



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Fotografie als Kunstwerk

oder

**Semiotische Voraussetzungen zur Erstellung
eines fotografisch-ästhetischen Zeichens**

Verfasser

David Tynnauer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im Oktober 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 296

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Philosophie

Betreuer:

Dr. Konrad Paul Liessmann

Danke

Opa,

und in Liebe für meine beiden Söhne

Alexander und Valentino

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Struktur und Aufbau	9
1 Allgemeines zur Semiotik	11
1.1 Etymologische Entwicklung und Verwendung des Begriffs Semiotik in dieser Arbeit.....	12
1.2 Historische Entwicklung.....	13
1.2.1 Platon (427-347 v. Chr.).....	14
1.2.2 Aristoteles (384-322 v. Chr.).....	14
1.2.3 Aurelius Augustinus (354-430)	15
1.2.4 Francis Bacon (1561-1626)	16
1.2.5 John Locke (1632-1704).....	17
1.2.6 Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646-1716)	18
1.2.7 Immanuel Kant (1724-1804)	19
1.2.8 Charles Sanders Peirce (1839-1914) und Ferdinand de Saussure (1857-1913).....	20
1.2.9 Charles W. Morris (1903-1979)	20
1.2.10 Claude Lévi-Strauss (geb. 1908).....	21
1.2.11 Jacques Derrida (1930-2004)	22
1.3 Triadische Semiotik	24
1.3.1 Der Weg zur Peirce´schen Erkenntnis.....	25
1.3.2 Die Kategorien.....	27
1.3.3 Das semiotische Modell.....	30
1.3.4 Die Zeichenklassen.....	33
1.4 Dyadische Semiologie.....	36
1.4.1 Entstehung der Saussure`schen Semiologie.....	37
1.4.2 Bestimmung der Semiologie.....	38
1.4.3 Synchronie und Diachronie	39
1.4.4 Langage, Langue und Parole	40
1.4.5 Das Zeichen bei Saussure	41
1.5 Fazit der allgemeinen Einführung	43
2 Das ästhetische Zeichen	45
2.1 Die ästhetische Wahrnehmung	46

2.1.1	Syntaktik, Semantik und Pragmatik	47
2.1.2	Das Kunstwerk als ikonisches Zeichen	49
2.1.3	Die Struktur des ästhetischen Zeichens	49
2.2	Das Ästhetische als soziales Faktum	51
2.2.1	Ästhetische Funktion	52
2.2.2	Ästhetische Norm	54
2.2.3	Ästhetischer Wert	57
2.2.4	Das Ästhetische außerhalb der Kunst	59
2.2.5	Das Kunstwerk	61
2.3	Die ästhetische Botschaft	63
2.3.1	Die obere und untere semiotische Schwelle	64
2.3.2	Code und Struktur	65
2.3.3	Die zweideutige und autoreflexive Botschaft	67
2.3.4	Idiolekt	68
2.4	Symbolssysteme	70
2.4.1	Repräsentation	71
2.4.2	Exemplifikation	73
2.4.3	Wahrnehmung von Kunst als Produkt des Lernens	73
2.4.4	Autographisch oder Allographisch	75
2.4.5	Notationstheorie	76
2.4.6	Weiter Differenzierungen von Symbolschemata	78
2.4.7	Funktion der Ästhetik	79
2.5	Konklusion über das ästhetische Zeichen	80
3	Die Fotografie in der Semiotik	82
3.1	Das Bild als ästhetisches Zeichen	83
3.1.1	Die Wissenschaft vom Bild	84
3.1.2	Zur Diskussion der Ähnlichkeit des Zeichenträgers mit seinem Objekt	86
3.1.3	Zur Differenzierung von Gebrauchs- und Kunstbildern	87
3.2	Aus der hellen Kammer	91
3.2.1	Die Kontingenz	92
3.2.2	spectrum	93
3.2.3	studium und punctum	94
3.2.4	operator	94
3.3	Die Erfindung der technischen Bilder	96
3.3.1	Idolatrie und Textolatrie	97

3.3.2	Der Fotoapparat	98
3.3.3	Die Symbolik des Fotos.....	99
3.4	Synopsis zur Fotografie	102
4	Resümee.....	104
4.1	Kritische Bemerkungen	105
4.1.1	Der Peirce'sche Pansemiotismus	105
4.1.2	Das dyadische Konzept Saussures.....	106
4.1.3	Kunst als ikonisches Zeichen bei Charles W. Morris	106
4.1.4	Der Kulturbegriff bei Umberto Eco.....	107
4.1.5	Zwischen Kunst und Nichtkunst bei Jan Mukařovský.....	108
4.1.6	Nelson Goodmans Notationstheorie	109
4.1.7	Zur Bildwissenschaft	110
4.1.8	Die Botschaft ohne Code bei Roland Barthes.....	111
4.1.9	Vilém Flussers Symbolismus	112
4.2	Das fotografische Kunstwerk und seine semiotischen Voraussetzungen	114
4.3	Zum Vorwort.....	115
	Literaturverzeichnis.....	117
	Anhang	119
	Anmerkung.....	119
	Kurzfassung.....	120
	Abstract.....	121
	Lebenslauf.....	122

Vorwort

Da ich mit großer Begeisterung der Fotografie verfallen bin, möchte ich meine Diplomarbeit der akademischen Erforschung dieses Themas widmen. Das aus Lichtreflexionen entstandene Bild begegnet uns vielfältig im täglichen Leben: "Familienfotos, Werbefotografie, Pressefotos, Modefotografie..." um nur einige Bereiche zu erwähnen.

Vor allem aber die fotografische Kunst zu verstehen, war mein Hauptanliegen, und die Frage nach den Kriterien, die ein Foto zu einem Kunstwerk machen, soll meine akademische Abschlussarbeit füllen.

Mein eigenes Vorwissen überprüfend, stellte sich mir zuerst die grundlegende Frage: „Was ist ein Foto?“ Mein erster Gedanke zur Beschreibung eines Fotos war: „Ein Foto ist eine verkleinerte Darstellung der Realität!“ Doch halt, unsere Realität ist dreidimensional und Fotos sind nur zweidimensional. Wenn das Foto eine zweidimensionale Abbildung der Wirklichkeit ist, ist dies dann eine symbolische Darstellung?

Daher begann ich meine Forschungsarbeit zum Thema Fotografie und stieß schon bald über folgendes Zitat:

Bei den heutigen Kommentatoren der Photographie (Soziologen und Semiotologen) steht die semantische Relativität hoch im Kurs: nichts >Reales< gibt es (groß ist die Verachtung für die >Realisten<, die nicht sehen, daß eine Photographie immer kodiert ist), nur das Artefakt: Thesis, nicht Physis; die Photographie, sagen sie, ist kein Analogon der Welt; was sie wiedergibt ist künstlich erzeugt, weil die photographische Optik der (ganz und gar historischen) Perspektive Albertis untergeordnet ist und die Belichtung der Filmschicht aus einem dreidimensionalen Gegenstand ein zweidimensionales Bild macht.¹

Wie und unter welchen Kriterien ist ein Foto zu verstehen? Was bedeutet die Codiertheit der Fotografie? Um mich diesen, in mir brennenden Fragen über die

¹ Barthes, 1985, S. 97-98

Vermittlung des Fotos zu nähern, habe ich mich entschlossen die Fotografie mit Hilfe der Philosophie des zwanzigsten Jahrhunderts zu beschreiben.

In der Semiotik fand ich eine Antwort auf meine Frage, was ein Foto eigentlich sei – laut der Semiotik ist das Foto ein Zeichen! Doch warum ist das Foto ein Zeichen? Was ist der Unterschied zwischen der Fotografie und anderen Zeichen, wie etwa der Schrift oder einem Verkehrszeichen? Und im Hinblick auf meine Forschungsarbeit vor allem: "Wann ist ein fotografisches Zeichen ein Kunstwerk?"

Um uns dieser Frage kompetent zuwenden zu können, werfen wir zuerst einen Blick auf die Entwicklung der Zeichenlehre, um dann die Besonderheit des Kunstwerks zu erforschen.

Über die Definition des Bildes als ästhetisches Zeichen werden wir uns dann dem Sonderfall der Fotografie widmen, und nicht eher aufgeben, bevor wir uns im Klaren darüber sind, ab wann wir aus dem semiotischen Blickwinkel ein fotografisches Kunstwerk vor uns haben

Struktur und Aufbau

Wie bereits aus dem Vorwort hervorgegangen, soll diese Arbeit die semiotischen Voraussetzungen klären, unter denen eine Fotografie als ein Kunstwerk zu verstehen ist. Der Aufbau der Arbeit erfolgt in vier Teilen, von denen die ersten drei Teile ein Verständnis über wesentliche Beiträge zur semiotischen Forschung vermitteln, und der letzte Part summarischen Charakter hat.

Der erste Teil dient zur Erstellung eines Überblicks, und einer generellen Einführung in die Semiotik. Einerseits sollte dieser Teil etymologische und historische Entwicklungen darstellen, und andererseits sollen semiotische Grundbegriffe und Strukturen, welche uns während der weiteren Arbeit begleiten, geklärt bzw. dargestellt werden.

Der zweite Teil wird uns in die semiotische Ästhetik einführen, und durch eine Auswahl repräsentativer Texte semiotische Kunsttheorien präsentieren. Da in der Semiotik das Kunstwerk als ästhetisches Zeichen beschrieben wird, klärt der zweite Teil die Besonderheit des ästhetischen Zeichens, im Vergleich zu anderen Zeichen.

Der dritte Teil wird der Beschreibung der Fotografie aus dem Blickwinkel der Semiotik dienen. Über die Funktion des Bildes wird das Spezifische an der Fotografie ausgearbeitet, und eine semiotische Beschreibung des Fotos festgelegt.

Im letzten Teil wird durch eine kritische Rekapitulation auf etwaige Probleme einer semiotischen Ästhetik eingegangen. Sowohl eine exakte Betrachtung der einzelnen Beiträge, als auch die Frage nach der Vollständigkeit einer durch die Semiotik definierten Kunsttheorie, soll anhand des Themas Fotografie geklärt werden.

Jeder Teil, und auch jedes Kapitel, wird mit einer Einleitung beginnen, die einerseits als Überblick, und andererseits als Hilfestellung für die darauf folgende Vertiefung dienen soll. Dies dient dem Versuch, diese Arbeit für verschiedene Interessierte zu gestalten: Semiotikinteressierte, Kunsttheoriebegeisterte und natürlich all jene, die sich mit theoretischen Aspekten der Fotografie auseinandersetzen.

Die Zusammenfassung am Ende jeden Teils soll diejenigen Punkte, welche für

das Verständnis der folgenden Kapitel eine Rolle spielen, noch einmal anführen. Zudem kommt der Zusammenfassung die wesentliche Aufgabe zu, bereits eine Auswahl an theoretischen Aspekten zu treffen, welche für die Definition des fotografischen Kunstwerks tragend sind.

1 Allgemeines zur Semiotik

Über die Reichweite der wissenschaftlichen Disziplin Semiotik herrscht keine Einigkeit. Bereits bei den als Vätern der modernen Semiotik geltenden Philosophen Peirce und Saussure, hat das jeweilige Forschungsprogramm einen gänzlich unterschiedlichen Rahmen.

Wie später noch zu sehen ist, ist bei Charles Sanders Peirce die Semiotik als universale erkenntnistheoretische Methode, da sich das ganze Universum als Zeichen vermittelt, zu verstehen. Somit kommt der Semiotik bei Peirce sogar die Rolle einer alles begründenden Wissenschaft im Sinne einer Metaphysik zu.

Bei dem anderen großen Begründer der Semiotik, dem Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure, hingegen, wird sie als sozialpsychologische Teildisziplin definiert. Saussure, der ihr ursprünglich den Namen Semiologie zuwies, beschrieb sie als die Wissenschaft der Zeichensysteme in der menschlichen Kommunikation.

Die Semiotik findet heute Anwendung in Bereichen der Linguistik, Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie, aber auch in Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften, sowie in der Mathematik oder Informatik.

Ein annähernder Überblick über verschiedene wissenschaftliche Anwendungsgebiete der Semiotik, soll uns die Pluralität der angewandten Semiotik aufzeigen, und den Anspruch auf den Status einer eigenen Wissenschaft verständlich machen: Zoosemiotik; Geruchssignale; Kommunikation durch Berührung; Geschmackscodes; Paralinguistik; Medizinische Semiotik; Kinesik und Proxemik; Musikalische Codes; Geschriebene Sprache, unbekannte Alphabete, Geheimcodes; Visuelle Kommunikationen; Systeme von Objekten; Strukturen der Intrige; Kulturelle Codes; Ästhetische Codes und Botschaften; Massenkommunikationen sowie Rhetorik.²

Wenn man sich das immense Anwendungsgebiet und die sehr unterschiedlichen Methoden und Modelle der semiotischen Analyse genauer ansieht, stellt sich die

² Vgl. Eco, 1994, S. 21-27

Frage, ob und wie die Semiotik als eine spezifische Disziplin zu verstehen ist.

1.1 Etymologische Entwicklung und Verwendung des Begriffs Semiotik in dieser Arbeit

Wenn wir uns also die Frage nach dem Forschungsgebiet der Semiotik stellen, müssen wir uns zunächst fragen, was denn die gemeinsame Grundlage der Forschungen ist, die unter den Titel der Semiotik fallen. Daher soll zuerst der Begriff Semiotik erklärt werden:

Laut dem deutschen Fremdwörterbuch bezeichnet die Semiotik bzw. synonym die Semiologie: „1) die Lehre von den Zeichen und der Zeichentheorie, 2) Wissenschaft vom Ausdruck und der Bedeutungslehre und 3) Symptomatologie, die Wissenschaft von den Krankheitszeichen“³

Etymologisch ist der Begriff Semiotik mit den griechischen Wörtern Zeichen und Signal verwandt und das griechische Wort: σημεῖον = semeion, wird als Kennzeichen übersetzt. Das aus diesen Wurzeln entspringende Wort Semeiotik taucht erstmalig in medizinischen Zusammenhängen im 16. Jahrhundert auf. Seit dem frühen 17. Jahrhundert ist auch die terminologisch wichtigste Alternative, die Semiologie, im Zusammenhang mit der Lehre von den physiognomischen Zeichen des Körpers belegt. 1659 findet sich im Traktat "Semeiologia metaphysike" von J. Schultetus, die Semiotik, als die Lehre von den Zeichen, in philosophischem Gebrauch.⁴

Für diese Arbeit werde ich mich der sehr häufig in der Fachliteratur vorgenommenen Differenzierung, zwischen der Semiotik und Semiologie, anschließen, in der die Semiotik besser die Tradition der allgemeinen Zeichentheorie von Peirce, und die Bezeichnung Semiologie die von Saussure gegründete Tradition der Grundlagenwissenschaft der Linguistik repräsentiert.

³ Wermke u.a., 2007, S. 945 und S. 1012

⁴ Vgl. Nöth, 2000, S 1-3

Wenn ich in dieser Arbeit allgemein, ohne speziellen Verweis auf Saussure, über die Zeichenlehre schreibe, werde ich den Begriff der Semiotik verwenden. Dieser wird als weitgehender verstanden als der Begriff der Semiologie, welcher als Teilgebiet der Semiotik definiert wird.

Der gravierendste Unterschied zwischen dem Modell der Semiotik von Peirce und der Saussure'schen Semiologie, liegt in der Aufnahme von Phänomenen als zeichenhaften Prozess bei Peirce, an denen kein menschliches Wesen beteiligt ist. Peirce spricht dabei über physikalische oder biologische Vorgänge bei Tieren oder Pflanzen. Bei Saussure hingegen, wird die Semiologie als die Wissenschaft von den Zeichen der Menschen definiert, und lässt damit keinen Platz für zoo- oder biosemiotische Zeichen und Codes.

1.2 Historische Entwicklung

Im Kontext verschiedener Bereiche (Logik, Rhetorik, Poetik, Mathematik uvm.), wurde schon vor der Antike über das Wesen der Zeichen bei Mensch und Natur, allerdings noch nicht unter dem Begriff der Semiotik, nachgedacht. Auf Grund des Rahmens dieser Diplomarbeit, musste allerdings eine historische Auswahl getroffen werden, um die Diskussion auf wesentliche Beiträge einzuschränken und nicht eine rein geschichtliche Abhandlung zu schaffen. Da das Feld wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit der Funktion von Zeichen enorm ist, orientieren wir uns an den häufig genannten Beiträgen in der Fachliteratur. Die Entwicklung der Semiotik bis heute, soll anhand einflussreicher Philosophen und deren Schriften zur Zeichentheorie aufgezeigt werden. Damit wird das Feld zeichentheoretischer Überlegungen skizziert, und ein Verständnis für eine zukünftige Entwicklung der Theorie der Zeichensysteme gelegt. Von Platons Überlegungen, vom Sein der Dinge und deren Benennung, bis zu Derridas poststrukturalistischer Dekonstruktion, erweist sich, dass Semiotik, als Feld der Kommunikation und sozialen Interaktion, mit allen Lebensbereichen verbunden ist.

1.2.1 Platon (427-347 v. Chr.)

Platon beschäftigt sich im Dialog Kratylos bereits mit dem Verhältnis zwischen den Namen, Ideen und den bezeichneten Dingen. Wesentlich ist für ihn die Frage, ob der Zusammenhang ein natürlicher ist, oder ob die Beziehung der Bezeichnung und der dahinter stehenden Ideen durch Konventionalität und Arbitrarität bestimmt ist. Platon bestimmt die Sprache als unvollständige und willkürliche Repräsentation der Dinge. Die unmittelbare Erfahrung des Seins der Dinge wird in den Wörtern nur unvollständig erfahren.⁵

*Auf welche Weise man demnach, die Dinge kennen lernen oder ergründen muß, darüber ein sicheres Urteil zu gewinnen übersteigt vielleicht meine und deine Kraft, doch genügt schon das Einverständnis darüber, daß es weitaus den Vorzug verdient die Dinge nicht aus den Worten, sondern aus sich selbst kennen zu lernen und zu erforschen.*⁶

Besonders gut spiegelt sich das platonische Denken auch in der Tatsache, dass wir kein selbst geschriebenes Erbe von Platon haben, denn die Schrift, die aus Zeichen der Sprache besteht, ist nicht geeignet das wahre Wesen der Dinge abzubilden. Da bereits die Laute eine unvollständige Repräsentation darstellen, und die Schrift die Laute vermittelt, ist die Vermittlung noch indirekter und ungeeigneter wahre Erkenntnis zu erzeugen.

1.2.2 Aristoteles (384-322 v. Chr.)

Bei Aristoteles besteht die Struktur des sprachlichen Zeichens aus den folgenden Konstituenten : 1) Die Schrift, die Zeichen der Laute ist, 2) Laute, die Zeichen von Empfindungen der Seele sind, 3) Empfindungen der Seele, welche wiederum Bilder von Dingen sind. Für Aristoteles ist das Ergebnis dieser Einwirkung ein passiver Prozess, der mit den Eindrücken eines Siegels in Wachs vergleichbar ist.

⁵ Vgl. Nöth, 2000, S. 4-5

⁶ Platon, 1922, S. 129–130

Er führt in der Lehre vom Satz aus, dass die seelischen Empfindungen, die Dinge, deren Abbilder die Vorstellungen sind, bei allen Menschen dieselben sind, auch wenn die Laute und Schrift bei verschiedenen Völkern unterschiedlich sind.⁷

In den Kategorien untersucht Aristoteles allein stehende Begriffe (wie „Mensch“; „Stier“; „läuft“; „siegt“) und zusammengesetzte Begriffe (wie „Mensch siegt“).

*Die Worte werden entweder in Verbindung oder ohne Verbindung gesprochen; ersteres z.B. bei den Worten: der Mensch läuft; der Mensch siegt; ohne Verbindung z.B. bei den Worten: Mensch; Stier; läuft; siegt.*⁸

Die Untersuchung der Verbindung von Mensch und läuft, also die Verbindung von Subjekt und Prädikat, nimmt bei Aristoteles eine ontologische Stellung ein. Mit seinen zehn Kategorien wird alles Bestehende durch eine Substanz- und neun Attributkategorien definiert. Dieses Kategoriensystem sollte das Vorbild für die Peirce'schen Kategorien werden und damit die Semiotik als ontologisches Gerüst begründen. Aristoteles Theorie stimmt in drei Punkten mit der Sprachsemiotik des 20. Jahrhunderts. überein: 1) Sprache ist ein System arbiträrer Zeichen, 2) Wörter sind Zeichen mentaler Phänomene, 3) Schrift ist ein sekundäres Zeichensystem, in dem die Lautsprache abgebildet wird. Wesentliche Gegensätze zur Semiotik des 20. Jahrhunderts. bestehen aber in seiner Überzeugung, dass einerseits die Differenzen in den unterschiedlichen Sprachen nur die Ausdrucksseite betreffen und andererseits sowohl die Dinge selbst, als auch die mental evozierten Bilder universell dieselben sind.⁹

1.2.3 Aurelius Augustinus (354-430)

Die Definition von Augustinus sieht das Zeichen als Sinneseindruck, der von etwas gegenwärtig nicht Wahrnehmbaren im Bewusstsein eines Rezipienten hervorgerufen wird. Laut Augustinus bringt das Zeichen außer der Erscheinung, die es den Sinnen vermittelt, etwas anderes zur Erkenntnis aus sich heraus. Damit

⁷ Vgl. Walther, 1979, S. 15

⁸ Aristoteles, 1876, S. 2

⁹ Vgl. Nöth, 2000, S. 5

bekommt das Zeichen eine dyadische Dimension, und wird genauso wie das Objekt selbst eine Sache. Das Erkennen der Gegenstände findet mittels der Zeichen statt.¹⁰

Bei Augustinus findet sich bereits eine breitere Auffassung von Zeichen und Sprache als bei seinen Vorgängern, da er nicht nur verbale und schriftliche Zeichen, sondern auch Gebärden, Klang der Stimme und Bewegung der Glieder bei Mensch, Tier und in der unbelebten Natur als Zeichen versteht. Eine dreigliedrige Einheit von „Ich“, „Ding“ und „Wort“ werden die Grundlage bei der Verwendung von Zeichen.¹¹

Ja, aber hast du noch nie gesehen, wie man durch Gebärden sozusagen Gespräche mit tauben Menschen geführt hat, und wie die Tauben selbst ebenfalls mit Gesten fragten, antworteten, lehrten und alles, was sie wollten oder zumindest das meiste zu verstehen gaben? Wenn so etwas möglich ist, können nicht nur „sichtbare Dinge“ ohne Worte kenntlich gemacht werden, sondern auch Töne, Geschmack und dergleichen. Auf die Art machen es ja auch die Schauspieler auf der Bühne, wenn sie ohne Worte, lediglich tanzend, ganze Theaterstücke aufführen und verständlich machen.¹²

Damit ist bei Augustinus bereits ein Grundstein in Richtung Zoosemiotik gelegt, und das Spektrum des Zeichens neu definiert. Die triadische Semiotik von Peirce wird die gleiche Richtung gehen und nicht nur den breiteren Definitionsrahmen, sondern auch die Trichotomie von Wort (Zeichen), Ding (Objekt) und Ich (Interpretant) wieder aufnehmen.

1.2.4 Francis Bacon (1561-1626)

In zwei seiner Schriften, nämlich „De dignitate et augmentis scientiarum“ und im „Novum Organum scientiarum“, hat Bacon ausführliche semiotische Betrachtungen angestellt. Für Bacon ist die Grammatik das Organon, und die

¹⁰ Vgl. ebenda, S. 8

¹¹ Vgl. Walther, 1979, S. 17

¹² Augustinus, 1974, S. 15

Rhetorik die Methode der Rede. Zur Grammatik zählt er die Zeichen, die zum Vehikel für die Kommunikation der Gedanken der Menschen gemacht werden können, wie z.B.: Hieroglyphen, Gesten und Realcharaktere, die durch Gebrauch vereinbart werden, wie Wörter und Buchstabenschrift. Die Vielfalt der Zeichen neben der Sprache ist für ihn der Beweggrund sich mit gestischer Zeichensprache, ägyptischen Hieroglyphen und chinesischen Schriftzeichen zu beschäftigen. Zudem erfindet Bacon auch einen Binärcode mit den Buchstaben a und b, mit denen er das lateinische Alphabet in der Form: A = aaaaa, B = aaaab, C = aaaba darstellt.¹³

Die Skepsis gegenüber der Alltagssprache wird bei Bacon in den Götzenbildern des Marktes ausgedrückt:

Es giebt auch Götzenbilder in Folge der gegenseitigen Berührung und Gemeinschaft des menschlichen Geschlechts, welche ich wegen des Verkehrs und der Verbindung der Menschen die Götzenbilder des Marktes nenne. Denn die Menschen gesellen sich zueinander vermittelt der Rede; aber die Worte werden den Dingen nach der Auffassung der Menge beigelegt; deshalb behindert die schlechte und thörichte Beilegung der Namen den Geist in merkwürdiger Weise¹⁴

Bacon unterscheidet zwischen zwei Götzenbildern des Marktplatzes: Wörter nicht existierender Dinge, oder schlecht und übereilt von den Dingen abgeleitete Wörter. Die Wörter der nicht existenten Dinge kommen aus falschen Theorien, und können durch die Vernichtung dieser wieder entfernt werden. Die von Substantiven schlecht abgeleiteten hingegen, müssen einer Zurückführung auf ihren Ursprung, und einer anschließenden Neudefinition unterzogen werden.

1.2.5 John Locke (1632-1704)

1690 definiert Locke als einer der ersten die Lehre von den Zeichen als Semiotik

¹³ Vgl. Walther, 1979, S. 20

¹⁴ Bacon, 1870, S. 95

und wird daher als Klassiker in die semiotische Geschichtsschreibung eingereiht. In „An essay concerning human understanding“ unterteilt er die Zeichen in Sprachzeichen (Wörter oder Namen) und Ideen (oder mentalen Repräsentationen). Für ihn repräsentieren Ideen als Zeichen die Dinge, während Wörter Zeichen von Ideen sind. Ideen sind Zeichen, die als Korrelat der von ihnen repräsentierten Dinge stehen und Wörter beziehen sich auf Ideen, die somit wieder Zeichen von Zeichen sind. Für die Kommunikation ist es wesentlich, dass Wörter nicht nur eigene mentale Repräsentationen sind, sondern auch für die Ideen anderer Menschen stehen.¹⁵

Wenn hiernach die Worte eigentlich und unmittelbar nur die Vorstellungen des Sprechenden bezeichnen können, so wird ihnen doch in Gedanken eine Beziehung auf zweierlei Anderes gegeben. Erstens nimmt man die Worte auch als Zeichen der Vorstellungen Anderer, mit denen man verkehrt; denn das Sprechen wäre vergeblich und unverständlich, wenn der Hörer den Laut mit einer anderen Vorstellung als der Sprechende verbände; das hiesse zwei Sprachen reden.¹⁶

Bei Locke sind die Ideen aber keineswegs angeboren, sondern werden durch die Wahrnehmung in den Verstand des Menschen eingeprägt. Sie entstehen einerseits aus der sinnlichen Wahrnehmung von äußeren Gegenständen und andererseits aus der Reflexion und somit der inneren Operation des Geistes.¹⁷

1.2.6 Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646-1716)

Sehr ergiebige Forschung hat Leibnitz zum Thema Semiotik betrieben. Bereits die Einteilung der Wissenschaft in 1.) Physik oder Naturphilosophie, 2.) praktische Philosophie oder Moral, und 3.) Logik oder Zeichenkunde, gibt uns bereits Auskunft über den Stellenwert der Zeichen bei Leibnitz. Laut Leibnitz sind Zeichen unserer Ideen notwendig, um uns einander Gedanken mitzuteilen.

¹⁵ Vgl. Nöth, 2000, S. 5

¹⁶ Locke, 1872, S. 7

¹⁷ Vgl. Nöth, 2000, S. 20

§I. Philalethes. Da Gott den Menschen als ein geselliges Geschöpf geschaffen hat, hat er ihm nicht nur den Wunsch eingehaucht und ihn in die Notwendigkeit versetzt, mit Wesen seiner Gattung zu leben, sondern hat ihm auch das Vermögen zu sprechen gegeben, welches das große Werkzeug und gemeinsame Band dieser Gesellschaft sein sollte. Daher stammen die Worte, die dazu dienen, die Ideen darzustellen und zu erklären.¹⁸

Nur der Mensch ist imstande sich der Laute, als Zeichen innerer Gedanken, zu bedienen. Seine Zeichenlehre besteht aus der Zeichenkunst, der Zeichenverbindungskunst und der Erfindungskunst. Schriftzeichen und Symbole sind arbiträr und werden als Charaktere definiert. Die Verbindung von Charakteren benötigt neben der Zeichenlehre die Zeichenverbindungslehre. Wesentlich ist bei Leibnitz, dass die Verbindung der Zeichen nicht willkürlich ist, denn das Verhältnis der Dinge bestimmt die Beziehung der Charaktere, und ist somit die Grundlage der Wahrheit.¹⁹

1.2.7 Immanuel Kant (1724-1804)

Obwohl Kant kein eigenes Werk zur Zeichenlehre hinterlassen hat, sind vor allem in der „Kritik der reinen Vernunft“ semiotische Probleme behandelt. Da bei Kant ontologische Fragen durch erkenntnistheoretische Fragen ersetzt werden, kann man seine vermittelnde Beziehung von Bewusstsein, Erkenntnis und Welt als semiotischen Ansatz auffassen. Durch seine strikte Unterscheidung von Verstandesbegriffen und empirischen Anschauungen, die Peirce später kritisieren wird, benötigt er ein Drittes, welches zwischen den Kategorien und den Empirischen einerseits intellektuell, und andererseits sinnlich vermittelt.²⁰

Nun ist klar, daß es ein Drittes geben müsse, was einerseits mit der Kategorie, andererseits mit der Erscheinung in Gleichartigkeit stehen muß, und die Anwendung der ersteren auf die letzte möglich macht. Diese vermittelnde

¹⁸ Leibnitz, 1961, S. 3

¹⁹ Vgl. Walther, 1979, S. 23-25

²⁰ Vgl. ebenda, 1979, S. 32

*Vorstellung muß rein (ohne alles Empirische) und doch einerseits intellektuell, andererseits sinnlich sein. Eine solche ist das transzendente Schema.*²¹

Diese Position nimmt das transzendente Schema, das die Bedingung des Mannigfaltigen enthält, ein. In seiner Unterscheidung von Bild und Schema zeigt er auf, dass man sich die Zahl 5 als fünf Punkte vorstellen kann und somit ein Bild vor sich haben kann. Die Zahl 1000 kann man allerdings nur denken, und daher schließt Kant, dass nicht Bilder sondern Schemata den sinnlichen Begriffen zu Grunde liegen. Peirce wird die Frage nach der apriorischen Erkenntnis von Kant aufnehmen und seine eigenen Kategorien entwickeln.²²

1.2.8 Charles Sanders Peirce (1839-1914) und Ferdinand de Saussure (1857-1913)

Der Erfolg der Semiotik im 20. Jahrhundert nimmt Anlauf in den getrennt voneinander entwickelten Modellen der triadischen Semiotik von Peirce und der dyadischen Semiologie von Saussure, welchen auf Grund ihrer fundamentalen Bedeutung eigene Kapitel unter 2.4 Triadische Semiotik und 2.5 Dyadische Semiologie in dieser Arbeit gewidmet sind.

1.2.9 Charles W. Morris (1903-1979)

Morris ist vor allem eine Strukturierung und integrierende Neugestaltung der Semiotik zu verdanken. Er versuchte die Semiotik, die zu diesem Zeitpunkt bereits für diverse wissenschaftliche Disziplinen als Grundlage herangezogen wurde, in einer gemeinsamen Basis zu verbinden:

Was aber fehlt, ist eine theoretische Struktur, die in ihrem Aufbau einfach und doch so umfassend ist, daß sie die unter verschiedenen Gesichtspunkten

²¹ Kant, 1977, S. 188

²² Vgl. Walther, 1979, S. 33

*gewonnenen Resultate aufnehmen und zu einem integrierten und folgerichtigen Ganzen zusammenbringen kann.*²³

Ausgehend von Peirce führt er eine Trichotomie ein, in welcher er drei Dimensionen der Semiotik unterteilt: 1.) Die syntaktische Dimension, in der die Beziehung der Zeichen untereinander bestimmt wird, 2.) die semantische Dimension, die die Beziehung der Zeichen zu den Objekten betrifft, und 3.) die pragmatische Dimension, die die Beziehung der Zeichen zum Zeichenbenutzer betrifft.²⁴

Für Morris ist die Semiotik ein interdisziplinäres Unternehmen, das sich durch eine zweifache Relation auszeichnet: Einerseits ist sie Wissenschaft unter anderen Wissenschaften, und andererseits ist sie Instrument aller Wissenschaften.²⁵

1.2.10 Claude Lévi-Strauss (geb. 1908)

In den sechziger Jahren war der auf Saussure zurückgeführte Strukturalismus, vor allem in seiner französischen Prägung, das dominierende Paradigma in verschiedensten Wissenschaften. Die Basis des Strukturalismus beruht auf der Grundannahme, dass Phänomene nicht isoliert auftreten, sondern nur in Verbindung mit anderen Phänomenen stehen. Die Übertragung und Anwendung der Methode der strukturalen Linguistik, auf andere Gebiete der kulturwissenschaftlichen Analyse, dominierte zu diesem Zeitpunkt die Kultur- und Geisteswissenschaften. Paradigmatisch ist der Name Lévi-Strauss für den Strukturalismus, nämlich die strukturale Anthropologie zu nennen. Die Untersuchung der Differenzen in sozialen Gefügen ist die Grundlage für die Herausarbeitung einer gesellschaftlichen Struktur.²⁶

Wir haben eine Disziplin, deren erstes, wenn nicht einziges Ziel es sein sollte, Verschiedenheiten zu analysieren und interpretieren, die sich aber alle

²³ Morris, 1988, S. 17

²⁴ Vgl. Walther, 1979, S. 45

²⁵ Nöth, 2000, S. 89

²⁶ Vgl. Nöth, 2000, S. 89

*Probleme spart und nur noch von Ähnlichkeiten berichtet. Im selben Augenblick verliert sie jede Möglichkeit, das Allgemeine, zu dem sie hinstrebt, von dem Banalen, mit dem sie sich begnügt, zu unterscheiden.*²⁷

Für ihn liegt der Irrtum der traditionellen Soziologie, wie auch der traditionellen Sprachwissenschaft darin, dass die Glieder, und nicht die Beziehungen zwischen den Gliedern, betrachtet werden. Als Entwickler der Phonologie weist er folgende Analyseprinzipien aus: 1.) Übergang vom Studium der bewussten Spracherscheinungen zum Studium ihrer unbewussten Infrastruktur, 2.) nicht die Ausdrücke als unabhängige Entitäten sind zu behandeln, sondern auch die Beziehung zwischen den Ausdrücken, 3.) nur das System kann Gegenstand der Analyse sein, 4) Ziel der Untersuchung ist die Entdeckung der allgemeinen Gesetze, die für das System gelten. Für Lévi-Strauss ist das binäre Denken, dass sich in Gegensätzen wie warm und kalt ausdrückt, eine universelle Logik die er als Forschungsgrundlage bei so genannten primitiven Gesellschaften verwendet. Dies drückt sich auch in der Opposition von Mensch und Gesellschaft sowie Natur und Kultur aus.²⁸

1.2.11 Jacques Derrida (1930-2004)

Terminologisch wird mit den Begriffen des Post-, Neo- und Superstrukturalismus, ab den 1980er Jahren, das Ende des Strukturalismus eingeleitet. Allerdings sind diese Begriffe in der Fachliteratur umstritten, da der Bruch mit Strukturalismus noch durch keine klare Linie gezeichnet ist, und die Entwicklungen genauso als Weiterentwicklung des Strukturalismus zu verstehen sind. Laut Wörterbuch ist unter Poststrukturalismus: „das Resultat der Reaktionen auf die idealistischen Konsequenzen des klassischen Strukturalismus, ohne dessen Instrumentarium in summa preiszugeben“²⁹ zu verstehen. Als Vertreter möchte ich hier Derrida anführen. Bei Derridas Dekonstruktion von Zeichen und Texten ist einerseits die

²⁷ Lévi-Strauss, 1967, S. 27

²⁸ Vgl. Nöth, 2000, S. 48 u, 49

²⁹ Peter Prechtel u.a., 2008, S. 473

Theorie Saussures, von der Struktur als Produkt eines Systems von Differenzen, und andererseits das Werk von Peirce, dem Verweis von Signifikanten auf einen weiteren Signifikanten, die Grundlage. Durch seine These von den Signifikanten die auf andere Signifikanten verweisen, löst er die Signifikant- und Signifikattheorie von Saussure ab. Er übernimmt die Peirce'sche Theorie der unendlichen Semiose, allerdings ohne den finalen Interpretanten zu akzeptieren.

Das Signifikat fungiert darin seit je als ein Signifikant. Die Sekundarität, die man glaubte der Schrift vorbehalten zu können, affiziert jedes Signifikat im allgemeinen, affiziert es immer schon, das heißt, von Anfang, von Beginn des Spieles an. Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme, welches die Sprache konstituiert, und sei es nur, um ihm letzten Endes wieder anheimzufallen.³⁰

Bei Derrida gibt es kein Signifikat außerhalb der semiotischen Differenzen, daher wird die Bedeutung ins Unendliche aufgeschoben und niemals erreicht. Im Grunde ist Derridas Dekonstruktion als radikalisierte Synthese, zwischen der Peirce'schen Semiotik und der Saussure'schen Semiologie zu verstehen.³¹

³⁰ Derrida, 1974, S. 17

³¹ Vgl. Nöth, 2000, S. 54-55

1.3 Triadische Semiotik

Charles Sanders Peirce entwickelte, insbesondere aus der Logik und der Erkenntnistheorie, ein metaphysisches Konzept der Semiotik, bei der sich alles im Universum Existierende in Zeichen vermittelt. Peirce, der von einem seinerzeit berühmten Mathematiker abstammte, wollte die bei Kant entstandene Trennung von Sinnen und Vernunft überwinden, und entwarf daher ein logisches Erkenntnismodell mit nur drei Kategorien: Der Erstheit, Zweitheit und Drittheit.

Die Erstheit wird bei Peirce als Qualität bezeichnet, und ist reine Möglichkeit. Er beschreibt sie auch als neu und losgelöst von jedem Begriff. Die Erstheit benötigt zur Realisierung, die nur der Möglichkeit nach gegeben ist, eine Zweitheit.

Die Zweitheit ist der Seinsmodus dessen, das so ist, wie es ist und damit die Tatsachen bezeichnet. Die Zweitheit ist der Widerstand des Phänomens, in dem sich die Erstheit realisiert, und wird somit als Quantität oder Wirklichkeit bestimmt.

Die Drittheit vermittelt dem Subjekt die Erstheit und die Zweitheit intellektuell. Die als Relation oder Notwendigkeit bezeichnete Drittheit, dient dem Subjekt als wahrnehmendes Urteil.

Die eben beschriebenen Kategorien sind im Erkenntnisprozess nicht trennbar, da alle drei Kategorien immer zeitlich parallel vorkommen, und somit als Fundament jeglicher Wahrnehmung zu verstehen sind.

Das semiotische Modell von Peirce bezeichnet die triadische Relation, in der sich jedes Zeichen realisiert: 1.) im Zeichen (bzw. Repräsentamen), 2.) dem Objekt und 3.) im Interpretant.

1.) Das was vermittelt wird, und somit für etwas anderes steht, wird als Zeichen bzw. Repräsentamen definiert, und lässt die geistige Wirkung zustande kommen.

2.) Das Objekt wird zwar durch das Zeichen vermittelt, ist aber nicht einfach als außersemiotischer Gegenstand, sondern als vorausgegangenes Zeichen des Zeichens/Repräsentamens zu verstehen.

3.) Der Interpretant wiederum, ist als das Resultat, oder die Wirkung des Zeichens

zu verstehen.

Das Zeichen wird somit als dreifache Verbindung von Zeichen, gemeinter Sache und der im Geist hervorgerufenen Erkenntnis bezeichnet. Das Besondere an der Peirce'schen These liegt daran, dass nicht erst in der Kommunikation, sondern bereits im Erkennen des Subjekts, der Gedanke als Zeichen vermittelt wird. Schwierigkeiten in der Peirce'schen Beschreibung treten in Bezug auf die Definition des Zeichens auf, da einerseits das Zeichen als Resultat der triadischen Relation, und andererseits das Zeichen (zeitweise auch als Repräsentamen benannt) als erstes Korrelat oder Zeichen im engeren Sinn, gemeint ist.

Peirce unterteilt des Weiteren das Zeichen nach den drei Zeichenbezügen, (Zeichen/Repräsentamen, Objekt und Interpretant) und dem Anteil an den Kategorien (Erstheit, Zweitheit und Drittheit), in drei Zeichentrichotomien:

Die erste Trichotomie bestimmt das Zeichen auf nichtrelationale Weise in: Qualizeichen, Sinzeichen und Legizeichen.

Die zweite Trichotomie beschreibt das Zeichen im Objektbezug als: Ikon, Index oder Symbol.

Die dritte Trichotomie definiert den Bezug zum Interpretanten als: Rhema, Dicot oder Argument.

Damit wird in jeder Trichotomie das Zeichen danach bestimmt, ob es eine bloße Qualität (Erstheit), oder etwas Existierendes (Zweitheit) oder als Regelmäßigkeit (Drittheit) zu verstehen ist. Aus der Unterteilung in drei Zeichenkorrelate und den drei Subzeichen bestimmt durch die Kategorien, ergibt sich eine Möglichkeit von $3^3 = 27$ Kombinationen von Zeichenklassen, die aber auf Grund von Beschränkungen (nicht mögliche Kombinationen) in zehn Hauptklassen unterteilt werden.

1.3.1 Der Weg zur Peirce'schen Erkenntnis

Die Triadische Semiotik ist das von Peirce entworfene Konzept der Darstellung der Welt, wie sie sich dem Menschen vermittelt. Da jegliche Erkenntnis in Form von Zeichen stattfindet, ist sie als ein wesentlicher Teilaspekt der Peirce'schen

Philosophie zu verstehen, der nur im Zusammenhang mit seinen ontologischen Grundprinzipien sinnvoll vermittelt werden kann. In seiner pansemiotischen Sicht beschreibt Peirce das Universum als durch Zeichen durchdrungen, ja selbst den Menschen als Zeichen:

*It is that the word or sign which man uses is the man himself. For, as the fact that every thought is a sign, taken in conjunction with the fact that life is a train of thought, proves that man is a sign.*³²

Charles S. Peirce wurde als Sohn des seinerzeit berühmtesten amerikanischen Mathematikers in Cambridge (Massachusetts) geboren. Schon als Kind förderte sein Vater seine intellektuellen Fähigkeiten, durch die Arbeit an mathematischen Problemen. Im Jugendalter folgte die Auseinandersetzung mit der Kritik der reinen Vernunft, die prägend für die philosophische Entwicklung seines Werkes werden sollte. Trotz eines mit „summa cum laude“ abgeschlossenen Bachelor of Science in Chemie, war seine wissenschaftliche Laufbahn nicht auffallend. Einige Jahre dozierte er über Logik an der Johns Hopkins Universität, und von 1859 bis 1891 arbeitete er bei der Behörde für Geodäsie und Gravimetrie. 1887 baute er sich ein Haus in Pennsylvania, in dem er, bis zu seinem Tode zurückgezogen und in finanziell schwieriger Situation, seinen wissenschaftlichen Forschungen nachging. Seine Arbeiten zur Philosophie, Mathematik und Logik wurden nie in einem geschlossenen Werk publiziert, und erst aus seinem Nachlass entstanden, zwischen 1931 und 1935 sechs Bände, herausgegeben von Charles Hartshorne und Paul Weiss unter dem Titel „Collected Papers“. Nach dem 2. Weltkrieg wurden diese von Arthur W. Burke mit zwei weiteren Bänden ergänzt.³³

Die Spuren, die Kants Lektüre bei Peirce hinterlassen haben, sind eindeutig in seinen „Questions concerning faculties claimed for man“ zu finden. Bestimmend wird für ihn die Frage, ob eine Erkenntnis durch eine vorhergehende Erkenntnis bestimmt wurde, oder ob sie sich unmittelbar auf ihr Objekt bezieht. Seine eigene Antwort darauf lautet, dass wir keine Intuitionsfähigkeit besitzen, da jede Erkenntnis durch eine frühere Erkenntnis erzeugt ist. Menschliche Erkenntnis ist für ihn bestimmt als ein unendlicher und ständiger Prozess eines Subjekts, in dem

³² Peirce, 1931, CP 5.314

³³ Vgl. Arroyabe, 1982, S. 7-12

sich jedes Urteil aus Folgerungen ergibt. Ein wesentlicher Unterschied zu Kant besteht darin, dass Peirce die Sinne und den Verstand als nicht trennbar sieht. Zu jedem Zeitpunkt des Erkenntnisprozesses wirken Sinne und Verstand untrennbar zusammen, und nicht nacheinander, wie er an Kant kritisiert. Zudem ist die Beobachtung nicht als etwas Passives, Gegebenes zu verstehen, denn das Subjekt ist einer ständigen Reizströmung ausgesetzt, welche es aktiv empfängt und mit vorhandenen Erkenntnissen in Verknüpfung bringt. Durch die Fähigkeit der Auswahl von Beobachtungen, werden durch Verallgemeinerung, Synthetisierung, Folgerung und Abstrahierung neue Erkenntnisprozesse festgelegt. Für Peirce besteht die ganze Tätigkeit des Geistes im Einschränken und Ausschneiden.³⁴

1.3.2 Die Kategorien

Die von ihm kritisierte Differenzierung von Sinnen und Verstand bei Kant, veranlassen Peirce zum Entwurf seiner eigenen Kategorien, die dazu dienen sollen nicht das „was“ sondern das „wie“ des Erkennens fest zu legen. Daher begann Peirce, um 1898, sein eigenes Kategoriensystem zu entwerfen, welches sich an der Terminologie des Aristoteles orientieren sollte, um ein zeitbeständiges philosophisches Gebäude zu errichten.³⁵

*To erect a philosophical edifice that shall outlast the vicissitudes of time, my care must be, not so much to set each brick with nicest accuracy, as to lay the foundations deep and massive. Aristotle builded upon a few deliberately chosen concepts – such as matter and form, act and power – very broad, and in their outlines vague and rough, but solid, unshakable, and not easily undermined;*³⁶

Im Gegensatz zu Aristoteles, der zehn Kategorien in eine Substanz- und neun Akzidenzkategorien unterteilt, und Kant, der zwölf Kategorien der reinen Vernunft bestimmt, entstehen bei Peirce nur drei Kategorien: *Erstheit*, *Zweitheit*

³⁴ Vgl. ebenda, 1982, S. 13-37

³⁵ Vgl. ebenda, S. 12-20

³⁶ Peirce, 1931, 5.1

und *Drittheit*. Die drei Kategorien sind in ihrer Universalität konstitutiv, denn ohne sie wäre nichts zu finden.

Er bestimmt die *Erstheit* als den Seinsmodus dessen, das so ist, wie es ist, unmittelbar und gegenwärtig. Das Erste muss neu, gegenwärtig und von jedem Begriff losgelöst sein, sodass es kein Zweites zu einer Repräsentation sei.³⁷

Die *Zweitheit* ist der Seinsmodus dessen, das so ist, wie es ist, in Beziehung zu einem Zweiten, aber ohne Berücksichtigung eines Dritten. Es ist das, was die Tatsachen bezeichnet. Qualitäten (Erstheit) sind an den Tatsachen (Zweitheit) beteiligt, machen sie aber nicht aus. Zweitheit ist der Widerstand des Phänomens, von welchem der Erfahrende nicht absehen kann.³⁸

Drittheit ist der Seinsmodus dessen, das so ist, wie es ist, indem es ein Zweites und ein Drittes zueinander in Beziehung setzt. Reaktion des Subjekts und deren Inhalt sind zwar bereits im Subjekt verankert, aber durch die *Drittheit* verbindet das bewusst Intellektuelle die Qualität mit dem Inhalt.³⁹

Category the First is the Idea of that which is such as it is regardless of anything else. That is to say, it is a Quality of Feeling.

Category the Second is the Idea of that which is such as it is as being Second to some First, regardless of anything else, and in particular regardless of any Law, although it many conform to a law. That is to say, it is Reaction as an element of the Phenomenon.

*Category the Third is the Idea of that which is such as it is as being a Third, or Medium, between a Second and it's First. That is to say, it is Representation as an element of the Phenomenon.*⁴⁰

³⁷ Vgl. Arroyabe, 1982, S. 58-63

³⁸ Vgl. ebenda, S. 63-65

³⁹ Vgl. ebenda, S. 65 u. 66

⁴⁰ Peirce, 1931, 5.66

Anbei eine kleine Auswahl von Entsprechungen, die Peirce für seine Kategorien angibt:⁴¹

Erstheit	Zweitheit	Drittheit
Wahrnehmung od. Empfindung	Erfahrung od. Aktion	Denken od. Zeichen
Qualität	Quantität	Repräsentation
Eigenschaft	Gegenstand	Relation
Möglichkeit	Wirklichkeit	Notwendigkeit

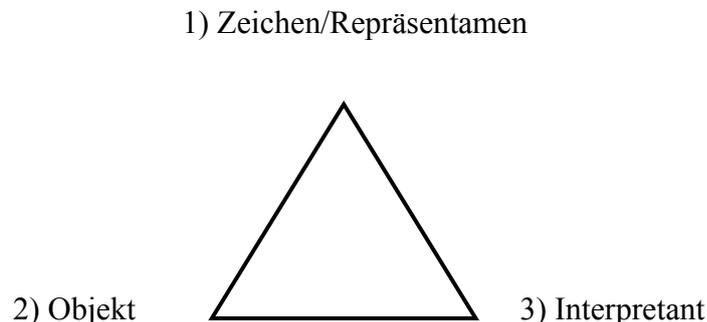
Peirce gibt auch ein Beispiel, wie der Akt der Wahrnehmung die drei Kategorien praktisch in Bezug setzt:

Im Erkenntnisakt gibt es ein Affiziertwerden, das unabänderlich ist und von Peirce als ein Stossen auf das Subjekt bezeichnet wird. Dieses Phänomen nennt er die Zweitheit, in der eine Relation zwischen Affizierendem und Affiziertem stattfindet. Der Inhalt, von dem wir affiziert werden, nennt er Erstheit und ist seiner Überzeugung nach qualitativer Art. Die Verbindung zwischen dem Beeindrucktsein und dem Inhalt ist die Drittheit und impliziert ein vernunftbegabtes Subjekt. Da nach Peirce das Erkennen als synthetisierender Prozess zu verstehen ist, wird zwischen einer Tatsächlichkeit und einem Qualitativen eine Beziehung hergestellt. Die Wahrnehmung findet mithilfe der Erstheit und Zweitheit statt, wobei das wahrnehmende Urteil durch die Drittheit entsteht. Auch wenn wir in unserer Beschreibung die Kategorien auftrennen, so ist dies im Erkenntnisprozess nicht möglich, da immer alle drei Kategorien zeitlich parallel vorkommen.⁴²

⁴¹ Vgl. Walther, 1979, S. 48

⁴² Vgl. Arroyabe, 1982, S. 52-54

1.3.3 Das semiotische Modell



The third principle whose consequences we have to deduce is, that, whenever we think, we have present to the consciousness some feeling, image, conception, or other representation, which serves as a sign. [...] Now a sign has, as such, three references: first, it is a sign to some thought which interprets it; second, it is a sign for some object to which in that thought is equivalent; third, it is a sign, in some respect or quality, which brings it into connection with his object.⁴³

Das Zeichen ist somit als eine triadische Relation von Zeichen bzw. Repräsentamen, Objekt und Interpretant zu verstehen. Jedes beliebige Etwas kann, wenn alle drei Korrelate vorhanden sind, zu einem Zeichen werden. Allerdings ist nichts ein Zeichen, das nicht als Zeichen interpretiert wird. Folgende Bestandteile sind konstitutiv um etwas als Zeichen zu definieren:

Das *Zeichen bzw. Repräsentamen* ist das wahrnehmbare Objekt, das als Zeichen fungiert. Es ist das erste Zeichenkorrelat, das dem Geist etwas von außen oder vom Zeichen in seiner materiellen Natur übermittelt. Als Repräsentation ist es jene Eigenschaft eines Dinges, dank deren es vermag, anstelle eines anderen Dinges zu stehen, so dass eine bestimmte geistige Wirkung zustande kommt.⁴⁴

Das *Objekt* ist nicht etwa ein Gegenstand, der dem Zeichen gegenübersteht,

⁴³ Peirce, 1931, 5.283

⁴⁴ Vgl. Nöth, 2000, S. 62

sondern das, was das Zeichen repräsentiert. Letztlich ist das Objekt nicht einfach ein außersemiotisches Referenzobjekt oder ein Gegenstand, sondern ein vom Repräsentamen unterschiedliches Zeichen. Das Objekt wird von Peirce in zwei Arten eingeteilt: das unmittelbare, und das mittelbare oder dynamische Objekt. Das unmittelbare Objekt, ist das Objekt wie es das Zeichen vermittelt, unabhängig davon, ob dieses Objekt existiert oder nicht. Das mittelbare oder dynamische Objekt, ist das Objekt außerhalb des Zeichens, wie es nach einem „unendlich langem und endgültigen Studium“ erwiesen würde. Es hat den Charakter einer finalen, aber unerreichbaren, Referenz.⁴⁵

Der *Interpretant* ist das bedeutungshafte Resultat, oder die Wirkung, des Zeichens. Da der Interpretant als Kategorie der Drittheit definiert ist, führt seine Analyse zu einer Dreiteilung, in den unmittelbaren, dynamischen und finalen Interpretanten. Der unmittelbare Interpretant ist ein interpretatives Potential ohne Reflexion, und somit die Interpretierbarkeit, bevor das Zeichen einen Interpreten erreicht. Der dynamische Interpretant ist die tatsächliche Wirkung des Zeichens, das was im Interpretationsakt erfahren wird. Der finale Interpretant ist entsprechend der Gewohnheit und Gesetzmäßigkeit definiert, und würde das Ideal in einer abschließenden Meinung darstellen. Dies wird allerdings praktisch nur in einer Annäherung erreicht.⁴⁶

Das Setzen von Zeichen ist ein Erkenntnisakt, in dem ein Erstes konzipiert wird, das einem Zweiten (dem Objekt) für ein Drittes (Vernunftwesen oder „Interpretant“) entgegensteht. Oder anders gesagt: Es gibt eine dreifache Verbindung von Zeichen, gemeinter Sache und der im Geist hervorgerufenen Erkenntnis.⁴⁷

Damit finden wir wieder die Erstheit, Zweitheit und Drittheit der Peirce'schen Kategorien, was sich ebenfalls darin widerspiegelt, dass keine der Relationen für die Vollständigkeit des Zeichens fehlen darf.

Das Zeichen ist als Repräsentamen ein Teil der stofflichen Welt, als Objektbezug ein Teil der gegenständlichen Welt der Objekte und Ereignisse, wiederum als

⁴⁵ Vgl. Nöth, 2000, S. 63

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 64-65

⁴⁷ Vgl. Arroyabe, 1982, S. 78

Interpretantenbezug ein Teil der Regeln, Gesetzmäßigkeiten und Denkkzusammenhänge der geistigen Welt.⁴⁸

*All thinking is dialogic in form. Your self of one instant appeals to your deeper self for his assent. Consequently, all thinking is conducted in signs that are mainly of the same general structure as words;*⁴⁹

Der entscheidende ontologische Punkt in der Peirce'schen These liegt darin, dass jeder Erkenntnisakt über Zeichen passiert. Nicht nur in der Kommunikation zwischen Menschen wird der Gedanke als Zeichen (Laut, Wort) dargestellt, sondern bereits im Erkennen des einzelnen Subjekts manifestiert sich der Gedanke als Zeichen. Der Gedanke (das Zeichen) steht für sein Objekt (vorangegangener Gedanke), und wird im Interpretanten zu einem neuen Zeichen (Gedanken) synthetisiert. Da dieses Zeichen (neuer Repräsentamen) wieder in der triadischen Relation weiterentwickelt werden kann, ist die gesamte Kontinuität des Denkens eine grundsätzlich Infinite, die aus praktischen Gründen allerdings immer nur eine Annäherung erreicht.

⁴⁸ Vgl. Walther, 1979, S. 57

⁴⁹ Peirce, 1931, 6.338

1.3.4 Die Zeichenklassen

Peirce unterteilt das Zeichen, und seine Korrelate, nach der Teilhabe an den Kategorien, und kommt somit auf folgende neun Subzeichenklassen⁵⁰:

Trichotomie Kategorie	1. des Repräsentamens	2. der Objektrelation	3. des Interpretantenbezugs
Erstheit (Möglichkeit)	Qualizeichen	Ikon	Rhema
Zweitheit (Existenz)	Sinnzeichen	Index	Dicent
Drittheit (Gesetz)	Legizeichen	Symbol	Argument

Signs are divisible by three trichotomies; first, according as the sign in itself is a mere quality, is an actual existent, or is a general law; secondly, according as the relation of the sign to its object consists in the sign's having some character in itself, or in some existential relation to that object, or in its relation to an interpretant; thirdly, according as its Interpretant represents it as a sign of possibility or as a sign of fact or a sign of reason.⁵¹

Die Erstheit des Zeichens wird als „*Qualizeichen*“, die Zweitheit als „*Sinnzeichen*“, und die Drittheit als „*Legizeichen*“ benannt.

Das *Qualizeichen* beinhaltet die Möglichkeit eines Zeichens und drückt eine Qualität oder Erscheinung aus. Beispiele für Qualizeichen sind: Farben oder Formen⁵².

Das *Sinnzeichen* ist ein singuläres, individuelles, aktuell existierendes Objekt oder

⁵⁰ Vgl. Nöth, 2000, S. 66

⁵¹ Peirce, 1931, 2.243

⁵² Vgl. Walther, 1979, S. 58

Ereignis. Etwa ein Buchstabe oder ein Verkehrsschild an einer bestimmten Straßenecke.⁵³

Unter *Legizeichen* versteht Peirce ein durch Konventionen bestimmtes Zeichen, welches von einem Interpreten für einen bestimmten Objektbereich geschaffen wird. Paradigmatisch sind ein Wort im Wörterbuch oder die Buchstaben des Alphabets zu nennen.⁵⁴

Die zweite Trichotomie bestimmt das Zeichen in Bezug auf sein Objekt, und zwar in: „*Ikon*“, „*Index*“ und „*Symbol*“.

Das *Ikon* repräsentiert das Objekt auf Grund von Ähnlichkeiten und zeichnet sich dadurch aus, dass es nicht an die Existenz des Objekts gebunden ist. Ikonische Zeichen sind zum Beispiel: Bilder, Muster, Strukturen, Funktionen, Diagramme oder Metaphern.⁵⁵

Als der *Index* wird die Beziehung eines Zeichens zu einem Objekt in einem hinweisenden oder anzeigenden Sinn definiert. Es hat eine direkte Verbindung, und zeigt ein „hier und jetzt“ an. Beispiele für Indices: Wegweiser, Zeigefinger, Demonstrativpronomen, Eigennamen.⁵⁶

Das *Symbol* ist unabhängig von Ähnlichkeit oder direkter Verbindung mit dem Objekt. Es bezeichnet frei und hängt nur vom Interpreten ab. Als Beispiel können wir die Taube als Symbol für den Frieden wählen.⁵⁷

Die Unterteilung des Interpretantenbezugs findet in „*Rhema*“, „*Dicent*“ und „*Argument*“ statt.

Rhema ist das griechische Wort für Einzelzeichen, und gilt für jedes Zeichen, das logisch betrachtet weder wahr noch falsch ist. Einzelne Terme wie „Hund“ oder „ist schwarz“, in denen nicht Subjekt und Prädikat definiert sind.⁵⁸

Ein *Dicent* ist entweder wahr oder falsch, und kann somit bewertet werden. Es behauptet nichts, ist aber zur Behauptung fähig. Ein *Dicent* sagt etwas über das

⁵³ Vgl. ebenda, S. 59

⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 59 u. 60

⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 63

⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 64 u. 65

⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 66 u. 67

⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 73 u. 74

darin repräsentierte Objekt aus, wie z.B. die Fassade eines Gebäudes in der Architektur.⁵⁹

Das *Argument* stellt einen vollständigen, gesetzmäßigen Zusammenhang von Zeichen dar. Es ist logisch wahr, und ein komplexer Zeichenzusammenhang. Poetische Formen oder Axiomensysteme sind als solche vollständigen Konnexen zu verstehen.⁶⁰

Aus der Kombination der drei Zeichenkorrelate und den jeweils drei Subzeichen ergeben sich die zehn Peirce'schen Hauptzeichenklassen. Statt $3^3 = 27$ möglicher Kombinationen gibt es auf Grund von zeichenlogischen Beschränkungen nur zehn Hauptklassen, bei denen die vorauszusetzenden bzw. redundanten eingeklammert sind:⁶¹

1. (Rhematich ikonisches) Qualizeichen, z.B. ein Gefühl von rot.
2. (Rhematich) ikonisches Sinnzeichen, z.B. ein individuelles Diagramm.
3. Rhematich indexikalisches Sinnzeichen, z.B. ein spontaner Schrei.
4. Dicentisch (indexikalisches) Sinnzeichen, z.B. eine Wetterfahne.
5. (Rhematich) ikonisches Legizeichen, z.B. ein Eigennamen.
6. Rhematich indexikalisches Legizeichen, z.B. ein Demonstrativpronomen.
7. Dicentisch indexikalisches Legizeichen, z.B. ein Verkehrszeichen.
8. Rhematiches Symbol (und Legizeichen), z.B. ein Gattungsname.
9. Dicentisches Symbol (und Legizeichen), z.B. eine Präposition.
10. Argument (und Symbol sowie Legizeichen), z.B. ein Syllogismus.

⁵⁹ Vgl. ebenda, 1979, S. 74 u. 75

⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 75

⁶¹ Vgl. Nöth, 2000, S. 67

1.4 Dyadische Semiologie

Ferdinand de Saussure entwickelte die, von ihm als Semiologie benannte, Wissenschaft von den sozialen Zeichensystemen, und wies ihr einen Platz als Teilgebiet der Sozialpsychologie zu. Der Begriff der dyadischen Semiologie entstand durch die von Saussure bevorzugte Verwendung von Gegensatzpaaren.

Die Sprachwissenschaft wird bei Saussure, als das am besten ausgebildete Zeichensystem, zum allgemeinen Modell der Semiologie. Saussure unterteilt die Sprachwissenschaft nach zwei Arten der Untersuchung: Diachronisch und Synchronisch. Bei der synchronischen Betrachtungsweise wird die Sprache als gesamtes Wertesystem, innerhalb eines bestimmten Zeitraums, untersucht. Die diachronische Sprachwissenschaft hingegen, dient der Analyse der historischen Entwicklungen von Lautverschiebungen.

Des Weiteren trennt Saussure die Sprache, bezeichnet als Langue, vom Sprechen, bezeichnet als Parole. Als Langue wird das System einer Einzelsprache zu einem gewissen Zeitraum bezeichnet, und unter Parole versteht Saussure die psychophysischen Fähigkeiten des Einzelnen zu sprechen. Parole und Langue bedingen sich gegenseitig, da einerseits die Langue sich durch Veränderung von Wörtern in der Parole verschiebt, aber natürlich die Parole durch die Regeln der Langue bestimmt ist.

Die Beschreibung des Saussure'schen Zeichens, erfolgt durch die dyadische Aufteilung in Signifikat (Vorstellung) und Signifikant (Lautbild). Die bilaterale Trennung ist nur als eine theoretische zu verstehen, denn im Zeichen sind beide Seiten untrennbar mental miteinander verbunden. Das Signifikat, das als Vorstellung in keiner Verbindung mit einem Referenzobjekt steht, und der Signifikant, der nicht als der physische Laut, sondern als der mentale Eindruck des Lautes zu begreifen ist, bilden gemeinsam die Grundlage für das sozial bestimmte Zeichen.

Die kollektive Lautbildung bestätigt sich bei Saussure vor allem durch die Arbitrarität des Zeichens, unter der die Bedeutung eines Wortes nur aus der

sozialen Konvention heraus bestimmt werden kann. Obwohl das Zeichen (bsp. ein Wort) ausgewechselt werden kann, wie anhand unterschiedlicher Sprachen leicht zu sehen ist, ist das Zeichen nicht einfach veränderlich, da es durch die Masse bestimmt ist.

Durch die Arbitrarität ist auch der Strukturalismus, der auf Saussure zurückgeführt wird, bestimmt. Obwohl Saussure den Begriff Struktur nicht verwendet, ist er als System zu verstehen, in dem jeder Wert durch die Differenzen zu den anderen Werten und die Rückführung auf dasselbe Bezugssystem definiert wird. Somit erhält jeder Wert, nicht etwa durch eine Verknüpfung mit einem physischen Referenzobjekt, sondern nur durch die Abgrenzung zu den anderen Werten seine Bedeutung.

1.4.1 Entstehung der Saussure'schen Semiologie

Saussure wurde 1857 in Genf geboren, und stammte aus einer gutbürgerlichen Künstler- und Gelehrtenfamilie. Die in gehobenen bürgerlichen Schichten übliche Ausbildung in Englisch, Französisch, Deutsch, neben Latein und Griechisch, förderte bereits sehr früh die sprachwissenschaftliche Entwicklung von Saussure. Zudem dürfte der seinerzeit berühmte Sprachhistoriker Pictet, der im Elternhaus verkehrte, eine vorbildhafte Wirkung für Saussure gehabt haben, denn bereits mit fünfzehn Jahren schreibt Saussure eine Abhandlung über ein allgemeines System der Sprache. Auf Wunsch der Eltern studiert Saussure zunächst in Genf Physik und Chemie, wechselt aber nach kurzer Zeit zur Sprachwissenschaft, und geht ab 1876 nach Leipzig. Dort kommt Saussure in Berührung mit den gerade entstehenden junggrammatischen Schulen, die sein früh geschriebenes Hauptwerk zu Lebzeiten stark beeinflussten, von denen er sich aber später distanzieren wird. 1878/79 kommt es zu einem kurzen Studienaufenthalt in Berlin, bei dem er bei Steinthal Vorlesungen mit dem Thema Strukturalismus der Sprache in Berührung kommt. Die 1880 eingereichte Dissertation wurde von der Fakultät als herausragende Leistung gewürdigt, und ab 1881 führte ihn sein Weg von Leipzig nach Paris. Ab 1891 nahm er einen Lehrstuhl als außerordentlicher Professor in

Genf an, um dort zwischen 1907 und 1911 die Vorlesungen und Kurse abzuhalten, die über die Mitschriften seiner Studenten Charles Bally und Albert Sechehaye zum posthum veröffentlichten „*Cours de linguistique générale*“ führten. Am 22. Februar 1913 verstarb Saussure an einer Krankheit im Schweizer Kanton Waadt.⁶²

Im Zusammenhang mit der Biographie Saussures, und dem heute berühmten Werk des CLG (*Cours de linguistique générale*), muss natürlich auf die Problematik einer posthumen Veröffentlichung hingewiesen werden. Die Herausgabe erfolgte von seinen Schülern und Kollegen Bally und Sechehaye, die selbst nicht an den fraglichen Vorlesungen teilgenommen hatten, auf Grund einer Mitschrift des Studenten Albert Riedlinger. Dementsprechend wird seit Jahren an einer kritischen Rekonstruktion des CLG gearbeitet, die es zur Aufgabe hat, aus dem Nachlass eine authentische Sprachidee Saussures zu filtern.

1.4.2 Bestimmung der Semiologie

In der Einleitung des CLG weist Saussure der Semiologie einen Platz, in Relation zu den Naturwissenschaften, zu. Er bezeichnet sie als Wissenschaft, welche das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht. Da für Saussure die Linguistik das Ideal des semiologischen Verfahrens verkörpert, bekommt sie die Rolle eines charakteristischen Systems, obwohl sie nur ein System unter anderen ist. Die Entwicklung der Sprachwissenschaft war zuerst bei den Griechen auf das enge Feld der Grammatik begrenzt, und wurde um 1777 durch Friedrich August Wolf um das Gebiet der Philologie erweitert. Da die Begrenzung der Philologie auf die geschriebene Sprache ebenfalls nur geringen Spielraum lässt, wurde sie bald, um ca. 1800, durch die vergleichende Grammatik erweitert. Zur anfänglichen Studienzeit Saussures war die Sprachforschung noch durch die Frage der historischen Abstammungs- und Verwandtschaftsverhältnissen geprägt. Veränderungen von Lautbestand und Wortbedeutungen wurden daraufhin

⁶² Vgl. Prechtel, 1994, S. 7-14

überprüft, ob systematische Lautverschiebungen zu einer bestimmten Zeit stattgefunden haben. Dieser Weg führte über hypothetische Annahmen zur spekulativen Klärung von sprachlichen Abstammungsfragen, wie z.B. zum Indogermanischen als Ursprungssprache. Eine Sprachforschergruppe, unter dem Titel Junggrammatiker, löste um 1870 die vorherrschende Forschungsmethode ab und ersetzte sie durch eine empirische Untersuchung der Sprache. Beruhend auf dem Lehrsatz der „Ausnahmslosigkeit der Lautgesetze“ wurde nunmehr die individuell beobachtbare Sprache untersucht, und ein rasanter Fortschritt in der Forschung zum Thema der Lautverschiebung verzeichnet. Doch der Preis den die positivistischen Junggrammatiker bezahlen mussten, war der Verlust der Analyse der Sprache als Ganzes, da der gesellschaftliche Charakter nicht mehr untersucht wurde. Saussures strukturalistische Analyse untersucht die Sprache erst synchronisch, um das System mit seinen psychologischen Verhältnissen abzubilden, und anschließend diachronisch, um dadurch allgemeingültige Gesetze ableiten zu können.⁶³

1.4.3 Synchronie und Diachronie

Die diachronische Betrachtungsweise der Sprache stützte sich auf die Beobachtung der historischen Veränderungen einzelner Lautfolgen. Die Kritik Saussures an der Diachronie, lag an der Fokussierung auf vereinzelte zufällige Ereignisse, die somit nicht zur Fundierung von allgemeingültigen historischen Gesetzen verwendet werden konnten. Die synchronische Untersuchung beobachtet hingegen die Sprache in einem bestimmten Zeitraum, und stellt somit die bestehenden Werte des Systems fest.⁶⁴

Die synchronische Sprachwissenschaft befasst sich mit logischen und psychologischen Verhältnissen, welche zwischen gleichzeitigen Gliedern, die ein System bilden, bestehen, so wie sie von einem und demselben

⁶³ Vgl. Saussure, 1967, S. 1-8

⁶⁴ Vgl. Prechtel, 1994, S. 37-44

*Kollektivbewußtsein wahrgenommen werden. Die diachronische Sprachwissenschaft untersucht dagegen die Beziehungen, die zwischen aufeinanderfolgenden Gliedern obwalten, die von einem in sich gleichen Kollektivbewußtsein nicht wahrgenommen werden, und von denen die einen an die Stelle der andern treten, ohne daß sie unter sich ein System bilden.*⁶⁵

Die Synchronie ist für Saussure die Voraussetzung einer Diachronie, welche anschließend die Sprachsysteme vergleichen, und dadurch allgemeingültige Gesetze entwickeln kann. Um die Sprache unter einem wissenschaftlichen Aspekt fixieren zu können, trennt Saussure die wesentlichen Elemente der Sprachwissenschaften von den anderen Wissenschaften ab, und unterteilt die Sprache in zwei sich gegenseitig bedingende Bereiche: Die Sprache als gesammeltes Regelwerk, und das Sprechen des einzelnen Individuums.

1.4.4 Langage, Langue und Parole

Der Begriff „Langage“ beschreibt die Sprache in einem vorwissenschaftlichen Status, und bezeichnet die menschliche Redefähigkeit, die unter verschiedenen wissenschaftlichen Standpunkten, wie z. B. physiologischen oder psychischen untersucht werden kann. Damit ist Langage der unschärfste, aber am meisten umfassende Begriff, aus dem die Sprachwissenschaft als Teilgebiet zu abstrahieren ist.⁶⁶

Die „Langue“ hingegen, die Gegenstand der Sprachwissenschaft ist, ist das System einer Einzelsprache zu einem gewissen Zeitraum. Sie kann als die Gesamtheit der konventionellen sprachlichen Gewohnheiten, abzüglich des Sprechens, gesehen werden. Sie ist ein soziales Gebilde, das den Wortschatz und die grammatische Regelmäßigkeit bereitstellt und somit das Sprechen des Individuums ermöglicht. Bei Saussure wird die Sprache (Langue) und das Sprechen (Parole) differenziert, und damit „1. Das Soziale vom Individuellen; 2.

⁶⁵ Saussure, 1967, S. 119

⁶⁶ Vgl. Prechtel, 1994, S. 49

das Wesentliche vom Akzessorischen, und mehr oder weniger Zufälligen“⁶⁷ unterschieden. Das Sprechen wird als *Parole* bezeichnet, und beinhaltet die psycho-physischen Fähigkeiten des einzelnen zur Hervorbringung der Sprache. Langue und Parole bedingen sich gegenseitig, denn der Sprechakt (Parole) ist einerseits gebunden an das Wertesystem der Sprache (Langue), aber andererseits entstehen Veränderungen in der Langue durch Veränderungen im Sprechen der einzelnen Individuen, also in der Parole.⁶⁸

1.4.5 Das Zeichen bei Saussure

Das Zeichen wird bei Saussure als etwas Doppelseitiges betrachtet, bei dem Vorstellung und Lautbild miteinander verknüpft werden.

Das Sprachliche Zeichen vereinigt in sich nicht einen Namen und eine Sache, sondern eine Vorstellung und ein Lautbild. Dieses letztere ist nicht der tatsächliche Laut, der lediglich etwas Physikalisches ist, sondern der psychische Eindruck dieses Lautes, die Vergegenwärtigung desselben auf Grund unserer Empfindungswahrnehmungen; es ist sensorisch, und wenn wir etwas gelegentlich „materiell“ nennen, so ist damit eben das Sensorische gemeint im Gegensatz zu dem andern Glied der assoziativen Verbindung, der Vorstellung, die im allgemeinen mehr abstrakt ist“⁶⁹.

Das Zeichen ist somit beides zusammen: Signifikat (Vorstellung) und Signifikant (Lautbild), die untrennbar miteinander verbunden sind. Beide Eindrücke sind mental, denn das Lautbild Saussures ist nicht das physikalische, sondern das psychische, das in uns entsteht, und dann den physikalischen Vorgang auslöst. Saussure erörtert durch den Verweis auf verschiedene Sprachen die Arbitrarität des Zeichens, denn es gibt keinen Grund das Wort „Ochs“ dem Wort „Boeuf“ vorzuziehen. Trotz dieser Beliebigkeit des Zeichens ist es nicht einfach

⁶⁷ Saussure, 1967, S. 16

⁶⁸ Vgl. Scheerer, 1980, S. 77-80

⁶⁹ Saussure, 1967, S. 77

veränderlich, sondern durch die Masse der Individuen fixiert.⁷⁰

Das Zeichen, das von Saussure als linear beschrieben wird, erhält seinen Wert nur durch den Unterschied zu den anderen Zeichen. Die Linearität bestimmt die eindimensionale zeitliche Ausdehnung, und somit die lautliche Gegensätzlichkeit zum Vorausgehenden und Folgenden.⁷¹

Der Begriff der Struktur, der im CLG nicht einschlägig verwendet wird, ist durch die Abhängigkeit der Phänomene untereinander bestimmt. Das Zeichen bekommt somit einen „negativen“ Wert, da es nur durch die Abgrenzung zu anderen Zeichen innerhalb eines Systems von Werten, der Sprache, definiert wird und keine eigene zugrunde liegende Bedeutung hat.

⁷⁰ Vgl. ebenda, S. 76-81

⁷¹ Scheerer, 1980, S. 99-102

1.5 Fazit der allgemeinen Einführung

Um für die weitere Arbeit die nötige Grundausrüstung zu besitzen, wurden einige Definitionen ausgewählt, die ich hier noch einmal erläutern möchte: Der Begriff *Semiotik* bezeichnet die Zeichenlehre, und wurde der Semiologie (Linguistik), sowie der Symptomatologie (Krankheitszeichen) vorgezogen. Zudem möchte ich den Aufgabenreich der Semiotik, als die Untersuchung des Zeichens, als Teil eines Kommunikationsprozesses, festlegen.

Da in der Zeichenlehre die Analyse des Zeichens durchgeführt wird, ist es wesentlich das Zeichen genauer zu definieren. Mit Peirce ist das Zeichen als Verbindung von Zeichenträger, Bezeichnung und Bedeutung zu verstehen. Dies führt zeitweise zu terminologischen Problemen, da selbst bei Peirce und Saussure das Zeichen nicht immer begrifflich korrekt vom Zeichenträger getrennt ist. Obwohl der Zeichenträger bei Peirce zusätzlich den Begriff Repräsentamen zugewiesen bekommt, und Saussure den Zeichenträger als Signifikant beschreibt, wird bei beiden nicht immer die selbst eingeführte Unterscheidung konsequent befolgt. Deswegen möchte ich den Begriff des Zeichens, als die vollständige triadische Zeichenrelation, und den Begriff Zeichenträger als stellvertretend für Zeichen/Repräsentamen bzw. Signifikant definieren.

Je genauer wir die Semiotik untersuchen, desto weiter (nach hinten, vorne oder zur Seite) können wir in der Geschichte zurückgehen. Im historischen Abriss haben wir dies in der Antike ab Platon und Aristoteles gemacht (Neigung durch das Studium), um von dort bereits eine Bestimmung mitzunehmen, die uns verfolgt: Die Arbitrarität (Willkürlichkeit) des Zeichens.

Die Grundfrage, ob das Zeichen eine Verbindung mit den „Dingen an sich“ besitzt, ist bestimmend für die historische Diskussion der Semiotik. Mit Peirce und Saussure wurde nicht nur die Arbitrarität des Zeichens festgelegt, sondern auch die Frage nach dem „Ding an sich“ ausgeklammert. Es geht hier nicht mehr um das „Ding an sich“, und seine Verbindung mit einem Namen. Beide erarbeiteten unabhängig voneinander ein erkenntnistheoretisches Konzept, in dem

nur das psychische Objekt (Vorstellung, Gedanke) ausschlaggebend für die Zeichenbildung ist. Dies bedeutet, dass das „Ding an sich“ immer bereits vermittelt ist, und nur durch unsere Wahrnehmung definiert wird. Die Welt der Dinge, wird als Welt der Zeichen begriffen und durch ihre Verwendung wird die amorphe Welt strukturiert. Für beide ist die Semiose (die Zeichenbildung) die Grundbedingung jeder Erkenntnismöglichkeit.

Da wir uns im nächsten Kapitel der Besonderheit des ästhetischen Zeichens (Kunstwerk) im Vergleich zu anderen Zeichen widmen, werden wir sehen, dass zum Teil die Art der Verknüpfung, des ästhetischen Zeichens mit seinem Objekt, ausschlaggebend für die Definition des Kunstwerks wird. Daher möchte ich hier noch einmal die Peirce'sche Objektrelation, ins Gedächtnis rufen. Die zweite Trichotomie beschreibt das Zeichen im Objektbezug als: Ikon, Index oder Symbol. Das Ikon repräsentiert das Objekt auf Grund von Ähnlichkeiten und ist nicht an das Objekt gebunden. Der Index hat eine direkte Verbindung zu einem Objekt und zeigt ein „hier und jetzt“ an. Das Symbol wiederum ist frei von Ähnlichkeit oder Verbindung, und kann als vom Objekt unabhängig betrachtet werden.

Auch die Saussure'sche Theorie des Systems (Grundlage des Strukturalismus), in der sich der Wert durch die Differenz zu den anderen Werten, und die Rückführung auf dasselbe Bezugssystem definiert, wird im Abschnitt des ästhetischen Zeichens eine Rolle spielen.

2 Das ästhetische Zeichen

Der Begriff der Ästhetik wurde 1750 mit Alexander Gottlieb Baumgartens „Aesthetica“ als die Wissenschaft vom Schönen, sowohl in der Kunst, als auch in der Natur, etabliert. Die Suche nach den objektiven Eigenschaften des Schönen, die als inhärente Eigenschaft der Objekte betrachtet wurde, hatte zu diesem Zeitpunkt bereits eine lange Tradition. Schon in der Antike, vor allem bei Platon ist das Schöne als metaphysisches Prinzip, als Faktor der universellen Ordnung zu finden. Doch bereits mit Descartes und der Zugrundelegung des Subjekts als Ausgangspunkt jeder Erkenntnis, verfällt der ursprüngliche Anspruch des Schönen, unabhängig vom Betrachter zu existieren. Zudem änderte sich die Definition der Ästhetik im Laufe der Zeit vor allem in zweierlei Punkten: 1.) Das Schöne verlor als wesentliches Merkmal der Kunst an Boden, da auch das Hässliche als ästhetisch wertvoll betrachtet wurde. 2.) Das Kunstschöne gewann, im Interesse der Ästhetiker, Oberhand über das Naturschöne.⁷²

Mit der Semiotik wird das Ästhetische nicht im mehr Objekt, sondern als Zeichen, das sich im Prozess der Semiose manifestiert, betrachtet.

Die folgenden Betrachtungen sind ein Ausschnitt bekannter Thesen zur Ästhetik, aus der Sicht der Semiotik. Es soll vor allem geklärt werden, welche Unterschiede zwischen einem ästhetischen und anderen Zeichen bestehen. Weiter wesentliche Untersuchungspunkte des ästhetischen Zeichens sollen Auskunft geben, über die Verbindung von Kunstwerk und Realität, Produktions- und Rezeptionsbedingungen im Prozess der Semiose, sowie die Bestimmung des Wesens des Kunstwerks über gesellschaftliche Normen und kulturelle Codes.

Da im Zuge meiner Arbeit die Voraussetzungen für die Erstellung eines fotografischen Kunstwerks aus dem Blickwinkel der Semiotik geklärt werden sollen, wird dieser Teil die Grundlage einer allgemeinen Definition eines semiotischen Kunstwerks zur Verfügung stellen.

⁷² Vgl. Nöth, 2000, S. 425

2.1 Die ästhetische Wahrnehmung

Nach Charles W. Morris, der Peirce folgt, ist das Kunstwerk als ein Zeichen zu verstehen, dass sich selbst aus weiteren Zeichen zusammensetzt. Die Analyse des Kunstwerks, ist somit als Teilgebiet der Semiotik zu definieren, und erhält seinen Stellenwert, sobald die Stellung der Semiotik, im System der Wissenschaften, definiert ist. Er differenziert das "ästhetische Zeichen" (Kunstwerk) und den „ästhetischen Zeichenträger“ (Kunstprodukt). Erst die Interpretation des Kunstprodukts (Bild, Skulptur...) führt uns zur ästhetischen Wahrnehmung des Kunstwerks. Demnach ist die wesentliche Frage der Ästhetik, für Morris als die Frage nach den besonderen Merkmalen der ästhetischen Wahrnehmung zu formulieren. Die Werttheorie von Dewey und Mead, nach der sich der Wert als Eigenschaft eines Gegenstandes oder Sachverhaltes, in Relation zu einem gegebenen Interesse messen lässt, dient als Grundlage der ästhetischen Wahrnehmung. Diese baut sich im Kunstwerk schrittweise auf, und findet dort ihre Erwartungen und Wünsche (optimalerweise) wieder. Damit gibt das ästhetische Urteil Auskunft über die Adäquatheit, mit der ein Zeichenträger die Funktion eines ästhetischen Zeichens erfüllt.⁷³

In der vollständigen Analyse des Kunstwerks werden, wie bei jedem anderen Zeichen, drei Schritte durchgeführt: 1.) Der Zeichenträger wird mit den anderen Zeichenträger untersucht. 2.) Das Verhältnis des Zeichenträgers zu den realen Objekten oder Objektklassen wird untersucht. 3.) Der Zeichenträger und seine Relation zum interpretierenden Subjekt wird analysiert.

Das Kunstwerk ist bei Morris ein ikonisches Zeichen, welches sich dadurch definiert, dass es Eigenschaften des Objektes, welches es vertritt, selbst aufweist. Obwohl ein ikonisches Zeichen per definition gemeinsame Eigenschaften mit dem Objekt besitzt, dass es vermittelt, kommt es beim Kunstwerk zum Sonderfall, dass es selbstreferentiell wird, und kein externes Objekt zur Vermittlung von Werten benötigt.

Wird nun die Analyse des Kunstwerks in seinen drei Schritten durchgeführt, und

⁷³ Vgl. Morris, 1988, S. 91-97

mit dem Wert, den es selbst besitzt und vermittelt, verglichen, dann kann die Erwartung überprüft, und somit die Erfüllung durch das Kunstwerk beurteilt werden.

2.1.1 Syntaktik, Semantik und Pragmatik

Grundlage seiner Untersuchung ist die von ihm in dieser Form eingeführte Unterteilung der Semiotik, in Syntaktik, Semantik und Pragmatik. Der Zeichenprozess (Semiose) ist die Situation in der etwas Drittes, nicht kausal wirksames, vermittelt wird. Die drei Dimensionen der Semiotik können in dyadische Relationen aufgelöst werden:

Die *Syntaktik* untersucht die Beziehung des Zeichenträgers zu den anderen Zeichenträgern. Morris untersucht in der Syntaktik die Zeichen und Möglichkeiten der Zeichenkombination, sowie die formale Relation zueinander. Es wird die logisch-grammatische Struktur der Sprache durch Formations- und Transformationsregeln festgelegt.⁷⁴

Die *Semantik* beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen Zeichenträger und dem Designat bzw. Denotat. Das Designat ist als eine Klasse von Objekten zu verstehen und das Denotat hingegen als das real existierende Objekt. Die semantischen Regeln legen die Bedingungen fest, unter denen ein Zeichen auf einen Gegenstand oder Sachverhalt anwendbar sind.⁷⁵

Die Untersuchung der Relation vom Zeichenträger und seinem Interpreten wird hingegen als *Pragmatik* bezeichnet. Morris spricht hier von den lebensbezogenen Aspekten der Semiose, unter denen er die soziologischen, biologischen und psychologischen Erscheinungen zählt. Der Organismus ist als Interpret eines Zeichens zu verstehen und die Gewohnheit eines Organismus, auf Grund von Anwesenheit des Zeichenträgers auf abwesende Objekte zu reagieren, ist als Interpretant zu definieren.⁷⁶

⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 32-36

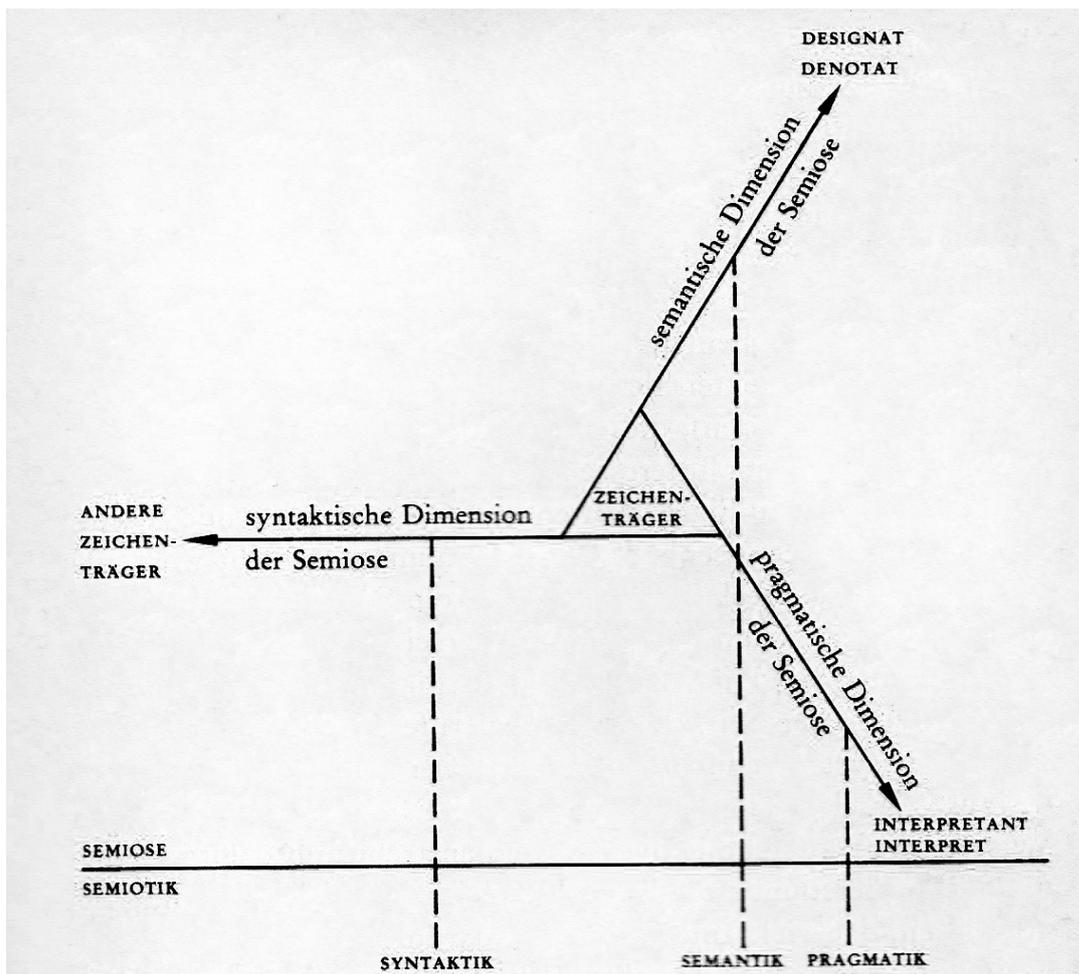
⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 42-48

⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 52-57

Die vollständige Analyse des Zeichens (Semiotik) findet somit statt, wenn die Beziehung des Zeichenträgers zum Designat, Interpreten und den anderen Zeichenträgern bestimmt worden sind

Das, was als Zeichen operiert (d.h. was die Funktion hat, etwas zu bezeichnen) nennt man Zeichenträger; die Handlung des mittelbaren Notiznehmens wird Interpretant genannt und von einem Interpreten ausgeführt; das, wovon mittelbar Notiz genommen wird, nennen wir Designat.⁷⁷

Die Semiotik/Semiose als grafische Darstellung:⁷⁸



⁷⁷ ebenda, S. 93.

⁷⁸ ebenda, S. 94

2.1.2 Das Kunstwerk als ikonisches Zeichen

Die Verschmelzung der Zeichentheorie und der Werttheorie, sind die Basis für ein Kunstverständnis und eine Charakterisierung der Ästhetik. Das Kunstwerk ist für Morris ein ikonisches Zeichen, das jeden Gegenstand denotiert, der dieselben Eigenschaften, oder zumindest eine Auswahl der Eigenschaften aufweist, wie es selbst. Zum Denotat eines ikonischen Zeichens gehört somit der eigene Zeichenträger, und der Interpret nimmt direkt wahr was designiert wird. Damit ist zwar der Status des Kunstwerks als ikonisches Zeichen definiert, aber die Differenzierung des ästhetischen Zeichens zu nicht ästhetischen Zeichen (z. B. Lichtpausen oder wissenschaftliche Modelle, die selten Kunstwerke sind) ist noch nicht geklärt. Es ist nicht nur die Designierung eines Wertes, und es ist auch nicht nur ein ikonischer Zeichenprozess. Erst durch die Vermittlung einer Werteigenschaft, mittels der Gegenwart dessen, was selbst den Wert besitzt den es designiert, kommt es zu einer Verknüpfung, und letztlich dem Kunstwerk.⁷⁹

Das Kunstwerk ist somit gleichzeitig der Träger, und die Denotation des Wertes den es darstellt. Das Besondere am ästhetischen Zeichen liegt somit in seiner mittelbaren und unmittelbaren Vermittlung von Werten, denn es ist ein Wert, und verweist gleichzeitig auf einen Wert.

2.1.3 Die Struktur des ästhetischen Zeichens

Das komplexe ästhetische Zeichen, das für Morris per definition ikonisch ist, setzt sich aus einzelnen Zeichen nichtästhetischer und sogar nichtikonischer Art, als Hilfssymbolen zusammen. Die Wahrnehmungstätigkeit führt uns von einem Teil des Kunstwerks zum nächsten und die aus Teilreaktionen entstehende Gesamtreaktion gibt uns Auskunft über die Erfüllung der im Interpretationsprozess entstehenden Erwartung. Wenn wir ein Lied hören, dann schließen wir vom anfänglichen Rhythmus auf das was wir weiterhin vom Lied

⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 97-99

erwarten. Bei einem Gedicht erwarten wir eine Aufeinanderfolge von Reimen, und bei einem Bild schließen wir von einem Teil des Bildes auf andere. Da sich dies aber eher auf die klassische als moderne Kunst anwenden lässt, erweitert Morris den Bereich des Kunstwerks:⁸⁰

Der Künstler ist ein Mensch, der Objekte so formen kann, daß sie die ästhetische Wahrnehmung erleichtern, intensivieren und vervollkommen, doch strenggenommen ist alles ein Kunstwerk, was zum Gegenstand ästhetischer Wahrnehmung gemacht wird – und es gibt nichts, das nicht in diesem Sinne und bis zu einem gewissen Grade ein Kunstwerk werden könnte. Es gibt kein Medium, das die Kunst nicht benutzen könnte – die Lebensvorgänge eingeschlossen. Und wenn das Leben selbst ein Kunstwerk wird, ist der Gegensatz zwischen Kunst und Leben (zwischen ästhetisch vermittelten Werten und der Tätigkeit, die auf Kontrolle und unmittelbaren Besitz von Werten abzielt) beseitigt.⁸¹

Die abstrakte Kunst der Moderne ist bei Morris ein Zeichen von großer Allgemeinheit, das sich durch ein großes Feld möglicher Denotate auszeichnet. Je allgemeiner das Zeichen ist, desto mehr Entsprechungen können durch einen Interpreten gefunden werden. Selbst wenn es keine Denotate gibt, designiert das Kunstwerk immer noch als Zeichen, denn es gibt Designation ohne Denotation.⁸²

Das Paradox von Ikonizität und Selbstreferentialität der Kunst, wird bei Morris durch die gemeinsamen Eigenschaften (eine Auswahl reicht) des ästhetischen Zeichens und des entsprechenden Wertes aufgehoben. Damit ist die ästhetische Wahrnehmung direkt an das Kunstwerk gebunden.

⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 100 u. 101

⁸¹ Vgl. ebenda, S. 102 u. 103

⁸² Vgl. ebenda, S. 103 u. 104

2.2 Das Ästhetische als soziales Faktum

In dem Buch „Kapitel aus der Ästhetik“ analysiert Mukařovský die Ästhetik, in erster Linie unter dem Aspekt des Menschen als soziales Wesen. Daher räumt er der Soziologie eine vorrangige Stellung, bei der Erforschung ästhetischer Phänomene ein. Das kollektive Bewusstsein, aus dem sich die individuellen Bewusstseinsinhalte ableiten, bestimmt die ästhetische Haltung der Menschen. Jede Interaktion des Individuums mit seiner Umwelt, wird bei Mukařovský als Funktion definiert. Jedes menschliche Handeln ist für ihn als Funktionsvielfalt und Allgegenwärtigkeit von Funktionen zu verstehen.

In seiner Analyse teilt er die Ästhetik in drei große Bereiche: die ästhetische Funktion, die ästhetische Norm und den ästhetischen Wert.

1.) Als ästhetische Funktion wird der Anteil des Ästhetischen an einer menschlichen Handlung, oder an einem beliebigen Gegenstand bezeichnet. Wenn die ästhetische Funktion zur primären Funktion eines Handelns, oder eines Objekts wird, dann spricht man von einem Kunstwerk. Bestimmt wird der Anteil der ästhetischen Funktion, der auch begleitenden oder untergeordneten Charakter besitzen kann, durch das menschliche Kollektiv.

2.) Mukařovský beschreibt die ästhetische Norm als das Regulativ der ästhetischen Funktion, welche nicht als statisch, sondern als sich stetig wandelnder Prozess zu verstehen ist. Die ästhetische Norm strebt nach einer unerreichbaren, unveränderlichen Allgemeingültigkeit, und konkurriert mit den neu entstehenden Normen. Die Normbildung entsteht zumeist durch die hohe Kunst der herrschenden Gesellschaftsschicht, welche die vorhandene Norm bricht und dadurch eine neue etabliert. Daher besteht parallel ein Konkurrieren verschiedener ästhetischer Normen, in der die Letzte als die Hochwertigste gilt.

3.) Der ästhetische Wert, der ebenfalls als wandelbarer Prozess zu verstehen ist, kommt vor allem im Bereich der Kunst zur Geltung. In der ästhetischen Bewertung, die sich im Laufe der Zeit durch die Entwicklung der künstlerischen Tradition verändert, wird die Komplexität des Kunstwerks als geschlossene

Einheit beurteilt. Die geschlossene Einheit des Kunstwerks bringt außerästhetische Werte in einem dynamischen Bezug. Der Vorgang der ästhetischen Bewertung, muss aus dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft abgeleitet werden. Das Kunstwerk ist als autonomes Zeichen zu verstehen, das seine eigene Wirklichkeit darstellt, welche im Diskurs zum Gesamtkontext der sozialen Erscheinungen (Politik, Wissenschaft, Philosophie...) steht. Damit verweist das ästhetische Zeichen auf eine mögliche Realität, während das kommunikative Zeichen hingegen an ein spezifisches Referenzobjekt gebunden ist.

2.2.1 Ästhetische Funktion

Im Buch „Kapitel aus der Ästhetik“ führt Jan Mukařovskýs die ästhetische Funktion, als eines der drei Hauptelemente seiner Analyse der Ästhetik ein. Er bezeichnet damit den ästhetischen Anteil jeglichen menschlichen Handelns, oder dessen Produktes, unabhängig davon, ob dieser Anteil vorrangig oder untergeordnet vorhanden ist. Jeder Gegenstand und jedes beliebige Geschehen kann zum Träger der ästhetischen Funktion werden, wobei die ästhetische Funktion immer nur über den gesellschaftlichen Kontext zutage tritt. Kunstwerke definieren sich dadurch, dass sie primär Träger der ästhetischen Funktion sind und somit auf eine ästhetische Wirkung hinzielen. Die eingeführte Segmentierung trennt nach dem relativen Gewicht, das die ästhetische Funktion gegenüber den übrigen Funktionen erhält. Dadurch wird das Kunstwerk nicht durch die Art und Weise wie es gemacht ist definiert, sondern durch den sozialen Kontext, an den das Werk ursprünglich gerichtet ist oder war. Damit kann jedes Objekt oder Handeln in einer bestimmten Epoche und Gesellschaft zum Kunstwerk werden, aber auch diese vorrangig ästhetische Funktion in einer anderen Zeit wieder verlieren. Die ästhetische Funktion hat somit einen wesentlich größeren Wirkungsbereich als die Kunst selbst, da der unmittelbare Kontakt mit Kunst zumeist auf gewisse Schichten oder Begabungen begrenzt ist. Der Einfluss der ästhetischen Funktion hingegen, wirkt sich auch auf Menschen ohne mittelbare

Beziehung zur Kunst aus. Die Einwirkung der ästhetischen Funktion auf den Menschen, kann man am Beispiel des Einflusses der Poesie auf die Entwicklung der Sprache sehen, da hier die ästhetische Funktion aus der Kunst in den außerkünstlerischen Bereich übergeht. Für Mukařovský gib es somit keine feste Grenze zwischen dem ästhetischen- und dem außerästhetischen-, sowie dem künstlerischen- und dem außerkünstlerischen Bereich, da sie immer in einem dynamischen Verhältnis zueinander stehen. Um die Schwankungen zwischen Kunst und Nichtkunst zu exemplifizieren, nennt Mukařovský Künste, in denen sich auch außerkünstlerische bzw. außerästhetische Erscheinungen befinden, wie z. B. die Architektur, in der sich die ästhetische mit der praktischen (Statik, Witterungswiderstand...) Funktion konkurriert. Mukařovský zählt auch Künste auf, die für ihn wesentlich außerhalb der Kunst wurzeln, jedoch zur Kunst hintendieren. Als Beispiel nennt er den Film, der durch seine Elemente der Dramatik, Epik oder Malerei zwar an die Künste anknüpft, aber seiner Meinung nach nicht dauerhaft zur Kunst zählt, da er ihn als durch Angebot und Nachfrage geprägtes Industrieprodukt sieht. Als drittes Exempel nennt er den religiösen Kult, der oft von der ästhetischen Funktion durchdrungen ist, und von der religiösen Seite zur Kunst erklärt wird. Kunst kann laut Mukařovský auch integrierender Bestandteil des Kults werden, muss sich aber dann der dominierenden religiösen Funktion unterordnen. Damit wird der Kult dominierend, und die ästhetische Funktion in den Hintergrund gedrängt, und somit das Kunstwerk zum Nichtkunstwerk. Diese Beispiele summierend nennt er eine Definition der ästhetischen Funktion:⁸³

1. Das Ästhetische ist weder eine reale Eigenschaft der Dinge noch eindeutig an bestimmte Eigenschaften der Dinge gebunden. 2. Die ästhetische Funktion von Dingen ist nicht völlig in der Macht des Individuums, wenn auch aus rein subjektiver Sicht etwas ohne Rücksicht auf seine Gestaltung eine ästhetische Funktion erhalten (oder verlieren) kann. 3. Die Stabilisierung der ästhetischen Funktion ist Sache eines Kollektivs, und die ästhetische Funktion ist Bestandteil des Verhältnisses zwischen dem menschlichen Kollektiv und der

⁸³ Vgl. Mukařovský, 1970, S. 11-28

*Welt.*⁸⁴

Grundlage der ästhetischen Funktion ist das kollektive Bewusstsein, das Mukařovský nicht als psychologische Realität, sondern als soziales Faktum definiert. Es nennt es auch den Ort der einzelnen Systeme kultureller Erscheinungen, die nicht unmittelbar sinnlich wahrnehmbar sind. Er zählt als Beispiele die Sprache, Religiosität, Wissenschaft oder Politik auf. Das Kollektivbewusstsein ist für ihn durch seine normierende Funktion bewiesen, und wird durch die individuellen Bewusstseinsseinheiten zu einem Ganzen geformt. Das kollektive Bewusstsein des gesellschaftlichen Ganzen bestimmt die ästhetische Funktion, steht aber auch unter ihrem Einfluss. In diesem Zusammenhang, zählt Mukařovský Einflüsse der ästhetischen Funktion auf die Gesellschaft auf: Die ästhetische Funktion kann zu einem Faktor der gesellschaftlichen Differenzierung werden, wenn z. B. etwas in einem gesellschaftlichen Milieu eine ästhetische Funktion hat und in einem anderen nicht. Eine weitere grundlegende Eigenschaft der ästhetischen Funktion ist die, der Isolierung des durch sie berührten Gegenstandes, die beispielsweise bei der ästhetischen Färbung einer Feierlichkeit zum Einsatz kommt. Eine andere wiederum ist das Wohlgefallen, durch die Handlungen, wie etwa Erziehung oder Wohnen, erleichtert werden. Eine letzte in diesem Zusammenhang, ist für Mukařovský die Fähigkeit Funktionen, die ein Gegenstand im Laufe der Zeit verloren hat, zu ersetzen. Beispielshalber bei wissenschaftlichen Arbeiten, die zwar ihre wissenschaftliche Gültigkeit verloren haben, aber als literarische Kunstwerke eine Funktion innehaben.⁸⁵

2.2.2 Ästhetische Norm

Die ästhetische Norm ist ihrem Wesen nach eine Regel, die einen Anspruch auf unveränderliche Gültigkeit erhebt. Die dialektische Antinomie der

⁸⁴ ebenda, S. 29

⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 30-35

Veränderlichkeit und Verbindlichkeit der ästhetischen Norm, wird in der Beziehung zwischen Norm und gesellschaftlicher Organisation theoretisch begreif- und bewältigbar. Als Schlüsselbegriff für die ästhetische Norm nennt Mukařovský den ästhetischen Wert, der das Maß des ästhetischen Wohlgefallens angibt. Der ästhetische Wert wird definiert als die Fähigkeit einer Sache, der Erreichung eines bestimmten Ziels zu dienen. Um als ästhetische Norm eine Allgemeingültigkeit zu erreichen, muss das subjektive Ziel ausgeschlossen werden, und das kollektive Bewusstsein, als Ort des vom Individuum unabhängigen Zieles, etabliert werden. Die Norm wird durch die Anwendung auf jeden einzelnen Fall stabilisiert, selbst wenn das Individuum nicht hiermit übereinstimmt, oder sich in Widerspruch zur Norm setzt. Die ausnahmslose Verbindlichkeit der Norm kann nicht erreicht werden, da sie somit Naturgesetz werden, und somit ihre Funktion als Norm verlieren würde. Es liegt somit in der Natur der Norm, dass sie, auch wenn sie zu unbegrenzter Gültigkeit hinstrebt, diese nur tendenziell erreicht und von regulativer Natur ist. Nicht nur der Bruch mit der ästhetischen Norm, sondern auch das Konkurrieren verschiedener Normen, ist Teil ihrer Dialektik. Die Vielfalt der ästhetischen Normen liegt in ihrer Funktion als historisches Faktum: durch die ständige neue Anwendung von Normen (nicht nur der ästhetischen) und das Entstehen neuer Aufgaben, unterliegt die ästhetische Norm der Veränderung. Die unbegrenzte Verbindlichkeit der Norm, und deren Negation, lösen sich in der Geschichte der Ästhetik immer wieder miteinander ab. Mukařovský begibt sich somit auf die Suche nach konstitutiven Prinzipien, welche die gesetzmäßige Gültigkeit einer ästhetischen Norm rechtfertigen würden. Da jedes Objekt oder jede Handlung, ohne Rücksicht auf ihren Zuschnitt, Träger der ästhetischen Funktion werden kann, dürfen derartige Prinzipien nicht in ihnen, sondern müssen in den grundlegenden anthropologischen Bedingungen liegen, welche im Subjekt das ästhetische Wohlgefallen auslösen. Als Beispiele für derartige anthropologische Bedingungen nennt Mukařovský den Rhythmus, als Grundlage des Blutkreislaufs und des Atmens. Oder auch die Symmetrie, welche aus der Beschaffenheit und Lage des menschlichen Körpers ableitbar ist. Das Problem der experimentellen Ästhetik, die nach Mukařovský zum Scheitern verurteilt ist, liegt in der Festlegung solcher

Prinzipien als ideale Normen. Erst in der Antinomie der ästhetischen Norm, nämlich dass nicht nur die Einhaltung der Prinzipien, sondern auch gleichberechtigt deren Antithese und Verneinung als Grundbedingung gelten, wird die Grundlage der Gültigkeit geschaffen. Die Zerstörung der Norm, welche Verbindung mit der Vergangenheit ist und in die Zukunft weist, durch das Kunstwerk, wird zur Basis einer zukünftigen Norm. Die Anwendung dieser Norm wird laut Mukařovský an der „hohen Kunst“ sichtbar.⁸⁶

Alles, was wir hier von dem Prozeß der Normbildung gesagt haben, gilt in vollem Sinne nur für ein Gebilde, von der Kunst, die wir in Ermangelung eines besseren Begriffs die >>hohe<< nennen. Es ist die Kunst, deren Träger die herrschende Gesellschaftsschicht ist [...]. Die hohe Kunst ist die Quelle und die Erneuerin der ästhetischen Normen; es gibt neben ihr noch andere Gebilde des Künstlerischen [...], doch übernehmen diese in der Regel von der hohen Kunst die ausgebildete Norm.⁸⁷

Der Übergang, der von der hohen Kunst ausgebildeten ästhetischen Normen, in den außerkünstlerischen ästhetischen Erscheinungen, ist fließend. Als Beispiel nennt Mukařovský hier die dekorativen Künste im Bereich des Wohnens, welche sich von hohen Künsten wie Malerei oder Plastik ableiten. Als weitere Demonstration der Ableitung der ästhetischen Norm, zählt er die Übernahme der Geste von der Schauspielkunst in den gesellschaftlichen Bereich. Der Schauspieler löst die Geste aus dem Kontext der sozialen Beziehung und wandelt sie zu einem künstlerischen Faktum, mit vorherrschend ästhetischer Funktion. Der Theaterbesucher übernimmt die künstlerisch deformierte Geste, und lässt sie wieder in den Alltag einfließen. Die ästhetische Norm, die von der hohen Kunst abstammt, nimmt somit Einfluss in alle Lebensbereiche.⁸⁸

Im Kollektiv besteht immer eine ganze Reihe von ästhetischen Normsystemen, welche sich durch ihr relatives Alter unterscheiden. Qualitativ ordnet Mukařovský die letzte Norm als die hochwertigste ein, die der höchsten gesellschaftlichen Schicht entsprechend scheint. Allerdings wendet er ein, dass auch weitere

⁸⁶ Vgl. ebenda, S. 35-50

⁸⁷ ebenda, S. 50

⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 50-54

Unterschiede wie das Alter, Geschlecht oder Beruf einen bedeutenden Einfluss ausüben. Des Weiteren ist für die ästhetische Norm charakteristisch, dass sie in eine andere Norm (oder umgekehrt) übergehen kann. So kann sich im Laufe der Zeit eine ethische Norm, z. B. der Held in einem Roman, in eine ästhetische verwandeln. Aber auch umgekehrt kann die ästhetische, beispielsweise in der Dichtung erfundene Wörter, in eine soziale Norm, der Alltagssprache, übergehen.⁸⁹

2.2.3 Ästhetischer Wert

Die Aufgabe der ästhetischen Bewertung liegt in der Beurteilung der Komplexität eines Kunstwerks als geschlossene Einheit. Mukařovský untersucht den ästhetischen Wert in zwei Richtungen: 1.) die Wandelbarkeit des konkreten Wertungsvorgangs und 2.) die Analyse der erkenntnistheoretischen Voraussetzungen einer objektiven Gültigkeit des ästhetischen Urteils. Bezüglich der Wandelbarkeit der Wertung merkt Mukařovský an, dass die Wahrnehmung des ästhetischen Objekts sich durch die Zeit kontinuierlich verändert. Bei jeder zeitlich unterschiedlichen Wertung verändert sich das Kunstwerk, da sich die künstlerische Tradition weiterentwickelt. Selbst wenn ein Kunstwerk in unterschiedlichen Perioden positiv bewertet wird, so wird es doch jedes Mal als ein anderes ästhetisches Objekt bestimmt. Sehr häufig verändert sich der Wert eines Kunstwerks im Laufe der Geschichte von niedrig auf hoch bzw. umgekehrt. Selbst die als „ewigen Werte“ angesehen Kunstwerke, wie Shakespeares Stücke oder Raffaels Bilder, sind zumeist einer Schwankung ausgesetzt. Somit ist der ästhetische Wert als ein wandelbarer Prozess zu verstehen, der ebenfalls bewusster Teil des Kunstwerks sein kann.⁹⁰

Die Wandelbarkeit des ästhetischen Werts ist also keine bloß sekundäre Erscheinung, die sich aus einer >>Unvollkommenheit<< des künstlerischen

⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 56-60

⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 73-76

Schaffens oder Wahrnehmens ergibt, aus der Unfähigkeit des Menschen, das Ideal zu erreichen, sondern sie gehört zum Wesen des ästhetischen Werts, der Prozeß ist und nicht Stand, energieia und nicht ergon.⁹¹

Das Kunstwerk ist für Mukařovský ein Zeichen, das sich an das Kollektiv der Menschen wendet. Die Besonderheit des Kunstwerks liegt in der vorherrschenden ästhetischen Funktion, welche über die mitteilende Funktion dominiert, und damit den spezifischen Charakter der Kunst ausmacht. Das Kunstwerk teilt die Funktion aller Zeichen, die in der Verständigung zwischen Individuen eines Kollektivs liegt. Die Besonderheit des Kunstwerks ist es, mit der Fähigkeit ausgestattet zu sein auf andere Wirklichkeiten, als die aus der sie kommt, hinzuweisen und Wertesysteme darzustellen, welche sich von denen unterscheiden aus denen es hervorgegangen ist. Der Zeichencharakter eines Kunstwerks liegt in der dialektischen Verneinung einer wirklichen Mitteilung. Die Differenz zwischen Kunstwerk und anderer Zeichenvermittlung, liegt in der konkreten Wirklichkeit der tatsächlichen Mitteilung, die nur dem bekannt ist, der das Zeichen gibt. Die Wirklichkeit des Kunstwerks hingegen, ist Bestandteil der Erfahrung des Betrachters und unabhängig von einer konkreten Wirklichkeit. Dadurch entsteht die Frage ob Kunst nur vom Individuum interpretiert werden kann, oder ob die Möglichkeit eines objektiven ästhetischen Werts gegeben ist. Da aber laut Mukařovský die Haltung des Individuums gegenüber der Wirklichkeit kein exklusiver Besitz ist, sondern von den sozialen Beziehungen des Individuums bestimmt wird, ist die Voraussetzung für einen objektiven ästhetischen Wert gegeben. Das Kunstwerk verändert dynamisch die Einstellung des Betrachters, der Individuum als Mitglied eines Kollektivs ist, zur Wirklichkeit. Die Elemente des Kunstwerks sind Träger außerästhetischer Werte, die eine Einheit bilden und im Bezug zur individuellen, durch das Kollektiv geprägten, Wirklichkeit stehen. Der ästhetische Wert ist somit die summarische Ganzheit der außerästhetischen Werte, und steht in einem Spannungsverhältnis mit den realen, für das Kollektiv gültigen, Werten. Als Gegenstand einer ästhetischen Bewertung muss das ästhetischen Objekt, ein Reflex und Korrelat im Bewusstsein des Betrachters, im

⁹¹ ebenda, S. 77

materiellen Artefakt gesucht werden.⁹²

*Der dem materiellen künstlerischen Gebilde inhärente unabhängige ästhetische Wert hat, sofern wir ihn voraussetzen, im Vergleich mit dem aktuellen Wert des ästhetischen Objekts nur potentiellen Charakter: das so oder so angeordnete materielle Kunstgebilde ist in der Lage, ohne Rücksicht auf die Entwicklungslage einer gegebenen künstlerischen Struktur im Gedanken des Betrachters die ästhetischen Objekte mit einem aktuellen positiven ästhetischen Wert zu verbinden.*⁹³

Mukařovský sieht den Wert des ästhetischen Kunstwerks steigend, je zahlreicher das Bündel von außerästhetischen Werten ist, und je mehr ihr wechselseitiges Verhältnis dynamisiert ist. Die Einheit des Werkes ist die dynamische Gesamtheit, der Widerstreit von außerästhetischen Werten, ohne Rücksicht auf die epochalen Veränderungen und somit der Kern der ästhetischen Bewertung. Allerdings muss das Werk noch in Beziehung zu den zeitlich verschiedenen kollektiven Wertsystemen gesetzt werden. Mukařovský sieht als Aufgabe der Kunst die Erzeugung einer Spannung, zwischen den außerästhetischen Werten des Kunstwerks und den existentiellen Werten des Kollektivs. Das Kunstgebilde ist somit umso höher einzuschätzen, je schwerer sich das Werk einer mechanischen Anwendung der praktisch gültigen Werte einer bestimmten Zeit unterwirft.⁹⁴

2.2.4 Das Ästhetische außerhalb der Kunst

Innerhalb der Kunst ist die vorherrschende Funktion des Ästhetischen eindeutig als primäres Attribut geklärt. Dadurch stellt sich für Mukařovský die Frage, welchen Zweck das Ästhetische außerhalb der Kunst einnimmt. Die Loslösung der Ästhetik von der Metaphysik entstand durch das Bewusstsein, dass das Ästhetische nicht als das von den Menschen Unabhängige, an den Dingen haftende betrachtet werden kann. An die Stelle des ursprünglichen Begriffs der

⁹² Vgl. ebenda, S. 83-105

⁹³ ebenda, S. 106

⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 106-110

Ästhetik, der Lehre der Schönheit, tritt der Begriff der Funktion, und das Naturphänomen wird durch menschliches Tun, und seinen Schöpfungen, abgelöst. Der dadurch entstehenden Trennung von Natur und Kunst, folgt eine Unterwerfung der Kunst unter die Natur oder umgekehrt. Wird die Kunst der Natur unterworfen entsteht eine Nachahmung, die immer unvollkommener ist als die Natur. Wird hingegen die Natur der Kunst unterworfen, geschieht dies unter der Voraussetzung, dass die Kunst die Natur vervollkommnet. Als drittes besteht die Unabhängigkeit beider Bereiche, da beide als unterschiedliche Dinge mit eigener Wahrheit zu verstehen sind. Wird jedoch mit Mukařovský das Ästhetische aus der Perspektive der Funktion betrachtet, dann ergibt sich ein Wechselverhältnis zwischen dem Ästhetischen, außerhalb und innerhalb der Kunst. Die dabei bestehenden Übergänge führen eher zu der Schwierigkeit, wie man sie voneinander unterscheiden kann, als welche Beziehungen man zwischen ihnen aufdecken kann. Jeder Bereich menschlicher Tätigkeit ist durchzogen von ästhetischer Funktion, aber auch umgekehrt in der Kunst, ist die Anwesenheit außerästhetischer Funktionen nicht zu leugnen. Allerdings ist menschliches Tun und Schaffen nie auf nur eine Funktion begrenzt, denn in der Verrichtung oder im Gebilde sind stets mehrere Funktionen gegenwärtig. Damit ist das menschliche Handeln als grundsätzliche Funktionsvielfalt und Allgegenwärtigkeit von Funktionen zu verstehen. Damit befindet sich Mukařovský aber im Widerspruch zum Funktionalismus, der für ihn als die Konzentration auf eine streng begrenzte Funktion zu verstehen ist. Darin ist für Mukařovský auch das Problem des Funktionalismus zu sehen, den wenn, am Beispiel der funktionalistischen Architektur, ein Bauwerk nur unter der logischen Deduktion von Zweckbestimmungen des Gebäudes abgeleitet wird, dann wird die Vielfältigkeit des menschlichen Seins ignoriert und die Bedürfnisse des Benutzers nur unzureichend erfüllt. Dies gilt nicht nur für die Architektur, sondern für Funktionen im Allgemeinen: Das Subjekt als lebendige Quelle muss Berücksichtigung finden, da jeder menschlicher Akt gleichzeitig mehreren Zwecken entspricht. Damit ist klar, dass auch die ästhetische Funktion einen Teil der Reaktion des Subjekts auf die Umgebung bildet, und somit aufhört als etwas Zufälliges zu erscheinen. Dementsprechend ist die ästhetische Funktion als eine

unter vielen zu betrachten, und nicht als hierarchisch eingeordnet zu verstehen. Eine Unter- bzw. Überordnung besteht immer nur im konkreten Fall des menschlichen Tuns.⁹⁵

Mukařovský beschreibt generell die Funktion als: „Die Art und Weise des Sichtigend-Machens des Subjekts gegenüber der Außenwelt.“⁹⁶ Des Weiteren unterscheidet er die Gestaltung der Umwelt durch den Menschen in eine direkte oder eine indirekte Interaktion.

2.2.5 Das Kunstwerk

Da das individuelle Bewusstsein durch Inhalte geprägt ist, welche dem Kollektivbewusstsein angehören, ist für Mukařovský die psychologisch-ästhetische Identifikation eines Kunstwerks, sowohl mit dem Seelenzustand seines Schöpfers, als auch mit dem des einzelnen Betrachters, problematisch. Er sieht das Problem des subjektiven Bewusstseinszustands in der Individualität und Augenblicklichkeit, welche die Mitteilbarkeit in seiner Ganzheit unmöglich macht. Durch den Umstand, dass die Grenzen des individuellen Bewusstseins, durch die Tatsache der Mitteilbarkeit des Kunstwerks, überschritten werden, wird für ihn klar, dass das Kunstwerk dazu bestimmt ist, zwischen Urheber und dem Kollektiv zu vermitteln. Das materielle Werk ist als Bezeichnendes (im Sinne Saussures) zu verstehen, dessen Bedeutung dem Schnittpunkt der subjektiven Wahrnehmungen im Kollektivbewusstsein entspricht. Natürlich gibt es in jedem Akt der Wahrnehmung subjektive psychische Elemente, die aber nur insofern objektiviert werden können, wie ihre Qualität oder Quantität vom zentralen Kern des Kollektivbewusstseins bestimmt werden. Mukařovský definiert das Zeichen als „sinnliche Realität, die sich auf eine andere Realität bezieht, die es hervorbringen soll.“⁹⁷ Speziell das Kunstwerk ist ein autonomes Zeichen, das als Mittler zwischen den Mitgliedern des gleichen Kollektivs dient, und weist auf

⁹⁵ Vgl. ebenda, S.113-125

⁹⁶ ebenda, S. 125

⁹⁷ ebenda, S. 140

eine unbestimmte Realität, nämlich den Gesamtkontext der so genannten sozialen Erscheinungen (z.B. Politik, Philosophie, Religion usw.) hin. Den Wesensunterschied zwischen Kunst und bloß mitteilenden Zeichen sieht Mukařovský darin, dass „die kommunikative Beziehung zwischen dem Kunstwerk und der bezeichneten Sache keine existentielle Bedeutung hat, auch nicht in den Fällen, wo sie etwas behauptet und bejaht.“⁹⁸ Dementsprechend kommt der Kunst der Charakter der Repräsentation einer Epoche zu, der nicht als unmittelbares Zeugnis oder passiver Reflex verstanden werden kann, sondern immer im Kontext der sozialen Erscheinungen analysiert werden muss.

⁹⁸ ebenda, S. 144

2.3 Die ästhetische Botschaft

Umberto Eco sieht die semiotische Forschung als eine kulturwissenschaftliche Zeichentheorie, in der kulturelle Prozesse als kommunikative Prozesse untersucht werden. Durch die Einführung einer oberen und einer unteren Schwelle, definiert Eco einen genauen Bereich der Semiotik. Die unter Schwelle schließt Prozesse aus, die ohne kulturelle Konvention (z.B. biologische oder physikalische Vorgänge) zustande kommen. Die obere Schwelle hingegen definiert kulturelle Objekte, wenn sie nicht als Zeichen untersucht werden (z.B. mechanische oder ökonomische Funktion).

Für Eco nimmt der Begriff des Codes eine zentrale Stellung bei der Beschreibung des Kommunikationsvorgangs ein. Der Code, der als Signal zur Übermittlung einer Botschaft dient, ist durch kulturelle Konvention bestimmt. Er legt die Symbole und deren Kombinationsregeln fest, mit denen eine Information zwischen Quelle und Ziel, mit vorheriger Übereinstimmung übertragen wird.

Bei Umberto Eco wird das Kunstwerk als die „ästhetische Botschaft“ beschrieben, dessen Besonderheit in der Autoreflexivität und der zweideutigen Strukturierung festgelegt ist. Dadurch, dass die ästhetische Botschaft nicht als primären Zweck eine referentielle Funktion verfolgt, lenkt sie einerseits die Aufmerksamkeit auf die eigene Form (autoreflexiv), und lässt andererseits einen Spielraum zur Interpretation (zweideutig).

Eco bezeichnet den strukturierenden Code eines ästhetischen Werkes als Idiolekt, dessen Aufgabe der Verstoß gegen die bestehende Norm ist. Das gelungene Werk ist als Einheit von Form und Inhalt zu sehen, bei der durch den Normbruch die Zweideutigkeit und damit die interpretative Erfahrung des Betrachters ermöglicht wird. Durch diese Offenheit des Kunstwerkes wird laut Eco ein Verfremdungseffekt erreicht, der den Interpreten in eine dialektische Wahrnehmung, zwischen interpretatorischer Freiheit und Treue, gegenüber dem Werk treibt.

2.3.1 Die obere und untere semiotische Schwelle

In seinem Werk „Einführung in die Semiotik“ definiert Umberto Eco als erstes den wissenschaftlich zu untersuchenden Rahmen der Semiotik. Als Basis geht er davon aus, dass sich die Semiotik als die Theorie der Zeichen, Zeichensysteme und Zeichenprozesse, mit dem Senden von Botschaften mit zu Grunde liegenden Codes beschäftigt. Als Code wird ein durch die vorherige Übereinkunft festgelegtes System von Symbolen definiert, welches zur Übertragung einer Information zwischen einer Quelle und einem Bezugspunkt verwendet wird. Wäre dieser Code spontan, und ohne die Vermittlung einer kulturellen Konvention, entstanden, dann hätte die Semiotik für Eco keinen Sinn. Der Begriff kulturelle Konvention darf allerdings nicht nur als eine rein menschliche Dimension verstanden werden, da etwa das Verhalten bei Tieren ebenfalls soziale und kulturelle Aspekte aufweist.⁹⁹

Die kommunikative Dialektik zwischen Codes und Botschaften, und die konventionelle und kulturelle Natur der Codes, sind die hypothetische Grundvoraussetzung auf der die Zeichenlehre gründet. Die Aufgabe der Semiotik besteht in der Untersuchung aller kulturellen Vorgänge; als Kommunikationsprozesse. Wenn wir den zu untersuchenden Bereich fixieren, dann können wir in einer oberen und einer unteren Grenze festlegen, ab welchem Zeitpunkt nicht mehr die Semiotik für die Untersuchung eines Phänomens zuständig ist. Die untere Schwelle der Semiotik kann als die Schwelle zwischen Sinn, als kulturelle Kommunikation, und Signal, als rein physikalischer Prozess verstehbar, gesehen werden. Dort wo nur mehr vom Signal gesprochen wird, wie z.B. der Neurophysiologie und der Übertragung von Signalen von den peripheren Nervenenden zur Hirnrinde, oder der Genetik, bei der man auch von Botschaften und Codes spricht, ist die Semiotik nicht mehr anwendbar, obwohl sie aus diesen Grenzbereichen noch Informationen (wie z.B. den Begriff „Information“ als binäre Wahl) bezieht. Als die obere Schwelle können wir Kulturphänomene mit einer nicht kommunikativen Funktion bezeichnen. Die Herstellung und

⁹⁹ Vgl. Eco, 1994, S. 17-20

Benützung von Gebrauchsgegenständen zur Veränderung der Umwelt, wie etwa ein Hammer, ist eindeutig als Kulturphänomen zu identifizieren. Man kann zwar den Begriff Hammer auf semantischer Ebene untersuchen, z.B. der Hammer im Vergleich zur Zange, Säge oder Schere, aber damit ist nicht die vollständige Erklärung des Phänomens Hammer geleistet. Es bleiben immer noch andere Funktionen, wie etwa die physikalischen oder mechanischen Vorgänge, bei der Verwendung eines Hammers, die eben nicht als kommunikative Prozesse gedeutet werden.¹⁰⁰

2.3.2 Code und Struktur

Für Umberto Eco hat der Code zwei wesentliche Funktionen: 1.) die Definition von syntaktischen Regeln und 2.) das Festlegen der semantischen Entsprechungen. Die syntaktischen Regeln legen die Symbole und deren Kombinationsregeln fest, damit werden Vereinbarkeiten und Unvereinbarkeiten definiert; und ein System von Wiederholungen hergestellt. Die semantische Entsprechung wird durch eine Zuweisung von semantischen Ebenen; zu dem syntaktisch eingeschränkten System möglich.¹⁰¹

Eco beschreibt diesen Vorgang durch ein Beispiel eines Kommunikationsmodells zweier Maschinen: Zwischen zwei Bergen liegt ein See, der auf sein Sättigungsniveau überprüft werden soll. Zu diesem Zweck wird ein Code eingeführt, der zwischen einem Sendegerät und einem Empfangsgerät, das Wasserniveau mittels eines Signals mitteilt. Der Code wird durch eine bestimmte Kombination von vier Lämpchen, im Beispiel als ABCD benannt, syntaktisch festgelegt und bekommt sieben semantische Entsprechungen, welche uns die jeweils um einen Meter differente Wasserhöhe mitteilt.¹⁰²

¹⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 32-38

¹⁰¹ Vgl. ebenda, S. 57 u. 58

¹⁰² Vgl. ebenda, S. 47-51

In der folgenden Grafik werden die Elemente, und ihre Kombinationen, aufgelistet.¹⁰³

A	} Elemente ohne Bedeutung, mit rein unterscheidendem Wert	AB = -3	BCD	} nicht vorgesehene Kombinationen
B		BC = -2	ACD	
D		CD = -1	ABD	
C		ABC = 0	AB-CD	
		AC = +1	A-C-B-D	
		BD = +2	usw.	
		AD = +3		

Durch den Code werden die für die Kommunikation relevanten Wasserniveaus, aus einem theoretisch unendlich großen Repertoire von Wasserhöhen ausgewählt. Aus informationstheoretischen Gesichtspunkt ist Einschränkung des Codes auf syntaktischer Ebene, in eine mathematisch berechenbare Größe, die Grundlage für die Erstellung eines codifizierenden Systems – einer Struktur. Die Information der Quelle, in der das Wasser alle Höhen haben kann, wird durch eine Information des codifizierten Systems, in dem sieben verschiedene Botschaften untereinander theoretisch gleichwahrscheinlich sind, ausgetauscht.¹⁰⁴

Die Funktion der Struktur liegt somit in einer Verständlichmachung der Mitteilbarkeit. Die Eigenschaften der Struktur werden durch die binären Ausschlüsse und Oppositionen der vier Lämpchen, also der Stellung im Zusammenhang mit den anderen, gebildet. Dies entspricht der linguistisch-strukturalistischen Tradition von Ferdinand de Saussure, der in diesem Zusammenhang vom System spricht. Eco formuliert folgende Definition: „Eine Struktur ist ein Modell, das nach Vereinfachungsoperationen konstruiert ist, die es ermöglichen, verschiedene Phänomene von einem einzigen Gesichtspunkt aus zu vereinheitlichen“.¹⁰⁵ Dieser methodologische Strukturalismus ist ein technisches Mittel, das auf der untersten Kommunikationsebene, nämlich zwischen zwei Maschinen funktioniert. Der Code und die Struktur definieren die Welt des

¹⁰³ ebenda, S. 58

¹⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 57-60

¹⁰⁵ ebenda, S. 63

Signals, für eine Anwendung der Semiotik hingegen, muss die Welt des Sinnes – also eine Interpretation des Signals hinzugefügt werden. Denn erst durch die Auslegung der übermittelten Information, kann der Mensch auf die von Maschinen übertragenen Codes reagieren, und den Prozess der Zeicheninterpretation vervollständigen.¹⁰⁶

2.3.3 Die zweideutige und autoreflexive Botschaft

Die ästhetische Botschaft ist für Eco einerseits zweideutig strukturiert, und andererseits autoreflexiv. Die Autoreflexivität der Botschaft lenkt die Aufmerksamkeit auf die eigene Form, welche wiederum die verschiedenen individuellen Erfahrungen ermöglicht. Die zweideutige Struktur ermöglicht die offene Interpretation des Kunstwerks und dient dem Erzeugen einer Neugierde des Betrachters. Diese Strukturierung und die Selbstbezüglichkeit einer ästhetischen Botschaft, dienen der Erzeugung von interpretativen Wahlen und dem Wecken eines interpretativen Interesses.¹⁰⁷

*Eine produktive Ambiguität ist die, welche meine Aufmerksamkeit erregt und mich zu einer Interpretationsanstrengung anspornt, mich aber dann Decodierungserleichterungen finden läßt, ja mich in dieser scheinbaren Unordnung als Nicht-Offensichtlichkeit eine viel besser abgemessene Ordnung finden läßt, als es die Ordnung ist, die in redundanten Botschaften herrscht.*¹⁰⁸

Eine eindeutig strukturiert Botschaft, wie z.B.: Stopp, lässt das Zeichen verschwinden, da seine referentielle Bedeutung nur Verhaltensfolgen, als Antwort auf das Zeichen, darstellt. In zweideutigen Botschaften hingegen, bekommen Signifikante durch die kontextuelle Wechselwirkung passende Signifikate. Durch die Änderung von Kontextelementen, verschieben sich die anderen Elemente. Zudem sind die Bedeutungen und die kontextuellen Beziehungen abhängig von der Materie, aus der die Signifikanten erstellt sind. Die Substanz des Ausdrucks,

¹⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 61-64

¹⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 145 u. 146

¹⁰⁸ ebenda, S. 146

bsp.: lautlicher oder visueller Rhythmus, bekommt eine Form in der ästhetischen Botschaft. Der Code strukturiert die verschiedenen Ebenen einer ästhetischen Botschaft, indem er ein homologes System strukturaler Beziehungen zwischen den verschiedenen Ebenen erstellt: wie z. B.: die Ebene der Differenzen der Signifikanten, die unterschiedlich konnotierten Signifikate; die technisch-physikalische Ebene der Substanz der Signifikanten, die Ebene der logischen, wissenschaftlichen und psychologischen Erwartungssysteme; die Ebene der denotierten Signifikate.¹⁰⁹

2.3.4 Idiolekt

Bei Eco bedeutet ein gelungenes Werk die Einheit von Inhalt und Form. Dies wiederum besagt nichts anderes, als dass die verschiedenen Organisationsebenen von einem einzigen strukturalen Schema beherrscht werden. Das Netzwerk homologer Formen bildet den besonderen Code des Werkes, dessen Aufgabe es ist den vorher bestehenden Code zu brechen, um eine zweideutige Botschaft zu ermöglichen. Damit verwirklicht sich die ästhetische Botschaft im Verstoß gegen die Norm, und erzeugt somit den Idiolekt des Werkes. Der Idiolekt ist somit der Code des Werkes, der die Regeln festlegt, mit denen die Norm gebrochen wird.¹¹⁰

Das Werk ist ein System von Systemen (Wellek & Warren, 1949), und das identifizierte Modell funktioniert gerade, um die verschiedenen Ebenen des Werks miteinander in Kontakt zu bringen, um Formensysteme mit Systemen von Bedeutungen zu vereinigen. Im Kunstwerk bildet auch die Ausdruckssubstanz ein System von Differenzen, die auf den Code zurückführbar sind; einen einheitlichen Code, der die Form und die Substanz des Ausdrucks so wie die Form und die Substanz des Inhalts regelt.¹¹¹

Der Idiolekt, laut Duden als „Sprachverhalten eines einzelnen Sprechers

¹⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 146-151

¹¹⁰ Vgl. ebenda, S. 151-157

¹¹¹ ebenda, S. 152

bezeichnet“¹¹², ist hier als der das Werk strukturierende Code zu verstehen. Durch das Brechen der Norm, erzeugt der Idiolekt die für die ästhetische Botschaft notwendige Zweideutigkeit, die auch die interpretative Erfahrung des Betrachters ermöglicht. Die Aufgabe, die bei der Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk entsteht, beispielsweise bei einer Restaurierung, ist somit als die Wiederfindung des strukturalen Schemas (Idiolekt), das das Werk beherrscht zu bezeichnen.¹¹³

Der Idiolekt der ästhetischen Kommunikation führt, durch den bisher unbekanntem Gebrauch des vorhandenen Codes, zum Verfremdungseffekt. Durch die Neugestaltung einer Botschaft wird sie in eine neue Form gebracht, und erzeugt in uns das Gefühl von Fremdheit. Eco spricht in diesem Zusammenhang einerseits von einer Erhöhung der Schwierigkeit, und Dauer der Wahrnehmung des Kunstwerks, sowie andererseits von einer Dialektik zwischen interpretatorischer Freiheit und Treue.¹¹⁴

¹¹² Wermke u.a., 2007, S. 436

¹¹³ Vgl. Eco, 1994, S. 152-156

¹¹⁴ Vgl. ebenda, S. 162-166

2.4 Symbolsysteme

Bei Nelson Goodman wird der Begriff „Zeichen“ durchgängig durch „Symbol“ ersetzt. In „Sprachen der Kunst“ unterscheidet er Arten der Verwendung von Symbolen in der Kunst, und macht auf die Grundlagen der Erkenntnis in Symbolsystemen aufmerksam. Die Kunst ist als ein Symbolsystem, vergleichbar mit dem der Alltagssprache oder der anderer Wissenschaften, zu verstehen und vermittelt dementsprechend gleichwertig Erkenntnis. Der Unterschied der in den verschiedenen Symbolsystemen besteht, kann nicht einfach durch ein richtig oder falsch differenziert werden, sondern muss im Bezug auf das jeweilige System beurteilt werden. Nach Goodman sind die verschiedenen Systeme fähig unterschiedliche Welten, und damit differente Wahrheiten, zu gleichen Themen zu erzeugen.

Als Beispiel kann man hier die Sonnen nehmen, und folgende widersprüchliche Aussagen treffen: 1) Die Sonne bewegt sich, oder 2.) die Sonne bewegt sich nicht. In unserer Alltagssprache trifft die Aussage zu, dass sich die Sonne bewegt. Im heliozentrischen Weltbild der Wissenschaft hingegen, ist die Sonne der unbewegliche Punkt.

Bei seiner Analyse des Symbolsystems Kunst, widmet sich Goodman zuerst den Voraussetzungen der künstlerischen Repräsentation. Die Repräsentation ist für ihn nicht an eine Ähnlichkeit, im Sinne einer Imitation gebunden, sondern als Darstellung einer Bedeutung (Denotation) zu verstehen. Da jeder Akt von künstlerischer Repräsentation einerseits nichtexistente Dinge darstellen kann (Märchenfiguren etc.) und andererseits jede Darstellung (z. B. in einem Bild) bereits eine Auswahl von Merkmalen trifft, ist sie als eine Reflexion mit zu Grunde liegend konventioneller Vereinbarung (z.B. gelernte Regeln der Perspektive) zu verstehen.

Die Exemplifikation ist bei Goodman als eine Probe von Eigenschaften zu verstehen, bei der eine Denotation bereits vorausgegangen ist. Wenn ein Schneider mit einem Stück Stoff sein Werk exemplifiziert, dann muss das Werk

bereits das Ergebnis eines reflexiven Vorganges sein, und kann dann durch übereinstimmende Eigenschaften (Farbe, Muster etc.), in der Probe repräsentiert werden.

Des Weiteren kritisiert Goodman die Forderung nach Unmittelbarkeit in der Kunstbetrachtung, in der das Kunstwerk ohne Wissen und Erfahrung analysiert werden soll. Für ihn ist die Wahrnehmung von Kunst als sich erweiterbarer Lernprozess zu verstehen.

Goodman führt zudem eine Unterscheidung zwischen autographischer und allographischer Kunst ein. Als Allographisch wird die „unfälschbare Kunst“ (beispielsweise Musik oder Literatur) und als autographisch die „fälschbare Kunst“ (z.B. Malerei oder Bildhauerei) definiert. Die allographischen Künste beziehen ihre Unfälschbarkeit aus ihrer Notation, der als begrenzter Bereich von Charakteren (Buchstaben od. Noten) konstitutiv für ein korrektes Werk ist. Wird die Notation eingehalten (gleiches Setzen von Charakteren - sprich Buchstaben od. Noten), dann kommt es zu keiner Fälschung, sondern es entsteht ein weiteres Original.

Da Goodman keine Kriterien zur Differenzierung des Symbolsystems des Ästhetischen von dem der Wissenschaften finden kann, untersucht er ästhetische Symbolprozesse nach Aspekten oder Symptomen. Er nennt zusammenfassend vier solche Symptome: 1.) die syntaktische Dichte, 2.) die semantische Dichte, 3.) die relative syntaktische Fülle und 4.) die Exemplifikation.

2.4.1 Repräsentation

Die Frage, ob Kunst die Wiedererzeugung von Wirklichkeit darstellt, wird von Goodman als eine überdiskutierte Problemstellung der Ästhetik entlarvt, die eindeutig mit einem „Nein“ beantwortet werden muss. Bereits das Bewusstsein, dass Repräsentation in einigen Künsten weit häufiger vorkommt als in anderen, stellt für eine Einheitsästhetik ein Problem dar. Die Musik ist für Goodman viel weniger als Repräsentation einer Wirklichkeit zu verstehen, als eine Skulptur oder ein Bild. Doch selbst wenn wir in der Bildhauerei oder der Malerei verweilen,

sind wir künstlerisch nicht daran gebunden Ähnlichkeit zu repräsentieren. Abgesehen davon, dass es genügend Darstellungen von nichtexistenten Dingen wie z. B. Einhörner, Elfen oder anderen Fantasiefiguren gibt, sind auch Natur- oder Personendarstellungen nicht unbedingt an reale Entsprechungen gebunden. Selbst wenn es reale Entsprechungen gibt, dann müssen wir uns trotz allem bewusst machen, dass jede Repräsentation eine Auswahl aus einer Vielzahl von Kriterien trifft, um eine Darstellung des Gewünschten erfolgen zu lassen. Trotzdem stellt sich Goodman vorweg die Frage nach der Funktion der Repräsentation, die eben nicht als Imitation zu verstehen ist. Für Goodman ist die Denotation der Kern der Repräsentation und diese kann durch verschiedene Modi stattfinden, die nicht an eine Ähnlichkeit gebunden sind.¹¹⁵

Die Mythen vom unschuldigen Auge und vom absoluten Gegebenen sind üble Spießgesellen. Beide entspringen sie der Vorstellung, die sie auch begünstigen, daß nämlich Erkennen ein Verarbeiten von durch die Sinne geliefertem Rohmaterial sei und daß dieses Rohmaterial sich entweder durch Purifikationsriten oder mittels methodischen Entinterpretierens aufdecken ließe. Aber Rezeption und Interpretation lassen sich als Vorgänge nicht trennen; sie sind vollständig voneinander unabhängig. Das Kantische Diktum hallt hier nach: Das unschuldige Auge ist Blind und der jungfräuliche Geist ist leer. Ferner lässt sich am fertigen Produkt nicht unterscheiden, was rezipiert und was damit gemacht worden ist.¹¹⁶

Dieses Bewusstsein, dass unser Auge niemals ohne Vorerfahrung aussucht, muss jede Reflexion einer Darstellung begleiten. Selbst die perspektivistische Geometrie, die einem als die zwangsläufige Vorgabe für die Übertragung der Realität auf eine zweidimensionale Oberfläche gilt, ist als eine zumindest teilweise konventionelle Vereinbarung zu verstehen, die erst erworben werden muss. Die Repräsentation ist somit nicht als passiver Kopierakt, sondern eher als Klassifizieren oder Charakterisieren zu verstehen. Repräsentation sowie Beschreibung dienen somit der Einteilung und Analyse der Welt, und können wie Etiketten, entweder stumpfsinnig, oder auch Einsicht vermittelnd, verwendet

¹¹⁵ Vgl. Goodman, 1997, S. 15-40

¹¹⁶ ebenda, S. 19 u. 20

werden.¹¹⁷

2.4.2 Exemplifikation

Der Exemplifikation kommt bei Goodman eine tragende Rolle in der Symbolisierung innerhalb und außerhalb der Kunst zu. Eine Exemplifikation ist als eine Probe von Eigenschaften zu verstehen: Wenn ein Schneider eine Stoffprobe präsentiert, dann wird zwar Farbe, Textur, Muster oder Webart exemplifiziert, aber nicht alle Eigenschaften wie z.B. das absolute Gewicht oder die Form des fertigen Stückes. Weiters kommt bei der Exemplifikation der Umstand der Bezugnahme hinzu: Die Probe des Schneiders hat ebenfalls eine Größe oder ein Gewicht, aber in der Exemplifikation wird nur auf die Eigenschaften Bezug genommen, die auch denotiert werden.

Zu haben, ohne zu symbolisieren, heißt bloß zu besitzen; zu symbolisieren, ohne zu haben, heißt dagegen, auf irgendeine andere Weise als durch Exemplifizieren Bezug zu nehmen. Das Stoffmuster exemplifiziert nur die Eigenschaften, die es hat und auf die es zugleich Bezug nimmt.¹¹⁸

Wenn der Schneider seinen Stoffleck präsentiert, exemplifiziert er ausgewählte Eigenschaften des fertigen Stückes, und führt dies durch wiederum ausgewählte Eigenschaften der Probe durch. Somit ist die Exemplifikation eine Umkehrung der Denotation, die nicht so willkürlich stattfinden kann, sondern eine Denotation voraussetzt. Alles kann denotiert werden, doch nur Etiketten (Ergebnis der Denotation!) können auch exemplifiziert werden.

2.4.3 Wahrnehmung von Kunst als Produkt des Lernens

Die Theorie, nach der die Wahrnehmung eines Kunstwerks durch

¹¹⁷ Vgl. ebenda, S. 21-48

¹¹⁸ ebenda, S. 60

Unmittelbarkeit, also Beobachtung ohne Wissen und Erfahrung, analysiert werden muss, wird von Goodman anhand des folgenden Beispiels als unbrauchbar beschrieben: Wenn ein Bild so perfekt gefälscht ist, dass nicht einmal ein Spezialist es mit freiem Auge vom Original unterscheiden kann, ist es dann ein ebenso befriedigendes Kunstwerk? Laut Goodman ist diese Frage negativ zu beantworten, da bereits das Bewusstsein eines Unterschiedes unsere Wahrnehmung der beiden Bilder verändern würde. Die Frage nach der Qualität soll hier ausgeblendet bleiben, da eine Fälschung besser oder schlechter aber nie vollkommen gleich sein kann.

*Da die Übung, die Schulung und die Entwicklung unserer Fähigkeiten, zwischen Kunstwerken zu unterscheiden, ersichtlich ästhetische Handlungen sind, schließen die ästhetischen Eigenschaften eines Bildes nicht nur diejenigen ein, die wir beim Anschauen finden, sondern auch die, die bestimmen, wie wir es anschauen sollten.*¹¹⁹

Die Anschauung hängt nicht nur von einer angeborenen Sehschärfe, sondern auch von Praxis und Übung des Betrachters ab. Wer schon einmal Zwillinge kennen gelernt hat, der kann bestätigen dass jede anfängliche Unterscheidung meist mühsam bis unmöglich ist. Nachdem man einmal beide kennen gelernt hat, kann man sich nicht mehr vorstellen, dass man die beiden nicht unterscheiden konnte. So ergeht es uns auch mit Fälschungen: Selbst wenn ein Spezialist zuerst nicht in der Lage ist einen Unterschied zwischen Original und Fälschung festzustellen, so ist doch später, wenn die Technik des Fälschers analysiert wurde, durch den Lernprozess, ein neues Bewusstsein in Bezug auf die Differenzen eingetreten. Wir achten auf unterschiedliche Merkmale und selbst aufmerksame Laien, die sich mit dem Thema beschäftigen, können später Fälschungen von Originalen unterscheiden, welche zuvor noch als ununterscheidbar gegolten haben.¹²⁰

¹¹⁹ ebenda, S. 112

¹²⁰ Vgl. ebenda, S. 101-111

2.4.4 Autographisch oder Allographisch

Im Zusammenhang mit dem Thema Authentizität unterscheidet Goodman auch zwischen *autographischer* und *allographischer* Kunst. Wenn der Unterschied zwischen Original und Duplikat bedeutsam ist, dann spricht man, wie im Falle der Malerei oder der Bildhauerei, von autographischer Kunst. Bei der Musik hingegen, spricht Goodman von allographischer Kunst, welche sich durch die Echtheit jeder einzelnen Ausführung auszeichnet. Die „Selbigkeit des Buchstabierens“ wird bei ihm als Schlüsselbegriff für die Unterscheidung zwischen auto- und allographisch eingeführt.¹²¹

*Nehmen wir an, es gebe verschiedene handgeschriebene Exemplare und viele Ausgaben eines bestimmten literarischen Werks. Unterschiede zwischen ihnen in der Art und der Größe von Schrift oder Druck, in der Farbe der Tinte, in der Papiersorte, in der Anzahl und dem Layout der Seiten, im Zustand etc. spielen keine Rolle. Es zählt allein das, was man die Selbigkeit des Buchstabierens nennen könnte: exakte Entsprechung in den Buchstabenfolgen, Abständen und Satzzeichen.*¹²²

Wenn diese Selbigkeit des Buchstabierens eingehalten wird, wird jede Kopie somit ein eigenes Original. Passiert dies nicht, und der explizite Standard der Korrektheit wird nicht eingehalten, kann es zu keiner täuschend ähnlichen Nachahmung kommen, denn allein die Verifizierung der Buchstabierung reicht aus um die Fälschung zu entlarven. Laut Goodman hängt dies mit der Notation eines literarischen Werkes oder der Musik zusammen. Ein begrenzter Bereich von Charakteren (Buchstaben oder Noten) sind konstitutiv für ein korrektes Werk – das mit der Einhaltung dieser Regeln (richtiges Setzen der Charaktere) zu einem Original wird.¹²³

¹²¹ ebenda, S. 111-115

¹²² ebenda, S. 115

¹²³ Vgl. ebenda, S. 115-121

2.4.5 Notationstheorie

Für Goodman hat die Notation eine primäre Funktion zu erfüllen: Sie muss von Aufführung zu Aufführung das Werk eindeutig definieren. Die Notation, am Beispiel einer Partitur, muss zweierlei grundlegende Bedingungen erfüllen:

*Eine Partitur muß nicht nur die Klasse von Aufführungen, die zu dem Werk gehören, eindeutig festlegen, sondern die Partitur selbst (als eine Klasse von Kopien oder Inskriptionen, die so das Werk definieren) muß eindeutig festgelegt sein, wenn eine Aufführung und das notationale System gegeben sind.*¹²⁴

Damit muss einerseits eine eindeutige Werkdefinition durchgeführt werden, um festzulegen welche Aufführung zum Werk gehören, und andererseits jede einzelne Aufführung auf nur ein Werk verweisen. Eine gute Definition legt fest, welche Einzelfälle entsprechen, aber selten wird die Definition durch alle Einzelfälle eindeutig festgelegt. Um diese durchgängige Festlegung zu garantieren, formuliert Goodman die Voraussetzungen eines notationalen Schemas. Wie konstituiert sich ein notationales Schema? Das Symbolschema besteht aus Charakteren, welche Klassen von Inskriptionen sind, und Kombinationsweisen um weitere Charaktere zu bilden. Als Beispiel verwendet er das Alphabet (notationales Schema), indem die Charaktere (Buchstaben) als Klassen von Inskriptionen (z.B.: A,a – visuell oder auditiv) zu verstehen sind.¹²⁵

Laut Goodman muss eine Notation zweierlei syntaktische Erfordernisse erfüllen: 1.) Ihre Charaktere müssen disjunkt sein, und 2). die Charaktere müssen endlich differenziert oder artikuliert sein. Als Beispiel für syntaktisch dichte Systeme nennt Goodman telegraphische, alphabetische, binäre, numerische und musikalische Notationen.¹²⁶

Ad 1.) Wesentlich ist die Charakter-Indifferenz eines jeden Charakters, die aussagt, dass keine Inskription zu mehr als einem Charakter gehört und damit

¹²⁴ ebenda, S. 127

¹²⁵ Vgl. ebenda, S. 125-128

¹²⁶ Vgl. ebenda, S. 128-137

keine Schnittmenge zwischen den Klassen vorhanden ist – sprich der Charakter disjunkt ist. Damit sind eindeutig zuteilbare Inskriptionen, die gemeinsame Elemente eines Charakters sind, echte Kopien voneinander.¹²⁷

Ad 2.) Endliche Differenzierung ist hingegen die Grundbedingung, für die Festlegung der Elementbeziehung von Inskriptionen zu Charakteren. Wäre die Differenzierung nicht endlich und die theoretische Zuweisung der Inskription für mehr als einen Charakter nicht auszuschließen, dann wäre es unmöglich die Charaktere auseinander zu halten, und damit das Schema syntaktisch undicht.¹²⁸

Zu den drei syntaktischen Forderungen kommen noch drei semantische hinzu: 1.) Jedes Notationssystem muss eindeutig sein, und damit jede ambige Inskription und jeden ambigen Charakter ausschließen, 2.) die Erfüllungsklassen in einem Notationssystem müssen disjunkt sein, und 3.) das Notationssystem muss auch semantisch endlich differenziert sein. Die meisten Normalsprachen erfüllen zwar die beiden syntaktischen, aber nicht mehr die semantischen Erfordernisse.

Ad 1.: Ambige Inskriptionen führen zu widersprechenden Entscheidungen über die Objekterfüllung, sowie Inskriptionen von ambigen Charakter zu verschiedenen Erfüllungsklassen führen.¹²⁹

Ad 2.: Bei der Überschneidung von Erfüllungsklassen werden Inskriptionen zwei Erfüllungsgegenstände haben derart, dass einer zu einer Erfüllungsklasse gehört, zu der der Andere nicht gehört.¹³⁰

Ad 3.: Zu der syntaktischen Differenziertheit analog, muss sich die Erfüllung des Charakters für jedes Objekt eindeutig entscheiden lassen.¹³¹

Die syntaktischen Erfordernisse können als die formalen Bedingungen für ein Notationssystem verstanden werden, wogegen die semantischen Forderungen die Festlegung der Notation durch seine Einzelfälle verlangt. Die Erfüllung dieser fünf Erfordernisse: Nichtambiguität, sowie syntaktische und semantische Disjunktheit und Differenziertheit; ist die Grundbedingung für Erstellung eines

¹²⁷ Vgl. ebenda, S. 128-130

¹²⁸ Vgl. ebenda. S. 132-136

¹²⁹ Vgl. ebenda, S. 144

¹³⁰ Vgl. ebenda, S. 146 u. 147

¹³¹ Vgl. ebenda, S. 148 u. 149

Notationssysteme.

2.4.6 Weiter Differenzierungen von Symbolschemata

Goodman unterteilt zusätzlich Symbolschemata in digital und analog, wobei sich die beiden Systeme nicht ausschließen, und zumeist in Mischformen vorkommen. Ein analoges Symbolschema ist syntaktisch dicht und extrem undifferenziert. Jedes Element des Schemas ist von Bedeutung, so dass die Grenzziehung problematisch ist. Ein digitales Symbolschema ist hingegen disjunkt und endlich differenziert. Durch die Einteilung des Schemas in Inskriptionen und Charaktere, kann in einer endlichen Zeitspanne eine eindeutige Zuweisung erfolgen. Als Beispiele wären für ein analoges System ein Bild zu nennen, und für ein digitales Schema eine Partitur. Viele Systeme sind als eine Mischform zu sehen, wie beispielsweise die Sprache, die zwar syntaktisch, aber nicht semantisch digital ist.¹³²

Eine weitere Differenzierung von Goodman passiert innerhalb von syntaktisch dichten (analogen) Systemen. Die hierzu eingeführte relative syntaktische Dichte soll den Unterschied zwischen der Skizze eines Malers und einem rein graphischen Diagramm beschreiben. Ein Elektrokardiogramm oder eine Zeichnung des Fudschijamas können gleich aussehen, wobei für die malerischen Skizze jedes Detail relevant ist, und für das Diagramm nur die Abszisse und Ordinate wesentlich sind. Damit sind für Goodman die konstitutiven Aspekte bei Darstellungen mit diagrammatischem Charakter eng und begrenzt, wogegen Symbole im piktoralen Schema relativ voll sind und jedes Detail wesentlich ist. Dies soll den Unterschied zwischen Repräsentativen und Diagrammatischen als eine Frage des Grades festlegen und noch einmal bestätigen, dass Ähnlichkeit nicht als Kriterium für Repräsentation ausschlaggebend ist. Die repräsentative Funktion des Symbols ist an das jeweilige Symbolsystem gebunden, und ein Bild in einem System kann eine Beschreibung in einem anderen sein.

¹³² Vgl. ebenda, S. 149-157

2.4.7 Funktion der Ästhetik

Im letzten Abschnitt von „Sprachen der Kunst“ stellt Goodman der ästhetischen Aktivität das wissenschaftliche Forschen gegenüber. Er beschreibt die ästhetische Erfahrung als die Identifikation von Symbolsystemen, und die Entdeckung sowie Differenzierung dessen, was die Charaktere in diesen Systemen denotieren und exemplifizieren. In vielen Beispielen versucht Goodman darzulegen, dass eine Differenzierung auf Grund von unterschiedlicher Zielsetzung, oder einer unterschiedlichen Form von Befriedigung oder Wahrheit, zwischen Ästhetik und Wissenschaft, nicht getroffen werden kann. Selbst das tief verwurzelte Gefühl, dass ein kognitiver oder emotionaler Unterschied besteht, ist für Goodman nicht haltbar.¹³³

*Jede Vorstellung von ästhetischer Erfahrung als einer Art von emotionalem Bad oder Orgie ist einfach hirnerbrannt. Die beteiligten Emotionen sind eher gedämpft und indirekt, vergleicht man sie zum Beispiel mit der Furcht, dem Leid, der Depression oder dem Jubel, die durch eine tatsächliche Schlacht, einen schmerzlichen Verlust, eine Niederlage oder einen Sieg ausgelöst werden; und im allgemeinen sind sie auch nicht heftiger als die Erregung, die Verzweiflung oder die Hochstimmung, die die wissenschaftliche Erkundung und Entdeckung begleiten.*¹³⁴

Da Goodman auf diesem Weg keine Kriterien zur Differenzierung finden kann, untersucht er ästhetische Symbolprozesse nach Aspekten oder Symptomen. Er nennt zusammenfassend vier solche Symptome: 1.) die syntaktische Dichte, 2.) die semantische Dichte, 3.) die relative syntaktische Fülle, und 4.) die Exemplifikation. Die syntaktische Dichte unterscheidet Skizzen von Partituren oder Skripten. Die semantische Dichte steht für Beschreibung und Repräsentation in den Künsten. Die relative syntaktische Fülle zeigt an, dass relativ viele Aspekte eines Symbols für den Interpretationsprozess relevant sind. Das vierte Symptom hält denotationale und exemplifizierende Systeme auseinander. Laut Goodman

¹³³ Vgl. ebenda, S. 222-225

¹³⁴ ebenda, S. 226

sind die vier Symptome weder hinreichend, noch notwendig für eine ästhetische Erfahrung, und entsprechen damit der in der Praxis problematischen Differenzierung zwischen ästhetisch und nichtästhetisch. Eines seiner Hauptanliegen ist es die Frage nach dem ästhetischen Wert als Einengung und Verzerrung der ästhetischen Forschung zu entlarven, und bewusst zu machen, dass Symbolisierung primär einer kognitiven Zielsetzung dient. Damit betont Goodman die Gemeinsamkeiten von Wissenschaft und Kunst, deren Unterscheidung in einer Dominanz spezifischer Charakteristika von Symbolen liegt.

2.5 Konklusion über das ästhetische Zeichen

Morris übernimmt nach der Peirce'schen Systematik die dreifache Relation des Zeichens, und benennt seine Analyse in Syntaktik, Semantik und Pragmatik. Die Syntaktik dient zur Untersuchung des Verhältnisses des Zeichenträgers, mit den anderen Zeichenträgern. In der Semantik wird die Relation des Zeichenträgers zu den Objekten bzw. Objektklassen untersucht. Die Pragmatik dient der Analyse des Zeichenträgers, und seiner Verbindung zum interpretierenden Subjekt.

Durch die Trennung des ästhetischen Zeichens (Kunstwerk) vom ästhetischen Zeichenträger (Bild etc.), wird bei Morris der ursprünglich definierte Zeichencharakter aufrechterhalten. Nicht der Zeichenträger ist das Kunstwerk, sondern das Zeichen im Prozess der Semiose. Somit wird in der Analyse, seiner syntaktischen, semantischen und pragmatischen Relation, das Kunstwerk vollständig bestimmt.

Mit Morris wird der Wert des Kunstwerks dadurch festgelegt, wie sehr die Erwartung, die bei einem Betrachter in der Rezeption des Kunstwerks entsteht, erfüllt wird.

Bei Mukařovský wird die Ästhetik, unter dem Aspekt des Menschen als soziales Wesen, untersucht. Da wir die These, von der Vermittlung von Werten durch das Kunstwerk von Morris übernommen haben, dient das Kunstwerk der Kommunikation und ist somit als soziales Mittel zu verstehen. Das Ästhetische an

einem Gegenstand, oder einer Handlung, ist laut Mukařovský immer vorhanden, hat aber einmal eine vorrangige, und ein andermal eine untergeordnete Funktion. Kunst wird dadurch definiert, dass sie in erster Linie Träger der ästhetischen Funktion ist. Durch die Funktionsvielfalt in jedem Objekt und jedem menschlichen Tun, kann jederzeit die ästhetische Funktion vorrangig, und damit alles, durch das Kollektiv bestimmt, zum Kunstwerk werden.

Die These Mukařovský's, dass das Kunstwerk als autonomes Zeichen zu verstehen ist, und als solches nicht an ein Referenzobjekt gebunden ist, sondern seine eigene Wirklichkeit darstellt, wird bei Eco weiterentwickelt.

Eco bestimmt in seiner Theorie, der Autoreflexivität und zweideutigen Strukturierung, dass einerseits die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Kunstwerk selbst gerichtet wird, und es andererseits damit von seiner referentiellen Funktion befreit wird. Da die ästhetische Botschaft (Kunstwerk bei Eco) nicht eine einfach strukturierte Botschaft (wie z.B. Stopp) darstellt, entsteht beim Betrachter eine dialektische Wahrnehmung und interpretatorische Freiheit. Durch diese, von Eco „Offenheit des Kunstwerkes“ genannte Struktur, entsteht erst die ästhetische Botschaft, die sich durch den Bruch mit der vorhandenen Norm auszeichnet.

Die bei Morris eingeführte Definition des Kunstwerkes, als ikonisches Zeichen (es vertritt Eigenschaften, die es selbst aufweist), wird bei Nelson Goodman detailliert kritisiert, und ersetzt durch das Bewusstsein, dass ein Kunstwerk für eine Repräsentation nicht an Imitation oder Ähnlichkeit gebunden ist. Die Denotation des Kunstwerkes hat reflexiven Charakter, dem konventionelle Vereinbarung zu Grunde liegt. Dementsprechend ist auch Goodmans Theorie der Kunst als sozial bestimmte Kommunikationstheorie zu betrachten, bei der das Kunstwerk der Erweiterung der Erkenntnis dient.

3 Die Fotografie in der Semiotik

Die Diskussion, über die semiotische Beschreibung der Fotografie, findet ihren Höhepunkt im Streit um den Referenten. Die Frage, ob die Wahrnehmung fotografischer Bilder von einem Code abhängig ist, wird zur Schlüsselfrage in der Debatte um die Fotografie. Zum einen gibt es die These von Roland Barthes, der im Falle der Fotografie immer von einem „Zeigen auf etwas“ spricht, und daher das Bezugsobjekt und das Foto als Einheit sieht. Aus diesem Grund bezeichnet Barthes die Fotografie auch als Botschaft ohne Code. Zum anderen gibt es das Lager der Kritiker, in diesem Abschnitt durch Vilém Flusser vertreten, die nicht ein Abbild der Realität, sondern ein Symbol auf einem Foto realisiert sehen.

Ikonizität oder Arbitrarität sind somit die Schlüsselpunkte in der semiotischen Analyse der Fotografie, aber auch des Bildes generell. Auf den ersten Blick wirkt das Foto geradezu paradigmatisch als das ikonische Zeichen, da es physikalisch kausal durch Lichtreflexionen erzeugt wird. Aber gerade auf Grund dieser Offensichtlichkeit gibt es zahlreiche Argumente für die Arbitrarität der Fotografie. Entgegen der optischen Evidenz des Fotos sprechen die Möglichkeiten Fotos mit optischen Tricks oder durch digitales retouchieren zu verändern. Des Weiteren gibt es das kulturell relativistische Argument, dass Angehörige einer Ethnologie, welche keine Kenntnisse der Fotografie besitzen, erst das Erkennen von Inhalten auf Fotos erlernen müssen. Allerdings muss man als Gegenargument festhalten, dass das Lesen eines Fotos wesentlich leichter erlernbar ist, als das Lernen eines arbiträren Codes, wie etwa der Schrift, und daher nicht auf der gleichen kognitiven Ebene stehen kann.¹³⁵

Peirce, der sich ebenfalls mit der Fotografie auseinandergesetzt hat, definiert das Foto als ambivalent in seiner Objektrelation. Durch die gemeinsamen Eigenschaften mit seinem Objekt, ist es für ihn als Ikon zu sehen. Allerdings ist es durch seine physikalische Verbindung, der Aufzeichnung von Lichtreflexionen,

¹³⁵ Vgl. Nöth, 2000, S. 496-499

auch als Index zu definieren.¹³⁶

Da das Foto ein Bild ist, wird in diesem Abschnitt auch ein Einblick in die potenzielle Wissenschaft vom Bild vermittelt. Da die Frage nach dem Sinn im Bild, vor allem auch in der abstrakten Kunst, über den Punkt der Ikonizität geführt wird, werfen wir einen Blick auf die Definition des Ikons von Peirce. Dies ist vor allem auch in Hinblick auf die ambivalente Objektrelation des Fotos vermittelnd. Zudem wird die Frage des Unterschiedes zwischen Kunst und Nichtkunst am Beispiel des Bildes besprochen. Da es keine sicheren, rein visuellen Erkennungszeichen für das Künstlerische gibt, wird, über die Theorie des Gebrauchszwecks, eine Unterscheidung zwischen Kunstbild und Nichtkunstbild eingeführt.

3.1 Das Bild als ästhetisches Zeichen

Durch die zahllose Verbreitung von Bildern, vor allem durch die digitalen Medien, in den letzten Jahrzehnten, wird der Ruf nach einer Bildwissenschaft immer lauter. Verschiedene Wissenschaftler sind in den letzten Jahren bemüht einen Rahmen für eine interdisziplinäre Wissenschaft vom Bild zu etablieren. Parallel zur allgemeinen Sprachwissenschaft sollte fächerübergreifend eine Analyse des Bildes stattfinden, und Aufschluss über deren Interpretation geben.

Die semantische Grundbeschreibung des Bildes, im abendländischen Denken, gliedert sich in das materiell existierende und das bloß mentale, in Abwesenheit von visueller Stimulation entstehende, Bild. Eine weitere traditionsreiche Unterscheidung ist diejenige, zwischen Urbild und Abbild, in der die Differenz zwischen Zeichenträger und Referenzobjekt, schon bei den Griechen thematisiert wurde.¹³⁷

Bilder können als Abbilder der Ausschnitte der Welt fungieren, oder um ihrer selbst willen Anklang finden Diese Bestimmung findet in der Welt der Semiotik

¹³⁶ Vgl. Peirce, 1931, CP 2.281

¹³⁷ Nöth, 2000, S. 472

ihre Differenzierung in ikonische Bilder, die durch Ähnlichkeit ausgezeichnet sind, bis hin zu den plastischen Bildern der abstrakten Malerei, welche nichts Gegenständliches abbilden.¹³⁸

Da Bilder sich nicht allein auf Grund visueller Merkmale in Kunstbilder und Nichtkunstbilder unterscheiden, stellt sich ebenfalls die Frage wie ein Kriterium für Kunstbilder aussehen kann. Wie bereits im 2. Abschnitt zum ästhetischen Zeichen erläutert, verlor im Laufe der Zeit das Schöne an Priorität in der Kunst. Gerade mit der abstrakten Kunst wird auch die Notwendigkeit einer Ähnlichkeit des Zeichenträgers mit seinem Objekt verworfen. Daher definiert Stefan Majetschak in seinem Artikel „Zur Differenzierung von Gebrauchs- und Kunstbildern“, die Realisierung des kunsttheoretischen Zwecks zum Kernkriterium von Kunstbildern.

3.1.1 Die Wissenschaft vom Bild

Durch den Siegeszug der digitalen Medien, seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts, wird von vielen zusätzlich zur traditionellen akademischen Disziplin der Kunstgeschichte, welche auf die historische Betrachtung von Bildern spezialisiert ist, eine allgemeine interdisziplinäre Bildwissenschaft gefordert. An der Seite der allgemeinen Sprachwissenschaft, wäre die Analyse des Phänomens Bild nicht nur historisch, sondern auch soziologisch, psychologisch, wirtschaftlich, und in vielen anderen Bereichen erwünscht. Die Etablierung einer solchen Bildwissenschaft ist bisher fraglich, da ein allgemeiner Bildbegriff, der eine Schnittstelle für die beteiligten Einzeldisziplinen wäre, bisher noch nicht zustande gekommen ist.¹³⁹

Neben der Problematik der Heterogenität der unterschiedlichen Disziplinen, und damit den unterschiedlichen theoretischen Ansätzen, war das in den Wissenschaften bestehende Vorurteil gegenüber dem Nicht-begrifflichen mit ein

¹³⁸ ebenda, S. 473-474

¹³⁹ Vgl. Majetschak, 2005, S. 7-9

Problem. Das nicht ganz unbegründende Misstrauen gegenüber den vielseitig interpretierbaren und leicht fälschbaren Bildern, dürfte die wissenschaftliche Analyse der Bilder verlangsamt haben. Das universale Kommunikationsmittel Sprache gilt zwar auch als fehlerhaft, wird aber durch seinen reflexiven Charakter eher als Vernunftsausdruck akzeptiert, als das Anschauliche. Da aber, durch die Verbreitung von Bildern durch Massenmedien alle menschlichen Bereiche von Bildern durchzogen sind, hat sich in den letzten Jahren eine stetig intensivere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bildern ereignet. Um das Programm einer Bildwissenschaft voran zu treiben, versucht der Bildtheoretiker Klaus Sachs-Hombach einen Theorierahmen zu definieren. Sein Theorierahmen, dessen Aufgabe die Erstellung eines integrativen Forschungsprogramms ist, muss laut Hombach den unterschiedlichen Bildbegriffen Rechnung tragen und hinreichend Anknüpfungspunkte für verschiedene disziplinspezifische Zugangsweisen eröffnen. Damit ist es nicht die Aufgabe des Rahmens die verschiedenen konkreten Bildphänomene und Bildaspekte verständlich zu machen, sondern nur jene Phänomene, die alle Bilder aufweisen, festzulegen. Dementsprechend sieht Hombachs Vorschlag eines Theorierahmens folgendermaßen aus:¹⁴⁰

*Den Abschnitt zum Theorierahmen zusammenfassend lässt sich sagen, dass zumindest Bilder im engeren Sinne (Gemälde oder Photographien) Medien sind, denen in der Regel ein Zeichencharakter zukommt. Bildhafte Medien lassen sich als wahrnehmungsnah rezipierte Medien charakterisieren. Die Explikation des vorgeschlagenen Bildbegriffs steht also in dem größeren Kontext medien- und zeichentheoretischer Ansätze. In diesem Rahmen gelten die perzeptuellen und die semiotischen Ansätze aber lediglich als zwei verschiedene Bildaspekte, die gleichermaßen berechtigt sind, in konkreten Bildverwendungen aber im unterschiedlichen Maße zum Tragen kommen.*¹⁴¹

Diese Aussage von Hombach fasst sehr gut den Status der wissenschaftlichen Diskussion um eine Bildwissenschaft zusammen. Vor allem semiotisch philosophische Thesen und psychologische Wahrnehmungstheorien (z.B.: von Gibson oder Gombrich) bestimmen die Diskussion um die Bilddefinition der

¹⁴⁰ Vgl. Hombach, 2005, S. 157-168

¹⁴¹ ebenda, S. 168

letzten Jahre.

3.1.2 Zur Diskussion der Ähnlichkeit des Zeichenträgers mit seinem Objekt

Die Ikonizität des Bildes ist in der Diskussion um die Ikonizität des Kunstwerks als paradigmatisch zu betrachten. Morris (unter 2.2.1) definiert das ästhetische Zeichen als ikonisches Zeichen per definition. Die abstrakte Kunst der Moderne ist bei Morris ein Zeichen von großer Allgemeinheit, das sich durch ein großes Feld möglicher Denotate auszeichnet. Diese Definition ist insofern problematisch, als auch ein abstraktes Kunstwerk zur Realisierung eines konkreten Zwecks dienen kann, sowie ein klassisches Kunstwerk mitunter mehr als eine Interpretation hervorruft.

Die (unter 1.4.4) von Peirce beschriebenen Zeichenklassen, unterscheiden das Zeichen in Bezug auf seine Objektrelation in drei Punkte: Das Ikon, der Index und das Symbol. Da aber die Diskussion über die Zeichenhaftigkeit der Bilder vor allem über die Funktion der Ikonizität betrieben wird, muss hier noch einmal die Peirce'sche Objektrelation ins Gedächtnis gerufen werden.

In der allgemeinen Semiotik wird ein Zeichen als Ikon bestimmt, wenn der Zeichenträger gemeinsame Merkmale oder Eigenschaften mit dem von ihm repräsentierten Objekt hat. Obwohl das ikonische Zeichen sich nicht auf das visuelle Feld begrenzt, wird doch das gegenständliche Bild als Prototyp gesehen.

Das Ikon ist seiner phänomenologischen Kategorie nach der Erstheit zu zuweisen, und somit als der Seinsmodus dessen, das so ist, wie es ist, als unmittelbar und gegenwärtig zu bestimmen.¹⁴²

Das Ikon, in seiner Kategorie Erstheit, kann eigentlich gar nicht Zeichen sein, da es so ist, wie es ist, und daher nicht für etwas anderes stehen kann. Allerdings ist seine kategoriale Einteilung als eine asymptotische Annäherung zu verstehen. Das Ikon wird somit zwischen dem genuinen Ikon und dem Hypoikon in

¹⁴² Vgl. Peirce, 1931, 5.66

verschiedenen Stufen von Ikonizität unterteilt. Das genuine Ikon ist auf Grund seiner eigenen Qualitäten ein Zeichen, und steht daher in keiner Abhängigkeit zu einem Objekt. Es ist Objekt und Zeichen in einem, und wird als selbstreferentielles Zeichen, als reine Form, bestimmt. Das Hypoikon hingegen ist dasjenige Zeichen, welches seinem Objekt dadurch ähnlich ist, dass es gemeinsame Merkmale aufweist. Das Paradox des genuinen Zeichens, als Zeichen das auf nichts verweist, findet in der Praxis keine Entsprechung, sondern nur eine graduelle Annäherung (bei Peirce Degeneration genannt) an eine reine Selbstreferenz.¹⁴³

In den Peirce'schen Hauptzeichenklassen gibt es ein Zeichen, das dreifach durch die Kategorie der Erstheit bestimmt ist und somit als nicht realisierte Möglichkeit interpretiert wird. Dieses genuine Ikon wird als ikonisch rhematisches Qualizeichen bestimmt und ist als nicht realisierte Möglichkeit zu verstehen. Die konkret realisierten Hauptzeichenklassen des ikonischen Zeichens (Hypoikon) sind das rhematisch ikonische Sinzeichen und das rhematisch ikonische Legizeichen. Peirce definiert Bilder; Diagramme und Metaphern als dem ikonischen Grad nach abnehmenden Hypoikons, wobei das Bild unmittelbar ikonisch ist.¹⁴⁴

3.1.3 Zur Differenzierung von Gebrauchs- und Kunstbildern

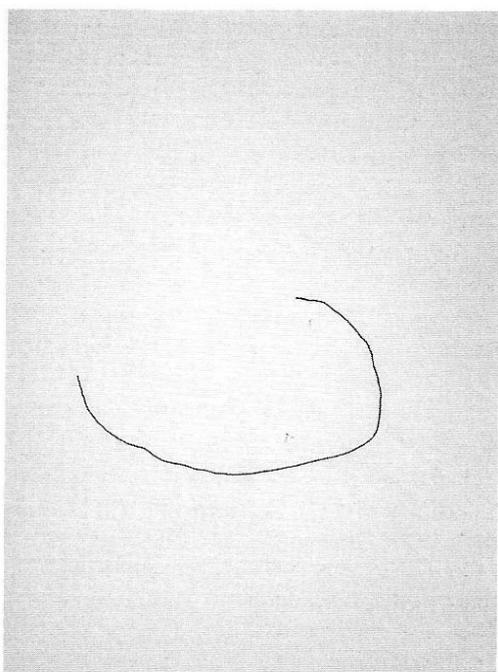
Die bereits in vorigen Abschnitt (2. Das ästhetische Zeichen) aufgeworfene Frage, der Differenzierung zwischen Kunst und nichtkünstlerischen Erzeugnissen, wird bei Stefan Majetschak speziell in Bezug auf die Verwendung von Bildern beleuchtet. In seinem Aufsatz „Sichtvermerke/Über Unterschiede zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern“ zählt Majetschak Punkte auf, die einer Abgrenzung dienen sollen.

Majetschak sieht nicht die Möglichkeit „Kunstgegenstände“ von „gewöhnlichen

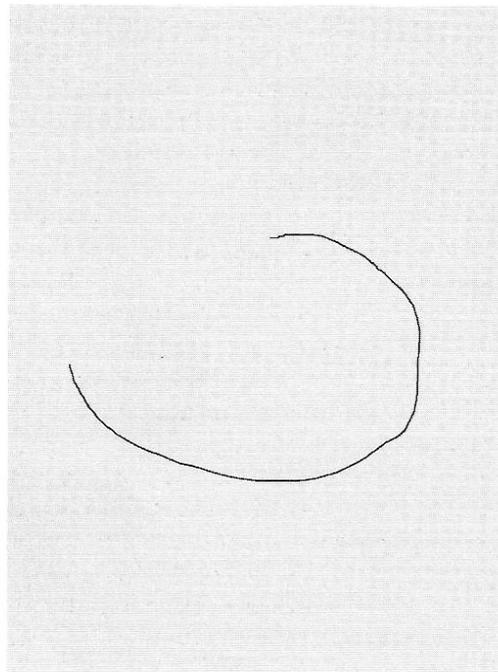
¹⁴³ Vgl. Nöth, 2005, S. 55-60

¹⁴⁴ ebenda, S. 195 u. 196

Dingen“ durch eine Wahrnehmungseigenschaft abzugrenzen. Obwohl es für ein geschultes Auge „Erkennungszeichen für das Ästhetische“ geben mag, sind diese nur als Symptome zu verstehen und nicht als zureichende Kriterien für eine Definition des Künstlerischen. Die Problematik dieser Definition wird sehr gut anhand zweier Zeichnungen illustriert, die einerseits von Norbert Kricke und andererseits von Stefan Majetschak erstellt wurden.¹⁴⁵



Norbert Kricke,
Zeichnung 76/10 (1976)¹⁴⁷



Zeichnung von Stefan Majetschak¹⁴⁶

Wenn man die beiden Zeichnungen vergleicht, wird es schwierig sein die beiden einander sehr ähnlichen Inskriptionen auf Grund von visuellen Kriterien in Kunstbild und Nichtkunstbild zu unterscheiden. Der Betrachter wird sich vielleicht fragen, wie denn überhaupt eines der Bilder als Kunst bezeichnet werden kann. Da aber eine auch in bestimmten Sinne „primitive Zeichnung“ wie Krickes Zeichnung 76/10 ein Kunstbild sein kann, müssen wir uns ihrem

¹⁴⁵ Vgl. Majetschak, 2005, S. 108 u. 109

¹⁴⁶ ebenda, S. 110

¹⁴⁷ ebenda, S. 109

Gebrauchszweck zuwenden. Für Majetschak ist das nichtkünstlerische Bild als Gebrauchsbild zu verstehen, dessen Zweck nicht im Bild selbst, sondern in seiner Verwendung für einen anderen, sekundären Zweck liegt. Als Beispiel nennt Majetschak Passbilder, welche dem sekundären Zweck der Identifikation dienen. Dementsprechend ist die Art und Weise des Sichtbar-Machens durch die Funktion des Gebrauchs bestimmt. Das Kunstbild hingegen, realisiert sich in seinem autonomen, bildinternen ikonischen Sinn. Die innerbildliche Struktur, z.B. Komposition, Farben oder Hervorhebungen, sind bei Gebrauchsbildern durch den pragmatischen Zweck bestimmt. Im Kunstbild orientiert sich die analysierbare innere Struktur an der Kommunikation der intendierten Botschaft. Im Falle der Zeichnung 76/10 von Norbert Kricke, realisiert sich der Bildsinn in einer Kritik am schwingenden, dynamischen Gestus der Zeichnungen der deutschen Nachkriegsavantgarde. Majetschak sieht damit den Unterschied zwischen beliebigen piktoralen Inskriptionen und Kunstbildern, in der verwirklichten Theorie des Kunstbildes. Dies wiederum setzt eine Vertrautheit mit der Bildtradition voraus. Somit hat die Atmosphäre der Kunsttheorie weit mehr Einfluss für die Bewertung eines Kunstbildes, als die handwerkliche Qualität der piktoralen Inskription. Die stilistische Innovation, als Resultat der Kunsttheorie, ist somit die Voraussetzung für den Bruch mit Darstellungs- und Sehkonventionen. Das Gebrauchsbild hingegen, verwendet vertraute Darstellungsstile, und reproduziert tradierte Weisen des Sehens. Für Majetschak wird dies besonders deutlich an den Gebrauchsbildern der Wissenschaft, welche mit der Rhetorik absoluter Objektivität kokettieren, und jeden Stil zu vermeiden vorgeben. Praktisch jedoch, wird auf bewährte ästhetische Konvention bildlicher Präsentationen zurückgegriffen, vor allem wenn es um die Darstellung von Forschungsergebnissen geht. Wenn beispielsweise die amerikanische Raumfahrtagentur NASA Bilder von Satellitenmissionen im Internet verbreitet, werden Konstruktionen aus Messwerten, die für das menschliche Auge unsichtbar sind, durch Computer zu errechneten Bildern. Die auf Darstellungsstile der europäischen Bildgeschichte beruhenden Wahlentscheidungen der visuellen Aufbereitung, dienen letztendlich der Rechtfertigung der Verwendung von riesigen Geldsummen, die bei der Erforschung des Weltraums verwendet werden.

Da die Öffentlichkeit tendenziell konservative Maßstäbe den künstlerischen Innovationen vorzieht, orientieren sich die visualisierten Messergebnisse an tradierten Bildern, die bereits in unserer Vorstellung existent sind und mit einer Vertrautheit aufgenommen werden.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 108-117

3.2 Aus der hellen Kammer

In „Die helle Kammer“ untersucht Roland Barthes die Fotografie aus der Sicht des betrachteten Objekts der Kamera, und des Fotobetrachters. Er versucht sich dem Phänomen Fotografie ontologisch zu nähern, und entzieht sich den Fachsprachen, um damit einem reduzierenden System zu entgehen. Aus diesem Grund wird „Die helle Kammer“ über persönliche Gefühle formuliert. Unter dem Begriff der Kontingenz wird bei Barthes die einmalige Zufälligkeit des Fotos bezeichnet. Dementsprechend ist die Fotografie mit seinem Bezugsobjekt untrennbar verbunden, und daher bei Barthes das Foto als Bild ohne Code zu verstehen.

Für Barthes besteht ein Foto als Gegenstand dreier Tätigkeiten: Der Fotograf wird als *operator* bezeichnet, der Betrachter als *spectator* und das Fotografierte als *spectrum*.

Als *spectrum* (fotografiertes Objekt) definiert Barthes seine Rolle als eine dem Sterben ähnliche, da es den Übergang von Subjekt zu Objekt darstellt. Durch die Abstammung der Fotografie, nicht der Malerei sondern dem Panoramatheater, betont Barthes den Totenkult, aus dem das Theater seinen Ursprung hat.

Als *spectator* (Fotobetrachter) betont Barthes das *studium*, der intellektuelle Vorgang beim Betrachten, und das *punctum*, das Zufällige aber Bestechende an einer Fotografie. Im *studium* der Fotografie wird die Betrachtung der Details eines Fotos durchgeführt, während das *punctum* ins Auge springt und keinerlei Analyse benötigt.

Als *operator* sieht Barthes die Aufgabe der Überraschung als die wesentlichste, da dieses Prinzip (er bezeichnet es als Schock) dazu dient etwas Verborgenes zu entblößen. Dies entspricht dem Noema der Fotografie, in der der Amateur den Profi überflügelt.

3.2.1 Die Kontingenz

Die Fotografie kann ein einmaliges Ereignis mechanisch endlos reproduzieren, aber existenziell nie mehr wiederholen. Diese einmalige Zufälligkeit, die immer an ein fotografiertes Objekt gebunden ist, beschreibt Roland Barthes als die Kontingenz. Dieses wesentlichste Merkmal der Fotografie besagt, dass die Fotografie nie von ihrem Bezugsobjekt unterschieden werden kann. Die Fotografie ist für immer an eine Hinweissprache gebunden, an ein Zeigen auf etwas.¹⁴⁹

Man könnte meinen, die Photographie habe ihren Referenten immer im Gefolge und beide seien zu der gleichen Unbeweglichkeit verurteilt, die der Liebe oder dem Tod eignet, inmitten der bewegten Welt: sie sind aneinander gebunden, Glied an Glied, wie der Verurteilte, den man bei bestimmten Arten der Folter an einen Leichnam kettete, oder wie jene Fischpaare (die Haie, glaube ich, Michelet zufolge), die nur gemeinsam schwimmen, als wären sie in einem ewigen Geschlechtsakt vereint.¹⁵⁰

Dementsprechend ist es für Barthes nicht die Fotografie, die man sieht, wenn man ein Foto betrachtet. Er bezeichnet Fotografien auch als Zeichen, denen es an der Markierung fehlt, da es keine Fotografie ohne irgendetwas oder ohne irgendjemand gibt.¹⁵¹

Daher bezeichnet Barthes das *noema* (Sinngesamt) der Photographie als das Unveränderliche, die Verbindung von Realität und Vergangenheit, da es die notwendig reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war, darstellt. Die Unbewegtheit des Fotos, in jenem Augenblick des Aufnehmens, bezeichnet Barthes als Pose. Als Differenz zwischen fiktionalem Film und Fotografie führt er beim Film die Vermengung von zwei Posen an: das „Es ist so gewesen“ des Schauspielers, und das seiner Rolle. Damit gibt es im Film zwar einen fotografischen Referenten, doch laut Barthes erhebt der Film keinen Anspruch auf

¹⁴⁹ Vgl. Barthes, 1985, S. 12 u. 13

¹⁵⁰ ebenda, S. 13

¹⁵¹ Vgl. ebenda, S. 12-14

Realität. Die Fotografie ist für Barthes als die Emanation des vergangenen Wirklichen und als Bild ohne Code, obwohl seine Lektüre durch Codes gesteuert ist, zu verstehen.¹⁵²

3.2.2 spectrum

Als Zielscheibe der Fotografie, als *spectrum*, spricht Barthes von einer besonderen Eigenheit der Fotografie: der Wiederkehr des Toten. Im Bewusstsein des auf ihn gerichteten Objektivs, und der daraus folgenden posierenden Haltung, spricht er von einer Umformung des Körpers: er wird erschaffen oder abgetötet. Nie stimmt das Bild mit dem Ich überein, für Barthes ist die Fotografie das Auftreten seiner selbst als eines anderen, das Dissoziieren des Bewusstseins von Identität. Durch die Fotografie fühlt er im Kleinen das Ereignis des Todes, in dem Moment indem er vom Subjekt zum Objekt wird.¹⁵³

...doch wenn ich mich auf dem aus dieser Operation hervorgegangenen Gebilde erblicke, so sehe ich, daß ich GANZ UND GAR BILD geworden bin, das heißt der TOD in Person; die anderen – der ANDERE – entäußern mich meines Selbst, machen mich blindwütig zum Objekt, halten mich in ihrer, verfügbar, eingereiht in eine Kartei, präpariert für jegliche Form von subtilem Schwindel¹⁵⁴

Er bezeichnet die Fotografie als Kräftefeld, indem sich vier verschiedene Größen vor dem Objektiv überschneiden: der, für den er sich hält, der, für den er gehalten werden möchte, der, für den ihn der Fotograf hält und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuführen. Doch das was Barthes letztlich in einem Foto von sich sucht, ist der Tod, den er als das eidos des Fotos vor seinen Augen bezeichnet.

¹⁵² Vgl. ebenda, S. 86-99

¹⁵³ Vgl. ebenda, S. 18-23

¹⁵⁴ ebenda, S. 23

3.2.3 studium und punctum

Als *spectator* (Beobachter) von Fotografien benennt Barthes zwei wesentliche Punkte, aus denen eine Fotografie einen Affekt erzeugt. Einerseits beschreibt er das aus dem Lateinischen entborgte „*studium*“. Dies bedeutet für Barthes die Hingabe an eine Sache, eine allgemeine Beteiligung, beflissen, ohne besondere Intensität. Das *studium* entstammt der Kultur, und wird als die inkonsequente Neigung, ich mag es oder ich mag es nicht, bezeichnet. Barthes bezeichnet das *studium* auch als Erziehung, welche die Vorgehensweise und Absichten des *operator*, gemäß meinen Willens als *spectator*, nachvollziehen lässt. Andererseits führt er das *punctum* ein, das er als Stich, kleines Loch oder kleinen Fleck bezeichnet. Das *punctum* ist das Zufällige an einer Fotografie, das verwundet oder trifft. Um das *punctum* wahrzunehmen, braucht es keiner Analyse, es muss ins Auge springen¹⁵⁵

Bilder die ein *studium*, aber kein *punctum* besitzen, werden bei Barthes als einförmige Fotografien bezeichnet. Als Beispiel nennt er Reportagenfotos, die häufig zwar den Schock besitzen, aber doch keine Betroffenheit erzeugen. Für Barthes gibt es keine Regel für die Beziehung zwischen *studium* und *punctum*. Das *punctum* ist zumeist ein Detail, das weder Moral noch guten Geschmack respektiert. Zudem bezeichnet Barthes das *studium* als letztlich immer codiert, während das *punctum*, das immer eine Zutat zum Foto (welches schon da ist) darstellt, es nicht ist.¹⁵⁶

3.2.4 operator

Barthes sieht die wesentliche Aufgabe des *operator* darin, etwas oder jemanden zu überraschen. Er bezeichnet den Fotografen als Akrobaten der den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit Trotz bieten muss. Dieses Prinzip bezeichnet er als Schock,

¹⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 33-37

¹⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 42

der dazu dient etwas verborgenen zu entblößen. Diesen Schock unterteilt in fünf Überraschungen: 1.) die Überraschung der Seltenheit des Referenten; 2.) die Fixierung eines Momentes durch die Kamera, die durch das normale Auge nicht fixiert werden kann; 3.) die Überraschung der Großtat, in der z.B. ein Milchtropfen im Fallen fotografiert wird; 4.) die Überraschung durch die technische Verformung, wie etwa Doppelbelichtungen, Anamorphosen oder bestimmte Defekte und 5.) die Überraschung des originellen Fundes, der Augenblick des Glücks in dem eine natürliche Szene eingefangen wird.¹⁵⁷

Laut Barthes überflügelt in der Fotografie der Amateur den Profi, da das Noema der Fotografie am besten erhalten wird. Die Fotografie schafft den Tod, indem es das Leben aufbewahren will. Damit wird der Fotograf in seinem Beruf zu einem Agenten des Todes. Barthes sieht somit das Schwinden der Riten einhergehen mit dem Ersetzen des religiösen Todes durch die Fotografie.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 41-43

¹⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 102-109

3.3 Die Erfindung der technischen Bilder

Vilém Flusser beschreibt in seinem Buch „Für eine Philosophie der Fotografie“ den zweiten großen Einschnitt, nach der Entwicklung der Schrift, seit Urbeginn der menschlichen Kultur – die Entwicklung der technischen Bilder. Das technische Bild, das ein Produkt eines Apparats ist, unterscheidet sich grundlegend vom traditionellen Bild, welches gemalt oder gezeichnet ist. Das traditionelle Bild, das seine Magie aus der Wiederholung unwiederholbarer Dinge zieht, wurde durch die Schrift bekämpft. Die Schrift, durch die Geschichte möglich wurde, ist als Metacode der Bilder zu verstehen. Da jedoch durch die Schrift der Zugang zu Informationen immer abstrakter wurde und einer Interpretation von Spezialisten erfordert (Wissenschaftler), entstand eine Krise der Geschichte, welche durch die Erfindung und Wiedereinführung von technischen Bildern bekämpft wurde. Die Einführung der Bilder, die einer Wiederherstellung der Magie entspricht, sollte komplexe Sachverhalte wieder für alle zugänglich machen. Für Flusser entstand aber somit das Problem einer bildlichen Darstellung, die nicht die Reflexion der Realität, wie im Falle der traditionellen Bilder, sondern eine Reflexion der Schrift darstellt, und somit zu einer Abstraktion dritten Grades wurde. Das Alltagsverständnis von einer Fotografie spricht von einer Realitätsabbildung, die speziell im Falle der Farbfotografie eine lügnerische Funktion einnimmt. Da die Farben erst als Ergebnis eines technischen Prozesses im Nachhinein in das Foto kommen, muss das Foto nicht als Realitätsabbildung, sondern als Ergebnis eines wissenschaftlichen Textes gesehen werden. Damit wird den unreflektierenden Betrachter nicht bewusst, dass er nicht die Welt in den Fotos sieht, sondern dass das Fotos als Ergebnis einer Absicht eines Fotografen und den Möglichkeiten eines Programms zu sehen ist. Das Foto ist somit ein Symbol, das eine Synthese aus dem Kampf zwischen Fotograf und Apparat ist. Für Flusser liegt die Macht des Fotos in den Händen des Programms, welches die Möglichkeiten des Fotografen begrenzt. Der gute Fotograf, der versucht nicht redundante Informationen zu erzeugen, besiegt das Programm, indem er nicht

vorhergesehene Botschaften erzeugt.

3.3.1 Idolatrie und Textolatrie

Das Bild ist bei Flusser als zweidimensionales Symbol zu verstehen, dessen Aufgabe die Abstraktion der vier Raumzeit-Dimensionen auf die zwei der Fläche ist. Jenes Bild, das durch die Bildstruktur und die Intention des Betrachters geformt ist, ist eine Synthese und erzeugt Raum für Interpretation. Die historische Linearität der Welt, in der sich nichts wiederholt und alles eine Ursache hat, steht im Kontrast zur Raumzeit des Bildes. Alles wiederholt sich und erzeugt daher die magische Gewalt der Bilder, die als Vermittlung zwischen dem Menschen und der Welt zu erklären sind. Die Erfindung der Schrift, ist für Flusser die Codierung der zirkulären Zeit der Magie, in die lineare der Geschichte. Der Kampf des entmagisierens der Bilder durch den Text, bekommt den Namen Idolatrie.¹⁵⁹

So hat sich der Mensch mit der Erfindung der Schrift noch einen weiteren Schritt zurück von der Welt entfernt. Texte bedeuten nicht die Welt, sie bedeuten die Bilder, die sie zerreißen. Texte entziffern heißt folglich, die von ihnen bedeuteten Bilder zu entdecken. [...] Texte sind demnach ein Metakode der Bilder.¹⁶⁰

Das Verhältnis von Text und Bild ist ein dialektisches, da einerseits Texte Bilder erklären, aber andererseits Bilder auch Texte vorstellbar machen. Das texttreue Christentum kämpfte gegen die bildverhafteten Heiden. Das Christentum, das Bilder in sich aufnahm, wurde selbst heidnisch, und durch die Wissenschaft bekämpft. Als Erklärung sagt Flusser: „Das begriffliche Denken analysiert zwar das magische, um es aus dem Weg zu räumen, aber das magische Denken schiebt sich ins begriffliche, um ihm Bedeutung zu verleihen“¹⁶¹ Die im neunzehnten Jahrhundert entstandene Problematik, die Flusser als „Textolatrie“ bezeichnet, beschreibt das letzten Ende leere Universum der Wissenschaft. Wenn Texte

¹⁵⁹ Vgl. Flusser, 1999, S. 7-10

¹⁶⁰ ebenda, S. 11

¹⁶¹ ebenda, S. 11

unvorstellbar sind und dadurch nichts erklären, dann lebt der Mensch in der Funktion seiner Texte, und das Ende der Geschichte tritt ein. Die Krise der Geschichte wurde jedoch mit der Erfindung der technischen Bilder, die Texte wieder vorstellbar machen und magisch aufladen, bekämpft. Das technische Bild, das von Apparaten erzeugt wird, hat zu den traditionellen Bildern eine historisch und ontologisch unterschiedliche Stellung. Während traditionelle Bilder aus der konkreten Welt abstrahieren, sind technische Bilder Abstraktionen dritten Grades: Sie abstrahieren aus Texten, die aus traditionellen Bildern abstrahieren, welche ihrerseits aus der konkreten Welt abstrahieren.¹⁶² Flusser warnt vor einer Gleichsetzung, da technische Bilder nicht nur symbolisch (wie alle Bilder), sondern als Metacode von Text weit abstrakter sind als traditionelle Bilder. Die Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert ist als Kampf gegen die Textolatrie zu sehen, die dem Kampf der Schrift gegen die Idolatrie folgte.

3.3.2 Der Fotoapparat

Der Apparat, der etymologisch aus dem Lateinischen mit einem „fürbereiten“ übersetzt werden kann, ist laut Flusser ein Kulturgegenstand. Kulturgegenstände unterscheiden sich in Konsumgüter, und Werkzeuge zum Erstellen von Konsumgütern. Die Werkzeuge, die als Verlängerung menschlicher Organe zu verstehen sind, wurden mit der industriellen Revolution technisch, und damit zu Maschinen. Im Gegensatz zu Werkzeugen oder Maschinen, welche Gegenstände aus der Natur nehmen und verändern, dient der Apparat der Veränderung der Bedeutung der Welt. Damit kommt dem Fotoapparat die Aufgabe der Erstellung von Symbolen zu. Nach Flusser ist die Fotografie als die Verwirklichung einer der im Programm des Apparates enthaltenen Möglichkeiten definiert, und trotz der enormen Anzahl von Möglichkeiten, ist sie endlich. Obwohl eine Fotografie auf ähnliche Weise wieder aufgenommen werden kann, ist die Information redundant und trägt somit keine neuen Symbole. Damit sieht Flusser die Tätigkeit des

¹⁶² ebenda, S. 13

Fotografen nicht als die Analyse der Welt, sondern als die Suche nach neuen Möglichkeiten Informationen herzustellen, und als Verwirklichung von Apparatmöglichkeiten. Für Flusser wird dadurch der Unterschied zwischen Realismus und Idealismus in der Fotografie überwunden, da weder die Welt draußen, noch der Begriff im Apparatprogramm real sind. Wirklich ist die Fotografie! Das Besondere am Fotografen ist die Verflechtung mit dem Fotoapparat, bei der beide zu einer Einheit verschwimmen. Der Fotograf wird zu einem Funktionär der den Input und Output der Kiste kennt, obwohl er nicht weiß was im Inneren des Apparates vor sich geht. „Funktionäre beherrschen ein Spiel, für das sie nicht kompetent sein können.“¹⁶³ Funktionieren bedeutet bei Flusser das Spielen und Kombinieren von Symbolen, das beispielsweise bei einem Schriftsteller, der Funktionär des Apparates Sprache ist, im Spiel mit Worten liegt. Damit liegt beim Funktionär, sowohl dem Fotografen als auch dem Schriftsteller, das Werk im Ausschöpfen des jeweiligen Programms. Insofern wechselt in der Informationsgesellschaft die Macht vom Besitzer der Gegenstände auf den Programmierer. Der Wert verschiebt sich somit von der Hardware zur Software und wird von der Programmierung in seinem Rahmen bestimmt. Der Apparat bestimmt sich durch das Simulieren von Denken in zahlenähnlichen Symbolen, und funktioniert besser als die von ihm benötigten Menschen.¹⁶⁴

3.3.3 Die Symbolik des Fotos

Das Alltagsverständnis der Fotografie benötigt keine philosophische Reflexion, da der Betrachter annimmt die Welt durch das Foto zu sehen. Diese Annahme wird allerdings schon bei Schwarz-Weiß Fotos zu einem Problem, da sich die Welt eben nicht als diese Kontraste darstellt. Bei einer gründlicheren Betrachtung des Prozesses der Fotografie wird klar, dass auch in der Farbfotografie ein Übersetzungsvorgang stattfindet. Die ursprünglichen Schwarz-Weiß Fotografien

¹⁶³ ebenda, S. 26

¹⁶⁴ Vgl. ebenda, S. 20-37

bekommen eine weitere Abstraktionsebene hinzu, in der chemisch oder digital Farben hinzugefügt werden. Damit kommt laut Flusser der Farbfotografie eine „lügnerische“ Funktion zu, da sie ihre theoretische Herkunft vertuscht und real wirkt. Fotofarben sind somit, wie andere fotografische Elemente, als transcodierte Begriffe zu verstehen, die programmierte Teile eines Symbolkomplexes sind. Wenn allerdings Fotoelemente transcodierte Begriffe sind, dann stellt sich die Frage wie man Fotos entziffern kann. Flusser sieht die Decodierung als die Aufgabe, die im Komplex Fotograf/Apparat vorgehenden Intentionen zu beschreiben. Die beiden Faktoren, Absicht des Fotografen und Programm des Apparats, sind zwar praktisch verkettet, aber theoretisch zum Zweck des Entzifferns trennbar. Flusser reduziert die Absicht des Fotografen auf folgende Punkte:¹⁶⁵

*Erstens, seine Begriffe von der Welt in Bilder zu verschlüsseln. Zweitens, sich dabei eines Fotoapparats zu bedienen. Drittens, die so entstandenen Bilder anderen zu zeigen, damit sie ihnen als Modelle für ihr Erleben, Erkennen, Werten und Handeln dienen mögen. Viertens, dies Modelle so dauerhaft wie nur möglich zu erstellen. Kurz: Die Absicht des Fotografen ist, andere zu informieren und durch seine Fotos im Gedächtnis der anderen sich unsterblich zu machen.*¹⁶⁶

Des Weiteren zählt Flusser die zu analysierenden Punkte im Programm des Apparats auf:

*Erstens, die in ihm enthaltenen Möglichkeiten ins Bild zu setzen. Zweitens, sich dabei eines Fotografen zu bedienen, außer in Grenzfällen der völligen Automation (etwa bei Satellitenfotografien). Drittens, die so entstandenen Bilder so zu verteilen, daß die Gesellschaft sich in einem Feedback zum Apparat verhält, das diesen befähigt, sich fortschreitend zu verbessern. Viertens, immer bessere Bilder herzustellen. Kurz: Das Apparatprogramm sieht vor, seine Möglichkeiten zu verwirklichen und dabei die Gesellschaft als Feedback für seine fortschreitende Verbesserung zu verwenden.*¹⁶⁷

¹⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 38-42

¹⁶⁶ ebenda, S. 42

¹⁶⁷ ebenda, S. 42 u. 43

Der Prozess des Fotografierens ist für Flusser somit als Kampf zwischen Fotografen und Apparat zu sehen. Die gute Fotografie ist die, in der der Fotograf den Apparat der menschlichen Absicht unterworfen hat. Im Sinne der Fotokritik ist somit als Ziel der Sieg des menschlichen Geistes über das Programm zu definieren.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 43 u. 44

3.4 Synopsis zur Fotografie

Da die Wissenschaft vom Bild nach einem Theorierahmen sucht, der den unterschiedlichen Bildbegriffen gerecht wird, muss dieser, als kleinster gemeinsamer Nenner, zumindest einen theoretischen Bildbegriff definieren. Klaus Hombach schreibt in seinem Artikel zur Bildwissenschaft, dass perzeptuelle und semiotische Ansätze zwei gleichermaßen berechtigte Bildaspekte sind, die eine Analyse des Zeichens Bild fundieren. Damit ist bereits ein theoretischer Bildbegriff, und zwar als Zeichen, definiert. Dementsprechend wäre die Semiotik auch der Basisrahmen einer Bildwissenschaft, da die perzeptuelle Wahrnehmung nur als ein Teilaspekt der Morris'schen Pragmatik zu verstehen ist.

Die Diskussion über die Ikonizität der abstrakten Malerei, wird von Winfried Nöth in seinem Artikel „Warum Bilder Zeichen sind“, mit einem Verweis auf die Peirce'sche Definition des Ikons geführt. Da sich das Ikon zwischen genuinen Ikon und Hypoikon degeneriert, ist das gegenständliche Bild ebenfalls diesen Schwankungen ausgesetzt. Die abstrakte Malerei ist somit dem genuinen Ikon, welches selbstreferentiell ist, näher als dem Hypoikon, welches durch seine mit dem Objekt ähnlichen Eigenschaften definiert wird. Trotzdem kann das Bild nicht auf das Ikon beschränkt werden, da das Foto, laut Peirce als Ikon und Index definiert, als zur Gruppe der Bilder zugehörig bestimmt wird. Aber auch in der Malerei kann beispielsweise durch die Darstellung einer Taube der Friede symbolisiert werden. Daher ist auch das Bild in allen drei Objektrelationen: als Ikon, Index und Symbol zu finden.

Bei der Unterscheidung von Kunstbild und Nichtkunstbild, wendet Majetschak den Gebrauchszweck als wesentliches Kriterium an. Wenn der Zweck an die Realisierung eines autonomen, bildinternen ikonischen Sinn gebunden ist, spricht man von einem Kunstbild. Ist hingegen der Zweck ein anderer, wird von einem Gebrauchsbild gesprochen. Wesentlich in diesem Zusammenhang ist die „Atmosphäre der Kunsttheorie“, die einen größeren Einfluss auf die Bewertung eines Kunstbildes hat, als die handwerkliche Fähigkeit mit der das Bild gestaltet

wird.

Roland Barthes schreibt der Fotografie zu, die Darstellung der Verbindung von Vergangenheit und Realität zu sein. Für Barthes ist daher die Fotografie die Repräsentation einer notwendig realen Sache, und wird daher als Botschaft ohne Code bezeichnet. Wesentlich für die Beurteilung eines Fotos ist für Barthes das punctum. Das punctum wird bei Barthes als das Zufällige an einer Fotografie, das verwundet oder trifft, bezeichnet. Der Gegensatz dazu ist das studium, welches der Analyse eines Fotos dient.

Mi Vilém Flusser wird die Gegenposition zu Roland Barthes bezogen, die nicht die Realität, sondern ein zweidimensionales Symbol auf dem Foto realisiert sieht. Der Fotoapparat, der ein Kulturgut ist, dient zur Erstellung von Symbolen, welche durch die Programmeigenschaften bereits zuvor endlich eingeschränkt sind. Der Fotograf analysiert nicht die Welt, sondern verwirklicht die Apparatmöglichkeiten. Die Fotografie, vor allem aber die Farbfotografie, wird bei Flusser als lügnerisch bezeichnet, da sie durch technische Mittel vorgibt die Realität abzubilden, aber in Wirklichkeit transcodierte Symbole von Texten darstellt.

Der Streit um den Referenten in der Fotografie kann weder durch die Barthes'sche These, noch durch die Argumente von Flusser eindeutig entschieden werden. Da beide Seiten berechnete Ansprüche stellen, sehe ich in diesem Falle eine Vermittlung der beiden Extremposition als die Lösung an. Notwendigerweise besteht durch das Foto eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Realität, da das, durch Reflexion von Lichtstrahlen entstehende, Bild an die Gegenwart eines fotografierten Objekts gebunden ist. Doch diese Realität ist immer an eine Symbolisierung durch den Fotografen, und an eine Interpretation durch den Betrachter des Fotos gebunden. Daher ist das Foto aus meiner Sicht, als das ikonisch, indexikalische Bild (siehe Peirce) zu beschreiben, dessen Eigenheit im Nachweis einer vergangenen Realität, symbolisch vermittelt besteht.

4 Resümee

Am Ende dieser Diplomarbeit angelangt, ist es nun meine Aufgabe das fotografische Kunstwerk unter semiotischen Voraussetzungen festzulegen. Da die Semiotik bereits auf eine lange Geschichte verweisen kann, kann meine Arbeit zu diesem Thema natürlich keine vollständige Aufarbeitung der Fachliteratur bieten. Aus diesem Grund habe ich mich entschieden, die Auswahl semiotischer Theorien unter dreierlei Aspekten durchzuführen:

Zum ersten durch die Verwendung von semiotischen Basiswissen, welches durch die wiederholte Verwendung einer These entsteht. Dementsprechend fanden zuerst diejenigen Theorien Erwähnung, über welche ich am öftesten in den verschieden wissenschaftlichen Werken gestoßen bin. Da in der Geschichte der Philosophie ein Diskurs der Philosophen stattfindet, stehen diese Thesen zum Teil auch im Widerspruch zueinander. Diejenigen Thesen, die umstritten sind, werden vom Verfasser dieser Diplomarbeit auf Grund analytischer Abwägungen ausgewählt. In den jeweiligen Zusammenfassungen am Ende jedes Kapitels, wurden bereits diejenigen Thesen angeführt, die selektiert wurden. In „4.1 Kritischen Bemerkungen“ werden die nicht übernommenen „semiotischen Basistheorien“ noch einmal angeführt, und eine Begründung über deren Ausscheiden angeführt.

Zum zweiten durch die Auswahl von Thesen, die speziell in Verbindung zum Thema der Diplomarbeit stehen, und daher der Definition von semiotischen Kunstwerken, sowie der Analyse der Fotografie dienen.

Als dritten Punkt muss ich hier eine persönliche Neigung ausweisen, die natürlich unausweichlich in jeder Art von (wissenschaftlicher) Arbeit besteht. Bereits die Entscheidung für ein Thema ist geprägt durch persönliche Affinitäten. Dementsprechend sind die von mir als wesentlich empfundenen Punkte bereits durch ihre wiederholte Verwendung, und nochmaliger Auflistung in der Zusammenfassung, für die Endthese ausgewählt worden.

4.1 Kritische Bemerkungen

Bei der Rezeption der semiotisch philosophischen Werke für diese Diplomarbeit, sind mir trotz größter Bemühtheit gewisse Bereiche unverständlich geblieben. Meinen Status an Überlegungen, Studium und Zeitinvestition, ist es wahrscheinlich nicht angemessen, eine Kritik an meinen philosophischen Vorgängern, und ihren für mich beeindruckenden Arbeiten, vorzunehmen. Trotzdem möchte ich in diesem Teil für mich schwer nachvollziehbare Punkte nennen, und eventuelle Problematiken aufzeigen.

4.1.1 Der Peirce'sche Pansemiotismus

Die pansemiotische Sicht, in der das ganze Universum durch Zeichen vermittelt wird, ist auf Grund der triadischen Relation des Peirce'schen Zeichens für mich unklar. Peirce erklärt jeden Gedanken zu einem Zeichen, das Leben zu einem Zeichenfluss, und damit selbst den Menschen zu einem Zeichen. In der Peirce'schen These, die von keinem anderen Semiotiker so radikal übernommen wurde, ist der Erkenntnisvorgang im Menschen als eine Zeichenvermittlung zu verstehen. Dies ist für mich insofern problematisch, als bei einem vollständigen triadischen Modell laut Peirce, auch ein Zeichenträger vorhanden sein muss. Wenn, gemäß der Peirce'schen Zeichenrelation, der vorangegangene Gedanke als Objekt definiert wird, und der neue Gedanke als Resultat den Status des Interpretant erhält, dann fehlt für mich die Vermittlung durch einen Zeichenträger. Während in jeder Form der Kommunikation ein Zeichenträger/Repräsentamen verwendet wird, um mit einem Zeichen etwas zu vermitteln, fehlt mir dieser Vorgang im Denken.

Da jeder andere Semiotiker, der in dieser Diplomarbeit erwähnt wird, die Kommunikation als Basis der Semiotik definiert, werde ich mich dieser Definition anschließen und den Pansemiotismus von Peirce ablehnen.

4.1.2 Das dyadische Konzept Saussures

Der von Bally und Sechehaye herausgegebene Nachlass des *Cours de linguistique générale* von Saussure, ist nach wie vor stark umstritten. In den letzten Jahren der Saussure Forschung, wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass die ursprüngliche Sprachidee Saussures verfälscht und im Nachlass neu interpretiert wurde. Trotzdem ist der Einfluss dieses Werkes, vor allem auf die strukturalistische Bewegung der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts unbestritten.

Als Teildisziplin der Linguistik war der Ansatz von Saussure revolutionär, und erweiterte die Sprachforschung um wesentliche Aspekte. Als Kritikpunkt kann hier angemerkt werden, dass das dyadische Modell einen wesentlichen Aspekt des Peirce'schen Zeichens außer Acht lässt – die Beziehung zum Benutzer. Dies war auch ein wesentlicher Kritikpunkt in der poststrukturalistischen Bewegung, die vor allem bei der Anwendung des Strukturalismus im kulturellen Bereich, eine Vernachlässigung des Individuums sah. Wenn der Wert eines Zeichens nur aus der Struktur, und den Differenzen der Zeichen untereinander, erschlossen wird, dann sind der individuelle Bezug, und die Auswirkung des Zeichens, auf den Einzelnen nicht erklärt. Dies wäre, vor allem auch in der Anwendung für unsere Zwecke, der Kunst- und Fotoanalyse, der Verlust von wesentlichen Informationen, sowohl über den Künstler als auch den Betrachter.

4.1.3 Kunst als ikonisches Zeichen bei Charles W. Morris

Das Werk von Morris ist in der Geschichte der Semiotik umstritten. Während seine Anhänger Morris als „den wichtigsten Repräsentanten, Integrator oder Organisator der Semiotik im 20. Jahrhundert“ bezeichnen, wird ihm von seinen Kritikern eine oberflächliche Rezeption des Peirce'schen Nachlass vorgeworfen.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Vgl. Nöth, 1999, S. 88

Hier muss festgestellt werden, dass durch die Morris'sche Übernahme des Peirce'schen Systems eine praktische Seite der theoretischen Ausführungen formuliert wurde. Morris kommt unbestritten eine wichtige Rolle in der Definition von semiotischen Grundbegriffen, wie z.B. der Unterteilung der triadischen Relation in Syntax, Semantik und Pragmatik, zu. Zudem wird durch die Definition dieser Bereiche festgelegt, wie eine Zeichenanalyse vor sich geht, und welche Art von Untersuchungen sie beinhaltet. Das logisch abstrakte Modell von Peirce, wird in sehr vielen Punkten übernommen, um den Saussure'schen Strukturbegriff erweitert, sowie an wesentlichen Stellen mit praktischen Ausführungen vervollständigt.

Allerdings ist die Morris'sche Rezeption der Peirce'schen Zeichenklassen, vor allem in Bezug auf die Definition des Kunstwerks, kritisch zu hinterfragen. Das Kunstwerk wird bei Morris als „per definition ikonisches Zeichen“ beschrieben, und hat somit zu einem Streit der Semiotiker, über die Notwendigkeit der Ähnlichkeit des ästhetischen Zeichens mit seinem Objekt geführt. Besonders bei Eco und Goodman wird die Ikonizität des Kunstwerks zu einem verhassten Thema. Da aber das Kunstwerk von Peirce nicht auf das Ikon beschränkt ist, sondern auch Index oder Symbol sein kann, ist der Begriff der Ähnlichkeit nur einer von mehreren Möglichkeiten, der Realisierung der Objektverbindung eines Kunstwerks. Selbst wenn wir bei der paradigmatischen Definition des gegenständlichen Bildes als Ikon bleiben, wird die von Morris verwendete Definition der abstrakten Kunst als „Zeichen von großer Allgemeinheit“, bei Peirce wesentlich schlüssiger in der Degenerierung des ikonischen Zeichens dargestellt.

4.1.4 Der Kulturbegriff bei Umberto Eco

Eco definiert die Semiotik als eine kulturwissenschaftliche Zeichentheorie, in der kulturelle Prozesse als kommunikative Prozesse untersucht werden. Er spricht aber in diesem Zusammenhang auch von sozialen und kulturellen Aspekten bei Tieren. Da aber der Begriff Kultur vor allem auf die „geistigen und künstlerischen

Lebensäußerung einer Gemeinschaft, eines Volkes¹⁷⁰, bezogen wird, ist die Verwendung für mich problematisch. Vor allem die Verwendung eines Codes, der bei Eco zu einem Schlüsselbegriff wird, ist für mich in der Tierwelt nicht gegeben. Der Code legt laut Eco Symbole und deren Kombinationsregeln fest, mit denen eine Information, zwischen Quelle und Ziel, mit vorheriger Übereinstimmung übertragen werden. Diese Übereinstimmung, und somit kulturelle Verhaltensweise, sehe ich bei Tieren nicht gegeben, da ein eventueller Code instinktiv, oder biologisch angelegt ist, und somit nicht durch eine vorherige Übereinstimmung festgelegt wurde.

4.1.5 Zwischen Kunst und Nichtkunst bei Jan Mukařovský

Laut der Definition von Mukařovský kann jeder Gegenstand und jedes beliebige Geschehen zum Träger der ästhetischen Funktion werden. Bestimmt wird die ästhetische Funktion jedoch über den gesellschaftlichen Kontext. Doch bei der Aufzählung seiner Beispiele, für die Verschiebung von Kunst zwischen künstlerischen und nichtkünstlerischen Bereich, widerspricht sich Mukařovský. Er definiert den Film als „außerkünstlerisches Phänomen“ mit der Tendenz zur Kunst. Wenn allerdings Kunst an den gesellschaftlichen Kontext gebunden ist, und alles zur Kunst werden kann, und somit nicht an eine fixe künstlerische Norm gebunden ist, dann muss dies auch für den Film gelten. In diesem Fall kann der Film Kunst sein oder nicht, aber auf jeden Fall wird dies durch die Gesellschaft festgelegt. Allein die Definition des Filmes, als außerkünstlerisches Industrieprodukt, kann somit nicht gelten, da jeder Kunstgegenstand, zusätzlich zu seiner ästhetischen Funktion, noch andere (im Falle des Filmbeispiels monetäre) Funktionen erfüllen kann.

Problematisch ist auch die Definition der ästhetischen Norm, da Mukařovský hier einseitig die „hohe Kunst“ als Quelle und Erneuerin der Norm festlegt. Die lineare Ableitung der ästhetischen Norm, aus der Quelle der hohen Kunst, in die übrigen

¹⁷⁰ Wermke, 2007, S.457

Sektoren des ästhetischen Bereichs, ist für mich ebenfalls problematisch. Spätestens seit Künstlern wie Duchamp, und später Warhol, kann diese Ableitung nicht mehr gültig sein, da der Alltag zur hohen Kunst umgestaltet wird. Dementsprechend ist einerseits der Begriff „hohe Kunst“ schwer haltbar, da jeder Gegenstand und jede Handlung Kunst, und somit nur gesellschaftlich abhängig „hohe Kunst“ sein kann. Andererseits ist der Einfluss des Alltagslebens in die „hohe Kunst“ gegeben, und somit eine Ableitung von Normen eher zirkulär als linear zu betrachten.

4.1.6 Nelson Goodmans Notationstheorie

Zentraler Punkt der Philosophie Goodmans ist seine Notationstheorie, bei der für mich einige Probleme auftraten. Für die Einführung seiner Notationstheorie differenziert Goodman allographische (unfälschbare) und autographische (fälschbare) Künste. Die Musik ist für Goodman eine allographische Kunst, da durch die Festlegung einer Partitur eine eindeutige Werkdefinition festlegt. Wird diese Werkdefinition wiederholt, dann ist es keine Fälschung, sondern ein weiteres Original. Dies ist für mich vor insofern problematisch, als eine gefälschte, nie zuvor gehörte „Partitur“ von Mozart auftauchen könnte. Nicht der Druck an sich, sondern das Original, kann gefälscht werden. Zudem kann auch die Malerei, von Goodman als autographisch bezeichnet, in Druck gehen, siehe Warhol, und somit sein Abbild massentauglich als weitere Originale reproduzieren.

Goodman schreibt, dass der Notation in erster Linie die Funktion der Zuweisung einer Aufführung zu einem Werk zukommt. Die Frage ist nur: Für wann ist dies die primäre Funktion der Notation? Nehmen wir, wie Goodman, die Partitur als Beispiel, dann liegt beim Komponisten zum Zeitpunkt des Komponierens wahrscheinlich eher das Fixieren der Idee im Vordergrund. Bei einem Musiker in einem Orchester hingegen, liegt wahrscheinlich das Hauptinteresse bei der Definition des von ihm gespielten Parts, die seine Arbeit im Zuge der Aufführung festlegt. Zudem ist das Beispiel der Aufführung von Musik stark am Beispiel der

klassischen Musik orientiert, und damit auf ein sehr begrenztes musikalisches Gebiet festgelegt. Bei Aufführungen von Musik, die nicht dem klassischen Orchesterschema entsprechen, tritt die Partitur in den Hintergrund und wird maximal für die Erstellung (wenn überhaupt) des Werkes benötigt. Sehr viele Musiker arbeiten ohne Partitur und Komponieren nach Gefühl. Die Begrenzung des allgemeinen Kunstbegriffs, auf die klassische Aufführung durch ein Orchester, oder einer Oper, entspricht einem sehr einfältigen Kunstverständnis. Daher ist es schwierig, aus der Notationstheorie von Goodman eine grundlegende ästhetische Theorie, die einer Verallgemeinerung dienen könnte, zu gewinnen. In diesem Sinne problematisch sind auch die Symptome des Ästhetischen, da sie einerseits als Kriterien keine Gültigkeit haben und andererseits auch nicht vorhanden sein müssen. Die absolute Beliebigkeit des Vorhandenseins dieser Symptome, macht die Notwendigkeit einer Definition der gleichen überflüssig.

Wahrscheinlich sind die vier Symptome in ästhetischer Erfahrung eher zu finden, als daß sie fehlen, und normalerweise nehmen sie eine hervorragende Stellung ein; aber jedes von ihnen kann in der ästhetischen Erfahrung fehlen oder in der nicht ästhetischen zu finden sein.¹⁷¹

Wenn selbst Goodman sagt, dass diese Symptome entweder zu finden sind oder nicht, dann muss man sich die Frage stellen, wie wesentlich diese für eine Definition der Kunst sein können.

4.1.7 Zur Bildwissenschaft

Da der Abschnitt zur Bildwissenschaft, gleich wie der historische Abriss zu Semiotik, nur einen Überblick gestaltenden Charakter, mit unterschiedlichen kurzen ausgewählten Thesen hat, erfolgt keine gesonderte Kritik.

¹⁷¹ Goodman, 1997, S. 234

4.1.8 Die Botschaft ohne Code bei Roland Barthes

Unter den Begriff Kontingenz beschreibt Roland Barthes die einmalige Zufälligkeit der Fotografie, die als Botschaft ohne Code zu verstehen ist. Obwohl das Foto mit seinem Referenzobjekt in Bezug steht, sehe ich doch die Barthes'sche Definition, der Fotografie als Botschaft ohne Code, als nicht zutreffend an. Barthes erkennt zwar an, dass die Lektüre des Fotos von einem Code gesteuert wird, sieht aber nicht, dass bereits jede Fotografie im Moment des Auslösens mit einem späteren Zweck versehen wird. In einer Studie von Hartmut Espe, über „Konnotationen als Ergebnisse fotografischer Techniken“, wird die Kodierung durch den Fotografen bestätigt. In seinen Experimenten weist er nach, dass Techniken wie Belichtungszeit oder Kamerawinkel, deutliche Modifikationen der konnotativen Bedeutungen eines Fotos hervorrufen.¹⁷² Spätestens jedoch mit der Entscheidung für ein bestimmtes Foto aus einer Serie, wird diese Selektion getroffen. Dementsprechend wird bereits immer eine Vorentscheidung getroffen, welcher Ausschnitt der Welt in welchem Zusammenhang für das Foto gewählt wird, oder welche Botschaft mit welchem Foto transportiert werden soll. Diese Entscheidung entspricht somit dem, was wir als Symbolisieren oder Codieren einer Botschaft verstehen. Zudem ist seine Bezeichnung der Fotografie, als die Darstellung der „notwendig realen Sache“ auch nicht zutreffend, da ein Foto sehr wohl anfällig für jede Art von Manipulation ist. Nicht erst das digitale retouchieren, sondern bereits die optischen Veränderungen, beispielsweise eine Plakatwand mit einem Himmel in einem Studio, entziehen der fotografischen Realität den Boden. Auch die Differenzierung des Films und der Fotografie ist nicht haltbar, da ein Schauspieler (es muss nicht einmal ein Schauspieler sein), nicht nur in einem Film, sondern auch auf einem Foto in eine Rolle schlüpfen kann. Da aber mit der Kritik, an der Realität des Fotos, eine allgemeine Kritik an der Barthes'schen Definition der Fotografie gebunden ist, denke ich dass der Schock, den Barthes als wichtigen Moment des Fotografierens bezeichnet, ebenfalls problematisch ist. Natürlich ist

¹⁷² Espe, 1985, S. 63

ein Teilbereich der Fotografie, wie etwa Fotojournalismus, an ein „zufälliges“ Ereignis gebunden. Aber bereits das Erwarten, Auswählen des Ortes oder die Auswahl aus einem von vielen Fotos, stärkt die Symbolkraft des Bildes. Der Eindruck des Betrachters beim „Lesen eines großartigen Fotos“, ist oft der eines rein zufälligen Ereignisses, obwohl derartige Resultate meist mit viel Arbeit und Geduld verbunden sind. Daher ist zumeist der Profi derjenige, der die besseren Fotos produziert, und damit auch den Eindruck der Zufälligkeit besser inszeniert.

4.1.9 Vilém Flussers Symbolismus

Vilém Flusser führt eine Differenzierung zwischen traditionellen und technischen Bildern ein, die sich darauf beruft, dass technische Bilder als eine Abstraktion dritten Grades bezeichnet werden. Die traditionellen Bilder werden bei Flusser als magisch definiert, während die technischen Bilder, auf Grund dessen, dass sie wissenschaftliche Ergebnisse sind, diese Magie nicht besitzen. Selbst wenn Flusser den Fotoapparat, als Ergebnis der Wissenschaften, heranzieht um die Realisierung von Text zu Bild zu betonen, muss festgestellt werden, dass auch Farben und Pinsel als wissenschaftliche Apparaturen angesehen werden können. Sie sind ebenso durch wissenschaftliche Forschungsergebnisse weiterentwickelt, und dienen der Erschaffung von Symbolen. Zudem beschränken sie, wie der Fotoapparat, das Bildergebnis technisch ein, da man mit einem Pinsel malt und nicht beispielsweise Klebecollagen erstellt.

Die Beschränkung des Symbolismus des Fotografen, auf die Programmmöglichkeiten der Kamera, ist zwar als eine technische Grundbedingung, nicht doch als eine symbolische zu verstehen. Wenn die Aufgabe des Künstlers in der Erschaffung von Symbolen liegt, dann ist auf Grund der unendlichen Kombinationsmöglichkeit im Symbolsystem keine wirkliche Grenze fixiert.

Ich gehe mit Flusser insofern konform, als die Fotografie zu oft unhinterfragt als Realitätsbeweis angenommen wird. Allerdings kann eine gewisse Übereinstimmung, mit der von uns wahrgenommenen Realität, auch nicht

ausgeblendet werden. Flusser sieht die Referentenreflexion eines Fotos als künstlich symbolisch, mit wissenschaftlich technischen Mitteln, erzeugt. Allerdings muss man hier einwerfen, dass ohne Lichtreflexion kein Gegenstand in der Fotografie abgebildet werden kann. Selbst wenn ein Foto transcodiert eine Abbildung erzeugt, so ist doch eine Übereinstimmung mit den abgebildeten Gegenständen nicht bestreitbar. Da wir in der Semiotik nicht das „Ding an sich“ betrachten, sondern uns dem Bewusstsein der menschlichen Wahrnehmung stellen, so ist diese Wahrnehmung auf Grund von Übereinstimmungen mit einem Foto gegeben. Wäre dies nicht der Fall, dann könnte keine Zuweisung eines Fotos zu seinem fotografierten Objekt erfolgen. In seiner Studie über „Referenz und Invarianz in der Fotografie“ beschreibt Emanuele Martino die Grundlage für Denotation und Designation. Bei der projektiven Transformation eines dreidimensionalen Objekts auf ein Foto bleiben bestimmte Objektattribute, wie Fluchtlinie, Einfallswinkel oder Schnittpunkte, unverändert.¹⁷³

¹⁷³ Vgl. Martino, 1985, S. 9-13

4.2 Das fotografische Kunstwerk und seine semiotischen Voraussetzungen

Nach dem Kapitel „4.1 Kritische Bemerkungen“, muss natürlich die Frage gestellt werden, inwiefern eine semiotische Beschreibung des Kunstwerks Gültigkeit besitzen kann, wenn bereits an vielen grundlegenden semiotischen Thesen Zweifel besteht. Wären aber einzelne Kunsttheorien endgültig, dann könnte einerseits jeder durch die Umsetzung der theoretischen Thesen zum erfolgreichen Künstler werden, und andererseits wäre damit die Entwicklung neuer Theorien und Kunstwerke unmöglich. Damit wäre die Kunst als ein durch Bücher vermitteltes Handwerk, ohne Entwicklungspotenzial, zu verstehen. Da es aber in der menschlichen Natur liegt, absolut alles zu überdenken, neu zu beschreiben und weiter zu entwickeln, kann es in keinem Bereich endgültige und vollständige Theorien geben.

Deshalb ist natürlich die semiotische Kunsttheorie nur eine, unter vielen Kunsttheorien, die mit ihrer Beschreibung das Gebiet des Kunstwerks erweitert. Die Aufgabe der ästhetischen Semiotik, ist die Aufgabe aller Kunsttheorien (sowie aller anderen Theorien): Sie dient der Weiterentwicklung des Kunstwerks. Da der Bruch mit der Kunstthese ein wesentlicher Teil des Erschaffens eines Kunstwerks ist, bereichern sich Thesen und Kunstwerke gegenseitig. Es ist so, als wäre in dem Moment, in dem die These das aktuelle Kunstwerk identifiziert und fixiert hat, der nächste Stein gelegt, um ein neues Kunstwerk zu erschaffen. Dieses Kunstwerk wird wiederum einen neuen theoretischen Rahmen und neue Thesen hervorrufen, sowie den unendlichen Zirkel des menschlichen Fortschritts vorantreiben.

Wäre somit die Forschungsfrage meiner Arbeit die Frage, ob man durch die semiotische Beschreibung einer Fotografie mit Sicherheit ihren Status als Kunstwerk klären könnte, dann müsste ich eindeutig mit einem „Nein“ antworten. Da ich aber nach dem fotografischen Kunstwerk, aus dem Blickwinkel der Semiotik gesucht habe, habe ich mich einer Beschreibung zumindest annähern können. Für eine möglichst vollständige Deskription des fotografischen

Kunstwerks, aus der Sicht der Semiotik, ist ein kumulatives Vorgehen notwendig. Je mehr nicht widersprüchliche Thesen zum Zeichen, ästhetischen Zeichen und zur semiotisch beschriebenen Fotografie gesammelt werden, desto vollständiger ist die Sicherheit, von einem solchen Kunstwerk zu sprechen. Da aber, wie bereits erwähnt, der Rahmen dieser Diplomarbeit ein endend wollender ist, und andererseits in diesem Moment neue semiotische Thesen, an einen anderen Platz dieser Erde kreierte werden, kann ich hier nur diese Annäherung vorantreiben. Dies sollte aber keineswegs eine Beliebigkeit der angeführten Themen, Thesen und Punkte bedeuten. Da ich sehr viel semiotische Basisarbeit geleistet habe, muss ich mit Sicherheit sagen, dass wenn keine der beschriebenen Bedingungen aus den Zusammenfassungen (1.5; 2.5 und 3.4) erfüllt sind, nicht von einem semiotisch fotografischen Kunstwerk gesprochen werden kann. Je mehr Bedingungen wir allerdings in einer Fotografie finden, desto höher ist ihr „Wert“ als ein solches Kunstwerk einzuschätzen.

4.3 Zum Vorwort

Da in den Zusammenfassungen sowohl die Beschreibungen, als auch die Bedingungen des fotografisch, ästhetischen Zeichen aus semiotischer Sicht formuliert sind, möchte ich hier nur die eingangs gestellten Fragen erläutern.

Was ist ein Foto?

Das Foto ist als ikonisch, indexikalisches Bild zu beschreiben, dessen Eigenheit im Nachweis einer vergangenen Realität, symbolisch vermittelt besteht.

Wenn das Foto eine zweidimensionale Abbildung der Wirklichkeit ist, ist dies dann eine symbolische Darstellung?

Ja, da der Fotograf durch den Einsatz verschiedener technischer Mittel Symbole

erzeugt, und über deren Auswahl und Präsentation bestimmt.

Wie und unter welchen Kriterien ist ein Foto zu verstehen?

Da das Foto ein Zeichen ist, muss mit Morris eine syntaktische, semantische und pragmatische Analyse durchgeführt werden.

Was bedeutet die Codiertheit der Fotografie?

Die Codiertheit der Fotografie beinhaltet einerseits die Symbolisierung durch den Fotografen, und andererseits eine Decodierung durch den Betrachter des Fotos. In diesem Zusammenhang ist der Wahrheitsbeweis des Fotos kritisch zu hinterfragen, da in beiden Teilen (Symbolisierung und Interpretation) der ursprüngliche Moment unweigerlich verändert wird.

Doch warum ist das Foto ein Zeichen?

Da alles, das der Kommunikation dient, als Zeichen verstanden werden kann.

Was ist der Unterschied zwischen der Fotografie und anderen Zeichen, wie etwa der Schrift oder einem Verkehrszeichen?

Die Kombination aus Ikonizität und Indexikalität.

Wann ist ein fotografisches Zeichen ein Kunstwerk?

1. Wenn es einerseits als Zeichen zu definieren ist (siehe 1.5).
2. Wenn es die Voraussetzungen eines ästhetischen Zeichens erfüllt (siehe 2.5).
3. Wenn es mit Sicherheit als Fotografie und somit auch als Bild, im semiotischen Sinn, beschrieben werden kann (siehe 3.5)

Literaturverzeichnis

- Aristoteles: Kategorien oder Lehre von den Grundbegriffen, in Erich Koschny: Philosophische Bibliothek, Bd. 70, Leipzig, 1876
- Arroyabe, Estanislao: Peirce/Eine Einführung in sein Denken, Königstein, 1982
- Augustinus, Aurelius: Der Lehrer/De Magistro, Paderborn, 1974
- Bacon, Francis: Neues Organon, in L. Heimann: Philosophische Bibliothek, Bd.32, Berlin, 1870
- Barthes, Roland: Die helle Kammer, Frankfurt a. M., 1985
- Derrida, Jacques: Grammatologie, Frankfurt a. M., 1974
- Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, München, 1994
- Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie, 9. Auflage, Göttingen, 1999
- Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst/Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt a. M., 1997
- Espe, Hartmut: Konnotationen als Ergebnisse fotografischer Techniken, in: Zeitschrift für Semiotik, 1985, Band 7, Heft 1-2, S. 63-71
- Locke, John: Versuch über den menschlichen Verstand, in L. Heimann: Philosophische Bibliothek, Bd. 51, Berlin, 1872
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, in Wilhelm Weischedel: Werke in zwölf Bänden, Bd. 3, Frankfurt a. M., 1977
- Kempski, Jürgen: Charles Sanders Peirce und der Pragmatismus, Stuttgart u.a., 1952
- Hombach, Klaus: Die Bildwissenschaft zwischen Linguistik und Psychologie, in: Majetschak, Stefan (Hrsg.): Bild-Zeichen/Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild, München, 2005, S. 157-179
- Leibnitz, Gottfried Wilhelm: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand, Frankfurt a. M., 1961
- Lévi-Strauss, Claude: Strukturelle Anthropologie I, Frankfurt a. M., 1967
- Majetschak, Stefan: Bild-Zeichen/Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild, München, 2005
- Majetschak, Stefan: Sichtvermerke./Über Unterschiede zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern, in: Majetschak, Stefan (Hrsg.): Bild-Zeichen/Perspektiven

einer Wissenschaft vom Bild, München, 2005, S. 97-123

Martino, Emanuelle: Referenz und Invarianz in der Fotografie, in: Zeitschrift für Semiotik, 1985, Band 7, Heft 1-2, S. 9-27

Morris, Charles William: Grundlagen der Zeichentheorie/Ästhetik der Zeichentheorie, Frankfurt a. M., 1988

Mukařovský, Jan: Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt a. M., 1970

Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik, 2. Auflage, Stuttgart, 2000

Nöth, Winfried: Warum Bilder Zeichen sind, in: Majetschak, Stefan (Hrsg.): Bild-Zeichen/Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild, München, 2005, S. 49-61

Peirce, Charles Sanders: Collected Papers, Cambridge, 1931

Platon: Dialog Kratyllos, in Felix Meiner: Philosophische Bibliothek, Bd. 174, Leipzig, 1922

Prechtel, Peter: Saussure zur Einführung, Hamburg, 1994

Prechtel, Peter u.a.: Metzler Lexikon Philosophie, 3. Auflage, Stuttgart, 2008

Barthes, Roland: Die helle Kammer/Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M., 1985

Scheerer, Thomas M.: Ferdinand de Saussure, Darmstadt, 1980

Schönrich, Gerhard: Semiotik zur Einführung, Hamburg, 1999

Sebeok, Thomas A.: Theorie und Geschichte der Semiotik, Hamburg, 1979

Walther, Elisabeth: Allgemeine Zeichenlehre, 2. Aufl., Stuttgart, 1979

Wermke, Matthias u.a.: Duden/Das Fremdwörterbuch, 9. Aufl., Mannheim u.a., 2007

Anhang

Anmerkung

Da ich mir nicht sicher bin, ob meine Arbeit in den unendlich scheinenden Weiten der Universitätsbibliothek, ein verstaubtes und unberührtes Dasein fristen wird, möchte ich hier noch einen Aufruf starten, mich zu kontaktieren. Sollte jemals jemand dieses Werk lesen, und vielleicht sogar bis zum Anhang seine Aufmerksamkeit auf das hier geschriebene richten, dann würde ich mich sehr freuen zu erfahren, ob meine ursprüngliche Intention, nämlich die Thematik der Semiotik für Semiotikinteressierte, Kunsttheoriebegeisterte und Fotografieliebhaber fruchtbar zu machen, erfüllt wurde.

Ich wollte einen raschen Einstieg für die Philosophen erstellen, den Kunsttheoretikern die philosophische Sicht näher bringen, und den Fotografieliebhabern einen Einblick, auch ohne philosophisches Vorwissen, ermöglichen.

Da ich selbst gerade versuche meine Tätigkeiten als Fotograf zu professionalisieren, dient diese akademische Arbeit ebenfalls der Erweiterung meines theoretischen Spektrums, zur Erschaffung von fotografischen Kunstwerken. Im Laufe der nächsten Jahre, sollte es mir auch hoffentlich gelingen, diese an mich selbst gestellte Erwartung zu erfüllen.

Ich bin in jedem Fall für jede Kritik, Anregung oder Anmerkung offen, und würde mich sehr über jede Art von Kontakt freuen. Meine (praktische) Arbeit als Fotograf wird unter www.shootthemodel.com zu finden sein. Da unter dieser Adresse auch meine Kontaktdaten vorhanden sind, freue ich mich von dir zu hören.

Danke für das Interesse

David Tynnauer

Kurzfassung

Ziel dieser Diplomarbeit ist es für Philosophieinteressierte, Kunsttheoriebegeisterte und all jene, die sich mit theoretischen Aspekten der Fotografie auseinandersetzen, semiotische Theorien fruchtbar zu machen.

Der Aufbau dieser Arbeit erfolgt in vier Teilen, von denen die ersten drei Teile ein Verständnis über wesentliche Beiträge zur semiotischen Forschung vermitteln. Der letzte Part wiederum, widmet sich der Frage der Anwendbarkeit der Semiotik, für die Analyse eines fotografischen Kunstwerks.

Der erste Teil dient zur Erstellung eines Überblicks, und einer generellen Einführung in die Semiotik. Einerseits sollte dieser Teil etymologische und historische Entwicklungen darstellen, und andererseits sollen semiotische Grundbegriffe und Strukturen, durch die Betrachtung der Werke von Peirce und Saussure, geklärt bzw. dargestellt werden.

Der zweite Teil führt in die semiotische Ästhetik ein, präsentiert durch eine Auswahl repräsentativer Texte semiotische Kunsttheorien. Da in der Semiotik das Kunstwerk als ästhetisches Zeichen beschrieben wird, klärt der zweite Teil die Besonderheit des ästhetischen Zeichens, im Vergleich zu anderen Zeichen.

Der dritte Teil dient der Beschreibung der Fotografie aus dem Blickwinkel der Semiotik. Über die Funktion des Bildes wird das Spezifische an der Fotografie ausgearbeitet, und eine semiotische Beschreibung des Fotos festgelegt.

Der letzte Teil geht durch eine kritische Rekapitulation auf etwaige Probleme einer semiotischen Ästhetik ein. Sowohl eine exakte Betrachtung der einzelnen Beiträge, als auch die Frage nach der Vollständigkeit einer durch die Semiotik definierten Kunsttheorie, soll anhand des Themas Fotografie geklärt werden.

Abstract

The Goal of this paper is to introduce semiotic theories to people who are interested in philosophy, art theory and certainly everyone who is interested in theoretical aspects of photography.

The thesis consists of four parts: the first three parts treat important theories of semiotic research while the last part is dedicated to the question whether semiotic analysis is suitable for photographic art work or not.

In the first part a general overview on the history of semiotics is given. This requires an investigation of the etymological and historical “evolution” of this discipline. To understand and present its basic ideas the work of the two founders of semiotics, Peirce and Saussure, is being analysed

The second part involves the area of semiotic aesthetics by presenting a selection of representative semiotic art theories. Since in semiotics the artwork is defined as an “aesthetic sign”, the difference between it and other signs is being discussed.

The third part shows photography from the angle of semiotics. By reflecting the way photographic pictures function as medium the distinctive features of photography are presented and a semiotic description of the photograph is defined.

The last part critically reviews possible problems of semiotic aesthetics. An exact reflection of the individual theses shall show the possibilities of a semiotic art theory by analysing photography.

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Familienstand	verheiratet, zwei Kinder
Staatsangehörigkeit	Österreich
Geburtsdatum	03.03.1978, in Graz

Ausbildung

1994-1997	Lehre Großhandelskaufmann
1999-2001	Fachakademie für Angewandte Informatik
2001-2002	Berufsreifeprüfung
2003-2009	Studium Philosophie und Kunstgeschichte

berufliche Tätigkeiten

1994-1997	Lehre als Großhandelskaufmann
1998	Präsenzdienst
1998-2001	Kellner
2001-2003	Leiter des IT -Service und Support; Kunstuniversität
2002-2009	selbstständiger Informatiker, Trainer in der Erwachsenenbildung, Kellner etc.
2009	Fotograf

universitärer Schwerpunkt

Diplomstudium der Philosophie (A 296) mit Spezialisierung im Bereich
Kunsttheorie und Philosophie des 20. Jahrhunderts