

Plastik zuzuordnen sind, behaupten ihre Position in der Kunstgeschichte, auch in bezug auf die Frage der innovativen künstlerischen Kraft, auf die Margit Rowell in ihrem Gesamtkonzept einen großen Wert legt.

Problematisch erscheint die auf den ersten Blick hin überzeugende bipolare Gliederung der Plastik besonders in der Zeit nach 1945, in der sich die meisten Künstler eher einer stilistischen Einordnung widersetzen, als daß sie eine solche akzeptieren würden. Es ist und wird immer sehr schwierig sein, gerade die künstlerischen Manifestationen in Kategorien einzuteilen, die sich mit viel Einsatz für eine Entgrenzung der Kunst und für gattungsübergreifende, interdisziplinäre Kunstformen einsetzen.

Insgesamt bleibt festzuhalten, daß das vorgelegte Buch eine Reihe von zentralen Fragen zum Thema der modernen Plastik im 20. Jahrhundert aufwirft, erfreulicherweise ein umfangreiches Material an Gedanken und wichtigen Texten zusammenträgt und aus dem gängigen Schema der kunsthistorischen Literatur zum Thema Plastik herausfällt.

Er wurde hier nicht wie so oft ein entwicklungsgeschichtlicher Abriß der plastischen Gestaltung in diesem Jahrhundert angestrebt, sondern die Verfasserin versuchte mit Erfolg, durch ein neues theoretisches Grundkonzept einem lange Zeit unbeachtet gebliebenen Thema und einer durch eine sich rasch ausbreitende Flut an malerischen Ausdrucksformen zurückgedrängten Gattung eine neue Diskussionsgrundlage zu geben. Die Texte Margit Rowells, die diversen Essays und die historischen Texte zur Plastik in Verbindung mit einem sowohl in der französischen als auch in der deutschen Ausgabe hervorragend gedruckten Abbildungsteil geben den Publikationen den Charakter eines Handbuchs für Kunsthistoriker. Gerade die deutsche Publikation könnte eine sehr gute Grundlage dafür sein, daß die im frühen 20. Jahrhundert in diesem Land begonnene, in den 50er und 60er Jahren wieder aufgegriffene und seither nicht mehr weitergeführte Diskussion zum Thema 'Plastik im 20. Jahrhundert' neue Anregungen erhält.

Rolf Lauter

TONY GODFREY, *The New Image: Painting in the 1980s*, Oxford, Phaidon Press Limited 1986, 160 S. mit 132 Abb., davon 52 in Farbe, £ 19.95.

Der erste große Durchbruch gelang der bislang jüngsten Tendenz ohne einheitlichen Namen mit Gruppenausstellungen zwischen 1980 und 1982 in Berlin, Kassel, Köln, London, München u. a. O. Ihre Präsentationsformen entsprechen meist einer figurativ-expressiven Variante der traditionellen Gattung Malerei oder sind ihr verwandt. Die Relativierung der visuellen Präsenz durch Einbeziehung nicht-mimetischer Zeichenfunktionen in Präsentationsformen, die bis Mitte der 70er Jahre ein wichtiges künstlerisches Problemfeld war, ist von einer Thematisierung dieser Präsenz mit häufig mimetischen Mitteln abgelöst worden.

Godfrey schließt in seinem Überblick über diese neue Richtung Werke von Künstlern einer älteren Generation wie Baselitz (\*1938), Penck (\*1939), Polke (\*1942), Immendorf (\*1945) und Kiefer (\*1945), die bereits vor dem neuen Trend einer figurativ-expressiven Malerei nahe stehende Präsentationsformen wählten, nicht aus, betont aber

deren Schaffen in den 80er Jahren. Den Schwerpunkt bilden Ende der 50er Jahre und später geborene Künstler, die 1977/78 in einer Weise zu arbeiten begonnen haben, die in den Gruppenausstellungen zu einer neuen Tendenz zusammengefaßt werden konnte. Godfreys Untertitel „Painting in the 1980s“ müßte „Malerei um 1980“ heißen, wenn seine grundsätzlichen Bemerkungen zur 1977/78 beginnenden neuen Tendenz mit der Zeit, der seine Bildbeispiele angehören, übereinstimmten. Die meisten Bildbeispiele stammen jedoch aus der Zeit von 1983—85 und sind Resultate unabhängiger individueller Weiterentwicklungen auf der Basis einer bereits durchgesetzten Richtung. Auf die Entwicklung der Kunstformen seit 1977/78 im allgemeinen geht Godfrey überhaupt nicht und auf individuelle Entwicklungen nur selten ein. So bleibt die Beziehung zwischen seinen Bemerkungen zum „New Image“ allgemein und der Entstehungszeit der meisten Bildbeispiele unerklärt.

Nach Godfrey ist es eine „standard strategy“ des „New Painting“, „to pin us down frontally with a motif and then attack our unsuspecting flanks with the emotional charge of the painted field“ (S. 24). Also soll nach Godfrey die Malweise des Künstlers dazu dienen, ein „Motiv“ so aufzuladen, daß als ursprünglich angenommene Energien im Subjekt freigesetzt werden, wie auch immer dies zu denken ist. Wenn nicht durch die „Macht“ (S. 140) der Präsentationsweise von dem Rezipienten eine der künstlerischen Intention entsprechende unmittelbare Reaktion gefordert zu werden scheint, sieht Godfrey entweder künstlerische Schwächen (S. 74, 137, 140) oder er bemerkt nur, daß Mehrdeutigkeit vorliegt, ohne sich mit den einer Präsentationsform impliziten offenen oder begrenzt offenen Rezeptionsmöglichkeiten auseinandersetzen zu können. Er kann sie nur auf psychologische Erklärungen zu reduzieren versuchen, die ein relativ simples Zeichen-Bedeutungs-Verhältnis voraussetzen.

Eine 1985 entstandene Gemeinschaftsarbeit von Walter Dahn und Georg Dokoupil (Abb. 34) wird so ein- und vieldeutig zugleich: „The image is intensified by all the possible readings — an exorcism of castration fears; a parable on painting as a result of pain; an illustration of the female principle creating as a result of pain; an illustration of the female principle creating a living art from the dead“ (S. 49). Derart dramatische Leseweisen des Dargestellten werden durch die Auswahl der Bildfiguren geweckt und zugleich durch die gezielt inadäquate Präsentationsweise in „tiefenden“ Farbschattierungen von gelb über orange bis rot, der Verkleinerung der Akteure durch ihre Lokalisierung auf einer nach hinten ansteigenden Leinwand mit kinderschriftähnlichen Unterschriften der beiden 'Macher' und dem geblühten Heiligenschein der Actrice konterkariert. Diese Rolle der inadäquaten Präsentationsweise deutet Godfrey in ein adäquates Mittel zur Steigerung der Dramatik um. Das Bild „excites our subconscious and breaks down our sense of decorum through an appeal to fantasy, desire and fear“ (S. 49). Godfrey versteht unter Mehrdeutigkeit offensichtlich einen inhaltlich unfaßbaren bildnerischen Ausdruck, den er als bloß rhetorisches Mittel, als 'Stilfigur' zur Steigerung eines psychologisch faßbaren Bildinhalts versteht. Präsentationsstrategien, die jede Suche nach der Bildintention schlechthin vereiteln wollen, werden in einen die Wirkung verstärkenden Zusatz der einen psychologischen Tiefe umgedeutet.

Godfrey ist nicht in der Lage, seine Gliederung in einzelne Länder (Deutschland, Italien, England, Frankreich, Amerika) von seinen Ergebnissen her zu rechtfertigen. Mehr

als kursorische Bemerkungen kann er zur Charakterisierung der Kunstproduktion eines Landes nicht liefern. Häufige Vergleiche bei Charakterisierungsversuchen von Individualstilen über Ländergrenzen hinweg, in denen ein mißverständener Kiefer zum Paradigma wird (S. 80, 85, 101, 104, 124, 133, 137, 140, 154), machen diese Gliederung schließlich sinnlos.

Da die Präsentationsformen zu verschieden sind, um mit einer „standard strategy“ beschrieben werden zu können, wäre eine Gliederung in Kapitel, die verschiedene Wege im Umgang mit Zeichenfunktionen aufzeigen, sinnvoll. Arten der werkinternen Verarbeitung werkextern vorcodierter Zeichenwelten und die daraus resultierenden Rezeptionsmöglichkeiten wären als ‚Leitmotiv‘ einer solchen Untersuchung denkbar. An drei Beispielen aus Godfreys Buch soll gezeigt werden, wohin das führen kann. Zwei dieser Beispiele stammen von Amerikanern. In Godfreys Kapitel über die amerikanischen Künstler werden die Mängel seines Ansatzes besonders deutlich.

### *Ambivalenz moderner Leitbildfunktionen vormoderner Mythen*

Godfreys Annäherung an Kiefers Œuvre ist als Fehlinterpretation zu werten. Doch zunächst zu Kiefers Œuvre, dann zu Godfreys Position. Anselm Kiefer provoziert durch gezielte Motivauswahl den Rezipienten zum ‚Anschluß‘ der präsentierten Zeichen an kulturelles Wissen, aus dem sich Konnotationen ergeben. Zwischen den vorcodierten Zeichen und ihrer ausdrucksstarken Präsentation entstehen Verschiebungen und Brüche.

Kiefer bietet dem Rezipienten keine Lösung auf die Frage an, wie kulturell stark vorbelastete Inhalte in eine ‚adäquate‘ Bildästhetik umgesetzt werden können, sondern konfrontiert ihn mit einer Situation der Ausweglosigkeit: Die ‚faschistoide‘ Ästhetisierung des politischen Inhalts und dessen avantgardistische Auszehrung durch die Autonomisierung der Bildmittel werden voneinander untrennbare „Gegenbild[er]“ (Beuys 1979). Die Kunst kann bei Kiefer entweder in eine zwischen Gegensätzen hin- und hergeworfene Welt aufgelöst oder aus der Welt in eine Leere autonomer Formen jenseits weltbildstiftender Mythen überführt werden. (Post-)Moderne Brüche, die die Suche nach einer über ihre „Nischenexistenz“ (Beuys 1980) hinausweisenden utopischen Funktion der Kunst behindern, sind Kiefers Thema geworden, nicht eine ungebrochene Wiederbelebung einer „world of myth“ durch die Kunst, wie es Godfrey sieht: „It seems that art alone can give shape to what otherwise will be repressed“ (S. 154).

Die Komposition von „Des Malers Atelier“ von 1983 (Abb. 23) soll zunächst erläutert und ein Interpretationsvorschlag gemacht werden, um dann Godfreys Auffassung kritisieren zu können.

Etwas oberhalb der Bildmitte ist ein Bunker in einer aufgewühlten brauntonigen Landschaft zu sehen. Über das Bild verteilte rote Flecken und aufgeklebtes brennbares Stroh sind als Gewittersturm lesbar, der den ‚Weltenbrand‘ in dieser auf bildzentrierenden Tiefensog angelegten ‚Weltlandschaft‘ vorausahnen läßt. Gegenüber dem Bauernhaus rechts, das mit der Landschaft, weil in derselben Malweise ausgeführt, verschmilzt, zeigt der schwarz-weiße, auf die Leinwand geklebte Holzschnitt in der Darstellung des Bunkers eine Möglichkeit des Schutzes vor den Gewalten dieser ‚Weltlandschaft‘. Im Zentrum der anwesenden, aufgewühlten ‚Weltlandschaft‘ ist deren Aufruhr einem starren, abweisenden Moment gewichen: im lebensbewahrenden Bunker ist das, was Leben

ebenso ausmacht wie gefährdet, abwesend. Rechts unterhalb des Bauernhauses ist ein Schriftzug mit den Worten des Bildtitels in der Farbe des Bunkers aus der Bewegung der Landschaft ausgespart. Er wird rechts ebenso wie das Bauernhaus angeschnitten. Nach dem Ort auf der Bildfläche referiert der Bildtitel sowohl auf die Landschaft wie auf das Bauernhaus, nach dem Bewegungsverlauf des Tiefensogs der Landschaft und seiner Farbe auf den Bunker. Die Frage, wo sich das Atelier im Dreieck aus 'Weltlandschaft', vormoderner brennbarer Behausung und moderner Ausgrenzung befindet, bleibt also offen. Der 'abstrakten' Schrift läßt sich nicht genau eine bildhafte Konkretion, sondern es lassen sich ihr mehrere zugleich zuordnen.

Bauernhaus und Schrift werden von Godfrey nicht erwähnt. Seine Deutung des Bunkers, der, „like the philosopher or artist, asserts its individuality against the chaos of the world and in so doing begins to give it order“ (S. 38), ist beängstigend. Nach dieser Deutung wäre der Bunker nicht als Ausgrenzung aus der Welt ohne 'Tor', das sich zu ihr öffnen könnte, zu verstehen, sondern als Zentrum des künstlerischen Subjekts, von dem aus es durch seine „rhetoric of power“ (S. 140) die Naturgewalten der Welt göttähnlich beherrschte.

Der verhängnisvolle Totalitätsanspruch einer mythischen Weltsicht, der sich nach Godfrey in Werken hoher Qualität besonders deutlich zeigen soll, ist von Kiefer z. B. in der Wiederbelebung der Hermannssage zum deutschen Nationalmythos und dessen Folgen („Wege der Weltweisheit: die Hermannsschlacht“ von 1978 u. a. mit 'Helden' des NS-Regimes) in seinen politischen Konsequenzen kritisch bearbeitet worden.

#### *Postmoderne Brechungen von Zeichen moderner und vormoderner Herkunft*

„King of Wood“, 1984 (Abb. 114), von Julian Schnabel (\*1951), dem Star der amerikanischen Kunstszene, läßt sich in drei Ebenen unterschiedlicher Präsenz der Zeichen gliedern:

- Der materielle Träger ist ein plastischer Körper mit relativ geringer Tiefe. Er ist aus Holzplatten montiert, auf denen z. T. zerbrochenes Geschirr befestigt ist.
- Die Darstellung des neben einem Baum des Heiligtums der Diana am Nemi-See stehenden Priesters und Mörders (den ersten zwei Seiten von George Frazers *The Golden Bough* entnommen, s. Gert Schiff, in: Kat. Ausst. *J.S., The Pace Gallery*, New York 1984, o. P.), die zwar auf die Geschirrtteile gemalt ist, sich aber dem Rezipienten zu einem Bildganzen auf einer vom materiellen Träger abgehobenen fiktiven Ebene fügt.
- Fichtenwurzeln, die zugleich auf der fiktiven Ebene darstellende Funktionen übernehmen und auf der Ebene des materiellen Trägers als gegenüber den Geschirrtteilen 'erhabene' und über sie hinwegführende Malfläche dienen.

Die Oberfläche der Teller erhält eine malerische Mikrostruktur, die zur Makrostruktur der darstellenden Funktion in einem Spannungsverhältnis steht. In der Schrägansicht wird die fiktive Ebene durch das niederere Tellerrelief vielfach 'verletzt' und durch das höhere Relief des Gehölzes 'aufgebrochen'. Die Ebene der 'Erscheinungen' von Zeichen in darstellender Funktion wird durch diese Brechungen auf materieller Ebene und durch die Mikrostruktur nicht ernsthaft gestört, sondern ihr fiktiver Charakter wird dadurch betont.

Die Differenz zwischen 'Erscheinungen' von Zeichen in darstellender Funktion und den durch den Alltagsgebrauch vorcodierten Bedeutungen der Materialien der Präsentationsform (z. B. das zerbrochene Geschirr als Zivilisationsmüll und das Gehölz als Spur ehemals organischen Lebens) kann verunsichern, kaum aber schockieren. Die Differenz eröffnet den Rezipienten Freiräume für Projektionen. Ob in diesen Projektionen der Bezug zum Werk durch Vorcodierungen, oder durch noch nicht vorcodierte Material- und Formwerte sowie durch nicht literarisch oder sonstwie als 'kunsttauglich' etablierte Zeichen in darstellenden Funktionen möglich wird, ist zum wertlosen Unterschied geworden. Unmittelbar Erlebbares und durch verschiedene Codes ermöglichte Konnotationen bieten — z. T. bei ein- und demselben Werkelement oder Gruppen von Werkelementen — eine Vielfalt von Rezeptionsmöglichkeiten, die, wenn sie untereinander in Konflikte geraten sollten, den Rezipienten verunsichern können. Die malerische Mikrostruktur erlaubt jedoch dem so verunsicherten Rezipienten, sich jederzeit von beliebigen Brechungen in Bereiche jenseits von Konfliktmöglichkeiten 'verleiten' zu lassen.

Godfrey sieht dagegen in „King of Wood“ eine unmittelbare Verbindung zwischen Dargestelltem und Präsentationsform, durch die der Rezipient von einer künstlerischen Vision überwältigt werde: „...We are overwhelmed by material and associations of myth, history and literature...This is the rhetoric of power. Part of the reason for the shock effect of his paintings...is to dominate us with *his* vision“ (S. 137, 140).

### *Immaterielle Zeichenwelten*

Godfrey weiß zu Werken des Amerikaners Roberto Longo (\*1953) nur zu sagen: „... each piece is a carefully planned intervention into artistic and ideological thought“ (S. 144). Er verliert kein Wort darüber, wie dies geschieht.

Longo thematisiert in „Still“ von 1984 (Abb. 116; Vorstudie: Kat. Ausst. *Szene New York*, Messegelände Köln-Deutz 1984, o. P.) die unkörperliche Zeichenwelt von Informationsketten der Massenmedien, die sich von dem Problem der Wahrheit ihrer Referenz auf leblose und lebende Körper abgekoppelt haben. „Still“ zeigt eine Verkettung unzusammenhängender Darstellungen in verschiedenen Größen und Medien. Weder das Dargestellte noch die Präsentationsmedien verweisen auf einen den Teilen übergeordneten Zusammenhang. Die Teile sind lediglich so aneinandergesetzt, daß sie eine Reihe bilden, in der relativ schmale Hochformate mit weniger hohen Teilen verschiedener Länge abwechseln und die Farben und Formen Querbezüge erlauben, welche an der Oberfläche bleiben, da sie sich völlig abgehoben von den mitteilenden Funktionen der Teile ergeben. Diese Kombination unzusammenhängender Werkteile wird durch die Wahl von Ausschnitten, die das Dargestellte so groß präsentieren, daß wenig oder gar kein Platz für Hintergründe bleibt, unterstützt, da das Dargestellte 'kontextlos' bleibt bzw. keine 'Geschichte' zu erkennen erlaubt.

Nach Jean-François Lyotard ist gerade diese freie, nicht an Trägereigenschaften gebundene Verkettung ohne jede Festlegung von erlaubten und unerlaubten Fortsetzungen eine Eigenschaft von in Computern gespeicherten „Immaterialien“ (Lyotard, J.-F.-Les immatériaux, in: *Parachute* 36/1984, S. 43—47) im Unterschied zu „narrations“ (ders. *La condition postmoderne*, Paris 1979, S. 33f.), die durch soziale Codes an Restriktionen gebunden seien. Das 'alles ist erlaubt' werde in der totalen Vernetzung zur einzigen

bindenden Regel, deren Geltung nur soziale Bedingungen der Beschränkung des Zugangs zu den Informationskanälen noch stören können. Also gelte es, dieses Soziale zu beseitigen (Lyotard 1979, S. 34f.; 1984, S. 47).

Indem bei Longo die beliebige Verkettung von Zeichen mit verschiedenen 'Bildkörpern' (als Zeichnung im Glasrahmen, Gemälde und Reliefs aus verschiedenen Materialien) ausgeführt wird, thematisiert er die Nahtstelle zwischen immateriellen Zeichenwelten der Massenmedien und der aus Relationen zwischen lebenden Körpern bestehenden Lebenswelt. An dieser Nahtstelle wird die Problematik, daß die immateriellen Zeichenwelten in ihrer weltbildprägenden Funktion der Lebenswelt Kombinationskriterien von 'Körpern' vorgeben können, thematisiert. Die Nichtbeachtung der Bedingungen von 'Körpern', die sich nicht wie 'Immaterialien' beliebig abrufen und verketteten lassen, sondern durch ihre physischen und psychischen Eigenschaften Beschränkungen unterliegen, hat in der Lebenswelt irreversible Folgen.

Longos Strategie, durch Präsentationsformen die lebensweltbestimmende „rhetoric of power“ der Massenmedien in überspitzter Form zu zeigen, kann Rezipienten dazu provozieren, sich über Beziehungen zwischen den im Werk körperlich anwesenden immateriellen Zeichenwelten und der auffälligen Abwesenheit von Zeichen aus Bereichen genuin intersubjektiven Handelns Gedanken zu machen.

Godfrey nimmt das Thema des „death of the subject“ in der „philosophical debate“ um die Postmoderne (S. 13) und die Preisgabe einer „coherent artistic personality“ in den „early sixties“ (S. 15) zur Kenntnis. Doch führt ihn das nicht dazu, seine Vorstellung von einer Funktion der Kunst, „in the face of moral chaos and the manipulation of the individual by the state, capital and mass-media“ (S. 153) uns „with a deeper comprehension, to our own images, our own minds and potentialities“ (S. 156) zurückzuführen, so zu modifizieren, daß sich zu Präsentationsformen, die sich mit immateriellen Zeichenwelten auseinandersetzen, mehr sagen läßt, als sie nur zur Kenntnis zu nehmen oder sie als „personal expression“ (S. 153) mißzuverstehen.

Godfrey neigt dazu, das künstlerische Subjekt mit einer Allmacht auszustatten, die in der Debatte um Moderne und Postmoderne von Jürgen Habermas ebenso wie von Jean-François Lyotard kritisiert und von den Künstlern nicht beansprucht wird.

Die Lösung, die Godfrey für den Unterschied zwischen älteren Malern wie Baselitz und der jungen, ab Ende der 50er Jahre geborenen Generation anbietet, ist: „Where the older artists see their alienation as tragic, the younger see it as comic“ (S. 39). Nur die Sichtweise der Entfremdung soll sich vom Tragischen ins Komische verwandelt haben. Das Problem ist jedoch viel brisanter, als nur zu meinen, die jüngeren Künstler hätten sich von den sie prägenden Bildwelten der Massenmedien lediglich auf andere Weise distanziert als die älteren. Sie provozieren vielmehr die Frage, ob es überhaupt noch sinnvoll sein kann, Entfremdungstheorien zu verfolgen, die doch voraussetzen müssen, daß es in einer Gesellschaft allgemeingültige Kriterien der adäquaten oder inadäquaten Relation von Zeichen und Bedeutung gebe, an denen Entfremdung als Abweichung gemessen werden könne! Das Problem, das jetzt relevant wird, setzt vor der Annahme allgemeingültiger sozialer Kriterien dort an, wo sich die Fragen stellen, wie Diskurse über solche Kriterien überhaupt möglich sind und warum sie in bestimmten Bereichen, obwohl sie möglich sind, real nicht stattfinden: wie sind Bereiche intersubjektiven Han-

delns in der Lebenswelt, in denen Zeichen durch ihren konstanten Gebrauch in Sprechakten verbindliche Bedeutungen erhalten (sog. 'Spielregeln'), von der Willkürlichkeit von 'Spielzügen' (Lyotard, J. F., *Grabmal des Intellektuellen*, Wien 1985, S. 68–74; ders. *-Streitgespräche*, Bremen o. J., S. 30ff., 50f.) in immateriellen Zeichenwelten unterscheidbar? Wie kommt es dazu, daß immaterielle Zeichenwelten nicht bloß zur schnelleren Informationsverarbeitung für lebensweltliche Notwendigkeiten dienen, sondern daß diese „Immaterialien“ — anstatt intersubjektiven Handelns — Beziehungen zwischen Zeichen und Bedeutung in weltbildprägender Weise organisieren und damit die Lebenswelt bestimmen können?

Diese angesichts der erörterten Werke wichtigen Fragen stellen zu können, setzt allerdings einen sprachphilosophischen Ansatz voraus, nach dem Personen Handelnde sind, die durch Kommunikation mit anderen Subjekten lernen, sich selbst als Subjekt zu verstehen. Der bewußtseinsphilosophische Ansatz Godfreys nimmt dagegen an, daß vor allen sozialen Prozessen, in denen ein Akteur ein Verständnis von sich als Subjekt ausbilden kann, es immer schon ein mentales Subjekt gegeben haben müsse. Gegenüber diesem vorsozialen Subjekt müssen alle sozial vermittelten Koordinationen von Zeichen und Bedeutungen die Gefahr der Entfremdung in sich tragen. Die Allmacht des künstlerischen Subjektes als Stellvertreter aller anderen Subjekte wird zum Bollwerk gegen alle sozialen Verhältnisse, die dem Verdacht unterliegen, der eigenen Fiktion eines vorsozialen Subjektes zu widersprechen.

Der soziale Restriktionen auflösende Einfluß der Massenmedien auf die Lebenswelt kann die Utopie einer Freisetzung unbeschränkter Interaktionsmöglichkeiten (Happenings) heute nicht mehr wie zu Anfang der 60er Jahre erzeugen. An die Stelle der Suche nach neuen Präsentationsmedien als Befreiung aus Zwängen einer an tradierten Gattungen orientierten Theorie der Kunst (vgl. dazu d. A.-Archiv Sohm, in: *das kunstwerk* 2/1987) tritt für die Künstler der Druck durch die zeitgenössische Lebenswelt, sich mit kunstexternen Zeichenprozessen und ihrem Zusammenhang mit sozialen Handlungsformen auseinandersetzen zu müssen, gleichgültig ob sich dazu bereits bekannte Präsentationsformen als tauglich erweisen oder Weiterentwicklungen nötig sind.

Die Kriterien, die zur Wahl einer Koordination von Zeichenfunktionen für eine kunstinterne Präsentationsform führen, enthalten Rückgriffe auf kunstextern in der Lebenswelt vorcodierte Koordinationen von Funktionen. Häufig läßt sich die Auseinandersetzung mit vorcodierten Koordinationen von Zeichenfunktionen erkennen, während die Bedeutung einzelner Zeichen offen bleibt.

Die Wahl von Zeichenbezügen ist häufig so, daß die Präsentationsform eine Rezeption impliziert, die sich mit einer unaufgelösten Spannung mehrerer miteinander nicht vermittelter Zeichenfunktionen auseinandersetzen muß. Autonome Funktionen müssen dabei keine Sonderstellung neben mitteilenden erhalten. Während Baselitz in den 70er Jahren mimetisch mitteilende Funktionen von autonomen Funktionen — Farb- und Formbezügen — negieren läßt (vgl. Abb. 12), läßt Longo Oberflächenreize einfach neben einer Serie verschiedener nicht aufeinander verweisender, mitteilender Funktionen bestehen. Das Thema des Werkes ist eine Vielheit weder affirmativ noch negativ sich aufeinander beziehender Zeichenfunktionen bzw. ein Serie von 'Spielzügen'. In dem erwähnten Bild von Dahn/Dokoupil wird der Geschmackscode des Kitschigen, den die

Darstellungsweise mitteilt, gegenläufig zur Mitteilung des dramatischen Codes einer Handlung eingesetzt, ohne daß sich angeben läßt, welche die affirmative und welche die negierende Mitteilung wäre.

Die Hervorhebung der Beliebigkeit des Informationsgehalts von Zeichenketten der Massenmedien in Longos Werk kann von der Dynamik, die Dahn/Dokoupil zwischen verschiedenen Codes herstellen, unterschieden werden: letztere kann das 'Unsgabare' des 'Existentiellen' dadurch zu thematisieren versuchen, daß nur Anspielungen präsentiert werden. Diese Anspielungen erlauben, sich dialektischen Vorgehensweisen zu entziehen, die 'Unsgabares' in 'sagbare' Affirmation transformieren müssen, um es negieren zu können. Lyotard demonstriert dies besonders deutlich am Beispiel Auschwitz (Lyotard, J.-F. *Streitgespräche*, s. o., S. 50—55). Die Differenz zwischen 'Sagbarem' und 'Unsgabarem' können Dahn/Dokoupil dadurch ausdrücken, daß sie den dramatischen Code möglichst entfernt von jeder dem Tragischen 'angemessen' erscheinenden 'Stilfigur' präsentieren. Existenzielles läßt sich dann nur durch die Spannung, die sein inadäquater Ausdruck erzeugt, äußern, wenn es nicht in 'Sagbares' transformiert werden soll, wie dies in Godfreys psychologischer Deutung geschieht. Ein sprachphilosophischer Ansatz muß Rezeptionsmöglichkeiten nicht in der Weise verzerren und beschneiden, wie dies Godfrey mit seinem bewußtseinsphilosophischen Ansatz tut.

Thomas Dreher

## Mitteilung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V.

Der XXI. Deutsche Kunsthistorikertag findet vom Mittwoch, den 28. 9. bis Samstag, den 1. 10. 1988 in Frankfurt/M. statt.

Schwerpunkte des Kongresses werden in den Zusammenhängen zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Geschichte liegen, ferner in den Problemen der Kunstgeschichte zwischen Moderne und Postmoderne, und schließlich im Verhältnis der Objekte zu den Museen, in Kunstmarkt und Ausstellungswesen und in der musealen Kunstvermittlung.

Es zeichnen sich bis jetzt folgende Themen ab, deren Titel zum Teil noch präzisiert werden:

Die Piasten und das Heilige Römische Reich. Deutsch-polnische Zusammenhänge im Regnum Poloniae.

Mittelalterliche Architektur und ihre Funktionen.

Deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts.

Neue Tendenzen in der niederländischen Kunstgeschichte.

Die 'Historia' vom 15. bis 17. Jahrhundert.

Historie und Historismus in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts.

Aufklärung und Revolution.

Die Kunstgeschichte zwischen Moderne und Postmoderne.

Museumsarchitektur für die Objekte?

Kunstmarkt und Kunstgeschichte. Zur Kritik des Ausstellungswesens.

Künstler und Kunstwerk im Spielfilm.