

MANIERISMUS - ÄSTHETISCH-SEMIOTISCHE ANALYSE

Der Begriff eines Kunststils ist zweifellos lediglich eine Idealkonstruktion, von der die sie erzeugenden Kunstwerke verschiedene Abstände haben. Die Stilmerkmale müssen daher den realen Kunstwerken entnommen und dann dementsprechend beurteilt werden.

Kunstwerke, die man dem Manierismus, einer Stilrichtung von etwa 1520 bis etwa 1600, zuschreibt, sollen hier auch deshalb untersucht werden, weil sie mit gewissen modernen Kunststilen, so dem Expressionismus, dem Surrealismus und der Abstrakten Kunst, eng verbunden sind. Arnold Hauser schreibt zum Begriff des Manierismus u. a.: "Der revolutionäre Wandel, der in der Geschichte der Kunst mit dem Manierismus eintrat und vollkommen neue stilistische Wertmaßstäbe schuf, bestand wesentlich darin, daß die Wege der Kunst von denen der Natur sich zum erstenmal bewußt und absichtlich trennten."¹ Er führt weiter aus, daß durch die moderne Kunst der Geist des Manierismus überhaupt erst verständlich gemacht werden konnte,² und "nur eine Generation, die einen Schock, wie den, der mit der Entstehung der modernen Kunst verbunden war, erlebt hat, war fähig, an den Manierismus mit einem adäquaten Gesichtspunkt heranzutreten, das heißt, nur aus dem Geiste einer Zeit, die die Voraussetzungen zu einer solchen Kunst schuf, konnten die Voraussetzungen zur Umwertung des Manierismus entstehen ... So beispiellos nun aber auch diese Praxis war und so vollkommen neu auch die Lage ist, in der sich infolgedessen die Kunst von heute befindet, die Analogie zwischen dem Zeitalter des Manierismus und der Gegenwart bleibt bestehen, und die Bedeutung, die die Schöpfungen jener Zeit für unsere Generation gewonnen haben, scheint noch immer eher im Wachsen als im Abnehmen begriffen zu sein."³

Zum Manierismus wird im Wörterbuch der Kunst von J. Jahn u. a. ausgeführt: "Manierismus, Bezeichnung einer Stilrichtung zwischen Renaissance und Barock (etwa 1530-1600), die ihren Ausgang von gewissen Erscheinungen der ital., besonders der florentinischen Malerei der Spätrenaissance nahm. Diese Erscheinungen sind: langgestreckte, kleinköpfige, sehr bewegliche und plastisch nicht voll gerundete Figuren, die kein festes Verhältnis zum Boden haben, zumal ihre Gliedmaßen gern als spitzzulaufend gegeben werden; konkave, saugende Räume von unklarer Ausdehnung; Komposition mit paralleler Gleichschaltung vieler Figuren; jäher Wechsel von hell und dunkel, unruhige, gebrochene, bald glitzernde, bald

glimmende Farben. All dies als Ausdruck seelischer Haltungen wie Spannung, Unruhe, Inbrunst, Weltverneinung."⁴

Daß diese Charakteristiken nur einen Teil der Stilmerkmale des Manierismus darstellen, wird durch die folgenden Beispiele deutlich werden.

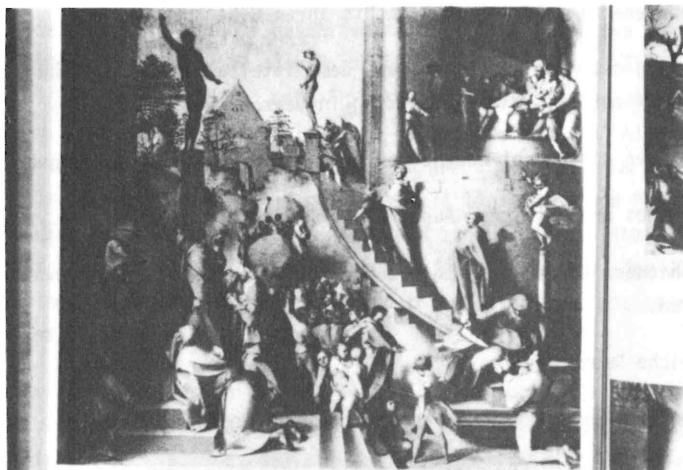


Abb. 1: Jacopo da Pontormo: "Josef in Ägypten", London, National Gallery, spätestens 1518, aus: Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*

BEISPIEL 1: "JOSEF IN ÄGYPTEN" VON JACOBO DA PONTORMO (LONDON, NATIONAL GALLERY), SPÄTESTENS 1518 (SIEHE ABB. 1)

Wenn ich innerhalb des Manierismus mit diesem Werk beginne, so hat das darin seinen Grund, daß es von den Josef-Bildern Pontormos das wichtigste ist und daß mit den Josef-Bildern Pontormo mit dem Klassischen der Renaissance bricht und manieristische Elemente einbringt. Jacopo da Pontormo, eigentlich Carrucci (1494 - 1557), kann als Hauptmeister des florentinischen Manierismus betrachtet werden. Folgende Stilmerkmale des Manierismus können an diesem Bild erkannt werden:

1. Gliederung der Komposition in zwei Zonen; eine oben rechts und eine unten links. In jeder der beiden Zonen wird eine Szene aus der Geschichte Josefs dargestellt. Beide Zonen sind durch die geschwungene Treppe verbunden.

2. Starke Bewegtheit der Szene durch die vielen, über das ganze Bild verteilten Figuren, die leichtfüßig und schwungvoll posieren, was noch durch die Postamentfiguren verstärkt wird, denen man auf den ersten Blick nicht ansieht, ob sie leben oder tote Skulpturen sind.
3. Die Unwirklichkeit der Architektur, die in der geschwungenen Treppe und dem bühnenartigen Erker oben rechts ihren Höhepunkt hat.
4. Verlegung des Hauptgeschehens aus dem Mittelpunkt in die linke untere Ecke. Hierdurch zerfällt die Komposition in mehrere Teile.
5. Die Szenen sind nicht nebeneinander, sondern übereinander angeordnet.
6. Zeitliches und örtliches Auseinanderklaffen der Geschehnisse.
7. Verschiedene Größenverhältnisse der teilweise auch nebeneinander stehenden Figuren.
8. Ungleiche Raumfüllung.
9. Entwertung der Einzelfigur zugunsten der Gruppe.
10. Starker Tiefenzug durch die großen Figuren in der linken Vordergrundszone und der enormen Verkleinerung des Hintergrundes.
11. Kaum Nachahmung einer wirklichen Landschaft, sondern eigene geistige Schöpfung.

Mit Hilfe dieser Stilmerkmale sollen nun die differenzierte Zeichenklasse und die dazugehörige Realitätsthematik ermittelt werden. Dazu ist es notwendig, sich zuerst über die Subzeichen in den drei Zeichenbezügen klar zu werden. Pontormo nennt sein Werk "Josef in Ägypten" und stellt, neben einer Reihe mit dem bezeichneten Objekt (dem entsprechenden Bibeltext) nur lose zusammenhängender Szenen, die Hauptszene des Empfangs Josefs und seiner Familie durch den Pharao dar, die den linken unteren Bildteil einnimmt. Eine zweite Hauptszene, nämlich der "Jakobssegen", ist rechts oben in der Erkerbühne der Komposition beigegeben. Diese hat aber lediglich einen reinen familiengeschichtlichen Zusammenhang und mit dem Bildthema wenig zu tun. Zur Hauptszene steht in 1. Mose 47 u.a.: "Da kam Joseph und sagte es Pharao an und sprach: Mein Vater und meine Brüder, ihr kleines und großes Vieh und alles, was sie haben, sind gekommen aus dem Lande Kanaan; und siehe, sie sind im Lande Gosen. Und er nahm aus allen

seinen Brüdern fünf und stellte sie vor Pharao ..." "Joseph brachte auch seinen Vater Jakob hinein und stellte ihn vor Pharao. Und Jakob segnete den Pharao. Pharao aber fragte Jakob: Wie alt bist du? Jakob sprach zu Pharao: Die Zeit meiner Wallfahrt ist hundertunddreißig Jahre; wenig und böse ist die Zeit meines Lebens und langt nicht an die Zeit meiner Väter in ihrer Wallfahrt. Und Jakob segnete den Pharao und ging heraus von ihm ..." ⁵ Zur zweiten Hauptszene ist in 1. Mose 48 u.a. folgendes geschrieben: "Und Israel sah die Söhne Josephs und sprach: Wer sind die? Joseph antwortete seinem Vater: Es sind meine Söhne, die mir Gott hier gegeben hat. Er sprach: Bringe sie her zu mir, daß ich sie segne. Denn die Augen Israels waren dunkel geworden vor Alter, und er konnte nicht wohl sehen. Und er brachte sie zu ihm ...". "Da nahm sie Joseph beide, Ephraim in seine rechte Hand gegen Israels linke Hand und Manasse in seine linke Hand gegen Israels rechte Hand, und brachte sie zu ihm. Aber Israel streckte seine rechte Hand aus und legte sie auf Ephraims, des Jüngeren, Haupt und seine linke auf Manasses Haupt und tat wissend also mit seinen Händen, denn Manasse war der Erstgeborene ..." ⁶

Als bezeichnetes Objekt müssen demnach Teile der biblischen Geschichte angesehen werden, die den Aufenthalt Josephs in Ägypten beschreiben. Es wird mit einer symbolischen Darstellung, die sich konventioneller Mittel bedient, bezeichnet. Wir haben es daher überwiegend mit einem Legizeichen (1.3) im Mittelbezug und einem Symbol (2.3) im Objektbezug zu tun. Udo Bayer gibt zum Subzeichen (1.3) u.ä. an: "Für das Subzeichen '1.3' gilt das Entsprechende hinsichtlich der Anwendungsregularität, als welche sich zum einen bestimmte epochenspezifische, stilistische Konventionen, zum anderen autorspezifische Regularitäten der verwendeten Mittel rechnen lassen." ⁷ Diese Regularitäten, die zum einen auf die Stilepoche, zum anderen auf den Künstler verweisen, sind mit den oben festgestellten Stilmerkmalen gegeben.

Zum Symbol schreibt E. Walther: "Das Symbol ist nach Peirce ein Zeichen, das unabhängig von Ähnlichkeit oder direkter Verbindung mit einem Objekt ein Zeichen ist und das daher das Objekt völlig frei bezeichnet. Die Bezeichnung symbolischer Art hängt nur vom Interpreten ab, der ein beliebiges Mittel eines beliebigen Repertoires zur Bezeichnung wählt, das im Kommunikationsprozeß konventionell, konstant und invariant verwendet wird." ⁸

Die Darstellung ist weder iconischer noch indexikalischer Art, denn es lassen sich wenig abbildende und kaum hinweisende Zusammenhänge zwischen dem Zeichen und seinem Objekt, dem betreffenden Bibeltext, feststellen, das heißt, sie ist

überwiegend symbolischer Natur. Gemeint ist hierbei natürlich das Super-Superzeichen, die Gesamtdarstellung. Daß Elementarzeichen, Molekularzeichen und Superzeichen wie z.B. Haartrachten, Gesichter, Figuren, Architekturen oder Bäume iconischen Charakter haben, da sie der realen Welt angehören können, ändert an der Symbolhaftigkeit der Gesamtdarstellung nichts, weil das Symbol aus dem Index und dem Icon selektiert wird.

Dem Bildtitel "Josef in Ägypten" möchte ich einen indexikalischen Charakter zuschreiben, da er allein auf das Objekt, den Bibeltext, verweist. Ohne diesen Titel wäre das Auffinden einer Beziehung zwischen Zeichen und bezeichnetem Objekt kaum möglich; denn die Darstellung als solche könnte infolge ihrer generalisierenden Art auch andere Objekte bezeichnen.

Der Bildtitel soll als Stellenwert (2.2) den Hauptwert (2.3) der Darstellung bestimmen. Der Objektbezug wird somit durch ein indexikalisches Symbol (2.3 2.2) gekennzeichnet.

Im Mittelbezug wird der Hauptwert (1.3) durch den Stellenwert (1.2) ergänzt, weil das Kunstwerk in seiner Einmaligkeit, zu bestimmter Zeit an einem bestimmten Ort geschaffen, auch ein individuelles Zeichen ist. Im Mittelbezug steht danach ein Legizeichen - Sinzeichen (1.3 1.2).

Zur Vervollständigung der differenzierten Zeichenklasse sind noch Hauptwert und Stellenwert im Interpretantenbezug zu ermitteln. Den Interpretantenbezug des Zeichens definiert E. Walther so: "Jedes Zeichen als triadische Relation ist nur dann ein vollständiges Zeichen, wenn ein Mittel ein Objekt für jemanden bezeichnet oder - anders ausgedrückt - wenn jemand ein Mittel zur Bezeichnung eines Objektes verwendet. Dieser 'Jemand' wird auch 'Interpret' des Zeichens genannt. Nun ist aber bei der Verwendung oder Interpretation eines Zeichens nicht nur an eine Person zu denken, für die oder von der ein Zeichen gebildet wird, sondern auch daran, daß ein Zeichen ganz allgemein 'interpretierbar' ist, das heißt eine Bedeutung hat. Diese ist nicht mit dem Mittel- oder Objektbezug schon gegeben, sondern erfordert ein Drittes, nämlich ganz allgemein das 'Interpretierende' oder den 'Interpretanten' des Zeichens und das heißt den Zeichenzusammenhang, in dem der Interpret das Zeichen versteht ..." ⁹

Ein Argument (3.3) im Interpretantenbezug liegt nicht vor, denn ein gesetzmäßiger Zusammenhang wird durch das Zeichen nicht repräsentiert. Die Abbildung als solche ist ein "offenes" Zeichen, denn sie zeigt nur einen Teil des Textes, und

zwar in örtlichem und zeitlichem Sinne. Ihre adjunktiven Bildelemente lassen sich ohne weiteres über den Rand hinaus als fortsetzbar denken. Zusammen mit dem Bildtitel gewinnt das Bild aber einen geschlossenen Konnex, der nicht weiter ergänzt werden muß. Die Bildunterschrift, die zum Bild gehört, weil sie dazu beiträgt, das Kunstwerk zum Super-Superzeichen zu superieren, besagt eindeutig in Form eines Satzes, daß es sich bei der Darstellung um den Aufenthalt Josefs in Ägypten handelt, was durch einige Szenen belegt wird. Der Hauptwert muß sich nach dem Charakter des Super-Superzeichens richten, ist demnach dicentisch (3.2). Als Stellenwert ist ein Rhema (3.1) wegen des offenen Konnex' des Superzeichens "Darstellung" zu setzen. Im Interpretantenbezug steht somit ein rhematisches Dicent (3.2 3.1).

Hans Brög und Hans Michael Stiebing kommen in einem neuen Klassifikationsversuch zu dem Schluß, "daß symbolische Darstellungen im Gegensatz zu iconischen Darstellungen immer dicentische Legizeichen, d.h. Aussagen über konventionalisierten Bereichen sind."¹⁰

Die differenzierte Zeichenklasse aus der "Großen Matrix" setzt sich somit aus folgenden Subzeichen, die in Hauptwerte und Stellenwerte untergliedert sind, zusammen:

Zkl diff: 3.2 3.1 2.3 2.2 1.3 1.2

Die unterstrichenen Hauptwerte bilden die Dicentisch-symbolische Legizeichenklasse (3.2 2.3 1.3), während die Stellenwerte die Rhematisch-indexikalische Sinzeichenklasse (3.1 2.2 1.2) darstellen. Die Zeichenklasse der Stellenwerte kann natürlich nicht separat von der Hauptwert-Zeichenklasse betrachtet werden, da - wie aus der Bezeichnung Stellenwert schon hervorgeht - die Stellenwerte jeweils ihren eigenen Hauptwert bestimmen, also nur zu ihm in einer Beziehung stehen. Sie bestimmen ihn, indem sie ihn nuancieren. Diese Zeichenklasse der Stellenwerte (3.1 2.2 1.2) beeinflusst den Charakter der Hauptwert-Zeichenklasse. Als Realitätsthematik ergibt sich durch Dualisation:

Zkl diff: (3.2 3.1 2.3 2.2 1.3 1.2) X Rth diff: (3.1 2.1 3.2 2.2 2.3 1.3)

Die Dualisation der Hauptwerte erbringt ein Interpretantenthematisiertes Objekt, die der Stellenwerte ein Objektthematisiertes Mittel. Bei der Bewertung der Realitätsthematik der Stellenwerte gelten die gleichen Überlegungen wie bei der der Zeichenthematik der Stellenwerte. Die starke Interpretantenthematisierung des Objektes liegt darin begründet, daß dem Werk überwiegend Bewußt-

seinsanteile zukommen. Der Künstler hat zwar Elemente der realen Welt mitbenutzt, was in der Realitätsthematik der Stellenwerte zum Ausdruck kommt, jedoch dem Vergeistigten, Sonderbaren, Überspannten, Artifiziiellen, Irrealistischen, Irrationalen, Intellektualistischen den Vorzug einräumt.

Arnold Hauser führt zum Wesen eines manieristischen Kunstwerkes u.a. aus: "Die nichtklassische Kunst verzichtet - bewußt oder unbewußt - auf die Fiktion, daß die künstlerische Schöpfung eine Welt für sich mit unüberschreitbaren Grenzen sei, und daß man, wenn man einmal ihr Gebiet betreten hat, sie für die Dauer der künstlerischen Wirkung nicht verlassen könne. Der Manierismus erlaubt - ja fordert oft dazu auf -, die künstlerische Illusion von Zeit zu Zeit zu unterbrechen und zu ihr nach Belieben zurückzukehren. Das Spiel mit verschiedenen Aspekten und Attitüden, mit fiktiven Gefühlen und der 'bewußten Selbsttäuschung' ist hier am Kunstgenuß so bedeutend beteiligt, wie es mit den Begriffen der klassizistischen Ästhetik durchaus unvereinbar erscheint'. Das manieristische Kunstwerk ist kein Heiligtum, das man, alles Weltliche und Alltägliche hinter sich lassend, tief in sich gekehrt betritt; es ist vielmehr, um das bekannte manieristische Bild zu gebrauchen, ein Labyrinth, in dem man sich verirrt und aus dem man gar keinen Ausweg sucht."¹¹

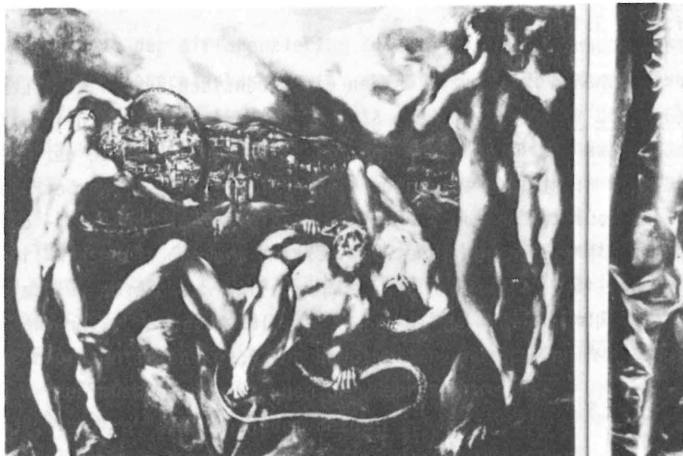


Abb. 2: Greco: "Laokoon", Washington, National Gallery, um 1610, aus: Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*



Der korinthische Stil fugte noch Blattwerk zu den Schnecken des jonischen Kapitals, und alle Zieraten des ionischen Kapitals.

Abb. 3: Werkstatt des Hagesandros, Athenodoros und Polydoros: Marmorgruppe "Laokoon und seine Söhne", um 25 v. Chr., Vatikan, Museum, aus: E.H. Gombrich, Die Geschichte der Kunst

BEISPIEL 2: "LAOKOON" VON GRECO²⁶ (WASHINGTON, NATIONAL GALLERY) UM 1610
(SIEHE ABB. 2)

Dieses aus dem Alterswerk des Künstlers stammende Bild nimmt Bezug auf den Kampf Laokoons mit den beiden Meeresungeheuern, eine Begebenheit aus der antiken Mythologie.¹²

In Vergils "Aeneis" wird der Kampf so geschildert:

*"Und nun trat uns Armen ein neues Wunder entgegen,
Das noch grauser die Brust der Ahnungslosen verwirrte.
Denn Laocoon, der durchs Los zum Priester Neptunens
Eben gewählt war, schlug den Stier vorm heiligen Altar.
Siehe, da gleiten vereint von Tenedos über den glatten*

*Spiegel der See zwei Drachen in unermeßlicher Windung
 - Grausend erzähl ich's - herauf und wälzen sich gegen das Ufer.
 Zwischen den Wogen das Haupt und die feuerfarbenen Kämme
 Recken sie steil in die Luft; der Rest auf der Fläche der
 Wasser schwimmt hinten und kreist rückwärts in riesigen Ringen.
 Schäumend erschauert die Flut; und schon sind beide gelandet.
 Unterlaufen mit Feur und Blut die funkelnden Augen,
 Lecken sie zischelnd das Maul mit der flinken, gespaltenen Zunge.
 Bleich vor Schreck, auseinandergescheucht, da wir solches gesehen,
 Flüchten wir; aber alsbald auf Laocoon zielen die Würme,
 Greifen die Söhne zunächst, die zween, in grauser Umschlingung,
 Beiden mit giftigem Biß die kindlichen Glieder zerrüttend.
 Gegen ihn selber sodann, der gewappnet naht, um zu helfen,
 Springen die zween in gewaltigem Bug und halten schon zweimal
 Leib und Brust, zweimal von jeglicher Seite den Nacken
 Fürchterlich eng umstrickt; ihr Haupt ragt über dem seinen.
 Noch mit Händen versucht er, die würgende Klammer zu lockern,
 Da schon Geifer und Gift die Priesterbinde verfärben;
 Noch zu den Sternen erhebt er den Wehruf schauderlich gellend,
 Wie der getroffene Stier aufbrüllt, der wund vom Altare
 Fliegt und das wankende Beil im Nacken rüttelt und abwirft. -
 Dann mit gedoppeltem Schwung zur Stadt entweichen die beiden
 Drachen und gleiten hinan zur Burg der grausen Tritonis,
 Da sie denn hinter dem Schild zu Füßen der Göttin verschwinden. -"13*

Das bezeichnete Objekt des als Zeichen anzusehenden Laokoon-Bildes von Greco ist sicherlich dieser Vergil-Text. Die "Aeneis", das große Epos von Aeneas, wurde wohl 29 v. Chr. begonnen. Die bald darauf aus der Werkstatt des Hagesandros, Athenodoros und Polydoros von Rhodos um 25 v. Chr. geschaffene Marmorgruppe "Laokoon und seine Söhne"¹⁴ (Abb. 3), läßt noch viel von dem geschilderten dramatischen Kampf des Laokoon erkennen. Die Kraftanstrengungen der Menschen, die auf ihren Gesichtern zum Ausdruck gebrachte Verzweiflung, das Hervortreten der Muskeln und die zum gefährlichen Biß ansetzende Schlange kommen der Schilderung eines schrecklichen Kampfes einigermaßen nahe. Und doch ist bei diesem klassischen Kunstwerk bereits das Fürchterliche des "Geschehens" recht gemäßigt dargestellt. Aus den Drachen sind Schlangen geworden, denen man ihre Gefährlichkeit nicht so recht glaubt. Bei Grecos "Laokoon" nun ist der letzte Rest eines stürmischen Kampfes geschwunden. Hier vollführen drei Männer

gymnastische Übungen, zwei auf dem Boden, einer stehend mit einer der beiden Schlangen wie mit einem Turnreifen. Ihre Gesichter sind recht teilnahmslos, und ein Hinweis auf den Text als bezeichnetes Objekt ist nicht ersichtlich. Von den rechts neben der Laokoon-Gruppe stehenden drei Figuren sollen zwei Apollon und Diana sein. Apollon, Sohn des Zeus, war angeblich schuld an der Eroberung Trojas durch die Griechen. Die zwei Seeschlangen sollen durch ihn geschickt worden sein, weil er über die Verheiratung seines Priesters Laokoon empört war. Diana, die alte italische Göttin, könnte vielleicht mit der griechischen Göttin Artemis, der Schwester des Apollon, in Verbindung gebracht werden. Diese Repousoirfiguren sind noch mit weniger Muskeln und Knochen ausgestattet als die Protagonisten. Die Gestalten füllen in Form eines Flächenmusters den ganzen Vordergrund, während der Mittelgrund lediglich von einem kleinen Pferd besetzt ist, welches wohl das hölzerne Griechenpferd darstellen soll. Im Hintergrund soll die dargestellte Stadt Troja sein. Greco will mit seiner Darstellung dem eigentlichen Thema nicht besonders nahekommen. Sein Kunstwerk entspricht der introvertiert spiritualistischen und expressionistischen Richtung des Manierismus.

Nach der Beschreibung des bezeichneten Objektes, des Vergil-Textes, und des Superzeichens höchster Ordnung, des Laokoon-Bildes von Greco, soll die differenzierte Zeichenklasse ermittelt werden. Im Mittelbezug kann bei der Gesamtdarstellung Grecos von einem Legizeichen (1.3) ausgegangen werden. Die ziemlich passive Bewegungslosigkeit der Protagonisten, die kein Zeichen von großer Gefahr erkennen läßt, und die das eigentliche Thema etwas verschleiernden Nebenfiguren geben keinen Hinweis auf ein ganz bestimmtes Geschehen mit Ort- und Zeitabhängigkeit. Das Molekularzeichen "Mann" kann mit dem Molekularzeichen "Schlange" zu dem Superzeichen "Laokoon" superiert werden. Dieses wäre dann ein Sinzeichen (1.2). Die weitere Superierung des "Laokoon" mit den übrigen Superzeichen zu dem Superzeichen höchster Ordnung "Gesamtdarstellung" bezeichnet dann aber wieder allgemein "Menschen, Landschaft und Stadt". Als Subzeichen im Mittelbezug wird wiederum ein Legizeichen - Sinzeichen (1.3 1.2) gesetzt.

Das Superzeichen höchster Ordnung von Greco, zu dem auch der Bildtitel gehört, hat als Objekt den bereits erwähnten Vergil-Text über den Laokoon-Kampf. Dieser Text wurde von Greco in eine "Bildsprache" umgesetzt. Greco weicht aber sehr vom bezeichneten Text ab, wie aus der Gegenüberstellung des Textes und der Bildbeschreibung ersichtlich wird. Eine Dekodierung wäre daher ohne den Bildtitel nur einem sehr kleinen Perzipientenkreis möglich. Die in der Mitte

des Vordergrundes liegende Mannesfigur mit Bart soll dem Wort "Laokoon" im Text entsprechen. Abbildende oder hinweisende Zusammenhänge lassen sich nicht nachweisen. Die Beziehung des Zeichens zu seinem Objekt hat symbolischen Charakter. Auch die beiden Schlangen auf dem Bild haben zu den beiden Drachen des Textes keinen abbildenden Zusammenhang. Zusammen mit dem im Mittelgrund abgebildeten Pferd und der im Hintergrund befindlichen Stadt geben die Schlangen in den Händen der beiden linken Figuren einen - wenn auch schwachen - Hinweis auf den Laokoon-Text. Die Subzeichen im Objekt müssen danach ein indexikalisches Symbol (2.3 2.2) ergeben. Es dominiert die Symbolhaftigkeit des Kunstwerks, die durch eine schwächere Indexikalität bestimmt wird.

Bei dem vorangegangenen manieristischen Bildwerk wurde im Interpretantenbezug ein rhematisches Dicot (3.2 3.1) festgestellt. Der "Laokoon" Grecos weicht davon nicht ab, denn das Superzeichen höchster Ordnung, wie es durch das Gesamtkunstwerk samt Bildtitel gegeben ist, bedarf keiner weiteren Ergänzung, um beurteilbar zu sein. Der Bildtitel "Laokoon" steht in Verbindung mit der Abbildung für einen Satz, der so lauten könnte: "Laokoon und seine beiden Söhne werden von den beiden Meeresungeheuern vor Troja getötet". Dieser Satz bedeutet zwar eine starke Vereinfachung des Vergil-Textes, beschreibt aber inhaltlich die betreffende Textstelle. Er weist auf einen Sachverhalt hin. Die einzelnen Molekularzeichen aber sind rhematisch, da sie Ergänzungen bedürfen, um beurteilbar zu sein. Als Molekularzeichen sind die einzelnen Gestalten, Menschen, Schlangen, Pferd und Stadt anzusehen. Es sind adjunktive Konnexen, die sich über den Bildrand fortsetzen könnten. Ein Argument kommt hier, wie bisher, nicht in Betracht. Zum Argument führt E. Wahlther u.a. aus: "Das Argument ist ein Zeichen, das einen gesetzmäßigen Zusammenhang repräsentiert, so wie eine logische Formel oder Regel. Es wird bewußt, als ob es einen Zustand des Universums repräsentiere, in dem die Prämissen, aus denen es abgeleitet ist, als erwiesen gelten. Es verweist stets auf einen gesetzmäßigen, kontrollierbaren, vernunftgemäßen Zusammenhang. Hierzu rechnet auch ein bestimmter Kunststil, eine gesellschaftliche Ordnung, u.a."¹⁵ Ein gesetzmäßiger Zusammenhang wird durch das Zeichen "Laokoon" nicht repräsentiert. Auch wird dadurch nicht auf einen kontrollierbaren, vernunftgemäßen Zusammenhang, wie zum Beispiel auf den Kunststil "Manierismus", verwiesen. Dieser stellt ja, wie schon anfangs bemerkt, lediglich eine Idealkonstruktion dar, von der die einzelnen Kunstwerke dieser Stilrichtung einen mehr oder weniger großen Abstand haben. Die Subzeichen im Interpretantenbezug werden deshalb ein rhematisches Dicot (3.2 3.1) sein. Als differenzierte Zeichenklasse und dualisierte Realitätsthematik ist somit

zu setzen:

Zkl diff: (3.2 3.1 2.3 2.2 1.3 1.2) X Rth diff: (3.1 2.1 3.2 2.2 2.3 1.3)



174 Parmigianino (ca. 1540) "Madonna dal collo lungo" (Madonna mit dem langen Hals), Florenz, Uffizien

Abb. 4: Parmigianino: "Madonna mit dem langen Hals", Florenz, Uffizien, um 1538-1540, aus: H.A. Stützer, *Die Italienische Renaissance*

BEISPIEL 3: "MADONNA MIT DEM LANGEN HALS" VON PARMIGIANINO²⁷ (FLORENZ, UFFIZIEN) UM 1538-1540 (SIEHE ABB. 4)

Bei den bisherigen manieristischen Kunstwerken wurden Textteile aus der Heiligen Schrift und der antiken Mythologie als bezeichnete Objekte festgestellt. Ein Textbezug ist bei dem Bild nicht gegeben.

In den letzten Jahren seines kurzen Lebens malte Parmigianino die "Madonna dal collo lungo". Auf einem sehr langgestreckten Körper mit langem Hals thront

ein kleiner Kopf mit einem schönen Gesicht. Das Überlängte des Körpers wird durch die schlanke, lange Zartheit der Hände und der Füße konsequent vollendet. Der Jesusknabe mit seinem langen Körper und das Mädchen links mit seinem langen Bein unterstreichen diese Tendenz zu einem überzüchteten Schönheitsideal. Die Torsion des Körpers der Madonna und die Ungewißheit, ob sie sitzt oder steht, tragen weiter zur Unnatürlichkeit bei. Man kann wohl davon ausgehen, daß sich die Madonna mit ihren Gedanken beschäftigt und nicht ihr Kind anschaut. Die unter dem schleierartigen Gewand durchscheinende Zartheit der Körperformen, insbesondere der Brust, ist von raffiniertem erotischen Reiz und hat nicht mehr viel mit einem christlichen Thema zu tun. Als bezeichnetes Objekt dieses Bildes möchte ich daher nicht so sehr die Heilige Jungfrau Maria mit dem Jesuskind betrachten, sondern den abstrakten Begriff der "Schönheit".

Arnold Hauser führt zu dieser Darstellungsart Parmigianinos u.a. aus: "Bei Parmigianino verwandelt sich die Ichbezogenheit der Personen in eine rückhaltlose Koketterie und einen unverschämten Exhibitionismus; sie apostrophieren den Beschauer, liebäugeln mit ihm und verwenden alle Verführungskünste, um seine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und seine Sympathie zu erzwingen."¹⁶

Parmigianino ist der Hauptvertreter der dekorativen und nach Schönheit und Eleganz strebenden Tendenz des Manierismus, die sich von der introvertiert spiritualistischen und expressionistischen Richtung Pontormos und Rossos unterscheidet. Die erlesene Schlankheit der schönen zarten Frauengestalt wird noch durch die im Mittelgrund stehende mächtige und doch schlank und zierlich erscheinende Säulenreihe unterstützt. Diese acht dicht an dicht stehenden Säulen werden meist gar nicht als solche ausgemacht, sondern wohl infolge der Licht-Schattenwirkung nur als eine einzige Säule erkannt. Die Säulenreihe, der sehr klein dargestellte Prophet mit der Papyrus-Rolle in den Händen, die links zusammengedrückte Schar der Knaben und Mädchen, der Vorhang und der landschaftliche Hintergrund stellen zusammen mit der Madonna einen Motivzusammenhang dar, der jeglicher Rationalität und Realität entbehrt, ja schon surrealistisch ist. Die Kunst der Renaissance war am Ende des Quattrocento auf ihrem Höhepunkt angekommen, als sie die Naturgesetze sicher beherrschte. Die natürlichen Formen waren nicht mehr zu vervollkommen, so daß etwas Neues geschaffen werden mußte. Daß dieser Ausweg in dem Gekünsteltesten, Vergeistigten oder auch Dekadenten gefunden wurde, erscheint ziemlich logisch. E.H. Gombrich stellt zu diesem Bestreben fest: "Man kann geradezu sagen, daß Parmigianino und alle Künstler seiner Zeit, die bewußt darauf aus waren, selbst auf Kosten der natürlichen

Schönheit der alten Meisterwerke etwas Neues und Unerwartetes zu schaffen, vielleicht die ersten 'modernen' Künstler waren. Wir werden noch sehen, daß die Kunst, die wir heute 'modern' nennen, zum Teil in demselben Bedürfnis wurzelt, das allzu Gefällige und Selbstverständliche zu vermeiden und Wirkungen zu erzielen, die von der Konvention der ungekünstelten Schönheit abweichen."¹⁷

Das Kunstwerk "Madonna mit dem langen Hals" ist mit seiner Personifikation der verfeinerten Schönheit eine Allegorie und zugleich mit der Darstellung eines tieferen Sinns und Inhalts ein Symbol, das den Manierismus verkörpert.

Es wird nun zu prüfen sein, ob die Subzeichen dieses Superzeichens höchster Ordnung von denen der bisher untersuchten Bilder abweichen oder die gleichen sind. Die Konnexion "Frau mit Kind" kann das Objekt "Muttergottes mit dem Jesusknaben" bezeichnen und wäre dann ein Sinzeichen. Parmigianino geht aber mit seiner Herausstellung des Eleganten und Erotischen, verbunden mit den übrigen Molekularzeichen, über die Bezeichnung eines bestimmten, individuellen Objektes hinaus. Hier soll "Schönheit", "Eleganz", "Extravaganz" in manieristischer Intellektualität bezeichnet werden. Im Mittelbezug muß somit das Legizeichen (1.3) als Hauptwert eingesetzt werden. Die "leichte" Verbindung der Darstellung mit der Muttergottes mit dem Jesusknaben und die auf den Künstler weisenden Eigenarten der Darstellungsweise lassen als Stellenwert ein Sinzeichen (1.2) erkennen. Gegenüber den vorangegangenen Bildwerken tendiert bei der "Madonna mit dem langen Hals" der Stellenwert im Mittelbezug zum Legizeichen (1.3), da der Bezug zu einem bestimmten, orts- und zeitabhängigen Geschehen nur sehr schwach ausgebildet ist. Das Namenszeichen des Künstlers auf der zweiten Stufe von unten, unterhalb der Säulenbasen, läßt aber beim Stellenwert am Sinzeichencharakter des Superzeichens höchster Ordnung in seiner Eigenschaft als ästhetisches Objekt festhalten. Im Mittelbezug wäre dann, wie bei den bisherigen Bildern, ein Legizeichen - Sinzeichen (1.3 1.2) gegeben.

Als bezeichnetes Objekt hatte ich hauptsächlich den Begriff "Schönheit" herausgestellt. Dieser Begriff steht natürlich auch stellvertretend für weitere vom Künstler bezeichnete Objekte wie zum Beispiel "Eleganz", "Vornehmheit", "Erlesenheit", "verführerischer Reiz". Die Personifizierung dieser abstrakten Begriffe hat symbolischen Charakter, so daß für das Superzeichen höchster Ordnung im Objektbezug als Hauptwert ein Symbol (2.3) angenommen werden muß. Das in der Gesamtdarstellung enthaltene hervorragende Molekularzeichen "Dame" trägt zwar weitgehend dazu bei, die vorerwähnten abstrakten Begriffe zu bezeichnen, wird aber auch nach Superierung mit dem Molekularzeichen "Kind" zum

Superzeichen "Dame mit Kind" zum Index. Als Stellenwert soll daher ein Index (2.2) eingesetzt werden. Der Objektbezug ist somit durch ein indexikalisches Symbol (2.3 2.2) vertreten.

Die Bestimmung der Subzeichen im Interpretantenbezug ist bei diesem Bild schwieriger als bei den bisherigen. Das Superzeichen "Dame mit Kind" ist beurteilbar. Es designiert zwar "Dame mit Kind" oder "Mutter mit Kind", denotiert aber "Muttergottes mit dem Jesusknaben" oder "Madonna mit dem Kind". Durch die Superierung dieses Superzeichens mit den übrigen Superzeichen der Gesamtdarstellung wird aber klar, daß etwas anderes denotiert werden soll. Der Bildtitel "Madonna dal collo lungo", der als Superzeichen Bestandteil des Superzeichens höchster Ordnung der Gesamtdarstellung ist, gibt den Schlüssel für die Dekodierung. Der Hinweis auf den langen Hals der Madonna muß als ein Hinweis auf die "Schönheit" als solche verstanden werden. Das Superzeichen höchster Ordnung "Gesamtdarstellung mit Bildtitel" fordert das Urteil des Rezipienten heraus, das zustimmend oder ablehnend sein kann. Als Hauptwert im Interpretantenbezug ist daher ein Dicot (3.2) angebracht. Die Darstellung enthält aber in den verschiedenen Molekularzeichen Rhemata. So sind die von links andrängenden Knaben und Mädchen, der Vorhang, die Säulenreihe und der Prophet "weder zum Urteil noch zur Entscheidung oder Handlung befähigt."¹⁸ Ihre Konnexion mit dem Superzeichen "Madonna mit Kind" bleibt rhematisch. Der Stellenwert wird als Rhema (3.1) bestimmt.

Die differenzierte Zeichenklasse ist somit:

Zkl diff: (3.2 3.1 2.3 2.2 1.3 1.2) X Rth diff: (3.1 2.1 3.2 2.2 2.3 1.3)

ERZEUGUNG DES "ÄSTHETISCHEN ZUSTANDES" DER MANIERISTISCHEN BILDWERKE

Den drei behandelten Bildwerken des Manierismus wurde gleichermaßen die folgende differenzierte Zeichenklasse der Großen Matrix und die dualisierte Realitätsthematik zugeteilt:

Zkl diff Manier: 3.2 3.1 2.3 2.2 1.3 1.2 X Rth diff: 3.1 2.1 3.2 2.2 2.3 1.3

Als "reinste" differenzierte Zeichenklasse des "Ästhetischen Zustandes" ist die verdoppelte Zeichenklasse 3.1 2.2 1.3 anzusehen:

Zkl diff äZ: 3.1 3.1 2.2 2.2 1.3 1.3

Bei dieser sind jeweils die Hauptwerte und ihre Stellenwerte gleich. Nur bei dieser "reinsten" differenzierten Zeichenklasse ergibt sich durch einfaches Lesen von hinten eine dualisierte, mit der Zeichenklasse identische Realitätsthematik:

Rth diff äZ: 3.1 3.1 2.2 2.2 1.3 1.3

Bei allen anderen differenzierten Zeichenklassen muß auf die Vorrangstellung der Hauptwerte bei der Dualisation geachtet werden. Dies hatte ich bereits ausgeführt.

M. Bense bezeichnet die Zeichenklasse des "Ästhetischen Zustandes" als eine "Diagonalklasse". Diese Bezeichnung kommt nicht nur von der graphischen Diagonallage der Achse der Zeichenklasse und der Realität des "Ästhetischen Zustandes", sondern auch von der äZ-Achse, die alle drei Zeichenbezüge so berührt, daß diese den "Ästhetischen Zustand" gleichwertig generieren. Bense schreibt dazu: "Der 'ästhetische Zustand' besitzt, wie ebenfalls bereits erkannt, eine maximal inhomogene Realitätsthematik, die sich zudem noch durch eine Gleichverteilung der fundamental-kategorialen semiosischen Haupt- und Stellenwerte auszeichnet. Die kreative Bedeutung dieser Tatsache liegt semiotisch, d.h. hinsichtlich der triadischen Relation der Repräsentation des 'ästhetischen Zustandes' darin, daß das Repertoire (M), der Objektbezug (OM) und der Interpretant (IM) gleichwertig an der Erzeugung des letzteren beteiligt sind."¹⁹

Der Repräsentationswert des "Ästhetischen Zustandes" beträgt in allen drei Bezügen in der "Kleinen Matrix" jeweils "4", nämlich im Interpretantenbezug $3 + 1 = 4$, im Objektbezug $2 + 2 = 4$ und im Mittelbezug $1 + 3 = 4$. In der "Großen Matrix" beträgt der Repräsentationswert der "reinsten" differenzierten Zeichenklasse von äZ jeweils "8", nämlich $3 + 1 + 3 + 1 = 8$, $2 + 2 + 2 + 2 = 8$ und $1 + 3 + 1 + 3 = 8$. Ich habe aber in bezug auf die Anwendung der "Großen Matrix" ausgeführt, daß die Repräsentationswerte von Hauptwerten und Stellenwerten auseinandergehalten werden müssen. So ist auch der Repräsentationswert von "äZ rein" nicht "8", sondern "4/4" in jedem Bezug.

Wie konsequent die von mir als "reinste" differenzierte Zeichenklasse mit ihrer dualisierten Realitätsthematik dieser Bezeichnung Benses nachkommt, geht aus der Figur 1 hervor, in der die "Große Matrix"²⁰ abgebildet ist. Die Achse der differenzierten Zeichenklasse des "Ästhetischen Zustandes" verbindet das

Feld "3.1 3.1" über das im Mittelpunkt der "Großen Matrix" liegende Feld "2.2 2.2" mit dem Feld "1.3 1.3" in symmetrischer Diagonalrichtung. Die Felder "3.1 3.1" und "1.3 1.3" haben vom Mittelpunktfeld "2.2 2.2" gleiche Abstände.

Die Achsen der differenzierten Zeichenklasse und der Realitätsthematik der manieristischen Bildwerke liegen parallel zur äZ-Achse, also ebenfalls diagonal. Eine andere Darstellungsweise zur nachfolgenden Bestimmung des "Ästhetischen Zustandes" der manieristischen Bildwerke bietet sich mit dem Graph 1²¹ an. Grundlage hierzu ist die herkömmliche "Kleine Matrix". Dargestellt sind die Achsen von "äZ", von den Hauptwerten und den Stellenwerten der Realitätsthematik der manieristischen Bildwerke.

		M			O			I		
		Qu 1.1	Si 1.2	Le 1.3	Ic 2.1	In 2.2	Sy 2.3	Rh 3.1	Di 3.2	Ar 3.3
M	Qu	Qu-Qu	Qu-Si	Qu-Le	Qu-Ic	Qu-In	Qu-Sy	Qu-Rh	Qu-Di	Qu-Ar
	1.1	1.1 1.1	1.1 1.2	1.1 1.3	1.1 2.1	1.1 2.2	1.1 2.3	1.1 3.1	1.1 3.2	1.1 3.3
	Si	Si-Qu	Si-Si	Si-Le	Si-Ic	Si-In	Si-Sy	Si-Rh	Si-Di	Si-Ar
1.2	1.2 1.1	1.2 1.2	1.2 1.3	1.2 2.1	1.2 2.2	1.2 2.3	1.2 3.1	1.2 3.2	1.2 3.3	
Le	Le-Qu	Le-Si	Le-Le	Le-Ic	Le-In	Le-Sy	Le-Rh	Le-Di	Le-Ar	
1.3	1.3 1.1	1.3 1.2	1.3 1.3	1.3 2.1	1.3 2.2	1.3 2.3	1.3 3.1	1.3 3.2	1.3 3.3	
O	Ic	Ic-Qu	Ic-Si	Ic-Le	Ic-Ic	Ic-In	Ic-Sy	Ic-Rh	Ic-Di	Ic-Ar
	2.1	2.1 1.1	2.1 1.2	2.1 1.3	2.1 2.1	2.1 2.2	2.1 2.3	2.1 3.1	2.1 3.2	2.1 3.3
	In	In-Qu	In-Si	In-Le	In-Ic	In-In	In-Sy	In-Rh	In-Di	In-Ar
2.2	2.2 1.1	2.2 1.2	2.2 1.3	2.2 2.1	2.2 2.2	2.2 2.3	2.2 3.1	2.2 3.2	2.2 3.3	
Sy	Sy-Qu	Sy-Si	Sy-Le	Sy-Ic	Sy-In	Sy-Sy	Sy-Rh	Sy-Di	Sy-Ar	
2.3	2.3 1.1	2.3 1.2	2.3 1.3	2.3 2.1	2.3 2.2	2.3 2.3	2.3 3.1	2.3 3.2	2.3 3.3	
I	Rh	Rh-Qu	Rh-Si	Rh-Le	Rh-Ic	Rh-In	Rh-Sy	Rh-Rh	Rh-Di	Rh-Ar
	3.1	3.1 1.1	3.1 1.2	3.1 1.3	3.1 2.1	3.1 2.2	3.1 2.3	3.1 3.1	3.1 3.2	3.1 3.3
	Di	Di-Qu	Di-Si	Di-Le	Di-Ic	Di-In	Di-Sy	Di-Rh	Di-Di	Di-Ar
3.2	3.2 1.1	3.2 1.2	3.2 1.3	3.2 2.1	3.2 2.2	3.2 2.3	3.2 3.1	3.2 3.2	3.2 3.3	
Ar	Ar-Qu	Ar-Si	Ar-Le	Ar-Ic	Ar-In	Ar-Sy	Ar-Rh	Ar-Di	Ar-Ar	
3.3	3.3 1.1	3.3 1.2	3.3 1.3	3.3 2.1	3.3 2.2	3.3 2.3	3.3 3.1	3.3 3.2	3.3 3.3	

Fig. 1

————— = Achse Zkl Rth diff äZ

— X — = Achse Zkl diff Manieristische Bilder

— — — — — = Achse Rth diff Manieristische Bilder

Die äZ-Achse läuft wieder diagonal von 3.1 über 2.2 nach 1.3. Die Rth-Achse der Hauptwerte läuft von 3.1 über 3.2 nach 2.3 und ist bei 3.2 abgewinkelt. Die ebenfalls abgewinkelte Rth-Achse der Stellenwerte läuft parallel zur Haupt-

werte-Achse von 2.1 über 2.2 nach 1.3.

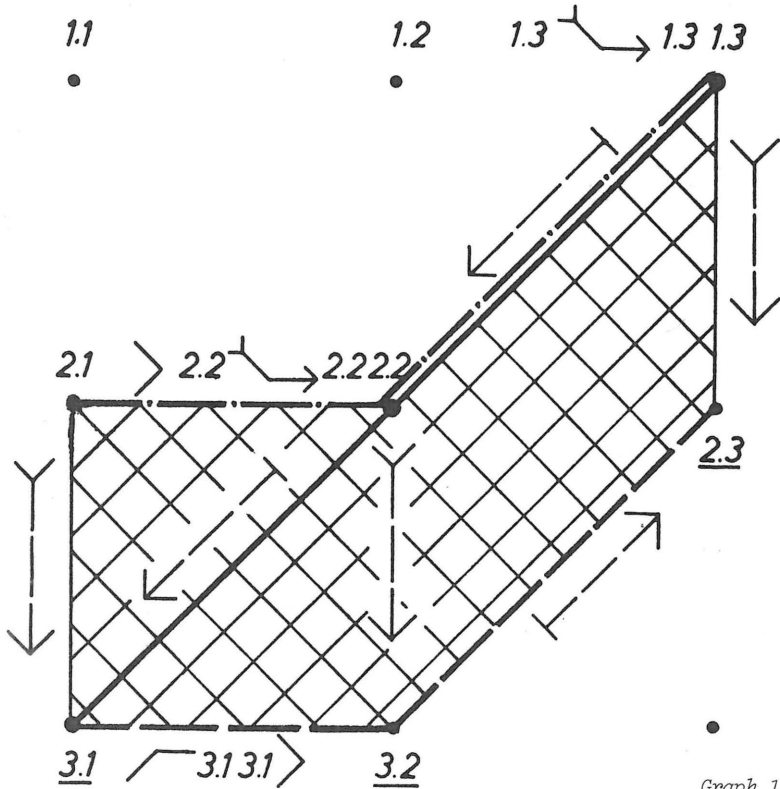
Da die Stellenwerte 2.1, 2.2 und 1.3 die Hauptwerte 3.1, 3.2 und 2.3 bestimmen, diese also ihrem Charakter entsprechend beeinflussen, kann man davon ausgehen, daß zwischen der Hauptwertachse und der Stellenwertachse ein "generatives Einflußfeld" der differenzierten Realitätsthematik auf die äZ-Achse zu denken ist, wie es im Graph 1 schraffiert dargestellt ist. Solch ein "Generatives Einflußfeld" entsteht nur bei Verwendung von Haupt- und Stellenwerten der "Großen Matrix". Dieses "Generative Einflußfeld" ist ebenso zwischen den Haupt- und Stellenwerten der differenzierten Zeichenklasse vorhanden, also nicht nur bei der differenzierten Realitätsthematik.

Die generativen und degenerativen Semiosen der Übergänge von der differenzierten Realitätsthematik zu "äZ"²² sind im Graph 1 ersichtlich und werden nachfolgend in der Weise gekennzeichnet, wie es M. Bense mit Hilfe der "Kleinen Matrix" zur Darstellung der semiotischen Repräsentation von "Texten" getan hat.²³

Die Übergänge von Zkl diff Manier zu "äZ":

$$\text{Zkl diff Manier. } \left[\begin{array}{l} \underline{(3.2 < 3.1)} \mapsto \underline{(2.3 < 2.2)} \mapsto \underline{(1.3 < 1.2)} \xrightarrow{\text{äZ}} \longrightarrow \\ \underline{(3.2 < 3.1)} \searrow \underline{(3.1 \equiv 3.1)} \swarrow \underline{(2.3 < 2.2)} \searrow \underline{(2.2 \equiv 2.2)} \swarrow \underline{(1.3 < 1.2)} \\ \swarrow \underline{(1.3 \equiv 1.3)} \end{array} \right]$$

Semiosische Überführung von Rth diff Manier. zu Zkl Rth diff äZ:



Graph 1

- äZ - Achse
- I them 0 - Achse (Hauptwerte)
- 0 them M - Achse (Stellenwerte)
- = Generatives Einflußfeld von Rth diff

Die Übergänge von Rth diff Manier. zu "äZ":

Rth diff Manier. $[(3.1 \leftarrow 2.1) > (3.2 \leftarrow 2.2)] \rightarrow (2.3 \leftarrow 1.3) \xrightarrow{\text{äZ}} (3.1 \leftarrow 2.1) \swarrow (3.1 \equiv 3.1) \swarrow (3.2 \leftarrow 2.2) \searrow (2.2 \equiv 2.2) \swarrow (2.3 \leftarrow 1.3) \searrow (1.3 \equiv 1.3)]$

Zur Darstellung der Operationen wurden folgende von M. Bense und E. Walther entwickelte Zeichen verwendet:

- (>) = Selektion
- (≡) = Identität,
- (←←) = analoge Zuordnung
- (←|) = thetische Zuordnung
- (↘) = degenerative Selektion
- (↙) = generative Selektion
- (↘↗) = degenerative analoge Zuordnung
- (↙↗) = generative analoge Zuordnung
- (↘↗|) = degenerative thetische Zuordnung
- (↙↗|) = generative thetische Zuordnung

Die zusammengehörenden Haupt- und Stellenwerte sind jeweils in runde Klammern gesetzt.

Aus der graphischen und der arithmetischen Darstellung der Semiosen geht hervor, daß die Übergänge von Zkl diff Manier. zu Zkl diff äZ im Interpretantenbezug und im Objektbezug durch degenerative Selektion und im Mittelbezug durch generative Selektion stattfinden. Zu beachten ist, daß schon zwischen jeweiligem Hauptwert und seinem Stellenwert eine semiosische Beziehung besteht, die durch das entsprechende Operationszeichen angegeben ist.

Der "Ästhetische Zustand" wird danach durch ein Interpretanten-thematisiertes symbolisches Objekt generiert, dessen Hauptwerte jeweils durch analoge Zuordnung vom nächstniedereren Bezug bestimmt werden.

Die Übergänge erfolgen von (3.1←←2.1) auf (3.1≡3.1) in generativer Selektion und von (3.2←←2.2) auf (2.2≡2.2) und von (2.3←←1.3) auf (1.3≡1.3) jeweils in degenerativer analoger Zuordnung.

Die Thematisierung des Objekts durch den Interpretanten, wie sie bei den Hauptwerten gegeben ist, wird von Bense auch als "Abhängigkeit des Objektes vom Interpretanten" bezeichnet.²⁴

Diese Abhängigkeit ist in der wesentlich spiritualistischen, überweltlichen und religiösen Einstellung der Vertreter der manieristischen Kunst zu sehen, die auf eine Vergeistigung des Lebens gerichtet war. Eine solche Vergeistigung der natürlichen Welt zog eine Interpretationsvielfalt nach sich. Ernst Robert

Curtius schreibt dazu: "Der Manierist will die Dinge nicht normal, sondern anormal sagen. Er bevorzugt das Künstliche und Verkünstelte vor dem Natürlichen. Er will überraschen, in Erstaunen setzen, blenden. Während es nur eine Weise gibt, die Dinge natürlich zu sagen, gibt es tausend Weisen der Unnatur."²⁵

Daß es neben dieser Tendenz im Manierismus noch die andere mit naturalistischen, sinnfälligen und unmittelbaren Zügen gab, ist durch den Einfluß der Stellenwerte berücksichtigt.

Der "Ästhetische Zustand" der manieristischen Bildwerke wird generiert aus dem antithetischen und ambivalenten Wesen des Manierismus, wie es in den ermittelten Haupt- und Stellenwerten der differenzierten Zeichenklasse und der davon dualisierten differenzierten Realitätsthematik zum Ausdruck kommt.

LITERATURNACHWEIS, QUELLENNACHWEIS UND ANMERKUNGEN

- 1 Arnold Hauser: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, München 1973, S. 3
- 2 Arnold Hauser: *a.a.O.*, S. 4
- 3 Arnold Hauser: *a.a.O.*, S. 4
- 4 Johannes Jahn: *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1975
- 5 *Die Heilige Schrift*, 1. Mose 47, Stuttgart 1963
- 6 *Die Heilige Schrift*, 1. Mose 48, Stuttgart 1963
- 7 Udo Bayer: *Zur Semiotik des Syntaxbegriffs in der Malerei*, in *Semiosis* 17/18, Baden-Baden 1980
- 8 Elisabeth Walther: *Allgemeine Zeichenlehre*, Stuttgart 1979, S. 66
- 9 Elisabeth Walther: *a.a.O.*, S. 73
- 10 Hans Brög und Hans Michael Stiebing: *Kunstwissenschaft und Semiotik, Versuch einer neuen Klassifikation*, in *Semiosis* 17/18, S. 160, Baden-Baden 1980
- 11 Arnold Hauser: *a.a.O.*, S. 25
- 12 Anmerkung: *Laokoon, Priester des Apollon, Thymbraios oder des Poseidon in Troja. Als die Trojaner darum stritten, ob sie das hölzerne Pferd, das die Griechen zurückgelassen hatten, zerstören oder in ihre Stadtmauern ziehen sollten, warnte L., daß Griechen in dem Pferd versteckt seien. Er warf seinen Speer gegen das Abbild. Später, als er dem Poseidon ein Opfer darbrachte, erschienen zwei Meerschlangen und töteten seine beiden Söhne. Als er versuchte, die Knaben zu schützen, wurde er ebenfalls getötet ...* (Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Stuttgart 1974)

- 13 Vergils Aeneis: Deutsch von Rudolf Alexander Schröder, 2. Buch, Berlin und Frankfurt a.M. 1952
- 14 Anmerkung: siehe Abb. 3
- 15 Elisabeth Walther: Semiotische Analyse, in *Mathematik und Dichtung*, München 1965, S. 146
- 16 Arnold Hauser: a.a.O., S. 202
- 17 Ernst H. Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*, Belser Verlag Stuttgart, Zürich, 1977, S. 287/288
- 18 Elisabeth Walther: *Allgemeine Zeichenlehre* Stuttgart, 2. Auflage, 1979, S. 74
- 19 Max Bense: *Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen*, Baden-Baden 1979, S. 98
- 20 Max Bense: "Große Matrix", in *Semiotische Prozesse und Systeme*, Baden-Baden 1975, S. 105
- 21 Anmerkung: Die Graphen wurden auf der Grundlage des grafischen Schemas der Zeichenklassen von Rita M. Helmholtz und Gerald R. Blomeyer, Hamburg, entwickelt.
- 22 Anmerkung: Die Bestimmung der Zeichenklasse des "Ästhetischen Zustandes" (Zkl (äZ)) durch die Belegung von M, O und I der Triade durch relevante Subzeichen hat Bense in "Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen" vorgenommen. Wegen der starken Ambiguität des Begriffs des "Ästhetischen", der zwischen qualitativer (1.1) und konventionaler (1.3) Bestimmung schwankt, setzt er als semiotisches Repräsentationsmittel im Mittelbezug der Legizeichen (1.3) an, denn im Legizeichen (1.3) sind das Sinzeichen (1.2) und auch das Qualizeichen (1.1) involviert.
Also M (äZ): 1.3.
Er unterscheidet zur Bestimmung des Subzeichens für den Objektbezug in der ästhetischen Zeichenklasse zwischen Extensionalität, Intensionalität und Konventionalität realisierter Objektbezüge und ordnet Extensionalität dem iconischen, Intensionalität dem indexikalischen und Konventionalität dem symbolischen Repräsentationsschema zu. Da nach ihm der "Ästhetische Zustand" als Modus einer extrem intensionalen und singulären Realitätsthematik anzusehen ist, muß der Objektbezug indexikalisch determiniert sein. Das Subzeichen für den ästhetischen Objektbezug ist danach: O (äZ): 2.2. Im Interpretantenbezug stellt Bense einen offenen, nicht abgeschlossenen, höchstens abbrechenden Zusammenhang fest, was darin die Einsetzung eines Rhemas zur Folge hat: I (äZ): 3.1. Es ergibt sich somit die Zeichenklasse des Rhematisch-indexikalischen Legizeichens: Zkl (äZ): 3.1 2.2 1.3, die mit der durch Dualisation gewonnenen Realitätsthematik: Rth (äZ): 3.1 2.2 1.3 identisch ist und "als offenbar rhematischer Kontext für ein nur existential indexikalisiertes Objekt über einem generalisiertem Mittel fungiert". (Werner Steffen, Magisterarbeit, S. 58/59).
- 23 Max Bense: *Über die Semiotische Repräsentation von "Texten"*, in *Semiosis* 19, Heft 3, 1980
- 24 Max Bense: *Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen*, Baden-Baden 1979, S. 129
- 25 Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 284

- 26 *Anmerkung: Greco, Griech.-span. Maler, geb. Kreta 1541, gest. Toledo 6. oder 7.4.1614. In Venedig Schüler Tizians, 1580 malte er für Philipp II. im Escorial, in Toledo tätig bis zu seinem Tode... (Reclams Künstlerlexikon, Stuttgart 1979)*
- 27 *Anmerkung: Parmigianino, ital. Maler und Radierer, geb. Parma 11.1.1503, gest. Casalmaggiore 28.8.1540, Hauptmeister der Schule von Parma und des Manierismus ... (Reclams Künstlerlexikon, Stuttgart 1979)*

SUMMARY

By way of differentiated sign-classes from the "Great Matrix", a more extensive semiotic classification of pictures treated as signs is reached in relation to the sign-classes of the "Small Matrix". The sub-signs predominating in importance in the sign relations figure as main values and the less significant ones as place values in the differentiated sign-class. All of the introduced pictures of mannerism distinguish themselves by the relationship with the following differentiated sign-class and its dualized theme of reality:

SC1 diff mann.: 3.2 3.1 2.3 2.2 1.3 1.2 x Rth diff: 3.1 2.1 3.2 2.2 2.3 1.3

The "generative field of influence" ensuing between the main-value sign-class and the place-value sign-class as well as between the main-value theme of reality and the place-value theme of reality - as demonstrated in graph 1 - reflects the greater "band-width" of semiotic picture analysis.

SEMIOSIS 24

Internationale Zeitschrift
für Semiotik und Ästhetik
6. Jahrgang, Heft 4, 1981

INHALT

Dinkar Magadum:	<i>The relation between Peirce and Kant with respect to the fundamentals of Mechanics</i>	5
Max Bense:	<i>Bemerkungen zum semiotischen Dualitätssystem</i>	14
Werner Steffen:	<i>Manierismus - ästhetisch-semiotische Analyse</i>	24
Pietro Emanuele:	<i>Dynamische Modelle der Epigrammatik von Martialis</i>	47
	<i>Peirce Studies, Number 1: Studies in Peirce's semiotic (Elisabeth Walther)</i>	51
	<i>Die Welt als Zeichen (Udo Bayer)</i>	54
	<i>Pietro Emanuele: La microestetica (Gerhard Wiesenfarth)</i>	57
	<i>Nachrichten</i>	59
	Inhalt von Jahrgang 6, 1981	62