



HOW NOW NOW 1 An opening in the wall of a building, to admit light or air, capable of being opened and closed, and including, architecturally, the casement, sash, pane, etc.; in common usage, sometimes, the sash alone, as, take the window. 2 A window-pane. 3 Anything resembling or suggesting a window. 4 window-like aperture; as, the eyes are the windows of the soul. 4 A transparent label-like patch through which the address of an envelope can be read. — *tr.*, verb. 1 To provide with a window or windows. 2 To fill with holes resembling windows. (CON. *windage* *chamber*, *wind*, *8 wind*, etc.)

Abb. 5: JOSEPH KOSUTH

"One and three windows", 1965

1 Photographie auf Karton, 132,0 cm x 61,0 cm

1 Mixed media (Fenster, Holz, Glas), 129,0 cm x 57,5 cm

1 Texttafel auf Karton, 50,0 cm x 90,0 cm

CONCEPT ART UND SEMIOTIK

Semiotische Untersuchung des Modells der "Protoinvestigation" von Joseph Kosuth

Gegen Ende der sechziger Jahre traten verstärkt künstlerische Tendenzen auf, die radikal mit den traditionellen Ausdrucksformen der Kunst brachen. Während das Produkt künstlerischen Schaffens vormals meist Bilder oder Skulpturen waren, beschränkten sich die Vertreter der neuen Kunstrichtung darauf, das von der Realisierung losgelöste Konzept, die Idee oder das künstlerische Programm als Kunst zu deklarieren. Dem Betrachter werden Skizzen, Pläne, Fotodokumente, Landkarten, Zeitungsausschnitte und verbale Appelle vorgelegt, die die materielle Basis der künstlerischen Konzepte bilden.

Sol de Witt, einer der wichtigsten Anreger, prägte den Terminus *Concept Art* für die neue Richtung und formulierte in seinen "Paragrafen über konzeptuelle Kunst" das Programm: "Die Art von Kunst, die mich beschäftigt, möchte ich als konzeptuelle Kunst bezeichnen. Bei konzeptueller Kunst ist die Idee oder die Konzeption der wichtigste Aspekt der Arbeit."¹

Concept Art bedeutet in der direkten Übersetzung begriffliche Kunst, wenn wir *concept* als die einer Klasse von Dingen zugrundeliegende Idee, also den Begriff, ansehen. Während "perzeptuelle" Kunst sinnliche Wahrnehmungsdaten aussendet, mit deren Hilfe wir ein gemaltes Bild oder einen skulpturalen Gegenstand in unserer Vorstellung entwickeln und daraus eine Bedeutung ableiten, setzt konzeptuelle Kunst die Idee als Kommunikationselement zwischen dem Künstler und dem Betrachter. Die Idee soll im Geiste des Betrachters Form annehmen.

Concept Art gehört in die Typenreihe der zerebralen Kunst, als deren Anreger Marcel Duchamp zu gelten hat, dessen Ready-mades die grundsätzliche Frage nach der Idee des Einsatzes solcher Gegenstände hervorrufen. Bei der Rezeption ist demnach Begriffsvermögen gefordert anstelle der Sensibilität der Sinne. Das visuelle Moment ist von untergeordnetem Rang, häufig wird es ersetzt durch ein sprachliches Statement. Sprache wird zugleich zum Ausgangspunkt von Analysen der materialen, formalen und semantischen Aspekte, die dem Kunstwerk immanent sind. In der Nachfolge der analytischen Philosophie geht diese Art der Kunst davon aus, daß Sprache unsere Wahrnehmung strukturiert und infolgedessen die Rezeption von Kunst erheblich mitbestimmt.

1 S. Le Witt, "Paragrafen über konzeptuelle Kunst". In: G. de Vries, *On Art - Über Kunst*. Köln 1974, 177.

Als Semiotiker wissen wir natürlich, daß es der Repräsentation durch Zeichen bedarf, um die der Kunst eigentümliche Kategorie des Begrifflichen herauszustellen. Zeichen wiederum bedürfen der materialen Träger, um überhaupt wahrnehmbar zu sein. Die Beziehungen schließlich, die sich zwischen den verschiedenen Ebenen des Mittels, des Objekts und der begrifflichen Sprache des Interpretanten einstellen, lassen sich nur mit Hilfe des Instrumentariums der Semiotik bestimmen und ordnen.

Am prägnantesten ist das ästhetisch-philosophische Anliegen der *Concept Art* am Beispiel der frühen Arbeiten von Joseph Kosuth zu demonstrieren. Er gilt als Hauptvertreter der analytischen Richtung der *Concept Art*, in der es um eine Begründung des Kunstbegriffs geht. In seiner theoretischen Untersuchung "Art after Philosophy"² beruft sich Kosuth auf Wittgenstein und entnimmt dessen "Philosophischen Untersuchungen" das Modell der Analyse des Kunstbegriffs. Die Bedeutung des Begriffs Kunst liegt nach Kosuths Verständnis Wittgensteinscher Vorstellungen in ihrem Gebrauch, d.h., um das Wesen der Kunst zu ermitteln, ist der Gebrauch des Begriffs Kunst oder die Funktion von Kunst zu untersuchen.

Die traditionellen Gattungen wie Malerei und Skulptur erwiesen sich für Kosuth als untauglich, das Problem zu ergründen, setzen sie doch einen bestimmten Kunstbegriff bereits voraus. Kosuth begibt sich daher in die Nachfolge von Marcel Duchamp, der mit seinen Ready-mades die Voraussetzungen dafür schuf, daß Kunst ihre Richtung änderte:

von der Form der Sprache auf das Gesagte. Was bedeutet, daß es das Wesen von Kunst aus einer *Morphologiefrage* in eine *Funktionsfrage* umwandelte. Dieser Wandel - von der "Erscheinungsform" zur "Konzeption" - war der Beginn der "modernen" Kunst und der Beginn der "konzeptuellen" Kunst. Alle Kunst (nach Duchamp) ist konzeptuell (ihrem Wesen nach), weil Kunst nur konzeptuell existiert.³ (Hervorhebungen durch den Verf.)

Die Analyse wird von Joseph Kosuth systematisch betrieben und explizit zum zentralen Thema erklärt, dabei lassen sich die Arbeiten in drei Abschnitte gliedern:

- A) "Protoinvestigations" (Arbeiten um 1965)
- B) "Investigations 1-10, die in einzelne "Propositions" gegliedert sind (1966-1974)
- C) ein neuer Arbeitskomplex in Form von Plakaten (seit 1975)

2 J. Kosuth, "Art after Philosophy". In: G. de Vries (Hrsg.), *On Art - Über Kunst*. Köln 1974, 141.

3 J. Kosuth, "Art after Philosophy". In: G. de Vries (Hrsg.), *On Art - Über Kunst*. Köln 1974, 147.

Die hier zur Untersuchung stehende Arbeit "One and three windows" gehört zu den "Protoinvestigations".⁴

Bildinterner Kontext:

Die Arbeit "One and three windows" besteht aus einem einfachen verglasten Fensterflügel mit Scharnieren, sowie einer photographischen Reproduktion dieses Fensters und einer lexikalischen Definition von "Window" aus *Webster's New World Dictionary of the American Language* abphotographiert und vergrößert. Die Sätze sind in einer sauber abgegrenzten Rubrik gefaßt und stehen wie die Reproduktion des Fensters in schwarzer Farbe auf überdimensionalem weißen Grund:

WIN-DOW noun 1 An opening in the wall of a building, to admit light or air, capable of being opened and closed, and including, architecturally, the casement, sash, panes, etc.; in common usage, sometimes, the sash alone; as, raise the window. 2 A windowpane. 3 Anything resembling or suggesting a window; a windowlike aperture; as, the eyes are the windows of the soul. 4 A transparent label-like patch through which the address of an envelope can be read.
- tr. verb 1 To provide with a window or windows. 2 To fill with holes resembling windows. (< ON, vindauga <vindr, wind + auga, eye)

"One and three windows" stellt die Visualisierung eines modellhaften Abstraktionsprozesses dar: gegenüber dem wirklichen Fenster ist die photographische Reproduktion eine abstrakte iconische Wiedergabe der Erscheinung Fenster, und gegenüber dieser ist die lexikalische Beschreibung eine weitere Stufe auf dem konsequenten Weg eines systematischen Abstraktionsvorgangs, vom Gegenstand zum Abbild und zum Namen.

Aufgrund des Vergleichs zwischen dem Gegenstand und seinem photographischen Abbild wird deutlich, daß die bildhafte Wiedergabe realer Gegenstände, auf ihren aktuellen Informationswert befragt, der Realität eines Gegenstandes unterlegen sind. In Bezug auf das Fenster bedeutet dies, daß der Betrachter eine wesentliche Eigenschaft des Gegenstandes sinnlich unmittelbar wahrnehmen kann, nämlich die Transparenz des Glases.

Das photographische Abbild ist durch seine zweidimensionale Fixierung den Gesetzen der Fläche unterworfen. Die Photographie ähnelt darin dem gemalten Bild. Abbilder sind insofern Bilder, als sie Dinge porträtieren, die auf einem niedrige-

4 J. Kosuth, "Protoinvestigationen & die ersten Investigationen (1965, 1966-1968), Bd. 1." In: Ders., *Investigationen über Kunst & Problemkreise seit 1965*. Kunsthalle Tübingen 1973, 23.

ren Abstraktionsniveau liegen als sie selbst. Sie erfüllen ihre Aufgabe, indem sie singuläre Wahrnehmungsdaten wiedergeben.

Nach der traditionellen Denkweise beruht alle Abstraktion zunächst auf der Maßnahme des "Weglassens" und damit auf der Verallgemeinerung.⁵ Im Erfassen wesentlicher Eigenschaften von Einzelfällen, die sich in der Definition des Begriffs niederschlagen, läßt sich das Wesen eines Dinges erkennen. Die im Wörterbuch angeführten Wortbedeutungen von "window" sind eine Aufzählung von Teilbestimmungen des Begriffs und können dessen volle Bedeutung bestimmen, indem sie ihn mittels eines Netzwerks von Beziehungen festlegen. Sprache stellt stets auf funktionale statt auf formale Kategorien ab und geht damit über die bloße Erscheinung der Dinge hinaus.

Aus der Sprachwissenschaft ist uns bekannt, daß Wörter, die in ihrer späteren Form nicht unmittelbar auf Wahrnehmungen hinzuweisen scheinen, dies ursprünglich taten. Auch der etymologische Ursprung des Wortes "window" in der Form von "vindauga" oder "wind+auga" bzw. "windeye" läßt im modernen Sprachbegriff noch den Bezug zur Sinneserfahrung des Sehens erkennen. Mit der Metapher der "Augen als Fenster der Seele" dient ein bildlicher Ausdruck zur Beschreibung eines geistigen Phänomens.

In der Arbeit "One and three windows" wird deutlich, welchen begrenzten Informationswert sowohl der reale Gegenstand als auch die visuelle Abbildung und die sprachliche Formulierung besitzen. Der begrifflichen Formulierung des Wörterbuchs und dem Photo fehlen die materialhafte Qualität, die das reale Fenster vermitteln kann. Das Fenster ist als Gegenstand seinerseits nicht in der Lage, die abstrakte Kennzeichnung der bestimmenden Merkmale eines Fensters zu übermitteln, die in der lexikalischen Begriffsbestimmung enthalten ist. Das Photo ermöglicht die Identifikation eines bestimmten Einzelfensters in seiner individuellen Erscheinungsform, eine Leistung, die von der lexikalisch allgemeinen Definition nicht erbracht werden kann. Kunst wird hier in ihrer eigenen Funktion problematisiert, indem das Anschauungsprinzip als wesentlicher Bestimmungsfaktor für das Wesen von Kunst in Frage gestellt wird.

Bildexterner Kontext:

Joseph Kosuth geht davon aus, daß für die Kunst des 20. Jahrhunderts ein unmittelbar gesellschaftlicher Bedarf nicht vorliegt, daß sie ihre Seinsberechtigung aus sich selbst herleiten muß und eine von vielen autonomen Spezialwissenschaften geworden ist wie etwa die Philosophie oder die Linguistik. Daraus folgert Kosuth, daß sich die künstlerische Praxis auf einer Reflexionshöhe bewegen muß, wie sie traditionell nur der Kunsttheorie zustand. Die Kunst schließe demnach ihre

5 R. Arnhem, *Anschauliches Denken*. Köln 1980, 167 ff.

als Eigenschaft dem Subjekt zu, von dem sie ausgesagt wird, gleichgültig, ob es sich um Real- oder Nominaldefinitionen handelt, die tautologisch, d.h. immer wahr sind.

Kosuth behauptet nun, daß Kunstwerke analytische Propositionen seien, d.h. Nominaldefinitionen, da sie sich ausschließlich auf ihre Kunst beziehen und nicht auf andere Tatsachen: "Ein Kunstwerk ist insofern eine Tautologie, als es die Intention des Künstlers aufzeigt; es sagt mithin, dieses bestimmte Kunstwerk *ist* Kunst, was bedeutet, daß es eine *Definition* von Kunst ist."⁹ Kosuth setzt darin die Kunst mit Logik und Mathematik gleich: "Kunst hat mit Logik und Mathematik gemeinsam, daß sie eine Tautologie ist; das heißt, der "Kunstgedanke" (oder das "Werk") und Kunst sind ein und dasselbe und lassen sich als Kunst begreifen, ohne daß man zur Verifikation den Kunstzusammenhang verlassen müßte."¹⁰

Die wichtige Unterscheidung von "Inhalt" und "Umfang" eines Begriffs ermöglicht eine weitere Annäherung an Kosuths Auffassung von "conceptual". Er versteht darunter die Analyse des Begriffsinhalts, also der wesentlichen Eigenschaften des Begriffs; es geht ihm nicht um die Gegenstände, die durch den Begriff bezeichnet werden. Im Hinblick auf die Klärung des Kunstbegriffs bedeutet dies für Kosuth, dem Begriffsinhalt etwas hinzuzufügen, ohne den Gegenstandsbereich zu erweitern. Das Wesen von Kunst liege demnach in ihrem Begriffscharakter begründet.

In der platonischen Philosophie dienten die Begriffe der Erkenntnis des unkörperlichen Seins der *Ideen*, denn, wenn die Ideen etwas anderes als die wahrnehmbare Welt sind, so kann ihre Erkenntnis durch die Begriffe auch nicht durch Wahrnehmungsinhalte gefunden werden, wie auch mathematische Erkenntnis nicht aus der sinnlichen Wahrnehmung entwickelt werden kann, da reine mathematische Verhältnisse in der körperlichen Wirklichkeit nicht vorhanden sind, sondern durch logische Beziehungen zwischen den Begriffen bzw. mathematischen Zahlen.¹¹ Dem Wunsch, "reine" Kunstaussagen zu machen, um darin die Idee von Kunst zu ergründen und mit Mitteln der Kunst zu repräsentieren, entspricht es, logische Beziehungen der Begriffe innerhalb des Kunstrahmens herzustellen. Demgemäß tragen alle Arbeiten von Kosuth den Untertitel "Art as Idea as Idea", was sinngemäß mit "Kunst als Begriff als Begriff" zu übersetzen ist. Nicht allein das einzelne Werk ist daher von Bedeutung, sondern zugleich die der künstlerischen Tätigkeit zugrundeliegende Idee von Kunst als einem fortwährenden Prozeß in einem Netz von logischen Beziehungen.

9 J. Kosuth, "Art after Philosophy". In: G. de Vries (Hrsg.), *On Art - Über Kunst*. Köln 1974, 151

10 J. Kosuth, "Art after Philosophy". In: G. de Vries (Hrsg.), *On Art - Über Kunst*. Köln 1974, 151.

11 W. Windelband, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*. Hrsg. Heinz Heimsoeth. Tübingen 1957, 100 f.

Es kann im Rahmen dieser Arbeit nicht darum gehen, die Argumentation von Kosuth zu analysieren, deshalb mögen einzelne Hinweise genügen. Wenn Kosuth das Kunstwerk mit dessen "Kunstidee" gleichsetzt und diese wiederum mit der Kunst im allgemeinen, so geht er davon aus, daß die Vernunftidee Kunst demonstrel sei. Im Kantischen Sprachgebrauch bedeutet "demonstrel" soviel wie etwas in der Anschauung darstellen: "die Vorzeigung des Objekts [bleibt], durch welche dem Begriffe die objektive Realität gesichert wird".¹² Eine Vernunftidee ist Kant zufolge jedoch indemonstrel, da sie den Prinzipien des Erkenntnisvermögens gemäß erzeugt wird. Kosuth unterliegt so, wie Kant sagen würde, der transzendentalen Illusion, daß es so etwas wie eine intellektuelle Anschauung gebe.

Kosuths auffälligster Irrtum besteht jedoch in der Annahme, man könne den Wahrheitsgehalt einer Behauptung ohne Referenz auf Tatsachen überprüfen. Die Gültigkeit einer Schlußfolgerung muß jedoch, wie Peirce bemerkte, auf wirklichen Tatsachen beruhen: "Wenn die Prämissen wirkliche Tatsachen sind, sind die Konklusionen es auch."¹³ Wenn eine der Prämissen nur wahrscheinlich ist - wie Kosuths hypothetische Annahme, Kunstwerke seien analytische Propositionen, die nicht nachprüfbar ist - so mag diese Behauptung für eine bestimmte Anzahl von Kunstwerken zutreffen. Sie kann jedoch nicht allgemein gültig sein, denn, so Peirce:

Eine einzelne Schlußfolgerung muß entweder wahr oder falsch sein und kann keinen Wahrscheinlichkeitseffekt aufweisen; daher kann die Wahrscheinlichkeit, wird sie auf einen einzelnen Fall bezogen, keine Bedeutung haben.¹⁴

Semiotisch-ästhetische Analyse:

Die "Eigenrealität"¹⁵ von Kunstwerken wird wesentlich durch ästhetische Kategorien konstituiert und weniger durch logische, wie von Max Bense mehrfach dargelegt wurde. Die Fundierung "Ästhetischer Realität" erfolgt sowohl im material-ästhetischen Bereich ("Ersttheit") als auch im objekt-ästhetischen ("Zweitheit") und im bedeutungs-ästhetischen Bereich ("Drittheit"). Keinesfalls kann "Ästhetische Realität" auf die fundamentalkategoriale "Drittheit" logischer Beziehungen reduziert werden, wie dies von Kosuth mit der Kunstform der "Proteinvestigationen" versucht wird. Mit den dort enthaltenen Objekt-Definitionen gelingt es Kosuth jedoch, die der Kunst eigentümliche Kategorie des Begrifflichen herauszustellen

12 I. Kant, *Kritik der Urteilkraft*. Stuttgart 1963, 292.

13 C. S. Peirce, *Die Festigung der Überzeugung*. Baden-Baden 1965, 83.

14 C. S. Peirce, *Die Festigung der Überzeugung*. Baden-Baden 1965, 84.

15 M. Bense, "Die Eigenrealität des Zeichens". In: *Semiosis* 42 (1986) 5-13; Bericht V über die "Eigenrealität" von Zeichen und das Möbiussche Band. In: *Semiosis* 46/47 (1987) 19-27; Bericht VI über die "Eigenrealität" von Zeichen. Die "Eigenrealität" der Zeichenrelation und Ihr Zusammenhang mit der Idee eines kosmologischen Zeichenbandes. In: *Semiosis* 48 (1987) 3-8.

und den Kunstbegriff einer kritischen Untersuchung auszusetzen. Die Grundlagen des Begriffs "Kunst" bestimmte Kosuth als kunstimmanente Beziehungen. Um diese herzustellen, bedarf es der Gegenstände *und* Zeichen, die diese repräsentieren. Der wichtigste methodische Schritt ist dabei, das Objekt von der begrifflichen Ebene zu trennen, um die Ebene der Repräsentation hervorzuheben.

Kosuth geht von der analogen Beschaffenheit von Kunst und den analytischen Aussagen der Sprache aus. Doch erlauben sprachlogische Überlegungen nicht, die Begriffe und Relationen zu ordnen, d.h. zu kategorisieren. Hierzu befähigt allein das ordinale und kategoriale System der semiotischen Bezüge.

Bei der Arbeit "One and three windows" geht es Kosuth nicht um die physische Präsenz der Objekte; er braucht jedoch die Ebene der physikalischen Träger der Zeichen, um die Relationen herstellen zu können. Zeichen müssen in irgendeiner Form wahrnehmbar sein, sei es als natürliches Material, als Photographie oder gedruckte Buchstaben und Wörter.

Der reale Gegenstand, das Ready-made, stellt den allgemeinen Typus eines Fensters mit herkömmlichen Merkmalen und Funktionen dar: ein Rahmen aus Holz, eine Verglasung und Scharniere zum Öffnen und Schließen. Singuläre Merkmale sind Größe, Form und die Materialbeschaffenheit der Bestandteile, die im Mittelbezug durch das Sinzeichen (1.2) repräsentiert werden. Auch die Reproduktion, ein Photo in der frontalen Ablichtung als getreues Abbild der Wirklichkeit des Gegenstandes konzipiert, repräsentiert das reale Objekt durch Ähnlichkeitsbeziehungen iconisch (2.1) und ist ebenfalls durch das Sinzeichen (1.2) zu charakterisieren.

Auf der Ebene der gedruckten Definition des Begriffs "window" fungieren Legizeichen: Buchstaben, Satzzeichen, Zahlen und konventionell gebräuchliche Kürzel. Der Mittelbezug wird hier demnach durch das Legizeichen (1.3 3.1) repräsentiert. Der Stellenwert eines Rhema deutet darauf hin, daß auf der Ebene der reinen Mittel der komplexe Bedeutungszusammenhang aufgrund der vorhandenen Relationen semiotisch nicht rekonstruiert werden kann.

Erst der Objektbezug ermöglicht die Bezeichnung der Relationen zwischen dem Objekt und den beiden Repräsentationsformen. Die Bezeichnungsfunktion ist dabei iconisch, indexikalisch oder symbolisch. Das photographische Abbild steht als Zeichen in einer iconischen Beziehung (2.1) zu seinem Objekt, denn es weist Ähnlichkeit durch wesentliche Übereinstimmungsmerkmale mit diesem auf, die das identifizierende Wiedererkennen ermöglichen. Die Intention zu photographieren ist auf den Gegenstand und auf seine Transformation in ein Zeichen gerichtet.

Das reale Fenster als "dynamisches Objekt", wie Peirce es nennt¹⁶, ist der Wahrnehmung unmittelbar zugänglich und läßt sich darin als "konkretives" Zeichen bestimmen, in einer starken Verallgemeinerung wird es zum "kollektiven" Zeichen.

Die Präsentation des Ready-mades Fenster erzwingt Aufmerksamkeit im Kontext des Museums und läßt in der zwingenden Verweisstruktur der Anordnung den indexikalischen Objektbezug (2.2) erkennen. Sowohl das photographische Abbild als Icon als auch die gedruckte Definition des Wortes "window" repräsentieren das materiale Objekt, einmal indem sie es in seiner Art, Größe und Beschaffenheit abbilden, zweitens es mit konventionellen Mitteln symbolisch benennen. Doch ist ein externer Interpretant (Betrachter) notwendig, der diese Zusammenhänge konstatiert. Beide Relationen zusammen können durch den doppelten Index (2.2.2) gekennzeichnet werden. Peirce wies darauf hin, daß der Index sowohl mit seinem Objekt als auch mit dem rezipierenden Subjekt in Verbindung steht.¹⁷

Der dem Wörterbuch entnommene sprachliche Begriff steht in einem symbolischen Bezug (2.3) zu seinem Objekt, indem der Gegenstand und das Wort Fenster durch konventionelle Übereinkunft gleichgesetzt werden. Symbole fungieren dabei stets als Variable, die eine Menge von Objekten, im vorliegenden Fall konkrete Fenster, einschließen können.

Die Wörter des Wörterbuchs sind reine Symbole, die sich im Kontext des Satzes auf das Objekt beziehen, das sie bezeichnen. Das Symbol stellt die "Drittheit" des Objektbezugs dar, das die beiden Degenerationsstufen miteinschließt, wie die Subzeichen-Kombination der Großen Nebendiagonalen (2.3 2.1) zeigt. Inwieweit die Wörterbuch-Definition als Kopula der Beziehung innerhalb der Gesamtheit der künstlerischen Anordnung dient, ist eine Frage, die die Analyse auf die begriffliche Ebene des Aussagesatzes überführt und die daher bei der Bestimmung des Interpretanten geklärt werden muß.

Der Interpretantenbezug läßt sich auf der Ebene der Gegenständlichkeit des unmittelbaren Interpretanten als offener Konnex bestimmen: die Präsentationsform der Arbeit "One and three windows" vervielfältigt den Gegenstand, sagt jedoch nichts über ihn aus, was einer inhaltlichen Erweiterung gleichkäme oder die künstlerischen Intentionen erkennen ließe. Dem Gegenstand und den beiden Präsentationsformen ist große Allgemeinheit eigen: ein Photo in der konventionellen Funktion des Abbildens und eine sprachliche Definition, die den Sprachregeln unterliegt. Der interne Interpretant wird daher durch das Rhema in der Kombination mit dem Legizeichen (3.1 1.3) repräsentiert.

16 C. S. Peirce, "Über Zeichen". In: Ders., *Die Festigung der Überzeugung*. (Hrsg. E. Walther). Baden-Baden 1965, 155.

17 C. S. Peirce, "Über Zeichen". In: Ders., *Die Festigung der Überzeugung*. (Hrsg. E. Walther). Baden-Baden 1965, 150; ferner: E. Walther, *Allgemeine Zeichenlehre*. Stuttgart 1979, 65.

Die Gegenstände sind Einzelzeichen, die selbstverständlich in Beziehung zueinander gebracht werden. Das photographische Abbild repräsentiert sein Objekt iconisch, Worte repräsentieren es symbolisch. Die Gesamtheit der Arbeit "One and three windows" kann im Interpretanten als dicentischer Bezug (3.2) verstanden werden.

Die Objektsprache ist jedoch nicht das Wesentliche der Arbeit. Die analytische Kunst Kosuths erforscht das Wesen von Kunst aufgrund ihrer Funktionen in einem Netzwerk von Beziehungen, das zur Herstellung von Bedeutung führt. Es geht um die Entwerfbarkeit und Konstruierbarkeit von Bedeutung auf der Ebene des Begrifflichen. Da die analytische Kunst das Wesen und die Funktion von Kunst anstatt der Kunstobjekte zu untersuchen trachtet, ist es nur folgerichtig, der konzeptuellen Theorie primären Rang innerhalb dieser Kunstrichtung zuzuordnen. Es bedarf daher in besonderem Maße der Leistung des Bewußtseins des externen Interpretanten, um die Regeln entweder zu entwerfen oder zu rekonstruieren. Die Denkprozesse vollziehen sich auf der Ebene des logischen Interpretanten auf dem Hintergrund eines umfassenden Interpretantenfeldes und durch diskursive Schritte von größter Allgemeinheit. Ohne die Erweiterung des Kontextes durch die Künstlertheorie ließe sich die begriffliche Ebene in der Gegenüberstellung der sprachlichen Proposition und der "Verfassung" des Kunstwerks nicht rekonstruieren.

Unter der Berufung auf Kant bestimmte Peirce die Grundform des Urteils bzw. Satzes (Proposition) durch die Verbindung von "Subjekt - Kopula - Prädikat", die den Zusammenhang von "Gegenstand - Relation - Eigenschaft" wiedergibt.¹⁸ Die Glieder des Urteils bzw. der Proposition sind dann 1. als einstellig (Prädikat), 2. als zweistellig (Subjekt) und 3. als dreistellig (Kopula) aufzufassen. Überträgt man dieses Modell auf die Arbeit "One and three windows", so läßt sich die von Kosuth behauptete analoge Beschaffenheit streng genommen nicht aufrecht erhalten. Allein das photographische Abbild bedeutet eine Verdoppelung des Subjekts, gibt jedoch keinerlei zusätzliche Information über Eigenschaften des Subjekts, um nur eine Unstimmigkeit der vermeintlichen Analogie aufzudecken. Die sprachliche Form der Proposition stellt jedoch einen abgeschlossenen Konnex dar, der durch das Dicent (3.2) repräsentiert wird.

Wenn Kosuth behauptet, Kunstwerke seien analytische Propositionen, so ist diese Aussage selbst analytisch, d.h., ihre Gültigkeit ist rein formal und hängt allein von den Definitionen der in ihr enthaltenen Symbole ab. Die Wahrheit oder Falschheit der Behauptung läßt sich auf empirischer Grundlage nicht ausmachen:

"Kunstwerke sind analytische Propositionen. Das besagt, daß sie, innerhalb ihres Zusammenhangs - als Kunst - betrachtet, keinerlei Information über irgendwelche Tatsachen liefern.

18 E. Walther, *Allgemeine Zeichenlehre*. Stuttgart 1979, 47.

Ein Kunstwerk ist insofern eine Tautologie, als es die Intention des Künstlers aufzeigt; er sagt mithin, dieses bestimmte Kunstwerk *ist* Kunst, was bedeutet, daß es eine *Definition* von Kunst ist.¹⁹

Kosuth argumentiert in der Schlußweise der Logik. Eine analytische Proposition ist in ihrer tautologischen Form "notwendig" wahr, d.h., sie entspricht dem argumentischen Interpretanten (3.3 1.1) Durch die Bestimmung des Realisationszusammenhangs erhalten die Begriffe einen gegenständlichen Bezug.

Die "Ästhetische Eigenrealität" der konzeptuellen Arbeit "One and three windows" von Joseph Kosuth wird im Verlauf der Großen Nebendiagonalen wie folgt repräsentiert:

		M			O			I		
		1.1	1.2	1.3	2.1	2.2	2.3	3.1	3.2	3.3
M	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
	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
	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	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
	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
	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	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
	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
	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

Um Einsicht in die Realisationszusammenhänge von Kunst vermitteln zu können, benötigt Kosuth wahrnehmbare Darstellungsmittel. Außer dem realen Gegenstand dienen hierzu konventionalisierte Formen der Repräsentation durch das photographische Abbild und die sprachliche Definition des Namens. Der Mittelbezug wird demnach vorrangig durch das Legizeichen (1.3 3.1) repräsentiert.

Der Gegenstand ist in drei Versionen gegenwärtig: durch sich selbst, durch ein Bild und durch seinen Namen. Die Beziehung der Präsentationsformen zueinander sind verschiedenartig: das Abbild repräsentiert den Gegenstand iconisch

¹⁹ J. Kosuth, "Art after Philosophy". In: G. de Vries (Hrsg.), *On Art - Über Kunst*. Köln 1974, 151; ferner: M. Schmalriede, "Joseph Kosuth". In: *Kunst mit Photographie*. Berlin 1983, 86; ders., "Konzeptkunst und Semiotik". In: *kunstforum international*, Bd. 42 (1980) 35.

(2.1 2.3), der Gegenstand selbst erzeugt den indexikalischen Bezug (2.2 2.2), die sprachliche Definition repräsentiert den Gegenstand symbolisch (2.3 2.1). Demnach wird die "Eigenrealität" der Arbeit "One and three windows" im Vollständigen Objektbezug (2.1 2.3, 2.2 2.2, 2.3 2.1) fundiert. Die durch das Nebeneinanderstellen bewirkte indexikalische Verweisstruktur läßt den Schwerpunkt der Fundierung des Gesamtwerks im doppelten Index (2.2 2.2) des Objektbezugs erkennen.

Die Einsicht, daß hier ein Zeichen ein anderes repräsentiert, kann nur über die "Drittheit" des Interpretanten erfolgen. Auf der Ebene der Gegenstandsbedeutungen ist der Konnex zunächst rhematisch (3.1 1.3). Die Transformation der Objekte auf die Ebene der begrifflichen Repräsentation Subjekt - Kopula - Prädikat führt zum geschlossenen Konnex des Dicens (3.2 1.2). Die Übertragung des Modellcharakters der analytischen Proposition auf die Kunstform, und die nach dem Prinzip der Analogie von Kosuth gefolgerte tautologische Beschaffenheit von Werken der Kunst erfolgt auf der Grundlage des "notwendig wahren" Zusammenhangs des Arguments (3.3 1.1).

Grundlegend für die "Eigenrealität" der konzeptuellen Arbeit "One and three windows" von Joseph Kosuth ist deren hoher Abstraktionsgrad aufgrund der Symbolbedeutungen und des logischen Gebrauchs der Begriffe, semiotisch fundiert im Vollständigen Interpretanten (3.1 1.3, 3.2 1.2, 3.3 1.1). Es handelt sich hierbei um ein reales Existenzmodell *interpretanten*-thematisierter "Ästhetischer Realität" des Mittels (1.3 3.1) und des Vollständigen Objekts (2.1 2.3, 2.2 2.2, 2.3 2.1).

Zusammenfassung

Durch den Verzicht auf die formal-ästhetische Kategorie gelingt es Kosuth mit seinen Objekt-Definitionen, die seiner Meinung nach der Kunst eigentümliche Kategorie des Begrifflichen herauszustellen. Mit dem Übergang vom Objektmodus zum Aussagemodus wird die *Concept Art* zu einer in hohem Maße abstrakten Kunst, zu einer Art Metakunst oder Kunst der Kunst. Sie steht damit im Gegensatz zur angewandten Kunst der Malerei und Plastik etc. Semiotisch bedeutet der Übergang vom materialen Modus zum Aussagemodus der Proposition einen Anstieg der Semiotizität von der "Erstheit" und "Zweitheit" der Objektsprache zur "Drittheit" der Begriffslogik.

Es bedarf der Methode des logischen Diskurses, um die Zusammenhänge zu rekonstruieren. Das Medium des Denkens ist jedoch nicht die sinnliche Präsenz, sondern die Repräsentanz. Es vollzieht sich nicht an Gegenstandsbedeutungen, sondern an Symbolbedeutungen, wie sie von den Zeichen des semiotischen Systems aufgrund ihrer Repräsentationsfähigkeit erzeugt werden. Auf der Grund-

lage der Großen Matrix ist es möglich, die kunstimmanenten Beziehungen fundamentalkategorial zu bestimmen und zu ordnen.

Versteht man Rhema, Dicent und Argument als Begriff, Satz und Schluß der Logik, so bilden diese logischen Kategorien als "Bedeutungskategorien" den Interpretantenbezug des Zeichens. Die konzeptuelle Arbeit "One and three windows" erzeugt über jeder der Trichotomien Bedeutung:

Auf der Ebene der gegenständlichen Präsentationsform fungieren der Gegenstand und seine Abstraktion im Bild als Sinzeichen. Sie ermöglichen uns, die Gegenstandsbedeutung im Kontext menschlicher Lebensgewohnheit und -tätigkeit zu erkennen. Ein Fenster stellt so eine Bedeutungseinheit dar. Der Begriff "window" ist als Zeichen nicht singular, sondern allgemein, semiotisch handelt es sich um ein Legizeichen. Gegenstandsbedeutungen sind primär abhängig von der sinnlichen Präsenz. Auf dieser Ebene bleiben die Beziehungen des Gegenstands und seiner Präsentationsformen untereinander jedoch offen und konstituieren den rhematischen Interpretanten (3.1).

Concept Art meint jedoch nicht die physische Präsenz der Objekte, es geht hier vielmehr um die Trennung des Objekts von allgemeinen Aussagen über das Objekt. Für Kosuth ist die Frage nach den Regeln vorrangig, die das Kunstwerk strukturieren. Aufgrund der Regeln der Sprachanalyse faßt Kosuth das Kunstwerk als Aussagesatz nach der Grundform Subjekt - Kopula - Prädikat auf. Innerhalb dieses Begriffsrahmens werden die Beziehungen des Gegenstands und seiner Repräsentationsformen untereinander bestimmbar und wird der geschlossene Interpretant des Dicent (3.2) erzeugt.

Die Regel selbst, die Kosuth anwendet, ist eine analytische Aussage. Sie führt, logisch betrachtet, zum "notwendig wahren" Interpretanten des Arguments (3.3.). Das Argument stellt eine reine "Drittheit" dar und entspricht der fundamentalkategorialen Notwendigkeit. Doch setzt die "Notwendigkeit" als wesentlich geistiges Prinzip die "Wirklichkeit" und die "Möglichkeit" voraus, worauf Peirce hinweist, wenn er sagt, "daß Logik von der Beziehung der Symbole im allgemeinen zu ihren Objekten handelt"²⁰. Das bedeutet, daß die Gültigkeit einer Schlußfolgerung auf wirklichen Tatsachen beruhen muß. Dieses Wahrheitskriterium wurde von Joseph Kosuth nicht berücksichtigt.

20 C. S. Peirce, "Über Zeichen". In: Ders., *Die Festigung der Überzeugung*. Baden-Baden 1965, 154.

SUMMARY

Upon the renunciation of the formal aesthetical category, Joseph Kosuth is - with the "protoinvestigations" - in a position to stress the category of conception, characteristic in art. The most significant methodical step is to separate the object from the conceptual level in order to emphasize the level of representation. Kosuth defines the fundamentals of the conception of "art" as art-immanent relations. Objects and signs are necessary to make these perceptible.

In his studies, Kosuth postulates the analogous structure of art and the statement of speech. However, logical reflexions of speech do not permit that the conceptions and relations be sorted, i.e. categorized. Only the ordinal and categorical system of the Great Semiotic Matrix makes this possible.

SEMIOSIS 59 60

Internationale Zeitschrift
für Semiotik und Ästhetik
15. Jahrgang, Heft 3/4, 1990

INHALT

Max Bense:	Computergrafik	3
Georg Nees:	Ästhetische Erfahrung im Medium	7
Joëlle Réthoré:	La description de ces signes qui fondent notre rapport au réel	23
Hiroshi Kawano:	A New Method in Scientific Aesthetics	31
Matthias Götz:	Die Legende vom ästhetischen Urteil. Eine Spekulation	63
Barbara Wörwag:	Concept Art und Semiotik. Semiotische Untersuchung des Modells der "Protoinvestigation" von Joseph Kosuth	72
Renate Breuninger:	Die "Großen Fragen" nach der Wirklichkeit in den "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" von R.M. Rilke	87
Karl Herrmann:	Zur Replica-Bildung im System der zehn Zeichenklassen	95
Ines Riemer, <i>Konzeption und Begründung der Induktion. Eine Untersuchung zur Methodologie von Charles S. Peirce</i> (Karl Gfesser)		103
Gérard Deledalle, <i>Semiotics and Pragmatics. Proceedings of the Perpignan Symposium</i> (Udo Bayer)		107
<i>The Semiotic Review of Books. A Publication of the Toronto Semiotic Circle</i> (Alfred Toth)		109
Inhalt von Jahrgang 15		111