

Udo Bayer

REALITÄTEN UND "CONDITION HUMAINE" -  
EIN SEMIOTISCHER VERSUCH ZU RENE MAGRITTE

Sofern bislang versucht wurde, philosophische Bezüge im Werk Magrittes aufzudecken, verwies man mehrfach auf Wittgenstein.<sup>1</sup> Uns hingegen scheint der Aufweis von Korrespondenzen zwischen wesentlichen Momenten seines Werks und semiotisch-ontologischen Grundfragen, wie sie die aus Peirce von Bense/Walther entwickelte Semiotik mit ihrer Zuordnung von Realität und vermittelndem Zeichen leistet, viel wichtigeren Aufschluß über die Magrittesche Bildwelt zu geben.

Magritte hat sich, so weit die Quellen seiner werkbegleitenden Reflexion diesen Schluß zulassen, nicht explizit mit semiotischen Theorien beschäftigt. Die Tatsache, daß die Semiotik wichtige Aspekte seines Werks überzeugend ins Begriffliche übersetzen kann, ist gleichzeitig ein Beleg dafür, daß diese Theorie in ihrer allgemeingültigen Fundierungsfähigkeit sehr heterogene Aktionen des menschlichen Bewußtseins transparent zu machen vermag. Insbesondere die Auffächerung des Realitätsbegriffs durch ihre ontologische Blickrichtung und die daraus resultierende Folgerung, daß es eben nicht nur eine einzige, in sich homogene Realität gibt, die der - etwa in einem Bild - vermittelten Welt gegenübergestellt werden kann, scheint für die Kunstanalyse in ihrer Tragweite bislang kaum gewürdigt zu sein, und gerade das Werk von Magritte demonstriert mit den Mitteln der Malerei wie kaum ein anderes diese von der Semiotik begrifflich gefaßte Erkenntnis.

Daher stehen im Zentrum dieser Untersuchung nicht die auf den ersten Blick schon als semiotisch erkennbaren Themen Magrittes: zu ihnen gehören die Frage der Symbolizität des sprachlichen Objektbezugs im Gegensatz zur bildlichen Darstellung, wie Magritte sie in einer Gruppe von Werken, in denen er beide Repertoires kombiniert, zum Thema macht, oder - wie in "La trahison des images" - der paradoxe Zusammenhang zwischen einer sprachlichen Aussage und ihrer icônischen Entsprechung, der hier die Problematik von Realität und Repräsentation

augenfällig macht. Diese Problematik wollen wir vielmehr an einigen Werken verfolgen, die sich auf die Mittel der Malerei als Repertoire beschränken.

Wenn das Bildproblem, wie Magritte sagt, "einzig durch das gebildet (wird), was die Welt an Sichtbarem bietet"<sup>2</sup>, so ist es für eine semiotische Untersuchung sinnvoll, von der Realität der hier offenbar angesprochenen visuellen Erfahrungswelt und ihrer Vermittlung auszugehen und die semiotischen Bezüge zur Bildwelt über Subzeichenveränderungen der als gewisse Invarianz seines Werks unterstellten Zeichenklasse/Realitätsthematik aufzuweisen und zu deuten. Die Analyse beschränkt sich auf die Differenzierung der 'Kleinen Matrix' und klammert auch bewußt mögliche Bezüge zwischen Magritte und dem Surrealismus aus.<sup>3</sup> Invarianzen in Magrittes Bildwelt zu finden, ist nicht schwer.

Das in obigem Zitat angesprochene "Sichtbare" der Welt ist einerseits gebunden an ein visuell wahrnehmbares Raum-Zeit-Kontinuum und konstituiert dieses andererseits wiederum. Hierzu gehören bestimmte Objektkonstellationen, die als situative Konnexe interpretierbar sind, des weiteren Lagebeziehungen, die, wie Leichtigkeit und Schwere des Materials, gleichzeitig auf physikalische Gesetzmäßigkeiten in diesem Raum schließen lassen und außerdem erfahrungsmäßig konstante Proportionen oder metrische Bestimmungen sowie erwartbare Funktionen und Kombinationen der Objekte in Gestalt von Ereignissen.

Dieses Raum-Zeit-Kontinuum, das die exakte zentralperspektivische Konstruktion mit seiner Homogenität und Unendlichkeit repräsentiert<sup>4</sup>, und das vom unmittelbaren psychophysischen Raumerlebnis abstrahiert<sup>4</sup>, ist rhematisch. Aber dadurch, daß diese Konstruktion eines Scheinraums gleichzeitig die Welt der Objekte in ihren räumlichen Beziehungen fixiert, kann man diese Ordnung der visuellen Erscheinung, wie sie die abendländische Malerei seit der Renaissance entfaltet hat, semiotisch darstellen als

3.2 2.2 1.3 x 3.1 2.2 1.3

Dies ist übrigens - was angesichts der semiotischen Affinität nicht überrascht - gleichzeitig die Zeichenklasse/Realitätsthematik eines Systemzusammenhangs allgemein. Sie ist unterschieden von der Zeichen-

klasse der darstellenden Geometrie 3.1 2.1 1.2 x 2.1 1.2 1.3<sup>5</sup>;  
diese liegt ihr als Verfahren aber zugrunde.

Wenn der Ausgangspunkt von Magrittes Malerei das Sichtbare ist - er sagt selbst, "es wäre albern, wenn man versuchte, das Unsichtbare in sichtbaren Bildern malerisch wiederzugeben"<sup>6</sup> - und andererseits schon ein flüchtiger Blick auf seine Bilder zeigt, daß die oben erwähnten Merkmale der Repräsentation des raum-zeitlichen Zusammenhangs der visuell-empirischen Welt in Magrittes Werk in unterschiedlicher Kombination großenteils suspendiert sind, so legt das für die semiotische Analyse nahe, über die Veränderungen der genannten drei Subzeichen die Zeichenklasse/Realitätsthematik der Magritteschen Bildwelt zu rekonstruieren.

Was Magrittes *Mittel* der Malerei betrifft, so ist hier die Orientierung am Konventionellen sehr ausgeprägt, und zwar in doppelter Hinsicht. Zum einen ist sein entschiedener Verzicht auf stilistische Originalität (von unwesentlichen Ausnahmen in seinen frühen Werken und in den vierziger Jahren abgesehen) bemerkenswert: "In der Kunst des Malens - so wie ich sie auffasse - spielt die Technik nur eine Nebenrolle. Sie ist von rein professionellem Interesse und außerstande, eine andere als oberflächliche Neugier zu befriedigen."<sup>7</sup> Diese bewußte Vernachlässigung des Singulären in der Mittelverwendung, diese "Tilgung des Subjektiven"<sup>8</sup> zeigt sich besonders in der ausdrücklichen Bestimmung seiner Gemälde zur Reproduktion<sup>9</sup>. Zum andern ist es ihm nur unter der Voraussetzung dieser Verschleierung des Singulären möglich, die Konvention der zentralperspektivisch konstruierten Scheinräumlichkeit und das Vertrauen in ihre Ordnung auszuhöhlen. Und gerade aus diesem Grund liegt es nahe, von einer autorspezifischen Singularität der Mittelverwendung - also 1.2 - zu sprechen, die selbstverständlich als replikativ zu einer Konvention gesehen werden kann.

Was den *Objektbezug*, also die Indexikalität der zentralperspektivischen Objekt/Raum-Konstruktion, der wir uns jetzt zuwenden, betrifft, so kann man in Magrittes Umdeutung, der Wendung gegen dieses System selbst, mit Clair, der dies an Hand eindrucksvoller Belege bis zur Renaissance zurückverfolgt, ein entscheidendes Charakteristikum der Bildwelt des Belgiers sehen<sup>10</sup>. Das wird besonders deutlich an den Himmelsdarstellungen in vielen Bildern Magrittes, etwa dem Werk

"le faux miroir", für Clair "une emblématique de la peinture de Magritte, à substituer dans le champ pictural, aux corps réguliers, fixes et mesurables de la perspective classique, les corps fuyants, labiles et sans mesure des nuées qui courent dans le ciel."<sup>11</sup> oder in der Himmelsdarstellung in "La folie des grandeurs"<sup>12</sup>.

Zu dieser Verwendung der Zentralperspektive, nicht um die Objekte und ihren eindeutigen Raum zu bestätigen, sondern um eine gewohnte Gesetzmäßigkeit der repräsentierten Dreidimensionalität in Frage zu stellen<sup>13</sup>, dürften des weiteren alle diejenigen Bildmomente zu rechnen sein, in denen Zwei- und Dreidimensionalität, Fläche und Scheinraum im Umkippen ineinander dargestellt sind: in "L'aimable vérité" erscheint ein gedeckter Tisch als zweidimensionale Projektion auf einer dreidimensionalen Mauer, in den "Promenades d'Euclide" wird dem Betrachter die Identität (oder bloß Affinität?) einer perspektivisch konstruierten Straße mit einer daneben auf die Malfläche gesetzten Repräsentation eines kegelförmigen Turmdachs vermittelt, so daß die Möglichkeit einer eindeutigen Beziehung zwischen iconischer Wiedergabe und Objekt als überhaupt ausgeschlossen erscheint. In den "Memoires d'un saint" erscheint die Weite des Himmels als nur zweidimensionale Kulisse in einem geschlossenen Bühnenraum, in dem Räumlichkeit nur mittels einer gekrümmten, durch ihre scheinräumliche Wolkenhimmel-Bemalung ihrerseits das Motiv der Raumillusion verdoppelnden Fläche fingiert wird. Im Zusammenhang mit dem Dimensionsproblem ist noch ein anderer Faktor bei der Kohärenzvorstellung der indexikalischen Objekt-Raum-Konstituierung wichtig: die Erwartbarkeit von Verdeckungen in der Tiefenstaffelung. Auch dieses Prinzip wird in der Bildwelt Magrittes in Frage gestellt, etwa in "Carte blanche".

Wenn man mit Panofsky nur dort im eigentlichen Sinne von einer perspektivischen Raumanschauung sprechen kann, wo die Malfläche als solche negiert und zur bloßen Bildebene umgedeutet wird, auf die sich ein durch sie hindurch wahrgenommener, die Dinge umfassender Raum projiziert<sup>14</sup>, so wird deutlich, daß alle genannten Bildmomente bei Magritte die - zumindest partielle - Außerkraftsetzung einer so definierten Raumanschauung signalisieren.

Zur Indexikalität einer Objektwelt und ihrer Repräsentation gehört neben der Gesetzmäßigkeit der homogenen Raumkonstituierung die physikalische Zeitstruktur und ihre Erfahrung. Daß auch dieses Gerüst der Konsekution bei Magritte durch eine paradoxe Simultaneität aufgelöst wird, zeigen die Fassungen vom "Empire des lumières" wo Tag und Nacht gleichzeitig herrschen.

Zu den Invarianten einer physikalisch-empirischen Welt gehört des weiteren die Erwartung einer Materialkonstanz, die Magritte etwa in der Abbildung der versteinerten Objekte in den Fassungen von "Souvenir de voyage" und in "Le chant de la violette" unterläuft, sowie, mit der Materialität eng verbunden, physikalische Eigenschaften wie Schwere, die Magrittes Bildwelt ebenfalls häufig als negiert erscheinen läßt (z.B. in "La bataille d'Argonne" oder "Le château des Pyrénées").

Indexikalische Vermittlungen, etwa zwischen Innen und Außen, werden durch Fenster geleistet, aber diese Vermittlung läuft in dem Bild "La lunette d'approche" gerade entgegen der gewohnten Beziehung zwischen Innen und Außen: die Innenseite des Fensterflügels fingiert den Ausblick auf Himmel und Meer im Tageslicht, der Spalt des geöffneten Fensters hingegen läßt nur undefinierbare Schwärze erkennen. Wir werden weiter unten dem Fenster-Motiv noch einmal begegnen. - Als letztes der indexikalischen Momente im Rahmen der klassischen Scheinräumlichkeit und ihrer Objektwiedergabe, die zeigen, daß Magrittes Bildwelt sie einer Verwandlung unterwirft, sei die Repräsentation der erfahrungsweltlichen Metrik genannt, deren Fixierung ebenfalls zu den Inzidenzrelationen der Zentralperspektive gehört (siehe hierzu etwa die "Affinités électives").

Alle diese Belege für die Auflösung, Störung, Deformierung der indexikalischen Repräsentation einer vorgegebener Erfahrungswelt zeigen, daß der Objektbezug bei Magritte nicht auf die Vermittlung dieser Welt zielt, sondern vielmehr eine "Vermittlungswirklichkeit"<sup>15</sup>, d.h. eine nur in dieser iconischen Repräsentation (2.1) gegebene, nur kraft ihrer existierende Welt vermittelt. Die iconische Elemente, aus denen sich das Supericon des Bildes zusammensetzt, können hierbei durchaus in einer Abbildungsbeziehung zur Welt unserer Erfahrung stehen, aber die Superisation als ganze ändert ihren modalen Status.

Daß Magrittes Ausgangspunkt die Welt des Sichtbaren, nicht die der ideierenden Abstraktion ist, macht folgendes Zitat deutlich: "Ich male keine Ideen. Ich beschreibe, soweit ich kann, durch meine gemalten Bildnisse Gegenstände und das Zusammentreffen von Gegenständen mit dem Ziel, daß ihnen eben keine unserer [vertrauten] Ideen und keines unserer [vertrauten] Gefühle anhaftet."<sup>16</sup>

Diese spezifische Objektakzentuierung ist auch Ursache für Magrittes Verzicht auf das Hervortreten der malerischen Mittel. Das "Zusammentreffen" der Objekte, also das, was den Interpretanten konstituiert, kann natürlich in seiner Interpretation im Objektbezug eine Stufe höherer Semiotizität als diejenige der puren Gegenstandsiconizität erzeugen - etwa im Sinn einer allgemeinen, wenn auch nur hypothetischen Aussage, wie wir es bei den nachfolgend im einzelnen untersuchten Werken sehen werden. Aber es bleibt für Magrittes Verfahren festzuhalten, daß diese Subzeichensemiose im Objektbezug immer generierend verläuft und nicht von einem Gedanken ausgeht, der bebildert wird. Die Bindung an die Sichtbarkeit soll bestehen bleiben: "Die Bildsprache hilft uns zu sehen, was wir über uns selbst und die Welt, in der wir leben, denken"<sup>17</sup>. In dem Bild "L'art de la conversation" erscheint selbst das Wort ("REVE") in einen iconischen Zusammenhang von Steinblöcken eingebettet.

Es bleibt uns zur wichtigsten Zeichenklassenbestimmung der Magritte-schen Bilderwelt noch die Ermittlung des *Interpretanten*.- Die Brüche mit der Welt unserer visuellen physikalischen Empirie, die sich schon bei der Untersuchung des Objektbezugs zeigten, führen bei der Konnexbildung in diesen Bildern dazu, daß sie trotz ihrer immer vorhandenen partiellen Referenz auf diese Welt infolge der illusionistisch gemalten identifizierbaren Objekticone oder deren Teilzusammenhänge als ganze nicht widerspruchsfrei, sondern fast immer nur als Paradox beschreibbar erscheinen. In dieser Interpretantenbildung kommt der semiotische Prozeß einer Distanzierung von der indexikalischen Objektgegebenheit und ihre Ersetzung durch eine Vermittlungswirklichkeit zu seinem angemessenen Abschluß.

Das Paradox, deutlich etwa in "Le somnambule!", wo der Gegensatz außen vs. innen unentschieden bleibt, im "Empire des lumières" (Tag-Nacht-Simultaneität) oder in "Le modèle rouge", wo der Übergang von Fuß und Stiefel sowohl eine Entscheidung über außen vs. innen wie

über tot vs. lebendig o der Körper vs. Kleid unmöglich macht, könnte allgemein als extreme Form des Rhema betrachtet werden. Die Paradoxie in Gestalt einer Bezugnahme auf eine Objektwirklichkeit wird natürlich bei Magritte durch die illusionistischen Mittel der Darstellung einschließlich des Spiels mit der Scheinräumlichkeit besonders eindringlich hervorgerufen. Das Semantische der widersprüchlichen Objektreferenz rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit und bestimmt auch die Rekonstruktionsversuche des Zusammenhangs durch den Interpretieren, die zu keinem eindeutigen Abschluß kommen. Das Gewicht der Verstörung unserer Assoziation an unsere visuelle Wahrnehmungswelt überlagert andere Momente der Zusammenhangsbildung, die Quelle der ästhetischen Information sein könnten - kompositionelle Verteilungen oder Farbrelationen - in einer fast erdrückenden Weise.

Magritte selbst betont den Bezug der Bildinterpretation auf die Freiheit des Interpretieren und sieht im Interpretationsakt einen unabschließbaren Prozeß: "Die gültige Beschreibung eines Bildes kann nicht ohne Ausrichtung des Denkens auf seine Freiheit erfolgen... Die Beschreibung des gemalten Bildes, das im Denken zum geistigen Bild geworden ist, muß unendlich zu vervollkommen sein."<sup>18</sup> In dieser rhematischen Offenheit der Interpretation und der autoreproduktiven Kraft, im Geistigen immer neue Zeichen in Gestalt von Interpretationsentwürfen hervorzubringen, liegt die einzige Pragmatik dieser Malerei.

Die Konnexbildung ist trotz dieser ihrer Offenheit nicht willkürlich. Im Zentrum von Magrittes Überlegungen zu zulässigen Kombinationen, also zur eingeschränkten Kombinatorik, steht der Begriff der *Ähnlichkeit*. Sie ist für ihn "der wesentliche Akt des Denkens"<sup>19</sup>, denn sie vereinige die Figuren der Erfahrungswelt "spontan in einer Ordnung, die direkt das Mysterium evoziert"<sup>20</sup>. Das Mysterium also erscheint als die zentrale Umschreibung der rhematischen Offenheit. Die Zulässigkeit der Kombinationen ergibt sich für Magritte aus einer "Strukturgleichheit" der dargestellten Objekte, aus einer "geheimen Verwandtschaft", einem tertium comparationis<sup>21</sup>, wie Magritte selbst das auch ausführlich für das Bild "Die Wahlverwandtschaften"<sup>22</sup> begründet hat. Schiebeler deutet an, daß dieser Akzent auf dem Kombinatorischen in direktem Zusammenhang mit Magrittes Wahl der unpersönlichen malerischen Mittel und unter dem Eindruck de Chiricos

zu sehen ist: in dessen "Lied der Liebe" "bedeutet das tertium schon die Ent-auratisierung eines hochkulturellen durch einen alltäglichen Gegenstand. Magritte feierte dieses Bild als den Sieg des poetischen Denkens über die Malerei, 'Malerei' als eine ihre Wirkung vorrangig aus der Maltechnik schöpfende..."<sup>23</sup>

Zur kompositionellen Superisation gehört, wenn vorhanden, auch immer der *Bildtitel*. Magritte wählte seine Titel stets nachträglich, wobei die Wort-Bild-Relation ein "fruchtbares Spannungsverhältnis zwischen Sichtbarem und Hörbarem, an dem die Phantasie sich entzünden kann", markieren soll.<sup>24</sup> Da die Titel möglichst weit vom konventionellen sprachlichen Äquivalent der abgebildeten Objektkombinationen entfernt sind, so daß ein "interpretierender Geist nicht schnell zur Ruhe käme"<sup>25</sup>, tragen auch sie zum Rhematischen der Konnexbildung bei - trotz Magrittes Satz "Ein Titel rechtfertigt das Bild, indem er es vervollständigt"<sup>26</sup>, denn die Vervollständigung bezieht sich nur auf den Abschluß des Superisationsaktes, nicht auf eine dicentische Interpretation.

Konnexbildungen unterhalb der Ebene des Gesamtbildes finden sich bei Magritte häufig in Gestalt von Aufteilungen der Bildfläche durch Rahmenelemente. Ihre Funktion ist semiotisch verschieden interpretierbar. In "Le seuil de la liberté" täuscht Magritte durch das Rahmengerüst von acht zweidimensionalen Bildern im Bild eine Raumkonstruktion vor, bei der aber diese Bilder dann wieder die eindeutige Unterscheidung zwischen Innen und Außen in Frage stellen. Die Bilder im Bild selbst erscheinen durch die Rahmungebung als gleichgeordnet, trotz der Differenz ihrer Inhalte.<sup>26a</sup> In ganz anderer Interpretationsfunktion steht der Rahmen in "L'évidence éternelle", wo fünf unterschiedlich große gerahmte Ausschnitte eines Aktes das Rhematische unserer Wahrnehmung und Erinnerung einer Gestalt verdeutlichen.<sup>27</sup>

Der Interpretant der Magritteschen Bildwelt ist also aus mehreren Gründen rhematisch (3.1): er repräsentiert keine beurteilbare Bezugnahme auf eine konsistente Weltgegebenheit und vermittelt keine Modelle mit dem Anspruch eines abschließenden Wahrheitswerts, weswegen er nicht dicentisch sein kann. Ebenso wie im literarischen Kunstwerk eine Drittheit des Interpretanten - als Autorbewußtsein



im Text - immer nur virtuell und hypothetisch, aber nie voll rekonstruierbar ist<sup>28</sup>, kann man natürlich auch bei einem so bewußt arbeitenden Maler wie Magritte ein solches argumentisches autor-spezifisches Sinnsystem unterstellen, aber für den Rezeptionsakt durch den Betrachter muß festgehalten werden, daß seine Rekonstruktionsentwürfe des Autorbewußtseins im Bild nie vollständig sein können.

Wir erhalten also als Zeichenklasse der Magrittischen Bilderwelt zunächst einmal 3.1 2.1 1.2 x 2.1 1.2 1.3, wo bei wir die weiter unten behandelte Einbeziehung des Bildtitels vorläufig ausklammern. Die vermittelte Realität ist die des mittel-thematisierten bzw.-fundierten Objekts, eines Objekts also, das nicht abgelöst vom Prozeß seiner Vermittlung erfahrbar ist, bei dem aber gleichzeitig diese seine Vermittlung, wie Magrittes Haltung zu den malerischen Mitteln zeigt, möglichst wenig Eigengewicht haben soll.

Im Zusammenhang dieser semiotisch begründbaren Bedeutung des Vermittlungsprozesses für die Konstituierung der Objekte ist ein für unseren Analyserahmen interessanter und für Magritte bedeutsamer Sonderfall der Konnexbildung zu sehen: nämlich diejenigen Darstellungsfaktoren, die das *Prinzip Abbildung oder Repräsentation selbst* zum Thema machen, also repräsentieren. Die beiden wichtigsten Zeichen hierfür sind bei Magritte das Bild des Bildes auf der Staffelei, auf dem sich ein Repräsentationsprozeß vollzogen hat, und die Darstellungskonvention des Fensters als der Vermittlungsstelle zwischen dem Innen des wahrnehmenden Bewußtseins und dem Außen einer Weltgegebenheit. Der Rahmen im Bild separiert nicht mehr gleichgeordnete Bildteile wie im oben erwähnten Beispiel, sondern durch die Inklusionsbeziehung und die damit verbundene Iteration des Rahmenprinzips entsteht eine Hierarchie. Der Repräsentationsvorgang selbst als eigentliches Bildthema ersetzt das, was in einer nur gegenstandsorientierten Malerei der Welt der Objekte entnommen ist, durch das Problem der Darstellung einer semiotischen Relation, nämlich der Verknüpfung von Welt und Bewußtsein. Diese Relationen, mit denen es die Semiotik und die ihr dual zugeordnete Ontologie zu tun haben, sind hier zum eigentlichen Bildthema geworden.



Abb.1

In "La clef des champs" (Abb.1) ist die Projektion der Landschaft außen auf die Innenseite der Scheibe zusammen mit dieser zerbrochen; an den Bruchstellen zwischen stehengebliebener repräsentierter Landschaft und der offenkundig einer anderen Realitätsebene angehörenden 'wirklichen' Landschaft, auf die der Blick dadurch freigegeben ist, wird auf die Deckungsgleichheit oder Nichtunterscheidbarkeit von Realität und zugehöriger Repräsentation hingewiesen. Wegen der Abstufung der Realitätsebenen, die sich aus dem Vorwissen des Be-

trachters um die Differenz zwischen zweidimensionalem Abbild und dreidimensionalem Abgebildeten ergibt, handelt es sich trotz der maximalen iconischen Übereinstimmung nicht etwa um die Suggestierung einer Identität. Der in der Blickposition implizierte Betrachter ist einerseits der oberste zeicheninterne Interpretant des Bildes, andererseits nimmt der externe Rezipient diese Position ein.

Da das Bild also die Vermittlung zwischen Welt und Bewußtsein thematisiert, kann man unter semiotischem Aspekt sogar sagen, es bildet den allgemeinen Sachverhalt ab, daß eine Realität nur durch ihre vermittelnde Repräsentation gegeben ist, was nichts anderes bedeutet als die *semiotische Dualisationsoperation selbst*. Wegen der Höhe seines Abstraktionsgrades wäre dieser allgemeine semiotische Sachverhalt der höchste Interpretant dieses Bildes, vielleicht sogar das Abstrakteste, was sich überhaupt mit den Mitteln eines Bildes darstellen läßt. Es geht hier nicht um eine Iteration in Form der Abbildung einer Abbildung, sondern um diese semiotisch-ontologische Zuordnungsfrage, diese Nahtstelle zwischen einer Realität und ihrer Vermittlung, formalisiert im Operator 'x'.

Die Tatsache, daß die Scheibe zerbrochen ist, ließe sich vor dem Hintergrund dieser Deutung als Hinweis auf die Fragilität der Realitätsvermittlung verstehen.

In der Übereinstimmung zwischen Vermittlung und zugehöriger vermittelter Realität könnte man eine Iconisierung der semiotischen Aussage vermuten, daß der Vermittlungsprozeß gelungen ist, der Vermittlung zu trauen ist und nur sie ein Weltobjekt konstituiert, nur relativ zu ihr dieser Begriff überhaupt sinnvoll fungiert. Da die Landschaft im Hintergrund nur durch das umgreifende metasemiotische Bild mitvermittelt ist, wird das Vermittlungsprinzip gleichzeitig verdoppelt und relativiert, da diese Landschaft so nur relativ zu ihrer Repräsentation durch den Maler Magritte existiert und auch ihr keine repräsentationsunabhängige Existenz zukommt.

Noch deutlicher als im Fenster wird der Abbildungsprozeß durch das Zeichen der Staffelei repräsentiert. Eine Kombination beider liegt in "La condition humaine I" vor. In Magrittes eigenen Worten: "Vor ein Fenster, das vom Inneren eines Raumes gesehen wird, stellte ich ein Gemälde, das genau jenen Teil der Landschaft darstellt, der durch

das Gemälde verstellt wird - so verbarg der im Gemälde dargestellte Baum den Baum, der sich außerhalb des Raums dahinter befand. Er existiert im Geist des Betrachters tatsächlich nun gleichzeitig, sowohl innerhalb des Raumes im Gemälde und außerhalb in der wirklichen Landschaft. Und so sehen wir die Welt: wir sehen sie als etwas außerhalb von uns Befindliches, obwohl sie nur eine geistige Darstellung dessen ist, das wir in uns erleben."<sup>29</sup>

Das Fenstermotiv dient hier wieder wie oben zu Bezeichnung einer situativen Verbindung zwischen Bewußtsein und Welt, wohingegen hier das Staffeleibild diejenige Vermittlungsfunktion übernimmt, die im "Schlüssel der Felder" die Projektionsschicht auf der Scheibe hatte. Auch die gemalte Wiedergabe eines Außen ist ein projektiver Akt. Wenn Realität und Vermittlung so übergangslos und doch separierbar zusammenhängen wie Gemälde und Landschaft, so bildet auch die meta-semiotische Aussage dieses Bildes den semiotisch-ontologischen Grundgedanken ab, daß Welt und Bewußtsein nur die extremen Fälle der identischen einen Seinshematik sind<sup>30</sup>. In der Pointierung der Einheit dieser Seinshematik kann man eine andere Umschreibung des höchsten Interpretanten dieser Werkgruppe bei Magritte sehen.

In einer zweiten Fassung des Themas (Abb.2) zeigt das Bild im Bild die mutmaßliche Fortsetzung des Meerblicks aus dem Fenster auf einem Gemälde. Dieses Bewußtmachen einer permanenten Konsistenzhypothese in unserem Weltverhältnis verdeutlicht besonders gut die fehlende Einheitlichkeit dieser Weltrealität; Magritte zeigt hier den Übergang von der Wahrnehmungs- zur Vorstellungsrealität, scheinbar bruchlos wie die Leinwand an der Stelle, wo die senkrechte Fortsetzung des Rundbogenfensters zu denken wäre und doch durch ihre in den vom Fenster grahamten Ausschnitt hineinragende Keilrahmen-Kontur als Differenz markiert. Man könnte den Übergang auch umgekehrt, von rechts nach links deuten: unsere Realitätswahrnehmung folgt den Vorgaben unserer Vorstellung; was als bewußtseinsextern erscheint, ist von der Projektion des Bewußtseins nicht prinzipiell, sondern nur graduell verschieden.

So erscheint das Urteil von Clair fraglich und als Ausdruck eines überholten Realitätsbegriffs, wenn er schreibt, dieses Bild maskiere das 'Reale' statt es zu enthüllen<sup>31</sup>. Magrittes Auffassung von der

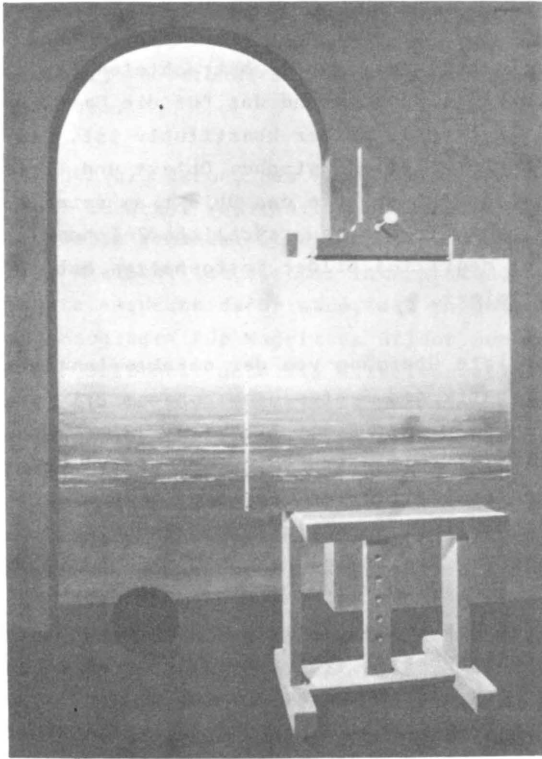


Abb. 2

Realität scheint der differenzierten Betrachtung der semiotischen Ontologie sehr nahe zu kommen, ohne daß wir damit sein Werk als gemaltes semiotisches Aussagensystem verengen wollen. Aus Magrittes Thematisierung des Vermittlungsproblems zwischen Welt und Bewußtsein auf eine Behauptung der "Inkongruenz von allen menschlichen Zeichensystemen und der Realität, auf die sie sich beziehen"<sup>32</sup> schließen zu wollen, erscheint viel zu apodiktisch formuliert und ist ebenfalls Ausdruck eines von der Semiotik überholten ein-

heitlichen Realitätsbegriffs.

Die metasemiotische Aussage über das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit, das wir in den drei genauer betrachteten Werken als zentrales Thema feststellen konnten und das für die Position des Menschen gegenüber der Welt außerhalb seiner konstitutiv ist, wie der Titel andeutet, betrifft die Relation zwischen Objekt und Vermittlung, also eine *Wahrnehmungssemiose*, die das Objekt an seine Vermittlung bindet und so das, was wir als hauptsächliche Zeichenklasse/Realitätsthematik für Magrittes Bilder festgehalten haben, besonders augenfällig visualisiert.

Der von uns aufgezeigte Übergang von der objektorientierten Zeichenklasse/Realitätsthematik des Systemzusammenhangs bei der Rekonstruktion der sichtbaren Welt (Repräsentationswert 13) zur semiotisch niederen Zeichenklasse/Realitätsthematik des mittelthematisierten Objekts mit dem Repräsentationswert 10 zeigt, daß Magrittes Bildwelt durchaus auch eine Realität vermittelt, die ihren angebbaren Ort im zehnstufigen Schema der Realitäten hat. Mit der Realität des vollständigen Weltobjekts ist sie nur durch das Subzeichen 2.1 verbunden und mit der Realität des Interpretanten offenbar nur durch einen trichotomischen Stellenwert, also zunächst nur sehr schwach. Aber vor allem der zum Werk als ganzem gehörende, es gleichsam vollendende *Titel* setzt durch seine starke Interpretantenbestimmtheit einen Reflexionsprozeß in Gang, der das mittelthematisierte Objekt des Bildes letztlich in einen Zusammenhang wesentlich höherer Semiotizität hebt und damit die ursprüngliche Mittel- und Objektorientierung erheblich abschwächt.

Dieser Sachverhalt legt es nahe, die semiotische Klassifizierung 3.1 2.1 1.2 nicht als endgültig und einzig möglich anzunehmen, sondern in Erwägung zu ziehen, ob nicht für einen Großteil des Werkes von Magritte der Übergang zur *höchsten rhematischen Zeichenklasse* für die adäquate semiotische Beschreibung erforderlich ist, also 3.1 2.3 1.3 x 3.1 3.2 1.3. In der Subzeichenveränderung des Objektbezugs ließe sich so der generative Prozeß einer Ablösung, eines Überschreitens der zunächst iconisch gegebenen Objektwelt zur thetischen Wirklichkeit ihrer Symbolizität, in die der Interpretationsvorgang münden kann, fassen. Die iconische Repräsentation

von Objekten ist bei Magritte nie Selbstzweck wie in den gegenstandsorientierten Varianten der Malerei; das wird am entscheidenden Gewicht, das der Konnexbildung zukommt, deutlich, denn ihr ist die Gegenständlichkeit funktional zugeordnet, und damit weist sie über sich selbst hinaus. .

In der Subzeichenveränderung des Repertoires fände dann das Legi-Moment, an das die zunächst replikativ gedeuteten Mittel - wie gezeigt - in doppelter Weise gebunden sind, angemessene Berücksichtigung. Die zugehörige Realität ist die des interpretantenfundierten Mittels, was der adäquate Ausdruck dafür wäre, daß in den hochgradig abstrakten Deutungsvorschlägen für Magrittes Bilder der Bewußtseinsaspekt und die von der Drittheit gesetzte Mittelverteilung ins Zentrum der Betrachtung rückt. Dieser semiosische Übergang von der Objektidentifizierung in der Repräsentation der sichtbaren Welt zur Frage nach dem Interpretanten entspricht zum einen dem Rezeptionsvorgang beim Betrachter, zum andern ist dieser Übergang - wie an der zentralen semiotischen Thematik der drei untersuchten Werke deutlich wurde - die kommunikationsexterne Parallele zu eben dieser Bildthematik.

Unsere Überlegungen zur Frage, welcher Bestandteil der triadischen Zeichenrelation welches Gewicht bei Magritte hat, leitet über zu unserem letzten Teilthema, nämlich dem *ästhetischen Zustand* in diesen Werken. - Der ästhetische Zustand kann kompositionell vom Mittelrepertoire, den Sujets des Objektbezugs oder den Ideen des Interpretanten bzw. den zugehörigen Realitäten her entwickelt sein.<sup>33</sup> Im Hinblick auf die Mittel dürfen wir bei Magritte sagen, daß wegen seiner bewußten Geringschätzung des Stils die Mittelverteilung, also die präsentierbare physische Realität des Kunstobjekts, als Hauptquelle der ästhetischen Information nicht zum Tragen kommt, wenngleich die Mittelverteilung selbstverständlich die Voraussetzung für die Objektkonstituierung, also die zweite Stufe des ästhetischen Zustandes ist.

Die Objektthematik ist, wie die Realitätsthematik unseres ersten Klassifikationsvorschlages zeigte, gegenüber der des Mittels schwächer, um in der zweiten Möglichkeit des interpretantenfundierten Mittels ganz zurückzutreten, ohne deswegen jedoch zu verschwinden, denn die Drittheit setzt immer die Zweitheit voraus. Das zeigt sich

auch daran, daß die entscheidende Konnexbildung im Superisationsvorgang an Objekticone gebunden ist, aber eben über die Welt der Objekte hinausgeht. Wir dürfen also eine interpretantenbezogene Konstituierung des ästhetischen Zustandes annehmen; die Konnexbildung, die erst in der Titelgebung abgeschlossen wird, akzentuiert eine spirituelle Realität, die zum entscheidenden Ort der kreativen Innovation wird. Auch Magrittes These, es sei "wesentliche Aufgabe" des Kunstwerks, "automatisch die ästhetische Empfindung beim Betrachter auszulösen"<sup>34</sup>, belegt diese Interpretantenorientierung.

Dieser Max Bense zum 75.Geburtstag gewidmete Versuch soll ein kleiner Beitrag dazu sein, durch die Anwendung auf eine spezielle Fragestellung einen Beleg für die Tragfähigkeit und Erhellungsfunktion des der Semiotik gewidmeten Teils seines Lebenswerks zu demonstrieren; in der Applikation auf den Bereich der Kunst zeigen diese Überlegungen zugleich den engen Bezug zur zweiten bedeutenden Komponente im Werk des Jubilars - nämlich zur Ästhetik.

#### ANMERKUNGEN

- 1 Schmied, Clair
- 2 zit.b.Schneede, 102
- 3 S.Steffen
- 4 Panofsky, 101
- 5 Hinweis von Bense
- 6 zit.b.Schneede, 102
- 7 zit.b.Schiebler, 88
- 8 Schneede, 38
- 9 Schiebler, 88
- 10 Clair, bes. 24 ff
- 11 ebd. 24
- 12 ebd. 38 f
- 13 s.Clair, 25
- 14 Panofky, 99
- 15 s.Bense, Unwahrscheinlichkeit, 79
- 16 zit.b.Schneede, 102
- 17 zit.b.Schiebler, 63
- 18 zit.ebd., 72
- 19 zit.b.Schmied, 20
- 20 ebd. 21
- 21 Schiebler, 49 f
- 22 s.Schneede, 97 f
- 23 Schiebler, 52
- 24 Schiebler, 42
- 25 ebd. 43



- 26 zit.b.Schmied, 19  
 26a S.Schneede, 56 f  
 27 S.Sylvester, 57  
 28 s.Bayer, Erzähltext...  
 29 zit.b.Schneede, 49 f  
 30 s.Bense, Vermittlung..., 85  
 31 37  
 32 Schmied, 18  
 33 s.Bense, Axiomatik..., 192 ff  
 34 zit.b.Schiebler, 19

#### LITERATUR

- Bärtschi, W.A.: Perspektive. Ravensburg 1976  
 Bayer, U.: Zur Semiotik des Syntaxbegriffs in der Malerei. *Semiosis* 17/18 1980, Erzähltext und epische Fiktion als semiotischer Zusammenhang. *Semiosis* 34/84  
 Bense, M.: Die Mathematik in der Kunst. Hamburg 1949, Vermittlung der Realitäten. Baden-Baden 1976, Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen. Baden-Baden 1979, Axiomatik und Semiotik. Baden-Baden 1981  
 Clair, J.: *Le visible et l'imprevisible*. Katalog der *Rétrospective Magritte Bruxelles/Paris* 1978  
 Odenthal, J.: *Magritte und das Phantastische*. Thomsen, C./Fischer, J. (eds.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt 1980  
 Panofsky, E.: *Die Perspektive als 'symbolische Form'*. Aufs.z.Grundfragen d.Kunstwiss. Berlin 1964  
 Schiebler, R.: *Die Kunsttheorie René Magrittes*. München 1981  
 Schmied, W.: *Ein Philosoph, der in Bildern dachte*. Einleitung zu Jouvét, J.: *René Magritte*. Zürich 1982  
 Schneede, U.: *René Magritte*. Köln 1975  
 Steffen, W.: *Zum semiotischen Aufbau ästhetischer Zustände von Bildwerken*. Diss. Stuttgart 1981  
 Sylvester, D.: *Portraits de Magritte*. Katalog der *Rétrospective Magritte Bruxelles/Paris* 1978  
 Torczyner, H.: *Magritte*. Paris/New York 1979

# SEMIOSIS

36  
37  
38

Internationale Zeitschrift  
für Semiotik und Ästhetik  
9. Jahrgang, Heft 4, 1984 und  
10. Jahrgang, Heft 1/2, 1985

## INHALT

|   |  |     |
|---|--|-----|
| <i>Vorbemerkung (Elisabeth Walther)</i> |  | 5   |
| <i>Gotthard Günther:</i>                | <i>Das Phänomen der Orthogonalität</i>   | 7   |
| <i>Herbert Franke:</i>                  | <i>Zeichen und Schriftzeichen im Chinesischen</i>  | 19  |
| <i>Klaus Oehler:</i>                    | <i>Peirce als Interpret der Aristotelischen Kategorien</i>                                       | 24  |
| <i>Felix von Cube:</i>                  | <i>Fünfundzwanzig Jahre kybernetische Pädagogik</i>  | 34  |
| <i>Erwin Bücken:</i>                    | <i>Frühes Begegnen mit Max Bense</i>   | 45  |
| <i>Regina Claussen:</i>                 | <i>Vom Fortschritt der Leidenschaften - Eine Beziehung zwischen Giordano Bruno und Max Bense</i> | 56  |
| <i>Richard M. Martin:</i>               | <i>On relational domains, the algebra of relations, and relational-term logic</i>                | 68  |
| <i>Josef Klein:</i>                     | <i>Park des Textes &amp; Textpark - Textstruktur und die Struktur des Rechtsatzes</i>            | 86  |
| <i>Dolf Zillmann:</i>                   | <i>Exaktes - Unexaktes</i>   | 100 |
| <i>Gérard Deledalle:</i>                | <i>Du fondement en sémiotique Peircienne</i>   | 101 |

|                                  |   |     |
|----------------------------------|---|-----|
| <i>Thomas G. Winner:</i>         | <i>The pragmatics of literary texts<br/>and the Prague Linguistic Circle</i>                  | 106 |
| <i>Helmut Kreuzer:</i>           | <i>"Politiker und Bösewicht, kein<br/>Unterschied"</i>  | 116 |
| <i>Angelika H. Karger</i>        | <i>Semiotische Erörterungen zur ersten<br/>Phase des kindlichen Spracherwerbs</i>             | 125 |
| <i>Udo Bayer:</i>                | <i>Realitäten und "Condition Humaine" -<br/>Ein semiotischer Versuch zu René<br/>Magritte</i> | 137 |
| <i>Armando Plebe:</i>            | <i>Note sulle formulazioni semiotiche<br/>Bensiiane del materialismo</i>                      | 154 |
| <i>Ilse Walther-Dulk:</i>        | <i>Über die "Seitensprünge" der Atome<br/>Epikurs</i>   | 159 |
| <i>Frieder Nake:</i>             | <i>Kreise</i>   | 166 |
| <i>Hanna Buczyńska-Garewicz:</i> | <i>Max Scheler on the meaning of<br/>emotions</i>   | 169 |
| <i>Elisabeth Böhm-Wallraff:</i>  | <i>Zeichensystem und Imagination</i>  | 175 |
| <i>Hans Brög:</i>                | <i>Kunstrezeption und Gewöhnung</i>   | 183 |
| <i>NACHRICHTEN</i>               |   | 191 |