

Sprache als Kunstwerk – One and Three Chairs von Joseph Kosuth

Kosuth und der Sinn der Sprache

Im Jahr 1969 veröffentlicht der US-amerikanische Künstler Joseph Kosuth einen Text, in dem er proklamiert, dass dieses/sein Zeitalter „das Ende von Philosophie und der Beginn von Kunst“ heißen könnte.“ (Kosuth 1969: 77) Er bezieht sich dabei auf die Behauptung, dass alle Kunst nach Duchamp konzeptuell geworden ist oder nur konzeptuell sein kann. (Vgl. ebd.: 85) Das bestimmte Objekt ist aus der Kunst vertrieben worden. Es kann nun alles sein, es ist unbestimmt, es kann sich hin zur Sprache verflüchtigen. Die Idee der Künstler*innen – als versprachlichter Vorgang – hat Vorrang. Sie vermittelt den Sinn der künstlerischen Arbeit. Sie ist die künstlerische Arbeit. Aus der Idee ergibt sich der Sinn.

Wie gelangt der Sinn in die Sprache?

Wenn ich von ‚Sinn‘ spreche, meine ich zunächst einmal Bedeutung oder präziser gesagt: die geklärte Beziehung von Gegenstand und Sprache sowie Denken und Sprechen. Etwas ergibt Sinn, wenn die Verbindung von Gedanke oder Beobachtung und Beschreibung über einen Gegenstand nachvollziehbar und daher verständlich ist. Dieser Annahme liegt zugrunde, dass ein Wesen in Form irgendeiner Sprache denkt. Diese Sprache zeichnet sich dadurch aus, dass sie eine sich wiederholende und daher erlernbare Struktur ist. Sprache ist der Gedankencode, mittels dessen die Welt verarbeitet und anschließend nach außen kommuniziert werden kann.

In der Semiotik wird eben dieser Vorgang besprochen. Sie dröselt die feinen Unterschiede zwischen der Sprache, dem gesprochenen und dem geschriebenen Wort sowie den beschriebenen Gegenständen auf. Hier gibt es ein Signifikat (Bezeichnetes), einen Signifikanten (Bezeichnendes) und einen Referenten (realer Gegenstand). Sinn entsteht in diesem Dreieck, sobald zwischen allen Komponenten eine Verbindung, respektive Referenz hergestellt wurde: sobald also das Objekt ‚Baum‘ Referent für das geschriebene oder gesagte Wort ‚Baum‘ geworden ist und in dieser Verbindung der Begriff, also eine Vorstellung von ‚Baum‘ manifestiert wurde. Uneindeutig ist, ob ein Gegenstand auch vor diesem Sinngebungsakt – der Vernetzung und Ordnung der Zeichen – einen eigenen Sinn hat. Dies bedeutet, ob er jenseits der Sprache sinnfällig ist oder der Sinn erst mit seiner Bezeichnung generiert wird. Eindeutig aber, müssen sich kommunizierende Wesen auf diese

scheinbar äquivalenten Repräsentationsweisen eines Gegenstandes einigen, damit sie sich mehr oder weniger verstehen können.

Dabei handelt es sich um einen komplizierten Vorgang der Kodierung. Eindrücke der Welt werden eingeordnet und zur Verständigung darüber Lauten zugeordnet. Dabei entstehen die Verknüpfungen von Ding und Gegenstand zu Geräusch oder Laut und Gedanke. Die Schrift ist lediglich die manifestierte Spur dieser Laute, der sich bedient wird – zumindest im europäischen Raum. Diese Phonemschrift versucht mittels unzulänglicher Zeichen, Gesprochenes darzustellen. In einer Aneinanderreihung werden diese Zeichen dann zu einem Text. Er ist ein zusammenhängender Code, der die Welt beschreibt, verarbeitet oder bearbeitet, indem er ständiger Verweis auf das Signifikat ist, folglich die Vorstellung, die ein Mensch von etwas hat. An dieser Stelle bearbeitet Text die Welt: Er bezieht sich nämlich schwerlich auf das wirkliche Ding in der Welt, also ein Denotat oder den Referenten. Vielmehr ist er verbunden mit einer mehr oder weniger individuellen Vorstellung von diesem: der Konnotation. Sie ist der symbolische Überhang jeder Bedeutung und somit eine gesellschaftliche Ordnung und eine verständliche Struktur. (Vgl. Kristeva 1978: 40f) Das Konnotat versucht die Willkür der Verbindung von Signifikat und Signifikant zu verwischen und tarnt sich dazu als normalisierte Artikulation.

Hier bleibt zu fragen, ob es einen sprachäußerlichen Bereich außerhalb dieser Verbindung gibt, der Sinn oder einen Vor-Sinn ohne die Trennung von sinngebendem Subjekt und sinnempfangendem Objekt – zum Beispiel in Gesten, Stimme und Farben – generiert. (Vgl. ebd.: 39) Diese Frage nach der Rohform der Zeichen stößt unvermittelt auf die Künstlichkeit der Sprache und ihrem künstlerischen Ausdruckspotenzial, indem sie eine Zeichenhaftigkeit der Kunstwerke jenseits sprachlicher Zeichen vorstellen lässt.

Im System der Kunst, das u.a. mittels unsprachlicher Zeichen agiert, kann diese Artikulation nämlich als Verschiebung zwischen den Zeichen aufgedeckt werden, sobald Sprachzeichen und sensuelle Zeichen in Form von Objekten miteinander verwickelt sind. Hier zeigen sich Übersetzungslücken zwischen den Codes. Die symbolische Bedeutungsgebung passt nicht zur Aussage der künstlerischen Form oder Gestalt. Diese Diskrepanz wird vor allem deutlich, wenn sich die Kunst gerade auf Sprache stützt und den artikulierten Gedanken als das Konzept einer gestalterischen Form bevorzugt. Der Sprachsinn im Kunstwerk wird an dem Punkt aufgelöst, da ein Außersprachliches oder ein Unsprachliches in sein Zeichen einbricht, was sich im Folgenden anhand von Joseph Kosuth's Arbeit darlegen lässt.

Sprachsinn im Kunstwerk.

Joseph Kosuth gilt als einer der Hauptvertreter der Conceptual Art. In dieser Strömung der Kunst soll es von nun an um das Konzept, die Idee und weniger um

die Form gehen. Dabei werden Aussagepotenziale unterschiedlicher Zeichenformen nivelliert. (Vgl. Kotz 2007: 176) An den Stellen, an denen das Material die Idee nicht wiedergeben kann, wird die Sprache eingesetzt, um Sinn zu erzeugen. Sie ist die dominante Vermittlerin und die meisten morphologischen Ansätze werden, ebenso wie das Ideal des einmaligen originalen Kunstobjektes, abgelehnt. Das Formalistische beschreibt den ‚alten Kunstansatz‘, der Kunstwerke lediglich über ihre bestimmte Materialität definiert und auf diese Weise eine Genealogie der Gestalt erschafft. (Vgl. Kosuth 1969: 83) Dabei verlieren Kunstwerke ihren Inhalt, sie werden flach und durch ihre Eindeutigkeit als Kunstwerk banal. (Vgl. ebd.: 77) Das Material überblendet das Konzept der Arbeit und macht sie unverständlich.

Kosuth's Bestreben, die Lücke zwischen Material und Idee zu überbrücken (Vgl. Kotz 2007: 188), löst er durch Einbezug von Sprache und sprachphilosophischen Überlegungen. Die Sprache bietet die Informationen, die zum Erkennen des Gegenstandes beitragen. Dies geht sogar so weit, bis das dingliche Objekt scheinbar nicht mehr gebraucht wird, um die Idee hinter dem Kunstwerk zu verstehen. Sprache ist demnach die ideale Form der Repräsentation von Gedanken und folglich ausreichend, um Kunst darzustellen. Sie ist, nach Kosuth, mit dem Material vertauschbar und somit äquivalent zu ihm. (Vgl. Kosuth 1969: 85/Vgl. Kotz 2007: 188) Damit befragt er den Status des objekthaften Kunstwerkes und den Kunstbegriff im allgemeinen, denn was ist dann die angemessene Repräsentations- und Äußerungsform bildender Kunst?

In *One and Three Chairs* aus dem Jahr 1965 versucht er dies zu verdeutlichen, indem er einen industriell gefertigten Klappstuhl – das Material – rechts neben ein Foto von eben diesem Stuhl an exakt demselben Ort aufstellt. Auf der Linken des dinglichen Klappstuhls hängt er die Abbildung eines Lexikoneintrags zum Lexem ‚Stuhl‘ auf – die sprachliche Umsetzung.

Der dinghafte Stuhl ist der Referent, auf den sich sowohl das Foto, als auch der Text beziehen sollen. Bleibe ich dem semiotischen Schema treu, ist der Text Signifikant. Er ist als Abfolge von Schriftzeichen Bezeichnendes, also jenes, das einen Stuhl in eine abstrakte Schrift- oder Geräuschform überträgt. Er zeigt das Wort, das ich mit dem Objekt ‚Stuhl‘ verbinde. Gleichzeitig bezeichnet er einen Stuhl auch inhaltlich. Der Text fasst zusammen, was Mitteleuropäer*innen oder Nordamerikaner*innen unter einem Stuhl verstehen. Er definiert und beschreibt seine Eigenschaften. In diesem Moment ist er auch Signifikat. Der Text zeigt durch seine enzyklopädische Form die Vorstellung, die ich von einem Stuhl habe.

Seltsam ist diese Doppelstruktur des Textes, denn eigentlich entsteht das Signifikat – das Bezeichnete – im Kopf. Die Menschen sind es, die zwischen den realen Gegenständen und den gesprochenen Wörtern die Verbindungen herstellen. Der Mensch generieren also die Bedeutung. Allerdings zeigt sich hier, dass rückwirkend

auch ein Text die Vorstellung von dem Gegenstand generieren kann. Im lexikalischen Eintrag zeigt sich ein ausformuliertes Bild von einem Stuhl: eine allgemeine Vorstellung oder ein Ideal-Stuhl.

Aber was ist mit dem tatsächlichen Bild des Sitzmöbels, das ebenfalls in der Installation auftaucht? Was ist mit dem Foto? Hier fordert der Künstler die Bedeutungs- und Informationseigenschaften der einzelnen Medien heraus: Die Fotografie ist ein exaktes Abbild des Klappstuhls, doch weder bezeichnet sie den Stuhl, noch zeigt sie die generelle Vorstellung eines Stuhls. Sie ist eine direkte bildliche Repräsentation des Objekts. Aber soll die Fotografie den speziellen Klappstuhl als visuelles Abbild in der Art zeigen, in welcher der Lexikonartikel einen Stuhl mittels einer Erklärung repräsentieren will: indem er ihn also durch Schrift bezeichnet und im Text beschreibt?

Auf den ersten Blick scheint es so, als hätte Kosuth hier alle Repräsentationsformen des Stuhls durchgespielt: Sprache, die ihn beschreibt. Ein Bild, das ihn zeigt und das Objekt, das er ist. Alle drei sind – nach Kosuth – vergleichbare Aussagen über den Stuhl. (Vgl. Kotz 2007: 184) Er selbst nennt es „analytische Propositionen“ (Kosuth 1969: 87): also Satzaussagen, denen ein Wahrheitsgehalt zugeordnet werden kann. Diese Aussagen sind innerhalb der Logik immer wahr und allgemeingültig. Sie sind repetitiv. Sie sind tautologisch, da sie die Idee der Künstler*innen wiederholen und sich in sich selbst zitieren. Indem er seine Aussagen über den industriellen Stuhl gleichberechtigt zeigt, konfrontiert er die Kunstrezeption mit der Frage nach dem Objektstatus in der Kunst.

Bei genauerer Betrachtung stellt sich allerdings eben an dieser Stelle die Frage, inwiefern hier dreimal ein Stuhl präsentiert wird. Warum sollten alle drei ‚Zustände‘ die Bedeutung oder den Sinn ‚Stuhl‘ generieren? Vor allem: Warum sollten sie dies gleichberechtigt tun?

Im gezeigten Lexikonartikel steht, ein Stuhl sei ein Sitzmöbel mit Lehne, einem Fußgestell und einer Sitzfläche. Die Bezeichnung leitet sich von seiner Funktion ab, eine Sitzgelegenheit für den Menschen zu sein. Diese ‚signifikate oder symbolische‘ Beschreibung drückt aus, was ein Gegenstand benötigt, um ein Stuhl im Sinne dieses Begriffs zu sein. Betrachte ich den dinglichen Klappstuhl, erkenne ich ein paar dieser Eigenschaften wieder, aber die letzte und vielleicht wichtigste erfüllt er nicht. Da der Stuhl ein Kunstobjekt ist, bleibt mir ein Platznehmen verwehrt. Er hat seine ursprüngliche Funktion verloren. Der Text hängt enger mit der Vorstellung von einem Stuhl zusammen, als mit dem Ding, das ich in der Installation sehe. Auf einmal löst sich die inhaltliche Verbindung der drei Gegenstände auf. Die Vorstellung, die ich von einem Stuhl habe, erfüllen sie nicht.

Drastischer wird es auf einer formalen und materialen Ebene. Das Foto ist eine Fläche an der Wand und eignet sich nicht zum Sitzen. Sie hat keine Stuhlbeine oder

eine Lehne, sie bildet diese lediglich ab. Auch der Text eignet sich nicht zum Platznehmen. Betrachte ich die Schriftzeichen, aus denen sich der Lexikonartikel aufbaut, erkenne ich in ihnen wirklich keinen Stuhl mehr. Ich höre ihn auch nicht heraus. Es scheint vielmehr so zu sein, dass diese einzelnen Wörter auf andere Wörter verweisen, denen sie ähnlich sind oder die sie wiedergeben können. Mit einer Sitzgelegenheit haben sie keine Verbindung mehr. (Vgl. Kotz 2007: 186)

Hier zeigt sich ganz deutlich, dass Sprache und Schrift keine Substitute sind. (Vgl. ebd.: 188) Sie können den dinglichen Gegenstand oder das Gefühl nur bezeichnen, aber niemals ersetzen. Aus dieser Perspektive sind beide sogar durch eine unüberbrückbare Differenz vom Gegenstand, den sie beschreiben, getrennt. Den Unterschied zwischen Intention und Aussage in seiner Proposition übergeht Kosuth: Während die Aussage des dinglichen Stuhls ‚Stuhl als Kunstobjekt‘ ist, die des fotografierten Stuhls ‚Abbild des Kunstobjekts‘ und die des Lexikoneintrags ‚Lexikoneintrag über einen Stuhl‘, ist Kosuths Intention, dass alle drei schlicht einen Stuhl bezeichnen.

Hier zeigt sich die Lücke zwischen Idee und Material, die Sprache nicht schließen kann, sondern nur verstärkt. So kann anhand Kosuths Arbeit – anstelle einer Äquivalenz der drei Teile – ihre Inadequatheit und ihre Unvergleichbarkeit herausgelesen werden. (Vgl. ebd.: ebd.) Die Willkür der Zuordnung von bezeichnetem Gegenstand und dessen Bezeichnenden wird deutlich, indem letztere ihn im bildlichen Fall eindeutig über Ähnlichkeit und nur uneindeutig als Zeichenfolge repräsentieren können.

Repräsentationsmythen: dreimal Scheitern

Zunächst ist da das Problem der Repräsentationsfähigkeit von Sprache. Sobald die künstlerische Arbeit Sprache in Schriftform verwendet und sich Text sowie Aussage zeigen, verliert entweder die Sprache oder der dingliche Gegenstand, den sie repräsentieren soll, ihren Sinn. Die Konkurrenz zwischen sprachlichem und bildlichem Kode lenkt vom Inhalt ab, sodass die Aussage schwindet. Das Bild kann nur Ähnlichkeitsverhältnisse zur Welt unterhalten, während die Sprache Referenz aufbaut. Sobald Kosuth versucht die drei Stühle visuell und gedanklich zu verbinden oder sie gleichzustellen, zerreißt die Sprache das Band zwischen Intention und Aussage, indem sie den Stuhl zu einem Anderen macht. Ein Notationssystem repräsentiert nicht, sondern spezifiziert. (Vgl. ebd.: 194)

Wenn Kosuth davon ausgeht, dass Sprache das Material ersetzen kann, dann ist das zweite Problem seiner Arbeit die Materialität des Sprachträgers. Taucht sie anstelle eines Objektes auf, wird sie unmittelbar in eine Objektform gepresst: Sei es, wie bei Kosuth, als eine Fotografie eines Lexikoneintrags oder, wie beispielsweise bei George Brecht als ein Score auf bestimmtem Papier mit bestimmter

Formatierung. (Vgl. ebd.: 191) Somit ist Sprache nicht objektlos, in dem Maße sie sich Kosuth vorstellt. Wenn er sie als reine Informationsträger über das Kunstwerk ausgibt, muss es zusätzlich ein eigenständiges Werk geben. Sobald er Sprache als Präsentationsmedium einer Idee verwendet, erhält sie eine bestimmte Form. Das Moment einer unsprachlichen Gestalt drückt sich unweigerlich in der Kunst durch, sodass diese schwerlich zur symbolischen Sprache zurückkehren kann. Ein Kunstwerk ist in dem Fall immer noch ein Ding in der Welt.

Daraus ergibt sich das nächste Problem: der Kunststatus des ausgestellten Objekts. Der Stuhl ist als Stuhl sinnlos, aber als Kunst kunstvoll. Welchen Sinn er gewonnen hat, bleibt offen. Zumindest hat er einen neuen Status. An dieser Stelle ist das Foto, vielleicht die angemessenste Repräsentation des Objekts, da es die Künstlichkeit des dinglichen Stuhls wiedergibt, der kein Stuhl mehr ist, sondern Kunstwerk. Tatsächlich wandelt sich hier die Formfrage zu einer Funktionsfrage. (Vgl. Kosuth 1969: 85) Und „[d]er Begriff des ‚Gebrauchs‘ ist für Kunst und ihre ‚Sprache‘ wesentlich.“ (Ebd.: 93)

Letztendlich ist aber aus jeder der drei Repräsentationsformen der sprachliche Sinn entwichen, da sie keine Verbindung mehr zu einem Stuhl als Gebrauchsobjekt einhalten. Ihr einziger Sinn ist es, Kunst zu sein. Darüber hinaus treffen sie keine weitere Aussage. (Vgl. ebd.: 89) So stimmt Kosuth's Annahme, dass Kunst die Definition von Kunst ist (vgl. ebd.: 97) und dahinter keine weitere Bedeutung steckt. Dies zeigt sich aber nicht in der Gleichschaltung von Sprache und Material, sondern immer noch in der Eigentümlichkeit, in der ihre Objekte eine Form finden: im Sinn, im Muster, die sie selbstständig generieren.

Literatur

- Kosuth, Joseph: „Art after Philosophy/Kunst nach Philosophie.“ [1969] In: Terry Atkinson u.a. Köln, 1972, S. 74-99.
- Kotz, Liz: „Language between Performance and Photography.“ In: dies.: Words to be looked at. Language in the 1960s Art. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007, S. 175-212.
- Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.