

Friederike Roth
Naturalismus / L'art pour l'art – ein semiotisches Thema
Georg Simmels

In zahlreichen Essays beschäftigt sich *Georg Simmel* ausführlich mit der zwischen Künstlern und Kunsttheoretikern seiner Zeit geführten Auseinandersetzung über naturalistische, expressionistische, impressionistische und ‚reine‘, ‚autonome‘ Kunst.

In dem Aufsatz „Zum Problem des Naturalismus“¹ versucht er, eine Abgrenzung von Naturalismus, Expressionismus, Impressionismus und l'art pour l'art vorzunehmen. Naturalismus bedeutet für *Simmel*, „daß sich im Kunstwerk etwas *Gegebenes* wiederfindet, das nicht im künstlerischen Prozeß erzeugt ist, und für das Kunstwerk wesentlich und bestimmend ist.“² Der Naturalismus verwende Kunst „als Mittel zur Vorführung einer Anekdote, einer Sentimentalität, einer Tendenz, einer literarischen Idee“³, während *Simmel* im Impressionismus und im Expressionismus nur bestimmte Richtungen des *naturalistischen Prinzips* sieht, beruht das *l'art pour l'art-Prinzip* für ihn auf einer grundsätzlich anderen Bestimmung des Kunstwerks. Nach dem Prinzip des l'art pour l'art sei Kunst „ihr eigener Endzweck, sie habe innere Gesetze, und nur diesem, aber nicht irgendeinem ihr äußeren Gesetz hätten ihre Formungen zu gehorchen. Dieses Prinzip werde dadurch nicht eingeschränkt, daß die Kunst als Ganzes noch einmal von metaphysischen oder vitalen Mächten oder Ideen umgriffen, ja unterbaut werde; nur dürften diese nicht in ihre Eigengesetzlichkeiten eingreifen“⁴.

Das naturalistische Prinzip bestimmt also Kunst „als Mittel zur Vorführung“, das l'art pour l'art-Prinzip bestimmt Kunst als „ihr eigener Endzweck“.

Der semiotischen Analyse dieser beiden Prinzipien sollen zunächst noch einige Ausführungen *Simmels* vorangestellt werden. In dem Exkurs „Was sehen wir am Kunstwerk?“⁵ verteidigt *Simmel* die Position des l'art pour l'art:

„Daß die Theorie des l'art pour l'art jede Bedeutung des Gegenstandes (für das Kunstwerk) schlechthin in Abrede stellte – so daß der gemalte Kohlkopf und die gemalte Madonna als Kunstwerke a priori völlig gleichwertig seien –, war eine durchaus greifliche Reaktion gegen eine Kunst, die sich *zum Organ von* anekdotischen, geschichtlichen und sentimentalischen *Mitteilungen* machte ...“ (Hervorhebung von mir).

Es soll hier nur darauf hingewiesen werden, daß *Simmels* Verteidigung des l'art pour l'art-Prinzips darauf beruht, daß auch er am Kunstwerk weniger auf die Dar-

¹ *G. Simmel*, Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß und Veröffentlichungen der letzten Jahre, München 1923, S. 267

² Ebenda, S. 276

³ Ebenda, S. 269

⁴ Ebenda, S. 269

⁵ *G. Simmel*, Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch, Leipzig, 1916, S. 184

⁶ *E. Walther*, Allg. Zeichenlehre, Stuttgart 1974, S. 125

stellungs- oder Mitteilungskomponente (bzw. Information oder Kommunikation)⁶ abstellt, als auf die Ausdruckskomponente (bzw. Formation). Das bedeutet jedoch nicht, daß *Simmel* diese beiden anderen Komponenten für das Kunstwerk völlig ausschließt:

„Aber wenn nun die Kunst nicht durch die Bedeutung und Beziehungen, die ihr Inhalt außerhalb der Kunst selbst besaß, bestimmt werden sollte – irgendwelchen Inhalt mußten ihre Formen doch haben.“¹

Die über der Trichotomie des Mittels realisierte „ästhetische Realität“ als interpretanten- und repertoireabhängige spezielle Distribution von Mitteln über dem Repertoire, ist also auch für *Simmel* eine repräsentierende Realität. Es geht ihm nicht um eine Gestaltung ohne Inhalt, vielmehr um die Gestaltung eines Inhaltes, der frei ist von einer „literarischen, tendenzhaften, anekdotischen Gerichtetheit“². Es handelt sich also um die *Konstituierung des Objektbezugs*, um den Inhalt der Darstellung. Dabei kann – auch im Objektbezug – zunächst ausgegangen werden von *Simmels* Feststellung, es handle sich bei Kunstobjekten um die Darstellung von Qualitäten. Diese Feststellung betrifft in der semiotischen Analyse selbstverständlich das „interne Objekt“, nämlich dasjenige Objekt, „wie es durch das Zeichen *präsentiert* wird ...“, wobei sich die „Internität“ des Objekts auf sein „Sein“ im Zeichen bezieht, durch das es „präsentiert“, nicht „repräsentiert wird“.³ Wenn *Simmel* davon spricht, daß es z.B. der Malerei um die „Darstellung der Sichtbarkeit der Welt“ gehe, dann heißt das, daß für ihn im Kunstwerk das interne Objekt wiederum auf der 1. trichotomischen Stufe präsentiert wird, als Qualität und damit „deskriptiv“.⁴

Das im Zeichen präsentierte „interne Objekt“ repräsentiert nun ein „externes Objekt“, ein „Objekt, wie es ist, wie es selbst außerhalb des Zeichens, jedoch als das bezeichnete Objekt existiert.“⁵ Es ist leicht zu übersehen, daß z.B. *Simmels* Problemstellung, die das Verhältnis zwischen Gegenstand der Wirklichkeit und gemaltem Gegenstand in dem Exkurs „Was sehen wir am Kunstwerk?“⁶ betrifft, semiotisch als der Unterschied von externem und internem Objekt im Kunstwerk gekennzeichnet werden kann.

Simmel bemerkt dort (am Beispiel des von *Rembrandt* gemalten Pelzkragens): „Der Pelzkragen (der Wirklichkeit) ... ist das Ergebnis von Herauslösungen und Synthesen, die von Berührungsgefühlen, Hantierungen, praktischen Zwecken, verstandesmäßigen Einordnungen ... getragen werden.“⁷ Demgegenüber sei der gemalte Pelz-

¹ *G. Simmel*, Zum Problem des Naturalismus, in: Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß, München 1923, S. 269

² *G. Simmel*, L'art pour l'art, in: Zur Philosophie der Kunst, hrsg. v. Gertrud Simmel, Potsdam 1922, S. 79

³ *E. Walther*, a.a.O., S. 89

⁴ Ebenda

⁵ Ebenda, S. 90

⁶ *G. Simmel*, Rembrandt, a.a.O., S. 186

⁷ *G. Simmel*, Rembrandt, S. 185

kragen das Ergebnis der „Produktivität des Künstlers“, die von anderen Gesetzen getragen werde. Der Pelzkragen der Wirklichkeit ist deutlich als das nicht-bezeichnete, *externe Objekt* zu identifizieren, das mit anderen Objekten der Wirklichkeit *durch kausale Zusammenhänge verbunden* ist; der gemalte Pelzkragen ist das *interne Objekt*, das präsentierte bezeichnete Objekt, und man kann nun vom Standpunkt der Semiotik aus die Gesetzmäßigkeiten, denen es gehorcht, als *semiotische*, (im Gegensatz zu den kausalen des externen Objekts) bestimmen. Das nicht-bezeichnete, externe Objekt ist nicht zu erfassen mit dem Schema der Realisations- und Begründungszusammenhänge; das interne Objekt jedoch wird nur über diese Zusammenhänge bestimmbar.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die ästhetische Realisation (Kreation) primär eine Realisation von (im Sinzeichen repräsentierten) Qualitäten ist, und daß diese Realisation von Qualitäten das interne Objekt primär deskriptiv präsentiert. Es handelt sich demnach bei der ästhetischen Realisation vorwiegend um die Realisation „deskriptiver Sinzeichen“.

Man muß *Simmels* weitere Überlegungen zum Verhältnis von Gegenstand der Wirklichkeit und Gegenstand der Kunst in diesem Zusammenhang sehen:

„Der real vorliegende Gegenstand, durch den der jeweiligen Kunst zugeordneten Sinn (visuell, akustisch, verbal) *unmittelbar* ergreifbar, ist das einzige, was als Inhalt der Kunst bleibt, wenn sie von der Dirigierung durch all das befreit wird, was ihre Formen bisher von ihrer reinen Autonomie abgelenkt hatte.“¹

Wenn das „interne Objekt“ im Kunstwerk hauptsächlich deskriptiv präsentiert wird, dann wird vom „externen Objekt“, vom „real vorliegenden Gegenstand“ nach *Simmel* das repräsentiert, was „durch den der jeweiligen Kunst zugeordneten Sinn *unmittelbar* ergreifbar“ ist. Hier liegt für *Simmel* nun doch eine Gemeinsamkeit von *l'art pour l'art* und naturalistischem Prinzip. Das streng naturalistisch gestaltete Kunstwerk beschränke sich in der Abbildung des Gegenstandes der Wirklichkeit genauso auf die „Darstellung der Sichtbarkeit“, also auf eine Wiedergabe auf der qualitativen Stufe, wie das nach dem *l'art pour l'art*-Prinzip gestaltete Kunstwerk: „Hier liegt der Ursprung des modernen Naturalismus: die Beschränkung der Kunst auf denjenigen Inhalt, der ihr allein übrig bleibt, wenn man ihr allen, aus nicht bloß künstlerischen Quellen fließenden Inhalt abschneidet ... Je gleichgültiger der Gegenstand war, je mehr bloß naturhafte, an sich unbetonte Wirklichkeit, desto ersichtlicher war es, daß die Kunst, die ihn aufnahm, eben nur den Kunstwert und keinen anderen an ihm zum Ausdruck brachte. In ihren tieferen sachlichen Zusammenhängen ist also die naturalistische Tendenz nichts als die auf dem Boden der modernen Weltanschauung geeignetste Auswirkung des *l'art pour l'art*-Prinzips.“²

Diese Feststellung *Simmels* ist vielleicht zunächst erstaunlich. Sie läßt sich jedoch sofort erklären, wenn man berücksichtigt, daß er zuerst den Unterschied der beiden (naturalistisches und *l'art pour l'art*) Prinzipien, die bei der Gestaltung des Kunstwerks eine Rolle spielen, aufzeigt, um dann eine Gemeinsamkeit der nach diesen Prinzipien realisierten Objekte festzustellen und zu begründen.

¹ G. *Simmel*, Zum Problem des Naturalismus, S. 270

² Ebenda

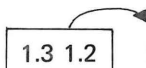
Zur präziseren Darstellung der *Simmelschen* Ausführungen soll jedoch hier zunächst der Vergleich von naturalistischem und l'art pour l'art Prinzip unter semiotischen Aspekten durchgeführt werden.

Wie schon gezeigt wurde, handelt es sich beim Aufbau ästhetischer Zustände im Objektbezug entweder um die Superisation kategorialer Erstheit (2.1), also um „Super-Iconizität“, oder um die selektive Superisation kategorialer Zweitheit (2.2), also Indexikalität, (wobei Indexikalität aus kontinuierlicher Iconizität superiert werden kann; darauf wird später noch genauer eingegangen). Die semiotische Ästhetik unterscheidet nun „materiale Iconizität“ von „semantemer Iconizität“. Die iconische Abbildung im Zeichen kann nämlich einerseits „material an den konstituierenden Elementen, an ihrer strukturellen oder an ihrer konfigurativen Distribution des thematisierten Objekts orientiert sein; sie kann Merkmale, Relationen, Form betreffen . . . aber sie kann auch „semanteme Iconizität“ im Sinne phänomenologischer Intentionalität und Evidenz von Bedeutungen sein.“¹

Ganz offensichtlich läßt sich der von *Simmel* beschriebene Unterschied zwischen l'art pour l'art und naturalistischem Prinzip im Objektbezug auf der Stufe kategorialer Erstheit als der Unterschied von „materialer Iconizität“ und „semantemer Iconizität“ charakterisieren. Das bedeutet, daß sich l'art pour l'art und naturalistisches Prinzip nicht unbedingt hinsichtlich der internen triadischen Relation unterscheiden müssen, daß also sowohl Kunstobjekte, die hervorgegangen sind aus einer Realisation gemäß dem l'art pour l'art-Prinzip, als auch Kunstobjekte, die gemäß dem naturalistischen Prinzip realisiert wurden – vergleicht man nur ihre interne triadische Relationalität und geht dabei von einer im Objektbezug konstituierten, kategorialen Erstheit aus – derselben Zeichenklasse

(3.1 2.1 1.2) Rhematisch-iconisches Sinzeichen

zugeordnet und damit *dieselbe Realitätsthematik*

 2.1 (d.h. eine ans Icon gebundene, dyadische Mittel-Realität)

besitzen können.

Daraus wird ersichtlich, daß es – bezüglich der internen triadischen Relation – für die *ästhetische Realität* des Kunstobjekts zunächst unerheblich ist, ob diese Realität vorwiegend material oder darüberhinaus noch semantem konstituiert ist, d.h. ob das „*eigentliche kunstproduktive Realisat*“ noch auf eine „semantische Realität des Dargestellten“, auf eine „uneigentliche Realität“ bezogen ist.²

Diese Überlegung bestätigt die Behauptung, daß „eine Vorwegnahme dieser indexikalischen Realität des ästhetischen Zustandes des künstlerischen Objekts *in seinen semantischen Konstituenten, in seiner inhaltlichen Darstellung* . . . prinzipiell unmöglich (ist), denn das *semantische Repertoire der Darstellung gehört nicht zum materialen Repertoire des ästhetischen Zustandes* . . .“³ (Hervorhebung von mir).

¹ M. Bense, Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, Hamburg 1969, S. 40

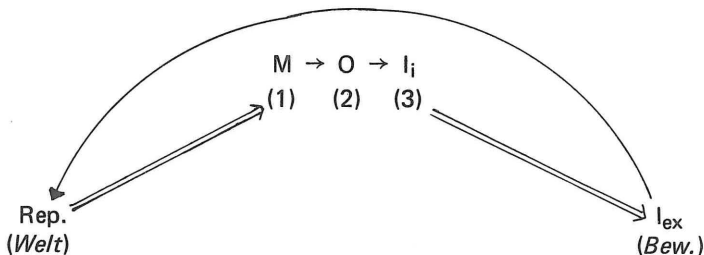
² M. Bense, Semiotische Prozesse und Systeme, Baden-Baden, 1975, S. 145

³ Ebenda, S. 144

Erst wenn man berücksichtigt, daß „jedes ästhetische ... System speziell dadurch ausgezeichnet (scheint), daß jene Übergänge von einer internen zu einer externen semiotischen Repräsentation zur Generierung seiner Realisation notwendig sind“¹, — wenn man also beim Vergleich der von *Simmel* hauptsächlich unterschiedenen Prinzipien *l'art pour l'art* und Naturalismus, übergeht zur Betrachtung der externen triadischen Relation

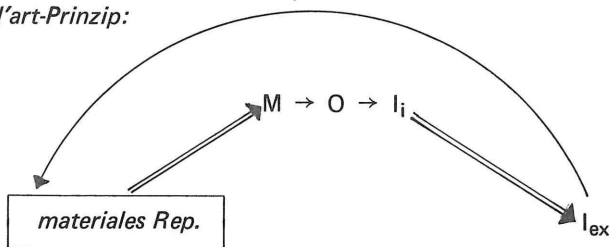
$$Z_e = R(K, U, I_e),$$

wird auch in der semiotischen Analyse der Unterschied beider Prinzipien deutlich. Dabei muß davon ausgegangen werden, daß die externe Relation die interne einbettet“²,



wobei schon der Übergang von der externen zur internen triadischen Relation eine erste Semiose darstellt. Dieser Übergang läßt sich semiotisch genau kennzeichnen mit der ersten Selektion, die ein Interpret über einem Repertoire disponibler Etwase $M^0 \Rightarrow M^1$ vornimmt. Da nun „jedes übertragbare Element des materialen Repertoires zu einem semantemen Element des intentionalen Repertoires des Bewußtseins werden (kann)“³, kann der Unterschied von naturalistischem und *l'art pour l'art*-Prinzip folgendermaßen gekennzeichnet werden:

L'art pour l'art-Prinzip:

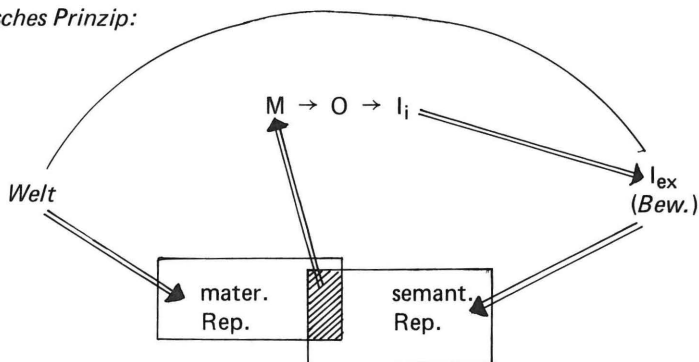


1 Ebenda, S. 86

2 Ebenda

3 *M. Bense*, Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, S. 55

Naturalistisches Prinzip:



Im Impressionismus und im Expressionismus sieht *Simmel* nur Variationen des Naturalismus. Während der Naturalismus „die objektive Ähnlichkeit zwischen Gegenstand und Kunstbild“ anstrebe, gehe es dem Impressionismus um „die Wiedergabe des subjektiven Eindrucks vom Gegenstand“¹. Da, wie *Simmel* bemerkt, „auch das ‚objektive‘ Bild der Dinge durch die Art des subjektiven Sehens bestimmt ist“, liegen beide Richtungen nahe beisammen.

Das interne Objekt des naturalistischen Kunstobjektes repräsentiert ein externes Objekt im Sinne eines Objekts der äußeren Wirklichkeit. Wenn *Simmel* im impressionistischen Kunstobjekt die „Wiedergabe des subjektiven Eindrucks vom Gegenstand“ sieht, wird, semiotisch betrachtet, nicht mehr ein externes Objekt repräsentiert, vielmehr wird ein schon im Bewußtsein repräsentiertes externes Objekt (eine Vorstellung, ein Bewußtseinsobjekt) realisiert; das Realisat repräsentiert dann nicht mehr das Objekt der Wirklichkeit, sondern *das im Bewußtsein repräsentierte Objekt* der Wirklichkeit.

Das expressionistische Kunstobjekt beschreibt *Simmel* als eine weitere Variante des Naturalismus, als zunächst „noch seelischen Naturalismus“. Es gehe im Expressionismus darum, „das unmittelbare Gegenstandsbild (des Naturalismus) durch den seelischen Vorgang und seine ebenso unmittelbare Äußerung“² zu ersetzen. Im Unterschied zum Impressionismus handelt es sich hier also nicht um die Repräsentation eines schon repräsentierten (im Bewußtsein) Objekts der Wirklichkeit; repräsentiert wird kein durch das Objekt der Wirklichkeit wie auch immer determiniertes Bewußtseinsobjekt, sondern nur das interpretierte Objekt in seiner Abhängigkeit von den Ausdrucksmitteln des Interpreten.

Ehe *Simmels* Behauptung, daß es sich beim impressionistischen und expressionistischen Prinzip um Variationen des naturalistischen Prinzips handle, semiotisch differenzierter begründet werden kann, muß – da es sich, wie schon ausgeführt wurde, bei realisierten ästhetischen Zuständen im Objektbezug um Iconizitäten (bzw. Super-

¹ G. Simmel, Zum Problem des Naturalismus, S. 274

² G. Simmel, Geschichte und Kultur, Wandel der Kulturformen, in: Brücke und Tür, Stuttgart-1957, S. 98

Iconizitäten), bzw. über Iconizitäten superierten Indexikalitäten, bzw. um deren Schichtung im Realisat geht – auf die selektive Superisation



genauer eingegangen werden.¹

Selbstverständlich kann sowohl materiale als auch semanteme Iconizität zu Indexikalität superiert werden. Das bedeutet, daß sowohl das (nach *Simmel*) aufgrund des l'art pour l'art-Prinzips als auch das aufgrund des naturalistischen Prinzips hervorgebrachte Kunstwerk, wenn man es semiotisch vollständig beschreibt, im Objektbezug kategoriale Zweitheit aufweisen kann.

Die Selektion und spezifische Distribution materialer Elemente zu Supericonen kann zur Generierung *indexikalischer Kompositionen* führen. Der Realitätszusammenhang einer solchen, über materialer *Iconizität superierten indexikalischen Komposition* ist zu unterscheiden vom „Realitätszusammenhang gemalter Gegenstände auf dem ‚Bild‘“¹, d.h. vom Realitätszusammenhang *über einer der semantemen Iconizität superierten Indexikalität*.

Um diesen Unterschied zu verdeutlichen, muß berücksichtigt werden, daß die über der materialen Iconizität superierte Indexikalität (Richtungssysteme, Größen- und Lage-Verhältnisse der superierten Elemente) im Prinzip nicht über den Bildzusammenhang hinausweist, d.h. im internen Interpretanten (I_i) kategoriale Zweitheit (3.2), also Abgeschlossenheit, superieren kann. Im Gegensatz dazu wird die über semantemer Iconizität superierte Indexikalität zu einer über den Bildzusammenhang hinausweisenden, *intentionalen Indexikalität*, die in ihrer Abhängigkeit vom intentionalen Bewußtsein des externen Interpreten (I_{ex}) auf die Einbettung des internen triadischen Schemas

$$Z_i = R (M, O_M, I_M)$$

ins externe triadische Schema

$$Z_e = R (K, U, I_{ex})$$

verweist.

Es handelt sich also bei den nach dem naturalistischen Prinzip hervorgebrachten Objekten im Objektbezug um vorwiegend *semanteme Iconizität* bzw. *intentionale Indexikalität*. Berücksichtigt man nun die innerhalb einer semiotischen Modelltheorie wichtige Überlegung, daß es zu jedem Icon mindestens eine nicht abzählbare unendliche Menge von Iconen gibt, daß also, abhängig von der Menge der übereinstimmenden Merkmale, jedes Icon ein Vor- und ein Nach-Icon besitzt, und berücksichtigt man weiter, daß solche Icon-Serien eine lineare Ordnung bilden, ausgehend von einem in allen Merkmalen übereinstimmenden (idealen) *Voll-Icon* zu, auf Über-

¹ M. Bense, *Semiotische Prozesse und Systeme*, S. 145

einstimmungsmerkmale bezogen, immer schwächer werdenden *Teil-Iconen*, dann kann *Simmels* naturalistisches Prinzip als *approximative, semanteme Voll-Iconizität* gekennzeichnet werden, während es sich beim impressionistischen und expressionistischen Prinzip nur um *semanteme Teil-Iconizitäten* handelt, wobei im Impressionismus diese Teil-Iconizität noch genauer als diskontinuierliche Iconizität gekennzeichnet werden kann.

Da nun nur über kontinuierlicher Iconizität Indexikalität superiert werden kann, bedeutet dies im Prinzip (theoretisch und abstrakt) und bezogen auf das zugrunde liegende semanteme Repertoire, daß im impressionistischen Kunstwerk zwar Super-Iconizitäten selektiv superiert werden, daß jedoch darüber hinaus keine intentionalen, „auf das Objekt der Wirklichkeit“ (*Simmel*) weisenden Indexikalitäten superiert werden.

Zieht man noch einmal die zu Beginn dieser Ausführungen getroffene Unterscheidung von externem und internem Objekt zur semiotischen Analyse der nach den jeweiligen Prinzipien hervorgebrachten Objekte heran¹, dann kann folgende Charakterisierung getroffen werden: sie alle präsentieren ein internes Objekt qualitativ (und damit deskriptiv); die Anordnung (Komposition; Superisation) der qualitativen Elemente wird jedoch beim *l'art pour l'art*-Prinzip im wesentlichen vom *materialen Repertoire der Mittel* determiniert und ist konstruktiv (Farb-Form Anordnungen; Wortkonstellationen; Tonreihen; etc.); sie wird beim naturalistischen Prinzip im wesentlichen vom *semantischen Repertoire der Bedeutungen* (interpretantenabhängig) determiniert und bezieht sich *abstraktiv* auf das externe Objekt der Wirklichkeit; im Impressionismus und im Expressionismus wird sie im wesentlichen vom Bewußtseinsobjekt des externen Interpreten, d.h. dem internen Objekt als Ergebnis einer schon vorausgegangenen Semiose determiniert und ist damit *deskriptiv*.

Folgendes Schema soll die ausgeführten Überlegungen zusammenfassen:

Simmels Ausführungen:

Die „Schönheit, wie sie sich zunächst bietet“

Semiotische Präzisierung:

Der ästhetische Zustand, der in der trichotomischen Realisation im Mittelbezug als semiotische Funktion $f_{\text{sem}}(\text{Int, Rep}) \equiv (\text{äZ})_{\text{sem}}$ konstituiert wird.

Das Kunstwerk, das „kein Durchgangspunkt für anderes“ ist

Das nicht-gegebene, nicht-determinierte, nicht-antizipierbare Kunstobjekt unter dem Aspekt seiner materialen Präsentation des ästhetischen Zustandes im Mittelbezug

¹ E. Walther, Allgemeine Zeichenlehre, S. 88–90

Naturalismus

L'art pour l'art

M-Bezug: Singularität (1.2)
O-Bezug: (vorwiegend) *semanteme*
Super-Iconizität

Singularität (1.2)
materiale Super-Iconizität

bzw. darüber selektiv superierte:

intentionale Indexikalität
(Übereinstimmungsmerkmale,
die auf das „Objekt der Wirk-
lichkeit“ verweisen.)

kompositorische Indexikalität (Rich-
tungssystem; Größen- und Lage-
verhältnisse; u.a.)

I-Bezug: Kategoriale Erstheit, Offen-
heit (3.1)

Kategoriale Erstheit, Offenheit (3.1)

bzw.

Kategoriale Zweitheit
Abgeschlossenheit (3.2)

Kategoriale Zweitheit
Abgeschlossenheit (3.2)

wobei:

im Prinzip jedes selektierte
und distribuierte Element des
materiale Repertoires
zu einem *semantemen Ele-
ment* des intentionalen Bew.
des *externen Interpreten (I_{ex})*
werden kann.

der externe Interpret (I_{ex}), der
die distribuierten Elemente aus einem
Repertoire materialer Elemente
selektiert.

Naturalismus: (Vorwiegend) *semanteme* Super-Iconizität als *approximative Voll-Iconizität*.
Darüber selektiv superierte (vorwiegend) *intentionale* Indexikalität.

Impressionismus:

Expressionismus:

(Vorwiegend) *semanteme* Super-Iconizität als
Teil-Iconizität

↓
Teil-Iconizität als
Diskontinuierliche
Iconizität.

Es sei noch einmal darauf hingewiesen, daß — unabhängig von den Überlegungen *Simmels* zum Verhältnis von Kunst und Leben, und zum Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit — *Simmel* im Kunstwerk ein nach eigenen Gesetzmäßigkeiten hervorgebrachtes Objekt sieht; ein Objekt, das „nach einem Gesetz gestaltet ist, das nur für das Kunstwerk als solches . . . gilt.“¹

Résumé

Dans ses recherches en esthétique *Georg Simmel* a traité aussi les thèmes du «naturalisme» et de «l'art pour l'art». Dans cet article cette distinction de *Simmel* est regardée comme sujet sémiotique. Il s'agit avant tout d'une description sémiotique du principe du naturalisme et du principe de l'art pour l'art qui, d'après *Simmel*, impliquent des différentes conceptions de l'œuvre d'art.

Summary

In the scope of his investigations in aesthetics *Georg Simmel* has treated also the subjects of "naturalism" and "l'art pour l'art". In this article this distinction is regarded as a semiotic problem. It should be given above all a semiotic description of *Simmel's* principles of "naturalism" and "l'art pour l'art" which he takes for granted to involve different conceptions of the work of art.

¹ *G. Simmel, Zum Problem des Naturalismus, S. 276*

SEMIOSIS 4

Internationale Zeitschrift für
Semiotik und ihre Anwendungen,
Heft 4, 1976

Inhalt

<i>Max Bense</i> : Semiotische Kategorien und algebraische Kategorien. Zur Grundlagentheorie der Mathematik	5
<i>Wolfgang Berger</i> : Zur Algebra der Zeichenklassen	20
<i>Gérard Deledalle</i> : La Joconde. Théorie de l'analyse sémiotique appliquée à un portrait	25
<i>Jean-Pierre Kaminker</i> : Pour une typologie des lectures. Reflexion sur un corpus de titres de presse	32
<i>Friederike Roth</i> : Naturalismus / L'art pour l'art – ein semiotisches Thema Georg Simmels	43
Peirce Edition Project (<i>Christian, J.W. Kloesel</i>)	53
Achim Eschbach/Wendelin Rader, "Semiotik-Bibliographie I" (<i>Hans Brög</i>)	54
Roman Jakobson, "Main Trends in the Science of Language" (<i>Joëlle Réthoré</i>)	55
Elisabeth Walther, "Allgemeine Zeichenlehre" (<i>Werner Burzlaff</i>)	56
ADDRESS-Bericht (<i>Manfred Speidel</i>)	56
Circle for Visual Semiotics in Buffalo (<i>Teresa Gella</i> und <i>David Hays</i>)	57