

Die Autonomie vom Signifiant ohne Signifié

Tohru SHIMAMOTO

Division of the Fundamentals of Arts

I

In seinem Werk "Architectura" wissen wir, daß Vitruvius quod significatur und quod significat auch in der Architektkunst zeigte.*¹ Natürlich ist das letztere nach ihm die wissenschaftliche Erzählung von der Baukunst. Doch wir wissen auch, daß es in der Antikkultur eine Polarität zwischen der äußeren Ansicht und ihrem Inhalt gegeben hat.

Nach Ferd. Saussure sehen wir die verschiedenen Interpretationsarbeiten auch in der Region der Kunsttheorie, mit den mutatis mutandis angewandten Gegenbegriffen signifiant und signifié. In dieser Signifiant (von nun an Sa.)-Signifié (Sé.) Struktur der Kunst, hat Aesthetik vielen Interesse auf dem erstere.

Im ordentlichen Kunsterleben, besonders im Gebiet der darstellenden, nachahmenden Künsten, erregen die gehaltlichen Momente des Werks i.e. 'Was' des Werks unsere Aufmerksamkeit. 'Wie' desselben Kunstwerks erweckt meistens den Künstler oder Kunstgelehrte. Doch heutzutage trägt das Publikum weitere Bildungen über Kunststruktur und Kunstschöpfungsprozeß usw. und trägt folglich eine reiche Kultur vom Kunstgenießen oder Kunstbetrachten. Dann haben wir die vielseitige, mehrschichtige Interpretation über dem einzelnen Kunstwerk. Wenn wir am 'Wie' interessiert sind, gibt es vor unseren Augen, die Darstellungsweise, die Bildtechnik, die Bildmaterien, matière usw. des Kunstwerks. Hinsichtlich des Gehalts, haben wir das Interesse für die Handlung der Geschichte, die Schicksalen der Personen, die Ideologie oder Weltanschauung des Künstlers usw. Durch die Überlegung von diesen Faktoren am Genießen eines Werks, können wir das einmalige Totalerleben und Totalgenießen des Werks haben. Sollen doch wir ein zwiespältige, getrennte Genußerlebnis von jeden vielschichtigen Bestandteile vor einem Werk haben?

Wenn es möglich wäre, daß wir nur mit dem Verständniss des Konzepts des Werks das Genießen des Werks haben, gäbe es keinen Unterschied zwischen der Rezeption des Kunstwerks und derselben anderer Kulturwerken. Nun sind gleichgültig die einzelne Darstellungsweise, Stil, Struktur des Werks im Bezug auf seine Individualität. An der Interpretation traditionaler, prosaischer Literaturwerk, besonders Novelle, begnügt sich der Leser oftmals nur mit der Erfassung des Konzeptgehalts des Werks ohne bezeichnende Rücksichtung auf dem Beschreibungsstil usw. Natürlich am Dichtwerk erleben wir mehrmalig die einheitliche, stimmungshafte Totalität von den beiden Momenten: Darstellungsweise und Dargestellte. Hin-

sichtlich des Prosawerks merken wir nicht oftmals das Vorhandensein des Darstellungsweise; doch über dem lyrischen Dichtwerk, erleben wir den Vermischungszustand vom Darstellungsstil und dargestellte Gehalt. In der beiden Gelegenheiten verschwinden sich in jeder Weise das 'Wie' an sich des Kunstwerks.

Aber auch in der Erzählliteratur, wenn es schwierig das Gehaltskonzept zu verstehen oder erfassen und erlangen ist, steht eine andere Sache. Wie ist denn die Umstände von der Korrelation zwischen Darstellungsweise und Dargestellte? Dann werden wir in einer Verlegenheit geraten; wir suchen erfolglos den Fokus oder zu betonenden Punkt des bevorstehenden Werks. Dann bemerken mehrere Leser zum ersten Mal die Darstellungsweise, einzeln dargestellten Gegenstand oder Vorstellung ohne Kontext der Darstellungshandlung. Also vergegenwärtigen sich Scriptum ohne Bedeutung, Satz ohne Kontext und bloße bedeutungslose Buchstabe usw. Es scheint mir, daß an dieser Gelegenheit die eigene Phase von Sa. sich erscheinen. Auch in der Prosa, treten einigermaßen die Sa. in der Erscheinung sich selbst. Ein Kind, das noch keine Bildung besonders der Schriftzeichen hat, mag mehrmalig diese reine Erscheinung von diesen Zeichen bemerken.

II

Wir anschauen oftmals eine Filmkunst ohne Rücksicht auf Gesamthandlung, besonders beim Genuß der einzelnen Szene. Einzelne Szene hat jedenfalls ihr eigenes Dargestellte, z.B. eine Fräuleinfigur beim Grab. Nach dem unvollendeten Genießen eines Films gilt solch einzelne Szene als Sa. selbst. Ohne Kontext von den längeren Sequenzen erkennen wir einzelnes Wort als Chiffre von jedem Gehalt oder Konzept. Das Wortzeichen hat jeden konnotativen Gehalt, 'Fräulein' 'Grab'. Wahrnehmen dabei wir 'reines' Zeichen an sich? Möchten Zeichen, 'Fräulein' ohne Bedeutung von einer jüngeren, unverheirateten Frau, 'Grab' ohne Bedeutung vom Ort für den Tote, zustandekommen? Wenn es möglich sei, seien diese Zeichen nämlich reine Zeichen: Zeichen schlechthin.

'Konnotation' ist ein relativer Begriff, denn sie subsumiert oftmals mehrere Gehaltschichten. Zur Denotation 'Haus' gehören die Konnotationen z.B. Architektur, Baukunst, Heim, Familienkreis, Treibhaus und so fort. Dann hat das 'Haus' ein Gesamtbegriff von vielen unterliegenden, untergeordneten vielen Konzepten. Diese viele untergeordneten Konzepte haben ein Gesamtbegriff, und dieser Begriff hat zwar eine totale Gesamtheit doch hat keine direkte, konkrete und in-

dividuelle Mitteilungsfunktion. Die gesamte Mitteilung richtet sich auf nur einen ideellen Gehalt. Dieser 'gehaltlose Gehalt' ist auch eine Eigentümlichkeit von jedem Zeichen. Ideen, besonders Platonische Idee überhaupt, haben zwar Korrelation mit den konkreten Gegenständen, die mit den Sinnen oder Gefühlen erfaßt werden, doch nach dieser relativen Absolutheit sind sie vom konkreten, konnotativen Korrelat getrennt werden. Sie haben eine Sorte von exklusiven Seinsweise. Nun erkennen wir diese Absolutheit ohne bedeutsame Konnotation, als Zeichenmerkmal. Sa. sich selbst kann mit dem ordentlichen Erfassen des Gegenstands, das normale Sa.-Sé., i.e. Denotation-Konnotation Korrelation hat, nicht erkannt werden. Dann verschwinden sich Sa. im Erfassen der Bedeutung des Werks und im Interpretationsprozeß. Wenn wir keinen Gehalt, i.e. Sé. -Gehalt des Werks erfassen können, wird eine einsame exklusive Sa. an sich erscheinen.

Man kann sagen, daß in Sa. selbst auch Stil und Zeichen andersartig einander seien. Doch beide haben eine Gemeinsamkeit; diese beiden, gehaltlosen Faktoren haben gegen Aisthesis ein bestimmtes Rückwirken. Nach Vitruvius sind bloße Significat ohne Significatur, z.B. dorische, ionische und korinthische Kapitellstilen, die jeden eignen Stil-eindruck auf unserem Bewußtsein tragen, obgleich das korinthische Kapitell eine botanische Vorstellung hat, wenn sie auch von Akanthos-Spinoza nicht sein mag.

"Das 17. Jahrhundert hat in der Dunkelheit, die die Form verschlingt, eine Schönheit gefunden," sagte H. Wölfflin.*² Er hat in seinen Stilsgegenbegriffen, Fläche und Tiefe bzw. Klarheit und Unklarheit, die Polarität von Hell und Dunkel oder Licht und Schatten betont. Wir können in diesen Entgegensetzungen z.B. Sonnenlicht, Mondlicht, Tageslicht, Kandellicht, Nacht-dunkel, Interieurlicht oder-dunkel, Bühnenbeleuchtung, Licht mit einem stimmungshaften Mystizismus u. a. rechnen. Aber gemeinsam ist, in allen diesen konkreten Lichtungen, die Entsteherung der Kontrast klar-dunkel. Diese klar-dunkel Polarität erwacht selbständig unseren ästhetischen Sinn. Dieser eindrucksvolle Kontrast, der nach Wölfflin eine Stileigenschaft des Barockstils ist, gibt auf unserem Bewußtsein Klar-Dunkel Entgegensetzungseffekt schlechthin, ohne Rücksicht auf den Lichtquellen: natürlichen oder künstlichen. Dieser Effekt besitzt an sich den eigenen ästhetischen Wert. Der Stil ist wesentlich interesselos zum dargestellten Gehalt, der, der Verstandes-sphäre angehört. Die interesselose, autonome und einsame Eigenschaft des Sa. mag in der Dekoration sich enthüllen. Reine Dekoration ist von den zu motivierenden Gegenständen getrennt und trägt damit eine Interesselosigkeit. Natürlich bei den pflanzen-, tier-, Menschenfigurierte Dekorationen usw. i.e. Dekorationen von etwas Realseiendes können wir dieses Realseiende erkennen. Doch wir genießen dabei auch das absolute Dekoratives an sich. Bei

solchen bildenden, visuellen Künsten mögen wir die absoluten Sa. erfassen, doch in der Literaturkunst ist es oftmals schwierig diese reinen Sa. selbst zu wahrnehmen. Wie oben erwähnt, ist es auch sehr schwierig das ganze Werk von den prosaischen Sätzen, ohne verständliches Interpretieren des Gehalts, zu genießen. Wenn das richtige Interpretieren mit dem Verstand fertig gemacht wird, dann verbergen sich schlechte Rührung mit Sa., dem denotativen Zeichen, und bemerken wir nicht wie das Sa. an sich von unserem ästhetischen Genießen erfasst wird. Wenn es eine fehlerhafte Struktur im Werk, besonders die Mängel im Text des Werks gibt, und wenn es kontextlose Sätze in der folgerichtigen Kontextlinie gibt, können wir die kontextlose Sequenzen, ohne Verständnis, außerhalb des Kontexts nur sehr verlegend erfassen. Diese Sätze und Sequenzen, die sich vom gesamten, konsequenten Kontext abheben, ausführen die 'deconstructive' Wirkungen.

Vor einer Geschichte sind wir oftmals sehr hastig und eilend für die Fassung der Handlung. Dann lassen wir die Weitschweifigkeit der Beschreibungsweise, und ausführen darum eine Leseökonomie. In Kap. III der "Politeia" überlieferte Platon diese Ungeduldigkeit; statt der homerischen, überflüssigen mimesis, sprach er die knappe sowie notwendige diegesis des Dichters an. Außer den trivialen Beschreibungen ließ Platon auch ein schmückendes Epitheton von Apollo, "der Sohn von Leto, der mit schönem Haar" und Darstellung "an der Küste mit den rollenden Wellen" aus. Er hat wohl meinte, daß für das Handeln von Cruses bei seiner Heimkehr diese Sachen nicht nötig seien. Als eine naturalistische mimesis, spielt die Darstellung "Küste mit den rollenden Wellen" eine Rolle: eine symbolische Andeutung des Bewußtseins des zu demütigenden Cruses. Wenn aber das schöne Haar keine vererbungslehrische Bedeutung am Apollo hat, gibt es in diesem Epitheton keine Notwendigkeit auf den Taten von Apollo.*³ In den japanischen, klassischen Ausdrucksweisen gibt es ein rhetorisches Epitheton, das heißt 'Makura-Kotoba'. Im japanischen Klassenzimmer der Elementarbildung lernt man, daß man sich um die Deutung des Makura-Kotoba (MK. von nun an) für totale Bedeutung eines Satz nicht so sehr kümmern müsse. Doch jedes MK. hat seine eigene Bedeutung zum Beispiele "Ashi-biki-no" (Fußziehend, MK. vor dem Breg), "Hisa-kata-no" (Langdauernd? MK. vor dem Licht), "Kusa-Makura" (Kopfporster von der Gräse, MK. vor der Reise), "Isana-Tori" (Walfischfänger, MK. vor der See) usw. In den letzteren zwei Beispielen erkennen wir die Verwandtschaft zwischen MK. und Gehalten der geschmückten Wörter. Aber wir interpretieren nicht MK. bei der Fassung des Werks—meistens vom 'Tanka' (kurze Dichtungsgattung, doch längere als 'Haiku'). Aber vor mehreren MK., hat Japaner jeden Vorstellung, die die MK. umwindet. Dennoch sind wir beim Lesen und Interpretieren einzelnes Tanka-

werks fast bewußtlos auf der Vorstellung von den MK. selbst. Dann verliert sich die Kooperation zwischen MK. und seinem Konnotat, doch erscheint sich Sa. des MK. schlechthin. Wenn es vom ganzen Werk frei ist, gewinnt jedes MK.-Sa den konnotativen Gehalt wieder. Das schöne Haar von Leto spielt keine positive, objektive Bedeutungsrolle in der Handlung der Geschichte seines Sohns.*⁴ Doch ohne diese Handlung hob sich die Vorstellung des hellen Haars ab. Diese Vorstellung ist zwar in Totalinterpretation des Werks schwierig zu fassen, aber ist in Aisthesis des Lesers nicht wirkungslos. Sie wird in der Verständnissfunktion des Lesers verschwinden. Am finalen Schluß der Lesung bleibt nur der Gehalt, der mit der Verständnissfunktion faßbar ist. Umgekehrt mögen wir sagen, daß die schlechte Sa. des Epitheton oder MK., auf dem Bewußtsein des Lesers wie eine Sorte von Reliefs geblieben werden. Diese Reliefs tragen ihre eigene charakteristische Eindrücke, die sich von der mittelmäßigen Beschreibungslinie verschieben.

Man kann annehmen, daß MK. das schmuckliche Epitheton sei. Und 'Schmuck' hat wenigstens in seinem reinen Gestalt, eigentümliche, ästhetische Wirkungskraft, die am Verstand nicht gewöhnt ist, obgleich die Gestalt, die Muster von botanischer oder menschenkörperlicher Realität usw. habe. In den längeren Kontextlinien, absondern sich diese Sa. von den Darstellungsordnungen des Texts, und offenbaren ihre eigentliche, genuine Wesen, und nehmen eigene Autonomie. Wenn sie zu einzelnen Sa., ohne Totalkontext, rücken, wird ihre Autonomie als Sa. selbst vielmehr undeutlich sein, denn sie damit gewinnen ihre eigene Denotation-Konnotation Korrelation. Dann erlangt diese Korrelation verständlichen Gehalt 'schönes Haar' wieder, und auf Kosten der Verzichtung auf der eigenen Autonomie trägt Sa. ihre Signifiébegleitung.

Diese schwankende Zweideutigkeit ist die schicksalhafte Eigenschaft der Kunst und ruft eine Unruheigkeit des Lesers hervor. Unter den vergeblichen, erfolglosen und fruchtlos schmuckartigen Darstellungen, bald leuchten bald schwinden wieder gehaltlose Sa. auf dem Bewußtsein des Lesers. An den wissenschaftlichen Abhandlungen lassen und schließen wir diesen Schmückungen aus, denn logische Schreibung hat neutrale Prägnanz mit einer Denkökonomie nötig. Auch in den Literaturwerken, schätzen wir oftmals übergeschmückte Darstellungen, besonders wenn sie mit den sinnlosen Plaudereien sind, ab.

III

Im Symbolismus ist es schwierig einigermaßen den konnotativen Inhalt der Sa. und die Absicht des Schöpfers richtig zu fassen. Im symbolischen Totalsinn des Werks, und auch im einzelnen Sa., ist die Bedeutung des Werks schwerverständlich, und tappen wir in Nebeldunkeln des Werks. Wenn es uns vollständig

unverständlich sei, vor unsern Augen bleibe das Haufen der zahlreichen Sa. ohne Sé. Dann haben diese einzelne schlechte Sa. das reine, mischungslose Aussehen. Nun trägt jeder einzelne Sa. sein eigenes Sé.—Reiter, Pferd, Skelett, Ratte—. Diese Bildchen mögen bei unserem Streben nach der Totalfassung und der Gesamtinterpretation verbleichen und bedeutungsfrei sein.

Angesichts eines Kupferstichwerks von Dürer "Ritter, Tod und Teufel" (1513) erkennen wir wenigstens ein wandernder, bewaffneter Reiter mit zwei seltsamen Figuren und mehreren Staffagen. Jetzt, da wir keine bestimmte, festgestellte Interpretation haben, erkennen wir diese Figuren (einschließlich der Staffagen) nebeneinander getrennt an. Es geht gemeinsam um "Melencolia I". Wenn die Totalbedeutung der beiden Werke deutlich erhellt werde, möge jede konkrete Bedeutung der einzelnen Bildchen vielmehr sich dunkeln. Dann wird eine symbolische Korrelat zwischen dem ganzen Werk und dem einzelnen Bildchen sich erscheinen. Wenn wir nicht sicher sind, ob es etwas Bedeutsames bzw. Andeutendes im Werk gebe oder nicht, wird jene klare Korrelat von jedem, einzelnen Bildzeichen und seinem dargestellten Gehalt vielmehr deutlich sein. Dann wandeln unser Bewußtsein und Sehen unruhig die Bildchen herum, und suchen, einer Liste von den nebeneinandergesetzten Darstellungen gegenüber, irgendein entscheidend Bedeutsames. Wenn wir überzeugen, daß diese Bildzeichen eine Sorte des Katalog von mehreren Gegenständen seien, erscheint sich jede Korrelation von Sa.-Sé. des jeden Objekts. Betreffs seines sogenannten Neutralmodifikationensbewußtseins sagte Husserl, daß die Korrelativen dieses Bewußtseins dargestellte, 'abgebildete' Gegenstände sind: "Ritter aus Fleisch und Blut usw."*⁵ Es scheint mir, daß uns in seinen Beschreibungen er einen Zweifel gelassen habe. Hatten die europäischen Völker in der Realität das Teufel, das Tod (nicht die Leiche) selbst gesehen? Nichteuropäische Völker mögen den Ritter bloß als ein Reiter erkennen. Hat Dürer jedenfalls das Teufel und Tod gesehen und abgebildet? Abgesehen davon, hatten die Zeitgenossen von Dürer ein historisches Ritterbild und phantastischen Bilder des Teufels und Todes usw. identifiziert? Wenn es so ist, dann erkannten sie die Korrelat von diesen Bildchen und ihren Herkunftten in einer bestimmten, symbolischen Horizontalebene. Dann würden sie diese Bildchen i.e. Sa. an Sé., i.e. Denotationen auf dem relativen, konnotativen Gehalten schließen. Sehen wir dennoch das Blut des Ritters? Was sind 'usw', das Husserl sagte? Dürer hatte keine 'Tod' 'Teufel' als die Modelle für Abbildungen angestellt.

Wir, Japaner, die haben europäische Kultur und Geschichte einigermaßen gelernt, wissen geschichtliche, sittliche Bedeutung vom Ritter im Mittelalter, und andeutungsreiche Symbolisierung vom Tod, Teufel usw. Doch wir haben keine Andeutungen in diesem

Bild, des Hundes, der Eidechse, des Säugetiers und des Schadelknochens, besonders des Teufels mit Einhorn. Jedermann kann wenigstens Nummerzeichen 1513 unterscheiden, doch die Signatur von A, **F**, das Autogramm vom Maler erinnert mich an die Gestalt des Schreintor im Japan, das heißt Torii.

Wenn wir hier, nach N. Hartmann die Lehre vom Schichtenbau des Kunstwerks auf das Beispiel anwenden, werden wir erstens auf dem Vordergrund die Blattebene mit den Monofarbflecken wahrnehmen. An den Hintergründen wahrnehmen wir die Formen als jede prägnante Gestalt mit einer Lebendigkeit, und schließlich ideellen Inhalt. Doch vor diesem andeutenden, rätselhaften Bild von Dürer, wird das Transparenz verschiedener Schichten sich trüben. Der lebendige Geist ist eigentlich hinfällig, unbeständig und schwankend, soviel wie er immer lebendiger wird. Bei den verschiedenen, vorläufigen Interpretationen jedesmal, bald sich schwinden bald sich erscheinen wieder die Korrelationen von Sa. —Einhorn mit Schweinkopf, Hund, Eidechse usw. —und Sé. Doch obgleich wir diese Rollenbesetzungen nicht unterscheiden können, bleiben dieselbe Gestalten selbst, und unsere aisthesis wirken diesen Gestalten gegenüber, die wir unmittelbar wahrnehmen können; wir haben bloßen Gestalten schlechthin. Sie sind Sa. ohne Sé., und die ideelle Kerne der Zeichen. Saussure meinte, daß das Verhältnis zwischen Sa. und Sé. keine Notwendigkeit habe, und Zeichenmerkmal vom Sa. gegen dem Konzept bzw. dem Sé. 'arbitraire' sei.

Ohne mehrere Vorkenntnisse über "Melencolia I" hätte ich jenes Kupferstichwerk als das Bild der Melancholie einer bankrottierten Baumeisterin mit den Flügeln gemeint. Wir haben vielen Schriften über ikonographischen Interpretationen von beiden Werken von Dürer. Die genaueste, sorgfältigste Betrachtungen von Panofsky meine ich doch eine schönste Hypothese mit mehreren 'Indizienbeweisen' sei. Vor diesen Werken oder "Tempesta" von Giorgione rühren sich unsere aisthesis ohne ausführliche Analyse von den Werken. Sa. die schwebend ohne Grundhorizont sind und die unerhellte Konzept haben, lassen ihre Spuren auf unser Bewußtsein.

IV

Staffage spielt in chinesischen oder japanischen klassischen Bilder eine notwendige Rolle; z.B. singuläres Schiff oder einige Menschenfiguren in der Mitte der Landschaft vom Berg und Fluß ('San-Sui'). Doch in europäischen Bilder ist die Staffage heufig die zufällige, gelegentliche Figur gegen das Hauptthema des Werks, außer wenn die Staffage selbst das Hauptthema ist; z.B. "Flucht nach Ägypten" von Cl. Lorrain oder "Zerfall von Ikaros" von P. Brueghel. Die Staffagefiguren, die gelegentlich in der Narbarkeit des Orts, wo ein elendes Ereignis geschieht sind, sind sehr empfindungslos gegen die tragische Szene. Wir erkennen die Gebärde vom Einfühlen oder Mitleiden

weder in der Gesicht noch in der Haltung des Bauers, der weit in der Ferne des Golgothahügels arbeitet. Hinter dem Marterpfeiler von St. Sebastianus stehen die Personen, die gemütlich einander schmähten. Wenn sie nicht die Darstellungen der absichtlichen Interesselosigkeit oder Hartherzigkeit gegen das Tragödie bzw. das Opfer sind, werden diese Staffagefiguren von der Bildebene und auch vom dramatischen Zustand sozusagen abschweifen. Die Se. dieser Sa. sind vom Sé. des Sa. dieses ganzen Werks unabhängig. Die erstere Sa. sind gegen das letztere arbitraire und gehalten.

Die Anatomiebilder von Vesalius haben eine Undeutlichkeit, denn sie haben den Hintergründen von der Ebene, mit den Fernsichten von Kirchlein und Siedlung usw. Als ein wissenschaftliches, medizinisches Bild möge dieser landschaftliche Hintergrund mit den Staffagen nicht genötigt werden. Sonst mögen wir die Bildwerke von Vesalius als künstlerische Bilder annehmen. Doch wir wissen, daß er ein berühmter Mediziner war und diese Bilder zum Zweck der Illustrierung des Fachbuchs von Anatomie, obgleich es mehrere inkorrekte Mitteilungen geben, gemacht worden. Das Knochengerüst ist also ein Hauptthema dieser Bilder, die reiche Erzählungsinhalte haben. Nun werden die Darstellungen ausser der Leiche eine korrelative, zusammenwirkende Bedeutung in der Bildebene verlieren. Doch auf Kosten dieses Verlusts werden sie vielmehr jede, einzelne autonome Ansichten, die eigentümlich bereits eigene selbstgenügsame Inhalte und Konzepte hatten, aufdecken. Und diese Bedeutungswerte des Kirchleins oder der kleinen Siedlung verlieren sich für Gebraufszweck als ein Anatomiebild wieder. Wenn es umgekehrt als ein künstlerisches Bild betrachtet wird, werden gesamte Darstellungen, einschließlich des Skeletts, der Staffagen, die Korrelation mit dem Hauptkonzept des Werks tragen. Dann werden wir vielmehr schwierig eigene autonomen Ansichten dieser Sa. zu fassen, denn sie werden sich in neuer Bedeutungsebene der Totalstimmung des Kunstwerks auflösen.

V

Nebeneinanderliegen vom Hauptthema und Staffagen, Nebensachen und Nebenpersonen, die unabhängig vom Hauptthema sind, erkennen wir oftmals in der Nachrichtenphotographie. Eine Blume, ein Vögelein, ein Kinderwagen und ein Schmetterling in einer elendhaften, blutdürstigen Kriegsszene mögen die Symbolen des Friedens oder Erhabenes des Werts vom kleinen Leben sein. Sie mögen mit den Konzepten Frieden, Leben usw. jede Rolle spielen. Ein Straßenbaum vom Platz, wo ein schrecklicher Autounfall passierte, gibt die Identifizierung: eine Szene von der Stadt. Doch wie ist vom Papierfetzen bei der Wurzel des Baums? Zwar nehmen wir diesen Papierfetzen in der Sehfeld, doch erregt er keine unsere Aufmerksamkeit, wenigstens während unser

Bewußtsein wird vom Autounfall besetzt. Dann nimmt diese isolierte, abgesonderte Ansicht des Papierfetzen seinen eigenen autonomen Sa. ohne Sé., Konzept und irgendeine Bedeutung, die hängen mit dem Unfall zusammen.*⁶

Die reine Sa. sind ordentlich meistens verborgen vor den gewaltsamen Wirkungen der verständlichen Inhalten der Konzepte. M. Heidegger sagt, daß Wechselwirken zwischen Erde und Welt eine eigentümliche Funktion der Kunst ist. Sein 'Bewahren' ist eine Tätigkeit, die schwankend zwischen Sich-Schließen und Sich-Öffnen ist. Diese Spannung vom Schwanken ist eigentlich Wirkung der Kunst, und nach dieser Spannung geschieht die Kunstwirklichkeit.*⁷ Die Säule vom Marmor ist nicht mehr die Säule sondern der Marmor. Während wir ansehen die dorische Säulen. Marmorstoffe uns rühren, und wenn wir diese Stoffe bemerken, sind sie schon die Säulen wieder. Schwankend erleben wir eine Erschütterung vor diesen pendelnden Bewegungen, die Hin- und Rückfahrt zwischen Werk gegen Stoff, Welt gegen Erde machen. Stoffe—Stein, Holz, Erz, Ton und Wort —sind eigentlich Mittel für das Gelingen des Kunstwerks, die wesentlich dem 'Wie' der Kunst gehören. Stoff wird sich am Schluß im Kunstwerk verbraucht und erschöpft. Nach der traditionellen Betrachtung hätte das bleibende Stoff im Werk bei der Ungeübtheit des Künstlers, non-finito des Erzeugungsprozeß und beim Zerbrechen des Werks erscheinen sollen.

Die Schuhe einer Bäuerin 'sprechen' im Bild von v. Gogh. Im ordentlichen, alltäglichen Leben werden sie unvermerkt verborgen. In seinem Bild aufwachen zum ersten Mal die Schuhe und sie erschüttern uns, die beim Bewahren des Werks anwesend sind. "Zu den Sachen selbst!" sollte auch in Heidegger ausgesprochen werden. Natürlich erscheint nicht bei Heidegger Sache selbst im dargestellten Gegenstand; dargestellte Schuhe sind nicht Schuhe selbst. Schuhe selbst schlafen immer in der Dunkelheit des alltäglichen Leben (mit der Ausnahme von der Gelegenheit vom unpassenden Zustand). Gogh war ein stoßender, anreizender und herausfordernder Künstler, der hat jedesmal Anfangsgelegenheit gemacht. Er selbst ließ nur die Schuhe hervorragend sich abheben, dennoch tragen die dargestellte Schuhe auch Konzept der schweren Arbeit, mit der eine Bäuerin, vom Morgen bis zum Abend fortfährt. Dann sind die Sa. nur die dargestellte Schuhe, doch redizieren sie unser Bewußtsein nach Schuhen selbst. Wir sehen auf dem Bild dargestellte Schuhen an, doch unser Bewußtsein ist schwankend zwischen dargestellte Schuhen und Schuhen selbst. Der Maler sich selbst hat wohl auf der Malung der Schuhen konzentriert.

Jetzt werde ich mein Aufgabesgebiet auf dem Verhältnis zwischen Wort und Dichtung, das Heidegger betracht hat, einschränken. Wort und Sprache haben eigentlich ihren eigenen Darstellungsgegenständen, doch sie hinweisen in den Dichtungen besonders Lyri-

ken, den Wert des Worts selbst ohne seine inhaltbezogene Bedeutung. In der Mitte der ordentlichen Mitteilungen ist aisthesis gegen die Sprachwörter meistens nicht aktuell. Dann gibt es eine Sorte von Transparenz zwischen Sa. bez. Wortton und Sé. bez. Konzept oder Inhalt in der Konversation und dem anderen Aussprechen.

Wir wissen, daß Saussure hatte Sa. als image acoustique genommen. Es ist zweifelnd, daß reinste Wortzeichen als Sa. denkbar seien, doch ist es besonders an der Fremdsprache oder in der Kleinkindheit möglich sein. Ohne Verständnis des Inhalts mögen wir die reinste Phase dieser Sa. wahrnehmen. In écriture sowie in discours können wir Sa. ohne Konzept erwarten.

VI

In der Geschichte der Künste folgen wir immer 'Was' und, 'Wie' hatten sie dargestellt. Inhalte von 'Was' sind realistisch, symbolhaft oder deformativ dargestellte Gegenstände, die eigentlich von Natur, Stilleben, Menschenleben, Menschenfigur, Geschichte, Religion, Weltanschauung, Gesellschaft usw. Wir suchen und folgen im Kunstwerk diesen Gehalt besonders hartnäckig im symbolischen Werk. Und mit der günstigen Erklärung oder 'caption' sind wir zufrieden. Diese Zufriedenheit ist oftmals aus Verständnis stammend. Und nach solchen Aufklärungen oder willkürlichen Interpretationen des Kunstkenners bleiben keine anschauliche, ästhetische Kunstgenießen oder Kunstaufnahme. Die Sehnsucht nach dem Objekt an sich und Sache selbst treibt vielen kontemporären 'artists' zu einer Sorte der trompe l'oeil Realismus, der heißt hyperrealism, usw. Vormalis bereits kannten wir 'ready-made'. Duchamp drängte damit uns anreizend zur rohe Objekt selbst ohne die Wirkung des Künstlers. Die Ausdehnung, in der Campbell soups von Warhol, portraits von C. Close, nackte Studentin von Andrea hervortreten, enthüllt die sachliche Realität. Virtual reality, Simulation, Installation usw. versuchen das Erwachen der Realität, die wird in der Alltäglickeits-ebene beerdigt und verborgen. Doch ihr Erwachen fördert nicht traditionale, künstlerische Mittel. So wie Duchamp getan hat, nehmen zeitgenössische 'artists' heutzutage oftmals bloße rohe Objekte von unseren, alltäglichen Lebensraum. Hausgerät, Apparat, jeweils auch Kehricht werden von ihren Lebensumständen getrennt, und auf dem Aufstellungsplatz getragen. Sie aussehen wie Symbole der Zweckmäßigkeit ohne objektiven Zweck. Doch ihre Interesselosigkeit wirkt mit einem anderen starken Interesse, das sich auf der Sache selbst, ohne die verständliche, naturale Verhaltung orientiert. Es scheint mir, daß diese neuere Neigungen keine Bedeutung der wertreiche Kunstbewegung habe.*⁸ Aber sie schlagen das Aufgraben der Gegenständen, die werden nicht nur in der Kunstwerken doch auch in der Alltagserde, verborgen und vergessen, vor.

Anmerkungen

- 1) "Cum in omnibus enim rebus, tum maxime etiam in architectura haec duo insunt, quod significatur et quod significat. Significatur proposita res, de qua dicitur; haec autem significat demonstratio rationibus doctrinarum explicata." (LOEB, 251. S. 6)
- 2) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, sechste Aufl. 1923, S. 210
- 3) Nach Genette sind diese Darstellungen 'connotateur de mimesis'. (Gerard Genette: Figures 3, 1972. P. 186)
- 4) Ich meine daß, wenn er nicht sehr laut schrie "laut schreiend" MK. vor Meneraos sei, wenn er an der Kriegsszene nicht "pfeilweitschießend" war, diese Schilderung MK. vor Apollon sei.
- 5) Vgl. Ideen, § 111
- 6) R. Barthes unterscheidet 'studium' und 'punctum' im Photoswerk. Studium gibt uns einen konventionalen Platz, wo das Publikum zuverlässig das Szene rezeptiert und mit sensus communis interpretiert. Doch punctum, das akzidentell und zufällig zum Motiv des Werks ist, gibt uns einen Stoß, der uns gelegentlich sehr drastisch überrascht. (Vgl. La chambre claire, 1980. p. 48f.)
- 7) die Wahrheit "geschieht in wenigen wesentlichen Weisen. Eine dieser Weisen, wie Wahrheit geschieht, ist das Werksein des Werkes." (Der Ursprung des Kunstwerkes, RECLAM, S. 60)
- 8) H. Sedlmayr, der gegen Venedig Biennale und Kassel Dokumenta die Antipathie hatte, unterschied sog. aesthetisches Objekt vom Kunstwerk. Nach Sedlmayr umfaßt aesthetisches Objekt ready made, assemblage, performance (happening) und die Verpackung von Cristo usw..Zwar anerkannt er keine Wert vom aesthetischen Objekt, doch ließ er seine aesthetische Beschaffenheit zu. (Vgl. Kunst und Wahrheit, vermehrte Neuausgabe, 1978. S. 207u.a.)