

DIE SEMIOSEN DER GEGENSTANDSORIENTIERTEN MALEREI

Die Fundierung der dreistelligen, fundamentalkategorial geordneten Zeichenrelation in bestimmten Semiosen des erkennenden oder kreativ handelnden Bewußtseins impliziert als einen ersten Arbeitsschritt die Konkretisierung der neun Subzeichen, aus denen die Zeichenklassen und ihre Realitäten koordinierend aufgebaut sind. Diese Konkretisierung, die wir in der vorgelegten Darstellungsweise bereits für andere Gebiete vorgenommen haben, soll nun an derjenigen Semiose demonstriert werden, die sich in der allgemeinsten Form in jeder gegenstandsorientierten Malerei vollzieht. Es geht also um eine metasemiotisch formulierte Ausfüllung der hier relevanten neun Subzeichen, wobei eine Reihe traditioneller kunstwissenschaftlicher Termini zur Bildanalyse ihre semiotische Charakterisierung, Präzisierung und Stellenzuweisung erhält. An die Einbeziehung dieser überlieferten Begriffe sind wir deswegen gebunden, weil sie im metasemiotischen Bereich unseren Untersuchungsgegenstand teilweise vorordnen. Der geschichtliche Wandel in Gestalt von Epochen- und Stilbegriffen spielt wegen des systematischen Interesses unserer Untersuchung nur eine untergeordnete Rolle, aber diese systematische Klärung ist als Basis konkreter zeitlich bestimmter Untersuchungsobjekte zu verstehen; das wird zum Abschluß an vier Beispielen angedeutet. Aus Platzgründen muß hier darauf verzichtet werden, die Übersicht durch Belegmaterial genauer zu exemplifizieren. Der weite behandelte Bereich der gegenstandsorientierten Malerei wird einerseits begrenzt durch Repräsentationsprozesse auf der Basis nicht-malerischer Mittel, sodann durch ungegenständliche und konkrete Konzeptionen von Malerei. Wir sind uns der gewissen Unschärfe des Begriffs der gegenstandsorientierten Malerei durchaus bewußt, halten ihn aber für die Untersuchung einer systematischen kunstsemiotischen Fragestellung für sinnvoll, auch wenn er in der Übergangszone fortschreitender Abstraktion kein definitives Ende seiner begrifflichen Extension finden kann. *Gegenständlichkeit* im hier verwendeten Sinn ist ganz kurz definierbar als *Referenzmöglichkeit* auf etwas dem Maler bzw. Rezipienten zumindest partiell vorgängig bekanntes *Erfahrungsweltliches* und daher im Wiedererkennen Identifizierbares.

1.

Die Malerei beginnt mit der Einführung des Mittelrepertoires 1.3, das aber 1.2 und 1.1 involviert enthält. Die fundierende elementare Sinnesqualität, die jedem visuell Wahrnehmbaren und somit auch der Malerei zugrundeliegt, ist das unendliche Kontinuum der möglichen-wahrnehmbaren Farb-Form-Einheit, das sich aber nicht aufweisen läßt, sondern nur als virtuelle Konstruktion eingeführt werden kann. Der Begriff 'Einheit' beinhaltet hier keine irgendwie geartete Normierung, sondern soll nur betonen, daß auf dieser elementaren Ebene Form und Farbe nicht trennbar sind. (In dieser prinzipiell anderen Repertoirefundierung liegt übrigens auch ein wesentlicher Unterschied zwischen Bild und Sprache.) Da es ein mit dem repräsentierten Objekt singular und genuin verbundenes Mittel 1.2 - wie etwa im Rahmen der Beobachtung von Naturphänomenen - hier nicht gibt, kann im Zusammenhang mit der Malerei vom Subzeichen 1.2 nur im Sinn einer singular-replikativen Verwendung des *Legizeichens* 1.3 gesprochen werden; dieses ist maler- und/oder epochenspezifisch replikativ. Die Malerei setzt also immer auch schon das Subzeichen mit der größten Interpretantenabhängigkeit im Rahmen der medialen Ausdifferenzierungen, d.h. die vollständige Realität des Mittels voraus.

Was nun dieses für unser Thema entscheidende repertoirielle Subzeichen 1.3 betrifft, so sind hier zunächst die einzigen epochen-invarianten Regularitäten der malerischen Mittel zu nennen: die koexistente Verteilung von Farb-Form-Einheiten auf der rahmenbegrenzten Fläche, die Figur-Grund-Differenz und das kontinuierliche Ineinanderübergehen von abbildenden und repertoirebedingten assertorischen Elementen, die innerhalb der Semiose auf der Ebene des Mittels verharren und nicht in einen Objektbezug überführt werden. Außerdem gehören zu den allgemeinsten Mitteln die formalen Elemente Punkt, Strich, Linie und Fläche, die nur idealtypisch scharf trennbar sind und in der praktischen Realisierung Übergänge zulassen, wobei die Zuordnung durch die Frage nach dem je dominierenden Charakteristikum entschieden werden muß. Das Vorhandensein solcher Übergänge - besonders greifbar etwa bei der Frage, ob eine bestimmte Linie eher als Eindimensionales oder aber als Grenze zweier Flächen (Objektbezug) ins Bewußtsein tritt - zeigt, daß die Repertoirekonstruktion objekt- und vor allem interpretantenabhängig ist.

Was die Farbqualität der genannten Elemente, vor allem der Fläche, betrifft, so ist es eine der repertoiriellen Freiheiten der Malerei, diese Fläche entweder farblich homogen, also monochrom, oder mit Helligkeitsgraduierungen oder Modifikationen der Farbe zu bedecken; diese beiden Übergangsformen können außerdem zur teilweisen oder vollständigen Auflösung der Flächenbegrenzung eingesetzt werden. Hinsichtlich der selektierten Farbwerte in 1.3 relativ zur unausschöpfbaren virtuellen Palette 1.1, die in Farbkreisen oder -systemen selbstredend immer nur teilweise realisiert wird, ist festzuhalten, daß sich in den maler- und/oder epochenspezifischen konventionellen Repertoires meist Hierarchien mit Dominanzen bestimmter Farbwerte feststellen lassen, wobei noch die zusätzliche Einteilung in chromatische oder valoristische Paletten erwähnt sei.

Die Frage, wie diese Mittel zur graduierenden Abbildung von Objekten im Kontext bestimmter Konventionen eingesetzt werden, leitet bereits über zum Objektbezug der malerischen Semiose und berührt die Frage nach dem unterschiedlichen Illusionspotential dieser Mittel und so den möglichen externen Interpreten als Abschluß der Semiose. - Ein letzter, ganz anderer Repertoirebestandteil muß bei der semiotischen Rekonstruktion der Malerei ebenfalls noch genannt werden: die sprachlichen Legizeichen zur Formulierung des Titels, der sich als vollständiges Zeichen natürlich aus drei Subzeichen zusammensetzt.

2.

Der Objektbereich der Malerei, auch als Sujet der Darstellung bezeichnet, hat solchen Objektcharakter selbstverständlich nicht im Sinne einer überholten Subjekt-Objekt-Dichotomie, sondern ist Bestandteil der triadischen Zeichenrelation; deswegen ist das Sujet immer notwendig gebunden an die Mittel seiner Repräsentation sowie das kreierende bzw. apperzipierende Bewußtsein.

Ausgehend von dem Peirceschen Gedanken, daß der *Index* als mit seinem Objekt unmittelbar zusammenhängend der eigentlich *genuine Objektbezug* ist, läßt sich dieser Sachverhalt hinsichtlich der Frage nach dem Objektbezug der Malerei dahingehend konkretisieren, daß eine unmittelbar direktive Beziehung primär nur zwischen Gemälde und Maler bzw. Betrachter besteht - in der Spur der Hand und im Blick aus dem Bild, letzterer besonders deutlich im Extremfall der Ana-

morphose. Dieses direktive Moment findet sich zwar prinzipiell in jeder kommunikativen Semiose, aber in ungleich schwächerem Ausmaß, wenn das Repertoire und seine Verwendung weitgehend normiert und fixiert und wesentlich weniger elastisch ist als das der Malerei (z.B. bei Verkehrszeichen). Der Index auf den Expedienten verschwindet dort sozusagen hinter anderen, kommunikativ und pragmatisch wichtigeren Indizes.

Die zweite Besonderheit der ästhetischen Semiose im Vergleich zu anderen, wesentlich pragmatisch bestimmten, liegt darin, daß das Objektmoment im Sinn einer materialen, raum-zeitlichen Realisation, das mit jeder kommunizierbaren Semiose verbunden sein muß, hier das entscheidende Gewicht hat, denn zu seiner Kreation allererst werden die Mittel eingesetzt, und die Rekonstruktionsentwürfe des interpretierenden Bewußtseins sind auf diese Materialität hin fixiert, nehmen von ihr ihren Ausgang. Diese Überlegungen sind natürlich nicht neu sondern folgen aus der bekannten, von Max Bense und Elisabeth Walther immer wieder betonten Sonderstellung der dual invarianten Realität des ästhetischen Zustands bzw. seiner Zeichenklasse (3.1 2.2 1.3) und speziell aus der hieraus ableitbaren Mittel- und Interpretantenbestimmtheit des Objektbezugs.

Was nun andere, relativ zum Malerbezug schwächere externe indexikalische Zusammenhänge der Malerei mit einer externen Welt betrifft, so kann hier der Sonderfall zeitgenössischer Versuche, Spuren oder Abdrücke von Naturobjekten oder menschlichen Tätigkeiten unmittelbar kompositorisch zu verwenden, als Extremfall genannt werden; Extremfall deswegen, weil dies meist mit einem Verlust an unmittelbarer Evidenz von Gegenständlichkeit einhergeht. Alle übrigen und auch wichtigeren indexikalischen Bezüge der gegenstandsorientierten Malerei werden nun aber entweder selektiv generierend aus 2.1 entwickelt - seltener degenerierend aus 2.3 - und bleiben daher letztlich immer an das Iconisch-Anschauliche (oder auch Symbolische) gebunden, auf es zurückführbar.

Iconische Übereinstimmungsmerkmale verweisen immer dann auf eine bildexterne Realität, wenn sie ganz allgemein den zeitlich bestimmbaren Aspekt der Dauer oder aber einen bestimmten Augenblick fixieren sowie wenn sie visuell Wahrnehmbares von Objekten, Er-

eignissen, Zuständen, Personen, Handlungen, Emotionen, Orten oder Zeitsystemen der für Expedient und Rezipient anders und vorgängig vermittelten und bestimmten Wahrnehmungs- und/oder Vorstellungsrealität(en) bezeichnen, also die Voraussetzung für eine entscheidbare Referenz bereitstellen. Zu diesen entscheidbaren Referenzen gehören insbesondere auch Hinweise auf geschichtliche Ereignisse. Da diese Referenz, wie gesagt, auch Vorstellungsrealitäten - z.B. religiös-mythologischer Art - betreffen kann, ist sie nicht in jedem Fall als definit anzusehen, sondern kann sich etwa mit der Anspielung begnügen. Auf die Wahrnehmung der visuellen Welt des Menschen bezogen ist der Objektbezug des "Sehbildes" immer dann indexikalisch, wenn er die Objektwelt in einem richtungsabhängigen perspektivischen Bezug im allgemeinsten Sinn auf den externen Interpreten hin fixiert repräsentiert; dies geschieht vor allem in der zentralperspektivischen Scheinräumlichkeit, die einen systematischen Zusammenhang aber erst auf der Interpretantenebene gewinnt.

Am Beispiel der Portraitalerei läßt sich der Übergang 2.1 > 2.2 besonders gut zeigen: die iconische Repräsentation des menschlichen Gesichts als eines möglichen allgemeinen Schemas (mit dem sich viele Kunstepochen begnügten) kann durch individualisierende Selektion schrittweise den Zügen eines bestimmten Individuums angenähert werden, auf das das Bild dann hinweisend Bezug nimmt.

Von dieser Externität des Indexes ist seine *Internität* zu unterscheiden: hier kann man bildinterne Richtungs-, Verweisungs- und Interaktionsbeziehungen sowie den Aufbau solcher Zusammenhänge auch mittels Farbe anführen. Da diese internen Indizes in ihrem Zusammenwirken die kompositorische Superisation aufbauen, sollen sie in dieser ihrer zusammenhangbildenden Funktion erst bei der Beschreibung der Interpretanten - als Subzeichen 3.1, evtl. 3.2 - betrachtet werden, aber wir müssen diesen koordinativen Subzeichenzusammenhang 2.2 → 3.1 (→ 3.2) an dieser Stelle bereits erwähnen.

Den *iconischen Objektbezug* der gegenstandsorientierten Malerei wollen wir, wie gesagt, als mögliche Fundierung des indexikalischen sehen. Auch hier ist die Unterscheidung in extern und intern nötig. - Iconisch im *zeichenexternen* Sinn ist die Besetzung der elementaren Figur-Grund-Differenz der Malfläche unter Verwendung des Repertoires

von Punkt, Strich, Linie, Fläche und ihre Übergänge durch die jeweils mittelspezifisch unterschiedliche Übernahme von formalen und/oder farblichen Merkmalen einer möglichen visuellen Wahrnehmungs- und/oder Vorstellungsrealität. Da es sich um repertoiregebundene Mittel handelt, liegt selbstverständlich keine Merkmalsübereinstimmung im physikalischen Sinne vor, sondern es handelt sich lediglich um zwei-dimensional fixierte Äquivalenzen in der visuellen Erscheinung einer dreidimensionalen Welt. Wie bei jedem iconischen Objektbezug gibt es auch hier eine kontinuierliche Graduierung zwischen den virtuellen Extrempunkten der maximalen und minimalen Übereinstimmung, und zwar nochmals unterteilbar in (a) die iconische Graduierung der visuellen Merkmale Eigenfarbe, Oberflächenstruktur, Volumen und Kontur (sowie ihrer jeweiligen Kombinationen); diese Graduierung kann gleichzeitig auch als deformativ-abstufende der visuellen Erscheinung gesehen werden, wobei die Deformation u.U. zugunsten einer schrittweisen Annäherung an eine überlagernde ornamentale Ordnungsstruktur erfolgt. Die zweite Graduierungsskala (b) bewegt sich zwischen dem Extrem einer möglichst intensiven Verwischung des zugrundeliegenden Repertoires, d.h. also dem Bemühen um Tilgung aller illusionsstörender Repertoirebestandteile und der Unterdrückung des immer komplementär mitgeführten Nichticonischen einerseits sowie dem anderen Extrem der bewußten Offenlegung des Repertoires der malerischen Mittel - mit dem Endpunkt ihrer Autonomie und damit einhergehend dem Verlust der abbildenden Funktion überhaupt. Bei der Akzentuierung des Repertoirellen tritt das Abbildende zurück zugunsten der intensiveren indexikalischen Bindung an den Malakt, die Spur der Hand. Die maximal erreichbare Iconizität, jeweils relativ zum eingesetzten Mittelrepertoire und dem Horizont der kategorialen Drittheit des Interpretanten im Sinn von "Richtigkeit", ist Voraussetzung für den Anspruch auf Wirklichkeitstreue naturalistisch-mimetischer Intentionen im Sinne eines Darstellungsrealismus; es ist der Objektbezug des "Sehbildes" der 'wirklichen' Welt. Da jedes realisierte Bild im Rahmen der oben skizzierten Graduierungen Entscheidungen treffen muß, zeigt sich, daß eine realisierte Abbildungsbeziehung immer in Richtung auf Indexikalität hin entwickelt ist; diese Entscheidungen konstituieren die ästhetische Realitätskomponente 2.2 als selektiertes Icon.

Von einer *internen* Iconizität kann man bei Übereinstimmungsmerkmalen innerhalb von Teilen der Bildfläche bezogen auf Form und/oder Farbe

sprechen, etwa bei Schattenform und Spiegelbild sowie bei sog. Echoformen und ähnlichen Korrespondenzen; da sie gleichzeitig Faktoren der Konnexbildung darstellen, liegt hier aber bereits ein Übergang zur Koordination eines internen Interpretanten vor - analog zu dem vorhin erwähnten Übergang 2.2 → 3.2; derartige Übergänge stellen die systematisch trennende Subzeichenfüllung vor gewisse Schwierigkeiten.

Das Subzeichen 2.3, den *symbolischen Objektbezug* der gegenstandsorientierten Malerei, wollen wir gemäß unserer Vorgehensweise ebenfalls von 2.2 aus untersuchen. Die rein thetische Zuordnung zwischen Zeichen und bezeichnetem Objekt begegnet uns in der gegenstandsorientierten Malerei zunächst einmal bei dem über dem symbolischen Legizeichenrepertoire der Sprache formulierten Bildtitel. Besonders greifbar ist die thetische Zuordnung im erwähnten Grenzfall der extrem abstrahierenden Malerei, die den Gegenstandsbezug im Sinne iconischer und indexikalischer Bindung verläßt und den Objektbezug ihrer Farb-Form-Verteilung allein noch über das sprachliche Repertoire des Titels postuliert. Gelegentlich kann das sprachliche Zeichen des Titels auch indexikalisch sein Objekt bezeichnen.

In der eigentlichen gegenstandsorientierten Malerei, also dort, wo die Subzeichen der kategorialen Zweitheit ihre Fundierung im Iconischen haben, liegen Expansionen ins Symbolische immer dort vor, wo sich der Objektbereich von Repräsentationen nicht in einer Abbildungs- oder Verweisungsfunktion erschöpft, sondern vielmehr beansprucht, darüber hinaus auch noch ein Ideelles, nur bewußtseinsmäßig Erfahrbares oder Gesetztes wiederzugeben. Hierzu gehören vor allem alle allegorisierenden Darstellungen von rein Begrifflichem (s. Bayer 1984), das aus der primären iconischen Darstellungsschicht in einer Verallgemeinerung oder Ausweitung ins Typische entwickelt werden soll und einen dementsprechenden Kontext als Interpretanten voraussetzt. Solche ideellen Bestandteile können konnotativ als Assoziationen selbstverständlich auch in bestimmten ausgewählten Ausschnitten mit empirischem Weltbezug mitschwingen oder hiermit mehr oder minder separierbar kombiniert sein - etwa die weibliche Gestalt in Delacroix' Bild zur Julirevolution 1830. Hier lassen sich auch die Subzeichenübergänge vom Iconischen über die raum-zeitlichen Indizes hin zur Personifikation des Abstraktums 'Freiheit' sehr leicht

feststellen. Dennoch wird hier gerade keine einheitliche vollständige Objektthematik erreicht. Mit dieser Ausweitung ins Symbolische wird der Bereich des visuell-empirischen Weltausschnitts verlassen. Ähnliche Ausschöpfungen aller Objektbezüge finden sich im Symbolismus des 19. Jahrhunderts. Doch muß die Malerei den symbolischen Objektbezug des Denkbilds wegen ihrer Bindung an die iconische Anschaulichkeit immer als ein, wenn auch nur fiktives, Sehbild gestalten. Solche vollen Ausschöpfungen der Selektionsfolge der Subzeichen des Objektbezugs dominieren in von Denk- oder Sinnbildern bestimmten Epochen, angefangen von der ägyptischen über die mittelalterliche Kunst bis hin zu den imaginären Welten des Surrealismus oder Magrittes. Das Moment des rein Konventionellen läßt sich häufig auch in der Farbgebung zeigen.

Überindividuelle epochenspezifische Schemata für die Darstellung von Objekten, bisweilen festgehalten in Musterbüchern, fixieren diese Objekte ebenfalls auf der Stufe höchster Semiotizität, insbesondere, wenn ihren Konstruktionen rein geometrische Schemata oder Proportionenkanons zugrundeliegen und nicht die auf visueller Wahrnehmung basierende iconische Anschaulichkeit. (Beispiele bei Panofsky und Gombrich).

Die von der Externität zu unterscheidende *Internität* des symbolischen Objektbezugs zeigt sich überall dort, wo die Beziehung der dargestellten Objekte allein durch eine kompositorische, vom Maler getroffene Entscheidung erfolgt, die sich weder an Übereinstimmungsmerkmalen noch an Verweisungszusammenhängen orientiert - bis hin zum Prinzip alogischer oder aleatorischer Kombinationen; hiermit überschreiten wir aber bereits den Grenzpunkt zur kompositorischen Zusammenhangsbildung. - Einen semiotisch bemerkenswerten Grenzfall stellen "Nachbilder" dar, die nicht unmittelbar auf eine externe Objektwelt Bezug nehmen, sondern quasi autoreproduktiv als Zeichen von Zeichen frühere Werke der Kunstgeschichte variieren.

3.

Die Konnexbildung der malerischen Komposition der wir uns jetzt zuwenden wollen, ist im wesentlichen als rhematisch einzustufen, wobei aber, wie noch zu zeigen ist, bestimmte dicentische Zusammen-

hänge vorausgesetzt werden können, doch sie werden größtenteils in einer degenerierenden Semiose in einen umgreifenden offenen Zusammenhang überführt. Der Interpretant höchster Semiotizität, das *Argument*, läßt sich bei der gegenstandsorientierten Malerei nicht aufweisen: die Idee der vollständigen ästhetischen Realität ist ebensowenig realisierbar, wie das unterste Subzeichen 1.1 der von uns untersuchten Semiose vollständig bestimmbar wäre (s. Bense 1984 I). Allenfalls könnte man einen internen argumentischen Konnex unterstellen in Form des Malerbewußtseins im Bild als dem Inbegriff aller Selektions- und Superisationsprinzipien und Konzepte; aber er wäre nur virtuell, nie vollständig rekonstruierbar und somit auch nicht metasemiotisch formulierbar.

So ist im Rahmen unserer Untersuchung als höchste feststellbare Superisationsebene eines Bildes, seine Darstellungsbegrenzung, der *dicentische Konnex* anzunehmen. Auch hier bietet sich die Untersuchung in intern und extern an.

Als *zeichenintern* können hier alle diejenigen konnexiven Momente genannt werden, die den (relativ) abgeschlossenen kompositorischen Zusammenhang bewirken. Relativ ist diese Abgeschlossenheit deswegen, weil, wie noch zu zeigen sein wird, diese dicentische Eigenschaft ganz oder teilweise in einen degenerativ entwickelten rhematischen Interpretanten übergeht. Dieses Schwanken in der Subzeichenbestimmung zeigt sich bei 3.2 aber auch noch im koordinativen semiosischen Zusammenhang, denn die folgenden Bestimmungen sind, für sich betrachtet, jeweils auch als Indizes interpretierbar, aber in ihrem Zusammenwirken als konnexbildend gewinnen sie den behaupteten dicentischen Charakter,

Hierzu zählen zunächst alle Positionszuweisungen von Objekten auf der Bildfläche und ihr Verhältnis zu ihr (Zentralität oder Exzentrizität, Symmetrieachsen oder Asymmetrie), sodann die Relation Icon-Umgebung, dessen relative Isolierbarkeit, die linearperspektivische Verkürzung, fakturale oder objektive Proportionen und damit eng zusammenhängend die Frage, ob eine metrische Homogenität der repräsentierten Welt vorliegt oder aber Grade der Abweichung beabsichtigt sind; dies führt zu der weiteren Frage nach der Homogenität im Realitätsstatus der dargestellten Welt überhaupt mit dem

Grenzfall der aleatorischen Montage. Weitere dicentische konnexbildende Faktoren sind an die Farbgraduierung gebundene Lichtführung und ihre Richtungsfestlegungen, Volumen, Binnen- und Schlagschatten, die Graduierung zwischen den möglichen Extremen der Flächigkeit und Tiefenschichtung sowie der Verdeckung oder Überschneidung. Eng zusammen hängt damit der Grad der Tiefenschärfe, die Wahl des Ausschnitts und die daran ablesbare Einstellungsgröße, die ihrerseits wiederum untrennbar mit einer perspektivischen Richtungsentscheidung verbunden ist. Alle diese Konnexbildungsfaktoren sind aber nur theoretisch trennbar und wirken in der gegenstandsorientierten Malerei zusammen beim Aufbau eines *perspektivischen Systemraums* mit möglichen Graden der Deformation relativ zu unserer mehr oder minder invarianten Vorstellung von der visuell wahrnehmbaren Welt sowie einer weiteren Graduierung zwischen Statik oder Stabilität einerseits und Instabilität oder Dynamik andererseits.

Neben dem eher formalen Aspekt wirken selbstverständlich die untrennbar damit verbundenen Farbrelationen bei allen genannten Faktoren der Konnexbildung mit, wobei die beiden Hauptmöglichkeiten der verstärkenden Unterstützung oder aber der Konterkarierung zu unterscheiden sind. Die Sättigung von Farbbeziehungen ist der verbreitetste dicentische Konnex.

Von einer *Externität* bei 3.2, die sich auf den Kommunikationsakt bezieht, kann zunächst insofern gesprochen werden, als der oben umrissene interne Konnex insgesamt - wie auch seine konstitutiven Momente - eine Beziehung auf den externen Betrachter hin impliziert, besonders greifbar im Augpunkt der zentralperspektivischen Konstruktion (S. hierzu auch die Typologie Nitschkes). Die Unterscheidung intern-extern ist hier also nicht scharf durchzuhalten.

Eine ebenfalls auf den Rezipienten bezogene Externität betrifft den semantischen und/oder pragmatischen Einbettungszusammenhang des Bildes - zunächst in Gestalt einer Entscheidbarkeit über den Realitätsbezug der Komposition als ganzer, nicht nur einzelner repräsentierter Objektbestandteile; insbesondere die Feststellung einer semantischen Kohärenz im Sinne eines wahrnehmungs- oder vorstellungsfundierten vorausgesetzten Realitätszusammenhangs, und die entsprechende Referenz des Bildes ist eine solche entscheidungs-

fähige Feststellung. Diese Kohärenz ist aber nicht nur auf den quasi horizontalen Zusammenhang einer einzigen Bedeutungsebene beschränkt, sondern kann auch gleichsam vertikal als semantische Verknüpfung mit einem abstrakteren, allgemeinen intendierten Bedeutungszusammenhang vorliegen. Vor allem die niederländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts visiert diese höhere Semiotizität der gegenständlichen Malerei an. (Beispiele in 'Sprache der Bilder'.)

Ausdifferenzierungen dieses Einbettungszusammenhangs der rezipientenbezogenen Externität können feststellbare Behauptungen, Wertungen, Widersprüche und Verfremdungen sein, auf die zwar der Interpret nicht unbedingt zustimmend reagieren muß, die aber vor dem Horizont des Malerbewußtseins eine solche Entscheidung fordern. Der Wahrheitsanspruch, wie ihn vor allem realistische Maler verfochten haben und immer noch vertreten, verdiente eine gesonderte Untersuchung im Rahmen einer semiotischen Wahrheitstheorie auf der Basis des kategorial fundierenden Schemas der Zeichenklassen und ihrer Realitäten. Es gibt - ohne daß dies hier näher ausgeführt werden kann - Gründe für die Annahme, daß die traditionelle und auch für die Malerei in Anspruch genommene Korrespondenztheorie der Wahrheit ihre semiotische Darstellung bereits im Dualisationsoperator zwischen einer Realität und ihrer Vermittlung hat. Kohärenz- und konsenstheoretische Wahrheitsdefinitionen dürften als Hintergrund für bildnerische Prozesse ausscheiden; es war häufig Ziel insbesondere des dicentischen Interpretanten kritischer Kunst, einen herrschenden Konsens gerade in Frage zu stellen; da die bildnerische Aussage ohnehin nie die Semiotizitätsstufe von Bestandteilen empirisch-induktiver Theorienzusammenhänge anstreben oder erreichen kann, sind kohärenztheoretische Analogien hier wenig sinnvoll.

Als Extremform dicentischer Entscheidbarkeit im Rahmen gegenstandsorientierter Malerei könnte die Semantik bzw. Pragmatik illusionistischer Darstellungsweisen gewertet werden: sie möchten im Interpretationsakt die Feststellung erzeugen "das ist..." anstelle des "das repräsentiert...". Doch ist die dicentisch entscheidbare Wahrheit überhaupt nicht konstitutiv für den rhematischen Zusammenhang des Ästhetischen, was schon Benn prägnant formuliert hat in dem Satz: "Stil ist der Wahrheit überlegen, er trägt in sich den Beweis der Existenz", und es muß betont werden, daß Kunst es auch in der Objektbezogenheit primär immer mit Repräsentationen, nicht mit

Wahrheitswerten zu tun hat, selbst wenn aus der Perspektive des Malers solche Ansprüche geltend gemacht werden, wovon aus systematischen Gründen auch nicht einfach abgesehen werden kann.

Zu den bildexternen Dicents gehören auf der Seite des Expedienten sodann alle überindividuellen Kontexte und Konventionen der bildlichen Kodierung von Bedeutungsgehalten und ihre entsprechende Dekodierung. Sie fungieren im Rahmen von epochen- und/oder malerspezifischen Sinnsystemen religiöser oder ideologisch-politischer Art im weitesten Sinn; diese finden immer und vor allem außerhalb der Kunst ihre rekonstruierbaren Äußerungsformen. Selbstverständlich sind sie nur ihrem Selbstverständnis, ihrem Anspruch nach Notwendigkeiten; wegen ihrer prinzipiellen Relativität und Geschichtlichkeit erreicht ihr Geltungsanspruch aber höchstens den Beurteilungskontext 3.2, wo über ihre Gültigkeit eben auch negativ entschieden werden kann.

Zu diesen bildexternen normativen Momenten auf der Interpretantenebene sind des weiteren alle impliziten Normen hinsichtlich der Komposition zu rechnen, sowohl die Superisation wie den repräsentierten Objektbereich betreffend. Diese Selektionskonventionen bestimmter Objektbereiche, die ein Ko-Repertoire ausgeschlossener, verpönter Sujets bilden, können hierarchische Ordnungen festlegen und determinieren so auch den Subzeichenstatus des Zulässigen oder des erwarteten Objektbereichs. An diesen Vorgaben lassen sich dann auch Veränderungen in der dargestellten Welt oder der gewählten Mittel als Konventionsverstöße fixieren. Ein Beispiel ist die Auseinandersetzung um die Prinzipien des Realismus im 19. Jahrhundert. Ideologische und soziale Kontexte sind auch der Rahmen für Gattungskonventionen (Andachtsbild, Genre, Historienmalerei) und ihre zeit-spezifische Rangfolge.

Normative Schönheitsideale stehen auf der Grenze zwischen Objektbereichsfixierung (inhaltlich-semantischer Aspekt) und Superisationsnormen (formal-konstruktiver Aspekt), woran deutlich wird, daß es der Interpretant mit beidem gleichermaßen zu tun hat. Solche Superisationsnormen können in Gestalt metrischer (Proportionenkanons) und geometrisch-kompositorischer Schemata (Symmetrieforderungen u.ä.) vorgegeben sein.

Externe Dicents über anderen Repertoires als dem der Malerei spielen ebenfalls eine Rolle; zunächst häufig der Interpretant des Bildtitels, der eine sprachliche Äquivalenz zum Bild behauptet; sodann die Fixierung des Bildes in einer bestimmten Umgebung, seine Ortsabhängigkeit, besonders greifbar im Fresko und seiner architektonischen Einbindung.

Im Gegensatz zu Dicents etwa im Rahmen naturwissenschaftlicher Aussagensysteme ist die Zuordnung zu diesem Subzeichen bei ästhetischen Semiosen viel weniger eindeutig und stets geneigt, im degenerativen Übergang zu 3.1 eine Auflösung der charakteristischen Bestimmungsmomente zu erfahren. Selbstverständlich ist dies eine Folge des letztlich rhematischen Interpretanten des ästhetischen Zustands, der Semiosen, die als Kunstwerke gemeint sind, zumindest der Intention nach immer zugrundeliegt. Umgekehrt sind semiosische Übergänge von 3.1 zu 3.2 möglich und liegen immer dann vor, wenn rhematische Offenheiten im Interpretationsakt in Festlegungen überführt werden. Auch hier gibt es keine allgemeingültige Eindeutigkeit in der Subzeichenbestimmung.

Die oben genannten kompositorischen Eigenschaften, die wir dem internen dicentischen Konnex zugeordnet haben, erfahren ebenso wie die meisten externen dicentischen Elemente bei ihrer *externen* Rekonstruktion im Rezeptionsakt durch den Betrachter eine Degeneration im Interpretanten zum *Rhema*, denn sie überlagern sich in der Simultaneität der Wahrnehmungsaktes, treten in vielfältige, nie ganz vorhersehbare, weil subjektiv unterschiedliche Wirkungsbeziehungen. Die produktive Einbildungskraft des Betrachters, der das künstliche Wahrnehmungsangebot dekodiert, indem er zunächst hypothetisch-heuristisch zur subjektiven Minderung des Komplexitätseindrucks iconische Redundanzen und deren semantische Merkmale als Bedeutungszusammenhänge der ermittelten Gestalten unterstellt, kommt so zu Ordnungsentwürfen für die wahrgenommene Komplexität, ergänzt subjektiv Leerstellen der Abbildung, die immer assertorische Repertoirebestandteile mit sich führt, und versucht, das Malerbewußtsein im Bild zu rekonstruieren, wobei sich gleichzeitig die vom Maler intendierte Semantik und/oder Pragmatik relativiert oder auflöst. Das alles wird erleichtert durch die fehlende Festlegung einer eindeutigen Umgebung beim Tafelbild sowie dem meist rhematischen Kontext des Titels. - Diese Überlegungen verdeutlichen übrigens gleichzeitig,

wie Fragen der Wahrnehmung und der informationellen Ästhetik in die umgreifende semiotische Theorienbildung eingebettet sind.

Es bleibt uns noch die Frage, welchen diesem genannten externen rhematischen Interpretanten zugehörigen *internen* wir in unserem Untersuchungsbereich aufweisen können. 3.1 ist der gleichermaßen mittel- und objektfundierte Interpretant des ästhetischen Zustands und damit entscheidender Bezugspunkt auch der Malerei, sofern ihr der Status der Kunst zukommt. Zu diesen internen rhematischen Faktoren gehört zunächst der geometrische Sachverhalt einer prinzipiellen Mehrdeutigkeit aller Abbildungen dreidimensionaler Körper in der Ebene; sodann hat jede einzelne Repräsentation immer Indefinites, Unbestimmtheitsstellen, da sie immer auf Selektionen beruht. Zu den Faktoren, die der Grenzziehung der Bildfläche durch den Rahmen entgegenwirken, gehört die Möglichkeit, einen selektierten Welt-ausschnitt als fortsetzbar und offen zu denken, was durch die Wahl eines bewußt unvollständigen Segments besonders betont sein kann (z.B. bei vielen Impressionisten). Die Illusion von formauflösender Rauntiefe trägt zur rhematischen Offenheit bei, des weiteren die metaphorische Mehrdeutigkeit des abgebildeten Objektbereichs, insbesondere im Fall des Subzeichens 2.3. Auch können ungesättigte Farbzusammenhänge den Eindruck der Offenheit und Ergänzungsbedürftigkeit unterstreichen.

Die sich anschließende Tabelle faßt in einer Übersicht die bisherigen Überlegungen noch einmal knapp zusammen:

Zusammenfassung der Semiosen der gegenstandsorientierten Malerei

22

	.1	.2	.3
M 1.	unausschöpfbares Kontinuum elementarer Form-u.Farb- qualitäten	singulär-replikative Reali- sierung von 1.3	Koexistenz v.Farben u.Formen auf der rahmenbegrenzten Fläche Kontinuum aus abbildenden u.repertoire- bedingten Bestandteilen Figur-Grund-Differenz Punkt, Strich, Linie, Fläche u. deren Über- gänge u.Kombinationen Helligkeitsgraduierung Modifikationen der Farbe
0 2.	<i>intern:</i> Korespondenzen auf der Bildfläche  <i>extern:</i> Graduierung formaler u./o. farblicher Äquivalenzen einer möglichen visuellen Wahrnehmungs-u./o. Vor- stellungsrealität	materiale Realisation des K0  <i>intern:</i> Richtungs-u.Verweisungsbe- ziehungen  <i>extern:</i> direktive Beziehung zum Maler u. Betrachter entscheidbare Referenz auf eine anders u.vorgängig ver- mittelte Wahrnehmungs-u./o. Vorstellungsrealität	<i>intern:</i> rein kompositorische Zuordnungen nicht-abbildende Farbwerte  <i>extern:</i> ideell-allegorisierende 0-Bezüge Typisierungen, Schemata
I 3.	<i>intern:</i> Mehrdeutigkeit Unbestimmtheitsstellen Fortsetzbarkeit  <i>extern:</i> hypothetische Feststellung gestaltbildender u./o. semantischer Redundanzen	<i>intern:</i> Positionszuweisungen von Objektionen, geometrische, metrische und farbliche Determinations des perspek- tischen Systemraums  <i>extern:</i> Feststellung von Referenzen, Semantik überindividuelle Kontexte und Konventionen Kompositionsnormen Gattungskonventionen	

4.

Die hiermit abgeschlossene, vollständig umrissene Subzeichencharakterisierung kann in einer ersten weitergehenden semiotischen Verwendung dafür benutzt werden, die spezifischen Realitäten und die Hauptzeichenklassen unseres Untersuchungsbereichs metasemiotisch auszuformulieren. So zeigt sich etwa, daß es keinen vollständigen Interpretanten der gegenstandsorientierten Malerei geben kann, weil das Argument 3.3 fehlt.

Als weitere Anwendungsmöglichkeiten unserer Subzeichenrekonstruktion der gegenstandsorientierten Malerei seien abschließend versuchsweise vier Beispiele zur semiotischen Bestimmung als vollständige Zeichenklasse, entwickelt aus den umschriebenen Subzeichen und über diese zusammenhängend umrissen, wobei gleichzeitig der Bezug zu 3.1 2.2 1.3 (äZ) hergestellt werden soll, denn dieser Bezug ist die fundamental-kategoriale Fassung des impliziten Anspruchs, ein Kunstwerk zu sein. Hierbei muß aber festgehalten werden, daß ein Kunstwerk nicht an allen Stellen eine ästhetische Realität darstellen muß.

Der erste Versuch, aus unseren skizzierten neun Subzeichen eine vollständige Zeichenklasse zusammenzusetzen, gilt der semiotischen Bestimmung der *gegenstandsgebundenen Malerei überhaupt*. In Frage kommen hier zwei Zeichenklassen, je nachdem, ob man für die Mittel 1.3 oder die singuläre Replika 1.2 einsetzt, nämlich

3.1 2.1 1.3 x 3.1 1.2 1.3 (mittelfundierter Interpretant) (Rpw=11)  
oder

3.1 2.1 1.2 x 2.1 1.2 1.3 (mittelfundiertes Objekt) (Rpw=10)

In beiden Fällen ist das Vorhandensein der ästhetischen Mitrealität an den Übergang 2.1 → 2.2 gebunden, also an das Problem, den iconischen Objektbezug in die singuläre materiale Realisation des ästhetischen Objekts zu überführen, hinter der das rein Iconische zurücktritt; im Fall des mittelfundierten Objekts ist außerdem die dritt-heitliche Erweiterung des zugrundeliegenden Repertoires erforderlich. Da aber, wie gezeigt, weder das Subzeichen des Objektbezugs noch das des interpretativen Konnexes bei der gegenstandsorientierten Malerei in allen Fällen dasselbe ist und die Subzeichenbestimmung auch nicht unbedingt für alle Bildpartien (resp. Superisationsebenen) oder für alle mögliche kontextuellen Aspekte identisch sein muß, folgen auf die genannte erste - noch undifferenzierte - Zeichen-

klassenbestimmung speziellere; sie sind durch höhere Repräsentationswerte charakterisiert. Diese Präzisierung gibt die vom jeweiligen Stiltyp grundsätzlich anvisierte und erreichbare Semiotizitätsstufe an, ohne daß damit schon gesagt wäre, daß es nicht Teile der Superisation gibt, die - für sich allein genommen - diesen Repräsentationswert nicht erreichen.

Dies vorausgesetzt, versucht das zweite Beispiel, *realistische Malweisen* semiotisch zu bestimmen, wobei von dem Doppelsinn des Begriffs als einer bestimmten Kunstrichtung des 19. Jahrhunderts und der allgemeinen Bedeutung eines Prinzips der Wirklichkeitswiedergabe hier abgesehen wird. Aus unseren Subzeichenbestimmungen 2.2 und 3.2 ergibt sich, daß wir die Zeichenklasse/Realitätsthematik

3.2 2.2 1.3 x 3.1 2.2 2.3 (Rpw=13)

die die Realität des *objektfundierten Interpretanten* vermittelt, annehmen können, eine Vermutung, die auch aus der fundamental-kategorialen Affinität zum System, zur Semantik und Pragmatik begründbar ist. Selbstverständlich kann es vor dem Hintergrund des zehnstufigen Schemas der Realitäten eben keine Objektivität in dem naiven Sinn geben, wie er von manchen ideologisch bestimmten Realisten und Realismustheoretikern verfochten wird. - Die Entwicklung des äZ setzt hier den Subzeichenübergang zum Rhema voraus sowie die ebenfalls erwähnte Bindung an eine singuläre materiale Realisation 2.2, die sich gerade nicht in einer hinweisenden Bezugnahme auf eine außerästhetische Realität erschöpfen darf, sondern vielmehr seinsvermehrend ein "projektives Objekt, das immer auch anders gesehen werden kann" (Bense) konstituiert.

Als dritter Fall sei die Zeichenklasse des *interpretantenfundierten Mittels* genannt

3.1 2.3 1.3 x 3.1 3.2 1.3 (Rpw=13)

der man *surrealistische* Varianten sowie Magritte zuordnen kann (Näheres hierzu s. Bayer 1985)

Schließlich läßt sich unserer Subzeichenbestimmung auch die

semiotische Definition des Typus einer zumindest ihrer Intention nach *ideellen*, also primär an Vorstellungen orientierten und gleichzeitig didaktisch-direktiv gegenständlichen Malerei entnehmen:

### 3.2 2.3 1.3 x 3.1 3.2 2.3 (Rpw=14)

Sie vermittelt die Realität des *interpretantenfundierten Objekts* und nimmt mit dieser kategorialen Affinität zur allgemeinen Aussage oder Theorie die Stufe höchster Semiotizität, die gegenstandsorientierter Malerei überhaupt möglich ist, ein. Ihren ästhetischen Zustand gewinnt diese Variante dann, wenn das ideelle Moment an eine entsprechende Objektrealisation gebunden wird und die dicentischen Festlegungen des Interpretanten im Rezeptionsakt in einen offenen Konnex überführt werden können, was, wie gezeigt, in der Malerei tendenziell immer der Fall ist. - Die Tatsache, daß bestimmte Haupttypen, in die sich die gegenstandsgebundene Malerei gliedern läßt, verschiedenen Zeichenklassen angehören, die ihrerseits nicht zusammenfallen mit der Zeichenklasse des äZ, ist kein Widerspruch, sondern verdeutlicht, daß sich dieser äZ fallweise an einem bestimmten Bild, das einem der genannten Typen angehört, durch eine angebbare semiotische Operation aufweisen läßt, aber das Bild als ganzes, insbesondere seiner Intention nach, nicht unbedingt dieser Zeichenklasse 3.1 2.2 1.3 angehören muß.

Unter der Voraussetzung, daß man analog zur erzählenden Semiose die Realitätsthematik als die von der jeweiligen Zeichenklasse vermittelte Fiktion versteht (s. Bayer 1984 II), könnte man hier generell von *malerischen Fiktionen* sprechen, deren Realitätsstatus gemäß den oben genannten Hauptunterscheidungen zu differenzieren ist; hieraus ergibt sich die weitere Folgerung, daß der weite Bereich der gegenstandsorientierten Malerei prinzipiell keine semiotisch-ontologisch einheitliche Realität vermittelt, sondern vielmehr genaue Zuordnungen zu dem zehnstufigen Schema der Realitäten erforderlich sind. Sowohl die Gegenstandsorientiertheit der Malerei als ästhetischer Realität als auch diejenige der genannten Beispiele ist nie die identisch-eine vollständige des Objekts, also 2.1 2.2 2.3.

Ich bin der Ansicht, in der vorliegenden Untersuchung die Umriss-  
der gegenstandsorientierten Malerei in den von Bense (1983, S.25)  
zusammengefaßten semiotischen Teilaspektenerarbeitet zu haben,  
nämlich als *Repräsentationsschema* dreistellig-relational geordneter  
Primzeichenfolge fundamental-kategorialer Zusammenhänge, als zeh-  
nstufigen Systemzusammenhang der *Realitäten* mit transformationell  
degenerativen oder generativen Übergängen, als möglichen selektiv  
variablen Konnex, als methodologisch rekonstruierbaren *Kreations-  
prozeß* sowie schließlich als informationstheoretisch-kommunikatives  
*Vermittlungsschema* einer bestimmten Realitätsthematik, nämlich der  
genuinen ästhetischen Realität 3.1 2.2 1.3.

#### LITERATUR

- Bärtschi, W.A.: *Perspektive, Ravensburg 1976; Schattenperspektive, Ravensburg 1973*
- Bayer, U.: *Zur Semiotik des Syntaxbegriffs in der Malerei, in: Semiosis 17-18/1980; Erzähltext und epische Fiktion als semiotischer Zusammenhang, in: Semiosis 34/1984 (I); Laokoon-Momente einer semiotischen Ästhetik, in: G.Gebauer (ed.): Das Laokoon-Projekt, Stuttgart 1984 (II); Realitäten und 'Condition humaine' - ein semiotischer Versuch zu René Magritte, in: Semiosis 36-38/1985*
- Bense, M.: *Das Universum der Zeichen, Baden-Baden 1983; Über Jan Peter Tripp, in: Jan Peter Tripp, Die Kehrseite der Dinge (ed.P. Renz), Weingarten 1984 (I); Das Universum der Ästhetik, in: Delfin IV 1984 (II)*
- Berger, John u.a.: *Sehen, Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek 1974*
- Frey, D.: *Das Zeitproblem der Bildkunst; Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst, in: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, Darmstadt 1976*
- Gombrich, E.H.: *Kunst und Illusion, Köln 1967; Vom Bilderlesen, in: Meditationen über ein Steckenpferd, Wien 1973; Bild und Auge, Stuttgart 1984*
- Herding, K.: *Realismus, in: Funkkolleg Kunst 12, Weinheim 1985*
- Hofmann, W.: *Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1978;*
- Nachbilder - Ausstellungskatalog Kunstverein, Hannover 1979*
- Nitschke, A.: *Kunst und Verhalten, Stuttgart-Bad Cannstatt 1975; Rezension in Semiosis 9/1978*

Panofsky, E.: *Die Perspektive als 'symbolische Form'*, in: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964; *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975

Schmidt, G.: *Naturalismus und Realismus*, in: *Umgang mit Kunst*, Olten/Freiburg 1966

Schröder, E.: *Dürer, Kunst und Geometrie*, Basel-Boston-Stuttgart 1980

Schulisch, O.: *Farbe und Kommunikation*, in: *Semiosis 39-40/1985*

Skirbekk, G.(ed.): *Wahrheitstheorien*, Frankfurt 1977

*Die Sprache der Bilder*, Ausstellungskatalog Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1978

Steffen, W.: *Die Beeinflussung des Kunstwerks als Zeichen durch den vom Künstler beigegebenen Titel*, in: *Semiosis 39-40/1985*;  
*Zum semiotischen Aufbau ästhetischer Zustände von Bildwerken*, Diss. Stuttgart 1981

# SEMIOSIS 43

Internationale Zeitschrift  
für Semiotik und Ästhetik  
11. Jahrgang, Heft 3, 1986

## INHALT

<i>Max Bense:</i>	<i>Bericht II über die "Eigenrealität" von "Zeichen"</i>	5
<i>Udo Bayer:</i>	<i>Die Semiosen der gegenstandsorientierten Malerei</i>	8
<i>Pietro Emanuele:</i>	<i>Semiotik und Heuristik</i>	28
<i>Reiner Schmitt:</i>	<i>Semiotische Aspekte in der Medienforschung</i>	40
<i>Armando Plebe:</i>	<i>Entwurf eines semiotischen Materialismus</i>	48
<i>Bericht aus Chung Li (Taiwan) vom 29. Januar 1986 (Ertekin Arin)</i>		59
<i>Internationales Semiotisches Colloquium an der Universität Perpignan über Les fondements de la sémiotique vom 20. bis 22. März 1986</i>		63