie“ und dem „Was“ der Welterzeugung, gemeint ist mit letzterem die Erkenntnisse durch sie über die Welt, wird in damit in den Mittelpunkt gerückt. Dass diese Unterscheidung in Ansehung des Goodmanschen Systems dennoch nicht strikt durchführbar ist, verbleibt als argumentativer Mangel. Allerdings wird diese Unzulänglichkeit von Goodman durch seine irrealistischen Theorie der Welterzeugung entschärft.
Wenigstens zwei wesentliche Schlussfolgerungen lassen sich für kognitivistische Ästhetikkonzeptionen hieraus zusammenfassen: Zum einen, dass die begriffliche Weite der Exemplifikation die Befähigung zu einer multikausalen Anknüpfung garantiert. Auf diese Weise sollte es möglich werden, eine Vielzahl klassischer Einsichten über die Besonderheiten der Kunst in eine Ästhetik einzubinden, die sich als immanenter Bestandteil der Erkenntnistheorie begreift. Nur so ist es möglich einer Desensibilisierung der ästhetischen Erfahrung entgegenzutreten und zur intuitiven Plausibilität der kognitivistischen Konzeption beizusteuern. Zum anderen geht es um eine des Verhältnisses von Realismus, respektive Irrealismus zur Ästhetik rankende Auseinandersetzung. In drastischer Weise wird hier deutlich, dass die Entwicklung einer realistisch kognitivistischen Ästhetik wünschenswert wäre.
Bei alledem ist Goodman dahin beizupflichten, dass Erkenntnisse über Kunst sehr wohl vermittelt und transportiert werden können. Darüber hinaus ist Kunst nicht bloßes Muster, sondern ein Teil der Wirklichkeit. Kunstwerke erschließen oft eigene Realitäten und bereichern dadurch die wirkliche Welt. Dem wird die Trennung in Kunst und Wissenschaft nicht gerecht. Andererseits erkauft sich Goodman die Vorzüge seiner Theorie durch eine ontologische Position, die nicht unproblematisch ist. Damit ist die eingangs zur Exposition gestellte These, dass „die Philosophie der Kunst mithin als wesentlicher Bestandteil der Metaphysik und Erkenntnistheorie betrachtet werden sollte“, vollumfänglich berechtigt.

II. Bezugnahme statt Nonsens

1. Konzeptionelle Überlegungen

1.1. Genesis des „Dada“

Die Dada-Bewegung wurde am 5. Februar 1916 in Zürich mit der Eröffnung des „Cabaret Voltaire“, das ursprünglich als eine Art literarisches Kabarett von Hugo Ball begründet wurde, erstmalig nach außen aktiv. Aus diesem Anlass notiert Ball am 2. Februar in seinem Tagebuch „Die Flucht aus der Zeit“ die nachstehende Pressenotiz:

> „Cabaret Voltaire. Unter diesem Namen hat sich eine Gesellschaft jünger Künstler und Literaten etabliert, deren Ziel es ist, einen Mittelpunkt für die künstlerische Unterhaltung zu schaffen. Das Prinzip des Kabaretts soll sein, daß bei den täglichen Zusammenkünften musikalische und rezitatorische Vorträge der als Gäste verkehrenden Künstler stattfinden, und es ergeht an die junge Künstlerschaft Zürichs die Einladung, sich ohne Rücksicht auf eine besondere Richtung mit Vorschlägen und Beiträgen einzufinden.“[83]

Die Künstler, Hans Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Tristan Tzara, im Züricher Exil lebend, beteiligten sich an den Programmen des Kabaretts und versuchten daraufhin bald eine neues und autonomes Literatur- und Kunstgenre unter dem Gruppensymbol „Dada“ ins Leben zu rufen. Etwa ab März 1916 entwickelte sich diese Unternehmung dann zu einer „Experimentierbühne aller derjenigen Themen, die die moderne Kunst bewegten“[84]. Eine solche Metamorphose hatten die Initiatoren wohl selbst nicht ernsthaft erwartet, wie Ball am 26. Februar in seinem Tagebuch überrascht festhält:

> „Ein undefinierbarer Rausch hat sich aller bemächtigt. Das kleine Kabarett droht aus den Fugen zu gehen und wird zum Tummelplatz verrückter Emotionen.“[85]

Gleichwohl das Kabarett nach schon nach wenigen Monaten schließen musste, war die in Gang gekommene Dada-Bewegung nicht mehr ungeschehen zu machen. Vielmehr durchlebte Dada in dieser für die Bewegung prekären Zeit seine „schwierigste und zugleich fruchtbarste Periode in der Ausformung der dadaistischen Tendenz“[86]. Nach dem Ende des Weltkrieges durchteilte Dada allerdings nunmehr verschiedene Lager.

---

[83] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 79.
[84] „Dadaismus“, zit. aus Handbuch literarische Fachbegriffe, Definitionen und Beispiele. Ott F. Best, Frankfurt a. M. 1982, S. 87.
[85] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 80.
[86] Thomas Milch: Walter Serner. In: Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit. Zur Literatur um 1918, hrsg. v. J. Drews, München (Ed. Text u. Kritik) 1981, S. 64.

te sich, dass gerade die Umstände der Emigration eine wichtige Voraussetzung für die Beschaffenheit der Bewegung und das Zusammengehörigkeitsgefühl ihrer ersten Vertreter gewesen waren.

So lässt sich die antiideologisch und antipolitisch geprägte Dada-Bewegung als subversive Kritik an der Institution „Kunst“ charakterisieren. Mit dem Mittel des Unsinns sollte auf die ästhetische Semantik gezielt und das tradiert konventionelle und bürgerliche Kunstverständnis durch die Prinzipien des Zufalls und der Provokation unterlaufen werden. Peter Bürger, der mit seiner „Theorie der Avantgarde“ in den 70er Jahren die historische Bedeutung der Avantgarde-Bewegungen „in der Entwicklung des Phänomens der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft“[87] analysiert, merkt hierzu an:

> „Mit den historischen Avantgardebewegungen tritt das gesellschaftliche Teilliste Kunst in das Stadium der Selbstkritik ein. Der Dadaismus, die radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde, übt nicht mehr Kritik an den ihm vorausgegangenen Kunstrichtungen, sondern an der Institution Kunst, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat. Mit dem Begriff Institution Kunst sollen hier sowohl der kunstproduzierende und - distributierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen.“[88]

Diese Kritik an der Institution wurzelt in der literarisch-künstlerischen Bohème, deren anarchistische Ziele verfolgende Zirkel die Aggression gegen die Institutionen des bürgerlichen Überbaus der Gesellschaft und deren virulente Moral in den europäischen Großstädten München, Wien, Berlin und Ascona vor und während des 1. Weltkriegs beschrieben und ein „Revolutionskonzept“ verfolgten, welches auf die Freiheit und die Autonomie des Einzelnen abzielte.[89]
Kleemann zeichnet die Bohème in den Literaturkreisen[90] als antibürgerlich alternative Lebensform und intellektuelle Subkultur nach, die als frühe Vorstufe politischer Bewegungen eingeordnet wird. Dabei orientiert sie sich maßgeblich an dem Standardwerk zum Thema Bohème von Kreuzer[91], wobei sie aber betont, dass es sich bei Kreuzer um eine idealtypische Darstellung handelt, welche der Realität in Ansehung ihrer Vielfalt und unterschiedli-

---

[87] Vgl. Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1974, S. 35.
[88] Ebd. S. 28f.
[89] Vgl. Harald Maier-Metz: Expressionismus - Dada Agitprop. Zur Entwicklung des Malik-Kreises in Berlin 1912-1924, Frankfurt a. M. 1984, S. 52-62.
[90] Vgl. Elisabeth Kleeman: Zwischen symbolischer Rebellion und politischer Revolution, Frankfurt a. M. 1985.
[91] Vgl. Helmut Kreuzer: Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart 1968.

chen Facetten nicht entsprochen haben dürfte, der jedoch gerade der differenzierten Einzelfallbetrachtung das dynamische Element verdankt, das dem Statischen des Idealtyps zuwiderläuft. Aus den von Kreuzer erörterten Aspekten der „Einstellungen und Verhaltensweisen der Bohème“[92] sollen nachfolgend einige herausgestellt werden, die wesentliche Entprechungen der Bohème als soziale Lebensform zum Dadaismus aufweisen, da diese Indifferenz auch die dadaistischen Interpretationen kennzeichnete. Ausgenommen seien hier allerdings die selbstironischen Darstellungen des Hannoveraners Kurt Schwitters, dessen dadaistisches Schaffen als „kleines Bürgertum“ beschrieben wurde.

Die Bohème grenzt sich von der bürgerlichen Gesellschaft ab und kämpft ständig gegen diese an. Um dies zu rechtfertigen, wird ein Bürgerstereotyp entworfen[93], dem ausschließlich negative Eigenschaften zugeschrieben werden. Diesem Charakter wird ein positiver Autostereotyp der Bohème gegenübergestellt, der sich nach Kreuzer substantiell an einem „programmatisch und praktischen Spontanismus“, „der zur Negierung des Allgemeinen, Normativen, Objektiven und Vorgegebenen neigt“[94], orientiert, dessen Allegorie der Bürger sei. Außerdem sei dieser die Personifizierung von Gewinnsucht, Borniertheit, scheinheiliger Moralität, Kunstfeindlichkeit, Herzlosigkeit, Zynismus, Untertangeist und anderer negativ besetzter Charakteristika. Dieser negative Bürgerstereotyp, in Verbindung mit dem oft nur implizit nachweisbaren positiven Autostereotyp, ist nach Kleemann die Integrationskonstante der Bohème schlechthin, wobei innerhalb des Stereotyps Akzentuierungen, gedacht sei hier an die Komponente des Antikünstlerischen oder der Scheinmoral, möglich sind. Meiner Ansicht nach ist zwar der Hass gegen das Bürgertum selbst bei den Anhängern des Dadaismus nicht so stark ausgeprägt wie in der Bohème, gleichwohl wird auch deren Demarkation deutlich. Es sind vordringlich die Institutionen des Bürgertums, die von ihnen unter Beschuss genommen werden, da sich das Bürgertum diesen Institutionen bewusst oder unbewusst unterwirft und dadurch in die Sinnlosigkeit, die durch diese institutionelle Paradigma herbeigeführt wird, untertaucht.

Die Zerschlagung der allgegenwärtigen Selbstverständlichkeiten und eine „perzeptuelle“ Neukonstruktion der Bruchstücke sind notwendig, um wieder Sinnhaftigkeit zu modellieren. Der bohèmetypischen Attitüde liegt ein programmatischer und subkultischer Individualismus zugrunde. So verweist Kreuzer in diesem Zusammenhang auf die konventionsfreie und emanzipatorische Lebensführung und eine Werthaltung, die frei von ästhetischen, moralischen oder politischen Vorurteilen ist. Zudem filtert er den oppositionellen Standpunkt zur Geldwirtschaft heraus und bringt die Ablehnung einer ökonomisch-materiell und utili-

[92] Ebd. S. 16-21.
[93] Im Falle der dadaistischen Ausdrucksweise kann „Stereotyp“ verstanden werden als etwas Feststehendes, unter Umständen als formelhafte sprachliche Fügung mit ganzheitlicher (spezifischer) Bedeutung.
[94] H. Kreuzer, a. a. O., S. 49.

taristisch motivierten Geltungsbeurteilung der Macht und der Möglichkeiten im sozialen Leben, an die Oberfläche.[95] Auch die Dadaisten wenden sich gegen alles Konformistische, aber sie stehen ebenso in dem Zwiespalt, die Gesellschaft torpedieren zu wollen und zugleich in derselben leben zu müssen. Dass dieser Konflikt hinsichtlich deren völliger Distanzierung von der Gesellschaft auch auf die Marktchancen ihrer Werke negativ auswirkten musste, liegt auf der Hand.

Auf den negativen Bürgerstereotyp reagiert die Bohème mit einer Vielzahl symbolischer Aggressionen, die sich teilweise auch bei den Dadaisten belegen lassen. Mit den symbolischen Geschützen, die in Form des provokatorischen Habitus der äußeren Erscheinung der Bohèmiens, ihre Wohnung und ihre Stilisierung im Auftreten, abgefeuert wurden, ist die Selbstdarstellung der Dadaisten als Dandys durchaus zu vergleichen. Hierzu gehört die Provokation des Bürgertums durch eine avantgardistische und dem konventionellen Verständnis widersprechende Kunst und eine als Therapie gewollte Schockwirkung in gleicher Weise. Zu den symbolischen Aggressionen der Bohème ist auch eine praktizierte Libertinage zu rechnen. Von hier aus die Plattform dafür geschaffen, die bürgerliche Ehe und die Wertvorstellungen von Liebe und Treue unter Beschuss zu nehmen. Über die „Freie Liebe“ hinaus erfährt, nach Kleemann, die Sexualität in der Bohème eine Steigerung ins Mythische und eine Stilisierung zum Sinnbild wahren Lebens, das dem bürgerlichen Leben in absolutem Kontrast gegenübersteht, ja sogar eine Gefährdung der bürgerlichen Gesellschaftsordnung mit sich bringt, wie sie von der Bohème final geplant wird. Zwar wird von den Dadaisten die ästhetische Freiheit nicht so stark wie von den Bohème-Anhängern betont, jedoch ist die sinnliche Erfahrung in den dadaistischen Werken, wie z. B. in den Lautgedichten, von entscheidender Bedeutung und steht in Kontrast zu den objektiven Normen der tradierten Kunstinstitutionen.
Nach Kreuzer ist die Teilnahme an der Lokalgeselligkeit eine internationale und interepochale Konstante der Bohème. Auch Bürger kommen meist aus Neugier in die Bohèmelokale, so dass der Bohèmien dort das Publikum vorfindet, das er in Ansehung seiner symbolischen Aggressionen reflektiert. Außerdem trifft er dort diejenigen Gesinnungsgenossen, mit denen er sich über den negativen Bürgerstereotyp einig ist und mit denen er gemeinsam seine Aggressionen ausleben kann. Natürlich lässt Kreuzer auch andere für den Lokalbesuch denkbare Gründe nicht unerwähnt. So benennt er etwa die „Suche nach Anerkennung oder nach einem Sprungbrett zum Erfolg als mögliche Gründe“ [96].

[95] Vgl. ebd. S. 48.
[96] Vgl. ebd. S. 204f.

Auch für die Dadaisten ist das Lokal in Form eines Cafés oder Kabaretts von außerordentlicher Bedeutung. Wie bei den Bohèmiens gilt es als Treffpunkt der Künstler und Ort dadaistischer Veranstaltungen. Zugleich ist es aber auch diejenige Räumlichkeit, wo sich die Künstlergruppen zusammenfanden, aus denen sich Dada überhaupt erst konstituieren konnte. Schon dann, wenn im Lokal Darbietungen der Gäste zur Regel werden, ist laut Kreuzer von einem Kabarett zu sprechen. Dieses literarische Varieté, wie es das Bohèmelokal ist, ist Treffpunkt und Möglichkeit Erfolg zu erlangen. Zudem eröffnen die Auftritte im Kabarett eine Einnahmequelle, wie sie mit einem bürgerlich üblichen Einkommen nicht vergleichbar ist und schon deshalb auch von einem typischen Dadaisten angestrebt wird.
Durch das Ausleben bestimmter symbolischer Aggressionen wird versucht, den Bürger durch die aus der Konfrontation mit widersprechenden Verhalten der Künstler erzeugte Schockwirkung, aus den althergebrachten Konventionen herauszureißen und ihn zur neuen Reflexion zu motivieren: „Wenn man schon die Konvention brechen will, darf man nicht ins Konventionelle verfallen“, so etwa merkt Hausmann an[97]. So haben die Dadaisten und die Bohème der Kunst einen gesellschaftskritischen Stellenwert beigemessen. Beiden ist vor allem die Provokation der bürgerlichen Gesellschaft mit ihren Institutionen gemeinsam, wobei es die Dadaisten mit der Beförderung von „Unsinn“ oder von der Tilgung des Sinns vordringlich auf die beiden Institutionen der „Kunst“ und der „Sprache“ bzw. das „Zeichensystem“ abgesehen haben. Diese Aggressionen sollen nunmehr in den folgenden Abschnitten näher skizziert werden. Vorher wird versucht der literaturwissenschaftliche Gehalt des Wortes „Dada“ herauszuarbeiten.

Extensionale Deutung des „Dada“

(1) Das Wort „Dada“ taucht erstmals in Balls Tagebucheintragung vom 18. April im Zusammenhang mit der Absicht eine Zeitschrift zu gründen, welche als verlängerter medialer Arm des Kabaretts fungieren soll, auf. Die damalige Not einen Titel für die Zeitschrift zu finden, hält Hugo Ball in seinen Tagebuch wie folgt fest: „Tzara quält wegen der Zeitschrift. Mein Vorschlag, sie Dada zu nennen, wird angenommen.“[98] Die Künstler hatten bis dahin offenbar keine unmittelbare Notwendigkeit gesehen, dem neuen Spezies einen Namen zu geben, gleichwohl dies für neue Kunstrichtungen durchaus nicht ungewöhnlich ist. Erst der Umweg einer Publikation und die damit notwendige Namensgebung war die Selbsttaufe „Dada“ verdankt, die fortan als markenzeichenartiges Gruppensymbol und

[97] Raoul Hausmann: Am Anfang war Dada, hrsg. v. Karl Riha u. Günter Kämpf, Steinbach/Gießen 1972, S. 19.
[98] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 95.

literaturwissenschaftliche Typisierung Geltung erlangen sollte. Allerdings ist heute mit letzter Sicherheit nicht mehr zu bestimmen, wer genau dieses Gruppensymbol erfunden hatte. Diese Frage hat deshalb einiges Gewicht, denn in diesem Fall ist das Wort zugleich das Programmsatzung, welches sich in einem einzigen Wort manifestiert. So ist das Credo „Dada“ Ausfluss einer äußersten Verdichtung, viel stärker als bei den Bezeichnungen für andere Kunststilrichtungen, und auch schon eine Art „Demonstration“, gewissermaßen eine Ein-Wort-Performance, welche es in dieser Form bisher noch nicht gegeben hatte. Wenn es als sicher gelten könnte, dass, zum Beispiel, Ball den Ausdruck erfunden hat, dann würde hieraus gefolgert werden können, dass er den Löwenanteil an der Bestimmung der neuen Richtung, wenigstens aber den „zündenden Gedanken“, gehabt hätte:

> „Dada ist eine neue Kunstrichtung. Das kann man daran erkennen, daß bisher niemand etwas davon wusste und morgen ganz Zürich davon reden wird. Dada stammt aus dem Lexikon. Es ist furchtbar einfach. Im Französischen bedeutet es Steckenpferd. Im Deutschen: Addio, steigt mir bitte den Ruecken runter, auf Wiedersehen ein ander Mal! im Rumänischen: Ja wahrhaftig, Sie haben Recht, so ist es. Jawohl, wirklich. Machen wir. Und so weiter.“

Ball selbst gibt im „Eröffnungs-Manifest“[99] des ersten Dada-Abend vom 14.07.1916 die verschiedenensprachigen Wortbedeutungen dem Publikum preis, von denen jedoch nur die erste, französische: „Hotto- und Steckenpferd“[100] zu stimmen scheint und alle anderen erkennbar unsinnig sind. Ball behauptet angeblich, dass Dada aus dem Lexikon stamme, so jedenfalls Huelsenbeck in seiner „Erklärung“[101] vom Frühjahr 1916. Die Bedeutung im Rumänischen (Tzara und Janco sind gebürtige Rumänen und verfügten daher entsprechende rumänische Sprachkenntnisse) träfe auf alle romanischen Sprachen zu und deshalb sei die rumänische Wortbedeutung diesen Sprachraum auch nur entlehnt. Die Anmerkung: „Und so weiter“ lässt allerdings den Schluss zu, dass es Ball hier nicht um eine konkret überprüfbare Wortbedeutung zu gehen scheint, sondern das Zeichen vielmehr darauf zielt, sich der genauen Bedeutung zu entziehen. „Dada ist eine neues Kunstrichtung [...], Dada ist nichts, Dada ist das Nichts [...]“, darauf wird wiederholt hingewiesen. Dada ist damit wörtlich nicht definierbar, sondern lediglich negativ zu ergründen. Damit ist Dada all dasjenige, was es nicht ist. Sodann ist die Begriffsbestimmung des Dada weniger sprachlicher Natur, sondern vielmehr weltanschaulich fundiert. Dada ist das Abschwören von allen Ü-

[99] H. Ball: Eröffnungs-Manifest, 1. Dada-Abend Zürich, 14. Juli 1916. In: Dada Zürich, Texte, Manifeste, Dokumente, hrsg. v. K. Riha u. a., Stuttgart 1992, S. 30.
[100] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 95.
[101] Richard Huelsenbeck: Erklärung (Vorgetragen im »Cabaret Voltaire« im Frühjahr 1916). In: Dada Zürich, a. a. O., S. 29.

berlieferungen, das Abwenden vom „Treuebruch“[102] aus dem Überkommenen, dem „Anerkannten“, dem „Verständlichen“ und dem Nachvollziehbaren heraus, denn all dies hat in den Weltkrieg geführt oder ihn nicht verhindern können:

> „[...] Wir wollen die Welt mit Nichts ändern [...] und wir wollen den Krieg mit Nichts zu Ende bringen. [...]“[103]

> „Was Dada angeht: es riecht nicht, es bedeutet ja nichts, gar nichts.
> Dada ist wie Euere Hoffnung: nichts
> wie Euer Paradies: nichts
> wie Euere Idole: nichts
> wie Euere politischen Führer: nichts
> wie Euere Helden: nichts
> wie Eure Künstler: nichts
> wie Euere Religion: nichts.“[104]

Das (vermeintliche) Irrationale soll den Ausweg aus der Krise weisen, in welche sich die moderne Welt hineinmanövriert hat. Gleichwohl ist es insofern metaphorisch ungenau vom Dada als „nichts“ zu sprechen, immerhin ist eine gewisse künstlerische Festlegung nicht zu leugnen, denn man kann zwar das nichts wollen, aber man kann nicht „mit nichts“ etwas Bestimmtes wollen.

(2) Nunmehr fällt die Begriffsbestimmung des „Dada“ doch wieder auf den sprachlichen Bereich zurück, denn ein sprachlich substantielles Etwas ist ja zweifellos vorhanden. Dieses Etwas ist jedoch nicht intensional und damit vor allem „nicht sinngemäß“ zu verstehen. Ein Wort, dessen linguistische Bedeutung sich mangels realer Existenz nicht „exakt“ festschreiben lässt, dessen primäre Extension verbleibt inhaltslos, hat doch das Wort keinen realen Bezugsgegenstand. Wie *Cervantes* seinen *Don Quijote* zum Leben erweckt hat[105], so hat Ball die Namensfiktion „Dada“ zur zentralen Anpassung dieser Kunstbewegung erhoben, wie es vergleichbar nur der Name eines Kinofilm oder einer Romanfigur zu schaffen vermag: Dada ist zunächst nicht existent. Geht es jedoch darum, dass Dada nach seinen Deutungsmechanismen, nach dem Goodmanschen Extensionsprinzip, begriffen wird und es in Ansehung dieser Interpretationen irgendwie für etwas steht, kann es als

---

[102] „Es gab einmal im Herzen Europas ein Land, in dem der selbstlosen Ideologie eine treuliche Pflegestätte bereitet schien. Das Ende dieses Traumes wird man Deutschland nicht verzeihen. Der mit den Ideologien in Deutschland am gründlichsten aufgeräumt hat, war Bismarck. Gegen ihn richtet sich alle Enttäuschung. Er hat der Ideologie auch in der übrigen Welt einen schlimmen Streich gespielt.“ Aus: H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 44.

[103] R. Huelsenbeck: Erklärung, a. a. O., S. 29.

[104] Francis Picabia: Manifest Cannibale Dada. In: DADA Almanach, hrsg. v. R. Huelsenbeck, Hamburg 1980, S. 48.

[105] Vgl. Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 154.Ball bezeichnet den Dadaisten als „donquichottischen Menschen“: „Fürs deutsche Wörterbuch. Dadaist: kindlicher, donquichottischer Mensch, der in Wortspiele und grammatikalische Figuren verstrickt ist.“ Vgl. Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 154.

Symbol bzw. Zeichen sehr wohl „metaphorisch“ existent werden, wird es doch von ihm als Symbol denotiert und auf diese Weise funktional kompatible:

> „Wenn ich sage, dass reine Fiktion nichts denotiert, dann spreche ich von ihrer buchstäblichen Anwendung. Buchstäblich verstanden beschreibt Don Quijote niemanden – den Mann von La Mancha gab es nie und wird es nie gegeben -, metaphorisch verstanden beschreibt Don Quijote jedoch viele von uns, die sich mit uns die sich mit Windmühlen (oder Windbeuteln) schlagen. Ein phantastische Allegorie, die eine nichtrealistische fiktive-Person-Story ist, wenn man sie buchstäblich liest, kann doch eine realistische wirkliche-Person-Story sein, wenn man sie metaphorisch auffasst.“ (MM. 186)

Dieser Prozess lässt sich wie folgt „wissenschaftlich“ nachzeichnen: Ein Symbol entsteht dadurch, dass die Probe der hypnotisierten Projektion herausgestellt und hieraus die kognitiven Aktivitäten des Rezipienten in Beobachtungssprache als Etikett transformiert werden. Diese Projektion orientiert auf eine Zusammenfassung, während die Grundbedeutung origineller Textstellen auf deutungsakzentuierende Wörter abzielt. Transferiert bildet sich somit das adäquat geformte System eines Paradigmas heraus. Damit zielt dieser Prozess final auf den Rezeptionsvorgang, wobei die Bedeutungskette des Textes die intuitiven Reize zur Konditionierung stimuliert. Dabei werden die kognitiven Fähigkeiten der Rezipienten angesprochen. Um Deutungen eines Wortes, welches „intensional“ seinem Sinn nach nicht zugeordnet werden kann, auch dann produzieren zu können, wird dann nämlich „extensional“ auf symbolische bzw. semiotische Merkmale zurückgegriffen.

Davon ausgehend und einleitend für meine weitere Ausführungen lässt sich „Dada“ wie folgt begreifen: Dada denunziert alle vermeintlich „sinnvollen“ Zeichen und gibt diese der „Sinnlosigkeit“ preis. Die bisher etablierte Ordnung wird mit (sprachlicher) Unordnung konfrontiert. Diese versteht sich aber nicht als eine (philosophische) Nicht-Ordnung, sondern zielt vielmehr darauf ab, das als ein „richtiges“ internalisiertes Ordnungsgefüge in seiner subversiven Art und Weise und in seiner Weltversionen kenntlich zu machen. Dieses Vorgehen wird als der alternativlos „richtige“ Ausweg aus der Krise der europäischen Zivilisation, wie sie sich unter dem Eindruck des Weltkrieges offenbart hat, propagiert.

1.2. Nonsens: Reaktion auf das Fiasko des kulturellen Zeichensystems

Dadaistische „kritische“ Dichtkunst *versus* semantische Funktion des konventionellen Zeichensystems war der Diskurs der Wert- und Sinnordnungen, welcher zum einen im Kriegszustand die Manipulation und Mobilmachung der Massen widerspiegelt und zum anderen die Affektkultur und Hybris in der gesellschaftlichen Krisensituation der Epoche

kennzeichnet. Thematisiert wurde dabei die unsichere Neutralität der Sprache, die in der alltäglichen Praxis der gesellschaftlichen Kommunikation des Propaganda-Apparats zum Transporteur der Ideologie entwertet wurde und mit dem Verfall der künstlerischen Sprache einherging. Der Verzicht beispielsweise auf die „durch den Journalismus verdorbenen unmöglich gewordene Sprache“[106] heißt insofern, sich den herrschenden Sprachmustern, als Ausdruck starrer Denkmuster, zu entziehen und zugleich die Sprache vom ideologischen Unrat zu entrümpeln. Folglich wurde die kulturelle Semantik des Zeichensystems zur „Disposition“ gestellt: Die strukturelle, syntaktische Einheit von Signifikant und Signifikat wurde in dem Maße zerbrochen, wie die Dadaisten die gewohnten Regeln und Codes der Kommunikation nicht befolgten[107] und das kulturelle Zeichensystem durch die Produktion eigener Zeichen zersetzten. Dieser Versuch der Umwälzung muss im Zusammenhang mit der Agitation beurteilt werden, die nahezu uneingeschränkt „militant“ versuchte, massenhaft das Bewusstsein zu beeinflussen. Ziel dieser Beeinflussungsversuche war dabei stets, über eine deformierte Sprache, bei der die Wörter zu textlich inhaltsleeren Worthülsen werden, kritisches Denkpotential abzusondern und an deren Platz „Überzeugungen“ treten zu lassen, welche final zu kollektivistischen Denk- und Verhaltensmustern führen. Das bestehende Zeichensystem wurde von den Dadaisten quasi demontiert. Dabei agierten sie zweigleisig, um den autoritären, kulturellen Wert des Zeichensystems zu enthüllen:

(1) Rückschauend notierte Ball in „Die Flucht aus der Zeit“[108] 1920:

> „Der Genuß jeder Ausschweifung, so auch des Krieges, beruht auf einer Rache der Kultur.“

Bezeichnenderweise reagierten die Dadaisten auf die propagandistischen Kriegsberichterstattungen nicht einmal direkt brüskiert. Es war auch nicht deren Sache Kontrapunkte durch berichtigende Bulletins zu setzen. Vielmehr sezierten diese die Propaganda zu Un-

---

[106] Ebd. S. 106: „Man verzichte mit dieser Art Klanggedichte in Bausch und Bogen auf die durch den Journalismus verdorbene und unmöglich gewordene Sprache. Man zieht sich in die innerste Alchimie des Wortes zurück, man gebe auch das Wort noch preis, und bewahre so der Dichtung ihren letzten heiligsten Bezirk. Man verzichte darauf, aus zweiter Hand zu dichten: nämlich Worte zu übernehmen (von Sätzen ganz zu schweigen), die man nicht funkelnagelneu für den eigenen Gebrauch erfunden habe. Man wolle den poetischen Effekt nicht länger durch Maßnahmen erzielen, die schließlich nichts weiter seien als reflektierte Eingebungen oder Arrangements verstohlen angebotener Geist-, nein Bildreichigkeiten.“

[107] Vgl. Rudolf E. Kuenzli: Dada in Zürich. In: Sinn aus Unsinn. Dada International, a. a. O., S. 99: Während die Dadaisten durch ihre eigene Sprachproduktion das tradierte Sprachsystem zersetzten, produzierten sie bloß solche Texte, welche nicht mehr verstanden werden können, da sie nicht die gewohnten Regeln und Codes der Kommunikation einhielten. Daher konnten die Dada-Produkte bei der Berliner Revolution nicht zensiert werden. Ausnahme waren die antimilitärischen Zeichnungen Georg Grosz’, die sich im Rahmen des konventionellen Zeichensystems ausdrückten. Sie wurden als Attacke verstanden, vom Regime als gefährlich eingestuft und zensiert.

[108] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 261.

sinnsgedichten und schufen so eigene Reproduktionen der Agitation. Tzaras „Anleitung um ein dadaistisches Gedicht zu machen“[109] lautet:

> „Nehmt eine Zeitung.
> Nehmt Scheren.
> Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, die
> Ihr Eurem Gedicht zu geben beabsichtigt.
> Schneidet den Artikel aus.
> Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und
> Gebt sie in eine Tüte.
> Schüttelt leicht.
> Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus.
> Schreibt gewissenhaft ab
> in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind.
> Das Gedicht wird Euch ähneln.
> Du damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller mit einer charmanten,
> wenn auch von den Leuten unverstanden Sensibilität [...].“

Arp ging für seine „Arpaden“ nach demselben Rezept vor, um die Verlogenheit der kriegspropagandistischen Zeitungsberichte[110] zu offenbaren:

> „Wörter, Schlagworte, Sätze, die ich aus Tageszeitungen und besonders aus ihren Inseraten wählte, bildeten 1917 die Fundamente meiner Gedichte. Öfters bestimmte ich auch mit geschlossenen Augen Wörter und Sätze in Zeitungen, indem ich sie mit Bleistift anstrich. Ich nannte diese Gedichte <Arpaden>“.[111]

Seine „Arpade“ mit dem Titel „Weltwunder“ (1917) stammt aus Zeitungsinseraten, deren Logik Arp seziert. Hier werden die „marktschreierischen“ Reklametexte, die auch als eine Art Propaganda aufgefasst werden, durch eine unsinnige Aneinanderreihung entlarvt:

> „WELTWUNDER sendet sofort karte hier ist ein teil vom schwein alle 12 teile
> zusammengesetzt flach aufgeklebt sollen die deutliche seitliche form eines aus-
> schneidebogens ergeben staunend billig alles kauft
> nr 2 der räuber effektvoller sicherheitsapparat nützlich und lustig aus hartholz
> mit knallvorrichtung
> nr 2 die zwerge werden von ihren pflöcken gebunden sie öffnen die tauben-
> schläge und donnerschläge die töchter aus elysium und radium binden die
> rheinstrudel zu sträußen
> die bäuerinnen tragen ausgebrannte ausgestopfte sonnen in ihrem haar den
> bäuerinnen nur in ihren kröpfen nur in ihren nickhäuten nur in ihrer lieben
> kleinen stadt jerusalem wachspuppen auszusetzen erlaubt ist
> nr 6 obiger ausschneidebogen gratis

[109] Karl Riha (Hg.): 113 dada Gedichte, Berlin 1984, S. 69.
[110] Gleichfalls schreibt Johannes Baader über das Verhältnis der Medienbotschaft zur Wirklichkeit: „Der Welt Krieg ist ein Krieg der Zeitungen. In Wirklichkeit hat er niemals existiert.“ Aus: Oberdada. Schriften, Manifeste; Flugblätter, Billets, Werke und Taten, hrsg. v. Hanne Bergius u. a., Lahn-Gießen 1977, S. 93.
[111] Hans Arp: Worträume und schwarze Sterne, Wiesbaden 1953, S. 6.

nr 2 einige frauen aus meinem lager um aufzuräumen
nr 4 staunend alles staunt aus dem herbarium steigt das von uns zusammengestellte crocrodarium farbig color
nr 4 system gebogen alles zusammen 5 franken
nr 2 die säge sägt jedes holz für schreiner praktisch es können rädchen und 4 ecken damit ausgesägt werden dauerhaft praktisch und vorteilhaft
ARP ist da keiner versäume es erstens ist es staunend billig und zweitens kostet es viel obwohl der okulierte bleivogel des regattentages mit tausend knoten schnelligkeit in die esse fuhr dies beunruhige die werften nicht"[112]

So wurden verschiedenste kulturell etablierte Zeichen aufgegriffen, die in einer Weise neu disponiert wurden, dass diese fortlaufend zusammenstießen, was durch den Bruch mit den Regeln des konventionellen Zeichensystems und dessen Semantik erreicht wurde. Ziel dieses destruktiv künstlerischen Widerstandes ist es dabei gewesen, das kulturelle Zeichensystem zu entwurzeln und so einer allgegenwärtigen Kriegskultur entgegen zu treten. Ihr abtrünniger „Unsinn" war die Hauptwaffe der Dadaisten zur Überwindung der Kriegskultur, was im Aufbegehren dadaistisch-destruktiver Inhalte gegen den Missbrauch bürgerlicher Wertvorstellungen im Dienste nationalistischer und massiver Kriegspropaganda[113] seinen Niederschlag fand. Zugleich widersetzten sie sich auch der traditionellen bürgerlichen Ästhetik, da die Verschrottung des kulturellen Sprachsystems und dessen Sinngehalts propagiert wurde. Vor diesem Hintergrund kann man die damaligen Dadaisten mit Recht als „radikale Semiotiker"[114] bezeichnen. Sie durchschauten die kollektive Bedeutungsverkettung der Sprache und erkannten so deren gut „geölte Kriegsmaschinerie", deren Urheber zu entlarven und als inkompetent und fern ab der Wahrheit und Wirklichkeit zu brandmarken, Endzweck des Schaffens war. Versuche der Züricher und Berliner Dadaisten zielten insbesondere durch parodistische Zitate offizieller Sprachregelungen auf die Sphäre der Politik und Macht, um diese so zu desavouieren. Bei diesem Vorgehen werden entweder Versatzstücke aus der offiziellen Sprache zitiert und durch Einbettung in die dadaistischen Aktivitäten ins Groteske gewendet und der Lächerlichkeit preisgegeben oder aber es

[112] H. Arp: Gesammelte Gedichte, Bd. 1, Wiesbaden 1963, S. 47.
[113] Während viele der Wissenschaftler, Künstler, Dichter und Schriftsteller (z. B.: Gerhard Hauptmann: „O mein Heimatland" (1914), Rudolf Alexander Schröder: „Deutscher Schwur" (1914), Ludwig Thoma: „Mobilmachung" (1914), Richard Dehmel: „Predigt an das deutsche Volk" (1914) und Thomas Manns Aufsätze: „Gedanken im Kriege" (1914), „Friedrich und die große Koalition" (1914), „Gedanken zum Kriege" (1915) etc., vgl. Rudolf E. Kuenzli: Dada in Zürich. In: Sinn aus Unsinn, a. a. O., S. 88f.) in den Krieg einstimmten bzw. jubelten, emigrierten die Dadaisten als Kriegsgegner in die neutrale Schweiz. Richard Huelsenbeck schreibt in seinem „En avant Dada" (1920): „Wir waren alle durch den Krieg über die Grenze unserer Vaterländer geworfen worden […] Wir waren uns darüber einig, dass der Krieg von den einzelnen Regierungen aus den plattesten materialistischen Kabinettsgründen angezettelt worden war […] Wir hatten alle keinen Sinn für den Mut, der dazu gehört, sich für die Idee einer Nation totschießen zu lassen, die im besten Fall eine Interessengemeinschaft von Fellhändler und Lederschiebern, im schlechtesten eine kulturelle Vereinigung von Psychopathen ist, die wie im deutschen „Vaterlande", mit dem Goetheband im Tornister ausgezogen, um Franzosen und Russen auf Bajonette zu spießen." (Hamburg 1980, S. 9).
[114] Vgl. R. E. Kuenzli, a. a. O., S. 94f.

wird lediglich die Geste der offiziellen Sphäre zitiert und parodiert. Beides dient gleichermaßen dazu, dieser offiziellen Sphäre von Politik und Macht die „Aura der Unantastbarkeit“ zu nehmen, indes ihre Institution, zumindest für den Augenblick und den Rausch der künstlerischen Aktion, außer Kraft zu setzen. Die „Lust zur Verneinung“[115] stellt somit die Eingriffe der Dadaisten in die gesellschaftliche Wirklichkeit dar, die ihre äußerste - praktizierende - metapolitische Ausprägung in der Provokation des Publikums um ihrer selbst willen findet. Damit wird die Bewegungsrichtung im Ausgreifen der Künstler auf die Wirklichkeit mit der Form „Manifestation“ zum Zweck der Problematisierung des allgemeinen, als selbstverständlich hingenommenen politischen Diskurses schon erkennbar.

(2) Daneben versuchten sie zugleich eine neue Sprache als literarische Schöpfung zu etablieren, indem sie beispielsweise mehrstimmige Simultangedichte, bruitistische Gedichte, statistische Gedichte, „Verse ohne Worte“[116] und Geräuschenachahmen präsentierten. Zugleich versuchten sie dabei die Sprache in einem selbst modellierten Zeichengebrauch hinsichtlich deren Sinn und Gefüge zu relativieren, um nichtsdestoweniger bedeutungsvollen Unsinn zu kreieren. So öffnen sie der Intuition Räume und wagen den Ausbruch aus den Regeln und den Normen des Zeichensystems:

> „Die Sprache als soziales Organ kann zerstört sein, ohne daß der Gestaltungsprozeß zu leiden braucht. Ja es scheint, daß die schöpferischen Kräfte sogar gewinnen.
> 1. Die Sprache ist nicht das einzige Ausdrucksmittel. Die tiefsten Erlebnisse vermag sie nicht mitzuteilen (zu beachten bei der Bewertung der Literatur).
> 2. Die Zerstörung des Sprachorgans kann ein Mittel der Selbstzucht werden. Wo die Verbindungen unterbrochen sind, wo jede Verständigung aufhört, dort wächst die Zurückversenkung ins eigene Selbst, die Entfremdung, die Einsamkeit.
> 3. Worte ausspeien: die öde, lahme, leere Sprache des Menschen der Gesellschaft. Feldgraue Bescheidenheit oder Verrücktheit simulieren. Innerlich aber in hoher Spannung bleiben. Eine unverständliche, uneinnehmbare Sphäre erreichen.“[117]

Damit kennzeichnen sie die ästhetischen Entfaltungsmöglichkeiten, als Ausfluss eines künstlerischen und literarischen Schaffensprozess, der sich als individuelle Tätigkeit mit bedeutendem Freiheitsgrad versteht.

---

[115] Christian Schärf: Die Spur der Verneinung. Zur Entwicklung des experimentellen Spiels aus der Dynamik der Negation. In: Wirkendes Wort 3/1989, S. 396.
[116] „Ich habe eine neue Gattung von Versen erfunden, „Verse ohne Worte“ oder Lautgedichte, in denen das Balancement der Vokale nur nach dem Werte der Ansatzreihe erwogen und ausgeteilt wird.“ Aus: Die Flucht aus der Zeit. H. Ball, a. a. O., S. 105.
[117] Ebd. S. 112f.

- Diese dadaistische „totale“ Sprachkritik[118] war von dem Einfluss der italienischen Futuristen geprägt. Wortführer der Futuristen war vor allem Marinetti, der Autor des Werkes: „Technisches Manifest. Die futuristische Literatur“[119] (1912) und Verfasser der programmatischen Abhandlung „Zerstörung der Syntax – Drahtlose Phantasie – Befreite Worte“[120] (1913). Vertreter dieser Gruppierung spiegelten das futuristische Weltempfinden wieder, wobei die Technik der „parole in liberetà“ (der „befreiten Worte“) und der „Analogie-Stil“ im Mittelpunkt steht. Marinetti beschreibt die stilistische Methode des Vertextungsverfahren wie folgt: Zerstörung der Grammatik; Verwendung der Verben im Infinitiv; Doppelung der Substantive; Beseitigung der Adjektive, der Adverbien, der Konjunktionen und der Interpunktion; stattdessen die Etablierung mathematischer Bedingungen und musikalischer Zeichen; Analogismus wie die Verbindung der Substantiven durch den Bindestrich; schließlich Tilgung des psychologischen Ich-Ausdrucks. Die menschliche Sensibilität soll damit erneuert und die Worte von der Vorherrschaft der Vernunft und der Alltagslogik „befreit“ werden. Aus dieser Prozedur resultiert ein Diskurs der „Gewalt“, der „Anti-Innerlichkeit“, der „Dynamik“ und der „Schnelligkeit“ als konkrete stilistische Gestalt.

Nicht nur die damit in Bezug genommene Textverarbeitungsmethode, sondern auch die durchaus gleichen literarischen Programme haben die Dadaisten akzeptiert: Die Literatur der Futuristen haben gewöhnlich einen programmatischen Titel, eine Definition oder einen Slogan, in dem der verneinende Inhalt der Gedichte, oft sogar ganze Bände, zusammengefasst sind. Unter anderen sind Marinettis *Destruktion* (1904) oder Luigi Capuanas *Distruzione* (1911) hierfür beispielgebend. Mit gleicher Vorgehensweise werden verschiedene Veröffentlichungsformen zusammengestellt, die allesamt kurz, knapp, aggressiv und prägnant sind: Flugblätter, Spruchbänder, kleine Zettel, angeschlagene Zettel, Plakate. Genauer untersucht werden müssten die Ausdrucksmittel, die die von den Dadaisten übernommenen „Formulierungen“, „Etiketten“ und „Slogans“ verstärken, bei Kenntnis der Sachlage, dass „der futuristische Ausdruck [...] wie ein Etikett aufgeklebt, von uns akzeptiert wird, weil er

[118] Im Prinzip solcher (De-)Konstruktion zielten auch die Dadaisten ab, die Vertrautheit ihrer Zeitgenossen an ein tradiertes Zeichensystem auseinanderzusetzen. Die Züricher Dadaisten waren gegen die Schriften der Pazifisten, Sozialisten, Expressionisten, übten konsequente Kritik an der *littérature engagé*: (z. B.) Pfemferts „Aktion“, die in ihren heftig gegen den Krieg orientierten Schriften dem konventionellen Sprachkodex der tradierten Kultur weiterhin treu blieben (vgl. R. E. Kuenzli, a. a. O., S. 92f.): Serner widersprach Pfemferts Festhalten an dieser kulturellen Konvention sein Manifest der „Letzten Lockerung“ des Zeichensystems entgegen. Ebenfalls erkannte Hausmann im Rückblick das im Mittelpunkt stehende Problem der radikalen Umwälzung mit seiner scharfen Kritik an den Bolschewisten und den Berliner Dadaisten George Grosz, Wieland Herzfelde und John Heartfield.

[119] Filippo Tommaso Marinetti: Die futuristische Literatur. Technisches Manifest (Autorisierte Übersetzung v. Jean-Jacques - Pseudonym für Hans Jacob.). In: Expressionismus, Maifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920, hrsg. v. Thomas Anz u. Milch Stark, Stuttgart 1982, S. 604-610.

[120] Umbro Apollonio: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, Köln 1972, S. 119.

ein herausforderndes Programm enthält.“[121] Anknüpfend an diesen Mechanismus entwerfen die Dadaisten den neuen Stil, um ihre Kunstwelt mit der Dimension der völligen Entfremdung zu befördern, was mithin auch darin seinen Niederschlag findet, dass die Dadaisten „die Bedeutung eines jeden Wortes, eines jeden kulturellen Wertes,“ ins Leere - *tabula rasa* - laufen lassen.

- Für die Dadaisten ist die Vergangenheit jedenfalls *absurd* geworden. Die Formulierung des „*non*-“ und des „anti-“, könnte unbegrenzt fortgesetzt werden. Antitradition, Antipasseismus(Antivergangenheitsgläubigkeit), Antiklassizismus, Antiromantik, etc., spielen in ganz unterschiedlichen Texten und Zusammenhängen eine wichtige Rolle. „Un-“ und „Anti-“ werden als Leitbegriffe der Opposition, der Revolte und des Bruchs mit allem und jedem im Stile eines Ultimatums verwendet. In Ansehung einer solchen Radikalverknüpfung der „indifferenten Anti-Haltung“ hinsichtlich der ästhetisch „normierten“ Kunstform, wirken die Dada-Künstler beim passiven Verlesen - beispielsweise ohne zu relativieren -, lediglich als Zerstörer und Prototyp des Antikünstlers. So verstößt beispielsweise Huelsenbecks „dadaistisches Manifest“ wegen seiner in mannigfacher Weise zersetzenden Äußerungen gegen das etablierte künstlerische und literarische Ideal, (z. B.) gegen den Expressionismus, welcher in dieser Zeit an seinem „messianischen“ Epochenbewusstsein – die Verinnerlichung[122] – festhielt. Ganz besonders deutlich lässt sich dies durch das nachstehende Zitat belegen, welches freilich dennoch nur als ein Beispiel für zahlreich andere nennenswerte Fundstellen[123] fungiert:

> „Gegen die ästhetisch-ethische Einstellung! Gegen die blutleere Abstraktion des Expressionismus! Gegen die Weltverbesserern Theorien literarischer Hohlköpfe! Für den Dadaismus in Wort und Bild, für das dadaistische Geschehen in der Welt. Gegen dies Manifest sein heißt, Dadaist sein.“[124]

Im Kampf gegen die Verherrlichung der Vernunft verwenden sie den „Unsinn“ als Mittel der Gegenreaktion, welcher nicht nur den „Irrationalismus“ betont wie Hunkeler[125] folgendermaßen darauf hinweist: „Gegen den Kopf lässt DADA Mund und Bauch zu Wort kom-

---

[121] Pierre Rivas: *Frontières et limites des futurismes au Portugal et au Brésil*, Europe, 551/1975, S. 136. Hier zit. nach A. Marino, S. 826.

[122] Vgl. C. Schärf, a. a. O., S. 401. Er kommentiert die Phase des Antiexpressionismus der Dadaisten überzeugend: „Der Spott der Dada-Manifestationen zielte direkt auf das hohle Pathos eines großen Teils der expressionistischen Dichtung ab, auf „messianische“ Fraktion, deren Erweckungsorgien und Verbrüderungsgesänge man bald und für längere Zeit mit dem Expressionismus schlechthin gleichsetzen sollte.“

[123] Vgl. Was wollte der Expressionismus? In: DADA Almanach. Poetische Aktion, hrsg. v. R. Huelsenbeck, Hamburg 1980, S. 35f.

[124] R. Huelsenbeck: Dadaistisches Manifest. In: Dada, a. a. O., S. 33.

[125] Thomas Hunkeler (Hg.): DADA ohne Ende. In: Dada heute. Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich, Nr. 2, 1999, S. 8f.

men, gegen die Gruppe das Individuum, gegen die Doxa das Paradox, gegen die Kunst das Lachen. Und gegen das Lachen das Machen", sondern auch die primitive Verhaltenweise, in der „vorsystemischen" Sprache: (z. B.) Tzara veröffentlicht afrikanische Gedichte, in welchen er den Wahnsinn der Kriegskultur mit der Welt der primitiven Völker kontrastiert. Arp verwendet das Prinzip des spielfreudigen, scharfsinnigen Zufalls, um ebenfalls die in der Kriegslogik liegenden Ideologisierung zu bekämpfen. Ball entwirft in seinen Lautgedichten ein neues Zeichensystem, das nicht beliebig, sondern wie die theosophische Sprache notwendig mit den Dingen verbunden ist, um auf die überlieferten Weisen der Wahrnehmung zu reagieren. Dem dadaistischen Lautgedicht kommt dabei durchaus Vorbildwirkung zu, gelangt es doch durch dieses zur „fragmentarischen" Wahrnehmung einer sehr komplex gewordenen Welt durch die Dekomposition der ihr innewohnenden agitatorischen Darstellungsweise. Somit distanziert sich die „irrationale" Dada-Version von den Idealismen und Harmoniebedürfnissen der von Kant und Nietzsche geprägten Philosophie, was Ball auch ungeniert bekundet:

> „Kant - das ist der Erzfeind, auf den alles zurückgeht. Mit seiner Erkenntnistheorie hat er alle Gegenstände der sichtbaren Welt dem Verstande und der Beherrschung ausgeliefert. Er hat die preußische Staatsraison zur Vernunft erhoben und zum kategorischen Imperativ, dem sich alles zu unterwerfen hat. Seine oberste Maxime lautet: Raison muß a priori angenommen werden; daran ist nicht zu rütteln. Das ist die Kaserne in ihrer metaphysischen Potenz.

Nietzsches Abgang ist gut. Man kann doch nicht sagen, auch er habe schließlich Vernunft angenommen. Er hat vielmehr über dem Dunkel, in das er verstrickt war, ganz und gar den Verstand verloren. Kein klassischer Philosoph (klassisch ist er nicht; er ist übertrieben und ungenau). Aber der erste, der alle Raison zerbricht und den Kantianismus abtut."[126]

Der dadaistische Sprachgebrauch lässt sich von den Denkmustern allgemeiner Desorientierung leiten. Resümierend kann dieser als „künstlerischer Angriff" verstanden werden. Nun überschreitet ihre Sprache allerdings die „Grenzen der Kunst" als ästhetisch-sinnliche Assoziationen, und steckt dieses als neuartigen Beginn genauen Erfassens der „Logik geistiger Tatsachen"[127] innovativ ab. Hierzu werden die Gegensätze von den Dadaisten relativiert und ihre „doktrinlose Gleichgültigkeit" mit dem „abweichenden Sprachgebrauch" als Gestaltungssystem etabliert. Damit macht sich Dada selbst auf die neue Spielart des Kunstkonzepts der „offenen Denkstruktur" reduzierbar. Es geht dabei vor allem um künstlerische Wahrheiten, die im gesellschaftlichen Interaktions- und Kommunikationsprozess

[126] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 21f.
[127] Ebd. S. 48.

liegen. Diese kunstgerechte Dada-Version basiert auf den faktisch vorhandenen „semiotischen Elementen“, die eng an Zeitumstände geknüpft sind und relativiert das übliche Raster einer „normativen“ Weltauffassung. Hierzu arrangieren die Dada-Produkte zu einer bestimmten Zugangsweise, um die ihr verdankten künstlerischen Version „betreten“ zu können. Dabei ist es zugleich der Reflex hieraus, dass Auffassungen, die den Begriff der Unmittelbarkeit in den Mittelpunkt der Sinnästhetik stellen, entgegen gewirkt wird:

> „Der Dadaismus hat die schönen Künste überfallen. Er hat die Kunst für einen magischen Stuhlgang erklärt, die Venus von Milo klistiert und „Laokoon & Söhnen“ nach tausendjährigem Ringkampf mit der Klapperschlange ermöglicht, endlich auszutreten. Der Dadaismus hat das Bejahen und Verneinen bis zum Nonsense geführt. Um Überheblichkeit und Anmaßung zu vernichten, war er destruktiv.“[128]

1.3. Nonsens *contra* literarisch-etablierten Sinn

Mit literarischer Kommunikation verbindet sich eine Tätigkeit, in der die Lebenspraxis des Autors mit der des Lesers vermittelt wird.[129] Der Kommunikationsgegenstand steht in dem Text als Artefakt bzw. Symbol, worin es eine bestimmte Abfolge sprachlich - konventionell oder schöpferisch - geordneter Zeichen gibt. Der Text als Artefakt: gemeint ist hier etwa Aufbau, Papier, Format, Farbe (schwarz/weiß), Typographie etc. - transportiert dabei relativ wenig. Das Lesen dagegen ist ein heterogener Vorgang, der verschiedenartige Wahrnehmungen beim Lesen des Textes veranlasst. Der Text wird nicht mehr als Artefakt wahrgenommen, sondern durch individuelle Wahrnehmung der Zeichensysteme aktualisiert: Die Zeichenreize bzw. Deutungen können je nach Kunstverständnis des Rezipienten, nach Kriterien seiner „Geübtheit“, umgesetzt, ergründet und verarbeitet werden. Aus dem Geschmack des Rezipienten am Gegenstand und Problem des Textes werden die Einsichten und Impulse vermittelt. Dabei findet die Kommunikation bei dieser subjektiven Wahrnehmung der Zeichensysteme hypothetisch in zwei Regelkreisen, bzw. auf zwei Ebenen statt:

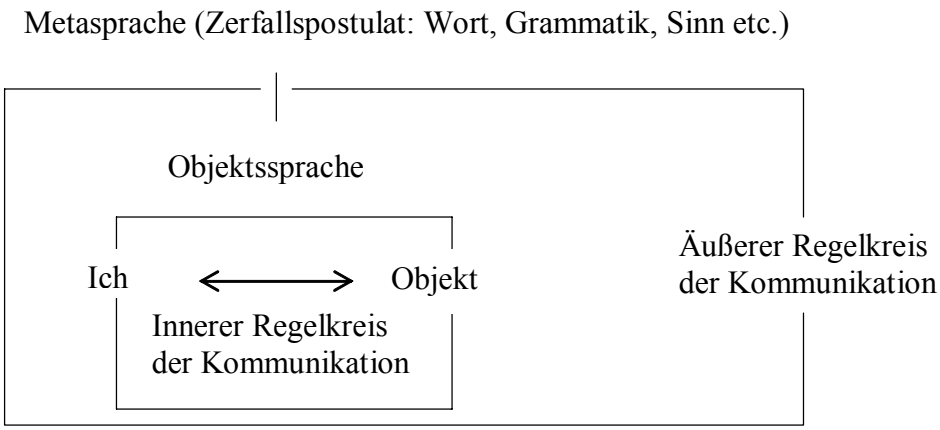
(1) Die objektsprachliche Kommunikation (Autorselbstbezüglich) ist die direkte Kommunikation zwischen „Autor“ und „Objekt“. Diese private Kommunikation (innerer Monolog) vermittelt sich dem Leser durch das Lesen (bzw. durch die Wahrnehmung) des Textes.

(2) Die Metakommunikation ist die Verständigung über die objektsprachliche Kommunikation, das heißt, der Autor kommuniziert über seinen inneren Monolog und die ihn bedingenden Schwierigkeiten. Dabei werden besonders sprachliche Probleme hervorgehoben (z.

[128] H. Arp: Unsern täglichen Traum, Zürich 1955[1995], S. 49f.
[129] Vgl. Jürgen Schutte: Einführung in die Literaturinterpretation, Stuttgart 1990, S. 38.

B. Wort, Zeichen, Grammatik bzw. Sinn). Eine Schizophrenie[130] im Zusammenhang einer Bewusstseinsspaltung des Autors liegt dabei nicht vor, da sein Bewusstsein für die „Metareflexion“[131] stark ausgeprägt ist. Thematisiert wird dann endlich die Bewusstseinsspaltung. Zur Veranschaulichung soll dieser Gesamtprozess nachstehend graphisch dargestellt werden:

Schema 8:



Die Dadaisten problematisieren die Bewusstseinsspaltung in ihren Ausdrucksformen und Darstellungsweisen, ohne semantische, syntaktische und pragmatische Einschränkungen zu berücksichtigen, ebenso ohne durch sprachliche Zeichen und Zeichenfolgen bezwungen zu

[130] Die meisten Dada-Produkte wurden damals als Symptome der Störung des normalen Denkens bzw. als Produkte der Geisteskranken abgestempelt und diffamiert. Ein Beispiel der psychiatrischen Analyse von Dr. G. Praetorius soll an dieser Stelle zitiert werden: „Ich glaube übrigens nicht, daß es sich bei der Geisteskrankheit von K. Schwitters um Paralyse handelt, wie viele annehmen. Vielmehr scheint es sich um eine (ziemlich vorgeschrittene) Dementia praecox zu handeln. Solche Kranke sind in der Produktion von sinnlosem Wortsalat besonders fruchtbar. Sie können in jedem Lehrbuch der Psychiatrie Beispiele finden, die den Schwitterschen Elaboraten ähnlich sind wie ein Ei dem anderen.“ Aus: Das enthüllte Geheimnis der Anna Blume, in: Der Marstall, 1 (1920), Nr. 2, S. 24. Hier zit. nach Friedhelm Lach: Überlegungen zur Schwitters-Interpretation, in: Sinn aus Unsinn, Dada International, a. a. O., S. 180. Die Dadaisten hatten die Absicht, das Maximum des schöpferischen Ingeniums zum kunstgerechten Ausdruck zu bringen. Sie hielten daran fest, auf rationale Weise keine schöpferische Kraft erklären zu können. Sie versuchten indes, das bisher in unserem Bewusstsein Zurückgehaltene in ihrer Ausdruckweise darzustellen. Dementsprechend und kontrastiv zum obigen Befund schreibt Tzara: „Die Psychoanalyse ist eine gefährliche Krankheit, sie schläfert die antirealen Neigungen des Menschen ein und systematisiert die Bourgeoisie. Eine letzte Wahrheit gibt es nicht. […] Glaubt man wirklich durch das peinliche Raffinement der Logik die Wahrheit bewiesen und die Genauigkeit dieser Meinungen festgelegt zu haben? Die durch die Sinne eingeengte Logik ist eine organische Krankheit.“ (Manifest Dada 1918 - Übertragung aus dem Französischen v. Hans Jakob. In: Dada Zürich, a. a. O., S. 42)

[131] Vgl. H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 58: „Der vollendete Psychologe vermag mit ein und dem selben Thema, je nachdem er die Akzente verteilt, zu schrecken oder zu beruhigen. Je größer der Psychologe, desto geringfügiger die ausschlaggebende Nuance. Sie kann in einem Tonfall, in einer kaum wahrnehmbaren Begleitgeste liegen, dies ist ein Einwand gegen die Psychologie. Sie ist immer willkürlich und charakterisiert nicht den Gegenstand, sondern den proteischen Charakter dessen, der den Gegenstand vorträgt. Der Psychologe ist immer ein Sophist. Ich erkannte dies schon früh, wenn ich als Kind irgendein Erlebnis erzählte. Ich wusste im voraus den Eindruck, den ich in diesem und in jenen Falle, bei dieser und jener Nuance erzielen werde: Mitleid, Staunen, Neugier oder Abscheu, je nachdem. Ich spielte mit großem Vergnügen dies Instrument. Das Resultat aber war merkwürdiger Weise, dass mir mein Publikum verächtlich wurde.“

werden, die lediglich hinsichtlich des Wortinhaltes, des Satzes oder des Textes Bedeutung haben und allerdings nur soweit diese in der üblichen linguistischen Lehre häufig sind.
Ihre objektsprachliche Transformationsbereitschaft wird entweder in Form der Deplacierung oder im asyntaktischen Kombinationsmodell gelöst. Laute, Wörter und Sätze werden „unvermittelt“ und in diesem Sinne willkürlich miteinander in Beziehung gesetzt. Der semantische Gehalt ist daher textlich nicht evident, so dass der Künstler nur selbst entscheiden kann, „Was“ er im Hinterstübchen des Bewusstseins hat und „Wie“ das vorkommt. Geschehnisse als Deutungen, Signale und Merkmale sind in Dada-Artefakten nur „indirekt“ wiedergegeben, nämlich dadurch, dass Dada nur den so genannten „Unsinn“, der entweder im Zusammenhang „Ohne-Sinn“ wie Arp bemerkt (Vgl. Anm. 154) oder „Gegen-Sinn“[132] (gegen den etablierten Sinn) verstanden wird, zum Ausdruck bringt. Der Fall, dass sich in Texten überhaupt keine semantischen oder grammatischen Schlüssigkeiten befinden, ist eben folgerichtig nicht paraphrasierbar. Vielmehr geht es dann darum, die relativierenden Ausdrucksweisen, in Formen der Destruktion (z. B. Grotesk, Ironie oder Parodie) zu befördern, welche sich aus dem Kontext verständlich erklärt. Auseinandersetzungen zwischen Normen und Abweichungen sind dadurch in Dada-Kunstauffassungen unausweichlich.

Anknüpfend an diese Vorbemerkungen werden nachfolgend die zwei Dadagedichte „An Anna Blume“ und „Kaspar ist tot“ - in Anlehnung an Interpretationen von Friedhelm Lach[133] und Reinhard Döhl[134] - thematisiert, gelten diese beiden Gedichte doch als wirkungsvollste und besonders „klassische“ Unsinnsgedichte, die nach dem gleichem Muster geschaffen wurden: Im Mittelpunkt steht das Charakteristikum der Unbestimmtheit gegenüber der gattungskategorischen Anordnung durch Verwischung der Prosa- und Lyrikform. Beide wohnt exemplarisch die Befreiung von literarischen Konventionen „gegen den literarisch-etablierten Sinn“ der Dichtung inne. Schließlich wird die Befreiung mit Hilfe der Parodie ausgedrückt.

(1) Schwitters greift offensichtlich den Stil sprachlichen *Ready-mades* auf, indem „das Expressive abgestreift“ und „die vorhandenen Elemente ihren Ausdruck selbst mitbringen, ohne dass es einer affektierten Steigerung bedarf.“[135] Seine kontrollierte Zersetzung der

---

[132] Vgl. Reinhard Döhl: Narrenspiel und Maulwürfe oder vom Unsinn der Kunst gegen den Wahnsinn der Zeit. In: Text u. Kritik, H. 92, 1986, S. 66-80.
[133] Friedhelm Lach: Der Merz Künstler. Kurt Schwitters. Eine Monographie in der Reihe DuMont Dokumente, S. 96-104.
[134] Reinhard Döhl: Hans Arp: „Kaspar ist tot“. Beispiel einer „Parodie“. In: Der Deutschunterricht, Jahrg. 18, 1966, H. 3, S. 51-62.
[135] Werner Schmalenbach: Kurt Schwitters, Köln 1967, S. 211.

Zeichensysteme ist daher als disharmonische Dichtung gegen allgemeines Empfinden normativer Gesetzmäßigkeiten - in grammatischer, semantischer und pragmatischer Hinsicht - zu deuten; gleichwohl aber die Ausdruckselemente der konventionellen Sprache entnommen sind. Dieses Gedicht hat Schwitters nach einem „unsentimentalen“ Rezeptionsmuster verfasst:

„Oh Du, Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe Dir!
Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir,----- wir?
Das gehört beiläufig nicht hierher!
Wer bist Du, ungezähltes Frauenzimmer, Du bist, bist Du?
Die Leute sagen, Du wärest.
Laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.
Du trägst den Hut auf Deinen Füßen und wanderst auf die Hände,
Auf den Händen wanderst Du.
Halloh, Deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt,
Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich Dir.
Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir,-----wir?
Das gehört beiläufig in die kalte Glut!
Anna Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?

Preisfrage:
1.) Anna Blume hat ein Vogel,
2.) Anna Blume ist rot.
3.) Welche Farbe hat der Vogel.

Blau ist die Farbe Deines gelben Haares.
Rot ist das Girren Deines grünen Vogels.
Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid,
Du liebes grünes Tier, ich liebe dir.
Du Deiner Dich Dir, ich Dir, du Mir----Wir!
Das gehört beiläufig in die --- Glutkiste.
Anna Blume, Anna, A----N----N----A!
Ich träufle Deinen Namen.
Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.
Weißt Du es Anna, weißt Du es?
Man kann Dich auch von hinten lesen.
Und Du, Du herrlichste von allen,
Du bist von hinten wie von vorne:
A------N------N------A.
Rindertalg träufelt STREICHELN über meinen Rücken.
Anna Blume,
Du tropfes Tier,
Ich-------liebe-------Dir!“[136]

Mit der Liebeslyrik hat das Gedicht Schwitters’ gemeinsam, dass der Eindruck der Liebe reflektiert wird, dass die Geliebte beschworen wird, indem Einzelheiten ihrer Anmut und

[136] F. Lach (Hg.): Das literarische Werk. Kurt Schwitters, Bd. 1 Lyrik, Köln 1988, S. 58f.

ihres Antlitzes Erwähnung finden, dass die Liebesklage und das Liebesgestammel eine entspannte Form und einen gesteigerten Stil verlangen: Die Anknüpfungen an konventioneller Dichtungsform, wie sie mit der Liebesklage, dem Liebesschwur und der liebevollen Beschreibung der Angebeteten ihren Ausdruck finden, sind schon deutlich in den Liebesgedichten der europäischen „Romanzenlyrik“ wie in der „Barocklyrik“ aber auch in Schillers „Laura-Gedichten“ etabliert.[137]

Den Beginn des Gedichtes hat Schwitters in der typischen Form der Liebeslyrik gefasst: „Oh Du“. Dieser pathetische Eindruck entsteht. Es verstärkt sich deshalb aber nicht mehr, wegen der scherzhaft wiederholten Anrufungen der Geliebten. Die Struktur ähnelt - bei aller unsinnigen Sprachbehandlung – nichtsdestoweniger dem Gedicht. Anstatt sprachliche Ordnung herzustellen, schildert Schwitters eine Welt verkehrter Bilder: „Den Hut auf den Füßen geht Anna Blume auf den Händen. Die gelben Haare sind blau. Das Mädchen mit dem roten Kleid ist ein grünes Tier.“ Insofern ist das Sinnbild gestört. Die Geliebte ist etwas Unbeständiges, „tropfes Tier“ und „schlichtes Mädchen“, gleichsam verstellt und doch gewöhnlich, je angespannter der Sinnesreiz, desto irrer. Diese Extravaganz ist ein Nebenspiel, eine Art „Durcheinanderläutern von Glocken“[138], wobei dennoch die Kernintention auf dasjenige zielt, was er spricht. Schwitters treibt ein groteskes Spiel mit parodistischem Seitenhieb gegen die „Sturm-Lyrik“ und grenzt sich hieraus, insbesondere im Hinblick auf Stramm-Gedichte, von dem erwählten Einfluss, der ihn leicht zu den Stramm-Abkömmlingen hätte machen können, ab. Dass für ihn die textliche Vermittlung nicht wesentlich ist, folgt aus der entstellend knappen Sprachverwendung.

Die Fähigkeiten des hier geliebt und bewunderten Mädchens würden einer Zirkuskünstlerin alle Ehre machen: Sie geht auf den Händen, trägt den Hut auf den Füßen und tritt in lustigen Farben auf. Gleichwohl ist sie aber ein einfaches Mädchen im Alltagskleid mit dem gewöhnlichen Namen „Anna“. Dennoch verbleiben aus der inhaltlichen Exegese gewisse Unstimmigkeiten: grünes Tier/rote Kleider, die gelben Haare/blau, die Herrlichste/umgewühlt. Somit kann es festgestellt werden, dass das Gedicht Persiflage, Provokation in der Ausdrucksweise aufweist. Schwitters artikuliert sich auch über den lautmalenden Gebrauch des Wortes, wenn er mitten im Gedicht bemerkt: „Weißt du es Anna, weißt du es?“ Danach, beantwortend: „Man kann Dich auch von hinten lesen, und Du, Du herrlichste von allen, Du bist von hinten wie von vorne“.

Schwitters scheint damit ein Unsinnsgedicht geschaffen zu haben. Auch liegt der Schluss nahe, dass er seine Leser an der Nase herumzuführen sucht, um diese schließlich ohne

[137] F. Lach: Der Merz Künstler. Kurt Schwitters, a. a. O., S. 98.
[138] Ebd. S. 99.

Aufklärung „stehen zu lassen“. Leicht erkennbar ist, dass „Anna Blume“ anhand der üblichen Strukturen geschätzter Liebesgedichte rekonstruiert ist, da die konventionellen Motivgestaltungen und die Liebesklage aufrechterhalten wurden. Der parodistische Antagonismus lässt aus dem Liebesgedicht eine „Sturm-Parodie“[139] werden. So geht es also nicht darum, die sprachlichen Extravaganzen im Sinne eines Liebesgedichtes zu deuten, dass den „dionysischen“ Liebestrunkenen durch seine Liebessehnsucht verwirrt und deswegen sprachlich und idiomatisch kunterbunt geraten ist. Vielmehr spielt Schwitters mit dem Mittel kindlicher Artikulation und formt so aus dem Kinderwelt-Bewusstsein entnommene Sätze: „Anna Blume hat ein Vogel“, „Anna Blume ich liebe Dir“. In der Zusammensetzung des Sprachfetzens sind die Sprachzeichen der Illusionen und Emotionen nicht vorhanden. Die emotionsgeladenen Elemente hat Schwitters mit Absicht entstellt und spielerisch transformiert. Damit wird die Deplacierung der für das Liebesgedicht konventionellen Zeichensysteme ins Spiel gebracht, was als eine Befreiung empfunden wird so und dem dekompositorischen Schaffensprozesses Ausdruck verleiht. Ganz bewusst ist das Gedicht zu den Unsinnssprachen - soweit diese als Tilgung des „Sinns“ zu verstehen sind und hierauf abzielen – konträr gehalten.

In der Parodie sieht Schwitters ein für sich besonders geeignetes Medium, thematische und praktische Strukturelemente zu einer neuen Kunstwelt zu vereinen, welches als ein besonderes Genre innerhalb des Dada wirkungsgeschichtlich unvergänglich ist. Dabei stellt das Kunstgenre der Parodie aber nur einen Teilbereich der Schwitters’schen Merz-Kunst dar. Schwitters ging noch viel weiter. In den von ihm errangierten Parodien setzt der vorausgehend als Sammler agierende Künstler die aufgelesenen Materialien in einem eigenen Kunst-Universum so in ein Verhältnis, dass alle Materialien nun als Linien, Flächen, Formen und Farben aufeinander Bezug nehmen. Im Hinblick auf die Strukturanalyse der Parodie fiel dem Unsinn in der Schwitters’schen Merz-Kunst aber eine noch viel weiterreichendere Bedeutung zu. Durch seine teils thematisierende und teils praktizierende Form werden die Interaktionen zwischen dem Rezipienten und der ansonsten doch eher symbolischen Version des Künstlers transformiert. So möchte Schwitters getreu der überlieferten Funktion der Kunst mit seiner Dichtung gerade zu einem solchen „Merz-Denken“ anregen. Dass Schwitters damit zugleich einen originären und mithin „skandalträchtigen“ Sprachgebrauch geschaffen hat, kennzeichnet die Bedeutung seines Schaffens.

Der Wahrheitswert dieses Gedichtes kann weder vom ursprünglichen Kontext her noch aus dem Blickwinkel des Textes beurteilt werden, da die Trennung zwischen Kunst und Wirklichkeit nicht allein im Wege der Verbindung zu einer Ganzheit außerkünstlerischer Mate-

[139] Vgl. ebd. S. 102: Es entspricht einer solchen unter Gesichtspunkten: onomatopoetisch, als Rhythmusträger, als Bildeinheit und als Sinnbild. Diese Stramm- bzw. Sturm-Stil parodierte Schwitters.

rialien beseitigt werden soll, vielmehr wird dem Leser selbst eine Mitverantwortung und bestimmende Rolle für die Rezeption des Werkes zugewiesen.
Im Vergleich zu Arp's „Kaspar ist tot" ist „An Anna Blume" scherzhafter und verständlicher zugänglich. So partizipiert Schwitters von einer weit fortschrittlicher gestimmten Nachkriegszeit, welcher der Zauber des Neubeginns innewohnte, während Arp das Szenario des Weltuntergangs und der Totenklage als parodistischen Bluff für seine Unsinnspoesie auswählt und damit die Kriegsatmosphäre reflektiert.

(2) Arp erinnert für seine Schaffensjahre 1908 bis 1910,

> „die ersten Versuche, die anerzogenen, konventionellen Kunstformen zu überwinden. Es war eine qualvolle Zeit. Ich lebte einsam am Fuße der Rigi zwischen Weggis und Greppen, in der Schweiz. Im Winter sah ich monatelang keinen Menschen. Ich las, dichtete, zeichnete, malte, bildhauerte winzige Plastiken und schaute aus dem Fenster meines kleinen Zimmers in die von Schneewolken verfangenen Berge. Es war eine abstrakte Landschaft von kompromissloser Strenge."[140]

Angesichts seiner Aussagen lässt sich das vorliegende Gedicht leicht zu den Versuchen Arps zählen, die „anerzogenen, konventionellen Kunstformen [der Neuromantik] zu überwinden". Das Gedicht „Kaspar ist tot" als Parodie einer Totenklage kann im Sinne der Ansichten von Liede, Rotermund und Döhl interpretiert werden. Gleichwohl eröffnet sich das Dilemma der Grenzziehung von der Seite der abstrakten und konkreten Kunst her. Anzumerken ist dabei freilich, dass Arp selbst die Begriffe abstrakt/konkret nicht entzifferbar unterscheidet:

> „weh unser guter kaspar ist tot
> wer trägt nun die brennende fahne im zopf wer dreht die kaffeemühle
> wer lockt das idyllische reh
> auf dem meer verwirrte er die schiffe mit dem wörtchen parapluie und die winde
> nannte er bienenvater
> weh weh weh unser guter kaspar ist tot heiliger bimbam kaspar ist tot
> die heufische klappern in den glocken wenn man seinen vornamen ausspricht
> darum seufze ich weiter kaspar kaspar kaspar
> warum bist du ein stern geworden oder eine kette aus wasser an einem heißen
> wirbelwind oder ein euter aus schwarzem licht oder ein durchsichtiger
> ziegel an der stöhnenden trommel des felsigen wesens
> jetzt vertrocknen unsere scheitel und sohlen und die feen liegen halbverkohlt
> auf den scheiterhaufen

[140] H. Arp: Unsern täglichen Traum, a. a. O., S. 7.

jetzt donnert hinter der sonne
die schwarze kegelbahn und keiner zieht mehr die kompasse
und die räder der schiebkarren auf
wer ißt nun mit der ratte am einsamen tisch wer verjagt den
teufel wenn er die pferde verführen will wer erklärt
uns die monogramme in den sternen
seine büste wird die kamine aller wahrhaft edlen menschen
zieren doch das ist kein trost und schnupftabak für einen
totenkopf“[141]

- Bei dem Versuch der Interpretation der 1. und 2. Strophe vermittelt sich bei erster Annährung durch Überfliegen des Texts eine Art Totenklage, beginnen die Verse doch schon mit derselben: „weh unser guter kaspar ist tot“.
- Danach folgen die drei Fragen, die sich sowohl als Eigenschaften als auch als Handlungen des Toten deuten lassen: „wer trägt nun die brennende fahne im zopf wer dreht die kaffeemühle wer lockt das idyllische reh“.
- Der Klagende weist auf zwei Eigenschaften des Toten hin: „auf dem meer verwirrte er die schiffe mit dem wörtchen parapluie und die winde nannte er bienenvater“.
- Wiederum setzt mit einem dreimaligen Wehruf die Klage ein: „weh weh weh unser guter kaspar ist tot“, die mit der Bekanntgabe: „heiliger bimbam kaspar ist tot“ fortgesetzt wird. Sodann wird die durch Kaspars Tod entstandene Situation der Trauer nachgezeichnet: „die heufische klappern in den glocken wenn man seinen vornamen ausspricht darum seufze ich weiter kaspar kaspar kaspar“; an Stelle des dreimaligen „weh“ tritt die Anrufung des Toten, gleichsam einer Beschwörung, die in eine keineswegs verbindlich wirkende Frage mündet: „warum bist du ein stern geworden oder eine kette aus wasser an einem heissen wirbelwind oder ein euter aus schwarzem licht oder ein durchsichtiger ziegel an der stöhnenden trommel des felsigen wesens“.
- Die durch Kaspars Tod geschehene Konstellation wird als kläglich konstatiert: „jetzt vertrocknen unsere scheitel und sohlen und die feen liegen halbverkohlt auf den scheiterhaufen jetzt donnert hinter der sonne die schwarze kegelbahn und keiner zieht mehr die kompasse und die räder der schiebkarren auf“.
- Erneut folgen drei Fragen, die zugleich an Gewohnheiten und Handlungen des Toten erinnern: „wer ißt nun mit der ratte am einsamen tisch wer verjagt den teufel wenn er die pferde verführen will wer erklärt uns die monogramme in den sternen“.
- Man wird durch sein Bild das Gedächtnis des Toten bewahren: „seine büste wird die kamine aller wahrhaft edlen menschen zieren“, dennoch kann das nicht über die Bekümmer-

[141] R. Huelsenbeck (Hg.): DADA Almanach, a. a. O., S. 114f.

nis und Trostlosigkeit des durch seinen Tod eingetretenen Zustandes hinwegtäuschen: „doch das ist kein trost und schnupftabak für einen totenkopf“.

Wenn sich auch diese spontane Interpretation verhältnismäßig leicht aufdrängt, so wird die Auseinandersetzung bei genauerer Betrachtung für den Leser doch schwieriger. So bleibt z. B. unklar, ob „totenkopf“ den beklagten Toten oder den Klagenden meint. An sich bedürfe nur der Hinterbliebene des „trostes“ und des „schnupftabaks“. Dann würde der Hinterbliebene durch den „totenkopf“ angesprochen werden. Semantisch gehört der „totenkopf“ aber denknotwendig zu einem Toten, dem man, was durchaus denkbar wäre, „schnupftabak“ mit ins Grab legen könnte. Allerdings bedarf der Tote nicht des „trostes“. Schließlich ließe sich noch diejenige Lesart vertreten, dass die „büste“ kein „trost und „schnupftabak“, also kein Surrogat für einen Toten („totenkopf“) sei.
Überzeugend scheint, mit Rotermund und Liede auf den Ansatz einer traditionellen Interpretation, welche das Augenmerk vordringlich auf die sprachliche Form des Textes richtet, zu verzichten. Dies gilt für eine Argumentation, welche an die angedeuteten literarhistorischen Bezüge anknüpft und das Gedicht als „sinnlos, dem Ausdruck unsinnigen Schmerzes“ zuschreibt oder es an den „Grenzen der Sprache“ versteht, in gleicher Weise.[142]
Übereinstimmung besteht mit Liede und Rotermund für das hier in Rede stehende Anliegen insoweit, dass es sich um eine Art Totenklage handelt, wie Döhl folgendermaßen zusammenfasst:

> Totenklagen sind in der Literaturgeschichte in verschiedenen Ausformungen bekannt: als (germanisches) Totenlied, als Epikedeion, als Nänie, als Threnos, als Ode und Elegie, um die wichtigsten zu nennen. Gemeinsam ist ihnen allen, dass sie eine „Gelegenheitsdichtung“ im wörtlichen Sinne darstellen; unter dem Eindruck des Todes vermitteln sie Klage und huldigen zugleich der Erinnerung und sie neigen zu einer Beschwörung des Toten, zu dem der Lebende noch eine Art magische Bindung fühlt. Als Klage und Beschwörung befördern sie zudem, den elegischen Tonfall der längeren Zeile. Für die Entwicklung der Totenklage war dabei weniger eine metrische Form als vielmehr eine Stimmungslage ausschlaggebend.[143]

Bezogen auf „Kaspar ist tot“ lassen sich weitgehende Übereinstimmungen, wenigstens aber spezifische Gleichförmigkeiten mit Totenklagen oder Elegien gleichen Inhalts feststellen.[144] Ganz besonders trifft dies auf die Klage der Erinnerung zu, die an bestimmte Eigenschaften des Toten anknüpft. Eigenschaften, welche also im Verhältnis zu dem durch

[142] Vgl. Alfred Liede: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Bd. 1, Berlin 1963, S. 370.
[143] Vgl. R. Döhl, a. a. O., S. 59.
[144] Vgl. Erwin Rotermund: Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik, München 1963, S. 121.

seinen Tod eingetretenen trostlosen Zustand des *tabula rasa*, gleichsam zur Anerkennung verzücken. Das dreimalige Benennen seines Namens kommt fast einer Beschwörung gleich, folgt doch dem Anruf die direkte Anrede – ausgedrückt durch eine semantisch unsinnige Frage - unmittelbar im Anschluss.

Es handelt sich bei diesem Text demnach um eine Totenklage um Kaspar; eine Elegie über Kaspars Tod. Wer dieser Kaspar ist, bleibt jedoch abstrus. Döhls Recherche zufolge:[145] Nach Knauers Konversationslexikon sei Kaspar ein persischer Name und bedeute „Schatzhüter". Genauso gut könne aber einer der heiligen drei Könige, der Suppenkaspar aus dem „Struwwelpeter" oder der Kaspar des Puppenspiels gemeint sein. In zeitgenössischer Hinsicht böte sich schließlich noch Kaspar Hauser (um 1812-1833) an.

Auch die Eigenschaften und Taten von Kaspar bleiben rätselhaft: er trug eine brennende Fahne im Zopf; er drehte die Kaffeemühle; er lockte das idyllische Reh; er verwirrte die Schiffe mit dem Wörtchen Parapluie; er nannte die Winde Bienenvater; er aß mit der Ratte am einsamen Tisch; er verjagte den Teufel, wenn der die Pferde verführen wollte. Immerhin sind aber einige dieser Eigenschaften und Taten für sich allein genommen verständlich, so etwa das Drehen der Kaffeemühle als banale häusliche Tätigkeit, das Setzen des Wortes Bienenvater für Winde ließe sich als Setzen einer Metapher interpretieren, das Erklären der Monogramme in den Sternen könnte man als deuten der „Sternbilder" interpretieren. Andere Eigenschaften bzw. Taten Kaspars bleiben in jeder Beziehung unfassbar, rätselhaft und in sich unsinnig. Auch wenn man alles zusammen nimmt, bleibt im Dunkeln, was es mit Kaspar auf sich hat.

Vage bleibt auch der Zustand der durch den Tod Kaspars entsteht: die Heufische klappern in den Glocken; Scheitel und Sohlen vertrocknen; die Feen liegen halbverkohlt auf den Scheiterhaufen; die schwarze Kegelbahn hinter der Sonne donnert; die Kompasse und die Räder der Schiebkarren werden nicht mehr aufgezogen. Ist er ein Stern geworden? Ist er eine Kette aus Wasser oder ein Euter aus schwarzem Licht oder ein durchsichtiger Ziegel? Schon die Konstruktion verkehrt den Satz in semantischen Unsinn.

Nicht weniger unsinnig ist schließlich der Schluss, hat dieser doch mit einer im wörtlichen Sinne unsinnigen Totenklage zu tun, welche sich als Unsinnspoesie kategorisieren lässt.

Das Gedicht ist zugleich unsinnige Totenklage und Parodie. Eine Interpretation mit einem im vorgenannten Sinne nur singulären Befund ist nicht hinreichend.

Durchleuchtet man den vorliegenden Text im Hinblick auf seine Wortauswahl, rankt eine Vielzahl der Wörter um drei verschiedene Themenbereiche: den Tod (tot, schwarz, vertrocknen, halbverkohlt, scheiterhaufen, büste, totenkopf), das Feuer (brennende, stern, heisser wirbelwind, schwarzes licht, ziegel, vertrocknen, halbverkohlt, scheiterhaufen,

[145] Vgl. R. Döhl, a. a. O., S. 60.

sonne, kamine) und das Wasser (meer, schiffe, parapluie, kompasse). Gleichwohl ist eine spezifische Todes-, Feuer- oder Wassermetaphorik aber nicht ersichtlich.
Die auftretenden Wortkonnexe relativieren entweder die einzelnen Bildbereiche („kette aus wasser an einem heissen wirbelwind“) oder sie sind in sich bereits unsinnig („euter aus schwarzem licht“). Denkbar ist aber auch, dass sie, obgleich verständlich, erst im Kontext unverständlich werden. Auf die Natur, das Weltall, wird zwar mit einigen Worten Bezug genommen („meer“, „winde“, „stern“, „wirbelwind“, „wasser“, „licht“, „sonne“), aber es vermitteln sich weder final sinnhafte Bilder noch gelangt es zu mittelbar einsichtigen virtuellen Darstellungen oder Zerrbildern, wie sie z. B. in klassischen Elegien typisch sind.
Dagegen ermöglicht ein genaues Hinhören, dass das Vokabular zwei Bereichen entstammt: der Umgangssprache und einer Reihe romantischer Requisiten. Für die Umgangssprache stehen z. B.: „unser guter kaspar“; „wer dreht nun die kaffeemühle“; „heiliger bimbam“; „die räder der schiebkarren“; „aller wahrhaft edlen menschen“. Hinzu kommt in den späteren Fassungen: „täglich zum schwarzen schnippchen schlagen“ „herzzerreissend“; „schöne grosse seele“; „warum hast du uns verlassen“. Bei „heiliger bimbam“ ließe sich an eine Parallelbildung zu „heiliger Strohsack“ denken. „kaffeemühle“ und „schiebkarren“ sind nicht gerade lyrische Interieurs. Darüber hinaus haben diese umgangssprachlichen Allgemeinplätze zum Teil eine literarische Vergangenheit, so wie Döhl bemerkt[146] z. B. die „schöne grosse Seele“ der Empfindsamkeit; die „wahrhaft edlen menschen“ erinnern an Goethes Maxime „Edel sei der Mensch“. Für den Bereich der romantischen Requisiten steht: „reh“, „winde“, „schiffe“, „glocken“, „stern“, „wasser“, „licht“, „sonne“, „kamin“. Die „feen“ und der „teufel, wenn er die Pferde verführen will“ spielen auf die Welt des Märchens an. „bienenvater“ und „parapluie“ finden sich bei Wilhelm Busch; „heiliger bimbam“ erinnert an Morgensterns „Bim, Bam, Bum“. Hat man so also umgangssprachliche Allgemeinplätze, könnte man hier von literarischen Allgemeinplätzen sprechen.

Doch finden sich weder die umgangssprachlichen noch die literarischen Banalitäten in einem erwartenden Kontext ein. Sie fügen sich vielmehr unwillkürlich und außergewöhnlich zusammen; sie tauchen in außergewöhnlichen Bindungen auf und bewirken so die Undurchdringlichkeit des Unsinns. Solche Unsinnstexte leben aber gerade davon, dass „die Inhalte der Worte“, die ihnen zugewiesenen „Stimmungs- und Gefühlswerte“[147], abgenutzt und lyrisch verschlissen sind. Darin könnte wohl auch der Schlüssel dafür liegen, weshalb eine wörtliche Beziehung Arps z. B. zur Romantik in Form der zitierenden Übernahme oder Anspielung nicht mehr möglich zu sein scheint. Denn Voraussetzung hierfür wäre

[146] Ebd. S. 61.
[147] Ebd.

nämlich, dass diejenigen Inhalte, auf welche dann angespielt wird, zumindest (noch) gemeint sind. Hier aber finden sich nur noch in Wortrequisiten vorhandene romantische Bezüge, welche völlig durcheinander gebracht sind: „Es ist eine Textwelt aus Trümmern und Requisiten, die mit ihrer willkürlichen und kombinatorischen Erzeugung simultan aufgelöst und mit dem Ruin einer unsinnigen und verkehrten Welt von Worthülsen zerstört wird.“[148]

Dabei bewirkt gerade die Struktur der Totenklage, den Zusammenhalt der Welt des Unsinns. Bei einem solchen Spiel mit der Sprache, bei einer aus sprachlichen Versatzstücken zusammengesetzten Textwelt, kann es dann freilich nicht mehr um die Vermittlung von Inhalten gehen. Dies setzt freilich voraus, dass dem Autor die Sprachrede als Sprache, als Sprachmaterial bewusst ist, welches er spielerisch in Verwendung bringt. Die resultierenden Inhalte haben auf diese Weise wohl einen Zufälligkeitswert. Nichtsdestoweniger kann eine zufällige Textwelt dann natürlich auch anhand sprachlich anknüpfender Zusätze beliebig erweitert werden.

Wenn Arp nun in der Kombination sprachlicher Requisiten und Allgemeinplätze so etwas wie eine Totenklage, eine Elegie erzeugt, handelt es sich natürlich nicht mehr um ein echtes „Gelegenheitsgedicht“, nicht mehr ernsthaft um das Bedürfnis, einen Gedanken in der Form der Kunst auszudrücken; vielmehr um die Banalisierung und Parodierung einer literarischen Ausdrucksform. Der Tod Kaspars wäre dann nichts weiter als eine parodistische Fiktion, eine originelle Unsinnspoesie.

Führt man sich nochmals seine Äußerung vor Augen, er habe in den Jahren 1908 bis 1910 die ersten Versuche unternommen, „konventionelle Kunstformen zu überwinden“, so ist dies wohl noch tiefgestapelt: seine Experimente haben im vorliegenden Fall zur einer literarischen Ausdrucksform, der Unsinnspoesie, der Parodierung einer literarischen Ausdrucksform geführt. Dass das nur möglich ist, wenn dem Autor die „anerzogenen konventionellen Kunstformen“ als „vergangen“, als überkommen und nicht mehr erfüllbar erscheinen, liegt auf der Hand. Aus dem literaturgeschichtlichen Kontext ergibt sich dabei eindeutig, wie Döhl feststellt[149], dass Rainer Maria Rilke im selben Jahr, in dem Arp (wahrscheinlich) sein „Kaspar ist tot“ niederschrieb, auf Schloss Duino mit der Niederschrift seiner „Duineser Elegien“ begonnen hatte. Während also beim jungen Arp eine literarische Ausdrucksform nur noch einen parodistischen Vorwand für Unsinnspoesie verkörpert, errichtet der späte Rilke seinen „Weltinnenraum“. Geht es Rilke darum, die Sprache nochmals zu „entgrenzen“, „das Dasein des Menschen als eines Singenden, das heißt

[148] Ebd. S. 62.
[149] Vgl. ebd.

Rühmenden“ zu zelebrieren, balanciert Arp auf den verbrauchten Elementen der Sprache. Arp komponiert mit seiner Parodierung einer literarischen Ausdrucksform eine kaum sinnlich erfahrbare - unsinnige - Eigenwelt des Textes, ein Leitfaden überraschender, zufälliger und unsinniger Verbindungen. Er konstruiert eine andere Welt, die zugleich wieder in sich selbst zerstört wird, eine Textwelt, die nichts mit dieser Welt zu tun hat, sich nicht abbildet und nicht deutet: eine Welt „aus Sprache und Spiel“, welche wörtlich nicht verstanden werden. Geht man noch einen Schritt weiter, kann man auch sagen, dass diese Welt aus Sprache und Spiel auch die Autonomie gegenüber der Tradition der Poesie markiert. Dementsprechend kommentiert Döhl:

> „Das letzte, was überhaupt Inhalt einer Elegie sein kann, ihre Parodierung, ist zugleich ein intellektuelles Vergnügen am Täuschen der Erwartungen (Elegie, Totenklage, romantische Requisiten). Dieses gezielte Täuschen der Erwartung aber, das Verstellen des „Sinns“ und „Unsinns“ ließe sich dann verstehen als eine Selbstbefreiung des Intellekts über sich selbst hinaus, als ein sich freigewordenes Lachen im Gegensatz. Mithin ließe sich dann sogar vom Frohsinn als Selbstgenuss der Freiheit sprechen.“[150]

1.4. *Ready-made*-Gedicht

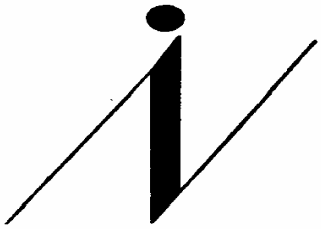
Die Ausformungen des dadaistischen Zeichensystems basieren nicht auf einem geschlossenen theoretischen System, sondern zielen vielmehr auf „offene Denk-Strukturen“ entsprechend ihren „Rezeptionsmustern“, welche als *Ready-made*-Text kategorisierbar sind. Dies geht mit der Demonstration einher, dass nicht der „Ohne-Sinn“ konzipierte Ausdruck oder dessen Scheinbild, welches an einem gegebenen Objekt wahrgenommen werden kann, sondern wie ein solcher Rezeptionsprozess der permanenten Erkenntnis neuer Verbindungen geleitet werden kann. Exemplarisch hierfür ist Schwitters i-Gedicht.[151]
Schwitters präsentiert als Lösung eine „Reduktion auf das Wesentliche“, und zwar durch
- Orientierungen, die auf den Kontext zielen, oder durch Kontextverlagerung mit Hilfe von Beobachtungssprachen,
- „Sichtbarmachen“ der am Gegenstand vorgenommenen Prozesse mit Hilfe von kognitiven Relevanzen und Wegnehmen des Beliebigen.

Wichtig scheint, dass andere oft gebräuchliche Zeichenrelationen abgebaut oder durch die Verwandlung, Verformung und Auflösung zerstört werden. So sind im i-Gedicht von Schwitters Wahrnehmungsmatrizen verbaut, welche wie zufällig neue Sinn-Zusammenhänge erschlossen, aufgedeckt und durch Bezugnahme verarbeitet werden kön-

[150] Ebd.
[151] F. Lach (Hg.): Das literarische Werk. Kurt Schwitters, Bd. 1 Lyrik, Köln 1988, S. 126.

nen. So ist das Schneiden im zerschnittenen i-Gedicht exemplifikatorisches Symptom der Erfindung neuer Ausdrucksrelationen zu der Entdeckung einer neuen Eigenschaft unseres Erkenntnisvermögens: Das Erkennen am Objekt ist für Schwitters eine kreative Obliegenheit, weil es den Rezipienten zur Heuristik neuer Korrelationen führt.

Das i-Gedicht



[lies: »rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf«]

Schwitters bringt das Gedicht „physikalisch" zum Ausdruck, indem er das i-Gedicht schreibt. Beim allgemeinen Ausdruckstyp Gedicht wird ein Text deutlich als Gedicht kenntlich gemacht. Schwitters bewirkt dies durch die Absetzung von Titel und Text, den Titel: Das i-Gedicht und durch den Reim im Text. Der spezifische Ausdruck eines Gedichtes partizipiert im Regelfall an einer inhaltlichen Botschaft, einer Auskunft. Diese bestätigt die „contraindikative" Ausdrucksweise: (z. B.) „Statt Liebe, Wehmut oder Heimweh findet man bei Schwitters einen schlichten Buchstaben: i."[152]

Die Datenklasse der Erfahrungen bei i sind von den kulturellen Konventionen abhängig: erstes Bewegen im Raum, erstes Schreiben. Schwitters projiziert das i deutlich auf das dichterische Schaffen. Das Schaffen ist für ihn ein Lebensprozess, die Projektion der Erfahrungsdaten auf immer neue Inhaltsmodelle, eine Neukomposition mit der bestehenden, zeichnerischen Darstellung. Die Aufzeichnung des Heuristischen nämlich „was gesagt ist" transportiert keineswegs nur der Dichter, sondern muss auch vom Rezipienten geleistet werden. Der Rezipient ist immer gefordert, neue Bewusstseinsschwellen zu überschreiten und einzutauchen in die Projektionen und Hintergründe, welche eben gerade nicht klassisch vorgeprägt sind. Im i-Gedicht symbolisiert also der Buchstabe i „erstes Bewegen im Raum" und „erstes Schreiben" einer repräsentativen Art des Projizierens von konkreten Erfahrungsdaten der Gesellschaft mit einem Ausdrucksdiagramm als Projektionsfläche. Sobald diese auf die Erfahrungsdaten des Dichtens Bezug nehmen, wird die Art der Projektion zum neuen Verankerungsmodell typisiert.

Für Schwitters ist i-Kunst eine Spezialform von Merz, „das Auffinden eines subkünstlerischen Komplexes in der unkünstlerischen Welt". Optionen, auf Schwitters' Versuche Be-

[152] F. Lach: Überlegungen zur Schwitters-Interpretation. In: Sinn aus Unsinn. Dada International, a. a. O., Bern/München 1982, S. 190.

zug zu nehmen und seine Ansätze in einen systematischen Kontext zu verflechten, resultieren hauptsächlich aus dem hier exponierten Materialbegriff. Das Kunstwerk entsteht durch künstlerisches Abwerten seiner Elemente:

> „Was Merz ist, weiß heute jedes Kind. Was aber ist i? ist der mittlere Vokal des Alphabets und die Bezeichnung für die Konsequenz von Merz in bezug auf intensives Erfassen der Kunstform. Merz bedient sich zum Formen des Kunstwerks großer fertiger Komplexe, die als Material gelten, um den Weg von der Intuition bis zur Sichtbarmachung der künstlerischen Idee möglichst abzukürzen, damit nicht viele Wärmeverluste durch Reibung entstehen. i setzt diesen Weg = null. Idee, Material und Kunstwerk sind dasselbe. i erfaßt das Kunstwerk in der Natur. Die künstlerische Gestaltung ist hier das Erkennen von Rhythmus und Ausdruck im Teil der Natur. Daher ist hier kein Reibungsverlust, d. h. keine störende Ablenkung während des Schaffens möglich.
> Ich fordere i, aber nicht als einzige Kunstform, sondern als Spezialform.
> In meiner Ausstellung im Mai 22 im Sturm sind die ersten i-Zeichnungen öffentlich ausgestellt. Für die Herren Kunstkritiker füge ich hinzu, daß es selbstverständlich ein weit größeres Können erfordert, aus der künstlerisch nicht geformten Natur ein Kunstwerk auszuschneiden, als aus seinem eigenen künstlerischen Gesetz ein Kunstwerk mit beliebigem Material zusammenzubauen. Das Material für die Kunst ist beliebig, es muß nur geformt werden, damit ein Kunstwerk daraus entsteht. Das Material für i ist aber sehr wenig beliebig, da sich nicht jede Natur im Ausschnitt zum Kunstwerk gestaltet. Daher ist i Spezialform. Aber es ist einmal notwendig, konsequent zu sein. Ob das ein Kunstkritiker begreifen kann?“[153]

So jedenfalls teilte Schwitters sich in seinem i Manifest von 1922 mit. Damit wird nicht nur die Negation kunstgerechter Finalität erzeugt, sondern zugleich auch auf einen Destruktionsvorgang verwiesen, der das Kunstwerk auf die dem Material immanenten Elemente und Strukturen zurückführt. Damit wird der Vorgang der Bearbeitung der Elemente in den Mittelpunkt gerückt: Elemente der Dichtkunst sind Buchstaben, Silben, Worte, Sätze. Durch kontrastierendes Werten und aufwiegen der Elemente entsteht Poesie. Der Sinn ist nur als Sinn wesentlich, wenn er auch als Faktor gewertet wird. (Vgl. Anm. 10) Aus dieser Reduktion des Sinns zum materiellen Faktor zieht Schwitters die Konzession, die Merz Dichtung als „musterhaft“ zu klassifizieren: Die Merzdichtung ist losgelöst; sie greift entsprechend der Merzmalerei auf spezifische Teile als fertige Sätze aus Zeitungen, Plakaten, Katalogen, Gesprächen etc., mit und ohne Abänderungen zurück. Lässt sich damit so das Prinzip Collage rechtfertigen lässt, so muss dies auch für die Umkehrung, die in der Bezeichnung „konkrete Poesie“ liegt, gelten. Denn hier wie dort ist nicht die Realität selbst das konkrete Indiz, sondern die Sprachbausteine aus Wörtern. Schließlich kann Schwitters’ Kunstauffassung auch nicht an den Begriff der Probe - verstanden als stringent geordnete

[153] F. Lach (Hg.): Das literarische Werk. Kurt Schwitters, Bd. 5., Köln 1981, S. 120.

Veranstaltung – gebunden werden. Sie partizipiert von der Spontaneität, dem Mangel an Systematik und der Praxis, verstanden als konkretes Probieren anhand der in Bezug genommenen Texte. Das Verhältnis von Theorie und Praxis ist keineswegs einer direkten Interdependenz unterworfen. Im Ergebnis ist sein i-Gedicht ganz eindeutig dem literarischen *Ready-made* zugehörig, partizipiert es doch denknotwendig von der Anlehnung an die konventionellen Elemente der Sprache. Die Befähigung zur Destruktion der Zeichensysteme kann als Handeln gegen die grammatische, semantische und pragmatische Erwartung erklärt werden, lehnt dieser doch jegliche künstlerische „Zweckbindung", sowohl in Anbetracht der einer möglichen Veranschaulichungsfunktion der Kunst als auch in Ansehung ihrer politischen Intentionen, ab.

1.5. Zusammenfassung und weitere Bemerkungen

Der ambivalente Ausdruck „Unsinn" ist für die Dadaisten kein Unsinn im Sinne von Blödsinn, wie Arp nachstehend betont:

> „Dada ist der Urgrund aller Kunst. Dada ist für den «Ohne-Sinn» der Kunst, was nicht Unsinn bedeutet. Dada ist ohne Sinn wie die Natur und gegen die Kunst. Dada ist unmittelbar wie die Natur und versucht jedem Ding seinen wesentlichen Platz zu geben. Dada ist moralisch wie die Natur. Dada ist für den unbegrenzten Sinn und die begrenzten Mittel. Das Leben ist für den Dadaisten der Sinn der Kunst."[154]

Schwitters ergänzt, dass dies auch „Unsinn als Kunstfaktor", welcher sich „gegen den etablierten Sinn" richtet, meint. Der Unsinn kann auf einen Sinn, dessen Wahrheitswert abhanden gekommen, gleichwohl aber bisher die Basis traditioneller Kunst war, reduziert werden. Schwitters Unsinn grenzt sich von anderem Unsinn ab, insbesondere dem politischen Unsinn des Berliner Dada, von dem kabarettistischen Unsinn des Züricher Dada und genau so auch vom theosophischen bzw. mystischen Unsinn Balls, den er wie folgt kennzeichnet:

> „Alle lebendige Kunst aber wird irrational, primitiv und komplexhaft sein, eine Geheimsprache führen und Dokumente nicht der Erbauung, sondern der Paradoxie hinterlassen."[155]

Arp behauptet auch, „konventionelle(n) Kunstformen zu überwinden", etwas Neues, Nichtdagewesenes zu schaffen". Ihre Herkunft ist aber gleichen Ursprungs, nämlich: „Unsinn als Reaktion auf den Wahnsinn der Zeit". Ebenso wird der Unsinn als das neue Zei-

[154] H. Arp: Unsern täglichen Traum, a. a. O., S. 50.
[155] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a .a. O., 74f.

chen zur Kunstproduktion gebraucht. So entfalten sich die künstlerischen Aktivitäten des Dada in sehr avantgardistischer Weise, und wenn Dada eine neue Kunstrichtung ist, dann ist sie es aus einer neuen Lebenspraxis heraus. So erklärte Huelsenbeck dem Publikum in seiner „Ersten Dada-Rede in Deutschland“:

> „Der Dadaismus will die Fronde der großen internationalen Kunstbewegungen sein. Er ist die Überleitung zur Freude an den realen Dingen. Da sind Kerle, die sich mit dem Leben herumgeschlagen haben, da sind Typen, Menschen mit Schicksalen und der Fähigkeit zu erleben. Menschen mit geschärftem Intellekt, die verstehen, daß sie an eine Wende der Zeit gestellt sind. Es ist nur ein Schritt bis zur Politik. Morgen Minister oder Märtyrer in der Schlüsselburg.“[156]

Die „Sprache“ wird als neue Lebenspraxis betrachtet und als tatsächliches Bestätigungsfeld thematisiert. Die Arbeit an der materialisierten Komponente „Sprache“, verstanden als ungeordnetes und unbesetztes Spiel, kann dabei als solche nicht nachvollzogen werden. Dennoch gibt es in der künstlerischen Praxis aber derartige Experimente. So wird die Sprache als ganz bewusst in Bewegung gebrachter Vorgang einer Hinterfragung der Rolle und Funktion von „unsinniger“ Artikulation innerhalb des gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses verstanden. Ausgehend vom Sprachgebrauch der Dadaisten lässt sich im Hinblick auf die nachstehenden Erläuterungen folgendes resümieren:

(1) Innerhalb eines gesellschaftlichen Systems, dessen Existenz auf der Kontrolle aller gesellschaftlich relevanten Vorgänge - auf einer minuziösen Sinnsetzung bis in die geringsten Tätigkeitsfelder des Einzelnen - basiert, gerät bereits der Akt eines freien Verfügens über Sprache zu einem Politikum. In diesem freien Verfügen über Sprache knüpften die Dada-Produkte ganz final an die „Provokation“ der Gesellschaft an. Im Mittelpunkt des dadaistischen Sprachspiels stehen dabei insbesondere die Versuche, die Regeln und Konventionen des Sprachgebrauchs außer Kraft zu setzen, die Möglichkeiten der Zerlegung und Zertrümmerung von Sprache zu erproben und bis an die extremen Endpunkte der Möglichkeiten zu treiben.
(2) Den Weg der schöpferischen Arbeit am Material „Sprache“ und der kritischen Hinterfragung der herrschenden Sinngebung in der Sprache sind die Dadaisten unterschiedlich weit gegangen. Dieser ebenso „spielerische“ wie „respektlose“ Umgang mit dem Text in den Montagen und Collagen Hausmanns (oder Schwitters’), stellte die graphische Komponente des Wortes oder des Buchstaben in den Vordergrund. Der von dem ursprünglich zu transportierenden Sinninhalten befreite Text wird zum rein „musterhaften“ Gebrauch um-

[156] Richard Huelsenbeck: Erste Dadarede in Deutschland. In: DADA Almanach, a. a. O., S. 108. Schlüsselburg: Wegen ihrer Staatsgefängnisse berüchtigte Festung in St. Petersburg. Hier wurden viele Zarengegner und Revolutionär eingesperrt.

funktioniert. Die Collage-Technik thematisiert die Möglichkeiten, wie sie sich durch die Bearbeitung des ursprünglichen Textes mit Schere und Kleber ergeben und die gesetzlichen Bestimmungen, wie sie den Künstlern eingeräumt sind. Zugleich geben sie Auskunft über deren Desillusionierung und über die vorgefundenen bzw. verweigerten Möglichkeiten. Eine derartige Interpretation dieser Collage beruht allerdings allein auf der Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters, der, um die künstlerischen Code entschlüsseln zu können, über ein gewisses Hintergrundwissen verfügen muss. Vergleichbares gilt auch für die Texte von Baader, wenngleich er mit völlig anderen Techniken arbeitet.

(3) Insbesondere der „Oberdada“ Baader versteht es immer wieder hervorragend, derartige Aktionen in aller Öffentlichkeit durch die Versuche der Desavouierung der Sphäre von Politik und Macht und durch das parodistisch verwendete Zitieren der offiziellen Sprachregelung durchzuführen. Somit wechselt er mit Politikern Telegramme, veröffentlicht Verlautbarungen in der Presse oder brachte Flugblätter in Umlauf. Dass er freilich nicht beabsichtigte, ernsthaft innerhalb der bestehenden politischen Strukturen mitzuarbeiten, sondern lediglich die Institutionen der Macht mit den Mitteln der Parodie zu verspotten, versteht sich dabei von selbst. Der parodistische Wirkungsfaktor des Dada-Textes steigert sich dadurch noch zusätzlich, dass sprachliches Material verwendet wird, welches sich in der vorgegebenen Form überhaupt nicht - jedenfalls nicht sinnvoll - steigern lässt. Doch die zur Phrase erstarrte Form nimmt von den gewissermaßen falschen Inhalten keine Notiz und versucht weiterhin, alles in Gleichförmigkeit und Monotonie zu ersticken.

(4) Auch erschweren Dada-Texte dem Leser die Lektüre, dessen Erfahrung, Erkenntnis und Wahrnehmung allein auf der Linie konventioneller Formen der Literatur beschränkt ist. Ein flüchtiges Überfliegen des Textes ist möglich, gleichwohl ist es dann aber nicht leicht zu ergründen, was sich hinter dem Text verbürgt; mit den Worten von Goodman ausgedrückt: „was gesagt ist“. Schwitters z. B. zwingt durch seinen Gebrauch der Sprechregel zu intensiver, kognitiv - mitdenkender Lektüre. Der Leser (bzw. Betrachter) ist ständig gezwungen - da sich ihm die Sprache nicht in gewohnter Form darbietet – sich der Resultate seiner Lektüre zu vergewissern. So ist es nicht verfehlt zu behaupten, dass Schwitters Sprachschöpfungen - im Zusammenhang der dadaistischen Ausdrücke - am innovativsten sind. Jedoch erreicht Schwitters dies nicht durch den Rückzug auf den Buchstaben bzw. den Laut, sondern durch das Balancieren mit einem Komplex verschiedenster Komponenten. Die graphischen Komponenten stehen dabei, obwohl bei einigen Texten durchaus vorhanden, eher im Hintergrund.

(5) Insgesamt zielt diese dadaistische Gestaltung auf die Herstellung von Distanz zwischen der Agitation und auf dasjenige, was jenseits der bislang gültigen Konventionen liegt. Unter der Bezugnahme und Rückversicherung auf die Autorität des Dadaismus gerät diese

Gestaltung gewissermaßen zum Ausbruchsversuch aus herrschenden Denk- und Rezeptionsmustern. Mit dem Versuch der Überwindung der beim Rezipient vorhandenen Wertungs- und Interpretationsmuster wird dabei begonnen. So ist der Dada-Unsinn auch als eine Überwindung konventioneller Normierungen zu verstehen, die einen festen Bestandteil jeder Beschreibung bildet. Dieser Unsinn gleicht im Hinblick auf den „Klamauk" ihrer Durchführung einer Versinnbildlichung dieses Befreiungsaktes. So lebt dieser Schaffensprozess von der Spontaneität und Kreativität; auf standardisierende Interpretationen oder kategorische Auseinandersetzungen wird völlig verzichtet. Auch die Programmteile der Laut- und Simultangedichte, halten den einmal eroberten Freiraum aufrecht: Beispielweise verdeutlicht das Lautgedicht „Elefantenkarawane" von Ball, das im Grunde genommen das inhaltliche Leere der Formel, die auf alles, nichts und eben auch auf negative Erscheinungen angewendet werden kann, und für sich nichts aussagt, zu einer gelungenen Parodie auf den Stumpfsinn und den „grandiosen" Charakter der Schaustellungen der Macht und ihrer verstümmelten Sprache geraten kann.

Das Spannungsfeld zwischen dem „Unsinn" und der Wirklichkeit kann noch in Manifesten, bei welchen es sich weder um echte Fiktionen noch um reine Gebrauchstexte handelt, betrachtet werden. Ganz spezifisch nämlich - semantisch betrachtet - dort, wo die Gattungsgrenze ihren eigentlichen Status metaartisch und metapolitisch überschreitet. Im Hinblick auf die Beziehung von Kunst und Wirklichkeit wird es folgendermaßen untersucht:[157]
(1) Das „Eröffnungs-Manifest", welches Hugo Ball zu Beginn von Dada in Zürich niedergeschrieben und vorgetragen hat, gilt als Ursprung dieser Dada-Artefakten. Es rückte den künstlerischen Zeichenbildungsprozess stärker in den Mittelpunkt der programmatischen Thematisierungen und der künstlerischen Praxis, die demzufolge auch als metaartistisch gekennzeichnet wurden. Setzt man eine solche Typisierung fort, so gehören sie schwerpunktmäßig zur Untergruppe der thematisierenden, metaartistischen Erklärungen. Ball stellte ganz explizit die Probleme des Mediums Sprache heraus. Seiner Ansicht nach haben Journalismus und andere Erscheinungen der Zeit zu einem exorbitanten Verfall der angewandten zeitgenössischen Sprache geführt, so dass der Dichter sich dieser „abgenutzten" Sprache nicht mehr bedienen kann, ohne selbst den Verschleiß zu befördern. Sich selbst sieht Ball in der Tradition Kandinskys verankert: „Wenn wir Kandinsky und Picasso sagten, meinten wir nicht Maler, sondern Priester; nicht Handwerker, sondern Schöpfer neuer Welten, neuer Paradiese" [158] – sagt Ball. Für ihn war der Zeitpunkt für einen elementaren

[157] Einen ausführlicheren Überblick zu diesem Thema bietet A. Backes-Haase: Kunst und Wirklichkeit. Zur Typologie des DADA-Manifestes, Frankfurt a. M. 1992.
[158] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 16.

Neubeginn im Umgang mit der Sprache längst gekommen. Nach Ball und Kandinsky muss als das „wirkliche“, maßgebliche und einzige, Element am Wort, der Laut begriffen werden. Allein dieser ist nämlich für die unmittelbare Einwirkung auf den Rezipienten verantwortlich. Erst wenn der Dichter auf diesen materialisiert zurückgreift, gelingt ihm die Distanzierung von den Verlogenheiten des Sprachfeilschens, was anhand der anthropologisch fundierten Verbindung zwischen Laut und seelisch-geistigem Ereignis im Menschen, einer unbelasteten und neuen Sprache, wie sie von Ball in Ansehung seiner Lautdichtungen geübt wird, festgemacht werden kann.

(2) Eines der bedeutendsten Dada-Artefakten soll im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit nicht außen vor bleiben. Es handelt sich dabei um das unbestritten bedeutendste Werk Serners: „Letzte Lockerung. Manifest dada.“[159] Hier ist es einschneidende Skepsis an der Fähigkeit der Sprache, Sinn zwischen Menschen zu übermitteln, die Serner zu einem nicht nur im schriftstellerischen Sinne wissenschaftlichen Experiment veranlassen. Dem Grundtypus und der Verknüpfung „metaartistischer“ und „metapolitischer“ Aspekte geneigt, entwickelt Serner im Rahmen seines Manifestes unterschiedliche Möglichkeiten, Empfindungen mit der „Letzten Lockerung“ bei seinen Rezipienten hervorzurufen. Mit seinen strukturellen und grammatikalischen Eingriffen in die gewohnte Sprachordnung erzeugt Serner „eine provozierende Alogizität des Textes“[160]. Öffentliche Lesungen des Manifests oder, ebenfalls nicht selten, vorgetäuscht publizistische Inszenierungen solcher Lesungen, ermöglichen dem Autor in einen von ihm selbst bestimmten Rahmen, den Rezipienten in die „Wirklichkeit“ einzubeziehen, um diesem mit derselben zugleich und sofort zu konfrontieren. Eine weitere Eigentümlichkeit Serners ist es, anhand vom ihm entworfener Selbstinszenierungskonzepte in die Wirklichkeit einzutauchen, was bei Serner aufgrund ihrer eigenen Medialität zum Problem wird. Serner dagegen legt es ja gerade darauf an, den Künstler als gesellschaftliches Wesen in all seinen Facetten anzusprechen. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Medialität des Manifests. Dies folgt daraus, dass Serner korrespondierende Beziehungen zwischen den Strukturen der Selbstinszenierungskonzepte und den sprachlichen Strukturen im Manifest herstellt und so das Manifest zum Übungsplatz sprachexperimenteller Versuche der Selbstinszenierungskonzepte hat werden lassen. So entspricht nämlich – vereinfachend ausgedrückt - die allgemeinübliche Auffassung über die äußere Erscheinung des sprachlichen Zeichens dem Konzept des Dandyismus; die Erläuterung folgt - nach dem der Dandy lediglich am Äußeren seiner Gestalt verharrt. Dieser Typus, in der die Zuordnung von sprachlichem Zeichen und Bedeutungsge-

[159] Walter Serner: Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche[,] die es werden wollen, Das gesamte Werk 7. Bd., hrsg. v. Thomas Milch, 10 Bde., München 1981.
[160] A. Backes-Haase, a. a. O., S. 120.

halt gestört ist, hat indes markante strukturelle Affinitäten mit den Selbstinszenierungskonzepten eines Hochstaplers, der sich der reinen Konventionalität des Zeichengebrauchs bewusst ist und diese zu seinem eigenen Nutzen einsetzt. Die Impression, welche die „Letzte Lockerung“ sinn- und ziellos am Rezipienten vorüber zieht, wie es die Sprache Serners nämlich zu bewirken vermag, korrespondiert mit den Bewegungsformen eines „Bummlers“, der sich zwischen den fiktiven und realen Welten hin und her bewegt. Durch diese einschneidenden und im einzelnen auch stark ausdifferenzierten Entsprechungen zwischen der Kunstwelt des Künstlers und der gegebenen Realität erweckt Serner beim Rezipienten den Eindruck, dass beide Sphären fast untrennbar miteinander verflochten sind und jeder Versuch der Separierung durch das Manifest Lügen gestraft wird. In der Komplexität des mit der „Letzte(n) Lockerung“ *de facto* umgesetzten schriftstellerischen Experiments spiegelt sich die prinzipielle Mehrdeutigkeit der Dada-Kunst als ein Ort der Verknüpfung eines weiten Kunstbegriffs mit einem ebenso weit gefassten Politikbegriff wieder. So muss das Ansinnen, die „Letzte Lockerung“ als rein metaartistisches Dada-Manifest erläutern zu wollen, misslingen. Ebenso ist es verfehlt, sie auf ihre metapolitische Dimension zu verkürzen. Erst ihre allumfassende Einbindung in das Sprach- und Lebensexperiment Serners machte deutlich, welche weit über den Dadaismus hinausreichenden Gelegenheiten im Dada-Manifest bei simultaner Benutzung sämtlicher konventionellen Gattungskategorien liegen.

(3) Die Lebenswirklichkeit der überaus politisierten Metropolen zum Aktionsfeld und der Bühne der Kunst werden zu lassen, ist ein Schritt, dem sich Huelsenbeck, von Zürich nach Berlin kommend, schon in seinen ersten Berliner Dada-Veranstaltungen stellt. In diesem Umfeld zielt das Dada-Produkt darauf, einen unmittelbaren, aktionistischen und knalligen Kontakt zwischen dem Vortragenden und seinem Publikum herzustellen. Die Berliner Dada-Produkte provozieren das Publikum und greifen insofern direkt in die Wirklichkeit ein. Sie sind marktschreierische Medien in der Auseinandersetzung Dadas mit dem Berliner Expressionismus. Mit solchen Aufgabenzuweisungen rückt Huelsenbeck das Manifest nahe an die „Gebrauchstextformen“ der Wirklichkeit heran, die ebenfalls auf unmittelbare Veränderung des Handelns in der Wirklichkeit zielen und problematisiert diese damit gleichzeitig. Wenn auch Huelsenbecks Manifeste (exemplarisch Dadaistisches Manifest 1918, das in deutscher Sprache geschrieben wurde) keine metapolitische Anknüpfung im Sinne der Texte anderer Denker darstellen, so reflektieren sie durchaus die Manipulation der Wirklichkeit, die sie zu Zwecken dadaistischer Provokation in persiflierter Form in Verwendung bringen. Der Schritt zum explizit metapolitischen Manifest vollzieht sich erst in Ansehung der politischen Ereignisse der Jahre 1918 und 1919. Verfechter dieser Strömung waren dann insbesondere George Grosz, John Heartfield. Bei Grosz wird das Mani-

fest primär zur Programmsatzung, mit dessen Hilfe er den politischen Charakter seiner Kunst zu unterstreichen versucht. Allerdings gelingt es ihm nur sehr bedingt seine politischen Zielsetzungen zu erreichen, was vordringlich vor allem der Tatsache geschuldet war, dass die schriftstellerischen Fähigkeiten von Grosz eher beschränkt waren. Kunst und Wirklichkeit stehen bei Grosz dadurch in einem Verhältnis, dass die Kunst ihren Anspruch auf Autonomie in der bürgerlichen Gesellschaft verliert. Vielmehr ist sie als ein Medium zu begreifen, dessen Aufgabe es ist, zur Veränderung der Wirklichkeit beizutragen. Besonders beispielhaft für diese metapolitische Tendenz ist die Abhandlung „Kunstlump-Text“[161], die mit der Intention, Veränderung in der Wirklichkeit zu erzeugen, von Grosz und Heartfield gemeinsam verfasst und publiziert wurde.
(4) Diese praktizierten Dada-Manifeste überschreiten den Rahmen, wie er bisher in kunsttheoretischer Hinsicht vorgegeben war, exorbitant. Sie zielen nunmehr vordringlich auf ein rein politisches Anliegen und etablieren so eine politische Strömung oder Bewegung, deren Bedeutung in der „progressiven“ Wirkungsweise liegen sollte. Auf diese Weise sollte zudem die explosive Wirkung des Manifests in sowohl metapolitischer als auch metaartistischer Hinsicht erprobt werden.

Zusammenfassend soll nun eingeführt werden, worin die semiotische Deutung des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit für Dada liegt und welche Aufgabe in diesem Spannungsfeld. Ausgehend von den von Backes-Haase erarbeiteten Aspekten[162] zu diesem Thema werden einige auswählend vom gesamten Dadaismus dargestellt, wobei die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Wirklichkeit unerlässlich ist, dem Unsinn als Kunstfaktor zukommt:
Auf einen eher nicht unproblematischen Wirklichkeitsbegriff stellt Herbert Krafts Untersuchung „Kunst und Wirklichkeit im Expressionismus“ ab, wie es folgendermaßen problematisiert wird:[163]
Sich seinerseits vom Wirklichkeitsbegriff der marxistischen Widerspiegelungstheorie abgrenzend, möchte Kraft „nicht die empirische, sondern die objektive Wirklichkeit, nicht die Erscheinung, sondern den Grund“[164] berücksichtigt sehen: „Diesem Ansatz liegt die Behauptung zugrunde, dass die Kunst im Verhältnis zu ihrer Zeit nicht Selbstporträt sein könne, sondern Selbstkritik sein müsse; dass sie Negation der Wirklichkeit sei. Wo die Kunst sich nicht zur Kritik des Bestehenden bereit ist, gibt sie ihre Autonomie auf und tritt

[161] K. Riha (Hg.): Dada Berlin, a. a. O., S. 84-87 (Auszug).
[162] Vgl. A. Backes-Haase, a. a. O., S. 117-130.
[163] Vgl. ebd. S. 126.
[164] Herbert Kraft: Kunst und Wirklichkeit im Expressionismus. Mit einer Dokumentation zu Carl Einstein, Bebenhausen 1972, S. 2.

in die Dienste des Bestehenden.“[165] Nach Kraft, was dieser aus Carl Einsteins „Bebuquin“[166] ableitet, geht der Expressionismus als Negation der Wirklichkeit so weit, dass das Bestehende nirgendwo seine „Unterstützung“ zu finden vermag und somit eine Flucht in eine Kunstwelt entsteht, die in der Wirklichkeit wirkungslos bleibt, weil sie beziehungslos neben ihr existiert. Eine Möglichkeit der Fortsetzung dieser Abkopplung von der objektiven Wirklichkeit, wie sie der Expressionismus betrieben hat, sieht Kraft im Dada, wenn dieser „den >Sinn< der Bewegung in der Aufhebung jeden Inhalts als der beständigen Korruption von Sinn“[167] erblickt.

Es ist kein hinreichendes Resultat der vorliegenden Untersuchung, wenn sie in Dadas Ausdrücken zum Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit nichts weiter verdeutlichendes beizutragen hätte, als auf ein Perpetuum mobile zur unendlichen Relativierung des Sinnes der objektiven Wirklichkeit abzustellen.

(1) Dada ist weit mehr. Hinter dem „Sinn“, der die objektive Wirklichkeit konstituiert, mag dies in der Ausprägung der Affirmation oder der Kritik verbürgt sein, entdecken die Dadaisten die Transporteure dieses Sinnes. Sie ergründen die Zeichenträger, die eine reale Existenz jenseits ihrer Bedeutung fristen und die vom Künstler in einer Weise modifiziert werden können, dass ihr neues Arrangement auf den Rezipienten anders als über den Weg eines tradierten „Sinnes“ wirkt. Mit anderen Worten, sie agieren ganz und gar ursprünglich künstlerisch mit bestechendem Bedarf, indem es z. B. - und darin liegt ja der kritische Ausgangspunkt Dadas - dem Rezipienten die andere Wirkung, als die sinnhafte, nachvollziehbar machen.

(2) Deutlich wird hieraus, worin das symbolische bzw. semiotische Konzept Dadas zumindest im Grundsatz verbürgt ist, von welchem im Rahmen der Auseinandersetzung oft die Rede ist: Es stellt zum einen auf die Rüge der Autonomiebehauptung des Sinns in der Kunst und der Literatur ab, zum anderen zielt dieses semiotische Konzept auf die permanente Suche nach neuen Möglichkeiten und Spielarten für den Künstler und ihren Rezipienten, mit deren Hilfe diese die Verbindung zwischen Zeichen und Deutung entweder als solche kennzeichnen oder tatsächliche, empirische Verbindungen zwischen diesen abgesonderten Bereichen stiften kann, und zwar im allgemeinen im praktizierenden Grundformen. Besonderes Augemerk gehört hier der produktiven Seite im semiotischen Konzept der Dadaisten.

---

[165] Ebd.
[166] Carl Einstein: Werke. Bd. 1: 1908-1918, hrsg. v. Marion Schmid, Berlin 1981.
[167] H. Kraft, a. a. O., S. 25.

(3) Dies kümmert sich nicht mehr um die Beziehung von Zeichen und dessen Bedeutung. Vielmehr verstrickt sich Dada durch diese „Beziehung“ mehr und mehr in den Konflikt der unendlichen Relativierung. Ihnen geht es um die Verbindung des Zeichens, schon deren Entdeckung wegen sie zu schätzen sind, als „Stigma der empirischen Wirklichkeit mit dem anthropologisch gegebenen Zeichenglauben des Menschen“, so dass ein in diesem Sinne unbesetzter Raum für neue Proben mit dem überkommenen Zeichengebrauch entsteht. Dass dies nun kein leichtes Unterfangen, insbesondere in Ansehung der Überlegenheit einer gegenläufigen Tradition ist, liegt auf der Hand. Nichtsdestoweniger ist dieses Anliegen aber in Ansehung seiner Konsequenz zu respektieren, bedenkt man die Zeitumstände und das fast definitive Zuwiderhandeln auf der tradierten Ordnung.
(4) Dem Bemühen um eine faktische Verbindung von Kunst und Wirklichkeit, und von Künstler und Öffentlichkeit bestrebt, sind die Dadaisten dazu gehalten, diese Rezeptoren zunächst mit ihren experimentellen Methoden zu eruieren, und Möglichkeitsbeispiele solcher „Schnittstellen“ zu benennen. Ist diese Verbindung erst erschlossen, wird sie als paradigmatisches Medium bezeichnet. Die Auswirkung dieses Bearbeitungsprozesses ist dann der Unsinn als Kunstfaktor. Auf diese Weise erlangt Dada eine enorme Vielfalt, die dadurch noch größer wird, da es doch gerade das Hauptanliegen des Dadas ist, Kunst und Wirklichkeit „extern“ zu hinterfragen.
(5) Sollen die Grundaussagen des dadaistischen Unsinns zum Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit zusammengefasst werden, so ist dies deshalb komplex, weil jeder Dadaist seinen „Unsinn“ vordringlich nur zur Deutung des Verhältnisses im Hinblick auf sein eigenes Schaffen anwendet, und dieses noch obendrein regelmäßig in zwei Richtungen auffasst: nämlich in künstlerischer und politischer Hinsicht. Das ist aber kein Grund zur Sorge; immerhin stellen die Beiträge der Dadaisten, wie sie hier in Ansehung der vorliegenden Arbeit besprochen werden, wichtige Puzzleteile dar, welche sich - wenn auch in groben Zügen – zu einem ganzheitlichen Gesamtbild zusammenfügen lassen.
(6) Sucht man jedoch nach weiteren Anhaltspunkten für eine genauere Erklärung, was ein dadaistisches Kunstwerk und damit den Unsinn auszeichnet, so findet sich „nichts“ mehr. Bewusst pocht der Unsinn auf den dadaistischen Status und will sich damit von anderer Kunst absetzen. Mit dieser Gewichtung bzw. Betonung seiner Eigenschaft als Kunstwerk ist er zugleich eine ästhetische Reflexion. Indem sich ihre Produkte als „Kunstwerke“ vorstellen, tritt der Unsinn zu sich in Distanz und springt auf eine „Meta-Ebene“, von der aus er betrachtet werden will. Die Assoziationen nach der Beobachtung, welche Zusammenhänge erkennen lassen, werden „spärlich“. Damit ist endlich erwiesen, dass erst die Kritik am überkommenen Zeichengebrauch eine Läuterung des Symbols bewirkt hat. Primär metaartistisch als auch metapolitisch argumentierende Dadaisten gehen von einer authenti-

schen Wirkung des Zeichens aus, oder besser, sie praktizieren dies in ihren Werken. Ein wichtiges Indiz für diese Tatsache war die bei nicht wenigen Dadaisten (z. B. Arp, Grosz) zu spürende Anonymisierung des Kunstschaffens. Gleichwohl diese Auseinandersetzung hier nicht im Mittelpunkt steht, wird in diesem Zusammenhang nicht selten auch von einer konventionell aufgefasste „Objektivierung", „Entindividualisierung" gesprochen. Nicht mehr der Sinn steht im Vordergrund, sondern das Medium soll – für sich selbst sprechend - seine Wirkung entfalten. Dieses Medium dadaistischer „Version", welche den zwei zu unterscheidenden Richtungslinien, nämlich von der Kunst oder der Wirklichkeit herkommend, folgt, ist der Unsinn. Dass er freilich nur so lange Unsinn sein kann, wie die Kritik am kulturellen Zeichensystem nicht schon selbstverständliche Auffassung ist, versteht sich dabei von selbst.

(7) So verbinden die Dadaisten jene Einsicht mit der Notwendigkeit dieser „Version des Unsinns". Dies zeigt sich dadurch, dass allein schon mit jener Einsicht ein Ansatz besteht, von dem aus die Einheit der Bewegung beansprucht werden kann. Darin, dass sich der Künstler hin zur Wirklichkeit öffnen muss, auch wenn die Erfahrungen im Verlust der künstlerischen Tradition äußerst schmerzhaft sind, wurzelt die Version des Dada. Erst eine auf den wissenschaftlichen Forschungsergebnissen der Symbolwirkung basierenden Kunst kann beanspruchen, ihrer ursprünglichen Aufgabe entsprechen zu können.

Die Dada-Kritik an den gesellschaftlichen Zeichengebrauch zielt darauf, in Vollzug der Weltherstellung die Notwendigkeit, diesen Zeichengebrauch als falsch zu kennzeichnen und durch Provokation aufzubrechen. Sein Ziel ist dabei nicht, eine neue politische Ideologie zu generieren. Ihm geht es final um die Praktizierung eines zeichentheoretischen Konzepts:

> „Der Dadaismus ist den Weg vom Schein zur Wirklichkeit gegangen; einerseits zur unverstellten Wirklichkeit der Zeit, andererseits zur Wirklichkeit einer Kunst, die als Antikunst neue Kunst ist."[168]

Beide drohen durch die Einbuße der Tradition in die Bodenlosigkeit abzustürzen. Auf diese Weise wird die paradigmatische Deutung des Dada-Unsinns auch auf prinzipieller Ebene sichtbar. Gibt es kein künstlerisches Genie mehr und hat Kunst keine allgemein akzeptierte gesellschaftliche Aufgabe, so verliert jede kreative Tätigkeit ihrer ursprünglichen Bedeutung. In diesem Zusammenhang kann der Unsinn als eine Art „Ausweg" bzw. „Befreiungsmittel" verstanden werden. Es stellt ein Medium zwischen Kunst und unmittelbar gegebener Realität dar, dessen Anknüpfungen zwischen Thematisierung und Praktizierung pendeln und welches bei der Ermittlung neuen Verbindungen dienen kann. Dies ist nicht

[168] Alfred Kolleritsch: Marginalie. In: Manuskripte, 6 (1966), Heft 1, S. 1.

zuletzt deshalb, weil es als Kunst selbst noch nicht oder noch nicht hinreichend genug etabliert ist.
(8) Die paradigmatische Deutung des Unsinns reicht noch viel weiter: So setzten die Dadaisten an die Stelle von Kunstwerken mit emotionsgeladener Schönheit die „Notwendigkeit des Unsinns“ als paradigmatischer Ausdruck ihrer gesamten, unabgeschlossenen, künstlerischen Aktivität. Sie verlautbaren mit ihrer Kunst des Unsinns, dass in ihrem Forschen nach dieser Symmetrie als Verbindung zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen Künstler und Öffentlichkeit, zwischen Symbol und Deutung die Tatsache von Dada liegt; dass eine solche Symmetrie auch in der weiteren Entwicklung der modernen Kunst bzw. Literatur nie Vollendung erfahren hat und immer wieder nur probeweise hypothetisch oder induktiv - im Goodmanschen Sinne - gelöst werden kann, wobei jedoch das Probieren mit dieser Grenze gerade stets neue imposante Kunstschöpfungen bzw. Weltversionen entstehen lässt und zukunftsweisend zu erwarten steht; dass diese unendliche Bewegung der Suche nach erreichbaren Verbindungen zwischen Kunst und Wirklichkeit, die Dada weit über sich selbst hinaus in die Kunst bzw. Literatur der Wendezeit hineingetragen hat, keineswegs eine bloß verneinende, sinnvernichtende ist, vielmehr dass diese Bewegung als kontinuierliche Suche nach einer Umkehr für Kunst bzw. Literatur im Anschluss Dadas zum exemplifikatorischen, rekonstruierbaren Potential wird.

Anknüpfend an die bisherigen konzeptionellen Überlegungen dienen die Unsinnsprodukte innerhalb der Prozedur des Unsinns kreativ der Aufgabe, durch zusätzliche Erläuterungen, Begründungen oder andere Erweiterungen (z. B. Variationen, Welterzeugungen) die Fähigkeit zur Rezeption von Kunstgegenständen zu konstruieren. Doch muss den Rezipienten das verzerrte Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit bzw. Kunst und Wahrheit auch in der Weise klarwerden, dass es zum Gegenstand dadaistischer Kunst wird, was nirgendwo bisher so deutlich zum Ausdruck gekommen ist wie im Irrationalismus.
Da der Künstler sich im Medium „Kunst“ nach den Regeln der Ordnung richtet, kann „die Kunst“ nicht mehr ungebrochen ihren Status der Autonomie aufrechterhalten. Dies hat zur Folge, dass sie vom Prozess uniformierter Relativierung abweicht. In ihrer Sachverhaltsbeurteilung gehen die Dadaisten progressiv, subversiv und radikal vor, indem sie den bisherigen Kunstanspruch als falsch und erlogen erfahrbar machen und ihn so brandmarken. Diese kann sich „semiotisch“, „symbolisch“ auf den künstlerischen Akt und auf die politische Fülle des Werkes beziehen. Dabei kann die Problematik der Zeichenbeziehung sowohl durch Thematisierung als auch Praktizierung des durch sie implementierten Mangels bewusst gemacht werden. Der Nachweis, dass (de-)kompositorische Dada-Artefakten keine *creatio ex nihilo* sind - wie hier anhand der Gedichte von Schwitters und Arp dargetan -

, kann als das exemplarische Beispiel von Unsinnsprodukten begriffen werden. Der relativierende Sprachgebrauch von Dadaisten zeigt trotz der Verstöße gegen die Konventionen aber dennoch vielfältige Reproduktionsmöglichkeiten, welche als Anknüpfungen an bisher kunstfremde Medien vormals gesellschaftlich tabuisiert waren.

2. „Dada“: Vom Wort zur Bewegung

Für dieses Kapitel ist es zum Ziel gesetzt, die Suche der Dadaisten nach neuen Kommunikationskanälen, Formen der Kommunikation und gruppenidentitätsbildende (versionabhängige) Wirkungen ihrer Produkte zu untersuchen. Es wird entworfen, auf welche Weise es der dadaistischen Version gelang, an das Publikum heranzutreten und auf es einzuwirken. Dabei sei unter dem Begriff „Darstellungsweise“ neben den schriftlichen Veröffentlichungen auch die Vielzahl dadaistischer Veranstaltungen subsumiert, die ebenso dem Bürgertum zugänglich waren, das vor allem aus Neugier die Auftritte der Dadaisten verfolgte.
- Im folgenden Abschnitt (2.1.) sollen zunächst die Deutungen, die hinter den verschiedenen Veranstaltungstypen des dadaistischen Repertoires stehen, erläutert werden. Im Anschluss an die Darstellung dieser Veranstaltungsformen werden die wichtigsten der Strategien dargelegt, welche die Dadaisten anwendeten, um ihre Vorstellungen in Aufführungsformen zu realisieren und einem Publikum zu präsentieren. Dabei gehen die Dadaisten auch zu Aktionen über, die aus dem Rahmen der organisierten Veranstaltungen heraustreten und direkt in der Öffentlichkeit stattfinden.
- Diese Aktionen mit meist politischem Hintergrund sollen im letzten Abschnitt „Die metapolitischen Aktionen der Dadaisten“ (Abschnitt 2.5.) genauer behandelt werden. Neben den Auftritten sind auch reproduzierbare Publikationen, also bildnerische und literarische Werke, Ausdruck der Aggression gegen das Bürgertum.
- Im zweiten Abschnitt (2.2.) wird das Verfahren vorgestellt, nach denen die Dadaisten ihre schriftlich oder bildlich publizierten Produktionen gestaltet haben, um das Bürgertum zu kritisieren. Für den bildnerischen Bereich sind vor allem die Montage und die Karikatur von zentraler Bedeutung. Die Gestaltung der Texte zeichnet sich durch die Auflösung einer einheitlichen Typographie aus.
- Die „Provozierung-des-Bürgertums-durch-den-Unsinn“ als eine Art „metaphorischer Ausdruck“ geht jedoch über die bisher genannten Bereiche hinaus. (Abschnitt 2.3.)
- Dada kritisierte ferner durch eine Kunst des Zeitungs-Bluffs, durch die von ihm konzipierte Form der Reklame und durch die Art und Weise, in der die Dadaisten sich selbst vor

ihrem Publikum darstellten, wobei das Wort „Dada“ als „die Benutzung des Unsinns zur Entwicklung des Sinns“, wie Baader propagiert[169], begriffen werden soll. (Abschnitt 2.4.) Dabei soll im wesentlichen auf „Dada Zürich“ und „Dada Berlin“ zurückgegriffen werden, da diese beiden Strömungen die überwiegenden Provokationstechniken, mit denen die Dadaisten meiner Ansicht nach auf Bewusstseinsänderungen im Kunstverständnis des Bürgertums abzielten, entwickelt haben.

2.1. Veranstaltungsformen

2.1.1. Das Kabarett

Im dadaistischen Cabaret Voltaire in Zürich und im Berlin der Nachkriegszeit profitierte das literarische Kabarett der Bohème in der Gestalt, dass sich eine Vielzahl von Variationen herausgebildeten. Überschneidungen waren dabei nicht selten, so galt dies jedenfalls für den Kreis der Berliner Dadaisten mit den Zirkeln der Bohème. Dies ergibt sich daraus, dass zum Beispiel Namen, wie etwa Else Lasker-Schüler oder Erich Mühsam, sowohl in den Programmen des Züricher als auch Berliner Dada-Kreises zu finden sind. Typische Treffpunkte waren Kabaretts, Cafés, Redaktionen und Galerien. Nicht unerwähnt darf aber bleiben, dass bedingt durch den Krieg vielen Bohèmiens in Deutschland die Beibehaltung ihrer Einstellung und Lebensweise erschwert wurde. Nicht wenige Gruppen von Emigranten spalteten sich nach und nach ab. Die Maxime der Züricher Bohème: Übermut und Hohn der Verzweiflung, Kulturhass und Kunstliebe, politische Radikalität und asketische Religiosität, Spekulation auf den Skandalerfolg und Publikumshass vermengten sich zu einer multiplen Wirrnis.[170]
Das dadaistische Kriegskabarett forderte den offenen Skandal heraus und zielte darauf, in noch brutalerer Form zu schockieren. Nicht nur die kompromittierte Kultur der kriegführenden Länder wurde ins Visier genommen sondern auch die Asyl gewährenden Kantone der Schweiz. So hielt Huelsenbeck fest, dass man sich zu keiner Zeit gescheut habe,

> „[...] den feisten und vollkommen verständnislosen Züricher Spießbürgern zu sagen, daß wir sie für Schweine und den deutschen Kaiser für den Initiator des Kriegs hielten. Das gab dann jedesmal großen Lärm, und die Studenten, die auch in der Schweiz das dümmste und reaktionärste Gesindel sind [...] die Studenten gaben an Grobheit und Wut eine Ahnung von dem Widerstand des Publikums, mit dem Dada später seinen Siegeslauf durch die Welt gemacht hat.“[171]

[169] Vgl. H. Bergius: Das Lachen Dadas, a. a. O., S. 145.
[170] Vgl. H. Kreuzer, a. a. O., S. 56.
[171] R. Huelsenbeck: Als Dada begann. In: Das war Dada, hrsg. v. Peter Schifferli, München 1963, S. 110, zit. nach Kreuzer, a. a. O., S. 216.

Ball zielte mit seinem am 5. Februar eröffneten Kabarett zunächst auf alle Kunstgenre, so dass die ersten Programme neben den –ismen, Expressionismus und auch andere zeitgenössische Kabarettkunst enthielten. Auch später noch, als am Cabaret Voltaire beteiligte Künstler bereits den Begriff „Dada“ für ihre Programme typisierend offerierten, boten die Dada-Abende noch einige Beiträge als wesensverwandt empfundener -ismen bzw. deren Vertretern, was auch verdeutlicht, dass der Dadaismus anfänglich keine eigenständige Kunstrichtung war, sondern ein früher Versuch einer Synthese von moderner Kunst- und Literaturrichtungen darstellte. Spätestens seit den futuristischen Manifesten stand die Auseinandersetzung mit der traditionellen Kunst auf der Tagesordnung. Zudem war es wohl auch wirtschaftlich motiviert, dass das Cabaret Voltaire häufig das Programm wechselte und auf eine gewisse Breite des Angebots setzte. Zudem entstammten die beteiligten Künstler einer unterschiedlichen intellektuellen Herkunft, künstlerischen Temperaments und Intentionen. Daran, dass auch Ball aktivistisches und anarchisches Gedankengut mit in die Emigration gebracht hatte, sei an dieser Stelle erinnert. Huelsenbeck, der in der Literatur vor allem das Mittel zum Zweck sah, war ebenso dem Aktivismus zugetan. Arp, Janco und Tzara dagegen waren der Politik wohl nur mittelbar zugetan. Selbst die Vorstellungen, was unter dem Wort „Dada“ zu verstehen sei, waren mitunter weit gestreut. Ball sah im Dadaismus zuforderst eine weltanschaulich-kulturelle und kulturpolitische Wertentscheidung, die er als dynamisches Durchgangsstadium auffasste. Hingegen eröffnete Huelsenbeck der Dadaismus ein Spielfeld positiver Aktivität, aber auch das „Vergnügen, sich auf Kosten der Spießer loslassen zu dürfen“, was den Berliner Dadaismus später noch ganz entscheidend prägen sollte. Arp sah im Dadaismus eine alternative Möglichkeit für eine neu gewollte Kunst. Tzara wollte mit dem Dadaismus eine neue Kunstrichtung statuieren. Die Entwicklung des Kabaretts lässt sich in drei Phasen einteilen.[172] Die erste noch wenig dadaistische Phase geht auf das Cabaret Voltaire und den Plan Balls zurück, ein „literarisches Cabaret“ zu schaffen und das Ansinnen der Gründung einer „Künstlerkneipe im Simplizissimus-Stil zurück. Dies sollte unter anderem auch dazu verhelfen, kleinen Ausstellungen „eigener und fremder Sachen“[173] eine Bühne angedeihen zu lassen. Als später der forsch zur Sache gehende Huelsenbeck nach Zürich kam, wurden die Programme stilistisch einheitlicher und stimmten so zunehmend mit dem Kubismus überein. So entwickelte sich aus der „Künstlerkneipe“ ein Forum, ein Podium, auf dem die Anhänger „eine Buffonade und eine Totenmesse“[174] simultan zelebrierten, ein „Narrenspiel aus dem Nichts“[175].

[172] Vgl. K. Riha: Dada im „Cabarett Voltaire“. In: Horen 40. 1995, 1., S. 35-43.
[173] Vgl. Reinhard Döhl: Dadaismus. In: Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien, hrsg. v. Wolfgang Rothe, Bern/München 1969, S. 719-739[721].
[174] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 86.
[175] Ebd. S. 98.

Die Verbindung von Ball, Huelsenbeck, Tzara, Arp und Janco kann durchaus als eine künstlerische Gemeinschaft qualifiziert werden. Beachtlich ist aber deren stets wechselnde Angehörigkeit. So traten später noch Hans Richter, Walter Serner, Christian Schad und Viking Eggeling bei, die ihrerseits wieder mit Max Oppenheimer, Otto van Rees, Frédéric Glauser und Sophie Taeuber in Verbindung standen.

In der zweiten Phase des Kabaretts zeichnete sich eine überwiegende Tendenz zur abstrakten Kunst ab, was der Abgrenzung zu anderen Gruppierungen geschuldet war. Die Programme des Cabaret Voltaire und der späteren Dada-Veranstaltungen boten ein Repertoire, aus dem sich durch Verschärfung der Tendenzen und durch Abgrenzung, gefördert durch die spezielle Situation in der Emigration und die Internationalität der Beteiligten, das herausgebildet hat, was sich später äußerst vielsichtig und oft auch widerspruchsvoll unter dem bald weit verbreiteten Begriff „Dadaismus“ subsumierte. So entwickelte sich das Cabaret Voltaire zu einer Plattform des Protestes einer bunt zusammengewürfelten Künstlergruppe, die sich auf der Grundlage eines gemeinsamen Anliegens, gegen den „Wahnsinn der Zeit“ vorzugehen, etablierte. Die Programme muteten oft wie eine Demonstration gegen das Schweizer Spießbürgertum an, welches als Surrogat der gesellschaftlichen Situation verstanden wurde. Auch blieb die Kunstauffassung des Bürgertums nicht frei von Kritik. Dasselbe gilt für diejenige zeitgenössische Literatur, die den „Krieg als Hygiene der Welt“[176] pries, und deren Ideale sich mit Nationalismus, Patriotismus und dem Heldentum freiwilligen Kriegsdienstes arrangierten. Aufschlussreich ist dabei, dass die Dadaisten sich derselben Mittel bemächtigten, mit denen zum Beispiel auch die Futuristen den Krieg lobpreisten, um gegen den Kriegswahn zu demonstrierten.

Die Kabaretts als künstlerische Ausdrucksform waren vor allem für den Züricher Dadaismus typisch, was Anstoß dafür sein soll, dass Engagements des Cabaret Voltaire näher zu betrachten. Pendant der Künstlergruppe, die dort tätig war, ist im Berliner Dadaismus der Club Dada, der sich größtenteils unvermittelt in einschlägigen Cafés traf, dennoch aber keinen spezifischen Ort für seine auf das Dutzend begrenzten Aufführungen hatte, wie es das Cabaret Voltaire für die Züricher Dadaisten war. Zum intimsten Kern dieser Gruppierung zählten Huelsenbeck (nach seiner Rückkehr aus der Schweiz), die Brüder John Heartfield und Wieland Herzfelde, George Grosz, Raoul Hausmann, Walter Mehring und der „Oberdada“ Johannes Baader. Sie stritten für eine Position, die der eher pazifistischen Haltung Dada-Zürichs eine „anarchistische Strömung“ entgegensetzte. Generell darf nicht

[176] Marinetti veröffentlichte im Feb. 1909 in der Pariser Zeitung „Le Figaro“ das Gründungsmanifest des Futurismus. Er brachte die Bejahung des Kriegs mit seinem aggressiven Weltempfinden zum Ausdruck: „Abs. 9; Wir wollen den krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt –, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes.“ Zit. nach U. Apollonio, a. a. O., S. 33f.

verkannt werden, dass die künstlerische Tätigkeit in Ansehung der „metapolitischen“ Aktionen der Clubgenossen des Dada eine insgesamt eher sekundäre Rolle spielte.

2.1.2. Die Tourneen

Die Cafés und Kabaretts waren als Treffpunkt und Aufführungsort vordringlich das Sprungbrett und der Ausgangspunkt einer bis dahin noch in vielen Zügen bohèmischen Künstlergruppe. Erst die Tourneen der Dada Anhänger erinnerten an ein organisiertes Kunstengagement im althergebrachten Sinne. Im Falle des Dadaismus wurden aber auch die Auftritte im Rahmen von Tourneen dazu benutzt, um Aggressionen gegen das Bürgertum auszuleben. Dass das Bereisen anderer Städte dem Ziel, ein noch breiteres Publikum zu finden, und so noch mehr Menschen erreichen zu können, diente, ist wohl leicht einsichtig. Ohnehin ist das Vagabundieren ganz typisch für die der Bohème. Die Tourneeprogramme unterschieden sich kaum von dem, was auf den Soireen und anderen Veranstaltungen der Kabaretts oder auch auf den Ausstellungen bisher dargeboten wurde. Ohne Vorweggreifen zu wollen, auch hier ging es in erster Linie um auditive Poesie, auf die später noch eingegangen werden soll.
Die zumindest am Niederschlag in der Literatur gemessen bekannteste Tournee der Dadaisten, war die gemeinsame Gastspielreise Huelsenbeck, Hausmann und Baader durch die Städte Dresden, Hamburg, Leipzig und Prag. Mitunter kam es hier zu tumultartigen Auseinandersetzungen, wie sie für dadaistische Darbietungen nicht ganz untypisch sind. Richard Huelsenbeck erinnert sich an diese Tournee, die am 24. Februar 1920 startete und in dem Auftritt der Dadaisten am 1. März in Prag ihren Höhepunkt fand. Man plante, zu dritt in der Produktenbörse, die fast 2500 Personen Platz bot, eine Vorstellung zu geben.

> „In Prag sind die Verhältnisse etwas eigentümlich. Es waren und von allen Seiten Schlägereien angedroht. Die Tschechen wollten uns verprügeln, weil wir unglücklicherweise Deutsche waren; die Deutschen hatten es sich in den Kopf gesetzt, wir wären Bolschewisten, und die Sozialisten drohten uns mit Tod und Vernichtung, weil sie uns für reaktionäre Wollüstlinge hielten. Die Zeitungen hatten Wochen vor unserer Ankunft eine Dada-Monstre-Reklame gemacht, und die Erwartungen konnten nicht höher gespannt werden. Man glaubte offenbar, die lebenden Kühe würden aus dem Himmel fallen - auf der Straße bildete man einen Kordon hinter uns, brüllte rhythmisch Dada, in den Redaktionen zeigte man uns zuvorkommend die Revolver, mit denen man am 1. März abends unter Umständen auf uns zu schießen gedachte.“[177]

[177] R. Huelsenbeck: Dada-Tourneen. In: sank ziegenzack springt aus dem ei, hrsg. v. Klaus Schuhmann, Leipzig 1991, S. 178f.

Insbesondere Baader, von Huelsenbeck „den armen Pietist“ genannt, war diese Stimmung zu riskant, weshalb dieser sich mit der Hälfte der Manuskripte von der Gruppe heimlich absetzte. Dennoch sollten die nachfolgenden Aufführungen von Huelsenbeck und Hausmann auch ohne Baader gelingen: „Mit Hilfe Gottes und unserer Routine wurde der 1. März in Prag ein großer Sieg für Dada.“[178]

2.1.3. Die Ausstellungen

Dass wesentlicher Bestandteil der dadaistischen Veranstaltungen auch Ausstellungen sind, wurde schon gesagt. So wurden in den Galerien aber nun nicht nur Werke der bildenden Kunst ausgestellt, sondern bestimmte Darbietungen aufgeführt, wie man sie sonst üblicher Weise nur im Kabarett zu sehen bekommt. Solche Dada-Ausstellungen existierten bereits in Zürich. Dort fanden sie größtenteils in der Galerie Dada, die von Tristan Tzara gegründet wurde, statt. Zugleich rückten Hans Arp und Hans Richter mehr und mehr als bildende Künstler ins Zentrum. Den zusätzlich kabarettistischen Veranstaltungen verdankt, bildete die Malerei jetzt eine Art Gesamtkunst.
Gleichwohl war Dada nicht nur hier präsent. Auch in den Zentren des Dada, genannt sei hier vor allem New York, Paris, Köln und Berlin, fanden zahlreiche Ausstellungen statt. Von herausragender Bedeutung ist das Geschehen in Berlin. Viele der hier gezeigten Werke zeichneten sich durch ihren „Dilettantismus“ aus, was als Provokationsmechanismus die Freiheit der Kunst vom „Machtstandpunkt“ des institutionalisierten Kunstbetriebs herausstellen sollte.[179] So notierte Herzfelde in seinem Prolog zum Katalog zur Ersten Internationalen Dada-Messe, die 1920 in Berlin stattfand.

> „Die Dadaisten hingegen sagen, Bilder herstellen ist keine Wichtigkeit, wenn es aber geschieht, so soll den breiten Massen die Lust an gestaltender Beschäftigung nicht durch die fachmännische Arroganz einer hochmütigen Gilde verdorben werden. Aus diesem Grunde können die Inhalte dadaistischer Bilder und Erzeugnisse außerordentlich verschieden sein und desgleichen die Mittel. An sich ist jedes Erzeugnis dadaistisch, das unabhängig von öffentlichen Instanzen und Wertbegriffen hergestellt wird, sofern das Darstellende illusionsfeindlich, aus dem Bedürfnis heraus arbeitet, die gegenwärtige Welt, die sich offenbar in Auflösung, in einer Metamorphose befindet, zersetzend weiterzutreiben. [...] Die Dadaisten rechnen es sich als Verdienst an, Vorkämpfer des Dilettantismus zu sein.“[180]

---

[178] Ebd.
[179] Vgl. Angela Merte: Dilettanten erhebt euch- Dada Siegt!: Dada Kölns aktionistische Momente. In: Fatagaga–Dada: Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölnischer Dadaismus, hrsg. v. K. Riha u. J. Schäfer, Gießen 1995, S. 59-68.
[180] Wieland Herzfelde: Zur Einführung. In: Katalog „Erste int. Dada-Messe“, Berlin 1920, zit. nach Maier-Metz, a. a. O., S. 239.

Im Rahmen dieser Dada-Messe wurden die dadaistischen Anti-Kunst-Produkte wie billige „Erzeugnisse“ der Massenproduktion unter den Bedingungen eines „Messehandels“ feilgeboten. Gerade dadurch sollte es möglich sein, den kommerzialisierten Kunstbetrieb zu persiflieren. Mit der Betonung des Warencharakter ihrer Werke, stellten sie zugleich und umso mehr den Kunstwertcharakter in Frage. Viele Exponate dokumentierten aber auch gerade den künstlerischen Anspruch ihrer Schöpfer. Nicht selten wurden durch die Technik der Dekomposition und Demontage tradierter Kunst und die Verwendung „unkünstlerischen“ Materials und Bezüge neue ästhetische Verknüpfungen geschaffen. Die Negation traditioneller künstlerischer Gestaltungsprinzipien in der Absicht einer Destruktion des überkommenen Kunstbegriffs führte zu Techniken satirischer Verfremdung, die sowohl auf politische Kritik zielten als auch sich spielerischer „Antikunst“ anzudienen geeignet waren.

2.2. Die Gestaltungsprinzipien in Bild und Text

Die öffentlichen Veranstaltungen und Aktionen der Dadaisten waren sehr wichtige Multiplikatoren für die Publizistik des Dadaismus. Nicht geringer zu achten ist aber auch das bildnerische Material und das Textmaterial, das diese künstlerische Avantgarde-Bewegung hervorbrachte. Literarische Werke als *performance scores* wurden bei fast allen Aufführungen vorgetragen, jedoch wurden sie zum größten Teil auch schriftlich fixiert veröffentlicht. Für die Werke der Malerei gilt dies uneingeschränkt entsprechend. Auch sie wurden bei Soireen und ähnlichen Veranstaltungen und in Ausstellungen gezeigt und auch im Rahmen gedruckter Publikationen verlegt. So war dadaistischen Zeitschriftenpublikationen oft eine Kombination unterschiedlicher Formen der literarisch-künstlerischen Artikulation. Zeichnungen, Karikaturen, Fotos, Collagen und Montagen standen für den Journalismus der bildenden Kunst; Gedicht, Glosse, Kurzgeschichte, Erzählung, Roman- und Dramenauszug, Sketch, Szene, Reportage und theoretische Äußerungen wie Manifest, Programm oder literatur- und kunstästhetische Aufsätze repräsentierten die literarisch Form der Vermittlung von Kunst. So war der Malik-Verlag in Berlin ganz besonders mit dem Dadaismus verknüpft. Dieser veröffentlichte seit 1919 zahlreiche Zeitschriften und Buchreihen. In Ansehung bestehender gesetzlicher Verbote, dem ökonomischen Druck der marktbeherrschenden Konkurrenz und der Inflation kann diesem für die damit mögliche Konservierungsleistung nicht genug gedankt werden. War es doch so, dass weder das Dada-Zürich, noch das Dada-Paris und auch nicht das Dada-New York, die Vielfalt der Publikations-Möglichkeiten im Bereich der Presse und Verlage nutzten. Mit dem Malik-Verlag

und den damit in Verbindung stehenden Veröffentlichungen bildete sich so fortan ein ganz besonders prägnantes Merkmal des Berliner Dada heraus.
Maier-Metz teilt die Vielfalt der Berliner Zeitschriften in drei Kategorien ein.[181] Die erste Gruppe bildeten verschiedene satirisch-politische Blätter: „Jedermann sein eigener Fußball", „Die Pleite" und „Der blutige Ernst". Diese Zeitschriften waren durch ihre Fotografien, Collagen, Karikaturen, Glossen, Gedichte und Prosaskizzen gekennzeichnet, die in satirischer Weise auf das politische Tagesgeschehen abzielten. Da sie als „Massenblätter" konzipiert waren, sind sie noch von den Bedingungen bohèmisch-intellektueller Literatur- und Kunstproduktion geprägt, weisen aber inhaltlich und formal über die Oppositionsblätter der Kriegszeit wie die „neue Jugend" oder „freie Straße" hinaus.
Zudem gab es die rein dadaistische Zeitschrift „Der Dada", die als „Periodikum mit Bildern" die Stilmittel der Parodie und Groteske präparierten und bewusst an den bürgerlich-avantgardistischen Kunstbetrieb adressiert, dem Dada ein Sprachrohr schufen.
Als dritte Gruppe finden die „kulturpolitischen" Zeitschriften „Die Erde" und „Der Gegner" Einordnung. Diese richteten sich an die revolutionär gesinnte literarisch-künstlerische Intelligenz. Als zeitkritische Blätter thematisierten sie das aktuellpolitische Zeitgeschehen. So ging es um Fragen der Ökonomie und Kultur. Endlich versuchten sie ihr Publikum für sozialistische Positionen zu gewinnen.

Neben den Zeitschriften standen kleine Zettel, die der „Propagandada" George Grosz mit Parolen wie „Dada siegt" oder „Dada, Dada über alles" bedrucken ließ, im Mittelpunkt der Veröffentlichungsbestrebungen. Sie waren ein dadaistisches Produkt. Grosz klebte sie in ganz Berlin auf unendlich viele leere Flächen. Schaufenster, Kaffeehaustische oder Haustüren waren ihm allerdings genau so willkommen. Damit erreichte er eine abenteuerliche Öffentlichkeitswirkung für den Dadaismus.[182]
Aufgrund der gesetzlichen Restriktionen der Zeit ging die publizistische Praxis in Berlin nicht selten dahin, sofort nach dem Verbot einer Zeitschrift, ein neues Blatt herauszugeben, das sich zwar im Titel, nicht jedoch im Inhalt von der verbotenen Zeitschrift unterschied. Dabei war in der Zeit der Sozialistengesetze das Verbot aufrührerischer Zeitungen nicht selten. So darf es keineswegs verwundern, dass von manchen Publikationen nur eine einzige Ausgabe nachweisbar ist. Reflex des Verbotes der Dada-Zeitschriften war aber zugleich auch eine durchaus willkommene propagandistische Wirkung, erregte dieses doch zumindest für kurze Zeit ein gewisses Aufsehen.

[181] Maier-Metz, a. a. O., S. 197f.
[182] Vgl. ebd.

2.2.1. Die Montage

Die Dada-Publikationen ermöglichten eine große Bandbreite dadaistischer Beiträge, deren konkrete Inhalte nun mehr zum Gegenstand der Betrachtung gemacht werden sollen:
Das Prinzip der Demontage und anschließender Montage ist der Grundmechanismus der meisten dadaistischen Produktionen, sowohl im bild- als auch im textkünstlerischen Zusammenhang. Dass hierzu auch die Collagen und Assemblagen als spezifische Ausprägungen der Montage gehören, liegt auf der Hand.
Nachstehend sollen nun die damit in Rede stehenden Mechanischen näher beschrieben werden, wie sie in den dadaistischen Werken, die mit der Montagetechnik geschaffen wurden, ihren Niederschlag finden: Hausmann fragte sich: „Wozu Geist haben in einer Welt, die mechanisch weiterläuft?“[183] Der scheinbar „mechanische“ Lauf der Dinge, der wie ein Perpetuum mobile erscheint, die Banalität des Alltäglichen, die an den maschinellen Arbeitsprozess erinnert, und die Produkte der Zivilisation stellen für die Dadaisten das Ende ideologischer Verstellung dar. Die menschlichen Naturen mit ihrem Instinkt, Trieb und Unbewussten sind dabei gleichsam die Maschine, die anhand dieser Eigenschaften die Verdinglichung des „mechanischen“ Funktionierens manifestiert.
Die verschiedenen Formen der künstlerischen Montage veranschaulichen dieses Prinzip des „Mechanischen“, das sich gegen die Kategorien des „Schönen“ und „Wahren“ der traditionellen bürgerlichen Kultur stellt. Für die Aktionen der Dadaisten gilt dabei nichts anderes. Dadurch, dass eine Identifizierung und Vereinnahmung der Maschinenkunst Tatlins durch Dada stattfindet, gelingt erneut eine kulturelle Provokation.
Wenigstens aber wird es möglich, diese hieraus fortzusetzen. So fordert Hausmann beispielsweise die „Herstellung von Geist und Kunst in Fabriken“ und „den Geistigen in die Kunstfabrik für Geistesauflösung“.[184]
Geht es um theoretische Überlegungen zur Montagetechnik, so ist es hilfreich auf Peter Bürger zurückzugreifen. Dieser kennzeichnet die Montage in seiner „Theorie der Avantgarde“ als „Grundprinzip avantgardistischer Kunst“:

> „Das montierte Werk weist darauf hin, daß es aus Realitätsfragmenten zusammengesetzt ist; es durchbricht den Schein von Totalität. Die avantgardistische Intention der Zerstörung der Institution Kunst wird so paradoxerweise im Kunstwerk selbst realisiert. Aus der beabsichtigen Revolutionierung des Lebens durch Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis wird eine Revolutionierung der Kunst.“[185]

---

[183] Raul Hausmann: Dada in Europa. In: Der Dada 3 (1920), S. 2.
[184] R. Hausmann: Alitterel Delitterel Sublitterel. In: Der Dada 1 (1919), S. 3.
[185] P. Bürger, a. a. O., S. 97f.

Bei der Montage werden Materialien in das Bild eingearbeitet, die nicht vom Subjekt des Künstlers in irgendeiner Weise bearbeitet worden sind. Damit wird die Einheit des Bildes als ein in allen Teilen vom Künstler subjektiv geschaffenes Werk aufgegeben. Das traditionelle künstlerische Darstellungssystem, das auf der Abbildung von Realität beruht, oder die konventionelle Auffassung, ein Kunstwerk sei die subjektive Übertragung der Realität durch den Künstler, wird durch die direkte Verbindung von Realität und Kunst in der Montage negiert. Genauso machen auch die Ausführungen von Adorno über Macht und Einfluss der Montage in der modernen Kunst deutlich, dass diese neue Technik geradezu progressiv ist.

> „Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empire in sich einläßt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert.“[186]

Das mit der Technik der Montage geschaffene Werk zielt nicht auf das Scheinbild der vermeintlichen Versöhnung von Mensch und Natur, wie es etwa das traditionell organische Kunstwerk beabsichtigt. Dies gilt, dass eine „Negation der Synthesis sich zum Gestaltungsprinzip aufschwingt“.[187] Dies beschreibt Adorno als die Verweigerung der Negation des Sinns überhaupt.[188] Natürlich muss man freilich den ambivalenten Zusammenhang im Auge behalten, dass auch die Verweigerung von Sinn für sich Sinn setzt. Setzt sich der Betrachter mit einem organischen Kunstwerks auseinander, dann stellt dieser regelmäßig darauf ab, dass der Sinn der einzelnen des Werkes mit dem Sinn des Ganzen konform geht. Die einzelnen Ingredienzien sind nur aus dem Zusammenhang des Werkganzen, dieses nur aus seinen Bestandteilen heraus zu verstehen. Der Mangel dieser Relation kennzeichnet aber gerade das nicht-organische, montierte Kunstwerk. Die einzelnen Partitionen entbehren in Ermangelung einer Bindung an das Ganze, dieser Notwendigkeit.

So könnten in der Reihung der Bilder eines automatischen Textes einige Bilder fehlen, umgestellt oder hinzugefügt werden, ohne dass der Text eine maßgeblich Veränderung erfahren würde. Der Betrachter eines solchen Kunstwerkes muss wahrnehmen, dass sein tradiert geschultes Kunstverständnis versagt. Er kann keinen Sinn in dem Dargebotenen erkennen. Mag dieses Nichtvorhandensein von Sinn beim Rezipienten schockieren, so ist doch dieser Schock von der Dada-Kunst final intendiert, um durch die Verweigerung von Sinn das Hinterfragen der konventionellen Lebensweise und das Streben nach Veränderung zu fördern. Offen dürfte bleiben, ob dieser Schock wirklich Änderung der Gewohn-

[186] Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, 7. Bd., Frankfurt a. M. 1972, S. 232.
[187] Ebd.
[188] Ebd. S. 231.

heiten des Rezipienten zu bewirken vermag, oder ob die Provokation nicht umso mehr zu einem nur gar verteidigenden Festhalten des Konventionellen führt.

Ganz typisch für die Berliner Ausprägung der Montagetechnik ist die Fotomontage.[189] Diese geht auf die frühen Collagen der Kubisten und Futuristen der Zeit um 1912 zurück. Hier wurden einst Materialien wie Zeitungsausschnitte oder Tapeten zusammengeklebt oder sonst wie mit graphischen Dingen versehen. Paradox ist, dass auf die einen Seite die Illusionen, die sich das Bürgertum über die Wirklichkeit machte, durch die Montage dekompositorisch zerstört werden sollten, andererseits aber es gerade Abbilder, Stücke und Elemente der Alltagsrealität sind, die in das kompositorische Gesamtbild eingefügt wurden.

Dada-Berlin formte diese Technik weiter zu Collagen mit fotografischen Bildern. Besonders bevorzugt wurde diese Technik von John Heartfield, Raul Hausmann und Hannah Höch.[190] Seit 1919 entstandene unter anderem Montagen, auch von Hannah Höch, die als die Anfänge des Simultanporträts betrachtet werden können, was nicht zuletzt den Anregungen der Dada-Bewegung durch ihre Experimente mit fotografischen Collagen – beispielsweise „Dada Rundschau“[191] - zu schulden gewesen sein dürft: Ihre Montagen zeichnen sich durch ein Auflösen politischer Aussagen in ein ironisch-trivialisiertes Assoziationsspektrum aus. Wie Bergius zu ihrer Fotomontage „Dada Rundschau“, 1919, kommentierte: „Durch Verzerrungs- und Verfremdungstechniken befreite sie sich von allem Dogmatischen, Fixierten und Begrenzten ihrer Zeit und eröffnete einen angstfreien Blick auf das gegenwärtige Geschehen als einen sich verändernden, vorläufigen Prozess. „Schrankenlose Freiheit für HH“ beansprucht das Unabgeschlossene, das Offene und Doppelbödige, die fröhliche Relativität als dada-zentrale Aufgabe.“[192]

Man Ray wurde durch seine „kameralose Fotografie“ bekannt (nach ihm benennt: Rayogramme). Auch diese technische Fotogramm ist formal eine Mehrfachbelichtung ist. Die Technik der Fotomontage orientierte sich mit ihrer simultanen Sehweise an der beweglichen Ausdrucksstruktur des Films.

In der Montage „Leben und Treiben in Universal City 12 Uhr 5 mittags“[193] porträtieren Grosz und Heartfield die visuelle und phonetische Totalität der Stadt „mit den Mitteln des Films“. Die visuelle Aufmachung dieser Montage stützt sich fast ausschließlich auf diverse

---

[189] Vgl. Detlef Marschall: Zur Geschichte der Fotomontage. In: Bildende Kunst 4 (1971), S. 204-207[206f.].

[190] Vgl. Hanne Bergius: Dada Berlin vs. Dada Hannover vs. Dada Köln. Grotesk-Collage bei Höch, Heartfield, Schwitters, Ernst. In: Fatagaga Dada, hrsg. v. Karl Riha u. Jörgen Schäfer, Gießen 1995, S. 69-83.

[191] Abgedrückt u. a. in: Ebd. S. 71.

[192] Ebd. S. 72.

[193] Anton Kaes: Verfremdung als Verfahren. Film und Dada. In: Sinn aus Unsinn. Dada International, a. a. O., S. 71-83[72].

Filmtitel in Anzeigereklamen für Filme und aus Fotos amerikanischer Schauspieler. Schnitt und Montage imitieren das filmtypische technische Konstruktionsprinzip.
Hausmann kennzeichnet diese Montagetechnik als einen „statischen Film“[194], der durch eine „Explosion von Blickpunkten und durcheinander gewirbelten Bildebenen“ den filmischen Bewegungseffekt auf das stehende Bild zu übertragen vermag.
„Monteurdada“, so wurde John Heartfield im Umfeld von Dada genannt, stellte seine Montagen schließlich in den Dienst des Klassenkampfs. Die neue Form der Reflektion der Welt durch die konfrontative Gegenüberstellung einzelner Schemen in einem Bild zwingt auf Grund der Verdichtung der Aussage den Rezipienten dazu, zu reagieren.
Heartfield zielt unter anderem darauf, der sozialen Anklage ein Handeln gegen die militaristische Entwicklung in Deutschland folgen zu lassen.
Baitello jun. stellt die Bedeutung der massenmedialen Sprachverarbeitung, wie sie in die Collagen durch printmediale Ausschnitte aufgenommen wurden, heraus, was eine wichtige Seite des Umgangs mit den Bedingungen des „Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit“ darstellte.[195] So bahnten diese Collagen den Weg für soziale Kritik und angebrachte Distanz zu den Institutionen der Printmedien.
Als weitere Spielart der Montage kann der aktualisierende Eingriff in traditionelle Kunstgegenstände kategorisiert werden. So wurde beispielsweise von Grosz und Heartfield ein Picasso-Gemälde „deformiert“, indem in die kubistische Collage Fototeile, wie das Bild eines deutschen Offiziers, ein zerschnittenes Porträt mit aufmontierter Brille und eine Stadtansicht, und die Schriftzüge „vollendete Kunst“[196], „Grosz“ und „Noske“, einmontiert wurden. Der New Yorker Dadaist Duchamp scheuchte sich ebenfalls nicht, eines der bekanntesten Kunstobjekte der bürgerlichen Betrachtung, Leonardo da Vincis „Gioconda“[197] (Mona Lisa) für seine variierte Umgestaltung zu deformieren. Mit Schnurr- und Ziegenbart und dem Titel „L. H. O. O. Q.“, das sich als Abkürzung des „Elle(L) a chaud(H + O) au(O) cul(Q)“ [Sie hat einen heißen hintern] versteht, versehen, erscheint sie dergestalt „entheiligt“ noch rätselhafter als zuvor. Die Akzentuierung sollte es dabei sein, dem Werk seine Originalität zu nehmen und dieses zu verfremden, indem seine ursprüngliche ästhetische Struktur zerstört wurde, indem die kultische Institutionalisierung des Kunstwerkes und seine kunstgewerbliche Multiplizierung durch die Kontrastierung des Unsinnigen in Frage gestellt werden. Dafür sollte es nun in den Kontext zeitgeschichtlicher Geschehnisse gestellt werden.

---

[194] Ebd.
[195] Norval Baitello jun.: Die Dada-Internationale. Der Dadaismus in Berlin und Modernismus in Brasilien, Frankfurt a. M. 1987, S. 44f.
[196] Abgedruckt u. a. in: Hanne Bergius: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Werkbund-Archiv, Bd. 19, Gießen 1989 [1993], S. 215.
[197] Abgedruckt u. a. in: Pierre Cabanne: Duchamp & Co, Editions Pierre Terrail, Paris 1997, S. 6.

Auch auf antike Plastiken fand dieses Verfahren Anwendung: Insbesondere Rudolf Schlichter ist für solche Collagen bekannt geworden.

> „Hier zeigt sich am faßlichsten das Verhältnis der Dadaisten zur Antike. Die Bourgeois, welche dauernd lamentieren, man wolle das Vergangene sinnlos ruinieren oder zertrümmern, mögen hier stehenbleiben und Abbitte tun. Hat je ein Meier-Gräfe oder Lessing es verstanden, der Antike derart alle Scheuklappen zu nehmen, D. h. sie gegenwärtig zu machen wie hier Schlichter, indem er ein Götzenbild, das nur für Altertumsforscher verständlich und beachtenswert war, mit einem für unser Empfinden menschlichen Kopf versieht und dadurch den ganzen Körper in den Fassungsbereich unserer Sinne rückt. So mag der Marktwert vernichtet werden, die Plastik hat dadurch wieder Leben und ihren ursprünglichen sinnlichen Reiz bekommen.“[198]

Die Kunst partizipiert endlich davon, dass durch die Entwertung des Kunstwerks als Original sein Marktwert kritisiert wird. Erst die Aktualisierung, die die Plastiken erfahren, verhilft ihnen zu einem neuen Bezug zum Leben und zur Realität.

2.2.2. Die Karikatur

Die Karikatur ist ein weiteres bildkünstlerisches Gestaltungsprinzip des Dadaismus. Durch die Technik des Karikierens soll es möglich werden, leichter mit Abstraktionen umzugehen. Dass, was bisher abstrakt war soll durch die Karikatur greifbare Wirklichkeit werden. Dabei reduziert die Karikatur die präsentierende „Beobachtungssprache“ auf ihrem lakonischen Minimum. Die Elemente der Mittelknappheit und der plakativen Klarheit isolieren gewisse Materien zu einem komischen Effekt. Gerade dieses unmittelbare Verständnis des Dargestellten ist ein exzellentes Instrument der Satire. So wird eine augenblickliche Wahrnehmungskraft nicht nur physiognomischer, sondern auch psychologischer und politischer Zusammenhänge und Bezüge, zur Repräsentation einer bestimmten historischen Situation. Ihre Fähigkeit, Abstraktionen zugänglicher zu gestalten, ist mit dem Ansinnen des Dada konform, die hohen Sphären, wie zum Beispiel die Aura, die das Bürgertum um die Kunst herum aufgebaut hat, nicht nur zu entmystifizieren, sondern auch „rücksichtslos“ zu „vernichten“[199], indem „der Dadaismus die Effekte suchte, die das Publikum heute im Film sucht, mit den Mittel der Malerei (bzw. der Literatur) zu erzeugen.“[200]

---

[198] Rudolf Hösch: Kabarett von gestern nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen, 1. Bd. 1900-1933, Berlin 1967, S. 185, zit. nach Maier-Metz, S. 257.
[199] Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeiten, Frankfurt a. M. 1977, S. 136-169[164].
[200] Ebd. S. 163.

Die Karikatur war für die dadaistische Presse geradezu typisch. Stellvertretend sei dies anhand der Publikation „Die Pleite“[201], die von Wieland Herzfelde in dem Zeitraum von 1919 bis 1924 in elf Ausgabe verlegt wurde, belegt. So war auf der Titelseite der ersten Ausgabe neben der Zeitungsüberschrift nur die übertrieben groß reproduzierte Karikatur „Von Geldsacks Gnaden“ von George Grosz abgedruckt. Weitere vier Karikaturen befinden sich schon auf den ersten vier Seiten, die jeweils eine Viertelseite beanspruchen. Die folgenden Seiten waren mit Karikaturen nicht weniger besetzt, so dass man sagen kann, dass die die ganze Ausgabe nahezu hälftig auf dem Abdruck von Karikaturen basierte. Die zweite Ausgabe der „Pleite“ wurde in Form der Broschüre „Schützhaft“ publiziert. In der dann nachfolgenden Ausgabe fand sich - wie in der ersten Ausgabe - eine Karikatur von Grosz; diesmal: „Prost Noske! - Das Proletariat ist entwaffnet!“ In der vierten Nummer nahmen die Karikaturen sogar schon etwas mehr als die Hälfte des Raumes ein. In den dann folgenden Nummern, die dann ab sofort in einem größeren Format als die vorausgehenden Ausgaben erschienen, waren dann pro Ausgabe mindestens zwei Seiten Karikaturen. Die Karikaturen der Titelseiten der beiden Ausgaben waren „Die deutsche Pest“ und „Kapital und Militär wünschen sich: Ein gesegnetes Neues Jahr!“ Auffällig waren auch die vielen Karikaturen in den Zeitschriften[202] „Der blutige Ernst“ und „Der Gegner“. Um kommunikative Funktion der Karikatur im Zusammenhang mit anderen dadapublizistischen Sprachelementen zu verstehen, ist es wichtig deren Merkmale und Struktur vergleichend zu betrachten.

Nach Baitello jun. ist die Gemeinsamkeit mit der Kindermalerei markant, die in der Simplizität des Malens und der Herausstellung der bedeutenden Züge liegt, und die Einfachheit, die zu einer sofortigen Kommunikation mit dem Rezipienten führt und keinen längeren Leseprozess und kein längeres reflexives Wahrnehmen verlangt. Auch bedarf es keines Alphabetismus um die Karikatur inhaltlich erfassen zu können, woraus auch Kindern und Analphabeten, zu denen Baitello jun. auch Personen mit sehr niedrigem Informationsniveau zählt, angesprochen werden können. Ein weiteres Merkmal wäre die Tatsache, dass die Karikaturen keine Stellungnahmen verschleiern oder einen Anspruch auf neutrales Darstellen der Ereignisse, Gegenstände oder Personen erheben.[203]

Dieses Bild, wie Baitello jun. von der Karikatur zeichnet, ist meiner Ansicht nach insofern zu kritisieren, als die bildliche Darstellung von Abstraktionen deren Verständnis zwar erleichtert, die Karikaturen deswegen jedoch nicht zwangsläufig an Kinderzeichnungen erinnern müssen. Diese können durchaus auch künstlerisch anspruchsvoll sein. Zwar mögen

[201] Abgedruckt u. a. in: Dada global, Zürich 1994, S. 143-148.
[202] Vgl. Baitello jun., a. a. O., S. 51.
[203] Ebd. S. 52.

vielleicht die Proportionen und perspektivischen Ansichten nicht in jedem Fall dem realen Vorbild gleichen, was aber auch künstlerisch gewollt sein kann, steht das Streben nach der Irrationalität und dem „Unlogischen“ dem Dadaismus doch sehr nahe. Es ist zwar typisch für eine Karikatur, dass die wesentlichen Züge durch besondere Hervorhebung, so etwa durch eine überproportionale Vergrößerung, betont werden, gleichwohl können auch andere - nicht an der Kindeswahrnehmung festzumachender – Details, den Hintergrund der Kritik vermitteln. Zudem ist es völlig unabhängig von einem Alphabetismus oder Analphabetismus für das Verständnis der Zeichnung nötig, dass der Betrachter eine bestimmte Kenntnis, ein gewisses Maß an Wahrnehmungsbewusstsein der zu kritisierenden Situation oder Person, mitbringt. Es muss also zwischen Karikaturist und Betrachter eine gewisse Schnittmenge an Wissen, Erfahrungen und Informationen geben. Zielt die Kritik auf einen grundlegend anders strukturierten Kulturkreis ist demzufolge keineswegs selbstverständlich, das die Kritik im Sinne des Künstlers erfasst wird.
Da formal der Alphabetismus entbehrlich ist, kann die Karikatur als eine Negation der Zeitung gelten, die die Schrift als zentralen Code benutzt. Mangels Anspruch auf Neutralität, negiert die Karikatur den dokumentarischen Charakter des Journalismus, der an den Prinzipien der Sachlichkeit und Unparteilichkeit ausgerichtet ist. Somit der Abbildungen, die als Schrifttext reproduziert werden, bringt sie auch eine Ablehnung der traditionellen Schrift-Zeitung zum Ausdruck. Sie ist ein unentbehrliches Verfahren zur Herausforderung der fetischisierten Bereiche des Alphabetismus, der ein Zeichen für ein reiferes Stadium der Zivilisation ist. Eine ästhetische Provokation ist die regressive Art und Weise, wie gemalt wird, da diese sich nicht von der Rigidität der sozialen Normen abschrecken lässt. So demystifiziert die dadaistische Karikatur quasi sämtliche kulturellen Fundamente der abendländischen Zivilisation und Kultur. Dieses Ziel wird freilich auch mit dem Mittel der Typographie angestrebt, weshalb diese nun im folgenden Abschnitt meiner Arbeit erläutert werden soll.

2.2.3. Die Auflösung der einheitlichen Typographie

Um die Wurzel der konventionellen, bürgerlichen Welt torpedieren zu können, entwickelten die Dadaisten auch die Technik der typographischen Verwirrung. Diese markierte einen Bruch mit der abendländischen Lesegewohnheit. Bekanntlich wird ja ein Text von rechts nach links und von oben nach unten gelesen. Erst durch Auflösung von Zeilen in den Texten wird dieses gewohnte Muster aufgelöst und die Uniformität des Schriftbildes zerstört. So fehlt es in dadaistischen Texten schon an klassischen Buchstaben oder diesen fehlt eine einheitliche Größe, Form oder Struktur. Auch die Einarbeitung typographisch fremder Elemente, wie Abbildungen von Schädeln, Händen oder Kreuzen oder von zumin-

dest kontextfremd eingesetzten typographischen Symbolen, ist im Dadaismus üblich.[204] Die Texte sind oft durch eine Art Zweidimensionalität bestimmt. Die Textelemente werden oft kreisförmig angeordnet oder zu ganzen Textbildern formiert.[205]

So statuiert dieser Zweig typographischen Schaffens einen Akt des Widerstandes gegen die Lektüre als kulturelles Moment. Auch ihr ist die Regression zum Analphabetismus immanent. Das Erinnern an „primitive Völker" wird gezielt mit Demontage und dem spielerische Umgang mit den Schriftzeichen beabsichtigt. Ganz besonders deutlich spielt beispielsweise Ball auf diese Kulturen in seinem Lautgedicht „Die Karawane" [206] an, das in seinem schriftlichen Äußeren schon durch die Zuhilfenahme unterschiedlicher Schriftarten hervorsticht. Fortführend lassen sich auch andere typische Beispiele für die Auflösung einer konventionellen Typographie nennen. Das sind z. B. das „kp'erioum, optophonetische Gedicht"[207] von Hausmann und die Typocollage „Gutenberg-gedenkblatt" von Baader. Diese verwenden nunmehr nur noch Buchstaben, Bruchwörter und Bruchsätze, die in den verschiedenartigen Typen, Größen, Positionen und Richtungen „dargestellt" werden. Indes ist das einzige Bild in dieser Collage ein kleines Foto, welches am linken unteren Rand Baader abbildet. So übernimmt die dadaistische Typographie die Simultanität des Bildes und verhindert ein lineares Nachlesen in eine bestimmte Richtung. Es geht auch gar nicht um das Lesen, folgt dies doch schon aus der Ikonisierung der Schrift. Um was es geht, ist das ganzheitliche Ansehen.

In „Die Flucht aus der Zeit" hat Ball hierzu notiert, dass „das Wort und das Bild eines sind. Maler und Dichter gehören zusammen. Christus ist Bild und Wort. Das Wort und das Bild sind gekreuzigt."[208]

Die Metapher „Christus" ist hier „Relation" für die Regression ins tiefe Bewusstsein der Sprache, für die Nachholung ihres Gedächtnisses, das durch das moderne Zeitalter „gekreuzigt", also vernichtet, wurde. Ball schreibt:

> „Wir haben die Plastizität des Wortes jetzt bis zu einem Punkte getrieben, an dem sie schwerlich mehr überboten werden kann. Wir erreichten dies Resultat auf Kosten des logisch gebauten, verstandesmäßigen Satzes und demnach auch unter Verzicht auf ein dokumentarisches Werk (als welches nur mittels zeitraubender Gruppierung von Sätzen in einer logisch geordneten Syntax möglich ist)."[209]

---

[204] Als ein Beispiel: „Prospekt zur kleinen Grosz Mappe", 1917, abgedruckt in: George Grosz Berlin/New York (Ausstellungskatalog der National Galerie Berlin), hrsg. v. Peter- Klaus Schuster, Berlin 1995, S. 448.
[205] Ein von Tzara entworfenes Textbild ist abgedruckt in: Dada Zürich, a. a. O., S. 106.
[206] Abgedruckt u. a. in: Dada Almanach, a. a. O., S. 53.
[207] Abgedruckt u. a. in: 113 dada Gedichte, a. a. O., S. 99.
[208] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 99.
[209] Ebd. S. 101.

Im „logisch geformten Satz“, im „dokumentarischen Werk“, im „logisch geordneten Syntax“ und in der typographischen Uniformität liegt die *Causa* für die Verdrängung der anderen Sprachdimensionen. Erst durch die Aufhebung und damit Zerstörung dieser Ordnungen ist das Eintauchen in die dadaistisch finalisierten Sphären der Sprache, nämlich ihre Visualität und Musikalität bzw. Oralität, wiederbringlich.

2.3. Die Provokationstechniken

Nun wurden schon einige der Techniken, mit denen die Dadaisten arbeiteten, vorgestellt. So zum Beispiel die Zerstörung traditioneller Kunstwerke oder die Erweckung eines Eindrucks von Dilettantismus. Dass hier nun nicht alle dadaistischen Kommunikations- und Äußerungsvarianten abschließend besprochen werden können, versteht sich von selbst.
Ganz markant für alle dadaistische Produktion ist die Tatsache, dass das Schaffen der Dadaisten, ganz besonders das poetische Schaffen, keineswegs dazu bestimmt war, staubig und verschlossen in Büchern publiziert zu werden, die so quasi dann im Stillen und im Privaten konsumiert werden sollten. Viele Werke konnten ohnehin nur in Aufführungen „veröffentlicht“ werden, da nur so dem Ansinnen seiner Schöpfer entsprochen werden konnte. Andere bedurften eines Rezitators, um funktionsgerecht in Szene gesetzt zu werden. Werke auditiver Poesie wäre ohne die theatralischen Präsentation und den akustischen Effekt, der durch die Stimme oder andere Instrumente erzeugt wird und durch visuelle Präsentierung, durch Gestik, Mimik oder Bewegung, ergänzt wird, so dass das Publikum das Gedicht nicht lesen, sondern hören und sehen kann, kaum denkbar.
Längst hatten die Dadaisten sich vergegenwärtigt, dass Kunst und Gesellschaft untrennbar mit einander verbunden waren. Ging es also darum das bürgerliche Wertesystem zu unterwandern, so mussten sie auch denknotwendig die traditionellen Raster der Kunst attackieren und überwinden. Das mit ist nicht die Abschaffung künstlerischer Kreativität gemeint, sondern es ging um die Aura, die der Kunst anhaftet und die Knechtschaft des Künstlers, wie sie in Ansehung der Bedingungen des bürgerlichen Kunstmarktes allgegenwärtig war. Partizipierte die tradierte Kunst an den Metaphern der Schönheit, Harmonie und Rationalität, so zielten die Dadaisten *actus contrarius* auf das Gegensätzliche, auf das Irrationale und Unlogische. Kunst sollte etwas rein Persönliches werden. Maßgeblich war der kreative Prozess und nicht die ästhetische Qualität des Resultats. Dabei liegt es allerdings nicht in der Einflusssphäre des Künstlers, dass seine Werke zu künstlerischen Sammelobjekten werden können. So bleibt ihm nichts anderes als sie entweder zu zerstören oder ein Medium zu finden, in dem er seine Kreativität verwirklichen kann ohne dabei Spuren zu hinterlassen, die nicht verwischt oder festgehalten werden könnten. Wenn die vergängliche

Kunstform der Aufführung zum beliebtesten Ausdrucksmittel der Dadaisten wurde, so ist das nämlich gerade dieser „Dekomposition“ verdankt.

2.3.1. Die Verwirrungen künstlerischer Erwartungen

Wie dargestellt, waren die meisten Dada-Auftritte improvisiert und partizipierten so von der spontanen Taktik des Künstlers und der Reaktion des Publikums. Das gesamte Programm einer Veranstaltung wurde sorgfältig (kontrolliert) geplant, sollte es doch so nur möglich sein, das Publikum auch tatsächlich zu provozieren. Problematisch war dabei, dass das Publikum nach einigen Veranstaltungen sich an die Provokation und den Schock gewöhnte. Nicht selten ging dieses nämlich bereits sogar mit dieser Erwartung in die Vorführung. Ist dem Schock doch nun ein überraschendes Moment immanent, so ist das Dilemma leicht nachzuvollziehen. Sollten die Zuschauer jetzt noch erregt werden, musste ihnen wieder Gegenteiliges geboten werden, was zum Beispiel auf die Weise geschah, dass neben einigen provokativen Werken auch „seriöse“ Vorträge eingebunden wurden, dann freilich ohne dies vorher im Programm anzukündigen. So war es dann möglich, das Moment der Überraschung zumindest in gewisser Weise zu konservieren.
Oft schockierten die Dadaisten dermaßen, dass die Kommunikation schließlich vom Zuschauerraum in Richtung Bühne verlief und nicht umgekehrt, wie es für das konventionelle Theater an sich typisch sein sollte. Gerade diese Momente nutzten dann die Künstler dafür, schweigend auf der Bühne zu stehen und das tobend rasende Publikum zu beobachten.

2.3.2. Die Konfrontation heterogener Kunstarten

Eine ganz andere Möglichkeit des Schockierens bot sich anhand der überraschenden Gegenüberstellung und Verbindung verschiedenartiger Kunstarten und Stile, die keineswegs in einer traditionellen oder wenigstens harmonisierenden Relation zueinander standen.
Ein besonders greifbares Beispiel dafür ist Balls „Krippenspiel“[210], welches von bruitistischer Musik begleitet dargeboten wurde. Das traditionell weihnachtliche, Krippenspiel wird hier durch eine Geräuschkulisse entstellend verfremdet, indem die religiös-künstlerische Sphäre mit Elementen der Realität verbunden wird. So treffen hier zwei gegensätzliche Bereiche - vom Publikum unerwartet - aufeinander. Der hieraus vermittelte Schock ist gut vorstellbar, führt man sich die tradierte Unangreifbarkeit des Krippenspiels vor Augen. Auch in der bildenden Kunst des Dadaismus wird auf diese Technik durch das Prinzip der Montage, Collage zurückgegriffen, was oben bereits ausgeführt wurde.

[210] H. Ball: Ein Krippenspiel. In: Dada Zürich, a. a. O., S. 126-129.

2.3.3. Provokative Vortragsweisen in der dadaistischen Poesie

Geht es um schockierende Vortragsweisen, ist das von Huelsenbeck erfundene „poème gymnasticque“ hierfür geradezu exemplarischer Natur. Dabei ist der Gedichtvortrag mit gymnastischen Übungen der Rezitierenden unterlegt. Das erste gymnastische Gedicht wurde am 14. Juli 1916 auf dem ersten großen Dada-Abend im Zukunfthaus „Zur Waag“ aufgeführt. Tzara betont, dass das Bewegungsgedicht die Bedeutung der Wörter durch einfache Bewegungen artikulieren und akzentuieren soll. Intensität soll hier durch den Rückgriff auf primitive Elemente erzeugt werden. Dabei kann der Künstler seine Artikulationen an seinem persönlichen Verständnis des jeweiligen Gedichtes orientieren.[211] Eine noch gewiefteren Schliff verliehen den *poèmes gymnastiques* die Tänze, wie sie etwa die Tanzgruppe Rudolf von Labans, dem unbestritten bedeutendsten Vertreter derart subtilen Kunstgenusses, veranstaltete. Der freie Tanz, der von der unwillkürlichen und freien Bewegung des Körpers lebt, ist nämlich erstaunlich kongruent mit dem unmittelbaren Ausdruck, den die Dadaisten zu propagieren suchen. Professionelle Tänzer interpretierten nun die Rhythmen und Klänge der „kinetischen“ Gedichte und führen auf diese Weise synästhetische „Kunstwerke“ auf. Im Kontrast hierzu steht das statische Epos, das ebenfalls provokatorisch auf das Publikum einwirken soll. Anhand dieser Gedichtform war den Dadaisten ein hohes Maß an Simultanität möglich, zumal die zeitliche Dauer dem Raum hier inhärent war. So war das statische Gedicht das erste „unbewegliche“ Gedicht, das die Dadaisten geschaffen hatten, in dem das Verhältnis der zeitlichen Abstände zwischen einzelnen Abschnitten im Vortrag konstant bleibt.

Einheitlich gekleidete Personen tragen zur Aufführung dieses Gedichttypus Schilder, auf denen die Wörter des jeweiligen Gedichts geschrieben werden. Diese Personen stellen sich dann auf der Bühne nach den Anweisungen des Künstlers auf. Eine andere Aufführungsvariante besteht darin, dass Wörter auf Tafeln geschrieben werden, die dann auf Stühlen abgestellt werden, die auf der Bühne in einer bestimmten Anordnung platziert werden. Ab und zu werden die Wörter bei gefallenem Vorhang neu arrangiert oder ausgewechselt.

Regelrecht inszeniert wurden auch die so genannten „Negergedichte“ Tzaras und Huelsenbecks. Chant nègre I zum Beispiel wurde von den Dadaisten in schwarzen Kutten mit großen und kleinen Trommeln vorgetragen. Tzaras Negergedichte basieren auf afrikanischen Liedern, die von europäischen Missionaren gesammelt und übersetzt wurden. Der Rückgriff auf so genannte primitive Negro-Kulturen erinnert an das Kindliche, an das Reine. Die Dadaisten wollten die Kindheit als eine neue Welt nutzen: die Direktheit und Offenheit

[211] T. Tzara: Le poème brutiste. In: Œuvres Complètes, 1. Bd., Paris 1975. S. 551f., zit. nach Berghaus, Günter: Dada Theatre or The Genesis of Anti-Bourgeois Performance Art. In: German Life and Letters 38 (1985), S. 293-312[299].

gegenüber fantastischen und symbolischen Aspekten der Kinder steht im Kontrast zur Senilität der Erwachsenenwelt.

2.3.4. Transfer, Radikalisierung und Umfunktionierung zeitgenössischer Tendenzen in der Kunst

Nach der Negierung jeglicher Kunstideale und gültiger ästhetischer Wertmaßstäbe der Kunst wollten die Dadaisten über die reine Provokation, überraschende Konfrontation und Täuschung der Erwartungen hinausgehen. So übertrugen sie zeitgenössische Tendenzen und Techniken auf andere Kunstarten, verschärften sie und gaben ihnen auch andere Funktionen. Wie bereits gesagt, war der Dadaismus keine eigene neue Kunstrichtung, sondern eine Synthese anderer avantgardistischer Bewegungen.
Ein Beispiel für die Übernahme und Radikalisierung bereits vorhandener Kunsttendenzen ist die Technik der Simultantexte, die aus dem italienischen Futurismus stammt. Hugo Ball beschreibt das Simultangedicht als:

> „kontrapunktisches Rezitativ, in dem drei oder mehr Stimmen gleichzeitig sprechen, singen, pfeifen oder dergleichen, so zwar, daß ihre Begegnungen den elegischen, lustigen oder bizarren Gehalt der Sache ausmachen. Der Eigensinn eines Organons kommt in solchem Simultangedicht drastisch zum Ausdruck, und ebenso seine Bedingtheit durch die Begleitung. Die Geräusche (ein minutenlang gezogenes rrrr, oder Polterstöße oder Sirenengeheul und dergleichen) haben eine der Menschenstimme an Energie überlegene Existenz.“[212]

Ball interpretiert das Simultangedicht antifuturistisch. Seinem Verständnis nach handelt das Simultangedicht vom Wert der Stimme. Dieses menschliche Organ vertritt seiner Meinung nach die Seele, die Individualität in ihre Irrfahrt zwischen dämonischen Begleitern. Die Geräusche stellen dabei das Unartikulierte, Fatale und Bestimmende dar. Das Gedicht nun will die Verschlungenheit des Menschen in den mechanischen Prozess veranschaulichen, die er als Widerstreit der *vox humana* mit einer sie bedrohenden Welt versteht.[213] Dem ersten veröffentlichten poème simultan „L'amiral cherche une maison à lour“[214] von Huelsenbeck, Janco und Tzara folgten noch einige andere, hauptsächlich von Arp, Serner und Tzara, der „société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaiste“. Bei Vorträgen von Simultangedichten waren bis zu 20 Personen auf der Bühne. Der rezitierte Text war dann natürlich akustisch nicht mehr zu verstehen. Aber das Publikum bekam einen Eindruck von Chaos und Lebendigkeit, was genau der Effekt war, den die Dadaisten inten-

[212] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 87.
[213] Vgl. ebd.
[214] Abgedruckt u. a. in: 113 dada Gedichte, a. a. O., S. 74f.

dierten. Die Simultangedichte waren nicht nur Symbol für Leben in einer erstarrten Welt, sondern reflektierten auch das Chaos einer kriegsgeschädigten Welt und verfallenden Zivilisation.

Ebenfalls auf den Forderungen des Futurismus das Lautgedicht, das sich an den *parole in libertà* orientiert. Hier geht es darum, die Sprache von den ihr objektiv zugeordneten Bedeutungen befreien. Der logisch aufgebaute Diskurs der konventionellen Sprache hatte die kriegsauslösenden Missverständnisse nicht verhindern können. Diese Erkenntnis führte bei den Dadaisten zu einer fundamentalen Revision dieser Logik. Sie entwickelten jedoch keinen anderen logischen Diskurs, sondern demontierten die vorherrschende Sprache. Das Spiel mit den Lauten an sich, das Experimentieren damit nach einem Zufallsprinzip, führt zu Lautkonfigurationen ohne prinzipielle Bedeutung, aber mit skizzenartiger malerisch-musikalischer Struktur. Hugo Ball, der als der Erfinder des Lautgedichtes gilt, will

> „Statt der Prinzipien Symmetrien und Rhythmen einführen. Die Weltordnung und Staatsaktionen widerlegen, indem man einen Satzteil oder Pinselstrich verwandelt."[215]

Indem die Dadaisten auf die Prinzipien verzichten, wird ihre Ablehnung gegenüber der pragmatischen Funktion der Sprache und ihrer Institutionen wie Zeitung, politische Rhetorik oder Literatur im herkömmlichen Sinne deutlich.

Auch der Vortrag der Lautgedichte war eine Inszenierung. Als Ball am 23. Juni 1916 zum ersten Mal seine Lautgedichte vorgetragen hatte, notierte er in seinem Tagebuch:

> „Die ersten Verse habe ich heute abend vorgelesen. Ich hatte mir dazu ein eigenes Kostüm konstruiert. Meine Beine standen in einem Säulenrund aus blauglänzendem Karton, der mir schlank bis zur Hüfte reichte, so daß ich bis dahin wie ein Obelisk aussah. Darüber trug ich einen riesigen, aus Pappe geschnittenen Mantelkragen, der innen mit Scharlach, außen mit Gold beklebt, am Halse derart zusammengehalten war, daß ich ihn durch Heben und Senken der Ellbogen flügelartig bewegen konnte. Dazu einen zylinderartigen, hohen, weiß und blau gestreiften Schamanenhut. Ich hatte an allen drei Seiten des Podiums gegen das Publikum Notenständer errichtet und stellte darauf mein mit Rotstift gemaltes Manuskript, bald am einen, bald am anderen Notenständer zelebrierend. Da Tzara von meinen Vorbereitungen nicht wußte, gab es eine richtige kleine Premiere. Alle waren neugierig. Also ließ ich mich, da ich als Säule nicht gehen konnte, in der Verfinsterung auf das Podest tragen und begann langsam und feierlich [...]"[216]

Ebenfalls aus dem Bereich des Futurismus stammt eine weitere Form von „Klanggedicht". Das bruitistische Gedicht wurde von Huelsenbeck in Zürich eingeführt, der diesen Kunst-

[215] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 86.
[216] Ebd. S. 85f.

typus als *a direct objectivation of the dark, vital forces und a rather violent reminder of the colourfulness of life*[217] betrachtete. Bei dieser Vortragsform ist der Text nur ein verbaler Grundstock, der überlagert wird einer Orchestrierung von Geräuschen, die auf Trommeln, Rasseln, Pfeifen, Töpfen und Pfannen erzeugt werden. Der Rezitator spricht, schreit oder singt vor dieser Geräuschkulisse. Ball sieht diese Form von Gedichten als einen Versuch,

> „die Totalität dieser unnennbaren Zeit mit all ihren Rissen und Sprüngen, mit all ihren bösartigen und irrsinnigen Gemütlichkeiten, mit all ihrem Lärm und dumpfen Getöse in eine erhellte Melodie aufzufangen."[218]

2.4. Formen der Provokation

Neben diesen technischen Merkmalen, die die Dadaisten anwendeten, um durch Provokation eine Bewusstseinsveränderung bei den Massen zu bewirken, gibt es noch eine Reihe anderer Verfahrensweisen, mit denen die Dadaisten versucht haben, Öffentlichkeit für ihre Forderungen und Intentionen zu finden. Die in diesem Abschnitt zu erläuternden Strategien beziehen sich zu einem Teil auf die Presse, zum anderen direkt auf das persönliche Auftreten der Dadaisten in der Öffentlichkeit.

2.4.1. Der Zeitungs-Bluff

Die Dadaisten, insbesondere Serner, benutzten die Presse, um durch gezielte Falschmeldungen die Glaubwürdigkeit dieser Institution der Informationsvermittlung zu hinterfragen. Zu diesem Zweck wurden frei erfundene Artikel an die konventionellen Tageszeitungen gesandt, die diese ohne Misstrauen veröffentlichten. Erst durch die daraufhin erscheinenden Dementis wurde dem Leser verdeutlicht, dass nicht alles stimmt, was in der Zeitung steht, auch wenn die Presse diesen dokumentarischen Anspruch für sich erhebt. Walter Serner war der spiritus rector dieser publizistischen Aktionen und entwickelte den großen Schwindel zu einer eigenständigen Kunst der *réclame-blague*. Er erfand in Zürich diese Technik der Publikation falscher Sensationsmeldungen, um für die dadaistische Bewegung Öffentlichkeit herzustellen und den aufmerksamen Bürger im gleichen Zug zu brüskieren, und brachte sie später in Genf zu ihrer vollen Entfaltung.
So wurde zum Beispiel am 5. Mai 1919 im St. Galler Tagblatt von einem Pistolen-Duell zwischen Tzara und Arp auf der Rehalp bei Zürich berichtet. Als Zeugen für Tzara wurden Walter Serner und J. C. Heer genannt, als Zeugen für Arp, Kokoschka und Picabia. Dieser

[217] R. Huelsenbeck: En Avant Dada, a. a. O., S. 30.
[218] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 78.

Sensationsmeldung folgten am 9. Juli 1919 ein Dementi Heers in derselben Zeitung und ein Dementi von Serner, Tzara und Arp am Tag darauf in den Baseler Nachrichten. Zehn Tage später erfolgte eine weitere Erklärung Heers in der Neuen Züricher Zeitung. Die Dadaisten waren in diesem Falle also in drei Schweizer Städten Tagesgespräch gewesen, und Heer weist in seiner zweiten Erklärung auf die Schwierigkeit hin, das Gerücht aus der Welt zu schaffen.[219]

Diese Bluff-Technik wurde aber auch von den Berliner Dadaisten angewendet. Zum Beispiel wurden von den Berliner Presse Meldungen über den Sieg Dadas in der Schlacht von Potsdam und über die Pseudo-Aufnahme Scheidemanns in den Club Dada veröffentlicht.[220] Allerdings dürfte auch diese Art der Provokation des Bürgertums nicht lange Zeit von großer Wirkung gewesen sein, da mit Zunahme der Sensationsmeldungen im Zusammenhang mit Dada die Leserschaft mit Sicherheit misstrauisch gegenüber den dort veröffentlichten „Informationen“ wurde.

2.4.2. Die Dada-Reklame

Die Politik selbst, als eine bestimmte Verhaltensweise und Denkform, wird zum Gegenstand der Kunst. Die Lüge hat hier also die Eigenschaft, die betreffende Institution in Frage zu stellen. Im vorherigen Abschnitt waren es die Falschmeldungen, die die Institution Zeitung hinterfragten. Der Berliner Dadaismus verwendete außerdem eine Form von Werbung für fiktive Einrichtungen, um die zahlreichen Institutionen der bürgerlichen Welt zu parodieren. Die Berliner Zeitschrift „Der Dada“ besteht fast nur aus Werbetexten. Auf acht Seiten findet man zehn Anzeigen oder Texte mit gewerblichem Charakter. Also etwa zwei Drittel der Zeitschrift sind werbesprachliches Material. Der Gegenstand der Dada-Werbung ist dabei immer Dada selbst, direkt oder indirekt als „Dada-Reklame-Gesellschaft“, „Dada-Sparkasse“ oder als „Int. Dada-Company, Berlin“. Dabei kann man mehrere Arten der Dada-Reklame unterscheiden. Die erste Werbeform preist die fiktiven Dada-Unternehmen an. Eine zweite Variante wirbt für Dada durch Werbeslogans und Parolen. Dazu gehören die Zeitungsannoncen und Flugblätter mit Schriftzügen wie „Dada siegt!“, „He, he, Sie junger Mann, Dada ist keine Kunstrichtung!“ oder „Tretet Dada bei!“. Mit diesen Slogans erreicht die Parodie auch einen hohen Grad der Auseinandersetzung mit den propagandistischen Formen, die die Staaten aus nationalem Interesse zur Kriegswerbung benutzt haben. Eine dritte Reklameart ist die Werbung für die tatsächlichen Dada-Veranstaltungen, Ausstellungen und Publikationen. Zu dieser Werbeform gehört auch die

[219] Vgl. W. Serner: Dementi. In: Dada Zürich, a. a. O., S. 123f.
[220] Vgl. Johannes Baader: Oberdada. Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten, hrsg. v. u. mit ei. Nachw. v. Hanne Bergius, Norbert Miller und Karl Riha, Lahn-Gießen 1977, S. 50f.

Reklame, die manche Dadaisten für sich selbst betrieben haben. Exemplarisch dafür ist die wohl ungewöhnlichste Eigenwerbung von Johannes Baader mit dem Titel „Reklame für mich“[221]. Der Text beginnt mit der außerordentlich selbstbewussten Feststellung „Hindendorf, Ludenberg sind keine historischen Namen. Es gibt nur einen historischen Namen: Baader.“[222] Daraufhin werden historisch-politische Sachverhalte angeführt, die in eindeutig argumentierender Absicht und betont antimilitaristisch bzw. anti-monarchistisch verwendet werden. Die Art, wie sie als gesellschaftlicher Mechanismus funktioniert, ihre technischen und strukturellen Merkmale, und nicht ihr aktueller Inhalt, ihre Programme oder Ideologien, finden dann im Kunstwerk ihren Niederschlag. Die unschwer als Selbstüberschätzung erkennbare Ankündigung „im Plenum der Nationalversammlung zu Weimar die Präsidentschaft des Weltalls auszurufen: Der Präsident sollte natürlich Baader selbst sein, der sich auch als „Leiter des Weltgerichts“ und „Wirklicher Geheimer Vorsitzender des intertellurischen, oberdadaistischen Völkerbundes“[223] parodierte damit institutionelle Sphären, die nach Ansicht der Dadaisten zerstört werden müssen.

2.4.3. Die Selbstinszenierung der Dadaisten

Die Dadaisten benutzten jedoch noch weitere Strategien, um das Bürgertum zu provozieren. Auch in ihrer Selbstdarstellung auf der Bühne und in ihren Texten, in ihrem persönlichen Auftreten, in der Art ihres Benehmens und ihrer Kleidung liegt ein Angriff gegen die traditionellen Wertvorstellungen.

Dabei spielte die gesellschaftliche Richtung des Dandyismus und das Prinzip der Hochstapelei eine wichtige Rolle. Inwieweit diese beiden Varianten von Selbstdarstellung bei den Dadaisten in Zürich und Berlin von Bedeutung waren, soll in diesem Abschnitt dargestellt werden.

Das indische Wort „dandi“, „Stockträger“, das zunächst einen hohen Beamten des Indian Civil Service bezeichnete, wurde seit 1815 auf den durch Kleidung und Lebensform auffallenden Angehörigen des englischen Adels angewandt. Aus einer zunächst noch geistreichen Clique extravaganter Adeliger, die unter der Führung des aus dem Bürgertum stammenden eleganten George Brummel (1778-1840) stand, entwickelte sich nach dessen Ausschaltung durch einen Zustrom von Mittelmäßigkeiten das Dandytum, das in der englischen und französischen Romantik eine Vertiefung erfuhr, wo sich einer neuer Dichtertyp des Dandyismus entwickelte, dem unter anderen Byron, Stendhal und Baudelaire zuzu-

[221] Vgl. Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen, hrsg. v. Hanne Bergius und Karl Riha, Stuttgart 1977, S. 72-75.
[222] Ebd. S. 72.
[223] Ebd. S. 75.

rechnen sind.[224] Dieser neue Dichtertyp war eine Reaktion auf den Verfall der aristokratischen Gesellschaft und die Übernahme und Vulgarisierung ihrer Normen durch das Bürgertum mit seiner nützlich-praktischen Lebensauffassung. Im Gegensatz zur Bohème, die sich außerhalb jeglicher Gesellschaft stellt, versucht der Dandyismus durch unzeitgemäße Hypertrophierung der aristokratischen äußeren Formen die neue bürgerliche Gesellschaft *ad absurdum* zu führen. Typisch für den Dandyismus ist eine ausgefeilte Extravaganz des Lebensstils, vor allem eine äußerst raffinierte Eleganz der Kleidung, ein geistreich-zynischer Konversationston, blasierte Gleichgültigkeit gegenüber der sozialen Wirklichkeit und ihren Problemen, die sich in provokant zur Schau getragenem Müßiggang und arroganter Unmotiviertheit und Ziellosigkeit der eigenen Existenz dokumentiert. Interessant ist für den Dandy nur das eigene, als „absolutes" Kunstwerk zelebrierte Leben.[225] Nach Baudelaire ist der Dandy ein Modeexperte, ohne der Mode dabei zu verfallen. Er pflegt die Schönheitsidee in seiner Person, indem er die elegante Kleidung als *un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit*[226] betrachtet. Baudelaires Ästhetik ist in erster Linie gegenstandsorientiert. Er sieht den Dandy als ein geeignetes Objekt künstlerischer Darstellung, potentiell erscheint er jedoch als ihr Subjekt. Der soziale Status des Dandys beruht nicht auf Tradition. Nur die wenigsten waren wirklich adelig. Er hat sich selbst zu dem ernannt, was er zu sein glaubt. Mittels Eleganz und Originalität sucht er nach Anerkennung, auch wenn diese in Ablehnung besteht.

Diesen Kriterien entsprechen die Dadaisten zu einem gewissen Teil. Einige Beschreibungen des Auftretens und Verhaltens von Dada-Kollegen, zum Beispiel aus Berichten über Dada-Veranstaltungen, weisen darauf hin. So schreibt Ball über Huelsenbeck:

> „Er gibt, wenn er auftritt, sein Stöckchen aus spanischem Rohr nicht aus der Hand und fitzt damit ab und zu durch die Luft. Das wirkt auf die Zuhörer aufregend. Man hält ihn für arrogant und er sieht auch so aus. Die Nüstern beben, die Augenbrauen sind hoch aufgeschwungen. Der Mund, um den ein ironisches Zucken spielt, ist müde und doch gefaßt."[227]

Durch die Erweckung des Eindrucks von Arroganz, distanziert sich Huelsenbeck vom Publikum, das mit Bourgeoisie gleichgesetzt wird. Der ironische Zug des Gesichtes und die bedrohlich wirkende Geste mit dem Stock lassen die Zuschauer die Aggression, die hinter dem Vortrag steht, deutlich spüren. Auch Walter Mehring hat die Dadaisten ähnlich in Erinnerung:

---

[224] Vgl. Artikel „Dandy", in: dtv-Lexikon. Ein Konversationslexikon in 20 Bde., 3. Bd., München 1973, S. 216.

[225] Vgl. Artikel „Dandyismus", in: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, hrsg. v. Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart 1990, S. 92f.

[226] Charles Baudelaire: Œuvres Complètes, 2. Bd., Paris 1976, S. 709ff.

[227] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 85.

„Hülsenbecks martialische Forschheit, die er durch Reitgertenhiebe an seine Lederschaftstiefel unterstrich; noch dazu trug er ein Monokel - übrigens auffällig viele Dadaisten waren Monokelträger: Tzara, Breton, Péret, Raoul Hausmann; auch Böff [George Grosz]; dieser, wenn er in eine Gesellschaft ging, die ihn anödete - Hülsenbecks zur Schau getragene Arroganz stieß mich erst ab, bis ich begriff, daß auch das eine Dadageste war; eine echt dadaistische Finte, sich auf den Standpunkt des Gegners zu stellen, bevor selbiger selbigen eingenommen hatte [...].“[228]

Mehring bezeichnet außerdem Grosz als „Café Größenwahn-Dandy“ und illustriert diese Benennung mit einem Selbstbildnis von Grosz aus „Der Dada“, das den „Propagandada“ als typischen Dandy in elegantem Anzug mit Weste, mit Zylinder und Stock, einem ironischen Lächeln im Gesicht und einem ebenso arrogant blickenden Hund an der Leine.[229] Aber nicht nur in Berlin, auch in Zürich war der Dandyismus ein Provokationsmittel. Am ausgeprägtesten war er wohl in der Person Walter Serners. Fotografien von ihm zeigen ihn, auf Grund seiner schlechten finanziellen Lage, in abgetragener, aber sauberer Kleidung. Sein Monokel verleiht im dabei einen aristokratischen Zug. Auch die Accessoires Strohhut und Gehstock, die für die damalige Mode zwar nicht ungewöhnlich waren, verleihen ihm eine „danteske Note“. Eine andere Aufnahme zeigt Serner in einem zweireihigen Mantel mit Pelzkragen. Er trägt dazu einen Filzhut, Handschuhe und wieder den obligatorischen Stock, was ihm einen Eindruck von gesteigerter Nobilität gibt.[230] Serners Dandyismus hat auch Eingang in sein Werk gefunden. In der „Letzten Lockerung“, dem „Handbrevier für Hochstapler und solche die es werden wollen“, das als eine Philosophie des Dandyismus betrachtet werden kann, nennt er zum Beispiel das Café, einen der wichtigsten Wirkungsorte des Dandys, „die schönste Landschaft, die ich kenne“ (7. Abs.), fordert für alle seine Handlungen ein Publikum als notwendige Bedingungen (21. Abs.), behauptet, „so siegesgewiß vor sich hinglotzen“ zu können, „daß es siegesgewiß“ wirke (25. Abs.) und gibt vor, „stets, frischester Wäsche angetan, zu brillieren“ (26. Abs.). Außerdem empfiehlt er eine äußerst wichtige Kommunikationsstrategie aller Dandys: „Das sicherste Mittel, gegen das Schweigende sich zu halten, ist: ebenfalls zu schweigen.“(64. Abs.)

Die Dadaisten nutzten das Provokationsmittel Dandyismus jedoch nicht nur direkt durch ihr eigenes Auftreten als Dandys, sondern verwendeten es auch auf indirektem Wege wie zum Beispiel in der Presse-Falschmeldung über das Duell auf der Rehalp.[231] Hier werden die Zeitungsleser der bürgerlichen Gesellschaft mit dem von ihr verpönten Ritual des Du-

[228] Walter Mehring: Berlin Dada. Eine Chronik mit Photos und Dokumenten, Zürich 1959, S. 35f.
[229] Ebd. S. 32f.
[230] Die hier erwähnten Fotografien sind abgedruckt in: Alfons Backes-Haase: Über topographische Anatomie, psychischen Luftwechsel und Verwandtes. Walter Serner - Autor der „Letzten Lockerung“, Bielefeld 1989, S. 263.
[231] Vgl. Wilfried Ihrig: Literarische Avantgarde und Dandysmus, Frankfurt a. M. 1988, S. 86f.

ells konfrontiert. Die Anhänger des Duells dagegen werden durch die Profanierung dieses Rituals durch die Dadaisten provoziert. So kommt es zu einem Skandal dandyhaften Typs. Durch die darauf folgenden Dementis wird, wie oben bereits ausführlich erläutert, auch noch die Mediengläubigkeit der Masse angegriffen. Die künstlerische Avantgarde verbindet sich hier mit einem Dandytum, das den gewöhnlichen *common sense* unterminieren will.

Der Dandy ist, indem er sich selbst auf einen höheren Status stellt, als ihm eigentlich zusteht, auch eine Art Hochstapler. Er erhebt sich durch sein distinguiertes Verhalten über seine Mitmenschen und blickt abqualifizierend auf sie herab, ohne den dieses Benehmen „rechtfertigenden" sozialen Hintergrund zu besitzen. Die Hochstapelei ist für die Dadaisten ein Bestandteil der „offiziellen" Kultur, die als bloße Fassade verhöhnt wird. Francis Picabia publizierte 1920 sein Werk Jésus Christ rastaquouère[232] [Jesus Christus als Hochstapler]. Die französische Kurzform *rasta* bezeichnet den Hochstapler, den Glücksritter am Rande der Legalität, und wurde von den Avantgardisten häufig gebraucht. Die Kunst der Hochstapelei bei den Dadaisten entsagt demonstrativ dem traditionellen Anspruch auf ästhetische Dignität. Ein großer Teil des Werkes Baaders besteht aus Hochstapeleien, wie zum Beispiel der Titel „Präsident des Erd- und Weltballs", den er sich selbst gegeben hat, belegt. Dabei betreiben die Dadaisten mit ihrer Hochstapelei, beispielsweise mit den fiktiven Institutionsnamen, eine Mimikry der öffentlich relevanten Sprachgebräuche. Durch das traditionelle Verfahren der Satire unterminiert Dada die Medienrealität. Die Methode der Hochstapeleien ist meist so überzogen, dass sie von der breiten Masse geradezu erkannt werden müssen. Es kommt den Dadaisten nicht darauf an, durch diese Methode Ansehen zu erlangen, wie es der traditionelle Hochstapler beabsichtigt. Sie wollen Aufsehen und Skandal. Dabei wahren sie nicht die Unauffälligkeit der Hochstapelei.

2.5. Die metapolitischen Aktionen

Die Berliner Dadaisten merkten jedoch, dass die Provozierung des Publikums bei Soireen und ähnlichen Veranstaltungen nicht ausreichten, um ein anderes Bewusstsein zu bewirken. Sie mussten einen Schritt weiter tun, in den Bereich der Politik. Im Vergleich zu Dada Zürich, der als Reaktion auf den Ersten Weltkrieg für Pazifismus plädierte, benutzte Dada Berlin den Krieg als Thema der Parodie, was auch schon in meinen Ausführungen zur Dada-Messe erläutert worden ist. Die Berliner Dadaisten demontierten politische Sprache. Sie operierten metasprachlich: Sie benutzten keine politische, gegenpolitische oder apolitische

[232] Francis Picabia: Jésus Christ rastaquouère, Paris 1920.

Sprache, sondern eine „metapolitische“, indem sie die politischen Überzeugungen zu ihren Zwecken und Gewichtungen, unter anderem zur Kritik der Politik verwendeten.
Die ästhetische Demontage der Politik, die von Dadaisten wie Hausmann und Baader betrieben wird, geht jedoch nicht nur um die veränderte Auffassung ihrer konventionellen Erscheinungsformen, vielmehr auch die Politik selbst, als eine bestimmte Verhaltensweise und Denkform, wird zum Gegenstand der Kunst. Die Art, wie sie als gesellschaftlicher Mechanismus funktioniert, ihre technischen und strukturellen Merkmale, und nicht ihr aktueller Inhalt, ihre Programme oder Ideologien, finden dann im Kunstwerk ihren Niederschlag. Wie Dada mit der Welt der Politik zur Ästhetisierung spielt, zeigt sich zum Beispiel an der Korrespondenz Johannes Baaders mit den höchsten Figuren der politischen Macht wie Wilhelm II, Prinz Friedrich Wilhelm oder Hitler, wie in Baaders Dada-Titel „Oberdada, Präsident des Erd- und Weltballs“, „Leiter des Weltgerichts“, „Wirklicher Geheimer Vorsitzender des Oberdadaistischen Intertellurischen Völkerbundes“[233] zum Ausdruck kommt.
Der Berliner Dadaismus zeichnet sich vor allem durch direkte metapolitische Aktionen aus, die meist von Johannes Baader initiiert wurden. So zum Beispiel der Abwurf seines Pamphlets „Die grüne Leiche“[234] in der Nationalversammlung in Weimar, die Ausrufung der Dada-Republik Nikolassee Anfang März 1919 im Café Josty für den 1. April durch den Zentralrat der Dada-Bewegung, die Gründung des anationalen Rats unbezahlter Arbeiter am 12. März 1919, die Aufnahme Philipp Scheidemanns in den Club Dada im September 1918, die Beerdigung der in Weimar verunglückten Nationalversammlung auf dem Friedhof Dada am 6. Februar auf dem Dada-Treffen im Kaisersaal des Ballhauses „Rheingold“ und die Gründung der „Deutsch Freiheitspartei“ durch den Oberdada im Februar 1920. Diese tatsächlichen Aktionen, rein verbalen Proklamation und Aufrufe, die nicht in die Praxis umgesetzt wurden, und auch gar nicht umgesetzt werden sollten, gehören zu den wichtigsten „Artefakten“ des Dadaismus überhaupt. Die politische Aktion kann als eine Art Collage betrachtet werden; als eine theatralische Collage aus Bruchstücken der realen Politik. Durch sie sollten politische Texte, Manifeste, Aktionen und Institutionen mit den Mitteln der Ironie, des Spotts und der Parodie als bloße Maske entlarvt werden, indem sie politische Akte wie Resolutionen oder Depeschen sprachlich *ad absurdum* führten. Die Dadaisten wollten auf diese Weise die Politik als Technik des leeren Diskurses, als Entlarvung lautstark propagierter Taten, kritisieren. So war zum Beispiel die Ausrufung der Dada-Republik Nikolassee bewusst als Parodie auf die ausgerufene, aber durch die Restaurationskräfte gelähmte Weimarer Republik geplant.

[233] K. Riha (Hg.): Dada Berlin, a. a. O., S. 74f.
[234] Ebd.

Ein anderes Ergebnis metapolitischer Aktivität ist das Manifest der Dadaisten. Das konventionelle Manifest hat die Funktion einer möglichst eindeutigen Charakterisierung einer Partei, Tendenz oder Gruppe durch ihr Programm. Es gibt eine Darstellung des Adressanten in objektivem Diskurs und verweist auf das Aktionsprogramm. Das dadaistische Manifest dagegen ist, wie erwähnt wurde, eine Waffe gegen die Unantastbarkeit der Sphären, die Manifeste produzieren, also mehr oder weniger des Bereichs politischer Gruppierungen. Dabei brandmarken die Dadaisten meist in Sprache und Forderung. Ein Beispiel dafür ist das Manifest von Hausmann, Golyscheff und Huelsenbeck „Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?“[235] aus dem Jahr 1919. Es übernimmt den politischen Duktus des traditionellen Manifests; durch die parodistische Brechung wird jedoch dessen Objektivitätsgehalt und Realisierbarkeit in Frage gestellt.

Exkurs: Das Manifest zwischen Gebrauchs- und literarischem Text

Ein Manifest ist eine Form der Kommunikation mit der ganzen Welt. Will es nur konventionell verstanden werden, kann es also nett und höflich sein, es ist immer richtig, es ist stark, kräftig und logisch. Meinungsbeeinflussung ist das Ziel aller aufgebotenen sprachlich-stilistischen Mittel. Es verleiht dem Text ein affirmativer Grundzug und begünstigt es, neue Denk- und Meinungsschablonen aufzubauen bzw. die vorhandenen zu festigen.[236]
Ein Manifest ist seinem Wesen nach ein reiner Gebrauchstext. Das schließt nicht aus, sondern vielmehr ein, dass es auch literarisch-künstlerische Qualitäten haben kann. Literatur im weiteren Sinn umfasst alle geschriebenen Texte, oder alle „auf Papier niedergelegten“, d. h. flächenhaften Darstellungen, sofern sie gedruckt in Buch- oder Plakatform vorliegen. Insofern sind alle Texte „literarisch“ jedoch nur ein Teil aller Texte sind Gebrauchstexte, die auf einen bestimmten Rezipientenkreis ausgerichtet sind und informieren, belehren, unterhalten, kritisieren, überzeugen, überreden oder agitieren wollen.[237]
Tzara hatte 1916 in Zürich dazu verfügt, dass das Manifest die literarische Form sei, in dem man viele seiner Gefühle und Gedanken zusammenfassen könne.[238] Huelsenbeck definiert es als eine knappe, effektive und militante Form: „Das Manifest entspricht als literarische Ausdrucksform unserem Wunsch nach direktem Kontakt. Es ist uns wichtig, keine Zeit zu verlieren. Wir wollen unseren Gegner von unserem Anliegen überzeugen, um ihn zur Opposition anzustacheln, und uns, falls nötig, anderen Ärger bereiten.“[239] Diese nega-

[235] Abgedruckt u. a. in: Das Lachen Dadas, a. a. O., S. 340.
[236] Vgl. Heinz Ludwig Arnold u. Volker Sinemus (Hg.): Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 1, München 1986, S. 341.
[237] Vgl. H. L. Arnold u. V. Sinemus (Hg.), a. a. O., S. 320-341.
[238] Vgl. A. Marino, a. a. O., S. 125.
[239] Zit. nach A. Marino, a. a. O., S. 125f.

tive Definition entspricht weniger der üblichen Form des Manifestes, das somit zu einer leeren Form und einer Verneinung wird: „Ich schreibe ein Manifest, ohne etwas zu wollen, trotzdem sage ich gewisse Dinge und bin aus Prinzip gegen Manifeste, wie ich auch gegen die Prinzipien bin [...]. Ich schreibe dieses Manifest, um zu zeigen, daß man mit einem einzigen frischen Sprung Entgegengesetzte Handlungen gleichzeitig begehen kann; ich bin gegen die Handlung; für den fortgesetzten Widerspruch, für die Bejahung und bin weder für noch gegen und erkläre nicht, denn ich hasse den gesunden Menschenverstand.“[240]

Wenn der Begriff Manifest nicht im Sinne von „Veröffentlichung“ - lat. *Publicatio* - sondern im Sinne von „Aufstellung“, „Verlautbarung“ verstanden werden soll, dann ist es notwendig, eine breitere (wenn auch keine allzu breite) Öffentlichkeit anzusprechen. Das so verstandene Manifest hätte dann Züge einer Produktwerbung, es müsste eher leicht als schwer verständlich formuliert sein, eine Nähe zum Schlagwort haben. Für das Wort Dada trifft letzteres auch zu, nur ist es allein noch kein Manifest.

Was ist nun von den dadaistischen Manifesten als „Manifesten“, d. h. als Gebrauchstexten zu halten? Geben sie einen Aufschluss über Sinn und Zweck von Dada? Nimmt man einmal die futuristischen Manifeste Marinettis („Manifest des Futurismus“ und „Die futuristische Literatur. Technisches Manifest“) zum Vergleich, dann ergibt sich sofort ein fester Ansatzpunkt zur Beurteilung. Marinetti spricht über den Futurismus, aber die Manifeste selbst sind „normal“- sie stellen kein futuristisches Werk dar. Das im engeren Sinne literarische Werk ist (wie auch immer) künstlerisch geformt. Ein Gebrauchstext kann natürlich auch künstlerisch geformt sein, er muss es aber nicht, und schon gar nicht in einem neuen Stil, wenn er über diesen doch erst Auskunft geben soll. Jede Kunst spricht in einer (ihrer) eigenen, bestimmten Sprache, was man gut oder böse, schön oder hässlich finden, aber nicht - vom künstlerischen Standpunkt aus - verurteilen kann. Soll aber nicht in dieser, sondern über diese (neue) Sprache gesprochen werden, dann ist es unmöglich dafür eben diese Sprache zu verwenden, denn dies muss alle nicht damit Vertrauten, also eigentlich den gesamten möglichen Publikum, vor den Kopf stoßen. Und genau dies ist beim Verlesen dadaistischer „Manifeste“ ja auch wiederholt geschehen (berühmtestes Beispiel: die Dada-Soiree vom 9. April 1919, Lesung Walter Serners „Letzte Lockerung“): Man könnte nun einwenden, dass dies es ja gerade gewesen sei, was die Künstler beabsichtigt hätten, und dies ja gerade das Neuartige des Dadaismus ausmache, aber es bleibt doch zu fragen, wie viel von dem gewollten und auch erzielten Effekt „Skandal“ auf das Konto der Überraschung geht und wie viel davon „echte“ Wirkung von Dada gewesen sein mag. Es sollte zu denken geben, dass die Knall-Effekte in der Regel nur bei den jeweils ersten „Manifestationen“ erzielt wurden, und innerhalb kürzester Zeit nicht mehr, oder nur noch bei neu-

[240] T. Tzara: Manifest Dada 1918. In: Dada Zürich, a. a. O., S. 36f.

em, sozusagen „rückständigem“ Publikum zu erreichen waren. Der Schreibstil der Dada-Manifeste orientiert sich meistens an der Negation. Dieser Stil nimmt stereotype Züge an, die sowohl literarische als auch theoretische *topoi* (*elocutio*) darstellen. Die Ausdrucksform ist ein rein verbaler Akt, ein verneinender „Verbalismus“, der sich in einer Stilform ausdrückt: Es drückt sich aus, theoretisiert und stellt die „Rhetorik der Gewalt“ dar. Von der Rhetorik der Gewalt gelangt man zu einer abweichenden, ablenkenden Reaktion, die auf das Maß einer „sinnentleerten Form“ zurechtgestutzt wird.

Tzara schreibt: „Das Plötzliche des Äußeren ist für mich eine ausreichende Wahrheit.“[241] Im Grunde genommen ist dies die Definition der negativen Reaktionen des Dadaismus in der Art und Weise und die entsprechende Textsorte heißt das Manifest, als ein sowohl von der Avantgarde auch von Dadaisten entdecktes und durchgesetztes literarisches „Genre“. Es handelt sich um einen der wichtigsten und originellsten Beiträge des Dadaismus zur Literatur. Das Wichtige ist, dass mit ihnen ein klares Genrebewusstsein entsteht, das eine spezifische und selbständige „Kunst“ betont. Laut der Aussage von Marinetti wird dies festgestellt: „Kunst, Manifeste zu verfassen, und ich beherrsche diese Kunst.“[242] Gleichfalls, für die Avantgardisten wichtig ist die zerstörerische, brandstiftende Zweckbestimmung des Manifestes.

Dada veranschaulicht diese beiden Aspekte. Die Struktur und die Funktionsregel kann man mit Tzaras Aussage verfolgen, die den formalen Mechanismus im parodistischen Ton unterstreicht:

> „Um ein Manifest zu verfassen, muß man A. B. C. wollen und gegen 1, 2, 3, wettern. Sich abmühn und den Bleistift spitzen, um zu erobern und kleine wie große ABCs zu erobern und verbreiten. Unterzeichnen, schreien, fluchen und die Prosa in der Gestalt absoluter, unwiderlegbarer Klarheit arrangieren, ihr Non-plus-ultra beweisen und behaupten, daß das Neue dem Leben gleiche wie die letzte Erscheinung einer Cocotte dem Wesen Gottes. Dessen Existenz wurde bereits durch die Ziehharmonika, die Landschaft und das sanfte Wort bewiesen. Sein eigenes ABC aufzwingen, ist eine ganz natürliche - also bedauerliche Angelegenheit.“[243]

Auch die Dadaisten selbst haben anfänglich den Unterschied zwischen dem Schreiben in einer Kunst und dem Schreiben über diese Kunst sehr wohl berücksichtigt, und es ist hier eine deutliche Entwicklung zu erkennen. Die allerersten Texte, welche über Dada informieren wollen, sind in herkömmlicher Art gestaltet. So ist zum Beispiel das dadaistische Manifest Huelsenbecks, vorgetragen auf der Berliner Dada-Soiree im April 1918, also ge-

[241] Zit. nach C. Baudelaire, a. a. O., Bd. 1, S. 645.
[242] Vgl. A. Marino, a. a. O., S. 825.
[243] T. Tzara: Manifest Dada 1918, a. a. O., S. 36.

nau ein Jahr vor Serners Manifest „Letzter Lockerung“, aber bereits vorher in Flugblattform verbreitet, als „klassisches“ Manifest anzusehen. Seine Aussagen sind mehr oder weniger klar und deutlich formuliert. Sie sind allen Lesern und Hörern (zumindest jenen, die sich auch sonst für Kunst interessieren) verständlich, auch wenn sie sich im einzelnen nicht mit ihnen identifizieren mögen. Es ist zumindest aufschlussreich, dass dieses Manifest das erste Dada-Manifest in deutscher Sprache ist. Es sind in ihm stilistisch-gestalterische Bestandteile enthalten, welche als „künstlerisch“ (d. h. über den bloßen Zweck der Information hinausgehend) aufgefasst werden können und die sich auch in kritischen Druckausgaben wieder finden. Doch haben diese Bestandteile nicht die Funktion, Dada zu demonstrieren, sondern auf Dada aufmerksam zu machen, was etwas völlig anderes ist. Die späteren Dada-Manifeste entfernen sich jedoch von der herkömmlichen Manifest-Gestalt, sie werden selbst zu Kunstwerken und zu Dada-Demonstrationen, was aber auf Kosten ihrer leichten Lesbarkeit, ihrer Allgemeinverständlichkeit geht. Die Dada-Manifeste sollen im Zusammenhang einer Produktionsästhetik begriffen werden. Sie implizieren bestimmte Normen der Kunstproduktion und –rezeption, welche für eine ausgewählte Gruppe (nicht für alle Künstler bzw. Literaten) gelten sollen. Dadaismus hat solche Grundsätze und Zielspekulation formuliert und seinen Gültigkeitsanspruch als eine Kunstrichtung gegenüber anderen Avantgardisten geltend gemacht, wie Backes-Haase charakterisiert: „Die Autoren des Manifestes bekennen sich […], mit ihrer Kunst, für die paradigmatisch dieses einerseits thematisierende, andererseits aber in praktizierender Absicht angekündigte Manifest selbst steht, in die Realität einzugreifen und damit Explosivität einer Kunst unter Beweis zu stellen, die ihren umzäunten Raum verlässt, in dem sie uneingeschränkte Narrenfreiheit besaß. Als Provokandum in der Realität muß dieses Kunstwerk die bestehenden Strukturen unterminimieren und in der Konfrontation zur Zerstörung bringen, um dem Publikum ihre Widersprüchlichkeit fühlbar werden zulassen.“[244] Die Manifeste wurden meist in den dadaistischen Zeitschriften publiziert und bei Veranstaltungen rezitiert.

3. Exemplifikation des Nonsens

Sieht man in der Vielgestaltigkeit dadaistischer Formulierungen keinen Mangel in der Fähigkeit der Artikulation, sondern eine bewusste „Dekomposition“ des konventionellen Ausdrucks, so eröffnet sich eine andere Ebene der Betrachtung: Die Dekomposition beginnt bei der Sprachverwendung, setzt sich in der Auflösung der Syntax fort und mündet schließlich in karikierende Wortschöpfungen, die Bekanntes verfremden. Die hierfür inzwischen geradezu „klassische“ Collage-Technik ist für diese Form der Sinntilgung zur

[244] A. Backes-Haase: Kunst und Wirklichkeit, a. a. O., S. 33.

Gleichförmigkeit geworden: (z. B.) Buchstaben werden überschrieben, die Abstände werden nicht richtig eingehalten, Groß- und Kleinschreibung erfolgen beliebig und Sonderzeichen lenken die Aufmerksamkeit auf sich. Zeilen brechen aus und verschieben sich nach oben, unten oder schräg. Der Text nimmt einmal die ganze Seite, dann wieder nur die rechte obere Ecke ein.[245]

Collagiert wird nicht nur im Sinne einer verbildlichten Formensprache. Auch die althergebrachte Satzlehre, die bisher lediglich zeigte, dass sie gelesen wird, lässt sich spontan mit heterogenen und „deformativen" Sprachstücken kombinieren. Aus einem beliebigen Medium werden dazu Vokabeln, Redewendungen und einfache Sätze herausgelöst, um sie später in einer Weise aneinanderzureihen zu können, dass die tradierten institutionellen Verknüpfungen des Satzzusammenhangs verloren gehen.[246] Es ist nicht der substantielle Gehalt der im Mittelpunkt steht, sondern die Sprache, welche die Impulse setzt. Wenn die formale Gestaltung der Sprache wichtiger wird als ihr Gehalt, wenn die Materialität der Sprache über diese entscheidet, so hebt dies auch die collagierten Doppelsinne hervor wie Hereth kommentiert:

> „Bedingung der Sprachcollage ist die gesellschaftliche Verfassung der Sprache mit ihren Schablonen und Stereotypen, mit denen die sprachliche Realität die faktische abgeschirmt. Diese Stereotypen werden objektiviert, indem ihre Vorinformation zerstört wird (Destruktion statt Reduktion). Als materiale Versatzstücke, als „unvermittelte[s] nebeneinander des nicht zusammengehörigen" erlangen sie innerhalb der Collage einen unerwarteten, sie neu konstituierenden Zusammenhang. Neben ihrem dokumentarischen (Döblin, Kraus) und politisch decouvrierenden Charakter (Butor) besitzen die Sprachcollagen mit ihrer planmäßigen Komposition (des Zufalls), ihrer kritischen Auseinandersetzung mit sprachlicher und faktischer Wirklichkeit, die Tendenz und die Absicht zur Schaffung neuer (Sprach-)Welten."[247]

Sie befördern Erkenntnisannahmen zu den Wörtern des Textes. Vielfach bleiben sie jedoch einzeln und losgelöst von einem Kontext. Dabei scheint die Schrift noch wichtiger als die Bedeutung der Worte selbst.

---

[245] Ein Beispiel: „Typoskript-Manifest" von Johannes Baader und Max Ernst (1920), abgedrückt u. a. in: Harald Henzler: Spiel und Ernst. Zum Typoskript-Manifest von Max Ernst und Johannes Theodor Baargeld, hrsg. v. Karl Riha und Jörgen Schäfer. In: Fatagaga-Dada, a. a. O., S. 169.

[246] Nachvollziehbar und greifbar wird dies wahrscheinlich unter Hinweis auf jene dadaistischen Gruppierungen, die unter dem Eindruck des ersten Weltkrieges stehend, von Vaterland, Treue, Gott, Feinden, Ruhm und Siegeshymnen schwangere Politikerreden, Wort für Wort ausschnitten, die Schnipsel in die Luft warfen und wie heruntergefallen aufschrieben. Die Zerstörung der alten Symbolsysteme (Buchstaben, Satzzeichen, Wörter, Sätze, etc.) wurde dann als Neu(an)ordnung der Symbole (von „Text" als Synonym der alten Symbolordnung darf jetzt nicht mehr die Rede sein) und die damit veränderte Bezugnahmemöglichkeit - der zeitgeistliche Geschehnis und Wahnsinn „lesbar" machend - als „Unsinn" in Zeitungsannoncen neben derselben Rede (=Requisite) geschaltet.

[247] Hans-Jürgen Hereth: Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von Kurt Schwitters. Dargestellt anhand seines Gedichtes „An Anna Blume", Frankfurt a. M. 1996, S. 162.

Das Wort „Unsinn“ erhält dadurch nur im jeweiligen Kontext einen spezifischen Sinn: Es kann sein, dass sich das Programm selbst in der Produktion des Unsinns - oder wenigstens dahinter - verbirgt. Maßgeblich ist der kontextuelle Zusammenhang: Erst die passenden Modifikationen in ihrer Beziehung zum Medium und Symbolsystem geben dem Begriff seine Kontur und grenzen seinen Anwendungsbereich ein. Die Sinnlosigkeit des Textes wird hervorgehoben durch die „externe“ Form: Wie zufällig hingeworfen wirken die Wörter. Schon hieraus lässt sich vermuten, dass ihre graphische Gestaltung wichtiger zu sein scheint als ihre semantische Botschaft. Die meisten Texte wollen daher gesehen bzw. wahrgenommen und nicht folgerichtig „gelesen“ werden. Ihre Inhalte finden in jeder „unterstellten“ Matrize, in jedem „gewünschten“ Kontext und Denkmuster ihre Entsprechungen. Betrachtet man die kontextabhängigen Eigenheiten eines Steins, der am Straßengraben herum liegt, dann verweist dieser zunächst auf keine seiner Eigenschaften. Erst durch einen anderen Kontext - z. B. der Musealisierung – wird er zum Kunstwerk gemacht oder fungiert als solches. Die Funktion hängt davon ab, welche seiner enthaltenen Eigenschaften er im gegebenen Kontext bezuggenommen wird. (Vgl. MM. 207) Beschränkt man sich dabei auf die semantische Aussage, so stehen zwei Themen im Mittelpunkt: Zum einen der Dadaismus aufgrund der „musterhaften“ Präsentation, zum anderen der Extensionalismus, welcher einen weiteren Bezug zu den Dadaisten – nicht zuletzt auch durch seinen politischen Kontext – darstellt.

Da keine Ablehnung gegen einzelne Themen sichtbar wird, die Kritik bewusst unbestimmt bleibt und somit mehrere Möglichkeiten nebeneinander existieren können, kann nur vom äußerlichen her - quasi von einem „externen Standpunkt“ aus – gesucht und gefunden werden. Der Unsinnstext zitiert Diskurse, ohne sich auf deren Ebene zu begeben. Er kritisiert die Möglichkeit einer textlich verstehenden Sprache und widersetzt sich einer Redeordnung. Lässt man das Letztere außer Acht, so eröffnet sich eine Wahrnehmung, die es möglich macht, Einzelteile zu filtrieren und „greifbare“ Aussagen verstehen zu können. Nicht in den Worten selbst ist das Verständnis zu suchen, sondern im Verhältnis zu den Worten. Denn der Text negiert den „verständlichen“ Zusammenhang und zieht sinnlos, ziellos vorbei.

Es gibt keine ordnende Hand, keinen Autor, der den Text beherrscht und damit das hereinströmende Material verwertet. Alles wirkt wahllos zusammengestellt, einem Einbruch von „extern“ gleich, der die „Dämme eines kontrollierenden Ingeniums“ bricht. So fehlt es am Vertrauen auf die Möglichkeiten eines „verstehenden“ Geistes, der die Dinge erkennt und nach dieser Erkenntnis handelt. Die Erkenntnis wird symbiotisch an die Handlung gebunden und als bloßes vergeistigtes Produkt eliminiert. Nichtsdestoweniger aber ist im Text

die Veränderbarkeit der Wortbedeutungen spürbar. Die Konsequenz daraus ist, dass das Handeln sich zur „disjunktiven“ Folge der Erkenntnis aufzuschwingen vermag:
(1) Das Unsinnsprodukt weist einen anderen Hintergrund auf. In dem Text erscheint keine Welt, die erfasst werden kann, außer als Chaos. Im Gegensatz zu politischen, wissenschaftlichen oder anderen ästhetischen Versuchen erzeugt der Dadaismus kein sichtbares Abbild einer äußeren Welt, die selbsterklärend Orientierung verleiht und in der man sich ganz selbstverständlich zurechtfinden könnte.
(2) Desgleichen erfolgt eine Absage an einen emphatischen Subjektbegriff, der den Menschen als Schöpfer sieht. Hier agiert, wie gesehen, keine Kontrollinstanz, die im Stande wäre, zu ordnen. In diesem Zusammenhang wird auch verständlich, warum es Künstlern hierdurch erst möglich wird zusammenzuarbeiten, denn keiner braucht die eigene Subjektivität aufzugeben, welche in diesem Sinne verstanden gar nicht existent ist. Es ist es auch nicht relevant, von wem welche Teile erstellt wurden: Die subjektive Struktur des einzelnen Künstlers tritt als sinnlos zurück.
(3) Ebenso tritt auch das Kunstwerk zurück. Ihm wird nicht die Sorgfalt zuteil, die „an sich“ Vorstellung und Erkenntnis zusammenführt. Der „an sich“ potenzierende Einfluss der Variablen Mensch, Welt und Geist verliert seinen Stellenwert: Mitnichten wird versucht, dem Text ein Gewicht zu geben, ihn zu halten und aus einer bestimmten Sicht zu strukturieren.
(4) Das resultierende Substrat ist die neue (De-)Komposition von Bekanntem – beispielsweise: „Krippenspiel“ von Hugo Ball. Es sind die Fundstücke der gängigen Beschaffenheiten, die jetzt, ihrer Ordnung beraubt, auf das Entstehen und Zerbrechen von Ordnungen selbst verweisen. Durch die Herauslösung aus dem gewohnten Kontext wird nicht nur die Herkunft und Bedeutung sichtbar, vielmehr wird diese in einem simultanen inneren Prozess zugleich hinterfragt. Das Orten und Erkennen geht mit dem Ansporn einher, den Verlust der gewohnten Ordnung der Begriffe durch umso strebsameres Erforschen und Erkennen des „neuen“ Substrates zu kompensieren.

Die unerschöpfliche Vielfalt dadaistischen Schaffens lässt eine einheitliche Rezeption Dadas als Stil nicht zu, zudem prägen vielfach die „honorigen“ Literaten den dadaistischen *état d'esprit* dazugehörend mit. Somit wird dem Betrachter die wichtigste Rolle zugewiesen, denn auf inhaltlicher Ebene bleibt dieser unbeeinflusst. Vielmehr ist er es, der die „Fülle“ der Beobachtungsfelder zu internalisieren hat und aus ihnen Möglichkeiten zu schöpfen vermag. Betrachtet man in der Kunst etwas, was der Sprache als Symbol verwandt ist, führt dieser Selektion zu grundsätzlichen Einsichten in die Funktionsweise des dadaistischen Zeichensystems des „Unsinns“.

Wofür steht Unsinn als Symbol? Wie kommt seine „elliptische“ Sprache vor?
Diese Fragen widmen sich vordringlich der dadaistischen Semantik, die in diesem Kapitel erörtert werden soll. Damit geht es also um die Wahrnehmungsfähigkeit von Kunst und um deren spezifischen „Gegenstandsbereich“. Zu hinterfragen ist schließlich, ob sich bestimmte Typologien des Unsinns, den wir alltäglich verwenden bzw. erfahren, nach dem Goodmanschem Muster des nominalistischen Systemprinzips voneinander abgrenzen lassen.
Zunächst wird es immer eine bestimmte Konstellation von Begriffen geben, die für die Zuerkennung des Prädikats „künstlerisch“ verantwortlich sind. Dabei gilt auch hier, dass es keine erschöpfende Antwort auf die Frage geben kann, welche Voraussetzungen vorliegen müssen, damit von einem Kunstgegenstand gesprochen werden kann. Festzustellen ist ferner, dass sich die Kommunikation als Spezialfall ästhetischer Interaktion auf derselben Relativierung beruht, wie es etwa für „Sinn und Unsinn“ im Hinblick auf die Erstellung und Wahrnehmung von Zeichenzusammenhängen der Fall ist. Dagegen wird mitunter vorgetragen, dass dies der Intersubjektivität bzw. Autorintention abträglich sei - Goodman schließt allerdings das Bestehen von Normen unterdessen keinesfalls aus, sondern erweitert deren Anwendungsbereich durch die Erschließung bestehender und neuer Verknüpfungen. Letzteres vollzieht sich vor allem dadurch, dass er mehr – unerschöpfbare - Selektionsmöglichkeiten (zunächst) erkennt und anbietet:
(1) Zumeist lassen sich solche (künstlerischen) Produkte auf den Goodmanschen Exemplifikationsmodus stützen. Dies jedenfalls dann, wenn es darum geht in extensionaler Weise ihre Impulse herauszufinden und die Komponenten der Kommunikation durch eine „zusammenfassende“ Beobachtungs- oder Beschreibungssprache interpretatorisch zu konstruieren.
Gleichwohl ist die Zusammenstellung einer quasi vollständigen und abschließenden „Liste“ solcher Etikette, welche in nominalistischer Konstruktion auf den Kunstgegenstand verweisen, aber nicht möglich, da oft schon bloße Verfeinerungen und Nuancierungen mit völlig anderen Signalwirkungen besetzt sein können.
Dabei geht den Dadaisten weniger um die Formen der sprachlichen Abweichung, sondern vielmehr um die Deutungsgestaltung der Dada-Produkte und die „relativen“ Funktionen ihrer Zeichen. Ausschlaggebend für den Betrachter ist dabei die Überzeugung, dass für die Kunst das Neue unerlässlich ist, wie Ball über ihre neue Kunst spricht:

> „Die neuere Kunst ist sympathisch, weil sie in einer Zeit der totalen Zerrissenheit den Willen zum Bilde bewahrt hat; weil sie das Bild zu erzwingen geneigt ist, wie sehr sich die Mittel und Teile einander bekämpfen mögen. Die Konventionen triumphiert in der moralischen Bewertung der Teile und Einzelheiten; die Kunst kann sich daran nicht kehren. Sie dringt auf den innewohnenden, allesverbindenden Lebensnerv; der äußere Widerspruch stört sie nicht. Man

könnte auch sagen: die Moral wird Konvention entzogen und auf die alleinige Schärfung des Sinnes für Maß und Gewicht verwandt.“[248]

(2) Vorab ergehen darüber Feststellungen, inwiefern der Dada-Unsinn als Kunstfaktor gerechtfertigt werden soll und was seine eigenen kognitiven Potentiale sind. Zunächst sollte man sich aber vor Augen führen, dass die Klassifikation der Dada-Produkte als Kunstwerke keine permanente und damit statische Eigenschaft ist: „Jeder Gegenstand kann Kunstwerk werden, wenn er als Symbol fungiert; er kann diesen Status aber auch wieder verlieren.“ Darin liegt letztlich auch die Stärke dieser Goodmanschen Überzeugung, welche die ästhetische Erkenntnisvermittlung zum traditionellen Werkbegriff in Kontrast stellt. Ihm geht es nicht um die Klärung der Frage, was Kunst ist, sondern wann ein Gegenstand (bzw. ein Text) ein Kunstwerk ist und was eine ästhetische Erfahrung ausmacht. Dabei wird endlich vorausgesetzt, dass man in der Kunst eigens den Bereich, in dem Erkenntnis vermittelt wird, betrachtet. D. h., die Rezipienten müssen bereits kognitiv vorgeprägte Fähigkeiten mitbringen, um den Kunstgegenstand zu verstehen. Wenn diese Befähigung auch durch andere Mittel erzeugt werden kann, ist die Kunst diesen dann nicht übergeordnet oder sonst wie vorzuziehen. Dieser Gedanke ist damit zugleich ein Schwerpunkt für die Legitimation des Dada-Unsinns als Kunstfaktor.

„Besitz ohne Bezugnahme“: Dada-„Anarchismus“:

Ein Gegenstand exemplifiziert eine Eigenschaft, wenn er diese Eigenschaft nicht nur besitzt, sondern auf sie Bezug nimmt: Es muss erkannt werden, was der Dada-Unsinn „zu haben“ hat und worauf Bezug genommen wird. Im ersten Schritt liegt der Fokus dabei darauf, welche Eigenschaften zur Identität von Zeichen beitragen. In einem zweiten Schritt geht es dann um den exemplifikatorischen Zusammenhang, nämlich welche Eigenschaften exemplifizieren und welche dem Gegenstand nur als solches „innewohnen“. Ob er das dann freilich auf „richtige Weise“ tut, hängt weitgehend vom Kontext ab, welcher zugleich von den subjektiven Wahrnehmungsfähigkeiten des Individuums partizipiert.
Wie Goodman an verschiedenen Beispielen erläutert, exemplifiziert eine Probe stets nur ein Teil ihrer Eigenschaften, nicht aber sämtliche: So ist eine Frau, die Stoff bestellt hat, der genau so sein soll wie im Musterbuch, nicht selten entsetzt; die Stoffstücke im Musterbuch exemplifizieren zwar die gewünschte Farbe, das Muster und die Qualität, nicht aber die Größe.
Dieser Exemplifikationsprozess ist das zentrale Hilfsmittel zum Verstehen und zur Abgrenzung der komplexen Unsinnsprodukte der Dadaisten. Darüber hinaus ist die Art und

[248] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 150.

Weise der Substitution und Verknüpfung von Symbolen des Unsinns von Bedeutung, schließlich wird nicht nur auf andere Formen des Unsinns (z. B. Blödsinn) sondern auch auf die konventionellen Sinngebilde kontrastiv Bezug genommen: Das Prädikat „literarisch“ bzw. „künstlerisch“ exemplifiziert nämlich nicht nur, sondern verknüpft auch beide Bereiche, indem es zugleich auf viele andere triviale Äußerungen Bezug nimmt, so also beispielsweise indem es das Prädikat „banal“ in seinem relativen Bedeutungsgehalt rekonstruierbar exemplifiziert. Dada-„Unsinn“ nimmt in dieser Linie also – grob gesagt - ebenso wenig Bezug auf etwas, wie es etwa „unverständliche Wirrsale“, „paranoider Wortsalat“ oder „Anarchismus“ zu leisten vermögen.

Unter welchen Voraussetzungen vom Dadaismus und von seinem Unsinn beispielsweise zu sprechen ist, wurde bereits deutlich gemacht. Fraglich ist aber, ob in diesem Zusammenhang auch vom historischen Anarchismus die Rede sein kann. Diese Frage mag auf den ersten Blick seltsam anmuten, denn es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass die (zumeist) zur beiläufigen und nicht weiter explizierten Typisierung Dadas verwendeten Worte „anarchisch“ und „anarchistisch“, in der Regel lediglich „globale Charakterisierungen“ sind. Charakterisierungen, die, wenn sie überhaupt noch etwas Konkretes aussagen sollen, bloß eine grundsätzliche Radikalität, eine Protesthaltung, eine aufständische, eine antagonistische Tendenz andeuten. Aus welchem Grund Dada in diesem Zusammenhang als „anarchistisch“ oder „anarchisch“ gilt, braucht man nicht lange zu erraten:
(1) Dada stand und steht ohnehin in dem Ruf, die radikalste Formation unter den so genannten historischen Avantgarde-Bewegungen gewesen zu sein; die Antikunst schlechthin. Radikal dabei vor allem deshalb, weil die Dadaisten nicht nur der Kunst bzw. Literatur - und den diesen zugrunde liegenden ästhetischen Konventionen - mit einer rigorosen Zerstörungspraxis begegnet sind, sondern sich auch in gleicher Weise auch gegen die Politik und Gesellschaft einsetzten: „Die Kunst kann vor dem bestehenden Weltbild keinen Respekt haben, ohne auf sich selbst zu verzichten. Sie erweitert die Welt, indem sie die bis dahin bekannten und wirksamen Aspekte negiert und neu an ihre stelle setzt. Das ist die Macht der modernen Ästhetik; man kann nicht Künstler sein und an die Geschichte glauben.“[249]
Hierin dürfte die Ursache dafür liegen, dass Dada in zahlreichen Studien nicht nur beiläufig als „anarchistisch“ oder „anarchisch“ qualifiziert wurde. Auch fällt auf, dass das Beziehungsgeflecht von Dadaismus und Anarchismus verhältnismäßig „strukturell“ oft zum Gegenstand der oberflächlichen Untersuchungen gemacht wurde.

[249] Ebd. S. 147f.

(2) Mag sein, dass die Verwendung der Worte „Anarchismus“, „Anarchist“, „anarchistisch, „Anarchie“ und „anarchisch“ oftmals nur eine Frage der Rhetorik, des Wortgebrauchs oder schlechterdings der unbedachten Wiederholung sinnentleerter, jedoch nachdenklicher Worthülsen ist. Diese Worthülsen mögen als symptomatische Zugriffe eine gewisse Funktion erfüllen, obwohl sie nicht unbedingt vom Selbstverständnis der betroffenen Kunst/Künstler gedeckt sein müssen und auch über das historisch abgegrenzte Feld der jeweiligen „Bewegung“ hinausgehen. Fragwürdig werden solche Interpretationen jedoch in dem Moment, wenn sie zugleich mit dem Anspruch verbunden werden, durchaus Aussagekraft über dieses Selbstverständnis und diese historische Bewegung zu besitzen. In Dada-Produkten lässt sich genau dieser Anspruch beobachten. Es gibt eine beträchtliche Zahl von Studien[250] über Dada, in denen die ursprünglich vielleicht plakative Etikettierung von Dada als „anarchistisch“ u. a. als Hinweis auf einen grundlegenden Zusammenhang zwischen Dada und dem historischen Anarchismus verstanden wird, während sie ihren wilden Aktionismus mit einer anarchistischen Aura (ver-)sahen, ohne dargebotene Erkenntnisse nachzuforschen. Dieser Zusammenhang scheint durch nachweisbare, handfeste Bezüge zum Anarchismus in literarischen und künstlerischen Erzeugnissen von Dadaisten sowie durch Dada oder Dadaisten betreffende historische Dokumente bestätigt werden zu müssen.

Wie aber nun kann aus Kunst Erkenntnisvermittlung herrühren und wie kann sich Unsinn zur kognitiven Dimension aufschwingen, anbieten?
Während gewöhnlich die Intention eines bestimmten, vorgegebenen Sinnes die Auswahl und syntaktische Ordnung des Sprachmaterials steuert, wird die Ordnung montierter Sprachelemente vom Betrachter, quasi durch seine eigenen, latenten, Sinnwünsche und durch die Spannung, „in der er durch nicht erfüllte und mit seinen Kräften vielleicht nicht erfüllbare Sinnerwartungen lebt“, zusammengefügt.[251] Das unbesetzte Sinnmuster eines Dada-Textes bietet sich ihm zur individuellen Ausfüllung an. Dass dabei „sinnvolle Aussagen nicht unbedingt grammatisch komplette Sätze erfordern und schon situative Andeutungen“[252] sinnvolle Erkenntnisse darstellen können, ist dadurch belegt, dass sprachliche Mitteilungen dennoch zustande kommen. Dieser komplex-sprachliche Kommunikationsprozess ist es, den die Dadaisten in ihrer Kunstpraxis *de facto* darstellen.
Die Dadaisten haben damit sämtlichen Materien völlig andere Anschauungen vertreten. Schon ihr konzeptionelles Fundament, das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit, steht in

[250] Vgl. Hubert van den Berg: Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin, Heidelberg 1999, S. 460-472.
[251] Vgl. Franz Mon: Texte über Texte, Berlin 1970, S. 120.
[252] Ebd.

einem scharfen Gegensatz zu denen der Gegebenheiten: das Substantiv wird nicht als Name eines Gegenstandes verstanden: Die Sprache vermag lediglich auf eine komplexe Wirklichkeit verweisen, nicht jedoch auch adäquat wiederzugeben. Es gibt also folglich auch „keine Kongruenz *a priori* zwischen der Struktur der Sprache und der der Wirklichkeit“. (Vgl. Anm. 261) Die Betrachtungsweise, welche gewöhnlich die Intention eines bestimmten, vorgegebenen Sinnes bzw. die Auswahl und syntaktische Ordnung des Sprachmaterials unterbindet, wird für Dada-Unsinn vom Rezipienten, durch dessen *subluminal* eigene Deutungswünsche und durch die Beurteilung des Wahrheitswertes erzeugt. Da die Dadaisten sich über die unbewussten und beliebigen Elemente im Schöpfungsakt und die verschiedenen Perspektiven klar waren, lehnten sie mit aller Entschiedenheit die Ansicht ab, dass es ein „eindimensionales“ – unmittelbares, wörtliches – (Korrespondenz-)Verhältnis zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter gebe.
Dies kann mithin dazu führen – gerade im Hinblick auf das Prinzip der Bezugnahme von Metaphern - danach zu fragen, wie sie stets der Kunst eigen sind. Mit anderen Worten, Kunstgegenstand und die Zeichen der Kunst sind metaphorisch an unserem Wissen beteiligt: Die „semiotische“ Sprache im metaphorischen Zusammenhang gilt als Zentrum des Weltverständnisses der Dada-Künstler und erhält eine neue Funktion im „demoskopischen Raum“ zugewiesen, in dem die Dadaisten ihre „Wahrheit“ preisgeben. Damit kommt man zum Ergebnis, dass Kunstwerke Metapher sind, die auf nicht erlernbare Weise (intuitiv) erschaffen werden und eine neue Möglichkeit der Kunst(re-)produktion bieten. Das Ineinanderlaufen von Sinn-Tilgung und der Suche nach dem „ironischen“, neuen Sinn wird nachfolgend diskutiert sowie wissenschaftliche Gesichtspunkte des Dada systematisiert.

Resümierend ist zu sagen, dass oberflächliche Analysen der Dada-Produkte zu wenig signifikanten Ergebnissen führen. Mehr oder weniger phänomenologische oder statistische Untersuchungen der künstlerischen Techniken, der Formen und Gliederung des Textes führen zu weitgehend beliebig anmutenden oder grob gerasterten Einteilungen: So müssen etwa „bloße strukturelle Analysen“ mit der Instabilität der Texte fertig werden – wie Lach bemerkt - und sollen mit einem neuen Struktur- und Funktionsbegriff operieren, um zu einigermaßen erhellenden Ergebnissen zu führen:

> „Das Kunstwerk erwies sich so als Ergebnis eines logischen Kombinationsmodells, und Kunstschaffen war wesentlich in Beherrschung eines Kombinationsmechanismus. Wollen wir diese Theorie auf die dadaistische Kunst und Literaturproduktion anwenden, so sehen wir sofort größere Schwierigkeiten; denn Dadas Negierung machte bei den tradierten Formen nicht halt. In der permanenten Beliebigkeit von Dada ist keine immanente Struktur erhalten. Die Relativierung und Auflösung aller referentiellen Schemata lässt gar nicht die Möglichkeiten aufkommen, zeitlose Basiselemente zu erkennen oder zu akzep-

tieren. Entsprechend gibt es keine rein strukturalistische Analyse von Dada-Artefakte. […]“[253]

Am ehesten erscheint eine Erklärung der Dada-Produkte aus der erkenntnistheoretischen Basis sinnvoll zu sein. Goodman argumentiert hierfür, in dem er sich auf erkenntnistheoretische Untersuchungen berufend (Vgl. LA. 19f./23f.) darlegt, dass die Wahrnehmung der Wirklichkeit, so wie sie ist, nicht ausführbar ist, sondern dass jedes Beobachten zugleich Interpretation bedeutet und von individuellen Erfahrungen, Neigungen und Interessen beeinflusst ist: „[…] Rezeption und Interpretation lassen sich als Vorgänge nicht trennen; sie sind vollständig voneinander abhängig.“ (LA. 20) Semiotisch lässt sich dieser Interpretationsprozess als ständiger Zeichenfunktionsprozess beschreiben. Dafür bedarf es eines präziseren theoretischen Instrumentariums, um die Projektionsmuster zu bestimmen und die Beziehung zwischen Äußerungsform und deren Deutung zu klären. Eine Selektion der Exemplifikationsmuster, welche unter der Berücksichtigung der Erkenntnisvermittlung auswählbar sind, kann hierbei hilfreich sein. Die Bedeutung dadaistischen Schaffens liegt daraus in ihrem kunsttheoretischen Stellenwert: Dadaismus ist Teil der Wirkungsgeschichte einzelner Disziplinen und hat einen wesentlich umfänglicheren und weitereichenden Nutzen und Kommunikationswert erlangt, wie es ursprünglich intendiert war. Jedenfalls sollte aber darüber Klarheit bestehen, dass es nicht eine, sondern viele „Beobachtungssprachen“ gibt, um sich Dada zu nähern bzw. variieren.
Weil Dada gegen alle banalisierenden „Eindeutigkeitszwänge“ handelt, kann die Beschäftigung mit Dada auch für die Literaturwissenschaft fruchtbar sein. Vor allem dann, wenn man die dadaistischen Verfahren wissenschaftlich analysiert, wird man die offene Denkstruktur, dadaistischen Unsinn, die arteigene Wirkungsweise und deren Codes mit immer neuen Reproduktions- und Variationsmöglichkeiten für jeden Rezipienten schätzen lernen. Auf diese Weise wird Erläutern zum Exemplifikationsprozess, und selbst ein so antagonistisch erscheinendes Motto, Sinn aus Unsinn zu machen, wird dabei genauso aufschlussreich wie folgenreich. Die hieran anknüpfende Frage ist freilich, wie der Unsinn als Kunstfaktor adaptiert wird und welche Rolle der dadaistischen Negation des Sinns zukommt.

3.1. „Kunst kommt von Können“

Wie ausgeführt wurde, argumentiert Goodman die Gemeinsamkeiten und die Gleichwertigkeit künstlerischer und wissenschaftlicher Weltsicht zu seiner kognitiven Ästhetik. Hieraus ergibt sich ein jeweils unterschiedlich gelagerter wissenschaftstheoretischer Rela-

[253] Vgl. F. Lach: Sinn aus Unsinn – Überlegungen zur Schwitters-Interpretation. In: Sinn aus Unsinn. Dada Internationale, a. a. O., S. 184.

tivismus. Diesem zufolge ist jede Form von Erkenntnis immer an die Vorgehensmechanik, die subjektive Reflektion und das Prozedere des Erkennenden gebunden.
Festzustellen ist zunächst, dass die Art und Weise, in welcher der Rezipient seine Wahrnehmungen organisiert, von den Begriffen abhängt, die ihm „äußerlich“ aufgegeben sind und aus welchen er seine Vorprägung erfährt. So ist jedes Urteil, das man fällt, jede Erkenntnis, die man gewinnt, zwangsläufig hypothetischer Natur. Die Welt, in der man (er-)lebt, ist das Konstrukt dieser Vorprägung.
Aus philosophischer Sicht kommt hinzu, dass die Semantik moderner Welten es heute ohne weiteres erlaubt, auch Werturteilen Wahrheitswerte zuzuweisen. Werturteile sind damit genauso wahr oder falsch, wie die Zuweisung rein empirischer Prädikate (z. B.) in der Wissenschaft. Gewiss spricht einiges für die These der kognitiven Gleichwertigkeit künstlerischer und wissenschaftlicher Weltbezüge. Ohne dies hier abschließend klären zu wollen, bedeutet dies dann dennoch freilich, dass essentielle Unterschiede zwischen ästhetischen Urteilen und wissenschaftlichen Hypothesen verwässert werden. Deshalb soll das Hauptaugemerk darauf gerichtet bleiben, ob und inwieweit sich der Subjektbezug künstlerischer Weltsichtweisen von wissenschaftlichen oder alltäglichen Bezugnahmen unterscheidet: Gleichwertigkeit bedeutet schließlich nicht automatisch Gleichheit.

Worin aber liegt der richtige Ansatz?
Ein vielleicht zunächst befremdlich anmutender Exkurs in die Gefilde der Neurophysiologie kann hier weiterhelfen: Aus der Theorie der „somatischen Marker“, vertreten von dem amerikanischen Neurologen Antonio Damasio[254], lässt sich nämlich eine neue oder zumindest auf neue Weise fundierte Sicht ästhetischer und künstlerischer Erfahrung gewinnen. Hiernach hätten umfangreiche Studien mit Patienten, die an Schädigungen bestimmter Areale des Gehirns leiden, gezeigt, dass rationales Verhalten im Alltag nur bei einem intakten emotionalen Apparat möglich ist. Ein „funktionierender“ Intellekt und die entsprechenden sozialen Verhaltensmuster würden nicht selten aber dann nicht ausreichen, wenn man sich in den komplexen Situationen des Alltages adäquat und angemessen schnell entscheiden muss. Dieser empirisch durchaus gesicherten Theorie nach besteht die kognitive Funktion unserer Emotionen nämlich nicht nur in der Motivation und der Aufmerksamkeitssteuerung, sondern auch darin, dass sie jede Wahrnehmung noch vor ihrer Bewusstwerdung im Hinblick auf ihre Relevanz sondiert. Abgesehen von den angeborenen Reflexen speichert unser Gedächtnis bestimmte Dinge und Reize, an die man sich später erin-

[254] Vgl. http://www.hochschulstellenmarkt.de/info/a/an/antonio_damasio.html# Die Theorie der somatischen Marker u. http://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Damasio#Descartes.27_Irrtum. 20.1.2004, 20.10 Uhr. Antonio R. Damasio: Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn, München 1995.

nert, nicht in Form abstrakter Daten, sondern durch Modulation körperlicher und innerlicher (emotionaler) Reaktionen, die als Gesamtheit den hochkomplexen Erinnerungsvorgang ausmachen. Jeder stand wohl schon mal dicht an einem Gleis als ein Zug durchfuhr. Ruft man sich ein solches Ereignis ins Gedächtnis zurück, so bilden die (ver-)innerlichten Tatsachen mit den oben erwähnten Reaktionen eine Einheit. Steht man also spontan vor bestimmten Entscheidungsalternativen und spielt die möglichen Szenarien durch, so sind diese determiniert von den gemachten und in dieser Weise gespeicherter Erfahrungen. Mit anderen Worten, es findet eine emotional–normative Auseinandersetzung statt. Die Folge ist, dass man nicht auf Grundlage der Entscheidungstheorie agiert, damit man nicht jede Handlungsalternative und alle möglichen Handlungsumstände auf ihre Folgen hin abklopfen, auf ihre Konsequenzen hin bewerten und gegeneinander abwägen muss. Emotionale Reaktionen, Herzklopfen, weiche Knie, das Kribbeln im Bauch und Gefühle spontaner Sympathie ermöglichen es, eine schnelle Entscheidung zu treffen. Solche Entscheidungen sind in jedem Fall nicht die Besten, mitunter mögen sie gar verheerend sein: Dafür, dass sie dennoch in den meisten Fällen in Ordnung gehen, spricht aber letztlich der evolutionäre Erfolg der Spezies Mensch. Mitnichten soll hierdurch die Rationalität und der Intellekt diskreditiert werden. Gesagt ist damit nur, dass ausschließlich rational orientierte Systeme in komplexen Umgebungen nicht ohne weiteres überlebensfähig sind. Vielmehr baut die Rationalität auf (evolutionär) älteren Systemen auf. Mit anderen Worten: Unser rationaler Entscheidungsapparat sitzt quasi huckepack auf unserem emotionalen System.
Auf diese Weise passen wir die Wahrnehmungshypothesen über die Welt unserer individuellen Erfahrung an. Die Wahrnehmung eines Gegenstands ist somit schon immer normativ vorgeprägt: Wir nehmen die Dinge die uns umgeben quasi vorformuliert wahr. Im Rückwärtskanal ist diese Wahrnehmung elementar für jedwede rationale Analyse: Zum Beispiel „lesen“ wir den Ausdruck eines Gesichts spontan und unmittelbar und müssen nicht erst ein bestimmtes Mienenspiel unseres Gegenübers „erraten“. Es ist doch nicht zu leugnen, dass die meisten wohl eher Schwierigkeiten damit haben dürften, ein wirklich freundliches Lächeln von einem „gespielten“ zu unterscheiden.

Ästhetische Erfahrung ist also eine Form der Erkenntnis, bei der die Emotionen des Erlebenden, seine ganze Persönlichkeit und sein Handeln, eine konstitutive Rolle spielen. Damit ist die ästhetische Erfahrung Ausdruck der individuellen feinsinnigen Geschicklichkeiten. Dies liegt durchaus damit auf einer Linie, dass ästhetische Werturteile einem Wahrheitsbeweis zugänglich sind. Selbst dann, wenn man Wahrheit und Tatsache als miteinander korrespondierend erachtet, ist keinesfalls ausgeschlossen, dass gewisse wahrheitsbegründende Tatsachen nicht „intersubjektiv“ gesteuert sind. So umschifft dieses Verständnis

ästhetischer Erfahrung die Tücken, welche den traditionellen Auffassungen Schwierigkeiten bereiten. Diese knüpfen nämlich oft an die Konzentration auf die „sinnliche“ Erscheinung eines Gegenstandes und die Betrachtung desselben um seiner selbst willen an:

(1) Ästhetische Erfahrung bezieht sich aber nicht nur auf Wahrnehmungen, sondern auch auf die Vorstellungen: Ästhetische Erfahrungen – etwa bei der Beobachtung eines Dada-Textes – erschöpfen sich nicht in der kontemplativen Passivität, in der chaotischen Schriftart oder in der semantischen Durcheinandergestaltung.

(2) Ästhetische Erfahrungen sind auch auf ihrer subjektiven Ebene kognitiv relevant. Es handelt sich weder um reine „Gefühlsdusselei“ noch werden in „emphatischer“ Weise Unterschiede zu anderen Formen der Erkenntnis nivelliert. Sie ist eine Erkenntnisquelle, die stark an die Situation und die Person des Erkennenden gebunden ist. Problematisch sind sie nur insoweit, wie Irrtümer freilich möglich bleiben. Unser Wissen und unsere Erwartungen beeinflussen unsere ästhetische Erfahrung. Schon das Wissen um einen Unterschied verursacht in ästhetischer Hinsicht Abweichungen.

(3) Ästhetische Erfahrung findet sowohl im Umgang mit Kunstwerken als auch durch unser alltägliches ästhetisches Erleben statt. Hingegen unterscheiden die traditionellen Ansätze gerade zwischen Kunstwerken und (Alltags-)Objekten und zwischen den ästhetischen und nichtästhetischen Betrachtungsweisen von Kunstwerken. Dass diese Differenzierungen dabei zu ganz unterschiedlichen Erfahrungentypen führen, liegt auf der Hand.

(4) Die Ausdruckskraft wahrgenommener Gegenstände ist zwar Projektion des Erlebenden, aber ebenso unmittelbarer Bestandteil der Dinge unserer phänomenalen Welt. Interessanterweise vereitelt gerade die von Goodman herausgestellte Tatsache, dass der Begriff des Kunstwerkes ein Wertbegriff ist, bislang alle Versuche, den Kunstbegriff intersubjektiv zu definieren. Kunstwerke sind für jeden von uns von ganz unterschiedlichem Gehalt, da die elementaren Wertedispositionen nicht frei wählbar sind. Sie entstehen in der jeweiligen individuellen Entwicklung. Jeder Versuch, die Klasse der Kunstwerke allgemein verbindlich und „wertfrei“ festzulegen, steht vor dem Dilemma, in eine entweder zu weite oder zu enge Bestimmung zu münden:

- Die erste Alternative trägt nämlich dem Umstand Rechnung, dass an sich jeder Gegenstand ein Kunstwerk sein kann mit der Folge, dass eine Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst mangels inhaltlichen Füllstoffs wertlos wird.
- Die zweite Alternative erhebt die Ansprüche des Künstlers zum objektiven Maßstab. Die Folge wäre, dass viele bedeutende Kunstwerke einem solch engen „Raster“ nicht mehr gerecht werden würden.

Wie aber nun sind die Dada-Unsinnsprodukte einzuordnen und als Kunstwerke zu legitimieren?

Für die Dadaisten ist die Kunst untrennbar mit allen Facetten des menschlichen Lebens verbunden. Dies schließt jedwede Form subjektiven Bewusstseins mit ein. Im Unterschied zu anderen Strömungen ist Dada jedwede Aufgabenzuweisung der Kunst, sei sie illusionistisch, mystisch, magisch oder auch nur dekorativer Natur, fremd: Dada verdeutlicht dort ihren Verschleiß, ihre Abnutzung. Als ästhetischer Prozess mittels „Transformation" steht die Destruktion im Kontext zu anderen künstlerischen Prinzipien: „Die Symmetrie von Ornament und Destruktion offenbart die Creation, das Künstlerische."[255] „Kunst kommt von Können" – das ist die Deklaration des Dada. Will man ihr gerecht werden, bedarf es eines „dualen" Maßstabs, welcher sich zugleich an den Merkmalen des Entstehungszusammenhangs und an der Funktion der Zeichen orientiert.

Die Identifikation der „Kunst" ist deshalb stark abhängig von jeweiligen Entstehungsgeschichten und Begleitumständen. Sie wird geprägt von den spezifischen gesellschaftlichen, politischen, philosophischen, religiösen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen. Auch spielt die Interpretation der Künstler selbst und nicht zuletzt auch die Salbungen eines gewissen künstlerisch – intellektuellen Establishments eine zunehmend eine Rolle. Jedenfalls ist „Kunst" als mathematisch–statische Größe nicht fassbar.

Nicht aber jeder Versuch, Kunst prägnant und präzise in Worte zu fassen, leugnet den Mangel der Definierbarkeit. Vielmehr ist es doch ganz typisch für das künstlerische Schaffen, spannend und anregend zugleich, Kunst verbal zu simplifizieren. In diesem Lichte sollte auch die viel zitierte Bestimmung „Kunst kommt von Können" gesehen werden. Vergegenwärtigen wir uns, dass „Kunst von Können" kommt, dann müssen wir uns zunächst darüber im Klaren sein, auf welche Weise sich die Wissenschaften und die Künste der Produktion und Organisation unseres Wissens über „die Welt" andienen. Zum besseren Verständnis sei deshalb dem zur Erläuterung herangezogenen Beispiel von Lorenz vorausgeschickt, dass die Überzeugung „Kunst von Können" herrührt; so muss man also danach fragen, was Können (im Sinne von „Wissen über etwas") mit Wissen (im Sinne von „Wissen von etwas") zu tun hat?

> „Jemand kann Bergsteigen (d. h. er weiß, Berge zu besteigen), aber er weiß, daß Berge (im Regelfall) besteigbar sind; jemand kann einen Baum mit Zweigen und Blättern zeichnen, aber er weiß, daß die Aussage >ein Baum hat Zweige und Blätter< (im Regelfall) zu treffend oder wahr ist. Können bezieht sich auf Handlungen, meistens ausdrücklich auf Handlungen mit oder an Objekten beziehungsweise in Situationen, aber auch auf Zeichenhandlungen Wissen habe ich über Objekte, darunter auch Zeichen, zum Beispiel Sätze; es wird

[255] Vgl. H.-J. Hereth, a. a. O., S. 177.

> in der Form von Aussagen über Objekte oder von Aussagen über Zeichen notiert. Lassen wir uns von diesen Sprechweisen leiten, so ist Wissen propositional, Können hingegen operational. Wir müssen also, wollen wir auch Können als eine Art von Wissen identifizieren, nach nicht-propositionalem, nämlich >operationalem< Wissen suchen.“[256]

Zeichen bieten dabei sogar die Chance, die beiden unterschiedlichen Sichtweisen von Wissen, zu stigmatisieren: Jedes Prädikat eines Satzes kann man nämlich auch attributiv bezüglich des Subjekts verwendet werden. In diesem Zusammenhang wird es dann zum Indikator für den Gegenstand:[257]

Dieses Fahrzeug ist defekt	-	dieses defekte Fahrzeug (dieses Defekte)
dieses Fahrzeug	-	dieses ist ein Fahrzeug

Ohne diesen Zwiespalt hier nun vollends in die Pedanterie treiben wollen, darf es an der Sensibilität der sich im Können dual ergänzenden Tatbestände künftig nicht mehr fehlen. So einprägsam und sprichwortartig die Redewendung „Kunst kommt von Können“ auch sei - und ihr wahrer Kern ist ja auch nicht zu leugnen – ist sie jedenfalls bei unreflektierter Sinnzuschreibung „an sich“ falsch. In der Einordnung dadaistischen Schaffen als nach nationalsozialistischen Maßstäben „entartet“[258] fand das Schlagwort „Kunst kommt von Können“ dann auch seine radikalste Konsequenz.

---

[256] Kuno Lorenz: Sinnliche Erkenntnis als Kunst und begriffliche Erkenntnis als Wissenschaft. In: Philosophie in Literatur, a. a. O., S. 55-68[56].

[257] Ebd. S. 56.

[258] Der vom Dadaismus beförderte revoltierende Einfluss und das Ziel der Loslösung von allen Normen wurde im Deutschland der 30er Jahre zur Zielscheibe diktatorischer Zensur. Hitler brandmarkte die traditionsfeindlichen Bewegungen des Kubismus, des Futurismus, des Expressionismus und des Dada als ernsthafte Bedrohung für die nationalistische Kunstideologie und die Kunstentwicklung: „Diese kulturelle Ergänzung der politischen Destruktion sei ‘weder rassisch […] noch völkisch erträglich’; denn sie bedrohe den ‘unverdorbenen und gesunden Instinkt’ der nationalsozialistischen Bewegung.“ Vgl. Adolf Hitler, Nürnberger Rede vom 5. 9. 1934; *dito* Hildegard Brenner: Die Kulturpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963, S. 82.

Mit dem Jahre 1936 begann die gründliche „Reinigung“ der deutschen Museen durch die Beamten der Reichskulturkammer. Traf diese Verbannung und Schändung expressionistische Kunstwerke am stärksten, so wurden auch alle damals in Museumsbesitz befindlichen dadaistischen Arbeiten entfernt. Vor allem die stark sozialkritischen Werke George Grosz’ , aber auch die Collagen von Kurt Schwitters und Hans Arp wurden beseitigt und zum Teil vernichtet. Die 1937 in München gezeigte Ausstellung „Entartete Kunst“ sollte dem breiten Publikum vor Augen führen, dass diese moderne Kunst „ansteckend“ sei, die Wehrmacht zersetze, den Bolschewismus fördere und gegen jegliche Moral verstoße. Die Dada-Abteilung war überschrieben „Nehmen Sie Dada ernst, es lohnt sich“ (George Grosz) und zeigte u. a. das „Merzbild“ Kurt Schwitters. Im Ausstellungskatalog hieß es dazu:

„Auf den Bildern und Zeichnungen dieses Schauerkabinetts ist meistens überhaupt nicht mehr zu erkennen, was den kranken Geistern vorschwebte, als sie zum Pinsel oder Stift griffen. Der eine ‘malte’ schließlich nur noch den Inhalt von Mülleimern. Ein anderer begnügte sich mit 3 schwarzen Linien und einem Stück Holz auf einem weißen Untergrund.“ (Führer durch die Ausstellung „Entartete Kunst“, 1937, S. 22. In: Franz Roh: Entartete Kunst, Hannover 1962.)

Indem die Nationalsozialisten die gesamte moderne Kunst pauschal „kranken Geistern“ diffamierten und ihr subversive und zersetzende Tendenzen unterschoben, brachen sie nicht nur konstruktive Entwicklungen ab, sondern stellten zudem die Künstler auf eine Ebene mit allen anderen zu Unrecht Verfolgten des Dritten

Welche Schlüsse aber ergeben sich hieraus im Hinblick auf die zentrale Frage „Was ist Kunst?“ Wie und an welcher Stelle findet der dadaistische Unsinn seine authentische Einordnung?

Der Dadaismus richtete sich eindeutig gegen die tradierte Sinnästhetik, gegen all jene Sinnesmuse, die sich als „verderblich“ erwiesen hatten und deren Wahrheiten dem Verfall preisgegeben waren. Wenngleich andere Künstler an der tradierten Sinnästhetik festhielten, wenn auch der Expressionismus, Kubismus und Futurismus nach neuen Möglichkeiten Sinneseindrücke zu vervielfältigen suchte und somit Wege für neue Perspektivsysteme bahnte, in deren Gefolge konventionelle Kunstbestandteil substituiert wurden, so vermochten all diese Bestrebungen doch nicht an dem grundlegenden Kunstkonsens zu rütteln. Ihre „kodifizierende“ neuartige Handhabung extrahierte lediglich den Akt des Sehens: die Perspektive zu ändern, heißt aber noch nicht, die Wirklichkeit zu ändern.[259] Dadaistische Separierung beruht vielmehr auf der Überzeugung von den Chancen und Aussichten einer Expansion des (unbekannten) Bewusstseins. Der Unsinn ist ein Zeichen in einem - noch näher metaphorisch zu bestimmenden - Symbolsystem. Dabei gilt für das *Ready-made* wie für Kunstwerke allgemein, dass sie nur solange Werke sind, solange sie als heuristische Beobachtungssprache in einem Symbolsystem fungieren, wie der Unsinn der Dadaisten gegenüber dem Politikum bzw. gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft „temporär“ fungiert, wie „das Ausgraben und Wiederauffüllen eines Lochs als Werk fungiert, sofern es als exemplifizierendes Symbol unsere Aufmerksamkeit erregt“. (WW. 87)

Somit kann für den Unsinn – so die Überzeugung Goodmans - festgestellt werden, dass die Frage „Was ist Kunst?“ durch die Frage „Wann ist der Unsinn Kunst?“ abgelöst werden sollte:

(1) Die Suche nach notwendigen oder sonst wie hinreichend kunstqualifizierenden Ingredienzen ist damit ohne Relevanz.

(2) Mithin hat dadaistischer „Unsinn“ an sich keinen weiteren Wahrheitswert.

(3) Er kann das Augenmerk auf wichtige Merkmale in einer wörtlich fremden Materie hinlenken, in der Wahrnehmung durch „wörtliche“ Bezugnahme nicht möglich wäre.

Reiches. Die systemkonforme Malerei der 30er Jahre präsentierte sich - im Gegensatz zu den modernen Stilen - als klassizistisch-idealistische, den starken Menschen und „edle Gefühle“ darstellende Kunst.

Angesichts dieser Bedrohung nicht nur ihres Werkes, sondern vor allem auch ihrer persönlichen Freiheit und ihres Lebens, verließen in den Jahren bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges die meisten Künstler Deutschland und versuchten im Exil - in Amerika, Frankreich oder England - unter sehr erschwerten Bedingungen ihr Werk fortzusetzen. Vgl. Maria Müller: Aspekte der Dada-Rezeption, 1950-1966, Essen 1987, S. 19f.

[259] Vgl. Erdmute Wenzel White: Das Wunder der Geisteszwiebel: Hugo Ball. In: Sinn aus Unsinn. Dada International, a. a. O., S. 101-119[107].

(4) Erst unter der Zuhilfenahme von Metaphern wird die Klassifikation von Unsinn möglich, welche wiederum Ausgangspunkt für weiterführende Kategorisierungen als Bezugnahme sind.
(5) Der Maßstab dafür ist, Metaphern nicht zu paraphrasieren, sondern extensionale Bezugnahmeketten durch (nominalistische) Klassifikation, Abgrenzung und Unterscheidung herzustellen und zu analysieren, was gemeint ist.

3.2. (Anti-)Kunst

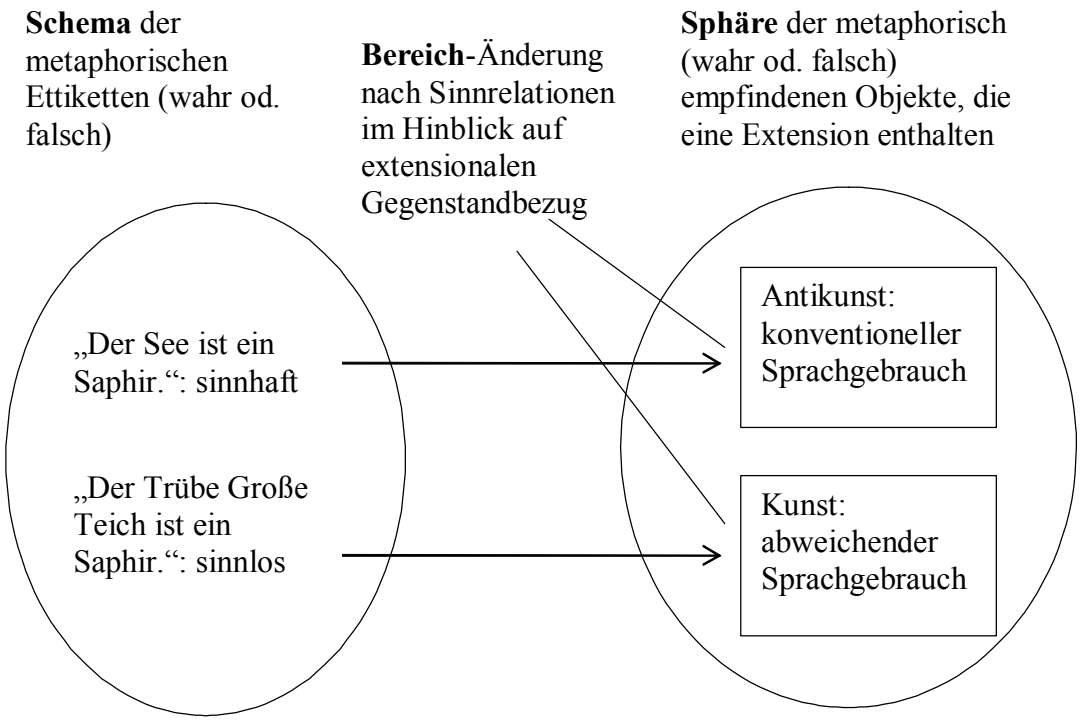
Dabei zählt Goodman gerade das Stilmittel der „Ironie“ zu einer Metapher. Dieses bildet die Grundlage der „Negierung des Sinns“ und kann in diesem Zusammenhang als „Antikunst“ verstanden werden.

> „Bei der Ironie zum Beispiel wird ein Schema einfach umgedreht und auf seine eigene Sphäre in der entgegengesetzten Richtung angewandt. Das Ergebnis ist keine Neusortierung, sondern eine Neuorientierung.“ (LA. 86)

Wenn also z. B. ein älterer und erfahrener Fußballspieler dem jüngeren mit „Hi, mein Großer!“ oder der Unerfahrene dem „alten Hasen“ mit „Hi, mein Kleiner!“ begrüßt. Beide verbleiben mit ihren Begrüßungen für den jeweils anderen innerhalb eines semantischen Zusammenhangs.
Die Goodmansche Auseinandersetzung mit der Ironie ist dabei aber nicht Selbstzweck sondern folgt aus seiner umfassenden Analyse der Metapher: Wenn ich auf einer langweiligen Party sage „Hier ist ja der Bär los!“ bediene ich mich nicht eines Antonyms von „Langeweile“, wenn ich das Wort „Bär“ verwende. Keineswegs ist der Satz „einem“ semantischen Schemata entnommen, bei dem auf der einen Seite „langweilige Parties“ und auf der anderen „kettenlose Bären“ zu finden wären. Das Gegenteil von „langweilige Party“ ist womöglich „amüsante Party“ und das Gegenteil von „loser Bär“ ist womöglich „ruhender Bär“ - es wird situativ im Kontext entschieden, was in Wahrheit das Gegenteil von einem „Bären“ und was das Antonym von „Party“ sein soll. Kurz gefasst: Goodmans Formulierung lautet ja: „ein Schema einfach umgedreht und auf seine eigene Sphäre in der entgegengesetzten Richtung angewandt“ und Bären und Parties gehören einfach nicht in ein Gebiet (*realm*). Und selbst, wenn man dieses so weit fasste, dass Bären und Parties innerhalb eines „Gebietes“ zu finden wären - denn natürlich kann man immer einen Klassenterminus finden, der so allgemein ist, dass alles, was es gibt, darunterfällt -, wie zum Beispiel „Eigentliches“, würde man kaum bestätigen können, dass sich steppende Bären und langweilige Parties innerhalb dieser Kategorie an entgegengesetzten Enden aufhielten. Zu den meisten Gegenständen lassen sich eben „nicht unbegründet“ – d. h. adäquat - Ge-

genteile anführen, sonst kommt bei solch einem Unsinn eine Frage heraus, wie ob das Gegenteil von Apfel tatsächlich Banane oder Orange sei: „Gerade so verhält es sich, wenn man einen Schwächling als tollen Hecht oder eine femme fatale als Mauerblümchen bezeichnet.“[260] In Fällen also, in denen man eine Metapher in traditionellem Sinne verwendet, um Ironie auszudrücken, ist die Formulierung in Goodmans Sinne nicht mehr ironisch, da die für den Gegenstand geeignete Bezeichnung und die ironische Bezeichnung nicht mehr einem „Bereich“ entnommen sind wie die Charakterisierung der Metapher lautet: „eine Metapher [zieht] typischerweise nicht nur ein Wechsel des Bereiches, sondern auch der Sphäre nach sich“ (LA. 76). Bei der Ironie als Nebenbeschäftigung dieser Metapher wird „ein Schema einfach umgedreht und auf seine eigene Sphäre in der entgegengesetzten Richtung angewandt“.

Schema 9:



Wie nicht anders zu erwarten, haben die Dadaisten in den Dingen völlig andere Ansichten (z. B. *visavis* Futurismus) wie Sheppard vertretend bemerkt:

> „Schon ihr Verhältnis zur Sprache steht in einem scharfen Gegensatz zu denen der Futuristen. Das Substantiv wird nicht als Name eines Gegenstandes verstanden; die Sprache vermag lediglich auf eine komplexe Wirklichkeit zu verweisen, nicht jedoch, sie auch adäquat wiederzugeben. Folglich gibt es also auch *a priori* keine Kongruenz zwischen der Struktur der Sprache und der der

[260] Vgl. Daniel Marestani: Was ist keine Metapher? Zu Nelson Goodmans Metaphertheorie. http://www.sophia.uni-oldenburg.de/ texte/dmarestani/metapher_kurzinfo.htm. 31.05.2004, 18.05 Uhr.

> Wirklichkeit. Tatsächlich ist, im Gegensatz zu der in *parole in libertà* geübten Praxis, der Hauptsatzteil der asyntaktischen Dichtungen Dadas weder das Substantiv noch das substantivierte Zeitwort (der Infinitiv), sondern eher schon das intransitive Zeitwort. Damit haben wir eine grammatikalische Situation vor uns, die der innersten Überzeugung der Dadaisten entspricht, dass die Wirklichkeit nämlich nicht aus materiellen, sich in kausaler Bewegung befindenden materiellen Gegenständen besteht, sondern aus nichtmateriellen Energien in einem akausalen Fluss. Auf genau diesen Unterschied hat Ball verwiesen, als er am 22. November 1926 an Hans Arp schrieb: „Die Wortanalyse der Futuristen war naturalistisch, Ihre eigenen Versuche dagegen, lieber Arp, und die meinen sind magisch.“ [261]

(1) In praktischer Hinsicht bedeutet das, dass aufgrund des von den Dadaisten immer gewahrten Abstands zwischen der Wirklichkeit und den jeweiligen menschlichen Auffassungen, es von diesen nie zur Bedingung gemacht wurde, dass ihre Kunstwerke in der Wirklichkeit verankert sind oder gar mit dieser ein Kontinuum eingehen würden. Vielmehr verweisen sie doch gerade auf eine „unüberbrückbare Kluft zwischen der von Menschenhand geschaffenen und daher materialen Kunst“[262] und den wenig greifbaren, weit komplexeren und daher letztlich nichtmaterialen Kunstwelten. Damit lässt sich auch seine Hinwendung zur „Antikunst“ erklären. Die für den Dadaismus augenblicklich „widersprüchliche“ Kunstformel ist aufzulösen als ein Pendel zwischen Anti-Kunst und Kunst. Somit schafft er Raum für rätselhafte Paradoxie und verleiht zugleich dem absurden Spiel der Negation und Neuschaffung die notwendigen Perspektiven.
(2) Der Eindeutigkeitswahn der alten Ordnungen verliert sich in der Sinnentleerung seiner Zuordnungen und Anknüpfungen. Erst der durch ein „antimetaphysisches“ Chaos konzeptualisierte Relativismus offerierte ein völlig neues Feld von Gestaltungsmöglichkeiten. Nicht zuletzt ist ihre Semantik höchst esoterisch, forschend und subversiv zugleich. Je radikaler sie den gemeinüblichen Sprachregelungen widerspricht und mit gesellschaftlichen Tabus bricht, um so mehr ist sie behütend.
(3) Die Dadaisten haben ihren Unsinn also zum Gegensatz relativiert. Ihre Sprache fußt auf einer stets vorgegebenen und „contraindikativ“ - Unsinn oder Sinn, Antikunst oder Kunst, falsch oder wahr - akzentuierten Semantik, geht es ihnen doch darum, dass neue Kunstwerke geschaffen werden, indem die Wortkunst als solche bloß repräsentiert wird. Somit erschloss sich auch dem Betrachter die ganze Vielfalt: Offene Denkstruktur, Spielfreude, poetische und visuelle Verfahrensweise, Möglichkeiten der Flexibilitäten innerhalb beengenden Gattungen, die Ausweitung des poetischen Bereichs auf Vorführungs- und Lautkonzepte, und vieles mehr. Gemeint sind damit, wie ausgeführt wurde, der Phonetismus,

[261] Richard Sheppard: Dada und Futurismus. In: Sinn aus Unsinn. Dada International, a. a. O., S. 60.
[262] Ebd. S. 60f.

der Bruitismus, der Lettrismus, die Simultanität und insbesondere verschiedenste Techniken der Collage.

Endlich besteht ein weiteres Merkmal des Dadaismus wohl darin, dass dieser die Wirklichkeit als unauflösbares Durcheinander von Irrationalem und Rationalem beschreibt. So ist es für ihre Arbeiten ganz typisch, dass diese nicht von klaren und „monumental geometrischen“ Formen dominiert sind. Finden sich solche Ausdrucksweisen dennoch in ihren Werken, so unterstreichen sie lediglich die untypischen - asymmetrischen und chaotischen - Elemente. Da sich Dadaismus nicht zuletzt auch als „Refugium des Ausgleichs“ und der „Diffusion stilistischer Element“ versteht, kolportieren ihre plastischen und zeichnerischen Arbeiten eher ein Arrangement von streng geometrischer Symmetrie, „Zentripetalismus und Zentrifugalismus“[263] als die Demarkation der einzelnen stilistischen Mittel: Für Arp (z. B.) war der Zufall kein Unsinn, sondern Ausdruck einer die gegenständliche Wirklichkeit beeinflussenden höheren Ordnung - eine verblüffende Parallele zur Chaostheorie, der er eine Rolle bei der (De-)Komposition seiner Werke einräumte. Zu diesem Zweck wurde der Zufall nur genutzt.

Da die Dadaisten sich über die bewussten und willkürlichen Elemente im Produktionsakt und die individuelle Verschiedenartigkeit der möglichen Exemplifikation im klaren waren, bestritten diese von jeher, dass es ein funktionierendes, quasi kooperatives, Korrespondenzverhältnis zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter gebe. Vielmehr sei es sehr gut möglich, dass der Künstler gar nicht weiß, was er schafft und der Betrachter etwas ganz anderes in dem gesehenen Werk sieht wie Duchamp 1957 bereits erwähnt hat: „Der Künstler ist nicht der einzige, der den Schöpfungsakt ausführt, denn der Betrachter stellt den Kontakt zwischen dem Werk und der Außenwelt her, indem er dessen eigentliche Berechtigung enträtselt und interpretiert und dadurch seinen Beitrag beim Schöpfungsvorgang leistet. Dieser Beitrag ist noch einleuchtender, wenn die Posterität ihr definitives Urteil fällt und vergessene Künstler rehabilitiert […].“[264] Ohnehin spielen für die Dadaisten ihre Produkte nicht die entscheidende Rolle. Dieses wird betrachtet, als habe es im Wesentlichen die Natur oder der Zufall geschaffen, und der dadaistische Künstler dementiert, dass er Fähigkeiten besitze, die anderen Menschen abgingen. Vor diesem Hintergrund wird auch deutlich, warum die dadaistischen Darbietungen der „Antikunst“ qualitativ weit radikaler als die anderer Avantgardisten sind, die doch lediglich die statische, vorindustrielle Kunst ablehnten. So ist es schließlich nur folgerichtig, wenn die dadaistische „Anti-Kunst“

[263] Ebd. S. 61.
[264] Zit. nach P. Cabanne, a. a. O., S. 202.

von einem komplexen - der romantischen Ironie nahe stehendem - Gefühl der Ironie beherrscht ist, welches im Kontext (z. B.) eines futuristischen Kunstwerks völlig deplaziert wäre: „Das futuristische Kunstwerk versucht den Betrachter in den Bann seines emotionalen Zentrums zu ziehen, so dass er dessen materielle Dynamik nach- und durchlebt.“[265]

Das Paradox ist aufs engste mit der Ironie verbunden; Ironie meint neu orientieren, und dass Sprache und Welt, Denken und Materie *a priori* keinen notwendigen Zusammenhang aufweisen, dass das Individuum als kognitiv-originäres Zentrum eine „temporär“ praktikable Funktion gewesen ist und dass vor der Konstituierung jeder Ordnung das Spiel steht. So stellt Ball fest: „Der Dandyismus ist eine Schule der Paradoxie (und der Paradoxologie). Heraklit erzählt bewußt Wundergeschichten. Er ist darum […] ein Paradoxologe.“[266] Das *Koan* des Zen-Buddhismus zum Beispiel ist ein asketisches gedankliches Rätsel, das mit dem Intellekt unlösbar ist und das nach der jahrelangen Meditation spontan eine neue Weltauffassung (*Nirwana*) vermittelt. Erlösung heißt das Paradox durchbrechen, ist die Revolte des Intellekts gegen den Intellekt, Erfassen der Blickpunkte. Wenn es sinnvoll erscheint, gibt es in diesem Universum den Unsinn nicht, wohl aber den falschen Blickpunkt: „[Der Dadaist] glaubt nicht mehr an die Erfassung der Dinge aus *einem* Punkte, und ist doch noch immer dergestalt von der Verbundenheit aller Wesen, von der Gesamthaftigkeit überzeugt, daß er bis zur Selbstauflösung an den Dissonanzen leidet.“[267] – sagte Ball.

Die Ironie der dadaistischen „Antikunst“ will den Betrachter befremden, um ihn zu zwingen, über seine eigene Rolle – verstanden als „institutionelle Verwicklung“ - und die dem Kunstwerk anhaftende Goodmansche Symbolik nachzudenken, welche die Rezeption von Kunstwerken mit einer Messung mit einer skalenlosen analogen Quecksilberthermometer ohne Angabe von Messtoleranzen vergleichbar macht – nur eben noch dazu in Vielfältigkeiten. (Vgl. WW. 28f.) Sie will ihn die Merkwürdigkeit des schöpferischen Prozesses, die Relativität der Gesichtspunkte, das Ungefähre menschlicher Kategorien, die Machtlosigkeit der Kunst, die Schwierigkeit der Kommunikation und - letzten Endes - die durch das dadaistische Kunstwerk verkörperte „Konsumierbarkeit“, „Sterblichkeit“ nahe bringen und selbst „bemerken“ lassen. Als solches wäre sie in besonderer Weise an der Konstruktion unserer jeweiligen Lebenswelten partizipiert. Eine solch vielschichtige Skala von Reflexionen hervorzurufen war nicht Anliegen anderer avantgardistischen Kunst. Bei dieser Ironie basiert die Dada-Antikunst auf der Forderung nach grundlegenden Veränderungen in der

[265] Vgl. R. Sheppard: Dada und Futurismus, a. a. O., S. 62.
[266] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 93.
[267] Ebd. S. 312.

Kunst und darüber hinaus in allen Bereichen der zu neuorientierenden Gesellschaft. Somit kann festgestellt werden, dass „Antikunst“ durch den Gegenstandbezug des Unsinns als „Kunst“ *vice versa* wird.

Dieser Prozess der Verkehrung von Antikunst und Kunst besteht in der subjektiven Sichtweise des Rezipienten. Seine Wahrnehmung unterliegt der jeweiligen Konstruktion des Zeichens, welche von der Probeweisen auf den Gegenstand ausgeht. Wenn Antikunst durch die subjektive Sichtweise auf der Welt modifiziert und erweitert, aufgewertet und integriert wird, offenbart sie neue Erkenntnisse:

> „Ob ein Bild richtig komponiert ist oder ob eine Aussage korrekt beschreibt, testet man, indem man das Bild und die Aussage sowie das, worauf sie in irgendeiner Form Bezug nehmen, prüft und nachprüft, und zwar, indem man ausprobiert, ob sie auf verschiedene Fälle anwendbar sind oder mit anderen Gestaltmustern und Sätzen zusammenpassen.“ (WW. 169)

„Dada“ muss man verstehen. Das Verstehen für Dada-Produkte heißt, die Manifestation des Eigenbewusstseins als eine Art Entlastung zu erfassen. „Dada“ kann mit irgendwelchen kritischen Verschmälerungen nicht erfasst werden: Er ist eine Obliegenheit der unmittelbaren Erfahrung. Ins Licht einer auf Vernunft basierenden wissenschaftlichen Diskussion gestellt, verkommt er selbst zu Irrationalismen, gegen welche zu streiten von ihm doch selbst intendiert ist.

Wie Arp feststellte[268], ist „Flucht aus der Zeit“ von Hugo Ball ein philosophisches und religiöses Buch voll hoher Betrachtungen. In diesem Buch stehen die wichtigsten Sätze, die bisher über Dada geschrieben worden sind. Ball selbst hingegen maß seiner Dada-Zeit nur wenig Bedeutung zu. Im Jahre 1926 hielt er Dada - offenbar in einer autobiographischen Retrospektive - nicht einmal für erwähnenswert. Sein erstes Manifest war zugleich eine Absage an dessen Inhalt: „Hat man je erlebt, daß das erste Manifest einer neu gegründeten Sache die Sache selbst vor ihren Anhängern widerrief?“[269] Zudem muss Ball im Dada einen entscheidenden Protest des Geistes gegen den Geist gesehen haben, wenn er erklärte: „Ich kann das Wort Geist nicht mehr hören“.[270]

Als Dadaist musste er Dada preisgeben, im sicheren Bewusstsein freilich, dass wir alle Dadaisten sind, bevor wir es selbst bemerkt haben. Darin sollte wohl auch die Ursache für das Desinteresse an seinem schriftstellerischen Werk liegen, versuchte er doch das Unmögliche, nämlich die Verschiedenartigkeit der wirkenden Tendenzen zu einem ein- und

[268] Vgl. E. W. White, a. a. O., S. 101.
[269] H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 109.
[270] Ebd. S. 145.

ganzheitlichen, wenn auch nicht widerspruchsfreien, Korpus zu verbinden: Die Kunst wird „Gebilde aufstellen und befürworten, die in ihrem Widerspruche unzähmbar sind und jeglicher Annäherung und Begreiflichkeit spotten.“[271]

Für Ball beginnen die Dinge erst da, wo sie sich erschöpfen. Sein Ziel war, den Traum[272] mit der Wirklichkeit zu verbinden, und zwar den unerfüllbarsten Traum mit der banalsten Wirklichkeit: „Wo ist der Weg, der den Traum mit der Wirklichkeit verbindet, und zwar den entlegensten Traum mit der banalsten Wirklichkeit?“[273] Sein Leben und sein Werk sind Zeugnisse eines zunehmend in Mode kommenden Bewusstseins, das jeden Augenblick des Lebens und der Kunst als Bauelement phänomenalen Verstehens benutzt: „Die Kunst kann vor dem bestehenden Weltbild keinen Respekt haben, ohne auf sich selbst zu verzichten. Sie erweitert die Welt, indem sie die bis dahin bekannten und wirksamen Aspekte negiert und neue an ihre Stelle setzt. Das ist die Macht der modernen Ästhetik; man kann nicht Künstler sein und an die Geschichte glauben.“[274]

Balls bahnbrechende Erforschung der Mystik war für Dada-Irrationalismus fundamental: Sein mystisches Insichzurückversinken fällt in seiner sprachlichen Entwicklung mit der Aufgabe des Wortes zusammen: „Manch einer hat sich durch Wünsche und Träume, durch die Magie des Wortes derart in den Schwur verstrickt, daß er sich unbewusst für den Rest seines Daseins zu einem sakramentalen Leben verpflichtete, wenn er nicht als ein Verräter am eigenen Geist erfunden werden.“[275] Nichtsdestotrotz darf man aber nicht aus den Augen verlieren, dass Ball in seinen Bemühungen um eine Erforschung der Theosophie nicht allein stand. Längst hatten auch andere Dadaisten ihre eigenen Erfahrungen mit den Elementen einer höheren Ordnung des „universellen“ Geschehens gemacht. Das künstlerische Schaffen war nicht „abbilden“ sondern „urbilden“. Ball beschreibt wie folgt:

> „»Priester, Soldat, Dichter: wissen, töten, schaffen« (sagt Baudelarie). Die Wissenschaft will er also nur dem Priester zugestanden wissen. Der >schaffende< Dichter aber es ist so selbstverständlich geworden, daß der Dichter

[271] Ebd. S. 69.

[272] Vgl. ebd. S. 66: „In der Kindheit erträumen die Menschen sich ein so selbstverständliches Ideal ihrer selbst und der Welt, daß die Erfahrung sie nachher immer enttäuschen muß. Die Berichtigung tritt unversehens ein und der Schock davon ist meistens derart, daß eine gewisse Empfindlichkeit in diesem Punkte niemals erlischt. Wer den Traumschatz der Menschen zu heben vermag, der kann ein Erlöser werde. Zwischen Traum und Erfahrung liegen die Wunden, an denen die Menschen sterben. Hier liegen die Gräber, aus denen sie auferweckt werden. Alle Träume der Kindheit sind selbstlos und gelten der Wohlfahrt und Befreiung der Menschheit. Geboren werden die Menschen allesamt als Erlöser und Könige. Aber die wenigstens vermögen sich zu behaupten, oder, wenn sie sich schon verlieren, sich wiederzufinden. Wer das Leben befreien will, muß die Träume befreien.“

[273] Ebd. S. 146.

[274] Ebd. S. 147f.

[275] Ebd. S. 122.

>schafft<. Und doch rebelliert er damit vielleicht nur. Er kann nur abbilden, nicht urbilden. Es ist ein vergebliches Bemühen.“[276]

Nicht unbehandelt soll die vom Dadaismus ausgehende Progressivität bleiben. Das war „Zerstörung der harten inneren Konturen.“[277] In ihr laufen alle Parallelen des Dada zusammen. Dada wird fortan als neues Denkinstrument verstanden, nicht nur als Prinzip der Destruktion. Das Sehen einer Wahrheit - im Goodmanschen Sinne - schließt jedoch eine andere aus. Die Dadaisten boten Unsinn und Sinn an. Deutlich wird damit, dass mit dem Dada eine Neuorientierung des Kunst- und Wirklichkeitsbegriffes in der Betrachtungsweise einherging.

Wurde zum Eingang die Frage nach der Herkunft des Wortes „Dada“ aufgeworfen, steht nach alledem nunmehr fest, dass nach dem Prinzip der Exemplifikation es mit jedem anderen Wort als Beobachtungssprache beliebig „extensional“ austauschbar ist, wenn und soweit der „passende“ Bezug im Kontext gewählt wird. Die Beschäftigung mit Dada, das keineswegs einheitlich - hinsichtlich seiner Deutung - ist, sondern immer auch seine spezifische Symbolgestalt mitpräsentieren, eröffnet hier vielfältige Wahrnehmungsmöglichkeiten und auch die kritischen Reflexion. Begriffe wie Unsinn, Provokation, Protest, Antikunst, Antiideologie, Paradoxie, Irrationalismus, Destruktion, Welterzeugung, Anomalie, Schwingung etc. bleiben in diesem Sinne untrennbar mit „Dada“ zeichentheoretisch verbunden. Es ist nicht mehr transparent auf seine Standardbedeutung hin, sondern viele Aspekte auf der Ebene des Blickpunktes und der Zeichengestalt sind zu berücksichtigen. Die Welt bewegt sich demnach im Zeichen: In Kontrast zur physischen Welt ist die „immaterielle“ Welt ein Produkt des Menschen, unseres Gehirns. Seine Urmassen, seine Zeichen sind zweckmäßige Erfindungen unseres bewussten oder unbewussten Denkens. Um die von uns beobachteten Phänomenen zu beschreiben, erfindet man Symbole, Zeichen. Das menschliche Denken besteht in der sinnvollen Verknüpfung dieser Beobachtungssprache.

4. Schlussbemerkung

Retrospektiv fasste Huelsenbeck seine Eindrücke der ersten Abende im Cabaret Voltaire wie folgt zusammen:

„Wir sagten, sangen und schrien ungefähr alles, was man in dieser Zeit unter Berücksichtigung der damals bestehenden nachviktorianischen Kultur und angesichts des Krieges, der die Schweiz umflammte, hätte sagen müssen, um literarischen, bürgerlichen und persönlichen Selbstmord zu begehen. Ich las ein

[276] Ebd. S. 157.
[277] Ebd. S. 122.

> dadaistisches Manifest, in dem ich Dada für Unsinn erklärte und die Leute bat, sich mit dem Unsinn als Lebensform vertraut zu machen.“[278]

In diesem Lichte war Dada als Geste der Eigenständigkeit gegen den Irrsinn der Epoche zu begreifen. Dem Ziel geschuldet, das Substantielle, den „Sinn“ seines Unsinns erfassen zu wollen, heißt „Verneinung“, „Verfremdung“ und „Destruktion“, und der dazu passende „Ausdruck“[279], die „Provokation“ mit ihren metaphorischen Anspielungen, zu erfassen und zu verstehen. In dieser Gesamtschau, verstanden als komplexes Bild, ist die Bezugnahme auf die Wirklichkeit angesiedelt. Der Dada-Kunst ist weder Kristallisation noch Stabilität eigen. Vielmehr widersetzt sich Dada jeder Sedimentierung von Denken und Erfahrung. Da die Dadaisten schließlich der Überzeugung sind, dass die Wirklichkeit aus einem unauflösbaren Durcheinander von Chaos und Ordnung bestehe. Um was es geht, ist ein „Maximum an Unordnung“, welcher hervorgerufen werden soll:

> „Ich zerstöre die Schubladen des Gehirns und die der gesellschaftlichen Organisation: allenthalben demoralisieren und die Hand des Himmels in die Hölle, die Augen der Hölle zum Himmel werfen, das fruchtbare Rad eines allgemeinen Zirkus in den tatsächlichen Kräften und der Phantasie jedes Individuums wieder einsetzen.“[280]

So wie es hier Tzara fordert, lässt sich Dada am Leitbild eines extremen Subjektivismus, welcher der „objektiven Weltanschauung“ konfrontativ gegenübersteht, und an der Instabilität aus Zweifeln am System der herrschenden Ordnung und den damit in Verbindung stehenden Schlussfolgerungen, festmachen. Dada ist nicht nur schwer greifbar sondern zugleich auch kaum nachweisbar, wird doch jedes apodiktische Bekenntnis sofort negiert, um dem Dilemma einer „doktrinären Vorstellung“ aus dem Weg gehen zu können. Ungeachtet dessen haben die Dadaisten ihren Aktionismus sehr wohl als gesellschaftlichen Kommunikations- und Interaktionsprozess verstanden: Destruktion statt Instruktion, Bezugnahme statt Nonsens, Extension statt Intension, Aktualisierung statt Kontemplation, Praktisierung statt Idealisierung.

---

[278] R. Huelsenbeck: Dada oder der Sinn im Chaos. In: Dada, a. a. O., S. 22.

[279] Goodman führt die Bezugnahmeform „Ausdruck“ mittels seiner umfassenden Metaphertheorie zu den zwei grundlegenden Bezugnahmeweisen Exemplifikation und Denotation aus: (1) „Ausdruck“ heißt so wahllos wie „eine Probe von etwas zu sein“ oder „ein Beispiel für etwas zu sein“. (2) Auch die Gegenstände, welche weder etwas denotieren noch etwas nicht darstellen, können „ausdrücken“. Sie können ihre Eigenschaften metaphorisch exemplifizieren. Wenn ein Kunstgegenstand bzw. ein Text eine Provokation ausdrückt, kann er in einem metaphorischen Zusammenhang als „provokativ“ gekennzeichnet werden. Es hat also - metaphorisch betrachtet - den Besitz der Eigenschaft „Provokation“ als die „erworbene Eigenschaft“. Dazu exemplifiziert ein Gegenstand einige Eigenschaften, wenn er diese Eigenschaften nicht nur besitzt, sondern auf sie Bezug nimmt. (3) Ob er das „richtig“ tut, hängt weitgehend vom Kontext, welcher beim Verstehensprozess im Vordergrund steht, ab.

[280] Ebd. S. 41.

Welche ästhetische Deutung aber hatte nun das Etikett „Provokation“, als dass zentrales ausgedrücktes Element des Dadaismus, mit der zugleich schockiert, therapiert und geheilt werden sollte. Denkt man an die Ziele der Dadaisten, die da lauten, attackieren, verneinen und zerstören, drängt sich unmittelbar die Assoziation mit dem „Nihilismus“ auf, eine philosophische Denkrichtung, die untrennbar mit dem Namen Friedrich Nietzsche verbunden ist. Dieser propagierte in seinem Werken, von denen wohl das berühmteste der „Zarathustra“ sein dürfte, die Verlogenheit und Irrationalität der christlichen Religion und Moral: „Gott ist tot, der Himmel ist leer, die Ordnungen sind zerfallen, der Relativismus der Werte breitet sich in alle Lebenssphären aus, die Kunst erscheint als letzte metaphysische Tätigkeit.“[281] – so sagte Nietzsche. Er betonte die Notwendigkeit der völligen Zerstörung derselben als unentbehrliche Voraussetzung dafür, dass ein neuer Mensch entstehen kann. Diesen neuen Menschen kennzeichnete er als einen „Übermensch“, der sich frei von den Zwängen des Christentums entwickelt: „Ich lehre euch den Mensch. Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll.“[282] So war die „Umwertung aller Werte“ sein erklärtes Ziel, an dessen Ende ein neues Ideal stehen sollte.

Dass Dada ganz ähnliche Ziele hegte - gemeint ist die Destruktion der alten, gegenwärtigen Normen und Ordnungen, wurde schon erläutert. Geht es also um die Unterschiede zu dem Programm von Nietzsche, so gibt es dieser zwei: Einerseits wurde keine moralisch ideologische, sondern eine gesellschaftliche Kritik an den Missständen[283], wie sie in Ansehung des unmittelbar erfahrenen „Unsinns“ des Krieges allgegenwärtig erlebbar waren, geübt. Zum anderen stand am Ende ihrer Destruktion nicht die Anmaßung eines neuen Konzepts. Es ging auch nicht um ein neues revolutionäres Ideal, sondern sie zielten mit ihren Manifesten und Werken auf den Menschen, der sich selbst - und aus autonomen Motiven - besinnen möge.
Markant für die dadaistische Version war die Beförderung des radikalen Bruchs mit den herkömmlichen Strukturen und Funktionssystemen. Hieraus darf aber nicht reflexartig auf ein Parat-Halten von allumfassenden Patentlösungen für das „Wie“ der neuen, aufzubauenden Welten und Mechanismen geschlossen werden. Dies spiegelt auch ihr Ästhetikver-

[281] Zit. nach C. Schärf: Die Spur der Verneinung, a. a. O., S. 395.
[282] Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, hrsg. v. Walter Gebhard mit ei. Nachw. u. Literatur-Hinweise, Stuttgart 1989, S. 8.
[283] Vgl. H. Ball: Die Flucht aus der Zeit, a. a. O., S. 119; „Ich liebe meine Nation wie keine andere, ich weiß mich im Kern darin übertroffen. Aber ich liebe doch meine Unarten und meine Entstellung nicht. Was wäre das auch für eine Affenliebe! Wenn die Entstellung aber zur zweiten Natur geworden ist -, wie wird man sie anders ausmerzen als durch eine eiserne unentwegte Kontrolle und Zucht? Oft will es mir scheinen, als empfinde ich diese Schwierigkeit ganz allein, und kann und mag dies doch nicht annehmen. Auch verhehle ich mir keineswegs die Gefahr meines Bemühens. Ich werde die ganze Meute derer gegen mich haben, deren Interessen sich in meiner Interesselosigkeit spiegeln.“

ständnis wieder. Für sie war Kunst bloß ein Mittel und kein Zweck, kein normativer Wert „an sich“, der losgelöst von jedweder „symbolischen“ Deutung bzw. Intention besteht. Der Dadaismus entwirft keine Thesen und neu definierte Zustände, nach denen es zu eifern gilt. Er verkündet schlicht Antithesen und Postulate, mehr aber auch nicht.
Dies statuiert dann zugleich auch die Grenzen der anderen Dadaismus-Deutung, der Provokation, mit welcher den vormals erlebbaren Tendenzen von Politik und Öffentlichkeit, begegnet wird. Erst wenn quasi alles zertrümmert ist, wird das Bewusstsein durch das „eigene Erleben“ ersetzt, wie Hausmann in seinem „Pamphlet gegen die Weimarsche Lebensauffassung“ auf den Punkt brachte:

> „Der Club Dada war die Fronde gegen den, geistigen Arbeiter, gegen die Intellektuellen.
> Der Dadaist ist gegen den Humanismus, gegen die historische Bildung!
> Er ist: Für das eigene Erleben!!!“[284]

Fundament ihrer Weltanschauung war ein absichtvoller „antiästhetischer Vitalismus“, der Negation, Aggressivität und Provokation zu zentralen Manifestationsformen erhöht und Ausgangspunkt der ambivalenten Überlegung ist, dass die Ästhetik der Dadaisten zugleich die Antiästhetik der Nicht-Dadaisten kennzeichnet. Dass endlich Kunst keinen Wert an sich befördert, losgelöst von seinen (sozial-)kritischen Produkten, kann als umwälzende Einsicht gelten. Der Einbezug dieser Erfahrung in das dadaistische Ästhetikbild aber ist geradezu avantgardistisch. Die so visualisierbaren Zynismen und Provokationen zerstören gleichsam die Grenzen zwischen Sinn und Unsinn, genau so wie der „Wahnsinn“ des menschenverachtenden Weltkrieges die gesellschaftlichen Grundsätze von Moral, Recht und Ordnung *ad absurdum* führte. So ist die Sinnfrage für die dadaistische Ästhetik ein *nullum*, da sich scheinbar gegensätzliche Fragen aus „Unsinn“ und „Sinn“ aufgrund ihrer Irrelevanz für die augenblicklich existente Lebenswirklichkeit der bürgerlichen Ordnung gar nicht stellen.

Die Wurzel jeder bewussten Anti-Sinnästhetik ist, ungeachtet aller sonstigen Innovationen und Spielarten, die Provokation. Es sollen doch die Rezipienten aus ihrem „Schlummer“ wachgerüttelt werden, um den Nihilismus seiner Zeit und seines sozialen Umfeldes erkennen zu können. Die Kunst wird damit zum Zerrspiegel der Derogation von Werten eines im Untergang begriffenen Gesellschaftssystems.
Einer der großen Innovatoren dadaistischer Spielarten war Kurt Schwitters. Das besondere an ihm war, dass er in Kontrast zu Dada Berlin die Autarkie der Kunst - wie er sagte - be-

[284] R. Hausmann: Pamphlet gegen die Weimarsche Lebensauffassung. In: Dada, a. a. O., S. 37.

tonte: „Also der Hülsendadaismus ist politisch orientiert, gegen Kunst und gegen Kultur. Ich bin tolerant und lasse jedem seine Weltanschauung, weil kein Mensch zween Herren dienen Kann.“[285] Für Schwitters war Kunst ein Spiel, dessen Regeln sich aus diesem selbst heraus - und durchaus „unkonventionell“ - gestalteten. Zu keiner Zeit stand für Schwitters das Kunstwerk für sich, auch nicht als komplette, abschließende und ganzheitliche Einheit, im Vordergrund. Ihm ging es vielmehr um die vielgestaltigen und ambivalenten Beziehungen zwischen den Einzelkomponenten, welche den ästhetischen Gehalt des Werkes ausmachen. Bis zuletzt war Schwitters diesen Grundsätzen der Merz-Gedanken treu geblieben. Dabei werden keine Schranken hinsichtlich der Einzelbestandteile gesetzt, die in dem Werk verarbeitet werden:

> „Kunst ist ein Urbegriff, erhaben wie die Gottheit, unerklärlich wie das Leben, undefinierbar und zwecklos. Das Kunstwerk entsteht durch künstlerisches Abwerten seiner Elemente. Ich weiß nur, wie ich es mache, ich kenne nur mein Material, von dem ich nehme, ich weiß nicht zu welchem Zwecke. Das Material ist nur unwesentlich, wie ich selbst. Wesentlich ist das Formen. Weil das Material unwesentlich ist, nehme ich jedes beliebige Material, wenn es das Bild verlangt.“[286]

Hebt man nun noch immer auf eine vermeintliche Zusammenhangslosigkeit und Unordnung innerhalb des Werkes ab, verkennt man die ästhetische Version des Dadaismus. Durch die provokative Destruktion des Herkömmlichen soll das Publikum bestürzt, entrüstet und schockiert werden, da das dargebotene Bild rein gar keine Korrespondenzen mit dem hat, was bisher bekannt war. Dieser Prozess soll in einem zweiten Schritt eine Reaktion des Rezipienten katalysieren, dass dieser sein ästhetisches Verständnis zu hinterfragen befähigt wird und hieraus sein Zeichensystem als Urheber desselben zu erkennen vermag.

Allem dadaistischen Ansinnen lag die Provokation des Bürgertums zugrunde. Das Programm des Cabaret Voltaire und des Club Dada waren darauf abgestimmt, das Publikum, welches zu einem gewissen Prozentsatz aus Angehörigen der Bourgeoisie bestand, zu schockieren. Auch die Tourneen und Ausstellungen widmeten sich diesem Ziel, wenn diese auch ihre bohèmischen Touch, wie sie in den Kabaretts und Cafés zugegen war, verloren hatten. Durch die extravagante Vortragsweise der dadaistischen Werke, wurden die bürgerlichen Kunstvorstellungen torpediert. Andere Institutionen neben der Kunst wurden insbesondere durch metapolitische Aktionen, welche die tradierten Arrangements parodierten, in Frage gestellt. Die bild- und textkünstlerischen Gestaltungsprinzipien dadaistischen Vorgehens waren darauf konditioniert, durch Demontage und anschießender Montage die

[285] F. Lach (Hg.): Das literarische Werk. Kurt Schwitters, Bd. 5, a. a. O., S. 78.
[286] K. Schwitters, a. a. O., S. 76f.

von der Gesellschaft objektiv statuierten Reglements der Kunst oder Sprache bzw. Schrift zu durchbrechen, und durch Regression zum Ursprünglichen zurückzukehren, um auf diese Weise die unbesetzten Konventionen wieder mit Sinn zu füllen. Mit ihrem überheblichen Auftreten als Dandys und mit Hochstapeleien versuchten die Dadaisten dem breiten Publikum zu vermitteln, dass ihr Niveau weit höher als jenes der Niederungen des Bürgertums war. Obwohl das Auftreten Dadas in der Öffentlichkeit immer wieder Schock und damit verbundenes Aufsehen erregte, ist anzunehmen, dass das eigentliche Ansinnen der Dadaisten, eine Änderung der Überzeugungen im Bürgertum zu bewirken, nicht realisiert werden konnte. Die heftigen Provokationen dürften meiner Überzeugung nach erhebliche Aggressionen auf Seiten des Publikums hervorgerufen haben, so dass dieses in ihren tradierten Anschauungen noch bestärkt wurde und sich schon aus Protest auf die althergebrachten konventionellen Regeln der Gesellschaft versteifte. Als Synthese bereits vorhandener Kunstrichtungen mündete die Dada-Version schließlich in das Dada Paris und so schließlich in den Surrealismus, ohne jemals wirklich große gesellschaftliche Außenwirkung erlangt zu haben.

Literaturverzeichnis

- Goodman, Nelson:

a) primär:

Goodman, N.: The structure of appearance, Cambridge 1951.

Goodman, N.: A study of qualities, New York 1941.

Goodman, N.: Tatsache, Fiktion, Voraussage, Frankfurt a. M. 1975 (Fact, fiction, and forecast, Indianapolis/Cambridge 1954).

Goodman, N.: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt a. M. 1997 (Language of art. An approach to a theory of symbols, Indianapolis: Hackett 1968).

Goodman, N.: A world of individuals. In: C. Landesman (Hg.), The problem of universals, New York/London 1971, S. 293-305.

Goodman, N.: Problems and projects, Indianapolis/New York 1972.

Goodman, N.: Weisen der Welterzeugung, Frankfurt a. M. 1984 (Ways of worldmaking, Indianapolis/Cambridge 1978).

Goodman, N.: Wege der Referenz. In: Zeitschrift für Semiotik 3 1981, S. 11-22 (Routes of reference. In: Critical inquiry (autumn), 1981, S. 121-132).

Goodman, N.: Replies. In: Journal of aesthetics and art criticism (JAAC) 39, 1981, S. 273-280.

Goodman, N.: Vom Denken und anderen Dingen, Frankfurt a. M. 1987 (Of mind and other matters, Cambridge (Mass.)/London: Harvard Uni. Press 1984).

Goodman, N./Elgin, Catherine Z.: Revisionen: Philosophie und andere Künste und Wissenschaften, Frankfurt a. M. 1989 (Reconceptions in philosophy and other arts and science, London: Routledge 1988).

b) sekundär:

Baumgarten, Hans: Compendium Rhetoricum, Göttingen 1998.

Betzler, Monika: Nelson Goodman. In: Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, hrsg. v. Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler. Stuttgart 1998, S. 320-328.

Calvino, Italo: (dt.) Der Ritter, den es nicht gab, München 1985.

Carnap, Rudolf: Der logische Aufbau der Welt, Frankfurt a. M. [u. a.] 1979[1928].

Celan, Paul: Todesfuge. In: Deutsche Gedichte, hrsg. v. Benno von Wiese, Düsseldorf, 1978.

Danneberg, Lutz: Wie kommt die Philosophie in die Literatur. In: Philosophie in Literatur, hrsg. v. Christiane Schildknecht u. Dieter Teichert, Frankfurt a. M. 1996.

Elgin, Catherine Z.: With reference to reference, Indianapolis/Cambridge 1983.

Ernst, Gerhard: Ästhetik als Teil der Erkenntnistheorie bei Nelson Goodman. In: Philosophisches Jahrbuch 107 (2000), S. 316-340.

Frege, Gottlob: Über Sinn und Bedeutung, aus: Funktion, Begriff, Bedeutung, Göttingen 1969[1892].

Gabriel, Gottfried: Ein Mann von Welten. Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung. In: Philosophische Rundschau 33 (1986), S. 48-55.

Gabriel, G.: Kontinentales Erbe und analytische Methode. Nelson Goodman und die Tradition. In: Erkenntnis 52 (2000), S. 185-198.

Gombrich, Ernst Hans: Art and Illusion, New York 1960.

Hottinger, Stephan: Nelson Goodman. Nominalismus und Methodologie, Bern/Stuttgart 1988.

Ihwe, Jens F.: Konversationen über Literatur. Literatur und Wissenschaft aus nominalistischer Sicht, Braunschweig 1985.

Ihwe, J. F.: Fiktion ohne Fiktionen, Nelson Goodmans Beitrag zur Aktualität „nichtexistenter“ und „fiktionaler“ Objekte. In: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 9, Heft 1-2, 1987.

Kutschera, Franz v.: Nelson Goodman: Das neue Rätsel der Induktion. In: Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie der Gegenwart III, hrsg. v. Josef Speck, Göttingen 1975, S. 51-86.

Lorenz, Kuno: Sinnliche Erkenntnis als Kunst und begriffliche Erkenntnis als Wissenschaft. In: Philosophie in Literatur, a. a. O., S. 55-68.

Marestani, Daniel: Was ist keine Metapher? Zu Nelson Goodmans Metaphertheorie. http://www.sophia.uni-oldenburg.de/texte/dmarestani/metapher_kurzinfo.htm. 31.05.2004. 18.05 Uhr.

Margolis, Joseph: Farewell to Danto and Goodman. In: The British Journal of Aesthetics 38 (1998), S. 353-374.

Ortland, Eberhard: Dichte und Fülle. Baumgartens uneingelöstes Projekt der ästhetischen Erkenntnis in der symboltheoretischen Perspektive Nelson Goodmans. In: Die Zukunft des Wissens. XVIII. Deutscher Kongreß für Philosophie, hrsg. v. Jürgen Mittelstraß, Konstanz 1999, S. 1330-1337.

Podacker, Jana/Kretzschmar, Anne: Kunst oder nicht Kunst, das ist hier die Frage… Kurze philosophische Betrachtung: Pablo Picassos „Guernica“. http://www.rossleben2001.werner-knoben.de/dokku/kurs74web/nodeg.html. 20.12.2004. 20.45 Uhr.

Quine, Willard Van Orman: On what there is. Aus: From a logical point of view, New York 1953.

Russell, Bertrand: On Denoting. In: The collected papers of Bertrand Russell, vol. 4, London/New York 1904.

Scheffler, Israel: Beyond the Letter, London/Boston/Henley 1979.

Scheffler, I.: The Wonderful World of Goodman, Synthese 45, 1980, S. 201-209.

Scholz, Oliver: Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung, Freiburg/München 1991.

Spree, Axel: Goodmans 'radikaler' Konstruktivismus. In: KODIKAS/CODE. Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics 21 (1998), S. 321-331.

Sturma, Dieter: Nelson Goodman. In: Philosophie der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Von Adorno bis v. Wright, hrsg. v. Julian Nida-Rümelin, Stuttgart 1999, S. 260-266.

Steinbrenner, Jacob: Kognitivismus in der Ästhetik, Würzburg 1996.

Städtler, Thomas: Lexikon der Psychologie, Stuttgart 2003.

Thürnau, Donatus: Gedichtete Versionen der Welt. Nelson Goodmans Semantik fiktionaler Literatur, Paderborn 1994.

- Dada:

a) primär:

Anz, Thomas u. Stark, Michael (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1919-1920, Stuttgart 1982.

Apollonio, Umbro: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, Köln 1972.

Arp, Hans: Unsern täglichen Traum, Zürich 1955[1995].

Arp, H.: Worträume und schwarze Sterne, Wiesbaden 1953.

Arp, H.: Gesammelte Gedichte, Bd. 1, Wiesbaden 1963.

Baader, Johannes: Oberdada. Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten, hrsg. u. mit einem Nachw. v. Hanne Bergius, Norbert Miller u. Karl Riha, Lahn-Gießen 1977.

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, hrsg. v. Bernhard Echte, Zürich 1992.

Baitello jun., Norval: Die Dada-Internationale. Der Dadaismus in Berlin und der Modernismus in Brasilien, Frankfurt a. M. 1987.

Baudelaire, Charles: Œuvres Complètes, 2 Bde., Paris 1976.

Cabanne, Pierre: Duchamp & Co, Editions Pierre Terrail, Paris 1997.

Dada global, hrsg. v. Raimund Meyer, Judith Hossli, Guido Magnaguagno, Juri Steiner u. Hans Bolliger, Zürich 1994.

Einstein, Carl: Werke. Bd. 1: 1908-1918, hrsg. v. Marion Schmid, Berlin 1981.

George Grosz Berlin/New York (Ausstellungskatalog), hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, Berlin: National Galerie Berlin 1995.

Hausmann, Raul: Alitterel Delitterel Sublitterel. In: Der Dada 1 (1919), S. 3.

Hausmann, R.: Dada in Europa. In: Der Dada 3 (1920), S. 2.

Hausmann, R.: Am Anfang war Dada, hrsg. v. Karl Riha u. Günter Kämpf, Steinbach/Gießen 1972.

Herzfelde, Wieland: Der Malikverlag, Ausstellungskatalog, Berlin o. Jahrg.

Huelsenbeck, Richard (Hg.): Dada Almanach. Poetische Aktion, Berlin 1980[1920].

Huelsenbeck, R.: Dada-Tourneen. In: sankt ziegenzack springt aus dem ei, hrsg. v. Karl Schuhmann, Leipzig [u. a.] 1991, S. 178-179.

Huelsenbeck, R.: En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus, Hamburg 1984.

Huelsenbeck, R.: Wozu Dada. Texte 1916-1936, hrsg. v. Herbert Kapfer, Gießen 1994.

Mehring, Walter: Berlin Dada. Eine Chronik mit Photos und Dokumenten, Zürich 1959.

Riha, Karl (Hg.): Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen, Stuttgart 1991.

Riha, K. (Hg.): 113 dada Gedichte, Berlin 1984.

Riha, Karl u. Wende-Hohenberger, Waltraud (Hg.): Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente, Stuttgart 1992.

Schwitters, Kurt: Das literarische Werk. Manifeste und kritische Prosa, hrsg. v. F. Lach, 5 Bde., Köln 1981.

Serner Walter: Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche die es werden wollen, Das Gesamte Werke Bd. 7, hrsg. v. Thomas Milch, 10 Bde., München 1981.

b) sekundär:

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, 7. Bd., hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, 20 Bde., Frankfurt a. M. 1972.

Arnold, Heinz Ludwig u. Sinemus, Volker (Hg.): Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 1, München 1986.

Anz, Thomas: Berlin. Hauptstadt der Moderne. Expressionismus und Dadaismus im Prozeß der Zivilisation. In: Das poetische Berlin. Metropolenkultur zwischen Gründerzeit und Nationalsozialismus, hrsg. v. K. Siebenhaar, Wiesbaden 1993.

Backes-Haase, Alfons: Über topographische Anatomie, psychischen Luftwechsel und Verwandtes. Walter Serner - Autor der „Letzten Lockerung“, Bielefeld 1989.

Backes-Haase, A.: Kunst und Wirklichkeit. Zur Typologie des DADA-Manifests, Frankfurt a. M. 1992.

Ball-Hennings, Emmy: Aus dem Leben Hugo Balls 1916-1920. In: Hugo Ball Almanach 15. 1991, S. 51-119.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeiten, Frankfurt a. M. 1977, S. 136-169.

Berg, Hubert van den: Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin, Heidelberg 1999.

Berghaus, Günter: Dada Theatre or The Genesis of Anti-Bourgeois Performance Art. In: German Life and Letters 38 (1985), S. 293-312.

Bergius, Hanne: Das Lachen Dadas. Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Gießen 1989.

Bergius, H.: Dada Berlin vs. Dada Hannover vs. Dada Köln. Grotesk-Collage bei Höch, Heartfield, Schwitters, Ernst. In: Fatagaga Dada, hrsg. v. Karl Riha u. Jörgen Schäfer, Gießen 1995.

Berlinische Galerie: Dada-Montage-Konzept, Berlin 1982.

Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe, Definition und Beispiele, Frankfurt a. M. 1982.

Brenner, Hildegard: Die Kulturpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963.

Brinkmann, Richard: Über einige Voraussetzungen von Dada. In: Festschrift für Klaus Ziegler, hrsg. v. E. Caroly u. W. Hellmann, Tübingen 1968, S. 361-384.

Brochmeyer, Dieter u. Žmegač, Viktor (Hg.): Moderne Literatur im Grundbegriffen, Frankfurt a. M. 1994.

Damasio, Antonio R.: Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn, München 1995. http://www.hochschulstellenmarkt.de/info/a/an/antonio_damasio.html# Die Theorie der somatischen Marker u. http://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Damasio#Descartes.27_Irrtum. 20.1.2004, 20.10 Uhr.

Döhl, Reinhard: Dadaismus. In: Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien, hrsg. v. Wolfgang Rothe, Bern [u. a.] 1969, S. 719-739.

Döhl, R.: Narrenspiel und Maulwürfe oder vom Unsinn der Kunst gegen Wahnsinn der Zeit. Hans Arp und Hugo Ball zum Hundertsten. In: T. u. K. H. 92, 1986, S. 66-80.

Döhl, R.: Hans Arp: „Kaspar ist tot“. Beispiel einer „Parodie“. In: Der Deutschunterricht, Jahrg. 18, 1966, H. 3, S. 51-62.

dtv-Lexikon. Ein Konversationslexikon in 20 Bde., 3. Bd., München 1973.

Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne 1830-1933. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart/Weimar 1998.

Forster, Stephen C.: J. Baader: Kunst und Kulturkritik. In: Sinn aus Unsinn. Dada International, a. a. O., S. 153-176.

Forster, S. C. (Hg.): Crisis and the arts. The history of Dada, New York 1998.

Freeman, Judi: Das dadaistische und surrealistische Wort-Bild. In: Bildende Kunst 37., Berlin 1989.

Froehlich, A. J. Peter: Reaktionen des Publikums auf Vorführungen nach abstrakten Vorlagen. In: Sinn aus Unsinn. Dada International, hrsg. v. Wolfgang Paulsen u. Helmut G. Hermann, Bern/München 1982.

Groppe, Carola: Die Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890-1933, Köln 1997.

Hamann, Richard u. Hermand, Jost: Expressionismus. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 5, München 1976.

Hecht, Ben: Ein Kind des Jahrhunderts. <Auszug.> Dadafest, Übers. v. Dieter H. Stündel, Siegen 1985.

Henzler, Harald: Spiel und Ernst. Zum Typoskript-Manifest von Max Ernst und Johannes Theodor Baargeld, hrsg. v. Karl Riha und Jörgen Schäfer. In: Fatagaga-Dada, a. a. O., S. 168-178.

Hereth, Hans-Jürgen: Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von Kurt Schwitters. Dargestellt anhand seines Gedichtes „An Anna Blume“, Frankfurt a. M. 1996.

Hippen, Reinhard: Erklügelte Nervenkultur. Kabarett der Neopathetiker u. Dadaisten, Zürich 1991.

Hitler, Adolf: Mein Kampf, München 1933 (1. Aufl. 1925).

Hösch, Rudolf: Kabarett von gestern nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen, 1. Bd. 1900-1933, Berlin 1967.

Hunkeler, Thomas (Hg.): DADA ohne Ende. In: Dada heute. Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich, Nr. 2, 1999.

Ihrig, Wilfried: Literarische Avantgarde und Dandysmus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener, Frankfurt a. M. 1988.

Kaes, Anton: Verfremdung als Verfahren. Film und Dada. In: Sinn aus Unsinn. Dada International, a. a. O., S. 71-83.

Kemper, Hans Georg: Vom Expressionismus zum Dadaismus, Kronberg 1974.

Kleemann, Elisabeth: Zwischen symbolischer Rebellion und politischer Revolution, Frankfurt a. M. 1985.

Kohrt, Manfred: Dadaismus. Typographie und Rechtschreibung: Kurt Schwitters als Orthographiereformer. In: Ling. Koll. 15., Bd. 1., Münster 1980, S. 61-73.

Kolleritsch, Alfred: Marginalie. In: Manuskripte, 6 Heft 1 (1966).

Koopmann, Helmut: Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920. Eine Einführung, Darmstadt 1997.

Korte, Hermann: Die Dadaisten, Hamburg 1994.

Kraft, Herbert: Kunst und Wirklichkeit im Expressionismus. Mit einer Dokumentation zu Carl Einstein, Bebenhausen 1972.

Kreuzer, Helmut: Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart 1971.

Kuenzli, Rudolf E.: Dada in Zürich. In: Sinn aus Unsinn, a. a. O., S. 87-100.

Lach, Friedhelm: Überlegungen zur Schwitters-Interpretation. In: Sinn aus Unsinn, a. a. O., S. 177-192.

Lach, F.: Der Merz Künstler. Kurt Schwitters. Eine Monographie in der Reihe DuMont Dokumente, o. Jahrg.

Lang, Peter Christian: Literarischer Unsinn im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert systematische Begründung und historische Rekonstruktion, Frankfurt a. M. 1982.

Lehner, Dieter: Individualanarchismus und Dadaismus. Stirnerrezeption und Dichterexistenz, Frankfurt a. M. 1988.

Liede, Alfred: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Bd. 1, Berlin 1963.

Maier-Metz, Harald: Expressionismus - Dada - Agitprop. Zur Entwicklung des Malik-Kreises in Berlin 1912-1924, Frankfurt a. M. 1984.

Marino, Adrian: Le manifeste. In: Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, hrsg. v. J. Weisgerber, 2 Bde., Budapest 1984 (Histoire comparée des littératures de langues européennes, Bd. 4 u. 5), Bd. 2, S. 825-834.

Maschall, Detlef: Zur Geschichte der Fotomontage. In: Bildende Kunst 4 (1971), S. 204-207.

Mathy, Dietrich: Europäischer Dadaismus. In: Die literarischen Moderne in Europa, hrsg. v. H. J. Piechotta 1994.

Merte, Angela: Dilettanten erhebt euch- Dada Siegt!: Dada Kölns aktionistische Momente. In: Fatagaga–Dada: Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölnischer Dadaismus, hrsg. v. K. Riha u. J. Schäfer, Gießen 1995, S. 59-68.

Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, hrsg. v. Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart 1990.

Milch, Thomas: Walter Serner. In: Das Tempo dieser Zeit ist eine Kleinigkeit, zur Literatur um 1918, hrsg. v. J. Drews, München; ed. T. u. K. 1981, S. 61-73.

Mon, Franz: Texte über Texte, Berlin 1970.

Müller, Maria: Aspekte der Dada-Rezeption, 1950-1966, Essen 1987.

Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra, hrsg. v. Walter Gebhard mit einem Nachwort u. Literatur-Hinweise, Stuttgart 1989.

Philipp, Eckhard: Dadaismus. Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst des „Sturm“-Kreises, München 1980.

Picabia, Francis: Jésus Christ rastaquouère, Paris 1920.

Riha, Karl: Amerika im Kopf der Dadaisten. In: Sinn aus Unsinn. Dada International, a. a. O., S. 249-264.

Riha, K.: Dada im „Cabarett Voltaire“. In: Horen 40. 1995, 1., S. 35-43.

Riha, K.: Dada und Maschine. Einschließlich der „Raddadaisten-Maschine“ von Kurt Schwitters. In: STZ. 30., 1992, S. 92-100.

Riha, K.: Dada visuell, Wilde Typographie, optophonetische Poesie, Bildgedichte etc.. In: Bildende Kunst 37. 1989, 11. Berlin, S. 36-38.

Riha, K.: War die Zero-Bewegung wirklich Null-Kunst oder [...]?. In: Diagonal 0. 1991, S. 132-139.

Riha, K.: Prämoderne-Moderne-Postmoderne, Frankfurt a. M. 1995.

Roh, Franz: Entartete Kunst, Hannover 1962.

Rotermund, Erwin: Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik, München 1963.

Schärf, Christian: Die Spur der Verneinung. Zur Entwicklung des experimentellen Spiel aus der Dynamik der Negation. In: WirkWort. 39., 1989, S. 393-408.

Schmalenbach, Werner: Kurt Schwitters, Köln 1967.

Schmidt, Diether: Die Kunsthauerei ist der schwarze Blödsinn. Hans Arps Dada-Reliefe. In: T. u. K. H. 92, 1986, S. 38-42.

Schutte, Jürgen: Einführung in die Literaturinterpretation, Stuttgart 1990.

Sprute, Bernhard u. Weber, Peter: Experiment Kunst. Die Dada-Bewegung und ihre Auswirkungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Hannover 1984.

Verkauf, Willy, Marcel Janco u. Hans Bolliger: Schöpferischer Dada. In: Dada. Monograph of a Moment. Monographie einer Bewegung, Teufen 1965.

White, Erdmute Wenzel: Das Wunder der Geisteszwiebel: Hugo Ball. In: Sinn aus Unsinn. Dada International, a. a. O., S. 101-119.

Winkelmann, Judith: Abstraktion als stilbildendes Prinzip in der Lyrik von Hans Arp und Kurt Schwitters, Frankfurt a. M. 1995.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Nachname:	Jo
Vorname:	Il
Geburtstag, Ort:	10.08.1964 in Chollanamdo(Wando)/Südkorea
Staatsangehörigkeit:	koreanisch

Schulbildung:

03/1971 - 02/1977	Grundschule, Wando
03/1977 - 02/1980	Middle-School (Gymnasium-Grundstufe), Wando
03/1980 - 02/1983	Highschool (Gymnasium-Oberstufe), Gwangju Aufnahmeprüfung zum Universitätsstudium

Akademische Ausbildung:

03/1983 - 02/1984	Studienbeginn Universität Cho Sun, Jura, Gwangju
03/1985 - 02/1989	Studiengangwechsel an die Sung Kyun Kwan Universität, Germanistik, Seoul, Abschluss: Bachelor of Arts
11/1989 - 09/1994	Universität Bayreuth, Grundstudium
10/1994 – 09/1997	Weiterführung des Hauptstudiums an der Humboldt-Universität zu Berlin, Abschluss mit der Magisterprüfung Hauptfach: Neuere Deutsche Literatur Nebenfächer: Germanistische Linguistik Internationale Politikwissenschaft.
Seit 10/1997	Promotionsstudium am Germanistischen Institut der Humboldt-Universität zu Berlin bei Prof. Dr. Lutz Danneberg

Berlin, den 01. April 2005

Selbständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.
Ferner erkläre ich, dass ich anderweitig mit oder ohne Erfolg nicht versucht habe, eine Dissertation einzureichen oder mich der Disputation zu unterziehen.

Berlin, den 01. April 2005 Jo, Il