

Beate von Pückler

Semiotische Bemerkungen zu Wahrnehmung, Erfahrung und Denken im Bereich des Ästhetischen

Max Benses Ästhetik wird manchmal als eine materiale bezeichnet, weil er ästhetische Zustände in ihrer Abhängigkeit zum materialen Träger definiert:

$$\text{Kunstobjekt (KO)} = \text{äZ [Tm(x,y,z,t)]}$$

Der Träger ist eine abzählbare, endliche Summe. Er enthält alles, was als ästhetischer Zustand sichtbar ist. Was nicht in x,y,z,t realisiert ist, gehört nicht der Kunstwelt an. Max Bense formulierte das in seiner Ästhetikvorlesung von 1972 so: *"Kein Kunstwerk ist nur ein Gedanke, keine Schönheit nur eine Idee."* Bense entwickelte ein ästhetisches Mass, das an Birkhoff anknüpft, um dann über einer statistischen Informationsästhetik eine semiotische Informationsästhetik zu bilden:

$$\text{Sig} = \text{fm}(x,y,z,t) = \text{ZR (M,O,I)}$$

Im Kurationsprozess werden die Signale zu Repräsentanten, die aus einem Repertoire der Mittel (M), über ein Objekt (O) einen Interpretanten (I) bilden.

Mir erscheint die Zusammenführung der informationstheoretischen Ästhetik mit der semiotischen Ästhetik darum fruchtbar, weil sie, wie Bense betonte, das Experiment als Grundlage für Wissenschaft und Kunst versteht. (1976: 101).

1. Kreative und visuelle Wahrnehmung.

Annäherung an eine visuelle Wahrnehmungsästhetik als vorwiegendes Erstheitsproblem.

"Wahrnehmungen laufen über Zeichen, Zeichen sind die Träger von Wahrnehmungen, nicht Gegenstände, Sachverhalte, Ereignisse..." (Max Bense, 1965)

Kreative visuelle Wahrnehmung unterscheidet sich von der allgemeinen Wahrnehmung durch die besondere Art des Sehens. Der Künstler wirft seinen Blick während auf die Materialien und die Weltobjekte (gewordene und gemachte) als

seine möglichen Gestaltungsmittel. *"In die Welt reingreifen"*, sagte MAX BENSE so treffend im Ästhetischen Kolloquium am 17.11.78. Und weiter: *"Es kann alles zum Mittel gemacht werden"*. Ausgehend von den Peirceschen Kategorien der Erstheit, Zweitheit und Drittheit, die als Relationen charakterisiert werden, und der Erstheit, die er als monadische Relation bezeichnet, stellen wir fest, daß jede Wahrnehmung über Mittel wahrgenommen wird und das heißt, hier beginnt der eigentliche Zeichenprozeß. Relationslogisch wird die Erstheit als monadische Relation, die Zweitheit als dyadische Relation und die Drittheit als triadische Relation charakterisiert. (Peirce, MS um 1896).

Wenn Leonardo da Vinci in Wasserpfützen Gestalten entdeckt oder Max Ernst aus der aufgefundenen Holzmaserung seine Frottage-Technik entwickelt, dann treffen sie eine ästhetische Wahl aus einem Repertoire, in diesem Fall von naturgegebenen Mitteln. Sie sehen in einem physikalischen Ereignis etwas, das von ihrem Interesse geleitet wird. Wir verstehen darunter "kreatives Wahrnehmen". Künstler haben dieses "andere Sehen" immer wieder beschrieben, aber es ist mir nicht bekannt, daß es in einer ästhetischen Wahrnehmungstheorie berücksichtigt wurde. Ich behaupte, daß diese Art von Wahrnehmung jedem künstlerischen Kurationsprozeß vorausläuft. Ist hier die Phantasie die bestimmende Instanz und nicht das Wissen? *"Die Phantasie ist eine anarchische Kraft"* sagt ELISABETH LENK (1986: 60).

Bei der Initiierung von ästhetischen Kurationsprozessen muß diese Art von Sehvermögen geübt werden. Die Voraussetzung dazu ist, daß Kunstlehrer die kreative Wahrnehmung bei sich selbst entwickelt haben. Eine Wahrnehmung, die ich beschreibe, ist keine unmittelbare, sondern eine mittelbare Wahrnehmung, d.h. eine durch Zeichen vermittelte. Der "unmittelbaren" Wahrnehmung kann keine Zeichenklasse zugeordnet werden, da für ihren seltenen, aber möglichen Fall kein Interpretantenbezug ermittelt werden kann. Sie ist eine "reine" Empfindung, sie kann weder analysiert noch beschrieben werden.

PEIRCE geht von einem Bewußtsein aus, das Dauer hat, denn jedes Bewußtsein ist an einen Prozeß (Zeichenprozeß) gebunden. Dennoch wird Peirce in späteren Jahren immer wieder zur Genese seiner an seine Kategorienlehre gebundenen Bewußtseinskonzeption von einer *"instantaneous"* oder *"immediate consciousness"* sprechen. Er betont aber immer, dass es sich dabei um eine fiktive Hilfskonstruktion handelt. (Karger, 1982) *"...and if consciousness has duration, there is no such thing as an instantaneous consciousness;..."* (Peirce, CP 7.351). Er ist also

der Meinung, daß alles, was er über die Ideen (flüchtige Erscheinungen, in unserem Fall Wahrnehmungen) im Bewußtsein sagt, in seiner "Unmittelbarkeit" unerkennbar sei. (Peirce, CP 7.426)

Peirce beschrieb seine drei Kategorien auch als "Realitäten" der Erstheit, der Zweitheit und der Drittheit. Bense bezog diese auf die Trichotomien und bestimmte sie als Realitätsthematiken, hingegen die Zeichenklassen als Zeichenthematiken.

Wenn wir die Erstheit beschreiben, können wir das nur über die Zweitheit und Drittheit tun. So gesehen werden hier nicht nur semiotische Prozesse beschrieben und angewendet, sondern der Prozeß dieses Schreibens ist selbst semiotisch strukturiert.

"Sie [die Erstheit] ist. Ihr Seinsmodus ist der Seinsmodus dessen, das so ist, wie es ist, positiv und ohne Beziehung zu irgend einem anderen Ding." (Peirce, 1974).

Mit der Wahrnehmung befinden wir uns im Modus der Möglichkeit. (Die beiden anderen Modi, Wirklichkeit und Notwendigkeit, werden später erörtert.)

Wie Max Bense (1979) vorschlug, kann Erstheit ebenso wie Wahrnehmung modal folgendermassen charakterisiert werden:

Mögliche Möglichkeit	(MM)
Wirkliche Möglichkeit	(MW)
Notwendige Möglichkeit	(MN).

Diese Modalitäten entsprechen den Trichotomien, also der Realitätsthematik.

Da die bearbeitete Welt und ihre Gegenstände immer eine thematisierte sind, beginnt auch unsere Untersuchung mit der I. Hauptzeichenklasse:

Zkl 3.1 2.1 1.1 (Rhematisch iconisches Qualizeichen). Die entsprechende, mittels der Dualisation gewonnene Realitätsthematik ist: Rth 1.1 1.2 1.3 (vollständiges Mittel). Jedes Mittel-Repertoire ästhetischer Objekte gehört dieser Zeichenklasse bzw. Realitätsthematik an.

Auf der biologischen Stufe ist Wahrnehmung das, was dem Lebewesen genetisch zukommt. MARGUERITE BÖTTNER stellt in ihrer Dissertation über tierische Semiosen fest, dass die biologische Selektion der semiotischen entspricht. (Böttner 1980:74).

Auf der kulturellen Stufe ist sie nicht nur raum- und zeitabhängig, sondern auch gerichtet durch Bildung, Projektionen, Interesse und Werte, also wiederum selektiv. Wahrnehmung ist die erste Ebene des Interpretanten, d.h. sie ist rhematisch. Max Bense und Elisabeth Walther ordnen sie in Übereinstimmung mit Peirce der Kategorie der Erstheit der Drittheit (3.1) zu. Da es verschiedene Stufen von Wahrnehmungen gibt, wird eine Zeichenklasse nur relativ zum wahrgenommenen Gegenstand bestimmt werden können. Euklid führte bereits "visuelle Wahrnehmungszeichen" ein. Platon unterschied, ähnlich wie Heraklit, drei Glieder, die zusammengehören:

1. das Zeichen (semeion),
2. die Bedeutung des Zeichens (semainómenon),
3. das Objekt (pragma). (Walther 1979: 13)

GEORG GALLAND bemerkt hierzu:

"Man sieht, daß in dieser projektiven Verbindung von erkenntnistheoretischen/semiosischen Termini und Interpretantentrichotomie (bzw. vollständiger Realitätsthematik des Interpretanten) die logischen Charakteristika der letzteren (weder w noch f; entweder w oder f; immer w) nicht angesprochen sind. Statt dessen aber die konnexalrelationalen: offen, geschlossen, aber ergänzungsbedürftig, vollständig. Die Wahrnehmung ist 'offen', oder negativ angewendet grenzenlos; weder hat das Wahrgenommene, 'das Reich der Aposteriorität' (Hegel), eine Grenze, noch findet das Wahrnehmende an diesem eine Grenze, beides ist eins,' ... positiv und ohne Beziehung zu irgend etwas anderem." (Galland, 1978: 14)

WATZLAWICK spricht von **"zwei Wirklichkeiten"**. (Watzlawick, 1982). Die erste beziehe sich auf die rein physikalischen und im Prinzip objektiv feststellbaren Eigenschaften von Dingen, die zweite auf die Zuschreibung von Sinn und Wert an diesen Dingen.

Bei dem bekannten Pfützenbeispiel können wir uns vorstellen, daß jemand, der die Pfütze sieht, sie einfach wahrnimmt, ohne "Beziehung zu irgend etwas anderem". Wenn er jedoch daraus schließt, daß es geregnet hat (erste Wirklichkeit), dann generiert seine Wahrnehmung vom rhematischen Interpretanten zum dicentischen, womit die Wahrnehmung in der Erfahrung aufgehoben ist. Wenn aber ein Künstler die Pfütze als Gestalt und in ihrer Formationen entdeckt, so entsteht ein Vorstellungsbild in ihm, das er dann später in einem neuen Zusammenhang auf seine Leinwand transformiert, was im Sinne von Watzlawick die "zweite Wirklichkeit" kennzeichnet. Watzlawick setzt voraus, dass es sich bei seinen "zwei Wirklich-

keiten" um wahrgenommene Wirklichkeiten handelt.

Es soll hier nur gesagt werden, daß verschiedene Arten von Wirklichkeitswahrnehmungen auch unterschiedliche Zeichenprozesse hervorrufen. Nicht die Wirklichkeit der Pflütze verändert sich, sondern die Relation zwischen der Intention der Wahrnehmung und dem wahrgenommenen Objekt. PEIRCE sieht das ähnlich, wenn er sagt: "

We live in two worlds, a world of fact and a world of fancy. Each of us is accustomed to think that he is the creator of his world of fancy; that he has but to pronounce his fiat, and the things exist, with no resistance and no effort; and although this is so far from the truth that I doubt not that much the greater part of the reader's labor is expended on the world of fancy yet it is near enough the truth for a first approximation. For this reason we call the world of fancy the internal world, the world of fact the external world..." (Peirce, CP I.321).

Laut Definition Max Benses im *Wörterbuch der Semiotik* (1973) können

"die Grundgegebenheiten der Wahrnehmung, wie sie in den klassischen Empfindungs- und Assoziationslehren wie auch in den Gestalttheorien von Christian von Ehrenfels bis zu W. Metzger (1936) als 'Gestalten' eingeführt werden, stets auch als Grundzeichen der Semiotik, und zwar im Sinne objektbezogener Zeichen, aufgefasst werden. Daraus ergibt sich die Wahrnehmungsemiotik als ein Teilgebiet, in dem sich Wahrnehmungstheorie und Semiotik überschneiden ..."

In der Wahrnehmungstheorie wird festgestellt, daß unsere Wahrnehmung abhängig ist von unserem Interesse, unserem Wissen und unserer Umgebung und, wie Peirce in seinen *Vorlesungen über Pragmatismus* (1974) meint, immer schon auf Interpretation verweist.

Der Künstler versucht von diesem "wir sehen, was wir wissen" gerade abzusehen, um die Dinge "neu" zu sehen, damit er relativ Neues gestalten kann. Alte Sehgewohnheiten zu verlassen, ist ein ebenso "träger Prozeß", wie der, den PEIRCE für die Gewohnheit im Allgemeinen beschrieben hat. (Peirce, 1967: 57) Am kreativsten wäre der Mensch dann, wenn er die "reine" Erstheit, also die Erstheit der Erstheit (1.1), das Qualizeichen "sehen" könnte. "A quality of feeling can be imagined to be without any occurrence, as it seems to me. Its mere may-be gets along without any realization at all." (Peirce, CP I.304) Die Erstheit ist nach Peirce unter den drei Seinskategorien diejenige, die "Ideen der Empfindung" umfaßt. Wir nehmen aber nichts ohne Zeichen wahr, sondern nur vermittelt durch Zeichen. Allzu oft nehmen wir nur das wahr, was wir wahrnehmen sollen, nach dem bis heute beliebten Motto:

"was nicht sein darf, das ist nicht." Andererseits nehmen wir aber auch manchmal das wahr, was nicht ist, zum Beispiel bei optischer Täuschung oder Halluzination. Vielleicht liegt in dieser Beschaffenheit des sogenannten zivilisierten Menschen die Sehnsucht, die durch Kultur und Erziehung erzeugten Zeichencodes u.a. mithilfe von Drogen auszuschalten, um der "reinen" Wahrnehmung, d.h. also der unmittelbaren, gewahr zu werden. Lesen wir dazu PEIRCE:

"...a quality is not conscious: it is a mere possibility. We can, it is true, see, what a feeling in general is like; that, for example, this or that red is a feeling ... But there is no resemblance at all in feeling, since feeling is whatever it is, positively and regardless of anything else, while resemblance of anything lies in the comparison of that thing with something else..." (Peirce, CP 1.310).

Viele Künstler wollten "das Unsichtbare sichtbar machen", z.B. Kandinsky, Klee, Mondrian u.a. Sie wußten auf ihre Art und demonstrierten mit ihren visuellen Mitteln, dass dieser Vorgang nur dann möglich ist, wenn sie Farbe mit Form verbinden. Das gilt ebenso für Yves Klein, wenn er die Leinwand nur mit Blau bemalt. Hier ist die Form durch die Begrenzung der Leinwand gegeben. Die Wahrnehmungstatsache, dass Farbe ohne Form, also ohne die Verbindung eines Ersten mit einem Zweiten, für das menschliche Auge nicht bewußt werden kann, bestätigen Peirce und Bense, die auch von "Rotempfindung" als Qualität sprechen. Farbe als solche ist also nicht sichtbar, weil sie ein Qualizeichen (1.1) ist. Für Form als solche gilt übrigens dasselbe. Ohne Farbe kommt diese nicht in unseren Gesichtskreis. Mit dem "Sichtbarmachen des Unsichtbaren" meinen Kandinsky u.a. selbstverständlich nicht nur die Farb-Form-Phänomene, sondern "das Geistige". Dies wird später im Zusammenhang mit Symbolen problematisiert.

VLAMINCK schreibt zum Beispiel von sich selbst:

"Ich wollte eine Revolution in den Sitten, im täglichen Leben hervorrufen, die ungebundene Natur zeigen, sie befreien von den alten Theorien (...) eine Art von Raserei beherrschte mich, ich wollte eine neue Welt schaffen, die Welt meiner Augen, eine Welt für mich allein. Ich übertrieb alle Töne, ich verwandelte alle nur irgend wahrnehmbaren Gefühle in einen Rausch reiner Farben. Ich war ein verliebter, ungestümer Barbar, ich komponierte aus dem Instinkt..." (Vlaminck, 1930: 100)

Es ist durchaus möglich, daß der Betrachter/Leser die generierende Semiose in eine degenerierende transformiert und seinerseits mit Empathie auf die qualitative Ebene kommt, von der ausgegangen wurde. Es ist aber zu vermuten, daß Expendient und Perzipient ein "reines" Wahrnehmungsperezept in Form eines Signals

wohl senden und empfangen, es aber nicht länger als einen Augenblick uninterpretiert belassen können. Unmittelbare Wahrnehmungen gehören also in den Bereich der Signale, sie sind die materialen Träger eines potentiellen Zeichens, ohne selbst eines zu sein. Es handelt sich hierbei um eine Präsentation und noch nicht um eine Repräsentation. Die erste Reaktion kann Verstehen einschließen und wäre damit ein vollständiges Zeichen. Auf dieser Stufe ist dieser Prozeß auch bei kleinen Kindern und Tieren beobachtbar. Daraus ergibt sich die Frage, ob eine Diskussion über Bewußtseinsarten nicht bereits hier einsetzen müßte.

Alle Traditionssprenger unter den Künstlern gehen extreme Wahrnehmungswege. Darum wurden die Expressionisten die "Wilden" genannt, wie sie sich auch selber bezeichneten: "...*ich bin ein Kind und ein Wilder...*" (Gauguin). Klee wollte mit den Augen eines Kindes sehen lernen. "Natur" war der Zeichencode. "Parallel zur Natur" zu schaffen, das wollte nicht nur Klee. Alle Künstler der Moderne benutzten die Erkenntnisse der Wahrnehmungs- und Gestaltforschung, ob bewußt oder durch den "Zeitgeist" vermittelt, spielt dabei keine Rolle. Sie bestätigten negativ die Wahrnehmungstheorie, indem sie nicht das erreichten, was sie wollten: die Welt naiv, d.h. "unmittelbar" wahrzunehmen. Einer, der naiv sein will, ist nicht mehr naiv. Das waren eben nur die wirklich Naiven, die sogenannten "Primitiven", die Künstler der verschiedenen Stammeskulturen. Ihre ästhetischen Objekte schmückten nicht nur die Ateliers, z.B. von Picasso, Matisse, Brancusi, Giacometti, Moore u.a., sie wurden vor allem zum Repertoire des ästhetischen Zustands der Modernen Kunst, wobei zu untersuchen bleibt, wer nur den äußeren Schein als neues Ausdrucksmittel sich aneignete und wer weiterging und die dazugehörenden Mythen erforschte und transformierte. Belegt ist, daß die Dadaisten letzteres taten, voran BRETON als ihr Wortführer. Er beschreibt "*a dream world where the restrictives of society were broken and where existed a state of natural harmony allowing man to exercise the deep, inborn desires of the dream and the unconscious.*"

Der Traum wird als wichtigster Bestandteil in vielen Stammeskulturen untersucht und mit Freuds Traumtheorie zusammengebracht. Sie gingen sogar so weit, neue Mythen und Totem zu kreieren. Der bekannteste Essay von Max Ernst, einem der Mitbegründer des Surrealismus, heißt: "Beyond Painting" (1936 zum erstenmal veröffentlicht). Die Überschrift des dritten Abschnitts verrät die Absicht: "Instantaneous Identity." Es ist bemerkenswert, wie die Stammeskunst dazu dienen sollte, den unmittelbaren Zugang zur eigenen Identität zu finden und damit zum Hervorbringen neuer Kunstformen. Ein Paradigmenwechsel wurde eingeleitet, bei dem

eine Zeichentransformation stattfand. Man bediente sich fremder Kultzeichen, brachte sie in einen neuen Zeichenzusammenhang mit dem Ziel, der eignen Natur näher zu kommen. Hier wird genau das verwechselt, vor dem PESSOA uns warnt:

"Das Künstliche ist der Weg zu einer Annäherung an das Natürliche. Notwendig ist jedoch, daß wir niemals das Künstliche für das Natürliche halten." (Pessoa 1985: 176).

Die Mittel, die Künstler verwenden, um zur "reinen Wahrnehmung" vorzudringen, die verbrauchten ästhetischen Zeichenzusammenhänge zu unterbrechen und neue zu kreieren, sind so phantasie reich, daß sie auch vor Halluzinationen nicht Halt machen, wo Bilder wie von selbst entstehen und sogar beschrieben werden können, was Huxleys Drogenversuche zeigten, um ein Beispiel unter vielen zu nennen. Das kann nicht "Schule machen", schon gar nicht in der Schule. Es mag sein, daß die unmittelbare Wahrnehmung in früheren Kulturen vorkam und daß es in heutigen Stammeskulturen noch andere Bewußtseinsqualitäten gibt. Es ist anzunehmen, daß vielleicht Tiere über sie verfügen. Meinen Schülern versuchte ich die Unmöglichkeit der unmittelbaren Wahrnehmung, die der Idee einer Qualität nahekommt, am Beispiel der Bläue klar zu machen. Sie sehen sich das blaue Bild von Yves Klein an. Was sehen sie? Die reine Bläue? Nein, sie sehen ganz bestimmte Blauabstufungen in einem begrenzten Rahmen. Es ist ein bestimmtes Blau, das so gemalt, nur einmal auftritt. Also ist dieses Bild ein singuläres Zeichen, das spezielle Blau des Bildes weist eine iconisch-indexikalische Beziehung zum bekannten Blau auf, sein Interpretant ist offen, also rhematisch:

Zkl 3.1 2.2 1.2 x Rth 2.1 2.2 1.3.

Hat ein Signal noch diese Unmittelbarkeit? Es wird wahrgenommen, kann für einen Augenblick in einem unmittelbaren, also uninterpretierten Zustand, als Code in einem Kommunikationskanal verweilen. Bei seiner Decodierung wird es aber sofort zum Zeichen. Ein Signal ist kein Zeichen, solange Bezugsobjekt und Interpretant noch unbekannt sind, wird aber in dem Augenblick eines, wenn diese gefunden werden. Dagegen ist jedes Zeichen immer auch ein Signal, weil dieses sein materialer Träger ist. Beim Signal handelt es sich, wie gesagt, um eine Präsentation, beim Zeichen um eine Repräsentation. Diese Umwandlung brachte Max Ernst in seinen Frottagen immer wieder hervor. Sein Konzept: "die Materialien befragen" wurde zur Richtschnur für viele Künstler. Die Klärung der unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Verstehensmöglichkeiten sind wichtige Voraussetzung nicht nur im

Kunstunterricht, sondern auch in der Medien- und Designpraxis.

Auch GEORG NEES ist der Überzeugung, daß

„sensorische Wahrnehmung im Medium sich dem Grundschemata unterordnet, in dem der Expedient durch einen Kanal den Perzipienten zeichentragende Signale zuführt. Soweit es also das Sensorische angeht, ist der Fortschritt der Semiotik, ebenso der Informationsästhetik als ihrer Teildisziplin, untrennbar verbunden mit dem Schicksal der Wahrnehmungsforschung.“ (Nees, 1990).

Auf Wahrnehmung und insbesondere Gestaltwahrnehmung basieren alle ästhetischen Kurationsprozesse. Diese zeigen sich als vollständige Semiosen, während jene präsemiotisch fungieren und erst in ihrer Umwandlung zu Zeichen als Erfahrung beschreibbar werden.

2. Ästhetische Erfahrung

Annäherung an eine Beobachtungsästhetik als vorwiegendes Zweitheitsproblem

„Wir sind wahrhaftig Teilhabende an der Wirklichkeit, Beobachter, die beeinflussen, was sie beobachten.“ (Marilyn Ferguson).

„... the concept of experience is broader than that of perception ...

Experience is double, as much as reality is, there is an outward and an inward experience ... (Peirce, CP 7.440).

MAX BENSE hält es für sinnvoll,

„den Begriff der (empirischen) **Erfahrung** aufzuspalten in 'Wahrnehmung' und 'Beobachtung'. Dabei soll unter 'Wahrnehmung' eine nicht (bewußt) organisierte (methodisch hergestellte, beabsichtigte), mehr oder weniger unerwartete, relativ unbestimmte, offene, d.h. in ihren Merkmalen ergänzbare 'Sinnesempfindung'(...) verstanden werden. Mit 'Beobachtung' hingegen sei die (bewußt) organisierte, methodisch hergestellte, beabsichtigte, also die 'experimentelle Wahrnehmung' bezeichnet, das erwartete 'Sinnesdatum', der 'Messwert', ein raumzeitliches Ereignis... Das bedeutet, daß jeder 'Beobachtung' eine 'Wahrnehmung' vorausgeht, derart, daß semiotisch kategorial die 'Wahrnehmung' der Fundamentalkategorie der 'Firstness' (1.) und die 'Beobachtung' der Fundamentalkategorie der 'Secondness' (2.) entspricht.“ (Bense, 1979: 92/93)

Die Peircesche Definition von Zweitheit lautet:

“Secondness ist der Seinsmodus dessen, das so ist, wie es ist, in Beziehung zu einem Zweiten, aber ohne Berücksichtigung eines Dritten... Der Typus einer Secondness-Erfahrung der Anstrengung, die frei von der Idee eines Zweckes ist... die Erfahrung der Anstrengung kann nicht ohne die Erfahrung des Widerstandes bestehen. Anstrengung ist nur Anstrengung kraft ihres Entgegengesetztseins; und kein drittes Element tritt hinzu.” (Peirce, 1965: 4)

Anschließend betont PEIRCE, dass er von der Erfahrung und nicht von der Empfindung der Anstrengung spreche. Erfahrung ist also nur dann Erfahrung, wenn ein Erstes sich mit einem Zweiten verbindet oder umgekehrt. *“Dieses Bewußtsein der Aktion einer neuen Empfindung, die die alte Empfindung zerstört, nenne ich Erfahrung. Im allgemeinen ist Erfahrung das, was der Verlauf des Lebens mich zu denken gezwungen hat...”* Peirce hatte dabei die Vorstellung eines “doppelseitigen Bewußtseins”: ein Ego, das sich mit der alten Empfindung identifiziert und ein Non-Ego, das durch die neue Empfindung hervorgerufen wird. (Peirce, 1985)

So wie die Wahrnehmung einen Wahrnehmenden, ein Wahrgenommenes und den Akt der Wahrnehmung beinhaltet, setzt die Beobachtung einen Beobachter, das zu beobachtende Objekt und den Akt der Beobachtung voraus.

Findet ein Identifikationsprozess statt, indem eine Bezeichnung gefunden wird, so geschieht dies im Zeichen. In unserem Fall handelt es sich um visuelle Bezeichnungen, die der Beschreibung bzw. der Teilnahme fähig sind. Im Kunstunterricht werden diese durch verbale Zeichen eingeleitet, begleitet und nachbereitet. “Bildbeschreibungen”, wie sie die offizielle Kunstdidaktik benennt, werden allerdings nicht wortwörtlich genommen, sondern gehen allzu schnell in “Wertungen” über. Eine Beschreibung sollte eine Bewertung noch zurückhalten, soweit dies möglich ist. Bereits die Charakterisierung einer Linie als “schwach” ist jedoch eine Bewertung.

Hier soll nur das Abgrenzungsproblem zwischen den drei Haupteinteilungen der Zeichen und ihre Durchlässigkeit bei der Anwendung auf ästhetische Objekte angesprochen werden. Treffender als HELMUT HEISSENBÜTTEL es formulierte, kann das Betrachterproblem nicht umrissen werden:

“Leute, die, wenn sie etwas sehen, sich immer gleich etwas dabei denken, denken eigentlich natürlich nicht. Im Grunde bleiben sie immer bei ihren eigenen Sachen, und was sie sehn ist nur dann etwas, was sie überhaupt wahrnehmen, wenn es etwas ist, bei dessen Anblick sie bei ihren eigenen

Sachen bleiben können. Es gibt aber auch Leute, die, wenn sie etwas sehn, immer gleich in das, was sie sehn, etwas hineinsehn.... Und wenn sie was sehn, was sie normalerweise nicht zu sehn kriegen und von dem sie natürlich auch nicht wissen, was es bedeutet, sehn sie fix etwas dahinein, was sie an das erinnert, von dem sie wissen, was es bedeutet..." (Heissenbüttel, 1964).

Dieses Sehverhalten kann nicht ohne Erinnerungsvermögen auftreten und bestätigt auch die Behauptung, daß jedes Bild vieldeutig ist. Viele Maler, besonders die Surrealisten, die Vertreter der optischen Täuschung, wie Escher u.a. setzen hier bewußt an. Dasselbe tut auch die Werbung, allerdings mit einer unterschiedlichen Intention. Gerade wegen der Mehrdeutigkeit eines Bildes ist es umso wichtiger, im Bereich der Beobachtung nah am Objekt zu bleiben. HANS WENTZEL pflegte an seine Studenten die einfache, aber deutliche Aufforderung zu richten: "*Zeigen Sie, wo Sie das sehen oder benennen Sie das Dokument!*"

Diese Schwierigkeit im Bereich der Beobachtungsästhetik hat mich veranlaßt, auf die von MORRIS eingeführten Begriffe: "Syntaktik", "Semantik" und "Pragmatik" wegen ihrer Mehrdeutigkeit zu verzichten. Morris mißtraute seinen selbstgesetzten Termini, als er sie erst am Ende seines Buches *Zeichen, Sprache und Verhalten* (Morris, 1980: 324) mit den Worten einführte:

"Ihre bisherige Auslassung geschah jedoch bewußt. Diese Termini sind bereits so mehrdeutig geworden, dass sie die Probleme in diesem Bereich eher vernebeln als aufhellen. Otto Neurath warnte bereits vor Jahren, daß diese Termini Scheinprobleme verursachen und die Aufmerksamkeit von den eigentlichen Problemen ablenken..."

Morris wehrt sich dann in Anmerkung 1 auch entschieden gegen die Verwendung anderer Begriffe, wie z.B. "pragmatisches Zeichen". Er vermutet, daß die in seinen *Grundlagen der Zeichentheorie* (1974) getroffenen Unterscheidungen zwischen den pragmatischen, semantischen und syntaktischen "Dimensionen" von Zeichenprozessen zu solchen, für ihn unannehmbaren Ableitungen führen. Auch ELISABETH WALTHER (1979: 99) hat darauf hingewiesen, dass die Verwendung dieser Begriffe darum problematisch sei, weil sie in der Linguistik anders verwendet werden: die Bedeutung taucht z.B. bereits in der Semantik auf und wird von der Bezeichnung nicht getrennt. MAX BENSE hat zwar in seiner *Semiotik. Allgemeine Theorie der Zeichen* (1967) Semiotik und Linguistik verbunden, aber mir ist nicht bekannt, daß die Differenzen in den entsprechenden Begriffsdefinitionen von den Linguisten aufgehoben wurden. Sicher hat Bense in der Annahme, daß dies ge-

schehen wird, seine Ästhetik anfangs in eine syntaktische, semantische und pragmatische eingeteilt (Bense 1969), dem ich mich aus o.g. Gründen nicht anschließen möchte, weil er diese Begriffe später selbst nicht mehr verwendet hat. In der Kunstwissenschaft bis hin zur Schulpraxis fand dieses Modell jedoch Eingang, ohne semiotisch ausdifferenziert zu werden. Das heißt, es wird willkürlich angewendet, ohne zur Klärung der ästhetischen Zeichenprozesse zu führen.

Nach Peirce ist die Zeichenklasse der **Erfahrung** die der Zweitheit. Nach Bense ist sie dual identisch mit der Realitätsthematik des vollständigen Objektbezugs:

Zkl. 3.2 2.2 1.2 x Rth 2.1 2.2 2.3

Das dicentisch-indexikalische Sinzeichen wird durch "Erfahrungssicherheit" charakterisiert. (Walther, 1979: 98).

"Das **Sinzeichen** (das heisst das singuläre, individuelle Zeichen) ist nach Peirce ein aktual existierendes Objekt oder Ereignis. Das Sinzeichen hängt von bestimmten involvierten Qualizeichen sowie von Ort und Zeit ab." (Walther, 1979: 59)

Unter einem **Index** versteht Peirce die Beziehung eines Zeichens zu einem bestimmten Objekt nicht nur im abbildenden, sondern im hinweisenden oder anzeigenden Sinne. Ein Index hat mit seinem Objekt eine direkte Verbindung, bildet mit dem Objekt einen kausalen bzw. nexalen Zusammenhang ... Jede Konkretisierung und Individualisierung ist an die Verwendung von Indices gebunden. Das heißt, um es noch einmal hervorzuheben, Indices kennzeichnen den Bereich der Erfahrung und der empirischen Wirklichkeit..." (Walther 1979: 64)

Als Zweitheit kann die Erfahrung nach Bense modal folgendermassen charakterisiert werden:

Mögliche Wirklichkeit	(WM)
Wirkliche Wirklichkeit	(WW)
Notwendige Wirklichkeit	(WN)

(Bense 1979).

Exkurs über Wahrheit, logisch und ästhetisch:

“Ein *D i c e n t* (lat. 'dicere', sagen oder aussagen) ist ein Zeichen, das wie Peirce sich ausdrückt, 'der Behauptung fähig' ist, das heisst, das *Dicent* ist keine Behauptung, aber jede Behauptung ist selbstverständlich ein *Dicent*. Logisch gesehen ist das *Dicent* (der Satz) entweder wahr oder falsch. ...” (Walther, 1979: 74).

Dieses logische Wahrheitskriterium, w oder f, ist im Bereich der Kunstobjekte, der Schülerarbeiten und anderer ästhetischen Objekte nicht anwendbar. Da aber immer wieder Aussagen über die Wahrheit im Bereich der visuellen Künste gemacht werden, steht eine diesbezügliche Diskussion schon lange an.

Innerhalb dieser Arbeit kann ich das Wahrheitsproblem in einem ersten Schritt nur problematisieren und, entsprechend meinen Untersuchungsobjekten, andere Begriffe subsumieren, die ihnen adäquat sind. Dieses Verfahren gehört zu einer von vielen möglichen Zeichenoperationen. Wenn also in Anwendungen ein *Dicent* als Zweitheit der Drittheit (3.2) ermittelt wird, heißt das nicht, dass ein Bild mit wahr/falsch, sondern mit adäquat/inadäquat charakterisierbar ist. Unter adäquat wird nach Klaus (1971) “angemessen, übereinstimmend, entsprechend” verstanden. Worauf sich dies bezieht, wird von Fall zu Fall entschieden werden müssen. Es sei aber vorausgeschickt, dass es sich hierbei nicht um eine Forderung des naiven Realismus handeln kann, sondern daß z.B. Übereinstimmung durchaus Übereinstimmung mit einer Idee, einem Titel oder einem gestellten Thema zwischen der Darstellung und dem dargestellten Objekt meinen kann. Eine “richtige Widerspiegelung” ist für die Anwendung auf ästhetische Objekte gleichermassen unbrauchbar. Innerhalb der semiotischen Ästhetik kann es keine absoluten Feststellungen geben, sondern nur relative.

Es kann an dieser Stelle nur erwähnt und leider nicht ausgeführt werden, was KÄTE HAMBURGER in *Wahrheit und Ästhetische Wahrheit* (1979: 68) in zahlreichen Textanalysen belegt, “daß Wahrheit nicht als ästhetische Wahrheit nachgewiesen werden kann”. Indem sie den ästhetischen Wahrheitsbegriff ad absurdum führt, schont sie die großen Verwender dieses Begriffes wie Goethe, Hegel, Heidegger, Adorno, um nur einige zu erwähnen, nicht. Sie beruft sich auf moderne Wahrheitstheorien, z.B. von Tarski, der wiederum die alten Formulierungen der “Übereinstimmung” oder “Adäquatio” von Aristoteles übernimmt. Übereinstimmung wird

hier bereits als Problem der Aussage behandelt.

Wie wenig beim Herauspräparieren des ästhetischen Wahrheitsbegriffs oft die betreffenden Bilder gemeint sind, macht KÄTE HAMBURGER mit einem überzeugenden Beispiel deutlich: mit Martin Heideggers berühmter Beschreibung eines Bildes von van Gogh in dem Aufsatz "Der Ursprung des Kunstwerks" (Heidegger, 1957) :

"Das Bild van Goghs stellt ein Paar abgestellte Schuhe dar und ist betitelt *Souliers aux lacets*" (Schuhe mit Schnürsenkeln). Daß Heidegger diese Schuhe als Bauernschuhe bezeichnet und den Anschein erweckt, daß dies auch der Titel des Bildes sei, hat bereits Bezug auf die Wahrheit, die dieses Bild 'entbirgt'. Denn diese Fragestellung richtet sich nicht unmittelbar an das Gemälde selbst, sondern betrifft die Kategorie des 'Zeugs', die Heidegger in 'Sein und Zeit' entwickelt hatte..." (Hamburger 1979: 68)

Es folgt ein humorvoller scharfsinniger Kommentar zu diesem "Kunstwerk"-Aufsatz, der darlegen soll, "was das Zeug in Wahrheit ist...". Dies ist ein gutes Beispiel dafür, wie verschiedene Ebenen verwechselt werden: die Darstellung der Schuhe in Bezug zum dargestellten Objekt, die Aussagen Heideggers über das Bild und seine Theorie vom "Zeug". Wahrheit kommt weder den wirklichen Schuhen, noch dem Bild "Schuhe mit Schnürsenkeln" zu, sondern wenn überhaupt, dann der Aussage über das Bild.

Nach diesem Exkurs in die Scheinwahrheiten der Kunst sehen wir deutlicher, wie wichtig es ist, mit dem semiotischen Organon erst einmal das Was unserer Betrachtung zu klären, in diesem Fall die Schuhe. Wenn die Beschreibung nicht stimmt, wirkt sich das auf die weitere Interpretation aus. Wenn wir von der **Beschreibung** reden, dann ist nach Bense (1973, 1979, 1986) auch **Bezeichnen** im Sinne von **Klassifizieren**, **Selektieren** und **Abstrahieren** gemeint. Jede Abstraktion ist eine Gradation. Semiotische Gradation und Degradation betreffen also vor allem die Realisation der Objekte, unabhängig von ihrer präsentierenden oder repräsentierenden Beschaffenheit.

Das ästhetische Realisat als Ergebnis des Kurationsaktes ist die eine Seite der ästhetisch-visuellen Erfahrung als Zweitheitsproblem, eine andere ist die Betrachtung, die in anderer Richtungsabfolge vom Realisat ausgeht, aber ebenfalls als kreativ gehandhabt werden kann und als Ergebnis eine ästhetische Erfahrung hat.

DEWEY hat diese Nomenklatur zwar nicht benutzt, aber er kommt dem, was hier

gemeint ist, nahe, wenn er sagt:

“Denn um zu perzipieren, muß der Betrachter Schöpfer seiner eigenen Erfahrung sein. Und das, was er geschaffen hat, muß Beziehungen einschließen, die vergleichbar sind mit jenen, die der Autor des Werks empfand. Es sind, genau genommen, nicht die gleichen Beziehungen. Aber der Betrachter muß, wie der Künstler, die Elemente des Ganzen ordnen, was der Form nach, wenn auch nicht im Detail, das gleiche ist wie der Organisationsprozeß, der für den Schöpfer des Werks eine bewusste Erfahrung darstellt. Ohne einen Akt der Neuschöpfung wird der Gegenstand nicht als Kunstwerk perzipiert. Je nach Plan wählte der Künstler aus, vereinfachte, verdeutlichte, verkürzte und faßte zusammen. Diese Vorgänge muß der Betrachter gemäß seinem Interesse wiederholen. Bei beiden vollzieht sich ein Abstraktionsvorgang, d.h., ein Extrahieren dessen, was von Bedeutung ist. Bei beiden findet ein Erfassen im buchstäblichen Sinne statt, d.h. ein Zusammentragen von Details und Besonderheiten, die physisch in eine erfahrene Ganzheit eingestreut sind. Auf seiten des Betrachters wie des Künstlers wird Arbeit geleistet. Wer zu faul und untätig oder wer zu sehr in Konventionen erstarrt ist, um diese Arbeit zu bewerkstelligen, der wird weder sehen noch hören (...) Durch die besondere Hervorhebung der Erfahrung im prägnanten Sinne sowie der ästhetischen Erfahrung umfassen die soeben dargestellten Überlegungen sowohl das Gemeinsame als auch das Trennende. Die erstere hat ästhetischen Charakter, andernfalls weiteten sich ihre Materialien nicht zu einer einzigen, zusammenhängenden Erfahrung aus. Bei einer elementaren Erfahrung ist es nicht möglich, Praktisches, Emotionales und Intellektuelles voneinander zu trennen und die Eigenschaften des einen über und gegen die der anderen zu setzen. Die emotionale Phase fügt die Teile zu einem einmaligen Ganzen zusammen. ‘Intellektuell’ weist einfach auf die Tatsache hin, daß der Erfahrung eine Bedeutung innewohnt; ‘praktisch’ zeigt an, daß der Organismus in einer wechselseitigen Beziehung zu den Dingen und Vorgängen seiner Umwelt steht...” (Dewey 1980: 68f)

Dewey meint, daß “Praktisches, Emotionales und Intellektuelles” nicht voneinander zu trennen sind. Gemäß den semiotischen Stufen gehört “Emotionales” vor “Praktisches”. Wenn er “Erfahrung” und “Bedeutung” zusammenbringt, ist es möglicherweise so zu verstehen, dass die Erfahrung auch von Theorien abhängt. Die Überlegungen von Dewey haben ihren semiotischen Stellenwert schwerpunktmässig in der Zweitheits-Problematik, die das Erstheits-Problem voraussetzt und auf das Drittheits-Problem verweist. Außerdem sind sie in die Wahrnehmungs-, Informations- und Kommunikationstheorie einzuordnen. Präsemiotische Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozesse spielen im Bereich der visuellen Ästhetik, sei es in der Öffentlichkeit oder auf Akademien und Schulen, ihre spezifische Rolle.

3. Denken als Gestaltbestimmung

Annäherung an eine Repräsentationsästhetik als vorwiegendes Drittheitsproblem

"Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu." (Aristoteles)

Mit geringer Abweichung bezieht sich PEIRCE auf diesen Satz von Aristoteles. Unter "intellectu" versteht Peirce die Bedeutung jeder Repräsentation in jeder Form von Erkenntnis. "In sensu" handhabt Peirce im Sinne eines Wahrnehmungsurteils, als Startpunkt oder erste Prämisse jedes kritischen und kontrollierten Denkens. (CP 5.181). Wenn alle Erkenntnis sinnlich fundiert ist, dann ergibt es wenig Sinn, von sinnlicher Erkenntnis oder ästhetischer Erkenntnis zu reden. Allerdings kommt es darauf an, in welcher Gestalt die Information dem Intellekt übermittelt wird.

Peirces Definition der Drittheit lautet:

"Thirdness (Drittheit) ist der Seinsmodus dessen, das so ist, wie es ist, indem es ein zweites und ein drittes zueinander in Beziehung setzt....." (1965)
"(...Thirdness [kann] ohne Secondness nicht verstanden werden. Aber was ihre Anwendung betrifft, so ist sie gegenüber Thirdness so geringfügig, daß sie in dieser Hinsicht fast in einer anderen Welt zu sein scheint.) Selbst in der degenerierten Form von Thirdness kann man entdecken, was nicht allein Secondness ist. Wenn Sie irgendeine triadische Relation nehmen, werden Sie immer ein geistiges Element darin finden..." (1903)

Als Drittheit kann das Denken modaltheoretisch nach Bense wie folgt charakterisiert werden:

Mögliche Notwendigkeit (NM)
Wirkliche Notwendigkeit (NW)
Notwendige Notwendigkeit (NN).

An den von Bense/Walther weiterentwickelten Zeichenklassen und ihrer Trichotomien bzw. Realitätsthematiken können wir diese Peircesche Maxime nachvollziehen: der Interpretant ist bereits in der 1. Zeichenklasse des vollständigen Mittels und in den 5 folgenden als Rhema präsent, taucht dann in der 7., 8. und 9. Zeichenklasse als Dicent auf und ist mit der 10. Zeichenklasse dann zum vollständigen Interpretanten (Argument) generiert:

10. Zkl : 3.3 2.3 1.3 x Rth 3.1 3.2 3.3.

ANGELIKA KARGER betont in ihrer Untersuchung über die Bewusstseinskonzeption bei Ch.S.Peirce seine III. Lowell Vorlesung (Karger, 1981) und resümiert, daß, wo immer "Repräsentation" auftaucht, man von "Drittheit" als wesentlichem Element ausgehen muß. Das Erste sei der Gedanke in seiner Kapazität als bloße Möglichkeit, d.h. nur Geist, der fähig sei zu denken. Das Zweite sei der Gedanke, der die Rolle einer Zweitheit spiele, oder ein Ereignis. D.h. er sei von der allgemeinen Natur einer Erfahrung oder einer Information. Das Dritte sei der Gedanke in seiner Rolle der Beherrschung der (in ihrer Übersetzung "Regierung über die") Zweitheit. Er bringe die Information in den Geist oder bestimme die Idee und gebe ihr Gestalt. Er sei informierender Gedanke oder Erkenntnis.

Entscheidend ist nun folgender Gedanke von PEIRCE, daß, wenn man die psychologischen und zufälligen menschlichen Elemente vernachlässige, wir genau sehen, daß diese genuine Drittheit ein Zeichen sei, und daß jeder Gedanke ein Zeichen sei. "... *Every thought is a sign.*" (CP I.538) Das können wir auch umgekehrt verstehen.

MAX BENSE (1976: 23) stellt fest, daß es erst seit Kant mit der Theorie der transzendentalen Apperzeption und dem transzendentalen Bewußtsein (meiner Selbst) in der *Kritik der reinen Vernunft* eine Bewußtseinstheorie im Sinne einer philosophischen Theorie gebe. Ihre Aussagen seien erkenntnistheoretisch und ontologisch hinreichend allgemein formuliert, so daß sie von einer speziellen Fachwissenschaft unabhängig bleiben. Dasselbe kann auch von der Semiotik ausgesagt werden.

Wenn im Rahmen dieser Arbeit vom Denken gesprochen wird, so ist das **gestaltbildende** Denken gemeint, das den Kurationsprozeß einleitet und in das ästhetische Objekt codiert wird, um dann vom Interpretieren entschlüsselt zu werden. Die Grenzen zwischen Wahrnehmung und Erfahrung mußten gezogen werden, um sie nun im dialektischen Verfahren wieder aufzuheben. Wahrnehmung, Erfahrung und Denken sind als Bewußtseinsstufen Voraussetzung dafür, dass Zeichen überhaupt wahrgenommen und erfahren werden und Denken stattfindet. Das Denken oder die dritte Stufe des Bewußtseins ist darum so wichtig, weil wir beständig bemüht sind, Schlüsse zu ziehen. Peirce (1983) entdeckte übrigens, dass wir zu schnell Schlüsse ziehen, indem wir Schlußschritte überspringen.

Die Drittheit bestimmt alle Zeichenklassen. Wenn wir die drei zusammenhängenden Bewusstseinsstufen semiotisch beschreiben, genügen Zeichenbezüge oder

Subzeichen allein nicht, wir müssen Zeichenklassen bilden. Da es immer Replika-Abbildungen gibt, gelingt uns das in der Theorie, aber in der Praxis entstehen allzu oft Sprünge, weil wir nicht schrittweise vorgehen (theoretisch wissen wir schon Bescheid, praktisch berücksichtigen wir das aber leider selten).

Die 10. Zeichenklasse oder das Argument, hängt nicht von Wahrnehmung und empirischer Erfahrung ab, sondern von rein formalen Bedingungen. Peirce machte die trichotomische Unterteilung des Arguments in **Abduktion**, **Induktion** und **Deduktion** als Differenzierungsmöglichkeit deutlich:

- in der Abduktion oder Hypothese ist ein Anteil von Erstheit,
- in der Induktion ist ein Anteil von Zweitheit und
- in der Deduktion allein ist die Drittheit vollständig vorhanden.

Die argumentische Zeichenklasse wird für unsere semiotische Untersuchung ausgeklammert, da realisierte ästhetische Objekte in den meisten Fällen den rhematischen Zeichenklassen und in einigen Fällen den dicentischen, nie aber der argumentischen Zeichenklasse zugeordnet werden können. Die Form (Denken) als solche ist im Prinzip argumentisch, ihre Realisierung jedoch dicentisch.

	Rhema	
Interpretant:	Dicent	
	Argument:	Abduktion
		Induktion
		Deduktion

ELISABETH WALTHER machte uns noch einmal klar, daß die Zeichenthematik und die Bewußtseinsthematik auseinandergehalten werden sollten, um die Gefahr des Psychologisierens zu vermeiden. Dieser Punkt ist für mich deshalb so wichtig, weil bei der Beschreibung ästhetischer Objekte, speziell im Kunstunterricht, die Tendenz besteht, psychologische Kriterien anstelle von objektivierten Maßstäben anzulegen. Dieser Gewohnheit auch der öffentlichen Kunstkritik begegnete Bense dadurch, daß er immer wieder betonte, ihn interessiere nicht, was der Künstler zu seinem Werk sage, sondern das, was er in seinem ästhetischen Objekt tatsächlich realisiert habe. Damit meinte er, wie Peirce es formulierte, den "realistischen Aspekt" des Zeichens als Zeichen, d.h., er hat die Zeichen objektiviert als Etwas, das vom menschlichen Denkvermögen oder Bewußtsein zu unterscheiden ist, auch

wenn umgekehrt kein Denken ohne Zeichen möglich ist und auch kein Zeichen ohne Denken weder gesetzt noch verstanden werden kann. Wenn wir Zeichen bilden, dann bilden wir Zeichen nach objektiven Kriterien. Objektive Kriterien sind ontologische Kriterien. *„Das Zeichen ist selbst ein Etwas“* sagt PEIRCE. Ein Etwas zu sein, ein Ding, eine Sache, ist das eigentliche Thema der Ontologie bzw. Phänomenologie. Die Zeichen sind zwar abhängig von unseren jeweiligen Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Denkvorgängen, sie existieren jedoch auch unabhängig von unserem Bewußtsein, sobald sie gebildet sind. Die Zeichen verfügen über eine ganz eigene, besondere Realität. Die *„Eigenrealität des Zeichens“* gehört zu den Schlüsselbegriffen der Benseschen Semiotik, durch die das Zeichen wieder zu einem Thema der Ontologie gemacht wurde. (Bense, 1992).

Peirce; und unababhängig von ihm auch Husserl, unterscheiden das Objekt als Begriff (Noumenon) und das Objekt als Erscheinung (Phänomenon). Peirce erklärt in seiner Phänomenologie die Zeichen selbst zu Phänomenen. Sie sind Seiendes und können wie anderes Seiendes untersucht werden. Das Zeichensein selbst als etwas Ontologisches, Phänomenologisches aufzufassen, macht es möglich, es vom nur Bewusstseinsabhängigen und Psychologischen zu trennen. Damit ist aber auf keinen Fall die Wiedereinsetzung der überwundenen cartesianischen Welt-Bewußtseinstrennung gemeint, sondern Welt und Bewußtsein sind, wie das die englischen Empiristen von Francis Bacon bis David Hume vertraten, über Zeichen zusammengebracht. Die Zeichen sind gerade nicht die Trennung, sondern die Vermittlung zwischen Welt und Bewußtsein.

Die Eigenrealität des Zeichens ist eine Realität, die eine Erstheit und eine Zweitheit mit einer Drittheit zusammenbringt. Diese drei Stufen können auf alles, was existiert, angewendet werden. Die Eigenständigkeit der Zeichen kommt in der Zeichenklasse der Eigenrealität explizit zum Ausdruck. In ihr erscheinen die Drittheit, die Zweitheit und die Erstheit zweimal. In der Dualisierung verhält sie sich zu ihrer Realitätsthematik spiegelsymmetrisch:

Zkl 3.1 2.2 1.3 x Rth 3.1 2.2 1.3

Als Zeichenklasse des *„ästhetischen Zustands“*, der Zahl und des Zeichens selbst, spielt sie im letzten Buch Max Benses die tragende Rolle.

Peirce hat für seine 10. Trichotomie die Begriffe *„Sicherheit einer Äußerung durch*

Instinkt, Erfahrung und Denken" angegeben. Dadurch wird es noch einmal ganz klar, daß die Zeichen diese Sicherheit vermitteln, aber nicht identisch sind mit Wahrnehmung, Erfahrung und Denken.

Wir können Wahrnehmung als Erstheits-Problem, Erfahrung als Zweitheits-Problem und Denken als Drittheits-Problem begreifen und ihnen im Rahmen der kleinen Matrix entsprechende Bewußtseinstufen bzw. Zeichenklassen zuordnen:

- der Wahrnehmung	6 erstheitliche	rhematische Zkl
- der Erfahrung	3 zweitheitliche	dicentische Zkl
- dem Denken	1 drittheitliche	argumentische Zkl

Wir sehen, daß die Wahrnehmung nicht nur auf das Mittel, die Erfahrung nicht nur auf das Objekt und das Denken nicht nur auf den Interpretanten bezogen ist, sondern daß sie jeweils ein Glied aus jeder der 3 Trichotomien verbinden. Die Erstheit bildet mit ihren 6 rhematischen Zeichenklassen den breitesten Rahmen.

Wenn wir die Wahrnehmung hier ansetzen, so können wir auch alle Zeichenklassen hinsichtlich dieser Fähigkeit unseres Bewußtseins bestimmen, d.h. alles, was diese Zeichenklassen zum Ausdruck bringen, bezieht sich auf Wahrnehmung. Alles ist aber auch speicherbar oder erfahrbare, kann also in der Praxis vorhanden sein und ist unserem praktischen Handeln zugänglich. Wir können mit Worten, Zahlen, Bildern etc. manipulieren. Voraussetzung ist, daß sie realisiert sind. Nicht die Idee zählt, sondern die realisierte Idee. Eine Bildidee ist für andere erst dann wahrnehmbar, wenn sie zumindestens anhand einer Skizze oder einer verbalen Beschreibung wahrnehmbar bzw. identifizierbar ist.

Literatur

Max Bense: *Semiotik. Allgemeine Theorie der Zeichen*. Baden-Baden 1967.

Max Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*. Reinbek 1969.

Max Bense: "Semiotik". In: *Lexikon der Semiotik*: Tübingen 1973.

Max Bense: *Vermittlung der Realitäten*. Baden-Baden 1976.

Max Bense: *Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen*. Baden-Baden 1979.

- Max Bense: *Repräsentation und Fundierung der Realitäten*. Baden-Baden 1986.
- Max Bense: *Die Eigenrealität der Zeichen*. Hg. Elisabeth Walther. Baden-Baden 1992.
- Marguerite Böttner: *Zeichensysteme der Tiere. Ein Versuch angewandter Semiotik*. Diss. Stuttgart 1980.
- John Dewey: *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt/M. 1980.
- Georg Galland: *Zur semiotischen Funktion der Kantschen Erkenntnislehre*. Diss. Stuttgart 1978.
- Käte Hamburger: *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart 1979.
- Martin Heidegger: "Der Ursprung des Kunstwerks". In: *Holzwege*: Frankfurt/M. 1950.
- Angelika Karger: *Untersuchungen zur Bewußtseinskonzeption bei C.S.Peirce*. Diss. Stuttgart 1982.
- Angelika Karger: *Zeichen und Evolution*. Köln 1986.
- Georg Klaus: *Philosophisches Wörterbuch*. Bd. 1 u.2. Berlin 1971.
- Elisabeth Lenk: *Die unbewußte Gesellschaft*. München 1986.
- Charles W. Morris: *Sprache, Zeichen und Verhalten*. München 1980.
- Charles W. Morris: *Grundlagen der Zeichentheorie*. München 1974.
- Georg Nees: *Generative Computergraphik*. (Diss.) Berlin-München 1969.
- Charles S. Peirce: Ms um 1896, zitiert nach Elisabeth Walther: *Allgemeine Zeichenlehre*. 2.Aufl. Stuttgart 1979.
- Charles S. Peirce. *Collected Papers*. Bd. 1-6, Hg. Charles Hartshorne und Paul Weiss; Bd. 7-8, Hg. Arthur Burks. Cambridge/Mass. 1931-35 und 1958.
- Charles S. Peirce: Brief an Lady Welby vom 12.10.1904, in: CP 8.328. Dt. *Über Zeichen*, rot text 20. Stuttgart 1965.
- Charles S. Peirce: *Die Festigung der Überzeugung und andere Schriften*. Hg. Elisabeth Walther. Baden-Baden 1967.
- Charles S. Peirce: *Lectures on Pragmatism - Vorlesungen über Pragmatismus*. Hg. Elisabeth Walther. Hamburg 1973.
- Charles S. Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Hg. Helmut Pape Frankfurt/M. 1983.
- Fernando Pessoa: *Das Buch der Unruhe*. Zürich 1985.
- Maurice Vlaminck: *Gefahr voraus*. 1930, in: Arnold Gehlen. *Zeit-Bilder*. Frankfurt/M. 1965.
- Elisabeth Walther: *Allgemeine Zeichenlehre*. Stuttgart, 2.Aufl. 1979.
- Paul Watzlawick: (Hg.) *Die erfundene Wirklichkeit*. München 1984.

Internationale Zeitschrift für
Semiotik und Ästhetik
21. Jahrgang, Heft 1/2, 1996

Inhalt

Jorge Bogarin	Prinzipien der Klassifikation von Zeichen	3
Rudolf Haller	Stonehenge zum Beispiel	15
Angelika Karger	Semiotische Bemerkungen zur Wissenschaftsethik	23
Philippe Buschinger	De la responsabilité, ou la poésie concrète a quarante ans	41
Ulrich Müller	"Aufbau" und "Abbau" als ästhetische Begriffe	61
Karl Herrmann	Bemerkungen zur Ästhetik und Ethik bei Brecht	81
Beate v. Pückler	Semiotische Bemerkungen zu Wahrnehmung, Erfahrung und Denken im Bereich des Ästhetischen	97
Harry Walter	Einweisung ins Depot	119
Hermann Dueser, <i>Charles Sanders Peirce: Religionsphilosophische Schriften.</i> (Udo Bayer)		127
Stephen Harold Riggins, <i>The Socialness of Things. Essays on the Socio-Semiotics of Objects.</i> (Karl Gfesser)		131
Pertti Ahonen, <i>Tracing the Semiotic Boundaries of Politics.</i> (Karl Gfesser)		132
VWS-Jahresversammlung 1995		133
Eingegangene Bücher		135