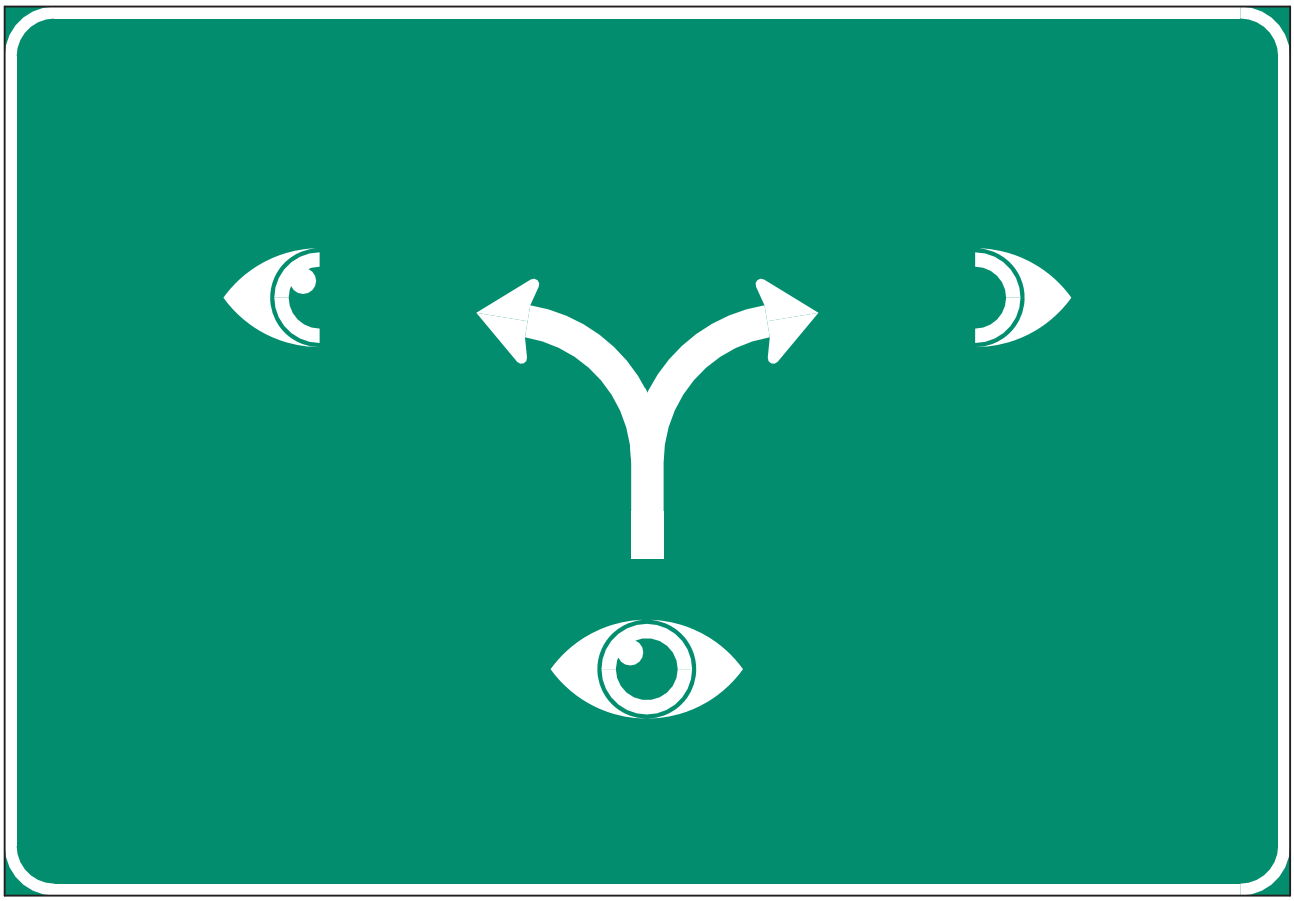


Produktion und Analyse ästhetischer Ambiguität bildender Kunst

Dissertation an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart im Bereich Kunstwissenschaften

Erstprüfer: Prof. Dr. Michael Lüthy
Zweitprüfer: Prof. Dr. Thomas Friedrich

vorgelegt von Axel Rohlfs

Impressum

Rohlfs, Axel (2023):
Produktion und Analyse ästhetischer Ambiguität bildender Kunst.

Dissertation der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie.
Tag der mündlichen Promotionsprüfung: 15.02.2023
Rektor am Tag der Promotionsprüfung: N.N.
Erstprüfer und Betreuer: Prof. Dr. Michael Lüthy (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart)
Zweitprüfer: Prof. Dr. Thomas Friedrich (Hochschule Mannheim, Fakultät Gestaltung)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Rechte vorbehalten
freier Zugang

Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.

arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften, Universitätsbibliothek Heidelberg 2023.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
doi: https://doi.org/10.11588/artdok.00008575

Publiziert bei
Heidelberg / Universitätsbibliothek
arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum

Text ©2023, Axel Rohlfs
Umschlagillustration: Axel Rohlfs
Alle bildlichen Darstellungen wurden vom Autor per CAD gezeichnet, sind also keine Fotos, deren Quellen anzugeben wären.
Alle verwendeten Personenwörter sind als geschlechtsunabhängig zu betrachten.
Gedruckt in privater Vervielfältigung.

Es gibt auch eine **englische Kurzvariante** dieser Dissertation (online und gedruckt):

Rohlfs, Axel (2023):
Art, algorithm and ambiguity. Aesthetic ambiguity with regard to metacognition based on visual semiotics, visual rhetoric and Gestalt Psychology.

Die Online-Version dieser Publikation ist ebenfalls dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
doi: https://doi.org/10.11588/artdok.00008576

Meinen Lehrern
Prof. Vera Molnar und
Prof. Eugen Gomringer
gewidmet.

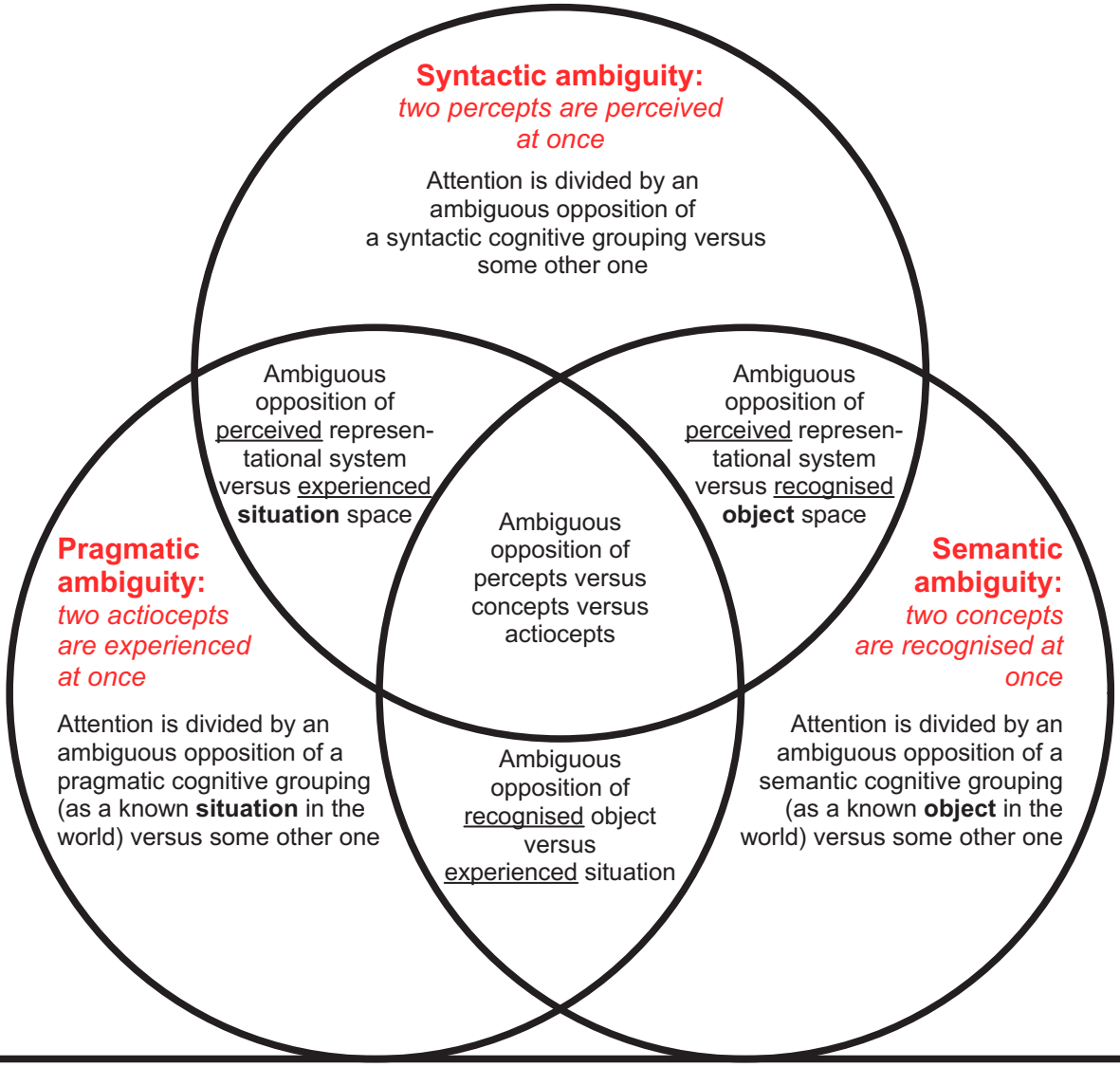
Ich danke
Herrn Prof. Dr. Lüthy
und
Herrn Prof. Dr. Friedrich
für ihre große Unterstützung.

Rohlfs, Axel (* 1971 in Bremen)
Abgeschlossene Studiengänge:
- Architektur an der Technischen Universität Berlin (Diplom Ingenieur Architektur)
- Deutsch + Kunst Lehramt Gymnasium an der Universität Bremen (Master of Education)
- Immobilienwirtschaft an der Fachhochschule Lippe Detmold (Immobilienwirt).

Tätigkeit als Architekt, Lehrer, Künstler der Konkreten Kunst und der Visuellen/ Konkreten Poesie sowie als
Assistent von Prof. Vera Molnar (Paris) seit 2003.

Veröffentlichungen (u.a.):
siehe website der Deutschen Nationalbibliothek: **www.dnb.de**
sowie die eigene website: **www.axel-rohlfs.de**

Summary (Figure 0): Semiotic theory of aesthetic ambiguity as the division of attention into two oppositional cognitive groupings of data (Borromean knot).
The seven zones created by three overlapping circles in the Borromean knot allow aesthetically ambiguous splitting of attention into two sides. Human cognition groups data coming from the outside world according to **grouping criteria** to reduce complexity. A **percept** is a grouping of data according to **syntactic** criteria (for example: a **perceived** group of elements of similar colour). A **concept** is a grouping of data according to **semantic** criteria (for example: a **recognised** group of elements with characteristics of a known **object** in the world). An actiocept is a grouping of data according to **pragmatic** criteria (**re-experienced** characteristics of a known **situation** in the world). An aesthetically (= intentionally) ambiguous work of art divides the recipient´s attention into several competitive and oppositional groupings of data (see latin ´ambigere´ = to push to two sides). This division of attention into (at least two) cognitive groupings in an ambiguous work of art can be analysed with this general formula: ´cognitive grouping **a** versus cognitive grouping **b** with the metacommunicative function **x**´ (derived from the work of **Roman Jakobson**). There are two general types of ambiguity: **contamination** (grouping **a** versus **b**) or **deviance** (order **a** versus deviance from this order **b**).



Aesthetic ambiguity has six metacognitive/ metacommunicative functions:

Feelings of the sender: meta-expressive function due to contaminated or deviant expressed emotions

Context: **metareferential function** due to contaminated or deviant references

Message: poetic function due to syntactic, semantic or pragmatic **anti-distinction** by contamination, deviance or a mixture of both

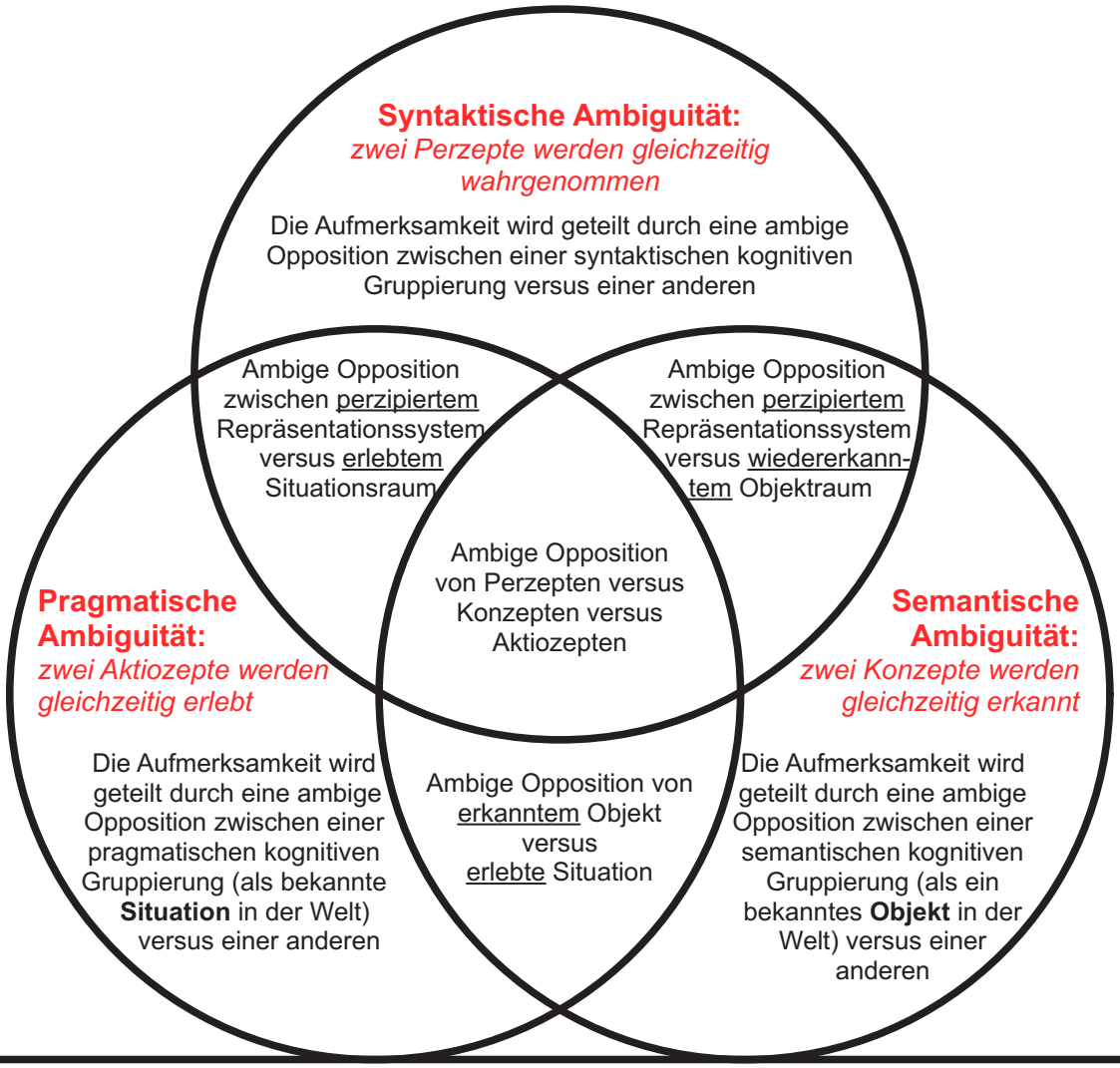
Contact (physical channel + psychological relationship): **metaphatic function** due to contaminated or deviant contacts as media conventions

Code: metalinguistic/ metasemiotic function due to contaminated or deviant codes / representational systems

Recipient: meta-appealative/ meta-evocative function due to contaminated or deviant stimulants

A

Zusammenfassung (Abbildung 0): Semiotische Theorie der ästhetischen Ambiguität als Teilung der Aufmerksamkeit in zwei gegensätzliche kognitive Gruppierungen von Daten (Borromäischer Knoten).
Die sieben Zonen, die durch drei sich überschneidende Kreise im Borromäischen Knoten entstehen, ermöglichen eine ästhetisch ambige Aufteilung der Aufmerksamkeit auf zwei Seiten. Die menschliche Kognition gruppiert Daten aus der Außenwelt nach **Gruppierungskriterien**, um die Komplexität zu reduzieren. Ein **Perzept** ist eine Gruppierung von Daten nach **syntaktischen** Kriterien (zum Beispiel: eine **wahrgenommene** Gruppe von Elementen ähnlicher Farbe). Ein **Konzept ist eine** Gruppierung von Daten nach **semantischen** Kriterien (z. B.: eine **erkannte** Gruppe von Elementen mit Merkmalen eines bekannten **Objekts** in der Welt). Ein Aktiozept ist eine Gruppierung von Daten nach **pragmatischen** Kriterien (**wieder erlebte** Merkmale einer bekannten **Situation** in der Welt). Ein ästhetisch (= absichtlich) ambiges Kunstwerk teilt die Aufmerksamkeit des Rezipienten in mehrere konkurrierende und gegensätzliche Gruppierungen von Daten auf (siehe lateinisch 'ambigere' = nach zwei Seiten treiben). Diese Aufteilung der Aufmerksamkeit in (mindestens zwei) kognitive Gruppierungen in einem ambigen Kunstwerk kann mit dieser allgemeinen Formel analysiert werden: Kognitive Gruppierung **a** versus kognitive Gruppierung **b** mit der metakommunikativen Funktion **x**" (abgeleitet aus der Arbeit von **Roman Jakobson**). Es gibt zwei allgemeine Arten von Ambiguität: **Kontamination** (Gruppierung **a** versus **b**) oder **Abweichung/ Devianz** (Ordnung **a** versus Abweichung/ Devianz von dieser Ordnung **b**).



Ästhetische Ambiguität hat sechs metakognitive/ metakommunikative Funktionen:

Gefühle des Absenders: metaexpressive Funktion aufgrund von kontaminierten oder devianten Gefühlsäußerungen

Kontext: **metareferentielle Funktion** aufgrund von kontaminierten oder devianten Referenzen

Botschaft: poetische Funktion aufgrund syntaktischer, semantischer oder pragmatischer **Antidistinktion** durch Kontamination, Devianz oder Mischung beider

Kontakt (physischer Kanal + psychologische Beziehung): **metaphatische Funktion** durch kontaminierte/ deviante Kontakte als Medienkonventionen

Code: metasprachliche/ metasemiotische Funktion durch kontaminierte/ deviante Codes / Repräsentationssysteme

Empfänger: meta-appellative/ meta-evokative Funktion aufgrund von kontaminierten/ devianten Stimulanzien

B

Inhaltsverzeichnis

1.0 Theoretische Grundlagen und Beispiele der Produktion ästhetischer Ambiguität S. 1

1.1 Begriffe im Zusammenhang S. 1
1.2 Die Produktions- und Analysematrix aus 42 mischbaren Operationstypen der Ambiguität S. 6
1.3 Semiotisch-kognitionspsychologische Grundlagen ästhetischer Ambiguität S. 11
1.3.1 Objekte von Operationen zu syntaktischer Ambiguität S. 18
1.3.1.1 Bildparameter S. 18
1.3.1.2 Optische Illusionen als syntaktische Ambiguität zweier Anschauungen: Assimilation versus Isolation/ Relativität der Erscheinungen von Bildparameterausprägungen aufgrund ihrer "Interaktion" S. 29
1.3.1.3 Die acht Bildparamater S1 - S4 sowie K1 - K4 in Bezug auf die Illusion von "Tiefe" im Bild/ Versuch einer Redefinition Monokularer Tiefenkriterien S. 41
1.3.1.4 Rekombination der Bildparameter zur Produktion syntaktischer Ambiguität S. 46
1.3.1.5 Syntaktische/ semantische/ pragmatische Ambiguität und übliche Kategorien einer Bildanalyse S. 71
1.3.2 Objekte von Operationen zu semantischer Ambiguität S. 77
1.3.2.1 Abgrenzung syntaktisch-semantischer Ambiguität von rein semantischer Ambiguität S. 77
1.3.2.2 Spezifikation semantischer Ambiguität über Merkmale und Merkmalskopplungen des semantischen Lexikons S. 83
1.3.2.3 Ambiguität der semantischen Devianz von einem Schema und Ambiguität der semantischen Kontamination mindestens zweier Gruppierungen von Bedeutungselementen S. 91
1.3.3 Objekte von Operationen zu pragmatischer Ambiguität S. 96
1.3.3.1 Vier Arten des Bezugs auf Handlung durch das Werk S. 96
1.3.3.2 Pragmatische Ambiguität und das Pragmatik-Modell Roman Jakobsons S. 98
1.3.3.3 Situationsbeschreibung gemäß der Metasprache MultiNet und pragmatische Ambiguität eines Quelle-Ziel-Prozesses S. 102
1.3.4 Ästhetische Ambiguität und Bildkompetenz-Ebenen S. 104
1.3.5 Ästhetische Ambiguität und ihre Metakommunikationsfunktionen nach Jakobson S. 110
1.3.6 Vorschlag eines Ordnungssystems der Funktionen ästhetisch ambiger Kunst: Primäre Funktion ästhetisch ambiger Kunstwerke der Metakognition, darauf aufbauende sechs sekundäre Metakommunikationsfunktionen, unzählige tertiäre Funktionen wie ´interne Maßstäblichkeit´ oder ´ästhetische Lust´ S. 112
1.4 Allgemeine Spezifik des gewählten Ansatzes: semiotische Modellierung von 42 Typen ambiger Mehrfachgruppierung mittels 148 kognitiven Gruppierungskriterien im Hinblick auf komparatistische Analyse und variierend-experimentelle Produktion ästhetischer Ambiguität S. 116
1.4.1 Spezifik des Ansatzes in Bezug auf das WAS (= Gegenstandsbereich dieser Arbeit) S. 122
1.4.1.1 Autor S. 122
1.4.1.2 Referenz zu Welt S. 124
1.4.1.3 Mediale Materialität S. 124
1.4.1.4 Bildgestaltung S. 126
1.4.1.5 Rezipient S. 127
1.4.2 Spezifik des Ansatzes in Bezug auf das WOZU (= Erkenntnisinteresse dieser Arbeit) S. 128
1.4.2.1 Autor S. 128
1.4.2.2 Referenz zu Welt S. 128
1.4.2.3 Mediale Materialität S. 128
1.4.2.4 Bildgestaltung S. 128
1.4.2.5 Rezipient S. 128
1.4.3 Spezifik des Ansatzes in Bezug auf das WOMIT (verwendete Beurteilungskriterien als heuristische Instrumente dieser Arbeit) S. 129
1.4.4 Spezifik des Ansatzes in Bezug auf das WIE (= Vorgehensweise des Gedankengangs, der Textgrammatik dieser Arbeit) S. 130
1.4.5 Spezifik des Ansatzes in Bezug auf das WANN S. 132

1.5 Kunstspezifischer Einsatz ästhetischer Ambiguität als uneingeschränktes Thematisieren metakognitiver und medienspezifischer Zeichenübergangs-als-spielbereiche im Hinblick auf atelische Gehalte S. 132
1.5.1 Allgemeines zu einem kunstspezifischen Einsatz ästhetischer Ambiguität S. 134
1.5.1.1 Atelischer Gehalt bildender Kunst versus telische BeDeutung satzlinear-wortdiskreter Texte S. 134
1.5.1.2 Pragmatik ästhetischer Ambiguität bildender Kunst S. 138
1.5.1.3 Theorien der Kunst S. 146
1.5.1.4 Kunst als Prozess S. 148
1.5.2 Zeichenübergangs-als-spielbereiche ästhetisch ambiger Werke bildender Kunst S. 152
1.5.2.1 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen den Bedingungen der Möglichkeit von (ästhetisch ambiger Anti-)Kohärenz-/Zeichenbildung sowie (ästhetisch ambiger Anti-)Kohärenz-/ Zeichenbildung selbst S. 152
1.5.2.2 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Zeichenhaftigkeit und Nichtzeichenhaftigkeit aufgrund Merklichkeit und Unmerklichkeit als Intendiertheit und Nichtintendiertheit S. 153
1.5.2.3 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen nichtlinear-indiskreten Medien bildender Kunst und dem satzlinear-wortdiskretem Medium ihrer Besprechung S. 154
1.5.2.4 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen nichtlinearen Gestaltungen und linearen Gestaltungen eigentlich nichtlinearer Werke bildender Kunst S. 157
1.5.2.5 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen den Gruppierungskriterien der drei semiotischen Ebenen/ Rezeptionsentitäten Syntaktik/ Perzepte, Semantik/ Konzepte, Pragmatik/ Aktiozepte und ihre vier per se ambigen Überlappungsbereiche S. 157
1.5.2.5.1 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen syntaktischen Gruppierungskriterien der Similarität und der Kontiguität sowie zwischen Ausprägungen derselben S. 157
1.5.2.5.2 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Figur und Grund S. 157
1.5.2.5.3 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen semantischer 3D-Raumanmutung und 2D-Flächenwirkung S. 158
1.5.2.5.4 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Darstellungssystem und Dargestelltem S. 159
1.5.2.5.5 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen perzipierten Gestalten der Syntaktik und erinnert-konzipierten Gestalten der Semantik S. 159
1.5.2.5.6 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen eher abstrakten und eher konkreten semantischen/ pragmatischen Gruppierungskriterien S. 160
1.5.2.5.7 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Merkmalen und gewöhnlichen Merkmalskopplungen S. 160
1.5.2.5.8 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Alltag-Kommunikationsfunktionen und Kunst-Metakommunikationsfunktionen der Pragmatik S. 160
1.5.2.5.9 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Wirkungen kognitiver Präsenz und Absenz der Pragmatik S. 161
1.5.2.6 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen den drei Zeichenarten Index, Ikon, Symbol und ihrer vier per se ambigen Überlappungsbereiche S. 161
1.5.2.7 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Operationen und zwischen Objekten sowie zwischen realisierten Operationen als pars-pro-toto-Zeichen und nichtrealisierten aber denkbaren Operationen/ Objekten ästhetisch ambiger Kunst als Zeichenalgorithmik S. 162
1.5.2.8 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen dem Status ´Original´ / Vorbild / Eigenständigkeit und ´Kopie´ / Nachbild / Beeinflusstheit mit Erfordernis einer Ko(n)textualisierung S. 164
1.5.2.9 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Superzeichen und Subzeichen S. 165
1.5.2.10 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Assimilation und Isolation S. 165

1.5.3 Zusammenfassung zu kunstspezifisch ästhetischer Ambiguität S. 166
1.6 Vergleich mit anderen Ansätzen zu ´Ästhetischer Ambiguität´ S. 169
1.6.1 (Bild-)Rhetorische Ansätze:
Empson, Kris/ Kaplan, Groupe μ, Doelker, Brassat S. 170
1.6.1.1 Empson: sieben Typen (nicht nur?) sprachlicher Ambiguität S. 170
1.6.1.2 Kris/ Kaplan: Psychoanalytisch-rhetorische Annäherung an den Begriff Ästhetischer Ambiguität S. 174
1.6.1.3 Groupe μ: syntaktische und semantische Bildrhetorik S. 177
1.6.1.4 Doelker: Versuch der Übertragung der Kategorien sprachlicher Tropen auf uneigentliche Darstellung im Bild S. 185
1.6.1.5 Wolfgang Brassat: Ende des Agons ambiger Interpikturalität aufgrund der Ausdifferenzierung heutiger Kunst? S. 186
1.6.2 Informationsästhetik: Moles, Wiesenfarth, Nake, Dörner/ Vehrs, Attneave, Kanizsa/ Luccio S. 187
1.6.2.1 Abraham Moles: *„Originalität“* und *„Banalität“* S. 187
1.6.2.2 Gerhard Wiesenfarth: *„Gestalt(un)reinheit“* S. 189
1.6.2.3 Frieder Nake: Informationstheoretische Grundlagen der Superisation und des Repertoires S. 189
1.6.2.4 Dietrich Dörner/ Wolfgang Vehrs: *„´Überlappungen´ bei den Superzeichen ein und derselben Stufe“* S. 191
1.6.2.5 Informationstheorie und Psychologie: Multistabilität nach Fred Attneave sowie Gaetano Kanizsa und Riccardo Luccio S. 192
1.6.3 Umberto Eco: *„Das offene Kunstwerk“* S. 194
1.6.4 Hans Blumenberg: *„Pluralität der Aspekte“* als *„neuer Realitätsgrad“* S. 197
1.6.5 Roman Jakobson: Poetische Ambiguität aufgrund Selbstfokussierung der Nachricht S. 198
1.6.6 Christoph Bode: ein zweistufiges Modell der Ambiguität für Literatur, ein einstufiges für Kunst S. 199
1.6.7 Gottfried Boehm: Zeigen versus Demonstrieren der Prämissen dieses Zeigens S. 203
1.6.8 Michael Lüthy: medienspezifische intendierte Ambiguität und spezifische Ambiguität aus dem Objektstatus in der Moderne, Aspektbegriff nach Wittgenstein, *„Ambivalenzstrukturen“* bei Warhol und das *„Wahrscheinliche“* der Rhetorik S. 206
1.6.9 Anselm Haverkamp: Die Zweideutigkeit der Kunst/ Zur historischen Epistemologie der Bilder S. 213
1.6.10 Valeska von Rosen (2012): Ambiguität im Hiblick auf metaphorische Dunkelheit (´obscurità´) S. 215
1.6.11 Ulrich Pfisterer: *sieben Diskussionsfelder der Ambiguität* S. 216
1.6.12 ´Diskursgruppe´ Scheffler/ Berndt/ Kammer/ Sachs-Hombach S. 217
1.6.13 Thomas Susanka: Ambiguität vs. Unspezifität im Bild S. 220
1.6.14 Nicolas Romanacci: Sieben Typen bildlicher Ambiguität S. 222
1.6.15 Peter Foos: Die Wahnehmbarkeit des ´objet ambigu´ in drei *„Resonanzräumen“* S. 224
1.6.16 Dario Gamboni: *„doppelte, verborgene, potenzielle und zufällige Bilder“* S. 226
1.6.17 Verena Krieger: “*Modes of Aesthetic Ambiguity in Contemporary Art”* S. 229
1.6.18 Fazit des Vergleichs mit anderen Ansätzen S. 243

2.0 Analyse kunsthistorischer Beispiele mittels der vorgestellten Produktions- und Analysematrix ästhetischer Ambiguität S. 246

2.1 Syntaktische Ambiguität S. 248
2.1.1 Ambiguität eines Geometriemischtyps mit Minimaldifferenz MD zu zwei Idealgeometrien S. 248
2.1.2 Bruch eines Bildparameterkonzepts in einem Bild als syntaktische Ambiguität einer Bildinkohärenz S. 272
2.1.3 Bifurkation S. 278
2.1.4 Verschachtelte Konstellationen aus Gruppierungen z.B. ähnlicher Farbe S. 280
2.1.5 Ineinander gelagerte Linienraster mit Linienschnittpunkten (Typ BK) S. 292
2.1.6 "Überlappung" (Typ BK) zweier Farbflächen mit einem Farbmischton (Typ MD) S. 296
2.1.7 Selbstähnlichkeit S. 300
2.1.8 Gestaltung von Evolutionen als sukzessives Element im simultanen Bild S. 305
2.1.9 Indexikalität und Ambiguität S. 306
2.1.10 Verschränkung von Pseudo-Flächen- und Pseudo-Volumen S. 310
2.1.11 Minimaldifferenzierung von Bildparametern S. 314

2.1.12 Figur-Grund-Rollenwechsel: Minimaldifferenz der Figurhaftigkeit benachbarter Flächen S. 318
2.1.13 Bildrhetorische Störung u.a. von Symmetrie (>S2) und von Parallelität (>S4) S. 323
2.1.14 Tiefenillusion S. 328
2.1.15 Bildrand S. 329
2.1.16 Doppelstrukturen S. 336
2.2 Syntaktisch-semantische Ambiguität S. 339
2.2.1 Abgrenzung syntaktisch-semantischer von rein semantischer Ambiguität an Beispielen der Menschenkörperdarstellung S. 339
2.2.2 Syntaktisch-Semantische Ambiguität des Bildrands bei Abbildern S. 356
2.2.3 Syntaktisch-Semantische Zweiheit einer bewussten Verschränkung von Zwei- und Dreidimensionalität als Raumillusion im Abbild störende "Zweieinhalbdimensionalität" bei den Nabis S. 363
2.2.4 Multistabile Wahrnehmung in Form einer Polysemie der Tiefenillusion oder des Darstellungsobjekts als semantische Ambiguität, die durch syntaktische Ambiguität vermittelt sein kann S. 367
2.2.5 Syntaktisch-semantische Zweiheit im Sequenziellen: Gegenläufigkeit und Sequenzstörung S. 373
2.2.6 Syntaktisch-Semantische Kontamination von RAUM-Ansichten und von ZEIT-Ansichten S. 382
2.3 Semantische Ambiguität S. 386
2.3.1 Semantische bzw. syntaktisch-semantische Ambiguität einer Kontamination von Körperinnen- und Körperaußendarstellung S. 386
2.3.2 Semantische Ambiguität aus Vermischung symbolischer Zeichen und ikonischer Zeichen in einem Abbild als Verschränkung von Ideen- und Erscheinungswelt sowie von zwei kognitiven Kanälen S. 387
2.3.3 Semantische Ambiguität der Devianz einer bildrhetorischen Veränderung ("ars") von einem zu erinnernden Bedeutungsschema ("natura") S. 388
2.3.3.1 Semantisches adiectio S. 388
2.3.3.2 Semantisches detractio S. 389
2.3.3.3 Semantisches substitutio S. 390
2.3.3.4 Semantisches transmutatio S. 391
2.3.3.5 Mischungen aus semantischem adiectio, detractio, substitutio und transmutatio S. 392
2.3.4 Text-Bild-Verhältnisse semantischer Ambiguität: Semantische Antonymie, Diskrepanz und Komplementarität S. 397
2.3.5 Semantische Zweiheit aus Interpicturalität zwischen Vorbild und Nachbild S. 399
2.3.6 Ambiguität auf der Grundlage nonverbaler Kommunikation: Indizes und Symbole S. 401
2.3.7 Ambiguität in Werken der Konkreten Poesie bzw. der Visuellen Poesie S. 402
2.4 Semantisch-pragmatische Ambiguität S. 417
2.4.1 Objektkunst als Eingriff in Aktiozepte mit und ohne Eingiff in Konzepte S. 417
2.4.2 Rituelle versus rhetorische Desintegration von Gebrauchsgegenständen S. 430
2.4.3 Intertextualität als Sonderform semantisch-pragmatischer Ambiguität S. 432
2.4.4 Analogien der Bildinszenierung zu narratologischen Kategorien S. 434
2.4.5 Kunstaktion und Eingriffe in reale Funktionsräume S. 437
2.5 Pragmatische Ambiguität S. 438
2.6 Pragmatisch-syntaktische Ambiguität S. 440
2.7 Syntaktisch-semantisch-pragmatische Ambiguität S. 442

3.0 Zuordnung der Werkbeispiele aus Kapitel 2.0 zu den zwölf metakommunikativen Funktionen nach Jakobson aus Kapitel 1.3.5 S. 449

4.0 Erträge der Arbeit S. 464

4.1 Ertrag für die Bildwissenschaft, Bildsemiotik und Bildrhetorik: informationstheoretische Modellierung der Aufmerksamkeitslenkung durch ein Werk mittels 148 Gruppierungskriterien S. 464
4.2 Ertrag für die Ästhetik: differenziertes Begriffsvokabular mit benennbaren Ein- und Ausschlüssen der Betrachtung mit verbundenen Vor- und Nachteilen der Modellbildung S. 465
4.3 Ertrag für die Informationstheorie: Korrelierung von syntaktischen Gruppierungskriterien mit tiefenillusorisch-semantischen Monokularen Tiefenkriterien sowie mit Erkennung erinnerter Gestalten S. 466

4.4 Ertrag für die Kunstgeschichte im Hinblick auf die Zugänglichkeit zum kulturellen Gedächtnis: komparatistisches System der Ordnung nach Operationen und Objekten im Hinblick auf Innovativität bzw. Parallelität verschiedener Werke S. 466
4.5 Ertrag für Gestaltpsychologie, Sprachwissenschaft (MultiNet) und Semiotik S. 468
4.6 Ertrag für die Kunst-Didaktik: Fundierung eines handlungs- und produktionsorientierten Unterrichts der (Um-)Gestaltung entlang der 148 (Um-)Gruppierungskriterien als Repertoire von Objekten und entlang der 42 Operationen der (Dis-)Ambiguierung S. 469
4.7 Ertrag für die Autonomie des Subjekts S. 469
4.8 Ertrag für Kunstproduzenten: Sichtbarmachung der Leerstellen denkbarer Werke zwischen den Vollstellen vorhandener Werke S. 471

5.0 Anhang **S. 472**

5.1 Literaturverzeichnis S. 472
5.2 Personenverzeichnis S. 478
5.3 Abbildungsverzeichnis S. 488 - 510

1.0 Theoretische Grundlagen und Beispiele der Produktion ästhetischer Ambiguität

Präambel zwecks Vermeidung der Missdeutung meines Modells als *„verengende Perspektive“* einer *„Zurichtung“* der Rezeption des ästhetisch ambigen Kunstwerks.

Absicht dieser Arbeit ist NICHT eine simplifizierend-zurichtende, **automatisiert** subsummierend gedachte **Identifikation** von vermeintlich **isoliert-statischen** (ästhetisch ambig opponierten) ´Ur-Gruppen´ im ästhetisch ambigen Kunstwerk; mein Ansatz **modelliert** eine (zwischen ästhetisch ambig opponierten **Angeboten zur dynamischen Gruppierung fluktuierende) deautomatisierte Rezeption**.
Absicht dieser Arbeit ist eine Modellierung möglicher (also nicht zwangsläufiger) Aspektwechsel in der Rezeption eines die Aufmerksamkeit ästhetisch ambig aufspaltenden Kunstwerks (also NICHT eine Modellierung ALLER denkbaren Aspektwechsel wie z.B. auch hin zu hier i.A. ausgesparten Assoziation oder Konnotation).
Die angestrebte Analyse (NICHT Interpretation!) konzentriert sich also auf die Modellierung einer möglichen rezeptiven Fluktuation zwischen opponierenden Gruppierbarkeiten im ästhetisch ambigen Werk; diese Analyse geschieht mittels eines Repertoires von Gruppierungskriterien. Letztere können aber auch hochkomplex rekombiniert, graduiert und zudem interagierend sein: mein Modell zu ästhetischer Ambiguität schließt also Komplexität und Indeterminiertheit der Rezeption NICHT aus. Da kognitive Gruppierung hilft, Datenmengenfülle zu verarbeiten, kann man im Werk nachweisbare Gruppierunskriterien als konkurrierende Stimuli hin zu ambig opponierenden Gruppierungen auffassen; der Status der in meinem Modell vorgestellten Gruppierungskriterien ist also der von im Werk konstelliert konkurrierenden Attraktoren für die gruppierende Rezeption, NICHT der von isolierten Gruppierungen aus zurichtender Subsumtion.
Eine zeichnerische Zerlegung eines ästhetisch ambigen Werkes in seine opponierenden Teil-Gruppierbarkeiten in diesem Band modelliert eine Art ´mentalen Rezeptionsfilms´ als Fluktuation der Aufmerksamkeit zwischen diesen Teil-Gruppierbarkeiten als ´mentalen Teil-Bildern´ (siehe die ´quasi-anatomischen´ Bildzerlegungen im Kapitel 2.0). Durch interpretative Vermittlung zwischen diesen mentalen Teilbildern kann atelisch-konstellativer Kunst-Gehalt (quasi in den ´Leerstellen´ zwischen den mentalen Teilbildern) zugänglich werden; dieser Kunst-Gehalt steht in Kontrast zu telischen (z.B. Orientierung ermöglichenden) AlltagsbeDeutungen.
Metakognition aus dem Erfahren von ästhetisch ambig im Werk opponierenden kognitiven Gruppierungskriterien kann man sich dabei als ´FadenScheinigwerden´ der stets ´Gruppierungen webenden´ Kognition auf das von ihr im Alltag ´Verdeckte´ wie z.B. ´Kontingenz´ vorstellen: Metakognition eröffnet Gehalt, ist nicht nur autotelisch. Solches Erahnen von Kontingenz ist aber NUR TEIL des Kunst-Gehalts neben der oben angedeuteten, vielfältig möglichen interpetativen Vermittlung zwischen den mentalen, opponierenden Teilbildern eines ästhetisch ambigen Werks. Kognitive Gruppierung als ´telische Zurichtung´ ist im Alltag zwecks Orientierung in der Datenfülle notwendig; in atelischer, ästhetisch ambiger Kunst dagegen relativieren sich kognitive Gruppierungen durch ihre Opposition zu ´Alternativen´ und daher wird Gruppierung als Funktionsweise der Kognition ´fadenScheinig´ bzw. ´durchScheinend´ hin auf allgemeine kognitive Relativität und AUCH Kontingenz.

1.1 Begriffe im Zusammenhang

Diese Arbeit **dokumentiert** meinen mehrjährigen Gedankengang zum Thema ästhetischer Ambiguität:
vor 40 Jahren sah ich eine **Archipenko**-Skulptur einer menschlichen Figur als Mischung aus Präsenz und Absenz, die im Rumpfkörper ein Loch aufwies (s. Abb. 331). Seit dem Beginn eigener künstlerischer Arbeit im Bereich Konkreter Kunst und Konkreter/ Visueller Poesie in 1997 und seit dem Beginn meiner Assistenzarbeit für Prof. Vera Molnar (einer Pionierin der algorithmisch-empirisch-seriellen Ästhetik) in 2003 ist mir der Begriff der ästhetischen Ambiguität zentral geworden - und zwar vor dem Hintergrund semiotischer, rhetorischer, gestaltpsychologischer und sprachwissenschaftlicher Analyse. Meine Gedanken haben sich zu der Arbeitshypothese dieser Arbeit, zu einer Typologie ästhetischer Ambiguität für Analyse (nicht Interpretation!) und für Produktion verdichtet.

Die zwei Teilbestandteile des Terminus ´**ästhetische Ambiguität**´ kann man mit den jeweiligen Einträgen nach **Pfeifer/ Braun** (1989) **etymologisch** - zwecks Vermeidung einer **Containerbegrifflichkeit** und zwecks Erzielung von **begrifflicher Kohärenz** - redefinieren:

a) ´Ästhetik´ (*"nach Baumgarten den Bereich der „Gesetze der sinnlichen und lebhaften Erkenntnis“ (1741) umfassend"*),

b) ´Ambiguität´ (*"'Zweideutigkeit, Doppelsinn' (…); von der modernen Sprachwissenschaft im Sinne von 'Mehrdeutigkeit sprachlicher Äußerungen' (Mitte 20. Jh.) wieder aufgenommen. Vgl. lat. ambiguus 'zweifelhaft, ungewiß, zweideutig, doppelsinnig', ambigere 'bezweifeln, unschlüssig sein, schwanken', aus lat. amb(i)- 'ringsum, um … herum, auf beiden Seiten' (…) und lat. agere 'in Bewegung setzen, treiben, handeln', demnach eigentlich 'etw. nach zwei Seiten hin treiben, über etw. von zwei Seiten denken'.“*),

c) ´ästhetische Ambiguität´ somit hier redefiniert mit:

´Phänomen des merklich-intendierten Treibens der Aufmerksamkeit zu mindestens zwei kognitiven Entitäten (der Syntaktik/ Wahrnehmung, der Semantik/ Bedeutungszuweisung und oder oder der Pragmatik/ Wirkung) als zeichenhaft-metakognitive Aufmerksamkeitsteilung durch ein Artefakt auf der Grundlage **kognitiver Bedingungen der Möglichkeit von Aufmerksamkeitslenkung**. Diese Bedingungen der Möglichkeit von Aufmerksamkeitslenkung werden hier wiederum definiert mit: **Angeboten der Aufwandsverringerungen der Datenverarbeitung als Attraktoren** mittels benennbarer **Gruppierungskriterien** im Rahmen kognitiver (ästhetisch ambiger Anti-)Kohärenzbildung´; es wurde hier ein Repertoire von 148 syntaktischen, semantischen und pragmatischen Gruppierungskriterien modelliert, um ästhetische Ambiguität als Aufmerksamkeitsspaltung formelhaft beschreiben zu können in der Art: ´kognitive Gruppierung A (aufgrund Gruppierungskriterium a) **versus** kognitive Gruppierung B (aufgrund Gruppierungskriterium b)´.

Im ästhetisch ambigen Werk **´konkurrieren´** also **opponierend gestaltete** Gruppierungen (und daher deren syntaktische, semantische und pragmatische Gruppierungskriterien als Aufmerksamkeitslenker) als **Angebote zur Datenvereinfachung** um eine hier **modellhaft entwickelte** Rezipienten-Aufmerksamkeit **(Aufmerksamkeitslenkung durch Datenverarbeitung-Aufwandsverringerung)** und zerteilen so diese Aufmerksamkeit auf mindestens zwei opponierende kognitive Entitäten. Die Ausgangsfrage des Promotionsvorhabens lautet also abstrakt formuliert:

Welche opponierenden Gruppierungskriterien auf welchen semiotischen Ebenen zerteilen auf welche Weise im ästhetisch (im Sinne metakognitiv) ambigen Werk merklich-intendiert-metakognitiv-zeichenhaft die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf welche (um Aufmerksamkeit konkurrierenden) Gruppierungen als kognitive Entitäten im Hinblick auf welche Werk-Funktionen?

Meine **Arbeitshypothese** der **Typologie aus 42 Operationstypen** an **kognitiven Objekten** (im Sinne von Entitäten auf Grundlage von **Gruppierungskriterien** der Syntaktik, der Semantik, der Pragmatik, s. Tabelle unten) habe ich in Produktion und Analyse erprobt und mittels Ergänzung von sechs metakommunikativen Funktionen nach **Jakobson** modifiziert, wobei mir natürlich vorher die Lektüre von Überblickstexten über bisherige Theorien zu ästhetischer Ambiguität (**Krieger 2010 und 2018**) die Sicherheit gegeben hatte, dass mein Ansatz neuartig ist. Meinen dergestalt **ausgearbeiteten** Ansatz habe ich dann mit anderen Ansätzen verglichen und Erträge der Arbeit skizziert. Da mein Fokus auf **transdisziplinären Algorithmen ästhetischer Ambiguität** liegt, habe ich zwar viele Werke analysiert, die i.A. der ´bildenden Kunst´ zugerechnet werden, weil es in dieser zu einer Häufung, Intensivierung und kunstspezifisch-atelisch-metakognitiven Funktionalisierung ästhetischer Ambiguität kommt, jedoch auch Werke, die i.A. nicht diesem Bereich zugeschlagen werden; das Kapitel 1.5 beleuchtet daher die Frage nach **kunstspezifisch ästhetischer (also funktional uneingeschränkt metakognitiver) Ambiguität**.

Zu den Begriffen, wie sie hier **semiotisch aufgefasst** werden, sei im Zusammenhang **definierend** ausgeführt:

´Ästhetische Ambiguität´ ist ein intendiertes weil merkliches Zeichen-Phänomen der Zwei- bis Mehrdeutigkeit (also nicht der Unzähligdeutigkeit ohne merkliche Opposition) in der Art eines merklichen **Opponierens** von syntaktischen, semantischen, pragmatischen **Gruppierbarkeiten** aufgrund (analytisch zu benennender) **Gruppierungskriterien** im ästhetisch ambigen Werk und zwar mit der allgemeinen Formel:

kognitive Gruppierung X versus kognitive Gruppierung Y

mit der Spezifikation **syntaktisch-perzeptiver/ semantisch-konzeptueller/ pragmatisch-wirkungsbezogen-aktiozeptueller Ambiguität**; diese drei semiotischen Ebenen bauen aufeinander auf bzw. interagieren, weshalb es auch zu **Mischformen** dieser drei Ambiguitätsarten kommen kann (vgl. Kap. 2.2, 2.4, 2.6 und 2.7).

´Kognitive Gruppierungen´ von Werkelementen werden im hier vorgestellten Modell rezeptiv gebildet aufgrund von **Gruppierungskriterien**, die als **Gruppierbarkeiten** im Werk selbst manifest sind; zwecks **formelhafter Analyse** habe ich ein **Objekt-Repertoire aus ca. 148 Gruppierungskriterien** entwickelt, an dem ein **Repertoire aus 42 Operationen hin zu ästhetischer Ambiguität** ansetzen kann. Im Fall ästhetischer Ambiguität konkurrieren Perzepte/ Konzepte/ Aktiozepte als Gruppierungen, so dass die dergestalt **deautomatisierte** Aufmerksamkeit **metakognitiv** auf Gruppierungskriterien selbst gelenkt wird.

Perzepte werden hier modelliert mit Hilfe von **acht** syntaktischen Gruppierungskriterien aus dem Bereich der Gestaltpsychologie (siehe Abb. 8).

Konzepte werden hier modelliert mit Hilfe von ca. **70** semantischen Gruppierungskriterien des Strukturbaums ´Objekt´ der Metasprache MultiNet (siehe Abb. 78).

Aktiozepte werden hier modelliert mit Hilfe von ca. **70** pragmatischen Gruppierungskriterien des Strukturbaums ´Situation´ der Metasprache MultiNet (siehe Abb. 79); ´Aktiozepte´ meint hier: Wirkungen des Werks führen dazu, dass der Rezipient innere oder äußere Handlungen mental (nach)vollzieht bzw. körperlich auch vollzieht; in seinem Körperbewusstsein wird z.B. beim Anblick eines Rollstuhls mit Messerklingen anstelle von Handgriffen (**Mona Hatoum**: *"Ohne Titel/ Rollstuhl"*, 1998, Kunstobjekt, vgl. Abb. 365) auch **Handhabungswissen als Aktiozept** zum Gebrauchsobjekt ´Rollstuhl´ aufgerufen und so eine **Handlung** gemäß eines Handlungsschemas zum Gebrauchsobjekt mental nachvollzogen.

´Ästhetik´ wird hier im Rahmen von ästhetischer Ambiguität eng gefasst als **Metakognition**, also als das Bewusstmachen des alltäglich-einheitlichen Wahrnehmens/ Bedeutungszuweisens/ Wirkens durch das ästhetisch ambige Werk mittels nichtalltäglich-nichteinheitlichem Wahrnehmens des Kunstwerks (Syntaktik), mittels nichteinheitlichen Bedeutungszuweisens zum Werk (Semantik) und oder oder des nichteinheitlichen Wirkens des Kunstwerks auf den Rezipienten (Pragmatik). Ästhetische (also **merklich-intendiert-zeichenhaft-metakognitive**) Ambiguität des Werks beabsichtigt in der Rezeption also einen **ästhetisch-metakognitiven Gebrauchsmehrwert** gegenüber der alltäglichen Wahrnehmung; letztere kann man als **Umweltdatenmengenbewältigung mittels automatisierter Vereinfachung zur Einheitlichkeit einer Information** kennzeichnen. Das ästhetisch ambige Kunstwerk ist demgegenüber eine - die Kognition im Sinne **Viktor Sklovskys (1916) - deautomatisierende** Verzweifachung zu Zweiheitlichkeit, Verdreifachung zu Dreiheitlichkeit usw.. Ambiguität wird hier also durchaus als **Zählbegriff** aufgefasst: **Zweiheit, Dreiheit, Vierheit** usw. tritt anstelle von alltäglicher **Einheit der Aufmerksamkeit**. Ambige Zweiheit, Dreiheit... der Aufmerksamkeit zieht eine **Fluktuation der Aufmerksamkeit** zwischen im Werk angelegten, opponierenden Gruppierungen aus Gestaltungselementen der Syntaktik/ Semantik/ Pragmatik nach sich. In der Alltagswahrnehmung werden Datenmengen aus dem Sinnesapparat also **reduzierend vereinheitlicht mittels Gruppierungskriterien** zu einem einheitlichen Information-Datenpaket; diese Vereinfachung erfolgt u.a. aufgrund **gestaltpsychologischer Prinzipien** auf der Ebene der Syntaktik, aufgrund lexikalisch-denotativer oder konventionell-konnotativer Prinzipien auf der Ebene der Semantik und Pragmatik. Ambige Zweiheit o.ä. kann also nur deautomatisiert, also metakognitiv-verlangsamt aufgefasst werden. Es kommt m.E. nicht zu einer völligen *"Abnutzung"* dieser Deautomatisation, also einer totalen Gewöhnung an diese, weil informationstheoretisch eine Zweiheit immer eine zeitlich längere weil fluktuierende Erfassung braucht als die alltägliche, automatisierte Gestaltwahrnehmung in klar abgrenzbaren, diskreten Einheiten; eine Vermischung zu Zweiheit bedarf immer mehr Rezeptionszeit als eine Entmischtheit einer Einheit, da Vermischtes gedanklich getrennt werden muss.

´Ästhetische Ambiguität´ kann mit diesen Begriffen erweitert redefiniert werden als **Metakognitivität** aufgrund **deautomatisiert-nichteinheitlicher Abweichung** der Wahrnehmung eines ästhetisch ambigen Werkes von automatisiert-alltäglich-einheitlicher Wahrnehmung der nicht ästhetisch ambigen Alltagskommunikate. Diese ambige Metakognition ist Wahrnehmung einer Differenz zur alltäglichen Wahrnehmung durch die davon sich absetzende nichtalltäglich-ambige Wahrnehmung, also **Erkennen durch Erweitern der alltäglichen durch die nichtalltägliche Wahrnehmung als kognitiver Schritt von einheitlicher zu nichteinheitlicher Wahrnehmung.** Ästhetisch ambige Wahrnehmung ist also nicht einfach eine neue Wahrnehmung nach einer alten nicht-ambigen Wahrnehmung, denn die Reduktion von Datenmengen zu Informationspaketen durch Vereinfachung ist eine informationstheoretische Notwendigkeit, eine Konstante, die stets als ´kognitiver Rahmen´ auch bei der ästhetisch ambigen Kunst-Rezeption mitwirkt. Natürlich eröffnet ein ästhetisch ambiges Kunstwerk nur das Angebot zu Metakognition, das Angebot wird nicht von jedem Rezipienten situativ ergriffen oder erkannt; es handelt sich also im hier vorgestellten Ansatz um einen **informationstheoretisch-modellhaften Autor bzw. Rezipienten** im Hinblick auf metakognitive Algorithmen aus Operationen an Objekten.

Die **Produktion** ästhetisch ambiger Werke als Vermischung kognitiv opponierender Werk-Elemente kann auf **zwei (mischbaren) Macharten** erfolgen, somit kann die **Analyse** ambiger Werke mittels **Rekonstruktion der Produktionsprozesse** erfolgen:

I) Devianzästhetik (= Ästhetik der Ambiguität aus der **Opposition "Schema S versus Abweichung A"**): Man verändert ein syntaktisches/ semantisches/ pragmatisches homogenes Schema S als Ausgangseinheit, so dass in der Rezeption das imaginiert-absente Schema S und die im Werk feststellbar präsente Abweichung A davon opponieren:
Schema **S** als **sekundäres (= nur über syntaktische Redundanz-Ordnung vorgestelltes, ´rekonstruiertes´) Perzept oder (aus Lexikon erinnertes) Konzept/ Aktiozept** versus
Schema-Abweichung **A** als **primäres (= direkt im Werk feststellbares) Perzept/ Konzept/ Aktiozept**.

Ein Schema ist auch eine kognitive Gruppierung, denn ein Quadrat wird als Quadrat gesehen und nicht als vier sich berührende Geraden o.ä.. Die Wahrnehmung eines (scheinbar) veränderten Quadrates ist auch eine kognitive Gruppierung aus syntaktischen Elementen wie z.B. Geraden. Diese Machart kann wie folgt im Hinblick auf die drei rezeptiven Ebenen durchgeführt werden:

a) Eine (im Hinblick auf devianzästhetische Ambiguität) veränderbare Ausgangseinheit auf der Ebene der Syntaktik ist ein **redundantes Wahrnehmungsschema der Vereinfachungstendenz der Wahrnehmung**, z.B. ein Quadrat, da es als homogen erscheint. Nimmt man aus einem Quadrat in Liniendarstellung eine Konturgerade fort/ fügt an eine Qudratecke eine Gerade hinzu/ ersetzt eine Gerade/ versetzt eine Gerade, dann trägt der Rezipient an so ein präsentes Werk ein absentes Wahrnehmungsschema (hier: Quadrat) als Rezeptionsfolie heran; durch diese ´**Wahrnehmungsfolie**´ hindurch nimmt man das Werk als (scheinbar) ´verändertes Ausgangsquadrat´ wahr; es entsteht der Eindruck syntaktischer Devianz-Ambiguität.
b) Eine (im Hinblick auf devianzästhetische Ambiguität) veränderbare Ausgangseinheit auf der Ebene der Semantik ist ein vereinfachtes **Bedeutungsschema des semantischen Lexikons** als **lexikalische Kopplung von Aspekten in Objekten** wie ´Geologischem´/ ´Pflanzlichem´/ ´Tierischem´. An eine (scheinbar) veränderte Ausgangseinheit der Semantik als Objekt im Werk trägt der Rezipient die ´**Vorstellungsfolie**´ eines erinnerten, lexikalischen Norm-/ Natura-Bedeutungsschemas heran; durch diese erinnerte Vorstellungsfolie hindurch nimmt man die Werkbedeutung als (scheinbar) ´veränderte Ausgangsbedeutung´ wahr; es entsteht semantische Devianz-Ambiguität.
c) Eine (im Hinblick auf devianzästhetische Ambiguität) veränderbare Ausgangseinheit auf der Ebene der Pragmatik ist ein vereinfachtes **Handlungsschema des pragmatischen Lexikons** als **lexikalische Kopplung von Aspekten in Situationen** wie ´Sitzen auf Stuhl´, ´Handhabung des Gebrauchsobjekts X an einem Objekt Y für die Funktion Z´ oder ´Handlung ausgehend vom Beginn x über den Pfad y zum Ziel z´. An eine (scheinbar) veränderte Ausgangseinheit der Pragmatik als Situation trägt der Rezipient die erinnerte ´**Vorstellungsfolie**´ **eines Handlungsschemas** heran; durch diese Vorstellungsfolie hindurch nimmt man die Wirkung des Werks als (scheinbar) ´veränderte Ausgangshandlung´ wahr, die man innerlich nachvollzieht; es entsteht pragmatische Devianz-Ambiguität.
Die Tendenz zur Vereinfachung zu Schemata in der Kognition führt also dazu, dass man ´Abweichungen´ (Devianzen) von diesen Schemata wahrnimmt; ´Abweichung´ und Schema opponieren zu ästhetischer Ambiguität: auf beide teilt sich die Aufmerksamkeit auf. Dieses ist die Grundlage der **Devianz- also Schema-Abweichungsästhetik** als Teil einer Ästhetik der Ambiguität (als Aufteilung der Aufmerksamkeit durch ein ästhetisch ambiges Werk).

II) Kontaminationsästhetik (= Ästhetik der Ambiguität aus der **Opposition ´Gruppierung X versus Gruppierung Y´**, wobei diese Gruppierungen im ambigen Werk **kontaminiert**, also **vermengt** und **primär**, also direkt aus dem Werk, ohne Schema-Erinnerung direkt erfahrbar/ erkennbar, also kognitiv **präsent** sind):
Der Autor vermengt Wahrnehmungselemente, Bedeutungselemente oder Wirkungselemente als Träger von Ausprägungen von Gruppierungskriterien, die dann von dem Rezipienten **mindestens zwei opponierenden kognitiven Gruppierungen aufgrund opponierender Gruppierungskriterien** zugewiesen werden können. Diese opponierenden Gruppierungen einer Kontamination sind primär, können also direkt (= ohne Vorstellung/ Erinnerung eines scheinbar veränderten ursprünglichen Schemas wie in der Devianzästhetik) aus dem Werk abgeleitet werden, da sie als Gruppierbarkeiten im Werk angelegt sind, präsent sind:
- Vermischte Wahrnehmungslemente können aufgrund opponierender **gestaltpsychologischer Bildparameter** unterschiedlichen Gruppierungen/ **Perzepten** zugewiesen werden, so dass syntaktische Ambiguität der Rezeption sich einstellen kann:
primäres Perzept x versus primäres Perzept y.

- Vermischte Bedeutungselemente können aufgrund opponierender Merkmale/ Aspekte von Bedeutungen/ **Semen** von Sememen des erinnerten **semantischen Lexikons der Konzepte** unterschiedlichen Gruppierungen/ **Konzepten** zugewiesen werden, so dass semantische Ambiguität der Rezeption sich einstellen kann:
primäres Konzept x versus primäres Konzept y.

- Vermischte Wirkungselemente können aufgrund opponierender Wirkungsweisen einer vermittelten Handlung/ Aspekten eines inneren oder äußeren Handlungsnachvollzugs des erinnerten **pragmatischen Lexikons der Aktiozepte** unterschiedlichen Gruppierungen/ **Aktiozepten** zugewiesen werden, so dass pragmatische Ambiguität der Rezeption sich einstellen kann:
primäres Aktiozept x versus primäres Aktiozept y.

Produktion ästhetisch ambiger Kunstwerke beruht also auf **Devianz-Operationen** und oder oder auf **Kontamination-Operationen** an kognitiven Gruppierungen als **Objekten**, deren ästhetisch ambiges Opponieren auf opponierenden Gruppierungskriterien beruht.

Analyse ästhetisch ambiger Kunstwerke ist die **gedankliche Rekonstruktion dieser Produktion-Algorithmen** aus Devianz- und Kontamination-Operationen an kognitiven Objekten/ Gruppierungen; der Rezipient eines ambigen Kunstzeichens rekonstruiert gedanklich opponierende Gruppierungen (und somit Operationen und Objekte der Algorithmen), denn er muss die Bestandteile, die zu Ambiguität führen, trennen, denn nur dann erscheint das Werk

ihm als ambig, also als **mehr**deutig. Dem wird in diesem Buch z.B. dadurch entsprochen, dass ein zu analysierendes Werk in Einzelwahrnehmungen, in kognitive Teilbilder zeichnerisch aufgegliedert wird (**Rekonstruktion**) oder dadurch, dass Bildparameter des Werks verändert werden (**Variation**).

Man kann die Geschichte ästhetisch ambiger Kunst (als Gegeneinander-Gestaltung von Gruppierungskriterien) in weiten Teilen als Erweitern des kulturellen Gedächtnisses von Gestaltungsmöglichkeiten begreifen, bis hin zu einer allgemeinen **Gestaltungsmatrix als einer Sammlung von Algorithmen aus einem Repertoire an Operationen und aus einem Repertoire von deren Objekten**, die durch dieses Buch herausgearbeitet werden soll. Diese Gestaltungsmatrix kann sowohl für Analyse wie Produktion herangezogen werden; sie ist eine **operationelle Tiefenstruktur**, deren Operationen an denkbar unzähligen Objekten ausgeführt werden können, was zu unzählig denkbaren, ästhetisch ambigen **Oberflächenstrukturen** führen würde. Diese Gestaltungsmatrix erlaubt:
a) die **Produktion** neuartig wirkender, ästhetisch ambiger Werke als Oberflächenstrukturen, als ´**tiefenstrukturell basierte Innovation**´ mit **metakognitiv basiertem Gehalt**, da die Rezeption ambiger, nichteinheitlicher Zeichen sich absetzt von alltäglicher, einheitlicher Kommunikation. Die Rezeption ästhetisch ambiger Werke bedeutet eine **Deautomatisation der Kognition**, weil solche Werke aufgrund ihrer Nichteinheitlichkeit kognitiv weniger schnell verarbeitet werden können, wodurch Kognition selbst bzw. die **Beschränktheit-Konstruiertheit** der Kognition und das in ihr **Ausbleibende** in den Fokus gerät;
b) die **Analyse** ästhetisch ambiger Werke durch **Verortung innerhalb dieser Gestaltungsmatrix**, denn die dem ambigen Werk zugrundeliegenden Operationen an Objekten selbst sind potentielle **Wahrnehmungsbeeinflusser, Bedeutungsträger bzw. Wirkungsauslöser**.

Die **Operationen dieser Gestaltungsmatrix** sind:

A) **vier bildrhetorische Operationstypen** der Veränderung an dem Objekt eines Schemas hin zu **Devianz**:
Hinzufügen (adiectio), Fortnehmen (detractio), Ersetzen (substitutio) und Positionstausch (transmutatio); diese vier Operationen **Quintilians** sind **mischbar** (z.B. Hinzufügen/ adiectio eines Fragments aus detractio). Durch Hinzufügen und Ersetzen können neue Entitäten in das veränderte Schema kommen, wodurch eine zweite kognitive Gruppierbarkeit inmitten der ersten entstehen kann; letzteres bedeutet einen **Übergang zur Kontamination zweier Entitäten**;

B) **drei mischbare Operationstypen** der Vermengung von Gruppierungen hin zu **Kontamination (s.U.)**.

Diese insgesamt **sieben** Operationen der Devianz und der Kontamination können auf **drei** semiotischen Ebenen durchgeführt werden; außerdem kann man **lineare kognitive Objekte und nichtlineare kognitive Objekte**, also **zwei** Objektarten unterscheiden. Die Gestaltungsmatrix weist daher sieben mal drei mal zwei, also **42 mischbare Ambiguitätstypen** auf. Diese werden auf folgenden Seiten tabellarisch vorgestellt.

Im historischen Teil (Kap. 2.0) erfolgen Analysen ästhetisch-ambiger Werke, v.a. aus drei Gruppen:

- nichtabbildende, also **syntaktisch-ästhetisch ambige Bilder** (deren Opposition von syntaktisch-perzeptiven Gruppierungskriterien als **Index-Zeichen auf Perzeption selbst** gedeutet werden kann),

- ´**Objekte**´ abbildende, also **semantisch-ästhetisch ambige Abbilder** (häufig aber nicht nur aus **Ikon-Zeichen**, sondern auch aus mit diesen ambig interagierenden Symbol- und Index-Zeichen) sowie

- ´**Situationen**´ in der Erinnerung aufrufende **pragmatisch-ästhetisch ambige Objektkunst und Aktionskunst**.

Diese Werke sind i.A. **nichtlinear-flächige bzw. nichtlinear-räumliche Medien im weitesten Sinne**; jedoch kann auch in diesen Medien ästhetische Ambiguität im Hinblick auf die Opposition **linearer** kognitiver Gruppierungen gestaltet sein, z.B. im Hinblick auf **lineare Blickleitungen der Syntaktik im (Ab-)Bild**, lineare Bedeutungen wie **lineare Zeitabläufe** oder **lineare Tiefenillusion** einer Raumdarstellung/- suggestion der **Semantik** sowie **lineare Quelle-Ziel-Pfade** eines linearen Aktiozepts (wie z.B. bei Funktionen) der Pragmatik. Eine Gruppierbarkeit im Werk/ Gruppierung in der Rezeption kann also **linear oder nichtlinear** sein, so dass sich 42 mischbare Produktionsbasistypen unterscheiden lassen:
42 Produktionsbasistypen = sieben Basisoperationstypen mal drei semiotischen Sphären mal zwei Gruppierbarkeitsgeometrien (linear/ nichtlinear). Ein Bild ist eigentlich per se nichtlinear-flächig; jedoch können z.B. **Indizes** als Blicklenker im Bild ein lineares (Teil-)Perzept oder (Teil-)Konzept erzeugen. Zudem werden **Sequenzen** von Bildparameterausprägungen wie Farbverblassung, Formverunschärfung, Formverkleinerung usw. genutzt, um lineare Tiefenillusion zu erzeugen, also etwas Lineares. Abbilder können auch ein **lineares Konzept/ Zeitliches** (indirekt) darstellen, z.B. mittels Mehrfachbelichtung (siehe **Étienne-Jules Mareys** Chronofotografien einer Bewegung und darauf aufbauend den Futurismus). Eine pragmatische Funktion schließlich ist die letzte Station eines Quelle-Ziel-Pfades, also Teil eines **linearen Aktiozepts**; werden z.B. zwei gewöhnliche Bildfunktionen zweier Bildgattungen unkonventionell gemischt/ kontaminiert, so sind zwei lineare Aktiozepte gemischt, z.B. in der

Subvertising-Bewegung, die die Syntaktik/ Semantik der Bildgattung ´Werbung´ nutzt, um Stellung gegen Manipulation durch Werbung zu beziehen; dadurch entsteht **linear-pragmatische Kontradiktion der Ziele** (Werbung versus Antiwerbung als Parodie der Werbung, vgl. Abb. 398). Diese 42 linearen und nichtlinearen Ambiguitätsoperationen sind verwendbar nicht nur für die Produktion ambiger Werke, sondern auch für die **Analyse als ´mentale Re-Produktion´** durch **Rückwicklung** (einer Vermengung/ Kontamination bzw. einer Abweichung/ Devianz) durch Zerlegung in Teilbilder möglicher Gruppierungen bzw. in Schema und Schema-Abweichung als ´**Rekonstruktion**´ bzw. durch **Disambiguierung** oder **Variation** durch Anwendung anderer Operationen am selben Objekt oder derselben Operation an anderen Objekten, um das Spezifische des jeweiligen Werks erfahrbar zu machen; eine **handlungs- und produktionsorientierte Kunstdidaktik ambiger Werke** z.B. durch Rückwicklung oder Variation der Operation des zu analysierenden Werks ist also hier auch vorskizziert.

Die Gestaltungsteilmatrix aus 21 linearen Typen ästhetischer Ambiguität kann prinzipiell wohl auch auf **lineare Medien** wie Musik oder Text übertragen werden; dieses wird hier jedoch nicht unternommen.

Ein rein **aufmerksamkeitsökonomischer Einsatz** ästhetischer Ambiguität zielt nur auf Aufmerksamkeitserregung und sodann auf **kunstfremd-telische Aufmerksamkeitslenkung** z.B. durch Ko- und Kontexte des Werks oder durch Symbolbeimengung, also letztlich auf eine **rückvereinheitlichende**, ´sekundär-übergestülpte´ konnotative Bedeutung und auf eine **einheitlich-propagandistische Wirkung** (vgl. Mussolini-Porträt in Abb. 330 oder bildrhetorische Werbung); **kunstspezifisch-atelische weil uneingeschränkt ästhetisch-metakognitiv-überblickshaft-atelische Ambiguität** dagegen zentralisiert m.E. den **metakognitiv-autonomisierenden** Gebrauchsmehrwert gegenüber eindeutigen Alltagskommunikaten und eine **Generierung eines ´kunstspezifisch-atelischen Gehalts´** einer **Sonderkommunikation "Kunst"**.

Die vorliegende Arbeit versteht sich zudem als Beitrag zu einer **Bildwissenschaft im Bereich Künstlicher Intelligenz im Hinblick auf generativ-serielle Empirische Ästhetik**, auch als Beitrag zu einer **Kunstdidaktik**, die Kunstvermittlung als (rekonstruierende oder variierende) **Umgestaltung** eines Ausgangswerkes der Kunstgeschichte und als matrixunterstützte Produktion betreiben will, sowie als Beitrag zu einer **komparatistischen Kunst- als Ideen-Geschichte** von visueller Gestaltung als Super-Algorithmus aus Sub-Algorithmen aus Operationen und ihren Objekten.

1.2 Die Produktions- und Analysematrix aus 42 mischbaren Operationstypen der Ambiguität

Im Modell dreier einander umfassender aber interagierender **semiotischen Sphären** eines Kunstwerkes (Syntaktik, Semantik, Pragmatik) kann ästhetische Ambiguität als **Opposition von Gruppierungen (aufgrund von Gruppierbarkeiten)** syntaktischer, semantischer oder pragmatischer Werk-Elemente produziert bzw. analysiert werden; diese verschiedenen Gruppierbarkeiten von Werk-Elementen bilden untereinander **ästhetisch ambige Oppositionsrelationen** aus, die hier zur Typisierung herangezogen werden. Dabei sind - wie oben gezeigt- **zwei allgemeine Oppositionen** zu unterscheiden:
a) **sekundäre Opposition**: das Werk erzeugt die **Vorstellung** eines syntaktischen einheitlichen Schemas bzw. erweckt die **Erinnerung** an ein semantisches/ pragmatisches, prototypisch einheitliches Schema, das im Werk verändert zu sein scheint, so dass es zu einer Opposition Schema versus seine (scheinbare) Veränderung kommt (**Devianz** von einem Schema, vier mischbare Basisoperationen nach Quintilian, vgl. Abb. 1);

b) **primäre Opposition**: in dem Werk sind direkt (also ohne Vorstellung/ Erinnerung eines Schemas) Verschränkungen ambig opponierender syntaktischer/ semantischer/ pragmatischer Gruppierungen erfahrbar/ erkennbar, und zwar Verschränkungen von Perzepten im Wahrnehmen der Syntaktik bzw. von Konzepten des semantischen Lexikons des Rezipienten im Bedeutungszuweisen bzw. von Aktiozepten des pragmatischen Lexikons des Rezipienten in der Wirkung auf ihn (**Kontamination** von kognitiven Entitäten, drei mischbare Basisoperationen, vgl. Abb.1).

Durch Beschreibung der Mischbarkeit dieser sieben Basisoperationen sowie der Korrelation von überlappender Syntaktik/ Perzeption, Semantik/ Konzeption und Pragmatik/ Aktiozeption kann auch eine hohe Komplexität analysiert werden, so dass ein denkbarer Vorwurf der Simplifikation an diese Typologie unbegründet ist.

Ein **Abbild** kann **syntaktisch-semantische oder rein semantische Ambiguität** aufweisen:

a) Eine Gruppe von Menschenköpfen ist in einer Fotografie **Henri Cartier-Bressons** (*Madrid 1933,* Schwarz-Weiß-Fotografie) formfarbähnlich zu einer Gruppe von Kleinstfenstern einer Brandwand dahinter; Kleinstfenster und Köpfe bilden also eine syntaktische Gruppierbarkeit aufgrund Formfarbähnlichkeit, die aber in Opposition steht zu den Gruppierbarkeiten aufgrund Konturlinien der Menschenkörper (**syntaktische Kontamination** Formfarbähnlichkeitsgruppierung versus Konturumfassungsliniengruppierungen). Diese **syntaktische**

Verklammerung zweier semantischer Entitäten ´Kopf´ und ´Fenster´ kann **allegorisch ausgedeutet** werden, die **syntaktisch-semantische Kontamination als Diskrepanz** (´Kopf´ versus ´Fenster´) wird zu einer **Komplementarität** umgedeutet, die weniger Reibung beinhaltet (z.B. Deutung mit: "Bewusstsein als fixierter Ausguck in die Welt" o.ä.).

b) **Fragmente einer Kopfskulptur** (vgl. Abb. 276) werden im Raum gehalten; die Konturlinien weisen über ein jeweiliges Bruchstück hinaus, über den Leerraum hinweg auf das folgende Bruchstück. Das syntaktische Schema des gestörten Ovals ist **syntaktisch erahnbar** und das semantische Schema der Bedeutung ´Kopf´ ist **semantisch erkennbar** gestört durch detractio; daher kann man von **nichtintendiertem syntaktisch-semantischem detractio** sprechen.
Das Konzept ´Menschenkörper´ z.B. besteht aus semantischen Elementen wie Kopf, Arme, Beine, Rumpfkörper. Diese können durch semantische Elemente des Konzepts ´Tierkörper´ teilweise ersetzt sein wie in der Figur des **Pan**. In dieser mythologischen Figur sind an unterschiedlichen Stellen des Menschenkörpers Menschen- durch Tierkörperteile ersetzt (Ohren, Füße u.ä.), so dass die Tierkörperteile als ein gesondertes Perzept/ Konzept inmitten des Menschenkörper-Perzeptes/-Konzeptes sowohl farblich-syntaktisch als auch semantisch auszumachen sind. Dieser **syntaktisch-semantischen Verschränkung** zweier konstellativer Perzepte und zweier Konzepte kann wiederum eine übergeordnete allegorische Bedeutung (eher konnotativ) zugewiesen werden.

c) In einem Abbild sei ein Kopf mit Hals von einem stehenden Rumpfkörper getrennt; als reine Geometrie verweisen die Konturlinien des Rumpfkörpers nicht auf eine Leerstelle, so dass nur **semantisches detractio** vorliegt: Nur semantisch durch Erinnern des Konzepts ´Menschenkörper´ kann das Ausbleiben des Kopfes im Bild erkannt werden, nicht schon syntaktisch durch abgebrochene Konturlinien, die auf eine Leerstelle verweisen (wie in Abb. 325).

Ambige Oppositionen von **pragmatischen Werk-Elementen** wiederum können auf einer syntaktischen oder semantischen Oppositionsrelation beruhen. Das **pragmatische Lexikon** ist eine Unterabteilung des semantischen Lexikons, aber mit direkter Wirkung auf das nachvollziehende Körperbewusstsein; im Kunstaktionswerk oder im Gebrauchsobjektkunstwerk ´zitierte´ und durch den Rezipienten zumindest innerlich nachvollzogene Handlungen einer Situation stehen in Zusammenhang mit diesem pragmatischen Lexikon. Einer semantisch ambigen Oppositionsrelation kann z.B. eine erwartbare (innere/ äußere) ambige Handlungsreaktion in der Sphäre der Pragmatik zugewiesen werden, **psychische Ambivalenz** z.B. aus Ekel und Anziehung aufgrund opponierender Bedeutungen in einem **Memento-Mori-Stillleben** aus Obst und daran nagenden Würmern.

Ästhetische Ambiguität beruht also auf - die Aufmerksamkeit nach mindestens zwei Seiten treibenden – **opponierend gestalteten Gruppierungskriterien** im Werk mit darauf aufbauender Opposition von Gruppierungen in der Rezeption; **Rezeption** kann man modellieren als **borromäischen Knoten** dreier überlappender (und daher **per se zu ästhetischer Ambiguität neigender**) semiotischer Teilbereiche: Perzeption, Konzeption und Aktiozeption. Kognitiv vereinfachende Gruppierungskriterien als **Aufmerksamkeitslenker (**aufgrund ihrer Aufwandsverringerung der Datenverarbeitung) werden bei ihrer opponierenden Gegeneinandergestaltung im ästhetisch ambigen Kunstwerk entgegen ihrer Vereinfachungstendenz verwendet, gewissermaßen ´zweckentfremdet´, ´entwendet´. Ein Produktionstyp von Ambiguität auf einer semiotischen Ebene geht also oft einher mit einem Produktionstyp auf einer anderen semiotischen Ebene, da z.B. Pragmatik auf Semantik und Semantik auf Syntaktik aufbaut (siehe **siebenteilige** Kapitelgliederung des historisch-analytischen Teils/ Kap. 2.0 aufgrund der **sieben Felder des borromäisch-semiotischen Knotens als weitere Typologie ästhetischer Ambiguität**).

Die Rezeption von ästhetischer Ambiguität kann man sich als das **Fluktuieren nichtlinearer in lineare bzw. linearer in nichtlineare Aufmerksamkeit und zurück** vorstellen:

a) bei Ambiguität aus **nichtlinearen** Perzepten/ Konzepten/ Aktiozepten führt die Opposition dieser kognitiven Gruppierungen in der Rezeption zu einer **Aufteilung eigentlich nichtlinearer Aufmerksamkeit** zwischen diesen nichtlinearen Gruppierungen, so dass die Aufmerksamkeit **zeitlich-linear** zwischen diesen beiden hin- und her wechselt: **ambige Verschränkung im Simultanen wird rezeptiv in Sukzession verschiedener Zugänge mental aufgelöst**;

b) bei Ambiguität aus **linearen** Perzepten/ Konzepten/ Aktiozepten führt die Opposition dieser kognitiven Gruppierungen in der Rezeption zu einer **Aufteilung eigentlich linearer Aufmerksamkeit** zwischen diesen linearen Gruppierungen, so dass sie ihre Linearität verliert: **ambige Verschränkung im Sukzessiven wird rezeptiv in Simultaneität eines Fluss-Schemas o.ä. mental aufgelöst**.

Abb. 1: Die 21 Grundoperationstypen ästhetischer Ambiguität, zweifach formuliert:
- produktionsästhetisch als Gestaltung der Opposition kognitiver Gruppierbarkeiten im Werk
- rezeptionsästhetisch als Aufteilung der Aufmerksamkeit in kognitive Gruppierungen des Rezipienten aufgrund dieser gestalteten Opposition.
Gestrichelte Linien kennzeichnen Mischbarkeiten von Typen.

Auf der semiotischen Ebene ...	... liegt vor der Ambiguitätstyp ...		... , der auf der Gestaltung der *Opposition* einer kognitiven Gruppierbarkeit von Werkelementen x versus Gruppierbarkeit y basiert:	, ... die die *Aufmerksamkeit* des Rezipienten AUFTEILT auf kognitive Gruppierungen:
Syntaktik/ Wahrnehmung des Aufbaus des Werks	syn detractio	syn Devianz vom Schema	im Werk angelegte (aber scheinbar partiell "gestörte") Homogenität als Gruppierbarkeit von Wahrnehmungselementen versus "störende" Abweichung von dieser Homogenität, ...	ein homogenes Wahrnehmungsschema als Wahrnehmungsfolie/ sekundäres Perzept versus primäres Perzept seiner Störung im Werk (> Devianzästhetik).
	syn transmutatio			
	syn adiectio			
	syn substitutio			
	BK/ Ineinander zweier Gruppierungen in Zwitterelementen	syn Kontamination von Gruppierungen	... Gruppierbarkeit x (von Wahrnehmungselementen mittels Bildparametern) versus Gruppierbarkeit y, die mit x vermischt ist,...	Perzept X versus Perzept Y (> Kontaminationsästhetik).
	VK/ Durcheinander zweier bildräumlich vermischter Gruppierungen			
	MD/ Aneinander zweier kaum unterscheidbarer Nachbargruppierungen			
Semantik/ Bedeutungszuweisung zum Werk	sem detractio	sem Devianz vom Schema	im Werk angelegte (aber scheinbar partiell "gestörte") Ähnlichkeit von gruppierbaren Bedeutungselementen mit einem vereinfachten Bedeutungsschema versus "störende" Abweichung von diesem Bedeutungsschema, ...	ein vereinfachtes Bedeutungsschema als Erinnerungsfolie/ Konzept des semantischen Lexikons versus seine voliegende Störung im Werk (> Devianzästhetik).
	sem transmutatio			
	sem adiectio			
	sem substitutio			
	sem Antonymie	sem Kontamination von Gruppierungen	... Gruppierbarkeit x (von Bedeutungselementen mittels Merkmalskategorien) versus Gruppierbarkeit y, die mit x vermengt ist,...	Konzept X versus Konzept Y (> Kontaminationsästhetik)
	sem Diskrepanz			
	sem Komplementarität			
Pragmatik/ innere/ äußere Handlung aufgrund des Werks	pra detractio	pra Devianz vom Schema	im Werk angelegte (aber scheinbar partiell "gestörte") Ähnlichkeit von gruppierbaren Handlungselementen mit einem vereinfachten Handlungsschema versus "störende" Abweichung von diesem Handlungsschema, ...	ein vereinfachtes Handlungsschema als Erinnerungsfolie/ Aktiozept des pragmatischen Lexikons versus seine voliegende Störung im Werk (> Devianzästhetik).
	pra transmutatio			
	pra adiectio			
	pra substitutio			
	pra Antonymie	pra Kontamination von Gruppierungen	... Gruppierbarkeit x (von Handlungsselementen mittels Handlungsaspekten) versus Gruppierbarkeit y, die mit x vermengt ist,...	Aktiozept X versus Aktiozept Y (> Kontaminationsästhetik)
	pra Diskrepanz			
	pra Komplementarität			

Abb. 2: Die 21 Operationstypen ästhetischer Ambiguität als Verschränkung nichtlinearer Gruppierungen (z.B. in der Geometrie der Bildfläche, des Raums): Perzept X vs. (versus) Perzept Y (syn/ Syntaktik)/ Konzept X vs. Y (sem/ Semantik), Aktiozept X vs. Y (pra/ Pragmatik).

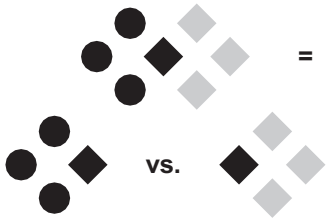
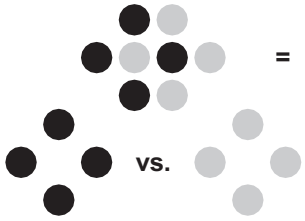
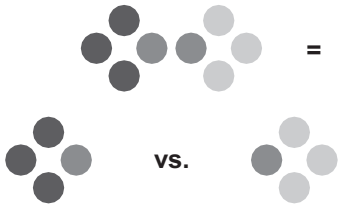
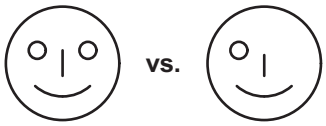
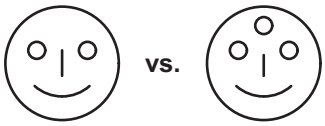
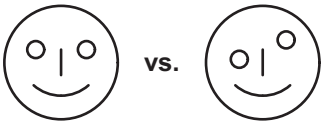
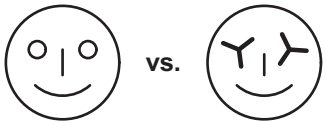
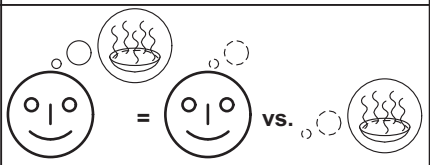
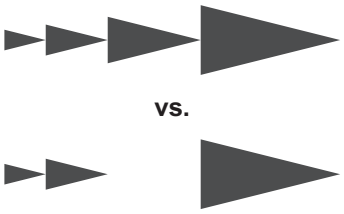
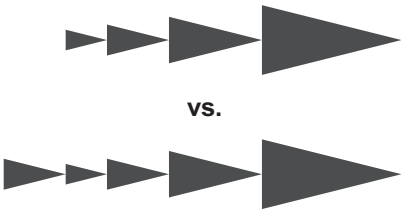
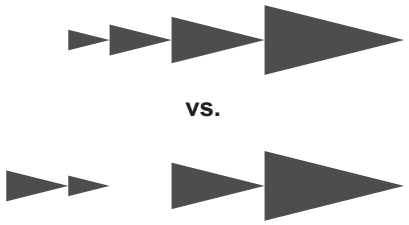
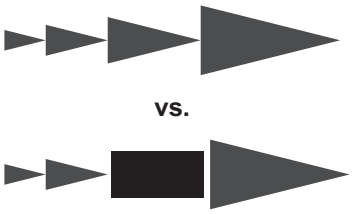
 **syn detractio**	 **syn adiectio**	 **syn transmutatio**
 **syn substitutio**	 **Bildparameterkonkurrenz BK/ INEINANDER zweier Gruppierungen**	 **Verbindungslinienkreuzung VK/ DURCHEINANDER zweier Gruppierungen**
 **Minimaldifferenz MD/ Aneinander zweier kaum unterscheidbarer Gruppierungen**	 **sem detractio**	 **sem adiectio**
 **sem transmutatio**	 **sem substitutio**	 **oder Titel zu lächelndem Gesicht:** ***Trauriges Gesicht.*** **sem Antonymie**
 **oder Titel zu lächelndem Gesicht:** ***Ein Baum.*** **sem Diskrepanz**	 **oder Titel zu lächelndem Gesicht:** ***Vorfreude aufs Essen.*** **sem Komplementarität**	Entfernen fast aller Teile eines Fahrrads in **Duchamps** Ready Made *Fahrrad-Rad* (s.U.) **pra detractio**
Ai Weiweis Hinzufügen von Fahrräder(fragmenten) an Fahrräder (fragmenten) (s.U.) **pra adiectio**	Positionstausch der Gebrauchsobjektfragmente Sattel und Lenkstange hin zu einer Benachbarung beider Teile in **Picassos** Stierkopf-Skulptur (s.U.) **pra transmutatio**	Ersetzung der üblichen räumlichen Einbettung einer durch ein Gebrauchsobjekt sich vermittelnden Handlungskonvention bei **Duchamps** Kunstobjekt eines Pissoirs im Ausstellungsraum **pra substitutio**
Erschwerung einer Handlung durch zu kleinen Raum (vgl. Kunstaktion von **M. Abramovics/ Ulay** eines zu schmalen Durchganges für das Publikum zwischen zwei nackten Künstlern, ***Imponderabilia***, 1977) **pra Antonymie**	Kunstaktion von **M. Abramovics/ Ulay**: einer der beiden atmet das ein, was der andere ausatmet (***Breathing In/ Breathing Out***, Kunstaktion 1977) **pra Komplementarität**	**Tony Craggs** Zusammenstellungen unterschiedlichster Plastikgebrauchsgegenstände aufgrund Farbähnlichkeit (*New Stones - Newton´s Tones*, Boden-Installation, 1978) **pra Diskrepanz**

Abb. 3: Die 21 Operationstypen ästhetischer Ambiguität als Verschränkung linearer Gruppierungen (z.B. lineare Sequenzen in der Bildfläche, pragm. Pfade auf Ziele): Perzept X vs. (versus) Perzept Y (syn/ Syntaktik)/ Konzept X vs. Y (sem/ Semantik), Aktiozept X vs. Y (pra/ Pragmatik).

 **syn detractio**	 **syn adiectio**	 **syn transmutatio**
 **syn substitutio**	 **BK/ Ineinander** zweier Gruppierungen in Zwitterelementen	 **VK/ Durcheinander** zweier bildräumlich vermischter Gruppierungen
 **MD/ Aneinander** zweier kaum unterscheidbarer Gruppierungen	Abgebrochene oder an Wänden endende lineare Wege in der Radierungsfolge "Kerker" (**G.B. Piranesi**, 1749/50, detractio von Ziel des Pfads) **sem detractio**	Hinzufügen zusätzlicher Fluchtlinienausrichtungen in eine Perspektive (**Ludwig Meidner**: *Südwestkorso,*1913, s.U.) **sem adiectio**
rückwärts verdrehte Füße einer humanoiden Figur (Abb. 322) **sem transmutatio**	 Variation von **Michelangelos** Adam auf der Wolke: zeigend auf eine Kopie von sich selbst statt auf Gott **sem substitutio**	scheinbar gleichzeitig hoch und runter laufende Treppe (**Penrose-**Treppe, 1958); Kippbild Liebespaar (Lebensmitte) vs. Totenschädel (Lebensende); **Magrittes** *"Pyrenäen-schloss"* (1959), in dem ein Felsen schwebt; **Baselitz´** Figuren, auf dem Kopf stehend **sem Antonymie**
aneinander vorbeiführende lineare Wege in der Radierungsfolge "Kerker" (**G.B. Piranesi**, 1749/50); **Duchamps** *Drei Kunststopf-Normal-maße* (1913-14), in denen Abbild des linearen Urmeters und Abbild eines zufallsgekrümmten Fadens sem. diskrepant zueinander stehen **sem Diskrepanz**	**Steve Reichs** Werk "Pendulum Music" (1968), in dem Mikrofone über Lautsprechern pendeln und dadurch Geräusche im Lautsprecher erzeugen, so dass zwei lineare Prozesse (Pendeln vs. Geräusch) als Index-Zeichen komplementär sind. **sem Komplementarität**	Handlungsetappenfolge 1./ 2./ 4. statt / versus 1./ 2./ 3. / 4. (z.B. jump-cut in Filmen **Jean-Luc Godards**) **pra detractio**
Handlungsetappenfolge 1./ 2./ 2./ 3./ 4. statt / versus 1./ 2./ 3. / 4. ; scheinbar endloses Wiederholen von *"Yes. Hallo?!"* durch **William Burroughs** in einer Tonband-aufnahme; im Film zu Standbildern erstarrte Menschen im Raum **pra adiectio**	Handlungsetappenfolge 4./ 3./ 2./ 1. statt/ versus 1./ 2./ 3. / 4. (z.B. rückwärts laufende Bewe-gungen von Uhren, Menschen usw. im Film *Vormittagsspuk* von **Hans Richter,** 1928) **pra transmutatio**	Handlungsetappenfolge 1./ 5./ 3./ 4. statt/ versus 1./ 2./ 3. / 4. oder Ersetzung des Ziels/ der Funktion eines Gebrauchsobjekts, z.B. **T. Ulrichs** *"The End"* tättowiert auf sein rechtes Augenlid (1981, Wörter zur Bezeichnung eines Lebensendes statt eines Filmendes) **pra substitutio**
T.Ulrichs Laufen im Hamsterlaufrad, das sich entgegengesetzt-linear zur Gehrichtung dreht/ Parodieren von Abbildfunktion mittels Text und Bild/ Bildentzug/ Vanitasbilder: Kombination von Ekel und Wohlgefallen auslösenden Abbildern **pra Antonymie**	zwei komplementäre Funktionen wie z.B. Umarbeitung von Ideen eines anderen Künstlers X in Kunstwerken mit Titel "Hommage an Künstler X" (Intertextualität mit Zitatfunktion und Umarbeitungsfunktion) **pra Komplementarität**	Gebrauchsobjekt erhält Titel, alte Gebrauchsfunktion und neue, suggerierte Abbildfunktion sind diskrepant (**Duchamps** Ready Made "Die Falle", 1917); Comic-Code und Historienbild-Code in einem Bild (diskrepante Funktionen) **pra Diskrepanz**

1.3 Semiotisch-kognitionspsychologische Grundlagen ästhetischer Ambiguität

Die drei **Werkprodukt- und Rezeptionsbereiche** eines Abbild-Zeichens sind vereinfacht:

Syntaktik (Gruppierbarkeit mittels Bildparametern) > gruppierende Wahrnehmung,
Semantik (Gruppierbarkeit mittels abgebildeter Merkmale/ Aspekte des semantischen Lexikons, das Seme zu Sememen koppelt) > gruppierende Bedeutungszuweisung,
Pragmatik (Gruppierbarkeit mittels abgebildeter Handlungs-/Wirkungsaspekte des pragmatischen Lexikons) > gruppierendes, inneres/ äußeres (Nach-)Vollziehen einer Handlung.

Diese drei kann man sich schematisch als einander enthaltende Bereiche (s.U.) vorstellen, also als **aufeinander aufbauende** (also zeitlich aufeinander folgende) **und einander enthaltende Werkprodukt- und Rezeptionsbereiche**:
a) **Wahrnehmung** in den ersten Sekundenbruchteilen nur von Formen und Farben des Werks, sodann - kaum davon trennbar - ihre **Gruppierung zu Figuren oder Gründen** als **Perzepten,** also als Gruppierungen von **Wahrnehmungselementen** mittels **Bildparametern** (perzipierte Gestalten der **Syntaktik**),
b) Identifizierung von **Bedeutungselementen** (inmitten dieser Wahrnehmungselemente) und ihre Gruppierung zu (modellhaft allgemeingültig-denotativen, kulturgemeinschaftlich-konnotativen oder subjektiv-assoziativen) **Konzepten** mittels **Merkmalskategorien** aus der **Erinnerung** (erinnerte Gestalten der **Semantik**),
c) Identifizierung von **Wirkungselementen** (als Stimuli inmitten dieser Bedeutungselemente) und ihre Gruppierung zu (allgemeingültig-denotativen, kulturgemeinschaftlich-konnotativen oder subjektiv-assoziativen) **Aktiozepten mittels Handlungsaspekten, in Form innerer Handlungen** (inneren Gemütsbewegungen oder Handlungsnachvollzügen z.B. bei Gebrauchsobjektkunst) oder gar auch **äußeren Handlungen des Rezipienten,** sichtbar an Körperbewegungen (erinnerte Gestalten der **Pragmatik**).

Die Zeichensyntaktik wahrzunehmen (Syntaktik) und auszudeuten (Semantik) ist schon Handlung (Pragmatik), die formalen und farblichen Eigenschaften (Syntaktik) eines abgebildeten Objektes A sind schon Teil der Bedeutung ´Objekt A´ (Semantik), daher das Konzept einander enthaltender Rechtecke unten; man kann aber auch ein mentales Modell aufeinander aufbauender Ebenen wählen, je nach Fokus auf Werkentität (Rechtecke) oder Rezeptionsprozess.
Bei **nichtabbildenden Bildern** entfällt ikonische Semantik, aber nicht die Pragmatik. Jedoch kann auf einer assoziativen/ konnotativen Ebene jeder Farbform eine Bedeutung zugewiesen werden (z.B. Kreis als ´subjektiv-assoziatives/ kulturgemeinschaftlich-konnotatives Symbol´ stehend für "Einheit", "Weltganzes", "Leere" o.ä.). Dagegen führt **Konkrete Kunst** (vgl. Manifest aus 1930) eine **geometrische Denkstruktur** als kognitives Konkretum vor; diese Kunst bildet nicht ab und will nicht als Symbol ausgedeutet werden; dort kann man im Fall ästhetischer Ambiguität von Indizes reziprok gegeneinander verweisender Gruppierungskriterien, also von Index-Zeichen auf Kognition als semantisch Bezeichnetem sprechen. **In diesem Sinne wäre nichtabbildende bzw. Konkrete Kunst Index auf gruppierende Wahrnehmung/ Kognition, also mit Semantik.**
Ambiguität als ästhetisches Phänomen ist aber nicht immer auf einen der drei semiotischen Bereiche beschränkbar, also isoliert. In der Regel führt aufgrund des Aufeinanderaufbauens der drei Zeichenbereiche Syntaktik, Semantik und Pragmatik eine Zweiheit, Dreiheit... in einem der drei Zeichenbereiche zu einer Zweiheit, Dreiheit... auch in einem anderen Bereich. Daher kann man z.B. von **syntaktisch-semantischer Zweiheit von Abbildern** sprechen: liegt eine syntaktische Zweiheit eines Abbildes vor, dann kommt es i.A. auch zu semantischer Zweiheit des Abbildes.
Ästhetische Ambiguität im Bereich der Syntaktik ist ein wesentlicher Aspekt in der modernen Kunst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts: Cézanne abstrahiert (semantisches detractio) und organisiert in seinen Abbildern das Gesehene bzw. das Sehen selbst mittels Farbflächen zu einer **Kontamination von Figur und Grund**, van Gogh mittels Linienschraffuren, Seurat mittels Punktrastern, Gauguin und in Folge die Nabis mittels Konturlinienbetonung. Abstraktion (von lateinisch ´**abstrahere**´ = Abziehen von Details in einem Abbild gegenüber seinem Vorbild) entspricht der rhetorischen Änderungsoperation ´**detractio**´ **= Fortnehmen** nach Quintilian als einer ästhetischen Zweiheit, da **Abbild und Vorbild im Bewusstsein divergieren** (s.U.). Ist so ein (die Syntaktik/ das Wahrnehmen selbst fokussierendes) Abbild eine durchgängige Punkt-, Linien- oder Flächenstruktur, dann scheinen Figur- und Grund minimaldifferenziert zu sein (> **Minimaldifferenz MD**). Das Sehen mittels syntaktischer Gruppierungen selbst wird so sichtbar gemacht mittels einer **antinaturalistischen Syntaktisierung der Kunst**, also mittels einer stark formvereinfachenden und Figur/ Grund angleichenden Abbildung mittels der Geometrietypen Punkt, Linie und Fläche und mittels nicht-naturalistischer Farben als **semantischem substitutio**. Über die naturalistische Abbildungsfunktion wird also die **Funktion der Metakognition evozierenden Kunst** gesetzt: das **Sehen in Gruppierungen sichtbar** und so das **Denken als auf Gruppierungen aufbauend (über-)denkbar** machen.
Da eine **Zweiheit/ Dreiheit... ein Opponieren zweier/ dreier... Gruppierungen** ist, soll zur Verdeutlichung im folgenden immer geschrieben werden: **X <u>versus</u> Y** , um jeweils klar zu verdeutlichen, was im vorliegenden Fall gegeneinander opponiert und so ästhetische Zweiheit/ Dreiheit... erzeugt.

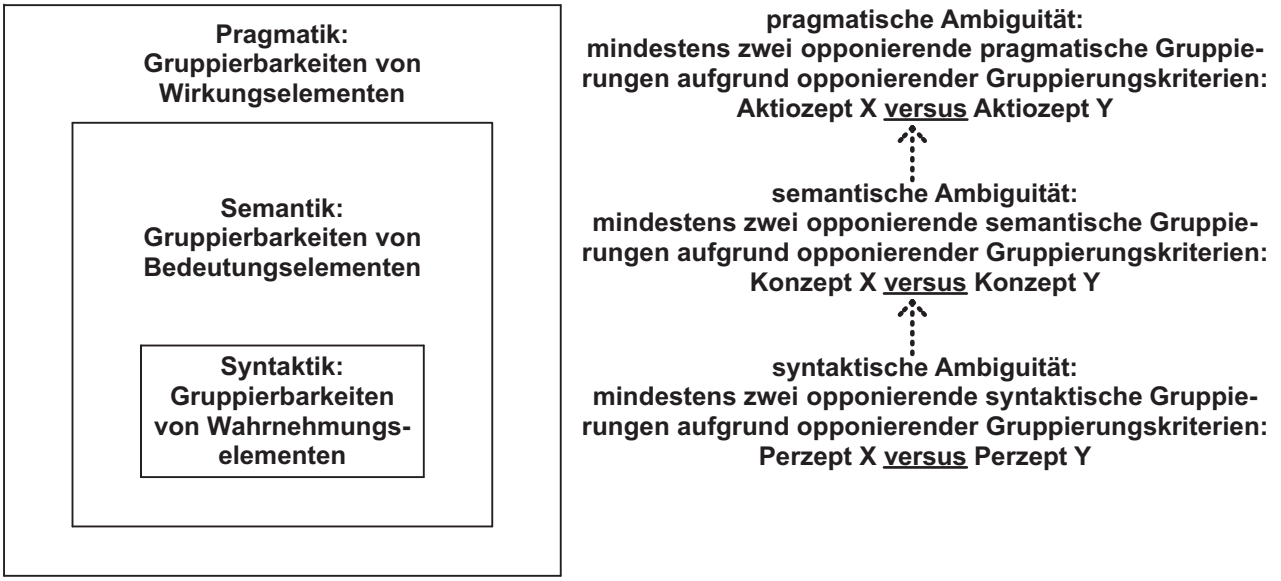


Abb. 4: Die drei einander umfassenden semiotischen "Sphären" von Werkelementen eines abbildenden Kunstzeichens (nichtlineares Zeichenentität-Modell, links) und die Rezeption ästhetischer Ambiguität (zeitlineares Rezeptionsmodell, rechts).

Ästhetische Zweiheit kann sich also auf **zwei Opponenten** auf einer der drei Ebenen eines **Zeichens** beziehen: **Syntaktik** (Zeichen-Aufbau), **Semantik** (Zeichen-Bedeutung) und **Pragmatik** (tatsächliche Zeichen-Wirkung auf den Betrachter sowie beabsichtigte Zeichen-Funktion des Autors). Die **kognitive Gruppierbarkeit von Werkelementen in eine Einheit ("Gestaltung")** und die **kognitive Gruppierbarkeit von Elementen in eine ambige Zweiheit, Dreiheit... ("Entstaltung")** können also für **Produktion und Rezeption** des Bildwerkes unterschieden werden, wobei der **Zwei**heit ein **ästhetischer (Nutz-)Mehrwert** gegenüber **Ein**heit eines Werks zugebilligt werden kann: sie unterscheidet sich von der Alltagswahrnehmung datentechnisch schnell rezipierbarer Einheitlichkeit von Piktogrammen, Schildern, Befehlen o.ä., führt zu einer **Deautomatisation**, einer Verlangsamung der Wahrnehmung, wodurch sie selbst als Vereinheitlicher in ihren eigenen Fokus gerät und nichteinheitliche Gehalte statt einheitlicher Alltagsbedeutungen generiert werden können (vgl. Kap. 1.5.1.1). Wahrnehmung nimmt sich schließlich selbst wahr (**Metakognitiver Nutz-Mehrwert**: das Sehen sehen, das Wahrnehmen wahrnehmen, schließlich das Denken (über-)denken). **Illusionäre, imaginäre Ganzheit** (vgl. Lacansche Psychologie/ Kap. 3.0) in der Kognition, die auf bildlicher Einheitlichkeit basiert, kann in einer ästhetischen Ambiguität als "aufgehoben" betrachtet werden, womit man z.B. eine Akzeptanz zwangsläufig **uneinheitlicher Existenz** bzw. **Kontingenz der Umwelt**, **Ambiguitätstoleranz** assoziieren kann.

Ungewöhnliche Entstaltung zu Nicht-Einheitlichkeit wird aber auch zur Erregung von Aufmerksamkeit inmitten einer **Ökonomie der Aufmerksamkeit** z.B. der der Werbung genutzt; die **Rhetorik** hat schon in der griechischen und römischen Kultur das Konzept von **"natura"** (gewöhnliches Sprechen) und davon abweichender **"ars"** (ungewöhnliches Sprechen in Reden, Gedichten usw.) entwickelt. **Quintilian** hat diese **Devianzästhetik** in **vier Veränderungsoperationen** systematisiert: "ars" fügt gegenüber "natura" etwas hinzu (adiectio) , entnimmt ihr etwas (detractio), vertauscht Positionen in ihr (transmutatio) oder ersetzt etwas in ihr (immutatio/ substitutio). Diese **vier Veränderungsoperationen** kann man - wie zu zeigen sein wird - auf allen drei Ebenen des Zeichens durchführen; sie führen stets zu einer **(bild-)rhetorischen Zweiheit**, denn es opponieren in der Kognition **"ars" versus "natura"**. Daher ist **Aufmerksamkeitserregung** durch bildrhetorische Devianz und anschließende **Aufmerksamkeitslenkung** durch Ko- und Kontexte des ambigen Werks nur eine mögliche ("kunstfremde") Funktion ästhetischer Ambiguität, die metakognitive der entschleunigenden **Aufmerksamkeitsteilung** auf zwei oder mehr Entitäten bleibt stets neben dieser erhalten (u.U. als die Aufmerksamkeitslenkung subvertierend).
Eine **syntaktische ´Zwei-statt-Einheit´-Ästhetik´ im Wahrnehmen** wird zunächst im folgenden Kapitel 1.3.1 behandelt anhand der Syntaktik von Bildern, die nichts darstellen, also keine Abbilder sind, bei denen es also gar keine zu erinnernde Gestalt, kein Konzept eines Ikon-Zeichens gibt, sondern nur zwei, drei vermischte Perzepte. **Symmetrische Idealfiguren** (mit totaler Einheitlichkeit und somit leicht zusammenfassbaren Daten) können durch die **vier rhetorischen Veränderungsoperationen gestört** werden; damit wird die Grundtendenz der Wahrnehmung konterkariert: die Gruppierung von Daten zu **Datenpaketen, zu Figur-Information** vor einem ausgeblendeten, mentalen **Hintergrund**. Eine ambige Zweiheit in der Wahrnehmung kann man dann so beschreiben: **mental rekonstruierte Idealfigur versus ihre sichtbare Veränderung/ Abweichung/ Devianz**. Oder: zwei, drei ... gestaltpsychologische Gruppierungen von Bildelementen opponieren in einer ästhetischen Zweiheit einer Vermengung/ Kontamination. Bei nicht abbildenden Bildern kann also eine **syntaktische Zweiheit** vorliegen, die den Prozess der kognitiven Datenverarbeitung ins Stocken bringt und so den Fokus auf eben diesen Prozess lenkt. **Homo Pictor** (als eigene Wahrnehmung darstellender und bearbeitender Mensch) und **Homo Ludens** (als mit der eigenen Wahrnehmung - matrix-regelhaft sich Spielräume eröffnender-spielender Mensch) gehen hier Hand in Hand.

Eine **semantische Zweiheit-Ästhetik im Erinnern** liegt dagegen z.B. in **Texten** vor bei rhetorischen Tropen, also bei der Ersetzung des **erinnernd zu erschließenden Gemeinten** durch ein im Text **Gesagtes** ("substitutio"), also z.B. bei dem **Sprachbild** der **Metapher**. **Gemeintes versus Gesagtes** bilden bei der Metapher eine semantische Zweiheit aus diesen zwei semantischen Konzepten, die über Ähnlichkeit in einem Merkmal als tertium comparationis quasi "punktuell" verbunden sind. Eine weitere literarisch-semantische Zweiheit-Ästhetik liegt in der Theorie der **Polyphonie Michail Bachtins** vor: in der erlebten Rede z.B. spricht eine Erzählerstimme, in die sich hinein aber eine Figurenstimme mischt (> Mehrstimmigkeit = Polyphonie): *"Nie und nimmer würde er nochmals durch den Gotthard fahren!"* (**Gerhardt Hauptmann**: *"Der Apostel"* (1890)). Hierbei stehen Er-Erzählerform neben einem Ausrufungszeichen, das aber für die Emotionen der Figur steht; eine Polyphonie-Zweiheit aus Erzählerstimme **versus** Figurenstimme ersteht durch nebeneinander im Satz verteilte Hinweise auf die beiden Stimmen. Natürlich gibt es auch Polyphonie in kontrapunktischer Musik. Die Unterscheidung in lineare und nichtlineare Operationstypen ästhetischer Ambiguität vermittelt zwischen linearen und nichtlinearen Medien.
Abbilder sind ikonische Zeichen, die stets abstrakt sind; ´abstrakt´ kommt von ´abstrahere´ = Abziehen von Details aus einem zu erinnernden Vorbild in einem Ikon-Zeichen als Abbild des Vorbilds. Jedes Abbild ist also mehr oder weniger eine Zweiheit **Vorbild versus Abbild**: ein Smiley ist stark abstrakt, trotzdem ruft es das Konzept "Menschengesicht" als erinnerte Gestalt wach, es kommt zu einer Zweiheit von erinnerter Gestalt **versus** stark vereinfachter Gestalt im vorliegenden abstrakten Abbild. Die **Differenz** zwischen beiden verweist auf die Prozesse Abbild-Produktion und Abbild-Rezeption. Ambige Oppositionen beruhen auf vermischten Differenzen, die den Blick auf kognitive Differenzierung selbst lenken, da sie in einer mentalen Schnittmenge z.B. bildräumlicher Art **"zwangsvereinigt"** sind.
René Magritte hat viele der 42 Ambiguitätsoperationen angewandt, mitunter auch in Vermischung:
"Das rote Modell II" (1937) zeigt einen Schuhschaft als Schuh-Fragment (**semantisches detractio**), der in einen Fuß als Körper-Fragment (**semantisches detractio**) über einen Farbverlauf **syntaktisch übergeht (syntaktische Minimaldifferenz als Kontamination zweier Perzepte aber auch Konzepte)**; zwei erinnerbare Konzepte ("Schuh" und "Fuß" als getrennte Entitäten) treten daher in eine **semantische Komplementarität als Kontamination zweier Konzepte** ("Schuh/ Körperteilschutz" **versus** "Fuß/ Körperteil"), so dass beide Konzepte **wechselseitig semantisch per Assoziation anreicherbar** sind (wogegen eine allegorische Ausdeutung wiederum vereinfachend zumeist eine übergeordnete Bedeutung dieser Reziprozität "überstülpt").
Abbilder tragen in Alltagskommunikaten zumeist einen **Titel**, der sich semantisch komplementär zum Abbild verhält, also textlich-zeitliche zu räumlichen Konzepten des Bildes beisteuert, was eine relativ zu anderen stabile weil gewohnte Verhältnisart darstellt (gleichwohl eine aufgrund Nichtübersetzbarkeit von Abbild-Räumlichen in Text-Zeitliches ebenfalls nichtidentische Art). "*Dies ist keine Pfeife*" unter dem Bild einer Pfeife von **René Magritte** ("*Der Verrat der Bilder"*, 1929, s. Abb. 85) ist aber zunächst ein semantisch antonymes, instabil ungewöhnliches Text-Bild-Verhältnis; im alltäglichen Denken gibt es die **Handlungskonvention** einer Gleichsetzung von Zeichen und Bezeichnetem, die nun durch eine **Sprach-Bild-Handlung** gestört ist (was man wiederum als pragmatische Antonymie auffassen könnte: Handlungskonvention **versus** ihre Verneinung). Datenverarbeitungstechnisch drängt so eine Text-Bild-Antonymie aufgrund ihres hohen Grades an Uneinheitlichkeit zu einer schnellen Umdeutung z.B. zu einer **abstrakt-semiotischen Komplementarität** mit weniger Reibung: "Es ist ja wirklich nur ein Abbild einer Pfeife, nicht die Pfeife selbst!"
Ein (ab-)bildliches Schema als Datengruppierung hoher und daher **störbarer Redundanz** basiert letztlich auf der grundlegenden Wahrnehmungstendenz, Daten zu Informationspaketen (als perzipierte und oder oder erinnerte Gestalten) gruppierend zu verEINfachen. Bei Devianz gelingt die im Werk angelegte Schema-Vereinfachung nur annähernd, da das absente Ideal-Schema gestört zu sein scheint; die Wahrnehmung wird so deautomatisierend verlangsamt, um diese auf sich selbst aufmerksam zu machen (Metakognition). Ein **syntaktisches Schema** basiert auf **Homogenität der Similaritäts- und Kontiguitätsbeziehungen** der Bildparameter, sowohl im Hinblick auf nichtlineare Symmetrien der Fläche als auch im Hinblick auf lineare Folgen wie Größenstaffelungen oder Kontiguitätsfolgen. Ein **semantisches Schema** basiert auf physikalischen Zusammenhängen von "Welt", also üblichen Merkmalskopplungen der Welt (denotative Semantik), auf gesellschaftlichen Konventionen (konnotative Semantik) oder gar subjektiven Vorstellungen (assoziative Semantik). Übliche Merkmalskopplungen bedeuten "Welt", dazu deviante unübliche Merkmalskopplungen "Anti-Welt" bzw. "Denkbare Welt" (vgl. Abb. 80). Ein **pragmatisches Schema** kann als Quelle-Pfad-Ziel-Weg linear sein. Dann kann man das konventionelle Endziel einer Handlung "Nutz-Mehrwert" einer Alltagshandlung ersetzen; **Timm Ulrichs** hat z.B. in einer Kunstaktion eine Geldsumme so häufig bei einer Bank in andere Währungen gewechselt, bis die Geldsumme so gering war, dass sie nicht mehr gewechselt werden konnte (*"Geld-Wechsel-Geld. Ein Umlauf durch zwanzig Währungen oder Das aktualisierte Märchen vom Hans im Glück"*, Kunstaktion 1968 - 1978; **linear-pragmatisches substitutio/ Antonymie**). Oder **Walter de Maria** hat im Land-Art-Kunstwerk *"Der vertikale Erdkilometer"* (documenta 6, 1977) die konventionelle Richtung der Entnahme von Metallen aus der Erde umgedreht, indem er einen kilometerlangen Metallstab in Kassel der Erde "zurückgab" (**linear-pragmatisches transmutatio/ Antonymie**).
Eine grundlegende aber zumeist unbewusst bleibende Ambiguität-Ästhetik **rezeptiver Leerstellen** liegt darin vor, dass Zeichen-Verstehen das Ergänzen/ "adiectio" von Text- bzw. Bildbedeutungen zu Bild- bzw. Textaussagen von Zeichen durch den Rezipienten ist, und zwar als das (nichtidentische) Beziehen von i.A. linear-textlichen Bedeutungen auf i.A. nichtlinear-abbildliche Bedeutungen (vgl. **"Leerstellen"-Rezeptionsästhetik Wolfgang Isers**); eine Zeichenart (Ikon/ Symbol) ist bezogen auf "Welt" immer (unbewusst weil unthematisiert) "detractio" von Zeitlichem oder Räumlichem (und sei es der Abzug der Tiefendimension durch ein Foto-Abbild), so dass "adiectio" rezeptiv-komplementär erfolgt, um Illusion von Ganzheit wiederherzustellen.

Intertextualität wie Persiflage z.B. bedeutet Bezugnahme auf einen Ausgangstext: Persifliertes wie Persiflierendes bilden eine **Zweiheit der Werkfunktionen** (z.B. ´dokumentarisch ernste´ Ausgangstextform **versus** diese Ernstheit karikierender Text wie bei einer **mock-documentary** wie z.B. der Film "Zelig" (1983) von **Woody Allen**), die auf Semantischem oder Syntaktischem basiert, je nachdem ob Formales oder Bedeutungen persifliert werden. Es ist ein **So-tun-als-ob** (man es mit etwas Formalem oder Bedeutungsvollem ernst meine), also ein **Beispiel pragmatischer Zweiheit**: Simulation ernsthaften Tuns (Persiflage) **versus** ernsthaftes Tun (Persifliertes). Man erkennt: pragmatische Zweiheit ist höchst abstrakt, Semantik und mehr noch Syntaktik dagegen fassbarer. Daher liegt der **Schwerpunkt dieser Arbeit auf syntaktischer Ambiguität**, die als **prototypischer Kern** für den Begriff "Ästhetische Ambiguität" aufgefasst wird (vgl. Kap. 1.4).
Die Gestaltungsmatrix aus 42 Produktionstypen ästhetischer Ambiguität versucht zudem, die bestehende Kluft zwischen wahrnehmungspsychologischer Ästhetik und Algorithmischer/ Generativer Kunst (vgl. Kap. 1.6.2) zu schließen. Ein **Perzept** wird in diesem generativ-wahrnehmungspschologischen Sinne redefiniert als eine Gruppierung von syntaktischen Werkelementen mittels acht wahrnehmungspsychologisch wirksamen Bildparametern/ Gruppierungskriterien durch den Rezipienten: ein Perzept ist eine **wahrgenommene Gestalt**. Das Perzept ist zu unterscheiden sowohl vom zeitlich in der Rezeption vorgelagerten Netzhautbild als auch von zeitlich nachfolgendem semantischen (Wieder-)Erkennen von Konzepten/ **erinnerbaren Gestalten**. Syntaktische Ambiguität ist die Verschränkung mindestens zweier Perzepte zu syntaktischer Zweiheit, Dreiheit usw. als **unmittelbar auf Wahrnehmung basierende Nichteinheitlichkeit**, während semantische und pragmatische Ambiguität **ansteigend mittelbare, aus der Erinnerung abgeleitete Nichteinheitlichkeit** bedeuten, die daher deutend durch Abstraktion oder Allegorisierung vereinheitlicht werden kann: uneinheitlichere Antonymie als **kognitive Dissonanz** wird z.B. zu weniger uneinheitlicherer Diskrepanz umgedeutet, Diskrepanz zu Komplementarität, quasi in einer Art **"rezeptivem Spannungsabbau" auf einer Meta-Ebene der Deutung**; ob dieses deutende Vereinheitlichen von ambiger Uneinheitlichkeit aber kunstspezifisch-nichtidentischen Gehalten angemessen ist, bleibt fragwürdig. Häufig ist die Verschränkung von **nichtlinearen Perzepten**, die man sich als **geometrische Netze** denken kann. Die Knoten dieses Netzes kann man sich dabei als Bildparameterausprägungen von Elementen als Trägern an Bildstellen vorstellen. Diese Bildparameterausprägungen sind über Similarität oder Kontiguität zu einem Netz durch die Wahrnehmung verknüpfbar, was als Verknüpfungslinien zwischen den Knoten des Netzes gedacht werden kann. Ein nichtlineares Perzept ist also ein Netz mit Knoten. Zwei Perzepte können prinzipiell auf drei Arten verschränkt werden; die Knoten zweier perzeptueller Netze können geometrisch-bildräumlich: **A) INEINANDER, B) DURCHEINANDER oder C) ANEINANDER** verschränkt sein. Im letzteren Fall besteht nur dann eine Verschränkung, wenn die Grenze zweier aneinandergrenzender Perzepte kaum merklich ist, weil beide minimaldifferenziert rückverbunden sind. Diese **syntaktisch-ambigen Doppelnetze als Kontaminationen können für mentale Modellierungen semantischer und pragmatischer Kontaminationen** herangezogen werden, quasi als deren geometrische Versinnbildlichung. Daneben gibt es syntaktische Ambiguitätserscheinungen, bei denen eine scheinbar "ursprüngliche" idealgeometrische Einheitlichkeit als durch ein Werk **"zu Devianz verändert"** erscheint. Z.B. erscheint eine Form als ein Quadrat, aus dem scheinbar eine Ecke **fortgenommen** wurde (detractio) / dem etwas **hinzugefügt** wurde (adiectio)/ aus dem ein Teilbereich **versetzt** wurde (transmutatio)/ in dem ein Teilbereich **ersetzt** wurde (substitutio). Während eine **Kontamination** zweier Perzepte ineinander/ durcheinander/ aneinander beide Perzepte auf der Bildfläche auch unmittelbar zeigt, erstellt bei den **vermeintlichen, bildrhetorischen Veränderungen** die Wahrnehmung das zweite Perzept der ambigen Opposition als eine Art **absenter Wahrnehmungsfolie im Nachhinein**, durch die hindurch ein angeblicher "Ursprungzustand" eben als "verändert" erscheint. Ein Quadrat ist ein Beispiel für eine **homogen-redundante** Idealgeometrie, die als **Vorstellung eines Soll- bzw. Ur-Zustands** an das bildrhetorische Werk herangetragen wird, der im Werk als durch "Eingriffe" zu einem nicht-(mehr-)homogenen Ist-Zustand "verändert" erscheint; die Vorstellung eines Soll-Zustands als Perzept-Folie und das Perzept eines sichtbaren Ist-Zustands im Werk bilden in der Rezeption eine syntaktische Zweiheit. Es gibt aber auch **lineare Perzepte** zu einem (eigentlich nichtlinearen) Bild; diese linearen Perzepte, die man sich als **Reihen** vorstellen kann, beruhen auf **Indizes** im Werk, die den Blick linear lenken oder auf **Sequenzen** von z.B. Bildparameterausprägungen oder Teilbildern. Bildserien (Comic, Film) oder Superposition von Teilbildern führen zu einer Mischung von linearen und nichtlinearen Perzepten, denn aus dem simultanen Bild wird eine sukzessive Bildsequenz mit der Evokation räumlich-zeitlicher Bewegung. Auch **linear-nichtlineare Mischperzepte** können auf drei Arten vermengt/ kontaminiert werden; für das **Medium Film** sähe das wie folgt aus: A) **Ineinander (Typ BK)** von Filmaufnahmen: Kontamination durch **Überblendung** zweier Filmaufnahmen, z.B. im sowjetischen Film *"Der Mann mit der Kamera"* (**Dziga Vertov**, 1929), in dem Filmaufnahmen bedeutungskomplementär überblendet werden mit Aufnahmen des aufnehmenden Kameramanns selbst; die zwei Aufnahmen stehen in semantischer Komplementarität zueinander, aber in (linear-nichtlinear) syntaktischem Ineinander der Überblendung. B) **Durcheinander (Typ VK)** von Filmaufnahmen: **Parallelmontage/ Wechselschnitt als Alternation** mehrerer Handlungslinien an unterschiedlichen Orten, z.B. im Film *"Zwölf Uhr mittags/ High Noon"* (**Fred Zinnemann**, 1952), in dem Aufnahmen unterschiedlicher Reaktionen von Stadtbewohnern auf die Ankunft eines Gesetzeslosen und von dessen Ankunft in der Stadt alternierend verschränkt werden. C) **Aneinander (Typ MD)** von Filmaufnahmen: das scheinbare Fortsetzen der Bewegung eines in der Luft fliegenden Knochens in die Bewegung eines Satelliten in *"2001/ Odyssee im Weltraum"* (**Stanley Kubrick**, 1968; sogenannter **Match Cut**). Im Animationsfilm *"Du Visible au Lisible"* (**Vera Molnar**, 2010) werden Buchstabenstrukturen immer dünner, bis sie im Weiß des Grundes unsichtbar werden; aus dem Weiß erscheinen dann schwarz anschwillend andere Strukturen; dieses ähnelt einem **Ausblenden/ Einblenden als Minimaldifferenzierung**. Im Spielfilm *"Titanic"* (**James Cameron**, 1997) werden Aufnahmen eines verrotenden Schiffs minimaldifferenzierend **gemorpht** in Aufnahmen des Schiffs, wie es vor seinem Untergang ausgesehen hat.

Lineare Perzepte korrelieren mit der Anschauungsform **Zeit**, nichtlineare Perzepte mit der Anschauungsform **Raum**. Devianz von konventionell satzlinearer Textlichkeit ergibt sich aus einer anti-linearen Gestaltung der Schriftbildlichkeit von "Text" z.B. in Form von atelisch-nichtidentischen Konstellationen (vgl. Kap. 2.3.7).

Ein **Konzept** wird hier redefiniert als eine **Gruppierung von semantischen Darstellungselementen aus Merkmalskategorien/ Semen des erinnerten Lexikons von Bedeutungen wie "Mensch", "Pflanze", "Tier", "Berg" als Kopplungen von Merkmalen;** ein Konzept ist eine **erinnerte Gestalt v.a. der Objektwelt** (vgl. Abb. "Objektbeschreibung gemäß **MultiNet**" gemäß **Hermann Helbig**, Abb. 78). Die **Erinnerung an Gestalten** beruht auf gespeicherten Erfahrungen in der physischen Welt (Denotation) oder in der sozialen Umwelt (Konnotation); es sind erinnerte, vereinfachte **Schemata, Stereotypen bzw. Prototypen einer Prototypensemantik** (vgl. Kap. 1.4). **Semantische Ambiguität** ist die Verschränkung mindestens zweier Konzepte zu semantischer Zweiheit, Dreiheit usw. als Nichteinheitlichkeit/ Nichtidentität. Auch hier gibt es Verschränkungen nichtlinearer oder linearer Konzepte. Beim Abbild ist aufgrund der Zweidimensionalität auch hier der Fall der Verschränkung **nichtlinear netzartiger** Konzepte häufiger. Darstellungselemente des Konzepts "Tier" und des Konzepts "Mensch" wurden schon früh **syntaktisch-bildräumlich verschränkt** - mit der Folge semantischer Ambiguität: A) bildräumliches Ineinander von Merkmalen: Werwolf mit Fell über leicht deformierten Menschenkörperformen, B) bildräumliches Durcheinander von tierischen und menschlichen Merkmalsbereichen: Pan, C) bildräumliches Aneinander von zwei ineinander übergehenden Merkmalsbereichen: Kentaur.

Ein **Aktiozept** wird hier definiert als eine **Gruppierung von pragmatischen Stimuli** zu Handlungs-(nach) vollzug, als erinnerte **Handhabung-Situation** zu einem Gebrauchsobjekt o.ä.. **Pragmatische Ambiguität** ist die Verschränkung mindestens zweier Aktiozepte mit der Folge ambiger Aufmerksamkeitsteilung auf diese kognitiven Entitäten. Der Begriff "**Aktiozept**" erscheint mir sinnvoll, um zwischen einem semantischen Konzept der **Objekt**-Welt (Konzept) und körperpsychologischem Handlungsnachvollzug als Wirkung, als erinnernd nachvollzogene oder auch tatsächlich vollzogene Handlung-**Situation** des Rezipienten ("Aktiozept") zu unterscheiden. **Körperpsychologischer (Nach-)Vollzug eines Aktiozepts** entsteht m.E. z.B. beim Erblicken eines Gebrauchsobjekts, an das körperpsychologische Erinnerung der Handhabung geknüpft ist. Wird das Gebrauchsobjekt im Hinblick auf seine Handhabung verändert, so entsteht pragmatische Zweiheit (vgl. Konzept der Zwischenwelt/ **Intermonde** von **Maurice Merleau-Ponty**). Wenn wir z.B. das Kunstobjekt ***"Rollstuhl"*** (**Mona Hatoum, 1998, s. Abb. 365)** mit Messerklingen anstelle der Handgriffe sehen, dann erfolgt ein körperpsychologischer Handlungsnachvollzug auf der Ebene der Pragmatik; man kann hier nicht nur von semantischem Ersetzen der Handgriffe durch Messerklingen als Teil der Objektwelt sprechen, sondern v.a. auch von einer Wirkung aufgrund Wirkungselementen, einem inneren Nachvollziehen eines Verletztwerdens bei Anfassen der Messer-statt-Handgriffe, einem Aktiozept ***"Klingen anfassen beim Schieben/ Verletztwerden"***, das der Rezipient durch gedanklich vorgestelltes Anfassen der sichtbaren Messerklingen nachvollziehend erfährt und das im ambigen Kontrast steht zum erinnerten Aktiozept ***"Rollstuhl-Griffe anfassen/ einem Gehbehinderten helfen"***. Beide Aktiozepte stehen oberflächlich betrachtet in **pragmatischer Diskrepanz** zueinander; allegorisierend kann **pragmatische Komplementarität** (aber nur prekär) daraus herausgedeutet werden (z.B. mit ergänzten Überschriften wie "Mitleiden" oder "Selber-als-Schiebender-Objekt-Werden" usw. usw.). Entscheidend ist der **situative Charakter** solch einer **Gebrauchsobjektkunst**. Eine **Situationsdarstellung** in Text oder Abbild bzw. ein Anregen zum Nachvollziehen einer Situation wie hier deuten auf Aktiozepte als Objekte einer Ambiguitätsoperation (vgl. Abb. "Situationsbeschreibung gemäß **MultiNet**", Abb. 79); ist der Grad **körperlich-nonverbal-indexikalischer Kommunikation** der im Kunstwerk dargestellten Situation hoch, so ergibt sich eine Tendenz zu Aktiozept, liegt eher nur eine Darstellung der räumlichen Einbettung von Figuren in einem Bild vor, gibt es eine Tendenz zu Konzept. **Aktionsarten (vgl. Abb. 81)**, wie sie sich in Verben der deutschen Sprache ausdrücken, koppeln Handlungsaspekte im Hinblick auf Resultate oder Dauer oder andere Merkmale eines Aktiozepts. Diese alltäglichen Kopplungen sind aktiozeptuelle Schemata, die im Hinblick auf pragmatische Devianz rhetorisch verändert werden können.
Ein **Abbildcode** wie z.B. der der Piktogramme ist zumeist an eine Funktion, also an eine (lineare) Pragmatik Quelle-Ziel-Pfad gebunden; Zweiheit der Abbildcodes (z.B. in visueller Poesie umfunktionalisierte Piktogramme) ist daher **linear-pragmatische Zweiheit zweier Code-Funktionen**. Ähnliches gilt für die **Zeichenart**, da ein Index (basierend auf Kontiguität zwischen Zeichen und Bezeichnetem) anders rezipiert wird als ein Ikon (Similarität) oder ein Symbol (Konventionalität); Mischungen dieser drei Zeichenarten führen also zu **pragmatischer Ambiguität mehrerer Zeichenrezeptionsarten** in einem Werk. **Albrecht Dürers** Radierung *Melencolia I* (s. Abb. 318) z.B. ist oberflächlich betrachtet Abbildung/ Ikon eines möglichen Raumes, gelenkt durch den Titel und mythologische, konnotativ ausdeutbare Gestalten aber auch eine Konstellation aus möglichen Metaphern bzw. aus potentiellen bzw. lexikalisierten Symbolen, die eine notgedrungen unsicher und unabschließbar bleibende allegorische Ausdeutung dieser semiotischen Potentialität (als "bedrückendes Schicksal"?) heraufbeschwört. Semantische Komplementarität (möglicher Raum **versus** mentaler Raum) geht hier mit pragmatischer Komplementarität dreier potentieller Zeichen-Funktionen (Ikon **versus** Bildmetapher **versus** Bildsymbol) einher. Und vielleicht ist gerade diese doppelte Komplementarität, die Instabilität zwischen realem Raum und mentalem Zeichen-Raum, das Zurückgeworfensein, ja Beschränktsein auf Vorstellungen, auf den isolierten mentalen Zeichen-Raum der eigentliche Ursprung der Melancholie?

Wenn eine "deviant veränderte Ursprungsgestalt" als solche noch erfahrbar sein soll, dann muss diese "Ur-Entität" ihre "Veränderungen" merklich überwiegen (vgl. Abb. 5); es gibt aber Fälle der Substitution hin zu Kontamination zweier Entitäten ohne ein Überwiegen einer der beiden Entitäten (vgl. Abb. 368), wodurch die Aufmerksamkeit eher auf Reziprozität der Bedeutungsanreicherung BEIDER kontaminierter Entitäten gelenkt wird statt nur auf Bedeutungsanreicherung einer Gruppierung als vermeintliche Ur-Entität.

Bei Vermengungen/ **Kontamination mindestens zweier Gruppierungen** gibt es keine Rezeptionsfolie, von der eine Abweichung im Werk attestiert wird; jede Gruppierung kann im Werk selbst festgestellt werden, allerdings nur mühsam, da sie mit einer anderen vermengt ist.

Ästhetische Ambiguität ist somit die **Verschränkung** von mindestens zwei (linearen oder nichtlinearen) **Gruppierbarkeiten im Werkprodukt bzw. Gruppierungen in der Rezeption** als Devianz oder als Kontamination auf einer der drei semiotischen Ebenen Syntaktik, Semantik oder Pragmatik. Ambiguität auf der einen Ebene geht oft mit Ambiguität auf einer anderen Ebene einher.
Adiectio und substitutio sind korrelierbar, da substitutio als detractio plus adiectio rekonstruierbar ist. Führt man substitutio oder adiectio in großem Maß durch, so kann eine zweite Entität inmitten bzw. an einer Ausgangsentität entstehen; dieses ist dann der Übergangsbereich zu **Kontamination**.
Detractio und transmutatio sind ebenso korrelierbar und führen in großem Maß zum Eindruck einer **Fragmentierung in Bezug auf das Ganze oder seine innere Relation von Teilen**, da entweder nur ein kleines Restfragment vom Ganzen nach gravierendem detractio übrigbleibt bzw. die ursprüngliche Relation der positionsvertauschten Teile nach starkem transmutatio nahezu aufgelöst ist und daher viele Teile unverbunden-fragmentiert nebeneinander erscheinen. In diesen Fällen entsteht der **Eindruck von Abwesenheit durch den Fragment- bzw. von Kontingenz durch Unverbundenheit-Charakter**.
Die Aufmerksamkeit wird durch ein ambig-devianzästhetisches Werk aufgeteilt; zwischen den Teilen dieser Teilung, zwischen den vermischten aber opponierenden kognitiven Gruppierungen kann die Wahrnehmung einen **Differenzgehalt** feststellen, einen **Unterschied zwischen "mental rekonstruiertem" Schema als Kognitionsfolie und seiner "dadurch erkannten Veränderung" durch das Werk.** Je nach rhetorischer Veränderungsoperation am Schema scheint ein anderer **Vergleichsaspekt** (tertium comparationis) zwischen Veränderung und Verändertem die Aufmerksamkeit zu lenken: detractio/ Modalität des Absenten inmitten des Präsenten, adiectio/ Quantität des Überzähligen, substitutio/ Qualität des Ersetzenden im Vergleich zum Umfeld und transmutatio/ Relation ausgetauschter Positionen in einer Ur-Ordnung (vgl. Abb. 342). Man kann die den ambigen Werken zugrundeliegenden Operationen im Hinblick auf ihre metakognitive Funktion also neu fassen:

1) Fortnehmen/ detractio: durch Abgleich mit der einheitlichen Vorstellungsfolie/ Erinnerungsfolie "Ausgangsschema" scheint die "Veränderung" an diesem Schema ein **Fragment** des Schemas zu sein, das auf eine **Leerstelle einer Entnahme** in sich semantisch verweist; nicht selten geschieht dieser Verweis auch durch syntaktische Bildparameter wie bei einer abgebrochen auf eine Leerstelle verweisenden Konturlinie. Die Leerstelle ist der Platz von etwas scheinbar **Absentem** inmitten vom **Präsenten** des Fragments; dadurch kommt v.a. die Kategorie der ***Modalität*** in die Rezeption, die Idee der Unterscheidung von Möglichem/ Absentem und Tatsächlichem/ Präsentem. Diese Absenz kann auch durch **Fortnehmen von Sichtbarkeit** auf abstrakterer Ebene erzeugt werden, also durch Verdecken, Verschleiern, Verpacken als Fortnehmen der sichtbaren Binnenstrukturen eines Objektes; mitunter werden Sichtbarkeit und auch noch andere Sinneskanäle als Zugänge zum Ur-Objekt dem Rezipienten fortgenommen, was man auch als detractio deuten kann:
- **Man Ray** hat im Kunstobjekt *"Das Geheimnis von Isidore Ducasse"* (1920) eine Nähmaschine mit Stoff und Faden so verpackt, dass nur noch ein schemenhaftes, geometrisch vereinfachtes, kaum noch mit dem Ur-Objekt "Nähmaschine" identifizierbares Volumen sichtbar bleibt;
- **Marcel Duchamp** hat im Werk "*A Bruit secret"* (1916) ein Objekt in den Hohlraum einer Fadenkordel legen lassen, sodann die Öffnungen mit Metallplatten verschraubt, so dass nur noch ein Klang dieses Objekts an den Platten als sinnlicher Zugang zum Objekt übrig ist;
- **Yves Klein** hat im Projekt seiner *"Taktilen Skulptur"* (1958) nur noch den Sinneskanal des Abtastens eines unsichtbaren Objekts zugelassen, indem er verschlug, ein Objekt in einen Kasten zu legen, in den nur Hände Zugang erhalten.

2) Hinzufügen/ adiectio: durch Abgleich mit der einheitlichen Vorstellungsfolie/ Erinnerungsfolie "Ausgangsschema" scheint das Werk eine "**Überfülle"** aufzweisen, die auf etwas "**Überzähliges"** verweist. Diese "Überfülle" lenkt den Fokus v.a. auf die Kategorie der ***Quantität*** in die Rezeption, die Idee der Unterscheidung von Teilen und Ganzem, Einzelnem und Menge sowie Individuellem und Masse. Das **Überzählige** ist mitunter Symbol für etwas Metaphysisches, das ins Physische eingetreten ist wie z.B. das dritte Auge in buddhistischer Kunst.

3) Ersetzen/ substitutio: durch Abgleich mit der einheitlichen Vorstellungsfolie/ Erinnerungsfolie "Ausgangsschema" scheint das Werk etwas **Teilersetztes** zu sein, das auf etwas **Teilersetzendes** verweist. Die Teilersetzung bringt durch Vergleich mit seinem Umfeld v.a. die Kategorie der ***Qualität*** in die Rezeption, die Idee der Unterscheidung von Ausprägungen der **Bildparameter der Syntaktik bzw. Semen der Semantik**. René Magritte hat z.B. Teile der Hautfläche einer Frauendarstellung durch Holzmaserung ersetzt und somit den Fokus auf den qualitativen Unterschied von Haut zu Holzmaserung gelenkt (*"Entdeckung"*, 1927, farbige Malerei, s. Abb. 321).

4) Positionsvertauschen/ transmutatio: durch Abgleich mit der einheitlichen Vorstellungsfolie/ Erinnerungsfolie "Ausgangsschema" scheint das Werk etwas in seinem Aufbau, also seiner **linearen Reihenfolge- oder nichtlinearen Konstellationsordnung Verändertes, Gestörtes** zu sein, das auf etwas **Störendes** verweist. Diese Störung lenkt die Aufmerksamkeit also v.a. auf die Kategorie der ***Relation***, die Idee der Unterscheidung von **relativen Positionen in einem linearen oder nichtlinearen Ganzen**.

René Magritte hat z.B. in seinem Werk ***"Pyrenäenschloss"*** (1959, farbige Malerei) einen Felsen mit Schloss über einem Meer schweben lassen, so dass der physikalisch-lineare Zusammenhang der Erdanziehung vertauscht ist ("schwer > unten" ersetzt durch "schwer > oben"). Hier liegt also **linear-semantische Antonymie aufgrund linear-semantischem transmutatio** vor.

5) Syntaktische Bildparamterkonkurrenz BK liegt vor, wenn mindestens ein Wahrnehmungselement ein **Zwitter** ist, das eine Mischung von Gruppenzuweisungen über zwei in ihm opponierende Bildparameter aufweist, das also zu einer ideellen ***Schnittmenge zweier Wahrnehmungsmengen/ Gruppierungen*** gehört.
Syntaktische Bildparameter sind als Skalenbereiche einer Gestaltung zu Ambiguität redefinierbare Gestaltprinzipien, die eine kognitive Gruppierung von Wahrnehmungselementen aufgrund der zwei **Grundprinzipien Similarität und Kontiguität** ermöglichen. Es werden hier vier Bildparameter der Similarität und vier der Kontiguität unterschieden. Kontiguität und Similarität sind grundlegende Ordnungsprinzipien des menschlichen Denkens, worauf z.B. auch **Roman Jakobson** in Bezug auf Sprache verwiesen hat; Winfried Nöth schreibt hierzu:
„Jakobson (…) hat die Vielfalt der metonymischen Bedeutungsrelation auf ein einziges Prinzip, die Kontiguität, reduziert und dieses Prinzip dem ´metaphorischen´ gegenübergestellt. Metapher und Metonymie exemplifizieren demnach nicht nur die Opposition von Kontiguität vs. Similarität, sondern auch diejenige von der Syntagmatik vs. Paradigmatik (…) In der Metonymie manifestieren sich somit die Prinzipien der Kontiguität, Kombination und der syntagmatischen Beziehung, während sich in der Metapher die Prinzipien der Similiarität, der Selektion und der Substitution manifestieren. (…) Auch aus der Sicht der Allgemeinen Zeichentheorie von Peirce bestätigt sich die grundlegende Natur der beiden Jakobsonschen Prinzipien, denn das Prinzip der Kontiguität (einschließlich der Teil-Ganzes-Relationen) entspricht dem Prinzip der Indexikalität, und das Prinzip der Similarität entspricht dem Prinzip der Ikonizität.“ (Nöth 2000, 347). "Bild" und "Abbild" können also syntaktisch redefiniert werden als **Gefüge von ambig-verschachtelten oder nicht ambig-verschachtelten kognitiven Gruppierbarkeiten über acht Bildparameter aus den zwei Grundprinzipien Kontiguität als Indexikalität und Similarität als Ikonizität.** Die acht Bildparameter können auch zur Erzeugung von **Tiefenillusion** (als Illusion der dritten Dimension im zweidimensionalen Abbild), also zur semantischen Raumdarstellung herangezogen werden, und zwar mittels **Monokularer Tiefenkriterien** (vgl. Abb. 48ff.). Mitunter kommt es zu gegenläufigen Tiefenillusionssequenzen verschiedener Tiefenkriterien, die einander linear-semantisch-ambig stören (vgl. Abb. 308 und Abb. 309). Darüberhinaus **interagieren** die acht syntaktischen Bildparameter bzw. benachbarte Bildparameter-ausprägungen bei **optischen Illusionen** (= ambige Opposition Gesamt-Erscheinung versus Teil-Erscheinung einer Relativität der Erscheinung eines Bildparameters bzw. einer Ausprägung aufgrund eines anderen bzw. einer anderen benachbarten Ausprägung, vgl. Abb. 15 ff.). Illusionen bestätigen also die Wirksamkeit der acht Bildparameter bei der Konstitution von "Bildwirkung", denn Illusionen verdeutlichen die Abweichung des mentalen Bildes im Rezipientenkopf vom physikalischen Bildobjekt, also die kognitive Gemachtheit von "Bildwirkung". Syntaktische Kontaminationen der drei Typen BK, VK und MD als Vermengung kognitiver Gruppierungen, aber auch bildrhetorische Veränderungen eines syntaktischen Schemas (Devianz) basieren auf diesen acht syntaktischen Bildparametern; ein syntaktisches Schema basiert auf der Homogenität der acht Bildparameterausprägungen.

6) Syntaktische Verbindungslinienkreuzung VK liegt vor bei räumlicher Durcheinanderverteilung von Wahrnehmungselementen verschiedener syntaktischer Gruppierungen, also gewissermaßen bei einer nur auf den **geteilten Bildraum**, also auf Positionen bezogenen Schnittmenge zweier Wahrnehmungsmengen/ Gruppierungen.

7) Syntaktische Minimaldifferenz MD liegt vor bei Mischung benachbarter, aufgrund minimaler Differenzierung kaum unterscheidbarer Gruppierungen, also bei einer *auf* gruppenzuweisende Bildparameterausprägungs**SKALENBEREICHE** bezogenen Schnittmenge zweier Wahrnehmungsmengen/ Gruppierungen.

8) Semantische Antonymie ist ein Antagonismus der Art: These **versus** Antithese. Dieser datentechnisch schwer bewältigbare Antagonismus wird zumeist mittels Allegorisierung oder Abstraktion zu einer Synthese vereinfacht, in eine abstrakte Komplementarität überführt; beim Text-Bild-Werk "Dies ist keine Pfeife" bei einem Bild einer Pfeife von René Magritte abstrahiert man z.B. diese Synthese: *"ein Zeichen ist tatsächlich nicht mit dem Bezeichneten gleichzusetzen, es wird Repräsentationskritik geübt"* o.ä..

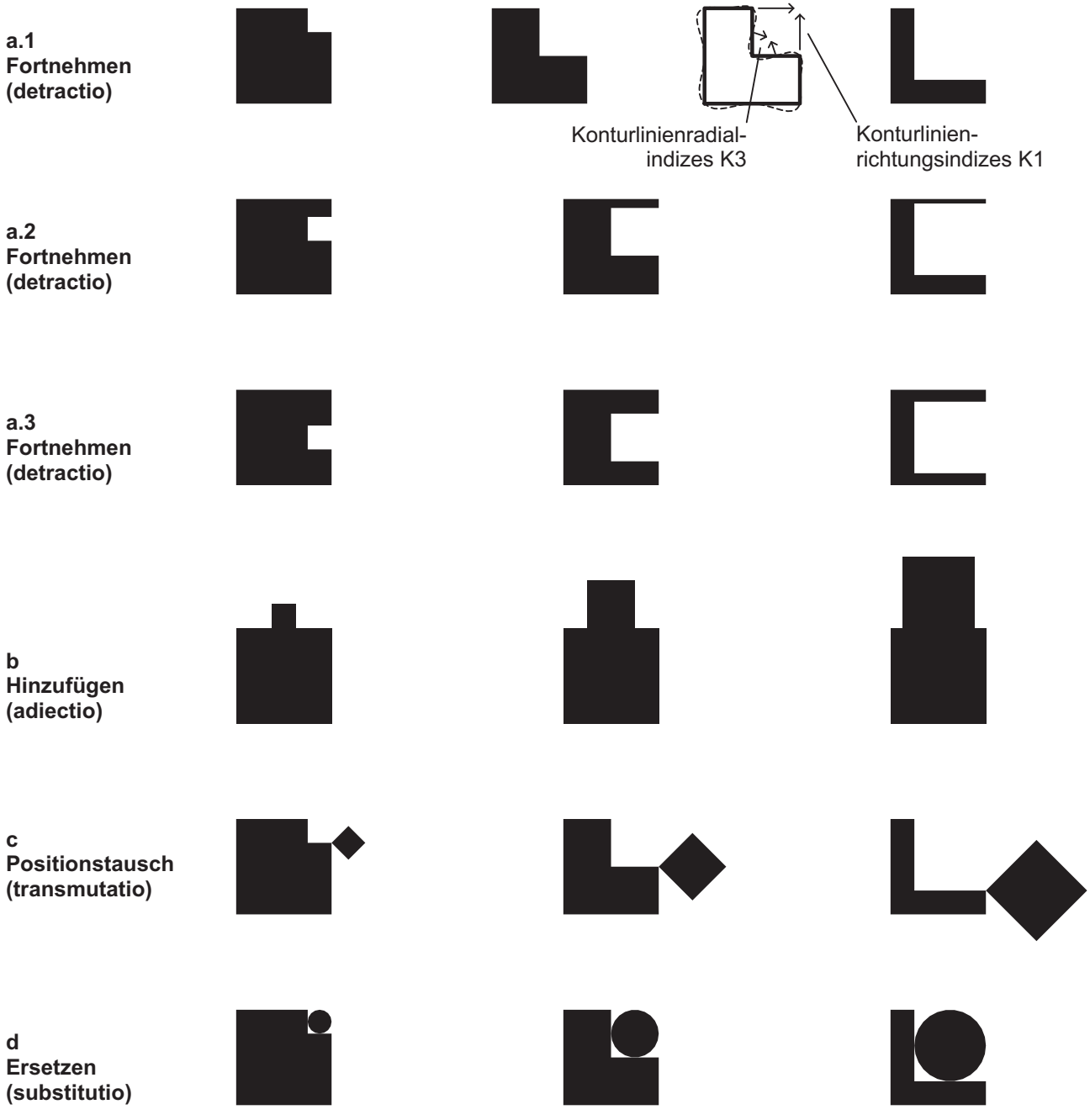
9) Semantische Diskrepanz führt zum Eindruck des Unverbunden- und Vermischtseins, abstrakt formuliert: von "**Kontingenz"**, der ebenfalls zu einer vereinheitlichenden Umdeutung zu Komplementarität zu drängen scheint.

10) Semantische Komplementarität beinhaltet zumeist das Konzept der **medienbasierten "Aufgabenverteilung"** der Darstellung von (**bildvermittelten) Raum- und (textvermittelten) Zeitkonzepten (**als zumeist unbewusst **nichtidentischer Gemengelage** räumlicher und zeitlicher Konzepte) in einer Werkrezeption. Da Text-Bild-Alltagskommunikate i.A. semantische Komplementarität aufweisen, bedarf es zu einer merklich ambigen Aufmerksamkeitsteilung noch z.B. der Spiegelung des Linearen im Nichtlinearen und umgekehrt (vgl. Besprechung des Werk-Beispiels von **Duane Michals** in Kap. 1.5.1.2). Semantische Komplementarität kann aber nicht nur (weniger merklich) mit einer Medienmischung Text+Bild sondern auch mit einer (merklicheren) bildrhetorischen Veränderung einhergehen, wobei z.B. die Ersetzung eines Teils semantisch komplementär zum Ganzen oder zum ersetzten Teil steht.

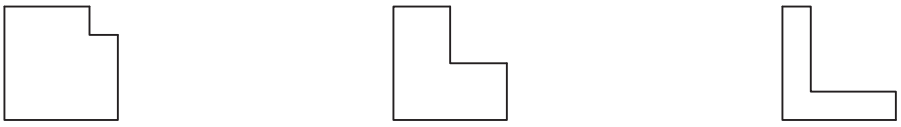
1.3.1 Objekte von Operationen zu syntaktischer Ambiguität
1.3.1.1 Bildparameter

Werden die vier rhetorischen Änderungsoperationen Quintilians an einer symmetrischen, gleichmäßigen und also stark redundanten, datenarmen, **homogenen Idealfigur (hier Quadrat) als Schema** angewendet (bzw. verweist eine Figur auf ein solches, zu imaginierendes Schema als eine Wahrnehmungsfolie, durch die hindurch man die Figur wahrnimmt), so entsteht der Eindruck von **Asymmetrie, Ungleichmaß, Inhomogenität als Redundanzstörung**. Eine Ausbuchtung und daher zwei Konturlinien, die auf einen gemeinsamen, aber ausbleibenden Eckpunkt verweisen, sind **Index-Zeichen** auf eine Leerstelle als eine Abweichung vom Schema (vgl. a.1). Es wirken also bei der Rezeption aller bildrhetorischen Veränderungen **Indizes** und (im Bild auch v.a. über Similarität angelegtes, aber unerreichtes) Schema als Wahrnehmungsfolie zusammen, um den Eindruck einer Veränderung eines Schemas zu erzeugen. Damit sich die sichtbare Figur als von der imaginierten Idealfigur abweichend absetzt, sollte die Leerstelle nicht zu groß sein (siehe Versuchsreihen unten). Bei drei Konturkanten um die bearbeitete Stelle herum hebt sich diese stärker hervor als bei nur zwei Konturkanten (vgl. a.2). Jedoch wird dieser Effekt gedämpft bei Symmetrie (vgl. a.3). Je nach Darstellung einer Figur in **Flächen**, **Linien oder Punkten** ist - wie auf den folgenden drei Seiten zu sehen ist - die Idealfigur im Bewusstsein **präsenter oder weniger präsent**, was Auswirkungen auf die **Merklichkeit** der rhetorischen ´Veränderungsoperation´ hat.

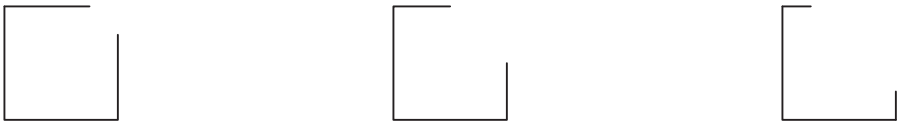
Abb. 5 (drei Seiten): Variationsreihen zu den vier Typen rhetorisch-syntaktischer Ambiguität: ein imaginiertes idealhomogenes Schema ´Quadrat´ opponiert gegen seine (scheinbare) Veränderung im Bild sowie kunsthistorische Beispiele einer Devianzoperation am Quadrat bzw. Viereck.



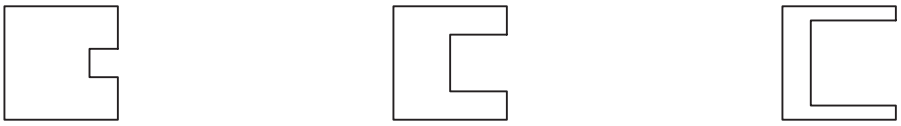
a.1
"Fortnehmen"
(detractio)



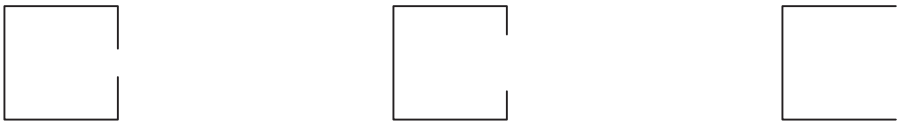
a.2
Fortnehmen
(detractio)



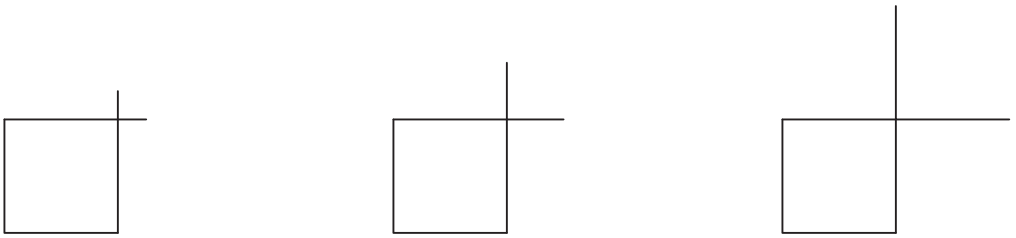
a.3
"Fortnehmen"
(detractio)



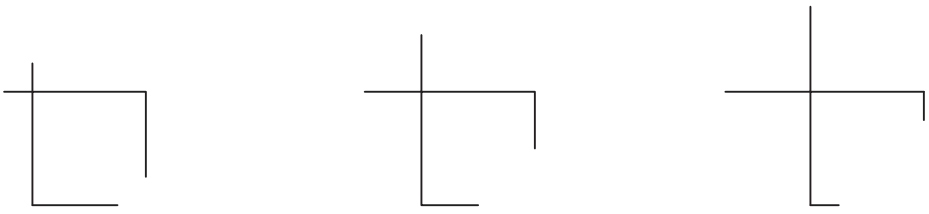
a.4
Fortnehmen
(detractio)



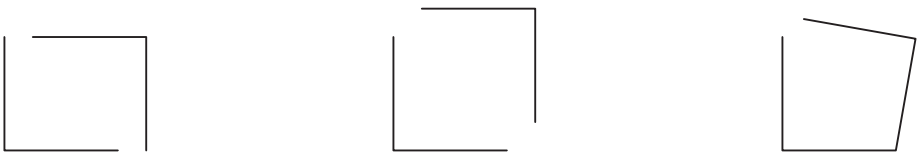
b
Hinzufügen
(adiectio)



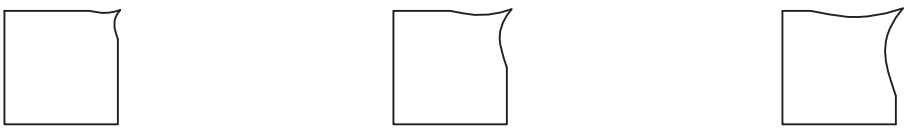
c.1
Positionstausch
(transmutatio)



c.2
Positionstausch
(transmutatio)



d
Ersetzen
(substitutio)

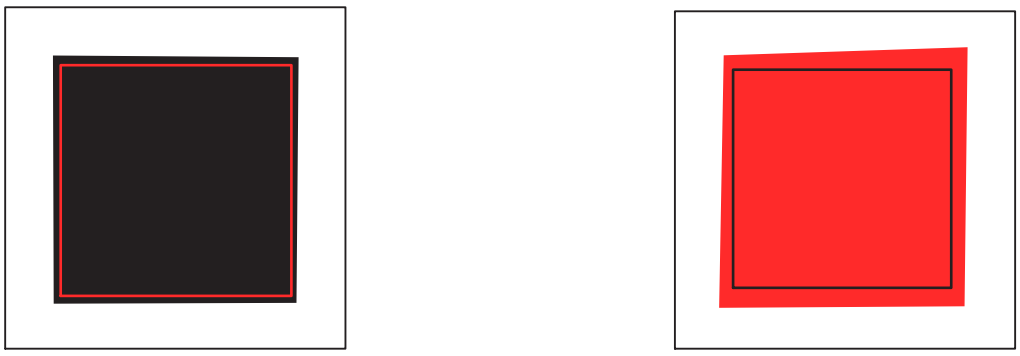


a
Fortnehmen
(detractio)

b
Hinzufügen
(adiectio)

c
Positionstausch
(transmutatio)

d
Ersetzen
(substitutio)

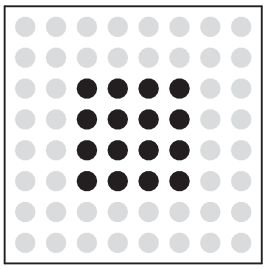


Abweichung vom **Ideal-Quadrat** (s. eingezeichnete rote/ schwarze Kontur) bei **Kasimir Malewitsch**: *Schwarzes Quadrat* (im Katalog zur ersten Ausstellung *´0,10´* (*null-zehn*, Petrograd 1915-16) dieses Werks wurde es *´Viereck´* genannt, 1915, Gemälde) sowie *Rotes Quadrat* (1915, Gemälde)

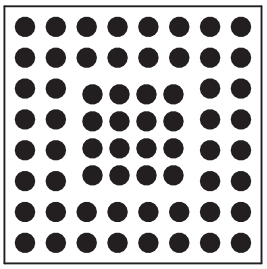


Abweichung vom **Ideal-Viereck** (s. schwarze Kontur) bei **Ellsworth Kelly**: *Red-Orange Panel with Curve* (1993, Gemälde/ shaped canvas) sowie *Orange/ Curve* (2004, Lithographie)

Im folgenden sollen die gestaltpsychologischen **Bildparameter der Similarität S1 bis S4 und der Kontiguität K1 bis K4** erläutert werden, die opponierende syntaktische Gruppierungen also syntaktische Ambiguität erst ermöglichen.
Das Wahrnehmen des formfarblichen Aufbaus eines Kunstzeichens (Syntaktik) steht am Anfang der Rezeption, dann folgt erst ggf. Bedeutungszuweisung (Semantik) und darauf dann eine Wirkung (Pragmatik). Der grundlegende Prozess der menschlichen Wahrnehmung ist die Vereinfachung großer Sinnesdatenmengen durch gruppierende Zusammenfassung zu Information, wobei nicht in diese Zusammenfassung Passendes ausgefiltert, "übersehen" wird. Diese Gruppierung erfolgt bei Abbildern gemäß der ***Gestaltpsychologie*** in eine Gruppierung "***Figur***" (mit hoher Aufmerksamkeitsbündelung) und eine Gruppierung "***Grund***" (mit geringer Aufmerksamkeitsbündelung); dadurch kann im Bewusstsein die riesige **Datenmenge**, die der Sinnesapparat zur Verfügung stellt, zu der **Einheit "Figur"**, also zu einer **einheitlichen Information** reduziert werden. Dieser Prozess läuft zumeist unbewusst und **automatisiert** ab. Das nichtlineare Bild aus unzähligen Bildpunkten wird von der Wahrnehmung verarbeitet zu zwei voneinander abgegrenzten Gruppierungen dieser Bildpunkte: "Figur"-Gruppierung und "Grund"-Gruppierung.



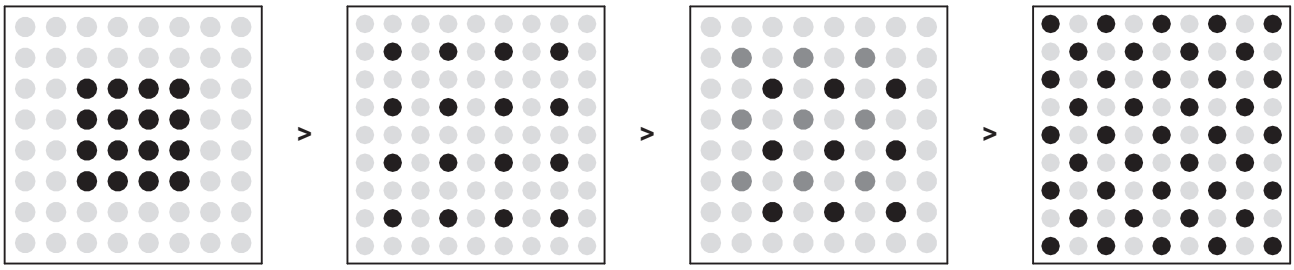
64 Bildelemente werden zu zwei Gruppierungen "Figur" und "Grund" umgewandelt:
8 x 8 = 64 Kreisflächen werden von der Gestaltwahrnehmung zu einer Figur (aus 4 x 4 =16 schwarzen Kreisflächen) und einen Grund (48 hellgraue Kreisflächen) gruppiert aufgrund des Gestaltprinzips der **Similarität von Farbe S1**.



64 Bildelemente werden zu zwei Gruppierungen "Figur" und "Grund" umgewandelt:
8 x 8 = 64 Kreisflächen werden von der Gestaltwahrnehmung zu einer Figur (aus 4 x 4 =16 eng zusammenstehenden Kreisflächen) und einen Grund (48 weiter auseinander stehenden Kreisflächen) gruppiert aufgrund des Gestaltprinzips der **Kontiguität durch Nähe K2**

Abb. 6: Reduktion einer Datenmenge über Gruppierung zu Information.
Wahrnehmung einer Einheit = Figur durch Gruppierung aus einer Vielheit von 64 Kreisflächen als syntaktische Wahrnehmungselemente (allerdings bei K2 nur gering vom Grund unterscheidbare Figur).

Im Kontrast zur automatisierten Alltagswahrnehmung in Einheiten (Figur und Grund) zum Zweck der Orientierung gibt es "deautomatisierte" Wahrnehmung in Nicht-Einheiten bei ambigen Kunstwerken, die die Kognition dazu anregen, ihre eigenen Gruppierungskriterien zu erfassen (Metakognition). Die Idee der Nicht-Einheit kann verbunden werden mit der Idee **unabschließbarer Prozessualität**; in einem solchen ästhetisch ambigen Kunstwerk stehen verschiedene mögliche Wahrnehmungsgruppierungen in Konkurrenz zueinander, um die Aufmerksamkeit des Rezipienten zu erlangen, die Konkurrenz kognitiver Gruppierungen und damit kognitiver Gruppierungskriterien führt zu einer Instabilität der Rezeption. *"Deautomatisation"* ist ein Begriff von **Viktor Sklovsky**, den er als Verlangsamung der Rezeption durch *"Verfremdung"* und *"Komplizierung der Form"* definiert (s. Zitate Kap. 1.3.4). Diese Verlangsamung wirft die Wahrnehmung auf sich selbst zurück: Sehen wird sichtbar, ganz im Sinne **Konrad Fiedlers** (s. Zitat Kap. 1.3.4). *"Verfremdung"* wird hier redefiniert als rhetorische Veränderung eines Schemas durch adiectio, detractio, transmutatio und substitutio, *"Komplizierung der Form"* wird für die Syntaktik mit den drei Typen BK, VK, und MD (s.U.), für Semantik und Pragmatik mit den drei Typen Antonymie, Diskrepanz oder Komplementarität näher beschrieben.



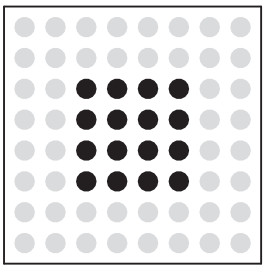
GESTALTung zu Einheit:
eine relativ einheitliche schwarze Figur und ein relativ einheitlicher grauer Grund

EntSTALTung zu Zweiheit:
der graue Grund tritt in die schwarze Figur: Typ VK (S1.1 schwarz versus S1.2 grau)

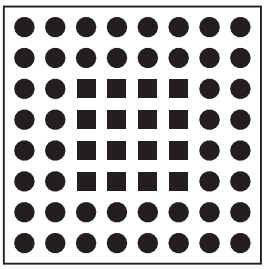
EntSTALTung zu Dreiheit:
zwei uneinheitliche Figuren und ein uneinheitlicher Grund sind vermischt: Typ VK dreier Farben

EntSTALTung zu Zweiheit:
zwei uneinheitliche vermischte "Grundstrukturen" des Typs VK

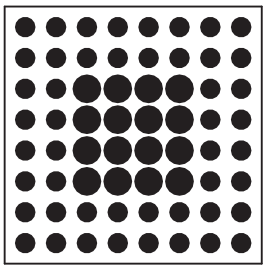
Abb. 7: Beispiele für Gestaltung zu einer Einheit und Entstaltung zu einer Zweiheit oder Dreiheit.



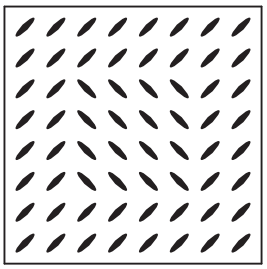
Gestaltprinzip der Similarität von **Farbe (S1)**



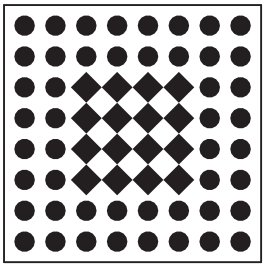
Gestaltprinzip der Similarität von **Form (S2)**



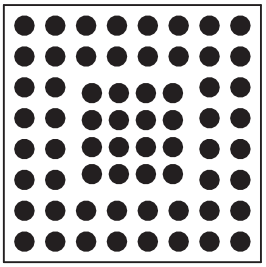
Gestaltprinzip der Similarität von **Größe (S3)**



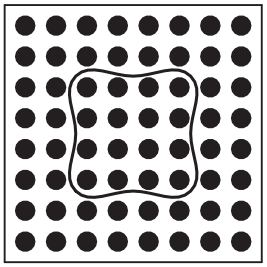
Gestaltprinzip der Similarität von **Orientierung (S4)**



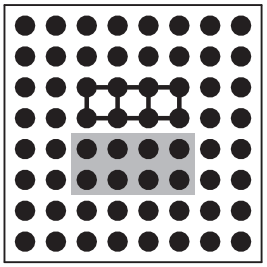
Gestaltprinzip der Kontiguität durch **Linienkontinuität, also Linienrichtungsindex (K1):**



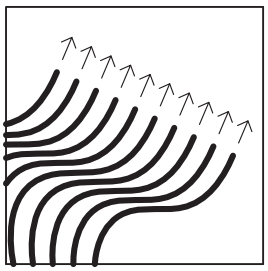
Gestaltprinzip der Kontiguität durch **Nähe, also (umgebungsrelativer und reziproker) Abstandsindex (K2):**

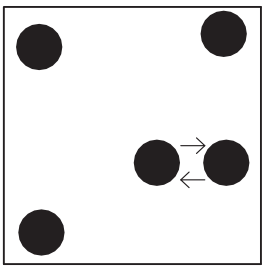


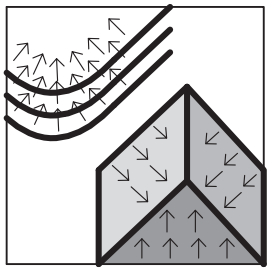
Gestaltprinzip der Kontiguität durch **Linienumfassung, also (mitunter zweiseitiger) Linienradialindex (K3):**



Gestaltprinzip der Kontiguität durch **Punkt-/ Linien-/ Flächenverbindung also (umgebungsrelativer und reziproker) Anschlussindex (K4):**







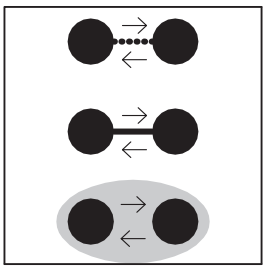
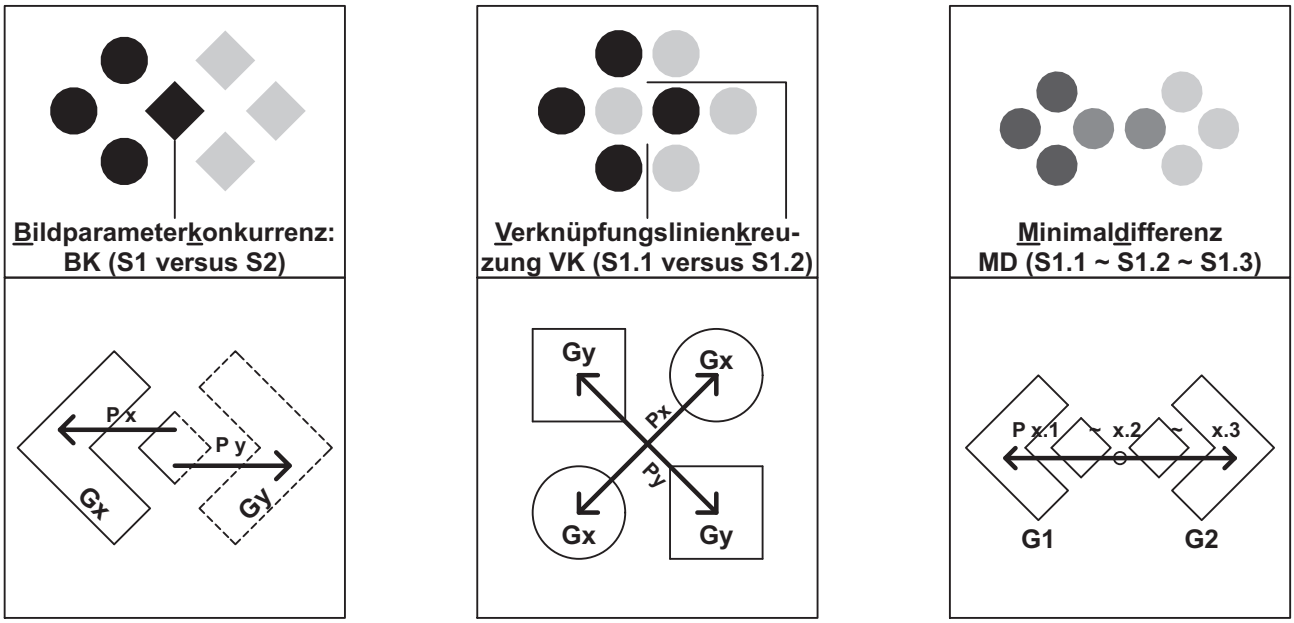


Abb. 8: Die acht grundlegenden Bildparameter aus Gestaltprinzipien der Gestaltpsychologie basierend auf vier Similarität-Beziehungen und vier Kontiguität-Beziehungen aus Indizes.
Ein Gruppieren von Wahrnehmungselementen durch die Wahrnehmung zu der Information Figur (vor Grund), die weniger Datenmenge im Kopf verbraucht als die Menge von 64 nicht gruppierten Elementen, ist die informationstheoretische Basis der **Ambiguität als Verschränken von Informationen als Datenpaketen**.
Der **Bildparameter K1** kann in Richtung einer Linie oder einer Fläche visuell wirksam werden, da ja eine Fläche als Schar von Linien gedacht werden kann (s. erstes Bild in letzter Zeile); der **Bildparameter K3** dagegen kann auf der Innenseite einer gekrümmten oder abknickenden Linie, einer gekrümmten oder zweier/ dreier abknickenden Flächen (Quaderinnenecke) wirken (s. zweites Bild in letzter Zeile). V.a. die Bildparameter S1 bis S4 sind die Basis **nichtlinearer Wahrnehmungen** des Kunstwerks, da die Wahrnehmung Ähnliches auch nichtlinear zu gruppieren vermag; die Bildparameter K1 bis K4 dagegen sind Basis v.a. indexikalisch-linearer Wahrnehmungen. Zur klaren **Abgrenzung von Gruppierungen** aus Bildelementen kann man **Dissimilaritäten** und **Diskontiguitäten** erzeugen; Dissimilaritäten nennt man auch **Kontraste**. **Farbkontraste** (>S1) erreicht man man durch Wahl zweier Farben, die im **mentalen Raum der Farbkugel** (Farbkreis-Äquator mit weißem und schwarzem Pol) opponierende Positionen besetzen; nach **Johannes Itten** gibt es z.B. Komplementärkontrast gegenüberliegender Positionen im Äquator, Helligkeitskontrast über den Äquator hinweg, Kalt-Warm-Kontrast gegenüberliegender Äquatorbereiche, Qualitätskontrast Äquator gegen Nicht-Äquator usw.). **Formkontraste** basieren auf Symmetrie/ Asymmetrie (> S2), Anzahl von Konturlinienknickpunkten, Homogenitätsgrad usw.. Schon in diesen Bildschemata der Abb. 8 kann ein Fluktuieren der Aufmerksamkeit festgestellt werden, wenn z.B. beim Fall S2 die Ähnlichkeit der Farbe von Figur und Grund (S1) dazu führt, dass S1 **versus** S2 konkurrieren, also eine Zweiheit im Bewusstsein erzeugen; Gestaltprinzipien tauchen als Bildparameter also zumeist gleichzeitig in einem Bild auf und interagieren dann immer (s. Abb. 15ff.). Jedoch kann durch eine markante Ausprägung eines Bildparameters derselbige in seiner Wirkung "angesteuert", also einzeln in einem Bildexperiment der Bildparametervariation betrachtet werden; dann lässt sich z.B. schreiben: S1-Bildparameterausprägung einer ersten Gruppe (= S1.1) opponiert **versus** eine S1-Bildparameterausprägung einer zweiten Gruppe (= S1.2).

Neben den oben beschriebenen **vier Typen rhetorisch-ambiger Zweiheit aus absentem Schema versus präsent gestörtem Schema** (gestört durch Fortnehmen/ Hinzufügen/ Ersetzen/ Positionstausch; **Devianz**) gibt es auch noch ambige Zwei-/ Dreiheit usw. aus präsent opponierenden Gruppierungen aufgrund opponierender Bildparameter (**Kontamination**); dabei sind drei Grundtypen zu unterscheiden, je nachdem welche Lagerung der Gruppierungen vorliegt: Aneinander, Durcheinander oder Ineinander; Mischtypen sind aber denkbar.



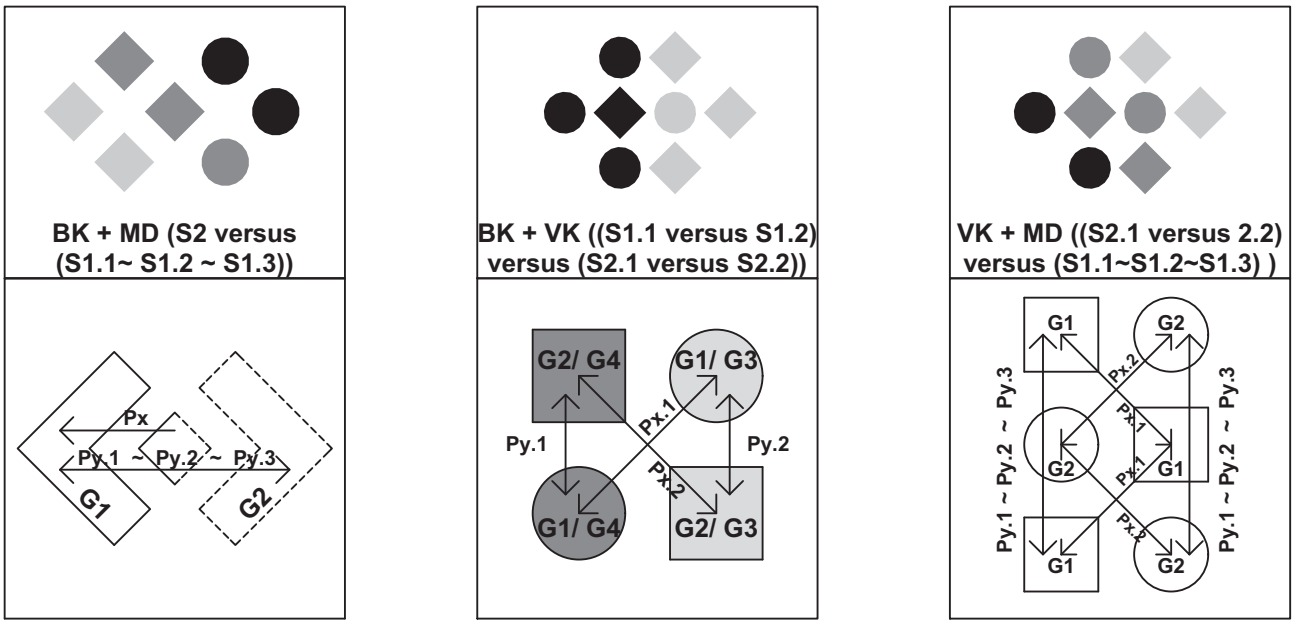
INEINANDER zweier Gruppierungen G: BK (P x versus P y)

DURCHEINANDER zweier Gruppierungen G: VK (Px/ Px.1 versus Py/ Px.2)

ANEINANDER zweier Gruppierungen G1/ G2: MD (P x.1 ~ P x.2 ~ P x.3)

ambige Aufmerksamkeitsteilung auf bildräumlich vermischte Gruppierungen Gx und Gy mittels Bildparameterausprägungen Px, Py

ambige Aufmerksamkeitsteilung auf bildräumlich getrennte, durch Bildparametersequenz aber verbundene Gruppierungen



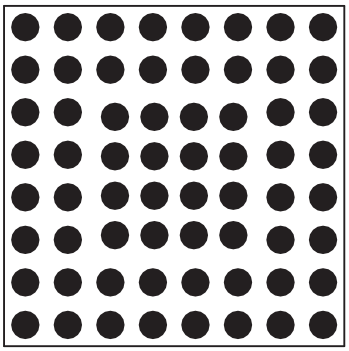
Mischtyp BK+MD (Px versus (Py.1 ~ y.2 ~ y.3))

Mischtyp BK+VK (Px.1 versus Px.2) versus (Py.1 versus Py.2))

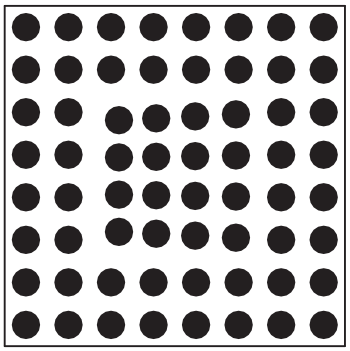
Mischtyp: VK+MD ((Px.1 versus Px.2) versus (Py.1 ~ Py.2 ~ Py.3))

Abb. 9: Drei Grundtypen und drei Mischtypen syntaktischer Kontamination aufgrund von Bildparameterausprägungen Px / Py. "G" = Gruppierung aufgrund Wahrnehmung (mit Zusatz "x" oder "1": zu Bildparameter x oder Bildparameterausprägung 1 gehörig), "P" = Bildparameterausprägung, "~" = ist kaum unterscheidbar/ minimaldifferent zu, "S1.1" = erste Farb-, "S1.2" = zweite Farbähnlichkeitsgruppierung.

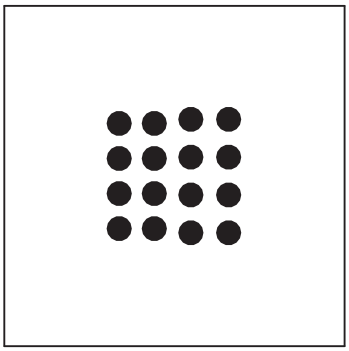
Eine "Figur" als Gruppierung von Bildelementen (hier Kreisflächen, Quadrate, Ellipsen usw.) erregt stärkere Aufmerksamkeit des Rezipienten durch einen höheren Grad der Abgegrenztheit und Einfachheit, also durch den Charakter "Informationspaket" anstatt unübersichtlicherer Datenmenge in der Gruppierung "Grund" um die Figur herum. Für jeden der drei Zweiheit-Typen BK, VK, MD und ihrer Mischtypen kann man **drei prinzipielle Oppositionstypen nach Figur und Grund** unterscheiden:
a) eine Gruppierung "Figur" opponiert gegen eine Gruppierung "Grund",
b) eine Gruppierung "Figur" opponiert gegen eine andere Gruppierung "Figur" und
c) eine Gruppierung "Grund" opponiert gegen eine andere Gruppierung "Grund"; nicht selten handelt es sich bei Vertretern der letzten Gruppe um ***All-Over-Bilder***, also nichtabbildende Doppel-Strukturbilder, die endlos über den Bildrand fortgeführt werden könnten, wie z.B. die Überlagerungen mehrerer Drahtgitter **Francois Morellets** (s. Abb. 157) der 1960er Jahre oder Zufallsverteilung von Quadraten in zwei Farben von **Ellsworth Kelly, Karl Otto Götz** und **Francois Morellets** seit den 1950er Jahren. **Ryszard Winiarski** verteilt schwarze und weiße Quadrate nach einem System, wobei mal mehr, mal weniger der Eindruck von "Grund" bzw. von "Figuren" entsteht (s.Abb. 209) .
Hier nun Beispiele ambiger, nichtabbildender Werke für die drei Figur-Grund-Kombinationsfälle:



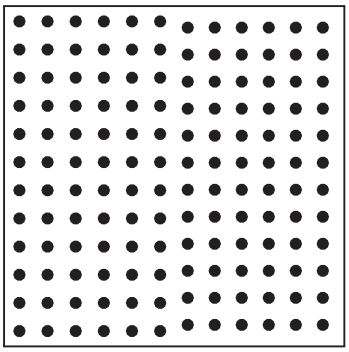
Zweiheit vom Typ MD (K2.1 (Figur) ~ K2.2 (Grund))



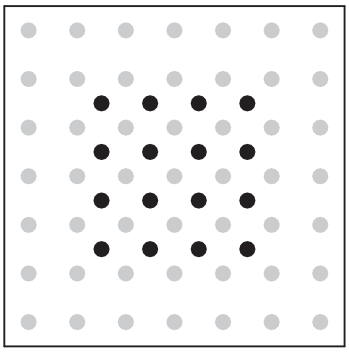
Zweiheit vom Typ MD (K2.1 ~ K2.2 ~ K2.3 ~ K2.4 (Figur?) ~ K2.5 (Grund))



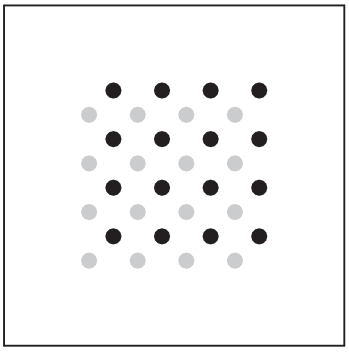
Zweiheit vom Typ MD (K2.1 (Figur 1 links) ~ K2.2 (Figur 2 rechts))



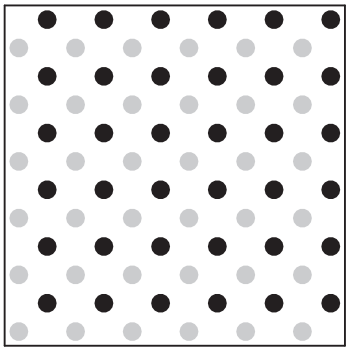
Zweiheit vom Typ MD (K2.1 (Grund 1 links) ~ K2.2 (Grund 2 rechts))



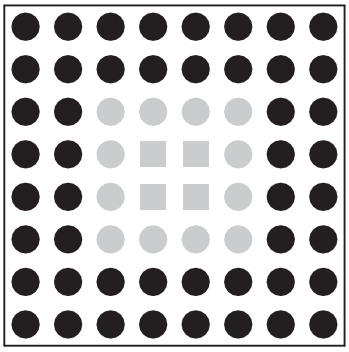
Zweiheit vom Typ VK (S1.1 (Figur) versus S1.2 (Grund))



Zweiheit vom Typ VK (S1.1 (Figur 1) versus S1.2 (Figur 2))



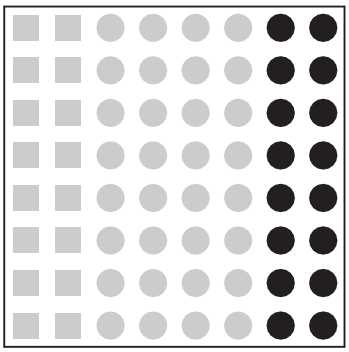
Zweiheit vom Typ VK (S1.1 (Grund 1) versus S1.2 (Grund 2))



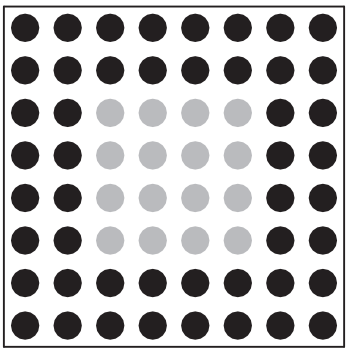
Zweiheit vom Typ BK (S1 (Figur) versus S2 (Grund) in Überlappungszone beider)



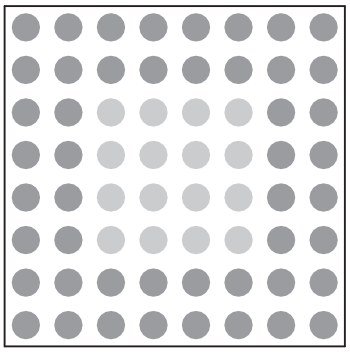
Zweiheit vom Typ BK (S1 (Figur 1) versus S2 (Figur 2) in Überlap-pungszone beider)



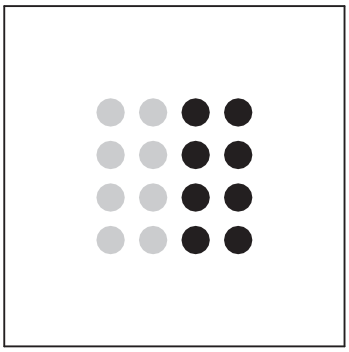
Zweiheit vom Typ BK (S1 (Grund 1) versus S2 (Grund 2) in Überlap-pungszone beider)



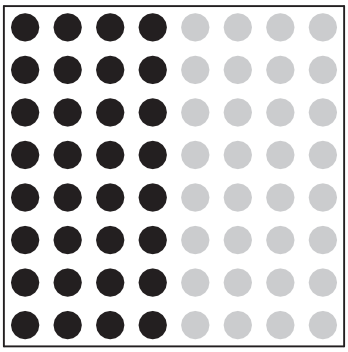
Zweiheit vom Typ BK ? (S1 (Figur) versus S2 (Grund) totale Überlap-pung beider)



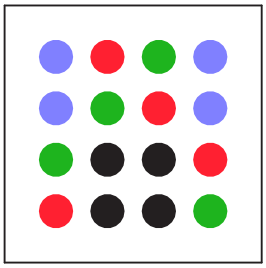
Zweiheit vom Typ BK+MD? (S1.1 (Figur) ~ S1.2 (Grund))



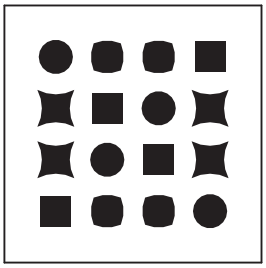
Zweiheit vom Typ BK ? (S1 (Figur) versus S2 (Figur) totale Überlappung beider)



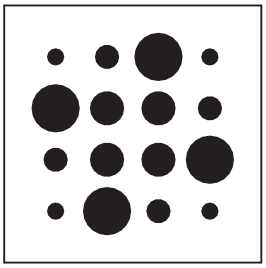
Zweiheit vom Typ BK ? (S1 (Grund) versus S2 (Grund) mit Überlappung beider)



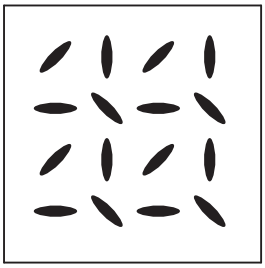
VK (S1.1 vs. S1.2 vs. S1.3 vs. S1.4)



VK (S2.1 vs. S2.2 vs. S2.3 vs. S2.4)



VK (S3.1 vs. S3.2 vs. S3.3 vs. S3.4)



VK (S4.1 vs. S4.2 vs. S4.3 vs. S4.4)

Abb. 10 (diese und vorangegangene Seite): Die Typen syntaktischer Ambiguität als Vermengung/ Kontamination und die drei Figur-Grund-Kombinationsfälle bzw. in der letzten Zeile: Ersetzung abgeschlossener figurhafter Gruppierungen durch vier vermengte Konstallationen.
Bei den letzten vier Bildern kommt es zu einer Vermengung/ Kontamination von vier Gruppierungen als offene, unabgeschlossene **Konstellationen** über den Typ VK anstelle einer Figur-Grund-Rollenverteilung.
In die Poesie hat **Eugen Gomringer** die Idee einer **nichtlinearen Konstellation** von Wörtern anstelle des konventionellen linear-hierarchischen Satzes eingebracht; im linear-hierarchischen Satz gibt es Subjekt/ "Täter"/ Quasi-Figur und Objekt/ "Opfer"/ Quasi-Grund, so dass man von einer Ersetzung dieser **kognitiv wirksamen Dichotomie** durch die Konstellation in Text und VK-Konstellation im Bild sprechen könnte (vgl. Jochims-Zitat, Kap. 2.1.11); die Überwindung des konventionellen **Figur-Grund-Verhältnisses im Bild** (als zum Subjekt-Prädikat-Objekt-Satz ähnlich **kognitiv wirksame Dichotomie)** hat Raimer Jochims durch minimaldifferente Farbübergänge in seiner **chromatischen Malerei** erreicht (quasi Typ MD, s. Abb.196): Syntaktische VK- oder MD-Zweiheit hat also **metakognitive Funktionen, ja emanzipatorische Gehalte auf einer Meta-Ebene.**

Bei Linien als Bildelementen kann es zu vielen Gruppierungsmöglichkeiten kommen, z.B. wenn Linienenden aneinandergefügt werden bzw. der Eindruck von Schnittpunkten durch Überkreuzung entsteht. Die Bildparameter **K1 und K3** konkurrieren stark bei solchen reinen Linienbildern und je nach Fokus bevorzugt die Wahrnehmung größere oder kleinere Gruppierungen:

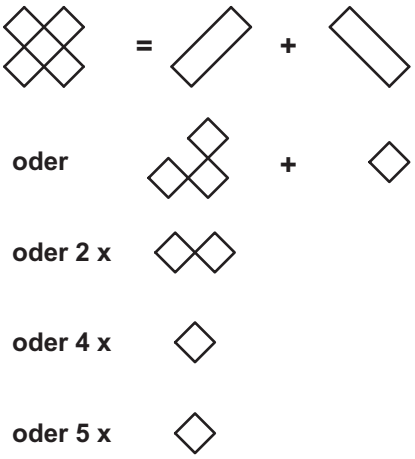


Abb. 11: syntaktische Fünfheit aus fünf möglichen Gruppierungen ineinander aufgrund BK (K1 versus K3), nach unten hin immer stärkerer Fokus auf K3 und kleinere Gruppierungen statt auf K1 und größere Gruppierungen.

Für den Sonderfall zweier Kreislinien könnten die oben beschriebenen Typen der Zweiheit wie folgt aussehen:

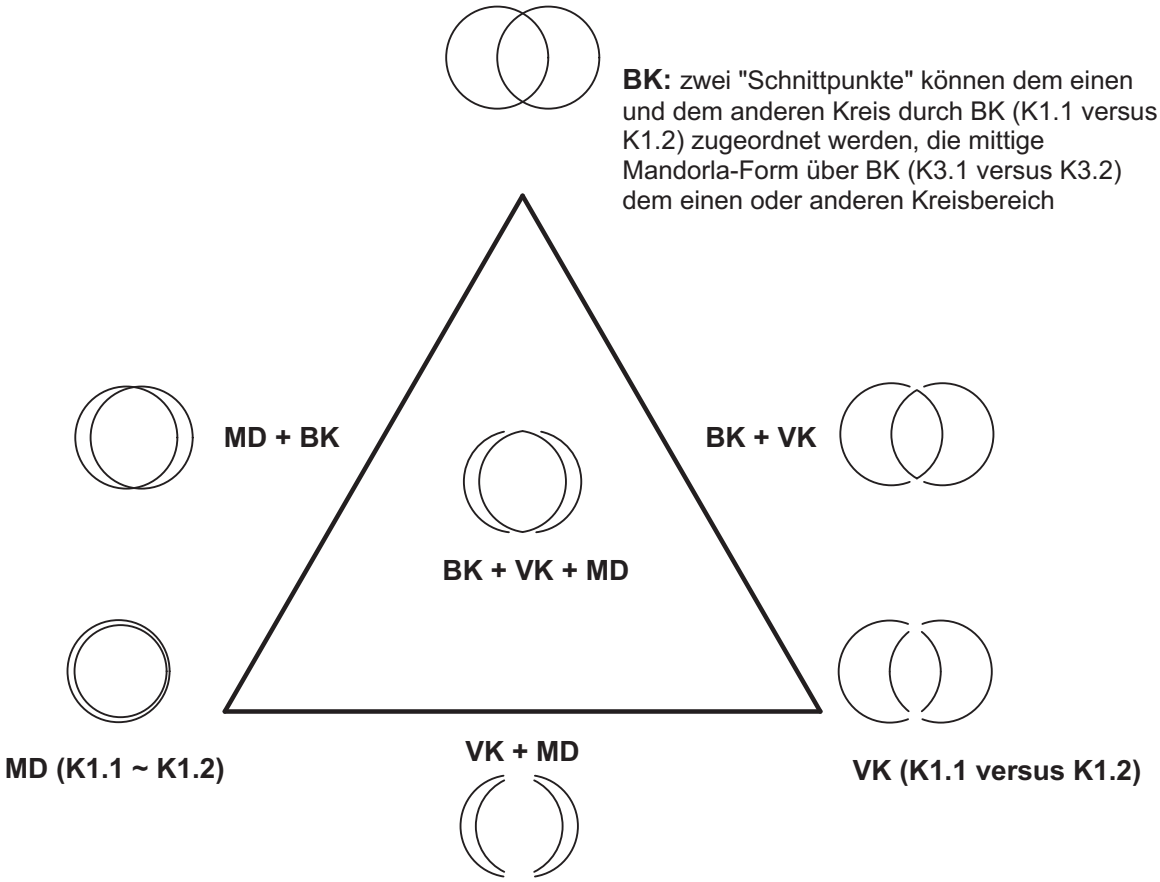


Abb. 12: Die drei Typen syntaktischer Kontamination am Sonderfall zweier Kreislinien:
BK/ Ineinander, VK/ Durcheinander und MD/ Aneinander sowie ihre denkbaren Mischtypen.
Die Bildbeispiele hier zeigen zwei Kreis-Figuren (als zwei Gruppierungen aufgrund der Bildparameter K1 und K3), die in einer syntaktischen Zweiheit stehen bzw. diese bilden.

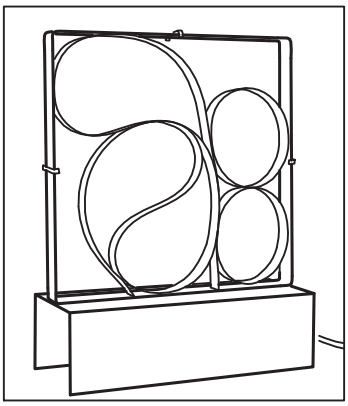


Abb. 13: Strukturskizze zu Gianni Colombo: *Fließende Strukturierung* (1960 - 1969 kinetisches Objekt aus einem motorisch bewegten Metallband in einem Quadrat-Rahmen).

Gianni Colombo hat in seiner Werkserie der ***Fließenden Strukturierungen*** (ab 1960) kinetische Kunstwerke geschaffen, in denen ein Metallband sich in einen Quadratrahmen hinein- und aus diesem wieder herausschiebt, so dass Ying-Yang-artige Tropfenformen einander **wechselseitig** innerhalb des Rahmens formen. Das Hineinschieben ist ein **physikalisch-indexikalisches Äquivalent** für den kognitiven Bildparameter K1, die Tropfenformen bilden sich aus der **radialen Ausdehnungsspannung** des Metallbandes aus; diese ist **physikalisch-indexikalisches Äquivalent zum Bildparameter K3**. Hier kommt es zu alternativen, überlappenden Angeboten zur Figur-Bildung, also zu ästhetischer Ambiguität BK, je nachdem ob man kognitiv Teile in eine Teil-Figur über K1 und K3 integriert oder nicht. Das Band verweist über K3 mal auf die eine, mal auf die andere Seite, die dann jeweils mehr Aufmerksamkeit bekommt und als Figurseite angesehen wird (vgl. Rubinscher Becher, Abb. 23).

Eine Werkserie, die auch ein **physikalisch-indexikalisches Äquivalent zum Bildparamater K3** aufzeigt, ist die Bildrelief-Serie der ***Cretti*** von **Alberto Burri** in den 1970er Jahren: Er ließ weiße, feuchte Farbmasse austrocknen, so dass wie bei einer ausdürrenden Erkruste Risse rings um (sich im Trocknen **radial zusammenziehende**) Farbmasseninseln entstehen. Es bildet sich ein Netz aus **Schwindrissen**, die auf das radiale Schwinden der Farbmasse verweisen als einem Äquivalent für den Bildparameter K3.

Nun werden die acht gestaltpsychologischen Bildparameter zur Bildung einer **Formel zur Analyse bzw. Produktion von syntaktischer Ambiguität** herangezogen; dafür kann die Kennzeichnung des **Geometrietyps** hinzutreten: punkartig, linienartig, flächenartig und volumenartig anmutende Bildelemente. Punkt, Linie, Fläche und Volumen gibt es ja nur als mentale Konstrukte, da ein "Punkt" in Menschenkörperdimension etwas Anderes ist als in einer Mikroskop-Dimension oder in einer Elektronendimension; ein Punkt hat eigentlich gar keine wahrnehmbare Ausdehnung, ist unendlich klein, eine Linie ist somit eigentlich unendlich schmal usw..

"Punkt" bedeutet hier also **wahrnehmungspsychologisch redefiniert**: es ist ein Wahrnehmungselement ohne sichtbaren Linienrichtungsindex K1 oder Linienradialindex K3; das Wahrnehmungselement **"Linie"** hat einen sichtbaren Richtungsindex K1 und ggf. bei Krümmung einen Radialindex K3; das Wahrnehmungselement **"Fläche"** wird von einer oder mehreren Linien (mit K1 und ggf. K3) umschrieben bzw. hat eine Füllstruktur (mit K4).

Die allgemeine **Formel für Analyse und Produktion syntaktischer Kontamination-Ambiguität** lautet vereinfacht:

(A) Gruppierung 1 ← syntaktischer Zweiheit-Typ MD / VK / BK / Mischtyp der drei → Gruppierung 2;

Mit zusätzlichen Bildparametern aufgefüllt:

(B) Gruppierung Fig / Fig1 / Gr1 (aus p / l / f) ← syntaktischer Kontamination-Typ MD / VK / BK / Mischtyp (Bildparameterausprägung x versus Bildparameterausprägung y) → Gruppierung Gr / Fig2 / Gr2 (aus p / l / f).

Abkürzungen sind hierbei:

a) **Fig** = Figur, **Gr** = Grund, **Fig1** und **Fig2** = erste und zweite Figur, **Gr1** und **Gr2**= erster und zweiter Grund,

b) **p** = Punkt / **l** = Linie / **f** = Fläche (als Wahrnehmungselemente einer kognitiven Gruppierung), ggf. bilden sich aus Punkten p1, p2... eine Linie l oder eine Fläche f; es wird dann geschrieben: **"p zu l"** oder **"p zu f"**, in diesem Fall handelt es sich um **Geometriemischtypen** (s. Beispiele in Kap. 2.1.1), die schon per se dem Typ **MD (S2.1 ~ S2.2)** angehören:

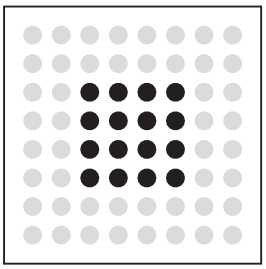
Es besteht eine Minimaldifferenz MD z.B. in einer **Punkte-zu-Linie-Verdichtung "p zu l"** über den Bildparameter K2 zwischen "nicht mehr ganz Punkthaftigkeit p" (S2.1) und "nicht schon ganz Linienhaftigkeit l"(S2.2). Das führt zu einer Aufteilung/ **Fluktuation der Aufmerksamkeit** wie eben in einer ästhetisch ambigen Zweiheit üblich, da es schwerfällt sich auf zwei Dinge ("Punkt" versus "Linie") gleichzeitig zu konzentrieren. Das **nichtlinear-simultane Bild** wird in der Rezeption zu einem **linear-sukzessiven Prozess** des Aufmerksamkeitswechsels.

Der **Zusammenhang von Geometrietyp und Bildparametern** sieht wie folgt aus:

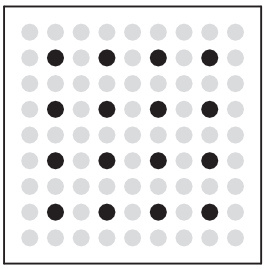
Ein "Punkt p" ist ein mentales Konstrukt, ein Wahrnehmungselement, das keinen Bildparameter K1 oder K3 aufweist, es kann zu einem anderen Punkt Nähe/ K2 aufweisen oder in einer Punkthäufung eine Kontiguität K4 mit anderen Punkten zusammen bewerkstelligen. Eine Linie l kann K1 - K3 aufweisen und K4 allein bewerkstelligen, eine Fläche f -über ihre Konturlinien, quasi als **Linienderivat**- ebenfalls.

c) Bildparameterausprägung x / y basiert auf den Bildparametern S1 bis S4, K1 bis K4 (s.O.); "S1.1" bedeutet dabei eine erste Bildparameterausprägung für S1, S1.2 eine zweite; ggf. sind Bildparameterausprägungen zu **spezifizieren** im Hinblick auf eine **Instrumentalisierung als Monokulares Tiefenkriterium (s. Abb. 48ff. sowie in ambig-gegenläufiger Ausprägung Abb. 308f.)**, was aber eigentlich schon dem Bereich der Raumdarstellung, also der Semantik zuzurechnen ist.

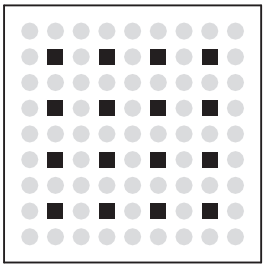
Nun sollen die Beispiele für ambige Zweiheit, die weiter oben gezeigt wurden, formal beschrieben werden. Es zeigt sich, dass syntaktische Ambiguität sehr viel komplexer ist, als man zunächst annehmen würde, dass Arten visueller Phänomene nicht immer eindeutig voneinander getrennt bestimmt werden können:



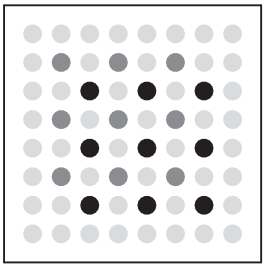
Gestaltung zu relativer Einheit (aber mit Tendenz zu BK-Zweiheit über Formähnlichkeit S2 von Figur UND von Grund):
eine relativ einheitliche Figur und ein relativ einheitlicher Grund wirken ansatzweise so, als ob sie über S2 **INEINANDER (> BK totaler Überlappung)** vermengt wären; nur durch die Farbe Schwarz wird ein Quadrat als Figur aus farbähnlich-schwarzen (> S1.1) Punkten gegenüber einem Grund aus farbähnlich-grauen (> S1.2) Punkten sichtbar, die Punkte aber sind überall formähnlich (S2), so dass die Punkte des Quadrates auch über S2 dem Grund visuell zugesprochen werden können. Der Grund scheint durch die Quadratfigur "hindurchzugehen"; es kommt also zum Ansatz einer ästhetisch ambigen Zweiheit, da in einem Wahrnehmungselement "Punkt" ansatzweise die Parameter S1 und S2 konkurrieren: BK (S1 versus S2).



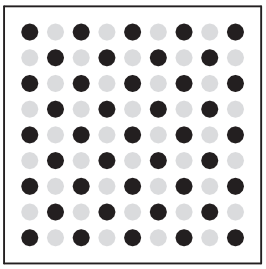
Entstaltung zu VK-Zweiheit (aber mit Tendenz zu BK-Zweiheit über Formähnlichkeit S2 von Figur und Grund):
eine uneinheitliche Figur in einem VK-DURCHEINANDER mit einem uneinheitlichen Grund:
Fig (p zu f) ← VK(S1.1 versus S1.2) → Gr (p zu f),
ausgeschrieben: eine flächige Quadratfigur, von der Wahrnehmung gruppiert aus 16 schwarzen Kreisflächen (die wie Punkte p wirken) aufgrund ihrer Similarität der ersten Farbe Schwarz (S1.1), weist in sich Verknüpfungslinien auf, die sich kreuzen mit denen des Grundes, der von der Wahrnehmung gebildet wird aufgrund der Similarität der zweiten Farbe Grau (Gruppierung über S1.2).



Variation des vorangegangenen Bildes zu einer Entstaltung zum Zweiheit-Typ VK-Zweiheit (ohne Tendenz zu BK-Zweiheit über S2):
eine uneinheitliche Figur in einem VK-DURCHEINANDER mit einem recht uneinheitlichen Grund:
Fig (p/f? zu f) ← VK(S1/2.1 versus S1/2.2) → Gr (p zu f),
ausgeschrieben: eine flächige Figur, von der Wahrnehmung gruppiert aus 16 schwarzen Quadratflächen (die eher wie Flächen f statt Punkte p wirken) aufgrund ihrer Similarität der ersten Farbe Schwarz (S1.1) und ersten Form Quadrat ("p/f?" > S2.1), weist Verknüpfungslinien auf, die sich kreuzen mit denen des Grundes, der von der Wahrnehmung gebildet wird aufgrund der Similarität der zweiten Farbe Grau (S1.2) und der zweiten Form Kreis ("p" > S2.2).



Entstaltung zu VK-Dreiheit (mit Tendenz zu BK aufgrund S2):
zwei uneinheitliche Figuren, die fokussiert werden, und ein uneinheitlicher Grund:
Fig1(p zu f) ← VK (S1.1 versus S1.2 versus S1.3) → Fig2 (p zu f) bzw. → Gr (p zu f).



Entstaltung zu VK-Zweiheit (mit Tendenz zu BK aufgrund S2):
zwei uneinheitliche Gründe:
Gr1(p zu f) ← VK (S1.1 versus S1.2) → Gr2(p zu f)

Abb. 14: Beispiele für Gestaltung zu Einheit und Entstaltung zu ästhetisch ambiger Zweiheit/ Dreiheit aus obiger Abbildung 7 - nun formal beschrieben.

1.3.1.2 Optische Illusionen als syntaktische Ambiguität zweier Anschauungen: Assimilation *versus* Isolation/ Relativität der Erscheinungen von Bildparameterausprägungen aufgrund ihrer "Interaktion"

Die Wahrnehmung muss große Datenmengen zu "Information" vereinheitlichen, also die Phänomenanzahl reduzieren, was zu einer "vereinfachenden Angleichung", einer assimilierenden Zusammenschau von Einzelphänomenen in ambiger Opposition zu tatsächlichen Farbformen führen kann. Dadurch entsteht eine ästhetische Ambiguität **zweier Modi der Aufmerksamkeit: Assimilation/ Zusammenschau** von bildräumlich verschränkten Bildparameterausprägungen **versus isolierter/ fokussierender Betrachtung** einer einzigen Bildparameterausprägung; Wahrnehmung selbst wird dadurch metakognitiv als tätig sichtbar. **Josef Albers** nannte dieses auch in Bezug auf den Bildparameter S1 ***"Interaktion von Farben"***. Die folgenden, vereinfachenden Beschreibungen der Relativität von Erscheinungen versuchen mittels meiner acht syntaktischen Bildparameter eine **Reformulierung** der gestaltpsychologischen Entdeckungsgeschichte optischer Illusionen als einer der ästhetischen Ambiguität zweier opponierender Kognitionsmodi: **assimilierende/ kontaminierende Zusammenschau** versus **isolierendes Fokussieren** eines Bildparameters bzw. einer Bildparameterausprägung.

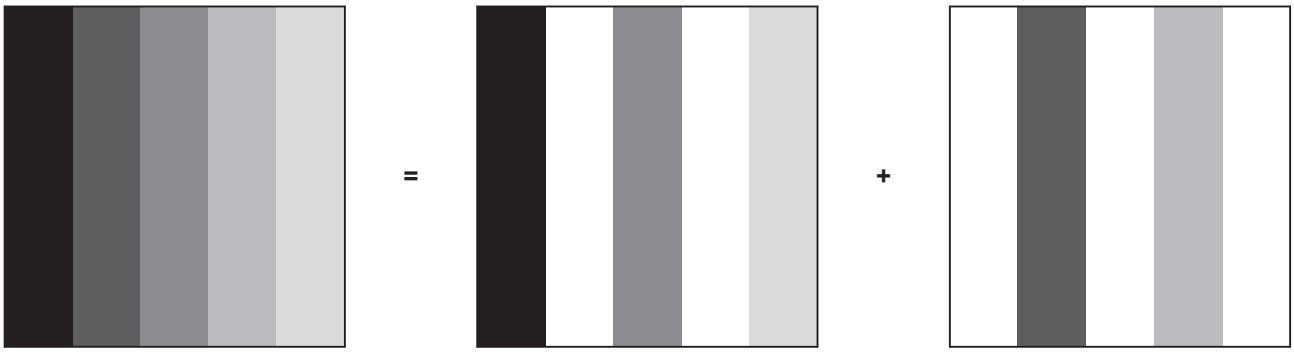


Abb. 15: : Relativität der Erscheinung von S1.1 aufgrund S1.2 (Umfeldfarbe):
Zweiheit der Erscheinung isolierter versus durch Umfeld in ihrer Erscheinung relativierter Farbe
(Täuschung nach **Michel Eugène Chevreul** über nicht mehr als homogen erscheinende graue Farbfelder (1839)).

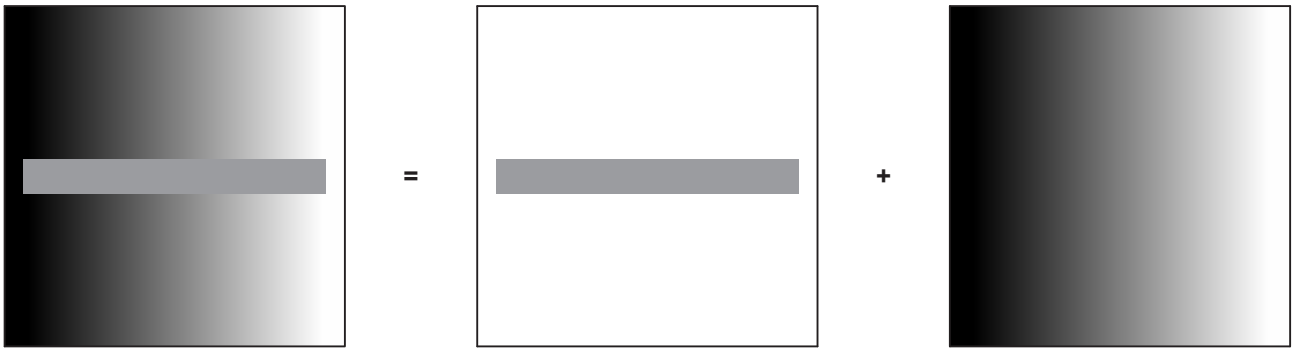


Abb. 16: Relativität der Erscheinung von S1.1 aufgrund S1.2 (Umfeldfarbe):
Zweiheit isolierter versus durch Umfeld in ihrer Erscheinung relativierter Farbe
(Simultankontrastillusion eines nicht mehr als homogen erscheinenden grauen Rechteckfeldes, basierend auf die von **Michel Eugène Chevreul** 1839 veröffentlichte Entdeckung).

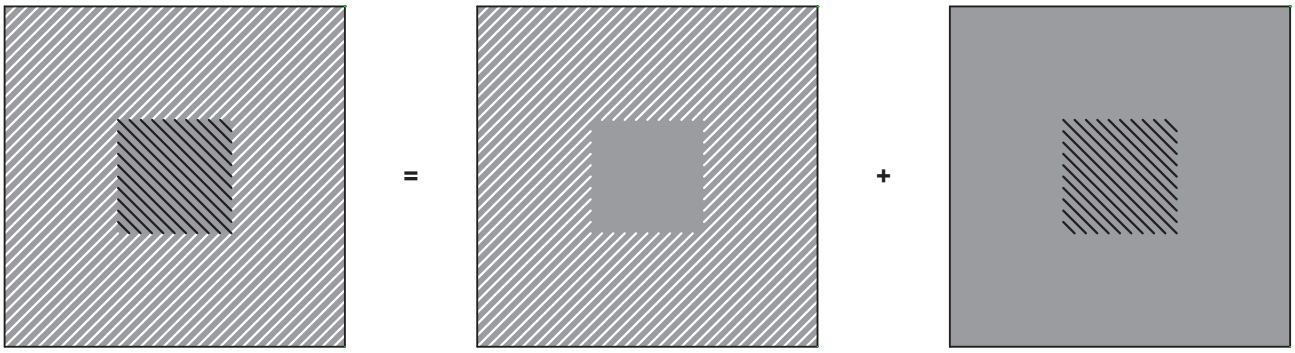


Abb. 17: Relativität der Erscheinung von S1.1 aufgrund S1.2:
Zweiheit isolierter versus durch Umfeld in ihrer Erscheinung relativierter Farbe (Assimilationsillusion eines nicht mehr als homogen erscheinenden grauen Farbgrundes, basierend auf **Wilhelm von Bezold** (1874)).

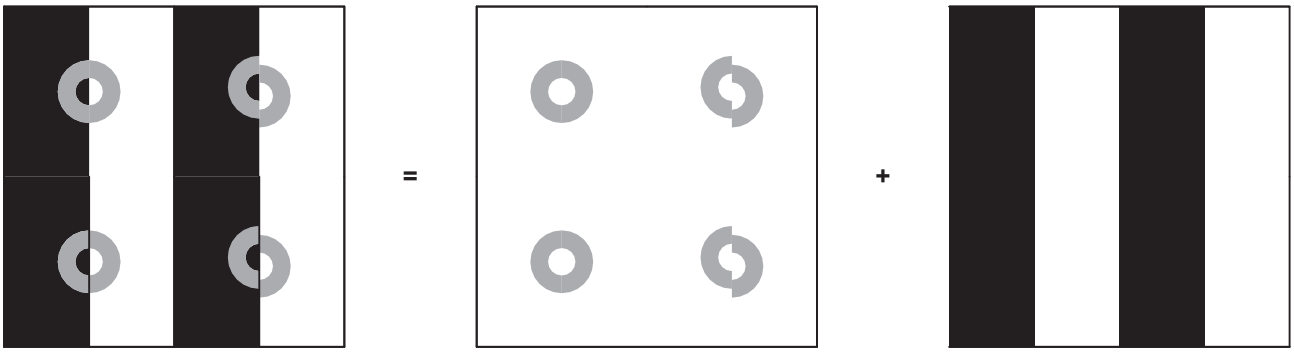


Abb. 18: Relativität der Erscheinung von S1.1 aufgrund S1.2, S1.3 und S2:
Zweiheit isolierter versus durch Umfeld in ihrer Erscheinung relativierter Farbe Grau
(Farbinhomogenitätsillusion nach **Kurt Koffka/ Max Wertheimer** (1915) eines nicht mehr als homogen erscheinenden grauen Farbringfeldes, nachgezeichnet nach **Metzger** (1975, S. 293).
Der durchgehende Ring scheint eher gleichmäßig grau zu sein, je stärker aber eine formale Trennung der zwei Kreishälften durch Verschiebung oder Trennlinie oder durch beides erfolgt, umso dunkler scheint der Halbkreis vor weißem Grund gegenüber seiner eigentlich farbgleichen anderen Hälfte zu sein.

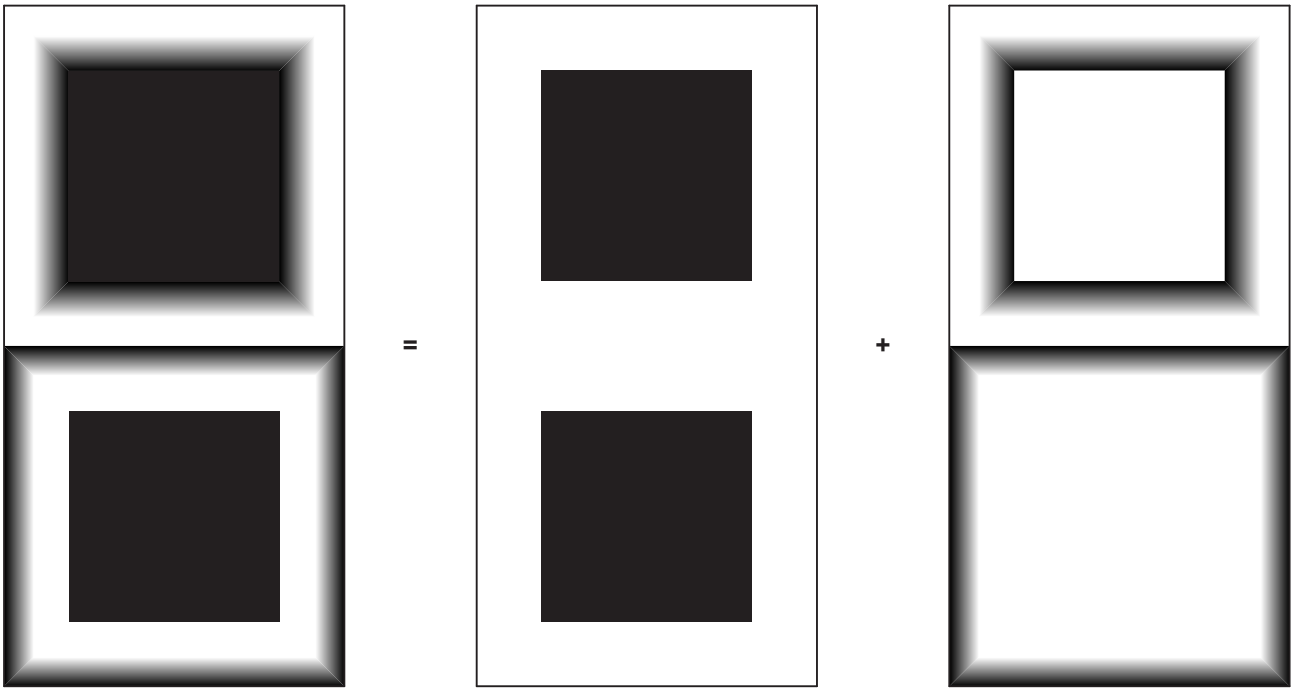


Abb. 19: Relativität der Erscheinung von S1.1 aufgrund S1.2, S2 (Konturschärfe)/
Zweiheit tatsächlicher versus durch Umfeld in ihrer Erscheinung relativierter Farbe/
Farbunterschiedillusion nach **Rupprecht Matthaei** (1929) zweier nicht mehr als farbhomogen erscheinenden aber gleich schwarzen Kernquadrate (nachgezeichnet nach **Metzger** (1975, S. 296)).
Das obere Kernquadrat (siehe zweites Bild) scheint weniger tiefschwarz zu sein wie das untere; es erfolgt wiederum eine **"falsche" Vereinheitlichung/ Durchschnittsbildung** der Farbe über die ganze -verschwommene- Form hinweg, so dass auch das Kernquadrat heller erscheint, als es tatsächlich ist.
Das **"Verwischen" der Grenzen zweier angrenzender Perzepte (Typ MD)** ist spätestens seit **Leonardo da Vincis Sfumato** bekannt; dort ist die Konturlinie zwischen Figur und Grund als zweier Perzepte/ Gruppierungen durch Weichzeichnung und Farbvermischung unkenntlich gemacht. Dieses Abstufen statt Hartumzeichnen beruht auf Minimaldifferenzierung MD angrenzender Perzepte, das bis ins Extem getrieben Unerkennbarkeit erzeugt, wie sie dann später bei **Georges Seurats** Kohlezeichnungen um 1883-84 nahezu erreicht wurde. Dieses gerade-eben-noch-Konturieren bzw. -Wiedererkennbarmachen ist extreme Minimaldifferenz kurz vor Unkenntlichkeit, was einen ambigen Zustand zwischen gerade-noch-Ikon und fast-schon-kein-Ikon darstellt (pragmatische Komplementarität Abbilden versus "Bilden").

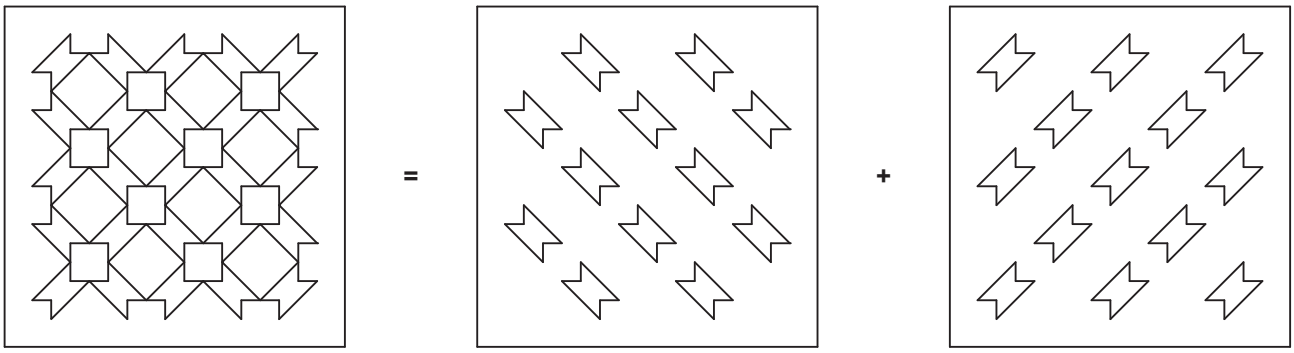


Abb. 20: Relativität der Erscheinung von S2 aufgrund K1 + K3:
Zweiheit zweier möglicher Formteil-Deutungen (übernommen und überarbeitet nach **Metzger** (1975, S. 47)).
Die Formen des zweiten und dritten Bildes verweisen über K3 auf außerhalb von ihnen Liegendes, im Zusammenhang vierer dieser Formen sieht man die (zudem auch einfachere, also präferierte) Figur "Quadrat". Es handelt sich auch um den **Typ BK**, da vier Linien in einem Punkt sich punktuell überlagern, woraufhin der weitere Verlauf einer Linie auf drei verschiedene Weisen gedeutet werden kann; im Sinne der Geschlossenheit von Formen mittels K1 und K3 bilden sich zwei Deutungsmuster aus: präferierte, auf sich selbst über K3 zeigende Quadrate (erstes Bild) oder kompliziertere, auf Umgebung über K3 verweisende Spulen (zweites und drittes Bild).

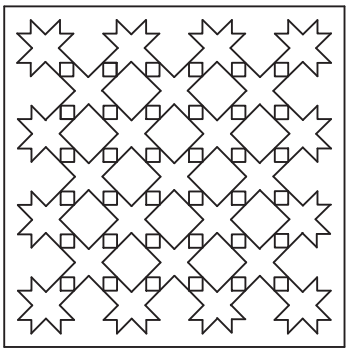


Abb. 21: Relativität der Erscheinung von S2 aufgrund K1 + K3:
Mehrdeutigkeit bei Formerkennung (Quadrate und "Sterne") in Abhängigkeit von der Kontur-Geschlossenheit (> K1) und des Formselbst- bzw. fremdverweises (> K3) sowie Einfachheit verschiedener Figur-Angebote (ambiger Wettstreit verschiedener Figur-Angebote am Rand und Dominanz der einfacheren Figuren "Quadrate" im Zentrum, nachgezeichnet nach **Metzger** (1975, S. 48).
Die "Sternformen" haben Einbuchtungen, die über K3 nach außen zeigen, also auf das Innere der Quadratflächen; somit verweisen die "Sterne" auf die Quadrate und sind zudem auch noch komplizierter, was der Vereinfachungstendenz der Wahnehmung zuwiderläuft. **"Kontur-Geschlossenheit"** bedeutet abstrakter formuliert: ein Höchstmaß an **K1-Zusammenhalt**, der aber auch einen **K3-Zusammenhalt als Formselbst-/fremdverweis** nach sich zieht. Kleinere Unterbrechungen wie z.B. bei einer Strichellinie werden dabei von K1 indexikalisch über die Leerstelle hinweg zeigend "überbrückt". Der K3-Zusammenhalt eines Figurangebotes kann über konkave und konvexe Ausformung der Konturlinie an bestimmten Stellen stärker, an anderen schwächer sein, was z.B. beim Rubinschen Becher ins Auge fällt (s. Abb. 23).
Am Rand sind die Sterne geschlossen, die Quadrate "offen"; die Sterne haben also größeren K1-Zusammenhalt als die großen (fragmentierten) Quadrate, zur Mitte hin aber werden der Bildparameter K3 und das Einfachheitsprinzip wichtiger, die Quadrate werden zu Figuren, die "Sterne" zum Grund.
Diese zwei Deutungen von Figur und Grund sind wiederum nur möglich aufgrund der Überlagerung von drei bzw. vier Linienendpunkten (**Typ BK**).

Abb. 22: Relativität der Erscheinung von S2 aufgrund S3 + S4 (= "Ebenbreite"):
"Ebenbreite" ist hier im Bild **Shiro Morinagas** (1941, nachgezeichnet nach Metzger 1975, S. 45) ein Moment der Figurbildung aufgrund S3-S4-Kohärenz. Ebenbreite ist eine Mischung aus S3 und S4: dieselbe Breite (> S3) wird entlang einer Achsenlinie verschoben; beide Konturen dieser Fläche haben also ähnliche Orientierungen (> S4). Flächen mit Ebenbreite haben aufgrund dieses Zusammenhalts aus S3 + S4 eine dominantere Figurhaftigkeit.

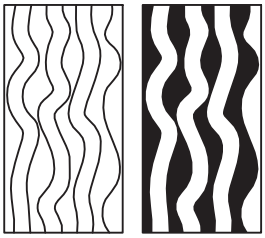
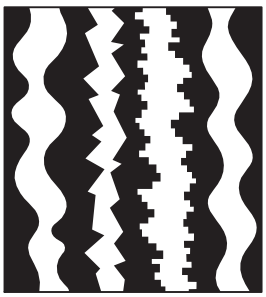




Abb. 23: Relativität der Erscheinung von S2 aufgrund Alternieren von K3 als Doppelradialindexikalität einer Grenzlinie im Hinblick auf Figur- und Grundrolle.
Im Bild links scheinen von links nach rechts gesehen schwarze Kreisfiguren in einen schwarzen Grund überzugehen, in umgekehrter Richtung weiße Kreisfiguren in einen weißen Grund; die Wellenlinie in der Mitte verweist über K3 mal auf schwarze, mal auf weiße kugelförmige Ausbuchtungen. Genau hier kommt es zu einem Durchmischen als **Alternieren der Figur- und Grundrolle in einem Linienverlauf**.
Beim ***Rubinschen Becher*** (nach **Edgar John Rubin** (1921), Mitte) kommt eine Abbildfunktion, also zwei erinnerte Gestalten hinzu (**Polysemie der Konturlinie** als **semantische Diskrepanz** Köpfe versus Becher, die zu **semantischer Komplementarität** allegorisch umgedeutet werden könnte, um die datentechnisch komplexe, innere Reibung der zwei Entitäten aufzulösen: Paarhaftigkeit versus geteilter Becher o.ä.). Das Gestaltprinzip der erinnerten Gestalt führt hier zu keiner Dominanz, da es zwei erinnerte Gestalten Kopf versus Becher, also nicht nur eine gibt. Anders wäre es, wenn der Zwischenraum asymmetrisch wäre.
Beim Bild ***Effet esthétique de l´inversion des fonctions par la fluctuation de l´attention*** (1960, Malerei, rechts) von **Vera Molnar** kommt es auf ähnliche Weise zu einem Fluktuieren der Aufmerksamkeit zwischen zwei Angeboten zur Figurbildung: mal erscheint das Gitter als ´Figur´, mal die vier S-Formen. Dieses Fluktuieren ist darauf zurückzuführen, dass beide Figurangebote aufgrund Konturlinie ähnlich stark K3-linienradialindexikalisch sind: sie umrahmen immer mal wieder den jeweils anderen Part. Wesentlich ist hier aber auch die Breite der Elemente: das Gitter wirkt linienhaft einfach, die vier S-Formen eher flächenhaft mit komplexerer Konturlinie, so dass das eine Gitter in Bezug auf Figurhaftigkeit-Dominanz aufgrund Einfachheit einen Vorteil gegenüber den vier Konkurrenten der S-Formen erhält: es hat nicht eine verschlungene Silhouettenlinie sondern wirkt als ein einziges Raster -und es ist **eine** Gitter-Figur statt **vierer** S-Figuren.
Bezüglich der Tendenz zu "Figur-" und "Grund-" Bildung liegt also in den drei Fällen i.A. Minimaldifferenz **MD (K3.1 ~ K3.2) der "K3-Figuralität" zweier konkurrierender Figur-Angebote** vor, was zu einem Fluktuieren der Aufmerksamkeit zwischen Figurangeboten führt (als einer rezeptiven Sukzessivierung des simultanen Bildes).

Abb. 24: Relativität der Erscheinung von S2.1 (Gesamtform) aufgrund S2.2 (Unterformen): "Stilähnlichkeit" als Moment der Figurbildung, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 46).
Obwohl schwarze Flächen auf dieser weißen Seite dominanter sind, erfolgt hier eine Figurbildung hin zu weißen Figuren aufgrund S2.2 der Ähnlichkeit der "Form-Stile" gegenüberliegender Konturlinien.
Der Bildparameter S2 (Formähnlichkeit) hat also mehrere **Unterdimensionen** wie **Konturlinienschärfe, Kontur"stil", Symmetrie, Anzahl Eckpunkte** usw..



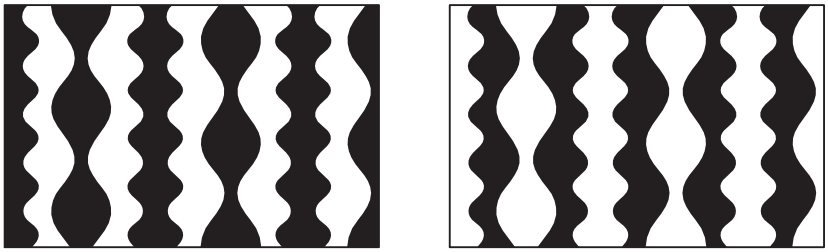


Abb. 25: Relativität der Erscheinung von Form (> S2.1) aufgrund Symmetrie "S2.3": Symmetrie als Teil des S2-Bildparameters zur Herstellung einer Figurhaftigkeit als Dominanz über einen Grund (nach **Paul Bahnsen** (1928) und **Gaetano Kanizsa** (1975)**,** nachgezeichnet nach **Metzger** 1975, S. 44).
Symmetrie ist letztlich eine Formähnlichkeit innerhalb einer Form oder einer Konstellation, die aufgrund ihrer Homogenität visuell dominant über ihr Umfeld wird, also mehr Aufmerksamkeit erlangt und somit als "Figur" vor einem "Grund" gelesen wird; man sieht die Felder mit symmetrischen Rändern als Figuren also Formen an, i.d.R. ist es egal, ob es schwarze oder weiße Flächen sind. Sind dergestalt "Säulenformen" isoliert, so können in diesen Bildern über VK zwei Gruppierungen zweier formähnlicher Säulen über S2 gebildet werden.

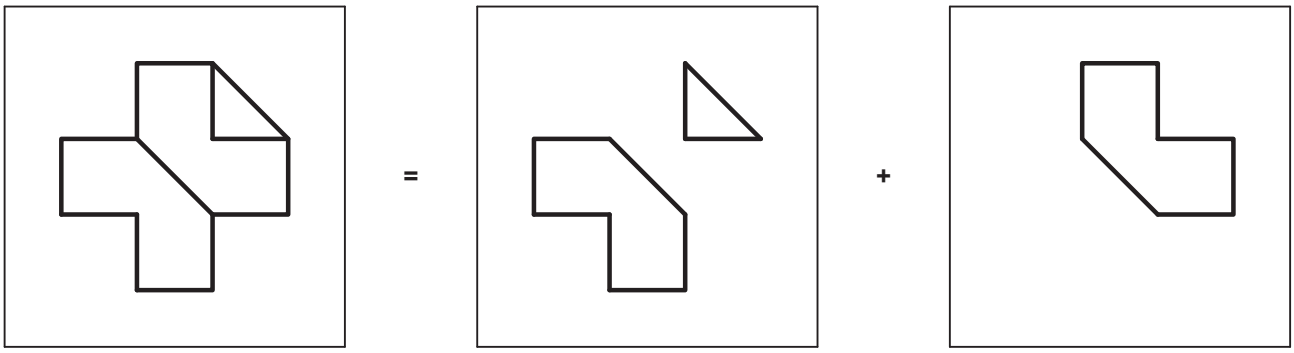


Abb. 26: Relativität der Erscheinung von Form (> S2.1) aufgrund Symmetrie "S2.3" (nachgezeichnet nach **Metzger** (1975, S. 70). Formensehen eines symmetrischen Kreuzes und eines symmetrischen Sechsecks aus Vereinfachung mittels Symmetrieverhältnissen "S2.3".
Mehrere mögliche Form-Deutungen sind theoretisch möglich, durch Symmetrie als Kohärenzstifter aber ist das Gebilde in seiner Figur-Erscheinung definiert: Kreuz und Sechseck. Aufgrund K3 und S2.3 besteht aber auch rechts oben eine Tendenz zum Sehen eines gleichmäßigen Dreiecks.

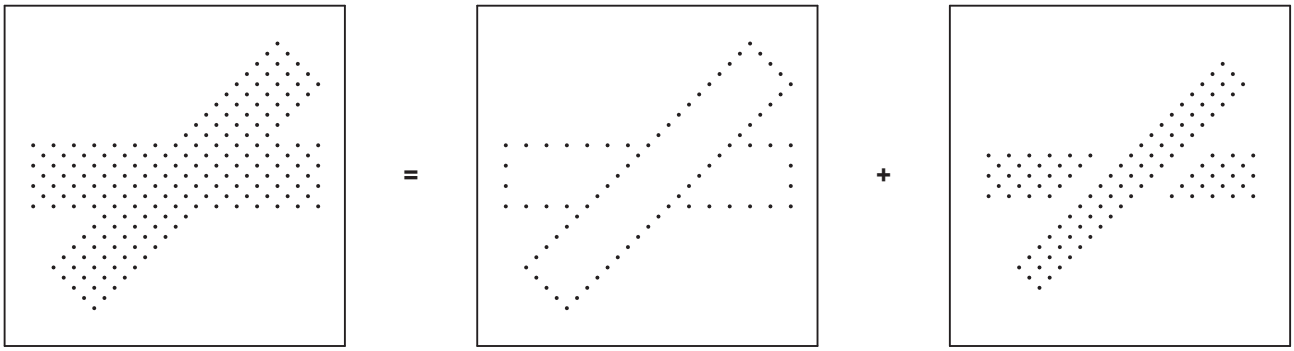


Abb. 27: Relativität der Erscheinung von S2 aufgrund K2.
Tiefenillusion als Verdeckungsillusion zweier Pseudoformen in Abhängigkeit von K2/ Nähe: je näher die Punkte einer Pseudokonturlinie beieinander liegen, desto stärker ist ihr Zusammenhalt und somit diese "Form" markanter gegenüber einer anderen "Form". Dadurch scheint die "stärkere Form" die andere zu verdecken.
(Dominanz einer Pseudokonturlinie (> K3) aus näher beieinanderliegenden Punkten gegenüber einer Pseudokonturlinie aus weiter voneinander entfernt liegenden Punkten nach **Paolo Bozzi** (1969) , nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 422).

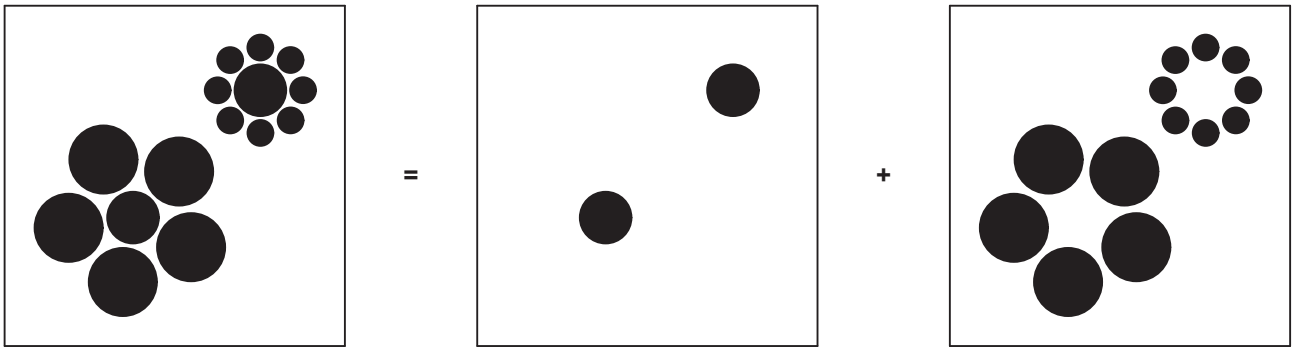


Abb. 28: Relativität der Erscheinung von S3.1 aufgrund S3.2 (Umfeld): Zweiheit isolierter versus durch Umfeld in ihrer Erscheinung relativierter Größe (Größenunterschiedillusion nach **Hermann Ebbinghaus** (ca. 1890) und **Edward Bradford Titchener** (1901) zweier nicht mehr als gleich groß erscheinender Kreisflächen, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 183).

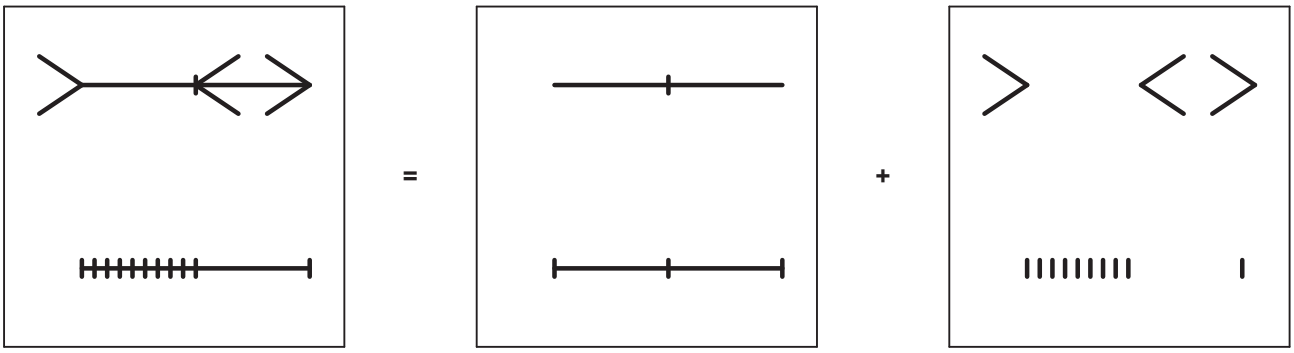


Abb. 29: Relativität der Erscheinung von S3 aufgrund K1 (?; oben) und von S3.1 aufgrund S3.2 (unten):
oben: Täuschung nach **Franz Carl Müller-Lyer** (1889): Zweiheit tatsächlicher versus durch K1-Umfeld (?) in ihrer Erscheinung relativierter Länge S3 sowie
unten: Täuschung nach **Johann Joseph Oppel** (1855) und **August Kundt** (1863): Zweiheit tatsächlicher versus durch S3.2-Umfeld in seiner Erscheinung relativierter Länge S3.1 (nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 176).

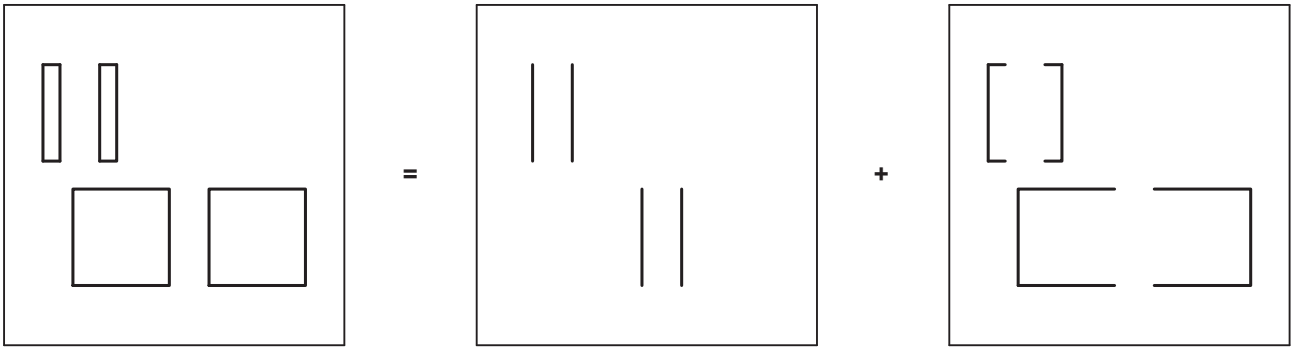


Abb. 30: Relativität der Erscheinung von S3.1 aufgrund S3.2 (Umfeld): Zweiheit tatsächlicher versus durch Umfeld in ihrer Erscheinung relativierter Größe (Größenunterschiedillusion nach **Hermann Ebbinghaus** (ca. 1890) zweier nicht mehr gleich erscheinender Abstände, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 177).

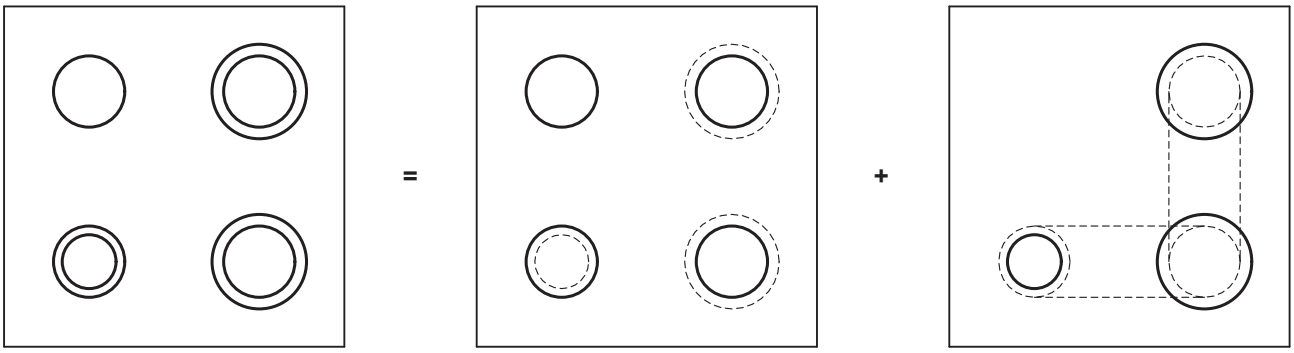


Abb. 31: Relativität der Erscheinung von S3.1 aufgrund S3.2: Zweiheit tatsächlicher versus durch Umfeld in ihrer Erscheinung relativierter Größe (Täuschung nach **Joseph Remi Leopold Delboeuf** (1865) vierer nicht mehr als gleich groß erscheinender Kreise; nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 196).

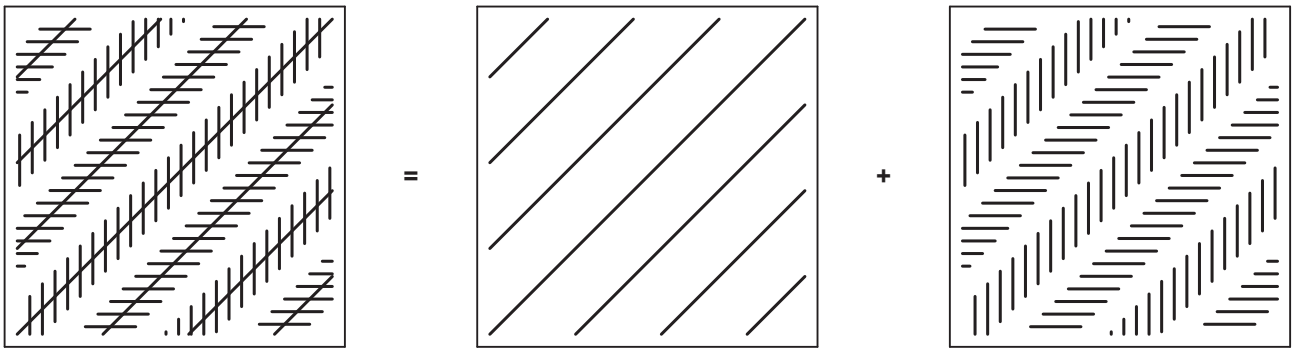


Abb. 32: Relativität der Erscheinung von S4.1 aufgrund S4.2: Zweiheit isolierter versus durch Umfeld in ihrer Erscheinung relativierter Orientierung (Täuschung von **Karl Friedrich Zöllner** (1862) von nicht mehr als einheitlich erscheinender Orientierung, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 177).

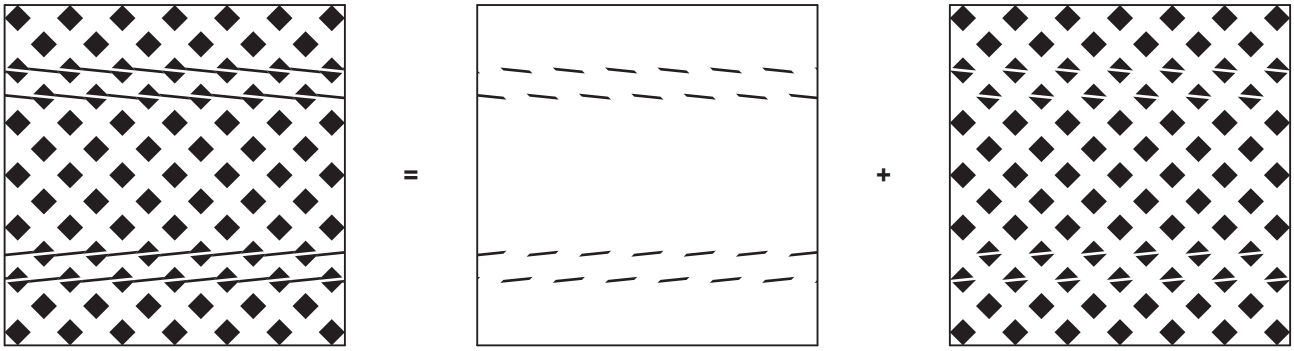


Abb. 33: Relativität der Erscheinung von S4.1 aufgrund S4.2:
Zweiheit tatsächlicher versus durch Umfeld in seiner Erscheinung relativierter Orientierung
(Schachbrett-Täuschung nach **James Fraser** (1908) bezüglich von nicht mehr als gleich orientiert erscheinenden Verschiebungswegen von geneigten Linienbruchstücken, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 179).

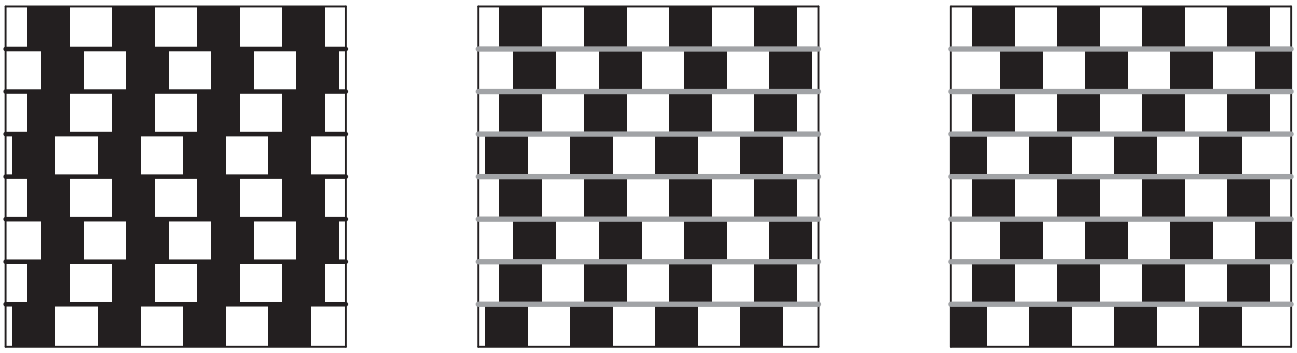


Abb. 34: Relativität der Erscheinung von S4 aufgrund K1 + K3 (?):
Zweiheit tatsächlicher versus durch Umfeld in ihrer Erscheinung relativierter Orientierung grauer Linien (Orientierungsinhomogenität-Täuschung von Parallelen nach **Hugo Münsterberg** (1874, mittiges Bild)).
Sind die vertikalen Konturlinien verschobener Quadrate übereinander angenähert (mittiges Bild), verstärkt sich der "falsche" Eindruck der Annäherung der grauen Parallelen; eine **Minimaldifferenz MD** der Quadratkonturverschiebung (> K1) scheint notwendig zu sein, um den Anschein einer wellenförmigen Linienradialität (> K3) einer "Quadrat-Säule" zu erzeugen, der die grauen Linien als Kreisradien dieser Wellenlinie erscheinen lässt (vgl. dagegen rechtes Bild ohne Anschein des Konvergierens der grauen Linien). Bei einer Minimaldifferenz ist das "kognitive Verschleifen", visuelle Zusammenfassen der Quadratkonturen zu einer Wellenlinie also eher möglich. Handelt es sich um schwarze statt grauer Linien (linkes Bild), so entsteht nicht die Illusion einer Orientierungsinhomogenität, wohl weil die Quadrate sich - ungehindert durch eine graue Linie - zu gekrümmten Säulen visuell dominant zusammenschließen können. Die grauen Linien erzeugen im mittigen Bild wohl eine gedrängte Datenüberfülle, die zu einer Vereinheitlichung zu Wellenkonturlinien und -radien drängt.

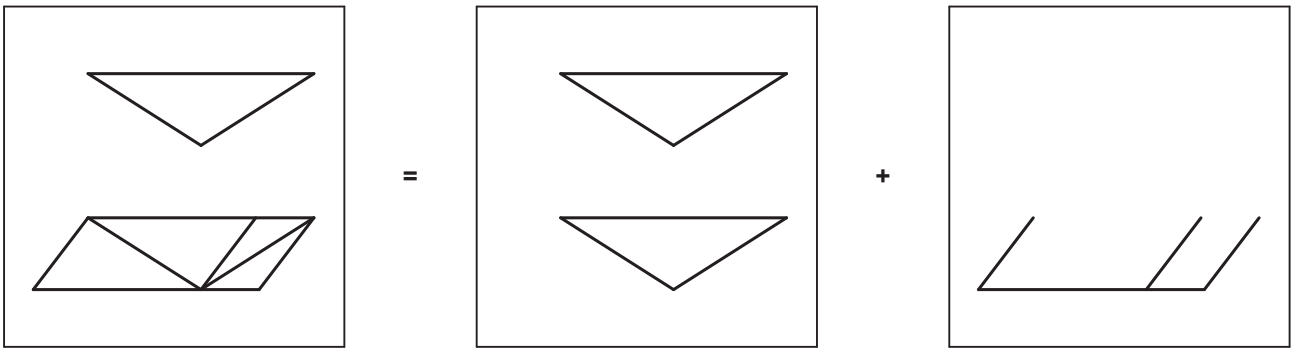


Abb. 35: Relativität der Erscheinung von S4.1 aufgrund S4.2 (Umfeld):
Zweiheit tatsächlicher versus durch Umfeld in ihrer Erscheinung relativierter Orientierung
(Täuschung nach **Friedrich Sander** (1926) zweier scheinbar ungleicher Dreieckswinkel, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 189)).

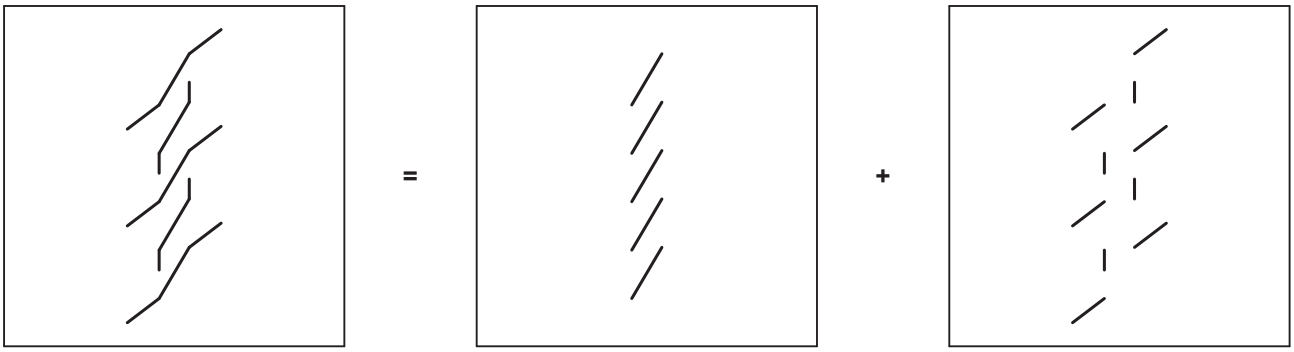


Abb. 36: Relativität der Erscheinung von S4.1 aufgrund S4.2:
Zweiheit isolierter versus durch Umfeld in ihrer Erscheinung relativierter Orientierung (Täuschung nach **Theodor Lipps** (1897) scheinbar unterschiedlicher Orientierungen; nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 190).

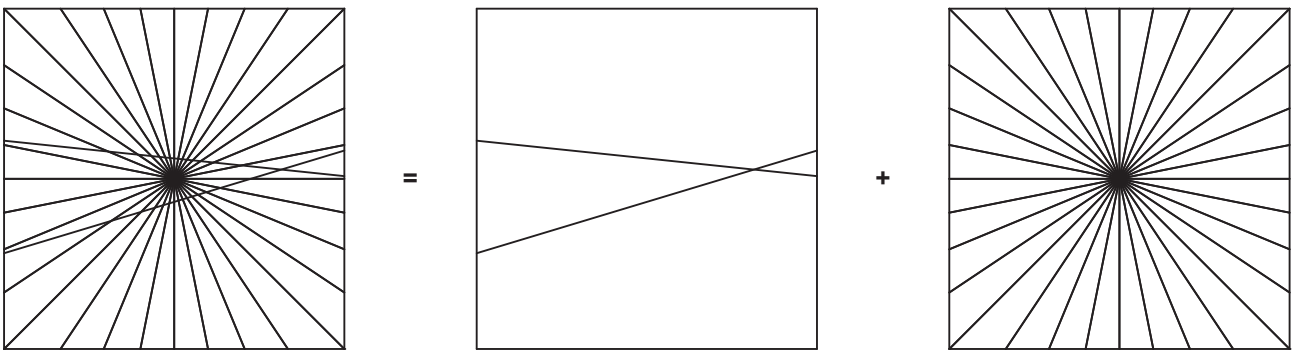


Abb. 37: Relativität der Erscheinung von K1.1 aufgrund K1.2:
Zweiheit des tatsächlichen versus durch Umfeld in seiner Erscheinung relativiertem Linienrichtungsindex (Täuschung nach **Alois Höfler** (1853-1922) zweier scheinbar ungerader Geraden; nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 178).

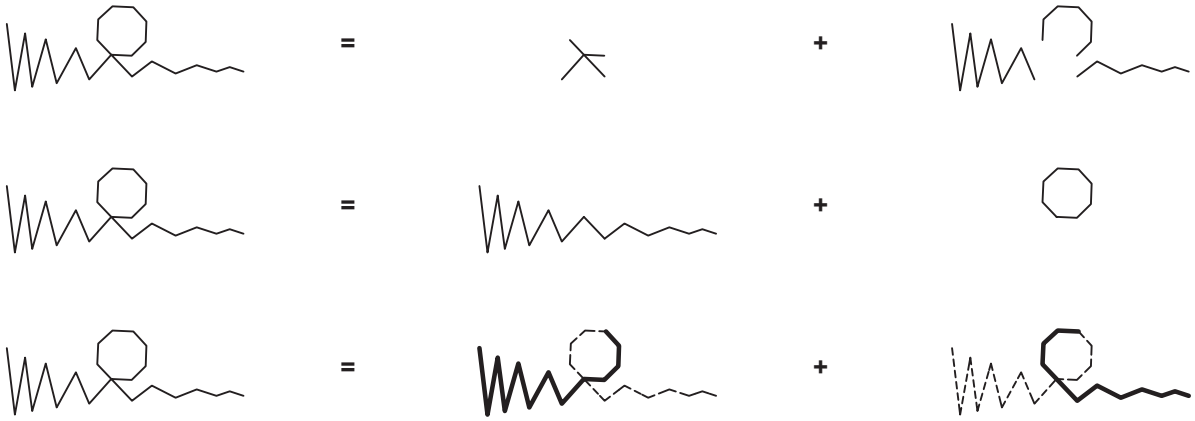


Abb. 38: Relativität der Erscheinung von K1 aufgrund K3 + S2 nach Max Wertheimer (1923) (nachgezeichnet n. Metzger (1975, S. 74)).
BK-Zweiheit zweier theoretisch denkbarer Deutungen des Linienverlaufs in einem Linienkreuzungspunkt (erste Zeile): BK (K1 versus S2 + K3), aber Vereinheitlichung (zweite Zeile) inmitten des mehrdeutigen Liniengebildes aufgrund S2 (Zickzacklinie) und K3 (Achteck), die weniger Datenfülle aufweisen als die Deutung der dritten Zeile.

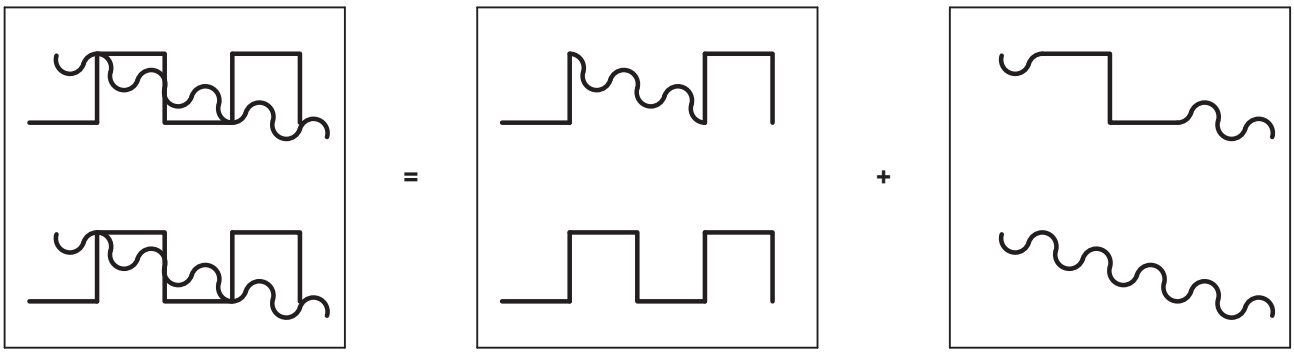


Abb. 39: Relativität der Erscheinung von K1 aufgrund S2 nach Max Wertheimer (1923, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 74)).
BK-Zweiheit zweier theoretisch denkbarer Deutungen des Linienverlaufs K1 in drei Punkten: BK (K1.1 versus K1.2, vgl. erste Zeile) - aber Vereinheitlichung inmitten des mehrdeutigen Liniengebildes aufgrund S2/ Symmetrie (in Anlehnung an Wolfgang Metzger, Bild 71).

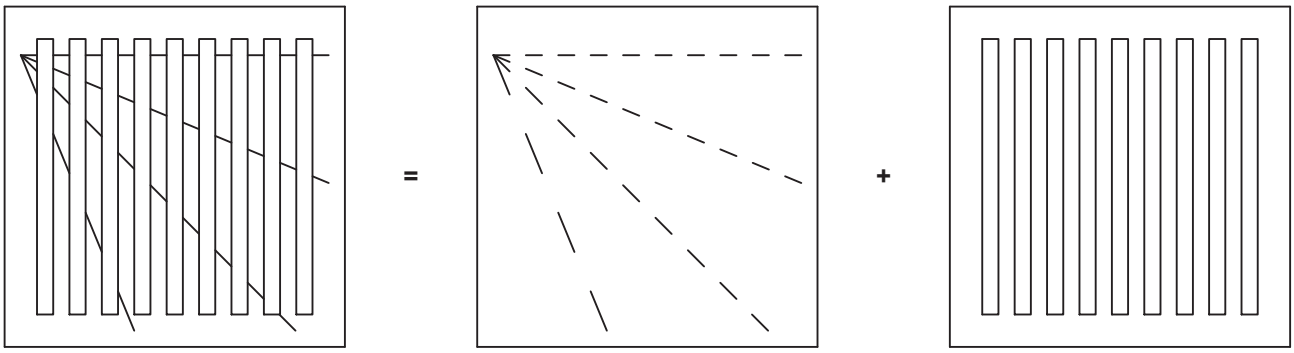


Abb. 40: Relativität der Erscheinung von K1 aufgrund S4.
Zweiheit von tatsächlichem versus durch Umfeld in seiner Erscheinung relativiertem, "gebrochen" erscheinenden Linienrichtungsindex K1 (Täuschung nach **Johann Christian Poggendorff** (1860) über scheinbar divergierende Linienrichtungsindizes K1, nachgezeichnet und erweitert nach Metzger (1975, S. 176).
Je weniger die Orientierung S4.1 einer einzigen aber unterbrochenen Strahlenlinie (zweites Bild) von der des Umfelds S4.2 (drittes Bild) abweicht, desto weniger scheinen die Teilstücke der Strahlenlinie denselben Linienrichtungsindex K1 zu haben.

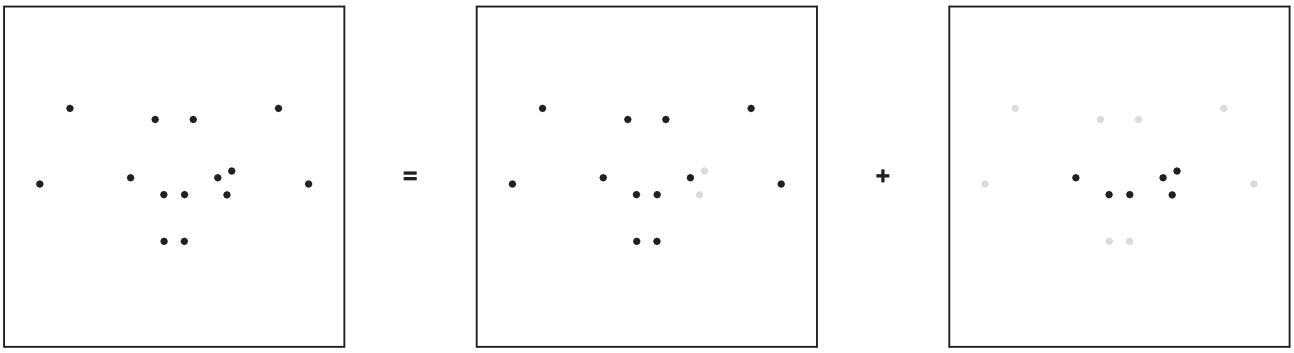


Abb. 41: Relativität der Zusammenfassungswirkung von K2 aufgrund S2-Symmetrie (nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 96).
BK-Zweiheit (S2-Symmetrie versus K2-Nähe) in sechs eng beieinander stehenden Punkten in der Mitte (drittes Bild), deren einende Nähe K2 aber stark abgeschwächt wird durch die Symmetrie-Deutung (> S2, siehe zweites Bild; in Anlehnung an Wolfgang Metzger, Bild 97), die weniger Datenfülle aufweist als die K2-Deutung (drittes Bild), so dass das Vereinfachungsprinzip S2 wohl dominiert.

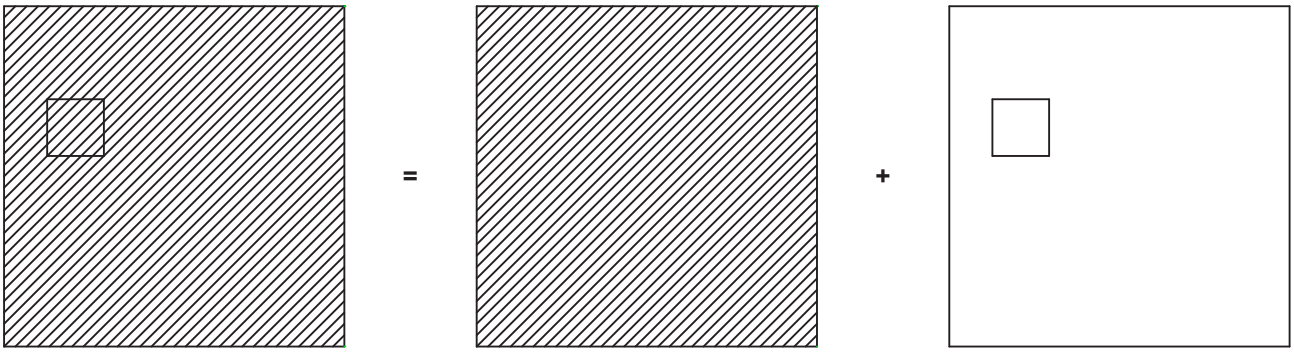


Abb. 42: Relativität der Erscheinung von K2 aufgrund eines "Ausschnittsfensters" (> K3, S3).
Zweiheit tatsächlicher versus durch eine Umgrenzung in ihrer Erscheinung relativierter K2-Nähebeziehung:
die Abstände K2 der Parallelen scheinen im kleinen Fenster größer als in der Umgebung zu sein.
(Nähebeziehungstäuschung nach **Giovanni Bruno Vicario** (1971), nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 164)).

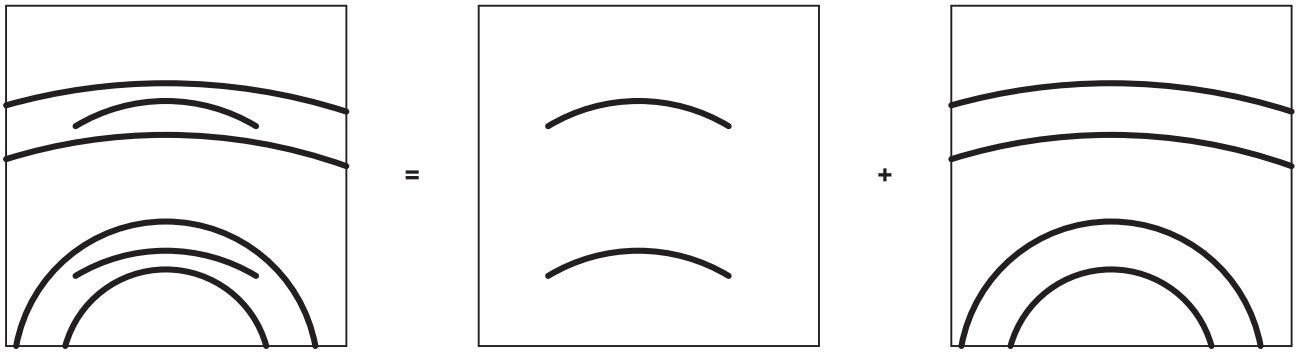


Abb. 43: Relativität der Erscheinung von K3.1 aufgrund K3.2 (Umfeld):
Zweiheit tatsächlicher versus durch Umfeld in seiner Erscheinung relativierter K3-Linienradialindex (Illusion unterschiedlicher Linien-Krümmungen aufgrund Umfeld zweier aber tatsächlich gleich gekrümmter Kreislinien nach **Alois Höfler** (1853 - 1922), nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 178).

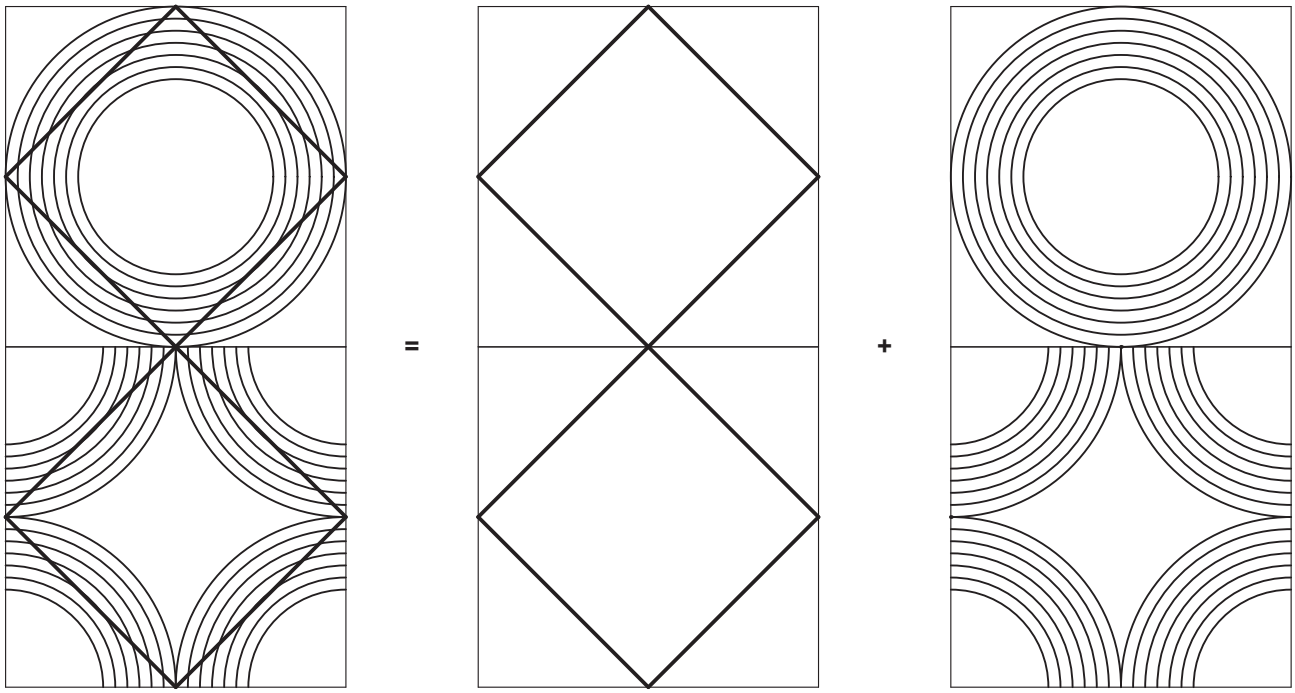


Abb. 44: Relativität der Erscheinung von K3.1 aufgrund K3.2:
ästhetisch ambige Zweiheit tatsächlich nicht vorhandener versus durch Umfeld scheinbarer K3-Linienkrümmungsradialität (Krümmungstäuschungen nach **Walther Ludwig Ehrenstein** (1925) von nicht in einem Umfeld mehr als gerade erscheinenden Quadratkonturen; nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 183)).

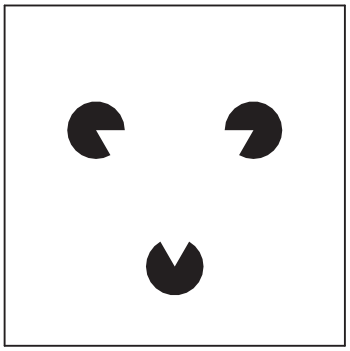
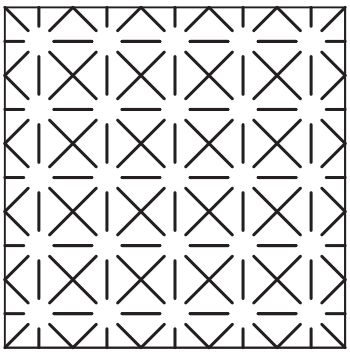


Abb. 45: Relativität der Erscheinung von K4 + S1 eines Grundes aufgrund K1 + K3.
Zweiheit tatsächlicher K4- und S1-Homogenität des weißen Grundes versus durch Kreisfragmente in ihrer Erscheinung relativierter Homogenität: Dreieck-Scheinkante und scheinbar hellere Farbe eines nur angedeuteten Dreiecks nach **Gaetano Kanizsa** (1949) eines hellen Dreiecks im nicht mehr als homogen erscheinenden weißen Grund (nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 431).
Der weiße Grund als zusammenhängende Fläche direkter Verbindung K4 mit einer homogenen Farbe S1 scheint aufgrund der Wirkung dreier Kreisfragmentformen in ihm (syntaktisches detractio > K1, K3) von einem Dreieck verdeckt zu sein. Formfragmente können also über K3 und K1 sich verbinden zur Illusion einer Form, die als verdeckend und als heller als ihre "Umgebung" erscheint.

Abb. 46: Erscheinung-Relativität von K4 + S1 aufgrund K2 > K3?
Zweiheit tatsächlicher versus durch Umfeld in ihrer Erscheinung relativierter Farbgleichheit S1 bzw. relativierten Flächenzusammenhangs K4 eines weißen Grundes: Scheinfarben und Kreis-Scheinkonturen nach **Walther Ludwig Ehrenstein** (1941) im nicht mehr als homogen erscheinenden weißen Grund.
Man glaubt Kreisflächen zu sehen, die heller erscheinen als ihr Umfeld und Gitterknoten zu verdecken scheinen. Der weiße Grund als zusammenhängende Fläche direkter Verbindung K4 und einer Farbe S1 wird inhomogen durch Scheinfarbe und -konturen aufgrund Nähe K2 von Linienendpunkten, die so sich zu einer Scheinkreiskontur mit Linienradialindex K3 zusammenschließen.



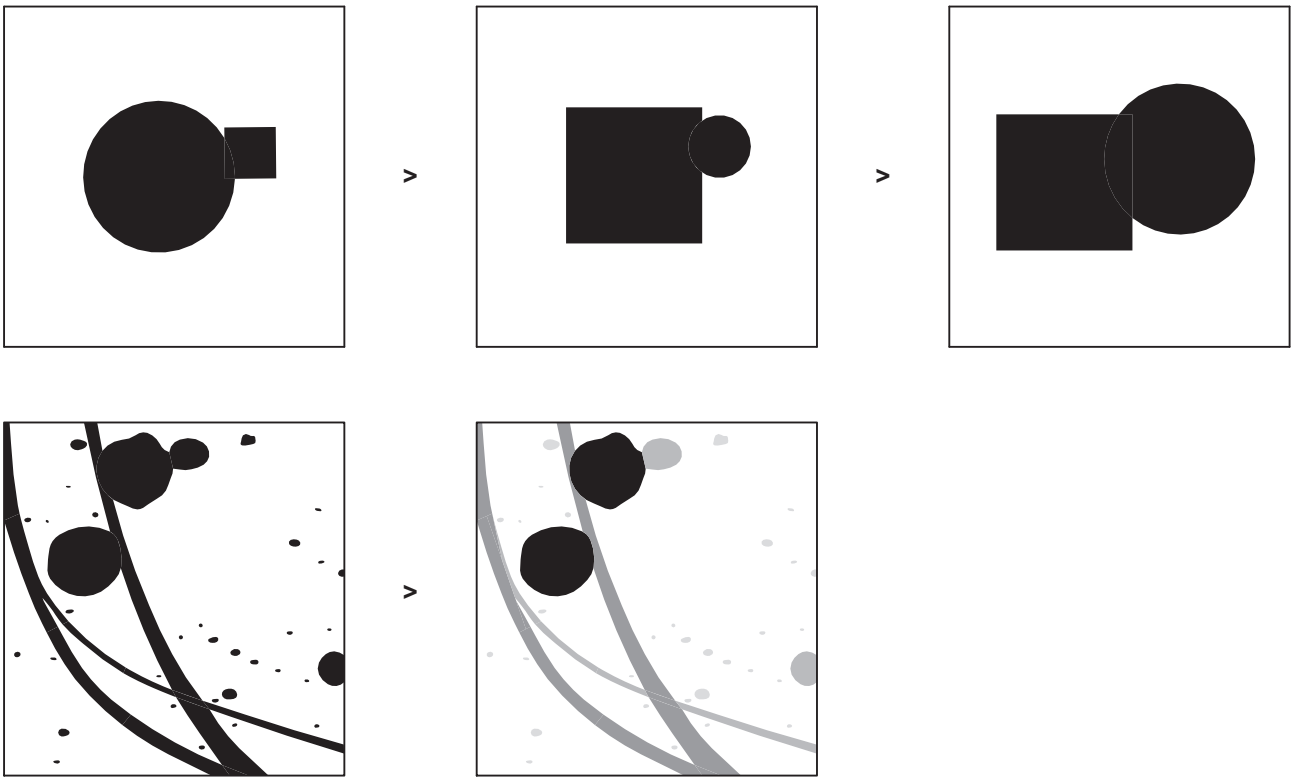


Abb. 47: Erscheinung-Relativität K4 aufgrund K1 + K3 + DisS3:
Versuch nach **Guido Petter** (1956) einer nicht mehr homogen und rein zweidimensional wirkenden schwarzen Fläche (nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 461) sowie Detail aus **Jackson Pollocks** *Number 32* (1950, Gemälde) mit einem Versuch räumlicher Disambiguierung.
Man sieht eine kleinere Form als "verdeckt hinter" einer jeweils größeren an, obwohl es de facto eine einzige schwarze Fläche ist. Hier wirken auch wieder Schemata als scheinbare Objekte von **syntaktischem detractio**: aufgrund der kognitiven Vereinfachungstendenz, redundante Ideal-Schemata (z.B. aufgrund Symmetrie S2) zu rekonstruieren, und aufgrund von K1 + K3 scheint die schwarze Fläche aus einem Kreis und einem Quadrat zu bestehen. Die schwarze Fläche als eigentlich zusammenhängende Fläche direkter Verbindung (K4) wird inhomogen durch K1 und K3, scheint zudem tiefenillusorisch gebrochen zu sein aufgrund Dissimilarität der Größen (DisS3), die als Raumpositionsangabe umgedeutet wird: Die kleinere Fläche scheint verdeckt zu sein, da sie als kleinere Fläche weniger Aufmerksamkeit bindet, also zum Grund hin tendiert. Eine **Erwartungshaltung hin auf Tiefenillusion** und also auf semantische Raumdarstellung/ Raumillusion aufgrund zweier unterschiedlicher Teilgrößen lässt Teilformen einer einzigen zusammenhängenden Fläche als zwei Formen unterschiedlicher Tiefenposition erscheinen.
Hier wird deutlich, dass zwei unterschiedliche Bildparameterausprägungen wie hier S3.1 und S3.2 nebeneinander gestellt schon die Illusion einer Raumtiefe im zweidimensionalen Bild erzeugen kann. Dieses ist entscheidend für das folgende Kapitel 1.3.1.3, in dem untersucht wird, wie die **acht syntaktischen Bildparameter** mit den **Monokularen Tiefenkriterien** (Sehen einer Tiefe(nillusion) mit einem Auge) zusammenhängen. Es handelt sich m.E. bei diesen Illusionen von Raumtiefe im zweidimensionalen Bild um **Staffelungen** der acht syntaktischen Gruppierungskriterien/ Bildparameter S1 - S4 und K1 - K4 (wie z.B. "Farbgesättigtheit bis Farbverblasstheit" einer Figur als abnehmender Kontrast, also abnehmende Dissimilarität DisS1 zur jeweiligen Grundfarbe), um **Staffelungen der Unterscheidbarkeit von Figuren von ihrem Grund als Organsiation von Aufmerksamkeit**: je unterscheidbarer eine Bildparameterausprägung eines Werkelements vom umgebenden Grund ist, desto mehr Aufmerksamkeit vermag das Werkelement zu binden und desto figurhafter und räumlich näher erscheint es "vor" dem umgebenden Rest zu sein.
Jedoch können die acht Staffelungen der acht syntaktischen Gruppierungskriterien von Figurgestaltungen (in eine Ununterscheidbarkeit mit dem Grund hinein im Hinblick auf Tiefenillusion) **gegenläufig** gestaltet werden, was **ästhetisch ambige Opposition** erzeugt: bezüglich des einen syntaktischen Gruppierungskriteriums kann eine Figur als "nah" erscheinen, bezüglich eines anderen aber als "fern". In der zeitgenössischen Fotografie z.B. werden mitunter große (tatsächlich nahe) Objekte der Umwelt konturunscharf, kleinere (tatsächlich ferne) Objekte dagegen scharf gestellt, was eine ästhetisch ambige Opposition als **raumsemantische Antonymie nah versus fern** in einer einzigen Figur bewirkt. Man kann also im Hinblick auf Produktion ästhetischer Ambiguität acht denkbare Sequenzen zu ambiger Opposition ambig gegenläufig rekombinieren (vgl. Beispiele der Abb. 306 - Abb. 309).
Das Detail aus Pollocks Bild weist eine ähnliche Anmutung räumlicher Hintereinanderstaffelung in jeweils einer zusammenhängenden schwarzen Fläche aufgrund Größenunterschieden von Teilbereichen dieser Fläche auf; jedoch ist der oben gezeigte Versuch räumlicher Disambiguierung mittels Graustaffelung (monokulares Tiefenkriterium der Farbverblassung) hier nicht eindeutig möglich, da es sich um Kreise/ Punkte und um Linien/ Streifen handelt. Pollocks mehrfarbige Bilder zeigen dann eine weitere Veruneindeutigung der Raum-Anmutung: z.B. große und kleine grüne Flächen ´über´/ ´unter´ große und kleine schwarze Flächen.

1.3.1.3 Die acht Bildparamater S1 - S4 sowie K1 - K4 in Bezug auf die Illusion von "Tiefe" im Bild/ Versuch einer Redefinition Monokularer Tiefenkriterien

Die acht syntaktischen Bildparameter S1 bis S4 und K1 bis K4 sind Stimuli zu kognitiver Gruppierung von Wahrnehmungselementen, Gruppierungskriterien. Aber verschiedene Bildparameterausprägungen (z.B. groß neben klein/ S3, farbgesättigt neben farbverblasst in Bezug auf die Grundfarbe/ S1 usw.) nebeneinander können auch Illusion von Raumtiefe erzeugen, also semantisch-raumdarstellend funktional werden. Wahrnehmungselemente scheinen je nach Bildparameterausprägung sich gegenüber dem Grund abzusetzen, "nah" zu sein oder nahezu im Grund aufzugehen, sich ihm anzugleichen und so in weite Ferne zu rücken:
Ein - durch **Dissimilarität zum Grund** oder **Diskontiguität zu Nachbarelementen** - **visuell freigestelltes Wahrnehmungselement** erregt mehr Aufmerksamkeit, wirkt "figurhafter" als ein nicht freigestelltes, es wirkt durch das Sich-Abheben **"näher"**. Die acht gestaltpsychologischen Gruppierungskriterien können also auch die Funktion der **visuellen Distinktion** zu anderen Figur- oder Grund-Gruppierungen übernehmen und so den Eindruck von **"Nähe" oder "Ferne"** erzeugen. Diese Distinktion gegenüber Grund- oder Nachbarelementen führt zu einer Bindung von Aufmerksamkeit, zu stärkerer Figurhaftigkeit, zum Eindruck von "Nähe"; hier beginnt die Funktion der Raumtiefenillusion bzw. -darstellung in Form der **Monokularen Tiefenkriterien**. Zwei unterschiedliche Bildparameterausprägungen wie "groß" versus "klein" (siehe Abb. 47) reichen aus, um visuell den scheinbaren Unterschied zwischen "näher" und "entfernter" beider zueinander zu erzeugen.
Man kann also Bildelemente in der Gestaltung so stark vom Grund absetzen, dass diese als bezogen auf eine Raumtiefenillusion "nah" erscheinen. Oder man kann die Bildelemente in den "fernen" Grund dadurch scheinbar "versinken" lassen, dass die Bildparameterausprägungen sich kaum von denen des Grundes bzw. der Umgebung unterscheiden (**Minimaldifferenz MD**). Auch können benachbarte Bildfiguren einer Perspektive sich "in der Ferne" so ineinander über K1 bis K4 verschränken, dass ein unentwirrbares **Kontiguitätsgeflecht als Grundhaftigkeit** zu erstehen scheint. Die **Staffelung** der acht Bildparameterausprägungsreihen nach "nah" (= stark unterscheidbar vom Grund bzw. von Nachbarfiguren) und "fern" (= wenig unterscheidbar vom Grund bzw. von Nachbarfiguren) sind nahezu identisch mit den Monokularen Tiefenkriterien aus der Literatur, die das (illusorische) ´Sehen´ der Tiefendimension mit einem Auge bewerkstelligen. Aber auch bei nicht-tiefenillusorischen Bildern kann z.B. mangelnde Distinktion der Figur zum Grund zu einem Fluktuieren der Aufmerksamkeit zwischen Figur und Grund, also zu einer ambigen Zweiheit im Bewusstsein und zum Eindruck von Ferne einer in Bezug auf den Rahmen aber großen Figur führen: **Kasimir Malewitsch** hat um 1917 weißliche Figuren auf weißem Grund gemalt, **Alexander Rodtschenko** schwarze Figuren auf schwarzem Grund um 1918, **Antonio Calderara** in den 1960er Jahren hellste Pastelltöne auf hellem Grund, Ad Reinhardt zur gleichen Zeit in ihrer Dunkelheit kaum unterscheidbare Farbtöne großer Flächen nebeneinandergesetzt. Je stärker die **Dissimilarität oder Diskontiguität als Kontrast** einer Gruppierung zu ihrem Umfeld ist, desto stärker vermag diese Gruppierung also die Aufmerksamkeit zu binden, figurhaft-nah zu erscheinen. Tiefenillusion ist also eine **staffelnde Organisation von Aufmerksamkeit in Bereiche der visuellen Ununter- bis Unterscheidbarkeit** ("Grundhaftigkeit" bis "Figurhaftigkeit" als kognitive (Nicht-)Isolierbarkeit von Wahrnehmungselementen) mit verminderter bis erhöhter Aufmerksamkeitsbindung.
Im folgenden zeigen Bildbeispiele, wie durch **Staffelung** von Bildparameterausprägungen der Eindruck von "nah" bzw. "fern" erzeugt werden kann: durch sich steigernde Homogenisierung/ Einanderangleichung mittels S-Bildparameter bzw. mittels Vernetzung über K-Bildparameter von Wahrnehmungselementen untereinander und mit dem Bildgrund kann **Ununterscheidbarkeit** erzeugt werden, die im Zusammenhang mit sich davon **visuell absetzenden** Wahrnehmungselementen "vorne" zum Eindruck von "fern" und "nah" führen. Wahrnehmungselemente mit **Differenz** zu "fern" wirkender visueller Homogenität aus **Kontamination** binden Aufmerksamkeit und wirken "nah".

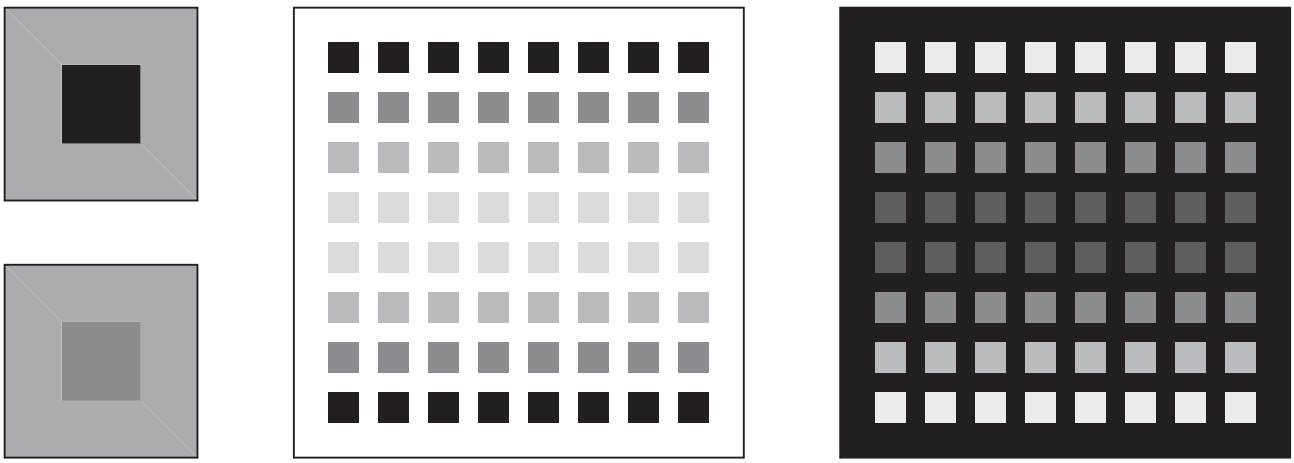


Abb. 48: Monokulares Tiefenkriterium der Farbverblassung in den Grund hinein als S1 von Figur zum Grund bzw. Abgrenzung eines Wahrnehmungselements über DisS1 zum Umfeld.
Je stärker der Farbunterschied **DisS1** eines Wahrnehmungselementes zum Umfeld ist, desto mehr Aufmerksamkeit mag es zu binden, desto figurhafter und näher wirkt es, weil es unterscheidbarer ist.
Das **zugehörige Monokulare Tiefenkriterium** kann man als **Farbverblassung in den Grund hinein**
(= Minimaldifferenz MD der Farben von Wahrnehmungselementen zur Grundfarbe) bezeichnen.

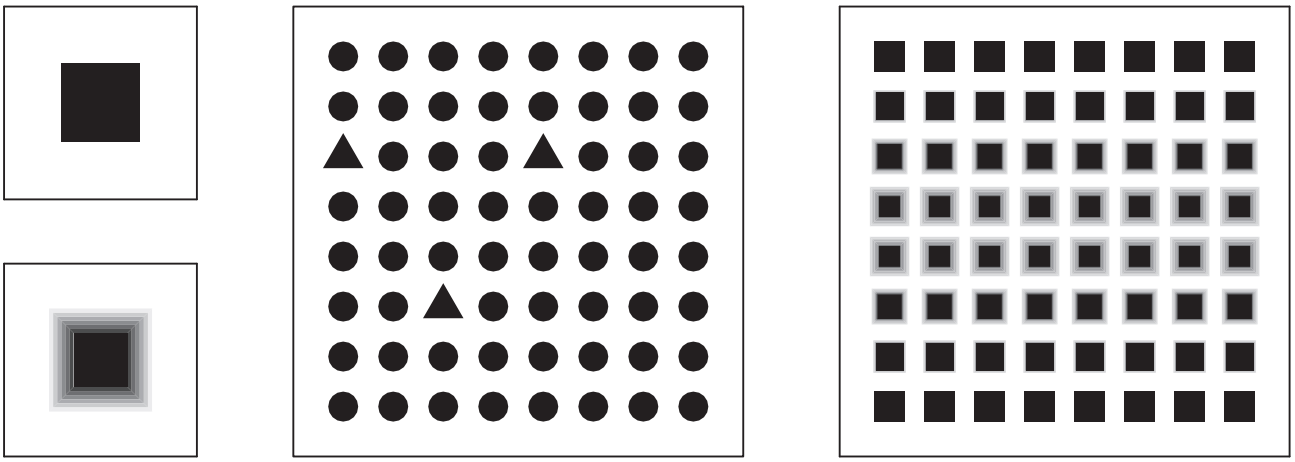


Abb. 49: Monokulares Tiefenkriterium der Konturverunschärfung in den Grund hinein als Formangleichung S2 von Figur zum Grund bzw. Abgrenzung eines Wahrnehmungselements über DisS2 zum Umfeld.
Je stärker der Formunterschied **DisS2** eines Wahrnehmungselements zum Umfeld ist, desto mehr Aufmerksamkeit mag es zu binden, desto figurhafter und näher wirkt es, weil es unterscheidbarer ist; die Unterzahl von umgebenden Rest abweichender Elemente wird fokussiert (s. Bild in der Mitte).
Das **zugehörige Monokulare Tiefenkriterium** kann man als **Konturverunschärfung in den Grund hinein** (= Minimaldifferenz MD der Form zum Grund) bzw. Form-Unterscheidbarkeit-Graduierung bezeichnen.

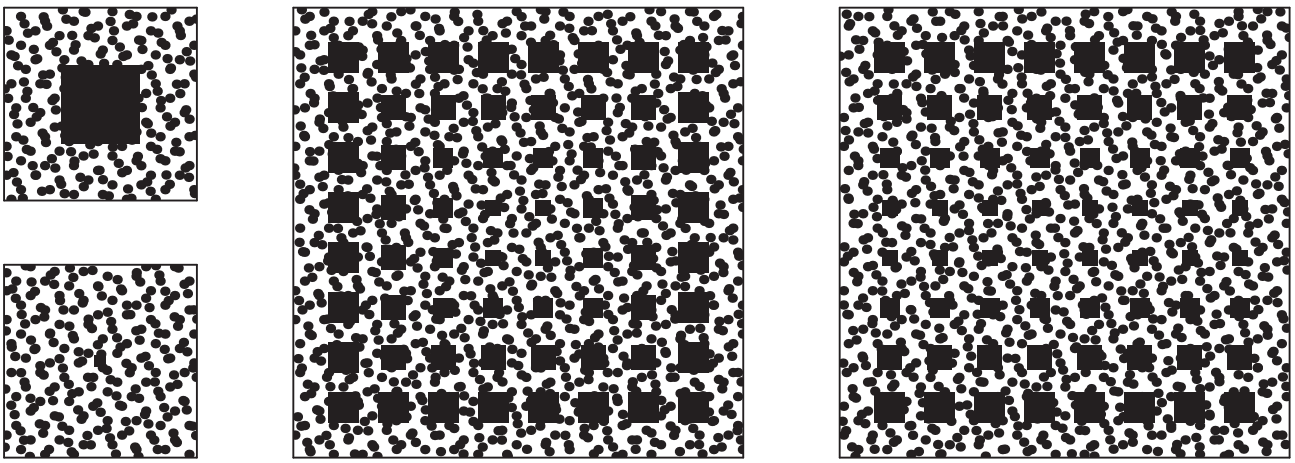


Abb. 50: Monokulares Tiefenkriterium der Größenverkleinerung in den Grund hinein als S3 von Figur zu Grund"partikel" bzw. Abgrenzung eines Wahrnehmungselements über DisS3 zum Umfeld.
Je stärker der Größenunterschied **DisS3** eines Wahrnehmungselements zum Umfeld ist, desto mehr Aufmerksamkeit mag es zu binden, desto figurhafter und näher wirkt es, weil es unterscheidbarer ist. Das **zugehörige Monokulare Tiefenkriterium** kann man als Größenverkleinerung **in den Grund hinein** (= Minimaldifferenz MD der Größe der Form zu umgebenden Grundpartikeln) bezeichnen.

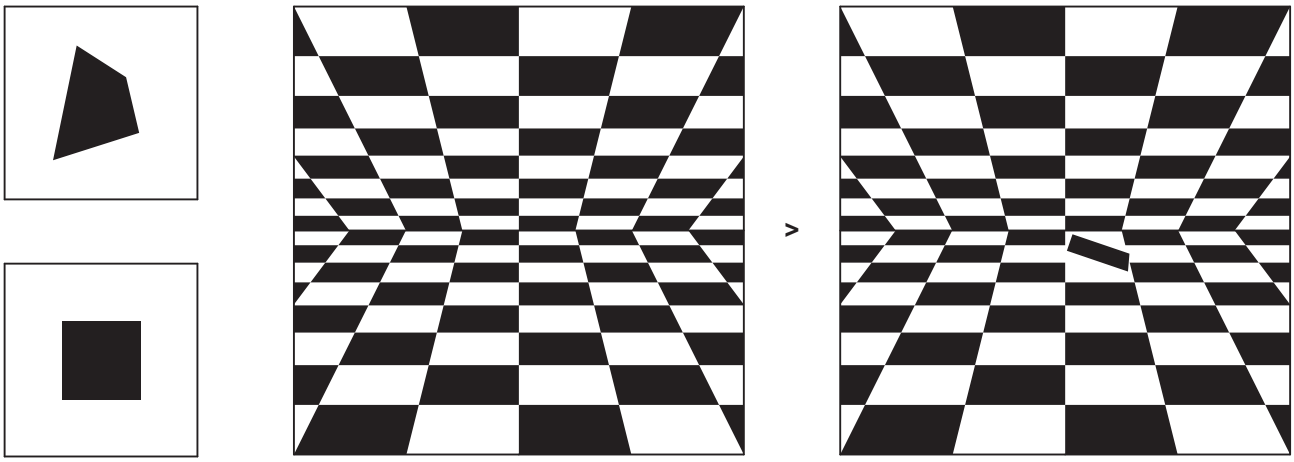


Abb. 51: Monokulares Tiefenkriterium verminderter Unterscheidbarkeit von Orientierungen als Orientierungsähnlichkeit S4 von Figur zum Umfeld bzw. Abgrenzung eines Wahrnehmungselements über DisS4 zum Umfeld.
Je stärker der Orientierungsunterschied **DisS4** eines Wahrnehmungselements zum Umfeld ist, desto mehr Aufmerksamkeit mag es zu binden, desto figurhafter und näher wirkt es, weil es unterscheidbarer ist. Ein **zugehöriges Monokulares Tiefenkriterium** kann man als **verminderte Unterscheidbarkeit von Orientierungen als S4 von Figur zum Umfeld** deuten (= Minimaldifferenz MD wahrnehmbarer Orientierungen); je näher Figuren beim Fluchtpunkt einer Perspektive sind, desto weniger können aufgrund Verkürzungen und verkleinerter Zwischenräume Unterschiede ihrer Konturlinienorientierungen wahrgenommen werden. Werden "entfernt" erscheinende Elemente, deren Orientierung kaum von denen der Umgebung unterschieden werden können, die daher sich in eine Masse entfernter Elemente einordnen, in einem Versuch gedreht, dann fesseln sie die Aufmerksamkeit und scheinen trotz ihrer Verkleinerung "nah" zu sein (s. Bild rechts).
Im Beispiel links oben hat der Grund eine Bildrahmung, zu der die ungleichmäßige Figur ungleichorientierte Konturen aufweist, weshalb sie visuell mehr hervorsticht als das Quadrat darunter.

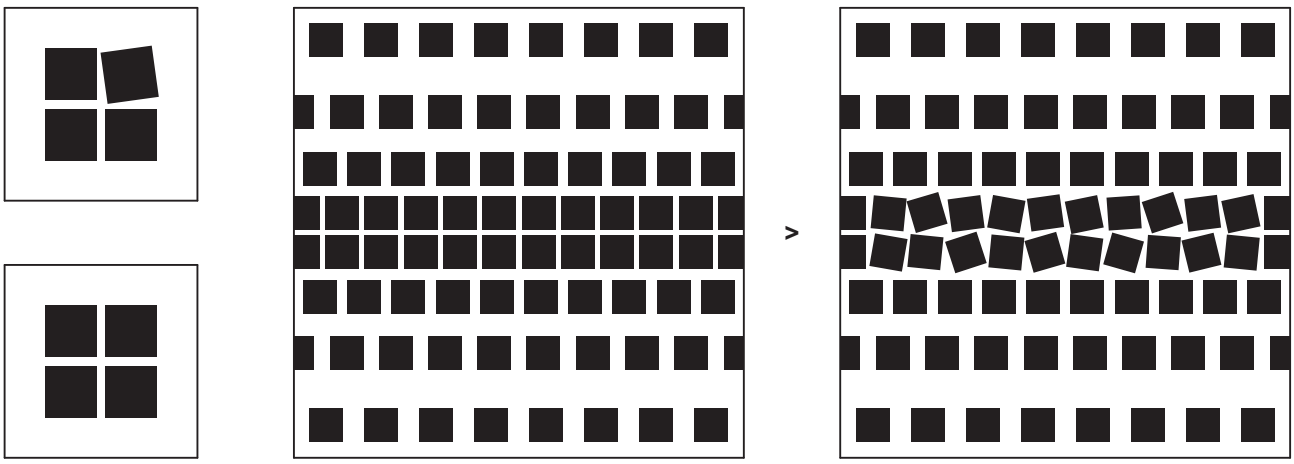


Abb. 52: Monokulares Tiefenkriterium des Ineinanderzeigens von Konturlinien K1 von benachbarten Wahrnehmungselementen bzw. Abgrenzung eines Wahrnehmungselements über DisK1 zum Umfeld.
Je stärker der Konturlinienrichtungsindex-Unterschied **DisK1** eines Wahrnehmungselements zum Umfeld ist, desto mehr Aufmerksamkeit mag es zu binden, desto figurhafter und näher wirkt es, weil es unterscheidbarer ist. Das **zugehörige Monokulare Tiefenkriterium** kann man als Konturlinienrichtungsindex-Angleichung **in das Umfeld hinein bis zu einer zum Grund ähnlichen Vernetztheit** (= Minimaldifferenz MD) bezeichnen (s. mittleres Bild). Je näher Figuren beim Fluchtpunkt einer Perspektive sind, desto weniger können Unterschiede ihrer Konturlinienrichtungsindizes wahrgenommen werden.
Im Beispiel links oben weichen die Konturlinienrichtungsindizes einer einzigen Quadratfigur von denen der Nachbarfiguren ab, so dass jene eine visuell hervorsticht.

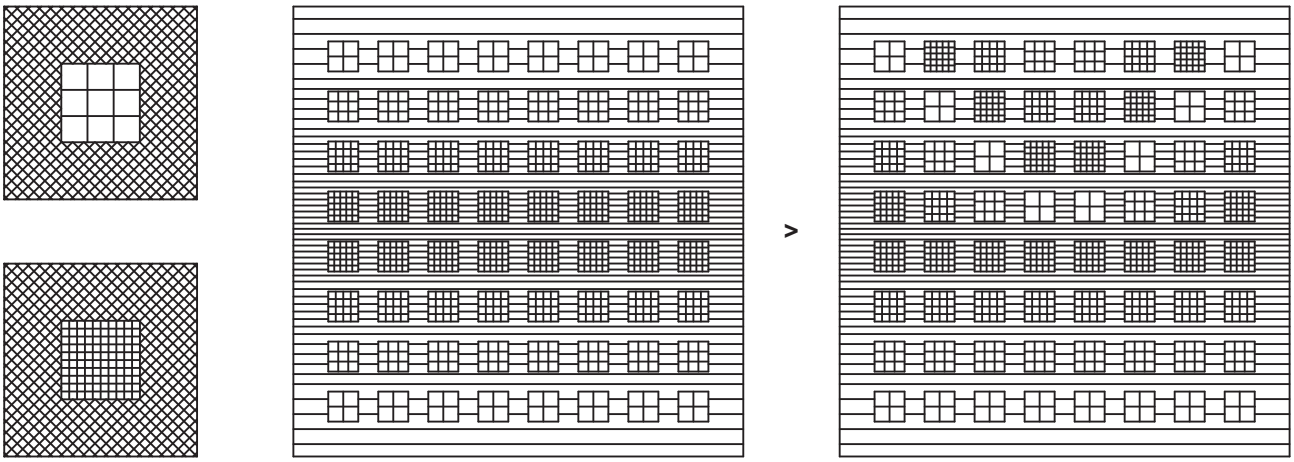


Abb. 53: Monokulares Tiefenkriterium der Nähe K2 von Wahrnehmungselementen in eine zum Grund ähnliche Texturverdichtung als kognitiv vernachlässigte Datenfülle/ Abgrenzung eines Wahrnehmungselementes über DisK2 zum Umfeld.

Je stärker über **DisK2** eine Unterscheidbarkeit eines Wahrnehmungselementes zu seinem Umfeld gegeben ist, desto mehr Aufmerksamkeit erregt es, weil es kognitiv abgegrenzter ist. Im Beispiel des mittigen Bildes erscheinen die äußeren Quadratrahmen näher weil abgesetzter, abgegrenzter, die anderen ferner. Das **zugehörige Monokulare Tiefenkriterium** kann man als **Nähe K2 von Wahrnehmungselementen in eine zum Grund ähnliche Texturverdichtung** (vgl. Bild rechts) bezeichnen.

Kognitive Homogenisierung von Wahrnehmungselementen zur Erzeugung von verminderter Aufmerksamkeitsbindung, also "Fern"-Wirkung kann also auf zwei Weisen erreicht werden:

a) **Ununterscheidbarkeit aufgrund Similarisierung** mittels der Bildparameter S1 bis S4/ Einanderangleichung von Wahrnehmungselementen;

b) **Ununterscheidbarkeit aufgrund Kontiguisierung** mittels der Bildparameter K1 bis K4/ Verdichtung quasi zu einer Art weißen Rauschens, also einer unbewältigbaren Datenüberfülle auf kleinstem Raum, die dann ignoriert wird.

Semantische Ambiguität inmitten einer Tiefenillusion-Staffelung als Raumdarstellung kann nun durch Störung der linearen Staffelung erzeugt werden: man vertauscht die Position (**semantisches transmutatio**) der einen oder anderen Ununterscheidbarkeit von "hinten/ fern" nach "vorne/ nah". Etwas durch jeweils andere Bildparameter als "vorne" liegend Definiertes, wird dann durch einen Bildparameter als "hinten" definiert. Z.B. kann ein Element, das anderes im Bild "verdeckt" und größer ist, also als "näher" erscheint, dazu widersprüchlich farbverblasst und verschwommen, also in den Grund hinein angeglichen, also "ferner" erscheinend weitergestaltet sein.

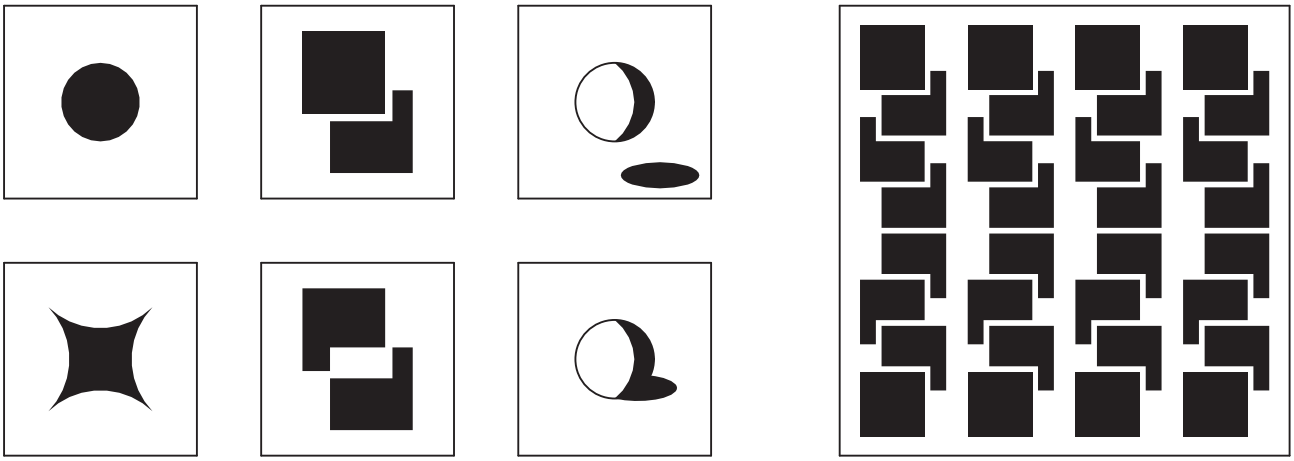


Abb. 54: K3 und Figurhaftigkeit bzw. Einanderverdecken von Figurkonturbereichen / Ineinandergehen von Binnen- und Schlagschattenbereichen in eine zum Grund ähnliche Ununterscheidbarkeit (K3.1 von Binnen- ist in K3.2 von Schlagschatten)/ Abgrenzung eines Wahrnehmungselementes über DisK3 zum Umfeld.

Je stärker die Trennung der Konturlinienradialindizes **DisK3** eines Wahrnehmungselementes von seinem Umfeld ist, desto mehr Aufmerksamkeit erregt es, weil es abgegrenzter (= auf sich selbst verweisend) ist. Die **zugehörigen Monokularen Tiefenkriterien** kann man als **Einanderverdecken von Figurkonturbereichen (K3.1 in K3.2) bzw. Ineinandergehen von Binnen- und Schlagschattenbereichen (K3.1 in K3.2) in eine zum Grund ähnliche Ununterscheidbarkeit** bezeichnen. In der Kreisfläche (kleines Bild links oben) liegen die Konturlinienindizes in der Kreisfläche selbst, bei der konkaven Form darunter verweisen die Konturlinienindizes aber auf das Umfeld, so dass sie weniger figurhaft wirkt. Im Bild ganz rechts verweisen die Konturlinienradialindizes eines "verdeckten Quadrates" auf den Bereich desjenigen Quadrates, das "verdeckt", so dass die Aufmerksamkeit auf das verdeckende Quadrat gelenkt wird und dieses als näher erscheint.

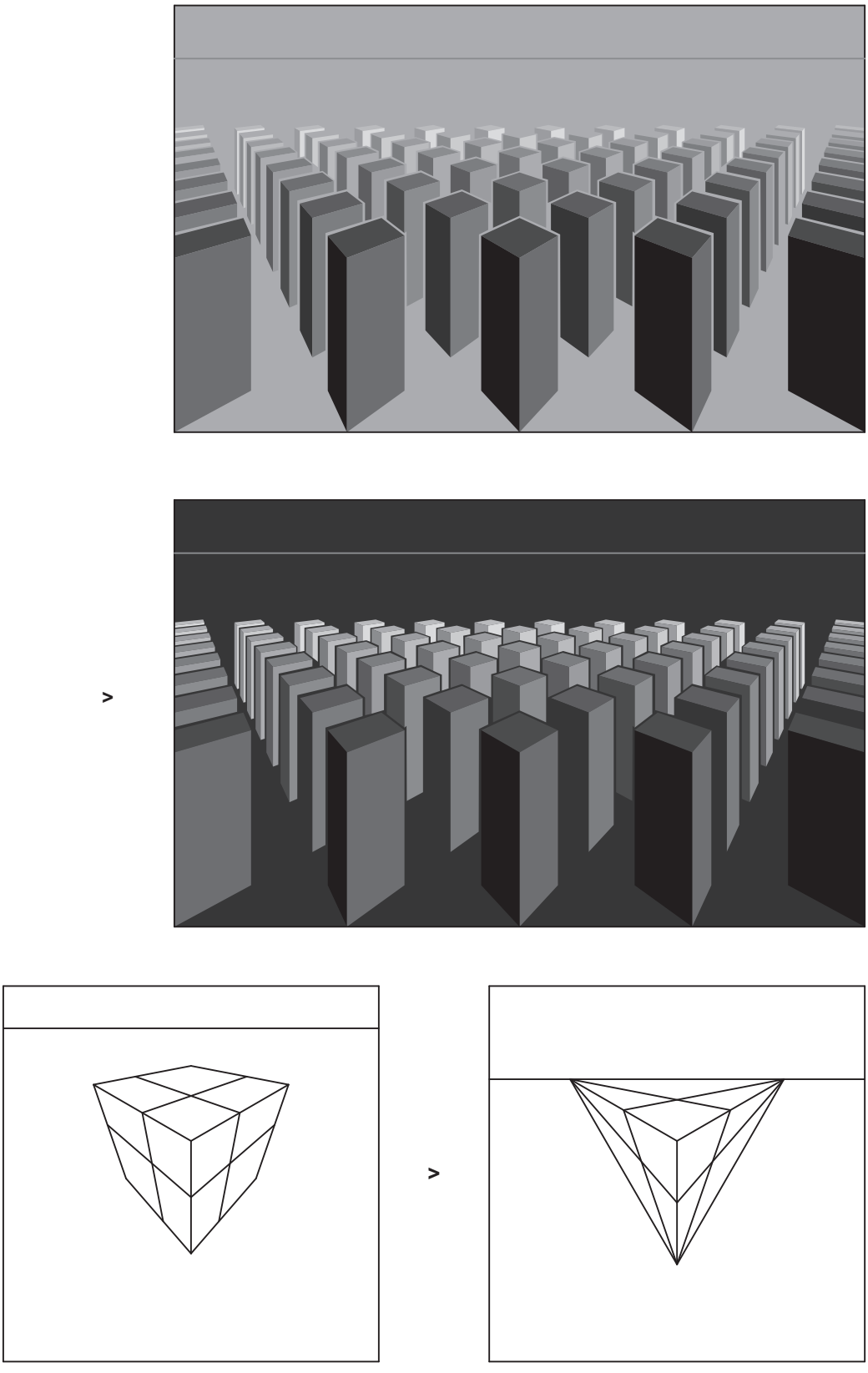


Abb. 55: Monokulares Tiefenkriterium der Punkt-/ Linien-/ Flächenverbindung K4 z.B. durch Landschaftsbereiche oder von Fluchtpunkten als Quasi-Elementen des Grundes durch Figurkonturlinien in eine zum Grund ähnliche Vernetztheit, Ununterscheidbarkeit/ Abgrenzung eines Wahrnehmungselementes über DisK4 zum Umfeld.

Je weniger ein Wahrnehmungselement Punkt-, Linien-, Flächenverbindung (> K4) zu seinem Umfeld aufweist (z.B. zweites Bild im Vergleich zum dritten Bild), desto figurhafter erscheint es, weil es abgegrenzter ist. Das **zugehörige Monokulare Tiefenkriterium** kann man als **Verbindung von Wahrnehmungselementen über Punkte, Linien, Farbflächen in eine zum Grund ähnliche Ununterscheidbarkeit** hinein bezeichnen. Beeinflusst wird eine Flächenverbindung wie beim ersten und zweiten Bild durch Farbkontraste: setzt sich ein Element farblich von der Grundfläche ab, kann diese nicht Figuren visuell zu einer Art "Grundhaftigkeit" vereinen. Daher wirkt im ersten Bild der obere Bildteil mit dichtgedrängten Figuren grundhaft-vernachlässigbar, im zweiten Bild der untere Bildteil.

1.3.1.4 Rekombination der Bildparameter zur Produktion syntaktischer Ambiguität

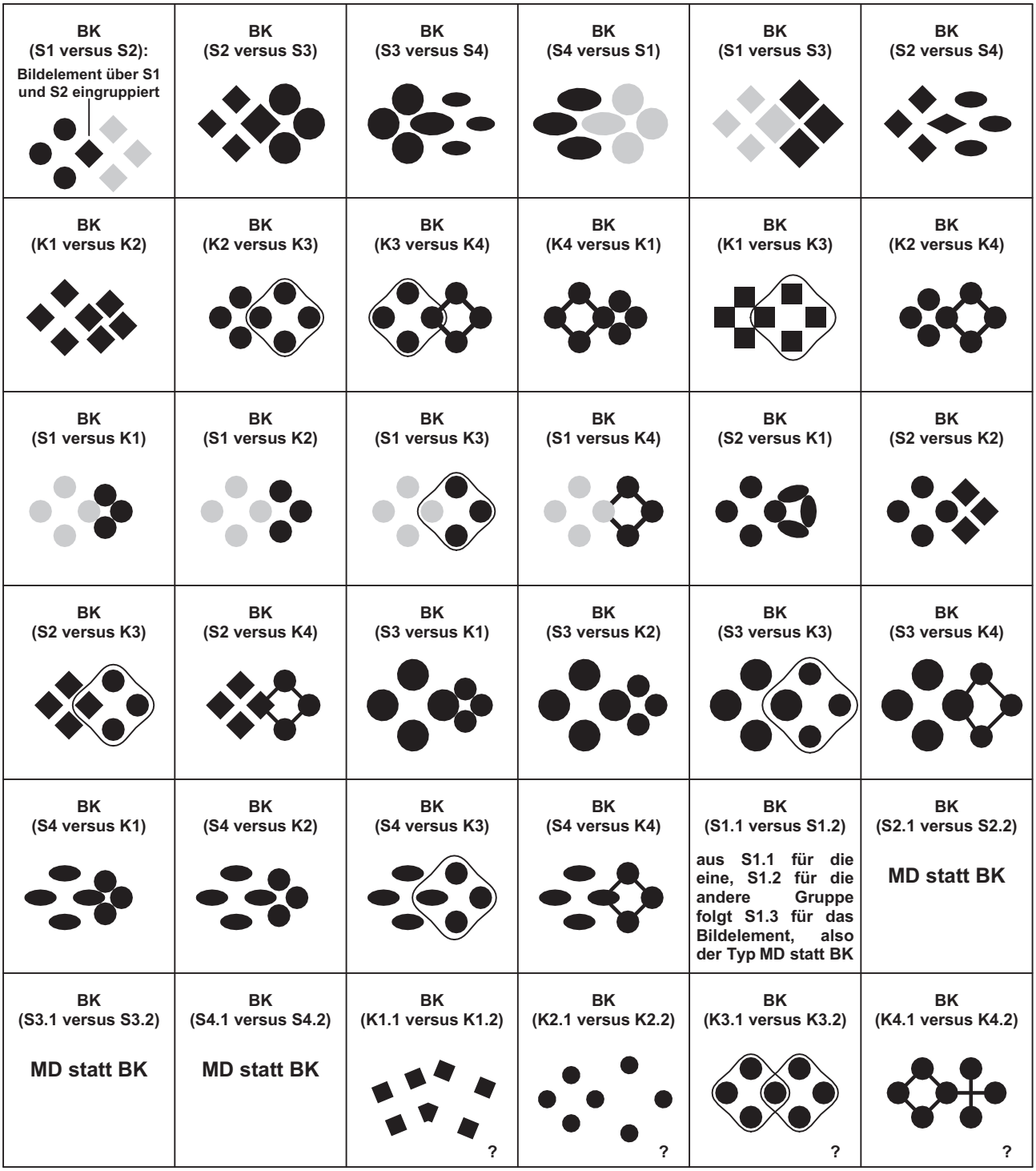


Abb. 56: Die 36 theoretisch denkbaren Oppositionen aus acht Bildparametern und ihren Ausprägungen für den Typ syntaktischer Zweiheit BK (= Bildparameterkonkurrenz in einem Werkelement).
Natürlich hat jedes Werkelement Ausprägungen zu jedem der acht Bildparameter; es wird hier also versucht, die jeweils zwei opponierenden Figurgruppierungen aus jeweils vier Wahrnehmungselemenenten so zu gestalten, dass die sechs jeweils nicht fokussierten Bildparameter **nicht so markant** Gruppierungen (mit-)verursachen wie die beiden genannten. Wenn also Farbe (S1) und Form (S2) zum Zweiheit-Typ BK (Bildparameterkonkurrenz) konkurrierend gegeneinander in dem einen zentralen Bildelement "antreten", dann ist z.B. die Flächengröße aller Bildelemente (S3) gleich, so dass keine Mitbeeinflussung durch den dritten Bildparameter S3 im zentralen Bildelement entsteht. Aus Vereinfachung und aus ästhetischen Gründen wurde die Mitbeeinflussung zweier anderer Bildparameter nicht ausgemerzt: Wenn Konturlinien zweier Bildelemente ineinander zeigen (Bildparameter **K1)**, was z.B. bei Quadraten oben der Fall sein kann, dann wurde die Mitbeeinflussung dieses Bildparameters nicht als - auch zur Gruppierung beitragend - unterbunden, indem man die Quadrate gegeneinander verschiebt. Auch **S4** (Similarität der Orientierungen z.B. von vier Quadraten) wurde als Mitbeeinflussung nicht dadurch unterbunden, dass die Quadrate gegeneinander verdreht wurden.

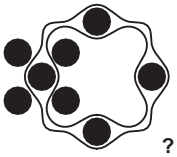
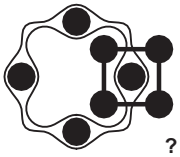
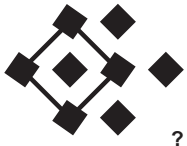
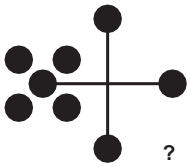
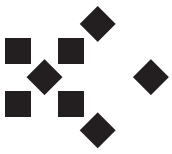
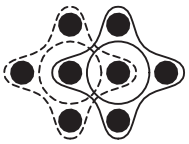
VK (S1 versus S2): **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S2 versus S3)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S3 versus S4)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S4 versus S1)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S1 versus S3)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S2 versus S4)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**
VK (K1 versus K2) 	**VK (K2 versus K3)** 	**VK (K3 versus K4)** 	**VK (K4 versus K1)** 	**VK (K1 versus K3)** 	**VK (K2 versus K4)** 
VK (S1 versus K1) **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S1 versus K2)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S1 versus K3)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S1 versus K4)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S2 versus K1)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S2 versus K2)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**
VK (S2 versus K3) **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S2 versus K4)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S3 versus K1)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S3 versus K2)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S3 versus K3)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S3 versus K4)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**
VK (S4 versus K1) **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S4 versus K2)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S4 versus K3)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S4 versus K4)** **wäre nur doppelte Definition als zweiheitlich**	**VK (S1.1 versus S1.2)** 	**VK (S2.1 versus S2.2)** 
VK (S3.1 versus S3.2) 	**VK (S4.1 versus S4.2)** 	**VK (K1.1 versus K1.2)** 	**VK (K2.1 versus K2.2)** 	**VK (K3.1 versus K3.2)** 	**VK (K4.1 versus K4.2)** 

Abb. 57: Die 36 theoretisch denkbaren Oppositionen aus acht Bildparametern und ihren Ausprägungen für den Typ syntaktischer Zweiheit VK (= Verknüpfungslinienkreuzung).
Auch hier wird versucht, die jeweils zwei opponierenden Gruppierungen aus jeweils vier Wahrnehmungselemenenten so zu gestalten, dass die sechs jeweils nicht fokussierten Bildparameter **nicht so markant** Gruppierungen (mit-)verursachen wie die beiden benannten.
Bei VK (K1.1 versus K1.2) erkennt man jedoch dass auch VK (K2.1 versus K2.2) zur Abgrenzung beider Figurgruppierungen beiträgt. Das ist wie bei BK auf die Form des Quadrats zurückzuführen.
Bei VK (K2.1 versus K2.2) z.B. spielt natürlich Symmetrie der Hälften einer Gruppierung aus vier Elementen auch eine Rolle, also im weitesten Sinne der Bildparameter S2; dieses zeigt, dass ein kurzes formelhaftes Beschreiben von Zweiheit nur dominante Einflüsse beschreiben kann, unter Vernachlässigung anderer Bildparameter.

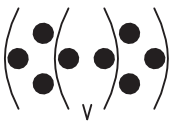
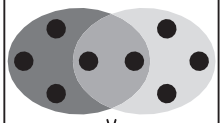
MD (S1 versus S2): unlogisch	**MD (S2 versus S3) unlogisch**	**MD (S3 versus S4) unlogisch**	**MD (S4 versus S1) unlogisch**	**MD (S1 versus S3) unlogisch**	**MD (S2 versus S4) unlogisch**
MD (K1 versus K2) unlogisch	**MD (K2 versus K3) unlogisch**	**MD (K3 versus K4) unlogisch**	**MD (K4 versus K1) unlogisch**	**MD (K1 versus K3) unlogisch**	**MD (K2 versus K4) unlogisch**
MD (S1 versus K1) unlogisch	**MD (S1 versus K2) unlogisch**	**MD (S1 versus K3) unlogisch**	**MD (S1 versus K4) unlogisch**	**MD (S2 versus K1) unlogisch**	**MD (S2 versus K2) unlogisch**
MD (S2 versus K3) unlogisch	**MD (S2 versus K4) unlogisch**	**MD (S3 versus K1) unlogisch**	**MD (S3 versus K2) unlogisch**	**MD (S3 versus K3) unlogisch**	**MD (S3 versus K4) unlogisch**
MD (S4 versus K1) unlogisch	**MD (S4 versus K2) unlogisch**	**MD (S4 versus K3) unlogisch**	**MD (S4 versus K4) unlogisch**	**MD (S1.1~ S1.2~ S1.3)**  **S1.2**	**MD (S2.1~ S2.2~ S2.3)**  **S2.2**
MD (S3.1~ S3.2~ S3.3)  **S3.2**	**MD (S4.1~ S4.2~ S4.3)**  **S4.2**	**MD? (K1.1> K1.2< K1.3)**  **K1.2**	**MD? (K2.1~ K2.2~ K2.3)**  **K2.2**	**MD? (K3.1> K3.2< K3.3)**  **K3.2**	**MD? (K4.1> K4.2< K4.3)**  **K4.2**

Abb. 58: Die 36 theoretisch denkbaren Oppositionen aus acht Bildparametern und ihren Ausprägungen für den Typ syntaktischer Zweiheit/ Dreiheit MD (Minimaldifferenz > Sequenz aus minimaldifferenten Ausprägungen quasi als dritte, verbindende Gruppierung) für zwei <u>aneinander</u> gelagerte Gruppierungen aus je vier Bildelementen.

Bei diesen Beispielen für MD erkennt man, dass zunächst K1, K2 und K3 zwei räumlich abgrenzbare Gruppierungen aus je vier Bildelementen erzeugen müssen; die auf diese Weise erzeugte räumliche Grenze dieser beiden aneinander liegenden Gruppierungen wird durch eine Staffelungssequenz dreier Ausprägungen eines Bildparameters gestört, gewissermaßen **"überschrieben"**. Die zwei Extremausprägungen, also die Endpunkte der Skala opponieren gegeneinander, markieren das Ende der Skala und einer jeweiligen Gruppierung: MD (X.1 versus X.3); X.2 hat dabei eine Mittlerfunktion über die zwei Berührpunkte hinweg, da zwei quadrathafte Gruppierungen nur **punktuell aneinander** gelagert sind. In den Beispielen hier handelt es sich ja um ein punktuelles nicht flankierendes Aneinander, so dass m.E. das "visuelle Verschwimmen" zweier Flächen ineinander aufgrund MD über eine mittlere, verbindende Bildparameterausprägung bewerkstelligt werden musste. Wenn aber z.B. **Kasimir Malewitsch** 1918 ein weißliches Quadrat auf weißlichem Grund ("*Weiß auf Weiß*") malt, so handelt es sich bei diesen Fällen um eine Minimaldifferenz jeweils zwischen zwei Bildparameterausprägungen von einander **flankierenden** Flächen, so dass zwei statt wie oben drei Bildparameterausprägungen zur Erstellung einer Minimaldifferenz MD reichen.

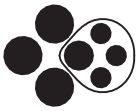
BK + MD (S1.1/2/3 versus S2) 	**BK + MD (S2.1/2/3 versus S3)** 	**BK + MD (S3.1/2/3 versus S4)** 	**BK + MD (S4.1/2/3 versus S1)** 	**BK + MD (S1.1/2/3 versus S3)** 	**BK + MD (S2.1/2/3 versus S4)** 
BK + MD (K1.1/2/3 versus K2) 	**BK + MD (K2.1/2/3 versus K3)** 	**BK + MD (K3.1/2/3 versus K4)** 	**BK + MD (K4.1/2/3 versus K1)** 	**BK + MD (K1.1/2/3 versus K3)** 	**BK + MD (K2.1/2/3 versus K4)** 
BK + MD (S1.1/2/3 versus K1) 	**BK + MD (S1.1/2/3 versus K2)** 	**BK + MD (S1.1/2/3 versus K3)** 	**BK + MD (S1.1/2/3 versus K4)** 	**BK + MD (S2.1/2/3 versus K1)** 	**BK + MD (S2.1/2/3 versus K2)** 
BK + MD (S2.1/2/3 versus K3) 	**BK + MD (S2.1/2/3 versus K4)** 	**BK + MD (S3.1/2/3 versus K1)** 	**BK + MD (S3.1/2/3 versus K2)** 	**BK + MD (S3.1/2/3 versus K3)** 	**BK + MD (S3.1/2/3 versus K4)** 
BK + MD (S4.1/2/3 versus K1) 	**BK + MD (S4.1/2/3 versus K2)** 	**BK + MD (S4.1/2/3 versus K3)** 	**BK + MD (S4.1/2/3 versus K4)** 	**BK + MD (S1.1~ S1.2~ S1.3)** **unlogisch**	**BK + MD (S2.1~ S2.2~ S2.3)** **unlogisch**
BK + MD (S3.1~ S3.2~ S3.3) **unlogisch**	**BK + MD (S4.1~ S4.2~ S4.3)** **unlogisch**	**BK + MD (K1.1> K1.2< K1.3)** **unlogisch**	**BK + MD (K2.1~ K2.2~ K2.3)** **unlogisch**	**BK + MD (K3.1> K3.2< K3.3)** **unlogisch**	**BK + MD (K4.1> K4.2< K4.3)** **unlogisch**

Abb. 59: 36 theoretisch denkbare Oppositionen aus acht Bildparametern und ihren Ausprägungen als Auswahl für den Mischtyp syntaktischer Zweiheit/ Dreiheit BK + MD für zwei <u>ineinander</u> gelagerte Gruppierungen aus je vier Bildelementen mit Minimaldifferenz-Sequenz (als dritte "Gruppierung").
Wenn z.B. zwei Kreisliniensegmente sich in einem Punkt berühren, dann gehört der Punkt sowohl der einen als auch der anderen Kreislinie über BK (K1.1 versus K1.2) an; man sieht kaum einen Radialunterschied zwischen dem einen und dem anderen Kreisliniensegment (MD (K1.1 ~ K1.2)). Wenn zwei Quadratfarbflächen ineinander minimal gegeneinander verdreht oder verschoben sind, erschaffen herausragende Quadrateckfragmente zwei imaginäre K3-Quadratbereiche, die geometrisch minimal voneinander differieren; minimale Abweichungen (**kreis)linear über K1,** (**quadrat)flächig über K3 oder quadratlinienflächig über K1 + K3 usw. zweier Geometrien** können dem Mischtyp BK + MD zugeordnet werden. **<u>Geometrietypen</u> können also über K1 bis K4 minimaldifferenziert ineinander verschränkt werden zum Mischtyp BK + MD**:



In den Beispielen für BK + MD auf dieser Seite aber gibt es nur einen Bildparameter in einem zentralen Bildelement, der eine klare Zuordnung zu der einen Gruppierung vornimmt, während ein anderer Bildparameter eine Staffelungssequenz dreier seiner Ausprägungen über dieses zentrale Bildelement hinweg schafft.

VK + MD (S1.1/2/3 versus S2.1/2)	VK + MD (S2.1/2/3 versus S3.1/2)	VK + MD (S3.1/2/3 versus S4.1/2)	VK + MD (S4.1/2/3 versus S1.1/2)	VK + MD (S1.1/2/3 versus S3.1/2)	VK + MD (S2.1/2/3 versus S4.1/2)
VK + MD (K1.1/2/3 versus K2.1/2)	VK + MD (K2.1/2/3 versus K3.1/2)	VK + MD (K3.1/2/3 versus K4.1/2)	VK + MD (K4.1/2/3 versus K1.1/2)	VK + MD (K1.1/2/3 versus K3.1/2)	VK + MD (K2.1/2/3 versus K4.1/2)
VK + MD (S1.1/2/3 versus K1.1/2)	VK + MD (S1.1/2/3 versus K2.1/2)	VK + MD (S1.1/2/3 versus K3.1/2)	VK + MD (S1.1/2/3 versus K4.1/2)	VK + MD (S2.1/2/3 versus K1.1/2)	VK + MD (S2.1/2/3 versus K2.1/2)
VK + MD (S2.1/2/3 versus K3.1/2)	VK + MD (S2.1/2/3 versus K4.1/2)	VK + MD (S3.1/2/3 versus K1.1/2)	VK + MD (S3.1/2/3 versus K2.1/2)	VK + MD (S3.1/2/3 versus K3.1/2)	VK + MD (S3.1/2/3 versus K4.1/2)
VK + MD (S4.1/2/3 versus K1.1/2) unlogisch	VK + MD (S4.1/2/3 versus K2.1/2)	VK + MD (S4.1/2/3 versus K3.1/2)	VK + MD (S4.1/2/3 versus K4.1/2)	VK + MD (S1.1 versus S1.3) unlogisch	VK + MD (S2.1 versus S2.3) unlogisch
VK + MD (S3.1 versus S3.3) unlogisch	VK + MD (S4.1 versus S4.3) unlogisch	VK + MD (K1.1 versus K1.3) unlogisch	VK + MD (K2.1 versus K2.3) unlogisch	VK + MD (K3.1 versus K3.3) unlogisch	VK + MD (K4.1 versus K4.3) unlogisch

Abb. 60: 36 theoretisch denkbaren Oppositionen aus acht Bildparametern und ihren Ausprägungen als Auswahl für den Mischtyp syntaktischer Zweiheit/ Dreiheit VK + MD für zwei durcheinander gelagerte Gruppierungen aus je vier Bildelementen mit Minimaldifferenz-Sequenz (als dritte "Gruppierung").

Eine Sequenz aus zwei Minimaldifferenzen stellt in sich eine Gruppierung dar, die andere Gruppierungen aus VK und BK konterkarieren kann, so dass **im Grunde eine Dreiheit** entsteht: zwei Gruppierungen verschränkt im Typ VK bzw. BK, die dann "verklammert" werden mit einer dritten Gruppierung einer Sequenz.

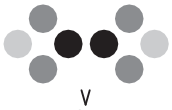
Beim reinen Typ "Minimaldifferenz MD" sorgt die Staffelung sowohl für eine "Verklammerung" zweier räumlich durch K1 bis K4 getrennte Gruppierungen, die ANEINANDER gelagert sind, als auch für ihre Trennung: Die Extremausprägungen können jeweils einen äußeren Rand einer Gruppe betonen, weshalb man von einem Opponieren dieser zwei Extremausprägungen sprechen kann, da hier die Staffelung auch die zwei Gruppierungen gegeneinander absetzt (s.U. links); anders verhält es sich, wenn an diesen extremen Rändern zweier Gruppierungen gleiche Bildparameterausprägungen auftreten (s.U. rechts):

MD (S1.1~ S1.2~ S1.3)



S1.2

MD (S1.1/2/3/2/1)



S1.3

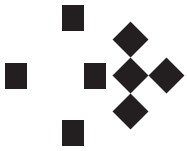
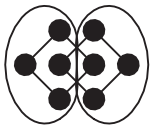
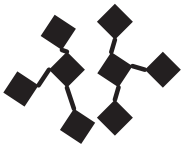
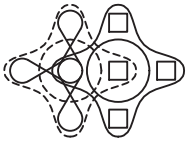
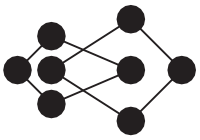
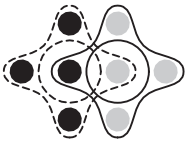
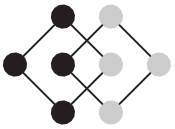
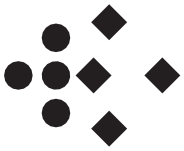
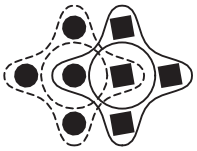
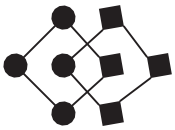
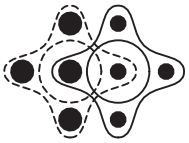
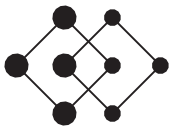
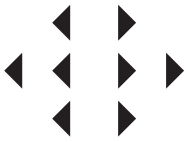
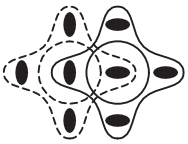
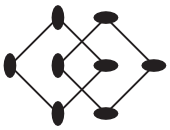
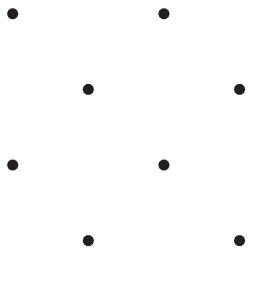
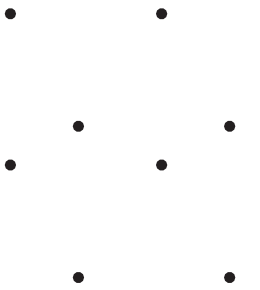
BK + VK (S1.1/2 versus S2.1/2) 	BK + VK (S2.1/2 versus S3.1/2) 	BK + VK (S3.1/2 versus S4.1/2) 	BK + VK (S4.1/2 versus S1.1/2) 	BK + VK (S1.1/2 versus S3.1/2) 	BK + VK (S2.1/2 versus S4.1/2) 
BK + VK (K1.1/2 versus K2.1/2) 	BK + VK (K2.1/2 versus K3.1/2) 	BK + VK (K3.1/2 versus K4.1/2) 	BK + VK (K4.1/2 versus K1.1/2) 	BK + VK (K1.1/2 versus K3.1/2) 	BK + VK (K2.1/2 versus K4.1/2) 
BK + VK (S1.1/2 versus K1.1/2) 	BK + VK (S1.1/2 versus K2.1/2) 	BK + VK (S1.1/2 versus K3.1/2) 	BK + VK (S1.1/2 versus K4.1/2) 	BK + VK (S2.1/2 versus K1.1/2) 	BK + VK (S2.1/2 versus K2.1/2) 
BK + VK (S2.1/2 versus K3.1/2) 	BK + VK (S2.1/2 versus K4.1/2) 	BK + VK (S3.1/2 versus K1.1/2) 	BK + VK (S3.1/2 versus K2.1/2) 	BK + VK (S3.1/2 versus K3.1/2) 	BK + VK (S3.1/2 versus K4.1/2) 
BK + VK (S4.1/2 versus K1.1/2) 	BK + VK (S4.1/2 versus K2.1/2) 	BK + VK (S4.1/2 versus K3.1/2) 	BK + VK (S4.1/2 versus K4.1/2) 	BK + VK (S1.1 versus S1.2) unlogisch	BK + VK (S2.1 versus S2.2) unlogisch
BK + VK (S3.1 versus S3.2) unlogisch	BK + VK (S4.1 versus S4.2) unlogisch	BK + VK (K1.1 versus K1.2) unlogisch	BK + VK (K2.1 versus K2.2) unlogisch	BK + VK (K3.1 versus K3.2) unlogisch	BK + VK (K4.1 versus K4.2) unlogisch

Abb. 61: Die 36 theoretisch denkbaren Oppositionen aus acht Bildparametern und ihren Ausprägungen für den Mischtyp syntaktischer Vierheit BK+VK für zwei mal zwei durch- und ineinander gelagerte Gruppierungen aus je vier Bildelementen.

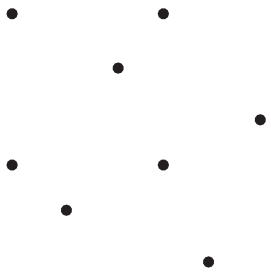
Abb. 62: Das Vermengen zweier Fragmente aus zwei Schemata (fünf Papierseiten).
Dieses stellt eine **Mischung aus Kontamination/ Vermengen und Devianz/ detractio vom Schema zu einem Fragment** dar. In diesem Abschnitt sollen **Geometrietypen** (Punkt, Linie, Fläche) als **"Fragmente" des jeweils folgenden Geometrietyps** untersucht werden, also Erscheinungen wie z.B.: benachbarte Punkte, die wie eine "Fragmentierung" einer Linie anmuten, Punkte und Linien als scheinbare "Fragmentierung" eines Quadrates, Punkte/ Linien/ Flächen als scheinbare "Fragmentierung" eines Würfels. Hierzu werden zwei kontaminierte Quadratfragmente bzw. Würfelfragmente über drei Geometrietypen erstellt. Auf diese Weise wird auch eine **Grenzbetrachtung** angestellt: wie stark darf die Fragmentierung eines Quadrat-/Würfelschemas in seine Geometrieuntertypen sein, ohne dass letztere nicht mehr den Eindruck "Fragment vom Schema" erzeugen (und das auch noch inmitten einer Gemengelage mit einem anderen fragmentierten Schema)? Gerade diese "Fragmentierungen" können noch in eine andere Gruppe vermengt werden, da ihre "Leerstellen" von dem je anderen "Fragment" eingenommen werden können. Desweiteren erkennt man, dass hier alle Bildparameter zusammenwirken, um doch noch den Eindruck zweier Gruppierungen/ Fragmente von zwei Schemata als vereinheitlichter Information (statt uneinheitlichem Daten-Chaos) entstehen zu lassen.



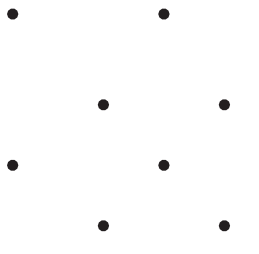
1) Zweiheit zweier Quadrate?



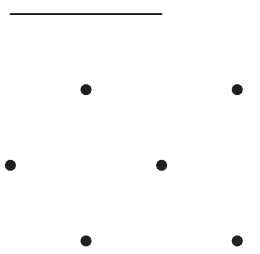
2) Zweiheit?



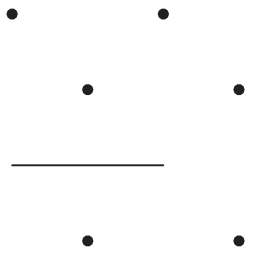
3) Zweiheit?



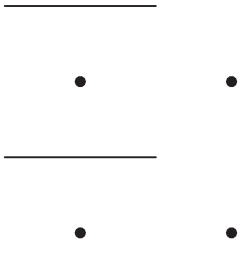
4) MD (K2.1 ~ K2.2) + VK (K2.1 vs. K2.2)?



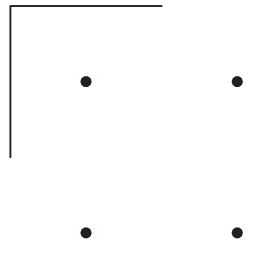
5) Zweiheit ?



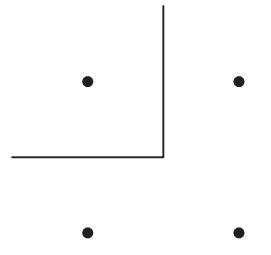
6) Zweiheit ?



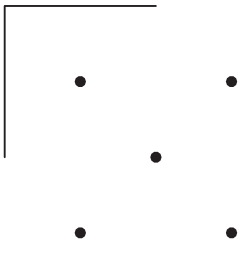
7) syn. detractio + VK (S2.1 Linien vs. S2.2 Punkte)?



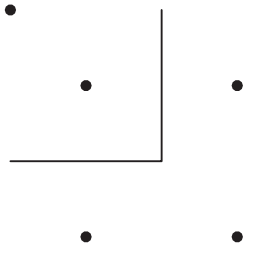
8) Zweiheit ?



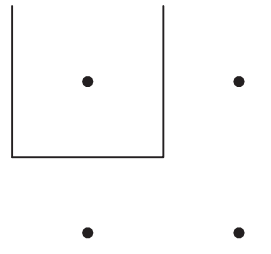
9) syn. detractio und VK (S2.1 vs. 2.2) ?



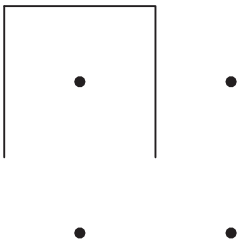
10) Zweiheit ?



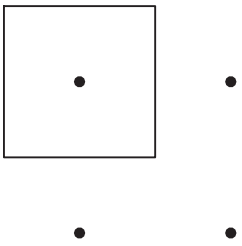
11) syn. detractio/ substitutio + VK (S2.1 vs. S2.2) ?



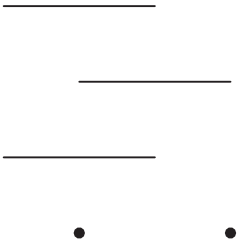
12) syn. detractio und VK (S2.1 vs. 2.2)



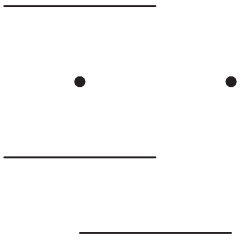
13) syn. detractio und VK (S2.1 vs. 2.2)



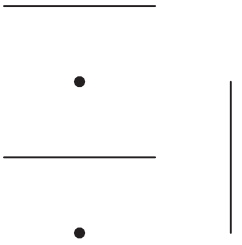
14) VK (S2.1 vs. 2.2)



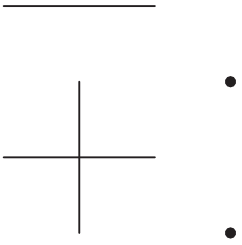
15) Zweiheit?



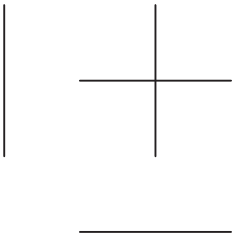
16) Zweiheit?



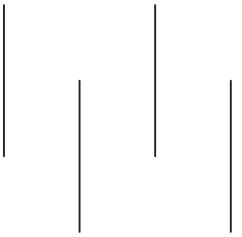
17) Zweiheit?



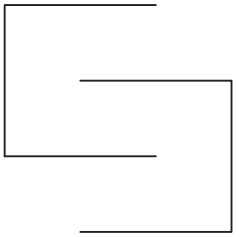
18) Zweiheit ?



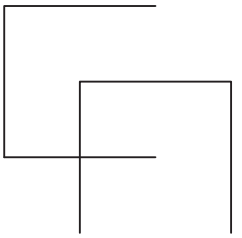
19) Zweiheit?



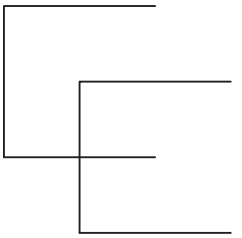
20) Zweiheit?



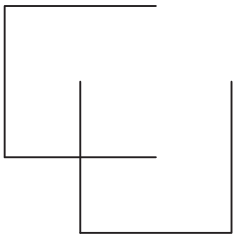
21) Zweiheit?



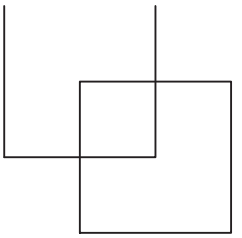
22) syn. detractio, BK (K1/3.1 vs. K1/3.2) +VK ?



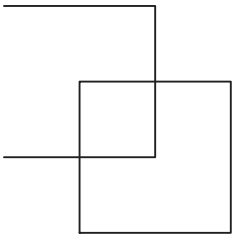
23) syn. detractio, BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)+VK?



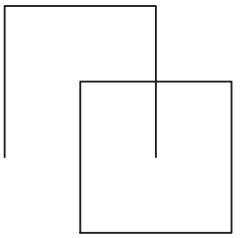
24) syn. detractio, BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)+ VK?



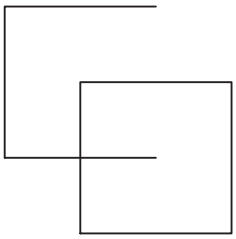
25) syn. detractio und BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)



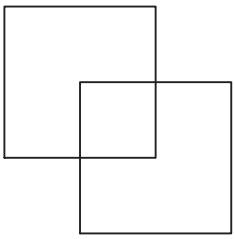
26) syn. detractio und BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)



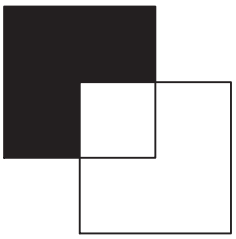
27) syn. detractio, BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)+ VK



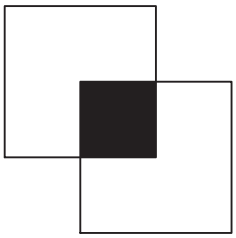
28) syn. detractio, BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)+ VK?



29) BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)



30) syn. detractio, BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)



31) BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)?



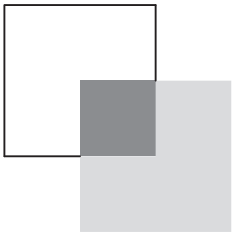
32) syn. detractio ? BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)



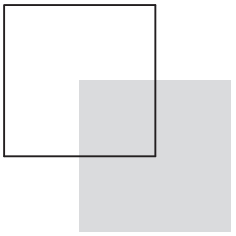
33) BK (K1/3.1 vs. K1/3.2) oder <u>eine</u> Einheit?



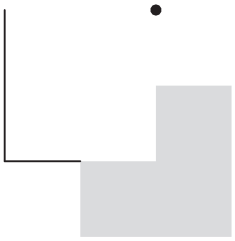
34) MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3)+ BK(K1/3.1 vs. K1/3.2)



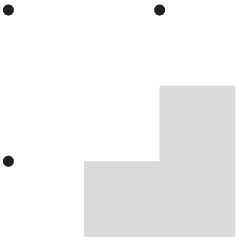
35) BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)



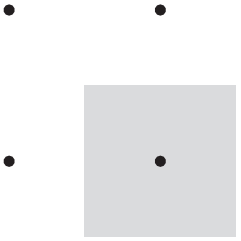
36) BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)



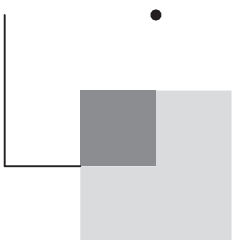
37) syn. detractio + VK ?



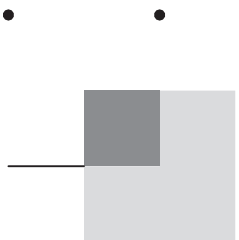
38) syn. detractio + VK ?



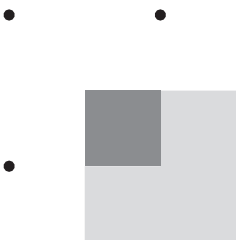
39) BK (~S2.1 versus S2.2) + VK



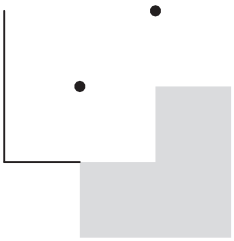
40) syn. detractio+ BK+ VK ?



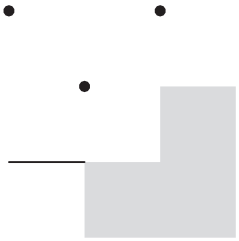
41) syn. detractio+ BK+ VK?



42) syn. detractio+ VK?



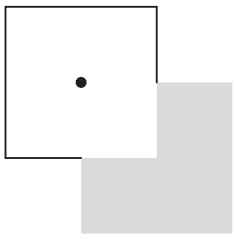
43) syn. detractio+ VK ?



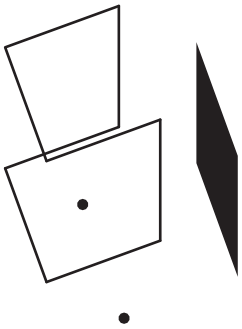
44) syn. detractio+ VK ?



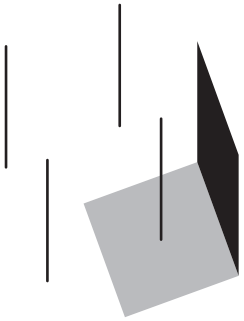
45) syn. detractio+ VK ?



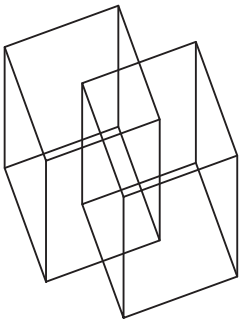
46) syn. detractio+ VK ?



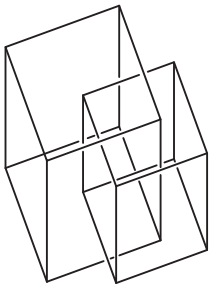
47) Abbildung zweier Würfel: sem. detractio+ VK ?



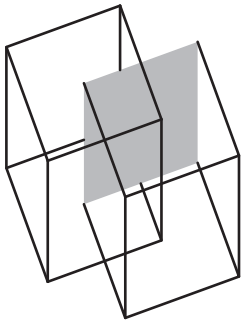
48) sem. detractio+VK? BK



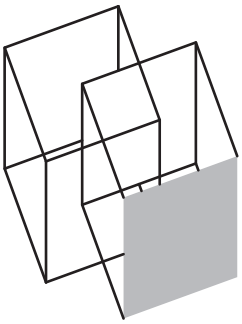
49) mit Linienschnitt-punkten: BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)



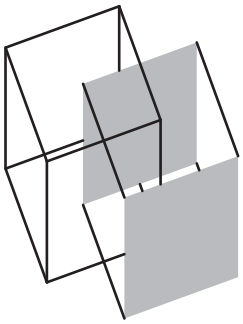
50) ohne Linienschnitt-punkte: VK (K4.1 vs. K4.2) + BK (K3.1 vs. K3.2)



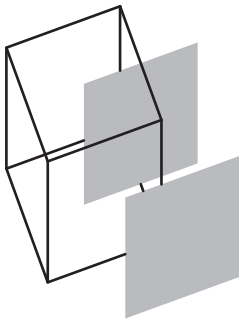
51) sem. substitutio? BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)



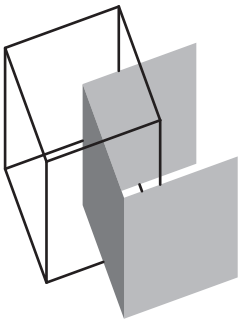
52) sem. substitutio? BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)



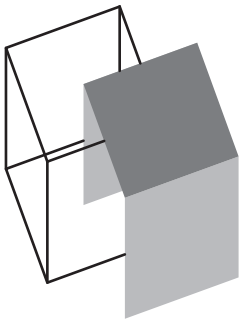
53) sem. substitutio? BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)



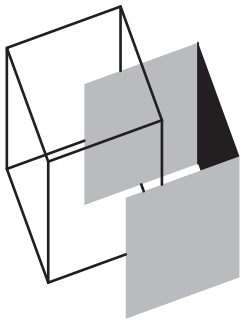
54) sem. detractio+VK? BK



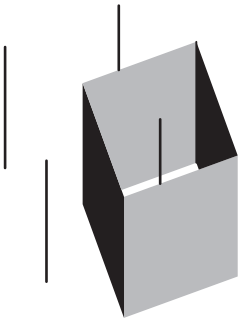
55) sem. detractio+ VK?
BK



56) sem. detractio +VK?
BK



57) sem. detractio+ VK?
BK



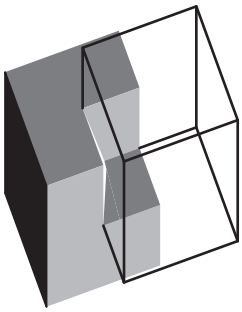
58) sem. detractio+
VK?



59) Zweiheit oder
S4-Einheit?



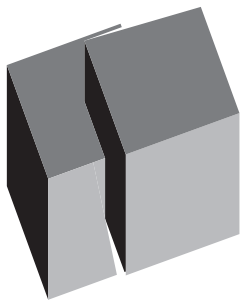
60) sem. detractio+
VK?



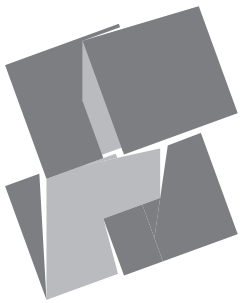
61) sem. detractio+
VK ?



62) sem. detractio+ VK?
BK



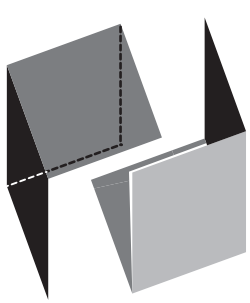
63) sem. detractio?
BK (K1/3.1 vs. K1/3.2)



64) sem. detractio+ VK?
BK

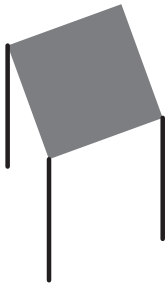


65) sem. detractio+ VK?
BK

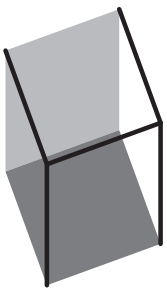


66) sem. detractio+ VK?

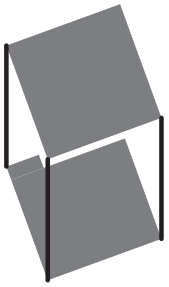
Der Würfel in Punkt-, Linien oder Flächendarstellung kann also aufgrund seiner Symmetrieverhältnisse (= auch eine Form der Datenmengenreduktion aufgrund S2) auch noch nach Wegnahme von Einzelpunkten, -linien oder -flächen als **Fragment** eines Würfels "erkannt" werden, das wiederum mit anderen Fragmenten zu einer Zweiheit zweier Würfel(fragmente) zusammentreten kann; mitunter aber, z.B. bei der Liniendarstellung, bedarf es keiner Fragmentierung von Würfeln, um sie ineinander verschränken zu können. Fragmente selbst aber sind schon eine Zweiheit (syntaktisches detractio): sichtbares Objekt und Schema-Idealvorstellung des kompletten Würfels, die als "Wahrnehmungsfolie" über das vorliegende Objekt gelegt wird, so dass das Objekt dann erst als Fragment gedeutet wird. Alle denkbaren Würfelfragmente können auch zu einer **Grenzflächen-Typologie des in den Außenraum unterschiedlich geöffneten architektonischen Raumes** systematisiert werden, die wiederum für Analyse und Produktion von Architektur herangezogen werden kann; Ambiguitätsoperationen können also auch für die Kreation neuartiger Kohärenzen realer Nutz-Objekte z.B. der Architektur genutzt werden:



1) eine Fläche



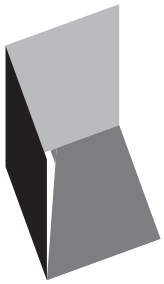
2) a) zwei Flächen



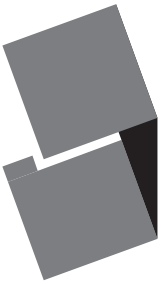
2) b) zwei Flächen



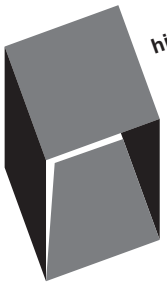
3) a) drei Flächen



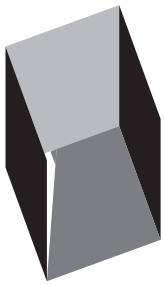
3) b) drei Flächen



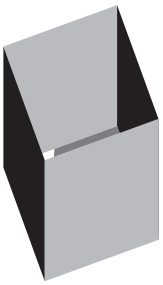
3) c) drei Flächen



4) a) vier Flächen



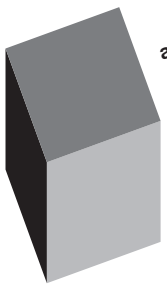
4) b) vier Flächen



5) a) fünf Flächen



5) b) fünf Fächen

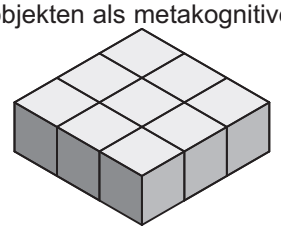


6) sechs Flächen

Abb. 63: Grenzflächen-Typologie des unterschiedlich in den Außenraum geöffneten architektonischen Raumes in der Form von Würfelfragmenten.
Denkbar wären auch zusätzliche Typen mit transparenten Bodenplatten und Aufständerung.

Nun soll kurz anhand von **Architekturbeispielen die Relevanz ästhetischer Zweiheit** als Gestaltungsprinzip auch für Raumkunst-Gestaltung aufgezeigt werden; neben raumsyntaktischer Ambiguität (s.U.) ist in der Architektur aber auch **pragmatische Ambiguität** denkbar, z.B. als **pragmatische Kontamination** beim Wohnhaus aus Holz und Naturstein *Wolfson Trailer House* (1949 - 51) von **Marcel Breuer**, in das ein großer Wohn-Anhänger aus Aluminium eingearbeitet ist (**pragmatische Antonymie** Immobilität versus Mobilität). Ein Imbiss-Kiosk in der Form einer Ente (ein Beispiel aus dem Buch *Learning from Las Vegas* (1972) von **Robert Venturi** et al.) dagegen bedeutet **pragmatische Komplementarität** (Kochraum versus Verkaufsraum für das - auch abgebildete - Gekochte). Ambiger Möglichkeitssinn ist also auch in Gebrauchsobjekten als metakognitiven Zeichen zu finden.

Raster-Idealform der Symmetrie und Redundanz als Ausgang-Schema für Architekturentwürfe mittels **rhetorischer Devianzoperationen**



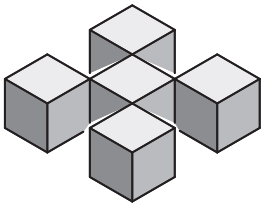
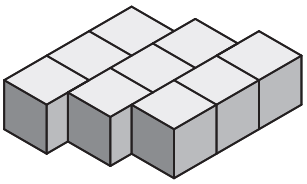
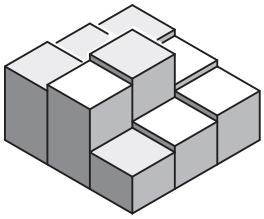
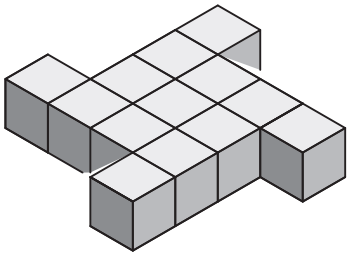
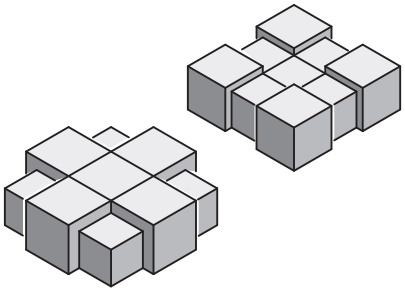
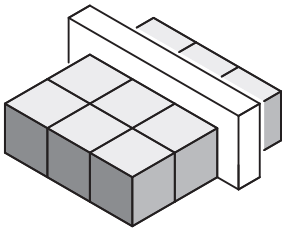
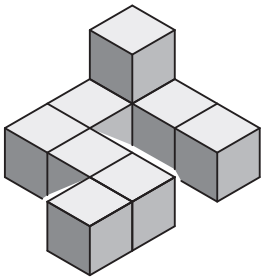
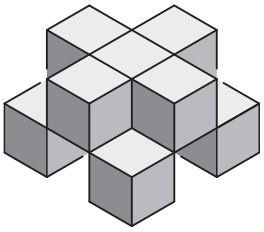
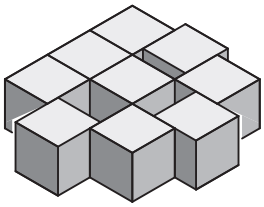
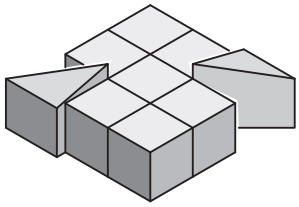
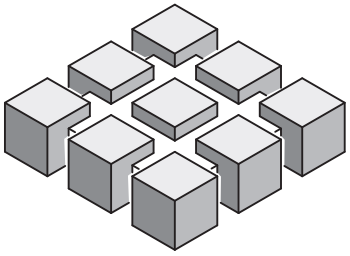
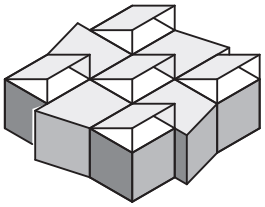
Fortnehmen (detractio) 	Verschieben horizontal (transmutatio) 	Abtreppung (substitutio + adiectio/ detractio) 
Hinzufügen (adiectio) 	Vergrößern/ Verkleinern (substitutio + adiectio/ detractio) 	Teilen (transmutatio + adiectio) 
Lagevertauschen (transmutatio) 	Verschieben vertikal (transmutatio) 	Verschieben horizontal (transmutatio) 
Ersetzen (substitutio) 	Lückenbildung (transmutatio + adiectio) 	Flächenauffaltung (transmutatio)  **usw.**

Abb. 64: Rhetorische Devianzoperationen als Grundlage ästhetisch zweiheitlicher Architektur.
Nicht wenige Architekturentwürfe in der Architektur gehen von den vier Devianzoperationen Quintilians, ausgeführt an einem imaginären idealgeometrischen Grundschema, einem Raster aus. Sie weisen daher ästhetische Zweiheit auf: imaginierte Idealform **versus** vorliegende *Abweichung* von dieser (> *Devianz*ästhetik).

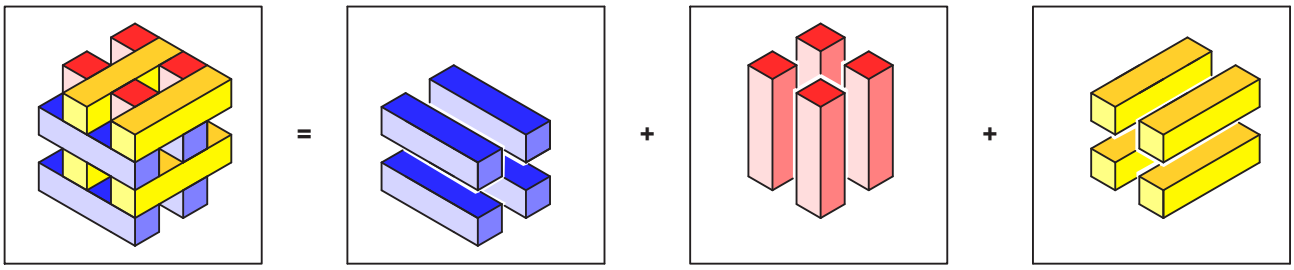


Abb. 65: Der Zweiheit-Typ VK (konkurrierende S1- und S4-Kriterien) in einer Realisation als Architektur.
Ähnlich sind beim Centre Pompidou der Architekten **Renzo Piano** und **Richard Rogers** in Paris Hausinstallationskanäle an eine Fassade gelegt, wobei Kanäle gleicher Funktion auch die gleiche Farbe haben.

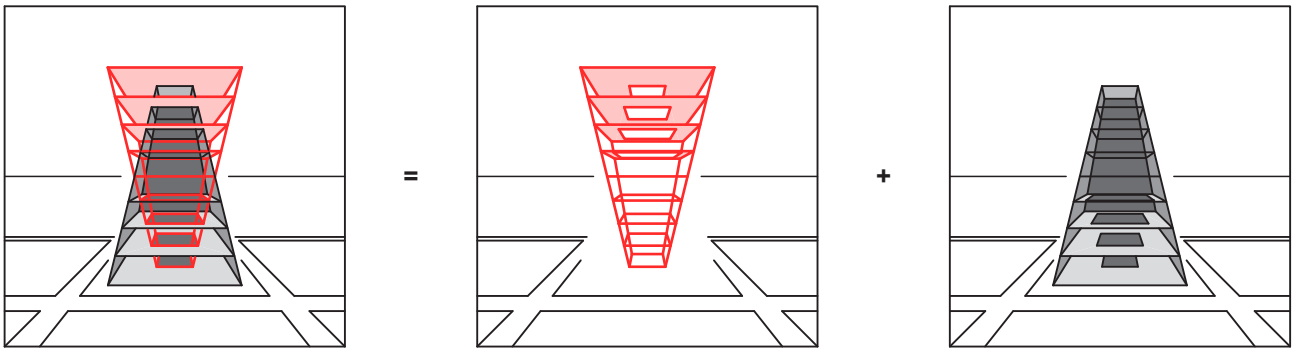


Abb. 66: Der Zweiheit-Mischtyp MD (Minimaldifferenz, Geometriemischtyp Linien/ Flächen zu Volumen, rot) + BK in einer Realisation als Architektur.
Ein zentrales Leer-Volumen als Durchdringungsschnittmenge beider Volumen kann sowohl dem einen wie dem anderen Baukörper zugerechnet werden (Typ BK (K3.1 versus K3.2)).

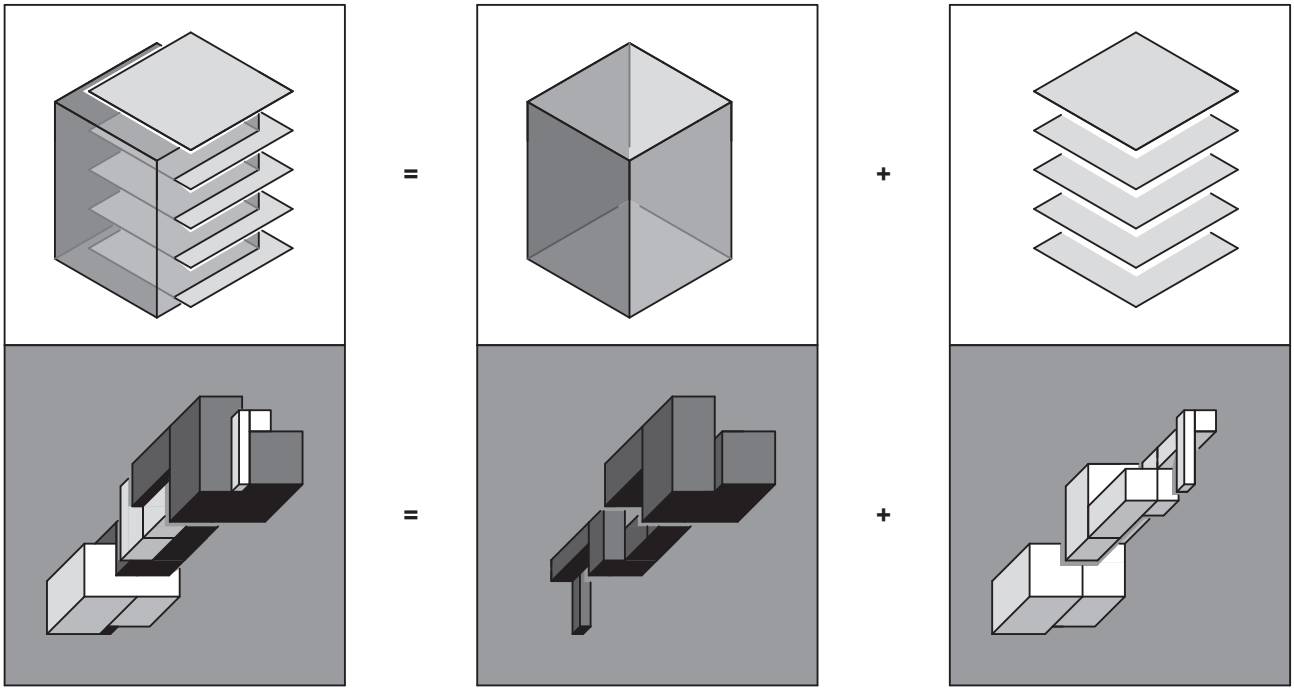


Abb. 67: Der Zweiheit-Mischtyp MD (Minimaldifferenz) + BK in Architektur-/ Plastik-Realisationen.
Zweiheit des Mischtyps MD (Geometriemischtyp Flächen zu Volumen und minimale Verschiebung gegeneinander) + BK (K3.1 Volumen a versus K3.2 "Pseudo-Volumen" b in der Schnittmenge).
Im Beispiel einer Skulptur des Autors darunter verweisen die zwei gegensinnig anschwellenden Teilverläufe einer Doppelhelix über Krümmungen K3 wechselseitig aufeinander; beide Teilverläufe sind figurhaft und grundhaft gegenüber dem jeweils anderen Teilverlauf (Minimaldifferenz der Figurhaftigkeit zweier Teilformen).
Fünf Charakteristiken der Architektur **Le Corbusiers** können verbunden werden mit einer ästhetischen Ambiguität: 1) Häuser stehen auf Säulen, der Raum darunter ist weder ganz dem Haus noch ganz der Umwelt zuzuordnen (BK); 2) ebenso sind Dachgärten mit ihrer Umbauung weder außen noch innen (BK); 3) Rampen eröffnen Minimaldifferenzen in Bezug auf Höhenunterschiede zweier Etagen; 4) der freie, "fließende" Grundriss (aufgrund Stützen statt Wänden) erlaubt teil-abgeschlossene Räume (BK); 5) die Fensterbänder eröffnen dem Blick den Horizont-Umblick in die Landschaft, so dass wiederum Außen und Innen hybridisiert sind (BK).

Die folgenden drei Bildbeispiele aus der Kunstgeschichte sind Beispiele für die drei unterschiedlichen syntaktischen Ambiguität-Typen MD, VK und BK (weitere kunsthistorische Beispiele: siehe Kapitel 2.1), wobei aber auch jeweils andere Ambiguitätstypen hinzutreten können.

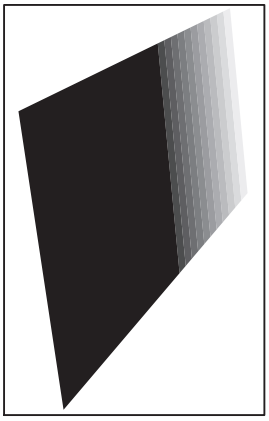


Abb. 68: <u>Aneinander (Zweiheit-Typ MD)</u> zweier opponierender Gruppierungen (Figur und Grund)/ Strukturskizze zu Kasimir Malewitsch: *Suprematismus* (1918, farbige Malerei).
Die perspektivische Annäherung der oberen und unteren Kante des Vierecks verweist indexikalisch auf dieses ´hintere´ Hauptgeschehen des ´farbabgestuften Versinkens einer Figur im Grund´. Es liegt Zweiheit aus einer **<u>Staffelung von Farb-Minimaldifferenzen MD</u>** zwischen Figur- und Grundfarbe vor, die aneinander gelagert sind: die Figur scheint im Grund zu ´versinken´. Die Formelbeschreibung des Werkes lautet:

MD (S1.1 Figurfarbe ~ S1.2 ~ S1.3 ... S1.X Grundfarbe weiß).

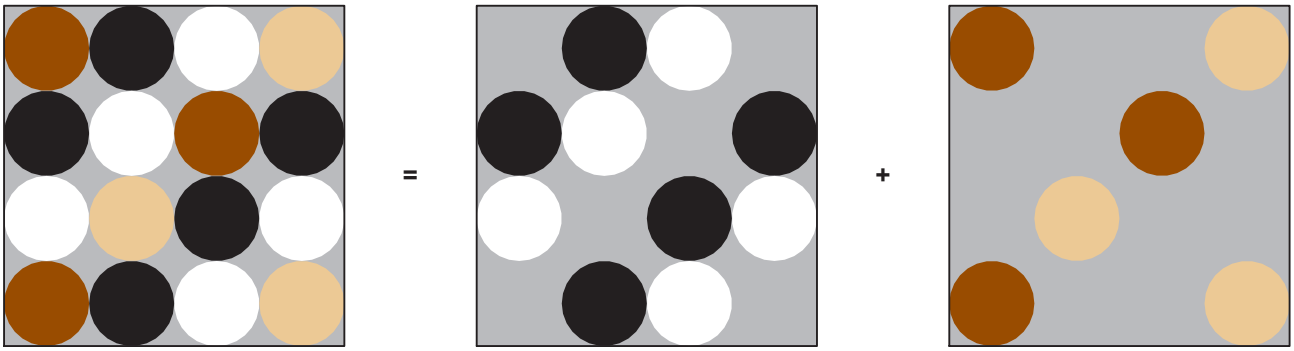


Abb. 69: <u>Durcheinander (Ambiguität-Typ VK)</u> einer Vierheit vierer opponierender Figur-Gruppierungen/ Rekonstruktion von Sonia Delaunay: *Simultaneous Fabric No. 65* (1925, farbige Wassermalerei).
Hier liegt eine Vierheit vor, in Form von vier Farb"punkt"konstellationen aus jeweils drei bzw. fünf "Punkten"/ Kreisflächen. Diese vier Farbkreiskonstellationen sind ineinander verschachtelt, deren Verknüpfungslinien kreuzen sich also; daher liegt der **<u>Vierheit-Typ VK = Verknüpfungslinienkreuzung</u>** mit folgender Formelbeschreibung vor: **VK (S1.1schwarz versus S1.2 weiß versus S1.3 okker versus S1.4 braun).**

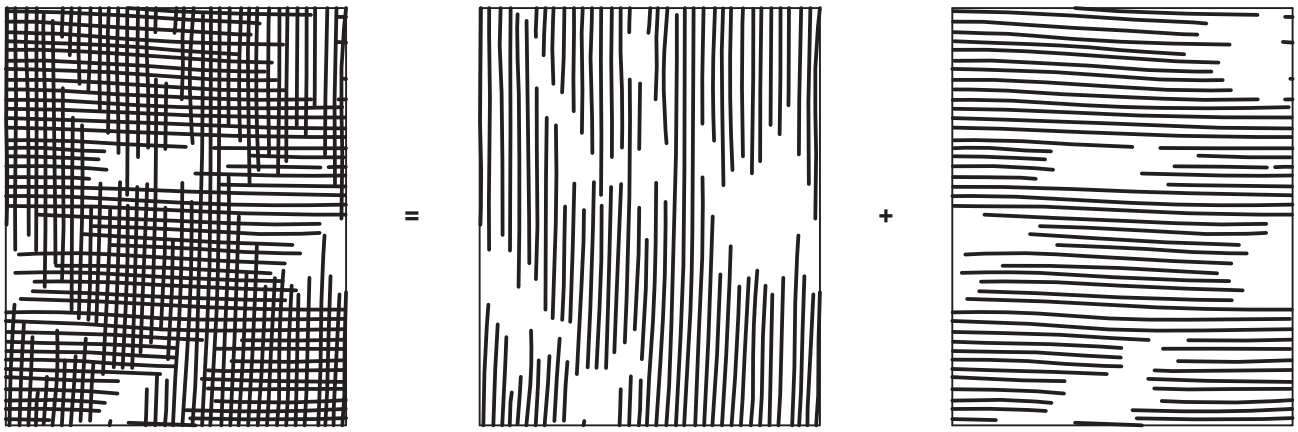


Abb. 70: <u>Ineinander (Ambiguität-Typ BK)</u> von zwei opponierenden, grundartigen Gruppierungen ("Grund" versus "Grund")/ Rekonstruktion von Sonia Delaunay: *Design No. 951bis* (1929, Druck auf Textil).
Es liegt eine **Zweiheit** aus zwei ineinander gelagerten Grund-Gruppierungen zweier Parallelenscharen (**Geometriemischtyp Linien zu Fläche > MD**) vor, die sich in gemeinsamen Schnittpunkten (= Ineinander) schneiden; in einem Schnittpunkt zweier Linien opponieren die zwei Linienrichtungen vertikal versus horizontal: **Typ BK (K1.1 <u>versus</u> K1.2)**. Die Endpunkte der zwei Gruppierungen aus Parallelen bilden imaginäre Konturlinien zweier durchlöchert erscheinender Flächen, die auch ineinander gelagert sind; für diese Überlappungsbereiche zweier Silhouetten gilt: **BK (K3.1 <u>versus</u> K3.2)**, da die Konturlinien gekrümmt sind und so opponierende Radialindizes K3.1 versus K3.2 aufweisen. Aufgrund ihrer amorphen, chaotischen Form kann man m.E. diese zwei Parallelstrukturen immer noch als zwei opponierende "Gründe" ansehen: sie verweisen über K3 auf runde Löcher (quasi Figuren) in ihnen.

Um zu zeigen, wie aus den allgemeinen **Idealgeometrien Punkt, Linie und Fläche** "Entstaltungen" (also Kontaminationen vermengter Gestalten) ästhetischer **BK-Zweiheit** erzeugt werden können, werden unten Bilder aus diesen Geometrien gebildet. Ein Punkt allein lenkt den Blick nicht, eine Punktreihe dagegen schon, eine Linie noch mehr, eine Fläche nur über ihre Konturlinien. Zu diesen Idealgeometrien ist zu sagen, dass ein "Punkt" und eine "Linie" nicht wirklich existieren, da eigentlich ein Punkt unendlich klein und eine Linie unendlich schmal, also beide unsichtbar-ideell sind. Hier ist also nur der Wert der Blicklenkung durch Indizes entscheidend, also die Bildparameter K1 bis K4 in Zusammenhang mit den Idealgeometrien Punkt, Linie und Fläche.
Man erkennt an den Formeln zur Beschreibung der Zweiheit, dass mitunter so viele Bildparameter gleichzeitig wirken, dass die Formel hochkomplex wird. Falls Punkte gereiht (also in Nähe K2 zueinander) sind, wurde auf Erwähnung von K2 verzichtet, da ja dann K1 (Punkte gereiht zu linienartigem Gebilde mit K1) auf den Plan tritt; ab einem unbestimmten Grad der Wechselwirkung von Bildparametern versagt die formelhafte Beschreibung von Bildern. Auch muss man feststellen, dass einige der Figuren unten auch als Figurenfragmente interpretiert werden können (das würde **syntaktischem detractio** entsprechen), was nicht immer extra erwähnt wurde. Drei geometrisch ähnliche Beispiele für BK, VK und MD sind im folgenden untereinander in einer Spalte zu finden. Geometriemischtypen wie Punkte zu Fläche sind nicht extra ausgewiesen.

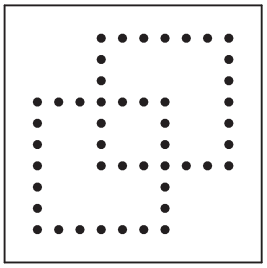


Fig 1 (p zu l) ← BK (K1/2/3.1 versus K1/2/3.2) → Fig 2 (p zu l)

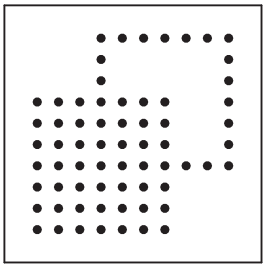


Fig 1 (p zu f) ← BK (K1/2/3.1 versus K1/2/3.2) → Fig 2 (p zu l)

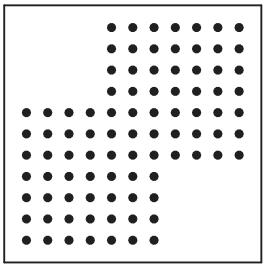


Fig 1 (p zu f) ← BK (K1/2/3.1 versus K1/2/3.2) → Fig 2 (p zu f)

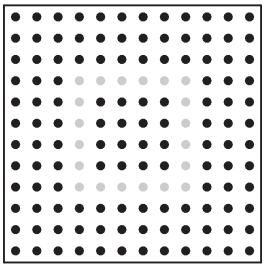


Fig (p zu l) ← BK (S1 +K1+K3 versus K2) → Gr (p zu f)

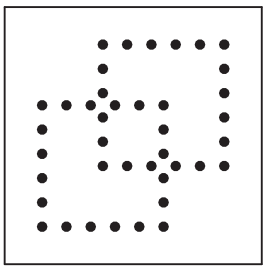


Fig 1 (p zu l) ← VK (K1/2/3.1 versus K1/2/3.2) → Fig 2 (p zu l)

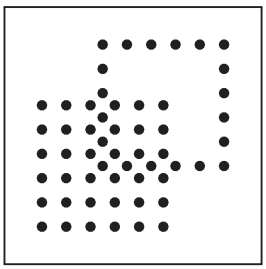


Fig 1 (p zu f) ← VK (K1/2/3.1 versus K1/2/3.2) → Fig 2 (p zu l)

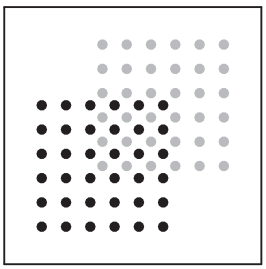


Fig 1 (p zu f) ← VK (u.a. S1.1 versus S1.2) → Fig 2 (p zu f)

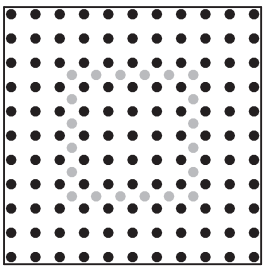


Fig (p zu l) ← VK (u.a. S1.1 versus S1.2) → Gr (p zu f)



Fig 1 (p zu l) ← MD (S1.1 ~ S1.2) → Fig 2 (p zu l)

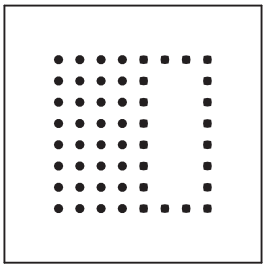


Fig 1 (p zu f) ← MD (S2.1 ~ S2.2) → Fig 2 (p zu l)

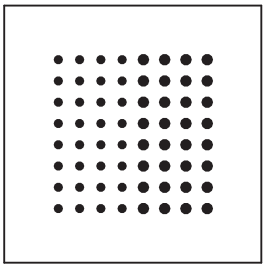


Fig 1 (p zu f) ← MD (S3.1 ~ S3.2) → Fig 2 (p zu f)

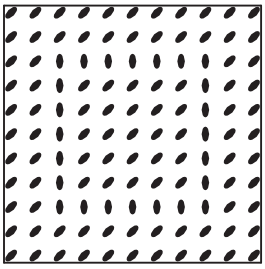


Fig (p zu l) ← MD (S4.1 ~ S4.2) → Gr (p zu f)

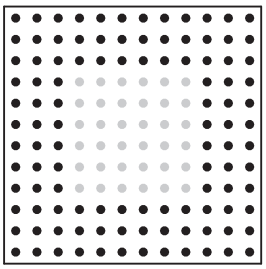
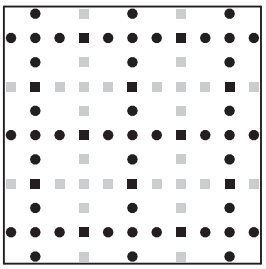


Fig (p zu f) ← BK (S1 versus S2+K2) → Gr (p zu f)



Gr 1 (p zu l zu f) ← BK (S1+K1/3.1 versus S2+K1/3.2) → Gr 2 (p zu l zu f)

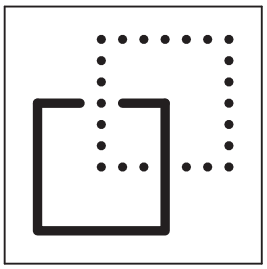


Fig 1 (l) ← BK (S2.1 +K1/2/3.1 versus S2.2+K1/2/3.2) → Fig 2 (p zu l)

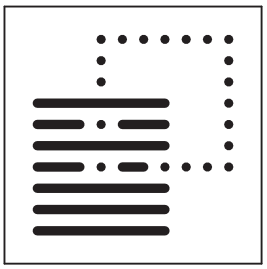


Fig 1 (l zu f) ← BK (S2.1+K1/2/3.1 versus S2.2+K1/2/3.2) → Fig 2 (p zu l)

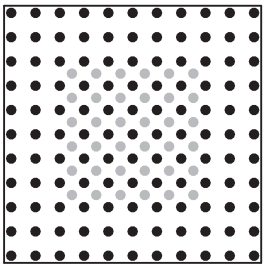
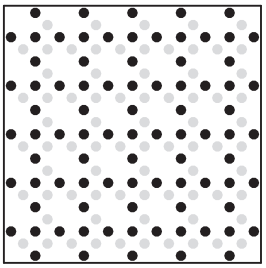


Fig (p zu f) ← VK (S1.1 versus S1.2) → Gr (p zu f)



Gr 1 (p zu l zu f) ← VK (u.a. S1.1 versus S1.2) → Gr 2 (p zu l zu f)

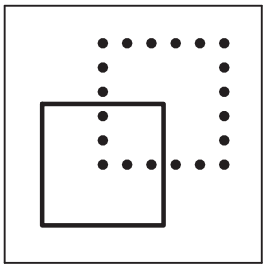


Fig 1 (l) ← VK (K1.1 versus K1.2) → Fig 2 (p zu l)

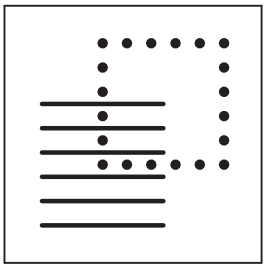


Fig 1 (l zu f) ← VK (S4 versus K1) → Fig 2 (p zu l)

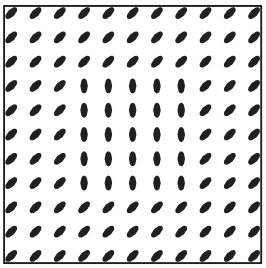
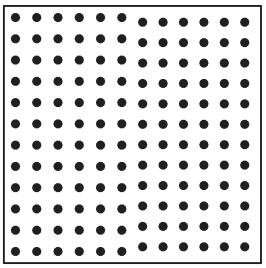


Fig (p zu f) ← MD (S4.1 ~ S4.2) → Gr (p zu f)



Gr 1 (p zu f) ← MD (K2.1 ~ K2.2) → Gr 2 (p zu f)

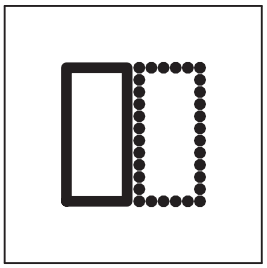
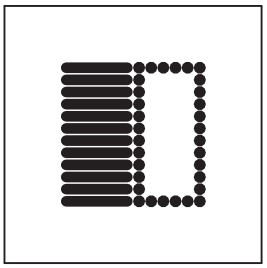
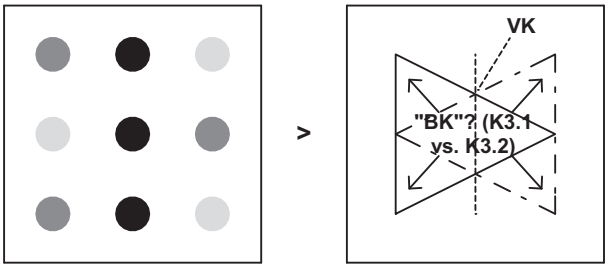


Fig 1 (l) ← MD (S2.1 ~ S2.2) → Fig 2 (p zu l)



zu wenig Zweiheitlichkeit

Jede Typologisierung - so auch die Unterteilung in die drei Ambiguität-Typen BK, VK und MD - hat ihre Grenzen in Mischungen der Typen; das wird hier deutlich bei der Frage, **wie der Typ VK mit der Idee der "Figur" korrespondiert**, also mit der Vorstellung, dass eine Gruppierung von Bildelementen mehr Aufmerksamkeit zu binden vermag als ihr Umfeld. Falls eine Figur vorliegt, gibt es immer auch eine Art Grenze zwischen Figur und Grund, also eine Art **"Konturlinie"**, die unterschiedlich stark durch Konturlinienrichtungsindizes (> K1) ausgebildet sein kann. Wenn zwei Figuren sich durchdringen, und zwar als DURCHEINANDER/ VK, also mittels Kreuzung von Verbindungslinien (die zwei **konstellative Gruppierungen** völlig trennbarer Bildelemente bewerkstelligen > Typ VK), so kommt es doch immer noch aufgrund dieser **"Konturlinien"** mit Radialindizes (> K3) zwangläufig zusätzlich auch noch sekundär zum Typ BK (K3.1 versus K3.2), da sich diese zwei "Konstellationsfiguren" im Durcheinander gemeinsame Bereiche teilen, die über die zwei Radialindizes K3.1 und K3.2 visuell den zwei Figuren zugeordnet werden. Für die Typen Ineinander (> BK) und Aneinander (> MD) gibt es dieses Problem nicht, da sie ja schon in ihrem Namen beinhalten, dass zwei Figuren mit Konturlinien vorliegen können. Selbst wenn Gruppierungen aufgrund VK vorliegen, die zunächst eher wie Konstellationen als wie Figuren wirken, so kann man dann doch imaginäre Figuren bilden, was ja den Sternenbildern zugrundeliegt:



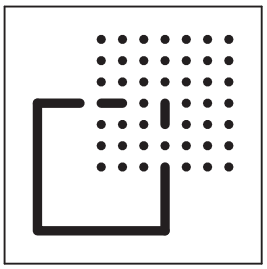


Fig 1 (l) ← BK (S2.1 +K1/2/3.1 versus S2.2+K1/2/3.2) → Fig 2 (p zu f)



Fig 1 (l zu f) ← BK (S2.1+K1/2/3.1 versus S2.2+K1/2/3.2) → Fig 2 (p zu f)

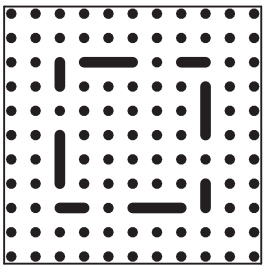


Fig (l) ← BK (S2.1 +K1/2/3.1 versus S2.2+K1/2/3.2) → Gr (p zu f)

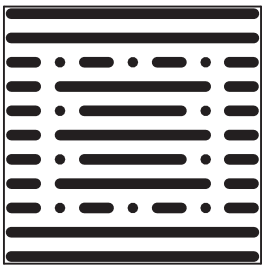


Fig (p zu l) ← BK (S2.1 +K1/2/3.1 versus S2.2 +K1/2/3.2) → Gr (l zu f)

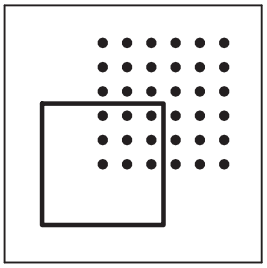


Fig 1 (l) ← VK (u.a. K1 versus S2) → Fig 2 (p zu f)

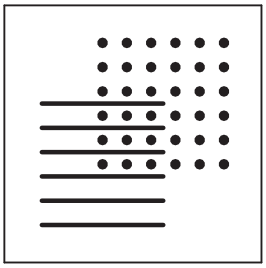


Fig 1 (l zu f) ← VK (u.a. S4 versus S2) → Fig 2 (p zu f)

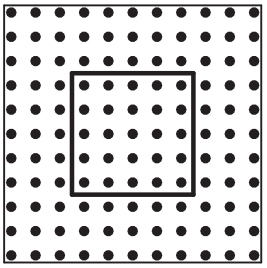


Fig (l) ← VK (u.a. K1 versus S2) → Gr (p zu f)

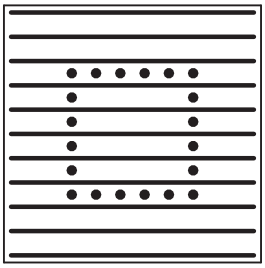
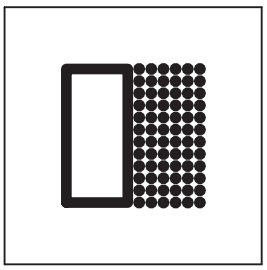


Fig (p zu l) ← VK (u.a. S2 versus S4) → Gr (l zu f)



nur wenig Zweiheitlichkeit

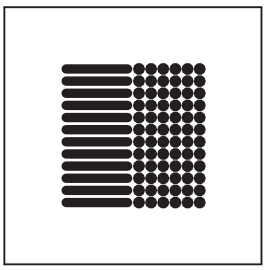


Fig 1 (l zu f) ← MD (S2.1 ~ S2.2) → Fig 2 (p zu f)

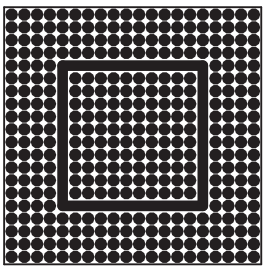


Fig (l) ← BK (K2 versus S2) + MD (S2.1 l ~ S2.2 p) → Gr (p zu f)

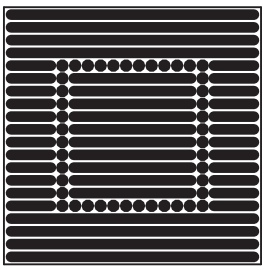


Fig (p zu l) ← BK (u.a. K1 versus S4) + MD (S2.1 ~ S2.2) → Gr (l zu f)

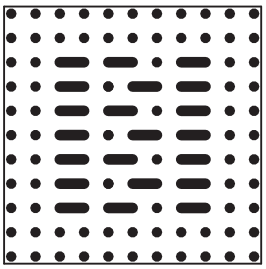


Fig (l zu f) ← BK (S2.1+K1/2/3.1 versus S2.2+K1/2/3.2) → Gr (p zu f)

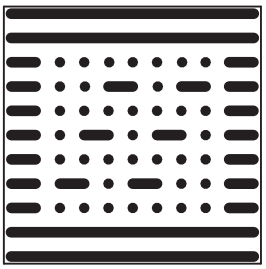
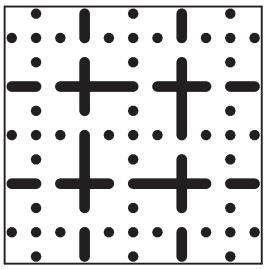


Fig (p zu f) ← BK (S2.1+K1/2/3.1 versus S2.2+K1/2/3.2) → Gr (l zu f)



Gr 1 (p zu l zu f) ← BK (S2.1+K1/2/3.1 versus S2.2 +K1/2/3.2)→ Gr 2 (l zu f)

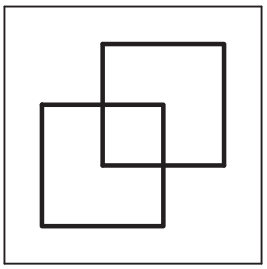


Fig 1 (l) ← BK (K1/3.1 versus K1/3.2) → Fig 2 (l)

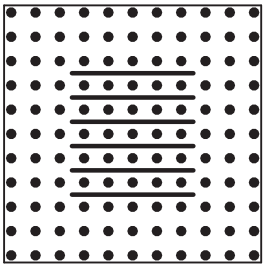


Fig (l zu f) ← VK (u.a. S2.1 versus S2.2) → Gr (p zu f)

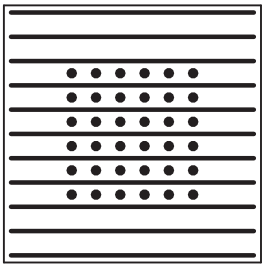
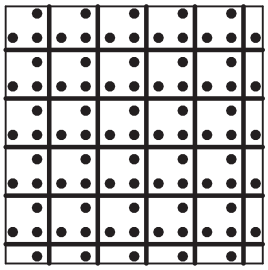


Fig (p zu f) ← VK (u.a. S2.1 versus S2.2) → Gr (l zu f)



Gr 1 (p zu l zu f) ← VK (u.a. S2.1 versus S2.2) → Gr 2 (l zu f)

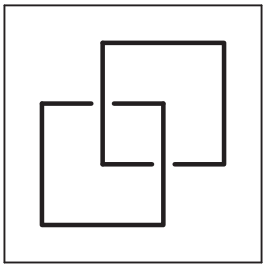


Fig 1 (l) ← VK (K1.1 versus K1.2) → Fig 2 (l)

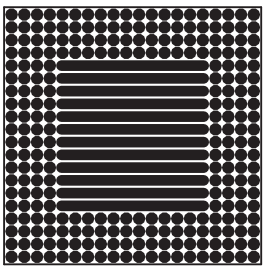


Fig (l zu f) ← MD (S2.1 ~ S2.2) → Gr (p zu f)

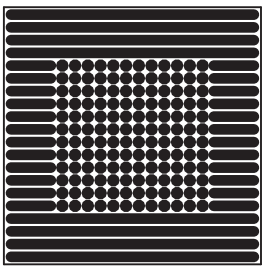
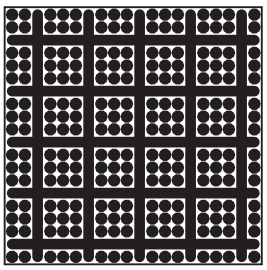


Fig (p zu f) ← MD (S2.1 ~ S2.2) → Gr (l zu f)



Gr 1 (p zu f) ← MD (S2.1 ~ S2.2) ? → Gr 2 (l zu f)

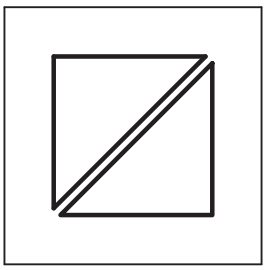


Fig 1 (l) ← MD (K1/3.1 1. Dreieck ~ K1/3.2 Quadrat ~ K1/3.3 2.Dreieck) → Fig 2 (l)

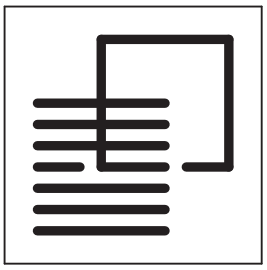


Fig 1 (l zu f) ← BK (K1/3.1 versus K1/3.2) → Fig 2 (l)

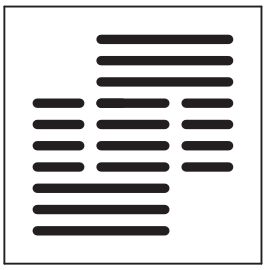


Fig 1 (l zu f) ← BK (K1/3.1 versus K1/3.2) → Fig 2 (l zu f)

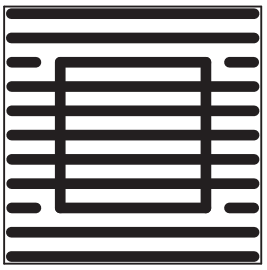


Fig (l) ← BK (K1/3.1 versus K1/3.2) → Gr (l zu f)

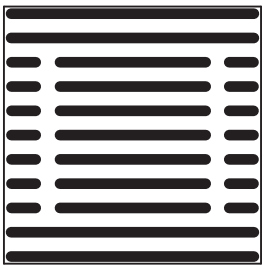


Fig (l zu f) ← BK (K1/3.1 versus K1/3.2) → Gr (l zu f)

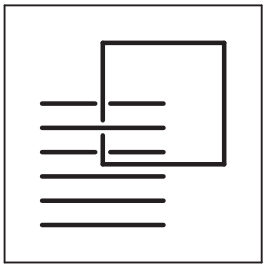


Fig 1 (l zu f) ← VK (K1.1 versus K1.2) → Fig 2 (l)

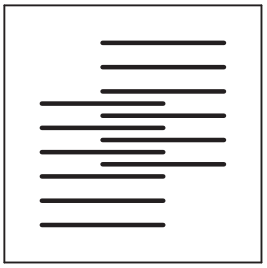


Fig 1 (l zu f) ← VK (K1.1 versus K1.2) → Fig 2 (l zu f)

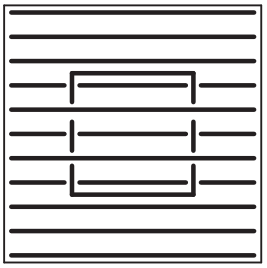


Fig (l) ← VK (K1.1 versus K1.2) → Gr (l zu f)

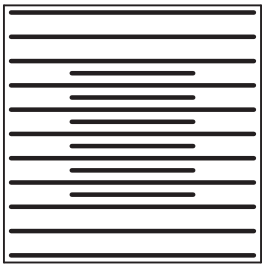


Fig (l zu f) ← VK (K1.1 versus K1.2) → Gr (l zu f)

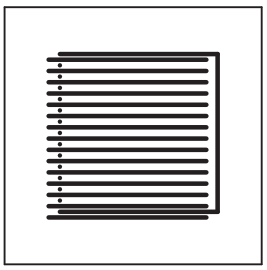


Fig 1 (l zu f) ← MD (K3.1 ~ K3.2) + VK (K1.1 versus K1.2)→ Fig 2 (p zu l, l)

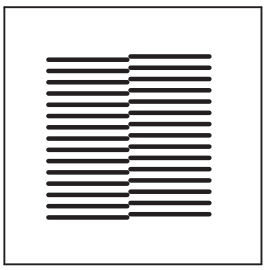


Fig 1 (l zu f) ← MD (K1.1 ~ K1.2) → Fig 2 (l zu f)

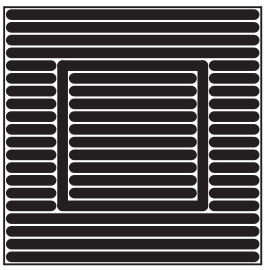


Fig (l) ← MD (S2.1 ~ S2.2) + BK (K1.1 versus K1.2)→ Gr (l zu f)

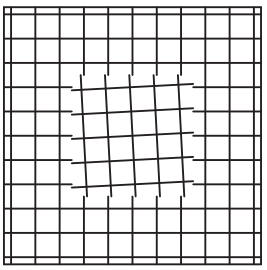
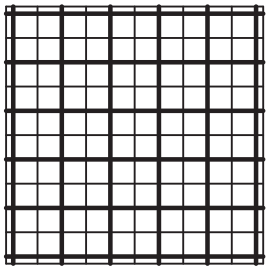
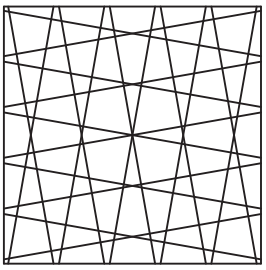


Fig (l zu f) ← MD (S4.1 ~ S4.2) → Gr (l zu f)



Gr 1 (l zu f) ← BK (S3.1+K1/3.1 versus S3.2+K1/3.2) → Gr 2 (l zu f)



Gr 1 (l zu f) ← BK (S4.1+K1/3.1 versus S4.2+K1/3.2) → Gr 2 (l zu f)

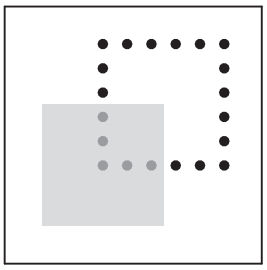


Fig 1 (f) ← BK (S2.1/K1/3.1 versus S2.2/K1/3.2) + MD (S1.1-2-3) → Fig 2 (p zu l)

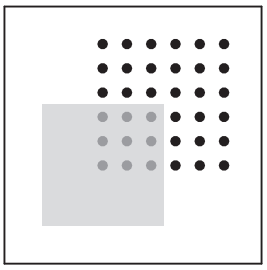
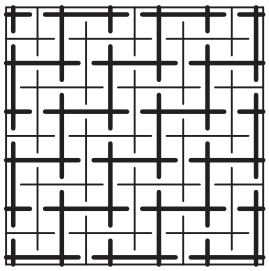
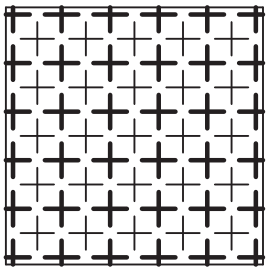


Fig 1 (f) ← BK (S2.1/K1/3.1 versus S2.2/K1/3.2) + MD (S1.1-2-3) → Fig 2 (p zu f)



Gr 1 (l zu f) ← VK (S3.1+K1/3.1 versus S3.2+K1/3.2) → Gr 2 (l zu f)



Gr 1 (l zu f) ← VK (S3.1+K1/3.1 versus S3.2+K1/3.2) → Gr 2 (l zu f)

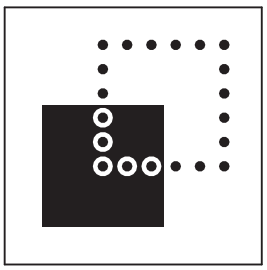


Fig 1 (f) ← VK (u.a. S2.1 versus S2.2) ? → Fig 2 (p zu l)

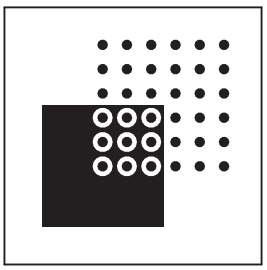
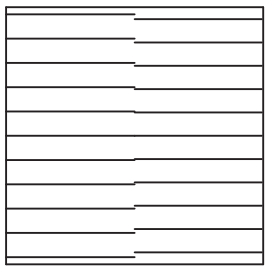
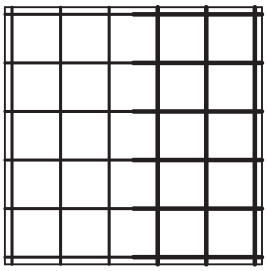


Fig 1 (f) ← VK (S2.1 versus S2.2) ? → Fig 2 (p zu f)



Gr 1 (l zu f) ← MD (K1.1 ~ K1.2) → Gr 2 (l zu f)



Gr 1 (l zu f) ← MD (S3.1 ~ S3.2) → Gr 2 (l zu f)

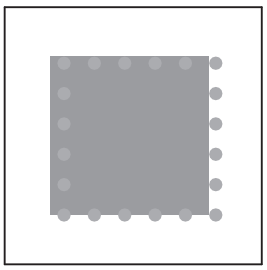


Fig 1 (f) ← MD (S1.1 ~S1.2, K3.1~K3.2) + BK (K3.1 versus K3.2)→ Fig 2 (p zu l)

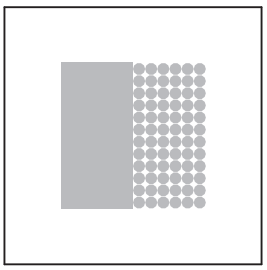


Fig 1 (f) ← MD (S2.1 ~ S2.2) ? → Fig 2 (p zu f)

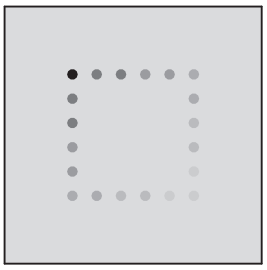


Fig (p zu l) ← BK (u.a. K1/3 versus K4) ? + MD(S1.1-2-3...) → Gr (f)

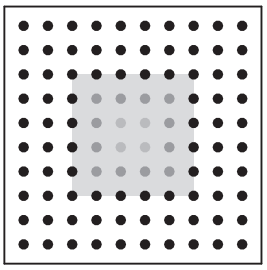


Fig (f) ← BK (u.a. K4 versus S2) + MD (S1.1-2-3...) → Gr (p zu f)

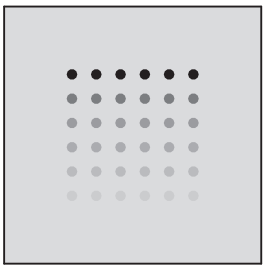
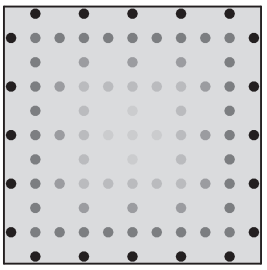


Fig (p zu f) ← BK (u.a. S2 versus K4) ? + MD (S1.1-2-3...) → Gr (f)



Gr 1 (p zu l zu f) ← BK (S2 versus K4) ? + MD (S1.1-2-3) → Gr 2 (f)

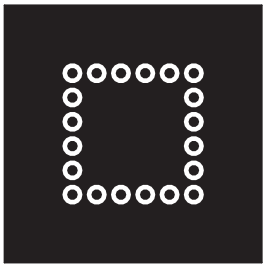


Fig (p zu l) ← VK (u.a. S2 versus K4) ? → Gr (f)

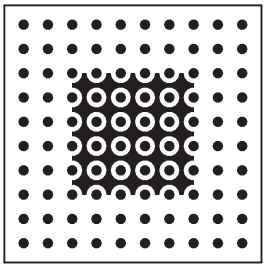


Fig (f) ← VK (u.a. K4 versus S2) ? → Gr (p zu f)

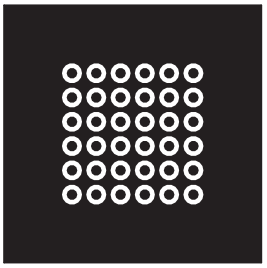
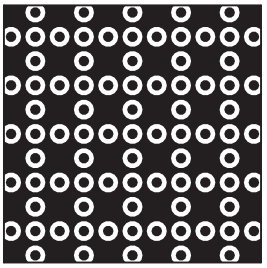


Fig (p zu f) ← VK (u.a. S2 versus K4) ? → Gr (f)



Gr 1 (p zu l zu f) ← VK (u.a. S2 versus K4) ?→ Gr 2 (f)

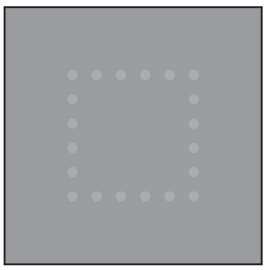


Fig (p zu l) ← MD (S1.1 ~ S1.2) + BK (K2 versus K4) → Gr (f)

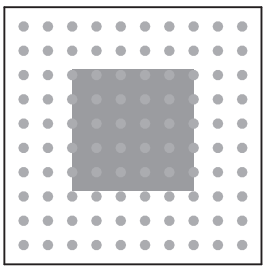


Fig (f) ← MD (S1.1 ~ S1.2) + BK (K4 versus S2/K2) → Gr (p zu f)

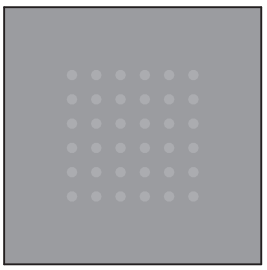
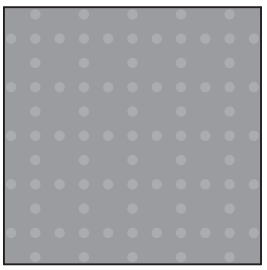


Fig (p zu f) ← MD (S1.1 ~ S1.2) + BK (S2/K2 versus K4) ? → Gr (f)



Gr 1 (p zu f) ← MD (S1.1 ~ S1.2) + BK (S2/K2 versus K4) → Gr 2 (f)

Bemerkenswert erscheint in der ersten Zeile, dass erst durch das Abstufen der Farbe Schwarz in das Hellgrau (des Grundes/ der anderen Figur) über heller werdende Grautöne (> Typ MD) der Eindruck eines INEINANDERS (= Typ BK) von Figur und Grund/ zweiter Figur, also einer Zweiheit entsteht. Hier kommt es notgedrungen also zu einer Mischung des Typs Bildparameterkonkurrenz (BK) mit dem Typ Minimaldifferenz (MD). Wären einfach nur schwarze Elemente IM hellgrauen Grund, würde die Figur als VOR dem Hintergrund stehend erscheinen; der Eindruck einer Zweiheit würde also nicht markant erstehen. Bei einer schwarzen Figurkonturlinie reicht eine Farbabstufung in der Linie hin zu einem mittleren Farbton zwischen z.B. dem Hellgrau der Grundfläche und dem Schwarz der Linie, um den Eindruck einer "Durchdringung" von Figur und Grund, einer Zweiheit zu erzeugen. Schwarze Linien vor weißem Grund wirken nicht zweiheitlich, obwohl z.b. eine Figur, die durch Linienschraffur (>S4) vor dem Auge ersteht, streng genommen ja eine (imaginäre Linienendpunkt-) Konturlinie mit K3 aufweist, die somit einen K3-Bereich einschließt, der sowohl Figurfläche als auch Grundfläche einschließt, was Zweiheit des Typs BK (K3.1 versus K3.2) bedeuten würde. In den Formeln hier wurde auf eine Kennzeichnung dessen für einen solchen Fall verzichtet, da es m.E. nur geringfügig zweiheitlich wirkt. Farbkontraste als Aufmerksamkeitslenker können also Ansätze von Zweiheit der Verschränkung zweier Bereiche über K3 visuell unwirksam machen, da sie etwas als "verdeckend", das andere als "verdeckt" visuell definieren: etwas eigentlich Ambiges wird durch Farbkontraste erscheinungsmäßig verEINdeutigt.

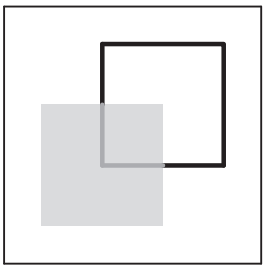


Fig 1 (f) ← BK (K1/3.1 versus K1/3.2) + MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3) → Fig 2 (l)



Fig 1 (f) ← BK (K1/3.1 versus K1/3.2) + MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3) → Fig 2 (l zu f)

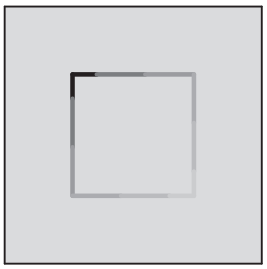


Fig (l) ← BK (K3 Fig versus S1 Gr) + MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3 ~...)→ Gr (f)

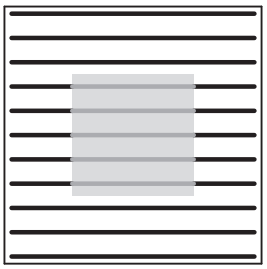


Fig (f) ← BK (K4 Fig versus K1 Gr) + MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3) → Gr (l zu f)

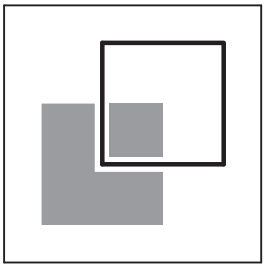


Fig 1 (f) ← VK (S1 versus K1) ? → Fig 2 (l)



Fig 1 (f) ← VK (K4 versus S4) ? → Fig 2 (l zu f)

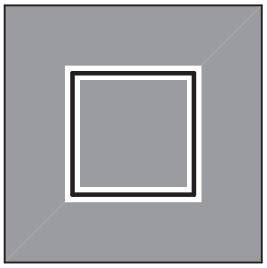


Fig (l) ← VK (K1 versus S1) ? → Gr (f)



Fig (f ?) ← VK (S1 versus S4/ K1) ? → Gr (l zu f)

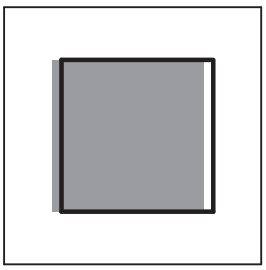


Fig 1 (f) ← MD (K1/3.1~ K1/3.2) + BK (S1.1/K1/3.1 versus S1.2/K1/3.2) → Fig 2 (l)

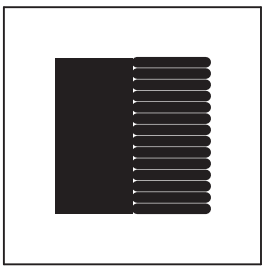


Fig 1 (f) ← MD (S2.1 ~ S2.2) → Fig 2 (l zu f)

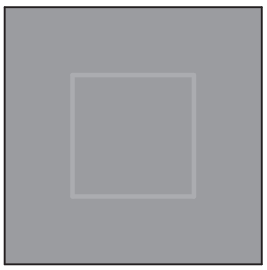


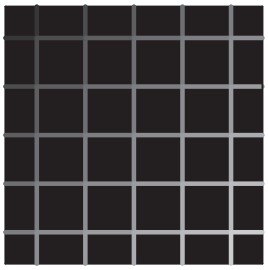
Fig (l) ← MD (S1.1 ~ S1.2) + BK (K3 Fig versus S1 Gr)→ Gr (f)



Fig (f) ← MD (S2.1 ~ S2.2) → Gr (l zu f)



Fig (l zu f) ← VK (S4 Fig versus K4 Gr) + BK (K3 Fig versus K4 Gr) + MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3 ...) → Gr (f)



Gr 1 (l zu f) ← BK (K1 Gr 1 versus S1 Gr 2) + MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3 ~...)→ Gr 2 (f)



Fig 1 (f) ← BK (K1/3.1 versus K1/3.2) + MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3) → Fig 2 (f)

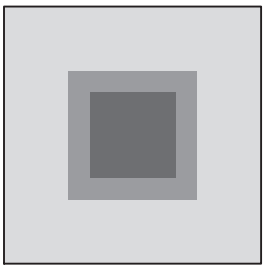


Fig (f) ← BK (S1.1/ K3.1 Fig versus S1.3/K3.2 Gr) + MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3) → Gr (f)

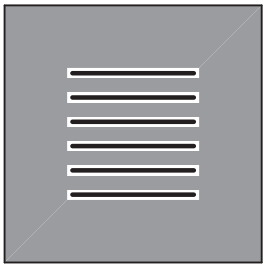
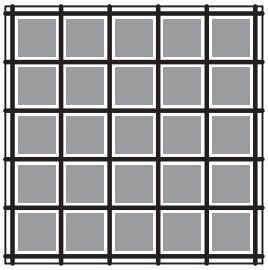


Fig (l zu f) ← VK (S4 versus K4) ? → Gr (f)



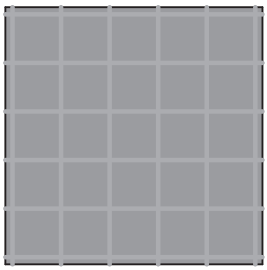
Gr 1 (l zu f) ← VK (S1.1 versus S1.2) ? → Gr 2 (f)



Fig 1 (f) ← VK (K1.1 versus K1.2) ? → Fig 2 (f)



Fig (l zu f) ← MD (S1.1 ~ S1.2) + BK (S4 versus K4) → Gr (f)



Gr 1 (l zu f) ← MD (S1.1 ~ S1.2) + BK (K1 versus S1) → Gr 2 (f)

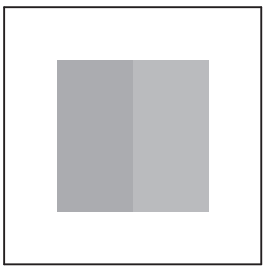


Fig 1 (f) ← MD (S1.1 ~ S1.2) → Fig 2 (f)

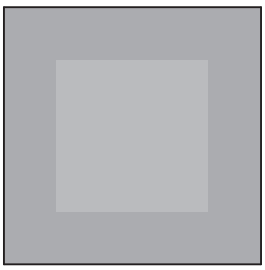
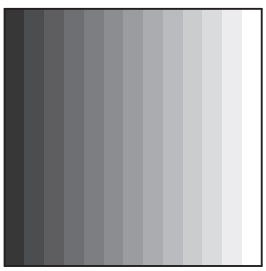
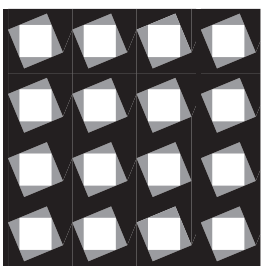


Fig (f) ← MD (S1.1 ~ S1.2) → Gr (f)

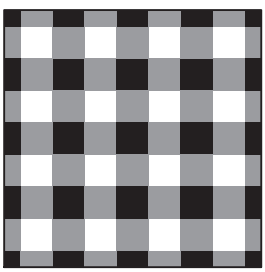
Zusatz:



Gr 1 ? / Fig 1 ? (f) ← MD (S1.1 ~ S1.2 ~ 1.3 ...) → Gr 2 ? / Fig 2 ? (f)

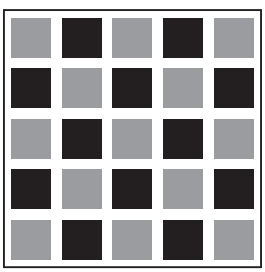


Gr 1 (f) ← BK (S1.1/K3 versus S1.3/K4) + MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3) → Gr 2 (f) ?



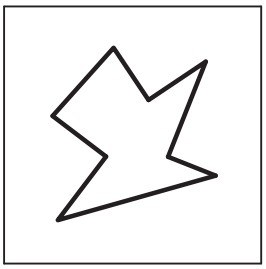
Gr 1 (f/l) ← BK (K1.1 versus K1.2) + MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3) → Gr 2 (f/l)

>



Gr 1 (f) ← VK (S1.1 versus S1.2 versus S1.3) → Gr 2 (f), Gr 3 (f/l, weiß)

Abb. 71: Spiegelung von Liniengebilden in sich selbst.
In den Variationen über ein asymmetrisches Motiv, das in sich gespiegelt wird (zweites Bild - an der Vertikalen, fünftes Bild - an der Horizontalen, sechstes- an beiden Achsen, vgl. **Kontrapunkt in der Musik**), wird deutlich, dass **Liniengebilde oft mehrere Interpretations- / Gruppierungsarten** zulassen, da zwei Prinzipien zur Gruppierung herangezogen werden können: Achsen- und Punktsymmetrie/ **S2** einer zentralen Figur (bzw. bei doppelter Spiegelung aufgrund der entstehenden Parallelen **S4)** versus **K1** der durchgehenden Linien.
Im unteren Beispiel "zweier sich überlappender Kreise" (Abb. 72) ist dagegen der Fall bezüglich der Präferenz eindeutig, da Symmetrie und K1 dieselbe Gruppierung nahelegen, nämlich die in zwei Kreise. Weniger eindeutig ist es bei einer Punktberührung zweier Kreise, dann konkurrieren nämlich die Interpretationsarten "8" und "zwei Kreise", da beide symmetrisch sind.



Ausgangsform: drei verbundene rechte Winkel

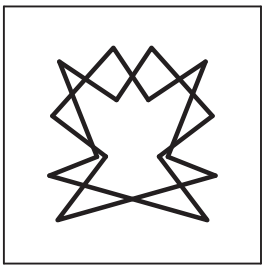


Fig 1 (l) ← BK (S2 versus K1) → Fig 2 (l)

=



Gruppierung nach Bildparameter S2/ Achsensymmetrie

+



Gruppierung nach K1/ Linienrichtungsindex

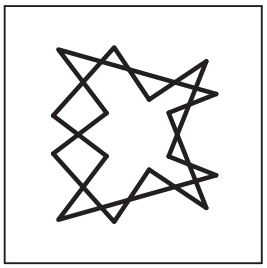


Fig 1 (l) ← BK (S2 versus K1) → Fig 2 (l)

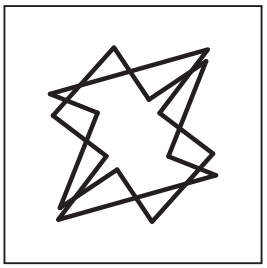


Fig 1 (l) ← BK (S4 versus K1) → Fig 2 (l)

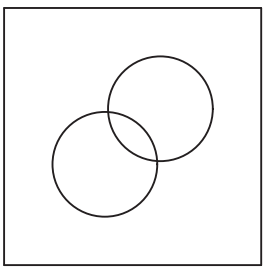
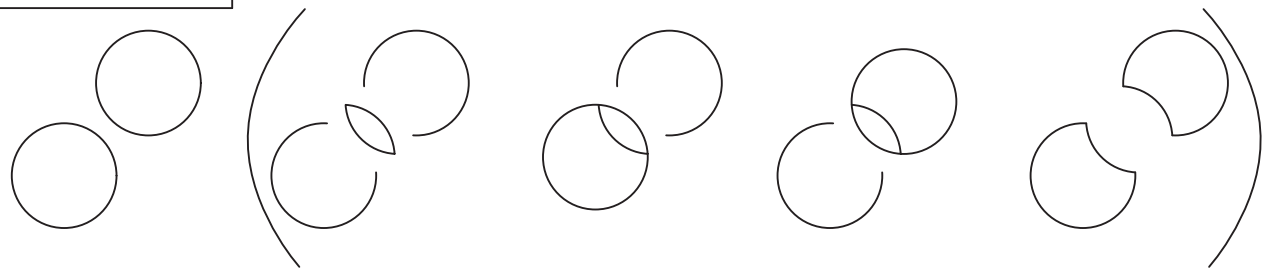


Abb. 72: Bildparameterkonkurrenz in Schnittpunkten zweier Kreislinien sowie in der "Überlappungsfläche".

Fig1 (l) ← BK (K1.1 versus K1.2 in den Schnittpunkten) → Fig 2 (l) sowie
Fig1 (l) ← BK (K3.1 versus K3.2 in der Überlappungsfläche/ Mandorla) → Fig 2 (l)
zweier Kreislinien/ Kreise; die vier anderen möglichen "Interpretationsarten" werden durch S2 / Symmetrie, K1+K3 sowie das **Prinzip allgemeiner Vereinfachung** unterdrückt:



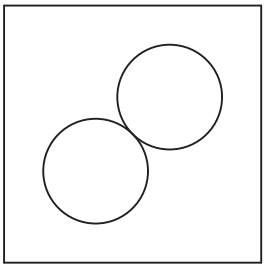


Abb. 73: Bildparameterkonkurrenz im Berührungspunkt zweier Kreislinien.
Fig1 (l) ← BK (K1/3.1 versus K1/3.2) + MD (K1/3.1 ~ K1/3.2) → Fig2 (l);
die zwei Interpretationsarten "8" und "zwei Kreise" konkurrieren, da Minimierung der Anzahl der Gruppierungen (> **Prinzip allgemeiner Vereinfachung**, hier hin zu "8") und Differenzierung in zwei Kreise über Linienrichtungs- wie -radialindex (> K1/3.1 versus K1/3.2, jedoch nur mit MD im zentralen Punkt) visuell opponieren.

1.3.1.5 Syntaktische/ semantische/ pragmatische Ambiguität und übliche Kategorien einer Bildanalyse

In diesem Kapitel soll die folgende Frage untersucht werden: *Kann das auf acht syntaktischen Bildparametern perzipierter Gestalten und auf semantischen Merkmalen erinnerter Gestalten als kognitiven Gruppierungskriterien basierte Modell ästhetischer Ambiguität auf übliche Kategorien einer Bildanalyse angewendet werden?* Hierfür wird eine u.a. nach Felgentreu et al. (2011) erstellte Aspekt-Liste im Hinblick darauf analysiert, ob diese Aspekte mögliche Objekte der 42 Kontaminations- und Devianzoperationen werden können.

1.0 Organisation der Bildfläche

1.1 **Ordnungsprinzipien**: Gibt es eine eindeutige Ordnung von Teilen des Bildes zueinander und zur Bildgrenze? (z.B. Reihung, Rhythmus, Gruppierung, Ballung, Streuung, Achsen- oder Punktsymmetrie, Asymmetrie, Struktur, Raster, Schwerpunkt, Diagonalität, Orthogonalität, Dreieckskomposition). > "Reihung" ist gleichbedeutend mit Gruppierung aufgrund Similarität S1- S4 linear benachbarter Elemente (> K2), "Rhythmus" ist lineare Gruppierung aufgrund Similarität S1 - S4 einer Sequenz von Bildelementen zu einer anderen Sequenz, "Gruppierung" und "Ballung" meint nichtlineare Gruppierungen auf Grundlage von K2, "Streuung" ist DisK2, "Achsen- oder Punktsymmetrie" ist Similarität S1 - S4 (ggf. nur der Positionspunkte, dann herrscht nur S2 als Similarität der "Konstellation-Form"), "Asymmetrie" ist Dissimilarität DisS1 - DisS4, "Struktur" und "Raster" basieren auf Similarität S2 in der gesamten Bildfläche, "Schwerpunkt" beruht auf K2 von (über DisS und DisK zum Umfeld Aufmerksamkeit bindenden) Wahrnehmungselementen, "Diagonalität" oder "Orthogonalität" basieren auf (Dis)S4 zu einem orthogonalen Rand, "Dreieckskomposition" auf einer imaginären Umgrenzung dreier Elementen über K1 und K3 von Konturlinien und Hälften-Similarität S2 der "Konstellation-Form".
"Ordnungsprinzipien" können also i.A. auf die acht oben besprochenen Bildparameter zurückgeführt werden bzw. durch diese genauer beschrieben werden. Eine solche Gruppierung kann kontaminiert werden mit einer anderen, was syntaktische Ambiguität produziert.

1.2 **Ordnungsfaktoren** (Beziehungen der Menge, der Ortslage, des Abstands, der Richtung, der (metrischen oder freispielenden) Maßverhältnisse) > "Menge" korreliert mit S3, "Ortslage" und "Abstand" mit K2, "Richtung" mit S4, "Maßverhältnisse" mit S3/ Dis S3; im Grunde aber sind diese "Ordnungsfaktoren" zu allgemein, um auf eine Wahrnehmungspsychologie der Syntaktik in Form von Bildparametern bezogen werden zu können.

1.3 **Ordnungsgrad** (Ordnung bis Chaos)
> Analyse der Ordnung im Sinne von Homogenität kognitiver Gruppierbarkeit erfolgt entlang der acht Bildparameter S1 - S4 sowie K1 - K4.

1.4 **Proportionen**
> Der **goldene Schnitt** z.B. ist ja eine Selbstähnlichkeit von Größenverhältnissen, also Similarität S3 des einen Verhältnisses (Teilstrecke a zu Teilstrecke b) zum anderen Verhältnis (Teilstrecke b zu Gesamtstrecke c) über den gleichbleibenden Faktor 1,618. Andere Proportionen spielen eher im Bereich der zweiheitlichen Bildrhetorik der Semantik eine Rolle, wenn z.B. **Jan van Eyck** eine übernatürlich große Madonna in eine gotische Kirche malt, so handelt es sich um den Mischtyp semantisches substitutio + adiectio (*Madonna in der Kirche*, um 1426).

1.5 **Tatsächliche Linien**: horizontale, vertikale, schräge Linien bzw. Richtungsbeziehungen
> Linien können v.a. auf die Bildparameter S4, K1, K3 und ggf. auf K4 bezogen werden.

1.6 **Gedachte Linien**: Symmetrieachsen, Goldener Schnitt (s.O.), Bezüge zur Mittelsenkrechten und zur Mittelwaagerechten, Blick- und Aktionsrichtungen der Akteure im Bild
> Symmetrieachsen des Gesamtbildes und andere ins Bild gedachte Linien könnte man als **sekundäre Indizes** bezeichnen, da sie erst auf der Basis von S1 bis S4 kognitiv aus dem Bild abgeleitet werden müssen: wenn Elemente ähnlich sind und ähnlich positioniert sind (Similarität von K2), dann erkennt man z.B. eine Symmetrieachse als Schema. Blick- und Aktionsrichtungen der Akteure im Bild dagegen sind i.A. **primäre Indizes**, die v.a. auf die Bildparameter K1, K3 und ggf. auf K4 bezogen werden können.

1.7 **Bildausschnitt**: Was wird vom Darzustellenden gezeigt? Was wird weggelassen?
> Der Bildausschnitt ist in Europa konventionalisiert als rechteckiger, scharf geschnittener Bildausschnitt. Diese **Konvention** wurde oft von Künstlern quasi **bildrhetorisch** bearbeitet (vgl. Kap. 2.1.15). **Ando Hiroshige** (vgl. Abb. 281) oder russische Fotografen der 1920er Jahre haben extremen **Anschnitt von Figuren** durch die Bildfeldkonturlinie (die über K3 auf das vom Bild Gezeigte zeigt) genutzt, um das Prinzip des Abbildausschnitts (in sich schon **syntaktisches detractio** z.B. bei einem Foto mit angeschnittenem Gesichtsoval als syntaktisches aber auch semantisches Schema) über Devianz von Konventionen zu thematisieren.

1.8 **Syntaktische Bildfolge mit semantischer Induktion** (Hinzudenken eines inhaltlichen Zusammenhangs zwischen zwei oder mehreren Bildern, die zeitlich im Film oder räumlich in einem Buch aufeinander folgen)
> Das Anschneiden von Objekten durch den Bildausschnitt sowie die semantische Lücke zwischen zwei Bildern nach Ursache/ Wirkung o.ä., das Füllen dieser "Leerstellen" zeigt, dass ein Film eine fragmentarische Darstellung einer Situation ist (also syntaktisches/ semantisches detractio).

1.9 **Syntaktisches und Semantisches Text-Bild-Verhältnis** (Bildtitel oder Text im Bild).
> Nicht selten ist Text ins Bild integriert, z.B. in gotischer oder fernöstlicher Malerei; es liegt dann eine pragmatisch-semiotische Zweiheit zweier Zeichenfunktionssysteme vor: Ikon und Symbol (sowie u.U. Indizes zwischen beiden) und deren funktionale Komplementarität, ggf. aber semantische Kontradiktion. Bei gotischen Spruchbändern in Bildern entsteht eine Konstellation von Textfeldern inmitten des Bildes des Zweiheit-Typs **syntaktische VK über S1 und S2**.
In Bildern mit **Bildsymbolen**, die wiederum auf z.B. biblische Texte verweisen können, entsteht eine Zweiheit auf semantischer Ebene aus ikonisch-denotativem versus symbolisch-konnotativem Bedeutungszusammenhang im Bild.

1.10 **Einstellungsgröße**: Verhältnis von dargestellter Menschenfigur zu Bildausschnitt
> Diese Kategorie ist zwischen Syntaktik und Semantik anzusiedeln, da das Abbild eines Menschenkörpers (Semantik) korreliert wird mit dem Bildrand als syntaktischer K3-Lenkung des Blicks in Bezug auf diesen Menschenkörper als Maßstab.

1.11 **Dominanz von Dargestelltem im Bild**: Was ist dominant im Bild dargestellt, was tritt zurück?

1.11.1 Gibt es eine Gliederung in **Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund**?
> Es handelt sich hier um drei Gruppierungsfelder von Wahrnehmungselementen mittels Monokularer Tiefenkriterien auf Grundlage der acht Bildparameter (s.O.).

1.11.2 Gibt es eine (erwartungsgemäße) Gliederung in **Zentrum und Peripherie**?
> Die Bildrandlinie definiert über K3 (Linienradialindizes) i.A. ein Zentrum und daher auch eine Peripherie. Konventionell wird ein Objekt des Interesses im Zentrum platziert; bildrhetorisch davon abweichend kann man das Wichtige aber auch am Rand platzieren, was dem Typ pragmatischer Zweiheit transmutatio (einer Handlungskonvention bezüglich der Syntaktik) entspräche.

1.11.3 Gibt es eine **Lesrichtung** des Bildes (z.B. von links nach rechts)?
> Die Lesrichtung als Blicklenkung basiert i.d.R. auf primären Indizes K1 bis K4, ggf. aber auch auf Semantik. In Europa gibt es die konventionelle "Lesrichtung" eines Bildes von links nach rechts. Auch diese Konvention kann durch pragmatische Zweiheit transmutatio gestört werden.

1.11.4 Gibt es ein **visuelle Gewichtung** von Bildteilen über Formen und Farben o.ä. (z.B. dunkle Farben oder große Formen als „gewichtiger“)?
> In Europa gab es in der Landschaftmalerei vor 1900 oft ein helles Zentrum (S1.1), das von dunklen Flächen (S1.2) "umrahmt" wurde (z.B. dunkles Waldinneres mit erhelltem Wegende), seltener den gegenteiligen Fall (z.B. bei Grottendarstellungen). Es handelt sich hierbei letztlich um einen Nachhall des Bildrahmens im Bild, gewissermaßen also um Selbstähnlichkeit (Similarität von Bildrand zu Umrahmungsbildzonen). Verschiebt man die Umrahmungsbildzone dergestalt, dass das Umrahmte vom Bildrand angeschnitten würde, so handelt es sich wieder um pragmatische substitutio einer Handlungskonvention bezüglich der Syntaktik, aber auch um syntaktische Ambiguität BK (K3.1 Bildrand versus K3.2 Farbsphärenränder).

1.12 **Kadrierung**: Abschneiden/ Nichtabschneiden von Objekten durch Bildrand
> Abschneiden ist identisch mit syntaktischem bzw. semantischem detractio. Ein Abschneiden von abgebildeten Objekten bringt dieses Prinzip des Bildrands mehr ins Bewusstsein: auf das von ihm Eingeschlossene über K3 zu verweisen. Durch Abschneiden entsteht eine **indexikalische Verweiskette**: das Beschnittene verweist über angeschnittene Konturlinien, also mit K1 auf die Schnittlinie des Bildrands , diese dann über K3 auf das Bildzentrum.

1.13 Organisation der Bildfläche durch **Gestaltprinzipien** der Wahrnehmung als visuelles Zusammenfassen von Bildelementen zu Gruppierungen aufgrund von:
- ganz allgemein **Einfachheit** eines Informationspakets (= einer wahrnehmungspsychologischen Gruppierung) anstelle einer ungruppierten Datenfülle,
- **Beziehungen der Ähnlichkeit:** der Farben S1/ der Formen S2/ der Größen S3/ der Orientierungen S4,

- **Beziehungen geometrisch-räumlichen Zusammenhangs**: eines Linienrichtungsindex K1, der Nähe K2, der gemeinsamen Region/ Umfassungslinie/ Linienradialindex K3, der Verbundenheit durch Punkte/ Linien/ Flächen K4,
- ggf. **Gleichzeitigkeit** des zeitlichen Auftretens (z.B. bei Neonröhren-Installationen),
- **Vertrautheit** (erinnerte Gestalt gehört zu Semantik)
- **Figur-Grund-Beziehungen** (nicht zuletzt basierend auf K1 und K3 einer Konturlinie, siehe Rubinscher Becher oben).

> "Vertrautheit" bedeutet das Überschreiten der reinen Wahrnehmung/ Syntaktik hin zur Erinnerung an Bedeutungsschemata der Semantik, die aber natürlich auch auf Bildparametern beruhen können: "Gesicht" als Schema z.B. weist Ähnlichkeit S1- S4 der beiden Hälften auf und Kontiguität K1- K4.
Figur-Grund-Beziehungen sind, wie wir an der Ableitung der monokularen Tiefenkriterien aus den acht Bildparametern gesehen haben, von den acht besprochenen Bildparametern als "Figurhaftigkeit" ableitbar. Wenn K3.1 und K3.2 zweier aneinanderliegender Figurangebote aus einer Konturlinie ähnlich stark sind (Minimaldifferenz MD (K3.1 ~ K3.2)), kann es zu einem Fluktuieren der Aufmerksamkeit zwischen diesen beiden Figurangeboten kommen; anschaulich wird das im **Rubinschen Becher**: eine Becherkonturlinie mit Radalindizes K3 sowohl zur einen wie zur anderen Seiten vermag das eine (Becher) wie das andere (zwei Gesichter) als "Figur" der Deutung anzubieten; hier basiert semantische Polysemie mit Diskrepanz der zwei Bedeutungen auf syntaktischer Minimaldifferenz MD der "Figurhaftigkeit" dreier Figurangebote aufgrund wechselndem K3 der wellenhaften Konturlinie.

1.14 **Format** (stehendes/ liegendes/ quadratisches/ kreisförmiges/ ovales… Format)
> Ovale und kreisförmige Formate haben stärkere K3-Radialindexikalität als ein rechteckiges Format, lenken also den Blick stärker ins Zentrum. Stehend/ liegend ist eher eine Bezugnahme des Bildes auf das Körperbewusstsein des Rezipienten, der - mit **Heinrich Wölfflin** sprechend - sein Körperbewusstsein "einfühlend" in die Außenwelt projiziert. Wären Formate konkav, würden sie auf den Außenraum verweisen, was gegen die europäische Konvention verstoßen würde (pragmatisches substitutio).

1.15 **Allgemeine Bildgeometrie**: punktartige/ linienartige/ flächenartige Bildorganisation
> "Punkt" ist nur wahrnehmungspsychologisch definierbar, und zwar als eine Kleinstfläche ohne K1 oder K3. Physikalisch kann es eigentlich gar keinen "Punkt" geben, da er ja unendlich klein sein müsste; auch eine "Linie" kann es nicht geben, da sie ja unendlich dünn sein müsste.
Punkte können zueinander Nähe K2 und Verbundenheit über K4 aufweisen, aber kein K1 oder K3. Linien haben immer einen Zeige-Index K1 entlang ihrer Richtung, bei Krümmung auch einen Radialindex K3. Flächen, die quasi als "Linienschar" vorstellbar sind, können ebenfalls im Hinblick auf K1 und K3 gestaltet sein (vgl. Abb. 70).

1.16 **Identifikationsfigur**: Gibt es eine Figur in Rückenansicht, deren Blickrichtung man als Betrachter nachvollzieht?
> Hierbei handelt es sich um Pragmatik einer körperlichen Einfühlung: erst wenn man vor einem Abbild aus der Erinnerung das Konzept "Mensch mit Blickachse nach Vorne" (= als erinnerten Aufbau des Menschenkörpers) abgerufen hat, vollzieht man die Blickachse des in Rückenansicht abgebildeten Menschen nach. Es handelt sich quasi um ein indirektes nonverbales Index-Zeichen.

1.17 **Kommunikationsfigur**: Gibt es eine Figur in Frontalansicht, mit der man als Betrachter Augenkontakt aufnimmt?
> Wie bei 1.16 handelt es sich um einen erinnerten Körper-Aufbau als Teil eines Konzepts der Pragmatik (Konzept "Mensch mit Blickachse nach Vorne"), um ein nonverbales Index-Zeichen.

1.18 **Blickeinleitungsweg**: Gibt es einen Weg/ einen Fluss/ eine Brücke o.ä., die den Blick des Betrachters in das Bild leiten?
> Hierbei handelt es sich i.A. um perspektivisch konvergierende Fluchtlinien, mit K1 auf den Fluchtpunkt und somit um zentrifugale S4-Organisation von Konturen, da alle Fluchtlinien auf einen Punkt zulaufen, also ähnliche Orientierung aufweisen. Syntaktisch-semantisches substitutio kann diese Ordnung stören (vgl. Abb. 133).

1.19 **„Standfestigkeit“ des Bildes durch Hell-Dunkel-Verteilung**
Abgedunkelte Bildränder, welche eine helle Bildmitte umschließen, halten den Blick des Betrachters ´fest´. Dunkle Zonen am oberen Bildrand wirken "schwer", an den Seitenrändern verleihen sie dem Bild visuelle "Standfestigkeit".
> Dieser Punkt verweist zum einen auf eine Selbstähnlichkeit innerhalb des Bildes: der Bildrand mit K3 wird durch Farbzonen über S1 in sich wiederholt (s.O.). Die Wirkungen ("schwer", "standfest") sind wiederum aus der Einfühlungstheorie Wölfflins ableitbar: man überträgt sein Körperbewusstsein "einfühlend" auf Gegenstände der Betrachtung (Pragmatik).

2.0 Raumdarstellung im Bild als Raum-Semantik mit Tendenz zu Einfühlung-Pragmatik

2.1 **Art der Raumdarstellung: Ein-/ Zwei-/ Dreifluchtpunktperspektive (Betrachterstandpunkt: von oben (Vogelperspektive)/ von unten (Froschperspektive)/ von vorn (Normalhöhenperspektive) oder Parallelprojektion.**
> Parallelprojektionen weisen kein Konvergieren von Tiefenlinien auf und können aufgrund dieser tiefenräumlichen Unbestimmtheit u.U. - wie beim Neckerwürfel (Abb. 294) anschaulich vorgeführt - räumlich zwei Interpretationsarten aufweisen (raumsemantische Antonymie). Man kann raumsemantische Zweiheit auch z.B. durch eine **gestörte Perspektive** erreichen, z.B. können Tiefenlinien, die eigentlich eine Richtung, also nur einen Fluchtpunkt aufweisen, rhetorisch verändert auf unterschiedliche Fluchtpunkte zulaufen. Letzteres wäre semantisches substitutio/ transmutatio des Fluchtpunkts bzw. der Fluchtlinien. Auch eine Kontamination (semantische Diskrepanz zweier Raumdarstellungssysteme) von Parallelprojektion und Perspektive ist denkbar.

2.2 **Grad der perspektivischen Lenkung des Blicks zum Fluchtpunkt und seine Verortung im Bildformat**: viele bis wenige Fluchtlinien bei einer Perspektive, Lage des Fluchtpunkts.
> Diese Fluchtlinien als indexikalische K1-Tiefenlinien können als Verstärkung von K3 des Bildrands zum Bildzentrum hin gestaltet werden (konventionell) oder entgegen der Bildrandradialindexikalität auf den Bildrand zulaufen (unkonventionell-pragmatisches substitutio); man könnte hier auch von einer BK-Zweiheit zweier syntaktischer Radialindizes-Scharen sprechen: BK (K3.1 Bildrand versus K3.2 Perspektive). Letzteres hat z.B. **Edvard Munch** bei seiner Bildserie "Schrei" (um 1895) eingesetzt, wo eine Brücke perspektivisch auf den Bildrand zuläuft.

2.3 **Monokulare Tiefenkriterien** (Kriterien für das Wahrnehmen von Raumtiefe mit nur einem Auge)
> Diese wurden bereits ausführlich besprochen (s. Kapitel 1.3.1.3). Wie gezeigt, sind die Beziehungen der acht Bildparameter zu den acht in der Literatur genannten Monokularen Tiefenkriterien nicht immer eindeutig. Man sollte daher m.E. auf der Grundlage der acht Bildparameter neue Monokulare Tiefenkriterien formulieren, so wie es im Kapitel 1.3.1.3 versucht wurde.

2.3.1 **Farbperspektive** (Fernes = hellere und hell-dunkel-kontrastärmere Farben sowie verblauende Farben u.U.)
2.3.2 **Luft- oder Verschleierungsperspektive** (Fernes = unschärfere Umrisse der Figuren)
2.3.3 **Position zur Horizontlinie** (Fernes = nah bei Horizontlinie)
2.3.4 **Verdeckungen** (Ferneres = verdeckt)
2.3.5 **Größenstaffelung** (Ferneres = kleiner)
2.3.6 **Texturdichte** (Ferneres = höhere Texturdichte)
2.3.7 **Schlag- und Binnenschatten und deren Lage zueinander** (für Raumorientierung)
2.3.8 **Fluchtlinien** (für Raumorientierung)

2.4 **Licht und Schatten**

2.4.1 Lichtinszenierung: Beleuchtungsrichtung, Beleuchtungsverteilung, Beleuchtungsgrad, grelles oder diffuses Licht
> Physikalisch undenkbare bzw. unlogische Beleuchtungen können im Hinblick auf semantische Zweiheit eingesetzt werden. So kommt im Bild *Madonna in der Kirche* **Jan van Eycks** aus 1426 das Außenlicht in eine Kirche von Norden, was physikalisch undenkbar ist (semantisches transmutatio). Beleuchtung kann wie die Perspektive radialindexikalisch eine Verweisordnung K3.2 aufweisen, die gegen die Verweisordnung des Bildrands K3.1 opponiert: BK (K3.1 versus K3.2).

2.4.2 Schlag- und Binnenschatten
> Physikalisch undenkbare bzw. unlogische Schatten können im Hinblick auf semantische Zweiheit eingesetzt werden. Beispiele dafür finden sich im Expressionismus (Film *Nosferatu- Eine Symphonie des Grauens (1922)* von **F. W. Murnau**: ein Schatten würgt eine Frau > semantisches substitutio des Schatten-Merkmals "unkörperlich") oder in Illustrationen zu *Peter Schlemihl* von **Adalbert von Chamisso** (ein Körperschatten wird aufgerollt und fortgenommen > semantisches detractio) vor.

2.5 **Bildraum als Distanz von Nahem zu Fernem**: zusammengestauchter oder langgezogener Bildraum
> Eine filmische Abweichung von der natürlichen Augenperspektive in Form eines sich über einen Zeitraum sichtbar weiter in die Tiefe dehnenden Treppenraums wurde z.B. von **Alfred Hitchcock** im Film *Vertigo* eingesetzt, um die Höhenangst des Protagonisten besonders zu unterstreichen. Dieses ist semantisches substitutio + adiectio.

3.0 Formen im engen Sinne

3.1 **Naturalistische** ("natürliche") oder **abstrahierende** (also Details abziehende = semantisches detractio) Abbildung von Naturformen

> Man kann hier merkliche semantische Zweiheit erreichen, indem man unterschiedliche Grade des Naturalismus bzw. der Abstraktion in einem Bild vereint. Ein Beispiel hierfür sind etruskische Figuren (s. Abb. 271), die zwar einen naturalistischen Kopf, aber einen stark abstrahierten Rumpfkörper aufweisen können oder *Rotes Studio* von **Henri Matisse** (1911, s. Abb. 131), das Bereiche eines Interieurs zu Konturlinien in rotem Grund vereinfacht, andere Bereiche aber mit Lokalfarbflächen der Objekte belässt, quasi als Notation der Aufmerksamkeitszonen des Künstlers im Raum.

3.2 **Form-Kontraste**: a) Form-an-sich-Kontrast (z.B. Quadrat gegen Kreis), b) Qualitätskontrast (z.B. geöffnete gegen geschlossene Formen), c) Quantitätskontrast (z.B. groß gegen klein), d) Richtungskontrast (z.B. senkrecht gegen waagerecht), e) Oberflächenkontraste (z.B. glatt gegen rau)

> Hier handelt es sich um Spezifizierungen von DisS2, wobei S2/Form spezifizierbar ist in: a) v.a. K3 (ein Quadrat hat einen geringeren Wert für K3 als ein Kreis), b) v.a. K1 (geschlossene Formen schließen K1 in sich zusammen), c) DisS3, d) DisS4, e) Mikro-DisS2 der Oberfläche.

Form-Kontraste der Figur zum Grund lenken über Unterscheidbarkeit die Aufmerksamkeit auf die Figur, können aber auch so reduziert werden, dass Figuren Formähnlichkeit S2 zu ihrem Grund aufweisen, was häufig bei der Künstlergruppe der **Nabis** mittels einer durchgehenden, auch farbähnlichen Fleckenstruktur o.ä. erreicht wurde. Es besteht dann Minimaldifferenz MD der Figurhaftigkeit von Grund und Figuren aufgrund S1 und S2 (vgl. Kap. 2.2.3).

3.3 **Flächenformen**: Primärformen (Quadrat, Dreieck, Kreis) oder Sekundärformen (z.B. Trapez) sowie Ähnlichkeit der Form

> Sekundärformen können mittlere Ausprägungen zwischen zwei Primärformen bilden und somit eine Minimaldifferenz-Sequenz MD (S2.1~S2.2~S2.3) bewerkstelligen. S2/ Ähnlichkeit der Form weist verschiedene Grade auf: **Isomorph** sind z.B. Kreise gleicher Größe, **homöomorph** sind Kreise ungleicher Größe, **syngenomorph** sind Kreis und immer schmaler werdende Ovale, **katamorph** sind Viereck/ Quadrat, Fünfeck, Sechseck, **heteromorph** sind völlig unterschiedliche Formen (vgl. **Wolf/ Wolff** 1956).

3.4 **Umrisslinien** (offen/ geschlossen, arabesk/ streng usw.) und **Füllungsstruktur** innerhalb der Umrisslinie

> Bei den **Nabis** (vgl. Kap. 2.2.3) wurde die Umrisslinie eines Körpers, die ja in Wirklichkeit unterschiedlich tief im Raum gelagert ist, so einheitlich dick gemalt, dass eine Betonung des zweidimensional Flächigen inmitten der Abbildung von Dreidimensionalen mittels Monokularer Tiefenkriterien erfolgte; die Füllungsstruktur einer Menschenfigur wurde zudem von den Nabis mitunter z.B. rein quadratisch-zweidimensional gestaltet statt plastisch-raumgefaltet (s. Abb 292). Es handelt sich dabei um eine semantische Antonymie von Zweidimensionalität versus Dreidimensionalität. Mitunter sind Umrisslinien und ihre Füllungsfarbflächen gegeneinander zu syntaktischer BK (K3.1 versus K3.2) verschoben (s. Abb. 291) oder die Füllungsstruktur wird ganz fortgenommen (s. Abb. 126, semantisches detractio).

4.0 Farbe im engen Sinne

4.1 **Farbmodulation** (Modulation: stufenweise Veränderung einer bunten oder unbunten Farbe in Richtung auf eine Nachbarfarbe, z.B. Gelb in kleinen Schritten (Nuancen) zum Rot hin ausmischen (modulieren) bzw. zu einem helleren oder dunkleren Ton verändern (Hell- oder Dunkeltrübung) > ggf. in Zusammenhang zu Raumillusion/ Plastizitätsillusion)

> Farbmodulation kann für den Ambiguitätstyp Minimaldifferenz MD (S1.1~S1.2~S1.3) genutzt werden. **László Moholy-Nagy** hat in Fotos z.B. von Menschenkörpern der 1920er Jahre die Sequenz weiß-grau-schwarz komplett umgedreht (**Solarisation**). Dadurch wird die Tiefenlage von Punkten optisch umgekehrt: natürlicherweise Tiefstehendes erscheint hochstehend und umgekehrt (semantisches transmutatio).

4.2 **Farbkonzept**: polychrom, monochrom, tonwertig (Abdunkeln und Aufhellen einer Farbe in Licht und Schattenregionen des Gegenstands)

> **James Abbott McNeill Whistler** hat ab 1860 Farben in Abbildern zu einer weißlichen oder schwärzlichen Palette vereinheitlicht und damit bewusst semantisches substitutio der natürlichen Farben betrieben (z.B. *Symphonie in weiss, No. 1. Mädchen in weiss.* 1861-62). Man kann auch zwei Farbkonzepte (z.B. polychrom mit bichrom) zu einer syntaktisch-semantischen Zweiheit vereinen, ein Farbkonzept brechen (vgl. Abb. 131); z.B. hat **Steven Spielberg** den Film "Schindlers Liste" in Schwarz-Weiß gedreht, allein der Mantel eines Kindes dagegen wurde rot koloriert. Es kommt hier zu einem syntaktisch-semantisch zweiheitlichen Bruch des Farbdarstellungsraums.

4.3 **Farbreinheit**: getrübte oder reinbunte Farben

> Auch hier lässt sich ein ästhetisch zweiheitlicher Bruch des Farbkonzepts eines Bildes denken, wenn z.B. kleine vereinzelte Flächen reinbunter Farbe (S1.2) aus einem großflächigen Zusammenhang getrübter Farben (S1.1) "herausfallen": VK (S1.1 versus S1.2).

4.4 **Farbkontraste**: Farbe-an-sich-Kontrast (z.B. Gelb-Rot-Blau), Hell-Dunkel-Kontrast (helle gegen dunkle Farben wie Schwarz gegen Weiß, Gelb gegen Violett, abgedunkeltes Rot gegen aufgehelltes Rot), Kalt-Warm-Kontrast (z.B. Rotorange gegen Blaugrün), Komplementärkontrast (z.B. Rot gegen Grün, Orange gegen Blau), Qualitätskontrast (z.B. reines Rot gegen mit Grau getrübtem Rot)
Hierbei handelt es sich um Spezifikationen von DisS1 als Lagebeziehungen auf der Farbkugel mit einem Farbkreis als Äquator und Polen der Abdunklung bzw. Aufhellung.
4.5 **Farbauftrag**: Pinselspuren sichtbar/ unsichtbar, lasierend-durchsichtige Malweise mit durchscheinender Tiefenfarbe oder deckende oder pastose Malweise;
Arbeitsspuren sind Indizes; kommt es zu einer merklichen Verminderung des Anteils von ikonischem Zeichen-anteil in einem Abbild durch die anderen beiden Zeichenarten (Indizes, Symbole), dann kann man von einer **pragmatischen Zweiheit oder Dreiheit zweier oder dreier Zeichenkanäle und ihrer Funktionen** sprechen, da ja Indizes auf Arbeitsspuren quasi "objektivierte Aktiozepte" betreffen, während ein Ikon Abbildungsfunktion auf Grundlage von Similarität-Wahrnehmung, ein Symbol eher Gedankendarstellungsfunktion hat.
Durchscheinende Tiefenfarbe ist syntaktische Zweiheit: die Tiefenfarbe scheint zwischen Farbpigmentpartikeln hindurch, "verbindet" also getrennte Bereiche zu VK (S1.1 aufgetragene Farbpartikel versus S1.2 Tiefengrundfarbe des Malgrundes).
4.7 **Farbbedeutungskonzept**: Gegenstands- (Rot eines roten Apfels), Erscheinungs- (Rosa eines roten Apfels im Nebel), Symbol- (Gold des Himmels in einem mittelalterlichen Bild steht symbolisch für Göttlichkeit), Ausdrucksfarbbedeutungskonzept (anstelle der Gegenstandsfarbe eine Farbe, mit der aufgrund ihrer Devianz von natürlicher Farbe Gefühle assoziiert werden können), dagegen steht das Konzept Absoluter Farbe (Farbe als Farbe, nichts darstellend, also ohne Semantik)
> Denkbar ist eine Zweiheit der semantischen Farbbedeutungskonzepte, z.B. ein schachbrettartiger Wechsel von Erscheinungs- und Ausdrucksfarbbedeutungskonzept: syntaktische VK-Zweiheit (S1.1 versus S1.2) sowie semantisch-pragmatische Diskrepanz/ Komplementarität: Erscheinung(sfunktion) versus Ausdruck(sfunktion).
Symbol- und Ausdrucksfarben sind immer per se **semantisches substitutio** der "Lokalfarbe" durch eine Symbol- oder Ausdrucksfarbe.
4.8 **Farbdimensionen** (als Spezifikationen von S1)
- 4.8.1 **Farbgruppe** (z.B. bläulich)
- 4.8.2 **Helligkeit** (Aufhellen oder Abdunkeln von reinen Farben, die selbst eine Helligkeit haben, so ist Gelb hell, Violett aber dunkel)
- 4.8.3 **Farbreinheit/ -intensität**
- 4.8.4 **Farbton** (bunt wie Rot, unbunt wie Schwarz, schwachbunt wie braun)

> Farbdimensionen sind Unterkategorien für S1 bzw. DisS1.

5.0 Farbe und Größe einer Farbfläche im Hinblick auf Aufmerksamkeitsbindung.

> Man sollte diesen Punkt erweitern dadurch, dass man Aufmerksamkeitsbindung durch DisS1, DisS2, DisS3, DisS4 eines Wahrnehmungselementes vom Umfeld und mögliches Korrelieren dieser vier Unterscheidungspotentiale feststellt: Die Stärke des Sich-Abhebens aufgrund Farbabweichung vom Umfeld (Farbkontrast DisS1) wird z.B. mit derjenigen aufgrund Größenabweichung (DisS3) in Beziehung gesetzt; eine Figur, die sich farblich stark vom Grund abhebt, kann z.B. eine kleinere Fläche als eine andere Figur mit geringerem farblichen Sich-Abheben erhalten, um ein Aufmerksamkeitsgleichgewicht beider zu erreichen. Hier wird auch die Frage der Aufmerksamkeitslenkung, also die Frage, was als Figur und was als Grund wahrgenommen wird, angesprochen. Es ist also denkbar, dass es zu einer Minimaldifferenz MD zwischen zwei Aufmerksamkeitsbindungspotentialen zweier Figurangebote aus DisS1 bis DisS4 zum Umfeld kommt, also zu einem Fluktuieren der Aufmerksamkeit zwischen zwei Figurangeboten.

Zusammenfassend kann man sagen:
In der Liste findet man **syntaktische, semantische, pragmatische Einheitlichkeiten als mögliche Objekte einer ambigen Verzweiheitlichung** durch Kontaminations- oder Devianzoperation, die Liste ist also ein Fundus, z.B. für folgende Phänomene ästhetischer Ambiguität:
a) Einheitlichkeit des zeitlichen Auftretens aller Bildelemente (Neonröhren-Bilder **Francois Morellets** oder Neonröhren-Abbilder **Bruce Naumanns** durchkreuzen diese zeitliche Einheitlichkeit des (Ab-)Bildes dadurch, dass mal die eine -durch Neonröhren ausgebildete- (Körper-)Form, mal die andere (Körper-)Form im dunklen Raum aufleuchtet), b) Blickpunkteinheitlichkeit (Perspektive von unten oder oben usw.), c) Ausschnitteinheitlichkeit, d) ´Kameraobjektiv´-Einheitlichkeit, e) Farbkonzepteinheit, f) Einheitlichkeit der Formtypen und Kongruenz von Umrisslinie und Binnenstruktur, g) Einheitlichkeit von Indizes durch Figuren, Lichteinfall usw., h) Einheitlichkeit des Bildtyps (Abbild mit ikonischer Bedeutung bzw. Bild ohne Bedeutung) bzw. Ausschließlichkeit des ikonischen Zeichenkanals (ohne Indizes auf Arbeitsspuren oder Symbole), i) Einheitlichkeit der Beleuchtung j) Einheitlichkeit der semantischen Raumtiefenstaffelung über gleichläufige Monokulare Tiefenkriterien ("vorne" bis "hinten", vgl. Abb. 309), k) Einheitlichkeit semantischer Proportionen von Objekten zueinander usw. usw..

1.3.2 Objekte von Operationen zu semantischer Ambiguität

1.3.2.1 Abgrenzung syntaktisch-semantischer Ambiguität von rein semantischer Ambiguität

Wenn ich in einem Abbild (=Ikon-Zeichen) einen Menschen mit einem Fußball anstelle des Kopfes darstelle (substitutio), so entsteht mental **im Rezipientenbewusstsein** eine ästhetische **semantische Zweiheit aus zwei opponierenden Bedeutungen**: **erinnertes Konzept** ´gewöhnlicher Mensch´ **versus** **sichtbares Bildkonzept** ´ungewöhnliches menschenähnliches Wesen´. Es ist ein Abbild-Zeichen, das eine Bedeutung (Semantik) trägt, die einem erinnerbaren Bedeutungsschema ähnelt und das Schema daher in der Rezeption aufruft, das aber eben doch vom Schema **abweicht**. Ein Abbildzeichen führt in diesem Fall also zu zwei opponierenden Konzepten im Bewusstsein, zu semantischer Devianz-Zweiheit. Beim Fußballköpfigen handelt es sich um **rein semantische Zweiheit**, bei der mittels der Divergenz eines Erinnerungsbildes von seiner im Werk vorhandenen Veränderung eine Zweiheit im Kopf des Betrachters erzeugt wird. Man kann das Schema "Kopf" also so darstellen, dass seine **gewöhnliche Geometrie** auffallend verändert ist. Es entsteht im Kopf des Betrachters eine Zweiheit aus erinnertem (also absentem) gewöhnlichem Kopf (in der Rhetorik auch **´natura´, hier Schema** genannt) und auf der Papierfläche ungewöhnlich verändertem (also **präsentem**) Kopf (in der Rhetorik auch **´ars´**). Im Kunstwerk **präsente ´ars´** weicht von erinnerter, **absenter ´natura´** ab, man spricht daher auch von Abweichungsästhetik (= **Devianzästhetik**). Es gibt aber auch Fälle **syntaktisch-semantischer Zweiheit (Ambiguität)**, wenn ein Abbild vorliegt, das sowohl eine syntaktische Zweiheit aufweist (z.B. Konturlinien zweier (Kopf-)Formen schneiden sich) als auch eine semantische Zweiheit (zwei vermengte Köpfe). Diese Unterscheidung ist bedeutsam, da die syntaktische Ambiguität als Bedeutungsträger rezipiert werden kann. Wenn ich also zwei Kopfkonturlinien sich überkreuzend zeichne, so kommt es zu Schnittpunkten der Linien, also zum syntaktischen Zweiheit-Typ BK in diesen Schnittpunkten. Syntaktische Ambiguität bei einem Abbild (Ikon-Zeichen) zieht potentielle semantische Ambiguität nach sich: **merkliche also intendierte syntaktische ambige Opposition ist als Bezeichnung für Bezeichnetes ausdeutbar.** Bei den vier bildrhetorisch veränderten Gesichter unten kann man aber nur von semantischer Zweiheit sprechen, denn hier gibt es eine Zweiheit Erinnerungsbild/ Bedeutungsschema **versus** seine Abweichung/ Veränderung. Erst wenn es auch zu syntaktischer Zweiheit (z.B. sich überschneidende Linien als Zweiheit-Typ BK) inmitten eines Abbilds mit Semantik kommt, handelt es sich um **syntaktisch-semantische Zweiheit** (s.U.).

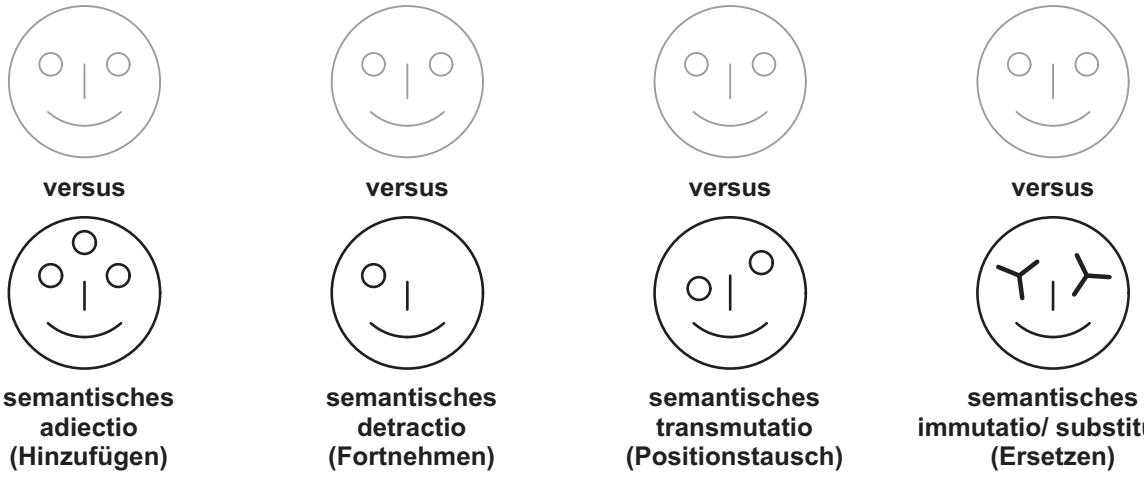


Abb. 74: Rein semantische Zweiheit: Ein Gesicht als Erinnerungsfolie/ Schema und seine bildrhetorischen Veränderungen nach Quintilian.
Nur dadurch, dass ich mich als Betrachter an das Konzept "gewöhnliches Menschengesicht" erinnere, kann ich die vier unten stehenden Gesichter als Abbildung von ungewöhnlich veränderten Köpfen wahrnehmen. Es gibt hier **keine syntaktische Zweiheit**.

Denkbar ist neben diesen surrealistisch anmutenden Änderungsoperationen auch das, was in der Kunst der 1910er und 1920er Jahre ***Simultaneismus*** (vgl. Kap. 1.3.4) genannt wurde, also das "gleichzeitige" Ineinander von Formen mit z.B. Schnittpunkten, was bei einem Abbild zum Mischtyp **syntaktisch-semantischer Ambiguität** führt:

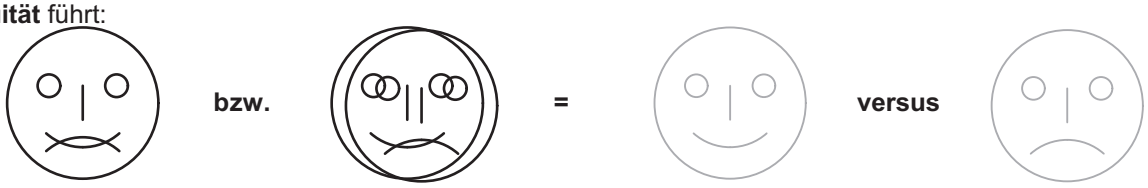
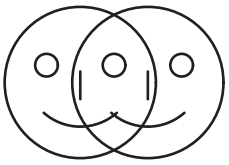


Abb. 75: Mischform syntaktisch-semantischer Zweiheit: "Simultaneismus"/ Kontamination zweier Gesichter: syntaktische BK+ MD, semantische Antonymie Lächeln versus Nicht-Lächeln aus adiectio.
Schnittpunkte zweier Linien entsprechen dem **syntaktischen Zweiheit-Typ BK** aufgrund der Bildparameterkonkurrenz BK (K1.1 **versus** K1.2) bzw. Überlappen zweier Kreisbereiche BK (K3.1 **versus** K3.2), wobei diese minimal gegeneinander verschoben sind (**Zweiheit-Typ MD**). Diese **syntaktische** Zweiheit existiert auch unabhängig von den zwei Bedeutungen "gewöhnlicher" versus "ungewöhnlicher/ zweifacher Kopf", also unabhängig von der Semantik und kann assoziativ also unverbindlich mit einer **ambigen Bedeutung** belegt werden wie hier z.B. mit der Deutung *"gemischte Gefühle"*, oder gar *"Bipolare Störung"* o.ä..

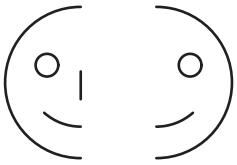
Abb. 76: Mischungen syntaktischer und semantischer Ambiguität am Beispiel eines Gesichtschemas.



syntaktische VK, semantisches detractio + adiectio + Antonymie



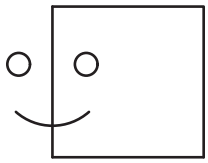
syntaktische BK, semantisches adiectio



syntaktische VK (K1 Kreislinie vs. K4 Grundfarbe), semantisches transmutatio



semantisches adiectio



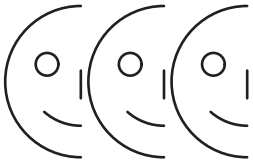
syntaktische BK in Schnittpunkt, sem. substitutio + transmutatio



syntaktische VK (S2.1 Kreislinien vs. S2.2 Rechtecklinien), sem. detractio + substitutio



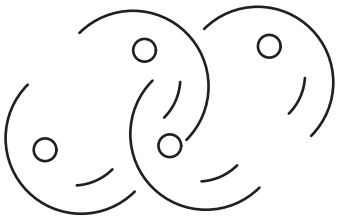
semantisches adiectio + substitutio+ detractio



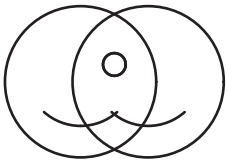
syntaktische BK (S2 der Augen versus K3/ K1 der Halbkreise), sem. detractio + adiectio



semantisches transmutatio + adiectio



syntaktische VK (K1/3.1 vs. K1/3.2), sem. transmutatio + adiectio



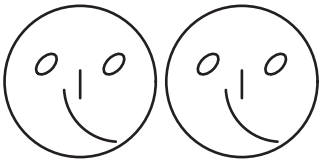
syntaktische BK, sem. detractio + adiectio



syntaktische (BK + MD), sem. detractio (Augen, Mund) + adiectio



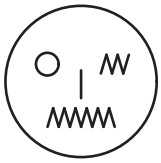
syntaktische BK (S4 versus S2 im rechten Auge), sem. transmutatio (Mund, rechtes Auge)



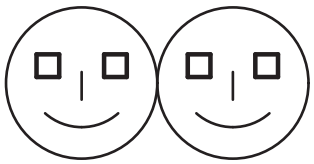
syntaktische BK (S2/S4 Augen/Mund vs. K3 Kreise)?, sem. transmutatio (Augen, Mund)



syntaktische BK (S2 Augen versus K3 Kreis), sem. adiectio (Augen)



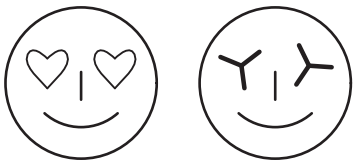
syntakt. substitutio (gestörte Symmetrie), sem. substitutio (Auge, Mund)



syntaktische BK (S2 Quadrate versus K3 Kreise?, K1.1 versus K1.2 in Berührungspunkt), sem. substitutio



syntaktische BK + MD (Augensequenz vs. K3 Kreise) noch merklich? sem. substitutio + detractio



sem. substitutio der Augen:
a) links durch Herz-<u>Symbol</u> (also <u>konnotativ</u> mit Bedeutung belegbar > **sem.-pragm. Komplementarität:** Ikon- versus Symbolfunktion)
b) rechts durch eine <u>Form</u> (nur <u>assoziativ</u> mit Bedeutung belegbar)

Es wurde anhand des Beispiels des semantischen Konzepts "Gesicht", das zur Wahrnehmung der Syntaktik (**perzipierte Gestalt/ Gruppierung**) durch Erinnerung hinzutritt (und zwar als **erinnerte Gestalt/ Gruppierung**, die auf acht ähnlichen Bildungs- als Dateneinsparprinzipien wie die perzipierte Gestalt beruht, vgl. Selbstähnlichkeit in Naturformen), eindrücklich gezeigt, dass **semantische Konzepte oft auch eine ambig veränderbare/ störbare geometrische Ordnung als Schema** aufweisen; aus diesem Grund sind Mischungen syntaktischer und semantischer Ambiguität möglich. Änderungsoperationen am Aufbau (als Merkmalskonstellation eines semantischen Konzepts) führen **nicht immer** zum Mischtyp syntaktisch-semantischer Zweiheit, denn nicht immer liegt ein Kontaminationstyp BK, VK oder MD vor. Ein Gesicht ist aber symmetrisch, so dass also eigentlich auch von einem syntaktischen Schema des Gesichts gesprochen werden könnte, das durch eine Devianz-Veränderung der Symmetrie merklich gestört wird; das wurde aber bei den Kennzeichnungen oben zumeist vernachlässigt aufgrund geringer Merklichkeit.
Im Unterschied zu den stark mittels LINIEN abstrahierten Gesichtern auf den vorangegangenen Seiten sind bei einem relativ **naturalistischen Abbild** eines Gesichts z.B. aus (Schatten-)FLÄCHEN die **Spielräume** bei der Erstellung von Zweiheit notwendigerweise wesentlich kleiner, denn **Abstraktion über Linien** ist ja schon in sich semantisches detractio, das **syntaktische Leerstellen für Ambiguität-Operationen** schafft. Abstraktion begünstigt also bildrhetorische Veränderung.
Man ist wohl bei stark abstrahierten/ idealisierten Abbildern eher geneigt, Einzelelemente assoziativ-chiffrenhaft auszudeuten, metaphorisch-allegorisch "aufzuladen" als bei naturalistischen Abbildern, bei denen die Detailfülle dem Rezipienten weniger **semantische Leerstellen** zur Assoziation von Ideen zu eröffnen scheint bzw. das Augenmerk auf Darstellung statt auf Symbolisierung/ Metaphorisierung zu liegen scheint.

Abb. 77: Mischungen syntaktischer und semantischer Ambiguität am Beispiel einer Abbildung meines individuellen Gesichts (vier Seiten).



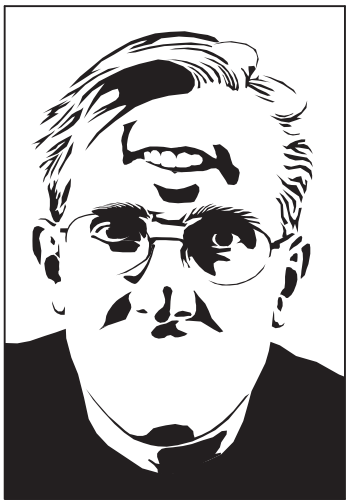
Original (Selbstbildnis)



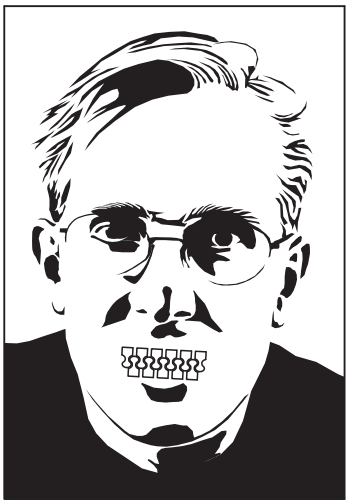
semantisches adiectio



semantisches detractio



semantisches transmutatio



semantisches substitutio:
Reißverschluss kann
<u>assoziativ</u> mit einer
Bedeutung belegt werden



syntaktische MD + BK (K3.1 vs. K3.2), sem. adiectio



syntaktische VK, sem. detractio + adiectio



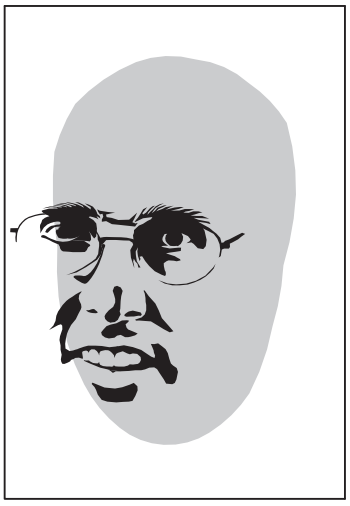
syntaktische BK (K3.1 vs. K3.2 der Gesichtsovale), syn.- sem. adiectio



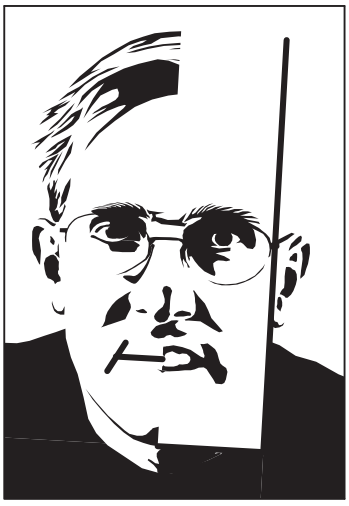
syntaktische VK (K1 Oval vs. S1/K4 Grund), syn.-sem. transmutatio



semantisches adiectio



syntaktische BK (K4 graue Fläche vs. S2 Formen), sem. detractio, substitutio + transmutatio



syntaktische VK (S2.1 eckige vs. S2.2 runde Konturen), syn.-sem. detractio + substitutio



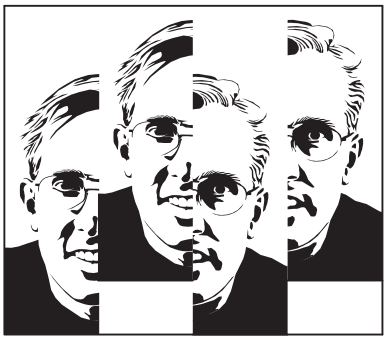
semantisches adiectio + substitutio



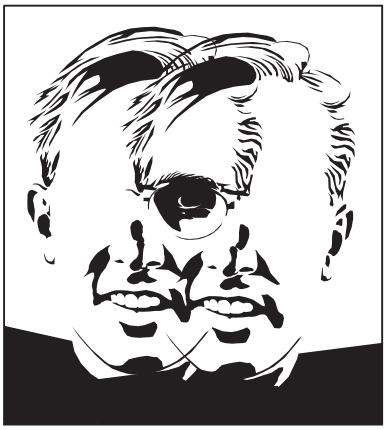
syntaktische BK (S2 Augenformen vs. K3 Halbovale), sem. detractio + adiectio



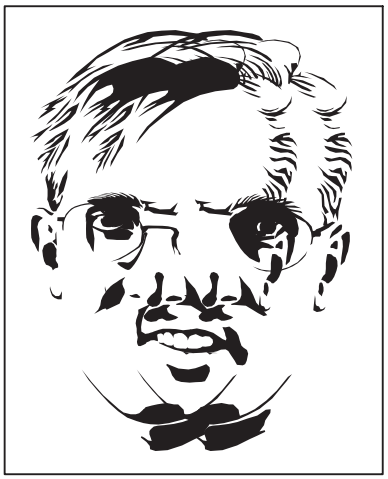
semantisches transmutatio + adiectio



syntaktische VK (K1 vs. K4), sem. transmutatio + adiectio



syntaktische BK, sem. detractio + adiectio



syntaktische BK, sem. detractio + adiectio



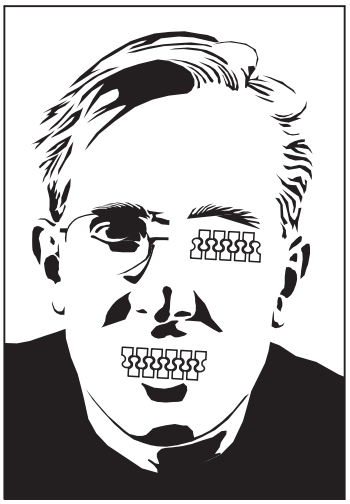
syntaktische BK (S4 versus S2 in Augenform rechts), sem. transmutatio



syntaktische BK (S4 versus K3 der Kopfovale)?, sem. transmutatio



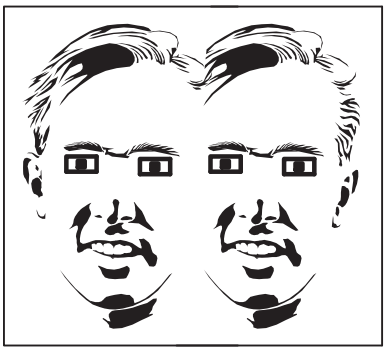
syntaktische BK (S2 Augen versus K3 Kopfoval), sem. adiectio (Augen)



syntaktisches substitutio, sem. substitutio



semantisches transmutatio



syntaktische BK (S2 versus K3) noch merklich? sem. substitutio + detractio + adiectio



Jiri Kolars Technik der Rollage (s. Abb. 312): syntaktische VK, sem. adiectio (eines ganzen zweiten Gesichts) + transmutatio (von Gesichtsteilen)



syntaktische BK (S2 Formen der Augen und Münder versus K3 der drei Kopfovale) + MD (S3.1~S3.2~S3.3... Sequenz der Augen- und Mundgrößen) noch merklich?, sem. substitutio + detractio/ adiectio (Größen)

Transmutatio kann gemäß **Wolf/ Wolff (1956)** auf sieben Weisen ausgeführt werden; es kann z.B. **Isometrie** zwischen Objekt und verschobenem Objekt festgestellt werden. Analog dazu gibt es Verformungsweisen, bei denen zu **transmutatio** auch noch **adiectio als Formstreckung bzw. detractio als Formstauchung** hinzukommt (> **Homöometrie** zwischen Objekt und verändertem Objekt)**:**
1.1 transmutatio: **Translation/ Verschiebung** des Objekts entlang einer Achse.
1.2 transmutatio + adiectio: **Streckung** als zentrifguale/ zentripetale Vergrößerung des Objekts ausgehend von einem Streckpunkt bzw. **Gleitstreckung**= Translation + Streckung
2.1 transmutatio: **Rotation/ Drehung** um Drehpunkt
2.2 transmuatio + adiectio: **Drehstreckung** als Drehung um einen Drehpunkt einhergehend mit Streckung/ Vergrößerung des Objekts
3.1 transmutatio: **Spiegelung** an Spiegelachse als seitenvertauschende Transformation (>S2, Achsensymmetrie), an Horizontale, an Vertikale und an beiden möglich (>S2, Punktsymmetrie); für die Musik spielen in der **polyphon-ambigen Kontrapunkt-Kompositionstechnik** die drei möglichen Spiegelungen einer Melodienotation an der Vertikalen, an der Horizontalen und an der Horizontalen sowie Vertikalen eine Rolle. Hinzutreten: Verlängerungen/ Verkürzungen der Tonlänge (adiectio/ detractio). Diese Prinzipien sind auf Bilder und Abbilder übertragbar; ein Äquivalent zur Tonlänge wäre z.B. die Größe der Form.
3.2 transmuatio + adiectio: **Spiegelstreckung** = Spiegelung + Streckung (Vergrößerung)
4.1 transmutatio: **Gleitdrehung** = Translation + Drehung
4.2 transmuatio + adiectio: **Gleitdrehstreckung** = Translation + Drehung + Streckung/ Vergrößerung
5.1 transmutatio: **Gleitspiegelung**= Translation + Spiegelung
5.2 transmuatio + adiectio: **Gleitspiegelstreckung**= Translation+ Spiegelung+ Streckung
6.1 transmutatio: **Drehspiegelung**= Drehung+ Spiegelung
6.2 transmuatio + adiectio: **Drehspiegelstreckung**= Drehung+Spiegelung+Streckung
7.1 transmutatio: **Krempung/ Wendung**= umstülpendes Vertauschen von innen und außen.

1.3.2.2 Spezifikation semantischer Ambiguität über Merkmalskategorien und Merkmalskopplungen des semantischen Lexikons

Zur **Spezifikation semantischer Ambiguität** können die drei (in der Rezeption für die Bedeutungszuweisung zum Kunstzeichen verwendeten) **Bedeutungsspeicher von Bedeutungsschemata** herangezogen werden:
- Denotation (als "wahr" angenommene, auch im **Lexikon** verzeichnete Bedeutungsschemata der sogenannten Wissenschaften mit Begriffen und zugehörigen anschaulichen Schemata),
- Konnotation (von einer Kulturgemeinschaft für sich selbst konventionell-ritualisiert an Symbol-Zeichen gebundene, auch im **Lexikon** verzeichnete Bedeutungsschemata ihrer jeweiligen Kultur) und
- Assoziation (von einem Subjekt für sich selbst erstellte, zumeist nur in der eigenen **Erinnerung** gespeicherte Bedeutungsschemata der eigenen Erfahrung bzw. je neue, innovative Assoziation zumeist metaphorischer Art).
Natürlich gibt es Schnittmengen dieser drei durch Deklaration fassbaren Speicher von Bedeutungsschemata wie bei einem borromäischen Knoten. Für den Fall, dass der Rezipient aus seinen drei Gedächtnisspeichern zu einem Werk opponierende Bedeutungen aufruft, entsteht semantische Ambiguität. Diese ist aber nicht immer für alle Rezipienten nachvollziehbar bzw. merklich. Daher stellt sich die Frage: ***Wie kann man ein Ordnungsschema für das denotative und konnotative Lexikon von Bedeutungen erstellen, das dann für Produktion und für Analyse allgemein nachvollziehbarer semantischer/ pragmatischer Ambiguität verwendet werden könnte?*** **Prof. Hermann Helbig** (2008) hat die **Metasprache MultiNet** für das Internet entwickelt, die die grundlegenden **semantischen Relationen und Funktionen** der Weltsprachen in zwei grafische Subordinationsschemata einordnet: a) ein **Schema "Objektbeschreibung gemäß MultiNet"** und b) ein **Schema "Situationsbeschreibung gemäß MultiNet"**; aus diesen zwei Schemata kann man **Merkmalskategorien** ersehen. Hinzukommen: c) **Schema "Merkmalskopplungen"** in Bedeutungsschemata der Umwelt, d) **Schema "Aktionsarten"** von Verben der deutschen Sprache. Diese vier aus unzähligen Abkürzungen bestehenden Schemata habe ich für diese Arbeit hier so überarbeitet, dass sie ohne Erläuterungen verständlich sind, also für Analyse und Produktion semantischer Ambiguität direkt genutzt werden können. Die Anwendung der vier Schemata kann man wie folgt skizzieren:
a) Das **Schema "Objekt" (Abb. 78)** ist v.a. für Produktion und Analyse **semantischer Ambiguität** von Nutzen, denn Semantik von Abbildern beschäftigt sich v.a. mit Darstellungen von Objekten. Man kann mittels dieses Schemas feststellen, in Bezug auf welche Merkmalskategorie eine Devianz eines Werk-Bedeutungselements vom Lexikon vorliegt oder eine semantische Kontamination zweier Werk-Bedeutungselemente. Von Situationen kann ein Abbild eher nur die räumliche Einbettung einer Momentaufnahme eines Geschehens abbilden. Mit dem Medium Abbild kann man also nur schwer zeitliche Verläufe einer Situation oder Gründe/ Wirkungen für eine Handlung darstellen. Daher tritt häufig das Medium Text in Form von Titeln o.ä. zum Abbild hinzu, um **semantische Komplementarität als Kontamination von Text- und Bildbedeutung** zu bewerkstelligen (die als ambig aber nur schwach merklich ist, vgl. Kap. 1.6.17). Die Grenzen dessen auszuloten, was durch das Medium "Abbild" darstellbar ist, kann man als eine Grundtendenz der Kunst bezeichnen; so hat **Étienne-Jules Marey** ab 1883 in seiner **Chronofotografie** mehrere Momentaufnahmen einer Bewegung in ein einziges Foto-Abbild gebracht und somit die **semantischen Grenzen von "Abbild"** erweitert; prinzipiell gab es aber das Kontaminieren von Momentaufnahmen auch schon in der Vorgeschichte (vgl. Abb. 313). **"Text"** kann nach **Winfried Nöth** (2000, S. 482, vgl. Kap. 1.3.2.3 in diesem Band) nicht nur Zeitliches, sondern auch Abstraktes, Allgemeines und eine Theorie über Text selbst darstellen sowie sich auf sich selbst beziehen, verneinen, begründen und sprachhandeln (z.B. versprechen); das ist bei Bildern weniger gut möglich. Bei **Mischmedien** (Bild plus Titel/ Text, Bild plus Klang usw.) sind also die gemischten Medien einzeln in ihrer **Darstellungsfähigkeit** im Hinblick auf **semantische Komplementarität** zu analysieren.
b) Das **Schema "Situation" (Abb. 79)** kann man v.a. für Analyse und Produktion **pragmatischer Ambiguität** von z.B. Aktionskunst verwenden; Merkmalskategorien einer alltäglichen Handlung/ Situation als Schema, die Objekt einer verfremdenden Veränderung werden sollen, können so in der Gestaltung gezielt angesteuert werden.
c) Das **Schema "Merkmalskopplungen" (Abb. 80)** ermöglicht es, einen Gestaltungsspielraum aller "unnatürlichen" Abweichungen ("ars"/ semantische Devianz-Ambiguität) von natürlicher Merkmalskopplung zu eröffnen; ein Viadukt kann normalerweise nicht gehen - aber in einem Bild **Paul Klees** (devianzästhetisch) eben doch (*Revolution des Viadukts*, 1937, s. Abb. 84), was eine Abweichung von gewöhnlichen Merkmalskopplungen darstellt.
d) Das **Schema "Aktionsarten" (Abb. 81)** zeigt alltäglich-einheitliche Handlungstypen als mögliche Objekte einer verfremdenden Veränderung durch ein ambiges Werk auf; eine Handlung ist z.B. zielorientiert. Eine ambige Veränderung kann an diesem, den Handlungstyp definierenden Kernmerkmal angreifen, indem es z.B. im Quelle-Ziel-Pfad (vgl. b)) "Ziel" durch "Quelle" ersetzt.
In der Physik/ Biologie usw. sind Seme/ Bedeutungsaspekte miteinander gekoppelt: die Eigenschaft ´menschlich´ ist z.B. an die Eigenschaften ´belebt´ und ´beweglich´ gekoppelt. Großen Werkgruppen z.B. der Bilder **René Magrittes** liegt eine Abweichung davon zugrunde (z.B. kriechende Kerzen, Menschenkörper mit Holzmaterialität usw.). Ersetze ich in einem Bild einen Menschen- durch einen Wolfskopf, so kann es als **uneigentliches "Sprechen/ Darstellen"** aufgefasst werden: das präsente "Gesagte"/"Gezeigte" und das vermutete, absente "wohl" Gemeinte divergieren ("bildrhetorische Trope"). Das "Gesagte"/ "Gezeigte" (Wolfskopf) ist eine -**assoziativ bzw. konnotativ zu erschließende**- **Metapher,** die ein "Gemeintes" zu ersetzen scheint, wobei beide im Verhältnis der Ähnlichkeit in einem Vergleichsaspekt stehen: z.B. ´das (schwer abbildlich darstellbare) Verhalten des Menschen ist **wie** das eines Wolfes´/ ´Homo homini lupus est´. **Diese Auffassung als Trope jedoch reduziert das Potential der wechselseitigen Anreicherung zweier Konzepte durch Kontamination**, und zwar zu einer Fokussierung auf einen Vergleichsaspekt ("wölfisches Verhalten") als Datenvereinfachung des ambigen Werks.

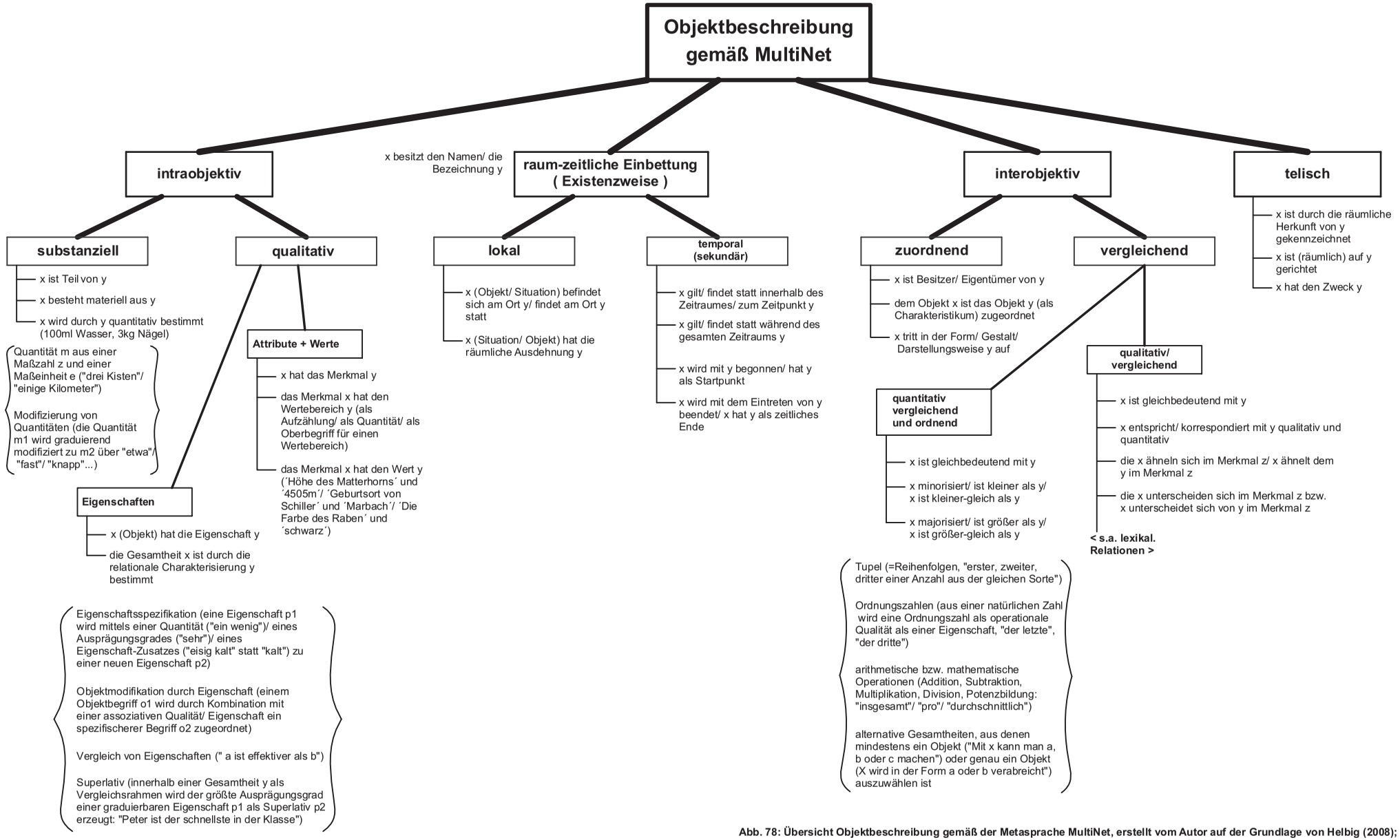


Abb. 78: Übersicht Objektbeschreibung gemäß der Metasprache MultiNet, erstellt vom Autor auf der Grundlage von Helbig (2008);
Hinweis: Diese Abbildung unterliegt den in Helbig (2008) genannten Nutzungsbedingungen!

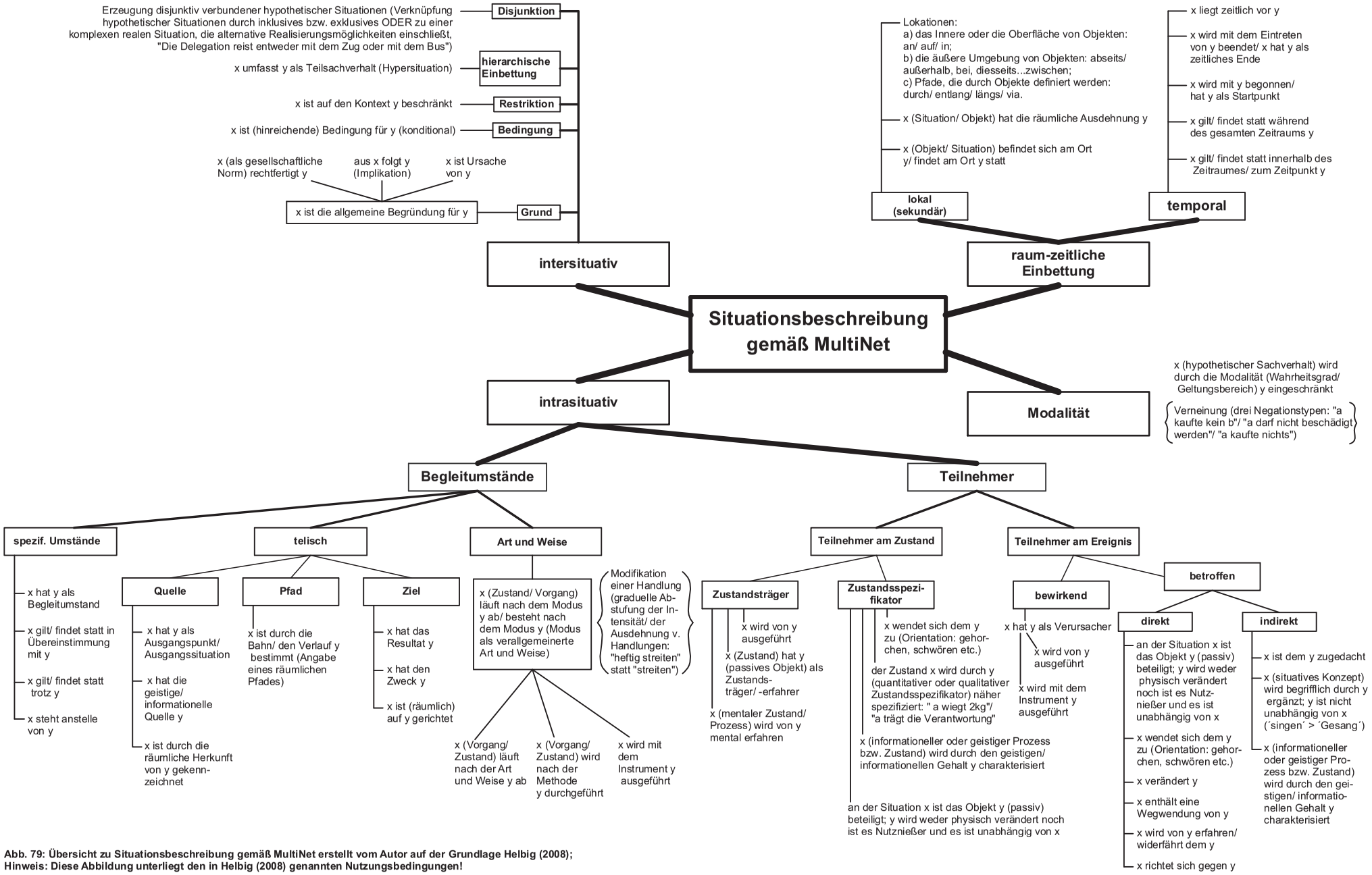


Abb. 79: Übersicht zu Situationsbeschreibung gemäß MultiNet erstellt vom Autor auf der Grundlage Helbig (2008);
Hinweis: Diese Abbildung unterliegt den in Helbig (2008) genannten Nutzungsbedingungen!

Helbig selbst schreibt zur Anwendungsmöglichkeit seiner Metasprache MultiNet: *"Das vorliegende Buch stellt einen Formalismus zur semantischen Repräsentation natürlichsprachlicher Informationen vor, der sowohl in den geisteswissenschaftlichen Disziplinen, z.B. in der Linguistik, der Kognitiven Psychologie oder der Sprachphilosophie, als auch in der automatischen Sprachverarbeitung (ASV), d.h. in der Computerlinguistik oder der Künstlichen Intelligenz, als Paradigma der Wissensrepräsentation eingesetzt werden kann."* (Helbig 2008, S. V).

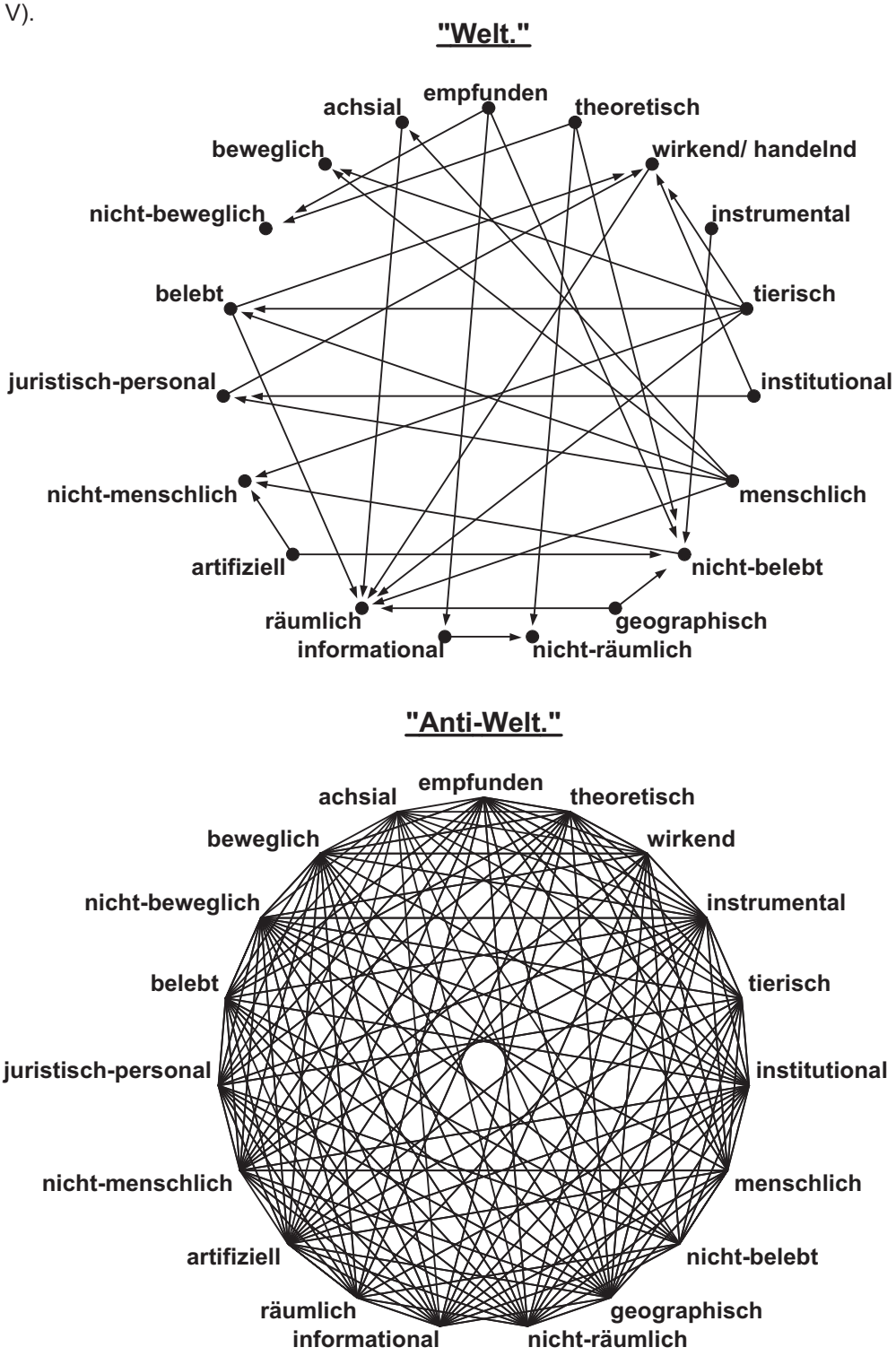


Abb. 80: Gewöhnliche und ungewöhnliche Merkmalskopplungen/ "Welt" und "Anti-Welt" auf Grundlage von Helbig (2008, S. 276, Hinweis: Die obere Abbildung unterliegt den in Helbig (2008) genannten Nutzungsbedingungen).

Der Teil "Welt" zeigt die Verknüpfungen von Merkmalen in Erscheinungen der physikalischen bzw. biologischen oder sozialen Welt; ein Pfeil zeigt auf eine zugehörige Implikation. Eine feststehende Kopplung von Merkmalen ist ein Konzept als Bedeutungsschema, das als **Objekt für Operationen zur Produktion semantischer Ambiguität** genutzt werden kann: Der Teil "Anti-Welt" quasi als Negativ dazu zeigt, dass sehr viele Möglichkeiten z.B. der Ersetzung oder Hinzufügung von Merkmalen innerhalb eines Konzepts denkbar sind. **René Magritte** z.B. hat viele dieser Merkmal-Ersetzungen für surreale Bilder genutzt: kriechende Kerzen (belebte Objekte), Holzfaserungsbereiche in der Haut von Menschen (Nicht-Menschliches inmitten Menschlichem) usw..

Aktionsart	fokussierend v.a. auf Kategorie	Beispiele
Aktion geringer Intensität	**Pfad : Art und Weise**	**etwas schlafen, etwas nachdenken**
Aktion zeitlicher Endbegrenzung	**Zustand als Ziel**	**ausschlafen, aufessen, zuende lesen**
in unregelmäßigen Zeitabständen sich abgeschwächt wiederholende Aktion	**Pfad : Art und Weise**	**werkeln, hüsteln, kränkeln**
Aktion längerer Dauer	**Pfad : Art und Weise**	**lieben, fühlen, schlafen**
Aktion als Abschluss einer Handlungsfolge	**Pfad (> Ziel)**	**ersteigen, erobern**
Aktion als Beginn einer Handlungsfolge	**(Quelle >) Pfad**	**aufgehen, aufleuchten, losgehen**
nicht auf ein Endresultat ausgerichtete Aktion einer qualitativen / quantitativen Veränderung	**(Nicht-)Ziel**	**sich entwickeln, wachsen, schrumpfen**
Aktion mit Objekt als Ergebnis	**Objekt als Ziel**	**bauen, schreiben, erstellen**
Aktion allmählicher Entwicklung mit klarem Ziel	**Pfad >>> Ziel**	**verwelken, festigen, erblühen, erröten**
sich wiederholende oder zur Gewohnheit gewordene Handlung	**Pfad : Art und Weise**	**schaufeln, zittern**
eine Handlung/ einen Zustand bewirkende Aktion	**Handlung/ Zustand als Ziel**	**töten, veranlassen, induzieren**
auf einen Zeitpunkt beschränkte Aktion	**Pfad(zeitpunkt) = Ziel**	**explodieren, blitzen**
wechselseitig-gemeinschaftlich durchgeführte Handlung	**Teilnehmer am Ereignis/ Zustand**	**miteinander spielen, ringen**
über ihr Ende hinaus ein Resultat einschließende Aktion	**Ziel zeitlich nach Pfad**	**zerreißen, sich überarbeiten**
einmalig durchgeführte Aktion	**irreversibles Ziel**	**spalten, sprengen, zerstören**
zustandshafte Aktion	**Pfad(zeitraum) = Ziel**	**liegen, schweigen**

Abb. 81: Die Aktionsarten in der Deutschen Sprachen nach Helbig (2008, S. 153, Hinweis: Diese Abbildung unterliegt den in Helbig (2008) genannten Nutzungsbedingungen).
Für pragmatische Zweiheit, also z.B. devianzästhetische Aktionskunst bietet es sich an, einer alltäglich-einheitlichen Handlung als einem Vertreter einer Aktionsart Merkmale einer anderen, z.B. gegensätzlichen Aktionsart hinzuzufügen oder ersetzend einzufügen (**pragmatisches adiectio/ substitutio**). Diese Aktionsarten sind gewissermaßen einheitliche Objekte von Operationen zur Erzeugung pragmatischer Ambiguität. Beispiele einer Anwendung sind: a) gleichzeitig (zustandshaftes) "schlafen" und (nichtzustandshaftes) "gehen" bedeutet **pragmatische Antonymie.** b) das endlos-ergebnislose Ausführen eines Handlungstyps, der ursprünglich ein Ergebnis hat wie z.B. "ein Fass mit Wasser vollfüllen"; in der Kunstaktion **Timm Ulrichs** *"Wasser-Kreislauf- und Leerlauf-Aktion..."* (1968) sind die Fässer mit Schläuchen zu kommunizierenden Röhren verbunden, so dass das achtstündige Auffüllen durch den Künstler nicht gelingen kann, was dem Typ **pragmatisches substitutio Ziel durch Quelle + Antonymie (Ergebnis versus Ergebnislosigkeit)** entspricht. c) Ein normalerweise zeitlich begrenztes Tun wie "Begrüßen" wird unendlich wiederholt (**pragmatisches adiectio**).

Beispiele einer devianzästhetischen Anwendung des MultiNet-Strukturbildes zu **"Situation(beschreibung)"** könnte z.B. für den **Kunstinstallation-Bereich "veränderte konventionelle Einfamilienhausarchitektur"** wie folgt aussehen (**pragmatische Devianz**):
1) **intersituativ/ hierarchische Einbettung**: a) Fenster und Türen sind nicht mehr Teil eines Hausganzen, sondern (bei gleichbleibender räumlicher Konstellation) an ein Skelett montiert (pragmatisches detractio); b) eine Hausaußenhaut wird durch an Gittern rankende Pflanzen gebildet (pragmatisches substitutio + Antonymie Natur versus Kultur); c) in der Rauminstallation von **Do Ho Suh** *"Home Within Home Within Home Within Home Within Home"* (2013) schwebt im Zentrum ein hausartiges Stoffgebilde in koreanischem Stil gewichtslos und transparent in der Luft (pragmatisches substitutio + Antonymie begeh- versus unbegehbar und Sichtschutz versus Transparenz); 2) **intrasituativ/ Art und Weise**: a) konventionelle Mengen von Teilen sind auf die Menge "eins" reduziert (eine Tür, eine einzige gekrümmte Wandfläche, ein Fenster > pragmatisches detractio); b) ein Haus steht auf dem Kopf (pragmatisches transmutatio Geometrie + substitutio Merkmal sowie daraus Antonymie begeh- versus kaum übersteigbar). 3) **intrasituativ/ spezifische Umstände**: das Merkmal Hausinnenraumbreite oder -höhe hat konventionellerweise bestimmte Wertebereiche, die proportional auf den Menschenkörper bezogen sind, bei einem begehbaren Kunstobjekt von **Erwin Wurm** (s. Abb. 376: *Toilet - Narrow*, 2014 ist Teil dieses Kunstkonzepts) jedoch ist die Breitendimension eines herkömmlichen Einfamilienhauses auf ca. ein Zehntel reduziert, so dass Besucher zwar durch das Hausobjekt gehen können, eine herkömmliche Nutzung aber ausgeschlossen ist (pragmatisches substitutio Maße + Antonymie der alten Haus-Funktion versus der neuen Kunst-Funktion). 4) **raum-zeitliche Einbettung/ lokal**: eine Hausform hängt in der Luft (pragmatisches substitutio). 5) **raum-zeitliche Einbettung/ temporal**: eine Hausform aus einer Stoffhülle wird durch Luftzufuhr aufgebläht, um dann gleich wieder zu implodieren usw. (pragmatisches substitutio). 6) **intersituativ/ Restriktion oder Bedingung**: a) ein Einfamilienhaus, dem eine Außenwand fehlt (pragmatisches detractio); b) ein Gebäudevolumen, dessen Raumachse eine im Raum gekrümmte Linie ist, das also gekrümmte Decken und Böden aufweist (pragmatisches substitutio der konventionellen Gebäudebau-Achsen-Gerade durch -linie). 7) **intrasituativ/ Begleitumstände:** ein Einfamilienhaus ist so groß wie eine Fabrik bzw. wie eine Hundehütte (pragmatisches substitutio); ein Haus ist nicht aus der Addition maßstäblich ähnlicher Teile entstanden, sondern aus unähnlichen Teilen: die Größen mehrerer aufeinander folgender Öffnungen und Räume stehen im Faktor 1,5 zueinander (pragmatisches substitutio). Die **pragmatische Situation "Gebäude(nutzung)"** hat diese üblichen lexikalischen Merkmalskopplungen:

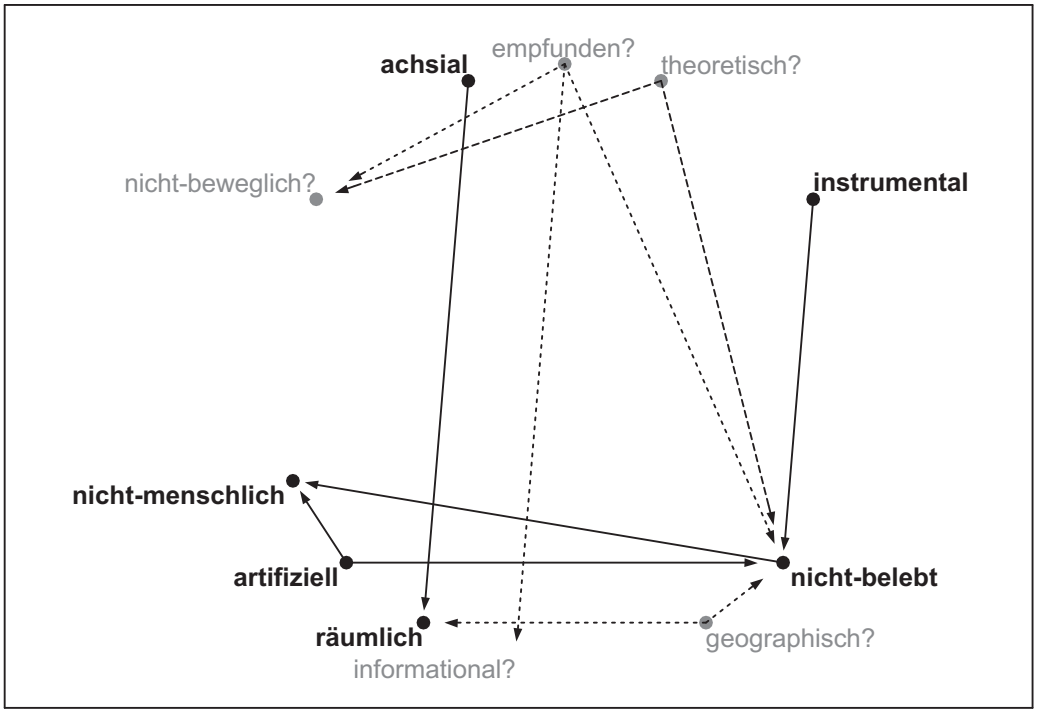


Abb. 82: Merkmalskopplungen für das Aktiozept "Gebäude(nutzung)" als mögliche Objekte von Ambiguitätsoperationen.
Als Oberbegriff für räumliche, nutzbare Artefakte weist "Architektur" viele denkbare Merkmalskopplungen auf, wobei einige nur von wenigen Architekturtheoretikern vertreten werden, ggf. als Erweiterung von Denkkonventionen: **Heinrich Wölfflin** z.B. spricht von **Einfühlung in Architektur** als **gebautem Ausdruck** eines Körperbewusstseins oder gar -gefühls, in das man sich als Rezipient hineinversetzen müsse. Es gibt zudem **ikonische oder gar symbolische Architektur**, die florale, geographische oder tierische Strukturen nachahmt/ abbildet. Einbindung in Geographie, bewegliche Architektur, Offenlegung organisch anmutender Leitungen wie beim Centre Pompidou oder Architektur als gebaute Theorie erscheint einigen Architekten als unkonventionelles Ideal.

Man kann Gebäude auch im Allgemeinen als "gebaute Architekturtheorie" ansehen, z.B. mit **Vitruv** der interagierenden Wahrnehmungs-, Funktions-, Statikzusammenhänge (venustas, utilitas, firmitas); man kann aber hier "theoretisch" als instrument-theoretisch der Kategorie "instrumental" zuordnen, daher sind zwei Pfeile gestrichelt dargestellt. **Pragmatische Devianz** vom Aktiozept "(übliche) Gebäudenutzung" kann nun mittels der vier Devianzoperationen an den Merkmalskopplungen seriell ähnlich zu den zwei oben genannten Kunstinstallationen produziert werden: (menschlich/ tierisch) handelnde Gebäude (durch Automatisierung), Abbildung menschlicher Züge in der Fassade ("Animation"), vollgefüllt-unbetretbare Gebäude, belebte Gebäude (aus Pflanzen), bewegliche oder fallenartige Gebäude usw.. Es wird aber durch die Vielzahl gestrichelter Pfeile deutlich, dass "Gebäude" ein so weiter Begriff ist, dass er viele Phänomene bergen kann. Zur Produktion von Devianzästhetik bieten sich daher einfachere Gebrauchsgegenstände wie "Schaufel" (als Aktiozept) eher an als ein so abstraktes Aktiozept wie "Gebäude", da Veränderungen an einer Schaufel leichter als solche erkannt werden können (vgl. Abb. 379).
8) **intrasituativ/ telisch**: der Zweck eines Gebäudes kann geändert werden. **Gordon Matta-Clark** hat z.B. in seiner Kunstaktion *Conical Intersect* (1975, Paris) kurvige Ausschnitte aus Wänden und Decken eines abzureißenden Altbaus so entnommen, dass der Eindruck eines konischen Luftvolumens entsteht: "Gebäude" ist hier "anatomisches Anschauungsobjekt" geworden (syntaktisches detractio, pragmatisches substitutio).
Für das semantische Konzept "Mensch" sieht die Merkmalskopplung, die devianzästhetisch verändert werden kann, wie folgt aus (vgl. Kap. 2.2.1 und 2.3.3):

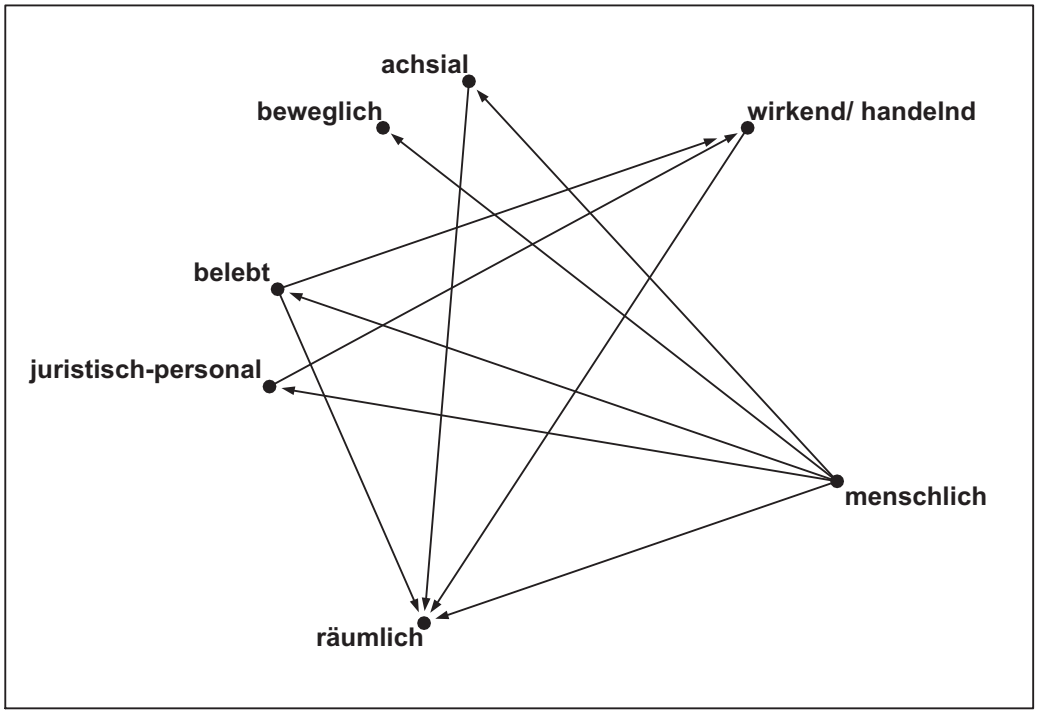


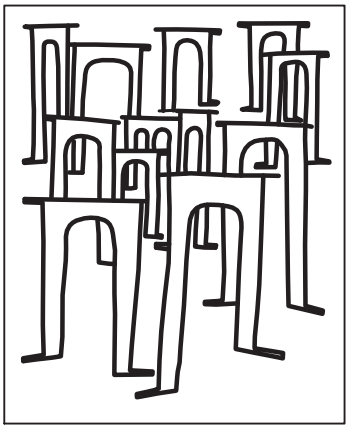
Abb. 83: Merkmalskopplungen für das Konzept "Mensch".

In dieser Abbildung ausgelassene Merkmalskategorien (s.O.) wurden in der Vergangenheit in Literatur, Kunst und Film zur Erzeugung von **devianzästhetischen Kontaminationen** zweier Konzepte in Form menschenähnlicher Konstrukte herangezogen:
- ein "instrumental" gewordenes Konzept "Mensch": die kniend auf dem Rücken eine Glasplatte tragende (> semantisches adiectio), dadurch zum Aktiozept "Tisch" werdende Frauenfigur (>"semantisch-pragmatische Diskrepanz Frau versus Tisch") des Künstlers **Allen Jones** (*Table*, 1969), die als Kritik an Menscheninstrumentalisierung gedeutet werden kann;
- "tierisch" gewordenes Konzept "Mensch" ist z.B. der in der Kunst häufig zur Darstellung gelangte ***Kentaur*** als Mischwesen der griechischen Mythologie zwischen Mensch und Pferd;
- "institutional" sind vermenschlichte Götterfiguren der Antike wie **Zeus** und **Neptun**;
- "nicht belebt" (aber auch nicht einfach nur Abbildung vom Konzept "Mensch") ist z.B. **René Magrittes** blutende Frauenbüste aus Marmor im Bild *"Erinnerung" (1948)*;
- "geographisch" ist in ***Ovids Metamorphosen*** die Episode des ***Atlas***, der als menschenähnliche Götterfigur zum Atlasgebirge wird, als er das Medusenhaupt sieht;
- "artifiziell", teilweise "nicht-menschlich" wirkt die menschen- und maschinenähnliche Figur aus Gips, die **Jacob Epstein** auf einen reales Steinbohrinstrument gesetzt hat (*"The Rock Drill / Der Steinbohrer", 1913*),
- "nicht mehr beweglich" ist die mythologische Figur ***Daphne*** z.B. in **Giovanni Lorenzo Berninis** Darstellung in dem Moment, in dem sie sich in einen Lorbeerbaum verwandelt und Wurzeln schlägt (s. Abb. 333);
- als "nicht-räumlich" und "informational" - durch deviante Zweidimensionalität von Skulptur merklich - als solche gekennzeichnet sind z.B. zweidimsional-flache, piktographische Figurskulpturen **Keith Harings** (s. Abb.127).

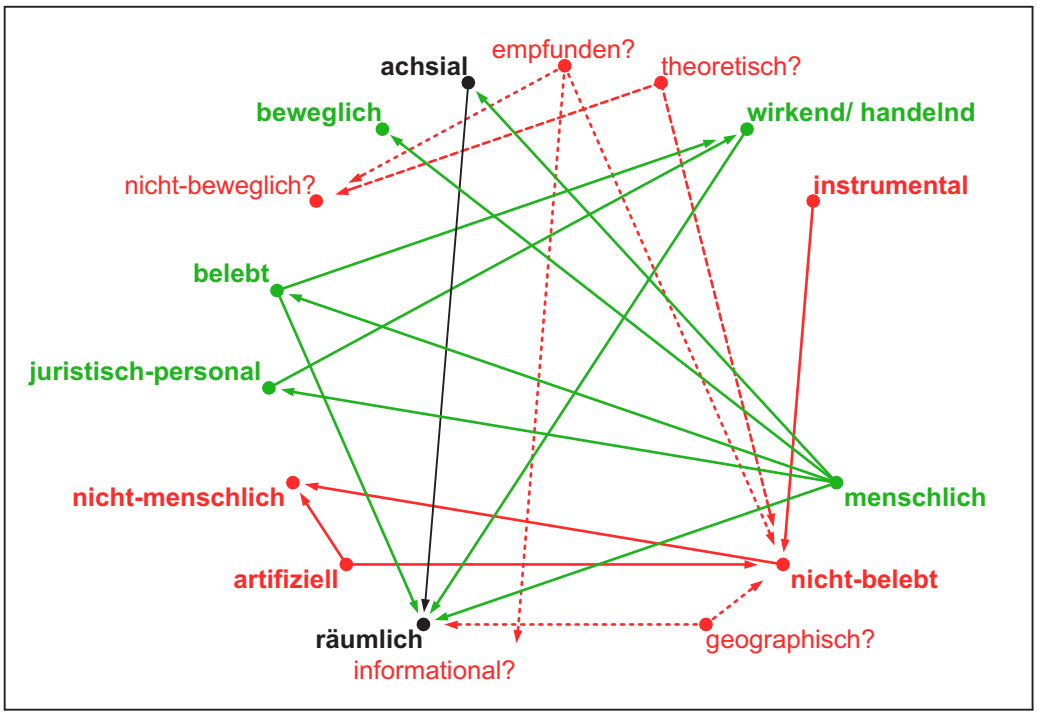
- "empfunden" und "theoretisch" sind die Erinnerungsspuren in **Stanislaw Lems** mehrfach verfilmten Buch ***Solaris***, aus denen der Ozean des Planeten Solaris scheinbar lebendige Figuren produziert; gerade diese abstrakten Konzepte können natürlich ohne Bildsymbole oder Sprache nur schwer als solche markiert werden.

Die Übersicht Situationsbeschreibung nach MultiNet kann also für **Analyse und Produktion pragmatischer Ambiguität** genutzt werden:
Eine **pragmatische Ambiguität** ist prinzipiell denkbar in jedem Zweig des Strukturbaums für Situation, z.B. als Opponieren zweier Teilaspekte zweier kontaminierter Aktiozepte oder als Veränderung eines Teilaspekts eines konventionellen Aktiozeptes; eine Kunstaktion z.B., bei der die **"räumliche Ausdehnung"** einer Alltagshandlung ungewöhnlich verändert ist wie z.B. beim Gehen auf der Stelle, also in ungewöhnlicher räumlicher Ausdehnung, ist **pragmatisches substitutio** im Bereich "raum-zeitliche Einbettung" der Situation "Gehen" gemäß dem MultiNet-Schema; hier kommt es dadurch zu einer **pragmatischen Antonymie** aus erinnerter, "gewöhnlicher raum-zeitliche Ausdehnung der Alltagshandlung/ des Aktiozepts ´Gehen´" **versus** dem Teilaspekt vorhandene, "ungewöhnliche raum-zeitliche Nicht-Ausdehnung der Alltagshandlung/ des Aktiozepts ´Gehen´", da die Zielgerichtetheit des Gehens durch Ziellosigkeit ersetzt wurde.

Abb. 84: Strukturzeichnung und Kontaminationsdiagramm zu Paul Klee: *Revolution des Viadukts* (1937, farbige Malerei).



Überlagert man zur Beschreibung der **semantisch-pragmatischen Antonymie** (Konzept Mensch versus Aktiozept Architektur) dieses Klee-Werkes die zwei vorangegangenen Abbildungen zu "Architektur" (Abb. 82, nun rot) und zu "Mensch" (Abb. 83, nun grün) eröffnen sich neue Ausdeutungshorizonte über **wechselseitige Anreicherung zweier erinnerter/ lexikalisierter Gestalten**. Da, wo sich rotes und grünes Konzept/ Aktiozept überlagern, wurde die Farbe schwarz eingesetzt: "achsial" und "räumlich" sind bei beiden Merkmale. Das ist auch Voraussetzung dafür, dass eine Kontamination in Form "gehender Architektur" bewerkstelligt werden kann. Die Bereiche gestrichelter Linien, also der Architektur als Theorie und als gebautes Körperbewusstsein, in das man sich nach Wölfflin einfühlen kann, sind Übergangsbereiche beider, die Rezeption der Kontamination ebenfalls erleichtern. Wenn Architektur hier deviant-handelnd statt konventionell instrumental ist, dann kann man auch eine **Konversion der Rollen als Antonymie** (nutzen versus benutzt werden) annehmen:
- das ehemalige Instrument (Bau-)Technik/ Architektur erscheint nun als Subjekt belebt, beweglich, handelnd, "menschlich", juristisch personal,
- Menschliches erscheint hier in der Kontamination mit Artefakten auch revidiert, zu etwas Objekthaftem/ Objektiviertem: weniger-beweglich, empfunden, theoretisch, instrumental, weniger-belebt, geographisch, informational, artifiziell, nicht-menschlich, wobei der Titel den Fokus aber auf Architektur legt. All diese Begriffe werden in ihrer lexikalischen Bedeutung durch das ambige Kontamination-Werk relativiert.



1.3.2.3 Ambiguität der semantischen Devianz von einem Schema und Ambiguität der semantischen Kontamination mindestens zweier Gruppierungen von Bedeutungselementen

Zu den **sieben syntaktischen Ambiguitätstypen** (syntaktische MD/ VK/ BK und syntaktisches detractio/ adiectio/ transmutatio/ substitutio) kommen **sieben semantische Ambiguitätstypen** hinzu:
A) semantisch präsente Devianz von einem absenten Schema durch die vier Grundtypen:
Veränderung des Schemas durch semantisches detractio/ adiectio/ transmutatio/ substitutio;
B) semantische Kontamination mindestens zweier präsenter Gruppierungen von Bedeutungselementen/ Teilbedeutungen eines Bildes in den drei Grundtypen: semantische Komplementarität/ Diskrepanz/ Antonymie.
Es kann natürlich auch zu Mischungen dieser Grundtypen kommen (siehe gestrichelte Linien zwischen durchmischbaren Bereichen in Abb. 1).

Im Bereich der Semantik gibt es **vier allgemeine Verhältnistypen** zweier kontaminierter Gruppierungen von Bedeutungselementen/ Teilbedeutungen eines Abbildes oder Text-Abbild-Werkes zueinander:

a) Redundanz = **Wiederholung** der Teilbedeutung (z.B. des Bildes) durch die andere Teilbedeutung (z.B. des Titels); Redundanz ist als Wiederholung keine Kontamination zweier unterscheidbarer, in Ambiguität opponierender Teilbedeutungen. Wenn aber **René Magritte** ein Individuum X wiederholt in einem Bildraum abbildet (vgl. Abb. 319), dann kann man durchaus aufgrund des im Abbild fast immer individuellen (nicht textlich-prototypisch-bezeichnenden) Charakters von semantischem adiectio sprechen; auf abstrakter Ebene jedoch könnte man mit diesem adiectio eine zur Abbildungsbedeutung "Individuum X" **komplementäre sekundäre Meta-Bedeutung assoziieren**: "Vermassung", "Parallelexistenzen" o.ä.. Bei kleinsten Unterschieden zwischen den Wiederholungen wie z.B. bei **Andy Warhols** Porträtsiebdruckreihungen der 1960er Jahre kann man auch **pragmatische Komplementarität** assoziieren wie z.B. Abbildungsfunktion versus (assoziierter) "Repräsentationskritik an massenmedialer Abnutzung eines Bildes" o.ä..
Übertragen auf ein Mengenlehre-Schema wäre dagegen reine Redundanz die vollständige **Deckungsgleichheit zweier Mengen** von Bedeutungselementen des Werkes, reine Einheitlichkeit.
Die Typen des Verhältnisses zweier Bedeutungen sind aber nur Vereinfachungen, die nicht auf jedes Werk eindeutig anwendbar sind:

- In dem Text-Foto-Objekt-Werk von **Joseph Kosuth** ***One and three chairs*** (1965) gibt es ein Foto eines Stuhles, den Stuhl (der durch das Foto abgebildet wurde) als reale Situation des Gebrauchsobjekts, einen Druck eines Lexikonartikels zum Begriff „Stuhl“ und den Titel *One and three chairs*; man könnte vereinfachend von einer "Redundanz" sprechen, auf einer sekundär-semiotischen Ebene aber treten die Unterschiede zwischen Text (Prototyp/ Bedeutungsschema "Stuhl"/ "Stuhlhaftigkeit"), Foto (als Ikon bzw. Index eines Vertreters nah beim Abstraktum Prototyp "Stuhl") und Nutzobjekt (das auch nur über das Netzhautbild als Ikon bzw. Index mittelbar gegeben ist und zur Identifizierung ein Bedeutungsschema "Stuhl" aus dem Gedächtnis nutzt) hervor; das könnte man als **pragmatisch-semantische Komplementarität dreier (semiotischer) Zugänge** zu Wirklichkeit bezeichnen - daher der Titel: eine Dreiheit dreier Zugänge zu einem abstrakten Aktiozept "Stuhlhaftigkeit".

- Ein Text-Bild-Werk **Heinz Gappmayrs** zeigt das Schriftbild ***Zeit*** (1983), wobei die Diagonale des Buchstabens "Z" horizontal verschoben ist, die Vertikalen der Buchstaben "E" und "T" übereinander. Die Rezeptionszeit des Rekonstruierens des zerschobenen Schriftbildes "Zeit" (syntaktisch-semantisches transmutatio in Bezug auf ein zu erinnerndes Schriftbild als Symbolzeichen) steht dabei oberflächlich betrachtet in semantischer Redundanz zum Begriff "Zeit" ("Zeit = Rezeptionszeit"), aber das Konzept "Zeit" und die reale Rezeptionszeit der Rekonstruktion des Schriftbildes stehen abstrakt komplementär zueinander, z.B. in der Art *"Prozess-Zeit als einzig erfahrbare Zeit"*.

b) Komplementarität = **Einanderergänzen** der zwei Teilbedeutungen; zumeist treten durch Titel o.ä. bezeichnete, **zeitliche** Konzepte hinzu zu durch das Abbild vermittelten, **räumlichen** Konzepten. Übertragen auf ein Mengenlehre-Schema wäre Komplementarität das **Zusammentreten zweier Mengen** von Bedeutungselementen des Werkes zu einer gemeinsamen dritten Über-Menge, wobei die ersten zwei Mengen **merklich ambig unterscheidbar** bleiben, also die Aufmerksamkeit ambig teilen. Neben dem Text-Bild-Bimedium kann auch durch Kontamination semantische Komplementarität entstehen; selbst Diskrepanz wird zumeist rezeptiv zu einheitlicherer Komplementarität um- bzw. ausgedeutet. Wenn ich in das Abbild einer Pfeife schreibe: "*Dieses ist die Pfeife meines Großvaters, die er mir kurz vor seinem Tode schenkte*", so ist dieser (Zeitliches darstellende) Titel-Text komplementär zum (Räumlich-Objekthaftes darstellenden) Abbild. Die rezeptive Verbindung zweier komplementärer Bedeutungsmengen "Zeitliches"/ Text versus "Räumliches"/ Abbild könnte man sich als **Animation von Abbildern zu zeitlicher Sukzession** bzw. "**Disanimation" von Zeitabläufen zur Momentaufnahme, zu räumlicher Simultaneität** vorstellen (vgl. Kap. 1.2). Semantische Komplementarität weist somit auf solch einer abstrakten Ebene Ähnlichkeit zu syntaktischer **Minimaldifferenz MD/ Aneinander als Quasi-Geometriemischtypen** auf: Bildflächen werden gereiht zu einer (Zeit-)Linie, eine (Zeit-)Linie wird zugeschnitten zu einem (Zeit-)Punkt, um den sich rezeptiv eine Bildimagination aufbaut; Anschauungsformen wie Raum und Zeit sind kognitiv getrennt, aber (im geometrisch vermittelnden "Denkraum") rezeptiv ineinander überführbar.

c) Diskrepanz = **Bezuglosigkeit** der zwei Teilbedeutungen zueinander.
Übertragen auf ein Mengenlehre-Schema wäre Diskrepanz das **Getrenntsein zweier Mengen** von Bedeutungselementen des Werkes. Der Rezipient versucht aber stets, diese zwei Mengen aufeinander zu beziehen, da diese Nichteinheitlichkeit zweier Mengen der Vereinheitlichungstendenz der Kognition entgegensteht; rezeptiv erfolgt eine Suche nach einem Vergleichs- als Meta-Gruppierungskriterium, das es gestattet, beide Mengen aufeinander zu beziehen, zu vereinheitlichen. Auch bei syntaktischer Verbindungslinienkreuzung sind Elemente getrennt und doch im Durcheinander. Auf solch einer abstrakten Ebene weist also semantische Diskrepanz Ähnlichkeit zu syntaktischer **Verbindungslinienkreuzung VK** auf; Elementgruppen sind kognitiv getrennt/ trennbar, aber (im "Bildraum"/ im "Denkraum") im **Durcheinander**.

d) Antonymie = Gegensatz zweier Teilbedeutungen; es gibt sprachwissenschaftlich gesehen **drei Unterarten**:
d1) kontradiktorisch (lebend versus tot in **Entweder-Oder-Fällen**),
d2) konträr (zwei Enden einer **Skala**, z.B. kalt versus heiß),
d3) konvers (kaufen versus verkaufen in **Umkehrfällen**).
Übertragen auf ein Mengenlehre-Schema wäre Antonymie die **Doppelzuweisung von Elementen einer Schnittmenge zu zwei Mengen** des Werkes. In dieser Schnittmenge sind Elemente, die sowohl der einen wie der anderen Menge angehören, ähnlich dem Typ **syntaktischer Bildparameterkonkurrenz BK**. Im Fall "kontradiktorisch" schließen diese Zuweisungen einander bedeutungsmäßig aus. Ein Abbild **Magrittes** z.B. zeigt eine Pfeife mit einem Schriftzug darunter: "Dies ist keine Pfeife", was als semantische Kontradiktion "darstellend" versus "nichtdarstellend" deutbar ist (*"Der Verrat der Bilder"*, 1929), jedoch wird diese uneinheitlichere Antonymie rezeptiv oft zu einheitlicherer Komplementarität umgedeutet ("ein Ikon-Bezeichnendes ist nicht sein Bezeichnetes selbst" bzw. "die Illusion des Imaginären ist der Verrat der Bilder am Menschen") o.ä.. Im Fall "konträr" sind die zwei ambig opponierenden Bedeutungsmengen auch denkbar als zwei Abschnitte einer Skala (z.B. Bild einer grünen Tomate versus Schriftzug darauf: "Dies ist eine rote Tomate").
Ein semantischer Ambiguitätstyp kann metaphorisch-allegorisch ausgedeutet werden (siehe Beispiele im kunsthistorischen Teil):
1) Adiectio kann mitunter als **Infragestellung von Individualität** ausgedeutet werden, z.B. bei der erwähnten Wiederholung einer Darstellung eines Individuums in einem Bildraum; denkbar ist aber auch eine übergeordnete Ausdeutung von mit adiectio herausgestellter **Quantität** mit Begriffen wie "Überfülle", "Bedrängtsein" oder **"Kontingenz"** bei Hinzufügungen, die in **semantischer Diskrepanz** zum Schema stehen, zu dem man etwas hinzufügt (vgl. Abb. 364).

2) Detractio hinterlässt eine **"Leerstelle"** in einem Fragment, die gewissermaßen zu ihrer Auffüllung in der Rezeption auffordert (nicht selten aufgrund der syntaktischen Bildparameter K1 einer unterbrochenen Konturlinie oder K3 einer - eine Leerstelle umschreibenden - Konturlinie (vgl. Abb. 276), was **syntaktisch-semantisches detractio** wäre). Leerstellen erzeugen u.U. den Eindruck z.B. von "Zerbrochensein", "Gewaltanwendung", "Auflösung" usw. als Hintergrund psychologisierender Ausdeutungen von **Modalität/ Absenz aus detractio**.

3) Transmutatio z.B. innerhalb eines biologischen, geographischen, technischen Zusammenhangs bezieht sich nicht selten auf dergestalt gestörte Relationen, Funktionszusammenhänge; der Eindruck von **Zweckentfremdung** stellt sich ein bzw. der **Infragestellung von "Zweck"** als Ausdeutbarkeit von **Relation**.

4) Substitutio kann die Aufmerksamkeit v.a. auf mögliche Unterschiede zwischen neuer Ersetzung und altem Ersetztem bzw. der Umgebung lenken; je nach **qualitativem** Verhältnis bildet sich die Vorstellung eines der drei Kontaminationstypen aus; adiectio wie substitutio können also Kontaminationen erzeugen, den Eindruck von **"körperlicher Entgrenzung"**.

5) Komplementarität ist wie gesagt nicht selten beschränkter Darstellungsfähigkeit des Abbildmediums geschuldet. Teilkonzepte zu "Zeit" und "Raum" treten in einem Text-Bild-Werk komplementär, aber merklich unterscheidbar zusammen. Denkbar sind aber auch noch folgende semantische Beziehungen im Zwischenbereich zwischen Redundanz und Komplementarität: hierarchisch, bedeutungsübertragend (Metaphorisierung (ähnlich) bzw. Metonymisierung (benachbart)), Generalisierung/ Spezifizierung (anhand der drei Prinzipien: Ähnlichkeit, Kontiguität oder Hierarchie) oder koinzident.

6) Der Antonymie kann oft ein **repräsentationskritischer Charakter** zugewiesen werden wie z.B. René **Magrittes** Text-Bild-Werk *"Der Verrat der Bilder"*. **Ironie** (bei der man das Gegenteil von dem sagt, was man meint) eröffnet eine ähnliche kritische **Distanz**; das Bild mit dem Titel *"Stützen der Gesellschaft"* von **George Grosz** (1926) z.B. zeigt Karikaturen von Amtsträgertypen der Weimarer Republik, denen man aufgrund ihrer Karikatur eher destruktive Absichten unterstellen würde als konstruktiv-stützende; Bild und Titel stehen also in **semantisch-ironischer Kontradiktion** zueinander.

7) Diskrepanz als denotative/konnotative Bezugslosigkeit zweier Entitäten kann als **Kontingenz z.B. moderner Daseinsfülle** z.B. in dadaistischen Collagen aufgefasst werden oder als etwas Surreal-Traumbildhaftes, da nur auf der Ebene subjektiver Assoziation/ Tagträumerei semantische Bezüge in diesem Fall herstellbar sind. Denotative bzw. konnotative Bezuglosigkeit in Zusammenhang mit der Vereinheitlichungstendenz der Kognition ist also ein **Stimulus zu Assoziation** auf einer tagtraumhaften Ebene als Ort "psychisch empfundener (Sur-) Realität".

In einem Text-Bild-Werk **Heinz Gappmayrs** (Abb. 355) steht der Titel "quadrat" auf einem Blatt mit vier parallelen, gleich langen Geraden (1971), so dass man zunächst ein **diskrepantes** Text-Bild-Bedeutungsverhältnis attestieren würde, dann aber auf **abstrakterer Ebene** ein **komplementäres** Teile-Ganzes-Verhältnis. Die **sieben pragmatischen Ambiguitätstypen** sind sehr ähnlich den sieben semantischen Ambiguitätsypen, da ja Pragmatik auf der Semantik aufbaut (vgl. Modell einander enthaltender Sphären, Abb.4) und weil Pragmatik wie Semantik ohne **erinnerte Gestalten des Lexikons** undenkbar wären. Das MultiNet-Schema zu "Situation"/ Pragmatik (Abb. 79) zeigt hierfür sowohl **nichtlineare Aspekte** wie "räumliche Einbettung" als auch **lineare Aspekte** wie zeitliche Einbettung und telischen Quelle-Ziel-Pfad; in diesem Überblick über Gruppierungskriterien von "Situation" zeigt sich also eine Gemengelage linearer und nichtlinearer Aspekte; Verstehen basiert nach **Bazon Brock** auf ***"nichtidentischer Übertragung"*** von (linearen) Texten in (nichtlineare) Bildern und umgekehrt (vgl. Zitat, Kap. 1.3.5). Das Offenlegen von Gruppierungskriterien durch ihre ambige Opposition in Werken erzeugt also **Gemengelagen** als Gehalte nichtidentischer interner Übertragbarkeit.



Antonymie- als Kontradiktion-Zweiheit



Komplementarität-Zweiheit



Diskrepanz-Zweiheit



Redundanz-Einheit

Abb. 85: Variation von René Magritte: *Der Verrat der Bilder* (1929, farbige Malerei, Original oben links).
Bei Kunstwerken gibt es Text-Bild-Verhältnisse in Bezug auf die Semantik, da der Künstler oft einen Titel vergeben hat oder weil sich Bildwerke ikonographisch auf Texte wie die Bibel oder antike Mythologie beziehen. Den Titel des Magritte-Werkes ***"Der Verrat der Bilder"*** könnte man dahingehend deuten, dass Bilder ganz im Sinne **Lacans** aufgrund ihrer ikonischen Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit im Bewusstsein des Rezipienten "verräterisch", irreführend an die Stelle der Wirklichkeit treten können; das könnte auch ein Ursprung einer der ältesten Bildtheorien der Menschheit sein, des **Ikonoklasmus** des Alten Testaments. **Lacan** spricht von der illusionären Ganzheit, die von Bildern vermittelt werde, die mit der psychophysischen Realität divergiere und daher als Fehlauffassung von Existenz als ganzheitlich realisierbar anzusehen sei (vgl. Kap. 3.0).
Semantische Komplementarität in einem Bi-Medium rührt häufig von der Beschränktheit, den "Leerstellen" des einen Mediums im Vergleich zum anderen her. Diese Leerstellen füllt das jeweils andere Medium aufgrund der ihm eigenen anderen Darstellungsmöglichkeiten. **Winfried Nöth** (2000, S. 482) sieht zahlreiche Grenzen der Leistungsungsfähigkeit des (analog-ikonisch-nichtlinearen) Mediums Bild im Vergleich zum (digital-symbolisch-linearen) Medium Text (s. Folgeseite).

Man darf die Hypothese aufstellen, dass eben diese Grenzen der Leistungsfähigkeit des analog-ikonisch-nichtlinearen Mediums Abbild im Vergleich zum digital-symbolisch-linearen Medium Text schon sehr früh Bildproduzenten zu Grenzüberschreitungsversuchen animierten, nicht zuletzt mittels syntaktischer Ambiguität (vgl. Abb. 313 eines prähistorischen Doppel-Abbildes zweier sich im BK-Ambiguitätstyp überkreuzender Liniendarstellungen eines Tieres als zweier Momentaufnahmen einer Bewegung).
Semantische Antonymie kann aber auch auf abstrakterer Ebene z.B. in einer Installation durch **Ausdeutung von Prozessen** zustande kommen: Im Werk ***"Projekt Damokles II (Der Lauf des Schicksals)"*** (1976/79, Installation) von **Timm Ulrichs** liegt an dem auf dem Boden ruhenden Ende einer Wippe eine Stahlkugel, auf der anderen Seite steht ein kleiner Baum im Kübel; semantisch gesehen handelt es sich um drei Objekte, die aber letztlich für drei Prozesse stehen: a) je größer der Baum wird, desto größer wird die Gefahr, dass durch das steigende Gewicht des Baums b) die Wippe sich auf die andere Seite senkt und daher c) die Stahlkugel in ihrer Rille auf den Baum zurollt und diesen "zerstört". Es handelt sich also um zwei **komplementär-kausal** verbundene Prozesse, die semantisch zueinander aber **antonymisch** stehen: Wachsen versus Zerstören; das Wippen steht dabei für den Ursache und Wirkung verbindenden dritten Prozess. Es handelt sich also letztlich um **linear-semantische Antonymie**, vermittelt durch drei Objekt-Prozesse. Der Titel des Werks verhält sich wiederum zu dieser Antonymie konnotativ komplementär ("Damokles").

Zentral für die Text-Bild-Bedeutungsverhältnisart der Komplementarität sind also die Fragen: **Was kann ein Text darstellen bzw. leisten? Was kann dagegen ein Bild darstellen bzw. leisten?** Nach **Winfried Nöth** (*Handbuch der Semiotik*. 2. Auflage (2000); Weimar: Metzler, S. 482) kann man darauf wie folgt antworten:
a) **WAS** kann (besser) dargestellt werden? Text: Zeitliches, Bild: Räumliches; b) Welche **SINNE** können angesprochen werden? Text: alle Sinne, Bild: nur der Sehsinn (Anmerkung: Im Barock war der Versuch, Sinne durch Stillleben o.ä. darzustellen, Mode.); c) Kann **ABSTRAKTES** und **KONKRETES** dargestellt werden? Text: Konkretes UND Abstraktes, Bild: eher Konkretes, Abstraktes nur in Bildsymbolen: Herz für ´Liebe´; d) Ist **EINZELNES** oder **ALLGEMEINES** darstellbar? Text: beides, Bild: i.A. nur Einzelnes (hochabstrakte Piktogramme politischer Propaganda z.B eines **Gerd Arntz** der 1920er Jahre können auch nur mittels **Symbolen** nonverbaler Kommunikation/ Konnotation verschiedene Typen sozialer Menschengruppen darstellen); e) Kann man Texte auf Texte **BEZIEHEN** bzw. Bilder auf Bilder? Text: ja, Bild: nur beschränkt (z.B. Spiegelung); f) Ist eine **THEORIE** der Texte in Form von Texten bzw. eine THEORIE der Bilder in Form von Bildern möglich? Text: ja, Bild: nein (Anmerkung: **Albrecht Dürer** hat schon früh Radierungen zum Perspektivzeichnen geschaffen, wie z.B. "*Zeichner der Laute*" aus 1525); g) Kann man etwas **VERNEINEN**? Text: ja, Bild: nein (ein Durchstreichen von einem Abbild ist ein Index, ein Durchstreichkreuz ein Symbol); h) Kann man **GRÜNDE** für etwas angeben? Text: ja, Bild: nein (Anmerkung: Comics versuchen dieses durch Denkblasen als Bildsymbolen oder durch Bildreihen, Komplexbilder des Mittelalters zeigen Bilder von Taten um ein zentrales Bild der augrund seiner Taten zu verehrenden Person); i) Können **SPRACHHANDLUNGEN** (Behaupten/ Lügen/ Fragen/ Aufforderungen/ Versprechen) vollzogen werden? Text:ja, Bild: nein; j) Wieviel **INFORMATION** kann in einer bestimmten Wahrnehmungszeit vermittelt werden?
Text: weniger als im Bild, Bild: mehr als im Text (Anmerkung: nichtabbildender Minimalismus in der Kunst ist da eine Ausnahme, wohl als pragmatisches detractio im Kontrast zu Bild-Konventionen); k) Hat das Werk eine **offene oder eine geschlossene BEDEUTUNG**? Text: weniger vieldeutig (Anmerkung: wohl aber bei Sprachbildern wie rhetorischen Tropen), Bild: besonders vieldeutig (Anmerkung: nicht aber bei bestimmten Bildsymbolen, die ja aber eben nicht ikonisch sind).
Diese offensichtlichen **Grenzen des (Ab-)Bildes zu erweitern**, war ein Teilprojekt nicht nur der Kunst-Moderne, sondern auch der Bilderzeugungstechnik mit Hilfe z.B. von **physikalischen Indizes**: die durch Plattenschwingung mittels Sand erzeugten **Klangfiguren von E.F.F. Chladni** (1756-1827) oder **E.J. Mareys chronofotografische Flinte** von 1883 sind hier z.B. zu nennen. Seit den Konstellationen **Eugen Gomringers** gibt es z.B. eine weltweite Tendenz zur **nichtlinear-schriftbildlichen Poesie** in Form der **Seh-Texte der Konkreten Poesie** (vgl. Kap. 2.3.7). Das Konkrete dieser Texte ist ihre **kognitive Geometrie**, die sowohl auf der Blattfläche als auch im Produzenten- wie Rezipientenkopf unvermittelt-konkret präsent ist (also nicht abstrakt-vermittelt und teil-absent aufgrund Abstrahieren von Details/ detractio) und eher nichtlinear, quasi gegen die **lineare Satzhierarchie Subjekt-Prädikat-Objekt** gerichtet ist, obwohl Wörter in sich ja linear und symbolisch sind. Das Mischmedium **Internet** nützt diese Eigenschaften beider Mediumarten Text und Bild und erweitert sie um die **zwei digitalen aber nichtlinearen Möglichkeiten Hypertext und Interaktion**. Hypertext ist eine Entlinearisierung des im Allgemeinen linearen Textes hin zu einem Geflecht aus indexikalischen Verweisen auf Untertexte - wie z.B. für eine Definition anklickbarer Wörter. Interaktion ist v.a. zeitlich, findet aber z.B. im imaginären Raum/ Fluss-Schema des Internets statt, das durch indexikalische *links* und *domains* wiederum kognitiv nichtlinear-"mentalräumliche" Zonen schafft.
Verstehen von (ambigen Kunst-Sonder-)Kommunikaten ist also der Versuch, **linear-digital-textliche und nichtlinear-analog-bildliche Bedeutungsanteile** zu einer - notwendigerweise gemengelagehaften, (intendiert-merklicher oder unmerklicher) "ambigen" - Gesamtbedeutung zu kombinieren - mit nur "nichtidentischer Übersetzbarkeit" beider Bedeutungsanteile ineinander. Auch dann ist das der Fall, wenn man nur einen Text oder ein Bild sieht, da der Rezipient versucht, die Leerstellen des Textes bezüglich der Räumlichkeit des Geschehens oder die Leerstellen eines z.B. momentaufnahmenhaften Bildes bezüglich des zeitlichen Vorhers und Nachhers rezeptiv zu füllen. Aber auch das **Abbild mit Dokumentationsanspruch** hat Leerstellen, die nicht nur zeitlicher Natur sind, denn ein Abbild ist ja per se zweidimensionaler (Moment- und Raum-)Ausschnitt, also **zumeist unthematisiertes/ unbewusstes dreifaches semantisches detractio**, dessen Leerstellenfüllung durch Sprachkommentare manipulativ gelenkt werden kann. Konventionelle Dokumentarfilme oder Bildreportagen sind nach **Bernward Wember** (1972) gezwungen, sich für jeweils **eine** Gestaltung als **Ein**heitlichkeit zu entscheiden: **ein** Standort mit **einer** Perspektive **einer** Kamera mit **einem** Objektiv mit **einer** Bestimmung **einer** bildräumlichen Nähe/ Ferne mit **einem** Fokus auf Detail oder auf den Zusammenhang. **Ein Bildrahmen** wiederum schneidet den räumlichen Kontext eines Geschehens fort: man legt sich fest auf **einen Ausschnitt**. Jedes Dokumentarbild hat also notwendigerweise Festlegungen auf **eine Option**, was zu Leerstellen führt, die der Produzent bzw. der Rezipient füllt, und zwar im Rahmen einer semantischen Zweiheit aus Bildbedeutung und (assoziativer) Leerstellenfüllung. Über das Einzelbild hinaus muss das Einordnen des Bildes in einen **Zusammenhang einer Bildfolge** beachtet werden; dadurch, dass man mehrere Ansichtsbilder bzw. lange Filmaufnahmen eines Objekts zeigt, kann man **einen bedeutungsmäßigen Schwerpunkt** legen auf dieses eine Objekt. Die Leerstelle zwischen zwei Bildeinstellungen füllt der Rezipient mit Vorstellungen der Kausalität, so dass selbst ein neutrales Gesicht kombiniert mit drei anderen Bildern als mit unterschiedlichen Gefühlen aufgeladen wirkt (vgl. **Effekt von Lew Kuleschow**, 1921); ein Bild eines traurigen Mannes plus Bild eines Suppentellers plus Bild eines frohen Mannes wird gedeutet als "Hunger wird gestillt durch Suppe" o.ä.. Auch steuern **ein Ton**, **ein sprachlicher Kommentar** oder **ein Layout** zumeist Anteile zur Semantik des Dokumentarfilms bei. Man könnte sich aber auch Dokumentationen vorstellen, die hypertextuell, interaktiv, selbstveränderlich und **offengelegt-zweiheitlich, dreiheitlich,** also ästhetisch ambig sind und so diese nicht offengelegte Festlegung auf jeweils **eine** Perspektivierung vermeiden als **pragmatisches adiectio** als Devianz zur Konvention dokumentarischer Einheitlichkeit.

Mediale Semantische Ambiguität im Bimedium ist also i.A. bei konventionellen Dokumentarbildern/ -filmen durch Kontamintaion von Teilbedeutungen von Teilmedien einer Gesamtbedeutung aber auch schon durch Leerstellen (Devianz/ detractio) eines Mediums unvermeidbar, wird aber nicht immer als solche erkennbar durch **medial-autoreflexive Thematisierung**. Hier setzt das **Persiflieren des Dokumentarformats in Form pragmatischer Antonymie** an: persifiliertes, simuliertes, konventionelles Repräsentationsformat mit dokumentarischem Anspuch versus tatsächlich gemeinte inhaltliche Repräsentationskritik (vgl. **mock-documentary** "Zelig" von **Woody Allen** über die fiktive Person Zelig, über die selbst bekannte Autoritäten so sprechen, also ob es diese gegeben habe).
Versucht man gedanklich mittels der MultiNet-Abbildungen semantische oder pragmatische Ambiguität zu produzieren, so stellt man fest, dass die **sieben Ambiguitätsoperationen unterschiedlich affin zu einer jeweiligen semantischen Relation/ Funktion als einem potentiellem Objekt** sind; man kann z.B.
a) substitutio von **Qualitäten** durchführen, b) mitunter auch bei raum-zeitlichen Einbettungen/ **Relationen** die Operation transmutatio, c) **graduelle Qualität** und **Quantität** sowie **"Modalität/ Entferntheit"** (aus monokularen Tiefenkriterien als eher symbolische Darstellung von Wahrscheinlichkeit z.B. in Comics, z.B. Traumszenen in Nebel o.ä.) steigern/ verringern (adiectio und detractio) usw.. Beispiele einer Anwendung der MultiNet-Abbildungen sind für:
- **Intraobjektiv/ substanziell**: Teil-Ganzes-Beziehungen durch substitutio verändern, Körperteile anstelle von Maschinenteilen oder die Materialität ersetzen (Holzmaserung statt Haut) oder die Quantität grotesk steigern (adiectio) wie es z.B. **Fernando Botero** bei seinen wie aufgeblasen wirkenden Menschenfiguren gemacht hat im Gegensatz zu Ausdünnungen (detractio) eines **Alberto Giacometti**;
- **Intraobjektiv/ qualitativ**: Eigenschaften/ Merkmale austauschen/ substitutio (siehe Merkmalskopplung-Schema Abb. 80) oder ihre Wertebereiche oder Werte graduell steigern/ adiectio oder verringern/ detractio;
- Die **raum-zeitliche Einbettung** betreffend: übliche Verortungen ersetzen/ substitutio bzw. bei semantischen Ort-Konstellationen wie "oben- unten" Position tauschen/ transmutatio, räumliche Ausdehnung als Graduelles verringern/ detractio oder steigern/ adiectio. Im Bild kann **Zeit** ja nur schwer direkt dargestellt werden, aber durch **Tageszeiten und Himmelsrichtungen** gibt es physikalische, **mittelbar abbildbare Zeitverläufe**, die im Hinblick auf Ambiguität störbar sind: **Jan van Eyck** z.B. hat im Werk *Madonna in der Kirche* (1438-1440) einen Kircheninnenraum mit übergroßer Madonna (semantisches substitutio+adiectio) darin gemalt, mit Blick auf den Chor, also nach Osten, Sonnenlicht kommt aber von links, also von Norden, was physikalisch unmöglich ist (semantisches transmutatio Sonnenposition). Es entsteht dadurch ein unwirkliches Raum-Zeit-Verhältnis, eine Art raum-zeitlicher "Enthobenheit". **René Magritte** hat in seinem Werk *Das Reich der Lichter* (1949) ein Haus in Nachtlichtverhältnissen gemalt, darüber aber einen Tageshimmel angeordnet; dieser Tageszeitbruch in einem Bild ist gewissermaßen **ein semantischer Bildbruch** der zeitlichen Einbettung eines abgebildeten Tageszeitgeschehens (zu Bruch eines Bildparameterkonzepts s. Kap. 2.1.2).
- Interobjektiv: ungewöhnliche Besitz- oder Eigentumsverhältnisse nach sozialen Kategorien wie Beruf, Klasse, Gender, Alter usw., ungewöhnliche Objektverhältnisse wie Grenzüberschreitungen bezüglich der Kategorien kulturell und (un)belebte Natur, umgedrehte gewöhnliche Majorisierungen oder Minorisierungen. Auch nonverbale Mimesis an andere semantische Bereiche wie z.B. Menschen mit Körperhaltungen, die Natur **nachformen**.
- **telisch**: Hier handelt es sich um gewöhnliche lineare Ordnungen, die im Bild o.ä. durch Indizes dargestellt also auch gegenüber dem Gewöhnlichen umgedreht werden können, z.B. Schlagschattenwurf, Rauchentwicklung, Licht-, Wasser- und Treppenverläufe, Uhrzeiger- und Radbewegungen. Zwecke von Gebrauchsgegenständen wurden oft in surrealer Kunst gestört oder gar durch ihr Gegenteil ersetzt (**pragmatische substitutio+ Antonymie**). In der **Kunst der Alltagsgebrauchsobjekte** (= zu Objekt gewordene Aktiozepte) werden pragmatische Funktionen, Relationen und raum-zeitliche Einbettung zu Objekten einer Ambiguitätsoperation. Wird die gewöhnliche raum-zeitiche Einbettung eines Gebrauchsobjekts durch einen Ausstellungsraum als neuem Handlungskontext ersetzt, hat das **wechselseitig** Auswirkungen auf Ausdeutung aller anderen gewöhnlichen Merkmale sowohl des Objekts als auch der Ausstellungssituation (**pragmatische substitutio + Diskrepanz i.A.**). Der Rezipient tendiert dazu, Diskrepanz auf abstrakt-metaphorischer Ebene zu Komplementarität um-/auszudeuten, da Bezuglosigkeit komplexer ist als komplementäre Bezogenheit.
Devianz-Ambiguität und **Kontamination-Ambiguität** können zwar über adiectio und substitutio vermischt werden, haben aber m.E. **zu unterscheidende Auswirkungen auf die Kognition**:
- Devianz führt zu einem **wechselseitigen rezeptiven Beziehen des Anwesenden** (des Wahrgenommenen, des vom Schema sichtbar Abweichenden) und **des Abwesenden** (der erinnerten Wahrnehmungsfolie "Schema") aufeinander; das Beziehen auf das Schema beinhaltet also eine **Ästhetik der Absenz** des Schemas bzw. des Erinnerten im Wahrgenommenen, das Beziehen auf das im Werk Anwesende beinhaltet m.E. ein Fokussieren auf seinen **kategorialen Unterschied vom Schema in Bezug auf Quantität/ adiectio, Qualität/ substitutio, Relation/ transmutatio oder Modalität/ detractio** (vgl. Abb. 342).
- Kontamination dagegen weist zwei oder mehr präsente Entitäten auf, deren **kognitive Präsenz** aber durch die jeweils andere Entität **vermindert** wird. Diese Verminderung jeweiliger kognitiver Präsenz durch Konkurrenz dürfte stärker sein, je größer der Unterschied der Entitäten zueinander ist; semantische Antonymie dürfte z.B. als stärker merklicher Unterschied zweier ambig opponierender Entitäten angesehen werden im Vergleich zu semantischer Diskrepanz, diese wiederum als stärkerer Unterschied in Vergleich zu semantischer Komplementarität, die als solche merklich sein muss, um noch als intendierte ästhetische Ambiguität, als intendiertes Zeichen aus ambiger Opposition gelten zu können. Es dürfte sich anhand der MultiNet-Abbildungen zeigen, dass noch nicht alle Möglichkeiten zur Erzeugung semantischer und pragmatischer Ambiguität in der Kunstgeschichte ausgeschöpft wurden. Insofern sind diese Abbildungen auch für Kunstschaffende als **Algorithmus** für neue **ambige Interventionen in gewöhnliche Konzepte/ Aktiozepte** interessant.

1.3.3 Objekte von Operationen zu pragmatischer Ambiguität
1.3.3.1 Vier Arten des Bezugs auf Handlung durch das Werk

Handlung des **Rezipienten** als Reaktion auf das Werk kann äußerlich sichtbar oder innerlich unsichtbar sein, also körperliche Reaktion auf das Werk oder "nur" innerer Nachvollzug einer Handlung oder Gefühlsregung, die durch das Werk dargestellt oder erzeugt wird oder an die durch das Werk erinnert wird (z.B. mittels Gebrauchsobjekten). Aber es gibt auch ein "Bildhandeln mit Ko- und Kontexten" ähnlich der Sprachhandlung, also eine Handlung, die durch den **Bildwerk-Produzenten** vollzogen wird, nicht nur durch Titel, sondern auch durch **Formate**, an die konventionell Funktionen gebunden sind wie z.B. das Werbebildformat.
Ein Bild kann über Indizes und Symbole versuchen, eine Handlung darzustellen. V.a. bei Objekt-Kunst werden Alltagsobjekte umgestaltet, an die erinnerbare Aktiozepte, also Handhabungen/ Körpervollzüge, Funktionen, raum-zeitliche Einbettungen usw. **konnotiert** werden können.
Man kann also **vier Arten des Bezugs auf Handlung** z.B. durch ein pragmatisch ambiges Werk unterscheiden:

A) Auslösung von Handlungen des Bild- bzw. Werkrezipienten:
das Werk strebt eine Handlung an (beabsichtigte Funktion) bzw. löst eine (ggf. davon abweichende, innerliche oder äußerliche) Handlung als Wirkung aus.
Eine pragmatische Zweiheit könnte z.B. dadurch entstehen, dass zwei **widerstreitende Gefühle** hervorgerufen werden wie z.B. bei der pavillonartig durchgehbaren Spinnenskulptur von **Louise Bourgeois** mit dem Titel *"Maman"* (1999), die **pragmatische Antonymie Geschütztfühlen versus Bedrohtfühlen** ausdrückt und ggf. auch auslösen mag. "**Gemischte Gefühle", also diskrepante/ antonyme/ komplementäre innere Handlungen** wurden z.B. durch Kontamination von semantisch "Schönem" (z.B. Menschenkörper) mit "Häßlichem" (z.B. Blut, Fleischstücke) in **Wiener Aktionskunst** erzeugt, aber auch schon viel früher in Memento-Mori-Stillleben z.B. einer Mischung von Obst und Blumen mit Totenschädel und Insektenbefall. Im Rahmen von virtuellen Welten bewegter Bilder erfährt der Rezpient eine Zweiheit des Spielerischen: man "agiert" in der virtuellen Welt - wohlwissend, dass es nur eine virtuelle ist; man **simuliert** Handlungsernst im Spiel, Dreidimensionales Agieren im virtuellen Cockpit o.ä.. Das Ergebnis ist nicht realer sondern nur virtueller Tod o.ä.; innerhalb der Handlungsstruktur "Sterben" ist also das Ergebnis ersetzt: **pragmatisches substitutio**.
Der Rezipient reproduziert mental das Kunstwerk und füllt dabei **Leerstellen**. Rezeption ist also immer eine pragmatische Zweiheit: im Kunstprodukt - als Niederschlag des Handelns des Künstlers - wird der Rezipient aktiv durch **semantisches und somit pragmatisches adiectio** in Bezug auf die Leerstellen der Bedeutung und somit auch auf die Leerstellen des Künstlerhandelns wie z.B. Darstellen mittels semantischem detractio; ob dieses auch merklich ambig ist muss jedoch jeweils geklärt werden.
Timm Ulrichs hat in einer Kunstaktion "seinen" Grabstein mit dem Schriftzug "*Denken Sie immer daran, mich zu vergessen*" (Konzept aus 1969) auf einen realen Friedhof gestellt, was ein **paradoxer Appell** ist, da Denken (Mittel) **versus** Vergessen (Ziel) in **Kontradiktion** stehen (**pragmatische Antonymie**). Dieses steht in der Tradition zen-buddhistischer Koâns wie "*Klatsche mit einer Hand!*" (**pragmatische Antonymie Ziel versus Mittel**).
Wenn ein politisches Plakat eine Appellfunktion anstrebt, dieses aber de facto nicht bei den Rezipienten erreicht, so kommt es zu einer vom Plakatproduzenten **ungewollten pragmatischen Zweiheit**, die der Rezipient u.U. als Peinlichkeit erlebt (durch Produzenten angestrebte Funktion **versus** tatsächliche Wirkung auf den Rezipienten**)**.

B) Vollzug von Handlungen durch den Bild- bzw. Werkproduzenten:
ein Abbild stellt etwas dar. Diese Darstellungsfunktion kann aber subversiv unterlaufen werden, wenn z.B. der Künstler **diese Handlung nur ironisch simuliert**. Z.B. hat **Jürgen Klauke** in seinem Text-Bild-Werk "*Das menschliche Antlitz im Spiegel soziologisch-nervöser Prozesse*" (1976- 1977, Abb. 381) ein Foto von sich selbst mit überzogen ernster Grimasse in Wechsel mit einem Foto mit überzogen unernster Grimasse gereiht und diese mit Titel-Schriftbildern versehen: "Richter", "Artist", "Beamter", "Anarchist" usw.. Die durch die Titel zunächst suggerierte Darstellungsfunktion von Menschentypen ist offensichtlich nur simuliert, wird subversiv unterlaufen von den Bildern, die immer nur den einen Künstler abbilden, zudem mit überzogen (also auf **Ironie** = Simulation des Gegenteils hindeutende) Grimasse. Hierbei handelt es sich um **pragmatische Antonymie einer (nur simulierten, simplifizierend-typologischen) Darstellungsfunktion versus tatsächlicher Repräsentationskritikfunktion.**
Timm Ulrichs hat in einer Kunstaktion (*Timm Ulrichs, beschattet/ Detektivisches Tagebuch*, 1970/71) ein Detektivbüro damit beauftragt, ihn selbst zu observieren; das Observationsprotokoll war dann Ausstellungsmaterial. Hierbei handelt es sich um **pragmatisches substitutio + Antonymie**, denn Subjekt des Observationsauftrags und Objekt des Observationsauftrags sind durcheinander ersetzt also identisch, was in Antonymie zur Handlungskonvention "Detektivauftrag" steht.

C) Darstellung von Handlung im Werk durch Zeichen:
das Werk stellt eine Handlung dar, z.B. mittels nonverbaler Kommunikation im Bild durch indexikalische Körperhaltungen o.ä., mittels Text beim Abbild (z.B. Titel bei einem Bild), Aktionskunst, Bildserien, Film, Konzept-Kunst, Film usw.. Man muss sich vor Augen halten, dass ein Bildwerk eigentlich nicht geeignet ist, etwas Zeitliches wie eine Handlung darzustellen, da es ein Medium der Darstellung eher von Räumlichem ist. Das bedeutet: die Darstellung einer Handlung durch ein Abbild bleibt i.A. **fragmentarisch (semantisches detractio)**, daraus folgt, dass die Lücken dieser fragmentarischen Handlungsdarstellung **nachvollziehend** geschlossen werden müssen.

Das **Nachvollziehen einer (unvollständig sichtbaren) Handlung** kann man aber als **mentale (ergänzende) Handlung** bezeichnen. Im Werk "*Der Falschspieler mit dem Karo-Ass*" (um 1620) von **Georges de la Tour** z.B. wird eine semantische Zweiheit zweier antonymer Handlungen gezeigt: ein Spieler, der ernsthaft spielt, wird von anderen Akteuren betrogen, was nur spurenhaft durch die nonverbale Kommunikation, u.a. durch nonverbale Indizes und Symbole/ Artefakte der Figuren vermittelt wird. Es handelt sich also um **pragmatische Antonymie ernsthaftes Spielen versus Betrügen**. Da der Bildrezipient dieses **Doppel-Geschehen** nachvollziehend rekonstruieren muss, handelt es sich um **pragmatische Antonymie des Nachvollziehens zweier dargestellter antonymer Handlungen**.

In der Treppenszene aus *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) von **Sergej Eisenstein** gibt es syntaktisch per Montage den Ambiguitätstyp **linearer Verbindungslinienkreuzung VK**, da Aufnahmen verschiedener Körperformen und -richtungen film-linear alternieren, Formähnliches und Richtungsähnliches wird also mittels der Bildparameter S2 und S4 über andersartige Filmabschnitte hinweg kognitiv verbunden. **Gegensinnige und gleichsinnige Indizes** der aufgenommenen Körper und der aufnehmenden Kamera verweisen über dargestellte Handlungsfragmente (**pragmatisches detractio**) hinaus: **Blickindizes** gefilmter Personen und der Kamera selbst, **Bewegungsindizes** der Körper, eines Kinderwagens, von Gewehrkugeln und der Kamera erzeugen den Eindruck **linear-indexikalisch-pragmatischer Antonymie der Richtungen bis hin zu "linearer Kontingenz"**; der Rezipient vermag daher kaum noch, die Leerstellen der fragmentierten Handlungsdarstellungen entlang der Indizes aufzufüllen.
Beim **"Jump Cut"** (**pragmatisches detractio**) in Filmen **Jean-Luc Godards**, bei dem aus einem Bewegungssablauf nur ein kurzer Filmabschnitt fortgenommen wurde, füllt das Körperbewusstsein des Rezipienten im Handlungsnachvollzug des dargestellten **Aktiozepts** diese Leerstelle auf.

In der Erzählung *"Der seltsame Fall des Benjamin Button"* (1922) von **Scott Fitzgerald** wird die konventionelle Folge des körperlichen Alterns umgedreht: der Protagonist wird als Greis geboren und stirbt in einem Babykörper; solche **Handlungsrückläufe** sind im XX. Jahrhundert weitverbreitet, so z.B. in "Vormittagsspuk" von **Hans Richter** (1928), in dem Effekte durch Rückwärtsspulen des Films erzielt werden (pragmatisches transmutatio).

Im Werk *"Geld-Wechsel-Geld. Ein Umlauf durch zwanzig Währungen oder Das aktualisierte Märchen vom Hans im Glück"* (1968- 1978) von **Timm Ulrichs** kommt es zu **pragmatischem substitutio** des konventionellen Ziels **Nutzwertmehrung**, denn Ulrichs wechselt solange Geld (und dokumentiert dieses), bis die Geldsumme nicht mehr bei der Bank wechselbar ist (= dazu antonyme **Nutzwertzerstörung**). Es handelt sich also um **pragmatisches adiectio** (ungewöhnlich oft wiederholtes Geldwechseln) **+ substitutio** (Handlungsziel = Handlungsquelle) **+ pragmatische Antonymie** (alltägliche Nutzwertmehrung **versus** Nutzwertzerstörung als künsterischer Zielersatz).
Nutzwertzerstörung ist ein häufiges Motiv in moderner Kunst seit dem Dadaismus (vgl. "*Geschenk"* von **Man Ray** von 1923, s. Abb. 365); **Jean Tinguely** hat z.B. eine Rauminstallation einer sich selbst zerstörenden Maschine gebaut (*"Hommage à New York (sich selbst zerstörende Installation)"*, 1960). Bei Tinguelys malenden Maschinenskulpturen (*Méta-Matics*, ab Mitte der 1950er Jahre) ist das gewöhnliche Produkt einer Maschine "Massengebrauchsprodukt" ersetzt durch (v.a. in der Zeit der 1950er Jahre) "gestisch-gefühlausdrückend-tachistisch anmutendes Bild" (das aber tatsächlich nur zufall- statt gefühlgesteuert ist): **pragmatisches substitutio** Massenprodukt durch Kunstprodukt aus Maschine bzw. simulierter Gefühlsausdruck des abstrakten Expressionismus - hier durch Zufall im Automaten statt durch Künstlergesten; durch diese Ersetzungen kommt es auch zu einer **Kontamination mit wechselseitiger Relativierung/ Anreicherung** der Konzepte **"Maschine" versus "Kunst" und "Gefühl" versus "Zufall"**.

D) mittelbarer Bezug des Werks auf Handlung durch semantisch-pragmatische Konnotationen des Rezipienten zu einem Alltagsgebrauchsobjekt: beim Anblick eines Alltagsgebrauchsobjekts kommt es zu einem **rezeptiv-mentalen Nachvollzug seiner konventionellen Handhabung**, daher sind **Gebrauchsobjektkunstwerke zumeist der pragmatischen Ambiguität** zuzuordnen (die aber natürlich auf erinnerten Konzepten basiert, welche aber durch inneren Nachvollzug den Aktiozepten als Spezialfällen der Konzepte zuzuordnen sind).
Objektkunst beininhaltet fast immer pragmatische Ambiguität, da der Gebrauchskontext eines Gebrauchsgegenstandes ersetzt wird durch den Kontext Museum/ Ausstellung: **pragmatisches substitutio** (**alter Gebrauchskontext versus neuer Ausstellungskontext, die einander kontaminieren)**. Auch hier kann man von einem Nachvollziehen der ursprünglichen Gebrauchshandlung und somit einem Aktivieren des Körperbewusstseins also von Aktiozepten sprechen. Bei den **Ready-Mades von Marcel Duchamp** (s. Abb. 359 ff.) aus den 1910er Jahren handelt es sich allgemein um pragmatisches substitutio: der **Gebrauch(skontext), in der Sprache von MultiNet ´die raum-zeitliche Einbettung´** eines **profanen** Objekt des Alltags (Pissoir, Flaschentrockner, Schneeschaufel) wird ersetzt (**pragmatische substitutio** alter Gebrauch(skontext) versus neuer Gebrauch(skontext)) durch einen dazu in Antonymie stehenden **"heiligen"** Gebrauch(skontext) einer Ausstellung (**pragmatische Antonymie "profane" versus "heilige" Funktion**). In dem Werk der Objektkunst "*Das Unfindbare*" (1937, Abb. 378) von **Marcel Marien** ist eines der zwei Augengläser einer Brille fortgenommen, es bleibt ein Augenglas mit zwei Brillenbügeln. Das entspricht **pragmatischem detractio** aus dem erinnerten Aktiozept "Brilletragen", in Folge dann **pragmatischem substitutio** Funktion Brilletragen versus (dazu diskrepantes, komplementäre Bedeutungen assoziierendes) Bedeutungszuweisen über den Titel. Dieses unaufsetzbare Brillenobjekt hat eine Wirkung auf das Körperbewusstsein, das im Nachvollzug aufgerufen wird; ggf. empfindet man dann das Objekt als Eingriff in die Körperselbstwahrnehmung.

1.3.3.2 Pragmatische Ambiguität und das Pragmatik-Modell Roman Jakobsons

In diesem Kapitel soll pragmatische Ambiguität mittels des **Pragmatik-Modells von Roman Jakobson** spezifiziert werden; er unterscheidet **sechs Funktionen** auf der Grundlage der sechs Komponenten einer Zeichenproduktion und -rezeption. Denkbar wäre hier z.B., dass eine dieser sechs Funktionen in Antonymie zu einer anderen Funktion steht (**pragmatische Antonymie als Spezialfall pragmatischer Ambiguität)**, so dass eine Kontamination opponierender Funktionen durch ein Werk zu konstatieren wäre. Opponieren zwei der sechs Funktionen nicht deutlich, so liegt der eher **unmerkliche Fall pragmatischer Komplementarität** vor. Man könnte nun der Auffasssung sein, dass semantische und pragmatische Komplementarität keine deutlich erfahrbare Ambiguität aufweisen, da ja fast alle Alltagskommunikate diese beiden Kontaminationen aufweisen: Text-Bild-Alltagskommunikate sind häufig, der rezeptive Bezug von Zeitlichem/ Text auf Räumliches/ Bild erfolgt dort quasi automatisiert, unbewusst, also nicht als ästhetische Erfahrung. Ausdrucks-, Darstellungs- und Appellfunktion treten im Alltag stets zugleich auf. Hier kann man nur darauf verweisen, dass **rezeptive Bewusstheit** über eine Opposition zweier kontaminierter Konzepte bzw. Aktiozepte etwas Anderes ist als automatisierte Alltagsrezeption; man kann also auch ein banal anmutendes Text-Bild-Kommunikat einer ästhetisierend-bewussten Rezeption zuführen, woraufhin ästhetische Ambiguität auch bei semantischer/ pragmatischer Alltag-Komplementarität erfahrbar wird. Hier sind z.B. die comicartigen Bilder **Roy Liechtensteins** zu nennen, bei denen **pragmatisches substitutio Gebrauchskontext Comic durch Ausstellung** vorliegt, woraufhin die semantische Komplementarität von Text und Bild als ästhetische Ambiguität erst zugänglich gemacht wird.

a) Sender(gefühle): expressive Funktion
Wenn der Sender das **Gegenteil** eines eigentlich gemeinten Gefühls im Bildzeichen **simuliert**, handelt es sich um eine **pragmatische Antonymie** des direkt vermittelten, "gespielten" Gefühlsausdrucks versus des gemeinten, nur mittelbar sich erschließenden, gegenteiligen Gefühlsausdrucks; viele der politischen Plakate **Klaus Staecks** basieren auf **pragmatisch-ironisch-expressiver Antonymie**:
- *Im Mittelpunkt steht immer der Mensch* (1981, Plakat): der Kopf einer fotografierten Figur ist durch einen Strichcode ersetzt (semantisches substitutio), darüber steht der zum Bild sich semantisch antonym, pragmatisch ironisch-simulierend verhaltende Ausdruck des Titels.
- *Die Kunst ist frei* (1987, Plakat): Objekte, aus Käse geschnitten, formen das Wort "Kunst" unter einer Glasglocke, auf dem Foto dieses Arrangements steht vor der Glasglocke gedruckt "Die" über "KUNST" aus Käseobjekten, dahinter "ist frei". Auch hier gibt es einen zum Bild sich ironisch-simulierend verhaltenden Meinungsausdruck des Titels.
Der Produzent eines Werkes hinterlässt u.U. **Produktionsspuren (Indizes)** im Werk, die ggf. als Ausdruck interpretiert werden können; diese unterstreichen auch die Performativität der Medialität, die sich quasi als weißes Rauschen unter alle anderen Handlungsaspekte wie z.B. Darstellungsfunktion oder Ausdruckfunktion legt, worin man schon eine **pragmatische Zweiheit (Indizes in Materie/ Medialität versus Ikon-Funktion bzw. Ikon-Wirkung)** erblicken kann, wenn die Indizes oder die Materialität markant genug sind.

b) Kontext/ Referent: referentielle Funktion
Wenn semantische Zweiheit vorliegt, liegt eine **Zweiheit der Referenz** vor, da das Bild sich auf zwei semantische Konzepte **gleichzeitig** (Devianz wie z.B. detractio: Schema + Schema-Abweichung) bzw. **gleichräumig** (Kontamination wie z.B. zwei Konturlinienkörper ineinander gezeichnet) bezieht. Es handelt sich also bei einer **semantischen Zweiheit immer auch um eine pragmatisch-referentielle Zweiheit eines Doppelverweises (pragmatisches adiectio eines Verweises zur Konvention "nur ein Verweis")**.
Wenn z.B. **Arcimboldo** ein Gemüsestillleben malt, dessen Konturlinien auch als Konturen eines Kopfes gelesen werden können, da deren Bildparameter K1 bzw. K3 in Punkten oder Bereichen Zuweisungen zu zwei Gruppierungen zulassen, so liegt auf der Grundlage dieser syntaktischen K1-K3-Zweiheit auch semantische Diskrepanz (Gemüse **versus** Kopf) und daher pragmatisch-referentielle Zweiheit zweier Verweise vor.
Aber es kann auch zu einer **Zweiheit des Kontextes** kommen, z.B. bei den Ready-Mades von **Marcel Duchamp**. Bei **Objektkunst** handelt es sich also zumeist auch um pragmatisch-referentielle Zweiheit, da den Objekten noch ihr erinnerbarer ursprünglicher Gebrauchskontext als Teil von Referenz ´anhaftet´, ein neuer Gebrauchskontext diesen aber ersetzt.
Memento Mori-Stilleben z.B. des 17.Jahrhunderts stellen zwei antonyme allgemeine Konzepte Erblühen/ Leben versus Vergehen/ Tod dar, die antonyme Wirkungen nach sich ziehen; v.a. um 1900 kommt in Kunst und Literatur das Konzept der **Femme Fragile** auf, die "schöne" und "kränkliche" Merkmale ("ursprünglich") antonym kontaminiert und somit auch zwei unterscheidbare Referenzen und erwartbare Wirkungen.

c) Nachricht: poetische Funktion
Gemäß **Roman Jakobson** basiert die poetische Funktion (u.a.) auf der Betonung der Zeichenhaftigkeit von Zeichen, also dem Unterschied zwischen Zeichen und Bezeichnetem/ Referenten. Dieses wird durch die (nichtalltagssprachliche) Herstellung von (syntaktischer) Äquivalenz in der Satzfolge, der Sequenz erreicht (Reime, Anaphern usw.), die auch auf die Semantik ausstrahlt; das Paradigma-Prinzip der Äquivalenz/ der **Similarität** (z.B. auch der Metapher) wird auf das Syntagma-Prinzip der Sequenz/ die **Kontiguität** (z.B. auch der Metonymie) angewandt, während die **metasprachliche Funktion** den umgekehrten Weg beschreitet (Sequenzierung der Similarität statt Similarisierung der Sequenz).

Auch das Bildwerk besteht aus einem Nebeneinander, nur eben nicht linear-eindimensional-satzhaft, sondern eher nichtlinear-zweidimensional oder gar dreidimensional. Das Konzept der **Zweiheit** bedeutet hier etwas Ähnliches wie bei Jakobson, also auch eine Art Verschränkung/ Zusammenfallen/ **Anti-Distinktion**: eine auf Kontiguität beruhende Gruppierung im Bild kann über S-Bildparameter (ähnlich der Poesie) mit einer anderen Gruppierung verschränkt werden (oder umgekehrt). Zusammenfassend geht es im ästhetischen Konzept der Zweiheit, Dreiheit, Vierheit... um das Aufbrechen der gestaltpsychologischen Alltagswahrnehmung der Einheit, der "schrecklichen Vereinfachung", um das Auflösen der gestalthaften Abgeschlossenheit des Einzelwortes, Einzelzeichens, Einzelkörpers, der Einzelgruppierung, also i.A. der Einheitlichkeit diskreter Einheit, also gewissermaßen um **"Ästhetische Anti-Distinktion**". Die poetische Funktion nach Jakobson korreliert mit diesem Konzept der indiskreten Ambiguität/ Zweiheit, denn es geht bei Jakobson um Auflösung der Sequenz-Einheiten des Satzes ineinander mittels Similarität, also auch um "Indiskretierung". Auch rhetorisch-poetische Substitutionen in Form von Tropen sind anti-distinktive Kontaminationen aus ersetzendem Gesagten versus absentes Gemeintes/ Ersetztes.

d) Kontakt/ Kanal: phatische Funktion
Eine **pragmatische Zweiheit des Kanals/ Medienformats aus Werk und Ko- sowie Kontexten** kann vorliegen, wenn z.B. ein aufwendig gerahmtes Porträtgemälde von Louis XIV (das aufgrund schon diesen Kanals pragmatische Machtrepräsentationsfunktion hat) in einem anderen Kanal wie einer gedruckten Karikaturzeitschrift wie die englische ´Punch´ **parodierend adaptiert** wird, indem Louis XIV in gleicher Weise, aber ohne Perücke, kahl und entblößt gezeigt wird. Ursprünglicher Kanal (Bildgattung Herrscherporträt/ Gemälde) **versus** adaptierender Kanal (Zeitschriftkarikatur) treten hier zu einer Zweiheit der Parodie zusammen.
Ähnliches ist bei **Übernahmen von Kanalformaten** aus **"low culture"** in **"high culture"** festzustellen, z.B. bei den comciartigen Leinwandbildern **Roy Liechtensteins**. **Wim Delvoye** hat in einem manipulierten Digitalbild in einem Gebirgszug die banale Nachricht "*OUT WALKING THE DOG, BACK SOON. TINA*" (2000) als monumental eingraviert erscheinen lassen; hierbei handelt es sich um Zweiheit des Kanals, die aber nur über die Bedeutung der Nachricht rekonstruierbar ist: **pragmatische Antonymie** öffentliches Monument **versus** privater Kurznachrichtzettel z.B. am Kühlschrank. Bei diesen Beispielen handelt es sich um den Zweiheit-Typ pragmatisches substitutio des Kanals durch einen anderen bei gleichbleibender Nachricht. Die **Adbusters-Bewegung** wiederum nutzt subversiv die Formate von Werbung, um antikonsumistische Nachrichten zu verbreiten; es geht hier um **Subversion**, um **Subvertising**. Man sollte in diesem Fall neben einer pragmatischen Antonymie Kanalformat(funktion) versus Nachricht(funktion) auch von **pragmatisch-ironisch-konativer Antonymie** (s.U.) sprechen, da der gemeinte Werbekritik-Appell gegen den oberflächlich simulierten Werbe-Appell opponiert, der dem Kanalformat konnotativ anhaftet.

e) Kode: metasprachliche Funktion
Letztlich beinhaltet jede syntaktische Zweiheit eine verstärkte Referenz auf die gesamte bildspezifische Syntaktik als Teil von **"(Ab-)Bildsprache"** und somit quasi-metasprachliche Funktion, ja darüberhinaus auch metakognitive Funktion. Es kommt zu einer **pragmatisch-metasprachlichen Zweiheit**: **Darstellen versus Darstellen des Darstellens** bzw. der Bedingungen der Möglichkeit visuell basierter kognitiver Kohärenzbildungen mittels Gruppierungskriterien. Wenn **Albrecht Dürer** in seinem Bild **"*Zeichner der Laute*"** (1525) eine Theorie der Bildperspektive mittels eines Abbildes darlegt, so handelt es sich auch um eine dezidiert meta(bild)sprachliche Funktion, die ja per se **pragmatische Komplementarität** ist: **Abbilden von Objekten versus Abbilden des Abbildvorganges selbst** in einem Werk.
Aber auch eine **etruskische Figurine**, die im Kopfbereich naturalistisch, im Rumpfkörperbereich dagegen stark abstrahiert und langgezogen-deformiert ist (s. Abb. 271), weist Referenz auf ´Bildsprache´ selbst auf, und zwar durch Abstrahieren auf unterschiedlichen, opponierenden Abstraktionsstufen: Abbilden **versus** Abbilden des Abstrahierens selbst durch Zeigen von zwei ambig opponierenden Abstraktionsstufen statt konventionell nur einer.
Wenn der Street-Art-Künstler **Banksy** in seinem Bild *"Keep it real!"* (o.D.) einen comicartig gezeichneten Jungen (mit einem T-Shirt mit diesem Schriftzug) neben fotonaturalistisch abgebildeten, ihn skeptisch beschauenden Männern in Anzügen abbildet, so kommt es zu einer Zweiheit der Bildsprachen in einem Abbild, die automatisch auch metasprachlich ist: **Comicsprache versus Fotonaturalismus** als Verweis auf Bildsprachlichkeit selbst.

f) Empfänger: konative (~ appelative) Funktion
Man kann drei Reaktionsarten auf Bildzeichen unterscheiden: Empfinden und Denken (also auch retrospektives Erinnern von / prospektives Konzipieren von Handlungen/ Aktiozepten als gedanklicher Handlungsnachvollzug) als zwei innere Handlungen sowie Ausführen von äußerlich-körperlichen Handlungen.
Klaus Staeck hat in einem Plakat über das Foto einer Villa den ironisch-appellativ wirkenden Satz platziert: "*Deutsche Arbeiter! Die SPD will euch eure Villen im Tessin wegnehmen*" (1972); es liegt **pragmatisch-konativ-ironische Antonymie** vor (simulierter Appell zu Empörung über SPD versus gemeintem Appell zu Empörung über "reiche Steuerflüchtige"). **Timm Ulrichs**´ Appell *"Denken Sie immer daran, mich zu vergessen"* auf seinem Grabstein auf einem Friedhof als Kunstprojekt (s.O.) bedeutet **pragmatisch-konative Antonymie**, da das Ziel "Vergessen" widersprüchlich zum Mittel "Denken" steht.

Bei Kunstobjekten, die auf **Gebrauchsobjekte** (abbildend oder direkt diese verwendend) Bezug nehmen, liegt die Besonderheit vor, dass die **primäre konative Funktion des Kunstzeichens**, es nämlich als Kunstzeichen aufgrund indexikalischer Ko- und Kontexte zu rezipieren, die alte quasi-konative Gebrauchsfunktion ersetzt: **pragmatisch-konative substitutio** + ggf. pragmatisch-konative Antonymie/ Komplementarität/ Diskrepanz:
Die Rezeption von "*Filzanzug*" von **Joseph Beuys** (1970, nicht nur der Titel, sondern auch die Gebrauchsform beinhalten quasi die Aufforderung, das untragbare weil nichtbelastbare Objekt als tragbaren Anzug zumindest gedanklich als Potential zu akzeptieren) umfasst das zu erinnernde Aktiozept ´Kleidungtragen´ ebenso wie die konkrete Unmöglichkeit dieser Handlung, da ja der Filz des Filzanzugs zerfallen würde, so dass eine zweite Handlung sich aufdrängt: dem "Filz" als ausdeutbarem Recylingprodukt assoziativ/ konnotativ allegorische Kunstzeichenfunktion zuzusprechen. Es entsteht eine **pragmatisch-konative Kontamination als "Vierheitsdenkfolge"**: (tatsächlich unmögliches) Tragen des Filzanzugs **antonym versus** (u.a. durch Titel deklarierte) Tragbarkeit **diskrepant/ komplementär versus** Bedeutungszuweisung zum Kunstzeichen "Filzanzug" **komplementär versus** Filz-Recyclingprozess (Kunst wird quasi als Recycling vorgeführt), auf den indexikalische Spuren im Filz als Fasergeflecht verweisen; eine Deutung auf abstrakter Meta-Ebene könnte hier z.B. lauten: *"Recycling als humanistisch-inklusives Grundprinzips einer Vermischung von diversen, ja diskrepanten (Gedanken-)Fasern bei Aushalten der dadurch entstehenden Dysfunktionalität"* o.ä..

Handlungskonventionen sind oft konnotativ an (umrahmende und somit auf sie indexikalisch verweisende) gebaute, räumliche Situationen, also an konnotativ erschließbare gebaute Symbole als Rahmen-Index von **Handlungskontext-Architektur** gebunden; so ist an die wiedererkennbare Handlungskontext-Architektur "Schaufenster" die Handlungskonvention "Waren verkaufen" konnotativ-kulturell gekoppelt; **Christo** hat in seiner Rauminstallation *"Corridor Store Front"* (1966 - 1967) diese übliche Schaufensterarchitektur aufgebaut, den Präsentationsraum aber leer belassen. Man kann hier von **pragmatischer detractio** (von üblicherweise präsentierten Waren aus dem Handlungskontext "Schaufenster") aber auch auf abstrakterer Ebene von **pragmatisch-konativer Antonymie** sprechen: erinnerter Kauf-Appell aus gefüllter Schaufensterarchitektur versus ableitbarer Appell zur Rezeption der Leere.

In der Objektkunst erfolgt an Gebrauchsobjekten **pragmatisches substitutio** der erinnerbaren Alltagsfunktion durch eine Kunstfunktion oft auch mittels einer physischen Veränderung der Objektform als eine Art **sekundärer Hinweis auf die neue Kunstzeichenfunktion**, denn diese Veränderung ist oft in Form von **Indizes o.ä.** ablesbar, so dass man die Indizes auch als **pragmatischen Doppelverweis** interpretieren kann: **primärer Verweis auf eine Funktionsleerstelle** z.B. durch einen Gewaltakt als Auslöschung der Gebrauchsfunktion des Objekts (**"pragmatisches detractio"**), sekundärer Verweis auf neue Kunstzeichenfunktion, auch mit Hilfe des pragmatischen substitutio des Gebrauchs- durch Ausstellungskontext als Stimulus zum Auffüllen der Funktionsleerstelle mit einer Kunstzeichenfunktion (**"rezeptiv-pragmatisches adiectio nach detractio", sekundärer Verweis auf das Auffüllen der Leerstelle**). Hierdurch wird eine denkbare Zerlegung von substitutio in detractio + adiectio also anschaulich vorgeführt. Beispiele einer **"Matrix der Gewaltanwendung an Gebrauachsobjekten als Index an der Funktion",** deutbar als solcher Doppelverweis auf eine Funktionsleerstelle und ihre rezeptive Neufüllung, also auf **Umfunktionierung** lassen sich in Nachfolge des Dadaismus seit den 1930er Jahren zuhauf finden:
In den 1960er Jahren hat **César** Autos in Metallpressen komprimiert, **Arman** Autos explodieren lassen; **Arman** hat auch Violinen zerschlagen, zersägt oder verbrannt und die Überreste daraus in durchsichtigen Kunststoff eingegossen usw.. **Meret Oppenheim** hat einer Tasse Fell übergeklebt (*Objekt/ Frühstück im Pelz*, 1936), **Piero Manzoni** gereihte Brötchen weiß bemalt (*Pane,* 1961), **Günther Uecker** einen Stuhl benagelt (*Benagelter Stuhl*, 1963), **Joseph Beuys** auf die Stuhlfläche eines Stuhles Fett aufgetragen (*Fettstuhl*, 1964), **Diter Rot** Bücher Hegels verwurstet (*Literaturwürste/ Hegel in 20 Bänden*, 1974) und Lebensmittel zergehen bzw. verrotten lassen (eine Wurstscheibe als Sonne mit Fettstrahlenrand in: *Kleiner Sonnenuntergang*, 1968 bzw. *Großes Inselbild*, 1970, mit grünschimmelnden Nahrungsbestandteilen). **Wolf Vostell** hat Autos einbetoniert (*Einbetonierte Autos*, 1987), **Man Ray** hat eine Nähmaschine in Stoff verpackt (*Das Geheimnis von Isidore Ducasse*, 1920), später hat **Christo** Objekte in transparente oder opake Folie eingehüllt (z.B. die Zeitschrift "Look" in eine durchsichtige Folie in einer Edition: *Look*, 1965, Edition MAT), **Joseph Beuys** einen Konzertflügel in eine Art Filzanzug eingenäht (*Infiltrationhorn Konzertflügel*, 1968) usw. usw.. Diese Indizes haben eines gemeinsam: sie erzeugen eine neue Syntaktik der Gebrauchsgegenstände selbst bzw. um diese herum, die dazu führt, dass sie unbrauchbar sind (pragmatisches detractio > Leerstelle); durch die neue Syntaktik entsteht um den zu erinnerenden Kern des Gebrauchsobjekts herum eine Art Appell zur Rezeption als Kunsteichen, das aus zwei Quellen in ambiger Opposition heraus ausgedeutet werden kann:
der alten, erinnerten Syntaktik versus der neuen, die nicht selten als Beschränkung des eigenen alten Handhabungskörperbewusstsein empfunden wird, so dass man sich zur Entwicklung neuen Handhabungskörperbewusstseins gedrängt sieht. Die Unzugänglichkeit, Unhandhabbarkeit lässt oft nur noch den Anschau-Zugang offen, quasi als Nullpunkt eines neu zu entwickelnden Körperbewusstseins.

Künstler haben im Rahmen einer Umfunktionierung zudem versucht **Sinneskanäle der Objekterfahrbarkeit auszuschalten** (**pragmatisches detractio eines Sinneskanals zu einem Objekt**); so hat **Marcel Duchamp** in *A Bruit secret* (1916), einen Gegenstand in den Leerraum einer Schnurkordel legen lassen, die er dann zwischen zwei Metallplatten verschraubte, so dass man den Gegenstand **nur noch als Klang produzierendes Objekt hören kann,** also nicht befühlen oder sehen oder riechen oder schmecken kann; **Yves Klein** hat in seinem Projekt *Taktile Skulptur* (1958) alle Sinneskanäle eines Objektes ausgeschaltet außer den Tastsinn: man kann einen unsichtbar bleibenden Gegenstand in einer Kiste **nur noch als Tastform betasten**.

Auch durch **Titelvergabe** erreicht **Marcel Duchamp** Umfunktionierung eines Gebrauchsobjekts zu einem Zeichen, z.B. indem er einem Kleiderhakenbrett den Titel *Die Falle* (1917, Abb. 360) gibt; durch Signieren, Nummerieren und Datieren der späteren Edition des Nichtmehralltagsobjekts und Ersetzen seiner Kontextarchitektur durch das Museum kommen weitere neue Funktionen hinzu. **Duchamp** hat auch eine **Subversion der Tauschökonomie** mittels eines Pseudo-Konsumwarenlogos geschaffen: das Etikett seines Pseudo-Parfums *Belle Haleine* (Objekt mit Photocollage von 1921), wo ein Foto von ihm selbst (verkleidet als Frau, als Kunstfigur *Rrose Selavy* - lies: *"Eros c´est la vie"*) einmontiert ist. Dieses **subersive So-tun-als-ob** kann man als **ironische Simulation von Tauschökonomie**, also als **pragmatische Antonymie** (simulierte Tauschwirtschaft versus ihr Unterwandern) bezeichnen. Hier könnte man von einer Umfunktionierung konventionalisierter Logo-Formate als Gebrauchsgrafik sprechen. Diese **genderorientierte Pseudowarenkunst** wird z.B. fortgesetzt durch das Editionswerk *"Are you gay? Find out now!"* von **Jesus-had-a-sister-production** (um 2002), bei dem ein Urinteststreifen der Firma Bayer in einem Plastikbeutel sichtbar ist; dieser ist unter einer Pseudo-Produktnamenpappe angebracht, auf der der Titel, also das **simuliert-pseudohafte Versprechen eines wissenschaftlichen Testes** gemacht wird (**pragmatische Antonymie** simuliertes Versprechen von Wissenschaftlichkeit **versus** ihr Hinterfragen o.ä.). Auf dem Foto daneben ist eine amerikanische Vorstadtszene zu sehen: ein Mann guckt rasenmähend über den Zaun zu einem anderen Mann.

Umfunktionierung kann aber auch durch **syntaktische Hinzufügungen oder Ersetzungen an das Gebrauchsobjekt** vonstatten gehen:
Man Ray hat in seinem Werk *Das Geschenk* (1921, Abb. 365) Nägel auf die Unterseite eines Bügeleisens hinzugefügt (**pragmatisches adiectio**) und somit die Alltagsfunktion **ersetzt (pragmatisches substitutio + Antonymie** bügeln versus bügelnd zerstören). In seinem Werk *Obstruction* (1920- 1964) hat er Kleiderbügel addierend zu einem hängenden Mobile **zusammengefügt**; in beiden Fällen liegt zudem **pragmatische Diskrepanz** der alten Funktion zur neuen Kunstfunktion vor.
Victor Brauner hat in seinem Werk *Wolfstisch* (was schon eine **sprachliche Titel-Kontamination** darstellt, 1939- 1947, Abb. 368) an einem Tisch einen ausgestopften Wolfskopf und einen präparierten Wolfsschwanz als Wolfsfragmente (**semantisches detractio**) so **hinzugefügt**, dass der Wolfskopf seinem "eigenen" Schwanz die Zähne zeigt. Zudem ist ein Tischbein durch ein angewinkeltes Tischbein ersetzt, so dass der Ersatz wie ein tierisches Bein aussieht; das Möbelstück wird also **Ikon und Allegorie** mit primärer semantisch-pragmatischer Diskrepanz von "Wolf" versus "Tisch" bzw. Antonymie "Natur" versus "Kultur" analog zum kontaminierenden Titel; der Tisch bekommt eine neue Kunstzeichen-Funktion, die zur alten Funktion ebenfalls als diskrepant einzuordnen ist. Man könnte hier aber auch Diskrepanz/ Antonymie zu **reziproker Komplementarität** ausdeuten, z.B. in der Art: *"Das Autodestruktive im Alltäglichen, das Alltägliche im Autodestruktiven"* o.ä..
Joseph Beuys hat an ein Spatenblech einen zusätzlichen Stiel hinzugefügt (*Spaten mit zwei Stielen*, 1970, Abb. 379); hier handelt es sich um **pragmatisches adiectio** (da ja durch Erinnnerung des konnotativen Konzeptes "Schaufel" die Einstieligkeit als Schema zum vorhandenen Objekt hinzutritt) und um **pragmatisches substitutio + Diskrepanz** Schaufelfunktion versus Allegoriefunktion.
Maurizio Cattelan hat in seinem Werk *Less than ten items* (1997, Abb. 377) eine **Abbildung des Alltagsobjektes** "Supermarkteinkaufswagen" bauen lassen (also nicht einfach einen Eingriff in ein massenproduziertes Alltagsobjekt vorgenommen), wobei dieser "Einkaufswagen" **absurd verlängert** ist (**pragmatisches adiectio**), was im ironischen Widerspruch zur konativen Quantitätsbeschränkung im Titel *"Less than ten items"* steht (**pragmatisch-konative Antonymie** "kaufe viel!" versus "kaufe wenig!").
Mona Hatoum hat ebenfalls für ihr Werk *Ohne Titel/ Rollstuhl* (1998, Abb. 365) eine Nach- bzw. Abbildung eines Gebrauchsgegenstandes bauen lassen: die gewohnheitsgemäßen Griffe eines Rollstuhles sind durch Messer ersetzt (**pragmatisches substitutio + Antonymie** Helfen/ Tätersein versus Verletztwerden/ Opfersein).

Zu nennen ist auch das einen Schaukasten ausfüllende **Akkumulieren als extremes pragmatisches adiectio** von Massengebrauchsfabrikaten, wie **César** es Anfang der 1960er Jahre z.B. mit Kannen (*Kannenvitrine*, 1961) oder alten, zerschlissenen Kinderspielpuppen (*Le Massacre des Innocents I*, 1961) gemacht hat; zu präsentierende Objekte verdecken sich gegenseitig (**pragmatisches adiectio** Objekte + **pragmatisches susbtitutio** der Funktion > **pragmatische Antonymie**: Präsentieren im Schaukasten versus Einanderverdecken darin > Kunstzeichenfunktion).

Diese Ersetzungen der **alten Gebrauchsfunktion eines Objekts durch eine Kunstzeichenfunktion** kann man mit dem Konzept einer **"Umfunktionierung"** des Situationismus korrelieren:
„Die Umkehrung der Perspektive bedingt eine Art Anti-Konditionierung, keine neue Form von Konditionierung, sondern eine spielerische Taktik: die Entwendung.(…) Die Perspektive umzukehren heißt, aufhören, mit den Augen der Gesellschaft zu sehen, mit den Augen der Ideologie, der Familie, der anderen.“ (**Vaneigam** 1980, S. 184).
„*Im weiten Begriffssinn bedeutet ´entwenden´ etwas global ins Spiel bringen. Die Entwendung (oder radikale Umfunktionierung) ist die Geste, mit der sich die spielerische Einheit der Lebewesen und der Dinge bemächtigt, die in einer Ordnung hierarchisierter Teilbereiche erstarrt sind.*“ (ebd. , S. 239).
Während dieses Zitat die **Eröffnung eines unkonventionellen Handlungsspielraumes** durch "Umfunktionierung" betont, kann man bei Gebrauchsobjektzerstörungen wie Kompressionen Césars o.ä. eher eine **Implosion des mental nachvollzogenen Handhabungsraumes** zugunsten reinen Schauens feststellen, wobei diese Implosion Teil eines **einfühlenden Schauens** wird: Pragmatik/ Handeln und Syntaktik/ Wahrnehmen erscheinen so als "kurzgeschlossen".

1.3.3.3 Situationsbeschreibung gemäß der Metasprache MultiNet und pragmatische Ambiguität eines Quelle-Ziel-Prozesses

Man kann einen Handlungszusammenhang der Pragmatik ("Situation") gemäß der Abbildung "Situationsbeschreibung gemäß MultiNet" (Abbildung 79) wie folgt zusammenfassen und nach diesen Oberkategorien **pragmatische Ambiguität eines Quelle-Ziel-Prozesses** analysieren und produzieren:

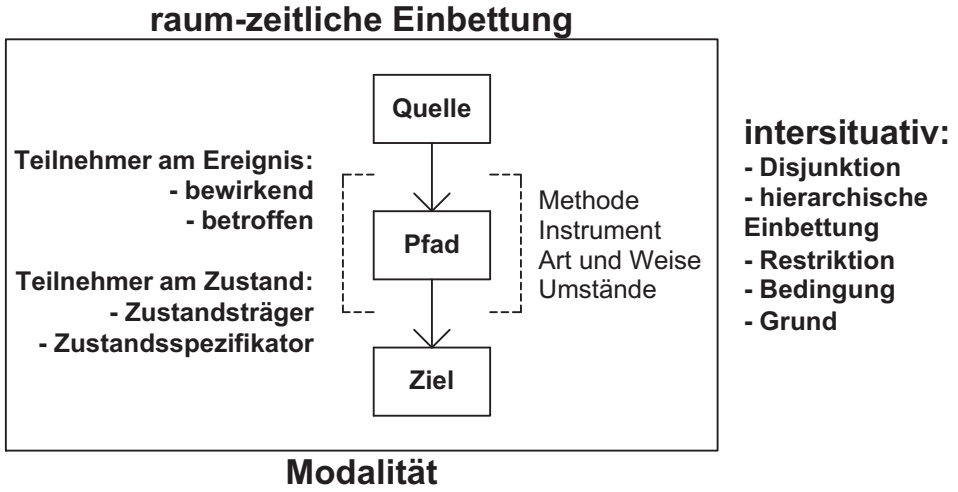


Abb. 86: Situationsbeschreibung eines Quelle-Ziel-Prozesses gemäß MultiNet mit linearen und nichtlinearen Aspekten eines Handlungszusammenhangs (Konzentrat der Abb. 79).

Produktion bzw. Analyse ästhetischer Ambiguität **in Aktionskunst bzw. Gebrauchsobjektkunst im Bereich der Pragmatik** kann diese Handlungsaspekte als lineare/ nichtlineare Objekte einer Devianz- oder Kontaminationsoperation verwenden bzw. untersuchen:

a) **Störung einer erinnerbaren Handlungskonvention durch rhetorische Devianz-Veränderung eines der Aspekte dieses Quelle-Ziel-Situationsschemas/ des Aktiozepts**; dabei wird die pragmatisch-ambige Opposition gebildet aus erinnerter Handlungskonvention versus vorliegender Störung derselben. Eine Handlungskonvention kann z.B. üblicherweise an einen Ort und oder oder einen Zeitpunkt oder sogar eine vergangene Zeitepoche gebunden sein (raum-zeitliche Einbettung); wird nun also der Ort und der Zeitpunkt ausgetauscht, so ergibt sich **nichtlineare pragmatisches substitutio raum-zeitlicher Einbettung**.

b) man bildet eine **Kontamination-Zweiheit aus zwei Handlungen bzw. aus zwei (aus ihren "zitierten" Aspekten) rekonstruierbaren Handlungen bzw. aus einer raum-zeitlichen Zweiteilung einer Handlung**.

b1) **Zweiteilung raum-zeitlicher Einbettung**: denkbar wäre das Handeln eines Menschen an einem Ort, das aber über digitale Medien und Maschinen zu Handlungsergebnissen an einem anderen Ort führt (Zweiheit zweier Orte einer Handlung bzw. zweigeteilte Handlung). Oder umgekehrt: eine Kamera sendet live digital Bilder an einen weit entfernten Ort (Zweiheit eines zweigeteilten Registrierens); all das ist aber mittlerweile schon konventionalisiert, weshalb man von einem **Abnutzen pragmatischer Ambiguität durch automatisierende Übung** sprechen kann; syntaktische und semantische Ambiguität dagegen sind weniger allgegenwärtig bzw. werden weniger eingeübt, unterliegen daher weniger der Abnutzung durch Übung. Die **digitale Raum-Zeit-Teilung einer ehemals raum-zeitlich einheitlichen Handlung** dürfte schon bald in der **telematischen Zivilisation** konventionalisiert sein; **Peter Weibel** formuliert Prinzipien einer ***„Ästhetik der telematischen Absenz“***, die aber wohl nach einer Einübungszeit **alltäglich automatisiert, also nicht mehr metakognitiv-ästhetisch wirksam** sein dürften:
„Der überhitzte, semiotisch beschleunigte virtuelle (Leer-)Raum der telematischen Zivilisation erzeugt neue Wahrnehmungsformen der Techno-Zeit, auf denen die Prinzipien einer Ästhetik der Absenz fußen:
Simulation, Simultaneität, Similiarität, Selbstsimiliarität, Selbstorganisation, Systemdynamik, Dekonstruktion, Swarm, Scrawl, Double, Syntopsie, Synchronie, Synthese, Polytropie, Polychronie, Konstruktion, Kontext-Steuerung, Beobachterzentriertheit (Endophysik), Komplexität, Molekulardimensionalität (Nanotechnologie), Telepräsenz, Virtualität, Variabilität, Viabilität.“ (Peter Weibel 1994, S. 18).

b2) Man kann z.B. **Quelle und Ziel in eins setzen**, wie dieses **Timm Ulrichs** in einer Kunstaktion getan hat:
"Geld-Wechsel-Geld. Ein Umlauf durch zwanzig Währungen oder Das aktualisierte Märchen vom Hans im Glück" (1968- 1978); Quelle UND Ziel ("Währung Deutsche Mark") waren in dieser Aktion eins, das numerische Ergebnis aber war am Ende die Destruktion des **Tausch- und Wertaufbewahrungsmittels** "Geldwert" (als Glaube an Geldwert, also an Kredit) aufgrund Währungstauschverlusten: Die Wertaufbewahrungsfunktion sank im Tauschen bis das Geld nicht mehr gewechselt werden konnte. Gerade **Doppelfunktionen von Instrumenten** wie Geld (als Zeichen und als Kredit = Tausch- und Gebrauchswert "Glaube/ Kredit") haben also schon eine Zweiheit der Funktion in sich, die wie dargelegt in einer solchen Kunstaktion als Devianz von Konvention herausgearbeitet werden kann.

Zeichen haben generell eine Dreiheit dreier Handlungen und somit im Grunde auch der Funktion, da sie Wahrnehmung/ Syntaktik, Semantik/ Bedeutungszuweisung sowie innere und äußere Reaktion/ Pragmatik ineinander übergehen lassen. Auch diese pragmatische Dreiheit eines Zeichens kann herausgearbeitet werden, indem **Zeichenrezeption deautomatisiert** wird - wie in den Kapiteln hier dargestellt. Deautomatisierung der Zeichenrezeption aufgrund "Reibung" durch Zweiheit führt zu einer Bewusstheit über das Zeichenrezipieren und somit einer Bewusstheit der handlungsmäßigen Dreiheit (nicht nur) des (Kunst-)Zeichens.

b3) Teilnehmer am Ereignis/ am Zustand können (kontaminierend-abweichend von Konventionen) **bewirkend/ aktiv UND betroffen/ passiv** sein. **Marina Abramovic** z.B. plazierte sich in der Kunstaktion *The Artist is present* (2010) an einen Tisch, wechselnde freiwillige Teilnehmer an der Kunstaktion setzten sich gegenüber, beide betrachteten einander über lange Zeiträume, waren **Betrachter und Betrachtete**.
Timm Ulrichs beauftragte für eine Kunstaktion (***Timm Ulrichs, beschattet/ Detektivisches Tagebuch***, 1970/71, s.O.) einen Detektiv, ihn zu beobachten, war also ebenfalls bewirkend/ aktiv UND betroffen/ passiv.

b4) Der **Quelle-Ziel-Pfad einer Handlung kann ungewöhnlich aufgeästelt werden**, und zwar nicht nur als dargestellte Potentialität vorgeführt in einem komplexen Flussdiagram oder wie in dem Text von **Jorge Luis Borges** *"Der Garten der Pfade, die sich verzweigen"* (1941). Der aufgeästelte Pfad kann z.B. in mehreren Bildern durch digitale Medien dargestellt oder tatsächlich auch mit mehreren Menschen oder Maschinen ausgeführt werden, also in parallelen tatsächlich ablaufenden Handlungssträngen unterschiedlicher Methoden, Instrumente, Arten und Weisen und Umständen. Dementsprechend könnten auch "**Quelle" und "Ziel" ungewöhnlich aufgeästelt** werden: mehrere (ursächliche) Quellen werden zu einem Pfad vereinigt (z.B. **Multikausalität: mehrere Ursachen)** und ein Pfad führt zu mehreren Zielen/ Zweckerfüllungen (z.B. **Multifinalität: mehrere Zwecke).**

b5) **Zweiheit der Modalität auf der Ebene der Pragmatik (ausgeführte Situation** z.B. einer Kunstaktion oder eines Gebrauchsobjekts, das auf Handlung verweist) ist wohl nur schwer zu erreichen; die Handlung müsste teilweilse unsichtbar bleiben, so dass Vermutungen mit eingeschränktem Geltungsbereich denkbar wären.
Zweiheit, Dreiheit... der Modalität auf der Ebene der Semantik (dargestellte Situation) ist häufig anzutreffen, z.B. in **Akira Kurosawas** Film *"Rashomon"* (1950), in der eine Handlung von mehreren Figuren jeweils unterschiedlich erzählt wird. In Bildwerken kann man ein **"Indizieren mit einem verminderten Wahrheitsgehalt"** durch Symbole wie Sprech- und Denkblasen/ Verschwommenheit der Form und Verblassung der Farbe (**Monokulare Tiefenkriterien als konventionalisierte Modalitätscomicsymbole**) als Zeichen des vagen Erinnerns o.ä. in Comics erreichen .

b6) **Zweiheit der Intersituativität** wäre z.B. denkbar, wenn eine Handlung aus zwei sich vereinigenden Handlungsketten erfolgt/ zu zwei Handlungsketten führt (einer **Bifurkation** ähnlich) oder von zwei unterscheidbaren Restriktionskontexten "umgeben" ist, was beim **Dilemma** der Fall ist.

Man erkennt aber, dass **pragmatische Zweiheit sehr abstrakt** ist und daher relativ schwer durch den Rezipienten wahrnehmbar, gleichwohl aber auch ergiebig. ´State of the art´ der Kunstproduktion und -rezeption ist nämlich, dass ein Kunstwerk **unzählige (deviant veränderbare und kontaminierbare) Funktionen** haben kann und **unzählige (deviant veränderbare und kontaminierbare) Zugangsarten zum Werk** erlaubt - ob dabei zwei Entitäten **merklich-intendiert-ambig** die rezeptive Aufmerksamkeit aufspalten ist eine andere, zu klärende Frage:
- als **Funktionen** findet man z.B.: Gefühle des Künstlers ausdrücken, Gedanken des Künstlers vermitteln, v.a. Räumliches (Landschaften, Zimmer, Körper) darstellen, zum Nachdenken über das Sehen selbst anregen, Handlungen und Gefühle beim Betrachter hervorrufen, eine Beziehung zwischen Künstler und Betrachter herstellen, Repräsentation von Macht, Darstellung eines Objekts oder einer Situation im Sinne eines Dokuments, Ausdruck von oder Aufforderung zur Rebellion, Illustration von Ideen, Erforschung von körperlich, sozial oder subjektiv bestimmter Wahrnehmung, Technologie für Erkenntnis, Darstellung einer (mechanischen oder organischen) Ordnung, Naturnachahmung, Ideen- oder Sinnesmaterial für den Erwerb von „Wahrheit“, Entwurf eines Schönheitsideals, religiöse oder politische Botschaft, Ausdruck des Selbstformungswillens des Menschen, (Sonder-)Kommunikation, Kanalisierung von psychischen Trieben, Spuren eines menschlichen Lebensprozesses/ Bearbeitungsindizes, Selbstzweck künstlerischer Mittel, Sichtbarmachung kognitiver Strukturen usw. usw. Dabei kann der Künstler mehr oder weniger von Traditionen, vom Gedankengut oder einem Stil seiner Zeit und Kultur sowie vom darzustellenden Objekt also auch von jeweiligen Seh- und Darstellungstechniken/ -konventionen, Sicht- und Sagbarkeiten bestimmt sein, so dass all dieses eventuell auch ablesbar ist, also für spätere Zeiten auch dokumentiert wird.
- **Zugangsarten** zum Werk je nach Erkenntnisinteresse: a) werkinterne Struktur, b) Absicht des Künstlers,
c) Psychologie des Künstlers, d) Einbettung des Werkes in sozio-ökonomische Verhältnisse wie z.B. Auftraggeber-Künstler-Verhältnis, e) Wirkung auf den Betrachter (Werk-Verstehen bzw. Psychologie im Betrachter), f) Bild"sprache" des Werkes als Abweichung von Alltagsbilder"sprache" (> Devianzästhetik), g) Bezugnahme des Bildes auf andere Bilder, h) Künstlerbiografie, i) historische Verwendung des Werkes in seiner Zeit, j) Rezeption des Werkes seit seiner Entstehung (Rezeptionsgeschichte), k) Künstler-Soziologie: soziale Handlungen im Kontext von Kunstproduktion und -rezeption usw. usw..
Aber nur im **Opponieren von Teilfunktionen oder Teilzugangsarten kann Ambiguität als Ambiguität erfahrbar** werden, z.B. mittels **Ironie, Simulieren**, **Zweiteilung der raum-zeitlichen Einbettung zweier Funktionen** , **Ansprechen der Rezipienten durch wechselnde Appelle** u.ä..

1.3.4 Ästhetische Ambiguität und Bildkompetenz-Ebenen

In diesem Kapitel soll - quasi als Zusammenfassung des Theorieteils - folgende Frage eruiert werden:
*Wie hängen die **42 Ambiguitätstypen** (vgl. Abb. 1 bis Abb. 3) mit **Bildkompetenz** zusammen?*
Oder anders formuliert: *Was muss ein Mensch können, um zum ästhetischen Mehrwert einer nichtalltäglichen, nichteinheitlichen, metakognitiven Ambiguitätserfahrung aus der Rezeption eines ästhetisch ambigen (Kunst-) Werkes zu gelangen?*

Roland Posner (2003, S. 17-24) hat bezüglich der Folge Syntaktik/ Wahrnehmen, Semantik/ Bedeutungszuweisung und Pragmatik/ Handlung ein **Stufenmodell der Bildkompetenz** für Abbilder entwickelt; nichtabbildende Bilder haben ja keine denotativ-ikonische Bedeutung, können aber eine denotativ-indexikalische auf Wahrnehmung selbst oder konnotativ-symbolische oder assoziative haben.
Er beschreibt das, „*was einer können muss, wenn er etwas als Bild wahrnehmen soll*“ (ebenda, S. 20f.) mit **zehn Ebenen der Bildkompetenz**, die ich mit dem >-Zeichen auf **Text-Bild-Kompetenz** ummünze, da mit höherer Ebene Bild- und Sprachkompetenz „*teilweise denselben Prinzipien*“ folgen (ebd., S. 22). Außerdem haben Bilder ja zumeist **Titel**, sind dann also Text-Bild-Werke.
Die Ebenen (1) bis (3) sind völlig spezifisch für Bilder, die Ebenen (4), (5), und (6) erzeugen je ein Ergebnis, das „*für das Verstehen von Bildern ebenso erforderlich ist wie für das von Sprache*“ (ebd., S. 22).

(1) perzeptuelle Kompetenz: wahrnehmen können (nicht blind sein);
> Text-Bild-Komplexe sehen können (linear und nicht-linear z.B. bei Konkreter Poesie);

(2) plastische Kompetenz: Körper im Raum erkennen können;
> Text-Bild-Komplexe als plastisch oder unplastisch identifizieren können.
Streng genommen ist m.E. diese Kompetenz schon dem Bereich der Semantik (5) zuzuordnen, da ja einem zweidimensionalen Netzhautbild der Charakter einer Raum-/ Volumendarstellung als Ikon-Zeichen verliehen wird.

(3) signitive Kompetenz: Bild als verweisendes Zeichen auffassen können;
> Text-Bild-Komplexe als dreifaches Zeichen (Ikon>Index<Symbol) auffassen können, also als Superzeichen mit internem Verweissystem.

(4) syntaktische Kompetenz: Bild als Farb-Form-Konfiguration in "Segmente zerlegen" und in ihnen eine "Ordnung" erkennen können;
> Aufbau von Text-Bild-Komplexen zerlegen können und ihr syntaktisches Zueinander bestimmen können.
Hier kann man m.E. das gestaltpsychologische Gruppieren aufgrund von Bildparametern S1 - S4 und K1 - K4 verorten, also auch die Ebene der **Kompetenz zu syntaktischer Ambiguität**. Nach Sekundenbruchteilen jedoch schon kommt zu den Bildparametern das "Gestaltprinzip der erinnerten Gestalt" hinzu, also das Erkennen abgebildeter Merkmale und Merkmalskopplungen des Lexikons der Semantik, also Rezeption des Bildes als Ikon-Zeichen. Es wäre daher m.E. sinnvoll, Punkt (3) und (4) in ihrer Position in der Liste zu tauschen.

(5) piktorale Kompetenz: Gegenstandstypen/ Sujets erkennen können,
> in Text-Bild-Komplexen bildliche und sprachliche Gegenstandstypen erkennen und korrelieren können.
Hiermit dürfte das "Gestaltprinzip der erinnerten Gestalt" als eines Formwiedererkennungsschemas angesprochen sein, also m.E. v.a. die MultiNet-Abbildung zu "Objekt"; für den Bereich der Semantik könnte man formulieren "denotative (Proto-/ Stereo-)Typen", also Konzepte.
Von (5) bis (7) erstreckt sich die Ebene **Kompetenz zu semantischer Ambiguität.**

(6) referentielle Kompetenz: bekannte Person oder Situationen identifizieren können, nicht nur ´Typen´,
> in Text-Bild-Komplexen Identifikationen vornehmen und korrelieren können;
"Situationen" verweist m.E. auf den Unteraspekt "raumzeitliche Einbettung" von "Objekt" bzw. die MultiNet-Abbildung zu "Situation", also **denotative Semantik/ Pragmatik**; bei "bekannter Person" ist wohl **Konnotation** eines Kulturkreises gemeint. Eine Unterscheidung in Denotation (5) > Konnotation (6) > Assoziation (7) könnte hier sinnvoll sein.

(7) exemplifikationale Kompetenz: das, was das Bild direkt oder metaphorisch exemplifiziert: Stil, Stimmung und „*Anmutungscharakter des Bildes*“ (ebd., S. 21);
> Exemplifikationen des Textes und des Bildes erkennen und korrelieren können, ggf. gibt es hier eine Divergenz beider, also uneigentliches Darstellen wie z.B. Ironie.
Hier sind auch die Bereiche **konnotativer und assoziativer Semantik/ Pragmatik** über Metaphorik angesprochen.

(8) funktionale Kompetenz: erkennen können, zu welchem Zweck das Bild dienen soll (illokutive Kraft): Warnung vor dem Hund nicht als Tierporträt auffassen;

> Funktionen (z.B. Ausdrucks-, Darstellungs- und Appellfunktion **Bühlers**) von Text und von Bild erarbeiten und korrelieren können; ggf. gibt es hier eine ambige Divergenz.

Hier beginnt die Ebene der **Bildkompetenz zu pragmatischer Ambiguität**, wobei angestrebte Funktion und tatsächliche Wirkung, geplanter und tatsächlicher Zugang zum Werk zweiheitlich differieren können (das Werk kann seine Absicht verfehlen), was aber natürlich nicht als intendierte ästhetische Ambiguität aufgefasst werden kann. Kommt es jedoch zu einer **Simulation einer Funktion durch Parodieren eines Medienfomats** wie z.B. des Herrscherporträts, kann von intendierter pragmatischer Ambiguität gesprochen werden (Antonymie tatsächlicher Autorintention versus durch das zitierte Medienformat oberflächlich suggerierte, aber nur parodierte Absicht); dieser Aspekt jedoch fällt unter den nächsten Punkt:

(9) pragmatische Kompetenz: das Bild situationsbezogen interpretieren können: Bildimplikaturen konstruieren können, die das im Bild Gezeigte auch in abgewandelten Situationen sinnvoll erscheinen lassen (Bedeutungsübertragung), z.B. Bedeutungsproduktion durch Karikaturen erfassen können.

> Implikaturen für abgewandelte Situationen aus Text-Bild-Komplexen konstruieren können.

Hier sind wohl v.a. **Handlungskonventionen** standardisierter Situationen/ Aktiozepte angesprochen, die ja für rhetorische Devianz-Veränderungen oder Kontaminationen herangezogen werden können. Komplizierter wird "Zweckidentifikation" bei Bestehen von - mehrere Funktionen ambig kontaminierender - Intertextualität; die Adbusters-Bewegung übernimmt z.B. Werbungsformate, auf den ersten Blick also auch Werbefunktion, tatsächlich aber kritisiert sie Werbung subversiv.

(10) modale Kompetenz: merken können, ob das Bild als ´real´ oder als ´fiktional´ verstanden werden soll.

> Text-Bild-Komplexe nach „real“ bzw. „fiktional“ gemeint einordnen können;

Im Sinne des "Zwiebelmodells" der drei aufeinander aufbauenden Bereiche Syntaktik-Semantik-Pragmatik (Abb. 4) muss angemerkt werden, dass sich (Nicht-)Fiktionalität auf Semantik und auch auf Pragmatik bezieht, da mit dieser Kennzeichnung sowohl Bedeutungen als auch Funktionen/ Handhabungen des Werks angesprochen sind. Daher wäre dieser Punkt m.E. besser verortet nach der Position (7). Surreale Abbilder, die auf Bildrhetorik basieren, sind **semantisch-fiktional-zweiheitlich**; die **persiflierende Simulation einer dokumentarisch-nichtfiktionalen Funktion** durch den Bildproduzenten dagegen wäre **pragmatisch-simulatorisch-zweiheitlich ambig,** z.B. in einer Pseudo-Dokumentation/ mock-documentary, die eine Persiflage auf das Format "Dokumentation" darstellt. Hierbei ist also insbesondere auf die **Kritik des Dokumentarismus** zu verweisen: Dokumentarische Werke, also solche mit Anspruch auf Abbildung der "Wirklichkeit", folgen medialen Zwängen, z.B. bezüglich der Zusammenstellung von Abbildern oder der bewussten oder unbewussten Gestaltung des Bildausschnitts, die aber stets dem Anspruch auf Objektivität entgegenarbeiten (vgl. Kap. 1.3.2.3/ Wember): auch ´real´ gemeinte Dokumationswerke können und sollten gewissermaßen als ´teil-fiktional´ rezipiert werden. Wie im Abschnitt zu Wember in Kapitel 1.3.2.3 unten gezeigt, könnte eine ästhetisch ambige Ausgestaltung eines dokumentarischen Medienformats als Vermeidung einer einheitlichen Perspektivierung ein Index auf die Gemachtheit dieses "Wirklichkeitsausschnittes" sein, auf das Teil-Fiktionale des Dokumentarischen.

Nun soll darauf aufbauend ein **Semiotisch-gestaltpsychologisches Zeitverlaufsmodell rezeptiver Bildkompetenz** formuliert werden, das auch **Kompetenzen zu ästhetischer Ambiguität** integriert. Dabei sollen folgende Punkte beachtet werden:
1) eine Reihenfolge von rezeptionslogisch aufeinander folgender Stufen;
2) nicht jedes Bild ist ein Ikon, also ein Abbild; daher sollte eine Ikon-Identifikationskompetenz formuliert werden, die abbildende von nichtabbildenden Bildern trennt (schon in den Höhlen von **Lascaux** gab es nichtabbildende - vielleicht symbolische- Bildgeometrien);
3) Integration der bisher verwendeten Termini dieser Arbeit.
Ein Zeitverlaufsmodell **produktiver Bildkompetenz** wäre im Prinzip gegenläufig dazu: von einer angestrebten Wirkung, über davon ableitbare Bedeutungen hin zu adäquater Syntaktik eines zu konzipierenden Werks.

Semiotisch-gestaltpsychologisches Zeitverlaufsmodell rezeptiver Bildkompetenz.

(A) Syntaktische Bildkompetenz der Korrelierung von imaginierten und erstellten Perzepten
A.1 Bildkompetenz des **Netzhautbildes**
Sinnesreize auf der Netzhaut aufnehmen können bis zu der Stufe ungruppierter Wahrnehmungselemente, die man bei Fokussierung auch isoliert wahrnehmen kann.
Basis hierfür sind u.a. drei Abgrenzungen:
- Optische Sinnesreize der Bildsyntaktik von anderen Sinnesreizen unterscheiden können;
- Wahrnehmung der Syntaktik von Bedeutungszuweisung (B) und von Wirkung (C) unterscheiden können, also den Zwang zur Bedeutungszuweisung zurückstellen, um Aussagen zur Syntaktik treffen zu können;
- (Ggf. unwillentliche) Indizes der Malspuren im Material von anderen (willentlichen) syntaktischen Aspekten unterscheiden können; ggf. ist schon hier pragmatische Antonymie willentlicher Gestaltungsprozesse versus unwillentlicher Materialprozesse ableitbar ("Widerstand des Materials").
A.2 Bildkompetenz der **kognitiven Gruppierung von Wahrnehmungselementen** (= kleinste isolierbare Träger von wahrnehmbaren Aspekten wie Farbe, Form, Größe, Richtung, Linienrichtungsindex, Nähe-Index, Linienradialindex, Verbindungsindex auf der Bildfläche, vgl. die acht gestaltpsychologisch-syntaktischen Bildparameter S1 bis S4 bzw. K1 bis K4 in Abb. 8) zu einem **Perzept**.
A.2.1 Eine **Primäre Gruppierung/ Perzept von (kognitiv auch wieder "zurück" isolierbaren) Wahrnehmungselementen** mittels der acht Bildparameter S1 bis S4 bzw. K1 bis K4 aufgrund von im Bild angelegten Gruppierbarkeiten erstellen können.
A.2.2 **Syntaktische Ambiguitätskompetenz**: eine syntaktische **Kontamination** von mindestens zwei Gruppierungen/ Perzepten bzw. eine syntaktische **Devianz** einer Gruppierung/ eines Perzeptes von einem redundanten Wahrnehmungsschema/ imaginiertem Perzept bzw. Mischungen beider als solche wahrnehmen können (vgl. Abb. 1 bis 3).
A.2.3 Eine **sekundäre, bildkategoriale Gruppierung** durch Obergruppierung von Gruppierungen aus A.2.1 so erstellen können, das sie für eine Analyse des Gesamtbildes herangezogen werden kann (vgl. Liste in Kap. 1.3.1.5).
A.3 Bildkompetenz der **Unterscheidung optischer Täuschungen** aus der **Interaktion von Bildparametern im Gegensatz zu isoliert betrachteten Bildparametern** (vgl. Kap. 1.3.1.2).

(B) Semantische Bildkompetenz der Korrelierung von erinnerten und erstellten Konzepten

B.1 Denotativ-semantische Bildkompetenz mittels denotativer Konzepte aus dem Gedächtnis
B.1.1 Bildkompetenz der **Unterscheidung von Ikon-Zeichen ("Abbild") im Gegensatz zu Nicht-Ikonzeichen ("Bild")** mittels Erkennen von Ähnlichkeit zwischen einer syntaktischen Gruppierung/ perzipierten Gestalt und einem erinnerten Bedeutungsschema aus dem Lexikon denotativer Bedeutungsschemata (im Gedächtnis des Rezipienten, vgl. "Prinzip der erinnerten Gestalt"); dieses beinhaltet die Unterscheidung dieses Lexikons von einer Sammlung assoziativer, rein subjektiver Bedeutungsschemata, denn mit jeder Form könnte theoretisch auch eine Bedeutung assoziiert werden, so dass ein nichtabbildendes Bild nie als solches identifiziert werden könnte. Für den Fall, dass ein Bild als nichtabbildend ausgemacht wurde, erfolgt ein direkter Übergang zu (C) Pragmatische Bildkompetenz.
B.1.2 Bildkompetenz der **kognitiven Gruppierung von denotativen Bedeutungselementen** (= kleinste isolierbare Träger von erkennbaren Merkmalen/ Semen eines Konzepts in Zusammenhang mit gewöhnlichen Merkmalskopplungen, vgl. Abb. 78ff. zur Metasprache MultiNet, v.a. zu "Objekt" und "Merkmalskopplungen") zu einem **denotativen Konzept.**
B.1.2.1 Eine **Primäre Gruppierung/ Konzept von (kognitiv auch wieder "zurück" isolierbaren) Bedeutungselementen** mittels Merkmalen und gewöhnlichen Merkmalskopplungen des denotativen Lexikons aufgrund von im Bild angelegten Gruppierbarkeiten erstellen können. Insbesondere ist hier zu nennen das Merkmal "plastisch-körperhaft" bzw. "räumlich" (vgl. Monokulare Tiefenkriterien, Kap. 1.3.1.3).
B.1.2.2 **Semantisch-denotative Ambiguitätskompetenz**: eine denotativ-semantische **Kontamination** von mindestens zwei Gruppierungen/ Konzepten bzw. eine denotativ-semantische **Devianz** einer Gruppierung/ eines Konzepts von einem Bedeutungsschema/ erinnertem Konzept bzw. Mischungen beider erkennen können (vgl. Abb. 1 bis 3).
B.1.2.3 Eine **Sekundäre Gruppierung** durch Obergruppierung von Gruppierungen aus B.1.2.1 so erstellen können, dass diese einem Eintrag/ Bedeutungsschema des denotativen Lexikons im Gedächtnis des Rezipienten ähnelt, also einem denotativen Prototyp.

B.1.3 Bildkompetenz der **Unterscheidung von "real" versus "fiktiv" gemeintem denotativen Abbild**
Den Konzepten aus B1.2 den Status "real" oder "fiktiv" (gemeint) bzw. bei Ambiguität ggf. eine Mischung dieser beiden beiordnen können.

B.2 Konnotativ-semantische Bildkompetenz mittels konnotativer Konzepte aus dem Gedächtnis
B.2.1 Bildkompetenz der Unterscheidung von **Symbol-Zeichen** eines Abbildes bzw. **metaphorischer Zeichen** eines Abbildes (= "meta-ikonische" Zeichen) im Gegensatz zu Ikon-Zeichen im Abbild bzw. Unterscheidung von (semantisch wirksamer) **"Stil"-konventioneneller Ikonizität** im Gegensatz zu naturalistischer Ikonizität.
B.2.2 Bildkompetenz der **kognitiven Gruppierung von konnotativen Bedeutungselementen** (= kleinste isolierbare Träger von erkennbaren Merkmalen in Zusammenhang mit gewöhnlichen Merkmalskopplungen, vgl. Abb. 78ff. zur Metasprache MultiNet) zu einem **konnotativen Konzept**.
B.2.2.1 Eine **Primäre Gruppierung/ konnotatives Konzept von (kognitiv auch wieder "zurück" isolierbaren) Bedeutungselementen** mittels Merkmalen und gewöhnlichen Merkmalskopplungen des konnotativen Lexikons aufgrund von im Bild angelegten Gruppierbarkeiten erstellen können.
B.2.2.2 **Semantisch-konnotative Ambiguitätskompetenz**: eine konnotativ-semantische **Kontamination** von mindestens zwei Gruppierungen/ Konzepten bzw. eine konnotativ-semantische **Devianz** einer Gruppierung/ Konzept von einem Bedeutungsschema/ erinnertem Konzept bzw. Mischungen beider erkennen können.
B.2.2.3 Eine **Sekundäre Gruppierung** durch Obergruppierung von Gruppierungen aus B.2.2.1 so erstellen können, dass sie einem Bedeutungsschema des konnotativen Lexikons im Gedächtnis des Rezipienten ähnelt, also einem kulturell-konnotativen Stereotyp.
B.2.3 Bildkompetenz der **Unterscheidung von "real" versus "fiktiv" gemeintem konnotativen Abbild**
Den Konzepten aus B2.2 den Status "real" oder "fiktiv" (gemeint) bzw. bei Ambiguität ggf. eine Mischung dieser beiden beiordnen können.

B.3 Assoziativ-semantische Bildkompetenz mittels subjektiv-assoziierter Konzepte aus dem Gedächtnis nur eines einizgen Rezipienten oder aus Assoziation eines einzigen Rezipienten
B.3.1 Bildkompetenz der Unterscheidung von **subjektiv assoziierten Bedeutungszuweisungen** zum Abbild im Gegensatz zu denotativen Ikon-Zeichen sowie konnotativen meta-ikonischen Zeichen und Symbol-Zeichen im Abbild bzw. Unterscheidung von persönlichen Eindrücken einer **Anmutung** aufgrund "Stil" im Gegensatz zu "Stil"-konventioneller Ikonizität.
B.3.2 Bildkompetenz der **kognitiven Gruppierung von assoziativen Bedeutungselementen** (= kleinste isolierbare Träger von Merkmalen, vgl. Abb. 78ff. zur Metasprache MultiNet) zu einem **assoziativen Konzept**.
B.3.2.1 Eine **Primäre Gruppierung/ assoziatives Konzept von (kognitiv auch wieder "zurück" isolierbaren) Bedeutungselementen** mittels Merkmalen und gewöhnlichen Merkmalskopplungen des Vorrats subjektiver Assoziationen/ aktueller Assoziationen erstellen können.
B.3.2.2 **Semantisch-assoziative Ambiguitätskompetenz**: eine assoziativ-semantische **Kontamination** von mindestens zwei Gruppierungen/ Konzepten bzw. eine assoziativ-semantische **Devianz** einer Gruppierung/ Konzept von einem Bedeutungsschema/ erinnertem Konzept bzw. Mischungen beider erstellen können.
B.3.2.3 Eine **Sekundäre Gruppierung** durch Obergruppierung von Gruppierungen aus B.3.2.1 erstellen können.
B.3.3 Bildkompetenz der **Unterscheidung von "eher supra-subjektiv" versus "eher subjektiv" indizierbaren Assoziationen.**
Den Konzepten aus B3.2 den Status "supra-subjektiv"/ verallgemeinerbar bis "subjektiv" bzw. bei Ambiguität ggf. eine Mischung dieser beiden beiordnen können.

(C) Pragmatische Bildkompetenz des (Nach-)Vollzugs von Aktiozepten
C.1.1 Bildkompetenz der **Identifikation der beabsichtigten Wirkung/ Funktion sowie Unterscheidung von beabsichtigter Wirkung/ Funktion von tatsächlicher Wirkung**.
C.1.2 Bildkompetenz der **kognitiven Gruppierung von Wirkungselementen** (als kleinste isolierbare Träger von erkennbaren Handlungsaspekten/ -stimuli in Zusammenhang mit gewöhnlichen Merkmalskoppungen, vgl. Abb. 78ff. zur Metasprache MultiNet, v.a. "Situation" und "Aktionsarten") **zu einem Aktiozept** (also einer inneren oder äußeren Handlung: innerlicher Handlungsnachvollzug, innere Gefühlsregung, äußerer Handlungsvollzug aufgrund Stimuli des Werks).
C.1.2.1 Eine **Primäre Gruppierung/ Aktiozept von (kognitiv auch wieder "zurück" isolierbaren) Handlungsaspekten** mittels Merkmalen und gewöhnlichen Merkmalskopplungen u.a. des Lexikons aufgrund von im Bild angelegten Gruppierbarkeiten erstellen können.
C.1.2.2 **Pragmatische Ambiguitätskompetenz**: eine pragmatische **Kontamination** von mindestens zwei Gruppierungen/ Aktiozepten bzw. eine pragmatische **Devianz** einer Gruppierung/ eines Aktiozepts von einem Handlungsschema/ erinnertem Aktiozept bzw. Mischungen beider erkennen können (vgl. Abb. 1 bis 3).
C.1.2.3 Eine **Sekundäre Gruppierung** durch Obergruppierung von Gruppierungen aus C.1.2.1 so erstellen können, dass diese einem übergeordneten Handlungsschema u.a. des Lexikons im Gedächtnis des Rezipienten ähnelt.
C.1.3 Bildkompetenz der **Unterscheidung von "real" versus "fiktiv" (ironisch/ persifliert) gemeinter Handlung.**
Den Aktiozepten aus C.1.2 den Status "real" oder "fiktiv" bzw. bei Ambiguität ggf. eine Mischung dieser beiden beiordnen können.

Schließlich stellt sich die Frage nach dem **Wozu von Bild/ Abbild im Allgemeinen sowie ästhetischer Ambiguität im Besonderen**. Dieses "Wozu" klären zu können ist letztlich Teil der pragmatischen Bildkompetenz. Nur der Mensch, der **Homo Pictor**, erstellt i.A. Bilder und Abbilder, was zu Reflexion eigener Wahrnehmungen und Erkenntnisse führen muss, da es ja immer Abweichungen des mentalen Entwurfbildes zum (darauf basierenden, handwerklich erstellten) Bild gibt; diese Differenzen festzustellen bedeutet Reflexion, Bilder sind also stets mehr oder weniger metakognitiv. Ambige Bilder haben metakognitive Funktion im besonderen Maße, denn sie setzen sich durch ihre Zwei-, Dreiheitlichkeit usw. auch noch ab von der vereinheitlichenden Alltagswahrnehmung. Die Unterschiede einheitlich-automatisierter Alltagswahrnehmung zu nichteinheitlich ambigen Werken zu erkennen, bedeutet Metakognition. Diese Metakognition kann auch an Konzepte wie **Ambiguitätstoleranz** o.ä. angebunden werden. Hier ist an die **Lacansche Konzeption des ´Ich´** (anstelle eines ´Autonomen Ich´ der Ich-Psychologie) zu gemahnen:

„Lacan erweitert den Begriff der Spaltung (…) Das Subjekt kann nie anders als gespalten, geteilt, sich selbst entfremdet sein (…) Die Spaltung bezeichnet die Unmöglichkeit des Ideals eines völlig präsenten Selbst-Bewusstseins.“ (Evans 2002, S. 275f.).
„Die grundlegenden Illusionen des Imaginären sind die Ganzheit, die Synthese, die Autonomie, die Dualität und vor allem die Ähnlichkeit. Das Imaginäre ist demnach die Ordnung der oberflächlichen Erscheinungen, der täuschenden, beobachtbaren Phänomene, die die darunter liegenden Strukturen verbergen. Die Affekte gehören zu diesen Phänomenen. Das Imaginäre bannt das Subjekt mit der fast hypnotischen Wirkung des Spiegelbildes. Es wurzelt also in der Beziehung des Subjektes zu seinem Körper (…) Diese fesselnde Macht ist verführerisch (…) und macht das Subjekt ohnmächtig (…)“ (Evans 2002, S. 146).

Man sollte hier anmerken, dass ambig-nichteinheitliche Werke nicht unter dieses Urteil der "Ganzheit-Hypnose" fallen, dass sie sogar u.U. therapeutisch wirken könnten. Auch dem Nicht-Imaginären, dem Nicht-Ikonischen, also der Symbol-Sprache, können Ganzheit-Illusionen anhaften:

a) Containerzeichen (Containerbegriffe wie -abbilder) suggerieren die Illusion inhaltlichen Zusammenhalts, von Einheitlichkeit von u.U. ganz diskrepanten Objekten (**Quantitätsillusion von Sprache**);

b) Metaphern als Sprachbilder sind illusionäre Bilder in der Sprache, die auch inhaltlichen Zusammenhalt/ Einheit getrennter Entitäten aufgrund nur eines einzigen Vergleichsaspekts suggerieren; auch Abbilder können sichtbare Qualitäten vortäuschen (**Qualitätsillusion**);

c) **Unverbindliche Modalität** (des sprachlichen Konjunktivs, eines unklärbaren Abbildanspruchs als "real" oder "fiktiv") und **unklare Relation** von Aussagen zu Adressat/ Empfänger, Sender und Bezeichnetem (s. Dokumentarismus-Kritik in Kap. 1.3.2.3, Abschnitt zu Wember) treten hinzu.

Man könnte also formulieren, dass Gestaltwahrnehmung als Hersteller von illusionärer Einheit bzw. "Ganzheit" im Lacanschen Sinne sowohl bei Bildern als auch bei der Sprache initiiert werden kann. Ein Ausweg aus dem **Dilemma der Repräsentation uneinheitlicher Wirklichkeit in medium- und gestaltwahrnehmung-bedingter Einheitlichkeit** in Texten und Bildern besteht darin, die Eigenart des jeweiligen Mediums per ästhetischer Ambiguität aufzulösen:
- das **medial einheitlich Simultane des Bildes in sukzessive Fluktuation** der Aufmerksamkeit zu überführen über ambig opponierende Gruppierungen in einer Devianz oder Kontamination, aber auch über Bildserien, Hinzufügung von Text/ Titel, (digitale) Interaktion, (digitales) "Hyperbild" in Analogie zu "Hypertext" usw.,
- das **medial einheitlich Sukzessive des Fließtextes in Simultanes** (Sprachbilder, Bilder zu Texten, Reime als Klangähnlichkeit von Wörtern, Alliterationen, Wortbilder der konkreten Poesie, Interaktion und Hypertext als nichtlineare Bifurkation inmitten eines Fluss-Schemas) umzugestalten, um den Status der jeweiligen nichtlinear-bildlich bzw. linear-textlich **medialen Einheitlichkeit zu relativieren**.

Über diesen Gedanken der **Auflösung der Einheitlichkeit des Bildes** (= **Simultaneität** aller gleichzeitig über die Netzhaut präsenter Einzelreize eines Bildes) hin zu einer **prozessualen Nichteinheitlichkeit** (= **Sukzession** als einer **Fluktuation** der Wahrnehmung zwischen **opponierenden "Angeboten" zu Gruppierung** aufgrund verschränkter Gruppierbarkeiten im ästhetisch ambigen Bild) erhält man eine Verknüpfung zur Idee des Kunstwerkes als eines Prozesses.

Während der Kubismus die **Gleichräumigkeit** mehrerer Ansichten (vgl. Abb. 310, mitunter im Hinblick auf Standortwechsel auch "Gleichzeitigkeit" genannt), der Futurismus die **Gleichzeitigkeit** mehrerer Bewegungsmomente in einem Abbild (vgl. Abb. 314) mittels syntaktischer Ambiguität zu erfassen suchen, definiert **Robert Delaunay** 1912 für nichtabbildende Bilder **(fluktuierende) "Simultaneität"** als **wechselnde Zusammenschau von Farbflächen**, also als Kontamination mehrerer kognitiver Gruppierbarkeiten, "Gesichten", zwischen denen der Rezipient wechselt (vgl. hierzu sein Bild "Erste simultane Scheibe" aus 1912-13, Abb. 137):

"Die Natur ist von einer in ihrer Vielfältigkeit nicht zu beengenden Rythmik durchdrungen. Die Kunst ahme ihr hierin nach, um sich zu gleicher Erhabenheit zu klären, sich zu Gesichten vielfachen Zusammenklangs zu erheben, eines Zusammenklangs von Farben, die sich teilen, und in gleicher Aktion wieder zum Ganzen zusammenschließen. Diese synchromische Aktion ist als eigentlicher und einziger Vorwurf (sujet) der Malerei zu betrachten." (Delaunay 1912/ 1983, S. 127).

Der Begriff der "Simultaneität" wird aber in den 1910er Jahren unscharf gebraucht:
„Zu jener Zeit sprach kein Mensch von der ´Dada-Gruppe´ oder dem ´Dada-Stil´. Hugo Ball, Arp, Tzara, Huelsenbeck, Arthur Segal, Janco nannten ihre Gedichte oder Bilder ´abstrakt´ und vor allem ´simultan´ - ein Modewort, das damals für alles Mögliche galt. Robert Delaunay hatte es 1912 aufgebracht. Was bedeutete ´simultan´ in unseren Gesprächen? Eine Mischung von Kubismus und Futurismus, deren Ziel es war, gleichzeitig ein dynamisches und vielschichtiges Abbild der Wirklichkeit zu geben." (Goll 1980, S. 37).

Dynamik/ Gleichzeitigkeit und Vielschichtigkeit/ Gleichräumigkeit im Abbild wurden aber schon in der Vorzeit angestrebt: Die Ureinwohner Australiens z.B. zeichneten schon in ihren **röntgenartigen Körper-Abbildern** Innen- und Außendarstellungen ineinander (**Verschränkung von Innen- und Außenansicht**, s. Abb. 316), in einer prähistorischen Steinritzzeichnung sind zwei Momente einer Tierbewegung ineinander geritzt (**Verschränkung von Zeitpunkten (einer Bewegung)**, ähnlich dem Futurismus, s. Abb. 313).

Paul Klee hat, in Anlehnung an **Robert Delaunay**, eine Theorie der **polyphonen Malerei** entwickelt:
„Die polyphone Malerei ist der Musik dadurch überlegen, als das Zeitliche hier mehr ein Räumliches ist. Der Begriff der Gleichzeitigkeit tritt hier noch reicher hervor." (Paul Klee, Tagebuch Nr. 1081 (1917), zitiert nach Geelhaar, Christian 1979, S. 37).
Der Begriff "polyphone/ mehrstimmige Malerei" macht hier metaphorisch Sinn, wenn der Vergleichsaspekt **poly**phone Musikkunst zeitlicher Verhältnisse und "**poly**morphe" Bildkunst räumlicher Verhältnisse einander gegenübergestellt werden: beide weisen zeitliche bzw. räumliche Kontaminationen von Gruppierbarkeiten/ Gruppierungen auf. Direkten Sinn macht der Begriff "polyphone Malerei", wenn man "Bild" im Hinblick auf Sukzession (wie beispielsweise bei Monokularen Tiefenkriterien) gestaltet, also mit minimaldifferenten Sequenzen, die eine Linearität ins eigentlich nichtlineare Bild bringen. In einem Werkbeispiel Paul Klees ***Vermessene Felder*** (1929, Abb. 305) im ´kunsthistorischen´ Kapitel 2.0 gibt es eine Ambiguität/ **"Polyphonie"** aus **Monokularen Tiefenkriterien als krebsganghaft-gegenläufig-"polyphone" Sukzessionsfolgen im simultanen Bild.**

Auch Elemente der Literaturtheorie **Michail Bachtins** (**Polyphonie** z.B. erlebter Rede als Kontamination von Figurenrede und Erzählerrede sowie **"Karnevaleskes"** als pragmatisches substitutio/ **Devianz**, s. Kap. 3.0) und **Julia Kristevas** (Intertextualität= Mehrstimmigkeit als **Kontamination** von Zitat und Rede) können mit dem Konzept ästhetischer Ambiguität, das hier entfaltet wurde, verbunden werden.

Konrad Fiedler hat ein Konzept von **Kunst als Metakognition,** ein Konzept der **"Selbstbewusstheit" der Kognition** bereits 1887 skizziert:
"Das Geheimniß sogenannter Stilisierung besteht darin, daß uns auch der gewöhnlichste Gegenstand des täglichen Lebens als eine zum bestimmten Gebilde entwickelte Gesichtsvorstellung gegenwärtig zu werden vermag." (Fiedler 1887, S. 159).
Das **Interesse der Kognition als Agens** spricht Fiedler in folgenden Zitaten an:
"(...) nichts anderes wird sich uns in der Betrachtung jenes weiten Schaffensgebietes enthüllen, als die nie ruhende Bethätigung der besonderen Beziehung, in die der Mensch durch die künstlerische Begabung zur sichtbaren Welt gesetzt wird." (ebd. S. 156) sowie:
"(...) es ist vielmehr das Interesse des Auges, welches allein die formende Hand leitet" (ebd., S. 158).

In Kapitel 1.3.5 und exemplifiziert in Kapitel 3.0 wird Metakognition entlang der sechs Funktionen der Kommunikation nach **Roman Jakobson** näher gefasst.

Ein Übersteigen der **automatisierten Alltagswahrnehmung** durch **deautomatisierende Kunst** als **ästhetischem Mehrwert** von Kunst spricht **Viktor Sklovsky** in seinem 1916 veröffentlichten Aufsatz *"Kunst als Verfahren"* an:

"Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozess ein Ziel in sich und muss verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig." (Sklovsky 1916, S. 14).

Wie oben gezeigt, kann man **"Verfremdung"** durch **rhetorische Operationen der Abweichung/ Devianz vom Schema** erreichen, **"Komplizierung"** durch **Kontamination zweier kognitiver Gruppierbarkeiten**, wobei beide Verfahren/ *"Kunstgriffe"* und wiederum auch ihre gezeigten sieben Unterarten kontaminiert werden können. Zusätzlich dazu gibt es Mischungen z.B. semantischer mit syntaktischer Ambiguität. Im Kapitel 2.0 werden alle diese **Mischtypen der Ambiguität** näher an Werkbeispielen beleuchtet.

1.3.5 Ästhetische Ambiguität und ihre Metakommunikationsfunktionen nach Jakobson

Jakobson leitet aus sechs konstitutiven Faktoren der sprachlichen Kommunikation sechs Kommunikationsfunktionen ab, die in der Folge von anderen Theoretikern auch auf nichtverbale Kommunikation bezogen wurde (vgl. **Nöth 2000**, S. 105f.):
Sender/ **expressive** Funktion, **Empfänger**/ **konative (appellative)** Funktion, **Kontext (Referent)**/ **referentielle** Funktion, **Nachricht**/ **poetische** Funktion, **Kontakt (Kanal)**/ **phatische** Funktion, **Kode**/ **metasprachliche** Funktion.
Als **allgemeine und grundlegende** Funktion ästhetischer Ambiguität i.A. kann man m.E. **Metakognition** ansehen (abstrakt resultierend aus der Opposition kognitiver Entitäten auf der Grundlage der - auf diese Weise erst bewusst werdenden – kognitiven Gruppierungskriterien i.A.); angeregt durch diese **Deautomatisation-Metakognition** als **primärer Impuls zu Nichtalltagsrezeption** kann man m.E. **metakommunikative Funktionen der Sonderkommunikation ´Kunst´** ausmachen (ausgehend von den sechs allgemeinen kommunikativen Funktionen nach Roman Jakobson). Man hinterfragt dann nichtalltäglich (auf der durch Deautomatisation-Metakognition erst eröffneten **Meta-Ebene der Uneinheitlichkeit)** die konventionell-alltäglich als geschlossen und einfach modellierten kommunikativen Entitäten, löst die folgenden sechs kommunikativen Alltagsentitäten aufgrund Gewohnheit/ Automatisation mittels deautomatisierenden Devianzen und Kontaminationen auf**:**

- Ausdruck von einer Alltagsentität **´gewöhnliche Emotion´** (überführt durch ästhetische Ambiguität in psychisch ambivalente **Multi-Emotion**),
- die eine Alltagsentität **´gewöhnliche Referenz zu Welt´** (überführt durch ästhetische Ambiguität in **Multi-Referenz**),
- die eine Alltagsentität **´gewöhnliche Aufmerksamkeitserregung und -lenkung aufgrund Poetizität´ als (metasprachlicher) Selbstbezug der Nachricht** (durch Poetizität erregte aber sodann gelenkte Aufmerksamkeit gibt es in Werbung und Propaganda, vgl. Abb. 330/ Bertellis Mussolinikopf; durch Poetizität erregte Aufmerksamkeit wird überführt durch **kunstspezifisch** ästhetische Ambiguität in **bleibende Aufmerksamkeitsteilung** ohne Lenkung durch Symbole oder Werbe- oder Politik-Kontexte, also in **Multi-Aufmerksamkeit**)**,**
- die eine Alltagsentität **´gewöhnlicher Mediumkanal´ der Medialisierung** (überführt durch ästhetische Ambiguität in **Multi-Kanalität**: auch das Medium ´Bildträger´ z.B. kann ´zerfasert´ in teilwahrzunehmende opponierte Gruppierbarkeiten nach S1-S4/ Similarität und K1-K4/ Kontiguität überdacht werden),
- die eine Alltagsentität **´gewöhnliche Sprache´ in Metasprachlichkeit** als Analyse der Regelhaftigkeit von ´Medium-Sprache/ -Kode´ (überführt durch ästhetische Ambiguität in **Multi-Metasprachlichkeit einer Unregelhaftigkeit**: (Ab-)Bild kann z.B. Index-, Ikon- und Symbolzeichen mit ihren jeweiligen ´Kodes´ integrierend ambig opponieren)**,**
- die eine Alltagsentität **´gewöhnlich-monofinale Einflussnahme´** auf andere Menschen über Alltagskommunikate (überführt durch ästhetische Ambiguität in Kunst-Sonderkommmunikaten in **Multi-Finalität**)**.**

Man erhält also durch ästhetische Ambiguität einen Standpunkt auf der ästhetisch-metakognitiv ambigen Meta-Ebene **über** der jeweiligen einfachen und vereinfachenden, kommunikativen Alltagsfunktion mit ihren einfachen kognitiven Alltagsentitäten. Der metakognitive **Gebrauchsmehrwert** als Kognitionsbewusstheit kann also (nur) **in Anlehnung** an die sechs Kommunikationsfunktionen nach Roman Jakobson in Form **metakommunikativer Funktionen** näher bestimmt werden. Auch syntaktische Ambiguität kann auf Metakommunikation bezogen werden, da sie als reziprokes Index-Zeichen (aus der Opposition von acht aufeinander opponierend veweisenden syntaktischen Gruppierungskriterien bzw. aus Devianzen von Redundanz-Schemata) auf Wahrnehmungsfunktionsweisen zeichenhaft verweist (Multi-Index-Referenz auf multiple Kognition als Referenz).

Ästhetische Ambiguität bedeutet die **"kognitive Mehrfach-Präsenz"** von rezeptionszeitlich bzw. bildräumlich verschränkten kognitiven Gruppierungen/ Schemata aufgrund im Werk opponierend gestalteten Gruppierungskriterien, die sich in der Rezeption **zeitlich als Fluktuation der Aufmerksamkeit** zwischen zwei Angeboten zur Gruppierung manifestiert bzw. **räumlich als mentales Bild der ´Verschränkung´** von Gruppierbarkeiten; Kontamination zeigt die Opposition von unmittelbar präsenten Gruppierungen im Werk selbst, Devianz evoziert erst in der Rezeption ein Opponieren zwischen absentem aber rekonstruierbarem Ur-Schema und seiner im Werk präsenten Abweichung. Der Zusammenhang zwischen den sechs metakommmunikativen Funktionen und ästhetischer Ambiguität stellt sich dadurch her, dass Gruppierungskriterien in ästhetischer Ambiguität opponieren, also die Automatik vereinheitlichender Kognition von Alltagskommunikationsfunktionen unterbrechen. Ist die Automatik informationeller Ver**ein**heitlichung durch Ver**zwei/ drei/ vier**…heitlichung unterbrochen, so wird der Wahrnehmung ihr Wahrnehmen selbst wahrnehmbar, werden in der Semiose ihre **Gruppierungskriterien bzw. die darauf aufbauenden Gruppierungen auch der Pragmatik der Kommunikationsfunktionen als basale Agenzien metakognitiv durch deren Opposition** erfahrbar.

Kontamination oder Devianz auf einer der sechs kommunikativen Ebenen verweisen auf die **Meta-Ebene über** dieser jeweiligen alltagskommunikativ-vereinheitlichenden Ebene (womit aber auch ein hohes Maß an Abstraktion mit erschwerter begrifflicher Distinktion erreicht ist):

A1) Devianz von einem einheitlichen, absenten Alltagsgefühlsausdruckschema (**meta-expressive Devianz**)
A2) Kontamination von Gefühlsausdrücken bzw. ihren Teilen (**meta-expressive Kontamination**),
B1) Devianz von einem alltäglichen Appell-Schema (**meta-konative Devianz**)
B2) Kontamination von Appellen bzw. ihren Teilen (**meta-konative Kontamination**),
C1) Devianz von einem Alltagsreferenz-Schema **(meta-referentielle Devianz)**
C2) Kontamination von Referenzen bzw. ihren Teilen (**meta-referentielle Kontamination**) ,
D1) Devianz von einem Alltagsschema der Syntaktik, Semantik oder Pragmatik (**poetisch-antidistinktive Devianz** ohne anschließende Lenkung durch Symbole oder Kontexte)
D2) Kontamination von syntaktischen, semantischen, pragmatischen Gruppierungen (**poetisch-antidistinktive Kontamination** ohne anschließende Lenkung durch Symbole oder Kontexte),
E1) Devianz von einem Alltagskanal-Schema aus einem materiellen Medium mit gewöhnlicher Funktion (**meta-phatische Devianz**)
E2) Kontamination von Kanal-Schemata bzw. ihren Teilen (**meta-phatische Kontamination**),
F1) Devianz von einem Alltagskode-Schema (**meta-sprachliche Devianz**)
F2) Kontamination von Kode-Schemata bzw. ihren Teilen (**meta-sprachliche Kontamination**).

Die Kognition erfährt im Scheitern ihre **lineare** Vereinheitlichungstendenz und dadurch den **Spiel-Raum darauf aufbauender Ambiguisierung**. Metakognition eröffnet hier den Rückblick auf alltagsfunktionale Vereinheitlichung und den Blick auf Verzwei-/drei-/ vier...heitlichung als alltagsdysfunktionalen Spiel-Raum der Ambiguitätsoperationen, die **Uneindeutig-Unausgerichtetes** und damit **allseitig Potentielles** erzeugen. Eine Mischung der 42 Ambiguitätstypen, wie man sie in den Werkanalysen oft vorfand, ist daher nur konsequente Fortführung der Ambiguitätsidee; gleichwohl ist das Benennen einer jeden ambigen Einzelopposition sinnvoll, da jede wirksam und ggf. als merklich-intendiertes Zeichen ausdeutbar ist.

Der **Homo Pictor > Ludens > Sapiens** malt neben Objekten immer auch seine eigene Wahrnehmung, sein eigenes Denken und kann diese aufgrund dieser **Freilegung und Freistellung** in einem Kunstobjekt ggf. auch spielerisch bearbeiten, Denken überdenken; (abgebildetes und abbildendes) Objekt und (bildendes und gebildetes) Subjekt vermengen sich im ästhetisch ambigen Werk zu einer hochkomplexen Kontamination, der man in verlangsamter Rezeption sich nähern kann. In (Ab-)Bildern gibt es also lineare und nichtlineare kognitive Gruppierbarkeiten. Im Rahmen einer Semantik lagert sich an solche linearen Vorstellungen die Anschauungsform der ´Zeit´, an nichtlineare Vorstellungen die von ´Raum´ an. **Bazon Brock** schreibt zu Zeit-Raum-Verhältnissen inmitten von Text-Bild-Verhältnissen:
„Für unser Thema (der Text-Bild-Beziehungen, Anm.) *heißt das, erst der wechselseitige Bezug von Texten und Bildern aufeinander in ein und demselben kommunikativen Akt begründet die Leistungsfähigkeit der Sprache als Medium der Vergegenständlichung von Denken. Der wechselseitige Bezug ist als ununterbrochene Transformierung der Texte in Bilder und der Bilder in Texte zu leisten. Wegen der Eigengesetzlichkeit der Medien kann diese Transformierung nur als nichtidentische Übertragung zustande kommen, jedenfalls zu einem erheblichen Anteil. Wie ist dann aber Verstehen möglich? Oder wenigstens Verständigung, um die es ja vor allem Verstehen geht? Was ich will, weiß ich nicht, was ich weiß, kann ich kaum sagen; was ich sage, meine ich vielleicht so, guck mal her!“* (Bazon Brock 1996, Fließtext ohne Seitenzahl, Kapitel *´Text-Bild Beziehungen´*).

Die acht syntaktischen Bildparameter kann man so in einer Gestaltung einsetzen, dass sie linear-texthafte oder nichtlinear-bildhafte Gruppierbarkeiten von Wahrnehmungselementen ermöglichen - und natürlich auch deautomatisierend-ambige Kontamination von linearen und nichtlinearen Gruppierbarkeiten. Wahrnehmungselemente können also über die **visuelle ´Grammatik´ der acht Bildparameter** linear und nichtlinear, ambig und nicht-ambig korreliert werden; mentale Bilder wie Mind Maps, Fluss- und Fischgrätendiagramme usw. ermöglichen ebenfalls diese **Integration bzw. Fusion von Linearem und Nichtlinearem als ´Verstehen´**. Der Prozess des Fluktuierens der Aufmerksamkeit zu einem ästhetisch ambigen Werk kann in einer linearen Serie von Wahrnehmungsteilbildern, also quasi als ´Rezeptionsfilm´ dargestellt werden.

In Kapitel 3.0 erfolgt eine Zuordnung der kunsthistorischen Beispiele aus Kapitel 2.0 zu diesen zwölf metakommunikativen Funktionen ästhetischer Ambiguität nach Jakobson, so dass man diese zwölf Funktionen in Kapitel 3.0 beispielhaft erläutert findet.

1.3.6 Vorschlag eines Ordnungssystems der Funktionen ästhetisch ambiger Kunst: Primäre Funktion ästhetisch ambiger Kunstwerke der Metakognition, darauf aufbauende sechs sekundäre Metakommunikationsfunktionen, unzählige tertiäre Funktionen wie ´interne Maßstäblichkeit´ oder ´ästhetische Lust´

Man kann sich unzählige Funktionen des ´Ästhetischen´ oder von ´Kunst´ (wie immer auch diese zu definieren seien) im Allgemeinen denken; über das Unzählige lässt sich schwer schreiben, besser schweigen, zumal Sprachvarietäten und Begriffssysteme von unzähligen Theoretikern nur nichtidentisch ineinander übersetzbar sind. Daher soll es hier nur um ästhetisch ambige Kunst als von Alltagskommunikation abweichende Sonderkommunikation und ein Ordnungssystem ihrer aufeinander aufbauenden Funktionen gehen; für dieses Ordnungssystem kann man folgende Abhängigkeiten (im Hinblick auf die Modellierung primärer, sekundärer und tertiärer Funktionen ästhetischer Ambiguität) formulieren:
Ohne schematisierend-automatisierte Alltagskognition gibt es keine schematisierend-automatisierte Alltagskommunikation, daher ohne **Sonder- als Metakognition** keine Rezeption ästhetisch ambiger **Kunst redefiniert als Sonder- als Metakommunikation**. Denn ich muss vom Modus der Alltagskognition (mittels eindeutigen Entitäten der Bezeichnung und des Bezeichneten und deren eindeutigen Kopplung) wechseln in den uneindeutig deautomatisierten Modus der Metakognition (mittels Mehrfachentitäten der Bezeichnung und Mehrfachentitäten des Bezeichneten und ihrer unsicheren Kopplung, was **metakognitive Zeichenbewusstheit** als Vorbedingung hat), um der Sonderkommunikation ästhetisch ambiger Kunst gerecht zu werden.

Der Kognition-Moduswechsel von Alltags- zu Metakognition ist also **primäre Vorbedingung** einer Annäherung an das ästhetisch ambige Kunstwerk sowie an seine darauf aufbauenden **sekundären und tertiären Funktionen**. Nur wenn ich abstrakte Vorstellungen auf der Meta-Ebene von kognitiven Gruppierungskriterien i.A. habe, kann ich ästhetische Ambiguität als Opposition von Gruppierungskriterien überhaupt als solche erkennen und diese Opposition als merklich-intendierte Bezeichnung für einen bezeichneten atelischen **Gehalt** interpretieren (anstelle ein**deut**ig telischer Alltagsbe**Deut**ung). Dieses ästhetisch ambige Opponieren von kognitiven Gruppierungskriterien entgegen ihrer Alltagsfunktion ist ein **Konterkarieren/ Relativieren/ Negieren von deren Subsumtions- als Begriffs- bzw. Gestaltlogik**. Negation ist auf das Negierte bezogen, ästhetisch ambige Kunst ist also negierend bezogen auf Alltagsbegriffe bzw. –gestalten aus subsummierten Merkmalen; das wiederum macht den Einbezug der 140 Merkmale aus MultiNet erforderlich, da ja die Subsumtion von diesen Merkmalen unter EINEN Begriff/ EINE Gestalt in ebendiese 140 Merkmale negierend zurück aufgelöst wird mittels ästhetisch ambiger Kunst.

Das ästhetisch ambige Kunstwerk kann wiederum den Fokus lenken auf eine der sechs (ästhetisch ambig problematisierten) Entitäten eines Alltagskommunikats im Allgemeinen und somit auf eine der sechs denkbaren sekundären Metakommunikationsfunktionen, um diese **thematisch** werden zu lassen: Nur wenn ich abstrakte Vorstellungen zu den sechs Alltagskommunikationsentitäten (Autorgefühl, Rezipientenwirkung, Referenz zu Welt, Mediumcode, Medienkanal, poetische Antidistinktivität als Aufmerksamkeitslenker im Alltag) habe, kann ich Devianzen und Kontaminationen dieser Entitäten als solche und daher als Metakommunikationsfunktionen erkennen; das erst erlaubt mir, im Anschluss spezifischere tertiäre Funktionen ästhetisch ambiger Kunst zu erfassen. Ist ´Ästhetische Lust´ ohne Metakognition, also ohne Moduswechsel der Kognition von Alltags- in Sonderkommunikationssituation wie Kunst- oder Naturgenuss möglich? Sicher nicht, denn ein Blinder kann ein Bild nicht sehen und ein Alltagsgehetzter ist in seiner Kognition automatisiert; ein für opponierende Gruppierungskriterien Blinder, zu Metakognition Unfähiger kann gar nicht ästhetisch ambige Kunst als solche auffassen, kann sich nicht der Deautomatisation atelisch ´hingeben´.

Und gerade das Phänomen, dass man nicht eine Trilliarde Farbmoleküle sieht sondern eben eine Entität ´Bild´ (als kognitive Gruppierung von Sinnesreizen mittels Gruppierungskriterien), ist das grundlegende Phänomen, von dem man aus Ableitungen primärer, sekundärer und tertiärer Funktionen des ästhetisch ambigen Kunstwerks machen kann und sollte. Auch Bildwissenschaft i.A. ist ohne Thematisieren dieser gestaltpsychologischen Vorbedingung für ´Bild-statt-Farbpixel-Sehen´ nicht fundiert möglich. Daher wäre z.B. ein Vorwurf, Metakognition als primär zu betrachten sei „kognitivistische Verengung“ und „Ausschluss“ anderer ästhetischer Funktionen, nicht zutreffend, denn es geht dabei lediglich darum, den Kognition-Moduswechsel als Bedingung der Möglichkeit spezifischerer, auf Metakognition aufbauender Funktionen ästhetischer Ambiguität aufzuzeigen.

Auch ein Vorwurf, der hier vorgestellte Ansatz zu ästhetischer Ambiguität folge gemäß MultiNet einer „Subsumtionslogik“ ist – wie oben dargestellt – überhaupt nicht zutreffend: ästhetische Ambiguität ist **Kritik** alltäglich automatisierter (dem Überleben dienender) Subsumtion in Gruppierungen/ Gestalten auf der Meta-Ebene mittels bewusster Gegeneinandergestaltung von Gruppierungskriterien; diese Kritik muss sich daher zwangsläufig den Gruppierungskriterien als ihren ´Untersuchungsobjekten´ zuwenden (und eine Analyse muss sie z.B. mittels MultiNet benennen).

Die Bedingung der Möglichkeit einer Sonderkommunikation ´Kunst´ liegt also im metakognitiven Sich-Absondern der Kunst von alltäglich automatisierter Kognition begründet, semiotisch gesprochen im quasi-indexikalischen Sich-Abgrenzen der Kunst-Kognition mittels Deautomatisation VON automatisierter Alltag-Kognition, weshalb aber eben

Kunst auf Alltag-Subsumtion negativ kritisch bezogen bleibt. Durch diese **Negierung als Absondern** bleibt aber die Sonderkommunikation ästhetisch ambiger Kunst auf Subsumtionslogik bezogen und kann nur durch Analyse der Gruppierungskriterien verstanden werden.

Ohne Alltag-Kognition keine Rezeption eines Alltag-Kommunikats, ohne Metakognition keine Rezeption eines ästhetisch ambigen Kunst-Sonderkommunikats; Metakognition ergibt sich hier durch deautomatisierendes, zu Alltag **deviantes Stören** kognitiver Gruppierung durch Opponieren von Gruppierungskriterien. Dieser primär metakognitiven Freiheit **VON** automatisierter Alltag-Kognition, folgt sekundär und tertiär die Freiheit **ZU X**:
X umfasst notwendigerweise die sechs (**nunmehr spielerisch multiplen**) Elemente des Sonder-Kommunikats ´Kunstwerk´ mit ihren zugehörigen sechs metakommunikativen Funktionen, die das Kunstwerk als metakommunikativen Akt konstituieren. Diesen sechs sekundär metakommunikativen (der Rezeption **Spielräume** eröffnenden) Funktionen können tertiäre Funktionen des Ästhetischen zugeordnet werden, die in der Literatur angesprochen werden wie z.B. ´interne Maßstäblichkeit´, ´Genuss´, ´Gehalt- statt Bedeutungvermittlung´, ´Akzeptanz von psychischer Ambivalenz´ oder ´Ästhetisierung-Sublimierung von Todesangst´ usw.:

A) Die **tertiäre Funktion ´interne Maßstäblichkeit´** von ästhetischer Ambiguität (´Mitliefern´ einer Kriteriologie im Hinblick auf ein Beurteiltwerden des Werks) kann der **sekundär metasprachlichen Metakommunikationsfunktion** zugeordnet werden; mit dem Begriff ´interne Maßstäblichkeit´ ist der ´Umstand´ bezeichnet, dass das ästhetisch ambige (also im **rhetorischen Agon-als-Code** eingebettete, sich also auf diesen durch innovative Abweichung **beziehende**) Kunstwerk die Maßstäbe gleichsam ´Agon-kontextuell mitliefert´, anhand derer es bemessen werden kann. Die vier rhetorischen Devianz-Operationen des **Quintilian** sind spätestens seit 2000 Jahren dem **Kunst-Agon als ´Quasi-Codegrammatik´** auch **explizit** bekannt; an der prähistorischen Figur eines **Löwenmenschen vom Hohlenstein-Stadel im Lonetal** (Alter 35.000 bis 41.000 Jahre) erkennt man auch schon **implizit** die rhetorische Substitution eines Menschen- durch einen Löwenkopf und somit auch adiectio und detractio als Teiloperationen des substitutio. Wirklich innovativ im Kunst-Agon können daher – wie bereits festgestellt – spätestens seit Quintilian nur noch jeweilige Objekte einer Operation, nicht die vier Operationen selbst sein. Daher wurde auch die Hypothese aufgestellt, dass sich die Moderne den bisher übersehenen, denkbaren Objekten rhetorischer Operationen der Pragmatik (Aktiozepte von Situationen z.B. in Ready-Mades von Duchamp) zuwendet anstelle der Objekte der Semantik (Konzepte, physische Objekte); zudem kommt es in der Moderne zu einer Häufung von Kontaminationen als komplexen Devianzen aus adiectio und substitutio sowie zu komplexen Rekombinationen der vier Operationstypen.

Wenn ich ein Kunstwerk durch Hinzufügen/ adiectio an einer natura-Gestalt schaffe (z.B. drittes Auge in einer Buddha-Figur), dann impliziert dieses adiectio die Möglichkeit der anderen vier Operationen: detractio (z.B. beim einäugigen Zyklop), substitutio (als einfache Folge von detractio und adiectio eines Objekts außerhalb der veränderten Entität) sowie transmutatio (als zweifache Folge von detractio und adiectio inmitten einer Entität). Die vier rhetorischen Operationen bilden also ein **logisches System** aus rekombinierbaren Operationen aus, das auch bei einer Anwendung nur einer Operation in einem Kunstwerk auf die anderen Operationen **mittelbar verweist**. Ästhetisch ambige Kunst als **´Meta-Code kreativer Devianz des rhetorischen Agons´** mit vier rekombinierbaren rhetorischen Grund-Operationen an wechselnden Objekten hat also werkintern und im Zusammenhang mit dem Agon drei denkbare Maßstäbe:

A1) den **Grad der Komplexität und Innovativität der Rekombination** der vier rhetorischen Grund-Operationen an Objekten und

A2) den **Grad der Innovativität dieser (syntaktischen, semantischen oder pragmatischen) Objekte**.

A3) Ein weiterer interner Maßstab ist in der **Tiefenstrukturalität der Werk-Idee** zu erblicken: Sind aus der algorithmisch-tiefenstrukturellen Grundidee des Kunstwerks (als Operation-an-Objekt) **viele oder nur wenige Oberflächenstrukturen** erzeugbar? Hat der Künstler diese in seinem Gesamtwerk auch **seriell variierend ausgelotet**?

Mittels dieser drei Maßstäbe ist ein Urteil über das **´Ge- oder Misslingen´ ästhetischer Praktiken** m.E. möglich.

B) Die **tertiäre Funktion ´ästhetischer Lust´** von ästhetischer Ambiguität (erst aufgrund metakognitiver Deautomatisation kognitionsmodal mögliche, **interesselos-atelisch-´lustwandelnde´** Funktion) ist zuordbar zur **sekundär metakonativen Funktion**: ästhetisch ambige Kunstwerke ´appellieren atelisch´ zur Beschäftigung nicht mehr mit Telos/ Fremdem/ Vergangenheit/ Zukunft/ Gesellschaft usw. (so ein Appell ist in den automatisierend aus der Rezeptionssituation herauslenkenden Alltagskommunikaten zu finden), sondern zur **Beschäftigung mit dem Eigenem der Hier-Jetzt-Ich-Rezeptionssituation**, da ja die Rezeptionssituation deautomatisiert ist. Monokausal-monofinale Alltag-Konativität ist also begreifbar als Anti-Situationismus, Kunst-Metakonativität als **multikausal-multifinaler Situationismus** mittels Deautomatisation.

´Ästhetische Lust´ kann man positiv und negativ definieren:

B1) **negativ** als **Interesselosigkeit** (als Enthobensein aus subsistenziellen, gestaltpsychologischen Funktionen der Alltagsbewältigung) in der Sonderkommunikation Kunst, als **Freiheit der Kognition VON** z.B. Gier und Angst (also Freiheit VON Subsistenz mittels Orientierung hin auf Ernährung und Obdach und VON gestaltpsychologisch-instinktgeleiteter Risikoabwehr),

B2) **positiv** als **Hinwendung zu** selbstdurchsichtig-autotelischem **Spiel** der Kognition mit ihren eigenen Grundlagen, als **Freiheit der Kognition ZUR** spielerischen Selbstüberschreitung, was gleichwohl die erschreckende Perspektive der Konstruiertheit aller Kognition, also der Kontingenz eröffnet. Diese Konstruiertheit wurde hier angedeutet mit einer textilen Metapher: das Fadenscheinigwerden der fädenwebenden Kognition in der Rezeption ästhetisch ambiger Kunstwerke aufgrund ihres Erahnbarmachens der nicht wahrnehmbaren Kontingenz ´zwischen´ den Fäden, also mittels Zerfall von kognitiver Einheitlichkeit. Diese Erahnung realer Kontingenz ist Teil des Gehalts des Kunstwerks, neben der gehaltvollen Konstellierung z.B. von Ersetztem-Ersetzendem-Nichtersetztem bei einer rhetorischen Substitution. Diese **Gehaltvermittlung-Funktion** des ästhetisch Ambigen ist ebenfalls eine tertiäre Funktion, denn ohne die den nichtlinear-atelischen Gehalt auslotende rezeptive Konstellierung von z.B. Ersetztem- Ersetzendem-Nichtersetztem (anstelle linear-telischer Alltag-Bedeutung), also ohne Einnahme einer Meta-Position zu Referenz (als i.A. kunsthaft konstellativ oder alltagslinear möglich) ist ein spezifischer, konstellativer Kunst-Gehalt gar nicht zugänglich. Ohne sekundär metareferentielle Funktion (als Bewusstwerden vom Unterschied zwischen linearer Alltag-Bedeutung versus nichtlinear-konstellativem Kunst-Gehalt als zwei abstrakten Möglichkeiten von Referenz zu Welt) kann kein spezifischer Kunst-Gehalt gewonnen werden.

C) Die **tertiäre Funktion ´Kunstgehalt- statt AlltagsbeDeutung-Vermittlung´** von ästhetischer Ambiguität ist also zuordbar zur **sekundär metareferentiellen Funktion**. Atelisch-konstellativer Kunstgehalt ist negativ wie positiv zu definieren:

C1) **negativ** durch **Alltagszwecklosigkeit** des Gehalts (in Abgrenzung von der Orientierung auf Alltagszweckbestimmung mittels Zurichtung des Alltags in linear-telische Be**Deut**ungen),

C2) **positiv-medial** als Konstellation im ästhetisch ambigen, nichtlinearen Bild, das medial durch seine Nichtlinearität ästhetische Ambiguität begünstigt.
Die sekundär metareferenzielle Erkenntnis, dass Referenz zu Welt i.A. **mediengeometrisch** bildflächenkonstellativ-antidistinktiv oder satzlinear-distinktiv organisiert sein kann, ist notwendige **Bedingung der Möglichkeit** eines Verständnisses eines je spezifischen Gehalts als tertiäre Funktion eines ästhetisch ambigen Kunstwerks.
Eine Dreier-Konstellation als Gehalt liegt schon in einer rhetorischen Substitution vor, nicht erst im Bildflächenmedium, denn eine Substitution korreliert-konstelliert Ersetztes, Ersetzendes und den Rest der Ausgangsentität, der nicht ersetzt wurde. Das sekundär metareferentielle und abstrakte Verständnis dieser Dreier-Konstellativität schon der rhetorischen Substitution i.A. ist Bedingung der Möglichkeit des Verständnisses des je spezifisch konkreten Gehalts eines jeweiligen Kunstwerks oder einer jeweiligen Substitutionstrope in Poesie. Wenn ich keine abstrakt metareferentielle Vorstellung von Konstellativität und Antidistinktivität des ästhetisch ambigen Kunstgehalts im Allgemeinen habe, erschließen sich mir die folgenden spezifischen Kunstgehalte als Konstellationen nicht. In ästhetisch ambiger Kunst wird der Zusammenhang von Bezeichnung mit seinem Bezeichnetem problematisiert durch multiple Bezeichnung und multiples Bezeichnetes und deren unsichere Kopplung, so dass an diese metareferentielle Funktion ´Gehalt-statt-Bedeutung´ auch die sekundär metakommunikaktive der **metasprachlichen/ metasemiotischen Funktion** gekoppelt ist (Index-, Ikon- und Symbolzeichen finden sich in Bildern wie Texten bzw. deren ´Codes´). Die tertiäre Funktion der ´Kunstgehalt- statt Alltagsbedeutung-Vermittlung´ steht auch mit der tertiären Funktion des **Weltdeutungspotenzials** ästhetisch ambiger Kunst in Zusammenhang, denn kontingente Welt kann kaum durch zu- und ausrichtende Satzlinearität sondern eher durch ästhetisch ambige Bildkonstellativität zum ´Vorschein´ kommen: Hinter der ästhetisch ambigen Opposition kognitiver Gruppierungskriterien wird durch dieses ihr Fadenscheinigwerden Kontingenz erahnbar. Aber auch die Analogizität von erforderlicher Datenreduktion sowohl in Kognition als auch in Welt bedeutet in ästhetisch ambigen Kunstwerken ´Weltdeutung´. Hier ist v.a. das Kapitel zu Selbstähnlichkeit einschlägig (vgl. Kap. 2.1.7), da Selbstähnlichkeit das Prinzip sowohl von ästhetisch ambigen Kunstwerken sein kann als auch von Selbstorganisationsprozessen belebter und unbelebter Natur.

D) Die **tertiäre Funktion ´Ausduck von psychischer Ambivalenz´** von ästhetischer Ambiguität als Ausdruck gemischter Gefühle (im Hinblick auf anzunehmende ´Umwelt-Kontingenz´ als eines Gegenübers) ist zuordbar zur **sekundär meta-expressiven Funktion** ästhetisch ambiger Kunst. Nur wenn man einen Begriff von der Möglichkeit ´psychischer Ambivalenz aufgrund Kontingenz´, also von der Möglichkeit allgemeiner Uneindeutigkeit von Innen- wie Außenwelt und deren Korrelation hat, kann man einen deautomatisierten Zugang zum Zusammenhang beider

Welten und zu je spezifischeren Uneindeutigkeiten dieses Zusammenhangs entwickeln, eine **Ambiguitäts- oder Kontingenztoleranz**, die man u.U. auch als Bedingung für ein zu entwickelndes **ökologisches Bewusstsein** im Hinblick auf Koexistenz betrachten könnte.

E) Die **tertiäre Funktion ´Sublimierung von Todesangst´** von ästhetischer Ambiguität mittels **Ästhetisierung von Gestalt-Auflösungen** durch Devianz und Kontamination in ästhetisch ambigen Kunstwerken ist zuordbar zur **sekundär metaexpressiven Funktion** (und mit jedem Ausdruck verbindet sich ja letztlich Aufforderung zum inneren Nachvollzug). Gerade um 1900 bemühten sich die Nabis und ihr Umkreis um kontaminierende Auflösung der Figur in ihren Grund (siehe Kapitel 2.2.3 zu den Nabis), in der Kunst und Literatur war in dieser Zeit um 1900 der Typus der „Femme Fragile“ (als Kontamination von Schönheit und Kränklichem in einer einzigen Gestalt) en vogue und kann z.B. auch als Ausdruck einer Überwindung von Todesangst i.A. mittels sublimierender Ästhetisierung angesehen werden. Ohne einen Begriff von ´Gestalt´, also von ´Figur´ und ´Grund´ (Grund verstanden quasi als verdrängte Figurlosigkeit ähnlich zu ´Tod´) sowie ihrer Kontaminationen mittels ambig opponierter Gruppierungskriterien aber (also ohne Metakognition als Bewusstsein von kognitiven Gruppierungskriterien, die Figur und Grund erst kognitiv konstituieren), kann so ein Kunstzeichen nicht erfasst werden; ohne einen Begriff von der Möglichkeit gemischter Gefühle im Allgemeinen (also ohne Erfassung der sekundär metaexpressiven Funktion z.B. mittels Kontamination stark opponierender psychischer Stimuli), bleibt die spezifischere, tertiäre Idee einer Sublimierung von Todesangst (mittels Kontamination des anziehend Lebendigem und abstoßend Kränklich-Todgeweihtem) unzugänglich.

F) Die **tertiäre Funktion ´Ausdruck von Tantalus-Qualen´** (´in der Nähe und doch so fern´) von ästhetischer Ambiguität ist zuordbar zur **sekundär metaexpressiven Funktion**. Das **Sfumato** der Mona Lisa opponiert in Antonymie meta(´psychoraum´)referenziell Unschärfe (= fern) und naher Bildausschnitt (= nah), kontaminiert also Nähe und Ferne im Porträt ähnlich den Porträts Giacomettis; diese weisen übergroße, sich dem Maler/ Betrachter nähernde Füßen sowie allerkleinst entrückte und zudem sfumatohaft zermalte Köpfe auf. Nur durch die primäre Metakognition wird ein Begriff dieser Kontamination-Opposition zugänglich (´sowohl in der Nähe als auch so fern´) und nur durch einen abstrakten Begriff von der Möglichkeit gemischter Gefühle (sekundär metaexpressive Funktion) wird der spezifischere ästhetisch ambige Widerspruch **psychischer Zu- und zugleich Unzugänglichkeit des Gegenüber** erfahrbar.

Alle diese tertiären Funktionen A) bis F) sind Beispiele dafür, wie ein ästhetisch ambiges Kunstwerk den Rezipienten in eine **suprasubjektive Perspektive auf die Welt** geleitet. Es bleibt aber die Notwendigkeit für eine umfassende Theorie von ästhetisch ambiger Kunst als Sonderkommunikation, die Bedingungen der Möglichkeit solch anderer Perspektiveinnahmen (anderer als die der automatisierten Alltagskognition und Alltagskommunikation) aufzuzeigen: primär der Kogition-Moduswechsel von automatisierter Alltagkognition zu deautomatisierter Metakognition aufgrund gestalteter Opposition kognitiver Gruppierungskriterien, sekundär darauf aufbauend das metakommunikative Bewusstsein von den sechs durch diese Opposition problematisierten Entitäten eines Kommunikats als zeichenproblematisierende Rezeption, die Vorbedingung für spezifischere, tertiäre Funktionen ästhetischer Ambiguität ist.

1.4 Allgemeine Spezifik des gewählten Ansatzes: semiotische Modellierung von 42 Typen ambiger Mehrfachgruppierung mittels 148 kognitiven Gruppierungskriterien im Hinblick auf komparatistische Analyse und variierend-experimentelle Produktion ästhetischer Ambiguität

Eine ästhetisch **ambige Mehrfachgruppierung** ebenso wie eine nicht-ambige Gruppierung eines Alltagskommunikats bedarf zu bestimmender Gruppierungkriterien; es werden hier im Rahmen einer **Arbeitshypothese** für eine Beschreibung **ästhetisch ambiger Mehrfachgruppierung** acht Gruppierungskriterien für perzeptuelle Gestalten der Syntaktik (abgeleitet aus der Gestaltpsychologie) sowie ca. 140 Gruppierungskriterien für erinnerbare Gestalten der Semantik und Pragmatik (entnommen aus der Metasprache MultiNet) herangezogen. **Übergeordnetes Zie**l der Arbeit ist die Entwicklung, Erprobung und ggf. Modifikation dieser Arbeitshypothese einer intelligiblen Typologie aus 42 Typen ästhetischer Ambiguität/ Mehrfachgruppierung auf der Grundlage von ca. 148 Gruppierungskriterien. Diese formelhafte Beschreibung mittels eines differenzierten Vokabulars erlaubt schließlich **Komparatistik** zwischen vorhandenen Werken nach ihren Operationen und nach ihren Objekten/ Gruppierungen, somit gar nach ihrer **Innovativität** sowie **Variation** von Werkideen als Teil der Analyse oder der Produktion sowie im Hinblick auf Produktion Werkserien mittels abzuändernder Operationen oder abzuändernder Objekte inmitten einer **empirischen Ästhetik** im Rahmen von Kunstgeschichte, Kunsttheorie oder Kunstdidaktik. Damit sind die unten dargestellten Feinziele (vgl. Kap. 4.0) verbunden.

Die Relevanz des Themas liegt in einer intelligiblen Feinmodellierung **einer Ästhetik der Metakognition** mittels ästhetischer Ambiguität, die in dieser Form noch nicht unternommen wurde (s. Kapitel zum Stand der Forschung, Kap. 1.6). Der in den drei Typologie-Tabellen vom Anfang skizzierte Formalismus zur Analyse und Produktion ästhetischer Ambiguität vermag **komparatistische Analyse** und **seriell-experimentelle Produktion** mittels eines differenzierten Vokabulars semiotischer, informationstheoretischer, wahrnehmungspsychologischer und sprachwissenschaftlicher Termini zu bewerkstelligen, so dass aufgrund dieser **Interdisziplinarität** auch wechselseitige Zugänge Interessierter ermöglicht werden. Im Hinblick auf einen ordnenden Überblick über die heute steil ansteigende Produktion von Kunstwerken könnte die Typologie zudem sowohl Vollstellen bereits erfolgter als auch Leerstellen denkbarer Innovation innerhalb der Matrix aus Operationen und Objekten aufzeigen.

Ein **persönliches Erkenntnisinteresse** liegt darin begründet, dass ich seit dem Jahr 2003 Assistent von Prof. **Vera Molnar** (* 1924) bin, die eine Pionierin nichtgegenständlicher Computer-Kunst ist, für die Künstliche Intelligenz sowie empirische Ästhetik in Verbindung mit ästhetischer Ambiguität ein zentrales Anliegen seit 60 Jahren darstellt. Daher stellt für mich die Frage, wie Operationen und ihre Objekte der syntaktischen Ebene mit solchen der Semantik und Pragmatik allgemein relationiert werden könnten, ein persönliches Erkenntnisinteresse dar. Weil auch ich selbst Konkrete Kunst und zudem Konkrete Poesie produziere, ist für mich der dargestellte Algorithmus für Analyse und Produktion ein Suchinstrument nach noch nicht ausgeloteten Innovationen sowie nach ihrer ästhetisch-metakognitiven Fundierung.

Zum **Stand der Forschung (vgl. Kap. 1.6)** ist auszuführen, dass eine solche intelligible Typologie aus 42 Typen ästhetischer Ambiguität als Aufmerksamkeitsteilung mittels ca. 148 Gruppierungskriterien in dieser Form noch nicht mittels Analyse und Produktion erprobt wurde: Die in Kapitel 1.6 aufgeführte Literatur weist überwiegend (im weitesten Sinne) kunstphilosophische Literatur auf, deren Anliegen und Begriffe des Modellierens des Verstehensprozesses ganz anders geartet sind als eine formelhafte Beschreibung zwecks komparatistischer Analyse und serieller Produktion. Nur der Band der **Groupe µ**, der sich mit Semiotik und Rhetorik des visuellen Zeichens beschäftigt, kann als direkt komplementär zum hier vertretenen Ansatz angesehen werden (aber nur in Bezug zu den vier rhetorischen Ambiguitätstypen, nicht zu den drei Kontaminationstypen); die anderen Titel sind in Bezug zu meinem Anliegen und seiner Methodik diskrepant, antonym oder nur auf einer abstrakten Ebene komplementär, z.B. in einer allgemeinen Aussage solcher Art: ´hermeneutische Interpretation o.ä. folgt auf formelhafte Beschreibung einer Analyse´.

Auch sind nicht wenige Definitionen der Literatur zu ästhetischer Ambiguität bildender Kunst so weit gefasst, dass begriffliche Trennschärfe verlorenzugehen droht:
„Traditionell befasst sich die Ambiguitätsforschung mit der Lautsprache, und die maßgeblichen Beiträge stammen aus den Sprachwissenschaften. Doch auch in der jüngeren bildwissenschaftlichen Forschung wird der Ambiguität mitunter eine zentrale Rolle zugeschrieben. (…) Wenn man aber das Spektrum der Phänomene betrachtet, das hier unter dem Schlagwort der Ambiguität zusammengefasst wird, fällt auf, dass dieses häufig das Fassungsvermögen

des Begriffs weit übersteigt. Ambiguität wird dabei oft synonym zu ´interpretationsoffen´ verstanden. Die Sprachwissenschaften stellen hier ein weit differenzierteres Vokabular bereit." (**Susanka** 2015, S. 341).

Es besteht bei einem Ausbleiben der **Frage nach Merklichkeit und Intendiertheit** der ästhetischen Ambiguität als **Bedingung für einen Zeichenstatus** die **Gefahr einer Pansemiotik**, alle Phänomene im Weltall als ´ambiges Zeichen´ anzusehen. Als Beispiel eines sogenannten *„potentiellen Bildes"* im Rahmen von ästhetischer Ambiguität gibt z.B. Dario Gamboni eine Wandgestaltung vertikalachsensymmetrischer Steinader-Strukturen jeweils zweier aneinanderstoßender Marmorplatten in der Basilica von San Marco in Venedig an, aus denen man im Kontext benachbarter menschenfigürlicher Mosaikdarstellungen folgende Figuren herauslesen könne: *„hangings, waves, skies, flames and plants, or even animal and human shapes"* (**Gamboni** 2002, S. 19). Dabei hat Gamboni selbst diese Gestaltung lange übersehen, sie war also **unmerklich** für ihn, was eine Intendiertheit eines ästhetisch ambigen Kunst-Zeichens nur als schwer nachweisbar erscheinen lässt: *„Although I have long been familiar with the basilica of San Marco in Venice, it was only while researching this book that I suddenly noticed, for the first time, the extraordinary coloured marble facing on the interior walls."* (ebd.).

Das Thema ästhetische Ambiguität in der bildenden Kunst erfährt also in zunehmenden Maß Beachtung von Kunsttheoretikern und -historikern, jedoch zumeist im Hinblick auf eine kunstphilosophische Modellierung eines (nicht wie hier bewusst auf Denotationen reduzierten, sondern auch Assoziationen und Konnotationen umfassenden) Verstehensprozesses, auf einen (mitunter über)weiten Gegenstandsbereich und mittels nicht intelligibler (nicht selten metaphorischer) Begriffe außerhalb von Semiotik, Wahrnehmungspsychologie und Sprachwissenschaft, wodurch der Zugang anderer Disziplinen zu solcher Kunsttheorie und Kunstgeschichtsschreibung erschwert sowie Komparatistik oder serielle Variation oder Produktion verunmöglicht wird. Sind Vorteile des hier vertretenen Ansatzes ein differenziertes Vokabular und eine Operationalisierbakeit, seine Nachteile z.B. die Ausschlüsse von Konnotationen und Assoziationen i.A., so ergeben sich die Vor- und Nachteile anderer Ansätze gewissermaßen aus hierzu ´umgekehrten Vorzeichen´.
Folgende **Eingrenzung des Themas** wird vorgenommen: Auf die Betrachtung von Assoziationen und Konnotationen der Semantik und der Pragmatik sowie von semantischer Unbestimmtheit und ´Interpretationsoffenheit´ wird zugunsten eines Fokus auf Syntaktik als **prototypischer** ästhetischer Ambiguität und auf Denotation, also auf merklich-intendierte, ästhetisch ambige Oppositionen kognitiver Entitäten verzichtet.

Die **Struktur der Dissertation** beruht v.a. auf einer deduktiven Erstellung der semiotischen Arbeitshypothese einer Typologie, ihrer Erprobung mittels Produktion und Analyse sowie daraus abzuleitender Modifikation der Arbeitshypothese (Dreischritt der **Abduktion**); der Vergleich mit anderen Ansätzen (siehe Literaturliste) soll bewusst relativ kurz gehalten werden, da er letztlich auf eine Feststellung von allgemeinen Paradigmen (´x inkludierend´ versus ´x exkludierend´) oder von Sprachvarietäten (z.B. einer Richtung der Semiotik versus einer solchen z.B. einer Kunstphilosophie) hinauslaufen würde.

Die Frage, wie man Intendiertheit und Merklichkeit ästhetischer Ambiguität modellieren könnte, um ein Kunst-Zeichen modellhaft rückversichert annehmen zu können, wird durch ein Modell beantwortet: eine (informationstheoretisch auf 148 Gruppierungskriterien basierte) **Text- als Kohärenzintention als Vermittlungsinstanz** zwischen **prototypischer Autor- und prototypischer Rezipientenintention** wird angenommen, die nicht einen individuellen, sondern in Bezug auf Kohärenzbildungskriterien **modellhaften Autor und Rezipienten** (ohne Konnotationen und Assoziationen) annimmt, unter bewusstem Einschluss aller Gewinne und Verluste einer solchen Vereinfachung. Merkliche und intendierte ästhetische Ambiguität wird also in dem Fall angenommen, in dem kognitive Entitäten aufgrund wirksamer Gruppierungskriterien (z.B. visuell) evident opponieren, so dass sowohl eine Aufteilung der Aufmerksamkeit des Rezipienten auf opponierende Gruppierungen als auch Autorintendiertheit begründet angenommen werden darf.

Die Prüfung der Arbeitshypothese besteht gemäß Titel aus einem Teil der Produktion von ambigen Werken und einem Teil der Analyse vorhandener ambiger Werke, wobei für letztere anhand zahlreicher Werkbeispiele für alle Ambiguitätstypen eine Art Kunst- als Ideengeschichte skizziert wird. Denn das steigende Ausmaß künstlerischer Produktion erfordert **Orientierungssysteme** für den Nachvollzug bereits umgesetzter ambiger Werkideen, um Leerstellen zwischen diesen für die Innovation neuer ambiger Werkideen aufzeigen zu können.

Zur **Methodik der Arbeit** ist auszuführen, dass die Überprüfung der Arbeitshypothese, ob es also für alle 42 postulierten Ambiguitätstypen auch produzierbare bzw. bereits vorhandene Vertreter gibt, die die genannten Eigenschaften des jeweiligen Typs erfüllen und mittels des Formalismus beschrieben werden können, mittels Erstellung von variierenden Bildserien sowie mittels Suche nach entsprechenden Werken der Kunstgeschichte und ihrer formelhaften Beschreibung stattfindet. Im analytischen Teil (Kap. 2.0) werden dabei vorhandene Werke per CAD abgezeichnet und die entstandene Zeichnung in opponierende Teilbilder digital auseinander gezogen sowie formelhaft beschrieben. Da die Beschreibung mitunter zu komplex ausfällt, muss eine umfassende Meta-Typologie mittels sechs metakommunikativer Funktionen gebildet werden (genauer ausgeführt in Kap. 3.0).

Die drei semiotischen Ebenen der Rezeption (Perzept, Konzept, Aktiozept) bilden notwendigerweise **Überlappungsbereiche** eines **borromäischen Knotens**, die in sich **semiotisch ambig** sind; z.B. kann für Abbildung 47, in der eine durchgehende schwarze Fläche auch als raumsemantisch abbildend (kleines Quadrat ´hinter´ einer schwarzen größeren Kreisfläche) gedeutet werden kann, eine ambige Status-Zuweisung erfolgen: sowohl deutbar als rein syntaktisch nichtabbildend als auch als raumsemantisch abbildend. Kunsthistorisch bedeutsam wird dieses z.B. für einfarbig schwarze Bilder **Jackson Pollocks**, wie sie **Lüthy** (2012, s. Kapitel 1.6.8) beschreibt: große ´Punkte´ und dicke ´Linien´, die deutbar sind als raumsemantisch ´vor´ kleineren ´Punkten´ und schmaleren ´Linien´ liegend, aber auch als eine zusammenhängende, zweidimensionale, rein syntaktisch nichtabbildende Struktur (ambige Opposition des semiotischen Status 3D/ Ikon versus 2D/ Nicht-Ikon).

Figur ´vor´ Grund im Perzept sowie Objekt/ Situation ´vor´ ihren raumzeitlichen Einbettungen im bildlich oder textlich vermitteltem Konzept/ Aktiozept, eines ´räumlich vor´ anderem im Bild, Subjekt ´vor´ Objekt im Satz, generell: **Aufmerksamkeitsbündelung ´(kognitiv-hierarchisch) vor´ Ausgeblendetem** sowie medial Explizites ´vor´ medial Implizitem (aber fürs ´Verstehen´ Hinzuzudenkendem) sind allesamt Bedingungen der Möglichkeit eines textlichen wie bildlichen, **notwendigerweise datenreduzierenden** Darstellens bzw. Verstehens als **abstufend-hierarchischer Kohärenzbildung**; das Kontaminieren von Figur- und Grund-Entitäten in ambigen Werken zeigt **metakognitiv** die Prämissen von Werkgestaltung und seiner Rezeption auf, z.B. als ***„ikonische Differenz“*** bei **Seurats** Teil-Auflösen der Figur in Punktflächen (vgl. Ausführungen zu **Boehm** im Kapitel 1.6.7). **Syntaktische Ambiguität** wird dabei als **prototypisch** für semantische und pragmatische Ambiguität herausgestellt (s.U.), da hier kognitive Entitäten aus nur acht und zudem verallgemeinerbaren Gruppierungskriterien in Deviationen und Kontaminationen an kognitiven Entitäten das vorführen, was auf den Ebenen der Semantik und Pragmatik auch geschieht, jedoch dort ´nur´ über Erinnerung ans Lexikon erinnerbarer Gestalten sowie Ableitung **vermittelter** und somit weniger verallgemeinerbar. Zu ***„syntaktischer Ästhetik“*** schreibt **Siegfried J. Schmidt**:

„Konkrete Dichtung ist wie konkrete Malerei eine konzeptionelle Kunst: wie diese reflektiert sie ästhetisch (nicht begrifflich diskursiv) die Bedingungen und Strukturen möglicher sprachlicher Sinnkonstitution. Konkrete Malerei stellt nichts Außerbildliches dar, konkrete Dichtung teilt nichts Außersprachliches mit: beide sind Verfahren der ´Verwirklichung´.“ (**Schmidt** 1971, S. 45) *„Syntaktische Ästhetik eröffnet die Möglichkeit, einen nicht-subjektivistischen, nicht-ideologischen ästhetischen Prozeß in Gang zu setzen, der die Formen und Vorgänge der Konstitution optischer Wirklichkeit und sprachlichen Sinnes selbst zum Thema der Kunst erhebt und damit über die Gestaltung je individueller Gegenstände hinaus eine ästhetische Auseinandersetzung mit den Grundlagen und Bedingungen der Wirklichkeitskonstitution insgesamt eröffnet.“* (ebd., S. 49). *„Syntaktische Ästhetik muß unter diesem Aspekt angesehen werden als eine Schulung des von R. Musil geforderten ´Möglichkeitssinns´, der sich jeder ideologischen Bornierung, jeder Blickregulierung und jeder dogmatischen Verhärtung nur einer Wirklichkeitskonzeption versagt. Ein zweiter wesentlicher Ertrag syntaktischer Ästhetik liegt daneben zweifellos in der Disziplinierung der Subjektivität, wie sie in jeder ernsthaften Auseinandersetzung mit Formen und Strukturen selbst impliziert ist.“* (ebd., S. 50).

Innerhalb der pragmatischen Ambiguität wird der Fokus auf eine **interne, auf Körperbewusstsein basierte Reaktion** einer Einfühlung, eines Nachvollzugs von Aktiozepten gelegt, die sonst üblichen Bestandteile der Pragmatik wie eine *„illokutionäre Bildfunktion“* o.ä. werden aufgrund ihrer Mittelbarkeit ausgeblendet bzw. als **zwölf allgemeine metakommunikative Funktionen** in eine spätere Phase der Analyse verschoben:

„Dagegen untersucht die Bildpragmatik vor allem die kontextuellen Kriterien, mittels derer die erschlossenen Annahmeschemata konkretisiert werden, um so die Bildreferenz, die illokutionäre Bildfunktion und schließlich den kommunikativen Gehalt der Bildverwendung bestimmen zu können.“ (**Sachs-Hombach** 2003, S. 157).

Auch die hier vorgestellte **metakognitive Funktion** in Bezug auf Bildrhetorik weicht von dem Fokus ***„persuasiver Funktionen“*** (die wohl nur konnotativ modellierbar sind) stark ab, nähert sich aber so der semiotischen Auffassung der **Groupe µ** (s. Kapitel 1.6.1.3) an:

„Wenn der Rhetorikbegriff entsprechend weit gefasst wird, besagt die Rede von der Bildrhetorik sehr allgemein, dass Bilder innerhalb kommunikativer Zusammenhänge persuasive Funktionen übernehmen können. Der konkretere Inhalt einer visuellen Rhetorik läge dann in der Erfassung der konkreten Bildmittel, mit denen im Einzelnen Überzeugungen generiert oder modifiziert werden.“ (Sachs-Hombach 2003, S. 321).

Der hier vorgestellte Ansatz leitet die Semantik einer **komplexen ´Bild-Allegorie´** aus uneigentlicher Darstellungsweise mittels rhetorischer Devianz-Operationen und ihren jeweiligen Objekten (= kognitiven Entitäten) her; jeder solchen **kognitiven Operation** kommt zudem eine **Meta-Semantik der Metakognition** (des mit mentaler Bildlichkeit spielend denkenden **Homo pictor > ludens > sapiens**) zu. Daher werden hier **formelhafte komparatistische Analysen** im Hinblick auf die kognitive Operation, nicht im Hinblick auf eine (gar nicht abschließbare) hermeneutische, sozio-historische Interpretation durchgeführt.

Für den Begriff ´**Ästhetische Ambiguität**´ schlage ich das Modell einer **Prototypensemantik** nach **Eleanor Rosch** in Abhängigkeit von einer **Merklichkeitsskala** vor (vgl. den Begriff ***„manifestness“*** bei **Verena Krieger** im Kapitel 1.6.17), ausgehend vom **multiplen Perzept** (mit einer anschaulichen Opposition zweier direkt präsenter kognitiver Entitäten in einer Kontamination) über **multiples Konzept** bis hin zu **multiplem Aktiozept** (stark abgeleitet, also nur über erinnerte Gestalten eines idealen, denotativen Lexikons einer ohnehin schon abstrakten ´Situation´ zugänglich), denn syntaktische Ambiguität kann gewissermaßen als eine ´**mengenlehrehafte Veranschaulichung**´ auch der weniger merklichen semantischen bzw. pragmatischen Ambiguität angesehen werden:

0) im **prototypischen Kern**:

0.1) syntaktische Kontamination (als für das Prinzip ästhetisch-ambiger Aufmerksamkeitsteilung auf opponierende kognitive Entitäten anschaulich-mengenlehrehaft stehend), sodann sphärenhaft um diesen Kern im Kern: 0.2) eine Sphäre syntaktischer Deviation (denn hier ist schon eine Komponente der ambigen Opposition absent, nämlich die Ideal-Redundanz, von der im Werk abgewichen wird, weshalb die Opposition weniger merklich ist als bei einer Kontamination zweier im Werk präsenter Entitäten).

Es folgt um diesen Kern aus 0.1) und 0.2) modellhaft für Denotationen:

a1) syntaktisch-semantische Kontamination a2) syntaktisch-semantische Deviation, b1) semantische Kontamination, b2) semantische Deviation usw..

Fälle konnotativer oder assoziativer Ambiguität sind im Einzelfall nach ihrem ´Abstand´ zum merklich-intendierten prototypischen Kern syntaktischer Ambiguität einzuschätzen.

Wie in den MultiNet-Strukturbäumen zu Denotation gezeigt, gibt es für Denotationen selbst schon merklichere und unmerklichere (abstraktere, weiter abgeleitetere) Merkmale eines Objekts oder einer Situation, die aber insgesamt als Merkmalsbündel ´Objekt´ bzw. ´Situation´ gesehen dennoch kognitiv abgesicherter also näher am prototypischen Kern sind als freie (zudem unzählige und somit schwach opponierende also unmerkliche Ambiguität erzeugende) Assoziationen zu einer Natur- oder Zufallsform wie sie **Gambonis** z.B. durch das Beispiel spiegelbildlicher Marmorierungen in Kirchen nahelegt (s.O.); weisen solche nach Gamboni ***„potenziellen Bilder“*** dagegen eine historisch-kontextuelle Absicherung als intendiert ambige Ikons auf, sind sie ja streng genommen dem Bereich konnotativer Ambiguität zuzuweisen. Während **reziproke Bedeutungsanreicherung** zweier kontaminierter Denotationen eine **endliche** Zahl von Verknüpfungen von Merkmalen anbietet, ist freie Assoziation **unendlich**, entzieht sich also einer Analyse.

Zu dieser **Prototypentheorie von Rosch** führt **Bußmann** (2002) aus:

„Prototypentheorie [griech. prōtó-typon ´Erstprägung´, ´Urbild´]. Von Rosch (…) begründete Forschungsrichtung innerhalb von Psychologie und Linguistik, die sich mit der internen Struktur von Kategorien beschäftigt. Rosch weist darauf hin, dass viele Kategorien nicht über die Angabe notwendiger und hinreichender Bedingungen definiert werden können (…), sondern sogenannte ´Prototypikalitätseffekte´ aufweisen. Diese betreffen (a) den Grad der Zugehörigkeit zu einer Kategorie (Bsp. Notlüge als Grenzfall einer Lüge) und/ oder (b) den Grad der Typikalität von

Vertretern einer Kategorie (Bsp.: Der Spatz ist ein typischerer Vertreter der Kategorie ´Vogel´ als der Pinguin.) – Als ´Prototypen´ bezeichnet man (vereinfachend) den besten Vertreter einer Kategorie. Grundlage für die Beurteilung der Prototypikalität ist eine unterschiedliche Gewichtung charakteristischer Eigenschaften („cue validity"). So ist z.B. im Fall der Kategorie ´Vogel´ das Merkmal ´Fliegen-können´ höher gewichtet als das Merkmal ´Zwitschern´." (Bußmann 2002, S. 543).

Für die Zugehörigkeit zur Kategorie *´ästhetische Ambiguität´* ist das Merkmal ***´Aufmerksamkeitsteilung durch Opposition kognitiver Entitäten aufgrund nachweisbarer Gruppierungskriterien im Werk´*** entscheidend, für den Grad der Typikalität der ***´Grad der Rezipienten-Merklichkeit´*** dieser Opposition (aufgefasst als Autor-Intendiertheit, vgl. Merklichkeitsaspekte-Liste im Kapitel 1.6.17 / Krieger). Man könnte auch für einen Kern der Deviation und einen Kern der Kontamination plädieren, jedoch wurde gezeigt, dass diese zwei Klassen ineinandergehen können, die Sphären um den prototypischen syntaktischen Kern also überlappen können. Diese kriteriologisch erfahr- und beschreibbare ästhetisch ambige Opposition lässt eine prototypsierte Autorintention (als Gegeneinandergestalten zu einem metakognitiven **Index-Zeichen gegeneinander verweisender, opponierender Gruppierungskriterien**) und eine prototypisierte Rezipientenintention (als metakognitive Deautomatisation) als wahrscheinlich erscheinen.

Einer Modellbildung kann man nicht seine Modellhaftigkeit vorwerfen, erst recht nicht in den Geisteswissenschaften, in denen unbeobachtbare und letztlich unbeweisbare Rezeptionsprozesse Gegenstand sind. Jedoch sollte man in einem Sinnangebot **Gewinne und Verluste** der vorgenommenen Exklusionen und Inklusionen der Gegenstände, der Vorgehensweisen, der Instrumente und Erkenntnisziele der Modellbildung explizit benennen und so die Möglichkeit einer Bezweifelbarkeit, also eines Pluralismus oder gar einer Komplementarität der Ansätze als Möglichkeit offen lassen. In diesem Band wird versucht, ausgehend von den Bedingungen der Möglichkeit von kognitiven (ästhetisch ambigen Anti-)Kohärenzbildungen (als basal angenommener) syntaktischer und denotativer Art eine **abduktiv** stets weiter zu überarbeitende **Arbeitshypothese zu Anti-Kohärenzbildung als merklich-intendierter und daher zeichenhafter Ästhetischer Ambiguität** zu entwickeln und an einfachen Bildern wie Abbildern zu erproben, um einen **informationstheoretischen Algorithmus** sowohl für Analyse als auch für Produktion zu erzeugen. Diese Arbeitshypothese kann produktive Fragen auch für Interpretationen konnotativer und assoziativer Gehalte von komplexen Bildallegorien z.B. der *„Postmoderne"* aufwerfen (vgl. Kapitel 1.6.17 / **Krieger**), schließt diese aber zunächst im Hinblick auf Werk-Vergleiche aus.

Jede Theorie zu Ästhetischer Ambiguität bewegt sich zwischen den Extremen der Über- und Unterdimensionierung der zugeordneten Werk-Menge, zwischen Über- und Unterdehnung der Merkmale des Zusammenhalts des Bezeichneten, zwischen Distinktivität und Nicht-Distinktivität zu Nachbar-Begriffen – mit den damit verbundenen Problemen beabsichtigter Funktionalität bzw. nicht beabsichtigter aber denkbarer, z.B. (**mystisch-)pansemiotischer Funktionalisierung** in der Art: *„alles ist ambiges Zeichen"*. Nicht selten wird in Theorien der zu klärende Begriff ´Ästhetische Ambiguität´ als **Containerbegriff** auf der Grundlage von Metaphern für Zusammenhalt entworfen, ohne auf die basalen Bedingungen der Möglichkeit von kognitiver Kohärenz wie ambiger Anti-Kohärenz einzugehen und ohne deren Unterlassen einer Grenzziehung zu nicht-merklich-intendierter Ambiguität als Nicht-Zeichen bzw. zu ´Welt´ eingehend zu problematisieren. Das hängt oft mit durchaus berechtigten Zweifeln an einem Geniekult des Autors zulasten einer (wie auch immer gearteten) Rezipientenfreiheit oder Zweifeln an einem Invarianzkult des Werks und seiner Rezeption zusammen (vgl. hierzu v.a. Kapitel 1.6.6 / **Bode**); aber das Modell einer informationstheoretischen Text- als Kohärenzintention dient der Modellierung prototypischer also nicht tatsächlicher Autoren und Rezipienten. Prototypik ergibt sich für sie als datenverarbeitende Wesen, die sonst leidend ungeordneter Datenfülle ausgeliefert wären, verfügten sie nicht über ein Repertoire von Gruppierungskriterien, wie sie hier ausgehend von Gestaltpsychologie und Sprachwissenschaft vorgeschlagen werden. Der Gedanke der Prototypik (z.B. syntaktischer Ambiguität für semantische und pragmatische) bedeutet lediglich die Möglichkeit eines Rückbezugs ansonsten verbleibender Freiheiten.

Hermeneutische Modellierungen eines spezifischen oder prototypischen sozio-historischen Autors und Rezipienten können als Konnotationen und Assoziationen in dieses Modell **integriert** werden. Ohne das Modell einer **informationstheoretischen Text- als Kohärenzintention** als Kriteriologie der Produktion und der Analyse besteht das Risiko einer Beliebigkeit beider Bereiche, die das ästhetisch ambige Werk selbst überflüssig macht, sowie das Risiko einer Unterbrechung zwischen Produktion und Rezeption; zudem birgt Anti-Distinktion eines nicht kriteriologisch sich rechtfertigenden Denkens das Risiko heteronomisierender, mystischer Vermischungen von ´Welt´ und Zeichen und das Risiko scheiternder Kommunikation z.B. aufgrund von funktionslosen Containerbegriffen (Quantität), metaphorischem Vergleichens von nur schwach Ähnlichem (Qualität), ungenannter

raum-zeitlich-sozialer Geltung oder Wahrscheinlichkeit von Aussagen (Modalität) sowie mangelndem Aufeinanderbeziehens von Kohärenzbildungen von Autoren und von Rezipienten (Relationalität). Schließlich vermag die Annahme einer modellhaften, informationstheoretischen Text- als Kohärenzintention eine innovativ-metakognitive Relevanz eines sozio-historisch verortbaren Werks auch für sozio-historisch ´Außenstehende´ aufzuzeigen oder gar auf noch nicht erfolgte Operationen möglicher Werke hinzudeuten.

Die Auffassung von ´**Bild**´ wird hier redefiniert: Man kann ein Bild als aus **Attraktoren zur (datentechnischen) Vereinfachung** zusammengesetzt sich denken. Dabei sind diese Gruppierungskriterien als Attraktoren zu klären: Wie deuten Bild-Elemente auf eine übergeordnete Entität mittels Anreizen zu informationstheoretischer Vereinfachung, also Verarbeitungsaufwand-Verringerung durch Gruppierung zu ebendieser übergeordneten Entität? Dabei gilt es auch zu klären: Welche allgemeinen Entitäten also Kohärenzen von ´**Bildlichkeit i.A.**´ (syntaktische Minimalkohärenzen wie z.B. ´Bildrand´ der **perzipierten Gestalt**/ Entität ´Bild i.A.´) und von ´**Abbildlichkeit i.A.**´ (**erinnerte Gestalt**) können wie kontaminiert und oder oder devianzästhetisch verfremdet werden? Syntaktische (ambige Anti-)Kohärenz der ´**perzipierten Gestalt**´ wird dabei als **prototypisch** für semantische und pragmatische (ambige Anti-)Kohärenz der ´**erinnerten Gestalt**´ definiert.

Der **Borromäische Knoten aus Perzept-Gestalt, Konzept-Gestalt und Aktiozept-Gestalt** weist Überlappungsbereiche auf, denen eigene Kapitel in diesem Band gelten, die zudem dem Vorwurf einer Simplifizierung oder ´Erstarrung´ durch die semiotische Trinität entgegen gehalten werden können und als **uneindeutige Übergangsbereiche selbst schon einen Unterbereich Ästhetischer Ambiguität** bilden können (z.B. mit der Unsicherheit, ob noch Nur-Syntaktik oder schon auch Raum-Semantik als Tiefenillusionierung vorliegt).

Dieser borromäisch-semiotische Knoten mit **Grundtendenz zu Ambiguität** wirft die folgenden Fragen auf:

a) Fragen der kognitiven Merklichkeit als uneindeutig beantwortbarer Statusfrage: Inwieweit ist z.B. eine Tiefenillusion als Raumsemantik bei überlappenden großen und kleinen Formen merklich (vgl. Abb. 47, **Überlappungsbereich Syntaktik und Semantik**)? Ist der Status (raum)abbildend/ nicht(raum)abbildend aufgrund eingeschränkter Merklichkeit der Tiefenillusion uneindeutig, kann es also sowohl als pure Syntaktik oder auch schon als Raum-Semantik eingeschätzt werden, also als semiotisch ambig: sowohl (raum)abbildend als auch nicht(raum)abbildend? (Ab-?)Bilder **Jackson Pollocks** aus großen und kleinen überlappenden schwarzen ´Punkten´ und ´Linien´ z.B. weisen eine solch **schwache Raumsemantik** auf, bei seinen farbigen Bildern ergibt sich dann auch **paradox-ambige Raum-Semantik**: z.B. kleinere (= ´fernere´) rote Formen gespritzt über (= ´nähere´) großen blauen Formen. Ist das selbstähnliche Strukturprinzip (vgl. Kap. 2.1.7) dieser Bilder (große Punkte und Linien in/ über kleinen) ´Konkretion´ eines intendiert ambigen Strukturprinzips? Oder eher Form als indexikalischer Niederschlag von Körperbewegung und daher aspektuell weder dem semiotischen Überlappungsbereich Syntaktik-Raumsemantik noch einer syntaktischen Konkretion sondern dem **Überlappungsbereich Syntaktik-Ausdruckspragmatik** zuzuordnen oder gar allen drei Bereichen? Wie sind syntaktische Gruppierungskriterien also i.A. raumsemantisch funktionalisierbar (vgl. Kap. 1.3.1.3), wie ambig gegeneinander gestaltbar (vgl. Abb. 309) und wie stark lenken sie die Aufmerksamkeit jeweils hin zu ihrer Funktionalisierung der Tiefenillusionierung? Inwieweit und wie merklich schließen sich beim Anblick eines Gebrauchsobjekts gedankliche Ableitungen raumzeitlicher Einbettungen dieses Instruments als Vormodellierung einer Situation an dieses Objekt an (**Überlappungsbereich Semantik und Pragmatik**)?

b) Fragen zur möglichen Analogie der Bildung perzipierter und erinnerter Gestalten: Welche Rollen spielen analoge Bildungsprinzipien der (Selbst-)Similarität (vgl. Kap. 2.1.7) und Kontiguität für perzipierte Gestalten und für erinnerte Gestalten (der belebten und unbelebten Natur als erinnerten Konzepten und der habitualisierten Handlungen als erinnerten Aktiozepten)?

Eine denotative Bedeutung kann wiederum als Merkmalsgruppierung (vgl. Aspekte nach MultiNet) **prototypisch** für konnotative oder assoziative Bedeutung angesehen und somit als **Heuristik einer Hermeneutik komplexer Bildmontagen und –allegorien** verwendet werden: Auch Sicht-Sagbarkeitsdiagramme um Diskurse haben medial-materielle und datenverarbeitungsbezogene **Bedingungen der Möglichkeit von Kohärenzbildung**. Devianzoperationen und Kontaminationsoperationen mittels der 148 Gruppierungskriterien organisieren teilend Aufmerksamkeit und beeinflussen Interpretation unterschiedlich, implizieren unterschiedliche Fragen nach kognitiver Präsenz versus Präsenz (Kontamination) bzw. Präsenz versus Absenz (Devianz), Grad der Merklichkeit,

Verallgemeinerbarkeit (sensuell-unmittelbar bis stufenweise abgeleitet) sowie nach Fokussierung (transmutatio z.B. lenkt den Fokus eher auf die dergestalt veränderte Relation, vgl. Abb. 342).

Jede Operation kann für sich und im semiotisch-operationellen Zusammenhang analysiert werden, hat Implikationen für andere Operationen bzw. Gehalte. Dieser Ansatz zu einfachen (Ab-)Bildern kann auch einer Hermeneutik komplexer Bildallegorien dienlich sein, da ja ein Zeitpunkt und Ort und Subjekt immer auch als Teil eines **Agon**, einer **Kulturüberlieferungsgeschichte der (dis)ambiguisierenden Operationen** aufgefasst werden kann, ein Autor als ein Subjekt, das u.U. **Innovationen inmitten der bereits überlieferten Operationen** anstrebt; pragmatische Ambiguität der Ersetzung von raum-zeitlichen Einbettungen von alltäglichen Gebrauchsobjekten seit **Duchamp** z.B. kann als **evolutionslogische ´Ausweichbewegung´** nach dem ´Ausreizen´ syntaktischer und semantischer Ambiguität zuvor angesehen werden.

Die generelle Auffassung dabei ist, dass ein **merklich-intendiert ambiges**, **also mittels stark opponierender Gruppierungskriterien** gestaltetes Werk als Ganzes ein **reziprokes Indexzeichen auf ´Kognition´** selbst ist, denn die um Aufmerksamkeit konkurrierenden, ineinander gesetzten Gruppierungen gelangen ins Bewusstsein erst aufgrund ihrer ambig opponierenden kognitiven Gruppierungskriterien, die durch ihr Opponieren reziprok aufeinander und somit indexikalisch auf Kognition als Gruppieren i.A. metakognitiv verweisen. Gibt es keine merkliche Opposition, so besteht die Gefahr, dass ambig z.B. bildräumlich vermischte, aber nicht kognitiv gegeneinander abgrenzbare, also unmerkliche Gruppierungen vom Rezipienten zu einer einzigen Gruppierung zusammengefasst werden, ohne merkliche ästhetische Ambiguität. Natürlich gibt es Unschärfebereiche dabei, denn ein ´(Ab-)Bild´ ist eine Fülle an Gestaltungsentscheidungen, also an Werten auf Skalen der Qualität, Quantität, Modalität und Relationalität verschiedener Bildparameterausprägungen, so dass nicht immer die maximal-prägnant denkbare Opposition ambig ´zwangsvereinigter´ Gruppierungen erreicht ist; letztlich muss das **etymologisch basierte pragmatische Kriterium** entscheiden: lateinisch *„ambigere“* bedeutet *„nach zwei Seiten hin treiben“*, das Kriterium für ästhetische Ambiguität lautet also: **Wird meine Aufmerksamkeit durch das Werk nach (mindestens) zwei Seiten hin (also zu mindestens zwei kognitiven Entitäten als Gruppierungen) getrieben (Aufmerksamkeit also merklich-intendiert-zeichenhaft-ästhetisch ambig aufgeteilt)?**

Die Vor- und Nachteile von großer oder kleiner Inklusion von Betrachtungsobjekten bzw. von starkem oder schwachem kriteriologischen Zusammenhalt unter dem Begriff ´ästhetische Ambiguität´ sollen anhand der folgenden Matrix aus Was, Wozu, Wie, Womit in Zusammenhang mit den fünf medialen Aspekten (modellhafter) Autor und Rezipient, Referenz zu Welt, mediale Materialität und Bildgestaltung eruiert werden.

1.4.1 Spezifik des Ansatzes in Bezug auf das WAS (= Gegenstandsbereich dieser Arbeit)

1.4.1.1 Autor

Eingeschlossen in die Betrachtungen sollen nur die oben genannten ´reziproken Indexzeichen auf Kognition´ (von opponierend indexikalisch aufeinander verweisenden kognitiven Gruppierungskriterien) sein; ´Zeichen´ wird hier im engen Sinne gefasst als vom Autor auch (merklich-)intendiertes (ästhetisch ambiges) Zeichen. Beurteilungskriterium für Intentionalität ist dabei die **merklich-erkennbare Gestaltung einer Opposition** vermischter (aber mittels **benennbarer** kognitiver Gruppierungskriterien unterscheidbarer) kognitiver Entitäten, die getreu der Etymologie von ´Ambiguität´ die Aufmerksamkeit *„nach zwei Seiten hin treibt“* und auch ästhetisch ist durch das **Verweisen auf Kognition** selbst; Beurteilungskriterium für den Begriff ´ästhetisch´ ist also ein **metakognitiver Gehalt** des Werks, hier aufgrund des besagten reziproken Index-Zeichens auf ´Kognition´.

Die von **Wittgenstein** besprochene Konturlinie z.B., die sowohl als Hasen- und als Entenkopflinie gedeutet werden kann (Abb. 356), ist in den hier verwendeten Termini eine starke **Abstraktion** (abstrahere = Abziehen von Details wie Federn bzw. Fell, also semantisches detractio) sowie eine **morphologische Aneinanderangleichung (´Morphing´),** also eine **Deformation** beider Konturlinien zu einem **Zwischenzustand** zwischen beiden natürlichen Konturlinien (semantisches substitutio/ transmutatio); diese bildrhetorische Devianz von gleich zwei natürlichen Entitäten führt zu einer komplexen Ambiguität: zwei präsente Abweichungen von zwei absenten Originalen sind zu semantischer Diskrepanz (Hasenkopf versus Entenkopf) kontaminiert. Hier liegt operationell benennbare, intendierte, ästhetische Ambiguität als Mischung von Devianz und Kontamination aufgrund **Bildrhetorik** vor. Eine andere berühmte (jedoch ´kunsthafte´) morphologische Aneinanderangleichung als semantisches substitutio/

transmutatio ist die Zwischenform zwischen Ei und Kopf bei **Brancusis** werkserieller Entwicklungsreihe liegender Köpfe.

Semantisch unterdeterminierte Ikon-Strukturen aber, an die man nur schwache, unzählige, nicht-intelligible, subjektive, endlose, bildräumlich umherschweifende Bedeutungsassoziationen anknüpfen kann, gelten hier als nicht vom Autor (merklich-nachweisbar) intendierte bzw. bewusst gestaltete semantisch-ikonische Ambiguität, da das **Kriterium der Aufmerksamkeitsaufteilung aufgrund Opposition mittels merklich opponierender benennbarer Gruppierungskriterien** nicht vorliegt. **Intendierte syntaktische Ambiguität** in nichtikonischer also nichtabbildender Kunst (z.B. Konkrete Kunst) wurden in bisherigen Ansätzen zu ästhetischer Ambiguität nicht (ausreichend) gewürdigt; mehrere Kapitel wenden sich daher diesem Bereich zu.

Abgrenzbar ist dieses Modell des bewusst ästhetisch ambige Zeichen produzierenden Autors gegenüber Ansätzen, die (nicht merklich im Werk thematisch gewordene) mediale Materialität, Bild-"Sprache" oder andere **sich einschreibende** Entstehungsko(n)texte wie Un(ter)bewusstes als Gegen- bis Mitspieler zentralisieren (z.B. „Widerstand des Materials als Performanz" oder „Tod des Autors" nach **Roland Barthes** usw.). Problematisch wird jedoch der hier vertretene Ansatz der Text- als Kohärenzintention bei **Simulationen des Autors** (pragmatische Ambiguität) oder bei **medialen Automatismen**; Photos z.B. sind teilweise dem Bereich des **Darstellens mittels Ikon-Zeichen** zuzuordnen (Wahl ´ikonischer Mittel´ wie Kameraobjektiv, Perspektive, Bildausschnitt, Unschärfen usw.), teilweise dem Bereich des **Index-Zeichens** (Lichtstrahlen, die von Objekten durchs Objektiv gelenkt werden); man könnte von pragmatisch-semiotischer (Ikon versus Index mit zwei Wirkungen ´bewusst gestaltetes´ versus ´automatisiert-instrumentelles´ Werk), nicht aber immer von bewusst-ästhetischer Ambiguität sprechen, da diese ambige mediale Gemengelage nicht bei jedem künstlerischen Foto vom Autor oder Rezipienten auch bewusst wahrgenommen wird. Umgekehrt kann ein als **„dokumentarisch" deklariertes** also mit dem Nimbus des rein „mechanischen Aufzeichnens" versehenes Foto tatsächlich sehr malerisch bis manipuliert-manipulierend sein. Je mehr man in den Bereich pragmatischer Ambiguität vordringt, desto weniger sicher ist aufgrund des **Abstraktionsgrades von Pragmatik** und aufgrund von **Gewöhnung an und daher Unbewusstheit über** solche **semiotische Gemengelagen** eine Zuordnung zum Bereich intendierter ambiger Zeichen.

Van Eyck könnte Hohlspiegel, **Vermeer** eine Camera Obscura, beide also Index-Zeichen produzierende Instrumente genutzt haben, ohne dass sie diese Gemachtheit aber im rein malerisch erscheinenden Werk explizit gemacht, thematisiert haben. Man könnte ihnen eine **Simulation reiner also nicht instrumentell unterstützter Malerei** unterstellen, ein ´Verschweigen der instrumentellen Gemachtheit des Abbildes´. Inwiefern in der heutigen Renaissance der - bereits in den 1960er Jahren totgesagten Malerei - Projektoren eingesetzt und verschwiegen werden, lässt sich kaum ermitteln. Das *´malerische Sfumato´* dagegen, das **Gerhard Richter** auf Fotomotiven anwendet, kann als merklich-intendierte Gestaltung pragmatischer Ambiguität zweier sichtbar opponierender Medienkanäle betrachtet werden (konnotativ: kamerainstrumentell-mechanisch versus malerisch-manuell, als metaphatische Kontamination zweier Medienkanäle Foto versus Malerei).

Ein **nachgemalter Schatten als Mischung aus Index (des Schattenwurfs) und Ikon** ist im Werk anwesend, während sein schattenwerfendes Objekt aber an- oder abwesend sein kann, so dass unterschiedliche Gewichtungen innerhalb der pragmatischen Ambiguität aus Index und Ikon entstehen; **Marcel Duchamp** hat in seinem letzten Ölbild *(„Tu m´ "*, Ölbild und Assemblage, 1918) Schattenwürfe dreier abwesend bleibender Objekte (Fahrrad-Rad, Korkenzieher, Kleiderhaken) in **unterschiedlicher Schattenwurf-Dimensionierung** auf die Leinwand **gemalt**. Das Nachmalen der Schatten ist dabei dem Bereich des ´Darstellens´, das in unterschiedlichen Dimensionierungen erfolgende Schattenwerfen aber Verweis auf das Indexikalische, denn es wird deutlich, dass die drei Objekte unterschiedlich weit von der Leinwand entfernt waren: das Physikalisch-Dreidimensionale schreibt sich dem Werk (ambig: 2D-Malerei versus 3D-Schattenwerfen) ein. Die Fotogramm-Objekte **Man Rays** sind ähnlich schattenhaft-absent im Werk wie bei Duchamp, aber technisch betrachtet in stärkerer indexikalischer Kontiguität zur dreidimensionalen physikalischen Welt, da lichtempfindliches Material statt Malerei eingesetzt wurde. **Die Gebrüder van Eyck** haben in ihrem Genter Altar (in der Tafel der *Verkündigung*, um 1432) Schattenwürfe des real als Objekt anwesenden Holzrahmens des Bildes im Bild wiederum gemalt, so dass hier zwei präsente aber kategorial unterscheidbare Dinge (realer Rahmen des Ikons versus nur zeichenhaftes Ikon des Rahmenschattens) kontaminiert sind. **Richard Riemerschmid** dagegen hat Lichstrahlen eines gemalten Mondes in seinem bimedialen Werk *Wolkengeister* (1897) reliefartig in den Holzrahmen schneiden lassen, so dass der Rahmen selbst (pragmatisch ungewöhnlich-deviant-ambig) zum ´dreidimensionalen Ikon´ um ein zweidimensionales Abbild wird; hier ist die Lichtquelle ´Mond´ 2D-gemalt-imaginär, weshalb nicht von einer pragmatischen Ambiguität Index versus Ikon, wohl aber von einer solchen aus 2D-Ikon-Wirkung versus 3D-Ikon-Wirkung gesprochen werden kann.

Komplexer wiederum wird der Zusammenhang zwischen Ikon-Zeichen und Index-Lichstrahlen, also Darstellen und Zeigen bei solchen Abbildern, die Realien der Objektwelt und den Ikonzeichenbereich direkt kontaminieren; **Takamatsu** (vgl. Abb. 337) hat (wohl einen Schattenwurf nachzeichnend) einen Schatten einer nun abwesenden Bürste auf eine reale Holzwand mit realem Haken gemalt, als Allusion auf die ´Fotobelichtungen´ durch Atombombenabwürfe in Japan 1945. Hierbei wird die Aufmerksamkeit aufgrund des physikalischen Objektumfelds mehr auf Zeigen als auf Malen gerichtet. **Yves Klein** wiederum hat bemalte Menschenkörper ambig nutzend dieselbigen indexikalisch gezeigt und auch ikonisch dargestellt: als indexikalisch-abdrückend wirksame, aber auch (in konturumschreibender Bemalung und Choreographie des Autors) ´malerisch-darstellend-autorgesteuerte Körper´.

Die **Vermischung aus Ikon-Abbildfunktion und Symbol-Sinnbildfunktion** dagegen bedeutet auch eine pragmatische Ambiguität (allegorisch-sinnbildliche versus unmittelbar-abbildhafte Funktion, vgl. **Albrecht Dürers** *Melencolia I*, Abb. 318); aber ein Symbol ist leichter konnotativ über Ikonografie dem Bereich autorintendierter Zeichen zuzuordnen als ein Index, das mitunter unbemerkbar bleiben oder – wie oben gezeigt - verschwiegen werden kann.

1.4.1.2 Referenz zu Welt

Ikon-Zeichen in Abbildern und Symbol-Zeichen in Bildern oder Abbildern weisen eine leicht nachweisbare Referenz zu Welt auf. Nichtgegenständliche Bilder ohne Symbolfunktion dagegen können nur auf einer abstrakten Meta-Ebene als Index-Zeichen auf Kognition eine Referenz zu menschlicher Kognition bilden. Denkbare Zusammenhänge zwischen den syntaktischen Gruppierungskriterien und ´Welt´ außerhalb solcher Metakognition bleiben hier unbeleuchtet; man könnte aber Strukturanalogizität der Selbstorganisation von Materie/ erinnerten Gestalten wie von Wahrnehmung/ perzipierten Gestalten über die Prinzipien (Selbst-)Similarität (der Chaostheorie) und Kontiguität annehmen; es sei hier nur auf das Postulat einer Selbstsimilarität als Organisationsprinzip von ´Welt´ wie von Wahrnehmung und Verhalten verwiesen.

„Potenzielle Bilder“ nach **Gamboni** (Kap.1.6.16) sollen hier, sofern sie nicht als ambiges Abbild, als Ikon-Zeichen opponierender, abgrenzbarer Entitäten als merklich-intendiert nachweisbar sind, ausgeschlossen bleiben; das Foto einer Wolke z.B., die Ähnlichkeit zu einer Schnecke aufweist, markiert dabei die Grenze: die bewusste Auswahl gerade dieser Wolke bedeutet die Intention hin zu ästhetisch semantischer Kontamination als Diskrepanz (Wolke versus Schnecke) mit allen denkbaren, reziproken und eher assoziativen Bedeutungsanreicherungen, die eine solche Kontamination vieler Bedeutungsaspekte/ Seme der zwei Bedeutungen auslösen kann. Ein Foto einer Wolke aber, die keine Identifikation als ´Schnecke´ ermöglicht, sondern nur unzählige also schwach die Aufmerksamkeit bindende Assoziationen, soll ausgeschlossen bleiben, da das **Kriterium ambiger Aufmerksamkeitsteilung** auf benennbare Entitäten nicht erfüllt ist. Ein ähnlicher Ausschluss soll für potentielle aber nichtintendierte ´Pseudo-Symbole´ und ´Pseudo-Indizes´ gelten. Potentielle Abbilder mit intendierter semantischer Ambiguität sind zu unterscheiden von informellen Werken, die nicht als Abbilder intendiert sind; **Bilder-bis-Abbilder** eines **Emil Schumachers** z.B., die oft nur noch uneindeutige Ähnlichkeit zu Alltagsobjektkonturen aufweisen, sind im Graubereich zwischen pragmatischer Ambiguität und Nichtambiguität anzusiedeln; pragmatische Ambiguität meint hier: noch erkennbare Funktion ´Abbild´ versus uneindeutigem Funktionsbereich ´Nichtabbild´ (als ´Ausdrucksgeste´ oder als ´Index auf Körperbewegung versus widerständiges Material´ o.ä.). **Jackson Pollocks (Ab-)Bilder** weisen i.A. wie gezeigt syntaktisch-semantische Ambiguität auf: syntaktische Kontamination verschiedener perzeptueller Gruppierbarkeiten über S1 – S4 und K1 – K4 als Referenz zu Kognition sowie unsicherer Status zwischen Raum-Semantik eines potentiellen Ikons versus Nicht-Ikon bzw. Malspuren-Index als Referenz zu Körperbewegung.

1.4.1.3 Mediale Materialität

Der Aspekt materiell bedingter Ambiguität wird in diesem Band nur gestreift, da er ein schwer abgrenzbares, graduelles Phänomen darstellt, wie das Beispiel von **Yves Klein** veranschaulicht. Materielle Qualitäten können syntaktische, semantische und pragmatische Ambiguität bewerkstelligen: Yves Kleins blaue, aufgrund speziellen Bindemittels ´pudrig´ lichtstreuende Farboberflächen seiner von ihm entwickelten Farbe I.K.B. (International Klein

Blue) weisen im Grunde eine **ambige Mikroreliefsyntaktik** und deviante Materialverwendung/ Materialpragmatik auf (´Puder-Relief´ statt herkömmlicher Glanzfilm aus Bindungsmitteln wie bei einem Ölbild o.ä.); auf der Mikroebene könnte man für die Zuordnung zu **syntaktischer Kontamination des Typs VK** zweier syntaktischer Gruppierungen plädieren: eine Gruppe kleinster, hochstehend beleuchteter Farbpartikel versus damit räumlich vermischter Gruppe tieferstehend verschatteter Farbpartikel, was den Eindruck von Ungreifbarkeit, Unverortbarkeit, gewissermaßen Dreidimensionalität und somit ansatzweise Raum-Illusion, also Raum-Semantik hervorruft (syntaktisch-semantische Antonymie des unklaren Status: raumabbildend versus nicht raumabbildend), wohingegen die Bildobjekträndер den Eindruck von Zweidimensionalität erzeugen (´flaches Bildobjekt an der Wand´). Diese widerstreitenden 2D- versus 3D-Anmutungen kann man wiederum als **pragmatische Ambiguität** zweier kontaminierter antonymer Wirkungen kennzeichnen, so dass syntaktische Ambiguität des Mikroreliefs zu semantischer und pragmatischer Ambiguität führt (Mischtyp **mikrosyntaktisch-semantisch-pragmatischer Ambiguität**). Jedoch stellt sich eine kategoriale Frage: diese 3D-Anmutung ist streng genommen **kein Abbild** von Raum, da das besagte Mikro-Relief ja faktisch mikro-räumlich, ein Puder-Relief ist, das zudem nur kaum merklich als räumlich wahrnehmbar ist (vgl. Kap. 1.6.8).

Material-dimensionales Gegenstück zu Yves Kleins **Evokation von Raumtiefenillusion in einer Malfläche** mittels eines Mikroreliefs sind **James Turells** Räume einer **Evokation von Flächigkeit wolkenloser Himmelstiefe** mittels eines rechteckigen Deckenausschnitts ohne erkennbare Materialtiefe, so dass der Eindruck einer monochromen blauen Farbfläche ohne Verortbarkeit nach Nähe und Ferne ersteht; im letzteren Fall kann man von einer ähnlichen pragmatisch-antonymen Kontamination von 2D- versus 3D-Wirkung sprechen. Sowohl bei der Rezeption von Kleins als auch Turells besagten Werken spielen **geometrische Vereinfachungen also Abstraktionen** (´Fläche´ und ´Raum´) eine Rolle. Daher widmet sich ein ganzes Kapitel diesen mental-geometrischen Abstraktionen, den ´Idealgeometrien´ Punkt, Linie, Fläche und Raum (*Kapitel 2.1.1 Ambiguität eines Geometriemischtyps mit Minimaldifferenz MD zu zwei Idealgeometrien*), von denen Punkt, Linie und Fläche idealisierende kognitive Vereinfachungen sind, die mikrosyntaktisch (also streng genommen) gar nicht existieren, wohl aber kognitiv wirksam sind: Ein ´Punkt´ (zumeist dargestellt als kleine Kreisfläche) weist kognitiv keinen Parameter Linienradialindex K3 auf, eine (größere) ´Kreisfläche´ dagegen schon usw.. Dimensionierung spielt also in Bezug auf den menschlichen Körper eine Rolle im Hinblick auf eine Zuordnung zur ´Mikro-, Meso- und Makro-Ebene´.

Schon in **Taft-Changeant-Stoffen** in Abbildern der italienischen Renaissance findet sich eine **mikrosyntaktisch-pragmatische Ambiguität:** in einer Blickrichtung erscheint der Stoff in der einen, in der anderen Blickrichtung in einer anderen Farbe. **Gottfried Semper** (1860) hatte schon den Ursprung der Künste im Textilen gesucht; das Wort ***„Text“*** ist eine Metapher für (in Sprache ´syntagmatisch-paradigmatisch gewebte´, in (Ab-)Bild durch Gruppierungskriterien bewirkte) Kohärenz. So abwegig scheint Sempers Suche nach ursprünglichen Kohärenzbildungen durch Flechten von Gräsern oder Haaren oder Ästen nicht zu sein; dann sind aber schon abbildende Teppiche oder peruanische Federbilder mit sichtbar bleibender Stukturierung o.ä. eine Kontamination von Figur und Grund im Sinne **Gottfried Boehms** (s. Kap. 1.6.7) mittels eines durch Figuren hindurchgehenden ´textilen Grund-Rasters´. Wenn Gruppierungskriterien als Bedingungen der Möglichkeit von (ambiger Anti-)Kohärenzbildung gegeneinander zu ambigen reziproken Index-Zeichen gesetzt sind, verweist dann dieses Index-Zeichen nicht auch metaphorisch aufgefasst auf ein notwendigerweise ausbleibendes Noumenon nach **Kant,** erahnbar hinter dem als solchen durch Inkohärenz fadenscheinig gewordenen ´textil gewebten´ Phänomen? Um bei diachroner Suche nach Ideen zu bleiben: deutet sich nicht schon in der Dichotomie optischer versus haptischer Vorstellungen nach **Adolf Hildebrands** *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* (1893, s. Kap. 1.6.7) eine urtypische pragmatische Antonymie an: die von optisch abzutastender Fläche versus geeinter Tiefenvorstellung als Kohärenzstiftung? Ist nicht schon die **gläserne Säge** des **Thomas von Aquin** ein deviant-ästhetisches Gedankenexperiment pragmatischer Antonymie (Materialschönheit des Glases versus Gebrauchsobjektfunktion), die man - nicht autor- aber doch textintendiert – als analog zu moderner Objektkunst auffassen könnte? Sollte man also nicht vom **Homo pictor > ludens > sapiens** sprechen, also von einem sich seiner Prämissen metakognitiv mittels ästhetisch ambiger Werke bewusst gewordenen Denken als spielerisches Variieren von mentalen Bildern?

Das Phänomen **mittels Bearbeitungsspuren-Indizes inszenierter Materialität** wird nur hier angesprochen und dann nicht weiter verfolgt: jedes zeichenhaft deutbare und auch materiell-arbeitsspurenhaft als bearbeitetes Objekt erfahrbare Abbild weist die v.a. **pragmatisch-ambige bis zur Antonymie steigerbare Opposition aus präsentem Objekt mit indexikalischen Bearbeitungsspuren versus Ikon-Zeichen für ein absentes Darstellungsobjekt** auf (Präsenz versus Absenz). Dieses allgemeine Ambiguitätsphänomen z.B. bei **Georg Baselitz** jüngsten ´malgestischen´ Abbildern ist v.a. dem Bereich pragmatischer Ambiguität zweier Funktionen zuzuordnen (Darstellen

versus Verweisen auf die körperlich-materiellen Gegebenheiten des Darstellens), aber m.E. nur dann als solche erfahrbar, also die Aufmerksamkeit ambig zerteilend, wenn auf die Materialität merklich-intendiert durch ein bearbeitungsspurenhaftes Indexzeichen verwiesen wird.

Der Zusammenhang zwischen entstehungszeit- bis autor-bedingter Materialwahl und somit der Frage nach **Intendiertheit der Material-Syntaktik** im Hinblick auf die Einordnung als **Index-Zeichen der Bearbeitungsspuren** ist komplex; ob z.B. die **Konkrete Poesie** der 1950er und 1960er Jahre auch auf eine Schreibmaschine zurückgegriffen hätte, hätte es damals schon den Personalcomputer gegeben, darf bezweifelt werden und damit die Autor-Intendiertheit gewisser Unregelmäßigkeiten der Schriftbilder der Konkreten Poesie aus jener Zeit. Durch die für heutige Medienkultur ungewöhnliche Materialwahl der Enkaustik (**pragmatisch-deviante Ambiguität** heutiges Werk versus vorvorgestrige Technik) und Bearbeitungsspuren seines Spachtelns der transluzenten Farbmasse auf Zeitungspapier hat dagegen **Jasper Johns** im Werk *Flag* (1954/ 1955) syntaktische Ambiguitätstypen auf Grundlage einer **bewussten Materialwahl** realisiert; an diese Materialwahl transluzenter Enkaustik über Zeitungen könnte sogar **semantisch-konnotative Antonymie** angeschlossen werden (ptolemäischer Kulturkreis versus neuzeitlich-massenmedialer Kulturkreis); aufgrund der Konnotativität, die Kulturwissen und interpretative Bereitschaft zum Anwenden dieses Wissen voraussetzt, ist diese Ambiguität aber nur bedingt für alle Rezipienten verallgemeinerbar, daher erfolgt ja auch hier die Konzentration auf Denotation des Lexikons über MultiNet. In einer Reproduktion ohne Nahaufnahmen leicht übersehbar sind diese drei syntaktischen Ambiguitätstypen in Johns´ *Flag* auszumachen:

a) durch Enkaustik-Farbmasse durchscheinende Zeitungen als Bildträger (Kontamination der Gruppe opaker Farbflächenaufträge durch Absetzen des Spachtels versus Gruppe durchscheinender Schriftbildflächen durch Ansetzen des Spachtels als **syntaktische VK** (vermischter opaker versus transluzenter Flächen)),

b) im Vergleich zur redundant-gleichmäßigen Fahnen-Geometrie deviant-ungleichmäßig erscheinende, Redundanz störende Farbbearbeitungsspuren (**syntaktisches detractio** der Anmutung eines ´Wegschabens´, das indexikalisch auf die Widerspenstigkeit des Farbmaterials und den Autor verweist) und

c) transluzente Farbschichtungen als **Mikroraumsyntaktik** (Transluzenz gedeutet als **syntaktische Minimaldifferenz MD** dreier Flächenarten, z.B. in weißen Streifen der Fahne der USA: deutlicher sichtbare Druckerschwärze ~ leicht weißlich überdeckte also gräuliche Druckerschwärze ~ opak-weiße Enkaustikflächen); diese Mikroraumsyntaktik der Farbschichtdickenentwicklung weist wiederum raumsemantisch/ pragmatisch ambige 2D- versus 3D-Wirkung auf (weiß-opake Flächen wirken ´nah´, teilverdeckte Schriftflächen ´fern-vernebelt´).

Durch diese drei syntaktischen Ambiguitätstypen lenkt Johns die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Entität ´materielles Objekt der materiellen Welt´ und somit auf die pragmatische Ambiguität Ikon- bzw. Symbolfunktion (Ikon ´gemalter USA-Fahne´ bzw. Symbol ´USA-Fahne´) versus Indexfunktion (Bearbeitungsspuren in der Materie des Zeichenträgers); zudem gibt es eine pragmatische Ambiguität zweier ineinander verschachtelter Zeichen (Ikon A versus Ikon A´): das Ikon bildet die Fahne der USA ab, die ihrerseits wiederum Ikon von Sternen und Himmel ist (einige behaupten sogar eine ikonische Ähnlichkeit zu Speckstreifen ähnlich der Fahne Bremens, die als „Speck-Fahne“ aus roten und weißen Streifen gedeutet wird). **Johns** hätte auch gleichmäßiger, wie seine ptolemäischen Vorgänger dieser Materialtechnik, arbeiten können: die Indizes sind also intendiert; m.E. tragen seine Menschenhandspuren-Indizes in der Farbmasse in *Flag* aufgrund ihrer Intensität und ambigen Opposition zur printmedialen Glattheit der Zeitungen auch zur Werkbedeutung auf der Meta-Ebene (über der Bedeutung ´Fahne´) bei (vgl. weitere Besprechungen des Werks in Kap. 1.6.8 und 1.6.17).

1.4.1.4 Bildgestaltung

Benennbare, verallgemeinerbare, intelligible Gruppierungskriterien des zu entwickelnden **Algorithmus** für Analyse und Produktion ästhetischer Ambiguität gelten hier als **Bildgestaltungsmittel** ((Ab-)Bild“sprache“) des reziproken Index-Zeichens auf ´Kognition´; natürlich aber können sie statt für Inkohärenz ästhetischer Ambiguität auch für Kohärenz eindeutiger Kommunikation genutzt werden. Damit ist auch die Grundlage für eine Bildwissenschaft als **informationstheoretische Bildgestaltungswissenschaft** bewusster Gestaltung von Gruppierbarkeiten in ästhetisch-ambig-vermischter Anti-Distinktion oder kommunikativ-unvermischter Distinktion gelegt. Intelligibel also für den angestrebten **Algorithmus zur Erzeugung oder Analyse von multiplen Gestalten** instrumentalisierbar

erscheinen mir Gruppierungskriterien der Gestaltpsychologie für perzipierbare Gestalten sowie diejenigen der Metasprache MultiNet für semantische und pragmatische, erinnerbare Gestalten; perzipierbare und erinnerbare Gestalten sind Gegenstand der Gestaltung. Entsprechend der geforderten Intelligibilität ambiger Oppositionen erfolgen Bildanalysen durch zeichnerische Bildzerlegung in opponierende Unterbilder, quasi als Anatomie ambiger Werke zwecks **visueller Evidenz**. Im Bereich pragmatischer Ambiguität wird statt auf Bilder vermehrt auf andere Kunstmedien zurückgegriffen, da z.B. in Objektkunst pragmatische Ambiguität eine große Rolle spielt und die kognitiven Entitäten genauer benannt werden können. Semantische Ambiguität eines Abbildes führt i.A. auch zu einer Pragmatik z.B. ´gemischter´ ambiger Gefühle o.ä. als Wirkungen.

1.4.1.5 Rezipient

Mitunter wird die These vertreten, jeder Rezipient weise einem Abbild andere Bedeutung zu, es gäbe also keine allgemein verbindliche Denotation sondern nur Assoziationen, was bedeuten würde, dass jedes Abbild uneindeutig, potentiell (also eben nur schwach, ohne merkliche Opposition) ambig wäre. Auch die These, es gäbe nur Konnotationen einer bildkulturellen Gruppe zu einem (Ab-)Bild wird hier ausgeschlossen, da ja eine metakognitive Vereinfachung hin zu einem Algorithmus angestrebt wird (mit allen Vor- und Nachteilen dieser modellhaften Vereinfachung). Die zur Ermittlung von semantischen und pragmatischen Gruppierungskriterien herangezogene Metasprache MultiNet postuliert ja gerade, dass es eine beschränkte Anzahl **universaler** semantischer Relationen und Funktionen gibt, die allen Weltsprachen (und daher dem Denken ihrer Nutzer) eigen sind und daher für das Internet als Austauschvehikel genutzt werden können (das war die Urfunktion dieser Meta-Sprache).

Zusammenfassend können **drei Einschlusskriterien der Semiotisierung** für den Aspekt des Gegenstandsbereichs (WAS) der Arbeit genannt werden; solche Werke werden unter den Sammelbegriff ´ästhetische Ambiguität´ eingeschlossen, in denen:

A) **benennbar-distinktive kognitive Gruppierungskriterien**,

B) in für den Rezipienten **merklicher somit indexikalisch aufeinander verweisender Opposition** gestaltet wurden, so dass

C) **Intendiertheit (des Autors) als reziprokes Index-Zeichen** auf kognitive Gruppierung als **informationstheoretisches Funktionsprinzip** angenommen werden darf.

Das merklich-intendierte, reziproke Index-Zeichen aufeinander verweisender Gruppierungskriterien gewinnt also einen verallgemeinerbaren Zeichen-Status erst durch merkliche (hier verstanden als ´benennend verbalisierbare´) Opposition; sind die Gruppierungen (und daher die Ausprägungen ihrer Gruppierungskriterien) in sich wenig kohärent und untereinander wenig distinktiv, wird das Index-Zeichen u.U. nicht von einer Mehrzahl der Rezipienten als solches wahrgenommen. Ausnahme ist hier syntaktische Minimaldifferenz MD zweier größerer benachbarter Entitäten, wo die Minimaldifferenz MD wirksam ist dadurch, dass zwei große (Flächen-)Quantitäten mit minimalem qualitativen Unterschied trotzdem als getrennt-verbundene Entitäten also als ambig wahrgenommen werden.

Benennbar-distinktiv sind die acht syntaktischen Gruppierungskriterien (mit dem eingestandenen Nachteil, dass diese interagieren, s. Kap. 1.3.1.2) sowie die semantischen Relationen und Funktionen der Metasprache MultiNet (mit dem eingestandenen Nachteil, dass semantische und pragmatische Oppositionen im Verlauf vereinfachender Rezeption verändert werden, da i.A. komplexe Antonymie zu einfacherer Komplementarität z.B. durch ein allegorisches Abbild-Ausdeuten uminterpretiert wird). Der Nachteil, dass hier Merklichkeit der Opposition gleichgesetzt wird mit ihrer Verbalisierbarkeit liegt auch auf der Hand, was aber mit jedem Sprechen über (Ab-)Bild auch verbunden ist: prinzipiell sind lineare Texte und nichtlineare (Ab-)Bilder nur nichtidentisch aufeinander beziehbar. Vorteil ist wohl dabei stets, dass eine größere Gruppe einer Einordnung unter dem Etikett ´ästhetische Ambiguität´ zustimmen kann. Zudem können die Gruppierungskriterien als ´Produktionsmittel´ für Gestaltung nicht-vorhandener und Umgestaltung vorhandener ästhetisch ambiger Werke herangezogen werden.

1.4.2 Spezifik des Ansatzes in Bezug auf das WOZU (= Erkenntnisinteresse dieser Arbeit)

1.4.2.1 Autor

Da hier nur vom (modellhaften) Autor intendierte Index-Zeichen aus bewusster Gestaltung ambiger, benennbarer Oppositionen betrachtet werden, spielt der Bereich des Sichtbarwerdens **unterbewusster** psychologischer Gehalte keine herausragende Rolle. Die tatsächlichen Autoren als historisch-soziale Subjekte der hier analysierten Werke werden vernachlässigt zugunsten einer Komparatistik tiefenstruktureller Ambiguitätsoperationen und ihrer Objekte, einer **Werk-Einordnung in eine Typologie ästhetisch ambiger Werke**. Das ist nicht zuletzt der Textgrammatik dieser Arbeit geschuldet: Wenn eine Anzahl theoretisch denkbarer Ambiguitätstypen abduktiv am Anfang postuliert wird, dann ist es nur logisch oder gar zwangsläufig, dass für jeden dieser Typen auch Werkbeispiele produziert bzw. in der (Kunst-)Geschichte gefunden und analysiert werden, um die Praxisfähigkeit der Typologie zu erproben. Der Autor eines ambigen Werkes wird hier also als **idealisierter Gestalter** der Oppositionen verallgemeinerbarer Gruppierungskriterien modelliert.

1.4.2.2 Referenz zu Welt

Das Erkenntnisinteresse der Arbeit in Bezug auf Welt-Referenz liegt also nicht auf Unterschieden historisch-kultureller Gruppen, sondern auf (als ´informationstheoretisch-universalisierbar´ angenommenen) **Distinktions- als Gruppierungskriterien menschlicher Kognition als Basis für kritisch-abduktive Zeichen-Repräsentation**. Diese Gruppierungskriterien ermöglichen eine Verknüpfung zwischen Rezeption und Produktion von Bildern; ästhetische Ambiguität als VerZWEIfachung verweist auf die kognitive VerEINfachung, also auf die **Gemachtheit der Abbilder von Welt** und lässt so gewissermaßen das Unbezeichenbare von Welt ´aufscheinen´, was man als **indirekte Welt-Referenz** ansehen könnte. Da Abbilder v.a. der **Raumdarstellung als Weltreferenz** dienen (Texte dagegen v.a. der **Zeitdarstellung**), stellt sich v.a. die Frage des Zusammenhangs zwischen den hier postulierten syntaktischen Gruppierungskriterien und semantischer Raumdarstellung mittels **Distinktionen der Monokularen Tiefenkriterien** (vgl. Kap. 1.3.1.3). Die zwei Strukturbäume der Metasprache MultiNet werden für die Gewinnung von Gruppierungskriterien für Semantik und Pragmatik herangezogen; die Referenz auf Welt als physische Welt bzw. Welt der Interaktion wird also mittels **sprachwissenschaftlicher Distinktionen** betrachtet.

1.4.2.3 Mediale Materialität

Materialität wird nur dann näher betrachtet, wenn es eindeutig einer Zeichengestaltungsabsicht in syntaktischer, semantischer oder pragmatischer Hinsicht zugeordnet werden kann.

1.4.2.4 Bildgestaltung

Ziel ist eine **´informationstheoretisch begründete´ Bildwissenschaft**, die (Ab-)Bild als eine **bewusste Gestaltung** von perzipierten oder erinnerten (ggf. ambig multiplen) Gestalten (= Bilddatengruppen = Bildinformation) mittels (´universal´ angenommener) Gruppierungskriterien auffasst, wodurch dann Produktion und Rezeption gewissermaßen ´kurzgeschaltet´ sind, da beide ohne kognitiv gruppierende Vereinfachung von Bilddaten zu Bilddatengruppen/ -information nicht denkbar sind. Mit diesem informationstheoretischen Modell sind Vor- und Nachteile verbunden, wobei Vorteile nicht zuletzt darin liegen, dass diese Art der ´Verkürzung´ noch nicht vorgenommen wurde und ein **Algorithmus** entwickelt werden kann.

1.4.2.5 Rezipient

Ähnlich zum modellhaften Autor wird ein **informationstheoretisch idealisierter Rezipient** unter dem Gesichtspunkt kognitiver Gruppierungskriterien, also ahistorisch und asoziologisch konstruiert. Jedoch ergibt sich aus der Gliederung nach Syntaktik, Semantik (mit Denotation, Konnotation, Assoziation) sowie Pragmatik – im Gegensatz zu anderen Ansätzen, die dieses unterlassen - eine **Kennzeichnung der Verallgemeinerbarkeit von**

Aussagen zum informationstheoretisch idealisierten Rezeptionsverhalten, denn Perzepte sind verallgemeinerbarer als Denotationen, diese verallgemeinerbarer als Konnotationen als Assoziationen als Aktiozepte usw., wobei die Grenzziehungen natürlich wiederum idealisiert sind. Durch die vier denkbaren **Kombinationen** zwischen diesen Typen-Bereichen im borromäischen Knoten kann aber eine Komplexität erreicht werden, die man einer nur trennenden Typologie absprechen würde. Letztlich bedeutet Denken immer Unterteilen und Korrelieren der so gewonnen Teile; wenn aber die Teile unbenennbar sind oder so groß, dass sie kaum noch als ´Teil im Gegensatz zum Ganzen´ modelliert werden können, erscheint ein Korrelieren der Teile nur durch (wiederum ambige) Metaphern, Containerbegriffe, unklare Relationen und unbenannte Modalitäten möglich. Daher wurde hier **´cartesisch´,** also ausgehend von der **primitivsten als erststelligen Aussage** im Hinblick auf die Modellierung idealisierter Rezeption, vorgegangen: eine Unmenge von Daten des Werkes muss, um für das Bewusstsein bewältigbar zu sein, gruppiert werden – und sei es (wie bei ambigen Werken) zu vermischten, ambig multiplen Datengruppen/ Informationen. Zusammenfassend können **Einschlusskriterien für den Aspekt des Erkenntnisinteresses** der Arbeit genannt werden; solche Erkenntnisinteressen werden eingeschlossen, die

D) **(ahistorisch und asoziologisch** im Hinblick auf Verallgemeinerbarkeit bewusst vereinfachte) kognitive Gruppierungskriterien betreffen,

E) daher eher einen an allgemeiner Wahrnehmungspsychologie und lexikalisierter Denotation orientierten, **informationstheoretisch versierten Adressatenkreis** ansprechen. Adressaten dieser Arbeit sind also insbesondere:

E1) **informationstheoretische Bildwissenschaftler**, die auf **diachrone und kulturgruppenübergeifende Bildvergleiche,** auf für formelhafte Analyse und Umgestaltung als Analysemethode operationalisierbare, verallgemeinerbare Distinktionen mittels Kriterien, auf **Algorithmen Künstlicher Intelligenz** ausgerichtet sind; zu nennen sind hier insbesondere die Ansätze der Prozessästhetik, der Semiotischen Ästhetik, Generativer Ästhetik und der Informationsästhetik, die im Bereich der Computer-Kunst eine Rolle spielen (vgl. **Steller** 1992, S. 169-215));

E2) **Bildgestalter**, die die variierbaren Bildparameter der hier vorgeschlagenen Typologie z.B. für die Produktion ambiger oder nicht-ambiger **Bildserien im Sinne einer Empirischen Ästhetik** nutzen können, um z.B. Wirkungsunterschiede zwischen den Bildern solcher Bildserien zu ermitteln; E3) **Kunstdidaktiker** eines handelnd-produktiv Unterrichts, die eine **Umgestaltung ambiger Werke mittels Variation** der werkinternen Gruppierungskriterien von Ausgangsbildern im Hinblick auf das Erfahren ihrer Spezifika betreiben oder **Gestaltung** ästhetisch ambiger wie nicht ambiger Werke.

1.4.3 Spezifik des Ansatzes in Bezug auf das WOMIT (verwendete Beurteilungskriterien als heuristische Instrumente dieser Arbeit)

Die zu ermittelnden, bewusst für Gestaltung ambiger Werke eingesetzten kognitiven Gruppierungskriterien sind die Kriterien, die die medialen Entitäten Autor, Referenz zu Welt, Mediale Materialität, Bildgestaltung und Rezipient modellhaft verbinden, um die postulierte Entität des ambigen Werkes als bewusster Gestaltung eines Index-Zeichens auf Kognition zu konstituieren. Zusammenfassend können **Einschlusskriterien für den Aspekt der verwendeten Beurteilungskriterien als heuristische Instrumente** der Arbeit genannt werden; solche Beurteilungskriterien werden eingeschlossen, die **als Gruppierungskriterien** den Bereichen:

F) **werkinterner Struktur** und

G) der **vereinfacht modellierten Intention des Autors** zugeordnet werden. Als ´intendiert´ gilt hier Ästhetische Ambiguität, wenn mittels des erarbeiteten Begriffsinventars für Gruppierungskriterien eine merkliche Opposition von Kriterien benannt werden kann. Die Bild“sprache“ ambiger Werke als Abweichung von Alltsagsbilder“sprache“ wird nicht zuletzt durch den Bereich der vier bildrhetorischen Devianz-Operationen angesprochen; reibungslose Kommunikation unverschränkter Gruppierungen wird im Modell vereinfacht reibungsvollen ambigen Werken verschränkter Gruppierungen gegenübergestellt.

Intertextualität/ Interpikturalität findet nur Beachtung, wenn verwendetes Vor-Bild und verwendendes Nach-Bild merklich opponieren (vgl. Kap. 2.4.3). Kriterien der Künstlerbiografie, historischer Verwendung des Werkes in seiner

Zeit, der Rezeptionsgeschichte und der Künstler-Soziologie bleiben hier eher sekundär, allenfalls im Bereich pragmatischer Ambiguität werden diese Aspekte erwähnt. Kriterien einer Psychologie des Unterbewussten des Künstlers und Einbettung des Werkes in sozio-ökonomische Verhältnisse bleiben im bewusst vereinfachenden Modell auch unberücksichtigt. Die Psychologie des Betrachters wird nur bei angenommener Verallgemeinerbarkeit betrachtet. Vorteil aller dieser Kriterien-Ausschlüsse ist die **unmittelbare Operationalisierbarkeit** und wohl **größere Verallgemeinerbarkeit** für den genannten Adressatenkreis; dieser Vorteil stellt also einen Nachteil für alle anderen genannten Ansätze der Analyse dar.

1.4.4 Spezifik des Ansatzes in Bezug auf das WIE (= Vorgehensweise des Gedankengangs, der Textgrammatik dieser Arbeit)

Die Denkstruktur der Arbeit ist **cartesisch,** sozusagen ´**atomistisch´ und abduktiv**: die primitivste/ erststellige Aussage über Bildrezeption als Gruppieren (dass nicht unzählige Daten sondern nur Datengruppen ins Bewusstsein gelangen können, für die man ´atomistisch´ syntaktische, semantische und pragmatische Gruppierungskriterien anzugeben hat) wird als Ausgangspunkt für eine davon abgeleitete **Arbeitshypothese** einer semiotischen Typologie ambig vermischter Datengruppen auf Grundlage opponierender gestaltpsychologischer und sprachwissenschaftlicher Gruppierungskriterien genommen; diese deduktiv gewonnene Arbeitshypothese wird in einem produktiven und einem analytischen Teil empirisch überprüft, sodann mittels der kommunikativen Funktionen nach **Roman Jakobson** ergänzend modifiziert.

Einschlusskriterien für den Gedankengang, die Textgrammatik dieser Arbeit sind also:

H) Ausgang von der primitivsten, also nicht-hintergehbaren, informationstheoretischen Ausgangsfeststellung, dass ein Bild/ Abbild als **ein Ganzes aus Teilen im Bewusstsein**, also als eine kognitive Entität ´Bildinformation´ nur durch kognitives Gruppieren von Bilddaten erstehen kann; ohne Beachten dieser kognitiven Vereinfachungsautomatismen mittels Gruppierungskriterien kann m.E. ambige Verzweifachungsdeautomatisation nicht im Sinne des Adressatenkreises modelliert werden;

I) abduktives Forschungsformat: Erstellen einer Arbeitshypothese in Form einer Typologie für Analyse und Produktion (quasi eines Algorithmus) ambiger Werke > experimentelle Erprobung der Arbeitshypothese durch serielle Produktion und serielle Analysen > Revision/ Modifikation der Arbeitshypothese (Kap. 3.0) ohne Anspruch auf Abschließbarkeit dieses Vorgangs. Hier erfolgt eine Modifikation nach Erprobung mittels der sechs Kommunikationsfunktionen nach Jakobson. Eine **(vorgeblich) induktive Textgrammatik** (die aus einer Anzahl ambiger Werke eine Theorie abzuleiten versucht, aber doch wohl schon in der Auswahl der Werke von Vorstellungen geleitet ist) oder eine **(vorgeblich) deduktive Textgrammatik** (die eine deduktiv gewonnene Aussage nicht als stetig mittels empirischer Erprobung zu modifizierende Arbeitshypothese auffasst bzw. empirische Vorerfahrung leugnet) werden also ausgeschlossen.

Hinter diesen beiden Einschlusskriterien der Textgrammatik steht das Problem, dass lineare Analyse-Texte nur mittelbar bezogen werden können auf nichtlineare Bilder. Um das **Problem dieser nichtidentischen Unübersetzbarkeit von nichtlinearen Bildern in lineare Texte und umgekehrt** zu bewältigen, gibt es zwei Wege in dieser Arbeit:

I) **zeichnerische Zerlegung der nichtlinearen Bilder zu einer linearen Unter-/ Teilbildfolge** (mit der symbolischen Verknüpfung mittels zweier Zeichen: „ = “ und „versus“ bzw. „ + “);

II) **Verwendung einer Meta-Datensprache kognitiver Gruppierungskriterien zwecks Korrelation von (Ab-)Bild und Text**: Sowohl im Bild- wie im Textmedium sind die kognitiven Prinzipien Similarität und Kontiguität wirksam. Auf Kontiguität basierende Index-Zeichen und auf Similarität basierende Ikon-Zeichen finden sich in Vertretern beider Medien. Die Meta-Sprache MultiNet stellt Denotationen zur Verfügung, die i.A. visualisierbar sind (Strukturbaum „Objekt“) oder auf den Prozess der Werkwirkung (Strukturbaum „Situation“) bezogen werden können. Ansätze, die diese notwendige Meta-Datensprache als Zwischeninstanz zwischen Text und Bild in ihren Texten nicht erarbeiten, neigen oft zu nur metaphorisch vage auf Bilder bezogenen Texten (der Terminus Bild“sprache“ ist hier ein Beispiel) und zu Containerbegriffen, die eine Überfülle im Gegenstandsbereich, Erkenntnisinteresse und Beurteilungskriterien aufzunehmen imstande sind, aber kommunikativer Trennschärfe, Operationalisierbarkeit und Verallgemeinerbarkeit ermangeln. Die Modalität ästhetischer Ambiguität wird dann oft auf (für viele Rezipienten

unmerklich) schwache Opposition ausgedehnt: die weitgefasste Inklusion an Werken unter den Begriff ´ästhetisch-ambig´ geht mit einer Exklusion des Rezipientenkreises einher. Der geisteswissenschaftliche Geltungsbereich bleibt unscharf (gesellschaftliche Konnotation oder subjektive Assoziation? Soziologie oder Psychologie? usw.)

Linear-sukzessive und **nichtlinear-simultane Rezeption** sind prinzipiell bei Bildwerken und bei Textwerken denkbar (vgl. Kap. 1.6.2.1/ Moles) – aber nicht immer auch intendiert oder durch das jeweilige Medium nahe gelegt. Ein Analphabet lässt wohl sein Auge über das Textbild eines linearen Satzes nichtlinear umherschweifen, um schließlich ein (Text-)Bild ohne linearen Schriftsinn als Perzept ohne linear-textlich-zeitliche Bedeutung zu bilden. Konkrete und Visuelle Poesie dagegen konstituieren nichtlineare Seh-Lese-Texte als Abkehr von einer Subjekt-Objekt-Hierarchie des Satzes ähnlich der Abkehr von einer Figur-Grund-Hierarchie in der chromatischen Malerei **Raimer Jochims** (vgl. Abb. 196) als bewusste **pragmatische Devianzen von medialen ´Präfigurationen´ der Linearität oder Nichtlinearität**. Ohne Gruppierungskriterien gäbe es kein ´simultanes Ganzes´ des (Ab-)Bildes im Bewusstsein, **kein (Ab-)Bild als kognitive (Bilddatengruppierung-)Entität**. Gleichwohl gibt es Bilder, die gerade dieses automatisierte Subsummieren zu verhindern trachten, sei es durch **syntaktische Komplexität**, durch **semantisch denotative Undeut- bis Vieldeutbarkeit** oder allgemein durch **Ästhetische Ambiguität**. Im zusammenfassenden Bildrahmen (mit dem Aufsichzeigen durch das Kriterium Linienradialindex K3 des Bildrands) und im Rahmen des Ausstellungskontexts bleiben solche ambigen ´Anti-Ganzheiten´ aber doch durch ihre Devianz von Vereinfachbarkeit-zu-Bild auf Vereinfachung als Bezugsprinzip des allgemeinen Bild-Diskurses bezogen. Syntaktische Komplexität und semantische Undeutbarkeit („potentielle Ikon-Zeichen“) werden hier aber von Werken ästhetischer Ambiguität geschieden:

Syntaktische Komplexität geht nicht immer mit merklich ambiger Opposition einher, denn am komplexesten wäre ein solches Bild, das Gruppierbarkeit allgemein zu erschweren sucht. So ein Bild wiese maximale Dissimilarität und Diskontiguität aller Elemente zueinander auf, ein ´Zerstobensein´, das die Aufmerksamkeit **allseitig verteilt. Semantisch denotative Un- bis Unendlichdeutbarkeit** (nur subjektiv-assoziative Deutbarkeit) einer amorphen Form, die schwache Ähnlichkeit zu (daher unendlich vielen) potentiellen, schwach die Aufmerksamkeit bindenden Bedeutungen aufweist, hat ebenfalls keine verallgemeinerbar-merkliche (also ambige = die Aufmerksamkeit auf verschiedene Seiten, nicht auf unzählige Seiten treibende) Opposition semantischer Entitäten, wird also nicht von allen Betrachtern semantisch überhaupt als Ikon-Zeichen gedeutet, so dass semantische Ambiguität m.E. dann nicht verallgemeinerbar festgestellt werden kann. Jede amorphe Form informeller Malerei oder von images trouvées der Umwelt könnte dann als „ästhetisch ambig“ bezeichnet werden, was diesen Begriff zu einem Containerbegriff machen würde, mit dem Vorteil großer Inklusion und dem Nachteil beschränkter allgemeiner Nachvollziehbarkeit und beschränkter Operationalisierbarkeit. Gemäß der etymologisch von *´ambigere´* (= *„nach zwei Seiten hin treiben“*) abgeleiteten Bedeutung für ´Ambiguität´ wird hier nicht die allseitige, wirkungsmäßig **schwach die Aufmerksamkeit bindende Verteilung** der Aufmerksamkeit durch syntaktische Komplexität oder semantische Un- bis Unendlichdeutbarkeit, sondern die die **Aufmerksamkeit durch Oppositionen auf Antipoden konzentrierende Aufteilung** thematisiert.

Der wesentliche Unterschied meiner Definition ästhetischer Ambiguität zu anderen Auffassungen liegt im von mir geforderten **Kriterium der Semiotisierung** durch ein **reziprokes, merklich-intendiertes Index-Zeichen** von wechselseitig in Opposition aufeinander verweisenden (syntaktischen, semantischen oder pragmatischen) Gruppierungskriterien, die sonst in Alltagskommunikaten Daten zu einer kommunikativen Information zusammenfassen, im ästhetisch ambigen Werk aber mehrere kognitive Entitäten opponieren lassen, also die Aufmerksamkeit zerteilen, so dass die Aufmerksamkeit metakognitiv auf die Gruppierungskriterien selbst gelenkt wird. Diese ambig opponierenden kognitiven Entitäten können a) beide präsent im Werk sein (Kontamination) oder b) präsent und absent (Abweichung und Entität, von der abgewichen wird) sein; denkbar sind auch zwei kontaminierte präsente Abweichungen, die auf zwei absente Entitäten verweisen, von denen abgewichen wird, so dass man schon von vier Entitäten sprechen kann (ästhetisch ambige ´Vierheit´ statt kommunikativer disambiger Einheit). Ambig Opponierende kognitive Entitäten werden also **benennbar und zählbar** (Zweiheit, Dreiheit…), die jeweilige Opposition kann also formelhaft (Gruppierungskriterium a versus b versus c…) beschrieben werden, so dass in der Formel auch Gruppierungskriterien ausgetauscht oder skalenartig variiert werden können im Hinblick auf eine **generativ-experimentelle Informationsästhetik zu ästhetischer Ambiguität für Analyse und für Produktion**. Intendierte Ambiguität hat also im hier vorgestellten Ansatz einen Index-Zeichencharakter aus reziprok aufeinander verweisenden Gruppierungskriterien und weist daher eine merkliche, also bewusst ausgestaltete Index-Opposition konkurrierender kognitiver Gruppierungskriterien syntaktischer, semantischer oder pragmatischer Art auf (= ´meta-kognitive Meta-Syntaktik´) mit der Folge eines intendierten Index-Zeichens auf kognitive

Gruppierungskriterien (Kognition als Bedeutung einer ´Meta-Semantik´) mit der Funktion von Metakognition (Pragmatik).

1.4.5 Spezifik des Ansatzes in Bezug auf das WANN

Abgrenzbar ist das hier vertretene informationstheoretische Konzept ästhetischer Ambiguität auch vom Grundkonzept der ***„Literarischen Evolution“*** des Literaturtheoretikers des russischen Formalismus **Juri Tynjanow**; dieser fordert eine stete Fortentwicklung der (die Wahrnehmung nach **Viktor Sklovsky** deautomatisierenden) Mittel, da sie ***„verblassen“*** würden, also für den Rezipienten nicht mehr ungewöhnlich/ erkennbar/ funktional wären; er fordert daher eine Devianz von der gerade historisch aktuellen Norm. Dem kann man aber informationstheoretisch entgegenhalten, dass jede Vermischung von Datengruppen mittels Gruppierungskriterien, auch eine für eine Kulturgruppe bald scheinbar tradiert-gewöhnlich gewordene, immer noch das Kriterium ästhetischer Ambiguität erfüllt, die Aufmerksamkeit auf zwei vermischte und daher opponierende Datengruppen aufzuteilen: Deautomatisation der Kognition bleibt also auch nach Gewöhnung an die Mittel (in geringerem Maße). Zudem kann *„Gewöhnung“* einer **ganzen** Kulturgruppe an ästhetische Mittel nicht eindeutig nachgewiesen bzw. gemessen werden, so dass der Rückgriff auf Informationstheorie verallgemeinerbare Aussagen zu liefern vermag.

1.5 Kunstspezifischer Einsatz ästhetischer Ambiguität als uneingeschränktes Thematisieren metakognitiver und medienspezifischer Zeichenübergangs-als-spielbereiche im Hinblick auf atelische Gehalte

In Kapitel 2.0 tauchen vorwiegend - aber nicht nur - Gruppierungskriterien sowie Index-, Symbol- und v.a. Ikon-**Subzeichen** integrierende **´Flächen- und Raum-Superzeichen simultaner Konstellierung´** auf, die gesellschaftlich ´gemeinhin´ dem ´Kunstbereich´ zugeordnet werden; daher sollen drei Fragen andeutungsweise geklärt werden:

a) Warum kommt es zu einer **Häufung** ästhetischer Ambiguität in ´bildender Kunst´ (und daher auch - nicht nur durch den Titel geleitet - in diesem Band)?

b) Wie kann **´kunstspezifischer Einsatz´** ästhetischer Ambiguität in bildender Kunst (syntaktisch, semantisch und pragmatisch) abgrenzend zu **´nichtkunstspezifischen Gebrauch´** (in Propaganda, Werbung oder Veranschauungsbildern der Gestaltpsychologie usw.) umrissen werden?

c) Was kann ein **Einbezug von Nichtkunstwerken** – wie hier mitunter geschehen – leisten?

Leitgedanken der folgenden Ausführungen sind:

Bildende Kunst als **mediengeometrisch-funktionaler Gegenpart von Alltagskommunikaten** thematisiert ex negativo i.A. die ´Problematik´ des Denkens mittels wortdiskreter Symbole in Satzlinien, also EINdeutige Wort-Diskretionen an ´indiskreter Welt´ vornehmen zu wollen und mittels Satzlinien EINE Monokausalität und EINE Monofinalität verEINfachend konstatieren zu wollen; **diskrete und linear-telische BeDeutungen von Alltagskommunikaten im Umkreis von Symbolen** (mit Quelle-Ziel-Pfad und mit Hierarchisierung in Subjekt-Objekt der Satzlinie und Hierarchisierung in Figur-Grund-Ordnung des Alltagsbilds) sind zu unterscheiden von nichtlinear-konstellativ atelischen **Kunst-Gehalten der Sonderkommunikation Kunst (mit Konstellierungen und Nicht-Hierarchie)**.

Bildende Kunst bietet also alternativ zu (satz)linear-diskretem Alttagsdenken **Konstellationen von Gruppierungskriterien** und **Konstellationen von (ggf. ästhetisch ambig opponierten) Subzeichen eines Superzeichens als atelische Gehalte** an, und zwar ex positivo gemäß der **Geometrielogiken** der Medien bildender Kunst wie 2D-Bildträger oder 3D-Objekt (statt 1D-Satzlinie); diese Geometrielogiken bildender Kunst sind tendenziell: **indiskret**, **nichtlinear**, also **flächig-räumlich-simultan** (statt linear-sukzessiv) und basal nur durch - zudem ästhetisch ambig und **spielerisch-frei** gegeneinander gestaltbare - **Gruppierungskriterien** geregelt (statt durch eine ´starre´ Sprach-Grammatik). Zwischen den Teil-Entitäten einer ästhetisch ambigen Konstellation als Gehalt bildender Kunst eröffnen sich **metakognitiv zeichenspielerisch bis zeichenkritisch oder gar**

skeptizistisch Zeichenübergangs-als-spielbereiche. **Medienspezifische und kognitiv wirksame Geometrien** präformieren also das, was in ihnen dargestellt werden kann (vgl. Text-Bild-Leistungsvergleich in Kap. 1.3.2.3). Konstellative Gehalte ästhetisch ambiger Flächen- oder Raumgestaltungen weisen die **Chance** einer Annäherung an Komplexität oder gar an ´Kontingenz von Welt´ auf (jenseits simplifizierend-zurichtend instrumentalisierender Identifikation), aber auch das **Risiko** mythisch-gegenaufklärerischer Ineinssetzung/ Kontamination, die dann mittels hinzutretender, ko(n)textueller, symbolischer Subzeichen propagandistisch verfestigt werden kann (vgl. hierzu Abb. 330: Bertellis Werk einer propagandistisch rotierten Mussolini-Kopfsilhouettenlinie, in dem Allseitsausblicken und ´Führer´-Porträt überhöhend vermischt sind).

(Eigentlich mediengeometriebezogen unlogisch zu nennende) Satzlinien-Wortsymbol-Texte über atelische Gehalte bildender Kunst sind zwangsläufigerweise ´befremdlich´, da sich abstrakte Containerbegriffe, Sprachbilder und Wort-Cluster dem atelischen Gehalt bildender Kunst gemäß häufen müssen; ein Ausweg zu ´textlich-linear ausdeutender Zurichtung´ von Kunst bietet z.B. die hier vollzogene zeichnerische Zerlegung in kognitive Teilbilder, zwischen denen sich der konstellative Gehalt eröffnet. Ikonografisch und ikonologisch (also im weitesten Sinne symbolisch, also gewissermaßen ´bildfremd-nichtikonisch´) ausdeutbare Superzeichen mit symbolischen Subzeichen lassen sich leichter mit Sprachsymbolen textlich behandeln, sind wohl daher nicht selten im Fokus von Kunstinterpretationen. Aber sind Werke bildender Kunst mit **diskreten** Bildsymbolen nicht eher **neben** einem postulierbaren, **mediengeometrischen, Prototyp-semantischen Kern** von **indiskreten** Flächen- und Raumkontinuumgestaltungen bildender Kunst?! So ein Prototyp-semantischer Kern sollte m.E., um sprachdefinitorischer Differenz willen, ein Bezeichnetes, einen Gehalt als sein Darstellungspotential vorweisen können, der nur **nichtidentisch** in wortdiskrete Satzlinien-Symbolsprache übersetzt werden könnte; anderenfalls wäre ja bildende Kunst durch Sprache ersetzbar. Diese Vorstellung einer **mediengeometrielogischen Prototypensemantik bildender Kunst** soll ein Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen sein. Eine **etymologisch-semiotische Lösung**, die für den Begriff ´ästhetische Ambiguität´ hier schon ausentwickelt wurde (ausgehend von lateinisch ´ambigere´), bietet sich ebenfalls hier an: Kunst als Algorithmik (vgl. Kap. 1.5.2.7). Die **juristisch-gesellschaftliche Implikation**, dass das Etikett ´bildende Kunst´ als hinzutretendes Symbol-Subzeichen eines Superzeichens nicht selten **a posteriori** und zur **Archivierung-Privilegierung** verwendet wird, sollte dabei im Hinblick auf zu erbringende Begründungen der In- und Exklusion nicht außer Acht gelassen werden, auch nicht die Möglichkeit der Thematisierung von **Graubereichen zwischen Kunst und Nichtkunst** im Hinblick auf **Komparatistik oder Umfunktionalisierung**, denn zur ästhetischen Ambiguität bildender Werke hinzutretende Symbol-Subzeichen z.B. in Propagandawerken können auch gedanklich isoliert werden.

Thematisiert wurden bisher die **Bedingungen der Möglichkeit**,

- über ästhetisch ambige ´Flächen- und Raumzeichen´ mittels ´Satz-Linienzeichen´ sprechen zu können, und zwar mittels a) **Zerlegung** in Sequenzen kognitiver Teilbilder (zwischen denen sich Gehalt konstellativ eröffnet), b) **Rückwicklung** der ästhetisch ambigen Operation oder ihre **Variation** nach Operation oder nach Objekt, c) **analytische Beschreibung in Formeln** opponierender Gruppierungskriterien bzw. Subzeichen, d) Verzicht auf Interpretation einer einzigen, angeblich „maßgeblichen Bedeutung“ mittels Sprachbildern oder abstrakten Containerbegriffen o.ä. zugunsten von **Analyse als Rahmung** eines nur **nichtidentisch in Symbolsprache übersetzbaren Gehalts** von solch ästhetisch ambigen, nichtlinear-konstellativen ´Flächen- und Raumzeichen´.

- ästhetisch-metakognitiv ambige Anti-Kohärenzbildung als Zeichenbildung konstatieren zu dürfen: benennbare Gruppierungskriterien, gestaltet in merklich-intendiert-zeichenhafter, ästhetisch-metakognitiv ambiger, medienflächen- oder medienraumsimultan-konstellativer Opposition eines mentalen, reziproken Index-Zeichens des Gegeneinander-Verweisens dieser Gruppierungskriterien. Die Bedingungen der Möglichkeit ästhetisch ambiger Anti-Kohärenz als **antikohärente Bezeichnung** sind auch Bedingungen der Möglichkeit von **antikohärentem Bezeichneten (Gehalt),** denn Gruppierungskriterien ermöglichen sowohl in Gegeneinandergestaltung Anti-Kohärenz als auch Gehalt ausdeutende Vermittlung zwischen den zwei/ drei/ vier… Seiten der ästhetisch ambigen Aufmerksamkeitsspaltung: Die **Ausdeutungsspielräume** zwischen den Entitäten (als Gruppierungen/ Subzeichen) einer Konstellation (als Superzeichen für Gehalt) können mittels diverser Gruppierungskriterien als Vermittler/ Vergleichsaspekte erschlossen werden. In Alltagskommunikaten werden diese Bedingungen der Kohärenzbildung mittels Gruppierungskriterien notwendigerweise nicht metakognitiv thematisch, so dass auch keine atelischen Gehalte generiert werden, sondern automatisiert telische BeDeutungen als eindeutig Bezeichnetes/ Gruppiertes von einheitlich Bezeichnendem/ Gruppierbarem. Rezeption linear auf eine vorherrschende Kommunikationsfunktion hin automatisierende **Alltagskommunikate** sind also zu unterscheiden von Rezeption metakognitiv und metakommunikativ deautomatisierenden **Sonderkommunikaten** bildender Kunst.

1.5.1 Allgemeines zu einem kunstspezifischen Einsatz ästhetischer Ambiguität

1.5.1.1 Atelischer Gehalt bildender Kunst versus telische BeDeutung satzlinear-wortdiskreter Texte

Die **unabschließbar-explorative**, **atelische Semantik** der nichtlinear-konstellativen, flächigen oder räumlichen, indiskreten, vorwiegend ´nur´ durch Gruppierungskriterien sehr frei geregelten, also mehr Zeichenspielraum erlaubenden Medien und Gehalte bildender Kunst ist grundverschieden von der **abschließbar-aufzählenden**, **telischen Semantik** satzlinearer, wortdiskreter, vorwiegend symbolsprachlicher Texte auf der Basis einer nach Subjekt-Objekt hierarchisierenden Satzgrammatik und einer linearen Textgrammatik zu narrativ oder erörternd auflistenden Texten. Flächig-/ räumlich-atelische **Konstellierung** von Gruppierungskriterien bzw. Subzeichen im Superzeichen bildender Kunst als Eröffnung eines atelischen **Gehalts** ist abzusetzen von einer telischen Satzlinie mit Subjekt-Objekt-Hierarchie und End- als Zielpunktpunkt als Deuten auf eine **BeDeutung**.
Die **konstellative Geometrie** kann man i.A. nicht nur **medial-geometrisch** für flächige oder räumliche Werke bildender Kunst konstatieren, sondern auch quasi ´**mental-geometrisch**´ für Rezeptionsvorstellungen annehmen; im Sinne ´Konkreter Kunst´ ist diese konstellativ-atelische Geometrie also ´**konkret**´ im Sinne von ´nicht abstrakt´/ ´nicht durch Abzug von Details, also nur schemahaft vermittelt´ (vgl. Gomringer-Zitat in Kap. 3.0); eine Konstellation (auch eine Wort-Konstellation Konkreter Poesie) **relationiert simultan-vielfach-reziprok** und setzt daher rezeptiv eine dynamische und nicht i.A. beendbare Korrelierung zwischen Gruppierungskriterien bzw. Subzeichen des Superzeichens (per se ohne Kulminations-, Ziel- oder Endpunkt bzw. einen Endzweck) in Bewegung.

Zu seinen Konstellationen als Eröffnung von ***„spielräumen“*** zwischen auf der Blättfläche verteilten Wortsymbolen (vgl. Abb. 352) schreibt **Eugen Gomringer** selbst:

"an die stelle des verses tritt die konstellation: die gruppe aus worten. an stelle der syntax genügt es, zwei, drei oder mehrere worte wirken zu lassen, die äußerlich vielleicht unverbunden und mit leichter, zufälliger hand hingespielt erscheinen, bei näherer betrachtung (falls die anspringende wirkung eines wortes an und für sich nicht genügen sollte) aber zu zentren eines kräftefeldes, zu markierungen eines spielraumes werden. indem der dichter diese worte findet und wählt und hinsetzt, schafft er ´denkgegenstände´ und überläßt das assoziieren dem leser, der mitarbeiter, ja oft vielleicht ´vollender´ des gedichts wird." (Gomringer 1954, S. 1)

In diesen Wort-Konstellationen Konkreter Poesie werden Wortsymbole m.E. als Schema-Denkfiguren in ihren mentalen Hinter-Grund von im Alltag ausgeblendeten Gruppierungskritieren nach MultiNet aufgelöst (vgl. Zitat von **Jochims** zur Auflösung der hierarchisierenden Dichotomie von Figur und Grund in seinen chromatischen Werken - bzw. analog denkbar von Subjekt und Objekt des Satzes - in Abb. 196).

Ein einschlägig anschauliches 3D-Beispiel für eine ästhetisch ambige (**Gebrauchsobjekt-)Konstellation** ist das Werk *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?* (1921) von **Duchamp:** Objekte und Gebrauchsobjekte (als Repräsentationen einer Gebrauchssituation, somit der pragmatisch ästhetischen Ambiguität zuzuordnen) werden darin ungewöhnlich in einem Werkobjekt-Raum ´Vogelkäfig´ **zwangsraumvereint**, also ihre gewöhnlichen raum-zeitlichen Einbettungen **rhetorisch substituiert**, so werden z.B. die Differenzen zwischen den Gebrauchsobjekten und ihren Gebrauchssituationen als Zeichenübergangs-als-spielbereiche thematisch. In dem Vogelkäfig (vielseitig ausdeutbar im Hinblick auf den objektivierten aber auch auf den abwesenden Vogel oder auf die Situation ´Vogelgesang zuhören´ o.ä.) sind konstellativ vereint:
152 Marmorwürfel (laut Duchamp mit der Anmutung von Zuckerwürfeln, also als Quasi-Ikon-Zeichen, jedoch wiederum deutbar im Zusammenhang mit dem Titel und der Porzellanschale als Teile einer Situation ´Tee/ Kaffee trinken´), ein Thermometer (Situation ´Fieber messen´), einen Tintenfischknochen (deutbar als reines semantisches Objekt oder als Endpunkt einer pragmatischen Situation ´(Tier-)Körperzerlegen/ -töten oder (Tier-)Körperzergehen/ Sterben´) und eine kleine Porzellanschale (Situation ´trinken´?). Fünf Objekte bzw. Gebrauchsobjekte stehen also **konstellativ-zwangsraumvereint-gehalthaft** zueinander, drängen durch ihre **semantisch-pragmatische Antonymie bis Diskrepanz** auf allegorische Ausdeutung eines **Gehalts aus den reziproken Bedeutungsanreicherungen innerhalb dieser Fünfer-Konstellation**, wobei gedanklicher Wechsel von konkreteren zu abstrakteren Vergleichsaspekten/ Gruppierungskriterien notwendig erscheint. Hermeneutik z.B. könnte vor dem Hintergrund der Spanischen Grippe dieser Zeit um 1920 reichlich Abstrakta beisteuern, was jedoch nur eine sich abspaltende Deutungslinie im Flussdiagramm des Werk-Gehalts darstellen könnte. Wenn wie hier fünf (Gebrauch-)Objekte/ Entitäten in einer Konstellation stehen, ergeben sich schon **zehn mal zwei sich**

überkreuzende Verweispfeile reziproker Bedeutungsanreicherung zwischen den fünf Entitäten. Jedoch könnte man bei dem Werk Duchamps noch weitere Entitäten hinzunehmen, die zwar im Werk physisch abwesend sind, aber auf die (indexikalisch, ikonisch, symbolisch oder über sich aufdrängende Abstraktion) verwiesen wird: Vogelkäfig > Vogel, Marmorwürfel > Zuckerwürfel, Thermometer > Krankheit, Tintenfischknochen > Tod. Dies legt nahe, dass **eine abschließende Interpretation gar nicht möglich** ist (zumindest nicht mittels erschöpfender Konstellierung aller denkbaren reziproken Bedeutungsanreicherungen zwischen den zwangsraumvereinten Entitäten) und daher **wohl auch gar nicht von Duchamp intendiert** war. Vermutlich (und auch naheliegend aufgrund der **werkseriellen Variation seiner Ready Mades**) war sein Fokus **die Methode der Zwangsraum-Konstellierung**, z.B. als Ausdruck von **Skepsis** gegenüber alltäglichen Schematisierungen, Objektivierungen, Funktionalisierungen, linearen Zurichtungen und Konstrukten; das aber unterstreicht wiederum die Notwendigkeit der Abgrenzung des Wortes ´(zeichenkritischer) Gehalt´ von ´(zeichennutzender) Bedeutung´ in der Besprechung von Kunstwerken: Thematisch ist hier am Ende nicht primär der (gar nicht vollends explizit erschließbare) Gehalt des Kunstwerks als Fluss-Schema aller denkbaren Teilausdeutungen, sondern metakognitives, zeichenbewusstes, zeichenspielerisches und zeichenkritisches **Thematisieren von Zeichenmachen** selbst, von **Kunst als kognitiv-spielerischer Zeichen-Algorithmik** vor dem Hintergrund einer Ahnung von Gehalt, Andeutung von Kontingenz als Sich-dem-diskret-teilenden-Denken-Entziehen-von-´Welt´: Ohne Metakognitivität kein Gehalt. Die Strukturbäume von MultiNet veranschaulichen und strukturieren die ins Zeichenspielflächige gehende Gehaltartigkeit aus Merkmalskopplungen von Objekten ästhetisch ambiger Kunst-Operationen, die z.B. bei solchen Substitutionen raum-zeitlicher Einbettung **reziproke Bedeutungsanreicherung als Kunst-Gehalt** auch zwischen den drei Entitäten Ersetztes, Ersetzendes und Nichtersetztes ermöglichen.
Natürlich gibt es zwischen den **medialgeometrisch-prototypischen Antipoden ´Flächen- bzw. Raum-Kontinuum´ (von Kunst i.A.) versus ´Symbol-Folge´ (von Alltag i.A.)** Misch- als Zeichenspielbereiche:
Neben Ikon-Subzeichen können in einem Abbildwerk **Index- und Symbol-Subzeichen** hinzutreten und so Ausdeutung des **Superzeichens** Symbol-begründet oder Index-begründet quasi-linear **einengen**. Wortsymbole der Symbolsprache können in Konkreter Poesie schriftBILDlich über die Blattfläche verteilt werden und konstellativ-nichtlineare Gehalte statt BeDeutungen von Satzlinien erzeugen: solche SchriftBILDer Konkreter Poesie, SprachBILDer von rhetorischen Tropen (semantisches substitutio Gemeintes versus Gesagtes als Aufspannung eines Vermittlung-Gehaltes zwischen diesen beiden Seiten und dem Satzumfeld), KlangBILDer der Onomatopoesie, an Ikonizität gemahnende Similarität von Wortklängen im Reim (als Klang-Kontaminationen und auch als Kontaminationen von Wortbedeutungen) sind eine **Subvertierung der telischen Symbolsprache durch das Ikon-Zeichen**, also durch BILDlichkeit.
Daher eignen sich auch **Geometriemischformen** (vgl. Kap. 2.1.1) zwischen Symbol/ Linie und Ikon/ Fläche, um sich dem Gehalt von Kunst zu nähern, wobei aber Text und (Ab-)Bild nur **nichtidentisch** ineinander übersetzbar bleiben, z.B.: ´Umbau des hermeneutischen Zirkels zu einer **Endlos-Spirale im Ausdeutungsraum**´, ´**Flussdiagramm von Bifurkationen** verschiedener Vermittlungswege mittels (Um-)Gruppierungskriterien zwischen den Seiten der ästhetisch ambig aufgespalteten Aufmerksamkeit´, ´**Konstellation** von Gruppierungen bzw. von Subzeichen im Superzeichen mit reziproken Bedeutungsanreicherungen der konstellierten Entitäten´ usw..

Satzlinear-wortdiskreter Text muss an ´Übersetzungen´ nichtlinear-indiskret bildender Kunst scheitern (jedoch je nach Zeichen(un)bewusstheit in unterschiedlichen Annäherungsdistanzen…), denn sonst wäre bildende Kunst ja gewissermaßen ´überflüssig´ neben dem Medium Linear-Text; jedoch kann erörternd ausdeutender Text - im Eingeständnis seiner Unabschließbarkeit - die Subzeichen und Gruppierungskritierien im Superzeichen ´Konstellation´ als Gehalt bildender Kunst durch **abschließbare Analyse benennen** und so Zeichenbewusstheit von den Bedingungen der Möglichkeit von Kohärenz- und Zeichenbildung als Rahmen für die **unabschließbare Interpretation** des Gehalts schaffen. Daher erfolgte in diesem Band – gemäß dem Titel - auch ´nur´ **metakognitive Analyse als Rahmung ausbleibender Interpretation**, nicht eine (ohnehin unabschließbare) Interpretation selbst.

Ästhetische Ambiguität wurde **phänomenal** als Treiben der Aufmerksamkeit auf mindestens zwei Seiten durch ein Werk gedeutet, **semiotisch** betrachtet als merklich-intendiertes, reziprokes Indexzeichen konstellativ opponierend aufeinander verweisender, kognitiver Gruppierungskriterien, das als Subzeichen in Konkurrenz zu anderen Subzeichen im (bildflächig oder werkräumlich) simultanen Superzeichen bildender Kunst treten kann. Für den Umgang mit diesem reziproken Index-Zeichen für sich und im Zusammenhang mit anderen Subzeichen (z.B. aus anderen ästhetisch ambigen Oppositionen) gibt es per se keine vorgeschriebene oder anderweitig ableitbare Rezeptionsansweisung, weshalb **alle denkbar möglichen Rezeptionswege Teile eines flussdiagrammhaft vorstellbaren Gesamtgehalts als Möglichkeitsfeld für Interpretation** werden. Alltagszeichen dagegen drängen symbol- und funktionsgesteuert auf nur einen linearen Rezeptionsweg: von der einheitlichen Bezeichnung direkt

zum einheitlichen Bezeichneten. Der **Stimulus kognitiver Dissonanz** aus merklich-intendierter Anti-Kohärenz von Bezeichnung und daher auch vom Bezeichneten kann also in einem Fluss-Schema der Rezeption:

a) in einer Auffassung als **Nicht-(Mehr-)Kohärenz**/ **Entgruppierung**/ **Auflösung** als Annäherung an ´**Kontingenz**´/ Aufmerksamkeitszerstreuung/ ´Nichtzeichen aus einer Haltung der **Semiose-Verweigerung**´ ins Leere laufen - oder
b) in Richtung **Neu-Kohärenz**/ **Neugruppierung** mittels aufzusuchender, vermittelnder Gruppierungskriterien/ metaphorisch-allegorischer Ausdeutung als **zeichenkritische Exploration** weitergetrieben werden.

Nicht nur ein Gruppierungskriterium kann zwischen den zwei Seiten der ästhetisch ambig aufgespalteten Aufmerksamkeit ausdeutend vermitteln, weshalb die Rezeptionswege sich wiederum vielfach zu einem interpretativen Flussdiagramm als Gehalt aufspalten. Zudem ist ´Treiben der Aufmerksamkeit´ aus der Operation ´Treiben´ und dem Objekt ´der Aufmerksamkeit´ zusammengesetzt, weshalb beides auch neben diesen zwei kognitiven Seiten und der Kluft zwischen ihnen im Werk thematisch wird: die Operation **detractio** lenkt m.E. die Aufmerksamkeit v.a. auf eine Absenz, also den Aspekt **Modalität**, die Operation **transmutatio** v.a. auf **Relation**, **adiectio** auf **Quantität** einer Überzahl, **substitutio** auf **Qualität**(svergleich in der Dreier-Konstellation einer Substitution i.A.: Vergleich Ersetztes-Ersetzendes bzw. Ersetzendes-Nichtersetztes bzw. Ersetztes-Nichtersetztes): Die jeweilige Operation des ästhetisch ambigen Treibens der Aufmerksamkeit auf mindestens zwei Seiten wird **eigenbedeutsam** im Gehalt. Das Objekt der ästhetisch ambigen Operation **ersteht und vergeht** mit semantischen/ pragmatischen Gruppierungskriterien aus den verästelten Strukturbäumen von MultiNet oder mit den acht syntaktischen Gruppierungskriterien. Metakognitiver Gehalt wird in ästhetisch ambiger ´Betriebsstörung´ der gewöhnlichen Kognition (Deautomatisaton von kognitiver Gruppierbarkeit im Werk) erahnbar als **´das Andere´ von gruppierender Kognition**, als **ausbleibende End-Gruppierung** des vielfältig Umgruppierbaren einer ambigen Opposition, die als **durch metakognitive Spaltung Bezeichnendes auf etwas in der Spalte absent bleibend Bezeichnetes als Gehalt** deutet, das nur erahnbar ist. Die **Vermittlung** zwischen den Seiten ästhetisch ambiger Aufmerksamkeitsspaltung kann prinzipiell durch reziproke Bedeutungsanreicherung der einen wie der anderen Seite oder auch in relativer Eigenbedeutsamkeit der Vermittlung erfolgen, zudem mittels vieler Vermittlungsaspekte und also -wege, also nie eindeutig, sondern konstellativ: Einlinearität von „Sinn“ und „Bedeutung“ von Alltagskommunikation ist zu trennen von nichtlinear-konstellativem „Gehalt“ als ausbleibendes Bezeichnetes des ästhetisch ambigen Kunst-Zeichens aus ambiger Opposition. Die Metakognitivität der opponierend aufeinander verweisenden Gruppierbarkeiten bzw. Gruppierungskriterien erzeugt Bewusstheit für die Gemachtheit von kognitiven Entitäten sowohl des Bezeichnenden als auch des Bezeichneten des Zeichens i.A., wodurch auf die Grenzen von gemachter Kognition und gemachten Zeichen und somit auf das in ihnen Ausbleibende, die Kontingenz, das **Unbezeichenbare** verwiesen wird. Wäre bildende Kunst in Symbolsprache identisch statt nur nichtidentisch übersetzbar, wäre sie überflüssig.

Telisch werden Kommunikate durch die sechs kommunikativen Funktionen nach Jakobson, **atelisch-überblickshaft** über die hier vorgestellten sechs metakommunikativen Funktionen als Verknüpfungselemente beider Bereiche. Ästhetisch-metakognitiv ambige Zeichenbewusstheit ist Rahmen für einen (´als Einheitlich-Ganzes´ ausbleibenden) Gehalt; Gehalt als **´leeres Möglichkeitsfeld von Semiose´** bleibt also auf seinen **metakognitiven Rahmen** um ihn herum **angewiesen**. Die Bildung von **Superzeichen aus Subzeichen** kann also **linear** in Richtung kommunikativer oder **konstellativ** in Richtung sonder- als metakommunikativer (z.B. ´kunsthaft-atelischer´) Verwendungszusammenhänge erfolgen; jedoch können Subzeichen wie tendenziell symbolische Ko(n)texte z.B. durch musealisierende oder situative **Umfokussierung** ersetzt werden (**pragmatisches substitutio einer Umfunktionalisierung**), weshalb in dieser Arbeit auch ästhetisch ambige Werke aus den **´Satelliten- und Vorgängersystemen´ von bildender Kunst** hier im Hinblick auf **Komparatistik von Superzeichen** analysiert werden (wie z.B. Werke der Gestaltpsychologie, Werbung, Propaganda, prähistorische Abbildwerke, Konkrete Poesie usw.).:

a) Telische Alltagskommunikate i.A. deuten linear
mittels einfacher, konventionell geregelter und eindeutiger weil diskretisierter Zeichen (Rezeption automatisierend) auf **telische BeDeutungen** mit ´Ausrufungszeichen´, also mit einer eindeutig vorherrschenden und einigenden Kommunikationsfunktion als **Nutzungsanweisung** nach **Jakobson**. Alltagspiktogramme z.B. haben neben ihrer **Ikonizität** eine Nähe zu **Index-Zeichen** (sie deuten über Kontiguität als Subzeichen in der jeweiligen Gebrauchssituation auf Verwendungszusammenhänge wie z.B. Menschenpiktogrammschilder auf WC-Türen) und eine Nähe zu **Symbol-Zeichen** (aufgrund konventionell-symbolhafter Nutzung und aufgrund Reduktion der

Similarität mittels für sich genommen jedoch ästhetisch ambigem **semantischem detractio** als Fortnehmen der raum-zeitlichen Einbettung und von Details bei so einem Menschenpiktogramm); die **medienspezifischen Potentiale** des (Ab-)Bildflächenmediums wie **Nichtlinearität, Indiskretheit und relative Ungeregeltheit** werden von so einem Alltagspiktogramm (im Gebrauchskontext als Superzeichen aus Ikon-, Index- und Symbol-Subzeichen) nicht realisiert. Gleichwohl können die Gewichte zwischen diesen drei Subzeichen eines Alltagspiktogramms z.B. durch Ersetzung des Verwendungszusammenhangs (z.B. ´Toilette´ durch ´Museum´ als pragmatisches substitutio als **Umfunktionalisierung**, als quasi situationistische *„Entwendung“*) oder durch bildrhetorische Eingriffe (vgl. auch Abb. 76/ Smiley und Abb. 77/ Quasi-Passfoto) verschoben werden, was auf das **´Spiel-Potential´ eines Ikon-Subzeichens** (entgegen symbolischer und indexikalischer Vereinnahmung durch Alltag-Nebensubzeichen) verweist. Diese Operationen sind pars pro toto auch Zeichen für die Ikonspiel-Algorithmik i.A. und daher ´kunsthaft-atelisch-metakognitiv´ in dem Sinne, dass ein Vergleichsaspekt zwischen Nicht-Kunst und Kunst besteht: **kognitive Algorithmik** als Grundlage eines Ikonzeichenspiels.

b) Atelische Kunst-Sonderkommunikate i.A. eröffnen nichtlinear
mittels kunstmedienspezifischer, simultan-konstellativer Superzeichen aus konkurrierenden Subzeichen (Rezeption deautomatisierend) **Gehalte**. Daher ist die Rolle ästhetischer Ambiguität als intendiert-merklich-zeichenhaftes Treiben der Aufmerksamkeit auf (mindestens) zwei Seiten in atelischer bildender Kunst als ihr mediales Potential **zentral**, denn zwischen diesen Seiten ersteht ein kunstspezifisch-zeichen- und repräsentationskritischer Gehalt als ein ´**metakognitives Frage-Zeichen**´ nach möglichen **aspektuellen Vermittlungswegen** der beiden Seiten. Kunst gibt keine alltägliche Nutzungsanweisung, kann aber Nutzungsanweisungen selbst metakommunikativ thematisch werden lassen. Ästhetisch ambige Werke bildender Kunst nutzen die medienspezifischen Zeichenspielraum-Potentiale (der Nichtlinearität-Konstellativität, Indiskretheit und - in Kontrast zu grammatikgeregelten Symbolsprachen - Ungeregeltheit der Medien bildender Kunst) und sind daher in bildender Kunst **häufig weil eben mediengeometrielogisch**; die ästhetisch ambige Aufspaltung der Aufmerksamkeit eröffnet bi-/tri-(…)-furkational einen Gehalt als Fluss-Diagramm aller möglichen Vermittlungswege zwischen diesen Entitäten einer Konstellation, auf die die Aufmerksamkeit aufgespaltet wird. Da für diese Vermittlung kein einzelner Vermittlungsaspekt, **kein tertium comparationis vorgeschrieben** ist, gehören prinzipiell alle denkbaren Vermittlungsaspekte/ Um-Gruppierungskriterien mit Vermittlungswegen als Teile des Flussdiagramms zum Gehalt, wenngleich soziohistorische Hermeneutik durch **´Herantragen´ von Konnotationen als Symbol-(Sub-)Zeichen** z.B. an ein Ikon einzelne Vermittlungswege zwischen den Seiten der Aufmerksamkeitsspaltung als **´priorisiert´** kennzeichnen kann. Neben ein Ikon-Konturlinien-Zeichen z.B. des Montagne Sainte Victoire im besprochenen, ästhetisch ambigen **Cézanne**-Landschaftsbild (vgl. Kap. 1.6.7) treten reziproke Index-Zeichen aus der Opposition aufeinander verweisender Gruppierungskriterien syntaktischer und und darauf aufbauend semantischer Ambiguität: **ikonische Kontur-Identifikationen werden konterkariert** durch **konturübergreifende** Similarität von Farben benachbarter semantischer Konturlinien-Entitäten, das Blau des Himmels z.B. taucht auch inmitten der Bergkonturlinie auf. Ästhetisch ambige Kunst-Zeichen lassen also **mehrere Subzeichen intendiert konkurrieren** (hier Ikon- versus Index-Kontur-Subzeichen über ´irreale Farbsimilarität´; in Alltagskommunikation könnte so eine veruneindeutigende Zeichenkonkurrenz tödliche Konsequenzen haben). Diese **Zeichenkluft simultan in der Bildfläche konkurrierender Subzeichen** drängt auf **datenvereinheitlichende Ausdeutung**, die aber nie eindeutig, nur flussdiagrammhaft Ausdeutungsalternativen aufzeigend, erfolgen kann.
Syntaktische Gruppierungskriterien des (Ab-)Bildmediums sind **graduierbar**, d.h. dass im Medium selbst die Idee einer empirischen Ästhetik mittels Variation quasi implizit enthalten ist; indexikalische und symbolische Subzeichen sind zudem in das Abbildmedium **simultan integrierbar**. Die syntaktischen Gruppierungskriterien der Kontiguität des Abbildmediums können so gestaltet werden, dass der Eindruck eines merklichen **Index-Subzeichens** im Ikon-Abbild ersteht, ja sogar **rezeptive Linearität** inmitten des nichtlinearen Mediums heraufbeschworen wird; die syntaktischen Gruppierungskriterien der Similarität können so ausgestaltet werden, dass ein Höchstmaß an syntaktischer Redundanz erreicht wird, die ein Ikon in die Nähe der Piktogrammhaftigkeit rückt, in die Nähe einer **Symbolhaftigkeit** aufgrund verringerter Ikonizität (als Similarität mit ´Welt´). Die **Meso-Ebene der Gruppierungskriterien** (zwischen der Mikro-Ebene ´Farbmolekülpositionierung´ potentiell unendlicher Graduierbarkeit sowie kognitiver Indiskretion und der Makro-Ebene perzipierter und konzeptueller Gestalten als Schemata) ist geeignet, zwischen der kognitiven Makro-Ebene der ´Objektivierung in Gestalten´ und der Mikro-Ebene der ´Sehdatenflut´ zu **vermitteln**, um einen Möglichkeitsraum neuer, aber auch wahrnehmbarer Zeichen zwischen den **kognitiven Extremen der (Über-)Schematisierung und (Datenflut-)Auflösung** zu eröffnen. Dieser **Zeichenspiel-als-Zeichenkritik-Möglichkeitsraum** spannt sich jeweils auf in einer Kluft zwischen den Seiten ästhetisch ambiger Aufmerksamkeitsspaltung; diese ´Seiten´ sind nicht zuletzt semiotische Entitäten, die genauer in den Kapiteln zu **Zeichenübergangs-als-spielbereichen** erläutert werden. In diesen Kluft-Bereichen aufgespalteter

Aufmerksamkeit gibt es Wahlmöglichkeiten, Attraktion der einen und der anderen Seite der Spaltung, einen rezeptiven Spielraum der Umfokussierung, also fluktuierender Aufmerksamkeit zwischen den Seiten der Spaltung. Dieser Spielraum kann selbst thematisch werden in einer Werkserie einer variierenden Um-Gestaltung, in der graduell-stufenweise die Aufmerksamkeit von der einen Seite hin auf die andere Seite ästhetisch ambiger Aufmerksamkeitsspaltung gelenkt wird.

1.5.1.2 Pragmatik ästhetischer Ambiguität bildender Kunst

Meine ´implizite Theorie ästhetisch ambiger Kunst´ der oben genannten **sechs metakommunikativen Funktionen nach Jakobson** ist eine **Kunst-Theorie ex negativo**: negativ durch Übersteigung/ Negation von telischen Alltagskommunikationsfunktionen durch atelisch überblickshafte Metakommunikationsfunktionen – und ein metakognitiver Überblick über Zeichen- und Kognitionsbildung ist per se **atelische Defokussierung**. Die Suche nach metakommunikativen Funktionen kunstspezifischer ästhetischer Ambiguität umfasst also sechs Sub-Text-Bild-Spiele, denn jede der sechs metakommunikativen Funktionen kann anteilig in einem Werk vorhanden sein und jeweils als ein Argument, als ein Aspekt einer **Merkmalkandidatenliste** des aufmerksamkeitprivilegierten Bereichs ´Kunst´ für eine Zuordnung dieses Werkes zum Bereich ´Kunst´ aufgefasst werden.

Diese **sechs ´sonder- als metakommunikativen Sprach- und Bildspiele´** stehen für eine **allgemeine Pragma-Semantik** bildender Kunst und für eine **Pragmatik der Ambiguität** wie sie von z.B. von **Groß et al.** (2021) eingefordert wird. In ihrem Vorwort *„Für eine Pragmatik der Ambiguität- Zur Einleitung“* fokussieren die Autoren die Pragmatik von ästhetischer Ambiguität:

„Der Band beruht auf der Prämisse, dass erst im genauen Hinschauen, in welchen Zusammenhängen Ambiguität auftritt und mit welchen Absichten sie erzeugt wird, sich deren jeweilige Eigenart bestimmen lässt. Für die erzielten Effekte gilt dasselbe. Erst die konkrete kommunikative Situation entscheidet darüber, ob Ambiguität als produktiv oder destruktiv, kommunikationsfördernd oder kommunikationsbehindernd empfunden wird.“ (Groß et al. 2021, S. 9f.).

Wichtig ist den Autoren dabei das Ineinandergreifen **objektiver Ambiguität und subjektiver Ambivalenz** als Empfindung widerstrebender Gefühle:

„So wichtig die systematische Unterscheidung zwischen objektiver Ambiguität und subjektiver Ambivalenz sein mag, so deutlich zeigen die Beiträge dieses Bandes, wie beides ineinandergreift.“ (ebd., S. 11).

Das kommt im Detail meiner **meta-expressiven Kunst-Funktion** gleich: alltagskommunikative Gefühlsäußerungen tendieren zu einer objektivierenden Vereinfachung des Innenlebens z.B. in Form von Smileys, zu denen Kunst alternativ komplexere, ästhetisch ambige Zeichen und Auffassungen von einer Meta-Ebene aus anbieten kann.

Lüthy (2021b) stellt in diesem Band für die Konturierung der für bildende Kunst spezifischen ästhetischen Ambiguität die **Generierung spezifischer Bedeutung** aus einer *„Gegeneinanderführung von Auffassungsweisen“* heraus. *„Auffassungsweisen“* versteht er als Oberbegriff (in meinen Begriffen: für syntaktische Perzeptionen, semantische Konzeptionen und pragmatische Aktiozeptionen):

*„Bei diesen unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen als Flächenordnung und als Tiefenordnung handelt es sich indes nicht um unterschiedliche Bedeutungen von **Masaccios** Gemälde, sondern lediglich um unterschiedliche Auffassungsweisen desselben ästhetischen Gegenstands.“* (Lüthy 2021b, S. 79).

Von ihm wird ´Kunst´ aufgefasst als ***„Sonderkommunikation“*** (im Gegensatz zu *„Normalkommunikation“*), als *„entpragmatisierte Artikulation“,* in der Ambiguität nicht als *„Defizienzphänomen“,* sondern als *„ästhetische Produktivkraft“* erlebt werde (vgl. ebd., S. 84):

*„Durch die kalkulierte Gegeneinanderführung bestimmter Auffassungsweisen entfaltet ein Kunstwerk wie Jasper **Johns´** FLAG überhaupt erst seine spezifische Bedeutung, und diese Bedeutung lässt sich in einer*

hermeneutischen Deutungsarbeit begrifflich durchaus bestimmen. Im Falle von Johns´ FLAG beispielsweise führt die genannte Ambiguität zwischen den Auffassungsweisen als Flagge und als ungegenständliches Gemälde zu weiteren – von Johns ebenso intendierten - Doppeldeutigkeiten, nämlich zwischen der Malerei als mimetischer Darstellung und als Herstellung einer sinnlich ästhetischen Oberfläche." (ebd., S. 76).

Lüthy fasst also *„Bedeutung"* hier gewissermaßen als ´nichtlineares Fluss-Schema´ auf – ich denke: ähnlich zu meiner Konzeption eines ´Gehalts´. Ich betone aber die metakommunikative Übersteigung der sechs kommunikativen Funktionen und verzichte auf das Wort „Bedeutung" zugunsten des Worts ´Gehalt´: ´Referenz auf EIN Darstellungsobjekt´, ´Ausduck EINER Emotion´, ´Aktivierung EINES Kanals´, ´Benutzung EINER und zudem EINdeutigen Sprache´, ´Benutzung von Rhetorik zwecks linear verEINheitlichter Erregung und Lenkung der Aufmerksamkeit´ (statt ´poetischem nichtlinearen **Flanieren** im oben skizzierten Fluss-Schema von Rezeptionsmöglichkeiten´) und ´Bewirkung EINER anvisierten Reaktion beim Rezipienten´. Denn um einen (in Sprachsymbole nur nichtidentisch übersetzbaren Bildwerk-)Gehalt zumindest erahnen zu können, bedarf es m.E. einer Zeichenbewusstheit und der Übersteigung von identifizierend auf EIN Identifizierbares beschränkter Kognition und Kommunikation, die Gehalte ausschließen, ja in der Alltagskommunikation verdecken.

Zentral für Lüthys Ansatz ist ebenfalls **medienspezifsche Eigenart**:

„(…)jede Kunst kann nur solche Ambiguitätspotenziale mobilisieren, die in der jeweiligen Eigenart des verwendeten Mediums angelegt sind." (ebd., S. 77); für diese **mediale Ambiguität** des Abbildes z.B. ist *„produktive Spannung zwischen den Flächenbezügen des Bildes und den Raumbezügen des Dargestellten"* (ebd.) zentral. *„´Zeigende´ Ambiguität entsteht nicht aufgrund der mehrfachen Bedeutung eines Zeichens oder Zeichenkomplexes, sondern aufgrund der wechselnden Erscheinungsweise desselben Wahrnehmungsgenstands. Die Differenz ist also eine doppelte: zwischen Zeichen und Wahrnehmungsgegenstand einerseits und zwischen Bedeutung und Erscheinung andererseits."* (ebd., S. 79).

Den Unterschied von ***„Bedeutung sagen"*** auf der Grundlage von ***„Erscheinung zeigen"*** stellt Lüthy am Beispiel eines Doppelporträts von **Frans Hals** dar, das opponierende, nicht nur nonverbale Subzeichen zu einem Superzeichen vereint:

„Am Beispiel dieses Doppelporträts lässt sich nun auch genauer fassen, in welcher Relation die Erscheinungsweisen eines Wahrnehmungsgegenstands zu dessen Bedeutung steht - wie also das ´Zeigen´ und das ´Sagen´ eines Kunstwerks ineinanderspielen.(…) Die beiden Aspekte unter denen wir die Konfiguration der beiden Eheleute wahrnehmen können, synthesieren eine Vielzahl von sinnlichen Merkmalen und ästhetischen Eigenschaften des Gemäldes: kompositorische wie die V-Vorm der beiden Körper, symbolische wie die formale Resonanz zwischen den Körpern und der umfangenden Natur, koloristische wie das Schwarz, in welchem die Kleidungen des Paares verschmelzen, oder rezeptionsbezogene wie die emphatische Blickbeziehung, die beide Porträtierten zum Betrachter eingehen. Diese Aspekte, zu denen sich die unterschiedlichen Merkmale und Eigenschaften des Gemäldes verdichten, lassen sich mit passenden Begriffen versehen – hier eben mit den Begriffen des ´Auseinanderstrebens´ und des Zusammenklingens´. (…) Allerdings sind diese Zuordnungen nicht wie bei sprachlichen Zeichen durch Lexik oder Syntax konventionell geregelt, sondern stellen das Ergebnis eines interpretierenden Deutens des Wahrgenommenen dar, welches grundsätzlich stets verfeinert werden kann oder aber aufgrund neuer Einsichten revidiert werden muss." (ebd. S. 80f.).

Lüthys Auffassung kunstspezifischer Bedeutung auf Grundlage ästhetischer Ambiguität kommt meinem Gedanken eines zu explorierenden Gehalts nahe, ist aber stärker geprägt von der hermeneutischen Vorstellung eines Umbaus des hermeneutischen ´Zirkels´ zu einer ´Endlosspirale´. Er nutzt daher auch arbeitshypothetische (wiederum ästhetisch ambige) Sprachbilder wie die Klangmetapher *„Zusammenklingen"* oder später die Gravitation-Metapher *„Gleichgewicht"* (s.U.) als eine Station der Exploration. Hermeneutik aber trägt konnotierend diskrete Symbol-Zeichen aus der Entstehungszeit an das indiskrete Ikon-Werk heran, so dass der Eigenwert prinzipiell referenzloser oder referenzuneindeutiger Abbildgestaltungen gewissermaßen auf eine Bedeutung hin ausgerichtet angenommen wird. Das bleibt hier unproblematisch bei ästhetische Ambiguität verdoppelnden Sprachbildern als arbeitshypothetische Ausdeutung.

Hier muss man jedoch den **semiotischen Unterschied** zwischen dem Werk von **Johns** und dem von **Frans Hals** festhalten: ein modernes Index-Ikon-Symbol-Werk bei Johns (vgl. meine semiotische Analyse in Kap. 1.4.1.3) versus historisch-großbürgerlich-konnotativ noch abgesicherte und daher noch kontextuell ausdeutbare

großbürgerliche Allegorie bei Hals. Johns Werk hat m.E. einen **semiotischen statt kontext-allegorischen Fokus** auf eben die drei im Werk sich durchdringenden Zeichenarten als **Weltzugangsarten** der Kontiguität durch Index, Similarität durch Ikon und Konventionalität durch Symbol, die gewissermaßen einen **borromäischen Zeichenart-Knoten mit in sich ambigen Überlappungsbereichen** bilden: das indexikalisch-malspurhafte Ikon-Zeichen eines Flaggen-Symbols, das wiederum Ikonzeichen (für Sterne, Himmel und ggf. sogar für Speckstreifen, ähnlich der Bremer ´Speckflagge´) beinhaltet, über durchscheinenden Zeitungssprachsymbolen. Eine denkbare Ausdeutung der **Konstellation** der drei Zeichenarten (neben vielen anderen im Fluss-Schema als Gehalt) könnte m.E. z.B. a) die Malgesten in der Farbmasse als ***„Einverleibung“* von Zeichen** im Sinne **Merleau-Pontys** deuten oder b) eine Art kognitiven Zirkelschlusses im Feld der Zeichen als eine Art **Ausweglosigkeit aus Zeichen-Repräsentation** feststellen oder c) einen Rückverweis auf den ikonischen ´Urgrund´ des Flaggensymbols mittels Malgesten fokussieren. Diese sich in Johns Werk m.E. äußernde **Zeichen- als Repräsentationskritik** (die hier auch die thematisch werdende Staatlichkeit als Repräsentation umfasst) sehe ich als grundlegend für „Moderne“ an.

Demgegenüber beruht die ´großbürgerliche Allegorie´ von Frans Hals auf widerstreitenden Gruppierbarkeiten mit der Tendenz zur Ausdeutung zu Subzeichen der Vereintheit versus Individualität, also auf vergleichsweise leichter zugänglicherer Similarität zwischen gemeinter Gesamtaussage und gezeigten Subzeichen; Lüthy nennt hier als (historisch-hermeneutisch im großbürgerlichen Holland der Entstehungszeit auch fundierte) Bedeutung *„das Gelingen einer ehelichen Verbindung als dynamisch ausbalancierte Kopräsenz von Momenten des Verschmelzens und der Distanznahme“* (Lüthy 2021b, S. 81). Vom Heute (als einer Zeit der Auflösung alter, konventionell-symbolisch-fester Bedeutungssysteme) aus gesehen könnte man aber auch – in einer ´(nicht rein retrospektiven) Abschattung´ dieser Deutung - vom prekären Status der Ehe im Zeitalter beginnender Individualität sprechen, was den Deutungsspielraum als Gehalthaftigkeit anstelle eindeutiger BeDeutung unterstreichen würde. Das SprachBILD *„Ausbalancieren“* und das Doppelporträt von Frans Hals stellen BEIDE **die gehalthafte Frage** nach den *„Gewichten“*, die auf beiden **Leerstellen-Seiten dieser metaphorischen Waage** aufgebracht werden sollen. Die von Lüthy angesprochene *„Balance“* einer Ehe-Beziehung kann nur gelingen im Eingeständnis der Diskussionswürdigkeit und Unabschließbarkeit der differenzierenden Semiotisierung der „*Momente des Verschmelzens und der Distanznahme“,* der Semiotisierung von jeweils ´Gegebenem´ und ´Genommenem´, von Geben und Nehmen auf beiden Seiten der ´Sozialisierungswaage´. Der in dieser Arbeit skizzierte Rahmen repräsentationskritisch-semiotischer Metakognitivität ästhetisch ambiger Kunst verweist auf **skeptizistische Urteilsenthaltung nach Pyrrhon von Elis (*„Epoché“*)** und auf Unabschließbarkeit von Semiose und Semiotisierung, nicht zuletzt für Sozialisationsprozesse. Skeptizistische Urteilsenthaltung verhindert Dogmatisierung als Lizenz zur Verurteilung, ermöglicht einen *„dynamisch ausbalancierten“* Umgang mit der Gemengelage unzähliger Zeichen aus prekär Bezeichnendem und nur erahnbar Bezeichnetem einer sozialen Beziehung. Gemäß der **pyrrhonischen Skepsis** (als Teil des Gehalts ästhetisch ambiger Zeichenkritik) führt Urteilsenthaltung zu **Seelenfrieden** (***„Ataraxie“***), die man wohl daher als psychologische Basis von Sozialisation ansehen kann, denn wie sollte Sozialisation dauerhaft möglich sein, wenn sie mit Gefühlen eines Übervorteiltseins belastet ist? Genaue Semotisierung der Gewichte auf beiden Seiten der Sozialisationswaage ist aber unmöglich. Und gerade Ikon-Zeichen (die - wie mehrere **Lacan**-Zitate in diesem Band dargelegt haben – fatalerweise visuelle Evidenz zur Verfügung zu stellen scheinen, da sie Ähnlichkeit zur „Realität“ aufweisen) sind m.E. im Hinblick auf angebrachte ´**kunsthafte Skepsis**´ mittels ästhetischer Ambiguität in ihrem Repräsentationscharakter zu relativieren. Die **Bilanzierung der Balance** einer von tatsächlichen UND gefühlten Ungleichgewichten unbelasteten Sozialisation im Rahmen einer gesellschaftlichen Pragmatik von Kunst als gesellschaftlichem Phänomen müsste Bezeichnungen und Bezeichnetes arbeitshypothetisch-abduktiv suchen und deuten für: Risiken/ Kosten/ Pflichten in Bezug auf **Bourdieus** ökonomisches, kulturelles, symbolisches und soziales *„Kapital“* (man kann m.E. auch weitere Adjektive wie ´geografisches´ und ´gesundheitliches´ usw. ergänzen, denn von der Frau im Paarbild von **Frans Hals** wurde ja damals das gar nicht mit Bilanzierung-Zeichen zu erfassende Gesundheitsrisiko häufiger Geburten als ehelicher Beitrag gesellschaftlich erwartet). Das macht schon 6 x 3 = **18 zu semiotisierende und gewichtend zu korrelierende Aspekte einer Bilanz/ *„Ausbalancierung“* des Zusammenlebens**. Damit nicht genug: eine Bilanz weist auch die Position *„Rückstellungen“* für zukünftig entstehende Risiken/ Kosten/ Pflichten auf sowie zwei Seiten: *„Vermögen“* als Seite der Betriebsmittel und *„Kapital“* als juristische Seite der Eigentumsrechte (worauf Bourdieu aber nicht eingeht…). Wer also von ***„Bedeutungsgenerierung“*** durch ästhetisch ambige Kunst spricht, kann diese *„Bedeutung“* nur mittels wiederum ambiger Sprachbilder wie die vom *„Ehe-Waage-Gleichgewicht“* andeuten (gesagtes Sprachbild versus **absentes Gemeintes** desselben); das Sprachbild der ´Ehe-Waage´ hat zudem **semiotische Leerstellen** auf beiden Seiten dieser metaphorischen Waage, erzeugt also **unabschließbare Semiose**. Eben auf diese **ausgangsoffen-skeptisch-gehalthafte Problematisierung von zeichenbasierten Repräsentationen** und deren Korrelierungen rekurriert m.E. ästhetisch ambige Kunst, wie oben gezeigt dadurch,

dass sie (ambig die Aufmerksamkeit teilende Oppositionen als Semiose deautomatisierende) ´**Zeichen-Ungereimtheiten**´ aufbaut.

Die Justitia als allegorisches Zeichen vermittelt sich auf ähnliche Weise zum Ehepaarporträt von Frans Hals als **uneigentlich-tropisch (gemeint) durch pragmatische Antonymie** (Unvereinbarkeit von Augenverbundenheit versus Abwägen versus Schwerthandhaben), die zu allegorischer Ausdeutung drängt; die Justitia zeigt so noch klarer als die ´nonverbale Balance´ im Werk von Hals das nur **prekär-uneigentlich Bezeichenbare** eines bezeichneten prekären Gleichgewichts, zudem auch mittels sichtbarer Leerstellen auf beiden Seiten der Waage der Justitia. Die pragmatische Antonymie der Justitia ist **angemessen-prekäre Bezeichnung für bezeichnetes Prekäres**, für „Gerechtigkeit". **Zeichenbewusstheit** ästhetisch ambiger Kunstwerke (die ja auch Bewusstheit von Gruppierungskriterien und von Subzeichen umfassen muss, um diese ambig gegeneinander führen zu können wie in dem Doppelporträt von Frans Hals aus Ehe-Subzeichen versus Individualität-Subzeichen) und **Zeichen-Skeptizismus** gehen im Gehalt dieser Werke ineinander über. Zum **Skeptizismus als Teil des Gehalts** des ästhetisch ambigen Werks *Drei Kunststopf-Normalmaße* von Marcel **Duchamp** (vgl. Abb. 395) schreibt **Herbert Molderings**:

„Duchamps Logik ist die relativistische Logik des Skeptizismus. Da selbst in den exakten Naturwissenschaften der Begriff der ´objektiven Wahrheit´ nicht mehr aufrecht erhalten werden konnte, waren in seinen Augen die vom Zufall bestimmten Längennormale der ´3 Stoppages´ ebenso wahr wie der durch jahrelange mühsame Messungen definierte Urmeter im ´Bureau des Poids et Mésures´ in Sèvres. Duchamp machte sich seit 1913 ein künstlerisches Vergnügen daraus, den ´Realismus´ der wissenschaftlichen Weltanschauung zu ´ruinieren´." (Molderings 2007, S. 61).

Sich in metakognitiv-metakommunikativen, ästhetisch ambigen Zeichen ausdrückende **semiotische Skepsis gegenüber Zeichen und Repräsentation i.A.** setzt sich in Distanz sowohl zu dogmatischem Logos als auch zu dogmatischem Mythos, indem diese Skepsis autotelisch-metakognitiv die Gemachtheit des Zeichens zeigt und so die Ausdeutung unabschließbar und so die **Gehalte prozessual-ergbnisoffen** macht; **Metakognition als Rahmen und Gehalt als dergestalt Umrahmtes** stehen bei ästhetischer Ambiguität also m.E. in einem Wechselverhältnis: Ästhetisch ambige, simultane Kunst-Superzeichen werfen die **endlos-produktive Frage** nach den metakognitiv-metasemiotischen **Bedingungen der Möglichkeit der Repräsentation des Unrepräsentierbaren** auf, bei dem obigen Paarporträt von Frans Hals die endlos-produktive Frage nach den 18 unmöglicherweise zu semiotisierenden und gewichtend zu korrelierenden Aspekten einer Bilanz-Waage ehelichen Zusammenlebens im Zeitalter beginnenden bürgerlichen Individualismus.

Mit den eindeutig-distinktiven Zeichen aus dem Umkreis des **Logos** ist das **Risiko** simplifizierend-zerteilender, begrifflicher Zurichtung des Darzustellenden, aber auch die **Chance** einer ´rückverkomplizierenden´ Rekombination solcher getrennter Entitäten in einer argumentierenden Erörterung als suchend-unabschließbare Textsorte verbunden, dagegen mit zweideutigen, ästhetisch ambigen, antidistinktiven Zeichen aus dem Umkreis des Mythos das Risiko willkürlicher Vermischung und der Gewinn poetischer Anti-Distinktivität. Ein Vergleich zweier ästhetisch ambiger Werke mag das **Möglichkeitssfeld zwischen Mythos und Logos** veranschaulichen:

Bertellis ästhetisch-ambiges Mussolini-Porträt einer devianten Gesichtsprofil-Rotation aus 1933 (Abb. 330), das als Bronze, aber auch als Pseudo-Bronze und als Lampenschirm, also als Massenprodukt erhältlich war, schafft durch die EINheitlichkeit der Rotationsbewegung, die massenmedial-verEINheitlichende Materialität mechanischer **Perfektion** und durch kontextuell-funktionalisierend-verEINheitlichende Einbettung mittels Titel und Symbol-Konnotation eine RückverEINheitlichung ästhetischer Ambiguität zu einem **faschistischen Mythos einer Allgegenwart** aus einer **Kontamination von Ideologie, Raum und Zeit** um die (symbolisch als für Rom stehend ausdeutbare) Rotationsachse herum.

Paul Klees ebenfalls ästhetisch ambiges Werk *Kind und Phantom* aus 1938 (Abb. 136) weist im Kontrast zu diesem Werk Bertellis schon auf der Ebene der Materialität als **imperfekte** Handzeichnung (Index auf Zeichengesten) **Autotelik als Zeigen der Gemachtheit des Zeichens als Frage nach Bezeichenbarkeit i.A.** auf. Das Autotelische wird hier zudem verstärkt dadurch, dass das Werk ´poetologisch´ ist: die Teilung der Aufmerksamkeit durch ästhetisch ambige Werke selbst wird thematisch durch **ihre bifurkationelle Veranschaulichung**: a) die Blickwanderungslinie des Rezipienten wird durch das labyrinthöse Abbildwerk bifurkationell aufgeteilt, ästhetisch ambige Aufmerksamkeitsteilung also **als Wegenetz veranschaulicht**, somit Sehen als sukzessives Durchtasten des Labyrinths UND als simultanes Sehen/ Erkennen der Gestalt der

´Labyrinth-Landschaft´ sichtbar gemacht (vgl. Kap. 1.6.2.1 zu Ganzheitstheorien und Abtasttheorien der Bildwahrnehmung), b) Figuren und (Hinter-)Grund sowie Figur 1 (*„Kind“*) und Figur 2 (*„Phantom“*) sowie Außen- und Innenleben werden durch labyrinthös aus- und überwuchernde Konturen kontaminiert; es gibt also starke poetologische Autotelik aufgrund Gleichzeitigkeit syntaktischer, semantischer und pragmatischer Ambiguität, denn Bifurkation ist syntaktisch ambig, die Vermischung von Figur/ Grund, Figur/ Figur, Kind/ Phantom, Subjekt/ Objekt sind semantisch ambig, die Antonymie der simultanen und sukzessiven Rezeptionsweisen dieses Labyrinthbildes ist pragmatisch-ambig. Die zwei pragmatischen Wirkungstendenzen ästhetischer Ambiguität als **psychische Ambivalenz** kann man mit diesem Werk Klees verbinden: **Angst vor Auflösung/ Entgruppierung versus Hoffnung auf Potentialität/ Neugrupierung mittels Gruppierungskriterien** aus Devianz und Kontamination ästhetischer Ambiguität (was wiederum pragmatisch ambig ist), sinnlich und logisch erfahrbar gemacht im prekären Zeichen prekärer Kognition, Repräsentation und Existenz.

Meret Oppenheims Werk *Objekt/ Frühstück im Pelz* (1936, mit Fell überzogene Tasse, Untertasse und Löffel) sieht **Lüthy** v.a. als *„Objekt, in welchem Alltagsgegenstände ambig sexualisiert werden“* (Lüthy 2021b, S. 87): *„Während wir feinhaariges Fell mit den Händen gern berühren, ist der Kontakt mit den Lippen oder der Zunge – wofür Tassen und Löffeln gemacht sind – irritierend: Ein Haar im Mund erscheint uns derart unangenehm, dass wir es sogleich entfernen möchten. (…) Die Alltagsobjekte rücken in die Nähe des menschlichen Körpers, genauer in die Nähe der weiblichen und männlichen Sexualorgane (…) Im Zug der Betrachtung wird die Konstellation der drei verfremdeten Alltagsgegenstände von Imaginationen vielfältiger und gegenstrebiger Empfindungen eingewoben. Dabei verstärken sich die Ambiguität von Oppenheims Objekt und die Ambivalenz, die wir den von diesem Objekt verheißenen Sensationen entgegenbringen, wechselseitig.“* (ebd., S. 85).

In der Tat dürfte der Hauptaugenmerk des Rezipienten auf der **Antonymie Mundhaptik versus Handhaptik** liegen und aufgrund eines annehmbaren **freudianischen Hintergrunds des Surrealismus** die hermeneutische Interpretation nach psycho-sexueller Ambivalenz die nächstliegende sein; aber neben diesem merklicheren weil auf Körperreflexen basierten Hauptstrang dürfte man auch konnotative **Nebenstränge** nach **Kultur versus Natur** (als Teil eines Gehalts statt einer BeDeutung) etablieren können, da Kontaminationen ähnlicher Art in zahlreichen Werken dieser Zeit quasi als **Zivilisationskritik** vor dem Hintergrund des Faschismus auftauchen, z.B. bei **Viktor Brauners** *Wolfstisch* (1939-1945, vgl. Abb. 368). Einen weiteren Nebenstrang führt Lüthy mit der Auffassung **André Bretons** an, dass durch Interventionen wie diejenige Oppenheims nützlichkeitsfixierte Alltagsobjekte in eine ununterbrochene Folge von **geheimen Möglichkeiten** zurückkehrten (vgl. ebd., S. 86), also ganz allgemein gesprochen: eine De- oder Umfunktionalisierung eines Alltagsobjekts hat als eine abstrakte Bedeutung die Stärkung des Möglichkeits- statt Wirklichkeitssinns nach **Musil**. Man sollte in diesem Zusammenhang nicht Gefühls- und Ausdrucksästhetik als antipodisch zur „formalistischen“ Verfahrensästhetik eines **Sklovskys** auffassen, denn nichtalltäglicher Ausdruck psychischer Ambivalenzen bedarf zu seiner Semiotisierung der Produktionsverfahren von nichtalltäglich-uneinheitlich Bezeichnendem wie Bezeichnetem.

Zu **Yves Kleins** blaumonochromen Bildern als Beispiele für **moderne Ambiguität**, die in der Vormoderne nicht denkbar gewesen wäre, führt Lüthy aus:

„Zwei maximal auseinanderstrebende Wahrnehmungsoptionen desselben Gegenstands also: Entweder fassen wir ihn als bloßen flachen Gegenstands auf – oder aber als den ´totalen Raum´ des Himmels. (…) Der Erfolg von Yves Kleins Gemälde liegt nicht in einem optimierten ´Wie´ der künstlerischen Durcharbeitung, sondern in einem schieren ´Dass´: dass diese Gegenstände überhaupt Bilder – und damit zugleich Kunstwerke – sind.“ (ebd., S. 89). *„Ist Yves Kleins rechteckige Fläche ein Bild oder bloß ein einfarbiges flaches Ding? Ist Marcel **Duchamps** Flaschentrockner eine Skulptur oder nur ein Alltagsgegenstand? (…) Die Ambiguität besteht vielmehr in der Ungewissheit, ob es sich beim Wahrgenommenen überhaupt um ein Kunstwerk handelt und ob sein Schöpfer legitimerweise als ein Künstler gelten kann.“* (ebd., S. 90). *„Die moderne Reformulierung der Kunstfrage hat zur Folge, dass fortan die Verfertigung von Kunstwerken mit der beständigen Arbeit am Kunstbegriff Hand in Hand geht. (…) Indem sie zugleich bisherige Kunstverständnisse negieren, werden sie zu werkgewordenen Oszillationen von Kunst und Nicht-Kunst. Dieser künstlerische Ambiguitätstypus ist der Vormoderne unbekannt.“* (ebd., S. 91).

In der Tat ist die Kunst-Zeichenhaftigkeit aus ästhetisch ambiger Opposition bei monochromen Bildern (Fläche versus Raum-Illusion) und bei Ready Mades (Gebrauchsobjekt versus Kunst-Zeichen) **viel weniger für den Rezipienten merklich** und daher m.E. viel mehr auf eine ausgeprägte **Kunst-Superzeichenbewusstheit** und also auf den institutionellen Museum-Rahmen als **unterstützendes Index-Subzeichen des Kunst-Superzeichens** angewiesen; vormoderne Kunstwerke konnten auf konnotativ-kulturell abgesicherte Symbolzeichensysteme als

Ausdruck angestrebter gesellschaftlicher Kohärenz zurückgreifen. Moderne ersetzt die Merklichkeit von Ikon-Zeichen oder von konnotativen Symbolen durch weniger merkliche, also **prekäre Zeichen**, m.E. sowohl im Hinblick auf einen Ausdruck einer Nichtgebundenheit durch gesellschaftliche Zeichensysteme, als auch im Hinblick auf Repräsentationskritik und auf relativ gewordene bzw. relativierte „Welt", „Gesellschaft", Kanäle, Sprache, Funktion.

Lüthy führt zu Werken der **Moderne mit *„prekären Status als Kunst"*** aus:

„Der institutionelle und diskursive Rahmen garantiert, dass die Objekte oder Kunsthandlungen, die aufgrund ihres ambigen Status als Kunstwerke unbeachtet bleiben oder übersehen werden könnten, dennoch wahrgenommen und reflektiert werden - und gerade hinsichtlich ihres prekären Status als Kunst." (ebd., S. 94).

Solche Kunst-Superzeichen verweisen indirekt auf Semiotik und auf die Institution ´Kunst(verwaltungs)betrieb´, die wiederum z.B. den **seriell-variierenden Charakter** aller Duchampschen Ready Mades oder der blaumonochromen Gemälde in Zusammenhang mit blaumonochrom überzogenen Schwämmen oder Skulpturen Kleins als **serielle Index-Rahmung des Einzelwerkes durch den Künstler** zu rekonstruieren hätte, als ihre notwendigen **Subzeichengeber**: Teil des Gehalts, der netzartigen Bedeutung von solch unmerklichen „modernen" Kunst-Zeichen ist m.E. das Ausbleiben ihrer Merklichkeit als Zeichen und somit die repräsentationskritische Frage, wie Merklichkeit von Zeichen als Repräsentation überhaupt entsteht. Es lässt sich in diesen Fällen von Kleins und Duchamps Werken „objektiv" eine Zeichenhaftigkeit zwar nicht empirisch-soziologisch von der Schar der Rezipienten aber doch semiotisch vom Werk als Zeichen her feststellen: die von Klein sogar **patentierte**, pudrig wirkende *„IKB-Farbe"* hat einen **geplanten und auch erfahrbaren Effekt** aus einem Farbstaub-Mikrorelief (**syntaktische Ambiguität VK** verschatteter versus unverschatteter Kleinstbereiche), Duchamp konzipierte die **Werkserie der Ready Mades** als Abwandlung des Grades an Intervention: mit oder ohne Titelhinzugabe, Titel mit Ikon-Index-Funktion wie *Fontäne* (weniger abstrakt) oder mit allegorisch ausdeutbarem Titel wie *Falle*, mit Fragmentierung wie bei *Fahrrad-Rad* oder ohne Fragmentierung, nur ein einziges Gebrauchsobjekt in den Ausstellungskontext umsetzend oder auch mehrere Objekte in einen Vogelkäfig zwangsraumvereinend usw.. D.h. die - durch Ausstellungen oder Duchamps **Synopse seiner *Boîtes*** mit Miniaturausgaben der Ready Mades bewusst gemachte - **werkserielle Einbettung wird ein Teil des Gehalts eines modernen Werkes als empirisch-ästhetische Variation einer Zeichen-Repräsentationskritik**. Darauf verweist ja auch implizit die hier vorgestellte Ambiguitätstypologie aus seriell rekombinierbaren Operationen und ihren potentiellen Objekten der Gruppierungskriterien: moderne Werke sollten auch **empirisch-seriell-algorithmisch** gedacht werden. Moderne zeichnet sich also m.E. – wie schon oben für das Werk von Johns dargestellt – durch das Erfordernis einer **zeichenrepräsentationskritischen und daher zumeist seriellen Zeichenbewusstheit** aus, denn logisch konsequent ist, dass das eine und einzige Werk inmitten von Repräsentationskritik zugunsten des seriellen Auskundschaften der Bedingungen der Möglichkeit von Kognition und Zeichen aufgegeben werden sollte. Dabei wird m.E. semiotisch-metakognitive Analyse Rahmung für einen in Gänze ausbleibenden Gehalt kunstspezifischer Ambiguität als Möglichkeitsfeld des Bezeichneten (statt einer einzigen BeDeutung).

Lüthy formuliert in Bezug auf **Repräsentation**:

*„Parallel zu diesen berufspraktischen Veränderungen bricht der ´metaphysische´ Rahmen der Kunst auf. Was dabei aufbricht, ist insbesondere das Bildmodell der Repräsentation, das wie **Hegel** es definierte, dem Kunstwerk die Kraft zuschreibt, das Allgemeine im Individuellen und das Übersinnliche im Sinnlichen zur Anschauung zu bringen (…)."* (ebd., S. 92).

Lüthys Werkbeispiele ästhetischer Ambiguität basieren v.a. auf **Antonymie** als gegenüber anderen Typen merklicherer Ambiguität, die m.E. das **Nichtvereindeutigbare, Nichtharmonisierbare, Gemengelagehafte als Gehalt** als das durch das ästhetische ambige Kunst-Zeichen Bezeichnete besonders eindrücklich herausstellen; eine Übersetzung in meine metakommunikativen Funktionen bietet sich auch hier an:

1) das Erfahren eines sich abbildlichen Zu- und textlichen Begriffen Entziehens von psychisch ambivalenten Gehalten in der metaexpressiven Antonymie von ´für-Hand-anziehend´ versus ´für-Mund-abstoßend´ der befellten Tasse **Meret Oppenheims**;

2) das prekär-in-der-Schwebe-Bleiben eines konstellativen Gleichgewichts von nonverbalen und metaphorisch ausdeutbaren opponierenden Subzeichen eines allegorischen Superzeichens als metareferentielle Antonymie bei **Frans Hals**´ Doppelporträt;

3) die meta´sprachliche´ Antonymie des sich einer eindeutigen Code-Kategorisierung entziehenden **Index-Ikon-Symbol-Werks** *Flag* von **Jasper Johns** (Malspuren-**Indizes** über Zeitungstext**symbolen** als Malgrund eines **Ikons** des US-Flaggen**symbols**, das wiederum als Stern-, Himmel- und eventuell Speckstreifen-**Ikon** deutbar ist, inmitten eines **indexikalisch** auf sein Inneres verweisenden Bildrandes, der abweichend von Abbildkonventionen auffällig herausgestellt wurde, da er identisch mit den Konturen des ikonisch Dargestellten des Flaggensymbols ist), wobei m.E. diese drei **kontaminierten Zeichenarten** auch aufgrund der drei **nach Distanz zum Bezeichneten gestaffelte Weltzugänge** (indexikalisch-körperlich-unmittelbar, ikonisch-sehsinnlich, symbolisch-distanziert) als metareferentielle Antonymie ausgedeutet werden können, neben der konkreteren metareferentiellen (repräsentationskritischen) Kontamination der Bedeutung der US-Fahne versus der Bedeutungen der Malspuren versus Bedeutungen der teilweise noch unter der Enkaustik lesbaren Zeitungen, die einhergeht mit einer metaphatischen Kontamination dreier Kanäle (Fahnen versus Malerei versus Zeitung) usw..

Da **Lüthys** Werkbeispiele ästhetischer Ambiguität v.a. auf merklicher **Antonymie** basieren und da in Text-Bild-Alltagskommunikaten **Komplementarität** die medienlogische Regel ist (aus Ergänzung textlich-zeitlicher Information durch räumlich-abbildliche Information), soll nun ein Beispiel für **ästhetisch ambige weil komplexe Komplementarität** gegeben werden: Das Text-Bild-Werk **Duane Michals** *A letter from my father* (1960/ 1975) weist so eine **komplex-komplementäre** als ästhetisch ambige, ´kunsthafte´ Beziehung von Text- und Bildinhalt auf. Zu dem Foto des Künstlers im Profil, belichtet vom Fenster links, vor seinen frontal in Richtung der Kamera auf ihren Sohn schauenden Eltern ist folgender handschriftlicher Text oben und unten beigefügt: *„A LETTER FROM MY FATHER. As long as I can remember, my father always said to me, that one day he would write me a very special letter. But he never told me what the letter might be about. I used to guess what I might read in the letter, what mystery, what family secret might be revealed, what intimacy we might share. I know what I had hoped to read in the letter. I wanted him to tell me where he had hidden his affections. But then he died, and the letter never did arrive, and I never found that place where he had hidden his love."* Hier ist der Zeitraum, der vom Text des Text-Bild-Werks dargestellt wird, sehr lang und zudem mit interpretatorisch auszufüllenden ´psycho-metaphorisch-räumlichen´ Leerstellen (vgl. *„place"*) durchsetzt, das per se nichtlineare Foto-Abbild ist dagegen **linearisiert** durch die Kreuzung der Blick-Linien der Eltern mit derjenigen des Sohnes: **per se linearer Sprachtext ist hier raum-metaphorisch ´entlinearisiert´, per se nichtlineares Abbild ist hier blicklinienbasiert ´linearisiert´** (sogar mit einer Andeutung von syntaktischer Kontamination BK einer Blicklinienkreuzung), so dass die Komplementarität von Abbildraum und Textlinienzeit komplex-reziprok ist - und zudem gegenüber alltäglichen Text-Bild-Werken gesteigert ´gemengelagehaft´; daher kann m.E. dieses zeichenkritisch-komplex-komplementäre Text-Bild-Werk begründet ´ästhetisch ambig´ und ´kunsthaft´ genannt werden.

Nur ein Bewusstsein von der ´Staubartigkeit´ der poetischen Kontamination (als SprachBILD) ***„Staubrose"*** im Gedicht *„Der Staubbaum"* von **Yvan Goll**, ein Bewusstsein von ihrer prekären Gemachtheit aus sich einem begrifflichen Zugriff entziehenden Staubpartikeln reicht an ihren absent bleibenden poetischen Gehalt heran: *„Rühr diese Staubrose nicht an!"* schreibt Goll. Teil des Gehalts ästhetisch ambiger Werke ist ihre **Flüchtigkeit, ihre ´Flucht´ vor kognitiver Näherung mittels gruppierendem Zu- und Begriff**, er kann nur im metakognitiven Rahmen aufscheinen, aber nicht erscheinen, da dieser Rahmen auf den **Gehalt als Absenz** indexikalisch verweist. Im **nur ´rahmenhaft umschreibbaren´ Gehalt** ästhetisch ambiger Werke bildender Kunst wird das Allgemeine von Nichtbegreifbarkeit erahnbar. Daher konzentriert sich dieser Band auf **Analyse als Rahmen-Index auf eine absent bleibende Interpretation**, die nur als angedeutete, hermeneutisch explorative, atelische Interpretation eines Endlos-Spiralwegs als Umbau aus dem hermeneutischen Zirkel ihrem anvisierten aber ausbleibenden Gehalt adäquat WERDEN kann (Werden = Sein + Nichts würde Hegel anmerken). **Susan Sontag** favorisiert demgemäß in ihrem Text ***„Against interpretation"*** eine **Analyse der Gemachtheit statt Interpretation** als Postulat einer einzigen, maßgeblichen Bedeutung (s.U.).

Notwendigerweise ist nur **Erahnung von Gehalt z.B. in Form der Strukturbäume** von MultiNet hinter einem Begriff+Schema erinnerter Gestalt als Bezeichnetem eines eindeutigen Ikon- oder Symbol-Zeichens möglich: das kognitiv Unverfügbare weil Komplexe bleibt in Alltagskommunikaten kognitiv in den mentalen Grund absentiert, ausgeblendet (´im kognitiven Hinter-Grund hinter der Schema-Denk-Figur´), so auch Aspekte raum-zeitlicher Einbettung, die z.B. bei Ready Mades einer Substitution von Gebrauchs- durch Ausstellungskontexte thematisch werden, so dass der Gehalt, der mentale Grund hinter der Schema-Figur thematisch wird: **Denk-Figur und Denk-Grund verschmelzen in eine medial-mentale Indiskretion**. Die metakommunikativen Funktionen ästhetischer Ambiguität machen kognitive Gruppierungskriterien bzw. alltagskommunikative Funktionsentitäten als Vereinheitlicher mittels ambiger Veruneinheitlichung **sicht- und erfahrbar**, wodurch die Gemachtheit von kognitiven

Darstellungsobjekten als **fadenscheinig** in den Fokus gerät: das kognitiv Gruppierte, ´Gewebte´ von ´Werk-Text´ (´Text´ kommt metaphorisch von ´textil Gewebtem´, hier im Sinne kognitiven Zusammenhalt Stiftendem)´ gerät einzelfadenhaft über opponierend thematisierte Gruppierungskriterien als ´Fäden kognitiven Zusammenhalts´ in den Fokus, wenn die kognitiven Fäden ambig opponierender Gruppierungen sich wechselseitig ´lockern´, ´herausgerissen´ sind, ´konterkariert´, ´gestopft´, ´übernäht´ werden. Man merkt: über ästhetische Ambiguität bildender Kunst lässt sich nur kriterienhaft-abstrakt oder wie hier in (z.B. Textil-)Sprachbildern schreiben. Dieser ästhetisch-metakognitiv ambige Fokus auf ´kognitive Gemachtheit´ von Zeichendarstellungs- als Verfügungsobjekten als im Alltag nicht hinterfragte Evidenzen lässt diese Schemata (mittels des reziproken **Indexzeichens** opponierender Gruppierungskriterien) ´**indiziert als nur gemacht**´ in den Modus kognitiver Absenz komplexer Gehalthaftigkeit treten und damit eine Ahnung von nicht verfügbarer innerer wie äußerer Welt als Kontingenz ´aufscheinen´.

Alltagskommunikate basieren (in Anlehnung an die sechs **Jakobsonschen** Kommunikationsfunktionen) auf **sechs impliziten Zeichenverarbeitungshypothesen der Automatisation** (die durch ästhetische Ambiguität konterkariert werden können): Entitäten eines kommunikativen Quelle-Ziel-Pfads seien wünschenswerterweise im Hinblick auf reibungslose Kommunikation als einheitliche EINheiten nach außen abgrenzbar und nach innen homogenisierbar, also disambiguierbar:

a) Expression EINES Gefühls in Abgrenzung zu anderen Gefühlen sei denkbar und wünschenswert, b) Referenz auf EINE Entität aus „Welt“ in Abgrenzung zu anderen sei denkbar und wünschenswert, c) Ausnutzung einer bild- oder sprachrhetorischen Operation zwecks REIN telischer Aufmerksamkeit-Erregung und -Lenkung (Devianz erregt instinkthaft Aufmerksamkeit, da von Devianz in Körpern und im Verhalten Gefahr ausgehen kann) in Werbung oder Propaganda sei denkbar und wünschenswert, was beinhaltet: eine poetisch-antidistinktiv-ambige Operation sei OHNE Verselbständigungspotential in Kommunikation denkbar (tatsächlich aber bietet sie Fallklappen), d) Ausnutzung EINES störungsfreien, neutralen und abgrenzbaren medialen Kanals sei denkbar und wünschenswert (die Materialität des Kanals sei instrumentalisierbar und EIN Kanal sei isoliert – also ohne all zu viele in der Rezeption mittels anderer medialer Kanäle zu füllende ´mediale Leerstellen´ - denkbar; SprachBILDer in Symbolsprache sind dazu ein Gegenbeweis, aber auch Index- und Symbol-Subzeichen in Ikon-Abbildern als integrative Superzeichen), e) Ausnutzung eines EINdeutigen Werk-„Codes“ verstanden als eine Liste unbrüchiger Kopplungen von abgrenzbaren Entitäten des Bezeichnenden und abgrenzbaren Entitäten des Bezeichneten (z.B. Piktogramm-´Ikon´-„Code“, der aber doch nur durch indexikalische Verortung an Türen o.ä. eindeutig wird), f) Anvisierung EINER für eine große Rezipienten-Schar verallgemeinerbarer Werk-Wirkung z.B. der Erregung von Aufmerksamkeit und ihrer gewünschten Lenkung auf der Basis z.B. des **aufmerksamkeitsökonomischen Prinzips der Relevanz (Aufwand versus Ertrag einer Zeichenrezeption**, vgl. Kap. 4.7).

Diese sechs impliziten Annahmen von Alltagskommunikation werden **konterkariert durch metakommunikative Funktionen** von kunstspezifischer Ambiguität im Hinblick auf explizite Zeichen-Bewusstheit, die daher nur auf atelische Gehalte, nicht auf telische BeDeutungen (einer fixen Bezeichnung-Bezeichnetes-Kopplung) verweisen kann; ästhetisch-ambige Kunstwerke erfordern z.B. bezüglich des letzten Aspekts einen **hohen rezeptiven „Aufwand“** und bieten zumeist **nur unsichere bzw. schwer benennbare „Erträge“**, sind also quasi eine **Negation der Aufmerksamkeitsökonomie an sich**.

Durch den Agon der Kunst-Produzenten als offener Diskurs zum Wort ´Kunst´ kommt es zudem zu intertextuellen Bezugnahmen, Parodien, Steigerungen, Abwandlungen also empirisch-ästhetischen Differenzbildungen unter den Künstlern und Ismen, die man insgesamt als Auslotung der möglichen Algorithmen von ´Kunst´ deuten könnte (wie sie in der Matrix meiner Ambiguitätstypologie auch als Kopplung von Operationen und Objekten darstellbar sind): der Agon gebietet - um der Aufmerksamkeitsgewinnung willen -, als Künstler **„innovativ“** (also Aufmerksamkeit erheischend) zu sein, nicht abgenutzte Algorithmen zu erschließen (was aber als immer schwieriger erscheint, vgl. Kap. 1.6.1.5). Man kann so eine allgemeine Definition von ´Kunst´ auf der Grundlage der **Idee eines Auto-Telos** formulieren: **Kunst ist ein Diskurs- als Zeichen-Verhältnis, das sich zu sich selbst verhält:** das **Kierkegaardsche** ´Selbst´ findet hier im **Homo Pictor von Hans Jonas** sein auf Medien-Zeichen-Algorithmik bezogenes Korrelat. Oder verschachtelt ausformuliert: ´Kunst´ ersteht aus Zeichen-Verhältnissen **a) rezeptiv** im Kunstzeichen zwischen konkurrierenden syntaktischen, semantischen und pragmatischen Ausdeutungen als Um-Gruppierungen, **b) gestalterisch** im Kunstzeichen zwischen gestaltpsychologisch umschreibbarer Syntaktik/ sprachwissenschaftlich umschreibbarer Semantik/ bio-psycho-soziologisch umschreibbarer Pragmatik als gestaltete Gruppierbarkeiten sowie **c) extern** zwischen Nicht-Zeichen, Alltag-Zeichen und Kunst-Zeichen, wobei die Kunst-Zeichen sich (metakognitiv ihrer kognitiven Rahmen-Bedingungen der Gruppierungskriterien bewusst) zu sich

selbst und zu Nicht-Zeichen wie Alltag-Zeichen verhalten. **Metakognition (als Verhalten der Kognition zu sich selbst)** kann stimuliert werden durch ästhetische Ambiguität, die aber auch in Nicht-Kunst, also in Alltagskommunikaten wie Bildrhetorik also Devianzästhetik nutzender Werbung oder Propaganda zu finden ist. Kunstspezifische Ambiguität aber hat die atelische Funktion überblickshaft-nichtlinearer, metakognitiver, semiotisch gesprochen: metakommunikativer Deautomatisation und daher **Selbst- als Defokussierung**, in der dann ein nur nichtidentisch in Sprache übersetzbarer, **defokussierender Gehalt** erfahrbar (statt benennbar) werden kann.

Der kunstspezifische, also nur nichtidentisch in Sprache übersetzbare Gehalt, der z.B. vom Werk *„Wolfstisch“* von **Brauner** (vgl. Abb. 368) generiert wird, ergibt sich nicht einem einzigen Begriff als BeDeutung, sondern eröffnet sich nur aus einer Strukturbaumanalyse nach Korrelationsaspekten als dem Versuch einer ´Neudefinition´ einer aufzubauenden aber letztlich ausbleibenden Entität „Wolfstisch“: Die Kontamination zweier Situationen ´Tischgebrauch´ und ´Begegnung mit autoaggressiv (tollwütigen?) auf sich selbst konzentrierenden Wolf´ ermöglicht reziproke Bedeutungsanreicherung bzw. reziproke Relativierung dieser zwei Situationen für JEDEN Aspekt von „Situation“ im MultiNet-Strukturbaum (vgl. Abb.79), das ´Tischige´ im ´Wölfischen´, das ´Wölfische´ im ´Tischigen´ und das ´Wolfstischige´ als Synthese beider. Es bleibt zudem ungeklärt, ob sich ein Tisch in einen Wolf verwandelt oder umgekehrt oder ob es sich um konstanten Zustand handelt, ob die Autoaggression beruhigend im Sinne von ´selbstzerstörend auf sich selbst gerichtet also vom Beistehenden abgewandt´ zu deuten ist oder umgekehrt als ´Symptom für bei Biss auf den Beistehenden übertragbare Tollwut´ oder beides usw. usw.. Darüberhinaus schließen sich konnotierte, ´überlappende´ räumliche Ko-Situationen in abstrahierender Rezeption an: Kulturraum versus Naturraum, z.B. gedeutet als Nutzraum der kultivierenden Objektivierung versus Ausgeliefertseinraum des natürlichen Objektiviertwerdens, realer versus irrealer Raum usw.. Ein Tierpräparat ist streng genommen ein dreidimensionales Abbild, aber eben eines, das nicht die Tiefen-Dimension abgezogen, abstrahiert hat wie bei einem bemalten Abbildträger, sondern die realen Innereien: der Zeichen- bzw. Objektstatus ist also bei diesem Werkbeispiel auch ambig fetischartig: Ikon aus Abstraktion= Abzug der Innereien und auch Überrest eines realen Wolfes als „Dargestelltem“. Während in der Vormoderne „Kultur“ als Symbolsystem konnotativ-hermeneutisch rückverankerbare Bedeutungsinterpretationen von bildrhetorischen Werken erlaubte, scheint das bei diesem Werk der Kontamination von Kultur und Natur gerade eben unmöglich geworden zu sein.

Hermeneutik versucht aus der Entstehungszeit ko(n)textuelle Symbole z.B. an ein ästhetisch ambiges Ikon heranzutragen, diese bleiben aber eben ´herangetragen´ im Sinne von auf divergierende Zeichenarten bezogen leicht isoliert/ isolierbar; das reziproke, nichtlinear-atelische Indexzeichen bleibt für sich wirksam, Gegenspieler gegen herangetragene, ´überstülpte´ telisch-lineare Symbolzeichen. Propaganda oder Werbung versuchen sich an symbolischen Überstülpungen symbolischer Ko- und Kontexte z.B. über eine bildrhetorische, ästhetische Ambiguität, die hier (entgegen ihrer zerteilenden, Gruppierungskriterien offenlegenden, also **analytisch-metakognitiven Grundtendenz**) nur als bloßer **Stimulus** aufgrund bildrhetorischer Abweichung von natura, als **Aufmerksamkeitserreger statt -zerteiler** fungieren soll; solche ´Überstülpungen´ von Symbolen über Ikon-Zeichen bleiben aber aufgrund ihrer semiotischen Andersartigkeit gedanklich leicht isolierbare Symbol-Subzeichen neben dem ikonischen Subzeichen im Superzeichen: diese Subzeichen des Superzeichens bleiben in semiotisch getrennten Medienkanalgeometrien (ikonisch-bildflächig-indiskret-ungeregelt versus symbol-satzlinear-diskret-grammatikgeregelt): Das Ikon bleibt **´Fallklappe´** für Versuche seiner (sprach)symbolischen Instrumentalisierung oder Deutung; ikonische Gehalte können nur nichtidentisch in Symbolsprache übersetzt werden (weshalb Interpreten häufig auf wiederum ästhetisch ambige SprachBILDer ausweichen), **bildende Kunst bleibt aus medial-kognitiv-geometrischen Gründen unersetzbar**.

1.5.1.3 Theorien der Kunst

Letztlich gilt der hermeneutische Zirkel auch für **Theorien der ´Kunst´**: ein Teil kann nicht ohne das Ganze der Sonderkommunikation ´Kunst´, das Ganze nicht ohne seine Teile verstanden werden; wenn sich Theorien der ´Kunst´ auf einen Teil von ´Kunst´ (die wie oben gezeigt als Defokussierung redefiniert werden kann) fokussieren, vernachlässigen sie das Ganze von ´Kunst´. Gemäß **Piecha** (2003) fokussieren Theorien der Kunst auf einen der folgenden Teilaspekte der komplexen Sonderkommunikation- und Erlebnis-Situation ´Kunst´ (vgl. Komplexität des MultiNet-Schemas zu „Situation“):

1) materiale Objekte als Kunst-Werke, 2) sprachliche *„Verwendungsweise“* des Begriffs Kunst, 3) allgemein pragmatische *„Verwendungsweise“* von Kunst im *„Leben“* o.ä., 4) Intentionen *„des Autors“* oder *„des Rezipienten“*

oder beider, 5) *„kunstgeschichtliche“* Einordnung des Werkes (auf drei Weisen: 5a) *„Ähnlichkeit“* mit bereits existierenden oder gar *„zukünftigen“* Kunst-Werken, 5b) von *„dem Autor“ „intendierte“* Rezeption im Hinblick auf *„unumstrittene“* Kunst-Werke der Vergangenheit, 5c) Möglichkeit einer *„Erzählung“* zum zur Disposition stehenden Werk, die es mit anerkannten Kunst-Werken der Vergangenheit verbindet), 6) *„Cluster“* in einem *„Katalog von einzeln weder notwendigen noch hinreichenden Eigenschaften, die allerdings als Ganzes oder in Form unterschiedlicher Teilmengen doch hinreichende und in Form von Disjunktionen über Teilmengen dieses Kataloges notwendige Bedingungen bilden können.“* (Piecha 2003, S. 574), 7) *„kunstinstitutioneller“* Kontext.

In diesem Abschnitt zu *„Theorien der Kunst“* häufen sich die Zitat-Zeichen der Form *“x“*, was andeuten soll, dass in *„Theorien zur Kunst“* das Wort ´Kunst´ wiederum **mit Abstrakta nur für Teile des Ganzen von ´Kunst´** definiert wird, die es eigentlich zu definieren gälte - wiederum mit der Frage: auf konnotativer/ soziologischer oder denotativer/ kognitiver Ebene?!

Der Begriff ´Kunst´ setzt gemäß diesen Teilaspekten von Kunst als Ausgangspunkten von Kunsttheorien **unterschiedliche Sprachspiele** in Gang:
1) der Fokus auf materiale Objekte als *„Kunst“*-Werke fokussiert z.B. strukturalistische Analysen als Sprach- und oder oder Bildspiele wie z.B. hier vorgeführt der ´quasi anatomischen´ Bildzerlegung in kognitive Teilbilder, 2) der Fokus auf die sprachliche *„Verwendungsweise“* des Begriffs ´Kunst´ fokussiert ´Kunst´-Diskurse (mit allen soziologischen Ein- und Ausschluss-Spielarten…), 3) der Fokus auf allgemein pragmatische *„Verwendungsweise“* von ´Kunst´ im *„Leben“* o.ä. fokussiert z.B. das Spiel *„Lebensphilosophie“* als Realisierung des Wesens *„des“* Menschen als Wesenlosigkeit oder eine Minima Moralia wie Selbst- ohne Fremdbestimmung usw., 4) Intentionen *„des Autors“* oder *„des Rezipienten“* oder beider wenden sich z.B. endlosspiralhaft-hermeneutischen Sprachspielen aus dem Umbau des hermeneutischen Zirkels zu einer Spirale zu, 5) *„kunstgeschichtliche“* Ismen-Einordnungs- oder besser Algorithmik-Korrelierungsspiele zum Kunstwerk können nach **Piecha** (2003) auf drei denkbare Weisen erfolgen: 5a) Suche nach *„Ähnlichkeit“* mit bereits existierenden oder sogar *„zukünftigen“ „Kunst“*-Werken, 5b) Suche nach *„vom Autor intendierter“* Rezeption im Hinblick auf (von wem auch immer) *„unumstrittene“ „Kunst“*-Werke der Vergangenheit (den Begriff der ´Kunst´ gibt es jedoch erst seit ca. 350 Jahren: siehe Etymologie zum Wort ´Kunst´ in Kap. 1.5.2.7), 5c) Möglichkeit einer *„Erzählung“* zum zur Disposition stehenden Werk, die es mit (von wem auch immer) anerkannten *„Kunst“*-Werken der Vergangenheit verbindet, 6) *„Cluster“*-Sprachspiele in einem *„Katalog von einzeln weder notwendigen noch hinreichenden Eigenschaften, die allerdings als Ganzes oder in Form unterschiedlicher Teilmengen doch hinreichende und in Form von Disjunktionen über Teilmengen dieses Kataloges notwendige Bedingungen bilden können.“* (ebd., S. 574), 7) *„kunstinstitutioneller“* Kontext (wiederum mit allen soziologischen oder gar anderweitigen Ein- und Ausschluss-Spielarten...).

Da das ´Etikett Kunst´ de facto privilegiert, indem es Vorrechte institutionell gelenkter Aufmerksamkeit und des kostenaufwendigen konservatorischen Schutzes nur wenigen Werken einräumt und andere zu Schattenexistenz oder gar Zerstörtwerden **verurteilt**, könnte man im Sinne einer quasi neuzeitlich-juristischen Erörterung (denn zumindest dieser Rückbezugspunkt ist bei allen ´Diskursteilnehmern´ gleich) zu jedem zu be- und ggf. zum ´Nichtkunst-Schattenbereich´ zu verurteilenden Werk eine Beantwortung der folgenden Frage einfordern: Kann man bezüglich eines zur Disposition stehenden, ästhetisch ambigen Werkes eine **überwiegende**, **wissentliche** und **wollentliche** Beförderung ´kunstspezifischer´ atelischer Zeichenbewusstheit (verstanden als Teil der Autonomie/ *„Würde“*) des Rezipienten nachweisen, die eine Zuordnung zum gesellschaftlich privilegierten ´Kunstetikett´-Bereich begründen könnte? Als nachweisbar ´wollentlich´ kann man z.B. eine merkliche ambige Opposition von kognitiven Gruppierbarkeiten im Werk bezeichnen, als z.B. nachweisbar ´wissentlich´ z.B. eine Werkserie, in der das Potential einer ästhetisch ambigen Werkidee nach tiefenstrukturellen Operationen und ihren Objekten (z.B. gemäß der hier vorgestellten Ambiguitätstypologie) bewusst ausgelotet, thematisiert wurde.

Den dergestalt semiotisch im Hinblick auf Zeichenbewusstheit vergleichend zu beurteilenden Werken kann man zumindest einen ***´künstlerischen Anteil´*** zusprechen. Der hier vorgeführte algorithmisch-komparatistische Ansatz im Hinblick auf Vertreter einer Ambiguitätstypologie ist aber eine leichter zu bewerkstelligende Möglichkeit der Ordnung des kulturellen Gedächtnisses, da quasi ein Setzkasten auszufüllen ist; ein komparatistischer Ansatz zu ´Kunst´ im Hinblick auf „atelische Zeichen-Bewusstheit“ (atelisch im Sinne: viele Zwecke statt nur einem dem Rezipienten ermöglichend) ist dagegen eine abstrakte Erörterung zu jedem einzelnen zur Disposition stehenden Werk: Kommt das jeweilige nichtlineare (Ab-)Bild gewissermaßen zu seinem ´medialgeometrischen Selbst´ als nichtlinearer Aufmerksamkeitsverteilung als ´Kunst´? Oder wird ästhetische Ambiguität zwecks Aufmerksamkeitslenkung auf ein Telos hin (aus)genutzt, sei es bloße Raum-Illustration eines Textes oder Propaganda-Absicht?

Je ´**verwissenschaftlichter**´ (also rückbezogen auf differenzierend benennende Betrachtung der Bedingungen der Möglichkeit von Kognition), je ´**kunstfremder**´ also Analyse ästhetischer Ambiguität ist, desto markanter ist diese analytische Rahmung und desto erahnbarer ist das in ihr Ausbleibende des Gehalts des durch merkliche kognitive Oppositionen Bezeichneten: das ästhetisch ambige Kunst-Zeichen wird nach merklichen opponierenden und benennbaren Gruppierungskriterien konturiert, damit das dergestalt Bezeichnete aber Ausbleibende erahnbarer wird, damit die Quasi-Indizes aus ambiger Opposition auf die Leerstelle bewusst werden. Daher auch die feinteiligen Analysen aller 42 Arten ästhetischer Ambiguität, denn alle ambigen Oppositionen sind potentielle Subzeichen inmitten des Werkes, die auf das Ausbleibende quasi indexikalisch verweisen, das Absente ´umrahmen´ (und die auch noch einer Argumentation für das Werk im Hinblick auf seine Zuordnung zum privilegierten ´Kunstetikett´-Bereich dienen können).
Häufig ist ästhetische Ambiguität in bildender Kunst, denn sie nutzt die nichtlinear-flächige/ räumliche Geometrie ihrer Medien **adäquat**, also Aufmerksamkeit in ein **nichtlineares Möglichkeitsfeld** zerteilend; deshalb gibt es viele Beispiele ästhetischer Ambiguität aus bildender Kunst. Ästhetisch ambige **Nichtkunst-Werke** wie **Bertellis** propagandistische Diktatorgesichtsprofil-Rotation werden hier aber auch mit einbezogenen, um das Risiko eines ´Missbrauchs´ des reziproken Index-Zeichens durch hinzutretende symbolische Subzeichen zu Aufmerksamkeitserregung entgegen seiner metakognitiven Grundtendenz zu atelischem Gehalt aufzuzeigen, und weil ästhetische Ambiguität, also das reziproke Index-Subzeichen eben doch gegen seine symbolisch-telische Vereinnahmung durch hinzutretende Subzeichen konkurriert, Fallklappe zu einem atelischen Gehalt auch im Superzeichen aus Subzeichen bleibt.

Die Gesichtsprofil-Rotation Bertellis (als ars-Bildrhetorik von natura denotativ abweichend) z.B. erlaubt bei Ausblendung der symbolisch-diskret und daher leicht isolierbaren konnotativen Ko(n)texte die (natürlich nichtintendierte) Deutung als ´unnatürlich-be-fremdlicher Verfolgungswahn´ oder ´Körper-Transzendierung´ o.ä., was eine Fallklappe des ungeregelten Ikons für das regelnde Symbol darstellt. Die telische Aufmerksamkeitserregung und –lenkung durch dieses bildrhetorische, ästhetisch ambige Propaganda-Superzeichen Bertellis, in der **eine einzige zentrale** Rotationsachse leicht symbolisierend als für Rom, das Allseits-Umherblicken Mussolinis als Bezug auf seine alt-neu-römische Idee des *„Mare Nostrum“* und soziale Kontrolle stehend gedeutet werden kann (Abb. 330), ist Propaganda im Vergleich zu ebenfalls ästhetisch ambige Rotation von Körperkonturen nutzenden Werken **Tinguelys,** der in seinem Werk *Constante* von 1959 Betrachter **selbst gewählte Alltagsobjekte** auf einem rotierenden Podest zu einer teiltransparenten, **Absenz** erzeugenden Drehfigur verfremden lässt; **Tony Cragg** lässt im Skulpturwerk *Bent of mind* aus 2008 (Abb. 330) Konturen **zweier Menschengesichter i.A.** ineinander rotieren – statt nur einer Profilkontur eines zudem identifizierbaren Diktators. Durch diese drei Beispiele ist auch teilbegründet, warum Nichtkunstwerke in diesem Band auftauchen: um **Differenzen vor dem Hintergrund von Strukturanalogizität** aufzuzeigen und somit auch die Gefahr einer intendierten Instrumentalisierung ästhetischer Ambiguität durch Nichtkunst. Gerade bildrhetorische Devianz erweist sich oft als Fallklappe, z.B. auch bei einem Werbeplakats **El Lissitzkys** *USSR - Russische Ausstellung* im Kunstgewerbemuseum Zürich (1929), ein befremdliches Mischwesen aus Mann und Frau mit drei Augen zeigend, das auf der unmittelbaren denotativen Ebene deviant-abstoßend wirken kann und erst auf der abstrakteren Konnotationsebene als für Ideale der UdSSR stehend ausgedeutet werden muss, ohne dass aber die denotativ deviante Bedeutung gänzlich aus dem Bewusstsein verschwinden kann: Denotation bleibt als Fußnote ´Klotz am Bein´ der Konnotation. Porträts von historischen Herrschern oder Werbeplakate für verschwundene Variétés **Toulouse-Lautrecs** werden rezeptionshistorisch de facto umfunktionalisiert durch **raum-zeitliche Umbettung (pragmatisches substitutio)** aus ihren historischen Verwendungskontexten in kunstmuseale, wodurch implizit eine **Umfokussierung** auf ihr ästhetisches Gemachtsein, also auf ´Kunsthaftigkeit´ als Algorithmik erfolgt, was wiederum Rahmung sein kann für andere als die ehemals anvisierten Gehalte: Superzeichen sind durch adiectio, detractio, substitutio und transmutatio von Subzeichen **umbaubar und umfunktionalisierbar in Richtung auf Kunst**.

1.5.1.4 Kunst als Prozess

Kunstspezifische ästhetische Ambiguität führt also zu einem letztlich unabschließbaren, (dem nichtlinearen Medium (Ab-)Bild angemessen) nichtlinearen **Explorationsprozess** als Suche nach gemeinsamen Aspekten/ Gruppierungskriterien der opponierenden Gruppierungen, die zu einer Aufhebung, einer **Vermittlung der Opposition** führen könnten. Nicht nur ein einziges (die ambige Opposition überwindendes) Gruppierungskriterium ist i.A. möglich, es eröffnet sich ein **Möglichkeitsfeld der Vermittlungswege als Gehalt**, vielleicht mit unterschiedlichen (soziohistorischen) Wahrscheinlichkeiten zu Autor- UND Rezipientenintention, aber eben doch

ein Feld statt einer Sinn-Linie. Diese für bildende Kunst spezifische weil nichtlineare Aspektsuche etabliert bildende Kunst m.E. als **Doppel-Prozess der Enthierarchisierung**: Kunst löst **zeichenrepräsentationskritisch** sowohl sprachliche Begriffe der Deutung als auch (ab-)bildliche Schemata alltäglicher Kognitionsautomatik als fokussierte Denk-Figuren mental in ihren durch sie ausgeblendeten (Hinter-)Grund auf, in das von einem sprachlichen Begriff als Denk-Figur mental ausgeblendete Feld aus Semen des Begriffs (siehe Strukturbäume von MultiNet) bzw. in den von einer Satz-Subjekt-Figur ausgeblendeten Satz-Objekt-Grund als Denk-Gründe bzw. in die vom abbildlichen Schema als Denk-Figur ausgeblendeten sinnlich-situativen ´Details´ als Denk-Grund. Die Kontamination von Figur und Grund (mitunter auch Figur und Figur sowie Grund und Grund) erzeugt den Eindruck einer Absenz von Figur. Diese Rückführung alltäglicher Kognitionshierarchie Fokus-vor-Nichtfokus in eine kunstspezifische ambige AufmerksamkeitsVERteilung (statt -lenkung), in nichtlineare Nichthierarchie, in Defokussierung ist eine Veranschaulichung der Nichtidentität von sprachlichem Begriff bzw. abbildlichem Schema alltäglicher Kognition und alltäglicher Zeichen mit einem ausbleibenden aber im ästhetisch ambigen Kunstwerk doch erahnbaren, kontingenten Gehalt.

Verschiedene Theoretiker wurden bezüglich der Idee von **Kunst als Prozess der Defokussierung** schon zitiert: **Sklovsky, Jochims und Boehm**.

"Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozess ein Ziel in sich und muss verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig." (Sklovsky 1916, S. 14, schon zitiert in Kap. 1.3.4).

Zentral für ästhetisch ambige Kunst (Sklovskys *„Verfremdung“* wurde ja in dieser Arbeit als ´Devianz´ und Sklovskys *„Komplizierung der Form“* als ´Kontamination´ reformuliert) sind in diesem Text Sklovskys die Paare aus antipodischen Begriffen: ***„Sehen“*** (verstanden als *„Empfinden für das Ding“*) versus ***„Wiedererkennen“*** (das man auch als Fokussieren der identifizierenden Kontur als Schema redefinieren könnte) sowie *„das **Werden** eines Dings (zu erleben)“* versus *„das **Gewordene***“. Sklovskys ´Sehen-als-Empfinden´ kann man vor dem Hintergrund des bisher Gesagten reformulieren als: ´Erfahren der **Interaktion von bis zu 148 Gruppierungskriterien** in ihrer ambigen Opposition als **Rekonkretisierung** von Alltagsschemata (die eben Gruppierungskriterienfülle abstrahierend ausblenden)´. Sklovskys ´Wiedererkennen´ (als zum ´Sehen-als-Empfinden´ gegensätzlich) kann dagegen als das ´automatisierte Abrufen erinnerter prototypischer Schema-Gestalten aus Abstraktion (= Ausblenden der Ausgestaltungen der Gruppierungskriterien bei Fokus auf eine Denk-Figur als eine Kontur vor dem mentalen Hinter-Grund der Gruppierungskriterien) reformuliert werden. **Fluktuierendes ´Sehen´** ästhetisch ambiger Kunst kann hier also als **Defokussierung** gedeutet werden: weg von **abstrakten Schema-Figuren** hin auf sinnlich-konkrete Ausgestaltungen von zumeist mehreren Gruppierungskriterien in Opposition, also auf den **mentalen Hinter-Grund des Alltags**. Boehms oben zitierte Analyse eines **Cézanne**-Bildes kann als (syntaktisch-semantisch ambig Figur und Grund kontaminierende) Thematisierung der ikonischen Differenz (Bildfläche/ Grund versus Raum- und Objektdarstellung/ Figur), aber auch in einem übergeordneten Rahmen als kunstspezifische ästhetische Ambiguität einer **Auflösung von einer Denk-Figur „Bergkontur“ in ihren aspektuellen Hinter-Grund *„Farbfleckenteppich“*** gedeutet werden. In den *„Chromatischen Reliefen“* von Raimer Jochims gibt es gar keine Figur und gar keinen Grund mehr (vgl. Abb. 196); Jochims verknüpft damit die Auflösung der Hierarchie zwischen den Denkschemata von Subjekt und Objekt, also letztlich auch **Utopie** jenseits üblicher hierarchisierender Repräsentation durch Zeichen.

Die abgegrenzte kognitive Entität zu einem ´Begriff´ in einer Satzlinienhierarchie und die kognitive Entität des zum Begriff zugehörigen abbildlichen Zugriff-Schemas des Alltags (Wort „Baum“ unter einer Schema-Zeichnung „Baum“ als Alltagslexikon) werden als unbewusst-automatisierte Abstraktionen (als Ausblendung von Gruppierungskriterien/ Semen in einen kognitiven Hintergrund hinter die Denkfigur „ihrer Gruppierung“/ „ihres Semems“) in ambiger Kunst als solch abstrahierte **Denk-Figuren in ihren Grund aus Aspekten/ Semen/ sinnlichen Gruppierungskriterien zurück aufgelöst**, es erfolgt eine **Re-Konkretisierung** des abstrakten Begriffs/ des abstrakten Schemas des Alltags hin zu einer ambig-uneinheitlichen Konstellation aus sinnlicheren Ausprägungen von Gruppierungskriterien (die gut in den MultiNet-Strukturbäumen veranschaulicht ist), in der man ausdeutend auf die Suche nach Vermittlung ermöglichenden Gruppierungskriterien geht.

Metakognition ist also nicht allein ein abstraktes Ziel ästhetisch ambiger Kunst auf der Meta-Ebene, sondern erlaubt erst mehrere mögliche ausdeutende Vermittlungen zwischen den Seiten der Aufmerksamkeitsspaltung und ist daher auch Teil des Gehalts ästhetisch ambiger Kunst.

Fünf Aspekte zeichnen das **Diagramm der Sicht-Sagbarkeit von ästhetisch ambigen Kunst-Zeichen** im Gegensatz zum Diagramm alltäglicher Zeichen aus:

1) Die **Raum-Zeit** der Rezeption ästhetisch ambiger Werke bildender Kunst kann mit der Wendung ´**deautomatisiertes Flanieren in einem Fluss-Schema möglicher Gruppierungen**´ mittels Gruppierungskriterien umschrieben werden (anstelle ´Durcheilen des linearen Quelle-Ziel-Pfads alltäglich-automatisierter Kommunikate); dieses ´Flanieren´ kann man m.E. als Teil des Gehalts ansehen.

2) Die **Modalität** des durch ambige Opposition Bezeichneten ist **kognitive Absenz** einer rezeptiven Denk-Figur: fokussierte Figur-Gruppierungen (perzipierte Gestalten oder erinnerte Gestalten des Lexikons) sind in ihren mentalen Hinter-Grund (aus ehemals ausgeblendeten nunmehr aber durch das ästhetisch ambige Kunstwerk metakognitiv bewusst gewordenen Gruppierungskriterien) aufgelöst; das durch ambige Opposition, also durch Auflösung von Denkfiguren Bezeichnete ist nichtidentisch mit einem deutenden, nicht in seine Seme aufgelösten Begriff, was durch das ambige Werk veranschaulicht wird. Gruppierungskriterien als mentaler Hinter-Grund alltäglicher Denk-Figuren erlangen in ästhetisch ambiger Kunst Fokus/ kognitive Präsenz zurück; alltägliche Denk-Figuren als (Gruppierungskriterien in den Grund hinein ausblendend) objektivierende aber auch selbst (durch Vereinfachung zugerichtet) objektivierte Schemata aber geraten zeichenrepräsentationskritisch in mentale Absenz: ästhetisch ambige Kunst als Aufmerksamkeitsteilung bewirkt eine De-Fokussierung von abstrakten Denkfiguren durch Fokussierung des Grundes aus sinnlich konkreteren Gruppierungskriterien, die aber ggf. auch als potentielle Vermittler zwischen den Seiten der ambigen Aufmerksamkeitsspaltung dienen können. Andere als alltägliche Referenzen, Bildsprachen, mediale Kanäle, Autorselbstbilder und Rezipientenfremdbilder scheinen in ästhetisch ambiger Kunst im Sinne einer Beförderung des Möglichkeitssinnes nach **Musil** möglich.

3) Die **Relationalität** des ambigen Kunst-Zeichens und somit seiner Rezeption ist nach außen tendenziell autotelisch-metakognitiv sowie nach innen, als Superzeichen konstellativ: das ästhetisch ambige Kunst-Zeichen bezieht sich auf auf Kunstzeichen-Algorithmik der Korrelierung von kognitiven Operationen an kognitiven Objekten aus Gruppierungskriterien inmitten einer kognitiv wirksamen Mediengeometrie, d.h. auf seine ´kognitiv wirksamen und simultan überschaubar-korrelierbaren Teile´. Gruppieren zu einer Gestalt und Erkennen einer erinnerten Gestalt wird erkenn- und erfahr- und überdenkbar inmitten eines explorativ-nichtlinearen Möglichkeitssinns anstelle eines linearen Wirklichkeitssinns.

4) Die **Quantität** inmitten der **defokussierten Rezeption** ästhetisch ambiger Kunst umfasst mehrere Gruppierungskriterien (statt nur einer alltäglich-schematisch-fokussierten Denk-Figur z.B. einer identifizierenden Kontur eines Piktogramms mit ´genichteter´ raum-zeitlicher Einbettung). Aufgrund der (nur durch kognitive Gruppierungskriterien ´spielgeregelten´) Simultaneität der Medien bildender Kunst liegt auch das Prinzip der **werkseriell-produktiven wie rezeptiv-analytischen Variation** nahe; die rekombinatorische und graduelle Variation von Gruppierungskriterien der kognitiven Objekte und von Operationen an diesen als Analysemethode ebenso wie die Zerlegung in kognitive Teilbilder des ambigen (Abb-)Bildes als Zugang zu diesem erscheinen als folgelogisch.

5) Die **Qualität** des Diagramms ästhetisch ambiger Kunst kann z.B. durch das Modell einer **hektagonalen Konstellation von sechs Leerstellen** für in ambiger Kunst ungreifbar gewordene Medium-Entitäten angedeutet werden: ´der´ Autor, Sprache, Kanal, (poetisch selbstbezügliche Anti-)Distinktivität, Referenz und Wirkung auf ´den´ Rezipienten. Einer Konstellation als nichtlinearem Gehalt steht lineare BeDeutung eines Satzes oder eines schematischen Piktogramms (als symbolisch und indexikalisch umgenutzten Abbild) gegenüber. Lineares Deuten in eine Richtung einer Satzlinie mit Subjekt-Prädikat-Objekt-Hierarchie oder nichtlineare Mehrdeutigkeit ambiger nichtlinear-konstellativer (Ab-)Bilder sind prinzipiell zu unterscheiden: ästhetisch ambige (nichtlinear-bildende) Kunst bringt das nichtlineare (Ab-)Bild konstellativ zu ´sich selbst´, indem es symbolische und indexikalische Subzeichen linearer Umnutzung vermeidet. Besprechen ästhetisch ambiger Kunst kopiert daher zumeist die Ambiguität mittels wiederum ästhetisch ambiger Sprachbilder, verlässt also den Bereich abstrakt-symbolischer Sagbarkeit in den Bereich konkreter(er) Sichtbarkeit-Sinnlichkeit.

Es darf vermutet werden, dass es in bildender Kunst zu einer Häufung ästhetischer Ambiguität kommt, da die Simultaneität-Nichtlinearität-**Spielflächenhaftigkeit** der Medien bildender Kunst nur durch kognitive Gruppierungskriterien ´geregelt´ ist, also **spielerische Algorithmik** einer räumlichen/ flächigen Superzeichenbildung medial erlaubt und damit dem Homo Pictor > Ludens > Sapiens Spielraum gibt - abseits des Alltags des Homo Fabers. Unterschiedliche **Merklichkeitsstufen** (vgl. Kap. 1.6.17) in einem ästhetisch ambigen Werk opponierend zu thematisieren, bedeutet **rezeptive Kognition als graduierend gestaltbares ´Aufmerksamkeitsrelief´** in den Fokus zu rücken und damit **graduelle Kognition-Gestaltung**; wenn z.B. der Hintergrund in die aufmerksamkeitsprivilegierte Figur kontaminierend integriert wird (wie bei der **Cézanne**-Landschaft: identifizierende Konturen versus über diese hinweggehender Farbfleckenteppich), wird Aufmerksamkeitshierarchie, werden feste Rollen in ein Spiel zwischen Perzeption und Konzeption als Gehalt aufgelöst.
Das Durchbrechen alltagskommunikativer Eindeutigkeit durch ästhetische ambige Werke erzeugt Spiel zwischen nunmehr unfixierten semiotisch-kognitiven Entitäten, womit auch eine **basal-psycho-ambivalente** Wirkung auf den Rezipienten einhergehen kann: **positive Gefühle empfundener Potentialitätshoffnung versus negative Gefühle empfundener Auflösungsangst** (ähnlich einem Drogen-Rausch mit der Gefahr eines ´bad trip´: es gibt Berührungspunkte der Kulturgeschichte der (Ab-)Bilder mit derjenigen der Drogen im Spielraum ästhetisch ambiger Anti-Kohärenzbildungen).

Prähistorische Werke (vgl. Abb. 313 und Abb. 316), die ja vor der Einführung des Begriffs ´Kunst´ geschaffen wurden, dienen der Veranschaulichung der These des ´Homo Pictor > Ludens > Sapiens´, der mentale Bilder in Werke objektivieren und diese dann spielerisch variieren kann, um sich **metakognitiv-zeichen- und repräsentationskritisch** zu seinen Zeichenbildungen verhalten zu können. Während also dem ´**Homo Faber des Alltags**´ linear-telische BeDeutungen eines **Quelle-Ziel-Pfads** zugewiesen werden können, geht der **Homo Pictor > Ludens > Sapiens des ´Kunsttags´** in einer **Zeichenspiel-Situation** auf, indem er – geleitet von kognitiven Gruppierungskriterien – einen **flussdiagrammhaften** Gehalt auslotet; während ein symbolisch automatisierter Quelle-Ziel-Pfad alltäglicher Kommunikation die Rezeption-Situation, die Gegenwart zu einer Verknüpfung von Quelle/ Vergangenheit und Ziel/ Zukunft reduziert, ist das **sinnlich-situative Ereignis** eines ästhetisch ambigen Werks bildender Kunst ikonisch deautomatisiert, durchaus im Sinne des **Situationismus**.

„Prototypische Variation“ in Anlehnung an die ***„Eidetische Variation“*** **Husserls** (man sollte gemäß dem hier vertretenen sprachwissenschaftlich-kognitiven Ansatz nicht ´platonisch´ vom Eidos, sondern von einer ´Variation im Hinblick auf die Abstraktion eines Prototypen als pars-pro-toto-haften Kern einer Prototypensemantik´ sprechen, vgl. Kap. 1.4) könnte im Hinblick auf die „Ordnung der Dinge“ im Lexikon erinnerter Gestalten fragen: Ist eine Variation W vom Prototyp X einer erinnerten Gestalt des Lexikons mittels Ambiguitätsoperation Y noch zugehörig zum Prototyp X oder schon ein neuer Prototyp Z? Das Spiel der 42 Ambiguitätsoperationen an erinnerten Gestalten hat also auch eine auf Erkenntnis bezogene Dimension.

Ausgangsgedanke ist also, dass:

nichtalltäglich- deautomatisierend- metakognitiv- atelisch- nichtlinear- konstellativer Möglichkeitssinn/ Gehalt eines ästhetisch-ambigen **Zeichenspiels** auf der geometrisch-kognitiven Basis der **Nichtlinearität und Indiskretion** der flächigen/ räumlichen Medien bildender Kunst von einem

alltäglich- automatisierend- kognitiv- telisch- linearen (Pseudo-)Wirklichkeitssinn einer BeDeutung aus einer **Zeichengewohnheit** auf der geometrisch-kognitiven Basis der **Linearität und Diskretion** linear-symbolischer und linear-indexikalischer Medien der Nicht-Kunst abgegrenzt werden kann.

´Zeichenspiel´ wird dabei verstanden als Freiheitsbereich der **rezeptiven Analyse als vielfältiger Neu-Produktion als Neu-Gruppierung** (´analytische Umgestaltung´ eines Werks z.B. durch Zerlegung in opponierende Teilbilder und Variation im Hinblick auf Abgrenzung des Werks von anderen Operationen an anderen Objekten ästhetisch ambiger Kunst als Algorithmik) und als Freiheitsbereich der **Produktion als Analyse** (Agon-Diskurs der Künstler als analytisches Ausloten neuer Operationen an neuen Objekten ästhetisch ambiger Kunst als Algorithmik); dabei gelten die **´Spielregeln´ der kognitiven Gruppierungskriterien** als Bedingungen der Möglichkeit von (ästhetisch-ambiger Anti-) Kohärenz- und Zeichenbildung und daher auch von Merklichkeit ästhetisch ambiger Oppositionen als intendierte Bezeichnungen für auszulotendes Bezeichnetes als Gehalt.

Ästhetisch ambige Werke sind also als **konstellative Superzeichenbildungen** aus Gruppierungskriterien sowie aus ikonischen, indexikalischen und symbolischen Subzeichen in dieselbigen analytisch-rezeptiv zu zerteilen und diese Teile sind zu konstellieren, dabei kann im Hinblick auf ´Kunsthaftigkeit´ unterschieden werden:

A) Wird ästhetische Ambiguität eingesetzt, um **metakognitive Zeichenübergangs-als-spielbereiche** zu thematisieren und um damit **metakognitiv-atelische ´Gehalte´ eines Möglichkeitssinnes** zu generieren, kann von ´**bildender Kunst**´ gesprochen, werden, die **gemäß ihrer medialen Nichtlinearität** uneingeschränkt solch nichtlineare Gehalte eröffnet.

B) Werden ästhetisch ambige, nichtlineare Werke jedoch telisch-linear instrumentalisiert (ihrem medial-nichtlinearen Grundcharakter zuwiderlaufend, und zwar mittels ´übergestülpter´, ´entikonisierend-symbolisierend-indexikalisierender´ Ko- und Kontexte inmitten der Superzeichenbildung), um Aufmerksamkeitserregung und -lenkung auf kognitiv- telisch- objektivierende BeDeutungen eines alltagsbezogen vereinfachenden Wirklichkeitsinnes oder manipulativ vereinfachenden Pseudowirklichkeitssinnes zu bewirken, so kann von **Werken außerhalb der Pragmasemantik bildender Kunst** gesprochen werden: die Nichtlinearität benutzter Medien wird nicht thematisch. Die eventuelle ästhetische Ambiguität dieser Nichtkunstwerke z.B. aufgrund Bildrhetorik jedoch stellt eine **potentielle Fallklappe** für die übergestülpte symbolisch-indexikalische Eindeutigkeit dar: bildrhetorische ´ars´-Devianz vermag Aufmerksamkeit zu erregen, Ko- und Kontextuelle Subzeichen/ Nebenzeichen können versuchen, die dergestalt erregte Aufmerksamkeit auf eine **rückvereinheitlichende BeDeutung** zu lenken, die **interpretierend zu schließende Kluft zwischen ´ars´ und ´natura´** auf der denotativen Ebene jedoch bleibt auch bei ´medialfremdem Hineinstopfen´ symbolisch-indexikalischer BeDeutung in diese Kluft, so dass z.B. bildrhetorisch-konnotativ propagierte Leit- und Feindbilder auf der unmittelbar-denotativen Ebene als ´unnatürlich-irreale´ Abweichungen, ja ungewollte Selbstdemaskierungen erkannt werden können.

1.5.2 Zeichenübergangs- als-spielbereiche ästhetisch ambiger Werke bildender Kunst

Kunstspezifisch-ästhetische Ambiguität **thematisiert - Gehalte generierend - Zeichenübergangs-als-spielbereiche (**wie in diesem Band gezeigt und nun hier zusammengefasst) z.B. zwischen folgenden kognitiv-semiotischen Entitäten:

1.5.2.1 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen den Bedingungen der Möglichkeit von (ästhetisch ambiger Anti-)Kohärenz-/Zeichenbildung sowie (ästhetisch ambiger Anti-)Kohärenz-/ Zeichenbildung selbst

Gruppierungskriterien (als Bedingungen der Möglichkeit) und **kognitive Gruppierung selbst** (mittels dieser Gruppierungskriterien) fallen bei **Deautomatisation** mittels ästhetischer ambiger Gegeneinandergestaltung von Gruppierungskriterien merklich auseinander, wodurch beide thematisch werden und sich zwischen beiden ein Zeichenübergangs-als-spielbereich eröffnet: **Viele** Gruppierungskriterien bieten sich für eine ausdeutende Neugruppierung als Vermittlung zwischen den Seiten ambiger Aufmerksamkeitsspaltung an. Wenn **basale** Zeichen- und Kognitionsbildung selbst dergestalt thematisch wird, dann gibt es keine klare Kopplung von Bezeichnung und Bezeichnetem mehr, es müssen daher die ambig gegeneinander gestalteten Gruppierungskriterien analytisch auseinandergezogen werden, ein ästhetisch ambiges (Ab-)Bild kann ausdeutend in seine ambig opponierenden Teilbilder zerlegt und diese Teilbilder konstellativ korreliert werden, wobei Gruppierungskriterien als Bedingungen der Möglichkeit (ästhetisch ambiger Anti-)Kohärenz- und Zeichenbildung thematisch werden, weshalb **zeichenspielerischer Möglichkeitssinn möglicher Zeichenbildungen anderer Kognition von ´Welt´** (Bezeichnendes) aber auch **mögliche Welten** (Bezeichnetes) als Gehalte eröffnet werden (vgl. **Magrittes** mögliche Zeichenbildungen und **Wolgemuts/ Pleydenwurffs** mögliche Welten entlang einer rhetorischen Zeichengestaltungsmatrix in den Abbildungen 319ff.): **Kognitions- und Kreativmethoden** der hier vorgestellten 42 Ambiguitätsoperationen gehen in einen Zeichenübergangs-als-spielbereich ein. Der Homo Pictor > Ludens > Sapiens > Faber kann mentale Bilder in Werke objektivieren und sich auf metakognitiv-zeichenbewusste weil zeichenspielerisch-zeichenauslotend und -variierende Weise kritisch zu seinem **Denken** in Zeichen verhalten (Sapiens), aber auch mittels solcher Zeichen neue gedankliche oder reale Kohärenzen **erschaffen** (Faber).

1.5.2.2 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Zeichenhaftigkeit und Nichtzeichenhaftigkeit aufgrund Merklichkeit und Unmerklichkeit als Intendiertheit und Nichtintendiertheit

Der Zeichenübergangs-als-spielbereich als rezeptiver Graubereich zwischen Statusannahme der Zeichenhaftigkeit und Statusannahme der Nichtzeichenhaftigkeit wird thematisch in Form von **Fragen**: Soll das reziproke Index-Zeichen (über sein Indexikalisches auf Gruppierungskriterien hinaus) als ´metaphorisch´ auf der Meta-Ebene bedeutsam, als referentiell auf eine ´höhere Wahrheit über dem Sichtbaren´ angesehen werden?

U.a. aus **konstellativer Zeichenkonkurrenz** (von ästhetisch ambigem, reziprokem Index-Subzeichen opponierend aufeinander verweisender Gruppierungskriterien mit/ gegen andere Subzeichen im Kunst-Superzeichen) entsteht also wechselseitige **Relativierung der Merklichkeit und mithin des jeweiligen Subzeichenhaftigkeit-Status** und mithin Zeichenbewusstheit, der viele Möglichkeiten, Wege der Rezeption des Superzeichens offenstehen, was aber wiederum den Zeichenhaftigkeit-Status des Superzeichens relativiert: man **muss nicht** zur Ausdeutung als Superzeichen fortschreiten, man kann auch auf der Rezeptionsebene eines **visuellen Ereignisses als Nichtzeichen der Anti-Semiose als Anti-(Zeichen-)Produktion** verharren; die gegenüber Aufmerksamkeit erheischenden Alltagszeichen i.A. verringerte Merklichkeit, Zugänglichkeit oder gar ´Attraktivität´ von ästhetisch ambigen Kunstzeichen konterkariert aufmerksamkeitsökonomische Prinzipien (wie geringer Verarbeitungsaufwand versus ´hoher Ertrag´, und sei es nur ein suggerierter), was ex negativo Teil, ´Hintergrund´ ihres Gehalts wird. Ästhetische Ambiguität i.A. eröffnet als Möglichkeitssinn sowohl den Rezeptionsweg der **Entgruppierung** (z.B. einer Blick- und Gedankenzerstreuung durch verstreute Sehdaten im **Cézanne**-Gemälde) als auch den Weg zur **Neugruppierung** (z.B. einer zeichenhaft ausdeutenden Korrelierung von perzeptuellen und konzeptuellen Gestalten z.B. mit dem Vergleichs- bzw. Verknüpfungsaspekt *„Energiefluss“* nach Boehm als zeichenausdeutende Vermittlung zwischen beiden, vgl. Kap. 1.6.7).

Sind i.A. merklichere Ikon-Zeichen o.ä. und i.A. unmerklichere reziproke Index-Zeichen (opponierend aufeinander verweisender Gruppierungskriterien) innerhalb eines Superzeichens vermischt, so wird auch die **Graduierbarkeit** der Merklichkeit von Zeichen, also Zeichenhaftigkeit thematisch. Daher sind **Merklichkeitsstufen** (vgl. Kap. 1.6.17) als Zeichenübergangs-als-spielbereiche auch implizit auf der Meta-Ebene mitthematisiert, bei ambiger Opponierung von Gruppierungen stark unterschiedlicher Merklichkeit auch explizit. Z.B. in zen-buddhistisch motivierten (also im weitesten Sinne repräsentationskritischen) Tuschpinselzeichnungen wie **Sesshu Toyos** Landschaftsbild *haboku sansui-zu* (1495, Tokyo National Museum) mit Pigmentverdünnungen vorerst nichtidentifzierbarer flächiger Malgesten (jedoch eben mit Raumanmutung durch Farbverblassung) neben besser identifzierbaren weil konturlinearen Haus- und Figurdarstellungen, die zu semantisch-ikonischer Ausdeutung der (indexikalischen) Malgestenflächen z.B. als ´wuchernde Natur´ anregen, werden diese Merklichkeitsstufen-Oppositionen als Zeichenübergangs-als-spielbereiche auf **zeichenkritische** Weise thematisch. Malgesten-Indizes sind eigentlich merklicher weil physisch unmittelbarer als Ikon-Zeichen, jedoch kann eine Gestalterkennung/ -zuweisung aufgrund ihrer Reduzierung des Datenverarbeitungsaufwands in Konturform dann kognitiv dominanter, merklicher werden als die Malgestenflächen, die also in ´wuchernde Naturgestalten´ umgedeutet werden, jedoch immer mit der Tendenz zurück zu den unmittelbaren Malgesten als Nicht-Ikonzeichen. Je nach **Grad der Zufallsbedingtheit bis Gelenktheit der Tuschflüssigkeitsverteilung** kann dann noch eine Deutung als **intendiertes Index-Zeichen oder als Nichtzeichen** eines bloßen Materialgeschehens erfolgen, das aber wiederum als bewusste Einbeziehung des Zufalls angesehen werden kann usw.. Die Opponierung von Index- und Ikon-Zeichen in Sesshus Tuschebild ist hier merklich-intendiertes, ästhetisch-ambiges, reziprokes Index-Zeichen zweier Zeichenarten aufeinander; jedoch die Umdeutung der Index-Malgesten in Ikon-Zeichen aufgrund Stimulus benachbarter eindeutiger Konturlinien-Ikon-Zeichen z.B. für ´Haus-Spitzdach´ bleibt prekär gefangen zwischen merklicher Unmittelbarkeit der Malgesten und merklich datenvereinfachender Gestalthaftigkeit ikonischer Umdeutung der Malgesten in ´Natur´, wodurch hier ein Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen **Ikon-Zeichenhaftigkeit und Nicht-Ikon-Zeichenhaftigkeit** sich im Bild selbst zeichen-konstellativ-spielerisch-konkurrierend eröffnet: Zeichenübergangs-als-spielbereiche stehen also auch für dynamische Rezeptionsprozesse **konkurrierender Merklichkeitsaspekte**. Eine **Interaktion als wechselseitige Relativierung** von Merklichkeitsaspekten z.B. der Index-Gesten-Unmittelbarkeit versus der Ikon-Gestalt-Kohärenz eines Abbilds ist ähnlich der **Interaktion** von syntaktischen Gruppierungskriterien bei optischen Täuschungen der Gestaltpsychologie (vgl. Kap. 1.3.1.2); diese Teil-Ganzes-Interaktion ist als **Schau-Spiel** zwischen **Assimilation** im Ganzen (Deutung der Malgesten als ´wuchernder Naturbereich´ neben ´Haus-Kontur als Kulturbereich´) und **Isolierung** eines Teiles (´Malgesten-Index´) ein Teil des Gehalts im Zeichenübergangs-als-spielbereich von zeichenspielerisch-zeichenkritischer Kunst; dieser Gehalt bildender Kunst bleibt in diskret-lineare,

per se geregeltere, also weniger Spiel ermöglichende Symbol-Sprache prinzipiell unübersetzbar, nur nichtidentisch übersetzbar, eher nur verdoppelbar als ein Ausdeutungsspiel ermöglichendes Sprachbild.

Ein Sonderfall der Thematisierung der Merklichkeit-Intendiertheit-Zeichenhaftigkeit liegt vor im Zeichenübergangs-als-spielbereich **zwischen ´Eigenlogik´ der Materie bzw. des Zufalls und Autor-Geplantheit**: Man kann diesen Zeichenübergangs-als-spielbereich ausloten, indem man Materie im Raum ästhetisch ambig sich **halb geplant, halb ungeplant** organisieren lässt; Beispiele sind hierfür **Duchamps** *´3 Stoppages´* (vgl. Abb. 395) oder die zwei Arten von Plexiglaskasten-Kunstwerken, in denen Wasser (**Hans Haacke**) oder Ruß (**Erich Reusch**) sich über physikalische Prozesse verteilen. **Vera Molnar** überführt in Werkserien durch computerzufallberechnetes, graduelles syntaktisches transmutatio der Eckpunkte von Konturquadraten dieselbigen in immer ungeordnetere Vierecke.

1.5.2.3 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen nichtlinear-indiskreten Medien bildender Kunst und dem satzlinear-wortdiskretem Medium ihrer Besprechung

Als SprachBILD (aus semantischem substitutio des – absenten - Gemeinten durch Gesagtes im Satzumfeld) verdoppelt eine Besprechung die ästhetische Ambiguität des besprochenen, nichtlinear-indiskreten Abbildes, aber als reines Sprach´symbol´ ohne Sprach´bilder´ muss eine Besprechung zwangsläufig an den nicht lexikalisierten, zeichenspielraumhaft-indiskreten, konstellativ-nichtlinearen Gehalten des ästhetisch ambigen Werks scheitern. Gehalte nichtlinearer, ästhetisch ambiger (Ab-)Bilder können nur **nichtidentisch** in lineare Texte **übersetzt** werden, sie widersetzen sich **merklich-geometrisch** einer rein symbolisch-wortdiskreten Versprachlichung, so dass Linearität-Diskretion von Sprachtexten im Gegensatz zu Nichtlinearität-Konstellativität-Indiskretion bildender Kunst selbst **metamedial** thematisch wird: dass Mediengeometrien Gehalte/ BeDeutungen präformieren wird Teil des Gehalts i.A.. Werden ästhetisch ambige Sprachbilder zur Besprechung ästhetisch ambiger Abbilder verwendet, dann ist dieses eine wohl unumgängliche ´(Not-)Lösung´ einer Entsymbolisierung-Ikonisierung von eigentlich symbolischer Sprache; **Lüthys** Sprachbild des *„Gleichgewichts“* in der Besprechung eines Paarporträts von **Frans Hals**, in dem nonverbale Zeichen der ´Zuneigung´ und ´Distanznahme´ des Paares (die wiederum zwei nichtlineare Raum-Metaphern für nicht eindeutig darstellbaren Gefühlsausdruck darstellen) sich ästhetisch ambig weil antonym die Waage halten, evoziert eine konstellativ-nichtlineare Vorstellung mit zwei Leerstellen auf den zwei Seiten dieses metaphorischen Gleichgewichts (Leerstellen dafür, was denn ´Zuneigung´ und ´Distanznahme´ konkret zu bedeuten haben) und ist als **Leerstellenhaftigkeit für den Abbild-Gehalt** passend; rein symbolisch, also nicht-sprachBILDlich aber bleibt der Gehalt unfassbar. Es sei denn, man erstellt wiederum Flussdiagramme von Möglichkeiten der Konkretisierungen für ´Zuneigung´ und für ´Distanznahme´, für ´Geben´ und ´Nehmen´ als **textlich erörternde Repräsentationen eines Gehalts** in Form einer Korrelation von Argumenten. Abbilder aber können nur mittelbar argumentieren oder erzählen, wohl aber z.B. durch Substitution eine **Dreier-Konstellation aus sechs Pfeilbeziehungen reziproker Bedeutungsanreicherung** zwischen Ersetzendem und Ersetztem sowie Nichtersetztem gestalten (was einer ihrer **medialen Gebrauchsmehrwerte** gegenüber Sprache ist), die Vergleichsaspekte einfordert, um diese **sechs reziproken Bedeutungsanreicherungen** zwischen diesen drei Entitäten auszuloten. Für diese Suche nach Vergleichs-/ Vermittlungsaspekten zwischen diesen drei Entitäten in einer Substitutionskonstellation eignet sich (wie oben gezeigt) MultiNet: die zwei MultiNet-Strukturbäume integrieren lineare und nichtlineare Aspekte in einen **in sich ambigen, weil nichtlinearen UND linearen Strukturbaum** (z.B. nichtlineare raum-zeitliche Einbettung versus linearer Quelle-Ziel-Pfad in einer ´Situation´), der es ermöglicht über Gehalte von bildender Kunst **erörternd-flussdiagrammhaft** (also strukturiert Deutungsalternativen als Teile des Gehalts auslotend) zu sprechen, ohne dass jedoch eine (be)griffige Endformel zu erreichen wäre. Es besteht eine Art **´Agon´ zwischen Text und (Ab-)Bild**: Mittels ästhetischer Ambiguität versucht das (Ab-)Bild das darzustellen, was dieses Medium mediengeometrisch eigentlich nicht darstellen kann, wie z.B. Zeitliches; die Darstellungsgrenzen des (Ab-)Bildes (auch in Vergleich zu Text, vgl. Kap. 1.3.2.3) waren schon sehr früh in der Geschichte ´Thema´ (vgl. Abb. 313).

Ein konstellativer (also z.B. eher durch **Wort-Konstellationen** quasi Konkreter Poesie veranschaulichbarer) Gehalt entsteht also z.B. aufgrund uneigentlicher Darstellung durch eine Menschenkopf-Substitution z.B. durch einen Vogelkopf oder einen Fußball, wobei sowohl Gruppierungskriterien für die Korrelierung von Ersetztem (Menschenkopf) und Ersetzendem gefunden werden müssen, als auch von Ersetzendem und Nichtersetztem (Menschenrumpfkörper) sowie von Ersetztem und Nichtersetztem. Ersetze ich in einem (surreal chiffreartigem) Abbild eines Menschenkörpers den Kopf durch eine Hand ist merklich und kategorial noch keine

kategoriale Kontamination wie ´menschlich´ versus ´tierisch´ (Vogelkopf) oder ´belebt´ versus ´unbelebt´ (Fußball) erreicht (vgl. Merkmalskopplungen in Abb. 80). Beide Strukturbäume aus MultiNet (Objekt oder Situation) können theoretisch dann für das Aufsuchen von Vergleichsaspekten für die drei besagten Korrelierungen herangezogen werden, wobei die Situation ´Fußballspielen´ aufgrund ihrer konnotativen Spezifik eher in den Blick als konnotative Situation geraten dürfte als die unendlichen vielen Situationen, die mit einer Hand oder einem Vogelkopf gedanklich verknüpft werden können (> Unmerklichkeit eines großen Quantums). Auch hier erweisen sich die hier modellierten **Merklichkeitsstufen (vgl. Kap. 1.6.17) als Aufmerksamkeit und auch erörternde Ausdeutung lenkend**: Unzählige denkbare Situationen zu ´Hand´ oder ´Vogelkopf´ bilden eine große Datenmenge des Aufwands eines großen potentiellen Ausdeutung-Fluss-Schemas, die Antonymie ´belebt´ versus ´unbelebt´ bei einer Kopf-Ersetzung durch einen Fußball jedoch bietet über den Kulturbereich schnell symbolische Ausdeutung an, z.B. ´Spielball fremder Mächte sein´ o.ä.. ´Gehalt´ bezeichnet also ein Möglichkeits(interpretationsspiel)feld von unzähligen (oder bei möglicher Konnotation zahlenmäßig beschränkten) Vermittlungsmöglichkeiten zwischen den Seiten ästhetisch ambiger Aufmerksamkeitsspaltung; reziproke Bedeutungsanreicherungen z.B. in einer Dreier-Konstellation zwischen Ersetztem, Ersetzendem und Nichtersetztem aus Substitution gemahnt an **Musilschen** Kunst-***„Möglichkeitssinn"*** als Potentialität anstelle von Alltag-***„Wirklichkeitssinn"*** einer ***„Objektivierung"*** durch Semiotisierung.

Konstellativer Gehalt von Abbildwerken basiert wesentlich auf einer thematisch werdenden **semiotischen Differenz** zwischen Syntaktik und Semantik in einem also ausgestalteten ´Zeichenübergangs-als-spielbereich beider (von ´**ikonischer Differenz**´ spricht **Boehm**, vgl. Kap. 1.6.7). **Problematische Vereinfachung** vieler zeichenunbewussten, repräsentationsunkritischen Denkrichtungen ist die Annahme, dass ihr gedankliches Zerteilen von indiskreter Kontingenz, von ´Wirklichkeit´ tatsächlich zu diskreten (Zeichen-)Entitäten als adäquaten Repräsentationen führen könnte; zu nennen sind hier die Denk-Extreme des **Physik-Zentrismus** und des **Neuro-Zentrismus**, also letztlich das Konstrukt eines isolierbaren Objekts (Physik-Zentrismus) oder eines isolierbaren Subjekts (Neuro-Zentrismus), als ´isolierbar´ gedacht vom jeweils anderen Part. Ästhetisch ambige, bildende Kunst schafft im Kontrast dazu **Anti-Diskretionen** auf Grundlage der **Thematisierung medialer Indiskretion des Flächenkontinuums als konstellativer Simultaneität** in Kontaminationen und Devianzen.
Der Mensch als Homo Pictor > Ludens > Sapiens allein unter allen lebendigen Wesen schafft Bildwerke als **Dokumentationen seiner mentalen Bilder** (Homo Pictor), die als flächige/ räumliche Objekte experimentell-empirisch-variierend über- und bearbeitbar sind vor dem Hintergrund der Bedingungen der Möglichkeit von kognitiv-semiotischer (ästhetisch ambiger Anti-)Kohärenzbildung mittels Gruppierungskriterien, denn es handelt sich um Werke, die wahrnehmend auf Kognition hin gestaltet werden und die daher im Fall ästhetischer Ambiguität die (Kunst-)Algorithmik mentaler Operationen und ihrer Objekte i.A. thematisieren. Diese **Bedingungen der Möglichkeit** metakognitiv durch ästhetisch ambige Werke zu thematisieren, bedeutet **Möglichkeitsspielräume der Ent- bis Neugruppierung** von Kognition und Zeichenbildung an sich zu thematisieren, also einen **Spielflächenraum** auf Basis von **Gruppierungsspielregeln (Homo Ludens)**, der es ermöglicht, sich **kritisch** zu Kognition und Zeichenbildung zu verhalten (Homo Sapiens): wenn andere als bereits vorhandene Zeichen nicht aus so einem Möglichkeitsraum produzierbar wären, wäre Kritik als Ausdruck des Homo Sapiens nicht fundiert, also von **Zeichen-Alternativen** aus möglich. Die Operationen selbst sind schon a) als Devianzoperationen ´**aspektologisch**´ (detractio > Modalität, substitutio > Qualität, transmutatio > Relation, adiectio > Quantität, vgl. Abb. 342), b) als Kontaminationsoperationen vergleichbar einer **kognitiven Mengenlehre von Schnittmengen**.

Nietzsches Text *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* aus 1873 beleuchtet die Gefahr, Sprachmetaphern u.ä. (als Kontamination aus Sprache und Abbildern hin zu Sprachbildern, die schließlich gewohnheitsmäßig zu - ihre ästhetisch ambige **Gemachtheit verdeckenden - Katachresen**, verblassten Metaphern ´gerinnen´) als nicht zu hinterfragende Sprachrepräsentation von Wirklichkeit, als **Evidenzen** zu betrachten. Diesem **Risiko einer Verbildlichung** des (an sich linear-diskret erörternden oder narrativen) Symbol-Textes durch imaginäre Ganzheitsvorstellungen aus Sprachbildern (vgl. **Lacan**) steht das **Risiko einer teleologisch-linearen Funktionalisierung** des an sich nichtlinearen Abbildes entgegen, z.B. in propagandistischer Bildrhetorik als Aufmerksamkeitserregung zwecks -lenkung bei **Bertellis** Mussolini-Profil-Rotation (Abb. 330) oder auch bei menschentypisierender Propaganda der 1920er Jahre mittels hochabstrakter Piktogramme mit nonverbalen Kleidung-Symbolen eines **Gerd Arntz**. Medienspezifische Potentiale sind idealerweise einander ergänzende und aufeinander abgrenzend Bezug nehmende Darstellungspotentiale, die aber bei fehlender **Zeichenrepräsentationskritik** – wie gezeigt - mit Risiken verbunden sind. Bildrhetorik einer **quasi-symbolhaften Abstraktion** z.B. zu solchen Diktator-Profil-Linien oder zu Menschentyp-Piktogrammen mit symbolischen Artefakten wie Kapitalisten-Hutzylindern vermag das Ikon in die **Nähe des Symbols** zu rücken; dadurch

transportiert das Abbildmedium propagandistisch-telische Bedeutungen, erschließt aber nicht sein **medienspezifisches Potential** von atelisch-nichtlinear-konstellativen weil metakognitiv-überblickshaft-zeichenbewussten Gehalten. Zeichenbewusstheit von den Bedingungen der Möglichkeit von (ästhetisch ambiger Anti-)Kohärenz- wie Zeichenbildung eröffnet Gehalte als Möglichkeitssinn möglicher statt fixiert-manipulativer Kohärenzbildungen.

Durch Analyse ästhetischer Ambiguität mittels Gruppierungskriterien können auch Steinzeitwerke, die zu einer Zeit entstanden, in der es das Wort ´Kunst´ nicht gab, im Rahmen von Kunstwissenschaft behandelt werden: die Algorithmen von atelisch-bildender Kunst tauchen auch in telischer Nichtkunst oder in prähistorischen Werken auf, wodurch sich **ästhetisch ambige Fallklappen** in solchen Alltagskommunikaten oder rituellen Kommunikaten ergeben, durch die man sich atelisch-metakognitiv-explorativ einem Möglichkeitssinn von ´Kunst´ annähert. Alltags- und Rituskommunikate können situationistisch durch Ersetzung von Subzeichen umfunktionalisiert werden und daher dürfen sie auch - wie hier geschehen - dergestalt begründet im Rahmen von Kunstwissenschaft nach ihren atelisch-metakognitiven Gehalten aufgrund **´kunsthaft anmutender´ Algorithmen** Beachtung finden, ohne natürlich die Differenz von ästhetisch ambiger aber zuletzt eben doch telischer Nichtkunst zu ästhetisch ambiger und atelischer Kunst verschweigen zu dürfen. Per se durch das Abbildmedium gegebene Vereinfachung oder gar ´Manipulation´ (quasi als (un)(ter)bewusstes semantisches detractio von dritter Dimension und raum-zeitlicher Einbettung mittels Bild-Ausschnitt, also ´Verdrängen´ von Kontingenz) sollte in Kunstwerken mit dokumentarischem Anspruch selbst thematisch werden (vgl. Kap. 1.3.2.3).

Das begrifflich unbeschreibbare Bezeichnete der ambigen kunstspezifisch-nichtlinearen VER-Teilung der Aufmerksamkeit als Bezeichnendes kontaminiert „Form“ (ambig multiple Gruppierbarkeit nach perzipierten und erinnerten Gestalten) und „Inhalt“; **Susan Sontag** schreibt – ganz in diesem Sinne - in ihrem Aufsatz ***„Against interpretation“*** (1964), dass die **Unterscheidung zwischen *„Form“* und *„Inhalt“* in der Kunst eine Illusion** sei und es daher eines Vokabulars zur Erfassung der Formen bedarf - dieser Forderung wurde ja in dieser Arbeit durch den Fokus auf syntaktische Ambiguität als prototypischem Kern einer Prototypensemantik von ´ästhetischer Ambiguität´ mittels eines eigens dafür entwickelten Beschreibungsformalismus einer Analyse nach Ambiguitätstypen und acht syntaktischen Gruppierungskriterien entsprochen:

„Programmatischer Avantgardismus jedoch – der zumeist auf Experimente mit der Form auf Kosten des Inhalts hinausläuft – ist nicht die einzige Verteidigung gegen die Heimsuchung der Kunst durch die Interpretationen. Ich hoffe es zumindest. Denn das würde heißen, dass man die Kunst dazu verurteilte, unentwegt auf der Flucht zu sein. (Es würde überdies die Unterscheidung zwischen Form und Inhalt, die letztlich eine Illusion ist, verewigen.)“ (Sontag 1980, S. 16). *„Was zunächst vonnöten ist, ist ein verstärktes Interesse für die Form in der Kunst. Während eine übertriebene Betonung des Inhalts die Arroganz der Interpretation provoziert, ist eine intensivere und umfassendere Beschreibung der Form dazu angetan, diese Arroganz zum Schweigen zu bringen. Was wir brauchen, ist ein Vokabular - ein BEschreibendes und kein VORschreibendes Vokabular – zur Erfassung der Formen. Die beste Kritik ist die, in der inhaltliche Erwägungen mit formalen verschmelzen.“* (ebd., S. 17)

Auf den Aspekt der Kunstrezeptionssituation eines sprachlich undarstellbaren **sinnlichen Ereignisses**, auf die sinnliche Nähe von Bezeichnendem zu Bezeichnetem (nicht nur beim Ikon-Werk) rekurriert ihr folgender Absatz:

„Das Ziel aller Kommentierung der Kunst sollte heute darin liegen, die Kunst – und analog dazu unsere eigene Erfahrung – für uns wirklicher zu machen statt weniger wirklich. Die Funktion der Kritik sollte darin bestehen aufzuzeigen, wie die Phänomene beschaffen sind, ja selbst, dass sie existieren, aber nicht darin, sie zu deuten. Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.“ (ebd., S.18).

Insbesondere über meine **Betonung der Syntaktik, also des Seherlebnisses** und über meinen Begriff des ´**Aktiozepts**´ bezüglich pragmatischer Ambiguität (in Zusammenhang mit der Theorie der Einverleibung der Umwelt nach **Merleau-Ponty**, vgl. Kap. 3.0) wird dieser **nichtlinear-körperlich-situativen Auffassung von Kunst** Rechnung getragen. Semiotische **Analyse** der konstellativen Zeichen- und Kognition-Gemachtheit durch Benennung der abstrakten Gruppierbarkeiten (also nicht **Interpretation** einer BeDeutung) vermag für das sinnlich-konkrete Ereignis des ästhetisch ambigen Werks zu sensibilisieren, ergibt eine ´**adäquat abstrakte**´ **Rahmung auf ein sinnlich-konkretes Werk-Geschehen**, auf einen letztlich ausbleibenden Gehalt als Bezeichnetes.

1.5.2.4 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen nichtlinearen Gestaltungen und linearen Gestaltungen eigentlich nichtlinearer Werke bildender Kunst

Die Gestaltung eines medial betrachtet eigentlich nichtlinearen Werks mittels syntaktischer Gruppierungskriterien kann im Hinblick auf die zwei Rezeptionsmodi von (Ab-)Bildern erfolgen: **Ganzheitstheorien simultaner Gestalterfassung** und **Abtastetheorien sukzessiver Augenbewegungen** (vgl. Kap. 1.6.2.1). Die ästhetisch ambige **Kontamination beider Rezeptionsmodi** ist möglich: a) in Form einer Augenwanderungs- als Gestaltumschreibungslinie in den Abbildungen 177 (**Bills** durch eine Linie kontaminierte syntaktische Perzepte) und 302 (**Steinbergs** durch eine Linie kontaminierte semantische Konzepte) oder b) in Form eines Augenwanderungslabyrinths **Klees** bzw. eines Geometriemischtyps zwischen Linie und Fläche **Schlemmers** (ins Flächige zergehende Linien-Bifurkationen, beide in Abbildung 136); diese Werke thematisieren **metamedial-geometrisch** diesen semiotischen Zeichenübergangs-als-spielbereich aus basalen Mediengeometrien der **Linearität versus Nichtlinearität**. In diesem Band ist den ästhetisch ambigen **Geometriemischtypen als metamedialen Aufmerksamkeitslenkern** ein ganzes Kapitel gewidmet (vgl. Kap. 2.1.1), denn sie können Basis **linearer Aufmerksamkeitslenkung** oder **nichtlinearer Aufmerksamkeitszerstreuung** sein. Paul Klee führt in seinem bifurkational-labyrinthösen Werk *Kind und Phantom* (1938, Abb. 136) so eine **metamediale, lineare bis nichtlineare ´Entstaltung´ von Gestalten** ineinander vor: Kind- plus Phantomgesichter als **simultane Gestalten** versus **sukzessives Wegelabyrinth** in und zwischen diesen beiden Gesichtern. Dadurch wird der semiotisch-kognitive Differenzbereich von basaler Linien- zu Flächenmediumgeometrie-Rezeption auf ästhetisch ambige Weise in bildender Kunst thematisch. Die Schriftbild-Konstellationen **Gomringers** (vgl. Abb. 352) sind ein Pendant zu diesem linearen bis nichtlinearen Werk Klees auf der Seite Konkreter Poesie, da auch hier die ´Urgeometrie´ eines Mediums (hier: Satz-Linie mit Subjekt-Prädikat-Objekt-Hierarchie) metamedial, in **pragmatisch-antikonventioneller Antonymie** durchbrochen wird: konventionelle Satz-Linie versus neuartige Flächen-Konstellation Gomringers. Das Kapitel 2.1.1 zeigt, wie im (Ab-)Bildmedium ambige **Geometriemischtypen** z.B. zwischen Fläche und Linie auch mittelbar medienspezifische Geometrien der (In-)Diskretheit oder (Nicht-)Linearität thematisieren. Verdeutlicht wird dadurch, dass medienspezifische Geometrie-Syntaktik eines Abbilds wiederum Semantik **prä´form´iert, sprich: prä´figur´iert und prä´grund´iert**.

1.5.2.5 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen den drei semiotischen Ebenen/ Rezeptionsentitäten Syntaktik/ Perzepte, Semantik/ Konzepte, Pragmatik/ Aktiozepte und ihre vier per se ambigen Überlappungsbereiche

Die vier Überlappungsbereiche dreier Bereiche des borromäischen Knotens aus Syntaktik, Semantik und Pragmatik, die per se eine Tendenz zu ästhetischer Ambiguität aufweisen, können - wie in den Kapiteln 2.2, 2.4, 2.6 und 2.7 gezeigt - auch durch **Gegeneinandergestalten** von syntaktischen, semantischen und pragmatischen Gruppierungskriterien thematisiert werden; **Cézannes Konterkarierung** identifzierender Objekt-Konturen eines Berges der Semantik durch einen syntaktischen Farbfleckenteppich ist hier nur ein Beispiel. Das Auftauchen des Aspekts **´raum-zeitlicher Einbettung´** sowohl bei semantischen Objekten als auch bei pragmatischen Situationen verweist auf den Graubereich als Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen beiden Bereichen.

1.5.2.5.1 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen syntaktischen Gruppierungskriterien der Similarität und der Kontiguität sowie zwischen Ausprägungen derselben

Wie im Kapitel 1.3.1.2 gezeigt, **interagieren** syntaktische Gruppierungskriterien bzw. benachbarte Ausprägungen eines Kriteriums in ihrer Wirkung; dieses Zusammenspiel kann in Rahmen von Kunst als Zeichenübergangs-als-spielraum thematisch werden und einen Gehalt **kognitiver Relativität** generieren (vgl. Abb. 196).

1.5.2.5.2 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Figur und Grund

Ein hoher **Grad** an Similarität (S1 bis S4) und an Kontiguität (K1 bis K4) inmitten eines Figur-Angebots für fokussierende Aufmerksamkeit (also eine kohärent erscheinende Entität, die zudem in Diskontiguität und Dissimilarität zum relativ weniger kohärenten Grund steht) unterbreitet ein Kohärenzversprechen eines **geringeren Aufwands** der Datenverarbeitung und eines **´gestalthaft greifbareren´ Ertrags** für die Aufmerksamkeit und bindet

diese daher aufmerksamkeitsökonomisch an sich als ´kognitiv präsente´ Figur vor einem ´kognitiv absenten´ Grund. Diese Grade der (Dis-)Similarität und (Dis-)Kontiguität eines Figur-Grund-Rollenspiels sind im Flächenmedium variierbar, wie z.B. in der Cézanne-Landschaft (Abb. 293) gezeigt (Berg- und Hauskonturlinen-Figuren versus konterkarierend darüber hinweg gehender Farbsimilaritäten-Fleckenteppich-´Grund´ als **von Aufmerksamkeitsökonomie befreite Kontamination von Figur und Grund**). Aufgrund zunächst nur syntaktischer Gruppierungskriterien des ´**(Figur-)Erkennens**´, dann aber auch aufgrund semantischer Gruppierungskriterien des ´**(Figur-)Wiedererkennens**´ geschieht Aufmerksamkeitsbindung hin auf eine ´Figur vor Grund´: das´Versprechen geringe(re)n Datenverarbeitungsaufwands´ ermöglicht eine Wirkung einer Gestaltung als eine Figur vor ausgeblendetem, *„genichteten"* Grund. Das Spiel eines Figur-Grund-Rollen-Auflösens oder -Wechsels sowohl in Produktion als auch Rezeption (viele zudem interagierende Gruppierungskriterien spielen in dieses Figur-Grund-Spiel hinein und können daher isolierend rezipiert werden, was zu unterschiedlichen Figur-Grund-Merklichkeiten führt) thematisiert die **relativierbare Differenz** von Figur und Grund (vgl. Abb. 23 sowie Abbildungen 197 – 199).

Ästhetisch ambige Operationen an kognitiven Entitäten bildender Kunst, die aufgrund kognitiver Gruppierungskriterien erstehen, setzen die sonst unbemerkten, automatisiert-reibungslos ineinandergreifenden Gruppierungskriterien durch ihre Opponierung isolierend in den Fokus, so dass **mentale Denk-Figuren als abstrakte Schemata** in ihren sonst ausgeblendeten **mentalen Hinter-Grund der konkret-sinnlicheren Gruppierungskriterien** aufgelöst werden (in die sich verzweigenden Strukturbäume von MultiNet hinein): Der vormals abstrakt-schematisierte, ´in seiner Steinigkeit übersehene´ Stein wird (in Anlehnung an das obige **Sklovsky**-Zitat) wieder konkret-steinig, **sinnlich-detailliert und rekonkretisiert-deabstrahiert**.

Anschauung und Begriff sind aufeinander angewiesen, bilden zudem Überlappungsbereiche: es gibt sowohl in sinnlich-konkreten Abbildern eine Tendenz zu **Konturschema-Abstraktion**, als auch in Sätzen aus Worten (Worte stehen per se für abstrakt-lexikalisch-prototypische Schemata erinnerter Gestalten). Ästhetische Ambiguität kann also einen rezeptiven wie produktiven Zeichenübergangs-als-spielbereich des Figur-Grund-Rollendeutungs- wie zuweisungsspiels eröffnen: zwischen **Figur/ Schema/ Abstraktion/ Fokus** und **Grund/ raum-zeitliche Einbettung/ Konkretion/ De-Fokus** aber auch auf der Meta-Ebene zwischen ´**mentaler Denk-Figur´ und ´mentalem Denk-Hintergrund´.**

Aufmerksamkeit Bindendes wie eine Figur wirkt räumlich nah, Grund dagegen räumlich fern; in **Giacomettis** Porträts der 1950er Jahre wird eine ästhetisch ambige Antonymie ´sowohl figürlich nah als auch grundhaft fern wirkend´ dadurch erreicht, dass die Kopf-Figur extrem (gegenüber dem Bildformat und oft auch gegenüber nah wirkenden Füßen) verkleinert und zudem in den Grund oder eine dunkel zermalte ´Aura´ aufgelöst erscheint. Hierin vermag sich psychoräumliche Ambivalenz in der Art ´ein Gegenüber in der Nähe und doch so fern´ auszudrücken.

1.5.2.5.3 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen semantischer 3D-Raumanmutung und 2D-Flächenwirkung

Die mittels syntaktischer Gruppierungskriterien redefinierten **Monokularen Tiefenkriterien** (Aufmerksamkeitsbindung einer Wirkung als ´näher´ aufgrund syntaktischer Kohärenz der Gruppierung sowie ihrer Differenz zum Grund, vgl. Kap. 1.3.1.3) erlauben eine **Gegeneinandergestaltungs- und rezeptiv fluktuierend fokussierende Abwägungsmöglichkeit**; mit ´Nähe´ und ´Ferne´ wiederum lassen sich – wie anhand Giacomettis Porträts angedeutet - semantische Konzepte und pragmatische Aktiozepte visualisieren. Monokulare Tiefenkriterien können also als **Subzeichen** ikonischer Raumdarstellung **simultan** ästhetisch ambig-antonym gegeneinander gestaltet werden, denn ein Bildelement kann simultan z.B. relativ zu anderen Bildelementen farbverblasst (= ferner wirkend) aber auch relativ konturscharf (= näher wirkend) gestaltet sein und so **ikonzeichenspezifische Gegeneinanderspielpotentiale** ausnutzen (vgl. Kap. 2.2.5, Abb. 309): Zeichenübergangs-als-spielbereiche ergeben sich nicht zuletzt dadurch, dass die Flächensyntaktik oder Raumsyntaktik bildender Kunst **konstellative oder wie hier simultane Subzeichen im Superzeichen** des Gesamtwerks ermöglicht, etwas kann im Abbild gleichzeitig als nah und als fern erscheinen, was im konventionellen Satz medial undenkbar ist. **Simultane Subzeichen** sind in Symbol-Sprache eher nur als ´Betriebsunfall uneindeutiger Kommunikation´ denkbar: bei gleich klingenden Symbolen (englisch ´son´ und ´sun´) und oder oder bei gleich geschriebenen Symbolen (deutsch ´Bank´), also auf einem LautBILD bzw. auf einem SchriftBILD, also gewissermaßen auf BILD als Vehikel des Sprachsymbols basierend. Man erkennt: die basalen Mediengeometrien der Satz-Linien- oder Bild-Flächen-

Syntaktik bzw. der (Wort-)Diskretheit oder (graduierbaren Bild-)Indiskretheit sind Basis dessen, was in einem Medium thematisch werden kann, aber die Mediengeometrien nehmen ihren jeweiligen Gegenpart in sich auf: linear-syntaktische Gruppierungskriterien S4 und K1 im Abbild, dagegen SchriftBILD und KlangBILD im Satz. Bildende Kunst nutzt ihr **mediales Zeichenkohärenzspiel- als Zeichenkritik-Potential**, und zwar uneingeschränkt durch symbolische oder indexikalische ´Überstülpungen´ (zwecks zeichenartfremder weil telischer Umfunktionalisierungen) über das Ikon. Die **Syntaktisierung bildender Kunst** als Bevorzugung zweidimensionaler Flächengestaltung zulasten dreidimensionalen Gestaltabbildens Ende des 19. Jahrhunderts führte nicht nur zu **Cézannes** ´Gestaltkontur negierenden Farbfleckenteppichen´, sondern auch z.B. zu Linienarabesken bei den **Nabis** (vgl. Kap. 2.2.3), allgemein zu einem **Agon der Auslotung von Flächengestaltungsmöglichkeiten** zulasten dreidimensionalen Abbildens.

1.5.2.5.4 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Darstellungssystem und Dargestelltem

In Kapitel 2.1.2 wurde der **Bruch eines Bildparameterkonzepts** in einem Bild als syntaktische Ambiguität einer Bildinkohärenz besprochen. So ein Bruch bedeutet aber auch den **Bruch eines Darstellungssystems**; gut sichtbar wird das an der Werkidee veränderlicher Koordinatensystem-Rasterweiten bei der Darstellung einer Geometriefigur von **Attila Kovács** (vgl. Abb. 128): ein einziges Dreieck scheint hier in seinen Teilen verschiedenen ´Hemisphären´ anzugehören. Auch kann es zu einer **Darstellung der Darstellung** im Ikon kommen, z.B. zu einem Schattenwurf, der ästhetisch ambig abweicht von seinem schattenwerfenden Objekt, so dass es wieder zu einem Bruch des Darstellungssystems kommt (vgl. Paraphrase auf das Werk von **Attila Kovács** in Abb. 300). Selbstähnlichkeit, also das Wiederholen eines Formfarbmotivs in kleinerer Dimension in sich selbst (vgl. Kap. 2.1.7) oder das Verschränken von zwei Perspektiven in einem Abbild (vgl. **Holbeins** Doppelporträt zweier Männer mit verzogenem Totenschädel in Abb. 285) gestalten ebenfalls einen Bruch im Darstellungssystem, der Auswirkung auf das Dargestellte hat, weil nun das Darstellungssystem durch seinen Bruch Aufmerksamkeit bindet und so eigenbedeutsam und bedeutsam für das Dargestellte geworden ist: vormals unmerkliches Darstellungssystem und Dargestelltes treten auf einer Meta-Ebene in ein Zeichenspiel-Verhältnis reziproker Bedeutungsanreicherung. Mental-visuelle Evidenzen aus gewöhnlich Ausgeblendetem, ja ´hinter Figur Verdrängtem´ wird in solchen Darstellungssystembrüchen als **´Blick-Gedanken-Bruch´** thematisch und eigenmächtig mit psychisch ambivalenten Assoziationen sowohl von ´Auflösung´ als auch von ´Aufleben´ o.ä..

1.5.2.5.5 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen perzipierten Gestalten der Syntaktik und erinnert-konzipierten Gestalten der Semantik

Ein für Abbild i.A. zentrales Beispiel syntaktisch-semantischer Ambiguität führt **Boehm** (vgl. Kap. 1.6.7) an: **Cézannes** *La Montagne Sainte Victoire, von Les Lauves aus gesehen* (1902- 1906, vgl. Abb. 293), in meinen Termini besprechbar als semantisches detractio durch Abstraktion in ´Flecken´/ ´taches´ sowie syntaktische Kontamination BK hin zu einem Flecken-Teppich, der über Objektkonturlinien hinweg sich erstreckt: **syntaktische Kontamination BK** (**K3** (von den Berg-, Erdhügel-, Baum- und Hauskonturen) **versus S1** (von an diese Konturen angrenzenden aber auch durch K3 eingeschlossenen blauen Flecken von Himmel als auch Berg, Okker vom Sand als auch vom Haus, Grün vom Rasen als auch vom Baum, Grün und Weiß des Himmels als auch der Erde). Syntaktische Kontamination dieses Abbildes führt auch zu semantischer Kontamination, weshalb man von syntaktisch-semantischer Ambiguität sprechen kann. Dadurch wird **Abbilden i.A. selbst zeichenkritisch und –spielerisch** auf der semiotischen Meta-Ebene thematisch. Boehms letzter Passus zum ***„Energiefluss“*** des Bildes verweist auf diesen Zeichenübergangs- als –spielbereich zwischen perzipierten Gestalten der Syntaktik und Gestalten der Semantik: Kohärenzen in der Natur und in Werken, in Perzepten und Konzepten basieren auf ähnlichen (Selbst-)Organisationsprinzipien der (Selbst-)Similarität und Kontiguität: ein Baum organisiert sich bifurkational selbstähnlich, zwei Menschenkörperhälften sind ähnlich, Teile eines Ganzen sind in Kontiguitätsbeziehungen usw.. Den Gestaltarten Perzept und Konzept liegt also ein **datenverwaltungs-ökonomisches Apriori der Kohärenzorganisation** zugrunde: Wahrnehmbares und Wahrnehmung organisieren Daten mittels Gruppierungskriterien der Similarität und Kontiguität und mittels der Strukturbäume von MultiNet. Mehrfach wurde hier auf die **Strukturanalogizität perzipierter Gestalten der Syntaktik und erinnerter Gestalten der Semantik** verwiesen: beiden Organisationen (Kognitions- und Physikgestaltbildung) gemeinsam ist die Notwendigkeit der Datengruppierung gemäß Gruppierungskriterien; (Selbst-)Similarität kann als ein Bildungsprinzip in Kognition und in lebendiger und nichtlebendiger Materie angesehen werden (vgl. Kap. 2.1.7). Cézannes von

Boehm besprochene Landschaft syntaktisch-semantischer Ambiguität zeigt eben diesen ´**datentechnischen Hyperrealismus**´ dieses ´Physik-Biologie-als-Wahrnehmung-Teppichs aus Farbflecken´, der die Dichotomien von Subjekt/ Perzept der Syntaktik/ Beschauer/ Kognition und Objekt/ Konzept der Semantik/ beschaute Landschaft/ Physik ineinander auflöst: die **datenverarbeitungs- UND datenspeicherungstechnische Notwendigkeit** von gruppierender Organisation mittels Gruppierungskriterien in Kognition UND in Physik/ Biologe. So eine **Auflösung gewohnter Subjekt-Objekt-Dichotomien** in einem **Schau(bild)-Spiel** eröffnet einen höchstabstrakten Gehalt zu **Kohärenzbildung i.A..**

1.5.2.5.6 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen eher abstrakten und eher konkreten semantischen/ pragmatischen Gruppierungskriterien

Zwischen **abstrakteren** und **konkreteren** semantischen/ pragmatischen Gruppierungskriterien innerhalb eines der zwei Strukturbäume von MultiNet und daher auch zwischen eher konkreten, semantischen Objekten und eher abstrakten, pragmatischen Situationen i.A. bilden sich Zeichenübergangs-als-spielbereiche aus, da man gedanklich interpretierend stets eine abstraktere Meta-Ebene der Ausdeutung als Vermittlung zwischen den beiden Seiten ambiger Aufmerksamkeitsspaltung ansteuern kann; innerhalb von MultiNet gibt es abstraktere und konkretere Vergleichsaspekte z.B. für eine Korrelierung zweier ästhetisch ambig kontaminierter Entitäten. Die Ersetzung einer gewöhnlichen raum-zeitlichen Einbettung eines Objekts/ einer Situation nach MultiNet ist zudem abstrakter als die Ersetzung eines Menschenkopfes durch einen Fußball, was wiederum Auswirkungen auf die Wahl eines Vermittlungsaspekts hat.

Die zwei Strukturbäume von MultiNet dienen in dieser Arbeit einer nichtlinearen, nicht vereinfachend objektivierenden Auffassung von Denotation, adäquat zu ästhetisch ambiger Kunst: die zwei Strukturbäume lösen einen Wort-Begriff mit seiner zugehörigen erinnerten Gestalt-Figur, **lösen „Begriff plus Anschauung" als gekoppelte Denk-Figuren in ihren mentalen Hinter-Grund aus Gruppierungskriterien** (wie z.B. dem Aspekt der *„raumzeitlichen Einbettung"* eines Objekts/ einer Situation) auf. Ästhetisch ambige Kunst ist dazu analog: **Auflösung von Kohärenzen/ Denk-Figuren in ihren mentalen Hinter-Grund aus ausgeblendeten Gruppierungskriterien**, die auf mehrere neue Kohärenzen, **mögliche ´Denk-Figuren´** verweisen. Die kunsthafte Zerstörung von Gebrauchsobjekten (vgl. Kap. 2.4.2) verweist sowohl auf die unmöglich gemachte, jeweilige, konkretere Gebrauchssituation als auch auf die Zerstörung als konkret-indexikalisch ablesbare, aber auch abstrakt ausdeutbare Handlung. Eine Ausdeutung so eines Zerstörungszeichens kann spielerisch den Fokus von der konkreten Zerstörung auf abstrakte Situationskontaminationen legen.

1.5.2.5.7 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Merkmalen und gewöhnlichen Merkmalskopplungen

In den Abbildungen 80 und 81 werden gewöhnliche Merkmalskopplungen inmitten von Objekten und Situationen dargestellt, die als potentielle ´Angriffsobjekte´ (natura einer Bildrhetorik) ästhetisch ambiger Operationen (ars) angesehen werden können. Abbildung 80 zeigt in *„Anti-Welt"* spielerische Neuverkopplungen von Merkmalen. Die Kluft zwischen diesen Teilen (Merkmalen) und Ganzem (gewöhnliche Merkmalskopplungen) eröffnet auf abstrakter Ebene einen Zeichenübergangs-als-spielbereich der Zuordnung z.B.mit folgender Frage: führt die Substitution eines Merkmals aus einer Merkmalskopplung schon zu einer neuen Entität? Ein Lexikoneintrag für ein Wortsymbol jedoch legt definitorisch das Verhältnis von Merkmalen inmitten eines Konzepts oder eines Aktiozepts fest, es gibt dort keinen Spielraum.

1.5.2.5.8 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Alltag-Kommunikationsfunktionen und Kunst-Metakommunikationsfunktionen der Pragmatik

Die sechs Kommunikationsfunktionen können metakommunikativ in ästhetisch ambiger Kunst thematisch werden (vgl. Kap. 3.0). Man könnte zudem überspitzt i.A. formulieren: ästhetische Ambiguität ist i.A. als Anti-Kohärenz mit einer **psychischen Ambivalenz als meta-expressive Kontamination von Auflösungsangst und von Möglichkeitshoffnung** verbunden. Die **Grade der Referentialität und Meta-Referentialität** können unterschiedlich in einem Zeichenspielraum eines ästhetisch ambigen Werks ausgeprägt werden, denn Überlagerung von Entitäten im Abbild z.B. kann in Form von eher referentiellen fotografischen Doppelbelichtungen

oder von eher metareferentiellen Konturlinienzeichnungen (Abstraktion/ semantisches detractio) erfolgen. Auch der rezeptive Fokus kann fluktuieren z.B. zwischen Referenz und Meta-Referenz.

1.5.2.5.9 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Wirkungen kognitiver Präsenz und Absenz der Pragmatik

Ikon-Zeichen sind verortbar auf einer **detractio-Gestaltungsspiel-Skala** der Vermitteltheit aufgrund graduierbarer Similarität zum Dargestellten, während i.A. Index-Zeichen an Kontiguität gebunden sind und Symbol-Zeichen auf Konventionalität beruhen; Ikon-Zeichen weisen sinnlich erfahrbare Merkmale des Darzustellenden auf und schaffen daher per se einen eigen-artigen Wirkung-Übergangsbereich der Anmutung **sinnlicher Präsenz und zeichenvermittelter Absenz** des Dargestellten. Dieser ästhetisch ambige Grundtatbestand von Ikon-Zeichen (aus detractio von dritter Dimension, von Details, von raumzeitlicher Einbettung usw.) wurde z.B. von **Archipenko** in seiner Menschenfigur-Skulptur *Gehende Frau* aus 1912 (vgl. Abb. 331) thematisch, da dort Positiv- und Negativ-Volumen (deutbar als kognitive Präsenz und Absenz) auf Basis der Form eines Doppel-Torus kontaminiert sind; die Rezeption kann sich hier fluktuierend-spielerisch auf Positiva oder Negativa fokussieren. **Cocteau** (vgl. Abb. 267) hat in einer Selbstporträtzeichnung aus 1910 die Binnenlinien des Gesichts fortgenommen (semantisches detractio), so dass auch hier der Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Wirkungen kognitiver Präsenz und Absenz besonders stark thematisch wird. Wenn ein Porträt-Foto eine Doppelbelichtung als Kontamination aufweist (vgl. Abb. 258) oder zwei Gesichtskonturlinien ineinander gezeichnet sind (vgl. Abb. 257), dann fluktuiert die Aufmerksamkeit von einer zur anderen Entität und erzeugt so ein Spiel der Präsenzen und Absenzen, wobei die Konturlinien aufgrund starkem detractio hin zu einer Auffassung als ´ideenhaft gemeint´ tendieren, während die Doppelbelichtung zunächst wie eine unnatürlich geisterhafte Erscheinung im ´Realen´ anmutet. Die Thematisierung von Absenz im eigentlich zu sinnlicher Similarität-Präsenz tendierenden Ikon-Zeichen mittels ästhetischer Ambiguität generiert einen Gehalt durch Thematisierung der Grenzen des Darstellbaren. Hinter diesen Grenzen kann keine BeDeutung, sondern nur ein Gehalt (**metakognitiv ex negativo** die Grenzen der Kognition aufzeigend) vermutet werden.

In **Duchamps** Werk *A Bruit secret* wird der visuelle Kanal eines dem Autor selbst sogar unbekannten Objekts (ein Freund legte ein Objekt in den Hohlraum eines Fadenknäuels zwischen zwei Metallplatten) ausgeschaltet (detractio), wodurch der akustische Kanal – auch aufgrund des Titels - Aufmerksamkeit erlangt. Hier ist die kognitive Präsenz des unbekannten Objekts reduziert, während die Metallplatten ´**Quasi-Medium per Klang-Index**´ sind, akustische Vermittler des **teilabsentierten** Objekts. Der Klang und die Größe des umschließenden Fadenknäuels erlauben einen Deutungsspielraum zum **absentiert-präsentierten** Objekt. Radikalisiert ist die Absentierung im **Bildentzug** oder in den **Nachleuchtfarbwerken Manzonis**, die als **vergehende Foto-Ikon-Index-Zeichen** nach und nach die durch die Nachleuchtfarbe ´abgebildeten´ Konturen von ehemals aufliegenden Objekten verblassen lassen; hier ist das Spiel zwischen Präsenz und Absenz nicht nur rezeptiv, sondern auch physisch vorhanden.

Inmitten eines westlichen Lebensumfeldes, das überladen ist mit Aufmerksamkeit erheischenden Zeichen (geringen Verarbeitungsaufwands und hohen primärimpulsartigen Ertragsversprechens bzw. hohem Appell-Anteil), seien es (semantisch schematisierende und pragmatisch-gesellschaftlich konditionierende) **Symbol-Zeichen**, indexikalisch-ortbezogene-symbolische Schilder oder die Flut alltagsphotographischer Abbilder (aufdringlich?) sinnlicher Präsenz, inmitten dieser ´**überfokussierenden Übersemiotisierung**´ wirken ästhetisch ambige Kunstzeichen eher wie Defokussierung, wie schwer zugängliche Bezeichnungen für etwas ausbleibend Bezeichnetes ohne telisches Ertragsversprechen oder Appellhaftigkeit. Photos sind auch als **Index-Zeichen** eines Lichtlenkungs-zusammenhangs auffassbar, was eine Alltagsphoto-Wirkung einer vereinnahmenden **Index-Penetranz** als ´**Terror des (Omni-)Präsenten**´ unterstreichen würde, gegen die die relative, kognitive Absenz eines kunsthaft-atelischen Gehalts sich absetzt, was wiederum Teil der Pragmasemantik ästhetisch ambiger Kunst i.A. ist.

1.5.2.6 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen den drei Zeichenarten Index, Ikon, Symbol und ihrer vier per se ambigen Überlappungsbereiche

Die vier per se ambigen Überlappungsbereiche der drei semiotischen Stufenebenen bzw. Sphären eines borromäischen Knotens wurden in den Kapiteln 2.2, 2.4, 2.6 und 2.7 behandelt: Eine ästhetisch ambige Gestaltung

vermag die Aufmerksamkeit spaltend zwischen zwei semiotischen Entitäten wie Syntaktik und Semantik in einer Art Schwebezustand zu halten, die Aufmerksamkeit zwischen den zwei Entitäten fluktuieren und verschiedene Vermittlungsaspekte zwischen ihnen wählen zu lassen, mit der Implikation eines Zeichen-Gehalts.
Es sind aber auch Übergangs- bzw. Mischungsbereiche zwischen den drei Zeichenarten denkbar: reduziert man Ikonizität als Similarität-Referenz zu Welt mittels syntaktischer VerEINfachung gerät das Ikon-Zeichen zum Piktogramm, also in die Nähe zum nur noch über Konventionen deutbaren Symbol; man kann Gruppierungskriterien der Kontiguität z.B. zu einem Index-Zeichen ausgestalten (z.B. Nähe vieler Personen als ´Masse´, Malspuren- oder Malgesten-Indizes usw.); Symbol- und Index-Subzeichen sind in das (dann nur noch vorwiegende) ikonische (Super-)Zeichen simultan-konstellativ integrierbar, was wiederum Auswirkung auf die Ausdeutung der Ikon-Subzeichen hat: symbolische Subzeichen können auf eine symbolische Ausdeutung auch der Ikon-Subzeichen drängen bzw. umgekehrt.
Bei den Piktogramm-Männchen (semantisches detractio) eines **Gerd Arntz** der 1920er Jahre wurde mittels **Symbolzusatz** (z.B. nonverbal identifizierendes Symbol des ´Kapitalistenzylinderhuts´ auf abstrahierter Menschenfigur) ästhetisch ambige Zeichenart-Kontamination für politische Propaganda instrumentalisiert und eben nicht die Zeichenart-Kontamination Ikon **plus** Symbol selbst thematisiert; bei **Dürers** *Melencolia I* (Abb. 318) gibt es Zeichenart-Kontamination Ikon **versus** Symbol, hier kommt es zu einem **semiotischen Ausdeutungs-graubereich durch Konkurrenz** zwischen Symbol-Status und Ikon-Status eines jeden Objekts: aufgrund einer physisch-gemengelagehaft und auch in sinnübertragender Weise ´naheliegenden´ **wechselseitigen Relativierung des Zeichenart-Status** eines jeden Objekts im Werk kann man bei Dürer von einem konstellativ-atelischen Kunst-Gehalt der Referenzverunsicherung sprechen. Auch Ikon-Index-Kontaminationen (z.B. **de Koonings** extrem indexikalisch-gestisch gestaltete Ikon-Zeichen seiner *Women*-Serie) oder Index-Symbol-Kontaminationen (z.B. **Arnulf Rainers** gestisch gemalte Kreuz-Symbole) oder Kontaminationen aller drei Zeichenarten (vgl. Besprechung von **Johns** *Flag* in Kap. 1.4.1.3) können **metamedial** in Kunst thematisch werden und so **metakognitive Gehalte aus flussdiagrammartig zueinander stehenden Zeichenart-Deutungsalternativen** und deren Korrelationen eröffnen.
Fasst man wie hier den Bildrand als K3-Index auf ein Bildinneres auf, dann kann es – wie in den Kapiteln 2.1.15 und 2.2.2 gezeigt – zu einem Spiel zwischen Bildrand und Bildinnenbereich und auch zwischen Bildrand-Index und Ikon kommen.
Der ungewöhnlichen **Entlinearisierung von Symbolsprache** über konstellative Schriftbilder in Konkreter Poesie (vgl. Kap. 2.3.7) steht eine ungewöhnliche **Linearisierung von Bildern** in Abbildsequenzen oder bei Simultaneität verschiedener Zeitmomente einer Bewegung im Futurismus (vgl. Kap. 2.2.6) sowie mittels linienartig verdünnten Bildträgern (vgl. Abb. 209) gegenüber.
Das reziproke, mentale Index-Zeichen opponierend aufeinander verweisender Gruppierungskriterien konkurriert in der von **Boehm** besprochenen **Cézanne**-Landschaft mit dem Ikon-Zeichen (Konturidentifizierung versus farbfleckenteppichartige Defokussierung); man könnte daher auch argumentieren, dass ästhetisch ambigen Ikon-Zeichen eine Tendenz zum **abbildrepräsentationskritischen Ikonoklasmus** zueigen ist, was wiederum Teil des Gehalts i.A. wird; ein Ikon vermag die Illusion einer sinnlichen Präsenz des Dargestellten, ja einer (nicht zu hinterfragenden und nur oberflächlichen) visuellen Evidenz zu erzeugen, was nicht erst **Lacan** zu Abbildkritik reizte.

1.5.2.7 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Operationen und zwischen Objekten sowie zwischen realisierten Operationen als pars-pro-toto-Zeichen und nichtrealisierten aber denkbaren Operationen/ Objekten ästhetisch ambiger Kunst als Zeichenalgorithmik

42 Operationstypen ästhetischer Ambiguität und deren Objekte aus ca. 148 Gruppierungskriterien sind in einem Werk **pars pro toto implizites Thema** oder in einer **Werkserie empirisch-ästhetischer Variation explizites Thema** (vgl. Quasi-Werkserie **Magrittes** in den Abbildungen 319ff. oder Quasi-Werkserie **Duchamps** in den Abbildungen 359ff. jeweils entlang einer Zeichengestaltungsmatrix): wendet man eine Operation an einem Objekt an, dann liegt **analytische oder produzierende Variation** dieser Operation und oder oder des Objekts nahe, so dass **Zeichenalgorithmik als Zeichenspiel-Zeichenkritik-Gehalt** ästhetisch ambiger Zeichen stets auch implizit oder gar explizit Thema und Teil des Gehalts ist. Der Wettstreit der Künstler um Aufmerksamkeit, der Agon erfordert Innovation, also Aufmerksamkeit erheischende Erweiterung der Kunst-Zeichenalgorithmik: Kunst-Produktion findet statt vor dem Hintergrund und in Abgrenzung zu bereits erfolgten Operationen an Objekten.
Inwieweit schon durch Abweichungsoperationen der Devianz wie adiectio oder substitutio auch eine Kontamination zweier Entitäten erreicht ist, ist eine weitere Frage, die einen Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen den zwei Operationsarten Devianz- und Kontaminationsoperation eröffnet.

Eine Lösung des Problems häufig anzutreffender Überdehnung des Begriffs ´ästhetische Ambiguität´ in der Theorie (vgl. Besprechung anderer Ansätze in Kap. 1.6) wurde in einem **Rückgang auf die etymologische Bedeutung** *´ambigere´/ ´(hier: Aufmerksamkeit) auf zwei Seiten treiben´* nach **Pfeifer/ Braun** (1989) angeboten; nun soll wiederum etymologisch und vor dem Hintergrund der hier entwickelten 42 Operationstypen einer **Gestaltung-und Analyse-Algorithmik zu ´ästhetischer Ambiguität´** ein Ausweg aus dem Problem der **Überdehnung des Begriffs ´Kunst´** gesucht werden (Typographie aus Vorlage übernommen):

„**Kunst** f. 'schöpferische und gestalterische Fähigkeit der Gesellschaft, vornehmlich ihrer mit besonderen Begabungen ausgestatteten Vertreter, Überlieferung und Produkte dieser Fähigkeit' (nach Gattung und Epoche näher bestimmbar, vgl. *Bau-*, *Dichtkunst*, *bildende Kunst*, *Kunst der Antike*), dann auch 'Gemachtes' im Gegensatz zu *Natur* (bereits 16. Jh.), 'industrielles Erzeugnis' im Gegensatz zum *Naturprodukt* (vgl. *Kunstdünger*, 19. Jh., *Kunsthonig*, *Kunstseide*, *Kunststoff*, 20. Jh.). Als Verbalabstraktum mit sti-Suffix (s. auch Gunst) zu dem unter können (s. d.) dargestellten Verb ist ahd. *kunst* (9. Jh.), mhd. asächs. mnd. *kunst*, mnl. *const* von umfassender Bedeutung und bezeichnet zunächst 'Wissen, Kenntnis' (vgl. mhd. *nāch mīner kunst* 'soviel ich weiß'), 'menschliche Befähigung, Fertigkeit, Kompetenz' unabhängig von ästhetischem Anspruch (vgl. *schwarze Kunst*, mhd. *swarze kunst*, *Kochkunst*, 16. Jh., *Staatskunst*, 17. Jh., *Heilkunst*, 18. Jh., sowie *das ist keine Kunst* ' das ist ganz einfach'). *Kunst* steht auch im Sinne von 'Wissenschaft' (vgl. *die theologei sei mer ein erfarung und empfindnus dann ein kunst*, 16. Jh.). Vorbereitet durch Komposita wie *Malkunst* (17. Jh.), das Aufkommen von *Wissenschaft* (s. wissen) als Bezeichnung einer gelehrten Disziplin und durch den Begriff der *schönen Künste*, auch *schöne Wissenschaften und Künste*, bildet sich, gefördert durch **Batteux'** Schrift „Les beaux-arts" (1746) und das Wirken der deutschen Klassiker, die heutige Auffassung heraus. künsteln Vb. 'Künste, Fertigkeiten ausüben, experimentieren' (16. Jh.), 'künstlich herstellen' (18. Jh.). Über das 19. Jh. hinaus gültig bleibt nur das Part.adj. gekünstelt 'unnatürlich, unecht'; vgl. auch gleichbed. erkünstelt (18. Jh.). Künstler m. 'Schöpfer, Interpret von Kunstwerken' (18. Jh.), zuvor 'Gelehrter, auf einem bestimmten Gebiet Bewanderter, Kenner' (16. Jh.), vgl. gleichbed. mhd. *kunster*, *künster*, später auch *künstener* ;dazu künstlerisch Adj. (18. Jh.). künstlich Adj. 'nachgemacht, nicht natürlich', mhd. *künstlich* 'Verständnis, Weisheit bekundend, klug, geschickt'; vgl. mhd. *künstic*, *künstec*, *kunstic* 'mit Kunst begabt, verständig, klug', ahd. *kunstīg* (9. Jh.), *unkunstīg* (8. Jh.). Kunststück n. 'Meisterstück, gekonnt ausgeführte Leistung', auch 'Gaukelei, Zauberei' sowie 'Kunstwerk' (16. Jh.)." (Eintrag ´Kunst´ in Pfeifer/ Braun 1989).

Folgende Auszüge aus diesem etymologischen Rückgang zum Wort ´Kunst´ können mit meiner Ambiguitätstypologie in Verbindung gebracht werden: ***„gestalterische"*** (Gestaltung multipler Gestalten mittels einer ästhetisch-metakognitiv ambigen Opposition von Gruppierungskriterien), ***„'Gemachtes' im Gegensatz zu Natur"*** (´ars´ als Devianz von ´natura´ im Rahmen rhetorischer Operationen nach **Quintilian**), ***„Wissenschaft"*** (Gruppierungskriterien aus Wahrnehmungspsychologie und Sprachwissenschaft), ***„Fertigkeiten ausüben, experimentieren'"*** (Algorithmen der 42 Ambiguitätstypen aus Operationen und kognitiven Objekten, die experimentell, also auch seriell die Operation oder das Objekt variierend im Rahmen einer **empirischen Ästhetik** eingesetzt werden können; im Rahmen des **agonalen Diskurses** der Künstler im Hinblick auf Aufmerksamkeit erregende **Innovation von Operationen und von Objekten des Kunstmachens** wird diese Matrix ausgelotet). Ausgehend vom bisher Gesagten und von dieser Etymologie biete ich also eine Definition des Wortes ´**bildende Kunst´ als Algorithmik** an:

´Bildende Kunst ist ein explorativ-agonaler Diskurs zu einer sich beständig (nunmehr aber immer detailliert-kleinschrittiger) erweiternden Algorithmik der Erzeugung ästhetischer (aufgrund der konstellativen (Geometrie-)Logik der Medien bildender Kunst nicht selten metakognitiv-ästhetisch ambiger) Werke, die als Zeichen über das Zeichenmachen selbst - z.B. mittels ästhetisch ambiger Operationen an Entitäten aus kognitiven Gruppierungskriterien - auch nichtalltägliche (ateleologisch-uneindeutig-flussschemahafte, weil nichtlinear-metakognitiv-überblickshafte) Gehalte syntaktischer, semantischer und pragmatischer Art ermöglichen. Ein Sichtbarmachen des Sehens selbst u.a., ein metakognitiv-konstellativer Überblick über die Bedingungen der Möglichkeit von Kohärenz- und Zeichenbildung i.A. führt zu einer Stärkung des (**Musilschen**, nichtalltäglich-deautomatisiert-ateleologischen und (zeichen-)repräsentations-kritischen) Möglichkeits- als Spielsinnes des Homo Pictor > Ludens > Sapiens neben dem (alltäglich-automatisiert-teleologischen und repräsentationsunkritischen) Wirklichkeitssinn des Homo Faber (wobei dieser aber wiederum Algorithmen von bildender Kunst zur Erzeugung von Realien nutzen kann, z.B. von Architektur: vgl. Kap. 1.3.1.4).´

Künstler verhalten sich im Agon, im Wettstreit um Aufmerksamkeit des Publikums in **algorithmisch-tiefenstrukturell oder nur algorithmisch-oberflächenstrukturell innovativer Weise** zu den bereits realisierten Objekt-Operation-Kopplungen als reziproke Index-Zeichen aufeinander ambig opponierend verweisender Gruppierungskriterien. Tiefenstrukturell ist eine Innovation einer kategorial neuen Operation(-Kombination) und oder oder eines kategorial neuen Objekts (z.B. syntaktische Objekte der Kontaminationen MD, VK, BK nichtabbildender Bilder als Innovationen um 1910, dagegen Innovation pragmatischer Situationen von Gebrauchsobjekten als Objekte von Operationen bei Ready Mades kurze Zeit später), nur oberflächenstrukturell dagegen das Anwenden einer bekannten Operation an einem Objekt derselben semiotischen Ebene der Syntaktik, Semantik oder Pragmatik (z.B. Ersetzen eines Menschenkopfes durch einen Ball statt durch einen Vogelkopf in einem Vorgängerwerk). Von der **historisch-agonal-tiefenstrukturellen Meta-Ebene** aus werden **Kunst-Ismen** als historische Gehalte, als Objekte der Ikonologie erfahrbar.

Aus ökonomischen Gründen werden vom Kunstverwaltungsbetrieb i.A. nur solche Kunstwerke archiviert, die innovativ sind, die sich also von bisher erarbeiteten Algorithmen **tiefenstrukturell absetzen**, um Aufmerksamkeit und um eine Erweiterung des metakognitiven Algorithmen-Systems und darin **ateleologische Gehalte** statt **teleologischer BeDeutungen** zu erzeugen.

Es ist denkbar, dass das bisher erarbeitete Algorithmen-System der Kunst der letzten Jahrtausende sowohl Operationen als auch Objekte soweit im Agon erkundet hat (vgl. Kap. 1.6.1.5 zu **Brassat**), dass der nächste logische Entwicklungsschritt (´nur´ noch) eine **allseits-digital zugängliche Zusammenfassung der Algorithmik von Kunst** wäre, ein digitales Programm aus diesen Algorithmen, das Produktion und Analyse einem jeden Nutzer jederzeit und überall an jedem situativ gegebenen Objekt ermöglicht, so dass das **Museumssystem funktional teilersetzt** wird (vgl. Kapitel 1.6.2.1 zu **Moles**: *„Schließen wir die Museen“*): jeder Mensch mit einem digitalen Kamera-Gerät, das dieses Programm aufweist, kann z.B. von einer Situation oder einem Objekt seriell-differentiell unzählige, ästhetisch ambige Deviationen und Kontaminationen im Sinne des **zeichenbewussten Homo Pictor > Ludens > Sapiens** erstellen, so dass auch die hierarchischen Dichotomien Produzent-Rezipient bzw. Kunstverwalter-Kunstrezipient aufgelöst wären.

Auch die **Operationen untereinander** bilden ein Spiel aus: substitutio kann als detractio + adiectio, transmutatio als doppeltes detractio + adiectio redefiniert werden; Operationen können rekombiniert werden, intensives substitutio oder adiectio als Devianzoperationen an einer Entität können zudem zu einer merklichen Kontamination zweier Entitäten führen und so die beiden Operationsarten Devianz und Kontamination vermischen – mit Implikationen für den Gehalt des Zeichens aus so einer ästhetisch ambigen Operation. Semantische/ Pragmatische Antonymie oder Diskrepanz wiederum drängen aufgrund ihrer ´datenverarbeitungstechnischen Sperrigkeit´ zu allegorischer Aus- bzw. Umdeutung (mittels Aufsuchen einer Meta-Ebene eines Vergleichsaspekts) hin zu abstrakterer bzw. metaphorischer Komplementarität.
Kognitive Objekte ästhetisch ambiger Operationen erstehen aus Gruppierung; syntaktische Gruppierungskriterien **interagieren** in einem Rezeptionsspiel fluktuierender Aufmerksamkeit zwischen Assimilation und Isolation (vgl. Kap. 1.3.1.2). Ähnlich fluktuiert die Aufmerksamkeit in den Stukturbäumen zu Objekt/ Semantik und Situation/ Pragmatik zwischen linearen und nichtlinearen Gruppierungskriterien.

1.5.2.8 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen dem Status ´Original´ / Vorbild / Eigenständigkeit und ´Kopie´ / Nachbild / Beeinflusstheit mit Erfordernis einer Ko(n)textualisierung

Interpicturalität-Konstellationen ästhetisch ambiger Darstellungen mit alternativ möglichen Thema-Zuweisungen (vgl. Ausführungen **Valeska von Rosens** in Kap. 1.6.10 zu Kind-Amor-Jesus-Darstellungen) eröffnen m.E. einen konstellativen Ausdeutungsspielraum, in dem z.B. die drei kontextuell denkbaren Thema-Entitäten Kind, Amor und Jesus in reziproker Bedeutungsanreicherung eines Gehalts korreliert werden können, ohne Erststelligkeit eines Themas eindeutig feststellen zu können; solche Werke stellen neben quasi bildrhetorischen Fragen eines nur kontextuell vermutbaren Fortnehmens vereindeutigender Bildsymbole (vermutbares detractio ´üblicher Bild-Symbole´ einer Jesus- bzw. einer Amordarstellung) auch die Status-Frage nach Eigenständigkeit bzw. nach Nachbildlichkeit aller vermutbaren Entitäten z.B. eines Kind-Amor-Jesus-Werks in einem Ausdeutungsspielbereich zwischen alternativen konnotativen und korrelierbaren Symbolsystemen bis hin zu reiner Ikonizität. Superzeichen bildender Kunst vermögen also nicht nur Symbol-Subzeichen neben Ikon-Subzeichen in sich zu **integrieren**, sondern diese auch kontextuell **als ´absent´ zu suggerieren**.

Inmitten des Agons der Künstler bleibt der Grad der Eigenständigkeit (als marktbeeinflussendes ´Alleinstellungsmerkmal´) bis Beeinflusstheit (auch bezüglich syntaktisch-semantischer Gestaltungen) zudem zentrales Streit-Thema eines ´Zuweisungs- und Ausdeutungsspiels´.
Eine **explizite Verarbeitung von Vorbildern** jedoch markiert isolierend die Bildzitate aus Vorgängerwerken als solche, z.B. indem in einer ästhetisch ambigen **Antonymie** nonverbal-neuzeitliche Symbol-Subzeichen ´gegen´ die Bildzitate alter Symbol-Subzeichen eingesetzt werden: in Gemälden von **Kehinde Wiley** parodieren-bis-imitieren Afroamerikaner europäische Herrscherporträt-Posen des 17. Jahrhunderts in dazu antonymer, weil heutiger Kleidung; in seinem Gemälde *Le roi à la Chasse* (2006) lässt Wiley z.B. die Herrscherpose des Königs Charles aus dem gleichnamigen Gemälde von **Anthony van Dyck** (ca. 1635) von einem jungen Afroamerikaner in Sportkleidung zitieren. Bei einer Kind-Amor-Jesus-´Suggestion´ aus der Zeit um 1600 ist eine Ausdeutung in Richtung semantischer Komplementarität als Aufsuchen von **Schnittmengen der drei Entitäten** denkbar, der Vor-zu-Nachbildlichkeit-Status kann in einem Ausdeutungsspielraum ungeklärt bleiben; bei den Werken von Wiley jedoch ist der Vor-zu-Nachbildlichkeit-Status durch die identischen Titel und Posen eindeutig, jedoch ergeben sich viele denkbare Vermittlungs- als Ausdeutungswege zwischen den zwei kontaminierten nonverbalen Symbolsystemen zweier Epochen.

1.5.2.9 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Superzeichen und Subzeichen

Ein Ready Made **Duchamps** für sich allein genommen wirft die pragmatische Antonymie zweier Nutzungsarten inmitten eines Superzeichens auf: **Ganzes/ Superzeichen** (´Kunst-Objekt-Status per Eingriff z.B. durch hinzutretenden, symbolischen Museumko(n)text, ggf. auch durch Titel oder auch durch rhetorische Devianzoperation am Objekt selber´) versus **sein Teil/ Subzeichen** Alltagsgebrauchsobjekt(situation) als ehemaliges Nichtkunstzeichen. Die **Werkserie der Ready Mades** insgesamt jedoch steht m.E. für einen eindeutigeren **Werk-Kontext als weiteres Superzeichen (zu Kunst redefiniert als Algorithmik):** Titelvergabe ja oder nein, Titel komplementär zu Alltagsobjekt oder diskrepant erscheinend, Alltagsobjekte vom Autor verändert oder nicht, mehrere Objekte zwangsraumvereint oder nur ein Objekt allein usw.. Die Rezeption eines Superzeichens bildender Kunst kann den Augenmerk auf das Ganze des Superzeichens oder auf seine Teile der **Subzeichen** legen, so dass sich ein Zeichenübergangs-als-ausdeutungs- und -gestaltungsspielbereich ergibt. **Superzeichenbildung** aus räumlich oder flächig, **simultan-konstellativ zueinander tretenden Subzeichen** ist in Bezug auf die räumliche oder flächige Geometrie der Medien bildender Kunst medienlogische Folge im Werk selbst, Werkserialität oder Interpikturalität oder Bezug des Werks auf den Agon o.ä. können als weitere Superzeichen hinzutreten.
Satz-Teile des Text-Ganzen folgen jedoch linear aufeinander, so dass Teile-Ganzes-Konstellativität z.B. einer Erörterung zu einem Kunstwerk als Ausdeutungsspielraum nicht in derselben Weise merklich ist wie bei simultanen Subzeichen eines Superzeichens bildender Kunst; **´Bifurkationen´ eines Hypertexts** z.B. mittels Fußnoten bilden hier eine mögliche Ausflucht. Interpretierende Satz-Linien in Texten präformieren dann oft auch BeDeutungen (statt konstellative Gehalte) als einen Umbau des hermeneutischen Zirkels aus Ganzem und seiner Teile zu einer Endlos-Spiral-Linie statt z.B. zu einer räumlich-flächigen Konstellation ohne Satz-Hierarchie und Satz-Telos. Das Spiel von Ganzem/ Superzeichen und seiner Teile/ Subzeichen ist bei Lineartext-Rezeption eines nichtlinearen Kunstwerks also oft auf eine Spiral-Linie eingeengt, während Medien bildender Kunst eine konstellative, mehr Ausdeutungsspielraum erlaubende Rezeption durch ihre Mediengeometrie selbst schon nahelegen.
Gerade nonverbale Kommunikation wie in **Kokoschkas** Doppelporträt *Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat* (1909, Abb. 338) ermöglicht ein ästhetisch ambiges Superzeichen aus antonym gegeneinander gestalteten, nonverbalen Subzeichen, zwischen denen die Aufmerksamkeit ausdeutend fluktuieren kann, nicht zuletzt, weil der Zeichen-Status nonverbaler Kommunikation besonders unklar ist, worauf Sprache aber nur Alternativen diskretisierend aufzählend reagieren kann; Alternativen als Entitäten aber können auch nichtlinear überlappen.

1.5.2.10 Zeichenübergangs-als-spielbereich zwischen Assimilation und Isolation

Die **Flächensyntaktik des Ikons simultan konstellierter Subzeichen** ermöglicht es dem Rezipienten, einzelne Bereiche **isolierend zu fokussieren** (und so konstellative Zusammenschau/ Inter´aktion´ der Elemente zu unterbinden) oder eine assimilierende (also **´Seh-Durchschnitt bildende´**/ Inter´aktion´ erlaubende) Gesamtzusammenschau vorzunehmen; das bezieht sich nicht nur auf die **relativierende Interaktion syntaktischer Gruppierungskriterien** (vgl. Kap. 1.3.1.2), sondern auch auf Gruppierungskriterien der Semantik

und der Pragmatik. In Kapitel 1.3.1.5 werden die syntaktischen Gruppierungskriterien als Basis für die üblichen Kategorien/ Ebenen einer Bildanalyse dargestellt, in Kapitel 1.3.4 die Bildkompetenz-Ebenen; es gibt also für Bildmedien stets zwei Annäherungswege: simultan mittels Gesamtschau über das gestalthafte Ganze (bzw. deautomatisiert über das ´ambig-entstaltet´-konstellative Ganze) oder sukzessiv über seine Teile bis hin zu Gruppierungskriterien als ´Basis-Teile´ des Ganzen der Kognition. Z.B. **Selbstähnlichkeit** (vgl. Kap. 2.1.7: Bildteile scheinen isoliert unterschiedlichen Raumtiefenebenen anzugehören, stoßen aber gleichwohl direkt aneinander/ ´Raum-Antonymie´) oder **Bildparameterbrüche** (vgl. Kap. 2.1.2, v.a. Abb. 131: Matisse isoliert im Abbild seines Ateliers seine bunten Flächenbilder von Linienmöbeln daneben) können als **Veranschaulichungen des kognitiven Isolierens** (in Form einer **isolierenden Bildgestaltung** eines Bildteils) gedeutet werden. **Kunstspezifisch** ästhetische Ambiguität thematisiert also uneingeschränkt **´Zeichenübergangs-als-ausdeutungs- und-gestaltungsspielbereiche´** auf der Basis der medienspezifischen Potentiale der Medien bildender Kunst: diese sind konstellativ-flächig oder –räumlich und indiskret, ermöglichen **Graduierung sowie Fluktuation** der Aufmerksamkeit, sind zudem viel freier in Gestaltung und Rezeption (weil nicht von Symbol-Grammatik-Konventionen geleitet). Auf diese Weise die Bedingungen der Möglichkeit kognitiver (ästhetisch ambiger Anti-)Kohärenz- und Zeichengestaltung thematisch werden zu lassen, bedeutet atelisch-zeichenkritischen sowohl Möglichkeits- als auch Auflösungssinn **synthetisch prozessual** zu eröffnen: **´Werden in der Kognition als Synthese aus Neugruppieren und Entgruppieren´**.

1.5.3 Zusammenfassung zu kunstspezifisch ästhetischer Ambiguität

Kurz-Antworten auf die drei Ausgangsfragen dieses Kapitels könnten mithin zusammenfassend sein:

a) Warum kommt es zu einer Häufung ästhetischer Ambiguität in ´bildender Kunst´ (und daher auch - nicht nur durch den Titel geleitet - in diesem Band)?

Das Phänomen einer **Häufung ästhetischer Ambiguität in bildender Kunst** kann erklärt werden durch die Annahme, dass die (flächigen bzw. räumlichen, indiskret-koninuierlichen, Graduierung von Merkmalen und konstellative Ausdeutung erlaubenden sowie durch keine allgemein verbindliche ´Grammatik und Lexik´, nur durch Gruppierungskriterien eingeschränkten) **Medien** bildender Kunst viele Zeichenübergangs-als-gestaltungs-und-ausdeutungsspielbereiche erlauben und daher die Ausschöpfung dieses ihres **zeichenkritischen Potentials** einem **Homo Pictor > Ludens > Sapiens** in Form ästhetischer Ambiguität nahelegen.

Ein **Homo Faber der Alltagskommunikate** dagegen wählt z.B. die **Dreitafelprojektion** dreier unverzerrter Ansichten zur **räumlich exakten, eindeutigen und erschöpfenden Darstellung** eines Objekts (nur bei mindestens drei aufeinander bezogenen Tafeln erlangt ein Abbild Eindeutigkeit); ein **Propagandist** nutzt z.B. eine Aufmerksamkeit eindeutig lenkende Zentralperspektive für ikonografisch-symbolisch-telische BeDeutungen (anstelle zeichenbewusster > zeichenspielerischer > zeichenkritischer, also atelisch-konstellativer Gehalte). Im konventionalisierten Alltag dienen Piktogramme als hochabstrakte Ikon-Subzeichen, indexikalisch fixiert an Orten, zur Orientierung im konventionell geregelten Stadtraum; gerade diese **allgegenwärtigen Alltag-Superzeichen-Ordnungen** aus Ikon- und Index- und Symbol-Subzeichen reizen Künstler zu ihrer ästhetisch ambigen, auf das Ikonische zurückgehenden Subvertierung z.B. in Form von ´Street Art´.

Homo Pictor > Ludens > Sapiens, Kunst als agonaler Diskurs zu innovativem Zeichenmachen und daher Kunst als Zeichen-Algorithmik (aus Operationen und Objekten) korrelieren. Neben dieser **medienlogischen Häufung** von Fällen ästhetischer Ambiguität in bildender Kunst kommt es auch i.A. zu **Intensivierung der Merklichkeit von Ambiguität** z.B. in Form von Gehalt generierenden, semantischen und pragmatischen **Antonymien -** wie sie **Lüthy** in seinen obigen Beispielen implizit präferiert; semantische Komplementarität z.B. von Text-Bild-Werken ist ja im Alltag nicht ungewöhnlich, da Text Zeitliches, Bild Räumliches besser darstellen kann, was zusammen nur u.U. merklich ästhetisch ambig genannt werden kann (vgl. dagegen Beispiel komplex-komplementärer Ambiguität eines Werks von **Duane Michals**, vgl. Kap. 1.5.1.2). Antonymien drängen besonders stark zu einer interpretatorischen Auflösung (da sie datentechnisch extrem uneinheitlich, ´sperrig-merklich´ für die Kognition sind); diese Ausdeutung kann aber aufgrund vieler denkbarer, gedanklicher Vermittlungswege zwischen den Seiten ambiger Aufmerksamkeitsspaltung nicht eindeutig erfolgen, so dass ein **kunsthaft-zeichenkritischer Widerspruch als Gehalt** ersteht.

b) Wie kann ´kunstspezifischer Einsatz´ ästhetischer Ambiguität in bildender Kunst (syntaktisch, semantisch und pragmatisch) abgrenzend zu ´nichtkunstspezifischen Gebrauch´ (in Propaganda, Werbung oder ggf. Veranschauungsbildern der Gestaltpsychologie usw.) umrissen werden?

´Kunstspezifischer Einsatz´ ästhetischer Ambiguität erzeugt **auf metakognitiv-überblickshafte Weise atelisch-konstellative Gehalte**, die den Geometrien der Medien bildender Kunst und auch dem Homo Pictor > Ludens > Sapiens der Sonderkommunikation ´Kunst´ adäquat sind. Gehalte ästhetischer Ambiguität können aber **eingeengt** werden durch (telisch-einschränkend lenkende, symbolische oder indexikalische) **Sub- als störende Nebenzeichen** (mit telischer BeDeutung des alltäglichen Homo Faber oder eines Propagandisten) als ´Überstülpungen´ über das mental-reziproke Indexzeichen (opponierend aufeinander verweisender Gruppierungskriterien, zwischen denen es viele Vermittlungswege als Teile von Gehalt gibt).

Modal-rezeptiv betrachtet kommt es bei kunstspezifisch ästhetischer Ambiguität zu **verminderter Merklichkeit** von kognitiven Gruppierbarkeiten des Werks, weil diese gegeneinander um Aufmerksamkeit konkurrieren, einander ´kognitiv verdrängen´: die Aufmerksamkeit **fluktuiert ´spielerisch´** zwischen Angeboten der Gruppierung; eine merkliche, ästhetisch ambige Opposition von Gruppierbarkeiten wiederum verweist als intendiertes **Zeichen** sowohl **metakognitiv** auf kognitive Gruppierungskriterien als auch auf einen **begrifflich-ungreifbaren, mithin ´kognitiv quasi absenten´ Gehalt** der Vermittlung zwischen diesen opponierenden Gruppierbarkeiten: **Kunst-Gehalt kann übersehen werden** – diese **unaufdringliche Modalität** eines defokussierenden, atelisch-konstellativen Kunst-Gehalts ist ein Merkmal-Kandidat für die ´Charakterisierung´ von Kunst - in Abgrenzung zu aufdringlich-telisch-lenkenden, aufmerksamkeitsökonomischen BeDeutungen von Alltagskommunikaten.

c) Was kann ein Einbezug von Nichtkunstwerken – wie hier mitunter geschehen – leisten?

Nicht(ganz?)kunstwerke (aus ´Satellitensystemen von Kunst´ und aus Zeiten weit vor der Einführung des Wortes ´Kunst´) können Material für **semiotische Komparatistik zu ästhetischer Ambiguität** sein, die:

c1) **Chancen** aus ästhetischer Ambiguität (wie z.B. Zeichenkritik, Metakognition und Neuzeichen-Produktion von Gehalten abseits begrifflicher Objektivierung einer BeDeutung), aber auch ihre **Risiken** (´gegenaufklärerisch-mythischer´ Kontamination) in Vergleichen aufzeigt;

c2) **Gestaltungs´höhe´ versus -´tiefe´** eines Werks (anhand z.B. der Kriterien der Zeichenbewusstheit, Komplexität, Innovativität inmitten von Kunst als Algorithmik aus Operationen und Objekten, Metakognitivität und Tiefenstrukturalität) in Vergleichen klärt;

c3) klärt, ob **Kunst-Gehalthaftigkeit oder Alltag-BeDeutungshaftigkeit** eines Werks vorliegt (mittels semiotischer Isolation von ikonischen, indexikalischen und symbolischen Subzeichen, so dass durch diese Isolation auch das prinzipiell Atelische ästhetischer Ambiguität auch von Alltagskommunikaten freigelegt wird);

c4) also klärt, ob eine Verwendung ästhetischer Ambiguität zu **´kunsthafter´ Aufmerksamkeitsspaltung** vorliegt (oder doch nur eine Verwendung zu aufmerksamkeitsökonomischer **Aufmerksamkeitserregung** und dann linearer **Aufmerksamkeitslenkung** entgegen der nichtlinearen Eigenlogik ästhetischer Ambiguität);

c5) als **zeichen-algorithmische Komparatistik** danach fragen kann, ob in Nichtkunstwerken der **´Satellitensysteme von Kunst´** eventuell ´vorbereitend für Kunst´ zuerst eine Operation oder ein Objekt eines Zeichenmachens innovativ erprobt wurde (was z.B. in Karikaturen oder Fotografie der Fall war).

Ästhetisch ambige Werke aus den Graubereichen zwischen Kunst und Nichtkunst können zeichenkritische Fragen nach **Originalität**, **Umfunktionalisierbarkeit** (z.B. mittels Deko(n)textualisierung von ´Nicht(ganz)kunst´ z.B. durch Musealisierung) oder nach **Grenzziehungen** i.A. aufwerfen (nicht wenige ´Kunst´werke in Museen waren in ihrer Zeit propagandistisch oder Konstruktion einer visuellen ´Evidenz´). Die Gestaltpsychologie z.B. war sicher eine Vorstufe u.a. für Op-Art; sie wirft zudem die Frage nach der für Kunst zentralen Unterscheidbarkeit zwischen perzipierten und erinnerten Gestalten auf. Kunst hat also gewissermaßen ´vorerprobende Satellitensysteme´, die auf Kunst als ´Zeichenlabor´ verweisen: Es gibt tendenziell mehr (auch innovativ-experimentelle und daher von ´Kunst´ registrierte) Alltagskommunikate und mehr Werke aus der Zeit vor der Einführung des Wortes ´Kunst´ als ´Kunst´-Werke im strengen Sinne (also ´Kunst´-Werke aus der Zeit seit ca. 1750), so dass m.E. der Blick auf

´Kunst´ auch ihre weiten ´Grenzbereiche´ umfassen sollte. Man denke z.B. an die ´Vorwegnahme´ der Kontaminationen von Bewegungsmoment´aufnahmen´ im Abbild bei Futuristen durch die Chronofotografie eines **Marey** sowie an die ´Vorwegnahme´ der Distorsionen des Fotografen **André Kertész** (vgl. Abb. 268) durch körperdeformierende Karikaturen **Grandvilles**: Auch wenn die Massenprintmedien zuvörderst Aufmerksamkeitserregung z.B. mittels Bildrhetorik generieren müssen, ist doch eine Nebenfunktion ästhetischer Abbild-Ambiguität dann isolierend feststellbar, quasi als **Subversion des massenmedialen Telos** mit relativer Nähe zum Bereich der ´Kunst´.

Ästhetisch ambige Nichtkunstwerke tauchen in diesem Band auf, denn man kann ihr ´atelisch-kunsthaftes´ reziprokes Indexzeichen opponierend aufeinander verweisender, kognitiver Gruppierungskriterien **umfunktionalisierend-deko(n)textualisierend fokussieren**; man kann also ihre indexikalisch-symbolisch-propagandistischen Subzeichen isolieren oder gar ersetzen. Das **Risiko-Potential** von ästhetisch ambiger Anti-Diskretion (in Form gegenaufklärerischer Kontamination **als mythische Ineins- und Gleichsetzung**) wurde anhand von **Bertellis** Mussoliniprofil-Rotation (Abb. 330) thematisiert, aber auch der ´**Leviathan**´ im Frontispiz zu **Thomas Hobbes**´ Buch aus 1651 könnte hier genannt werden: Der Körper des gekrönten Souveräns besteht aus den Menschen, die in den Gesellschaftsvertrag eingewilligt haben, in seinen Händen hält er die Symbole weltlicher und geistlicher Macht: Schwert und Krummstab.

Per se wortdiskrete Symbolsprache eröffnet sowohl die Chance komplex-erörternder, also **Argumente konstellierender ´Aufklärung´** als auch das Risiko beGrifflich **vereinfachend zurichtender Objektivierung** von Selbst und Umwelt (´Aufklärung´ dabei verstanden als: Klärung der Bedingungen der Möglichkeit von Selbst- ohne Fremdbestimmung aus Unterscheidungen mittels diskreter Symbole UND aus ihrer erörternden, quasi ´konstellativen´ Korrelierung).

Per se flächenindiskrete Ikonzeichen ermöglichen sowohl das Risiko **vereinfachend zurichtender Körperoberflächen-Illusionen, illusionärer Ganzheiten** nach **Lacan** als auch die Chance komplexer Gehalt-Konstellationen. Negativ sich psychisch auswirkende, illusionär-imaginäre Ganzheiten von Abbild i.A. nach Lacan können durch die hier gezeigten 42 ästhetisch ambigen Operationen zwar aufgelöst werden, aber ästhetisch ambige Anti-Diskretion birgt auch wiederum manipulative Risiken in sich (wie am Werk Bertellis einer konnotierbaren Kontamination von Raum und faschistischer Ideologie gezeigt).

Das ästhetisch-metakognitiv ambige, mental-reziproke Index-Zeichen (opponierend aufeinander verweisender, kognitiver Gruppierungskriterien) ist ein **prekäres Zeichen**, das gerade aufgrund seines prekären Status **zeichenkritisch** sein kann (das also seine prekäre Gemachtheit im Hinblick auf Kognition thematisiert). Dieses mental-reziproke Index-Zeichen ist prekäres Zeichen,
- weil es als Subzeichen in einem Superzeichen mit anderen Subzeichen konkurriert (z.B. bei der besprochenen **Cézanne**-Landschaft syntaktisch-semantischer Ambiguität mit Ikon-Subzeichen klarer Identifikation über Berg-, Haus-, Baum-Konturlinien),
- weil es relativ zu Ikon- und Symbol-Zeichen komplexer sich aufbaut (denn es basiert auf maximal ca. 148 opponierenden Gruppierungskriterien statt auf EINEM Prinzip ikonischer Kontur-Similarität bzw. symbolischer Konventionalität),
- weil es auf der Schwelle zwischen Bezeichnung und Kognition steht (als Instanz der Beurteilung kognitiver Bezeichenbarkeit),
- weil es auch bewusst - im Hinblick auf unaufdringliche Subtilität - als weniger merklich gestaltet sein kann (vgl. Merklichkeitsstufen),
- weil es in Form eines semantischen detractio prinzipiell in jedem Abbild vorkommt (Fortnehmen der dritten Dimension und der raum-zeitlichen Einbettung), ohne jedoch auch immer **merklich thematisch** zu werden.
Daher ist dieses ästhetisch-metakognitiv ambige, mental-reziproke Index-Zeichen weniger merklich als die eindeutigen Alltagszeichen i.A.. Es ist ein **prekäres Sub-Zeichen** für Kognition aufgrund geteilter Aufmerksamkeit UND für einen **prekären Gehalt als Vermittlung** zwischen den Seiten der geteilten Aufmerksamkeit. Die ausdeutende Korrelierung der opponierenden Gruppierungskriterien und der simultanen Subzeichen bildender Kunst kann textlich nur in Form einer argumentierenden Aufzählung von Deutungsalternativen oder einer Dokumentation einer hermeneutischen Explorationsendlosspirale oder mittels poetischer SprachBILDer mit Leerstellen erfolgen; als ausdeutendes Text-Bild-Bimedium bietet sich ein Flussdiagamm oder eine Wort-Konstellation an (ähnlich denjenigen der Konkreten Poesie). Gerade weil es bei syntaktischer Ambiguität nicht zu einer Subzeichen-Konkurrenz kommt (mental-reziprokes Index-Subzeichen versus andere Subzeichen wie Ikon oder Symbol), sondern nur zu einer Konkurrenz von acht syntaktischen Gruppierungskriterien, kann syntaktische

Ambiguität als prototypische Veranschaulichung (in der Art eines kognitiven Mengenlehre-Schaubildes) für andere Ambiguitätstypen gelten. Das ästhetisch-metakognitiv ambige, mental-reziproke Index-Zeichen ist:
- **methodologisch-kunstalgorithmisch**, da die jeweilige Ambiguitätsoperation an einem Objekt eines Werks **pars pro toto** für andere Zeichenspiel-Operationen und -Objekte stehend aufgefasst werden kann,
- **Zeichen ex negativo**, weil in ihm die Bedingungen der Möglichkeit von Zeichenbildung selbst durch Widerspruch gegen eindeutige Gruppierung thematisch werden, so dass dieser **metakognitive Rahmen** auf einen auszudeutenden Gehalt in ihm verweist.
Ein ästhetisch ambiges Kunstwerk ist ein ´kognitives Gewebe´ aus Gruppierungskriterien, das bewusst als ´**fadenscheinig**´ konzipiert ist, das also bewusst die Gruppierungskriterien opponierend-vereinzelnd herausarbeitet, um dergestalt auf Leerstellen gruppierender Kognition, auf das ihr **Unzugängliche zwischen den kognitiven Fäden** zu verweisen. Vor dem Hintergrund von Alltagskommunikation betrachtet stellt sich bei ästhetisch ambiger Kunst der Eindruck kognitiver **Absenz von Denk-Figuren** des Alltags ein (die zwar beGrifflich greifbar, aber auch unsinnlich-abstrakt-schematisch sind). Eine Ikon-Fläche ermöglicht Konstellierungen, mithin konstellierendes Ausdeuten als rezeptives **Werden** eines Gehalts der **Neu- als Entgruppierung**, der bis hin zum Eindruck von Kontingenz steigerbar ist. Eine Satzlinie mit Anfangs- und Endpunkt jedoch präformiert Vorstellungen von Mono-Kausalität und Mono-**Finalität**. Erkennen des schematisierenden Erkennens von perzipierten Gestalten und Erkennen des Wiedererkennens schematisiert erinnerter Gestalten mittels ästhetisch ambiger Kunst spannt einen Möglichkeitsraum jenseits von Gestalt-Schemata zwischen den **Polen der ´Entstaltung´ und Neugestaltung** auf. Die **basale und Gehalte konstellierend präformierende Syntaktik** der Medien bildender Kunst erlaubt **simultanes Spiel**, weshalb daraus medienlogisch folgende, syntaktische Ambiguität als prototypisch für semantische und pragmatische Ambiguität hier fokussiert wird.

Mit **Dürers** Werk *Melencolia I* (als Superzeichen aus ikonischen Subzeichen für nichtlinear-atelische Kunst und aus symbolischen Subzeichen für telische Endlichkeit, Abb. 318) kann man das Atelische (der Medien) bildender Kunst als ´**Psychotherapie´ vom Telischen des endlichen Lebens** ansehen.

1.6 Vergleich mit anderen Ansätzen zu ´Ästhetischer Ambiguität´

I.A. kann festgehalten werden, dass bisher das Thema ´Ambiguität´ in Sprachwissenschaft und Literaturwissenschaft im Vergleich zur Kunstwissenschaft oft behandelt wurde. Literaturkonzepte zu Ambiguität können aufgrund des beschriebenen Problems der prinzipiellen Unübersetzbarkeit von Text in Bild und umgekehrt nur auf einer hoch abstrakten Ebene, z.B. in einer Art kognitiver Mengenlehre auf Bildkonzepte übertragen werden.

Ein Vergleich der Ansätze sollte Ein- und Ausschlüsse der verglichenen Modellbildungen nach Gegenstandsbereich (Was), Erkenntnisinteresse (Wozu), Analyseinstrumentarium (Womit) und Verfahren (Wie) herausarbeiten, ohne vorschnell Antonymie oder Diskrepanz statt **denkbarer Komplementarität der Ansätze** herauszustellen: Weder eine Struktur noch ihre Evolution waren zuerst da oder können nur isoliert betrachtet werden. Alle Perspektivierungen auf *´Ästhetische Ambiguität´* aber müssen sich der hier aufgeworfenen Frage stellen, wie **multiple Kohärenzbildung** zu einem ambigen Werk überhaupt kognitiv möglich ist: Die **Bedingungen der Möglichkeit von kognitiver (ambiger Anti-)Kohärenzbildung als Korrelation sichtbarer und erinnerbarer Gestaltbildungen** zu besprechen, ist in dieser Arbeit ein Sinnangebot, das im Detail kritisierbar, als allgemeines Erfordernis des Spiels ´**"Besprechen" in Wort- und Satzkohärenzen** kaum geleugnet werden kann. Die Grenze zwischen Besprechbarem und Zubeschweigendem zieht letztlich jeder Sprachspieler für sich selbst, aber im Diskurs ist Pluralismus fruchtbar, weil er diese Grenze als diskussionswürdig, nicht als bloße Setzung einstuft. Diskurs aber sollte kommunikativ geschehen, also **ohne Containerbegriffe** (die keinen prototypischen Zusammenhalt der umfassten Phänomene mehr bieten: in meinem Ansatz ist der Prototyp des begrifflichen Zusammenhalts die syntaktische Ambiguität, vgl. Kap. 1.4), **ohne vage Metaphern** und **unklare Modalität und Relation** der Aussagen. Ambiges Sprechen über Ambiguität ist lediglich eine Verdopplung, kein Diskurs.

Die Reihenfolge der vorgestellten Ansätze orientiert sich an Chronologie bzw. Ähnlichkeiten der Ansätze.

1.6.1 (Bild-)Rhetorische Ansätze: Empson, Kris/ Kaplan, Groupe µ, Doelker, Brassat

In diesem Kapitel werden Ansätze vorgestellt, die Ambiguität und rhetorische Operationen verbinden bzw. solche, die allein rhetorische Operationen thematisieren, ohne jedoch explizit von Ambiguität als Produkt der Operationen zu sprechen. Die vier rhetorischen Devianz-Operationen, die zu einer ambigen Aufmerksamkeitsteilung führen (im Werk präsente Abweichung versus im Werk absente Ideal-Redundanz einer syntaktischen Gestalt bzw. einer erinnerten semantischen/ pragmatischen Gestalt), sind altbekannt; es stellt sich also die Frage, **an welchen kognitiven Entitäten/ Objekten die rhetorischen Operationen** ausgeführt werden können; die vorliegende Arbeit hat eine Reihe solcher Objekte in Kap. 2.0 aufgelistet, die auch als potentielle Bestandteile der Entität ´Bild´ bzw. ´Bildwissenschaft´ aufgefasst werden können. Die **Groupe µ** hat diese Frage nach Objekten der altbekannten rhetorischen Operationen in einer Art beantwortet, die als komplementär zu meinem Ansatz gesehen werden kann. Eine andere Art der bildrhetorischen Ambiguität findet sich in den Versuchen, Prinzipien rhetorischer Figuren der Sprache auf Abbilder zu übertragen; hierfür soll der Ansatz **Doelkers** exemplarisch stehen.

„Bildrhetorik" wird in der Literatur zumeist an Text-Bild-Werken entwickelt, wobei die Rolle des Bildes eher illlustrativ ist. Kann und soll die rhetorische Figur eines Menschenabbilds mit Löwen- anstelle Menschenkopf als „Bild-Metapher" verstanden werden, als Äquivalent für den gesagten metaphorischen Satz *„Dieser Mensch ist ein Löwe."* (der Ersatz für einen gemeinten Satz ist: *„Dieser Mensch ist stark?/ seelisch?/ aussehensbezogen?/ von seinen Bewegungen her? wie ein Löwe.")*? Es kann sich wohl nur um die Suche nach einer **Schnittmenge der Bildung von Meta-Bedeutungen** und Differenzmengen zwischen Textmetapher und Bild(metapher?) und ihren möglichen Definitionen handeln: Die Syntaktik des Satzes ist linear, die des Menschenlöwenkörpers nichtlinear, *„ist"* des Satzes ist nicht ´Löwenkopf haben´ des Abbildwerkes, denn „sein" anstelle „sein wie" ermöglicht aufgrund der semantischen Weite von „sein" leichter das Ansteuern einer **Meta-Ebene;** „haben" des Bildwerks ist das **gezeigte Vereinen von Entitäten** zu einer neuen präsentierten Entität; ob diese als traumbildhaft oder möglich oder tatsächlich begriffen wird, hängt vom soziohistorischen Kontext, auch vom Grad der Wahrscheinlichkeit aufgrund Widersprüchlichkeit ab (siehe Schedelsche Weltchronik, Abb. 319ff.). In der Bildallegorie der **Justitia** gibt es eine pragmatische Antonymie (verbundene Augen versus Wiegen bzw. mit Schwert zuschlagen); aufgrund dieser inneren Widersprüchlichkeit inmitten eines Körpers (als ´Syntaktik einer binnenkörperlichen Situation´) wird die Deutung der Justitia als **eigentliches Abbildwerk** als nicht sinnvoll **markiert**, es wird also auf eine **Meta-Ebene uneigentlichen Darstellens** gedeutet, auf der die Antonymie ´blind wiegen und zuschlagen´ zu Komplementarität allegorisch-metaphorisch umgedeutet, informationell vereinfacht wird, wobei Augenbinde, Waage und Schwert als ´**uneigentlich**´ ausgedeutet werden, um die pragmatische Antonymie inmitten einer Person als Personifikation in eine semantisch-allegorische Komplementarität des Abstraktums „Gerechtigkeit" aufzulösen, die weniger ´Speicherplatz´ benötigt, weniger Aufwand bei mehr Ertrag (Relevanz) bietet. Wenn also eine ´natürliche Syntaktik´ aus interagierenden Körperteilen gestört ist, wird das Ausweichen auf die Meta-Ebene nahegelegt.

MultiNet ermöglicht mit seinen 140 Gruppierungskriterien als **potentiellen Deutung-Vergleichsaspekten** zwischen den durch substitutio kontaminierten Entitäten (eines als uneigentlich erkannten Abbildes, z.B. Menschenkopf ersetzt durch Ball oder Löwenkopf) eine Analyse ihrer beider reziproker Bedeutungsanreicherung und somit eine Annäherung an das Verhältnis von abbildlich Dargestelltem versus ausbleibendem Gemeinten.

1.6.1.1 Empson: sieben Typen (nicht nur?) sprachlicher Ambiguität

Bode (1988) kritisert den Theoretiker literarischer Ambiguität **Empson** scharf für seine „*Verunklarung des logischen Ortes***"** der Ambiguität und verzichtet daher - wie auch fast alle anderen der hier genannten Autoren – darauf, über ein Erwähnen von Empsons Ansatz hinauszugehen:

„Die Schwäche der Studie [Empsons, Anm.] *liegt also mit Sicherheit nicht in einem (doch denkbaren) imperialen Anspruch des neuen Paradigmas ´Ambiguität´- sie liegt vielmehr in der bewußten Verunklarung des logischen Ortes, an dem dieses Phänomen festzumachen wäre: Mal behandelt Empson Ambiguitäten als objektiv zu konstatierende Eigenschaften des Textes (als Artefakt), etwa wenn er sich mit syntaktischen Ambiguitäten beschäftigt; mal behandelt er sie als Niederschlag einer Autorintention, über die er jedoch nur, vom Text ausgehend, spekulieren kann (…)"* (Bode 1988, S. 276).

Schon in seiner Definition von Ambiguität weist Empson eine **weitestgehende weil ´pragmatische´ Auffassung** von Ambiguität als **Hervorrufen alternativer Reaktionen** aufgrund eines Sprachelements auf:

„An ambiguity, in ordinary speech, means something very pronounced, and as a rule witty or deceitful. I propose to use the word in an extended sense, and shall think relevant to my subject any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of language.“ (Empson 1965/ 1930, S. 1).

Den **ersten Typ** von insgesamt sieben der Ambiguität nach Empson kann man exemplarisch anhand der **Metapher** erläutern; auf seine unterschiedlichen Beispiele passt vielleicht als Oberbegriff die Wortbildung ***„Mehrwegigkeit der Deutung“*** (*„several ways at once“*):

„(…) metaphor is the synthesis of several units of observation into one commanding image; (…) One thing is said to be like another, and they have several different properties in virtue of which they are alike (…) The fundamental situation, whether it deserves to be called ambiguous or not, is that a word or a grammatical structure is effective in several ways at once.“ (ebd., S.2). *„I have already considered the comparisons of two things which does not say in virtue of what they are to be compared. Of the same sort, though less common, is the ornamental use of false antithesis, which places words as if in opposition to one another without saying in virtue of what they are to be opposed.“* (ebd., S. 22). *„Not unlike the use of a comparison which does not say in virtue of what the two things are to be compared is the use of a comparative adjective which does not say what its noun is to be compared with (…)“* (ebd., S. 23). *„Rhythm allows one, by playing off the possible prose rhythms against the super-imposed verse rhythms, to combine a variety of statements in one order.“* (ebd., S. 30).

Vergleichbar hierzu aus dem Bereich Abbild wäre z.B. die reziproke Bedeutungsanreicherung kontaminierter Entitäten (z.B. aus substitutio Kopf durch Ball auf einem Körper), da bei einer solchen uneigentlichen abbildlichen Darstellung ebenso wie bei den durch Empson angeführten Beispielen zunächst unklar ist, welche Vergleichsaspekte zwischen den kontaminierten Entitäten herangezogen werden sollen.

Der **zweite Typ** liegt in einer ***„Auflösung von Bedeutungen in einer einzigen“*** vor.

„An example of the second type of ambiguity, in word or syntax, occurs when two or more meanings are resolved into one. There are alternatives, even in the mind of the author, not only different emphases as in the first type; but an ordinary good reading can extract one resultant from them.“ (ebd., S. 48). Als Beispiele führt er an: *„For instance, if it is an example of the first type to use a metaphor which is valid in several ways, it is an example of the second to use several different metaphors at once (…)“* (ebd., S. 49). Sowie: *„(…) an interpenetrating and, as it were, fluid unity, in which phrases will go either with the sentence before or after and there is no break in the movement of the thought.“* (ebd., S. 50).

„Interpenetration“ wird auch von der **Groupe µ** für Abbilder angeführt (s.U.), mit einem Beispiel der (rhetorisch von der Natur abweichenden) Katze-Kanne-Figur (Beispiel einer Figur, die als Katze und als Kaffeekanne lesbar ist); der Hase-Enten-Kopf nach **Wittgenstein** gehört auch in diesen Kontext (Abb. 356); ich spräche dabei von ***bildrhetorischem Morphing/ transmutatio der Kontur bzw. substitutio*** (vgl. Abb. 356) bzw. von ***„Multistabilität“*** (vgl. Abb. 294, s. Kap. 1.6.2.5) oder ***Alternieren von K3*** (vgl. Abb. 23). Für die Kopplung verschiedener Metaphern könnte die **Bild-Allegorie** z.B. einer Justitia herangezogen werden; selbst in der Justitia könnten theoretisch ja die drei Einzelmetaphern Schwert, Waage und Augenbinde auch in nicht vorgesehener Weise, nicht konnotativ korreliert werden, z.B. subversiv statt in komplementärer in konkurrierender Relation („Augenbinde verhindert Ablesen der Waage und effektives Zuschlagen mit Schwert“).

Der **dritte Typ nach Empson** basiert auf **Polysemie von Wörtern im Wortspiel (*„pun“*)**, deren unterschiedliche Bedeutungen im Kontext alle relevant sein können:

„An ambiguity of the third type, considered as a verbal matter, occurs when two ideas, which are connected only by being both relevant in the context, can be given in one word simultaneously. This is often done by reference to derivation; thus Deliah is ´That specious monster, my accomplished snare.´ The notes say: Specious, ´beautiful and deceitful´; monster, ´something unnatural and something striking shown as a sign of disaster´; accomplished, ´skilled in the arts of blandishment and successful in undoing her husband.´ The point here is the sharpness of distinction between the two meanings, of which the reader is forced to be aware (…) if ingenuity had not used an accident, they would have required two words.“ (ebd., S. 102).

Im Inhaltsverzeichnis jedoch schreibt er leicht abweichend hierzu: *„The condition for third-type ambiguity is that two apparently unconnected meanings are given simultaneously. Puns (…) Generalised form when there is reference to more than one universe of disourse; allegory, mutual comparison, and pastoral.“* (ebd.). Wortspiele basieren auf **multiplen Bedeutungen eines Schriftbildes** oder auf **ähnlich klingenden Wörtern** (**Homographie** von ´Bank´, **Homophonie** von englisch ´son´ und ´sun´). Ein Analogon abbildlicher Ambiguität hierzu könnte eine **Verminderung der Identifizierbarkeit** von Figuren in Abbildern (**semantisches detractio**) vor einem identifizierbaren Grund z.B. einer Landschaft in Bildern **René Magrittes** sein; dieser hat z.B. in seinem Aufsatz *Les mots et les images* (in: *La Révolution surréaliste*, Nr. 12/ 1929. S. 32 - 33) unter seinen Text „*Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire, aussi parfaite que les précises: “* eine Zeichnung einer knäuelhaft amorphen Linien-Form neben einem Würfel vor einer Horizontgerade folgen lassen. Jedoch tendiert die Polysemie dieser beiden Formen hin eher zur Unbestimmtheit statt zur Unterbestimmtheit. Die Bild-Allegorie der Justitia könnte man auch als *„reference to more than one universe of disourse“* auffassen (Unparteilichkeit, Strafen, Erörtern).

In seinem **vierten Typ** erfolgt eine Art **Amalgamisierung** der Teilaspekte des dritten Typs aufgrund eines **wirkungsmächtigen Kotextes**:

„*An ambiguity of the fourth type occurs when two or more meanings of a statement do not agree among themselves, but combine to make clear a more complicated state of mind in the author. Evidently this is a vague enough definition which would cover much of the third type, and almost everything in the types which follow; I shall only consider here its difference from the third type. (…) I put into the third type cases where one was intended to be mainly conscious of a verbal subtlety; in the fourth type the subtlety may be as great, the pun as distinct, the mixture of modes of judgement as puzzling, but they are not in the main focus of consciousness because the stress of the situation absorbs them, and they are felt to be natural under the circumstances.“* (ebd. S. 133).

Ein Analogon bildlicher Ambiguität könnte man in einer Variation des oben genannten Beispiels von **René Magritte** erblicken: statt eines geraden Horizonts hier nun eine Landschaft, die die Formsprache beider vermindert identifizierbaren Objekte unentwirrbar quasi als *„stress of the situation“* mischt, also sowohl informell als auch orthogonal ist. Solche eine Mischung wäre erforderlich zur Abgrenzung vom dritten Typ (**Bodes** obige Kritik greift durchaus an dieser Stelle): *„In the third type, two such different moods would both be included, laid side by side, made relevant as if by a generalisation; in the fourth type they react with one another to produce something different from either, and here the reaction is an explosion*.“ (ebd., S. 150).

Den **fünften Typ** der Ambiguität Empsons könnte man verallgemeinernd **Telos-Wechsel** nennen:

„An ambiguity of the fifth type occurs when the author is discovering his idea in the act of writing, or not holding it all in his mind at once, so that, for instance, there is a simile which applies to nothing exactly, but lies half-way between two things when the author is moving from one to the other.“ (ebd., S. 155).

Telos-Wechsel im weitesten Sinne könnte man für das Abbild z.B. beim surrealistischen ***„cadavre exquis“***, in der Multiperspektivität des Kubismus (vgl. Abb. 310) oder im Werk Konkreter Poesie *Entfremdung* von **Vaclav Havel** feststellen, in dem die zwei Buchstaben des Worts *´j…….a´* (tschechisch ´ja´ für deutsch ´Ich´) durch eine vielfach abbiegende Punktlinie, einem Punktliniengewirr getrennt-verbunden sind.

Den **sechsten Typ** nach Empson könnte man fassen als **Opposition von Interpretationen einer Tautologie, Antonymie oder Diskrepanz**:

„An ambiguity of the sixth type occurs when a statement says nothing, by tautology, by contradiction, or by irrelevant statements; so that the reader is forced to invent statements of his own and they are liable to conflict with one another.“ (ebd., S. 176).

Eine umgearbeitete Tautologie **Gertrude Steins** findet sich im Beispiel **Timm Ulrichs** in Abbildung 396, Antonymie (*„contradiction“*) und Diskrepanz (*„irrelevant“*) als Kontaminationen wurden eingehend für bildende Kunst hier bereits besprochen.

Zum **siebten Typ** merkt Empson im Inhaltsverzeichnis an: *„The seventh type is that of full contradiction, marking a division in the author´s mind. Freud invoked.“* Dieser Bezug zu **Freud** setzt Empson in eine Nähe des ebenfalls psychologisierenden Ansatzes von **Kris/ Kaplan** (s. Kap. 1.6.1.2).

„An example of the seventh type of ambiguity, or at any rate of the last type of this series, as it is the most ambiguous that can be conceived, occurs when the two meanings of the word, the two values of the ambiguity, are the two opposite meanings defined by the context, so that the total effect is to show a fundamental division in the writer´s mind.“ (ebd., S. 192)

Für diesen Typ gibt Empson selbst analoge Bildwerke (**syntaktischer und semantischer Ambiguität**) an:

„A contradiction of this kind may be meaningless, but can never be a blank; it has at least stated the subject which is under discussion, and has given a sort of intensity to it such as one finds in a gridiron pattern in architecture because it gives prominence neither to the horizontals nor to the verticals, and in a checkpattern because neither colour is the ground on which the other is placed; it is at once an indecision and a structure, like the symbol of the Cross. Or it may convey an impression of conscious ornamentation such as the Sumerians obtained, in the earliest surviving civilised design, by putting two beasts in exactly symmetrical attitudes of violence, as in supporting a coat-of-arms, so that whatever tendencies to action are aroused in the alarmed spectator, however he imagines the victim or the huntsman to have been placed, there is just the same claim on his exclusive attention, with a reassuring impossibility, being made on the other side, and he is drawn taut between the two similar impulses into the stasis of appreciation.“ (ebd., S. 192f.)

Dieses Kapitel zum Literaturtheoretiker Empson dient v.a. der Verdeutlichung, dass rhetorische Devianzoperationen auch von anderen Theoretikern ästhetischer Ambiguität angeführt werden, so dass auch Bildrhetorik (statt Sprach-Bilder Empsons) als in einen Ansatz zu ästhetischer Ambiguität bildender Kunst u.ä. integrierbar erscheint.

Sprachlich-semantische **Substitutionsfiguren (Tropen)** wie die Metapher des ersten Typs von Empson basieren auf **semantischem substitutio** z.B. eines Wortes eines ´normalen´ Satzes (Ambiguität aus eigentlich Gemeintem versus **uneigentlich Gemeintem**, also ersetzendem Gesagten); im rhetorisch devianten Abbild aber ist eine Ersetzungsfigur nicht aus dem Satz- sondern aus dem Abbildzusammenhang als **uneigentliche (uneigentlich gemeinte) Darstellung** deutbar und spaltet die Aufmerksamkeit auf ähnlich ambige Weise auf wie ein rhetorisch devianter Satz. **Allgemeine pragmatisch-funktionale Devianz** in Literatur (Normalsprachlichkeit/ natura versus rhetorische Abweichung von Normalsprachlichkeit/ ars) tritt neben **spezielle semantische Devianz**, die stärkere (Ironie als semantische Antonymie: Gemeintes versus gegenteiliges Gesagtes) oder schwächere Opposition (z.B. Synekdoché) aufweisen kann. Im Abbild gibt es aber keine Normalsprache mit Lexikon und Grammatik als Bearbeitungsobjekte von Devianzoperationen, sondern syntaktische Gestalt als Redundanz oder semantische/ pragmatische als erinnerte Gestalt eines ´Lexikons´ gespeicherter Welterfahrung mit allgemeinen Merkmalskopplungen, mit Hilfe derer eine Opposition als eher diskrepant oder antonym gekennzeichnet werden kann. Eine Deutung der **sprachlichen Metapher** im Hinblick auf Ästhetische Ambiguität ist: **semantisches substitutio des Gemeinten durch ein Gesagtes**, wobei beide durch mindestens einen Vergleichsaspekt (Farbe, Begehren, Charaktermerkmal wie Stärke etc.) im Verhältnis der Ähnlichkeit **stehen bzw. gesetzt** werden **(„tatsächliche oder postulierte semantische Teil-Redundanz“**); alles, was nicht zu diesem zu suchenden Vergleichsaspekt in der Schnittmenge zweier minimal kontaminierter Entitäten (Gesagtes versus Gemeintes) gehört, erscheint zunächst im Verhältnis **semantischer Diskrepanz oder Antonymie,** je nach den vorliegenden allgemeinen Merkmalsverknüpfungen (vgl. Abb. 80 und eine Werkbeispiel-Analyse Abb. 84), wird dann ggf. zu semantischer Komplementarität vereinfachend umgedeutet. Bei einer Chiffre ist der Vergleichsaspekt per se unklar, so dass man von tendenziell unauflösbarer oder nur assoziativ auflösbarer semantischer Diskrepanz/ Antonymie sprechen könnte. Es handelt sich also um semantisches substitutio, wodurch zwei einander i.A. sonst fremde semantische Entitäten gedanklich kontaminiert sind (ersetzender Ball versus ersetzter Kopf bzw. versus Rumpfkörper). Eine Metapher wird als solche ersichtlich durch ihre Einbettung, zu der sie in semantischer Antonymie oder Diskrepanz steht. Bei **uneigentlicher abbildlicher Darstellung** (z.B. substitutio eines Kopfs eines Menschenkörpers durch Löwenkopf/ Fußball/ Hand) kann man von einer **Montage zweier Fragmente** sprechen: durch Ersetzen werden die raumzeitlichen Einbettungen des Ersetzten und des Ersetzenden quasi zu Fragmenten (Rumpfkörperfragment mit Anschnitt, der Fußball ist immobil entgegen seiner üblichen Situierung, seine Situiertheit ist ersetzt: er ist Fragment). Schwächere semantische Opposition besteht bei Ersetzen des Menschenkopfes durch eine Hand, stärkere bei einer Ersetzung durch einen belebten Löwenkopf, noch stärkere bei Ersetzung durch einen unbelebten Fußball (vgl. gewöhnliche Merkmalskopplungen in der Welt im Hinblick auf eine **Verortung des Verhältnisses von Ersetztem zu Ersetzendem auf einer Skala von ´diskrepant´ bis ´antonym´**); alle Oppositionen aber werden aufgrund informationellen Zwangs zur Vereinfachung zu semantischer **Komplementarität** umgedeutet, indem ein Vergleichsaspekt einer angenommenen metaphorisch-allegorischen Ausdeutung gesucht wird.

1.6.1.2 Kris/ Kaplan: Psychoanalytisch-rhetorische Annäherung an der Begriff Ästhetischer Ambiguität

Kaplan/ Kris entwickeln ihre Theorie im Hinblick auf Dichtung, aber *„vergleichbare Überlegungen“* ließen sich auch auf die Malerei anwenden (vgl. Kaplan/ Kris 1976/ 1948, S. 93); sie unterscheiden *„zwischen Codes und Symbolen je nach Grad der Reaktionskonstanz bei wechselndem Kontext. Ein Codewort hat eine einzige feststehende Bedeutung (…) Ein Wörterbuch im strengen Sinne läßt sich nur für Codewörter erstellen; für Symbolwörter bietet es nur Orientierungshilfen bei der kontextualen Interpretation“* (ebd., 93). ***„Symbole“*** sind ihnen Quelle der Mehrdeutigkeit: *„Man kann daher nicht von der Bedeutung eines Symbols sprechen, sondern lediglich den Umfang der Reaktionen und die Gruppen spezifizieren, in welche diese sich ordnen zu lassen scheinen. Dieses allgemeine Merkmal der Sprache bezeichnen wir als Mehrdeutigkeit.“* Eine ***„Gruppe“/ „cluster“*** ist dabei sehr vage als (denotative, konnotative und assoziative) Reaktionsreihe aufgrund eines Stimulus und zudem **empirisch bis psychoanalytisch** definiert, so dass man sich fragen muss, wie diese Reaktionsreihen dann in ihrem Relationstyp zueinander noch verallgemeinerbar bestimmt werden können: *„Die Bedeutungen eines Wortes (einer Wendung, eines Satzes, einer Reihe von Sätzen) für eine bestimmte Person lassen sich charakterisieren durch die Reaktionen, die sie zeigt (oder zeigen würde), wenn sie nach der ´Bedeutung´ des Wortes gefragt wird. (Sind wir auch an unbewußten Bedeutungen interessiert, so können wir spezielle Bedingungen für die Reaktion fordern - z.B. die Bedingungen der psychoanalytischen Sitzung.) Eine Reihe solcher Reaktionen bildet dann insofern eine Gruppe (cluster), als jedes Wort eines Reagierenden, wenn man es als Stimulus einsetzt, wiederum Reaktionen bei den anderen Gliedern der Reihe hervorruft. Durch diese Gruppen lassen sich dann die Bedeutungen des ursprünglichen Stimulus-Wortes umschreiben.“* (ebd., 93). Hier wird deutlich, wie unbestimmt eine Modellierung Ästhetischer Ambiguität auf der Grundlage von Konnotationen und Assoziationen wäre, weshalb in meinem Ansatz Denotationen (nach Kris/ Kaplan *„Codewörter“*) fokussiert werden. Kris/ Kaplan unterscheiden also nach **Diskurs** und nach Verortung auf einem ***„Kontinuum“*** sieben Typen der Ambiguität wie Empson, unterlassen aber eine Angabe, ob es sich um ein lineares oder flächiges *„Kontinuum“* handelt und wo jeweils genau der Typ zu verorten ist: *„Kontinuum von dem Extrem, bei welchem die Gruppen überhaupt nicht miteinander verbunden sind, sich gegenseitig ausschließen, bis zu demjenigen, bei welchem sie kaum noch unterscheidbar sind und einander verstärken.“* (ebd., S. 94). Begrifflich wird hier Diskrepanz (*„nicht miteinander verbunden“*) nicht von Antonymie („*sich gegenseitig ausschließen*“) klar geschieden und auch nicht erklärt, worin denn noch eine Mehrdeutigkeit liegen könnte, wenn Gruppen *„einander verstärken“*. Die Typen in diesem Kontinuum sollten genauer *„nach den Formen des Diskurses unterschieden werden, in welchen sie charakteristisch auftreten.“* (ebd., S.94). Stichwortartig sollen hier ihre sieben Typen der Mehrdeutigkeit vorgestellt werden:

a) *„disjunktive Mehrdeutigkeit“*: *„Wir bezeichnen eine Mehrdeutigkeit als disjunktiv, wenn die einzelnen Bedeutungen in dem Prozeß der Interpretation als Alternativen erscheinen, die sich gegenseitig ausschließen. Normalerweise sind die Bedeutungen weit genug voneinander entfernt, um das vieldeutige Symbol als ein aus mehreren verschiedenen Wörtern bestehendes Zeichen analysieren zu können - als Homonyme“* (ebd., 95). An anderer Stelle sprechen sie auch von *„nicht verbundenen Feldern“* (ebd., S. 98). Zugehörige Diskurse diesen Typs seien (vgl. ebd., S.95): **Orakel** (mit zwei Weisen einer Interpretation einer Amphibolie), **politischer Diskurs** (Antigone im besetzten Frankreich als indirekte NS-Kritik), **Traumbild** (manifester versus latenter Gehalt: *„Das Bild eines Rades im Traum kann einen Revolver und nicht ein Fahrzeug bedeuten“*, ebd., S. 96)). Entfernte Ähnlichkeit hat dieser Typus mit ´**semantischer Diskrepanz**´ aus meinem sprachwissenschaftlich abgeleitetem Modell zur Kontamination zweier Entitäten.

b) *„additive Mehrdeutigkeit“*: *„Bei der additiven Mehrdeutigkeit sind die einzelnen Bedeutungen nicht mehr vollständig voneinander abgegrenzt – wenn auch immer noch alternativ -, sondern bereits bis zu einem gewissen Grade ineinander enthalten. Statt verschiedener disjunktiver Gruppen haben wir eine Reihe von Gruppen unterschiedlichen Umfangs und mit einem gemeinsamen Zentrum. So ist ein Symbol additiv mehrdeutig, wenn es verschiedene Bedeutungen hat, die sich nur im Grad ihrer Bestimmtheit oder darin unterscheiden, was sie dem gemeinsamen Bedeutungskern hinzusetzen. Das Wort ´reich´ kann z.B. durch ´Überfluß´ oder ´Wert´ oder ´Vortrefflichkeit´ interpretiert werden““* (ebd., S.96). An anderer Stelle sprechen sie auch von *„Neustrukturierung eines Feldes, um Details zu enthüllen“* (ebd., S. 98). Zugehörige Diskurse seien (vgl. ebd.): **wissenschaftlicher Diskurs** (Begriffe wie z.B. „Oligarchie“, „Depression“, „Kulturmuster“ mit vielfältigen Auslegungen unterschiedlichen Umfangs), **juristische Diskurse** (Synonymsequenz wie „verderben, entwerten, beschädigen, verletzen, zerstören“), **Diplomatie** (eine Politik „unterstützen“). Entfernte Ähnlichkeit hätte dieser Typus mit der Idee einer ´**großen semantischen Teil-Redundanz**´.

c) *„konjunktive Mehrdeutigkeit“*: *„Eine Mehrdeutigkeit ist konjunktiv, wenn die einzelnen Bedeutungen zusammen in der Interpretation wirksam werden. Statt einer Überschneidung von Gruppen gibt es hier nur eine einzige Gruppe, die aus paarweise (oder vielfältig verknüpften) Reaktionen besteht, wobei jedes Glied des Paares (oder des n-fachen) einer anderen Teilbedeutung entspricht.“* An andere Stelle sprechen sie auch von *„Verknüpfung antithetischer Reaktionen.“* (ebd., S. 98). *„Das Verstehen von **Ironie** besteht z.B. aus der Wahrnehmung zweier unterschiedlicher (vordergründiger/ entgegengesetzter) Bedeutungen, auf welche jedoch gleichzeitig reagiert wird“* (ebd., S. 97). Zugehörige Diskurse seien: **Worte wie lat. ´sacer´** (mit antithetischen Bedeutungen ´heilig versus ´verflucht´), **Epigramm, Witz, literarisches Pastoral** (mit Antithesen des Komischen und Heroischen o.ä.). Entfernte Ähnlichkeit hat dieser Typus mit ´**semantischer Antonymie**´ aus meinem sprachwissenschaftlichem Modell. Dann würde sich aber die Frage ergeben, warum dieser Typ an dritter und nicht an erster Stelle eines Kontinuums genannt wird, wo doch *„antithetische Reaktionen“* einer *„konjunktiven Mehrdeutigkeit“* mehr Auseinanderfallen/ Anti-Kohärenz bedeuten als *„nicht verbundene Felder“* einer *„disjunktiven Mehrdeutigkeit“*.

d) *„integrative Mehrdeutigkeit“*: *„Wir bezeichnen eine Mehrdeutigkeit als integrativ, wenn ihre vielfältigen Bedeutungen einander bedingen und unterstützen. Es besteht eine Reiz-Reaktions-Beziehung ebenso zwischen den Gruppen als auch innerhalb der Gruppen. Sie interagieren und stellen eine komplexe und veränderliche Struktur her; wenn auch vielfältig, so ist die Bedeutung doch in gewisser Weise vereinheitlicht.“* (ebd., S. 98). Hier seien Felder *„vollständig neugebildet, kurz, in eine komplexe Bedeutung integriert.“* (ebd., S. 99). Als Beispiel führen sie ein **Gedicht mit komplexen Sprachbildern vieldeutiger Wörter** an und vermerken zu diesem: *„Entscheidend ist, dass eine Anzahl von Bedeutungen wirksam ist, und das nicht nur kollektiv, sondern auch in Interaktion miteinander.(…) Diese Qualität erklärt sich nicht wie im Falle der additiven Mehrdeutigkeit durch einen Bedeutungskern, den die unterschiedlichen Gruppen gemeinsam haben, sondern sie entsteht im Prozeß der Interpretation, wobei jede Reaktion die andere hervorruft und stützt.“* (ebd., S.99). Entfernte Ähnlichkeit hat m.E. dieser Typus mit ´**semantischer Komplementarität**´ aus meinem sprachwissenschaftlichem Modell.

e) *„projektive Mehrdeutigkeit“*: *„Wir werden Mehrdeutigkeiten als projektiv bezeichnen, wenn die Bildung von Gruppen minimal ist, so daß die Reaktionen allesamt mit den Interpreten wechseln. Wir sagen in solchen Fällen, der Begriff sei ´hoffnungslos´ vage, da die gefundenen Bedeutungen eigentlich vom Interpreten hineingelegt – projiziert - sind. Dieser Typ der Mehrdeutigkeit (wenn man ihn überhaupt so nennen kann) wird offensichtlich in Verbindung mit den Problemen der Interpretationsrichtlinien von Bedeutung sein.“* (ebd., S.100).

Vier Ambiguitätstypen ordnen Kris/ Kaplan **zwei unterschiedlichen Denkarten** zu: *„Disjunktive und additive Mehrdeutigkeiten finden sich häufiger in der designativen Form und treten auf, wenn die Sprache als Instrument der Unterscheidung und Verallgemeinerung verwendet wird; konjunktive und integrative Mehrdeutigkeiten finden sich in einer Sprache, die synkretistisches und autistisches Denken verkörpert. Im ersteren Fall, in dem der Diskurs in erster Linie ´informativ´ ist, besteht Mehrdeutigkeit als ein notwendiges Übel; im letzteren, in welchem die Funktionen der Sprache überwiegend ´wertend´ und ´appelativ´ sind, wird aus dieser Not eine Tugend gemacht.“* (ebd., 101). **Mehrdeutigkeit der Kreation** sei einer **Eindeutigkeit des Ritus** gegenüberzustellen: *„Wo das Ritual verweltlicht wird, weicht der Priester dem Barden oder dem Dichter. Die Gleichförmigkeit der Reaktion geht zurück: die Interpretationen bleiben nicht mehr streng auf die institutionellen und doktrinären Gebote beschränkt, sondern breiten sich übereinstimmend mit dem kreativen Impuls des individuellen Kunstschaffenden aus. Dichtung wird in dem Maße vieldeutig, in dem sie aus dem Ritual herauswächst.“* (ebd., S.104). Voraussetzung dafür sind **Bedeutungsschattierungen und Zwischentöne eines Symbolsystems**: *„jedes System ursprünglicher Symbole (also kein Code) muss unausweichlich Bedeutungsschattierungen und Zwischentöne beinhalten, die dichterischem Schaffen und Neu-Schaffen als Rohmaterial dienen können.“* (ebd., S. 102).

Im Ikon kann es auch **Symbole im strengen semiotischen Sinne einer Konventionalität** derselben geben, die solche *„Bedeutungsschattierungen“* aufgrund einer unklaren Ikonografie ermöglichen; **genuin ikonische** (also nicht symbolische) **Mehrdeutigkeit** beruht aber m.E. – wie gezeigt - v.a. auf Deviation und Kontamination. Kris/ Kaplan korrelieren mehrdeutige Kreativität mit **psychischer Regression der Ich-Funktionen bzw. einem Wechsel der psychischen Niveaus**: *„Kreativität ist eine Abschwächung (´Regression´) der Ich-Funktionen. Das Wort ´Phantasie´ drückt eben diese Vernachlässigung äußerer Stringenzen und ihrer Einwirkung auf Prozeß und das Produkt der Kreativität aus. In Phantasie und Traum, bei rauschhaften Zuständen und Ermüdung tritt solche funktionale Regression besonders häufig auf; sie charakterisiert jedoch besonders den Prozeß der Inspiration.“* (ebd., S. 105). *„Wir können hier von einem Wechsel der psychischen Niveaus sprechen, der aus einer Fluktuation zwischen funktionaler Regression und Kontrolle besteht. Schreitet die Regression zu weit fort, dann werden die*

Symbole ´privat´, möglicherweise sogar dem Reflektierenden selbst undurchsichtig; überwiegt – als anderes Extrem- die Kontrolle, dann wirkt das Ergebnis kalt, mechanisch und uninspiriert." (ebd., S. 105). Gerade einer syntaktischen Ambiguität z.B. als Konstruktion von Mehrdeutigkeit in Konkreter Kunst könnte man solche *„Kälte"* und *„Uninspiriertheit"* wohl vorwerfen, wenn man nicht - wie hier geschehen - dieselbige als veranschaulichenden Prototyp für Semantische und Pragmatische Ambiguität auffasst, quasi als beider **Veranschaulichung mittels einer kognitiven Mengenlehre**. Deutlich wird hier aber auch die **Gefahr *„privater Symbole"*** (aus rein ´subjektiven´ Assoziationen) im Graubereich von Zeichen zu Nichtzeichen/ Symptom von Kris/ Kaplan benannt. Neben dem Wechsel im psychischen Niveau ist auch **psychische Distanz** als Loslösung von praktischer Vernunft - wie sie sich in den Typen a) und b) ausdrücke - notwendig: *„Wenn auch ein Wechsel im psychischen Niveau eine notwendige Bedingung ist, so reicht sie allein doch nicht aus, um ästhetische Kommunikation stattfinden zu lassen. Die Reaktion ist absolut nicht ästhetisch, wenn sie nicht auch eine Veränderung der psychischen Distanz umfaßt, d.h. eine Fluktuation des Grades der Beteiligung an der Handlung. Die ästhetische Illusion erfordert, wie Kant betont hat, eine Loslösung von der praktischen Vernunft."* (ebd., S. 108).

Nach diesen Ausführungen zur Kreativität erläutern Kris/ Kaplan **zwei folgende Typen der Mehrdeutigkeit im ästhetischen Prozeß** (wobei ihre Beziehung zu den anderen fünf Typen bzw. ihrem *„Kontinuum"* etwas unklar bleibt): *„Wir sind nun zu einer angemesseneren Aussage über die Rolle der Mehrdeutigkeit im ästhetischen Prozeß fähig. Wir können eine Trennungslinie ziehen zwischen der dekorativen und der expressiven Mehrdeutigkeit in den Künsten."* (ebd.).

f) dekorative Mehrdeutigkeit: *„Mehrdeutigkeit ist dekorativ, wenn ihre Interpretation relativ unabhängig von den eben erwähnten psychischen Verschiebungen ist. Sie ist verkörpert in spezifischen Mitteln , die aus der Distanz und mit intellektuellen Mitteln interpretierbar sind – im offenen Wortspiel, in der Metapher, in der Allegorie und in ähnlichen stilistischen Kunstgriffen. Die vielfältigen Bedeutungen, die auf diese Weise ausgedrückt werden, sind in ihrem Ausmaß begrenzt, da sie keinen Bezug haben, der über den unmittelbaren Kontext ihres Auftretens hinausgeht – wie dies z.B. für so viele der Shakespearschen Wortspiele zutrifft. Oder wenn sie sich, wie etwa die Allegorie, auf das ganze Werk beziehen, dann lassen sie sich auf dieses als ganzes anwenden und nicht einzeln auf jedes seiner Bestandteile, und erreichen aus diesem Grunde keine vollständige Integration."* (ebd., S. 109).

g) expressive Mehrdeutigkeit: *„Mehrdeutigkeit ist expressiv, wenn Verschiebungen des psychischen Niveaus und der Distanz mit ihrer Interpretation verbunden sind, d.h. wenn sie ausgeprägt ästhetisch ist (in psychologischer, nicht in wertender Hinsicht). (…) Diese Spannung* (Tension als Extension und Intension, Anm.) *kann also mit dem gleichgesetzt werden, was wir als das Potential der poetischen Symbole bezeichnet haben; es ist der Reichtum an integrierter Bedeutung, der im Prozeß der ästhetischen Neu-Schöpfung entsteht."* (ebd., S. 109f.). Ein Schlüsselbegriff ist hierbei ***„komplizierte Metaphorik"*** (ebd., S. 110), was eine Nähe zu ´Chiffre´ andeutet. Sowohl die Kunst als auch die Psyche basierten auf einer **Similarisierung**: *„Das Traumleben ist z.B. in erster Linie visuell und zeigt eine deutliche Tendenz, Ähnlichkeiten zu registrieren (besonders in Form verwandter emotionaler Reaktionen), die der pragmatischen Orientiertheit des wachen Lebens entgehen. Die Metapher soll die Dichtung nicht dem Traum nahebringen, sondern den psychischen Prozessen, die sowohl der Kunst als auch der Phantasie zugrundliegen."* (ebd.). Ein gutes Beispiel für eine solche traumbildhafte Similarisierung inmitten komplizierter Metaphorik bzw. Chiffrenhaftigkeit ist die Similarisierung einer hockenden Figur mit einer Ei haltenden Hand neben ihr in **Salvador Dalis** Werk *Metamorphose des Narziss* (Abb. 326); könnte man so weit gehen und behaupten, diese Similarisierung hier sei **Meta-Zeichen für die Funktionsweise der Psyche** und daher die basale metakognitive und sogar relativ eindeutige Bedeutung – unabhängig von der Vieldeutigkeit einer Ausdeutung der Chiffren selbst? Zentrale Chiffre in Dalis Bild ist die traumbildhafte Similarisierung der von einer emporwachsenden Blume aufgebrochenen Eiform mit dem Kopf der hockenden Figur daneben, wobei die Uneigentlichkeit, also die rätselhafte Chiffrenhaftigkeit durch semantische Devianz plus Antonymie (Pflanzenwelt versus Tierwelt) hergestellt wird: Die hier vorgestellten Deviationen und Kontaminationen sind Basis der Produktion und somit auch der Analyse Ästhetischer Ambiguität. Der Prozess der Herstellung von Uneigentlichkeit selbst wird in Dalis Bild gewissermaßen dargestellt, da ein ´Gemeintes´ (´Körper als Behältnis der Traumwelt´) auch neben das (sogar in sich selbst unwirkliche) uneigentlich Dargestellte tritt.

Kris/ Kaplan binden ihren Begriff der ***„Neu-Schöpfung"*** an diesen letzteren Typ der Mehrdeutigkeit und betonen mit ihm das **Prozessuale der Ambiguisierung selbst** anstelle eines spezifischen Inhalts des Poetischen, was wiederum auf eine Nähe zu meinem ebenfalls prozessualen Ansatz deutet, der einzelne Operationen und Objekte eines Werks fokussiert statt eine Einordnung des gesamten Werks nach „Inhalt" oder „Modus": *„In spezifischer Weise kann die Metapher auch als Instrument einer Vervielfachung der Mehrdeutigkeit dienen: die Relation*

zwischen Elementen, die selbst bis zu einem gewissen Grade vieldeutig sind, schafft einen neuen, breiteren Bereich von Bedeutung. Gleichzeitig dient diese Beziehung als Mechanismus der Integration, der die Richtung anzeigt, in der eine Vereinheitlichung der vielfältigen Bedeutungen erreicht werden kann. (…) Um kurz zu sein, Mehrdeutigkeit fungiert in der Dichtung nicht als Träger eines Inhalts, der irgendwie in sich selbst poetisch ist, sondern als das Instrument, mit dem ein Inhalt poetisch gemacht wird: durch den Vorgang der Neu-Schöpfung. (…) (ebd., S. 111).

Empsons Ansatz und der von Kris/ Kaplan sind aufgrund Einschluss von Assoziationen und Konnotationen und aufgrund begrifflicher Unschärfen eher geeignet, komplexe subjektive Rezeptionsprozesse nur andeutend zu umreißen; für die in dieser Arbeit anvisierten anderen Ziele aber bieten sie nur Analogien wie die der Rhetorik an.

1.6.1.3 Groupe µ: syntaktische und semantische Bildrhetorik

Die belgische **Groupe µ** (situiert am *Centre d´étude poétiques*, Universität von Liège: **Francis Edeline**, **Jean-Marie Klinkenberg**, **Philippe Minguet**) verfassen interdisziplinäre Arbeiten aus den Bereichen Ästhetik, Theorie visueller oder sprachlicher Kommunikation und Semiotik. In ihrem Werk *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l´image* (1992) wenden sie die vier altbekannten rhetorischen Operationen sowohl an syntaktischen Objekten als auch an semantischen Objekten an, jedoch benützen sie eigene Begriffe jenseits von ´Syntaktik´ und ´Semantik´ für semiotische Kategorien des Bildes, nämlich ihre Begriffe ***„plastisches Zeichen“*** und ***„ikonisches Zeichen“***, um die Autonomie beider zu kennzeichnen, was durchaus im Sinne meines Ansatzes syntaktischer und semantischer Ambiguität ist: *„(…) plastique et iconique constituent pour nous deux classes de signes autonomes. Signes à part entière, ils associent chacun un plan du contenu à un plan de l´expression, la relation entre ces deux plans étant chaque fois originale.“* (ebd., S. 118).

Anhand der Collage **Max Ernsts** *Rencontre de deux sourires* (Collage, 1922; Ersatz eines Männerkopfes durch einen Vogelkopf, eines Frauenkopfes durch eine Motte) definieren sie die (ambigen) Unterschiede zwischen **wahrgenommener und begriffener Stufe (auch *„Stufe Null“*)**; sie wenden dabei ihren Begriff der (ambigen) ***„Allotopie“*** auf Bilder an (in meinen Termini für die Manndarstellung: ´Kontamination zweier Körperfragmente´):

„(…) dans tel collage fameux de Max Ernst, on percoit une allotopie entre une ´tête d´oiseau´ et le ´corps humain´ qui la soutient. Une résolution de cette allotopie est de considérer la tête d´oiseau comme le degré percu iconique, et la tête supposée de l´être dont le corps est manifesté comme le degré concu.“ (ebd., S. 256). *„La partie ayant subi ces opérations* [rhétorique, Anm.] *(c´est le degré percu) conserve un certain rapport avec son degré zéro (ou degré concu).“* (ebd., S. 264).

Sie fassen Rhetorik als Produktion von **Polysemie auf Kosten der Redundanz** auf, also in einem ähnlichen Sinne wie im hier vertretenen Ansatz zu ästhetischer Ambiguität:

„Comme toute autre, la rhétorique iconique réduit la redondance des énoncés, et de ce fait rend ceux-ci moins lisibles. Nous savons cependant que la redondance dans le visuel est énorme, et inlassable la volonté de sémiotisation par le spectateur. Lorsque le décodage réussit, la frustration initiale est compensée par la découverte de la polysémie. Le regardeur est satisfait parce qu´il n´a pas été passif: on a exigé de lui une épreuve qu´il a réussie. Il a ainsi l´impression d´avoir ´rejoint´ le producteur d´image. Ce sont là les éthos très généraux de toute rhétorique.“ (ebd., S. 311).

In einem **Sechs-Punkte-Programm** skizzieren sie eine **Rhetorik der visuellen Nachrichten**, das sich in seiner Allgemeinheit v.a. im Punkt der bei ihnen fehlenden **pragmatischen Devianz** (basierend auf einem Aktiozept) von meinem Ansatz unterscheidet:

„Le programme complet d´une rhétorique des messages visuels, au sein d´un programme de rhétorique générale, se dessine ainsi clairement: 1. Élaborer les règles de segmentation des unités qui vont faire l´objet des opérations rhétoriques, sur les plans plastique et iconique. 2. Élaborer les règles de lecture des énoncés, plastiques et iconiques. 3. Élaborer les règles de lecture rhétorique de ces énoncés. 4. Décrire les opérations rhétoriques à l´oeuvre dans ces énoncés. 5. Décrire les différentes relations possibles entre degrés percus et degrés concus, et donc aboutir à une taxinomie de figures. 6. Décrire l´effet de ces figures.“ (ebd., S. 257)

Im folgenden Abschnitt sollen die **Objekte** der vier altbekannten rhetorischen Devianz-Operationen gemäß der Groupe µ (die m.E. zu einer ästhetisch ambigen Aufmerksamkeitsteilung auf Norm versus Abweichung bzw. „ars“ versus „natura“ führen) detailliert dargestellt werden, da sie z.T. als Ergänzungen meines Ansatzes angesehen werden können (v.a. in Bezug auf das Kapitel *D.0 Rhetorik des Rahmens*):

A.0 bildrhetorisch-semantische Ambiguität nach Groupe µ (*„le signe iconique“*)

A.1 Rhetorik der Transformation (vgl. ebd., S. 156ff. sowie S. 295 und S. 306)

Die Groupe µ entwirft ein **System der Transformationen**, die zunächst dazu dienen, ein ikonisches Zeichen herzustellen (*„des opérations qui mènent au signe iconique“*, ebd., S. 156), im Fall **transformativer Inhomogenität** aber auch Grundlage einer **transformativen Rhetorik** sein können (s.U.); in dem diesbezüglichen tabellarischen System (vgl. ebd., S. 157) gibt es vier Familien der Transformation (geometrisch, analytisch, optisch und kinetisch) in Spalten und die vier Operationen **(+ adiectio*/ „adjonction“*, - detractio*/ „suppression“*, ↕ substitutio*/ „substitution“*, ↔ transmutatio*/ „permutation“*)** nach Quintilian bzw. Groupe µ in Zeilen, so dass sich folgende 16 Rekombinationen ergeben:

A.1.1 geometrisch: (+) positive Homothetie, (-) negative Homothetie, (↕) Projektionen und topologische Transformationen (z.B. Metro-Plan oder humanoide Deformationsfiguren von **Joan Miro**), (↔) Translationen, Rotationen, Translation+ Rotation, Translation+ Rotation+ Reflexion;

A.1.2 analytisch *(„cette famille de transformations donnait naissance à la ligne“*, ebd., S. 309): (+) positives Filtern, Indifferenzierungen, Indiskretisation, (-) negatives Filtern, Differenzierungen, Diskretisationen, (↕) substitutive Filter, (↔) %;

A.1.3 optisch: (+) Kontrastakzentuierungen, Ausweitungen der Tiefe, Erweiterungen des Felds der Klarheit, (-) Milderung der Kontraste, Schrumpfung der Tiefe, Verengung des Felds der Klarheit, (↕) Umstellung des Kontrastes, (↔) Umkehr (Negativ);

A.1.4 kinetisch: (+) %, (-) %, (↕) %, (↔) Deplazierungen des Betrachters in Bezug zum Bild (**Multistabilität**: *„fait voir alternativement deux images dans une seule“*, ebd., S. 177): Integrationen (nah-fern), Anamorphosen. Zum Terminus ***„Multistabilität nach Attneave“*** (s. Kapitel zur Multistabilität, Kap. 1.6.2.5)*,* der ähnlich der hier vertretenen Auffassung von Ästhetischer Ambiguität ist, führen sie aus: *„Dans les cas indécidables* [Necker-Kubus und Rubinscher Becher u.a., Anm.]*, le système perceptif nous donne à voir successivement les deux alternants. Nous serons amenés à étudier ce phénomène, auquel Attneave (…) a donné le nom de multistabilité.“* (ebd., S. 27). Jedoch definieren sie die diesbezügliche **Polyvalenz als Sukzession von Monovalenzen**: *„(…) ces perceptions successives peuvent être rapportées à un même stimulus.(…) En résume, l´objet de la vision est une monovalence, et la polyvalence n´est que la succession de ces monovalences.“* (ebd., S. 27)

Zur **Kulturgeschichte der Unschärfe als einer Pragmatik der Exklusion bis hin zu Ikonoklasmus** (in Termini der Groupe µ *„Indiskretisation“/ „Milderung der Kontraste“*) gibt **Wolfgang Ullrich** (2002) folgenden Überblick:

„Die Geschichte der Unschärfe ist also nicht zuletzt die Geschichte eines Machtwechsels. Sie führt von einer Ästhetik des Ressentiments und der Defensive zu einer Ästhetik der Sieger, beweist sich dabei aber immer wieder in Techniken des Ausschließens. Vom Ausblenden des Profanen und dem Dementi des Normalen, vom Mißtrauen gegen das Sichtbare bis zur Abwehr der Abbildhaftigkeit, von der Informationsverweigerung über die Reizminimierung bis zur Verbannung all dessen, was nicht perfekt ist, reicht das Spektrum an Exklusionen. Damit liefert eine Geschichte der Unschärfe eine Übersicht über zentrale Ängste und Affekte, die teils typisch für die Zeit der beiden letzten Jahrhunderte sind, teils aber auch – wenn es um ikonoklastische Dimensionen geht – allgemeinerer Natur sein dürften.“ (Ullrich 2002, S. 127f.).

Nur im Fall einer ***„Verletzung der Homogenität der Transformationen“*** bzw. ***„Vielfalt der Transformationen“*** sprechen sie von einer ***„transformativen Rhetorik“***, (hierzu vergleichbar sind die in Kapitel 2.1.2 dargestellten Brüche eines Bildparameterkonzepts):

„On ne parlera donc de rhétorique transformative que dans le cas d´une violation de l´homogénéité des transformations. De tels exemples abondent: collages, dessins remplacant les éléments d´une photo (ou vice versa), portions polychromes de messages monochromes, etc. Par contre, on ne parlera pas de rhétorique transformative dans le cas d´un énoncé même très stylisé, si cet énoncé garantit une homogénéité de la transformation.(…) La rhétorique réside dans la multiplicité des transformations à l´intérieur d´un même énoncé. Les opérandes sont ici les règles de transformation. Les opérations sont les mêmes que ci-dessus. Exemples: adjonction d´un filtrage lorsque tel auteur de bande dessinée nous livre un personnage en noir et blanc dans un énoncé en couleurs; suppression de cette règle de filtrage lorsque Eisenstein montre, dans une version du ´Cuirassé Potemkine´, un drapeau rouge dans un film en noir et blanc (le rouge ayant été peint à la main).“ (ebd., S. 295).

Diese rote Fahne im ansonsten schwarz-weißen Eisenstein-Film ist für die Groupe μ ein Beispiel für **Rhetorik des Filters**; **Rhetorik der geometrischen Transformation** der Substitution liegt im Falle der Karikatur *La Meilleure Forme de gouvernement* von (Jean-Ignace-Isidore Gérard dit) **Grandville** (1844) vor, da vier Köpfe darin größenbezogen ungefähr versechsfacht sind im Vergleich zu ihrem Rumpfkörper, zudem schwellen die Politiker-Köpfe vom Kinn zur Stirn hin zu Wasserköpfen an, es besteht also **Inhomogenität** der Transformation (**André Kertész** sprach für seine Foto-Deformationen später von ***„Distorsionen“***, s. Abb. 268). **Rhetorik der analytischen Transformation** liegt vor bei Hinzufügen von Strichen in späten Porträts **Giacomettis** oder in den gedoppelten Konturen der Äpfel von **Cézanne** oder das Beseitigen von Linien, die unwichtiger sind, in andeutenden Skizzen. Mit dem Begriff ***„transformation ɣ“*** (ebd., S. 310) bezeichnet die Groupe μ selbst homogene Weich- und Hartzeichnungen in der Fotografie oder die totale Permutation (transmutatio) der weißen und schwarzen Flächen im Foto-Negativ sowie die Clair-Obscur-Malerei mit inhomogener Fokalisierung. Auch eine homogene Transformation kann soweit getrieben werden, dass auch die Groupe μ von einer rhetorischen Substitution spricht, und zwar in Form der ***„Stilisierung“***:

„Nous avons déjà discuté ci-dessus (…) la position ´panrhétorique´, qui tient toute transformation pour rhétorique. Sans aller jusque-là on doit reconnaître que certaines transformations sont de véritables suppressions-adjonctions délibérées: ce sont celles que l´on appelle généralement stylisation.“ (ebd., S. 307).

Stilisierung erfolge v.a. durch **Geometrisierung** der darzustellenden Konturen z.B. durch Beschränkung z.B. auf Bögen, Beschränkung der Winkel z.B. auf den rechten Winkel, Fortführung der Konturen und Übertreibung der Symmetrie (vgl. ebd., S. 366).

A.2.0 Die vier Modi in der ikonischen Rhetorik *(„Les quatre modes dans la rhétorique iconique“*, ebd., S. 273ff.)

A.2.1 In absentia verbunden: **die ikonischen Tropen** (*„Les tropes iconiques“*, ebd., S. 273): **Max Ernsts** *Rencontre de deux sourires* (Collage, 1922; Ersatz eines Männerkopfes durch einen Vogelkopf, vgl. ebd., S. 273);

A.2.2 In praesentia verbunden: **die gegenseitigen ikonischen Durchdringungen** (*„Les interpénétrations iconiques“*, ebd., S. 274): Werbeplakat für das *Café Chat noir* von **Julian Key** (1966): eine Form-Farb-Mischung aus schwarzer Kaffeekannen- und Katzenform (Schwanz als Kannentülle, Katzenaugen und –ohren an Kannenoberseite ´appliziert´);

A.2.3 In praesentia getrennt: **die ikonischen Kopplungen** (*„Les couplages iconiques“*, S. 274): **René Magrittes** Bild *„Les Promenades d´Euclide“* (1955): zwei Dreiecke ähnlicher Form, Größe und Farbe eines Turmdaches sowie eines sich perspektivisch verjüngenden Bouleveards gleich daneben in einer Stadtansicht;

A.2.4 In absentia getrennt: die ikonischen projizierten Tropen (*„Les tropes iconiques projetés“*, ebd., S. 275):

„Dans ces figures, les types identifiés à première lecture donnent un sens satisfaisant à l´énoncé, mais nous avons tendance à réinterpréter ce sens à la lumière des isotopies projetées. Ces isotopies sont bien souvent sexuelles, une obsession libidineuse étant à la base de nôtre esprit perpétuellement mal tourné. (…) On a depuis longtemps signalé que des paysages comme celui de la falaise dans l´île de Rügen, peint par Caspar David Friedrich avaient tout des pudenda féminins.“ (ebd., S. 275).

A. 3.0 Rhetorik des Typs (vgl. ebd., S. 296ff.)

A. 3.1 Figuren durch Koordinationsstörung (vgl. ebd., S. 296ff.)

Durch **détractio/ adiectio der Koordination** (*„suppression et adjonction de coordination“,* ebd., S. 296) entstehen gemäß Groupe µ Zyklopen und das dritte Auge von Buddha-Darstellungen. Gemäß der zwei Kriterien *Reversibilität* und *Hierarchisation* komme es für **Substitution der Koordination** zu drei Gruppen von Figuren: a) hierarchisierte und nicht reversible Figuren: - Porträts von **Arcimboldo** aus Gemüse und Obst (*„Il semble que ce soit cette hiérarchisation qui entraîne du même coup l´irréversibilité de la figure: l´image d´un visage s´impose, et contraint de voir chaque fruit, chaque légume, comme un organe transformé et non l´inverse.“* (ebd., S. 299); b) nicht hierarchisierte, reversible Figuren: die **Interpenetration** einer Katze und einer Kaffeekanne im Werbeplakat für das *Café Chat noir* von **Julian Key** (1966, siehe A.2.6.2); c) nicht reversible, nicht hierarchisierte Figuren: Kentaur (halb Pferd, halb Mensch). **Transmutatio/ Permutation der Koordination** liegt vor im Bild *Le Viol* von **René Magritte** (1934, Augen figuriert durch Brüste, Nase durch Nabel, Mund durch Scham, s. Abb. 322).

A. 3.2 Figuren durch Insubordination (vgl. ebd., S. 304ff.)

Für **detractio der Subordination** werden von der Groupe µ zwei Möglichkeiten angegeben: Silhouettenbild wie z.B. Schattenbild, das nur die Kontur zeigt, oder Beseitigung der Umgebung des Sujets. **Adiectio der Subordination** liege in der Form der Matrjoschka-Figuren-Ensemble vor (ineinander schachtelbare, eiförmige russische Holz-Puppen), eine Art **Mise en Abyme** (im Sinne von einem Bild, das sich selbst enthält); der **Selbstähnlichkeit** ist in diesem Band ein ganzes Kapitel gewidmet (Kap. 2.1.7). **Permutation der Subordination** könne man für das Bild *La Grande Famille* (1947) von **René Magritte** feststellen, in dem das Innere eines dargestellten Vogels der Himmel ist.

B.0 bildrhetorisch-syntaktische Ambiguität nach Groupe µ *(„le signe plastique“*)

B.1.0 Die vier Modi in der plastischen Rhetorik (*„Les quatre modes dans la rhétorique plastique“*, ebd., S. 276ff.)

B.1.1 In absentia verbunden: **die plastischen Tropen** (*„Les tropes plastiques“*, ebd., S. 276): im Bild *Bételgeuse* von **Victor Vasarely** (1959) sind v.a. Kreise und wenige Ellipsen rastergerecht gereiht, zwei Rasterknoten aber weisen anstelle einer Kreis-/ Ovalfläche eine Quadratfläche auf *(„l´attente du cercle (…) remplacer un cercle par un carré“*, ebd., S. 277). Ähnlich zu meinem Ansatz syntaktischer Ambiguität ermöglicht in diesem Beispiel Vasarelys **syntaktische Redundanz** einer Struktur aus Kreis-/ Ovalwiederholungen eine **Erwartung**, die durch die rhetorische Operation substitutio (*„remplacer“*) durchkreuzt wird, so dass Erwartung und Abweichung von der Erwartung die Aufmerksamkeit ästhetisch ambig teilen, nicht zuletzt, weil Beziehungen zwischen ersetzendem Quadrat und ersetztem Kreis gesucht werden, die aber unklar bleiben müssen.

B.1.2 In praesentia verbunden: **die gegenseitigen plastischen Durchdringungen** („*Les interpénétrations plastiques“*, ebd., S. 277): *„Les termes opposés sont ici présentés sous une forme intermédiaire plus ou moins équivoque, possédant des traits reconnaissables de chacun des opposés (…) des cercles un peu aplatis (…) des carrés à coins plus ou moins arrondis.“* (ebd., S. 277). In meinen Termini könnte man hier von Morphing an redundanten Idealgeometrien wie ´Kreis´ und ´Quadrat´ sprechen (syntaktisches substitutio mit MD).

B.1.3 In praesentia getrennt: **die plastischen Kupplungen** („*Les couplages plastiques“*, ebd., S. 277): ihr Beispiel eines Mandala-Bildes zeigt eine äußere Kreisform mit vier eckigen Ausbuchtungen, innerhalb dieser ist ein Quadrat mit vier runden Ausbuchtungen (*„Dans cette troisième modalité, les deux entités, conformes chacune à un type, sont simultanément manifestées mais des dispositifs contextuels et/ ou pragmatiques amènent à les considérer comme la transformation l´une de l´autre. Cette modalité suppose donc que le cercle et le carré soient tous deux présents.“* , ebd., S. 277f.).

B.1.4 In absentia getrennt: die projizierten plastischen Tropen (*„Les tropes plastiques projetés“*, ebd., S.276): die Autoren der Groupe µ geben hier als Beispiel das Bild eines Quadrates mit dem Titel *„Kreis“*. Ähnlich hierzu ist das Werk in Abb. 355: vier Parallelen als Bild, darunter tituliert von **Heinz Gappmayr** mit dem Schriftzug *„quadrat“*.

B.2 Rhetorik der Form (ebd., S. 318ff.)

Analog zur syntaktischen Ambiguität auf der Grundlage von **Redundanz** in meinem Ansatz schreiben sie:

„(…) on pourra considérer comme rhétorique toute occurrence plastique occupant une position dans laquelle une autre occurence serait attendue, en fonction de la redondance du message.(…) On ne parlera de déviation que lorsque le contenu effectif d´une position donnée n´est pas conforme à ce qui est attendu." (ebd., S. 316). *„Dans une imprévisibilité maximale, aucune norme ne pourrait être identifiée et aucune variation ne pourrait être décrétée rhétorique."* (ebd., S. 319). Sie spezifizieren hierfür in *„la regularité par alignement (…), la regularité dimensionelle (…), la regularité par progression (…), la regularité par alternance (…)"* (ebd., S. 320).

Ihren Typus der ***„Transgression"*** exemplifizieren sie wiederum am Bild *Bételgeuse* von **Vasarely**, in dem eine Redundanz der gereihten Wiederholungen von zumeist gleich großen Kreisen auf unterschiedliche Weisen gebrochen wird: *„ruptures (a) d´orientation (ellipses diagonales), (b) de dimension (par exemple, le petit cercle p13), (…) (c) des ruptures dans le choix du type de forme (exemple: les carrés survenant dans des séquences de cercles)."* (ebd., S. 321).

Den Typ der ***„Mediation/ Vermittlung"*** attestieren sie für das serielle Werk *Archeologia* von **Giuseppe Spagnulo** (1977), für das 16 massive Eisenkuben mehr und mehr durch mehr und mehr Krafteinwirkung deformiert wurden, bis hin zur extremen Formabweichung vom Kubus in Form eines geplätteten Zylinders. Ähnliche Werke der Evolution finden sich hier im Kapitel 2.1.8.

B.3 Rhetorik der Textur (ebd., S. 331ff.)

Figuren der Homogenität der Textur attestieren sie im Fall einer ***„Architextur"*****:** *„Ces figures, en l´occurrence, procèdent d´une adjonction. Elles neutralisent en effet les variations attendues, au profit d´un ordre qui intègre les unités: on a donc ajouté un ´architexture´."* (ebd., S. 333). ***„Figure de la concomitance"*** attestieren sie Werken aus Material-Inhomogenitäten in Werken **Enrico Prampolinis** um 1950, in denen er in verschiedenen Zonen eines Ölbilds Sand beigibt als *„Apparition plastique"* (ebd., S. 335). ***„Figuren der widersprüchlichen Variation"*** lägen dann vor, wenn die Norm verletzt werde, dass eine Variation der Farbe oder der Form korrespondieren muss mit einer identischen Variation der Textur.

B.4 Rhetorik der Farbe (vgl. ebd., S. 337)

In einer Tafel der ***„Farb-Figuren"*** (ebd., S. 341) stellt die Groupe μ neun Vertreter für eine Rhetorik der Farbe vor:

a) totales adiectio/ detractio von Farbdominanz (schwarz-weiß zu farbig oder umgekehrt, Reste des jeweils anderen bleiben erhalten), b) substitutio der Farbdominanz (**Reinhard Döhls** Poem aus schwarzen, gereihten Schriftbildern *„Apfel"* in der Kontur eines Apfels, einmal ersetzt durch den grünen Schriftzug *„Wurm"*, 1965), c) adiectio/ detractio der Farb-Luminanz, d) adiectio/ detractio der Farb-Sättigung, e) substitutio der Farb-Gradualität und f) substitutio des Repertoires.

C.0 Ikono-plastische Rhetorik (vgl. ebd., S. 345ff.)

Durch Einführung von Ordnung oder Unordnung in das Verhältnis von ikonischem und plastischem Zeichen können gemäß Groupe μ rhetorische Figuren entstehen:

„La relation icono-plastique est sans doute une des plus importantes qui ait été exploitée par l´art figuratif. On l´a vue à l´oeuvre pour les trois composants du signe plastique: texture, couleur et forme, avec chaque fois un scénario identique. On a vu également que cette relation, en introduisant soit un supplément d´ordre, soit un supplément de désordre, est en fait de nature rhétorique." (ebd., S. 360).

D.0 Rhetorik des Rahmens (vgl. ebd., S. 377ff.)

Die Groupe μ unterscheidet hier zwischen ***„Kontur“*** (der Figur, die Interieur und Exterieur unterscheidet) und der ***„Einfassung“*** *(„bordure*“) i.A. als indexikalischem Zeichen, das auf eine ikonische und oder oder plastische Aussage verweist; es kann materialisiert sein als Holzrahmen, Sockel, Vitrine etc. (vgl. ebd., S. 377f.). In einer Tafel stellen sie Normen und mögliche Deviationen davon für Kontur und Einfassung einander gegenüber:

D.1.0 Figuren der *„Kontur“*

D.1.1 *„Einfache Expansion“* der Kontur wie in Fels- oder Sandzeichnungen, in denen die Kontur unterdrückt, die Figur als in den Raum expandiert erscheint (detractio);

D.1.2 *„multistabile Expansion“* der Kontur wie in der Landschaftsinstallation *The Great Piece of Turf* (1975), einem kleinen Stein mit dem Monogramm **Albrecht Dürers** im Garten von Stonypath von **Ian Hamilton Finlay**, der um sich herum unendlich viele Rahmungen um diese „Signatur“ in der Landschaft zulässt (detractio);

D.2.0 Figuren der *„Einfassung“* als Bedeutung

D.2.1 *„Entgrenzung“* der Einfassung als Bedeutung (detractio) wie z.B. im Bildobjekt *Plastischer Rhythmus des 14. Juli* von **Gino Severini** (1913), in dem sich das Bild auf den Holzrahmen mit Pinselstrichen ausbreitet;

D.2.2 *„Induzierte oder Induzierende Begrenzung“* der Einfassung als Bedeutung (adiectio) wie in **René Magrittes** Bildobjekt *Die Repräsentation* (1937, die Rahmenform wurde dort induziert von der Frauenkörperform des Bildes), in der der Rahmen die Flanken eines Frauenbeckenkörpertorso umschreibt, um dann oben und unten horizontal den Körper abzuschneiden bzw. **Salvador Dalis** *Paar, die Köpfe voller Wolken* (1936, der Rahmen ist Figur induzierend, unabhängig von der Malerei innerhalb des Rahmens), in dem eine Wüstenlandschaft mit Wolken in zwei Ausschnitte dergestalt zerteilt ist, dass deren Rahmungen die Büstenkonturen zweier Menschen abbilden;

D.2.3 *„Imbordement“* der Einfassung als Bedeutung (adiectio): der eingefasste Raum ist nicht ganz besetzt durch die Äußerung wie z.B. bei Leinwänden, die nicht überall bemalt sind;

D.2.4 *„einfache Einteilung“* der Einfassung als Bedeutung (substitutio) wie z.B. in **Max Klingers** Bild *Das Urteil des Paris* (1885-1887), in dem eine einzige Szene durch Rahmen in sechs Felder unterteilt ist;

D.2.5 *„Einteilung mit Zersplitterung“* der Einfassung als Bedeutung (substitutio) wie z.B. in **René Magritte** Bilderobjekt *Die ewige Gewissheit* (1930), in der eine einzige Darstellung eines Frauenakts in fünf gerahmte und unverbundene Teilausschnitte zerfällt, die aber dergestalt übereinandergehängt werden, dass die Proportionen des Frauenkörpers erhalten bleiben.

D.3.0 Figuren der *„Einfassung“* als Zeichen

D.3.1 *„Zerstörung“* der Einfassung als Zeichen (detractio) wie z.B. in **Man Rays** Werk *Décollage/ Zerstörtes Objekt* (1917), in dem die zwei vertikalen Leisten einer Holz-Einrahmung entfernt wurden;

D.3.2 *„Übertreibung“* der Einfassung als Zeichen (adiectio) wie in den extrem breiten Rahmen der Renaissance und in der Zeit um 1900 oder in **Constantin Brancusis** dominanten Sockeln für Skulpturen bis hin zu den Gebäudeverpackungen **Christos;**

D.3.3 *„plastische Substitution“*: die erwartete Rahmenform wird durch eine unerwartete substituiert (Deformation, Desorientierung, Detexturation, Polychromie als substitutio) wie z.B. in **Giovanni Segantinis** *Der Engel der Liebe* (1894-1897), der sich in ein diagonales Oval einschreibt oder **Delaunays** bunte Rahmen, die gegen die Norm der Monochromie verstoßen (dieses hieße in meinen Termini ´pragmatisches substitutio einer Rahmen-Norm´);

D.3.4 ***„einfache oder ostensive Ikonisierung der Einfassung“*** (substitutio): die indexikalische Funktion des Rahmens wird (teil-)substituiert durch eine ikonische wie z.B. die historisierenden Rahmen von **Gustav Klimt** oder das Bild umrahmende Figuren, Arme oder Bühnendekor.

D.4.0 Figuren der Beziehung von *„Einfassung“* zu Aussage (vgl. ebd., S. 394)

D.4.1 ***„ikonisch/ plastisch gereimte Einfassung“*** (detractio): die Äußerung/ das Abbild verweist einige seiner Eigenschaften (Farben, Motive etc.) an den Rahmen (zentrifugal) wie z.B. in den pointillistisch bemalten Rahmen von **Georges Seurat**;

D.4.2 ***„Repräsentierte Einfassung“*** (detractio): der Rahmen verweist einige seiner Eigenschaften an die Äußerung/ das Abbild (zentripetal) wie z.B. im Bild *Die Kartoffelschäler* von **Paul-Elie Ranson** (1893), in dem Hausfrauen dabei sind, Kartoffeln zu schälen, die er mit einer *„Einfassung“* ummalt, deren Arabesken an Kartoffelschalen erinnern (Verstoß gegen die Regel der Heteromaterialität des Rahmens; hier liegt eine repräsentierte und gereimte Einfassung vor).

Abschließend kann man zum **Verhältnis des ähnlichen Ansatzes der Groupe µ zu meinem Ansatz** folgende **Unterscheidungsaspekte** festhalten:

1) Im Vergleich zu diesem Ansatz der Groupe µ ist mein Ansatz der **Gruppierungskriterien** - als basale (u.U. ambige Anti-)Kohärenzbildungskriterien, die rhetorisch störbare oder kontaminierbare Kohärenzbildungen beschreiben - gewissermaßen ´**atomistisch**´, also ´kleinstteilig´; jedoch können einige Kohärenz-Objekte wie z.B. diejenigen aus der Rhetorik des Rahmens der Groupe µ als ´größerteilige´ **Ergänzungen des Objekt-Repertoires der rhetorischen Operationen meines Ansatzes** angesehen werden, weshalb sie hier detailliert und zusammengefasst dargestellt wurden; nicht wenige der Objekte der Rhetorik des Rahmens jedoch sind **konnotativ**, also kulturell motiviert, worauf die Autoren nicht näher eingehen. Auch fehlt natürlich bei ihnen der Begriff der **ästhetischen Ambiguität** (sie sprechen – wie gezeigt - von ***„Rhetorik als Produktion von Polysemie auf Kosten der Redundanz“***, s.O.) und explizit der Begriff der ambigen **Kontamination** neben dem der rhetorischen Devianz. Die vier Modi der ikonischen und der plastischen Zeichen der Groupe µ sind zudem wichtige theoretische **Ergänzungen** meines Ansatzes, um die opponierenden Entitäten in der Ästhetischen Ambiguität näher nach der Art ihrer mentalen ambigen Kopräsenz (mit einer Absenz der Redundanz im Werk) zu klassifizieren.

2) Der Bereich des **Indexikalischen** in der Syntaktik (vgl. meine Gruppierungskriterien K1 bis K4) wurde von der Groupe µ nicht näher beleuchtet, in diesem Zusammenhang fehlen auch die **Geometriemischtypen** und die **gestaltpsychologischen Interaktionen von Bildparameterausprägungen** (vgl. Kap. 1.3.1.2). Im Zwischenbereich zwischen Syntaktik und Semantik fehlen die (aus den acht syntaktischen Gruppierungskriterien ableitbaren) **monokularen Tiefenkriterien** und somit die Kunst der *Zweieinhalbdimensionalität* z.B. der **Nabis** (vgl. Kap. 2.2.3). Desweiteren fehlen bei der Groupe µ im Bereich der Semantik diejenigen Merkmale eines rhetorisch veränderbaren Objektes, die supra-objektiv sind, also nach MultiNet: **raum-zeitliche Einbettung, Interobjektives und Telisches**. Der Bereich **pragmatischer Rhetorik** wurde ebenso nicht näher von ihnen beleuchtet. Einer **linearen Auffassung von Bild** (z.B. Abtastwege des Auges gelenkt durch K1 bis K4 wie bei bifurkationalen Bilder, vgl. Kap. 2.1.3) verschließen sie sich: *„(…) la relation syntagmatique n´est pas, dans le visuel, d´ordre linéaire (…)“* (ebd., S. 113); sicher ist eine lineare Organisation des Bildes z.B. als gelenkte Abtastbewegung eher die Ausnahme, aber wie gezeigt denkbar. Zwischen Linearität und Nichtlinearität könnte m.E. eine ´**kognitive Graphentheorie**´ vermitteln, quasi als Vorstellung einer verästelten Flächigkeit; Aufmerksamkeit könnte dann mittels Punkten *(„Knoten“)* und Linien (*„Kanten“*) als *„Graph“* modelliert werden in Bezug auf Perzeption, Konzeption oder Aktiozeption.

3) Da für die Groupe µ eine Rhetorik des Visuellen als Devianzästhetik im Vordergrund steht, erfahren **Kontaminationen** als Beispiele für ästhetische Ambiguität von ihnen keine nähere Ausarbeitung; syntaktische Kontaminationen (BK, VK, MD) können aber nicht als rhetorische Abweichung von Redundanz beschrieben werden, auch semantische und pragmatische Kontaminationen wie gezeigt nicht i.A.. Auf der Ebene der Syntaktik wurde Redundanz als Objekt für rhetorische Operationen mittels acht syntaktischer Gruppierungskriterien redefiniert. Ersetze ich im Abbild eines Menschenkörpers den Kopf durch eine Hand oder durch einen Ball, so

entstehen unterschiedliche starke Oppositionen inmitten der Entität ´Körper´: der Ball-Fall erscheint eher als Kontamination als der Hand-Fall.

4) Einige Beispiele der Kunstgeschichte finden sowohl in diesem Band als auch bei der Groupe μ Erwähnung, aber in unterschiedlicher theoretischer Fassung; der Zielhorizont der Betrachtungen bleibt nämlich unterschiedlich: Rhetorik/ Polysemie auf der einen Seite, **ästhetische Metakognition** (entlang der sechs Funktionen nach Jakobson) auf der anderen Seite.

5) Ein Nachteil der Begriffsbildung der Groupe μ ist, dass man nicht immer sofort nachvollziehen kann, auf welche kognitive Entität (einer Denotation/ Konnotation/ Assoziation) sich die Angabe von adiectio (*„adjonction“*), detractio (*„suppression“*) usw. bezieht; im hier vertretenen Ansatz ist es die (noch als dominant aber auch als gestört wahrnehmbare) Ausgangsentität einer perzeptuellen Gestalt der Syntaktik oder einer i.A. denotativ erinnerbaren Gestalt.

6) Die Grundidee, vier rhetorische Operationen im Gegensatz zur Groupe μ auch an **pragmatischen Objekten**, also Gebrauchsobjekten als ´Repräsentationen einer Gebrauchssituation´ durchzuführen, reicht historisch von der gläsernen Säge des **Thomas von Aquin** (pragmatisches substitutio des Materials) bis zu **Marcel Duchamps** Türblatt mit zwei Türrahmen (*Door: 11 rue Larrey*, Rauminstallation in Duchamps Privatwohnung aus 1927, pragmatisches adiectio eines Türrahmens zu einer Tür); alle Einzelmerkmale einer Situation nach **MultiNet** einzeln ansteuern zu können eröffnet zudem einen neuen Horizont für Analyse wie Produktion von Rhetorischem.

7) Wiederholungen eines Motivs ´in sich selbst´ in unterschiedlichen Dimensionen wurde in Kapitel 2.1.7 zu **Selbstähnlichkeit** v.a. der syntaktischen Kontamination von Dimensionen zugeschlagen, nicht nur einem adiectio wie bei der Groupe μ; **Roman Opalka** z.B. hat Zahlenreihen in weiß auf einer Leinwand verblassend von Zahl zu Zahl geschrieben, bis das Schreibgerät wieder in Farbe eingetaucht wurde; von Leinwand zu Leinwand der Werkserie hellt er zudem den Grund auf, wodurch weiße Zahl-„Figur“ und Grundfarbe sich in der Gesamtserie annähern, die Zahlen wiederum verblassen (entspricht einer ´Selbstähnlichkeit des Verblassens´ in unterschiedlichen Dimensionen des Einzelbildes und auch der gesamten Bildserie).

8) Der hier vertretene Ansatz hat nicht nur einen **metakognitiven, sondern auch metamedialen Zielhorizont** von Bildrhetorik - im Gegensatz zur Groupe μ; dieser Zielhorizont fasst syntaktische Ambiguität als **metakognitiv-prototypisch** für semantische und pragmatische Ambiguität auf. Jedes Abbild ist m.E. schon streng genommen ´Bildrhetorik´ insofern, als **zweifach semantisches detractio** auf das Darzustellende angewandt wird: **Fortnehmen seiner raumzeitlichen Einbettung** durch einen Bildausschnitt und **Fortnehmen seiner dritten Dimension**. Funktionen über das einfache Raum-Abbilden hinaus bedürfen weiterer Deviationen und Kontaminationen: **Uneigentliche Darstellung** durch Abbilder wie z.B. Chiffren- oder Metaphern-Allegorien basieren auf Deviationen als Markierung der Uneigentlichkeit des Abbildes (*´Eigentlich mit der Justitia gemeint ist …´*), **Zeitdarstellung** im Abbild fußt auf der Kontamination von Momentaufnahmen im Futurismus oder der Chronofotografie (vgl. Kap. 2.2.6).

Ein Ziel von Bildrhetorik ist also die **metamediale Überwindung der Darstellungsgrenzen des Bildmediums** wie sie **Nöth** dem Bild attestiert (nur Raum- keine Zeitdarstellung, keine Darstellung von **Abstrakta**, kein Sprechakt usw., vgl. Kap.1.3.2.3). Selbst wenn es sich um konventionalisierte Allegorien wie die der Justitia handelt, ist Eindeutigkeit allein durch das Abbild nicht vollends gesichert, denn Abbilder vermögen Abstrakta wie „Gerechtigkeit“ nicht oder nur eingeschränkt darzustellen, eben nur uneigentlich (z.B. auch piktogrammhaft, also über semantisches detractio) anzudeuten; für die Devianz der Justitia (pragmatische Antonymie, mit verbundenen Augen wiegen und mit dem Schwert zuschlagen zu wollen) bleibt ohne ihre Betitelung oder ohne Konnotation das Risiko einer Fehldeutung als *„augenkranke und wahnsinnige Marktfrau“* o.ä.: Rein abbildliche Uneigentlichkeit behält also ´**Falltüren der Deutung**´. Auch modern-ambige politische Allegorien konterkarieren mitunter un(ter)bewusst ihre eigene propagandistische Absicht; das Plakat *USSR- Russische Ausstellung* für das Kunstgewerbemuseum Zürich von **El Lissitzky** (1929) z.B. kontaminiert fotografisch einen Männer- und einen Frauenkopf zu einem dreiäugigen Mischwesen, das auf manchen Betrachter monströs oder als Sinnbild für Gleichschaltung im Stalinismus gewirkt haben mag.

Metakognitive geometrische Bilder findet man schon in steinzeitlichen Höhlenmalereien; **Genevieve von Petzinger** (2016) hat für die Höhlenmalerei 32 wiederkehrende Typen geometrischer Bilder in weit auseinander liegenden Höhlen festgestellt.

Da **verschiedene Abstraktionsstufen** (semantisches detractio) in einem Abbild denkbar sind, könnte man auch versuchen, rhetorische Operationen auf das Verhältnis von Ersetztem und Ersetzendem zu beziehen (so wie die **Groupe µ** es für sprachliche Tropen in anderen Schriften getan hat): ein stark abstrahierter, wenig individueller Kopf als Ersetzung auf einem individuellen Restkörper bei Bildern von **George Grosz** Anfang der 1920er Jahre könnte dann als ´**Trope semantischer Erweiterung**´ gedeutet werden (adiectio: nicht ein individueller sondern ein abstrakter, ´allgemein menschlicher´ Kopf auf einem ansonsten individuellen Körper), ein konkreterer, individuellerer Kopf auf einem ansonsten abstraktem Restkörper wie bei der etruskischen Statuette (Abb. 271) dann als ´**Trope semantischer Verengung**´ (detractio: ein individueller Kopf auf einem ansonsten abstrakt-allgemein weiblichen Körper). Diese Uneigentlichkeit aus Devianz könnte das deutende Aufsuchen einer **Meta-Ebene** anregen, z.B. in der Art der Deutung als ´Entindividualisierung´ bei Grosz oder als ´merkliche Selbstwahrnehmung des eigenen Kopfes gegenüber dem Restkörper´ bei der Statuette o.ä.. Letztlich sind unzählige solcher Typologisierungen und mehr oder weniger an Literaturwissenschaft orientierte Benennungen der Relation von Ersetztem und Ersetzendem oder allgemein von Dargestelltem und Gemeintem denkbar; das aber würde bedeuten, das Absente und zudem das Verhältnis zwischen Absentem und Präsentem im Abbild (halbwegs) eindeutig bestimmen zu können, was nur selten gelingen dürfte. Daher konzentriert sich diese Arbeit auf ambige Operationen und ihre Ausgangsobjekte (´input´) als die **Bedingungen der Möglichkeit der Deutung eines Abbildes als ´uneigentlich gemeint´**, dessen ´eigentlich Gemeintes´ nur auf einer oder mehreren konnotativen bis assoziativen Meta-Ebenen über der reinen Abbildung auf Grundlage der Operationen und ihrer Objekte **erahnbar** ist.

Ars und **natura** opponieren ambig nach einer rhetorischen Operation, potentielle Vergleichsaspekte zwischen beiden aber auch und somit vereinheitlichende alternative Ausdeutungen auf Grundlage dieser Vergleichsaspekte, ganz zu schweigen von Bildallegorien mit mehreren rhetorischen Operationen, deren konstellative Verhältnisse untereinander noch zusätzlich auszuloten sind (vgl. Allegorie-Beispiele im Kapitel zu **Krieger**, Kap. 1.6.17). Die Humanoiden der Schedelschen Weltchronik können aufgrund ihrer ko(n)textuellen Einbettung in eine *„Chronik“* als ´eigentlich gemeint/ (angeblich) existierend´ statt ´uneigentlich´ gedeutet werden, obwohl an ihnen Änderungsoperationen sogar systematisch sichtbar werden (Abb. 319ff.). Die Serie von Zeichnungen *Selbstporträt ohne Gesicht* von **Jean Cocteau** um 1910 (semantisches detractio von Augen, Nase und Mund, mithin pragmatische Antonymie Selbstporträtfunktion aus Titel versus Ausbleiben des Porträts, Abb. 267) dagegen legt Uneigentlichkeit und daher eine (prekär bleibende) allegorische Ausdeutung nahe.

1.6.1.4 Doelker: Versuch der Übertragung der Kategorien sprachlicher Tropen auf uneigentliche Darstellung im Bild

Doelker stellt der von **Jacques Durands** (1970) vorgeschlagenen **Matrix**, in der auf der Abszisse die vier rhetorischen Operationen nach Quintilian, auf die Ordinate fünf Arten der Beziehung zwischen den variierenden Elementen aufgetragen werden (Identität, Ähnlichkeit, Differenz, Opposition sowie unechte Homologie), eine *„pragmatische Variante“* gegenüber, in der die *„weitere Differenzierung frei und nicht aufgrund von vorgegebenen Beziehungsmodi vorgenommen wird“,* mit *„Blick auf eine möglichst hohe Anwenderfreundlichkeit“* (Doelker 2007, S. 77). Er weist den vier übergeordneten Operationstypen nach Quintilian lediglich **14 Operationsuntertypen** zu, fokussiert also nicht wie die Groupe µ und der hier vertretene Ansatz **Objekte der vier Operationen**; für Untertypen der Ersetzung zieht er sogar Begriffe wie Metapher, Metonymie oder Pars pro toto aus der Text-Rhetorik für Text-Bild-Komplexe heran, ohne dabei aber die Rolle des Bildes gegenüber dem Text in seinen Beispielen aus Text-Bild-Werbung genauer herauszuarbeiten. Oft sind die Abbilder für sich nicht genommen nicht deviant (also ambig). Diese 14 Operationsuntertypen Doelkers mit ihren Beispielen sollen nun einer kritischen Revision im Hinblick auf die Rolle des Abbildes unterzogen werden, um zu klären, ob es sich bei Doelkers Ansatz um eine **genuin visuelle Rhetorik** handelt (Doelker steht dabei exemplarisch für eine Reihe von Rhetorik-Theoretikern, die Text-Bild-Werke analysieren und die Rolle des Bildes dabei nicht explizit beschreiben):

1.0 adiectio: **1.1 Wiederholung/ Gemination** (Beispiel: Foto einer Frau mit einer Tätowierung ihres fotografierten Gesichtsprofils, vgl. hierzu Kap. 2.1.7 Selbstähnlichkeit), **1.2 Variierung/ Reihung** (Beispiel: zwei Fotos zweier geometrisch gleichen Interieurs mit Figuren in gleichen Haltungen, aber mit unterschiedlichen Details nebeneinander auf einem Blatt), **1.3 Übertreibung/ Hyperbel** (Beispiel: Autowerbung, in der ein mit einem Verkaufsschild versehenes Auto einer anderen als der beworbenen Marke schon von Efeu überwuchert ist), **1.4 Erzählung/ Narratio** (Beispiel: Menschen mit unterschiedlichsten Kleidungsstilen und Acessoires als symbolische Artefakte verschiedenster Kulturen stehen um ein frisches Grab mit Grabstein herum, versehen mit dem Werbe-

Text *„Leben Sie das interessante Leben“*), **1.5 Beiordnung/ Attribuierung** (Beispiel: die bekannte Zigarettenwerbungsfigur des Marlboro-Cowboy steht inmitten ´seiner Landschaft´ an einer Pferdeleiche als Werbung gegen Passivrauchen), **1.6 Gegenüberstellung/ Antithese** (Beispiel: eine schlanke Frau steht, die Dose einer zuckerfreien und zu bewerbenden Brause haltend, vor einem **Renoir**-Bild einer fülligen Frau); **2.0 detractio**: **2.1 Weglassung/ Ellipse** (Beispiel: eine Parkplatzmarkierung mit dem Hinweis *„reserved“* als Werbung für einen unsichtbar bleibenden Autotyp, bezeichnet allein durch den Text bzw. Logos am Bildrand), **2.2 Andeutung/ Allusion** (Beispiel: Foto von Füßen, aufgenommen aus der Sicht der Figur von oben herab, als Werbung für eine Crème gegen Pickel mit dem Text: *„Schau der Welt ins Gesicht“*); **3.0 transmutatio**: **3.1 Paradoxon** (Beispiel: Foto einer Schlange, die eine Frucht – statt eines Tieres - verschlingt, als Werbung für vegetarische Nahrung) **3.2 Verfremdung** (Beispiel: Foto einer gemäß der Farbverteilung des Fells von Panda-Bären verfremdeten anderen bedrohten Tierart als Werbung für Tierschutz mit dem Werbetext: *„Nicht nur Pandabären brauchen Schutz.“*), **3.3 Nonsens** (Beispiel: Foto eines Hahns, eine Kokusnuss ausbrütend, als Werbung für einen Herd); **4.0 substitutio**: **4.1 Vergleich/ Metapher** (Fotomontage von Schafen, die den schiefen Turm von Pisa anschauen, versehen mit dem Text *„Don´t be a tourist.“*), **4.2 Metonymie** (Beispiel: Foto von Bierdeckeln mit einem Firmen-Logo als Werbung für das im Foto ausbleibende Produkt), 4**.3 Pars pro toto/ Synekdoche** (Beispiel: Detail-Aufnahme eines Motorrades als Werbung für das ganze Motorrad).

Während einige von Doelker gezeigten Beispiele **abbildinterne Devianz als Ambiguität**, also ohne Hinzunahme des Textes aufweisen (1.1, 1.2, 3.1, 3.2, 3.3, 4.1, im weitesten Sinne auch 4.3), sind andere Beispiele (1.3, 1.5, 1.6, 2.1, 2.2, 4.2) nur unter Zuhilfenahme von Text, Symbolen bzw. Konnotation als die jeweilige Deviationsfigur auszumachen, wiederum andere Abbilder vermögen nur unter Zuhilfenahme von nonverbaler Kommunikation in Form von Artefakten als konnotativen Symbolen wie das Beispiel unter 1.4 „erzählerisch“ zu wirken. Zudem wechseln die Objekte der Operationen in ihrer (denotativen bis konnotativen) Art stark bzw. bleiben unklar in Bezug auf die Operation (s. Beispiele unter 1.3 und 1.5). Das Beispiel unter 1.5 ist nur konnotativ (in Bezug auf den nur im Westen bekannten „Marlboro-Mann“) rhetorisch deviant, die Bild-Beispiele unter 1.6 oder 2.2 sind für sich allein genommen gar nicht deviant.

Im **Ikonbereich** können **alle vier rhetorischen Operationen Semantik unmittelbarer maßgeblich verändern**, da ja Abbilder über Ähnlichkeit etwas darstellen und nicht wie der Text über Konventionalität von Sprachsymbolen; ein Eingriff in einen Satz ist nicht ein Eingriff in eine Abbildung einer erinnerbaren Gestalt, ein Eingriff erfolgt im Ikon unmittelbarer an der Semantik als im Text, aber eben im Ikon auch schon z.B. durch Substitution der raumzeitlichen Einbettung einer erinnnerten Gestalt wie eines Objekts oder einer Situation (worauf MultiNet-Gruppierungskriterien verweisen).

Das Fazit zu Doelker lautet: Bild-Rhetorik und Text-Bild-Rhetorik sollten getrennt werden; der Fokus von einigen Bildrhetorikern auf rhetorische Überredungskunst hat wohl einen Fokus auf Werbung und Text-Bild-Werke (statt auf Ästhetik) verursacht. Inwieweit aber Abbilder eine Pragmatik ähnlich zu der der Sprechakte OHNE Hilfe durch Konnotationen und Text entfalten können, also auf rein ikonischer Ebene ohne Symbole ist unklar und bleibt als Frage im hier vorgestellten Ansatz zu denotativer ästhetischer Ambiguität daher i.A. ausgespart.

1.6.1.5 Wolfgang Brassat: Ende des Agons ambiger Interpikturalität aufgrund der Ausdifferenzierung heutiger Kunst?

Abschließend für das Kapitel bildrhetorischer Vergleichsansätze bleibt die Frage: Wozu Bildrhetorik? Die Antwort wurde in dieser Arbeit nicht in einer ´Überredungsfunktion´, sondern in einer metakognitiven Funktion gesucht. Eine Antwort kann man aber auch ergänzend dazu im **Agon**, im musischen Wettkampf seit der epistemologischen Wende des 13. Jahrhunderts suchen, da Rhetorik letztlich Strategie der Aufmerksamkeitsgewinnung durch Abweichung vom Gewohnten ist. Hierzu und zum **Spiel des Homo Ludens in Kunst** führt **Brassat** (2005) aus:

„Fast ist es unnötig zu sagen, daß der Agon die Rhetorik mehr noch als die Kunst charakterisiert. Diese steht dem Spiel näher, definiert sich wie selbiges durch ihren Abstand zur necessitas des Lebens, in der ihre forensische Schwester sicher fußt.“ (ebd., S.47). *„Rhetorisch wurden die zunehmend theoriehaltigen Kunstwerke nun* [im Zuge der epistemologischen Wende des 13. Jahrhunderts, Anm.] *auch, weil sie sich mit ihresgleichen maßen, ein agonaler Diskurs der Bilder entstand, Kunst nun Kunst imitierte, überbot, ironisierte, parodierte und innovierte.“* (Brassat 2005, S. 51).

Ein Sinn der hier vorgestellten Ambiguitätstypologie ist ja auch in einer Verortung dieses ***„agonalen Diskurses der Bilder“*** zu suchen. Eine weitere Funktion von Bildrhetorik ist nach Brassat die **Autonomisierung von Kunst abseits von reiner ikonischer Illusionierung**:

„Die überwältigende und dann auch die konziliante Rhetorik von Parmigianinos ´Selbstbildnis im Konvexspiegel´ (…) überspielt suggestiv ihre Medialität und die Asymmetrie ästhetischer Wahrnehmung, um sie im Wechselspiel der Illusion und Desillusionierung hervortreten zu lassen. Durch solche Selbstnegationen des Systems kann dieses seine Autonomie radikaler denken.“ (ebd., S.57).

Nach Brassat werden der **Agon bzw. (ambige) Interpikturalität in Museen nicht sichtbar** (vgl. Kap. 2.4.3):

„Tatsächlich schweigen bis heute in den Museen (…) nicht nur die Rezipienten (…). Die dortige Friedhofsruhe hat sich auch der Werke selbst bemächtigt, die in diesem Pantheon mit dem Welt- und Zeitgeist korrespondieren, während ihre eigene Kommunikation, ihre Interpikturalität, ihr Agon nicht anschaulich werden. Dabei dürfte dieser (…) als die eigentliche Antriebskraft der Geschichte und Ausdifferenzierung der Kunst anzusehen sein.“ (ebd., S. 44).

Der ***„mittlerweile allgegenwärtige und gebändigte Agon“*** bedürfe heute zunehmend einer **medialen Inszenierung** bzw. neige sich **seinem Ende aufgrund Ausdifferenzierung** zu:

„Der Agon, der so geboten wie selbstläuferisch sein kann, lebte und lebt fort, heute zumal, wo es um Marktanteile und Wählerstimmen geht. Auf eigentümliche Weise scheint er mittlerweile allgegenwärtig und zugleich so gebändigt, so vermittelt zu sein, dass wir des Spannungsmoments seiner permanenten Inszenierung in den Medien bedürfen. Der Agon kontinuiert heute u.a. im beschleunigten Wandel der ´turns´ der Wissenschaften, der, wie vormals der der ´-ismen´ der Künstler, Symptom der weiteren Ausdifferenzierung des Systems sein dürfte, dessen Zumutungscharakter für die gesellschaftliche Praxis, in der es unglaublich viel alte Rhetorik gibt, immer geringer wird.“ (ebd., S. 50). *„Heute ist es still geworden um den Agon der Künstler. Die Zeit der großen programmatischen Auseinandersetzungen scheint vorbei zu sein. Zu zahlreich sind die feinen Verästelungen künstlerischer Reflexion und Kontingenzerzeugung geworden, als daß sich ihre Produkte noch vergleichen ließen. De gustibus non est disputandum!“* (ebd., S.70).

Lüthy (1995, s.U.) führt **Warhol** als einen Künstler an, der den **Agon mittels Ambivalenzstrukturen unterlaufe**: *„Warhol führt die modernistische Überbietung des unmittelbar Vorangegangenen fort, gibt ihr jedoch eine andere, unerwartete Wendung. Denn durch die Ambivalenzstruktur der Werke wird gleichzeitig die Überbietung als solche einer Kritik unterzogen. Kategorien ´Autor´, ´Malerei´, ´Repräsentation´, ´Original´, ´Innovation´ und schließlich ´Kunst´ werden in einer Weise ins Spiel gebracht, in der sich Negation und Affirmation die Waage halten.“* (Lüthy 1995, S. 41). Vielleicht kann man in dieser ***„Negation“*** auch eine **Kritik an heteronomisierender Aufmerksamkeitsökonomie** der Personalisierung, Polarisierung und Emotionalisierung (auch ambiger Bildrhetorik, vgl. Einsatz von Bildrhetorik durch den Faschismus in Abb. 330) erblicken, die Warhol in der Werbebranche zuvor erlebte hatte.

1.6.2 Informationsästhetik: Moles, Wiesenfarth, Nake, Dörner/ Vehrs, Attneave, Kanizsa/ Luccio

1.6.2.1 Abraham Moles: *„Originalität“* und *„Banalität“*

Abraham Moles (1958/ 1971) führt eine ***„grundlegende Dialektik in der Kommunikation“*** an, deren Pol der ***„Originalität“*** man auch mit ambiger Kontamination oder Deviation als **´Anti-Gestalt´** korrelieren könnte:

„Nachrichten zwischen menschlichen Operatoren haben ein gutes Gleichgewicht zwischen Originalität und Banalität. Ihre Originalität reicht aus, um dem Empfänger Neues mitzuteilen, und ihre Banalität ist genügend groß, um verständlich zu bleiben. Das ist die grundlegende Dialektik in der Kommunikation.“ (Moles 1971, S. 89) *„Strukturen stehen Gestalten gleich; je mehr eine Nachricht strukturiert ist, um so verständlicher und redundanter ist sie, um so mehr nimmt ihre Originalität ab.“* (Moles 1958/ 1971, S. 111)

Diese grundlegende Dialektik baut Moles mit weiteren Gegensatzpaaren weiter aus; ***„Unvorhersehbarkeit“*** wird ja gerade durch rhetorische Deviation-Operationen erzeugt:

„Anstatt isolierte Begriffe aufzustellen, kann das philosophische Denken einen sehr viel produktiveren Schritt tun: es kann aus dem Gedankennetz dialektische Polaritäten herausheben, zwischen denen sich die schöpferische Aktivität des Geistes zu orientieren vermag. So sind in den ersten Kapiteln dialektische Gegensätze aufgestellt worden, als da sind: Banalität - Originalität, Redundanz - Information, verständliche Form - Informationsleistung, Ordnung - Unordnung, Vorhersehbarkeit - Unvorhersehbarkeit.“ (ebd., S. 113).

Er trennt scharf zwischen **(unvorhersehbarer) Information und (vorhersehbarer) Bedeutung**:

„Information ist nichts anderes als das Maß der Komplexität. Bedeutung beruht auf einem Zusammenspiel von Konventionen, die dem Sender und dem Empfänger von vornherein bekannt sind. Sie wird also gar nicht transportiert, sie ist potentiell vor der Nachricht vorhanden. Allein die Komplexität wird vom Sender zum Empfänger transportiert, sie ist gerade das, was dem Empfänger nicht gegenwärtig ist, sie ist das Unvorhersehbare, und das Maß der Information beruht weniger auf der Anzahl der gesendeten Zeichen oder ihrem wirksamen Echo als auf der Originalität ihrer Anordnung, die der Banalität des Vorhersehbaren entgegengesetzt ist.“ (ebd., S. 259).

Moles führt den Begriff der **Mehrdeutigkeit** ein für den Fall, dass keine klare Figur-Grund-Hierarchie besteht (im Grunde beruht der hier vertretene Ansatz ambiger Kontamination auch darauf):

„Die Abgrenzung einer ´Form´ im Sinne eines inneren Zusammenhanges (…) bleibt mehrdeutig, wenn sie nicht vor einem Hintergrund steht.“ (ebd., S. 139)

Meine Auffassung von **nichtlinearer und linearer Ambiguität** scheint u.a. durch die zwei Gruppen von Wahrnehmungstheorien, **Ganzheitstheorien und Abtastetheorien**, deren beider Synthese nach Moles die Informationstheorie anböte, gestützt zu sein:

„1. Die Psychologie sieht sich zwei Gruppen von Wahrnehmungstheorien gegenüber: - den Ganzheitstheorien, die vom Gestaltbegriff abgeleitet sind; den Abtastetheorien, die von der experimentellen Psychologie stark gestützt werden. 2. Die Informationstheorie, die das Individuum als speziellen Empfängertyp ansieht, bietet eine Synthese beider Theorien an: sie geht davon aus, daß der menschliche Empfänger innerhalb der Gegenwartsdichte fähig ist, nur ein bestimmtes Maximum an Informationselementen auf ganzheitliche Weise – und insofern als Gestalt - aufzunehmen. Wenn die Nachricht eine größere Anzahl solcher Elemente enthält, läßt der Empfänger sie unberücksichtigt oder tastet das Wahrnehmungsfeld ab; beides geschieht beim Lesen, wo das Auge nur einige Punkte jeder Zeile fixiert.“ (ebd., S. 110).

Moles spricht statt von Deviation und Kontamination von einer ***„Gestaltuntersuchung durch Verwirrung“*** innerhalb der **experimentellen empirischen Ästhetik**, wie sie z.B. **Vera Molnar**, eine Freundin Abraham Moles, verfolgt hat (siehe Abbildungen von ihr in diesem Band); auch er nimmt Bezug auf das ***„objet ambigu“*** **Valérys** (vgl. Kapitel zu **Foos**, Kap. 1.6.15):

„Hier deutet sich eine Methode der Gestaltuntersuchung durch Verwirrung an, die in der experimentellen Ästhetik sehr verbreitet ist und den berühmten Grundsatz abwandelt: ´Das Pathologische erhellt das Normale´. Für die Wahrnehmungsanalyse besteht diese Methode darin, die auslösende Nachricht allmählich zu zerstören und dabei den korrelativen Verfall der Wahrnehmung und ihrer Ursache zu verfolgen, um so den relativen Wert der verschiedenen Elemente der Nachricht zu beurteilen.(…) Valéry erwähnt die auf dem Strand aufgelesenen Gebilde, von denen sich nicht feststellen läßt, ob sie das Werk des Meeres oder des Menschen sind.“ (ebd., S. 116).

Im Kapitel ***„Ästhetische Methodologie“*** nennt Moles **(quasi rhetorisch-devianzästhetische) Verfahren der experimentellen Ästhetik** (ebd., S. 266ff.):

A) ***„Zerstörung“*****:** *„Kunstwerk progressiv durch Abbau von bekannten Wahnehmungsquantitäten zu zerstören“* (ebd., S: 266), als *„Verzerrung“* (z.B. als *„trapezoidförmige Verzerrung, die falsche Perspektiven entstehen läßt oder den normalen Augenpunkt des Bildes verschiebt“* (ebd.) oder als *„Geräusch, d.h. die aleatorische Zerstörung von Elementen“* (z.B. *„beliebiges Aussprühen von schwarzen Flecken mit einer Spritzpistole auf eine Bildkopie“*, ebd.), B) ***„periodische Zerstörung“*** (z.B. *„ein Gitter (ein periodisches weißes oder graues Netz) über ein Bild zu legen und bei wechselndem Abstand und wechselnder Breite der Stäbe“*, ebd., S. 266), C) ***„partielle oder unendliche Begrenzung“*** (z.B. *„Methode des überstarken photographischen Kontrasts (…) nur schwarze und nur weiße Elemente“, ebd., S. 267), D)* ***„Inversion“*** als Umkehrung einer (linearen) Folge, E) ***„Transposition von Nachrichten“*** z.B. vom Klangkanal in den visuellen Kanal, F) ***„Suche nach Korrespondenzen“*** zwischen

Nachrichten verschiedener Kanäle, G) ***„Rückgriff auf die künstlichen Kommunikationskanäle“*** (z.B. *„Zuhilfenahme (…) des Fernsehens, um sich eine Idee vom Abtasten oder vom Gestaltwahrnehmen zu machen“* , ebd., S. 268).

1.6.2.2 Gerhard Wiesenfarth: *„Gestalt(un)reinheit“*

Gerhard Wiesenfarth, ein Schüler **Max Benses**, hat in seiner Promotion *„Untersuchungen zur Kennzeichnung von Gestalt mit informationsästhetischen Methoden“* (1979) ***„Mehrdeutigkeit“*** in Zusammenhang mit dem Begriff ***„Gestalt(un)reinheit“*** des Gestalttheoretikers **Christian von Ehrenfels** behandelt:

„Das Ehrenfelsbeispiel der gestaltreinen, wenig gestalthohen ´Idealgestalten´- exakter Kreis, Kugel, reguläre Polyeder – gibt einen Hinweis: Bei diesen Gestalten existiert eine eindeutige Gliederung bzw. Superisation in wenigen Stufen. Gestaltreine Gebilde zeichnen sich durch ein Minimum an Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit aus. Es wird theoretisch erreicht, wenn die Komplexität C und das Relationsnetz IR so geartet sind, daß nur eine einzige Zusammenfassung, nur eine einzige Gliederung möglich ist (Objekt/ Umgebung, Figur/ Grund). Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit eines ästhetischen Objektes verstärken die Gestalthöhe.“ (ebd., S. 440)

Informationstheoretisch formuliert Wiesenfarth **vier Bedingungen für hohe *„Gestaltreinheit/ Prägnanz“***, deren Negation also im Umkehrschluss Mehrdeutigkeit begünstigt; sein Begriff der *„Unversehrtheit“* bzw. *„Störung“* deutet dabei denkbare rhetorische Devianz-Operationen an *„Gestaltreinheit“* an:

„(1) Gesetzmäßig gebaute, einheitliche Gebilde zeichnen sich in der makroästhetischen Analyse durch einen hohen Ordnungsgrad O aus. (2) Einfache Gebilde aus wenigen Gliedern, aus wenig unterschiedlichen Teilen haben einen geringen Komplexitätsgrad C. (3) Nicht abgeleitete, eigenständige Gebilde haben einen hohen Grad der Isolierung I von ihrer Umgebung. (…)(4) intakte, ´unversehrte und vollständige Gebilde ohne Störung und ohne überflüssigen Anhang (…)“ (ebd., S. 441).

´Ordnung´ basiert m.E. auf Kontiguität und Similarität, ´Isolierung´ auf Diskontiguität und Dissimilarität der Figur zur anderen Figur bzw. zum Grund als ihre Umgebung, ´Unversehrtheit´ auf Redundanz ohne Störung durch Devianzoperationen.

1.6.2.3 Frieder Nake: Informationstheoretische Grundlagen der Superisation und des Repertoires

Z.B. eine Methodik der Produktion und Analyse ästhetischer Ambiguität algorithmisch als Informationsverarbeitung aufzuzeigen, hat für frühe Informationsästhetiker wie Frieder Nake auch eine **politische Dimension auch ästhetischer Produktion und Kritik** denn für Nake ist *„Ästhetik eine spezielle Art der Datenverarbeitung und deswegen ein Teilgebiet der Informatik“* (Nake 1974, S.3):

„Die Produktionsmethoden und –verhältnisse der Ästhetik beginnen erst in den letzten Jahren, sich den Verhältnissen der übrigen Bereiche der Produktion anzupassen. Bis dahin – und auch heute noch weitgehend - waren sie auf das Individuum abgestellt, das sich nicht organisierte, sondern gegen andere Individuen einen besonderen Stil, eine Mach-Art durchzusetzen versuchte. Die ästhetische Arbeit selbst schöpfte aus unerklärbaren Tiefen, Methodik war verpönt, genialisches Benehmen und Reden über die Produkte zeugte von Verständnis. Irgendwie gelang es dem Künstler, ein Meisterwerk zu gestalten, irgendwie gelang es dem einen oder anderen Kritiker, einen Hauch davon zu verstehen – alle anderen, das ´große Publikum´, blieben ausgesperrt, da sie zu dumm, zu wenig sensibel, zu borniert, zu verständnislos waren.“ (ebd., S. 2).

Zentral für die Informationsästhetik ist der Begriff der **Superisation**, dem im hier vertretenen Ansatz der Begriff der **Gruppierung** ähnelt:

„Das ästhetische Objekt wird in der Informationsästhetik als ein Arrangement von Zeichen angesehen, das selbst wieder Zeichen ist. (Die engen Verbindungen der Infomationsästhetik zur Semiotik sind von vielen Autoren dargestellt worden (…).) Genauer gesagt ist es eine Hierarchie von Zeichen-Arrangements. Die Hierarchie ist gegeben durch Superzeichenbildungen (Superisationen), die von ´kleinsten´ Elementarzeichen ausgehen und bis

zu dem ´größten´, umfassenden Zeichen des ästhetischen Objekts selbst vordringen. Wir können uns einzelne Töne oder Klänge der neunten Symphonie von Beethoven ins Gedächtnis rufen, aber auch Klangfolgen, Melodien, Passagen, Sätze, ja die ganze Symphonie als eine Einheit. All dies sind Zeichen auf verschiedenen Stufen der Superisation." (ebd., S. 59).

Der Begriff des **Repertoires mit einer Struktur** (Ordnung) sei wesentlich für die Informationssäthetik (im hier vertretenen Ansatz ist das **Repertoire von ca. 148 strukturierten Gruppierungskriterien als Grundlage von Superisationsprozeduren** zentral, daneben treten ein Repertoire von Operationen und Objekten der Entität „(Ab-)Bild"):

„Wenn wir nun behaupten, daß Informationsästhetik wesentlich auf dem Begriff des Repertoires beruht, so meint das folgendes. Wie immer wir ein ästhetisches Objekt wahrnehmen oder beschreiben, wir tun das über einem Repertoire von Zeichen. Die Art des gewählten Repertoires bestimmt den ´Aspekt´ des ästhetischen Objektes, um den es uns geht. Deswegen steht es in unserem Belieben, ob die syntaktische, die semantische oder die pragmatische Dimension vorherrschend ist." (ebd., S. 60). *„Wenn wir das Repertoire als eine Menge definieren, laufen wir Gefahr, zu übersehen, daß ein konkret gegebenes oder gedachtes Repertoire praktisch immer eine Struktur (Ordnung) aufweist. Für Texte denken wir z.B. an Wörterbücher als Repertoires (…) Das Repertoire der Farben für ein Bild ist als Farbkreis oder –kegel oder –tafel geordnet."* (ebd., S. 61). *„Gewöhnlich faßt man das Repertoire als Menge von Datenstrukturen auf. Nichts hindert uns jedoch daran, ein Repertoire von Prozeduren zugrunde zu legen."* (ebd., S. 64).

Nake stellt mehrere Ansätze der Informationsästhetik vor; derjenige von **Moles** kann als Argument für die hier vollzogene **prototypische Zentralisierung syntaktischer Ästhetik** angesehen werden (s.O.):

„A. A. Moles definiert die in einer Nachricht (einem Zeichenarrangement) enthaltene ästhetische Information als einen der beiden Pole eines dialektischen Begriffspaares, bei dem ´semantische Information´ den Gegenpol bildet. Dabei ist zunächst zu bemerken, daß die physikalischen Zeichenträger auf die unterschiedlichste Art in Repertoires eingeordnet werden können. Semantische Information hat eine universelle Logik, ist artikulierbar, kann in eine andere Sprache übersetzt werden und dient der Vorbereitung von Aktionen. Ästhetische Information hängt dagegegen vom speziellen Sender und Empfänger ab, kann nicht übersetzt, sondern nur so ausgedrückt werden und versetzt den Geist in bestimmte Zustände (…). Während semantische Information den Übertragungskanal wechseln kann, ist ästhetische an einen Kanal gebunden: eine Symphonie kann nicht durch einen Trickfilm ersetzt werden (…) Semantische Information wird von standardisierten Zeichen übertragen, ästhetische von individualisierten (…)" (ebd., S. 67).

Moles Modell der Informationsästhetik präferiert einen **Mittelwert zwischen *„original"* und *„banal"***:

„Qualitative Überlegungen führen Moles dazu, eine Abhängigkeit des [ästhetischen, Anm.] *Wertes V eines ästhetischen Objektes von seiner ästhetischen Information H (…) anzunehmen. Das Hauptmerkmal dieser Kurve ist der für sehr kleine und sehr große Informationsbeträge ebenfalls kleine Wert V (völlig banales bzw. völlig originales Objekt). Deswegen muß es einen maximalen Wert im mittleren Bereich geben."* (ebd., S. 68).

Nake führt den Ansatz des Informationsästhetikers **Helmar Frank** als **Steigerung des Fokus auf syntaktische Ästhetik** an:

„Daraus folgt, daß die so definierte ästhetische Information dann ihr Maximum erreicht, wenn die Nachricht (das Zeichenarrangement) keine Bedeutung überträgt. Sie ist Null, wenn die zu übermittelnde Bedeutung keinen Spielraum mehr läßt für die Wahl der Zeichen. Damit wird gesagt, daß die ästhetische Information in den Unbestimmtheiten eines Zeichenarrangements steckt, die noch möglich sind, nachdem die gegebene Bedeutung schon verschlüsselt worden ist. Die Art der Darstellung der gegebenen Bedeutung macht also das ästhetische Objekt aus." (ebd., S. 71).

Der dritte von Nake vorgestellte informationsästhetische Ansatz ist der **Birkhoffs**, auf denen die Ansätze der Schule von **Max Bense** zurückgehen:

„Alle Ansätze numerischer Definitionen der Bense-Schule gehen auf einen Vorschlag G.D. Birkhoffs zurück (…), den dieser zum ersten Mal 1928 vortrug. Birkhoff geht von folgenden Behauptungen und Folgerungen aus:

1. *Wir müssen in der Lage sein, die ästhetischen Faktoren eines Objektes zu messen. Dieses Maß ist ein Skalar M und sagt etwas aus über das ´Wohlgefallen´ (pleasingness), das das Objekt im Beobachter hervorruft.*

2. *Das Maß M hängt nur von zwei Größen ab, die am Objekt feststellbar sind: der ´Ordnung´ O und der ´Komplexität´ C (…). Die Komplexität ist ein Maß für die Anstrengung der Sinnesorgane bei der Wahrnehmung des Objektes; als Belohnung für diese Anstrengung wird Ordnung entdeckt.*

3. *Bei konstant gehaltenem O nimmt M mit wachsendem C ab; bei konstant gehaltenem C nimmt M mit wachsendem O zu (…) Wird die Komplexität (also Anstrengung) größer bei gleichbleibender Ordnung, so sinkt unser Gefallen. Gewinnen wir dagegen Ordnung, ohne uns mehr anstrengen zu müssen, so steigt das Gefallen.(…)*

4. *Die einfachste Funktion dieser Art ist M = O/C, das Birkhoffsche ästhetische Maß."* (ebd., S. 75).

Man könnte i.A. den Begriff ***„Ordnung"*** mit dem hier verwendeten Begriff ´Gruppierung´ korrelieren, den Begriff ***„Komplexität***" mit den hier verwendeten Begriffen ´Deviation´ und ´Kontamination´ von Gruppierungen.

Nake führt noch eine Kritik des Birkhofschen Modells durch **Arnheim** an:

„In seinem Essay ´Entropy and art´(…), das eine Reihe interessanter Bemerkungen zum Vergleich von Entropie, Information und Ordnung enthält, stellt R. Arnheim eine nützliche Unterscheidung zwischen Geordnetheit (´orderliness´) und Ordnung (´order´) auf. Danach ist Geordnetheit ein mehr quantitativer, Ordnung ein qualitativer Begriff. ´Orderliness comes in degrees; order comes in levels´(…). Arnheim bemerkt, daß Birkhoffs ästhetisches Maß lediglich ein Maß für Ordnung ist, das von der Beziehung zwischen Geordnetheit und Komplexität abgeleitet wird. Ordnung aber ist nur einer unter anderen notwendigen ästhetischen Faktoren. Insbesondere ist wichtig, daß ein genügend hoher Grad an Komplexität erreicht wird." (ebd., S. 77).

1.6.2.4 Dietrich Dörner/ Wolfgang Vehrs: *„´Überlappungen´ bei den Superzeichen ein und derselben Stufe"*

Einen ´**informationsästhetischen Mittelweg mittlerer Komplexität**´ suchen **Dörner/ Vehrs** (1973):

„Existiert tatsächlich ein umgekehrt U-förmiger Zusammenhang zwischen Komplexität und ästhetischer Befriedigung und sind demnach wenig komplexe und hochkomplexe Reize ästhetisch unbefriedigend, dahingegen Reizkonfigurationen mittlerer Komplexität ästhetisch befriedigend, so trifft die Birkhoff-Formel (negative Korrelation zwischen Komplexität und ästhetischer Befriedigung) für den oberen Teil der Komplexitätsskala zu, wohingegen die Eyseneck-Formel (positive Korrelation zwischen Komplexität und ästhetischer Befriedigung) für den unteren Teil der Komplexitätsskala gilt." (Dörner/ Vehrs, S. 322f.).

Dörner/ Vehrs stellen jedoch dann eine These ästhetischer **Befriedigung aufgrund Unbestimmtheitsreduktion** entlang von ***„Ordnungsprinzipien"*** (in meinen Termini: Gruppierungskriterien) auf:

„Wir glauben nicht, daß es im Bereich des Ästhetischen sehr sinnvoll ist, von der Ordnung und der Komplexität einer bestimmten Reizkonfiguration zu sprechen, wie es vielen obengenannten Autoren nahezuliegen scheint. Vielmehr glauben wir empirische Belege für die Hypothese zu haben, daß ästhetische Befriedigung ganz wesentlich mit dem Prozeß der Umwandlung von ´Mannigfaltigkeit´ (oder ´Komplexität´ oder ´Chaos´) in ´Ordnung´ verknüpft ist. Eine Reizkonfiguration wirkt dann ästhetisch befriedigend, wenn sie ´schwierige´ Ordnungsprinzipien enthält, die vom betrachtenden Individuum prima facie nicht erfasst werden, schließlich jedoch aufgrund aktiver Informationsverarbeitung entdeckt werden. Ästhetische Befriedigung hängt nicht ab von der hohen, mittleren oder niedrigen ´Ordnung´ oder ´Komplexität´ einer Reizfiguration, sondern davon, daß es einem Individuum gelingt, eine zunächst hohe Unbestimmtheit einer Reizkonfiguration zu vermindern." (ebd., S. 323).

Eine Versuchsreihe von Dörner/ Vehrs (1973) mit 40 Studierenden und 37 grünen und 23 roten Quadratplättchen, die sie einmal für sich selbst ästhetisch befriedigend und einmal unbefriedigend in einer Rasterfläche von 160 Rasterquadraten einer Papierfläche zu verteilen hatten, ergab, dass ***„Mehrdeutigkeit"*** als ***„´Überlappungen´ bei***

den Superzeichen ein und derselben Stufe“ als ästhetisch befriedigend empfunden wird (in meinen Termini: ästhetisch ambige Mehrfachgruppierbarkeit zu opponierenden kognitiven Entitäten aufgrund Gruppierungskriterien):

„Man sieht, daß auf jeder Stufe bei den ä+ -Mustern [ästhetisch befriedigende Muster, Anm.] *mehr Superzeichen vorhanden sind. (…) Notwendige Folge der großen Superzeichenzahl bei den ä+ -Mustern ist eine größere Anzahl von ´Überlappungen´ bei Superzeichen ein und derselben Stufe. D.h., daß Superzeichen der Stufe i oft Zeichen niederer Ordnung enthalten, die zugleich auch Bestandteil anderer Superzeichen der gleichen Ordnung sind. Dies bedeutet Mehrdeutigkeit in der Reizkonfiguration. Der Betrachter kann ein und dasselbe Zeichen einmal als Bestandteil des einen Superzeichens, zu einem anderen Zeitpunkt als Bestandteil eines anderen Superzeichens auffassen, er hat die Wahl zwischen verschiedenen Sichtweisen, er kann in seiner Betrachtung „umstrukturieren“.“* (ebd., S. 326f.).

Dieser ästhetisch befriedigenden Mehrdeutigkeit stellen die Autoren Muster der Charakterisierung ***„langweilig“*** (*„ä-1“*) sowie ***„konfus“*** (*„ä-k“*) gegenüber (vgl. ebd., S. 324):

„Eine Reizkonfiguration wirkt auf einen Beschauer ästhetisch befriedigend, wenn der Beschauer bei der Erfassung des in ihr enthaltenen Ordnungsgefüges zunächst Schwierigkeiten, schließlich aber Erfolg hat. Hat er von vornherein keine Schwierigkeiten (ä-1), oder bleiben seine Bemühungen ohne Erfolg (ä-k), so wirkt die Reizkonfiguration ästhetisch unbefriedigend.“ (ebd., S.331).

Schließlich stellen sie mit diesen drei Typen von Mustern (ä+, ä-1, ä-k) einen Zusammenhang zur oben beschriebenen U-Kurve her:

„Damit ist jedoch auch eine mögliche Erklärung für den umgekehrten U-förmigen Zusammenhang gefunden, der von vielen Autoren zwischen der ästhetischen Wirkung einer Reizkonfiguration und ihrer Komplexität gefunden wurde. Denn die ä-k -Muster gehören in die Gruppe der sehr komplexen Muster mit geringer ästhetischer Wirkung (…). Die ä-1 -Muster gehören in die Gruppe der wenig komplexen Muster mit geringer ästhetischer Wirkung (…). Die ä+ -Muster mit hoher ästhetischer Wirkung zeigen sich im Rateversuch als Muster mittlerer Komplexität.“ (ebd., S. 333).

1.6.2.5 Informationstheorie und Psychologie: Multistabilität nach Fred Attneave sowie Gaetano Kanizsa und Riccardo Luccio

Der Wahrnehmungspsychologe und Informationstheoretiker **Fred Attneave** hat in seinem 1971 erschienen Artikel *Multistability in Perception* den Begriff der ***„Multistabilität“*** begründet, dem z.B. das Konferenz-Werk *Ambiguity in Mind and Nature. Multistable Cognitive Phenomena* (vgl. Kanizsa/ Luccio 1995) gewidmet ist. Besprochen werden sollen der Ur-Artikel Attneaves und ein Aufsatz der Gestaltpsychologen **Gaetano Kanizsa** und **Riccardo Luccio** *Multistability as a Research Tool in Experimental Phenomenology* aus dem besagten Band, da mit letzterem die acht syntaktischen Gruppierungskriterien meines Ansatzes verglichen werden können und die Frage einer **Unidirektionalität von syntaktischer Figur-Grund-Wahrnehmung zu semantischer Typ-Erkennung** angesprochen werden kann.

Attneave betrachtet insbesondere den **Necker-Würfel** (vgl. Abb. 294) und die **Rubinsche Vase** (vgl. Abb. 23) in Bezug auf sein Konzept der ***„Multistabilität“***. Attneave (1971) versucht über den Korrelationsbegriff der *„Multistabilität“*, das Phänomen der Perzeption ambiger Figuren an ähnlich geartete **physikalische Prozesse** anzubinden:

„An ambiguous figure provides the viewer with an input for which there are two or more possible representations that are quite different and about equally good, by whatever criteria the perceptual system employs. When alternative representations or descriptions of the input are equally good, the perceptual system will sometimes adopt one and sometimes another. In other words, the perception is multistable. There are a number of physical systems that have the same kind of multistable characteristics, and a comparison of multistability in physical and perceptual situations may yield some significant clues to the basic processes of perception.“ (ebd., S. 63).

Er benutzt zur Definition von Ambiguität ebenfalls den Begriff der **Gruppierungen, *„groupings“***: *„When alternative groupings are about equally good, ambiguity results.“* (ebd., S. 64). Anhand einer Variation des Necker-Würfels (vgl.

Abb. 294) zu einem Hexagon mit Verbindung aller sechs Eckpunkte mittels Geraden stellt er das **perzeptuelle Prinzip der Einfachheit** heraus, da solch ein Hexagon nicht mehr als dreidimensionaler Necker-Würfel mit den Aspekten ´von oben gesehen´ oder ´von unten gesehen´ sondern nur als zweidimensionale Struktur wahrgenommen werden würde, da sie am einfachsten ist; Zwischenstufen zwischen Neckerwürfel und dieser Hexagon-Struktur erscheinen als ***„tristabil“*** (Würfel von oben bzw. von unten sowie Hexagon): *„A figure such as a regular hexagon divided into equilateral triangles, which is simple and regular in two dimensions, stays two-dimensional because seeing it as a cube does not make it simpler. Intermediate figures become tristable, they are sometimes seen as being flat and sometimes as being one or another aspect of a cube.“* (ebd., S. 68).

Einfachheit und Bekanntheit seien kaum trennbare Faktoren in Bezug auf ambige Tiefe (diesem Thema widmen sich Kanizsa/ Luccio, s.U.) : *„I have been emphasizing the importance of simplicity, but it is obvious that familarity also plays an important role in instances of ambiguous depth. The two factors are hard to disentangle.“* (ebd., S. 68). Attneave betont die **Teleologie einer ökonomischen Datenverarbeitung als Attraktor/ Motivation** (ebenso wie der hier vertretene Ansatz zu Gruppierungskriterien als Attraktoren):

„It should be evident by now that some principle of ´Prägnanz´, or minimum complexity, runs as a common thread through most of the cases. It seems likely that the perceptual machinery is a teleological system that is ´motivated´ to represent the outside world as economically as possible, within the constraints of the input received and the limitations of its encoding capabilities.“ (ebd., S.70).

Der angestrebte Vergleich zwischen physikalischer und perzeptueller Multistabilität mündet in folgender **These des Alternierens zwischen ermüdenden Polen als neuronale Grundlage multistabiler Wahrnehmung**:

„The most likely is that the alternative aspects of the figure are represented by activity in different neural structures, and that when one such structure becomes ´fatigued´, or satiated or adapted, it gives way to another that is fresher and more excitable. Several investigators have noted that a reversing figure alternates more rapidly the longer it is looked at, presumably because both alternative neural structures build up some kind of fatigue. In some respects the neural structures behave like a multistable electronic circuit.“ (ebd., S. 70).

Kanizsa/ Luccio bestimmen **zwei Funktionen der Multistabilität** wie z.B. im Neckerwürfel (Abb. 294) oder im Rubinschen Becher (Abb. 30), eine ***„rhetorische Funktion“*** der Abweichung von Erscheinung und *„Wesen“* sowie eine ***„kognitive Funktion“***:

„We shall confine ourselves to recalling that in our opinion situations of multistability, as other anomalous phenomena, have essentially two useful functions: 1.1 A rhetoric function (…) we realize that even in everyday ordinary perception things that appear so straightforward could also take on a different appearance (…) 1.2 A cognitive function (…) plurivocal situations can help us in understanding the workings of the visual system, discover rules, constraints, limits, ways in which extra perceptual elements (top-down subjective and cognitive factors) contribute to the formation of visual objects.“ (ebd., S. 48f.).

Auch Ambiguität definieren sie in ähnlicher Weise wie der hier vertretene Ansatz opponierender Gruppierungskriterien als ***„conflicting factors“***: *„When (…) the factors are conflicting and no single one prevails on the others, a typical situation of ambiguity occurs, where instability and the continuous reversibility of the figure-ground relationship dominate.“* (ebd., S. 57).

Kanizsa/ Luccio widersprechen der These des anderen Gestaltpsychologen **Peter Kruse**, man könne ohne primäre Figur-Grund-Erkennung Bedeutungen identifizieren; im Kapitel 1.6.17 zu **Krieger** betone ich ebenfalls die Unmittelbarkeit der Perzepte gegenüber der Mittelbarkeit erinnerter Konzepte in einem ´Semiotischen Modell zu Skalen der Merklichkeitsstufen kognitiver Entitäten´ **(**vgl. Ausführungen dazu in Kapitel 1.6.17). Auch die Trennung von syntaktischer und semantischer Ambiguität werden durch ihre im Aufsatz dargestellten Experimente bestätigt:

„It would seem obvious to conclude that one cannot recognize a shape until one has perceived it (…). Not all authors agree with this opinion. (…) That is to say that a process of identification can take place before the field is segmented into visual objects with character of a figure or of a ground. (…) According to Kruse (…) these findings demonstrate the inadequacy of a unidirectional model of visual processing in terms of stages, and suggest the theoretical opportuneness to replace it with the idea of a stimulation-cognition continuum characterized by circularity and by mechanisms of parallel analysis (…)“ (ebd., S. 62f.). Dem halten Kanizsa/ Luccio als Erkenntnis ihrer Experimente entgegen: *„(…) it seems to us wise to conclude that perception (always considered as a primary*

process leading to the constitution of visual objects) is essentially independent, a process that is encapsulated from top-down influences. In our opinion, the visual system is endowed with sets of built-in rules which impose constraints on early visual processing. This primary process is mainly unidirectional and delivers outputs to the higher cognitive centres, but it is in any interesting sense impenetrable to inputs from them." (ebd., S. 66).

Sie nennen im Rahmen einer Erwähnung stroboskopischer Experimente sechs solcher Regeln, die auch Eingang in meinen Ansatz (ausgehend von **Metzger** 1975) von acht syntaktischen Gruppierungskriterien gefunden haben: ***„similarity (of shape, size, colour, or brightness)"*** (ebd., S. 50) sowie ***„proximity, closeness and good continuation"*** (ebd., S. 51, in meinen Termini: S2, S3, S1 sowie K2, K3 und K1).

1.6.3 Umberto Eco: *„Das offene Kunstwerk"*

Eco spricht von einer ***„´Ambiguität´ der Situation"*** der ***„Offenheit moderner Poetiken"***:

„Wenn die zeitgenössischen Poetiken mit Strukturen des Kunstwerks arbeiten, die eine besondere selbständige Mitwirkung des Rezipierenden, oft eine stets variable Rekonstruktion des angebotenen Materials verlangen, so spiegeln sie eine allgemeine Tendenz unserer Kultur in Richtung auf jene Prozesse, bei denen sich, statt einer eindeutigen und notwendigen Folge von Ereignissen, ein Möglichkeitsfeld, eine ´Ambiguität´ der Situation ausbildet, so daß von Mal zu Mal verschiedene operative oder interpretative Entscheidungen ausgelöst werden. Diese einzigartige ästhetische Situation und die Schwierigkeit, jene ´Offenheit´, die von verschiedenen modernen Poetiken angestrebt wird, exakt zu definieren, veranlassen uns, einen Sektor der Wissenschaftsmethodik, die Informationstheorie, in Augenschein zu nehmen, der uns für die Zwecke unserer Untersuchung interessante Fingerzeige anzubieten scheint." (ebd., S. 90).

Auch der Begriff des ***„Abweichens",*** der ´Deviation´ aus dem hier schon mehrfach zitierten Ansatz von **Viktor Sklovskij** aus 1916 (vgl. Kap. 1.3.4) ist wichtig für Eco; er übersieht aber dessen zweiten ***„Kunstgriff"***, den der ***„Komplizierung der Form"*** (der in meinem Ansatz als ***´Kontamination´*** aufgefasst wird):

„Die Verfremdung war für ihn [Sklovskij, Anm.] *ein Abweichen von der Norm, ein Verblüffen des Lesers durch einen Kunstgriff, der sich seinen Erwartungssystemen widersetzt und die Aufmerksamkeit auf das poetische Element lenkt, das er erfassen soll."* (ebd., S. 123). Eco spricht auch von ***„Verstößen gegen die Wahrscheinlichkeitsgesetze"*** bzw. ***„Redundanzgesetze"*** (vgl. ebd., S. 122), worunter dann i.A. auch Kontamination fallen könnte. *„Die Information hinge in diesem Falle also nicht an der Ordnung, sondern an der Unordnung, zumindest an einer bestimmten Art der Abweichung von der gewohnten und vorhersehbaren Ordnung."* (ebd., S. 108). Er bezieht sich auch auf den Informationsästhetiker **Abraham Moles** (s. Kap. 1.6.2.1):

„Moles geht ganz deutlich von einem Begriff der Information aus, der sie als direkt proportional der Unvorhersehbarkeit auffaßt und klar von der Bedeutung unterscheidet.(…) wenn man ein Maximum an Unvorhersehbarkeit anstrebt, muß man ein Maximum an Unordnung abstreben (…)" (ebd., S. 128).

Da Eco eine **Poetik** und nicht - wie hier geschehen - einen **Algorithmus für Analyse und Produktion** ästhetischer Ambiguität entwickelt, kann er ***„das Subjekt"*** und daher eine ***„Psychologie transaktionalen Typs"*** ins Zentrum einer ***„Offenheit zweiten Grades",*** einer ***„allgemeinen Entzentrierung"*** stellen:

„Das Subjekt schreitet fort über eine Reihe von Hypothesen und Versuchen, die von der Erfahrung geleitet sind und als Resultate nicht die statischen und präformierten Formen der Gestaltpsychologen ergeben, sondern mobile und reversible Strukturen (die es dem Subjekt gestatten, zwei Elemente einer Beziehung erst zu vereinigen und sie dann wieder zu trennen, und somit zum Ausgangspunkt zurückzukehren) (…) Bei der Gestaltwahrnehmung kommt es, wie Piaget erinnert, zu Regulierungen und Umzentrierungen, zu Modifikationen des schon erreichten Endzustandes, die es uns z.B. erlauben, jene mehrdeutigen Silhouetten (…) auf verschiedene Weise zu sehen. In einem System von Vernunftschlüssen aber gibt es noch weit mehr als eine ´Umzentrierung´: nämlich eine allgemeine Entzentrierung, die so etwas wie eine Auflösung, ein Einschmelzen der statischen Wahrnehmungsformen zugunsten der operativen Beweglichkeit ermöglicht; daher die unbeschränkte Möglichkeit für neue Strukturen." (ebd., S. 137) *„In anderen Worten, wenn es auf der Intelligenzebene eine Konstruktion beweglicher und veränderlicher Strukturen gibt, so finden sich auf der Wahrnehmungsebene jedenfalls aleatorische und probabilistische Prozesse, die dazu beitragen, auch die Wahrnehmung zu einem für viele mögliche Ausgänge*

offenen Prozeß zu machen (trotz der perzeptiven Konstanten, zu deren Anerkennung die Erfahrung zwingt). In beiden Fällen aber liegt eine konstruktive Aktivität des Subjekts vor. Angesichts dieser wesenhaften Prozeßhaftigkeit und ´Offenheit´ der Erkenntnis stehen uns jetzt zwei Wege offen (…): a) Psychologisch interpretiert beruht der ästhetische Genuß (…) auf denselben Integrations- und Ergänzungsmechanismen, die sich als charakteristisch für jeden Erkenntnisprozeß herausgestellt haben. Diese Art von Aktivität ist wesentlich für die ästhetische Freude an einer Form (…) Offenheit ersten Grades (…) b) Die modernen Poetiken betonen diese Mechanismen und setzen den ästhetischen Genuß weniger in das schließliche Erkennen der Form als in das Erfassen jenes ständig offenen Prozesses, der es gestattet, stets neue Umrisse und neue Möglichkeiten für eine Form wahrzunehmen (…) Offenheit zweiten Grades (…) Wir sind uns darüber klar geworden, daß nur eine Psychologie transaktionalen Typs (die ihr Augenmerk mehr auf die Genesis der Formen als auf ihre objektive Struktur richtet) uns ein Verstehen dieser zweiten Einstellung, dieser zweiten Bedeutung des Begriffes Offenheit ermöglicht." (ebd., S.138).

Wie in Kapitel 1.3.1.2. gezeigt interagieren syntaktische Gruppierungskriterien; diese führen also nicht immer zu solch einem (´simplen´) ***„schließlichen Erkennen der Form"***, v.a. nicht bei Kontamination. Eco knüpft an ein Zurückstellen des schließlichen Erkennens der so genannten ***„guten Form"*** mancher - aber nicht aller! - gestaltpsychologischen Ansätze eine ***„befreiende Funktion"***:

„Die geheimen Überzeugungen und die unterschwelligen Stimulierungen aller Art, von der Politik bis zur Werbung, steuern die friedliche und passive Übernahme von ´guten Formen´, in deren Redundanz der Durchschnittsmensch sich ohne Anstrengung beruhigt. Man kann sich deshalb fragen, ob die moderne Kunst, wenn sie zum ständigen Zerbrechen der Modelle und Schemata erzieht (…) nicht ein pädagogisches Instrument mit befreiender Funktion darstellen könnte (…)" (ebd., S. 152f.).

Eco betont aber dann doch (ähnlich zu meinem Ansatz) das Erfordernis einer Begrenzung der Unvorhersehbarkeit bzw. Unordnung und fasst sein Konzept der ***„Offenheit"*** als **Offenheit der Wahl des Rezipierenden**, also nicht – wie andere Ambiguitätstheoretiker - als kognitiv unbewältigbare Unbegrenztheit der Wahlmöglichkeiten:

„Doch bestätigt dies nur das schon Gesagte, daß nämlich eine nicht im Hinblick auf ein Subjekt, das gewohnt ist, sich zwischen Wahrscheinlichkeitssystemen zu bewegen, organisierte Unordnung niemanden mehr informiert. Die Tendenz zur Unordnung, die positiv die Poetik der Offenheit kennzeichnet, muß eine Tendenz zur beherrschten Unordnung sein, zur innerhalb eines Feldes eingegrenzten Möglichkeit, zu einer Freiheit, die überwacht wird durch Keime der Formhaftigkeit, die in dem Gebilde enthalten sind, das sich offen den freien Wahlen des Rezipierenden anbietet." (ebd., S. 130).

Eco (1973, S.8) stellt einen **Grenzwert an Mehrdeutigkeit** heraus, bis der noch vom ambigen Werk als ***„Verschiebung der Perspektiven ermöglichende und koordinierende Struktur"*** gesprochen werden kann:

„Sollten wir den Gegenstand der vorliegenden Untersuchungen zusammenfassend angeben, so könnten wir uns auf eine heute von vielen modernen Ästhetiken akzeptierte Vorstellung beziehen: das Kunstwerk gilt als eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft, als Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind.(…) Da die modernen Künstler sich bei der Realisierung dieses Wertes häufig an Idealen von Informalität, Unordnung, Aleatorik, Unbestimmtheit der Ergebnisse orientieren, wurde auch versucht, das Problem einer Dialektik von ´Form´ und ´Offenheit´ zu formulieren: also die Grenzen zu bestimmen, innerhalb derer ein Kunstwerk die größte Mehrdeutigkeit verwirklichen und vom aktiven Eingriff des Konsumenten abhängen kann, ohne damit aufzuhören, Kunstwerk zu sein. Wobei als ´Kunstwerk´ ein Gegenstand mit bestimmten strukturellen Eigenschaften gelten soll, die den Zugang der Interpretationen, die Verschiebung der Perspektiven, zugleich ermöglichen und koordinieren." (ebd., S.8).

Eco nutzt für das Thema Ambiguität relevante Termini: ***„verschiedene Integrationen"*** oder ***„interpretative Möglichkeiten"*** bzw. ***„veränderliche Lektüren"*** oder ***„wechselseitige Relationen von Elementen"***:

„Offenheit und Dynamik eines Kunstwerks bestehen hingegen im Sich-verfügbar-Machen für verschiedene Integrationen, konkrete produktive Ergänzungen, die es von vornherein in den Spielraum einer strukturellen Vitalität einfügen, die dem Werk eignet, auch wenn es nicht abgeschlossen ist, und die sich durchsetzt auch bei verschiedenen und vielfachen Ausführungen." (ebd., S. 56). *„Offenes Kunstwerk als Vorschlag eines ´Feldes´ interpretativer Möglichkeiten, als Konfiguration von mit substantieller Indeterminiertheit begabten Reizen, so daß*

der Perzipierende zu einer Reihe stets veränderlicher ´Lektüren´ veranlaßt wird; Struktur schließlich als ´Konstellation´ von Elementen, die in wechselseitige Relationen eintreten können." (ebd., S. 154).

Eco fasst *„Offenheit"* auch als ***„Eindringen der Bewegung in die Struktur"*** z.B. mittels einer **Kontamination von Figur und Grund**:

„(…) die Bewegung drang nicht in die Struktur des Werkes ein, änderte nicht das Wesen des Zeichens. Dieses Eindringen in die Struktur selbst findet man hingegen bei Magnasco oder Tintoretto, oder noch mehr bei den Impressionisten: das Zeichen wird impräzis und mehrdeutig bei dem Versuch, den Eindruck innerer Belebtheit zu vermitteln. Indes macht die Mehrdeutigkeit die dargestellten Formen nicht unbestimmt: sie suggeriert etwas wie ein inneres Vibrieren, einen engeren Kontakt mit der Umgebung, stellt Umrisse, die starren Unterscheidungen zwischen den Formen, zwischen Formen und Licht, zwischen Formen und Hintergrund in Frage." (Eco 1973, S. 159).

Die **informelle Malerei** sieht Eco dagegen als mit reiferer und radikalerer Offenheit ausgezeichnet an, da er in ihr den ***„Hintergrund als Möglichkeit beständiger Metamorphose"*** realisiert annimmt:

„Und nun steht neben diesen Richtungen [der kinetischen Kunstwerke, Anm.] *das Informelle, aufgefaßt in dem weiteren Sinn, den wir schon definierten. Nicht mehr Kunstwerk in Bewegung (…) Und dennoch offenes Kunstwerk in vollem Wortsinn – sogar gleichsam reifer und radikaler -, weil die Zeichen als Konstellationen komponiert sind, bei denen die strukturelle Relation nicht von Anfang an in eindeutiger Weise festgelegt ist, bei denen die Mehrdeutigkeit des Zeichens nicht (wie bei den Impressionisten) zu einer schließlichen Bestätigung der Unterscheidung zwischen Form und Hintergrund zurückgeführt, sondern der Hintergrund selbst zum Bildsujet wird (das Sujet des Bildes wird der Hintergrund als Möglichkeit beständiger Metamorphose). Daher die Möglichkeit – für den Betrachter- , sich selbst die Richtungen und Verbindungen, die durch seine Wahl bevorzugten Perspektiven auszusuchen und auf dem Hintergrund der gewählten Konfiguration die anderen möglichen, sich gegenseitig ausschließenden, aber in beständiger Exklusion-Implikation mit gegenwärtigen zu erahnen."* (ebd., S.159).

Eco weist der Offenheit informeller Malerei aber auch noch neben metakognitiven Gehalten eine Bedeutung aus dem Status einer ***„epistemologischen Metapher"*** zu:

„DAS KUNSTWERK ALS EPISTEMOLOGISCHE METAPHER – (…) Das Informelle stellt so mit seinen Mitteln die Kategorien der Kausalität, die zweiwertigen Logiken, die Eindeutigkeitsbeziehungen, das Prinzip des ausgeschlossenen Dritten in Frage." (ebd., S. 160). Etwas weniger pointiert formuliert Eco dann: *„(…) wir werden nur sagen, daß die Verbreitung bestimmter Begriffe in einer kulturellen Umgebung den betreffenden Künstler besonders beeinflußt hat, so daß seine Kunst als die imaginative Reaktion, die strukturelle Metaphorisierung einer bestimmten Anschauung der Dinge (die die Errungenschaften der Wissenschaft den Zeitgenossen vertraut gemacht haben) betrachtet werden kann. In diesem Sinne wird unsere Untersuchung nicht den Charakter einer ontologischen Überprüfung, sondern den bescheideneren eines Beitrags zur Ideengeschichte haben."* (ebd., S. 161). Ein offenes Kunstwerk als ***„transzendentales Schema"*** gebe ein Bild von der ***„Diskontinuität der Phänomene"*** in der Moderne: *„Von hier aus erhält eine offene Kunst ihre Funktion als epistemologische Metapher: in einer Welt, in der die Diskontinuität der Phänomene die Möglichkeit für ein einheitliches und definitives Weltbild in Frage gestellt hat, zeigt sie uns einen Weg, wie wir diese Welt, in der wir leben, sehen und damit anerkennen und unserer Sensibilität integrieren können. Ein offenes Kunstwerk stellt sich der Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu geben: es erzählt sie nicht, sondern ist sie. Es vermittelt zwischen der abstrakten Kategorie der Wissenschaft und der lebendigen Materie unserer Sinnlichkeit und erscheint so als eine Art von transzendentalem Schema, das es uns ermöglicht, neue Aspekte der Welt zu erfassen."* (ebd., S. 164f.). An anderer Stelle spricht er von der ***„Kategorie Möglichkeit"***: *„Die Offenheit ist ihrerseits Garantie für einen besonders reichhaltigen und überraschungsträchtigen Typ des ästhetischen Genießens, den unsere Kultur als einen höchsten Wert anstrebt, weil alle Gegebenheiten dieser Kultur uns dazu führen, die Welt gemäß der Kategorie Möglichkeit zu begreifen, zu fühlen und damit zu sehen."* (ebd., S. 185). Auch **Boehm** betont den (Musilschen) *„Möglichkeitssinn"* (vgl. Kap. 1.6.7).

Ähnlich einigen informationsästhetischen Ansätzen betont Eco die **Notwendigkeit eines Gleichgewichts zwischen minimaler Ordnung und maximaler Unordnung**, um ein **intendiertes Signal** zu erzeugen:

„Auch hier beruht die Möglichkeit für eine Kommunikation, die je offener, desto reichhaltiger ist, auf dem delikaten Gleichgewicht zwischen einem Minimum an Ordnung, das mit einem Maximum an Unordnung zu vereinbaren ist.

Dieses Gleichgewicht bezeichnet die Grenze zwischen der Ununterscheidbarkeit aller Möglichkeiten und dem Möglichkeitsfeld. Das ist also das Problem einer Malerei, die den Reichtum der Ambiguität, die Fruchtbarkeit des Ungeformten, die Herausforderung des Unbestimmten annimmt; die dem Auge das freieste aller Abenteuer verschaffen und dennoch auch ein kommunikatives Faktum erzeugen möchte, die Kommunikation des maximalen Rauschens, das aber doch geprägt ist von einer Intention, die es als Signal qualifiziert. Sonst wäre es für das Auge dasselbe, wie wenn es Straßenbeläge oder Mauerflecken betrachtete, und man brauchte diese freien Möglichkeiten für eine Botschaft, die Natur und Zufall uns zur Verfügung stellen, nicht in das Rechteck eines Bildes einzuschließen. Es ist wirklich so, daß allein die Absicht das Rauschen zum Signal macht: die bloße Verbringung eines Stückes Sackleinwand in den Raum eines Bildes genügt, um die rohe Materie als Artefakt zu kennzeichnen. Doch an diesem Punkt kommen die Modalitäten der Charakterisierung, die Überzeugungskraft der Richtungssuggestionen gegenüber der dem Auge verbleibenden Freiheit ins Spiel." (ebd., S. 175f.) Und weiter: *"(…) die Ordnungsdirektiven, die ich in die Konfiguration einbaue, können darauf abzielen, das Maximum an möglicher Unordnung zu erhalten und dennoch den Betrachter auf bestimmte Möglichkeiten unter Ausschluß anderer hinzuleiten."* (ebd., S. 176).

Das **offene Kunstwerk als intendiertes Signal mit gelenkter Rezeption** beruht nach Eco auf einer **Entsprechung zwischen Rezeptionsmöglichkeiten und manifestierten Intentionen**:

„Und das einzige Mittel, das ich besitze, um das Werk zu beurteilen, ist eben diese Entsprechung zwischen meinen Rezeptionsmöglichkeiten und den bei der Gestaltung von seinem Schöpfer implizit manifestierten Intentionen. Folglich kommt es auch bei einer Kunst der Vitalität, der Aktion, der Gebärde, der triumphierenden Materie, der reinen Zufälligkeit zu der unausweichlichen Dialektik zwischen Kunstwerk und Offenheit hinsichtlich der Art, wie es rezipiert wird. Ein Kunstwerk ist offen, solange es Kunstwerk bleibt, jenseits dieser Grenze wird die Offenheit zum Rauschen. Die Bestimmung dieser Grenze ist nicht Aufgabe der Ästhetik, sondern der von Mal zu Mal am Bild vollzogenen Kritik, der Kritik, die erkennt, inwieweit die volle Offenheit für die verschiedenen Auffassungsmöglichkeiten dennoch bewußt auf ein Feld eingeschränkt ist, das die Auffassung lenkt und die Wahlakte leitet. Auf ein Feld, das die Beziehung kommunikativ werden läßt und sie nicht zu einem absurden Dialog macht zwischen einem Signal, das kein Signal, sondern Rauschen ist, und einer Rezeption, die nicht Rezeption, sondern solipsistisch wahnhaftes Phantasieren ist." (ebd., S. 178).

1.6.4 Hans Blumenberg: *„Pluralität der Aspekte"* als *„neuer Realitätsgrad".*

Wie uneigentliche Darstellung produziert und analysiert wird, steht bei diesem Ansatz im Mittelpunkt; Analyse ist aber nicht Interpretation oder (nach Blumenberg *„zerstörerischer"*) Kommentar: Bei einer ***„modernen Allegorie"*** würde nach Blumenberg ein *„Kommentar zerstörerisch auf ihren Realitätsmodus"*, auf ihre ***„Pluralität der Aspekte"*** und auf die ***„Potentialität ihrer Implikationen"*** wirken. Für einen Semiotiker problematisch ist aber seine Formulierung, dass das allegorische Zeichen *„selbst in die Gegebenheitsweise jenes anderen"* (des Bezeichneten) übergehe:

„Die moderne Allegorie von der Art der zitierten geht weder von einer abstrakten Formulierung eines Inhalts aus noch tendiert sie auf eine solche Faßbarkeit. Zwar muß die Möglichkeit ihrer Dechiffrierung immer im Hintergrund stehen, aber sie kann nicht realisiert werden, oder sie darf, ja muß sogar Vieldeutigkeit zulassen, d.h. die Nichtkorrigierbarkeit einer jeweils gegebenen Deutung durch eine andere, evidentere.(…) diese Allegorie beansprucht für sich selbst die Charaktere einer letzten Gegebenheit, die zwar immer Deutungen provoziert, diese Deutungen aber durch ihre Ablösbarkeit bzw. ihre Interferenz entkräftet, in der Schwebe läßt, aufhebt, nicht zur Endgültigkeit gelangen läßt. Diese Gegebenheit dessen, was ursprünglich ein Zeichen für anderes war, geht selbst in die Gegebenheitsweise jenes anderen über, verdinglicht sich, gewinnt jene innere Konsistenz, in der sie selbst perspektivisch erfaßbar wird, Aspekte darbietet, die sich auf einen Pol von Gegebenheit beziehen lassen. Diese Aspekte, deren Realisierung bzw. Vollstreckung in jedem Falle den Titel ´Kommentar´ tragen könnte, haben ihren Realitätsbewußtsein stiftenden Sinn aber nur und gerade in ihrer Pluralität, in der Potentialität ihrer Implikationen, einem Reichtum, dessen Mitpräsenz sich sofort verflüchtigt, wenn eine dieser Möglichkeiten nicht mehr ästhetisch, sondern theoretisch realisiert und bis in die volle Explikation hinein vollzogen wird. Daraus ergibt sich der paradoxe Sachverhalt bei moderner Kunst, nicht nur bei der bildenden Kunst (…), daß ihre Produkte geradezu nach dem Kommentar schreien, daß aber jeder Kommentar zerstörerisch auf ihren Realitätsmodus wirkt. Diese Paradoxie ist

symptomatisch für die Essentialität der Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes." (Blumenberg 1966, S. 175f.).

Gerade die **Ausschaltung der Perspektive in der modernen Malerei** sei Ausdruck für die moderne Pluralität der Aspekte und für **Rezipientenorientierung als Offenlassen des Deutungsstandpunktes**:

„Nun könnte man einwenden, dieser Konzeption widerspreche aufs entschiedenste das Phänomen der Ausschaltung der Perspektive in der modernen Malerei. Aber, ganz im Gegenteil, dieser Vorgang bestätigt gerade, daß die technische Festlegung des Betrachters auf einen vom Künstler gewählten Aspekt das auszuschaltende Ärgernis ist. Die Hereinnahme einer Pluralität als Gleichzeitigkeit von Aspekten in das Bild selbst (Picasso) bzw. die Durchbrechung der Erwartungsstruktur in der Plastik (Archipenko, Moore) bestätigen, daß der ästhetische Gegenstand dem Betrachter die Wahl des Deutungsstandpunktes nicht mehr aufzwingen, sondern offenlassen soll, und daß er sich gerade darin zu einem neuen Realitätsgrad verdichtet. (…) Das moderne Bild, die moderne Plastik wollen nicht Gebrauchsansweisungen für Illusionen, Eröffnungen der Sichtbarkeit für anderes sein; sie wollen selbst das und nichts weiter als das sein, als was sie sich darstellen." (ebd., S. 177f.)

Im Schlußteil seines Aufsatzes benutzt Blumenberg statt der Wendung *„Pluralität der Aspekte"* den Begriff ***„Unbestimmtheit"***, den **Haverkamp** (s. Kap. 1.6.9) jedoch stark kritisiert; man kann aber diese Blumenbergsche *„Unbestimmtheit"* als auf die *„Potentialität ihrer Implikationen"* (s.O.) bezogen sehen, also wohl auf die rezeptive Auswahl aus einer Vielzahl kontaminierter Merkmale im Hinblick auf reziproke Bedeutungsanreicherung inmitten der Allegorie:

„Die ästhetische Einstellung läßt die Unbestimmtheit stehen, sie erreicht den ihr spezifischen Genuß durch einen Verzicht, durch den Verzicht auf die theoretische Neugier, die letztlich immer Eindeutigkeit der Bestimmtheit ihrer Gegenstände fordert und fordern muß. Die ästhetische Einstellung leistet weniger, weil sie mehr aushält, weil sie den Gegenstand für sich stark sein läßt und ihn nicht in den an ihn gestellten Fragen in seiner Objektivierung aufgehen läßt." (ebd., S. 179).

1.6.5 Roman Jakobson: Poetische Ambiguität aufgrund Selbstfokussierung der Nachricht

Im Grunde könnte schon die von Jakobson für Sprache festgestellte (und von anderen Theoretikern auf andere Medien übertragene) **Multiaspektualität bzw. –funktionalität von Kommunikaten** als pragmatische Komplementarität bezeichnet werden – jedoch bleibt sie zumeist unmerklich, weil sie nicht immer thematisch geworden, also in ästhetisch ambigen Oppositionen ausgestaltet ist; die sechs kommunikativen Funktionen **Jakobsons** dienen im hier vorgestellten Ansatz der Formulierung von sechs metakognitiven/ metakommunikativen Funktionen von ästhetischer Ambiguität: *„Each of these six factors* [addresser, context, message, contact, code, addressee, Anm.] *determines a different function of language* [emotive, referential, poetic, phatic, metalingual, conative, Anm.]. *Although we distinguish six basic aspects of language, we could, however, hardly find verbal messages that would fulfil only one function. The diversity lies not in a monopoly of some one of these several functions but in a different hierarchical order of functions."* (Jakobson 1960, S. 44).

Die ***„poetische Funktion"*** vertieft nach Jakobson die ***„Dichotomie"*** von (nunmehr fühlbar gewordenen) Zeichen und bezeichneten Objekten, was man wiederum im Hinblick auf ambige Aufmerksamkeitsteilung als Opposition von (durch Devianz zur Alltagssprache herausgestellter, eigenwertiger) Syntaktik des Zeichens versus Semantik der Referenz deuten kann; die poetische Similarisierung (z.B. mittels Reimen) inmitten der Sequenz aus Wörtern führt in meinen Termini zu **syntaktischer (Laut-)Kontamination von ansonsten durch Leerstellen geschiedenen,** zudem semantisch unterscheidbaren Entitäten wie Sätzen und Wörtern (ähnlich hierzu ist die syntaktisch-semantische Kontamination von Figur und Grund nach **Boehm**, vgl. Kap. 1.6.7):

„The set (Einstellung) toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language. This function cannot be productively studied out of touch with the general problems of language, and, on the other hand, the scrutiny of languague requires a thorough consideration of its poetic function.(…) This function, by promoting the palpability of signs, deepens the fundamental dichotomy of signs and objects." (ebd., S. 46). *„(…) we must recall the two basic modes of arrangement used in verbal behavior, selection and combination.(…) The selection is produced on the base of equivalence, similarity and dissimilarity, synonymity and antonymity, while the combination, the build up of sequence, is based on contiguity. The poetic function*

projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence. In poetry one syllable is equalized with any other syllable of the same sequence (…) Only in poetry with its regular reiteration of equivalent units is the time of the speech flow experienced, as it is (…) with musical time." (ebd., S. 47f.).

Jakobson skizziert eine **poetische Theorie der Ambiguität** auf Grundlage der ***„Selbstfokussierung"*** einer Nachricht:

„Ambiguity is an intrinsic, inalienable character of any self-focused message, briefly a corollary feature of poetry. (…) Not only the message itself but also its addresser and addressee become ambiguous. Besides the author and the reader there is the ´I´ of the lyrical hero or of the fictious storyteller and the ´you´ or ´thou´ of the alleged addressee of dramatic monologues, supplications, and epistles. Virtually any poetic message is a quasi-quoted discourse with all those peculiar, intricate problems which ´speech within speech´ offers to the linguist. The supremacy of poetic function over referential function does not obliterate the reference but makes it ambiguous. The double-sensed message finds correspondence in a split addresser, in a split addressee, and besides in a split reference, as it is cogently exposed in the preambles to fairy tales of various pleoples, for instance, in the usual exordium of the Majorca storytellers ´Aixo era y no era´ (It was and it was not)." (ebd., S. 49).

1.6.6 Christoph Bode: ein zweistufiges Modell der Ambiguität für Literatur, ein einstufiges für Kunst

„*Was Mondrian für sich in seiner Baum-Serie entwickelt - durch ´Denaturalisierung´ und ´Abstraktion´ zum reinen Ausdruck vorzustoßen - holt nur gerafft nach, was vor und nach dem Umschlagpunkt der Jahre um 1910 im großen Maßstab sich erst andeutete, dann entpuppte - das mit der Aufgabe der Mimesis kausal verknüpfte Symbolischwerden (im Peirce´schen Sinne) der Malerei."* (Bode 1988, S. 173).

Zu diesem Zitat Bodes muss die (im Gegensatz zum hier herangezogenen, engen Kriterium der Konventionalität nach **Morris** sehr weite, m.E. zu weite!) Definition des **Symbols nach Peirce** in Erinnerung gerufen werden: *„Nicht in erster Linie Arbitrarität und Konventionalität, sondern Gesetzmäßigkeit und Gewohnheit als Kategorien der Drittheit (…) sind Peirce´ Kriterien für das Symbol (…) nur die Regelmäßigkeit der Bedeutungszuweisung, die ohne irgendeine Form der Motivation durch das Objekt sein muß, ist entscheidend (…) Da nicht Konventionalität, sondern Regelhaftigkeit das Kriterium ist, gibt es für Peirce sogar natürliche Symbole, nämlich solche, bei denen eine gesetzmäßige Beziehung zwischen Zeichen und Objekt die Folge einer empirischen Erfahrung der Zeichenbenutzer ist und nicht auf Konventionen beruhen. Neben Konvention, Gewohnheit und Gesetzmäßigkeit nennt Peirce auch ´eine natürliche Disposition´ (…) als eines der Kriterien des Symbolischen. Sogar instinktgeleitete oder angeborene Gewohnheiten können damit als symbolische Zeichen fungieren."* (**Nöth** 2000, S. 179f.).

Bode sieht das Bezeichnete so eines *„Symbols"* im Peirce´schen Sinne, der „symbolischwerdenden" nichtgegenständlichen Malerei als eine (bloße) Relation an: *„die Farbtöne sollen nun (…) im Endresultat ihre ´Bedeutung´ unter sich ausmachen"* (ebd., S. 172), *„Das heißt aber, daß eine ganz tiefgreifende Revolutionierung der bildnerischen Zeichen erfolgt, die, zuvor ikonisch, nun wie die sprachlichen zu symbolischen Zeichen werden, deren Relation erst bedeutungsstiftend wirkt."* (ebd.).

Auch spricht Bode ganz allgemein von ***„Polyvalenz"*** nichtgegenständlicher Malerei (was m.E. nicht für alle ungegenständlichen Bilder gilt, da nicht bei allen diesen syntaktische Ambiguität nachweisbar ist):

„Allerdings sind die Anforderungen nun erkennbar andere, höhere für den von der Mimesis verwöhnten Betrachter. Denn mit dem Schritt von der Nachahmung zur Ungegenständlichkeit tut die Moderne ja zugleich, wie kurz erwähnt, den Schritt vom Eindeutigen zum Mehrdeutigen, genauer: von Konfigurationen, die zum eindeutigen ´Lesen´ verleiten, zu solchen, die man kaum anders denn als polyvalent auffassen kann." (ebd., S. 191).

Es gibt aber Ungegenständlichkeit nicht nur in der Moderne als Schlusspunkt einer Abstraktionsentwicklung, sondern schon in Ornamentik oder Höhlenmalerei (vgl. Typologie in: **von Petzinger**, 2016); der Gedanke einer stufenweisen Evolution von gegenständlich zu ungegenständlich überblendet kategoriale Unterschiede: In welcher Beziehung soll z.B. Minimal Art als *„polyvalent"* bezeichnet werden? U.U. soll man dieses Problem verstehen mit Bodes späteren Textstelle: *„Und gerade weil die ungegenständliche Malerei der Moderne nachdrücklich symbolische Kunst ist, eine Kunst, die, obwohl ´gemacht´, doch nie ´fertig´ ist, kann sie dies leisten: das a-*

pragmatische Vieldeutige als wesentlichen Teil des Ästhetischen wieder in seine Rechte einsetzen." (ebd., 194). Auch andere Verallgemeinerungen Bodes in Bezug auf ungegenständliche Malerei sind m.E. bedenklich z.B. für Konkrete Kunst, die ja auf Konstruiertheit fußt: *„(…) die Elemente ungegenständlicher Malerei folgen mit größerer Unwahrscheinlichkeit aufeinander als die, die sich der Erwartung des Betrachters entsprechend zu einem ´Gegenstand´ fügen (…)"* (ebd., 191). Das Manifest der Konkreten Malerei aus 1930 wehrt sich gegen eine Vereinnahmung als Symbol: *„Lyrik, Dramatik, Symbolismus usw. sind zu vermeiden.(…) Ein Bildelement bedeutet nichts anderes als ´sich selbst´, folglich bedeutet auch das Gemälde nichts anderes als ´sich selbst´"* (**Theo van Doesburg** (2010/ 1930), S. 87).

In der folgenden Textstelle arbeitet Bode **sein zweistufiges Modell der Ambiguität** für Literatur heraus, das aber nicht für bildende Kunst gilt:

„Gibt es in der Literatur zwei grundsätzlich zu unterscheidende Stufen der Ambiguität – die erste ist die, die aus dem Haftenbleiben der Primär-Referenz herrührt und sich im Oszillieren zwischen ´normalsprachlicher´ und ´ästhetischer´ Bedeutung zeigt, die zweite (und für die Moderne charakteristische!) die, die sich aus der Möglichkeit vielfältiger, unterschiedlicher interpretatorischer „Rasterung" der gelockerten Signifikanten ergibt- , so ist die Situation der Malerei viel einfacher: Sie kann tatsächlich werden, was Sprache vergeblich sich bemüht: selbstbezüglich. Und in dem Maße, wie Malerei sich diesem Zustand annähert, wird sie auch, was für literarische Texte nur vorhergesagt werden konnte: Sie hört auf, Zeichen zu sein (verweist ja auf nichts, ist nur), und wird Erfahrungsangebot (…)" (ebd., 196).

Im Gegensatz zu diesem ***„Erfahrungsangebot"*** der ungegenständlichen Malerei (hier nun aber gedeutet als Nicht-Zeichen) nach Bode steht mein Modell des **reziproken Indexzeichens** aufgrund opponierender Gruppierungskriterien bei syntaktisch ambiger und nichtgegenständlicher Malerei. Allgemein wird aber hier deutlich, dass man (statt Begriffe wie „Index" und „Symbol" mit unterschiedlichen Bedeutungen zu belegen) eher die Bedingungen der Möglichkeit von Kohärenzbildung allgemein eruieren sollte, um ästhetisch ambige Anti-Kohärenzbildung beschreiben zu können.

In diesem Band wurden vier Ready-Mades von **Duchamp** kontrastiert, um auf deren **unterschiedliche Devianzoperationen (als Zeichen) an Alltagsgegenständen (als semantisch-pragmatischen Entitäten**) hinzuweisen (vgl. Abb. 359 bis Abb. 362); Bode jedoch fasst Ready Mades vereinfachend zu einer Werk-Klasse als Beweis seiner Theorie einer ***„Zuschreibungsästhetik"*** auf, die das Ästhetische aus einer **institutionellen Zuschreibungspraxis** und nicht – wie hier gezeigt - aus Werkeigenschaften wie Devianz- und Kontaminationsoperationen an semantisch-pragmatischen Entitäten abzuleiten sucht; das liegt natürlich daran, dass er die Instrumente Pissoir, Kleiderhakenbügel, Hocker, Fahrradrad und Flaschentrockner nicht wie hier geschehen als Teil eines semantischen Felds ´**Situation des Gebrauchsobjekts**´ auffasst, sondern als **bloße Objekte** gleichsetzt mit institutionell zu Kunst deklarierten Objekten. **Freiheit des Rezipienten und der Zuschreibung** will er nicht zugunsten einer informationstheoretischen Text- als Kohärenzintention mit prototypischem Autor und Rezipienten ´gefährdet´ sehen, wo aber doch beides nebeneinander denkbar ist: spezieller und prototypisch über informationstheoretische Textintention modellierter Autor bzw. Rezipient. Er setzt anstelle der Entität ´Werk-Gestaltung´/ ´intendiertes Zeichen´ die Entität „Perspektive"/ „Fokus" aufs Werk, ohne aber auf die **Bedingungen der Möglichkeit all solcher kognitiven Entitäten als Kohärenzbildung** einzugehen:

„Duchamps Wirken stellt einen überragenden Beitrag zur Evolution der modernen Kunst ´auf dem Weg (…) zur Vergeistigung´ dar. Es lehrt vor allem dreierlei: 1. Daß der Kunstgegenstand eine Setzung ist, die allerdings nicht, wie Traeger unterstellt auf romantischen ´Wesens´-Vostellungen fußt, sondern auf der Einsicht in die Institutionalität und Konventionalität von Kunst (Kunst als Vereinbarungsbegriff); 2. daß ein Kunstgegenstand sich nicht notwendigerweise durch ganz bestimmte intrinsische Qualitäten auszeichnen muß, in deren Folge er zum Kunstgegenstand wird, sondern daß, im Gegenteil, es unsere Perspektive und unsere ´Einstellung´ (´focus´) ihm gegenüber sind, die den Gegenstand erst als Kunstgegenstand erstehen lassen. M.a.W.: ´Kunst´ bezeichnet definitiv nicht eine intrinsische Qualität von Objekten, sondern die Art und Weise, wie wir mit ihnen verfahren. (…) 3. daß aufgrund von 1. und 2. ´die Grenzen zwischen künstlerischer und außerkünstlerischer Wirklichkeit (…) unsicher geworden (sind)´, es zu einer ´Entgrenzung´ der Kunst kommt. Diese, wie ich sie nennen möchte, focus-Theorie der Kunst, die Ästhetizität als Zuschreibungsphänomen begreift, wird sich in V C [Anm. Kapitel V C] *bei der Überwindung deviationsästhetischer Aporien noch als außerordentlich wertvoll erweisen."* (ebd., S. 208).

Ähnlich wie für Duchamp unterlässt Bode für die Übernahme **Peter Handkes** einer Aufstellung der Fußballmannschaft des 1. FC Nürnberg vom 27.01.1968 in sein Buch *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969) eine devianzästhetische Betrachtung (vgl. ebd., S 360), obwohl man doch die Beigabe des Buchtitels als semantisches adiectio, die Aufnahme aus einer Zeitung in ein Buch als pragmatische Antonymie zweier Funktionen/ Gebrauchskontexte deuten kann; dieses würde sodann eine allegorische Ausdeutung als innen-außen-konstellative Spiel-Dynamik erlauben, als allegorische Komplementarität anstelle von Diskrepanz (Buchtitel versus Sachtext). Und es ist eben nicht die Gesellschaft, die diese Zuschreibungen, diese ambigen Operationen durchführt, sondern ein sichtbar werdender Autor Handke. Bode schränkt dann aber seinen absolut formulierten Zuschreibungsansatz wieder ein:

„Weder läßt sich beweisen, daß eine Struktur ´objektiv´ ästhetisch ist, noch läßt sich beweisen, daß sie es nicht ist. Es gilt aber auch: Weder läßt sich beweisen, daß eine ´ästhetische Struktur´ subjektive Projektion ist, noch läßt sich beweisen, daß sie es nicht ist. Zuguterletzt: Daß eine Struktur ästhetisch wirkt und als ästhetische aufgefasst wird, ist allein Sache des Bewußtseins, das solches für sich behauptet, und läßt keinen Einspruch von außen zu. Die erkenntnistheoretische Frage nach dem Realitätsstatus des Ästhetischen kann also - etwa wie die Frage der Existenz von Materie - nicht zwingend entschieden werden. Die ´Objektivitäts´-These ist in sich so schlüssig (oder so wenig schlüssig) wie die Subjektivitäts´-These.“ (ebd., S. 365).

Gerade Bodes implizite Annahme einer vermeintlich defizitären *„Inflexibilität“* von (denotativen) Ikons (statt *„in der Symbolhaftigkeit angelegte Freiheit“*, vgl. ebd., S. 377) führt auch viele Theoretiker Ästhetischer Ambiguität wohl zum Fokus auf *„potentielle Bilder“* (vgl. Kapitel 1.6.16 zu **Gamboni**) oder auf konnotativ bis assoziativ erschließbare Chiffren-Allegorien z.B. der Postmoderne (vgl. Kapitel 1.6.17 zu **Krieger**), die dann eben auch Bodes sekundäre (höherwertige weil unzugänglichere?) Ambiguität aufweisen können. Jedoch Bode selbst zeigt einen anderen, hier beschrittenen Weg zu Ästhetischer Ambiguität Bildender Kunst auf, hin zu syntaktischer Ambiguität nichtabbildender Kunst, da diese im Gegensatz zum Symboltext, der stets referentiell zur Außenwelt ist, ***„reine Selbstbezüglichkeit“*** erreiche:

„Sie [die Literatur der Moderne, Anm.] *pocht quasi darauf, daß die Elemente in einer konkreten Vertextung ihren Sinn unter sich ausmachen können sollten – und bringt doch real solche reine Selbstbezüglichkeit (im Unterschied zu ihren Nachbarkünsten* [Musik und Malerei, denen er zwei Kapitel widmet, Anm.] *nicht zustande, sondern, materialbedingt, Ambiguität erster – werden die Anstrengungen verstärkt: zweiter Ordnung hervor.“* (ebd., S. 377).

Bode versucht eine ***„Kritik der Deviations-Ästhetik“***, an deren Stelle er ***„Zuschreibung“*** und ***„focus“*** setzt:

„Nicht etwa, daß in ihrer harmlos scheinenden, in vordergründiger Evidenz plausiblen Prämisse bereits ein folgenträchtiges Bild vom zu analysierenden Gegenstand entworfen wird, scheint kritikabel – kein Ansatz, dem nicht Gleiches vorzuhalten wäre. Vielmehr erweist sich diese Ausgangshypothese aller literarischen Deviations-Ästhetiken – das Ästhetische eines Textes ließe sich in ihm selbst als objektive Qualität, als materialisiertes Anderssein lokalisieren - bei näherer Betrachtung als inhaltlich durchaus fragwürdig, und dies gleich in zweierlei Hinsicht: 1. Nicht alles, was abweicht, ist ästhetisch. 2. Nicht alles, was ästhetisch ist, weicht ab.“ (ebd., S. 341)

Da in diesem Band ja auch eine Deviationsästhetik Teil einer Ästhetik der Ambiguität ist, sollte auf die zwei Vorwürfe Bodes eingegangen werden; zum ersten Punkt: hinreichende Bedingung für das Ästhetischsein liegt m.E. bei syntaktischer oder denotativer Devianz in Bildender Kunst vor, da die Abweichung dort merkliche also als intendiert annehmbare ambige Oppositionen erzeugt, bei anderen kognitiven Entitäten der Semantik (Konnotation, Assoziation) und Pragmatik kann die Merklichkeit geringer sein (zu einer Modellierung von Merklichkeit s. Kapitel 1.6.17 zu Krieger). Zum zweiten Punkt: neben Devianz tritt in meinem Modell Kontamination, wobei Überlappungsbereiche beider denkbar sind und zudem Überlappungsbereiche des semiotisch-borromäischen Knotens. Bode selbst zeigt das Potential der Devianz auf, indem er das Modell **zwölf denkbarer Ebenen von Devianzoperationen Harald Frickes** (1981) anführt:

„(…) Fricke etwa differenziert in seiner materialreichen Studie ´Norm und Abweichung´ zwölf verschiedene, anschaulich dokumentierte ´Ebenen der poetischen Abweichung´ (Graphie und Phonetik, Interpunktion, Phonologie, Morphologie, Lexik, Syntax, Textematik, Semantik, Pragmatik, empirische Wirklichkeit, empirische Möglichkeit, logische Möglichkeit)(…)“ (ebd., S. 341).

Bode stellt am Ende den Ertrag seines Ansatzes mit dem (Container-)Begriff ***„Erleben“*** heraus – ohne allerdings auf dessen Bedingungen der Möglichkeit von (gestalteter ambiger Anti-) Kohärenzbildung einzugehen: *„Erleben“* ist eben nicht Erleiden ungestaltet-ungruppierbarer Datenfülle; den Autor, den Gestalter von kognitiv Gruppierbarem lässt er dann konsequent unerwähnt:

„Ob das ästhetische Herangehen berechtigt war, kann allein der ´yield´, der Ertrag erweisen. Hier liegt die Koinzidenz: Eine Kunst, die nicht länger behauptet, sondern anbietet und freistellt, korrespondiert mit einer Ästhetik, die auf den sowieso nicht zu führenden Beweis der objektiven Existenz ästhetischer Strukturen leichten Herzens verzichten kann und gelassen auf die Überzeugungskraft des Erlebens vertraut. Die Kunst der ausgeprägten Selbstbezüglichkeit und die Ästhetik der Zuschreibung stellen frei - das Material, den Rezipienten, die Erfahrung: ein anspruchvolles Geschenk.“ (ebd., S. 387).

Exkurs: Zum Verhältnis der Ambiguitätstheorien von Bode und Krieger.

Bode schafft es nur über die sehr weite Auffassung eines Symbols nach **Peirce**, in ungegenständlicher Malerei „Symbole“ zu erkennen, wobei allerdings das Signifikat des Siginifikanten aus der Relation von Farbformen unbestimmt ist (also unzähligdeutig statt mehrdeutig/ ambig); **Krieger** (2018, vgl. Kapitel 1.6.17 zu Krieger unten) beruft sich auf Bodes Zweistufenmodell der Ambiguität (´mehrdeutige´ Signifikanten bzw. Signifikantenrelationierung):

„2. The artistic level (Anm. 106/ This corresponds with the concept of aesthetic ambiguity, as Kris and Kaplan already conceived it, and with Bode´s category of first-order ambiguity) (…) The artwork is ´essentially ambiguous´(…) since self-referentiality and making changes of aspect possible is constitutive for it.

3. The intentional level. (Anm. 108/ This corresponds to Bode´s category of second-order ambiguity) There are, however, also forms of intensified aesthetic ambiguity when the pragmatic functions of recognizability and of conveying meaning are disturbed or suppressed by systematic ambiguation, and nonexplicitness becomes an independent object of aesthetic pleasure.“ (Krieger 2018, S. 84).

Während der Literaturwissenschaftler Bode **Sprach-Symbole** als mehrdeutige Signifikanten mit mehrdeutiger Relationierung annimmt, gelingt der Kunstwissenschaftlerin Krieger eine Analogisierung zu diesem Zweistufen-Modell über Werkbeispiele zeitgenössischer **Chiffren-Bildallegorien** als mehrdeutige Signifikanten mit mehrdeutiger Relationierung aufgrund Titel oder Kontext: Sie stellt vier Werke als Exemplifikationen vierer Modi vor, in denen Ikon-Teilzeichen in Komplex-Bildern bzw. Präsentationen in Happening oder Rauminstallation zu unterbestimmten bis mehrdeutigen **Chiffre-Zeichen quasi allegorisch** umfunktionalisiert werden; in meinen Termini: die ursprünglichen **sozio-raumzeitlichen Einbettungen** von Abgebildetem oder Präsentiertem sind dort ersetzt (semantisches substitutio mit der Folge von semantischer Diskrepanz bis Antonymie zwischen Teil-Signifikanten, nunmehr Chiffren der **Chiffren-Allegorie**), durch (allegorisch-vereinigende Deutung evozierende) Werktitel setzt sich ein Prozess Richtung semantisch-allegorischer Komplementarität in Gang, der zumeist unabschließbar bleibt. Eine **Metaphern-Bildallegorie** dagegen vereinigt zueinander zunächst diskrepant bis antonym Erscheinendes (Ikon-Zeichen für Augenbinde, Schwert, Waage, Frau) so unter einem Titel („Justitia“), dass aus den Ikon-Teilzeichen Metaphern und aus der Konstellation der Metaphern eine Allegorie für ein abstraktes Konzept wie „Gerechtigkeit“ abgeleitet werden kann; das Dargestellte wird als für (Ausbleibend-)Gemeintes stehend aufgefasst aufgrund des Titels und des Kontextes (Platz vor Gerichtsgebäude), wobei Dargestelltes und Gemeintes leicht **assoziativ bis konnotativ** zugängliche Vergleichsaspekte aufweisen: Augenbinde - Unparteilichkeit, Schwert - Bestrafen, Waage - Abwägen. Bei den **chiffre-allegorischen Abbildern** jedoch ist natürlich ein einziger, maßgeblicher Vergleichsaspekt zwischen den ´zwangsvereinigten´ Teil-Signifikanten als Chiffren nicht ersichtlich, die durch den Titel in Gang gesetzte Suche nach einer metaphorischen Ähnlichkeit als Vergleichsaspekt unter einem abstrakten Konzept des Titels oder des Kontexts ist nur **prekär assoziativ bis konnotativ zu bewerkstelligen**. Daher ergibt sich in solchen **Chiffren-Bildallegorien** das, was Bode (wiederum metaphorisch…) *„Möglichkeit vielfältiger, unterschiedlicher interpretatorischer ´Rasterung´ der gelockerten Signifikanten“* als **zweite Stufe der Ambiguität** nennt. Bekanntlich beschränke ich mich in meinem Ansatz auf das Modell einer Denotation einer informationstheoretischen Text- als Kohärenzintention auf der Basis u.a. von MultiNet, um die Komplexität schon eines einfachen Objekts oder einer einfachen Situation (statt einer Chiffren-Bildallegorie) mittels 140 Gruppierungskriterien zu bearbeiten; **Assoziation und Konnotation zu Chiffren-Allegorien bauen jedoch auf**

Denotation auf, v.a. ist die Bildung von Abbild-Chiffren ohne Feststellen ihrer sozio-raumzeitlichen Einbettungsersetzung kaum beschreibbar, ihre Ausdeutung bedarf festzustellender Devianzen gegenüber dem Denotat als Ausgangspunkte für eine assoziative bis konnotative Ausdeutung: Devianzen der (sozio-)raumzeitlichen Einbettung, Interobjektivität und Teleologie bei einem Objekt bzw. Devianzen der Intersituativität, (sozio-)raumzeitlichen Einbettung und Modalität bei einer Situation. Bevor man über stark abgeleitete Bedeutungen und Pragmatiken spricht, sollte man also m.E. klären, wie man **„Semantik" und „Pragmatik" i.A.** modellieren kann. Und auch eine denkbare Funktionalisierung syntaktischer Ambiguität als quasi **mengenlehrehafter Verdeutlichung und daher Prototypik** aller folgenden Ableitungen der Semantik und Pragmatik sollte m.E. bedacht werden.

1.6.7 Gottfried Boehm: Zeigen versus Demonstrieren der Prämissen dieses Zeigens

„Von diesen neuen Techniken [Foto, Film, Videokunst, Anm.] *einen bildstärkenden Gebrauch zu machen, setzte freilich voraus, die ikonische Spannung kontrolliert aufzubauen und dem Betrachter sichtbar werden zu lassen. Ein starkes Bild lebt aus eben dieser doppelten Wahrheit: etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren."* (**Boehm** 1994, S. 35).

Auf (die Bedingungen der Möglichkeit von (ästhetisch ambiger Anti-)Kohärenzbildung mittels reziproker Indexzeichen gegeneinander verweisender) Gruppierungskriterien zu verweisen, bedeutet *„Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren"*, ästhetisch ambige Werke weisen also – pointiert formuliert - die Boehmsche ***„ikonische Spannung"*** auf, und zwar **semiotisiert zu pragmatischer Antonymie zweier gegenläufiger Funktionen zweier Zeichen**: **illusionierende** Referenz aus Ikon-Zeichen versus **desillusionierende** Referenz auf opponierende Gruppierungskriterien im reziproken Index-Zeichen bei ästhetisch ambigen Abbildern. Bei ästhetisch ambigen nichtabbildenden Bildern werden Kohärenzbildungsmöglichkeiten *„gezeigt"*, aber auch die Bedingungen der Möglichkeit der Perzeption von Kohärenzbildungen *„demonstriert"*, und zwar durch Mehrfach-als-Anti-Kohärenzbildungen. Ohne Kohärenzbildung ist ein Ikon-Zeichen nicht denkbar (denn erinnerte wie perzipierte Gestalten weisen kognitive Kohärenz auf), daher ist syntaktische Ambiguität nichtabbildender Bilder **prototypisch** für semantische Ambiguität bei Ikon-Zeichen/ Abbildern. Das **indexikalische Zeigen eines Rahmens** auf ein Raum-Abbild in ihm oder auf ein Konkret-Bild wie Interaktion von Farbformen in ihm geschieht durch den Bildrand, also das **Gruppierungskriterium K3 (Linienradialindex)**: nur durch Kontiguität der Farbpixel über K1 bis K4 und v.a. K3 gibt es die kognitive Entität „(Ab-)Bild". Bei Abbild und Bild ist im Falle von Ästhetischer Ambiguität eine Mehrfach-als-Anti-Kohärenzbildung als ikonische Spannung aufgebaut, sind die Kriterien und Prämissen von Erfahrung als Kohärenzbildung demonstriert. Auch hier stellt sich das Problem, **wie ´Intendiertheit´ *„ikonischer Spannung"* modelliert werden kann**, um einen Graubereich zwischen Merklich-/ Unmerklichkeit als Bewusst-/ Unbewusstheit als Beschreib-/Unbeschreibbarkeit als Zeichen-/Nichtzeichenhaftigkeit zu **problematisieren**: Ab welchem Grad der Opposition der Gruppierungskriterien (Index-Zeigen bzw. Ikon-Darstellung versus Demonstrieren der Kriterien und Prämissen desselben über K1 - K4 bzw. S1 - S4) kann man eine ikonische Spannung nach Boehm als intendiert und daher als Zeichen z.B. für Kognition oder für neue Gehalte annehmen? Ab welchem Grad ihrer Merklichkeit ist eine Opposition von Gruppierungskriterien im Werk so stark, dass ein intendiertes, ästhetisch ambiges, reziprokes Index-Zeichen gegeneinander verweisender Gruppierungskriterien begründet angenommen werden kann? Die Merklichkeit kann minimal sein: Das **Mikrorelief** der Farbe *IKB-International Klein Blue* von **Yves Klein als syntaktische Kontamination des Typs VK** (Vermischung verschatteter versus beleuchteter Partikel) als ´Entzug´ einer Verortbarkeit durch Glanzfilm der Bildträgeroberfläche wird hier als Gestaltung einer Syntaktik begriffen, die **syntaktisch-pragmatische Ambiguität** nach sich zieht (2D-Wirkung am Bildobjektrand versus 3D-Wirkung beim Fokussieren auf die Bildmitte). Die Merklichkeit der Opposition kann auch maximiert sein, sogar ´didaktisch´ anmuten wie beim Bild van der Lecks (vgl. Abb. 139), womit das **Spannungsfeld ´fast unmerkliche Subtilität bis allzu merkliche Didaktik´** aufgespannt ist; ´didaktische´ Bilder z.B. Konkreter Kunst jedoch können pars pro toto, prototypisch für kompliziertere mentale Prozesse der Semantik und Pragmatik stehen. Im Rahmen einer Auffassung eines **Werks als Aufmerksamkeitsorganisation** kann man für das 20. Jahrhundert eine Entfaltung einer **Absentierungstechnik-Matrix als detractio ambiger Operationen** feststellen, wie sie für den Bereich der **Gebrauchsobjektzerstörung** (vgl. Kap. 1.3.3.2)**, Ausschaltung von Sinneskanälen** (**Duchamp** und **Klein**, vgl. Kap. 1.3) oder **Bild-Entzug** (Abb. 390) skizziert wurde; wo eine Absentierung Kategorien des Bildes betrifft, kann dann auch **ikonische Antonymie** festgestellt werden: absentierte (sonst dominante) Entität (z.B. Dargestelltes) versus dergestalt herausgestellte (sonst dominierte) Entität (z.B. Darstellendes). **Piero Manzoni** hat **phosphoreszierende Nachleuchtfarbe** in einer Teilserie seiner *„Achromes"* eingesetzt, die nur über kurze Zeit

fotogrammhaft aber prozessual **absentierend ´abbildet´**, was auf ihr lag, da nur belichtete Bereiche im Dunkeln nachleuchten. Hier ist die Absentierung des Dargestellten auf die Spitze gebracht, die Boehmsche ikonische Spannung zwischen Darstellen und Demonstrieren von dessen Prämissen **inszeniert:** Sukzessives **Vergehen** der Figur bei Manzonis Nachleuchtfarbenbildern ist ähnlich dem simultanen **Aufgehen** der Figur in den Grund bei **Monet, Cézanne, Seurat**: alle **absentieren die Figur** zugunsten der Demonstration der Prämissen ihres Zeigens. Eine ´**Ikonische Antonymie**´ ist die Störung des Figur-vor-Grund-Identifizierens mittels **syntaktisch-semantischer Kontamination** der Figur hinein in den Grund als ´**Absentierung´ der Figur**, wie bei Boehms zwei Beispielen von **Cézanne** und **Monet** (in Abb. 293 stelle ich schematisch das Cézanne-Werk und andere Absentierungsmethoden vor):

„Zwischen dem bestimmbaren semantischen Gehalt („Montagne Sainte Victoire") und der liquiden Struktur des Bildes baut sich eine spannungsvolle und vieldeutige Beziehung auf. Um nochmals ein Wort Wittgensteins zu borgen: das Bild hat ´Spiel´, und betrachtend werden wir dazu angehalten, dieses Spiel zu spielen." (Boehm 2006, S. 200). *„Man kann niemals sagen, was dieser oder jener ´tache´ bedeutet. In seinen einzelnen Farbformen zieht sich das Bild gleichsam in völlige Stummheit, in Referenzlosigkeit zurück. Es steigert dabei aber seine Potentialität, die wir mobilisieren, wenn wie die einzelnen Elemente in einen Zusammenhang bringen, sie als Konstellationen eines Ganzen ´realisieren´. Wir haben von den langen Wegen des Auges geredet und tatsächlich eröffnet das Bild unbenennbar viele Wege – immer zu sich selbst. Mit Worten* ***Robert Musils*** *gesprochen, die sich im ´Mann ohne Eigenschaften´ finden, bedient sich hier der ´Wirklichkeitssinn´ eines ´Möglichkeitssinnes´."* (ebd., S. 202). *„Man erkennt sofort den damit verbundenen Wechsel der Aufmerksamkeit: nicht eine Mimesis der Dinge in ihrem Kontext ist beabsichtigt, sondern diejenige anonymer und verstreuter Sehdaten.(…) In der Sensation* [der Werke **Cézannes** gemäß **Deleuze**, Anm.] *verknüpft sich mithin – auf eine höchst unbestimmte Weise – die Energie der menschlichen Sinne mit derjenigen der äusseren Realität. Dies verleiht ihr selbst einen oszillierenden Status.*" (ebd., S. 203f.).

Zum Bild **Monets** führt Boehm aus: *„Jene Unbenennbarkeit wird durch die visuelle Erfahrung eines Entzugs gestützt. Das Bild mit seiner Unschärfe verweigert dem Auge, was es zu tun gewohnt ist: nämlich einzelne Sachverhalte vermittels einer fokussierenden Betrachtung ´scharf zu stellen´, sie jener erwähnten Logik der Identität bzw. des Identifizierens zuzuführen. Ein ungeteilter Strom winziger Farbkontraste repräsentiert, besser gesagt: evoziert Unbestimmtes."* (ebd., S. 206f.). *„Der Fond des Unbestimmten, wie wir ihn bei Cézanne und Monet umschrieben haben, ist – so gesehen - auch der Ort der Imagination. Eine Theorie der ikonischen Differenz mündet in eine solche der ´Einbildungskraft´."* (ebd. S. 208).

Die **Kontamination von Figur und Grund** würde man in meinen Termini wie folgt beschreiben: a) **Cézannes** *La Montagne Sainte Victoire, von Les Lauves aus gesehen* (1902- 1906): semantisches detractio durch Abstraktion in ´Flecken´/ ´taches´ sowie syntaktische Kontamination BK hin zu einem Flecken-Teppich, der über Objektkonturlinien hinweg sich erstreckt: **syntaktische Kontamination BK** (**K3** (von den Berg-, Erdhügel-, Baum- und Hauskonturen) **versus S1** (von an diese Konturen angrenzenden aber auch durch K3 eingeschlossenen blauen Flecken von Himmel als auch Berg, Okker vom Sand als auch vom Haus, Grün vom Rasen als auch vom Baum, Grün und Weiß des Himmels als auch der Erde)); b) **Monets** *Unter Zitronenbäumen* (1884): **syntaktische Kontamination VK** (**S1.1 versus S1.2 versus S1.3**… der vermischten Farbflecken verschiedener Pflanzen, des Himmels und des Bodens). Man kann hierbei die BK-Kontamination (als Ineinander) **Cézannes** als steigernde **Konzentration** Ästhetischer Ambiguität gegenüber der Monetschen VK-Kontamination (als Nebeneinander) auffassen. Beide syntaktischen Kontaminationen erschweren die Figur-Grund-Identifikation und problematisieren daher den Übergang zwischen Syntaktik und Semantik, zwischen perzipierter Gestalt und erinnerter/ erkannter Gestalt, was einem Demonstrieren der Prämissen des Index-Zeigens und Ikon-Darstellens gleichkommt. Das **Unbestimmtheitspotential des Grundes** ermöglicht nach Boehm erst die Darstellung von Dreidimensionalem im Abbild:

„Die Vorderseite von etwas ist immer thematisch, das heisst, sie wird in einem fokussierenden Akt erfasst, die Rückseite ist nie thematisch, sondern implizit und das heisst potentiell." (ebd., S. 209f.) *„Unsere beiden Fallstudien haben im Übrigen das Unbestimmtheitspotential des Grundes verdeutlicht. Es ist also die ikonische Differenz, in der sich eine ´unmögliche´ Synthese ereignet, in der thematischer Fokus und unbestimmtes Feld in die Form einer spannungsvollen Beziehung versetzt werden. In ihr verwandelt sich die Faktizität des Materiellen in den Prozess aktueller Wirkungen, in Sinn. Dies ist nur möglich, wenn der Grund selbst als Träger von Energie erfahren werden kann. Wir haben sie in jenem Potential identifiziert, das der Unbestimmtheit innewohnt."* (ebd., S. 211).

Boehms Metapher von dem ***„Flussbett des Gedankens“*** kann m.E. mit den jeweils drei übergeordneten Aspekten der raum-zeitlichen Einbettung, Interobjektivität/ Intersituativität, Telos/ Modalität von MultiNet (als quasi ´mentaler´ Grund einer Denk-Figur „Objekt“ bzw. „Situation“) korreliert werden; man könnte hier wohl auch von einer nichtidentischen Gemengelage von Anschauung und Begriff, von nichtlinearem (Ab-)Bild und linearem Text sprechen:

„Das ´Flussbett des Gedankens´ ist nicht selbst sprachlicher Natur, die Sprachkritik gibt den Bildern in uns und in der Alltagssprache ihr begründendes Recht und ihre Zeigekraft zurück. Es sind anschauliche und ikonische Evidenzen, die der Sprache zu ihren Möglichkeiten verhelfen.“ (Boehm 2004, S. 45).

Ähnlich zu meiner Auffassung der ´**ambigen Aufmerksamkeitsspaltung**´ durch Kontamination von Figur und Grund formuliert Boehm wie folgt:

„Wir wählen Claude Monets Gemälde der Kathedrale von Rouen, 1894 als Teil einer Serie entstanden (…). Halten wir uns aber wirklich ans Sichtbare, geschieht anderes: unsere Aufmerksamkeit spaltet sich. Einerseits fixiert sie sich auf das Gesicht des Gebäudes, andererseits folgt sie dem Kontinuum farbigen Lichts, welches das Gegenständliche begleitet und umhüllt. Was aber ist nun das Bild? Nicht das eine oder das andere, vielmehr: das eine im anderen. Monets Insistenz auf kleinteiligen Farbpartikeln in einer niemals unterbrochenen Kontinuität macht es leicht, die beiden bildbegründenden Aspekte zu erkennen. Einer auf Kontrast und Differenzierung beruhenden Aktivität folgt die Gegenkraft der Verschmelzung. Wir gewahren die Verschränkung von Figuration und Grund in einer energiereichen Spannung.(…) Die medial bedingte Unbeweglichkeit des Bildes eröffnet auf kunstvolle Weise den Prozess seiner Aspekte, in dem sich der jeweilige Sinn des Bildes zeigt.“ (ebd., S. 47f.).

„Kategoriale Implikate“ seien dabei an ***„optische Fokussierung in einem wandernden Sehfeld“*** gebunden:

„Entscheidend für die Logik der Bilder sind die kategorialen Implikate dieses visuellen Befundes. Sie besagen, dass jedes Bild seine Bestimmungskraft aus der Liaison mit dem Unbestimmten zieht. Wir können gar nicht anders, als das Dargestellte auf seinen in ihm vorstrukturierten Horizont und Kontext hin zu betrachten. Dieser aber gehört einer prinzipiell anderen kategorialen Klasse zu. Es ist mithin die visuelle Kontamination dieser beiden unterschiedlichen Realitäten, die den Anstoss dafür gibt, dass ein materieller Sachverhalt als Bild erscheint und jener Überschuss des Imaginären entsteht, von dem wir einleitend bereits gesprochen haben. Die ikonische Differenz vergegenwärtigt eine visuelle Kontrastregel, in der zugleich ein Zusammensehen angelegt ist. Ikonische Synthesen sind bereits in der Struktur unserer Wahrnehmung angelegt. Wir haben nichts anderes getan, als den Befund optischer Fokussierung in einem wandernden Sehfeld – es gibt für den Menschen kein anderes Sehen – auf das Ikonische hin zu adaptieren.“ (ebd., S. 49).

Auch zur Grundidee dieser Arbeit, das **reziproke Indexzeichen** aufeinander verweisender Gruppierungskriterien, kann mit Boehms Hinweis auf das ***„deiktische Potential von Bildern“*** (aber nur mittelbar) korreliert werden:

„Wichtig bleibt allerdings die Überformung der Bilder durch sprachliche Muster, Ansprüche des Begriffs oder externe Texte zurückzunehmen, ihr deiktisches Potential freizulegen.“ (Boehm 2007, S. 15). *„Sosehr Bilder sprechen, so sehr schweigen sie auch. Genauer gesagt: sie sprechen vermöge einer ihnen innewohnenden Hintergründigkeit. Zeigen geht mithin nicht in Sagen auf und Sagen nicht in Zeigen. Es ist das Verdienst Ludwig Wittgensteins, dieses Problem in seinem Tractatus beschrieben zu haben (…)“.* (ebd., S. 20). Jedoch verortet Boehm sein Konzept des Zeigens **nicht in (Index-)Zeichen**: *„Die deiktische Hintergründigkeit verschliesst sich der Semiose, weil sie selbst nie Zeichen ist, sondern den Fluss der Zeichen bedingt. Das Zeigen läuft allen Zeichen voraus. Deshalb kann es im Sagen auch nicht aufgehen.“* (ebd., S. 27). Hierzu könnte man ausführen, dass i.A. konvexe Figurkonturen über das Gruppierungskriterium K3-Linienradialindex auf die Figurfläche zeigen, der Bildrand und Bildrahmen zeigen auch über K3 auf das von ihnen Umschlossene, so dass der Begriff ´K3-Index-Zeichen´ m.E. durchaus für Boehms Konzept des ´Zeigens´ angemessen wäre. Dem bereits bei **Foos** und **Haverkamp** erwähnten Dialog von **Paul Valéry** *„Eupalinos oder der Architekt“* (1921) stellt Boehm **Brancusis** Skulptur *Der Anfang der Welt (Sculpture pour les aveugles,* 1924) quasi als Illustration dieses ***„objet ambigu“*** **Valérys** bei und entwickelt eine Theorie der ***„Interferenz der Bedeutungsanklänge“*** als Ausdruck des ***„(Erfahrungs- und Gestaltungsraums des) Wahrscheinlichen“:***

„Brancusi schuf ein Gebilde niedrigen Differenzierungsgrades (das heisst ohne Glieder und Details), aber mit einer hohen Sinnfülle. Sein logischer Status ist der eines ´Sowohl-als-auch´. Es spielt mit den Bestimmungen Ei, Ovoid

und Kopf – ohne sich für eine zu entscheiden. (…) Der visuelle Status des Gebildes liesse sich nach Analogie der Metapher beschreiben: das Gleiche – das Gebilde aus Marmor - ist Vieles." (Boehm 1999, S. 220). *„Eine augenfällige, sinnliche Totalität hat sich etabliert, in der verschiedenste Bedeutungsanklänge interferieren. Vielfältige Bedeutungsspuren durchkreuzen sich, leuchten auf und versinken wieder – Sternschnuppen vom Himmel der Ideen. Mag ein ´Platoniker´ darüber gering denken, ihr trügerisches und unstetes Erscheinungsbild kritisieren – zweifelsfrei stellt sich eine neue Art von Evidenz ein."* (ebd., S.222). *„Was logisch gesehen abgetane, das heisst falsche Möglichkeiten sind, kann ästhetisch betrachtet zum eigentlichen Erfahrungs- und Gestaltungsraum werden. Der Künstler arbeitet nicht unter der Prämisse Wahr oder Falsch, Einheit versus Vielheit, nicht unter der Alternative begründbares Wissen oder unbegründete Doxa, er arbeitet – traditionell gesprochen - in einem Kontinuum des Wahrscheinlichen. (…) Er arbeitet im Ungesonderten, mit Valéry zu reden am Saum von Strand und Wellen."* (ebd., S. 224).

Brancusi erzeugt mittels semantischem detractio (´Abstraktion´) eine mehrdeutige Identifizierbarkeit als Ei, Ovoid und Kopf - ist das übergeordnete Thema dann nicht **Analogizität der Strukturbildung von erinnerten Gestalten untereinander sowie von perzipierten zu erinnerten Gestalten - stets aufgrund Datenreduktion z.B. mittels Symmetrie/ S2** ?! Detractio schafft **Absenzen des Speziellen**, die den Fokus auf ´**Modalität**´ lenken (adiectio auf ´Quantität´, transmutatio auf ´Relation´, substitutio auf ´Qualität´, vgl. Abb. 342), wodurch Strukturbildungsprinzipien kognitiv präsenter werden.

Selbst nichtgegenständliche Kunst als ´Absenz von Raum´ bewirkt zumeist aufgrund quasi automatischer Anwendung Monokularer Tiefenkriterien (un)wissentlich, (un)willentlich, (un)merklich Raumillusion, die gegen eine ansonsten flächige Anmutung opponieren kann, so dass wieder die **prinzipielle Antonymie 2D versus 3D** ersteht (vgl. Abb. 47 und 164). Ikonische Differenz eines nach Boehm *„starken Bildes"* kann auch die Bedingungen der Möglichkeit von Raumillusion mittels Monokularer Tiefenkriterien dadurch bewusst machen, dass dieselbigen gegeneinander gestaltet werden (s. z.B. Fotos mit ´Blurr-Effekt´, also mit Unschärfe bei nahen, großen Objekten und Schärfe bei fernen, kleinen Objekten, siehe auch Abb. 309). Jede **Absentierung** (als Verringerung der Merklichkeit von sonst kognitiv Präsentem in einem Werk als Aufmerksamkeitsorganisation) führt zu einer Art **indirekter Präsentierung** (als Steigerung der Merklichkeit von sonst kognitiv Absentem/ Unmerkliche(re)m), so dass sich statt einer alltäglichen Dominanz/ einer **Fokussierung** ohne merkliche Opposition eine ästhetisch ambige Opposition zweier Entitäten auf angenäherten Merklichkeitsstufen/ eine **Defokussierung** einstellt; eine Absentierung der (potentiell dreidimensionalen) Figur führt zu einer Präsentierung des Grundes als zweidimensionale Flächenhaftigkeit (Antonymie 3D versus 2D). Einen Vorläufer zu Boehm könnte man in **Adolf Hildebrand** erblicken:

„Wir haben im letzten Kapitel gezeigt, wie der Künstler bei seiner Aufgabe – für die komplizierte dreidimensionale Vorstellung eine einheitliche Bildvorstellung zu schaffen – zu einer immer konzentrierteren Gegenüberstellung der gegenständlichen Flächenwirkung zu der allgemeinen Tiefenvorstellung gezwungen wird. Mit dieser Gegenüberstellung gelangt er zu einer einfachen Volumenvorstellung, zu der einer Fläche, die er nach der Tiefe fortsetzt." (Hildebrand 1893/ 1913, S. 57).

1.6.8 Michael Lüthy: medienspezifische intendierte Ambiguität und spezifische Ambiguität aus dem Objektstatus in der Moderne, Aspektbegriff nach Wittgenstein, *„Ambivalenzstrukturen"* bei Warhol und das *„Wahrscheinliche"* der Rhetorik

Um von **medienspezifischer intendierter Ambiguität** sprechen zu können, führt **Lüthy** (2021a) das Kriterium der ´**Mobilisierung von medienspezifischen Potentialen für Ambiguität**´ an:

„If we want to understand more precisely the ways in which these effects are produced through ´intended ambiguity´, we must especially consider the respective medium-specific properties of each art form. Each art form mobilizes the potentials of ambiguity through the respective properties of the medium used. In the fine arts, which is my focus as an art historian, these medial ambiguities consist, for example, in the way an image exploits an ambivalence between flatness an the illusion of depth." (Lüthy 2021a, S.2).

Lüthy unterscheidet im Kontrast zu sprachlicher Ambiguität **zwei Arten visueller Ambiguität**: a) zwischen Sein und Erscheinung eines Dings oder b) inmitten widersprüchlicher Erscheinung des Sichtbaren:

„Visual ambiguity does not arise due to the tension between different word, sentence or text meanings, but rather because of the tension between the being and the appearance of a given thing or between the contradictory appearance of the visible.“ (Lüthy 2021a, S. 2).

Als Beispiele für den ersten Fall führt er die Opposition zwischen zweidimensionalem Bildobjekt und dreidimensionaler Erscheinung an, als Beispiel für den zweiten Fall ein Doppelporträt zweier sich einander nähernder aber aneinander vorbeischauender Menschen (vgl. ebd., S. 3). Um das Bild als zweidimensionales Objekt merklich ambig in Opposition zum dreidimensionalen Dargestellten eines Abbildes treten zu lassen, um also intendierte Ambiguität (2D versus 3D) für ein Werk feststellen zu können, bedarf es meiner Auffassung nach eine **rhetorische Operation am visuell dargestellten/ evozierten räumlichen Konzept o.ä.** als einer Reduktion von Raumillusionspotential zugunsten einer somit gesteigerten Merklichkeit der 2D-Bildobjekthaftigkeit (vgl. mein Konzept zu **Merklichkeit** im Kapitel 1.6.17 zu Krieger):

a) semantisches detractio/ substitutio am dargestellten räumlichen Konzept (Abzug von raumillusorischen Details oder Ersetzen von heterogenen Staffelungen monokularer Tiefenkriterien durch Homogenität der Gestaltung der acht syntaktischen Gruppierungskriterien), **b) unsicherer Deutungsstatus** zwischen gerade noch raumsemantisch wirkendem Ikon und flächigem Nicht-Ikon wie in **Josef Albers** Werkserie *Homage to the Square* (vgl. Abb. 164), **c) syntaktisch-semantisches substitutio + Kontamination** (vgl. oben von **Boehm** erwähnte Cézanne-Landschaft einer Ersetzung natürlicher Objekt-Farben durch Bildkonzept-Farben, wodurch eine syntaktische BK-Kontamination ensteht: Konturbereiche K3 versus darüber hinweg gehende S1-Farbähnlichkeitsgruppen), **d) semantische Antonymie der Gegenläufigkeit/ Widersprüchlichkeit von Sequenzen (Raumillusion bildender) monokularer Tiefenkriterien** (vgl. Abb. 307 und 309) o.ä..

Im zweiten Beispiel Lüthys handelt es sich - in meinen Termini - um semantische Antonymie zweier reziproker nonverbaler Zeichen der Zu- versus Abwendung zweier Körper (vgl. ´Kap. 2.3.6 Semantische Ambiguität auf der Grundlage nonverbaler Kommmunikation´), die jedoch auch hohe assoziative oder konnotative Anteile enthalten kann: ob Intendiertheit nonverbaler Zeichen vorliegt, ist (zumindest im Alltag) nicht immer klar.

Lüthy betont zudem die **Nichtübersetzbarkeit** visueller in sprachliche Ambiguität (vgl. ebd., S. 3 sowie die elf Differenzaspekte zwischen Text und Bild des Semiotikers **Nöth in Kap. 1.3.2.3**). Um eine für die Moderne spezifische Ambiguität herauszuarbeiten, führt er zwei Werkideen **Yves Kleins** und **Marcel Duchamps** an, die einen **ambigen Status zwischen Zeichen und Nicht-Zeichen/ Objekt** aufweisen; für die blau-monochromen Bilder Yves Kleins stellt er die ambige Opposition **Bildobjektsein versus Raum-Zeigen** als ambige Antonymie zweier (pragmatisch-funktionaler) Statuszuweisungen heraus:

„Either one sees it as a pure color field, or you see it as a ´total space´ - like art critic and art theorist Clement Greenberg named it.(…) either as simply a flat object, or as the ´total space´ of the sky.“ (ebd., S. 6).

Den Readymades **Duchamps** attestiert er eine **Doppel-Ambiguität** in der Sphäre der **poíesis** (zweckgebundenes Handeln) und der der **poíema** (das erschaffene Ding und sein Status):

„As a result, the Readymades demonstrate a double ambiguity. On one hand, as ambiguity of poíesis, the concept of ´making´ becomes ambiguous – as it can refer to two things: to the making of the object, or to the making of the artwork by Duchamp´s declaration of the selected object as art. On the other hand, as ambiguity of poíema, the status of the object itself is ambiguous. The Readymades are simultaneously artworks and non-artworks – depending on which definition of art we use.“ (ebd., S.7)

Die **für die Moderne spezifische Ambiguität** beziehe sich auf den **Objekt-Status** selbst, womit eine Neu-Definition des Begriffs ´Kunst´ einhergehe, was nur vor dem Hintergrund des Selbstbezugs und der Autonomie der Kunst möglich gewesen sei:

„Rather, it relates to the object´s status altogether: Is Klein´s rectangular surface an image or just a flat thing? Is Duchamp´s bottle rack a sculpture or just some everyday object?“ (ebd., S. 7). *„Both Yves Klein´s monochromes and Marcel Duchamp´s Readymades are artworks which propose a new definition of images or sculptures, and thus a new definition of art altogether.“* (ebd., S.8). *„(…) the emergence of this new type of ambiguity (…) was only possible against the horizon of the modern and interrelated concepts of artistic self-reference and the autonomy of art.“* (ebd., S.9).

Fasst man (wie in den Abbildungen 359ff. geschehen) die Ready-Mades **Duchamps** als rhetorische und seriell-variierende Operationen auf (also als pragmatisches substitutio der raum-zeitlichen Einbettung, Intersituativität und Modalität von Gebrauchsobjekt-Situationen nach MultiNet sowie ggf. als semantisch-pragmatisches adiectio eines Titels wie ´Fontäne´ oder ´Falle´), so liegt der Augenmerk mehr bei der Deutung als Kunstzeichen-durch-Eingriff denn auf Nicht-Kunstzeichen. Dieser **prekäre Status** solcher modernen ambigen Kunstwerke zwischen Objekt und Kunstzeichen bedürfen nach Lüthy besonderer **pragmatischer institutioneller Rahmung** (man sollte jedoch m.E. hier unterscheiden zwischen nicht betitelten Ready-Mades und betitelten, die auch ohne museale Rahmung zumindest semiotische Ambiguität Zeichen versus Objekt aufweisen):

„The institutional and discursive framework guarantees that these objects or events, which may have otherwise remained unnoticed given their ambiguous status, are nonetheless perceived and reflected on – especially in terms of their precarious status as art.“ (ebd., S. 11)

Alle vier von Lüthy diesbezüglich angeführten Werke weisen m.E. ambige **pragmatische Antonymie zweier gegenteiliger Funktionsdeutungen** auf (Kunstzeichenfunktion versus Nichtkunstzeichenfunktion). Mit Hilfe des in diesem Band vorgestellten Vokabulars lassen sich verschiedene Operationen an verschiedenen Objekten dabei näher benennen (quasi, um den „Kunst“-Charakter der Werke stärker zu akzentuieren):

a) **Yves Kleins** monochrome Bilder in **I.K.B.-Farbe** (*International Klein Blue,* von Yves Klein zusammen mit einem Pariser Farbenhersteller entwickelte Farbe, mittels *„Soleau envelope“* 1960 unter diesem Namen geschützt, was wiederum für **Superzeichenbildung aus Sub-Zeichen** spricht) weisen syntaktisch-semantisch-pragmatische Ambiguität auf: **syntaktische Kontamination VK einer nachweisbar intendierten Mikroreliefsyntaktik** (Vermischung verschatteter Farbpartikel versus unverschatteter einer Farboberfläche ohne konventionellem Bindemittelglanzfilm), die dem Auge keinen Anhaltspunkt für eine Verortung mehr bietet, so dass Raum-Illusion und unterbestimmte, assoziativ bis konnotativ ergründbare, ko- und kontextuell absicherbare ambige Raum-Semantik (*„Himmel“/ „Kleins Mittelmeer“/ „Pneuma“/ „Zen-Leere“*) erstehen kann sowie pragmatische Antonymie zweier Wirkungen je nach Fokussierung vom Rand oder von der Bildmitte (Zweidimensionalität betonender Bildträgerrand versus in Tiefe unverortbares Mikrorelief aufgrund syntaktischer VK-Kontamination); auch schon „optische Täuschungen“ einer Relativität der Erscheinungen (vgl. Kap. 1.3.1.2) bieten je nach Fokussierung einer Farbform für sich (**Isolation**) oder in Zusammenhang (**Assimilation**) multiple Erscheinung;

b) **Duchamps Flaschentrockner** (vgl. Abb. 361) weist pragmatisches substitutio u.a. raumzeitlicher Einbettung einer Gebrauchsgegenstand-Situation auf (Weinkeller versus Museum) mit der Folge einer Kontamination als Diskrepanz der alten Trocknungs- versus einer möglichen neuen z.B. Kontemplationsfunktion zu reiner Geometrie des syntaktisch-komplexen Objekts oder sexueller Assoziationen (Penetrieren der Flaschenhalsöffnungen);

c) die Betitelung (semantisches adiectio) einer Baumpflanzaktion von **Joseph Beuys** mit dem **ambigen Wortspiel** (vgl. Kapitel 1.6.1.1 zu **Empson**) *7000 Eichen. Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung* (1982-1987) als demonstriertem semantischen substitutio (Wortspiel aufgrund teilweiser Homophonie wird im Titel vorgeführt: ´d´ statt ´t´) sowie pragmatischer substitutio der Intersituativität nach MultiNet (mit der Folge der Antonymie ´sakrale´ Medialisierung des Baumpflanzens versus profane konventionelle Auftragsstadtgärtnerei) sowie pragmatischer substitutio der Teilnehmer (Beuys *„soziale Plastik“* statt Angestellte) und des Telos (Zielvorgabe: *Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung*) sowie pragmatisches adiectio eines behauenen Basaltsteines vor dem Stadt-Baum als Hinweis auf **Superzeichenbildung aus (ambig opponierenden) Sub-Zeichen**;

d) **Vito Acconcis** Verfolgungsaktion *Following Piece* (Performance, 1969): pragmatisches substitutio des Zwecks einer Situation (Stalking/ Spionage o.ä. versus ´Kunstfunktion´) sowie pragmatisches substitutio der Intersituativität und Teilnehmerschaft der ursprünglichen Situation ´Stalking/ Spionage´ als Objekte dieser rhetorischen Änderungsoperationen.

Hier könnte nun der folgende Eindruck entstehen: Die rhetorischen Operationen sind **altbekannt**, nur ihre Objekte wechseln in der ´Moderne´ (nicht zuletzt aufgrund von Innovativitätsdruck im **Agon der Künstler inmitten einer Aufmerksamkeitsökonomie**), und zwar von **ausgereizten semantischen Konzepten** (die in der Postmoderne nur noch als **Chiffren-Allegorien** überleben) hin zu **pragmatischen Aktiozepten** (Flaschentrocknen, Baumpflanzen, Ausspionieren) bzw. hin zu einer **Performanz** farbchemisch entwickelter Materialität als Zeichen *„International Klein Blue“*. Dieses deutet m.E. das Erfordernis für ein kulturelles Gedächtnis an, Werke **komparatistisch** z.B. mittels der vorgestellten Ambiguitätstypologie im Hinblick auf Innovativität (wohl eher nur der Objekte, nicht der Operationen),

Metakognitivität und Tiefenstrukturalität zu ordnen. Bereits im Kapitel 1.6.1.5 zu **Brassat** (s.O.) findet man die Aussage, dass der Agon heute zunehmend einer **medialen Inszenierung** bedürfe bzw. sich **seinem Ende aufgrund Ausdifferenzierung** zuneige - u.a. oder gar v.a. in abstrakte und zudem auf immer kleinere soziale Gruppen beschränkte pragmatische Ambiguität von deren Konnotationen hinein?

In einem zweiten Artikel weist Lüthy auf den **Wittgensteinschen** Begriff ***„Aspekt“*** hin; ***„Aspekt“*** sei dort als ein ***„Zwischen“*** aus dem ***„Zusammenspiel“*** von Werk und Rezeption zu verstehen:

„Nach Wittgenstein ist der Begriff des Aspekts doppeldeutig. Er ist das, was unter bestimmten Bedingungen im Kunstwerk aufleuchtet, und zugleich das, was der Betrachter unter bestimmten Bedingungen am Kunstwerk bemerkt. Weder allein eine Eigenschaft des Gegenstands noch allein eine Imaginationsleistung des Betrachters, ist er ein Zwischen, das sich dem produktiven Zusammenspiel beider verdankt.“ (Lüthy 2012, S. 125).

Krieger (2018, s.U.) weist im Zusammenhang mit ästhetischer Ambiguität auf **Lüthys Wittgenstein-Rezeption** hin:

„*Lüthy has convincingly shown that Wittgenstein´s theory is a theory of art - and not only a theory of pictorial perception as is usually assumed. According to Lüthy, Wittgenstein´s theory of aspect unfolds its actual productivity precisely with regard to modern art since ´dynamizations of aspect change´ occur in modernism.“* (Krieger 2018, S. 72).

Boehms Metapher von dem ***„Flussbett des Gedankens“***, der oben u.a. mit übergeordneten Aspekten aus MultiNet in Zusammenhang gesetzt wurde, könnte man wiederum korrelieren mit Lüthys Ausführungen zu Wittgenstein:

„Wittgenstein geht es darum, dualistische Auffassungen vom Sehen und Denken zu unterlaufen.“ (Lüthy 2012, S. 130).

Jedoch ist der Wittgensteinsche Aspektbegriff im Gegensatz zu den 148 Gruppierungskriterien **nicht intelligibel**, denn eine (**Kunst-)Philosophie** eines komplexen (auch subjektiven) Verstehens hat andere Ziele als der hier vorgestellte Beschreibungsformalismus; alle Ansätze weisen Gewinn- und Verlustseiten als In- und Exklusionen auf. Die von Lüthy genannten ***„Modifikationen“*** eines ***„Aspektwechsels“*** jedoch verweisen m.E. auf einen **gemeinsamen Horizont der Metakognition**:

*„Der Aspekt ist Wittgenstein zufolge weder ein intelligibles Objekt des Denkens noch ein physisches Objekt der Wahrnehmung. Ihn zu sehen heißt, etwas zu sehen, worauf man nicht zeigen kann. Wenn wir am Wahrgenommenen einen Aspekt bemerken, machen wir, genau genommen, die Erfahrung eines Aspekt*wechsels*, denn das Bemerken des Aspekts ist der Austausch einer bisherigen Auffassung durch eine neue (…) Sobald an etwas mit einem Mal etwas anderes aufscheint, vollziehen sich demnach drei ineinandergreifende Modifikationen: die Verwandlung des Sehens in einen bewussten Akt, das Auseinandertreten von Wahrnehmungsgegenstand und Aspekt sowie die Neubestimmung des Gegenstands als Modifikation des Sehens und Denkens zugleich.“* (ebd., S. 131). Im Gegensatz zum hier vorgestellten Ansatz inkludiert der Wittgensteinsche Aspektbegriff auch *„Auffassungen“*, die auf **Assoziationen und Konnotationen** basieren: *„Wenn ein Kind beim Hantieren mit einer Kiste ausrufe, dies sei ein Haus, drücke es damit nicht nur eine andere Auffassung der Kiste aus, sondern die Kiste sei in diesem Augenblick zum Haus* geworden.*“* (ebd., S. 130f.). Aus Lüthys Text (2012) kann man für eine Verbindung zur ästhetischen Ambiguität folgende Passage anführen, wobei auch die Idee einer ambigen Kontamination als **Antonymie** im Begriff der ***„Unverträglichkeit“*** **von Aspekten** aufscheint:

„Im Aspektwechsel verdoppeln sich sowohl die Wahrnehmung als auch der Gegenstand, bei vollem Bewusstsein der Dingkonstanz.(…) Dramatisiert wird die Erfahrung des Aspektwechsels dann, wenn die einzelnen Aspekte miteinander ´unverträglich´ sind.“ (ebd., S. 131).

Für das von ihm ausgewählte Bild **Jackson Pollocks** *Number 32* (1952, vgl. Abb. 47) stellt Lüthy *„drei Deutungsperspektiven (…), unter denen in Pollocks Gemälde jeweils etwas bemerkt wird bzw. etwas aufleuchtet, das Wittgenstein Aspekt genannt hätte (…)“* (ebd., S. 126f.) heraus. Er bezieht sich dabei auf **drei Deutungsperspektiven** des Bildes nach **Walter Kambartels** (1970), die nach letzterem jeweils eine ***„Antinomie“*** beinhalten (also quasi eine ´Ambiguität´ zweier unverträglicher Aspekte eines Aspektwechsels nach Wittgenstein):

a) die Wahl eines übergroßen Bildformats: *„Qua Unbegrenztes erscheine Pollocks Gemälde wie eine Wand, über deren Oberfläche der Blick gleite, qua Begrenztes hingegen erscheine es wie ein Bild, in welches wir hineinzuschauen vermeinen.“* (Lüthy 2012, S. 132).

b) *„polyfokales All-Over“* (ebd., S. 128), als *„Entstehen eines unperspektivischen Raums“* (ebd.), da *„die dünneren Linien als tiefer im Raum, die dickeren hingegen als dem Auge näher befindlich wahrgenommen werden“* (ebd.). *„Hinsichtlich der All-Over-Struktur der schwarzen Linien wiederum schwanken wir Kambartel zufolge zwischen einer Auffassung der Struktur als regularisierte bzw. als chaotische Kontingenz, woraus die ´antinomische Aggressivität´ des Phänomens resultiere, das sich der Kategorisierung fortwährend entziehe.“* (ebd., S. 132).

c) Action-Painting: *„Und hinsichtlich der Action-Painting schließlich hält er es für entscheidend, dass sie zu einer ´antinomischen Verbindung von Aktion und Sachverhalt´, temporalem Malprozess und fixiertem Bild führe.“* (ebd., S. 132); in meinen Termini: **pragmatische Antonymie dreier potentieller Zeichenfunktionen**: **Malgesten-Index** versus **Ikon** (einer nur schwachen, zudem ambigen Raumsemantik, s.O.) versus syntaktische BK-Kontamination als reziprokes, **metakognitives Indexzeichen** von acht opponierend aufeinander verweisenden Gruppierungs-kriterien.

Lüthy unterscheidet zwischen **Simultaneität integrativer Deutung** und **Sukzessivität des Sehens** in Bezug auf diese drei ***„Antinomien“***:

„Ein solches Resümee setzt voraus, dass der Betrachter die einzelnen Aspekte des Gemäldes, die Kambartel nacheinander diskutiert, in eine integrative Deutung des Bildes eingehen lassen kann, auch wenn es ihm – wie Kambartels Analyse deutlich zeigt, aufgrund des antinomischen Verhältnisses der Aspekte zueinander nicht möglich ist, diese im Bild auch gleichzeitig zu sehen.“ (ebd., S. 133).

Wittgenstein kontrastiere ***„Phrasierung zu einem Dazwischen“*** und ***„Erkennen“***:

„Diese Landschaft, die in den Linien plötzlich aufleuchtet, verdankt sich, so Wittgenstein, einer Phrasierung des Auges, das einige Zeichen – nicht zwingend alle Zeichen – anders organisiert.(…) Hier kippen nicht wie beim Dreieck und beim Hase-Ente-Kopf divergierende Gegenstandsbestimmungen ineinander um, sondern ein neuer Aspekt – die Landschaft – tritt aus dem anderen – dem Liniengewirr – hervor. (…) Im ersteren Fall ist das Objekt des Sehens ein Gegenstand, den man im Wahrgenommenen erkennt; als Beispiele dafür können das Dreieck oder der Hase-Ente-Kopf dienen. Im anderen Fall ist das Objekt des Sehens etwas, worauf ich nicht zeigen kann, weil es ein Dazwischen meint, beispielsweise die Ähnlichkeit zwischen zwei Gesichtern.“ (ebd., S. 133f.).

In meinen Termini würde der Hase-Ente-Kopf des Wittgenstein-Texts wiederum als **rhetorische Operation** aufgefasst werden (vgl. **Abb. 356**): Fortnehmen des Rumpfkörpers und von charakterisierenden Details wie Fell/ Federn als **Einschränkung der Identifikationsmöglichkeit** (**semantisches detractio**) sowie **Morphing** der beiden natürlichen Kopfformen von Hase und Ente ´ineinander´ (**semantisches substitutio der Fläche/ transmutatio der Konturlinie**). Das ist insofern von Bedeutung, da letztlich sowohl die eine wie andere Ausgangsentität (Hase, Ente) streng genommen im Werk absent ist, präsent im Abbild ist eine Abweichung von BEIDEN (vgl. Morphing in Abb. 356). Das besagte Liniengewirr dagegen ist syntaktisch-semantische Ambiguität, die nur reduzierte Ähnlichkeit zu einem erinnerbaren Konzept ´Landschaft´ aufweist, wodurch der eventuelle Vergleichsaspekt von perzipierter zu erinnerter Gestalt umso stärker Aufmerksamkeit erhält; der **semiotische Status** ist zwischen Ikon und Nicht-Ikon.

Es gelte für Wittgenstein, den ***„besonderen Aspektwechsel der Kunst“*** als ***„nicht anzuhaltendes Fluktuieren“*** (ebd., S. 136) in Kontrast zu dem Hase-Ente-Kopf zu verstehen; zu nennen sei für diese Besonderheit von Kunstwerken ihre ***„Varietät der Deutungen“*** (ebd., S. 136) und ***„normative Forderungen, wie sie gesehen sein wollen“*** (ebd., S. 137); ***„Geläufigkeit“*** aus ***„Übung und Wissen“*** (ebd., S. 139) des Rezipienten im Umgang mit Kunstwerken ermögliche ihm hierfür die ***„relevanten Aspekte“*** zu ***„erleben“*** (ebd.), zudem auch das **Ineinanderaufgehen von Sehen/ Perzept und Denken/ Konzept** (vgl. ebd., S. 140) sowie die **Vermutung einer künstlerischen Absicht** aufgrund all dieser Relationierungen zu erfassen (vgl. ebd., S. 140):

„Wesentlich an der Kunsterfahrung ist Wittgenstein zufolge nicht das Sehen eines Aspekts, sondern die Erfahrung des Aspektwechsels (…), also jene paradoxe Erfahrung einer neuen Wahrnehmung bei gleichzeitigem Bewusstsein, dass sich das Wahrnehmungsobjekt materiell nicht verändert hat.“ (ebd., S. 136) *„Auf der einen Seite betont Wittgenstein die Varietät der Deutungen, die Kunstwerke eröffnen, und er weist überdies darauf hin, dass*

diese Deutungen im Unterschied zu denjenigen geometrischer Figuren oder des Hase-Ente-Kopfs aufgrund ihres emergenten Charakters nicht aus den sinnlichen Merkmalen deduziert werden können.(…) Man kann prinzipiell auf immer neue Aspekte stoßen, was zu einer beständigen Verwandlung, einem nicht anzuhaltenden ´Fluktuieren´ des Kunstwerks führt. Auf der anderen Seite aber stellen Kunstwerke normative Forderungen, wie sie gesehen sein wollen.(…) Entscheidend ist also folgender Unterschied: Während die Pointe des Hase-Ente-Kopfs darin besteht, dass seine Aspekte gegensätzlich, aber gleichwertig sind, erfolgt bei Kunstwerken eine Bewertung der Aspekte." (ebd., S.136f.). *„Die Relationierung von Pollock und Monet, die in der Kunstkritik der 1950er Jahre zum Topos wurde, modifizierte dabei die Auffassung der Malerei beider Künstler.(…) Der Formaspekt, unter dem etwas gesehen wird, und die Relationen, die man zwischem dem Kunstwerk und anderen Objekten herstellt, verschränken sich."* (ebd., S.138). *„Übung und Wissen zieht Wittgenstein im Begriff der Geläufigkeit zusammen. Nur von dem, der imstande sei, jene Sprachspiele mit Geläufigkeit zu spielen, lasse sich sagen, er sehe die relevanten Aspekte; ja mehr noch: Nur bei demjenigen, der sich auskenne, habe es Sinn zu sagen, er habe diese Aspekte erlebt."* (ebd., S. 139). *„Das Kunstwerk passt also deshalb ´in die Welt unserer Gedanken und Gefühle´ hinein, weil qua Aspekt die Erscheinungsweise des Gegenstands und die Auffassungsweise des Betrachters zusammenstimmen oder, anders formuliert, weil das Sehen (als sinnliches Perzept) und das Denken (als an das Wahrgenommene herangetragenes Konzept) ineinander aufgehen."* (ebd., S. 140). *„Aufgrund des Verstehens des ´Systems´ des Kunstwerks – des Insgesamt seiner internen und externen Relationen – wird auf eine vermutete künstlerische Absicht geschlossen."* (ebd., S. 140).

Lüthy fasst im Hinblick auf ***„Kunstverstehen"*** nach **Wittgenstein** zusammen:

„Stellen wir diese Aussagen, die das Aufleuchten des Aspekts als Erfahrung des ´Passens´ erläutern, zusammen, dann berühren sich im Aspekt (a) die Form des Kunstwerks, die sich jetzt so zeigt, (b) die externen Objekte, zu denen das Kunstwerk, unter diesem Aspekt gesehen, in Beziehung tritt, (c) die Welt des Wahrnehmenden, in die das Wahrgenommene, auf diese Weise aufgefasst, hineinpasst, und schließlich (d) die Absicht des Künstlers, die jetzt einsichtig wird. Auf diese Weise führt Wittgenstein alle wesentlichen Dimensionen des Kunstverstehens zusammen." (ebd., S. 140).

In einem dritten Aufsatz zu **Andy Warhols** Frühwerk beschäftigt sich Lüthy (1995) mit dessen ***„Ambivalenzstrukturen"***, die man in meiner Terminologie v.a. als **medial-pragmatische Antonymie aus pragmatischer substitutio und adiectio** bezeichnen könnte, also als eine Kontamination von erwartbaren medialen Konventionen versus ihren im Werk Warhols vorhandenen rhetorischen Abweichungen davon z.B. aufgrund Ersetzung herkömmlicher filmischer Narration durch die Anmutung einer Unveränderlichkeit der filmischen Abbilder Warhols: *„Die Filme repräsentieren zwar ein Geschehen in der Zeit und sind damit grundsätzlich narrativ, verweigern aber dennoch, was als filmische Narration verstanden wird, nämlich eine organische Handlungsentwicklung mit Beginn, Höhepunkt und Ende."* (Lüthy 1995, S. 34).

Vergleichbare **medial-pragmatische Antonymie aus substitutio** (Filmformat versus Standbildanmutung bei Filmen Warhols, i.A. Medienformat versus Anmutung bzw. Funktion) im Hinblick auf mediale Autoreflexivität findet sich auch in einer Vielzahl anderer Werke als **Parodie, Zitat, Simulation** o.ä.: a) Pseudowerbung von **Marcel Duchamp** *Belle Haleine. Eau de Voilette* (1920) oder von der **Adbusters Bewegung** (vgl. Abb. 398), b) Simulation einer unregelmäßigen Handzeichnung mittels Computer (**Vera Molnar**: *Albers autrement I bis,* 1988-2013), c) Zitate von Charakteren des Computerspiels *Space Invaders* durch den Street Art Künstler **Invader** als Mosaik kleiner Fliesen an einer Wand, d) geschriebene Bilder von **Carlfriedrich Claus** oder **Roman Opalka**, e) Gemälde mit fotografiehafter Anmutung von **James Rosenquist** oder **Gerhard Richter**, f) **Willi Baumeisters** Gilgamesch-Illustrationen als steinreliefartig anmutende Frottagen mit gemalten Licht- und Schattenkanten (um 1943) usw.; diese medial-pragmatischen Kontaminationen könnte man endlos fortführen, was wiederum die hier vertretene Annahme unterstützt, dass **syntaktische Ambiguität als Prototyp** für die Definition eines großen Feldes ästhetisch ambiger Phänomene dienen kann, da dort die Anzahl der Rekombinationen beschränkt ist.

Für das Porträt-Werk Warhols *Ethel Scull 36 Times* aus 1963, das aus 36 Siebdrucken von Automatenfotos der Person in verschiedenen selbstgewählten Posen besteht, stellt Lüthy eine zu seinen Filmen spiegelbildliche **Kontamination verschiedener Medienformate** fest: *„Provoziert Warhol beim bewegten Medium des Films die Rückführung auf das quasi-fixe Bild, so umgekehrt beim statischen Medium der Photographie die Ausweitung zum quasi-dramatischen Geschehen."* (ebd., S. 37). An dieses Vorgehen knüpft er vielfältige ***„Ambivalenzstrukturen"*** (in meiner Terminologie: ambige pragmatische Antonymien aus substitutio an Bestandteilen der durch MultiNet beschreibbaren Situation ´Konventionelles künstlerisches Porträtieren´, s.U.):

„Er selbst wird gleichsam nur am Rand aktiv, füttert zuvor einen Apparat mit Münzen und modifiziert hinterher die Resultate, selektiert, beschneidet, vergrößert, rastert, wählt Grundierungen und Formate, druckt und fügt schließlich zusammen. Die Art und Weise, wie Warhol dies tut, dient allerdings weniger dazu, von der Dargestellten zu erzählen, als den Repräsentationsprozeß als solchen offenzulegen und das Bild als Porträt und zugleich Nicht-Porträt auszuweisen." (ebd., S. 38).

Die in Lüthy (2021a) angesprochene **pragmatische Antonymie** (Anmutung Kunst versus Anmutung Nicht-Kunst) findet sich schon in diesem früheren Text Lüthys (1995) anhand des Films eines rauchenden **Henry Geldzahlers** von Warhol:

„Hier stellt sich die entsprechende Frage, ob dieser [Film, Anm.] *Kunst oder vielmehr Nicht-Kunst sei (z.B. eine Form von Dokumentarfilm). Trotz dieses wichtigen Unterschiedes, der aus dem Live-Charakter des Happenings und dem Repräsentationscharakter von Warhols Filmen resultiert, sind beide doch darin verwandt, daß sie jeweils auf die Dialektik vom Umschlag vom einen ins andere (Differenz) und Gleichzeitigkeit von beidem (Indifferenz) angelegt sind."* (Lüthy 1995, S. 34).

Bezugnehmend auf Warhols Filmwerk *Chelsea Girls* beschreibt Lüthy dessen mediale ***„Dekonstruktion"*** (in meiner Terminologie: semantisch-pragmatische Antonymie aus substitutio medial üblicher **Simultaneität** Klang-zu-Bild durch **Dissimultaneität**, medialer **Homogenität** durch **Heterogenität** sowie aus **adiectio** eines zweiten Bildfelds und von - herkömmlicherweise fortgeschnittenen weil schlecht belichteten - Endsequenzen):

„Warhol dekonstruiert das Medium und bringt dem Betrachter dessen Bestandteile (die Mechanik der Kamera, die Spulen, die Farbe, den Ton usw.) einzeln zu Bewußtsein. Bei der Neukombination der Elemente wird die Synthese zu einem organischen Ganzen, das dem konventionellen Film die dramatische Fiktion erst ermöglicht, genau konterkariert. Warhol ersetzt sie durch die Zusammenstellung selbständiger Einheiten, die in einer seriellen, anti-kompositorischen und virtuell unbegrenzten Folge neben- und hintereinandergeschaltet sind." (ebd., S. 36).

Für die Arbeiten auf Leinwand stellt Lüthy eine ähnliche **Deviation** zu denen der Filme fest:

„Betrachtet man die Malerei aus dem Blickwinkel der Filme, treten an ihnen ähnliche Eigenschaften hervor. Auch bei ihnen ist der ´Code´ des Mediums (´die Malerei´) mehrfach durchbrochen und die Werke in eine Dialektik eingespannt, die sich weder aufheben noch auf eine Seite hin auflösen läßt." (ebd., S. 37).

Im Hinblick auf eine **Autoreflexivität** des Werks deutet Lüthy die **Akzentuierung des Medialmateriellen** durch das bewusst **mangelhaft-normabweichende** Verarbeiten bei Warhols seriellen Siebdruckarbeiten:

„Um den Eindruck des Mangelhaften zu erwecken, werden die Vorlage-Photographien in der Umwandlung zum Drucksieb verschiedenen qualitätsmindernden Manipulationen unterworfen (…) Wie bei den Filmen steht dahinter die Absicht, das Medium in seiner Materialität hervortreten zu lassen. (…) Bei aller ´Realisitik´ offenbaren die Bilder immer auch, nicht Bilder über die Wirklichkeit, sondern Bilder über Bilder zu sein." (ebd., S. 38).

Mit der innerbildlichen Serialität bei Warhols Porträtwiederholungen einher gehe eine (ambige) **Opposition** des über ***„ornamentale Textur"*** akzentuierten zweidimensionalen Bildträgers gegen den abgebildeten dreidimensionalen Raum des gereiht reproduzierten Urfotos (2D versus 3D):

„Das rasterförmige Nebeneinandersetzen verwebt die Strukturen der einzelnen Bilder zu einer ornamentalen Textur, an der wesentlich ist, dem Bildgegenstand äußerlich zu bleiben. (…) Die Umwandlung des Bildes, die damit einsetzt, steigert die Präsenz des Bildes als Oberfläche, während sie diejenige des Bildes als Abbild zum Schwinden bringt." (ebd., S. 39).

Die Ornamentalität nach Lüthy stehe zudem in der Serie der *Disaster Paintings* in einer **starken (ambigen) Opposition von Wirkungen** (in meinen Termini: pragmatische Antonymie zweier Anmutungen ´Dekorativität´ versus ´Brutalität´):

„Entscheidend ist nun aber, daß die Disaster Paintings aufgrund ihrer krassen Thematik nicht nur die Inhaltsseite der Bilder besonders herausstreichen, sondern vor allem eine Ornamentalisierung bzw. eine poetische Verwandlung besonders unangebracht erscheinen lassen." (ebd., S.40).

´Malen´als Darstellung ist durch ´Reproduzieren´ als Darstellung der Darstellung (rhetorisch) **substituiert**:

„Indem Warhol ´malen´ durch ´reproduzieren´ ersetzt, bezieht er die dritte Dimension wieder in seine Malerei ein, um sie im gleichen Augenblick auszuschließen, da seine Bilder augenfällig nicht von der empirisch erfahrenen, sondern von der bereits auf zwei Dimensionen reduzierten Wirklichkeit handeln.“ (ebd., S. 40).

Durch diese Serialität Warhols sind auch die **Codes gegenständlicher und nicht-gegenständlicher Kunst** sowie **´High´ und ´Low´** ambig zu **pragmatischer Antonymie** (eher konnotativ?) kontaminiert:

„Die Fülle, Bestimmtheit und Geschlossenheit der gegenständlichen Kunst wird mit abstrakten Bildsprachen verschränkt, die mit ihrer Leere (im semantischen Sinne), Unbestimmtheit und Offenheit nicht nur die traditionelle, repräsentierende Kunst zu überwinden suchten, sondern zu Warhols künstlerischem Tun in diametralem Gegensatz zu stehen scheinen.“ (ebd., S. 41). *„Sie* [die Zuwendung zum Trivialen, Anm.] *geschieht vielmehr mit dem Ziel, in der Überkreuzung von ´High´ und ´Low´ eine komplexe Bildlichkeit zu schaffen, die die Kenntnis beider Seiten voraussetzt und zur Bestimmung ihres Verhältnisses zwingt.“* (ebd., S. 41).

Auch der **Agon** (s. Kap. 1.6.1.5) sei durch diese Ambivalenzstruktur der Werke Warhols **ambiguisiert**:

„Warhol führt die modernistische Überbietung des unmittelbar Vorangegangenen fort, gibt ihr jedoch eine andere, unerwartete Wendung. Denn durch die Ambivalenzstruktur der Werke wird gleichzeitig die Überbietung als solche einer Kritik unterzogen. Kategorien ´Autor´, ´Malerei´, ´Repräsentation´, ´Original´, ´Innovation´ und schließlich ´Kunst´ werden in einer Weise ins Spiel gebracht, in der sich Negation und Affirmation die Waage halten.“ (ebd., S. 41).

An die **Mehrdeutigkeit** der Flecken in Cézannes Landschaftsbildern knüpft Lüthy in einem vierten Text (1997) eine ***„Schule des Sehens“***, was wiederum mit meinem Begriff der metakognitiven Funktion ästhetischer Ambiguität korreliert werden kann; Lüthy (1997) führt den Begriff des ***„Wahrscheinlichen“***, der auch bei **Boehm** (Boehm 1999, S. 224, s.O.) Erwähnung findet, hier an:

„Cézannnes Bild der Montagne Ste.-Victoire besteht aus einzelnen Flecken, die mehrdeutig sind. Sie verweisen zum einen vage auf Wiedererkennbares (Berg, Himmel, Bäume), gleichzeitig aber sind sie das, was vorhin ´Funktionen des Ganzen´ genannt wurde. Sie sind Farbsetzungen, die mit anderen Farbsetzungen des Bildes in einen Austausch treten und eine kompositorische und farbliche ´Textur´ ausbilden. (…) Bevor ein Bild etwas zu zeigen vermag, in dem Fall eine Landschaft, muß es sich selber ´zeigen´.“ (Lüthy 1997, S. 85) *„In dem Maße, wie die Bilder Lorrains, Cézannes, Klees oder Pollocks sich als bildnerische Zusammenhänge aufbauen, entwerfen sie ein ´Bild´ davon, wie das Raum-Zeit-Gefüge der Natur zu verstehen und zu erfahren ist. Wenn es der Kunst gelingt, ´wahrscheinlich´ zu sein, vermag sie Orientierungen darüber zu geben, wie die Wirklichkeit zu deuten wäre. Die Kunst ist daher immer auch eine Schule des Sehens – im unmittelbaren wie übertragenen Sinne. Sie entfaltet einen intersubjektiven Sinn, den die Rhetorik als sensus communis, als ´Gemeinsinn´, beschrieb.“* (ebd., S.87).

1.6.9 Anselm Haverkamp: Die Zweideutigkeit der Kunst / Zur historischen Epistemologie der Bilder

Haverkamp betont für sein Konzept der Ambiguität ***„kognitive Dissonanz“*** aufgrund von ***„konflikthaft zusammengebrachten Bedeutungsanteilen“***, steht also meiner Konzeption der **Opposition kognitiver Entitäten** nahe:

„Lassen Sie mich mit der begrifflichen Schwierigkeit anfangen, die in der Zweideutigkeit liegt. Die lateinische, dann romanische Ambiguität – ambiguitas, ambiguity, ambiguité - verschiebt die Sachlage um einiges, macht sie aber nicht klarer: Beid-Deutigkeit nivelliert die doppelte Deutbarkeit des Zweideutigen zum mehr oder minder konflikt-offenen Austausch zweier, womöglich zeitlich divergenter Bedeutungen, die offen allegorisch, typologisch oder, in verdeckter Form, metaleptisch aufeinander bezogen sein können. Der mittellateinische ´Zweifel´ (so die vorherrschende mittelalterliche Übersetzung der ambiguitas) hatte die auszutragende kognitive Dissonanz noch mit im Sinn: die Kopräsenz zweier Bedeutungen löst sich nicht auf, sondern sie beunruhigt unablässig weiter durch ihre Überdeterminiertheit (oder auch, seltener, Unterdeterminiertheit) und ist insofern alles andere als unbestimmt. Die logisch (oder auch bloß historisch) differierende Bestimmtheit der in Zweideutigkeit konflikthaft

zusammengebrachten Bedeutungsanteile ist von einer in sich – in jedem ihrer Anteile je selbst - unabsehbaren Unschärfe." (Haverkamp 2012, S. 9)

Haverkamp plädiert gegen eine **Gleichsetzung von Vieldeutigkeit mit Unbestimmtheit** (wie sie von einigen Theoretikern vorgenommen wird), die als Konzept nicht viel mehr böte als ***„erblindete Oberflächen für Projektionen lebensweltlicher Art"***; er vollzieht diese Kritik am Beispiel der literarischen Figur eines **Sokrates** im Hades **Paul Valérys**, der sich einer Zweideutigkeit *„der Doppelseite von Natur und Kultur"* (ebd., S. 40) einer Muschel durch ihr Fortwerfen ins Meer entwand:

„Zwar mag die Vieldeutigkeit in der Rezeption als Unbestimmtheit wahr (und für wahr) genommen werden und so der Rückschau des Philosophen unfreiwillig entsprechen, der Sokrates im Hades geblieben ist, ganz als wäre es der Limbo Dantes. Tatsächlich widerspricht sie mitnichten dem Interesse des Philosophen an Fragen der Definition und Klassifikation, sondern verhält sich nur zweideutig dazu. Kurz, sie ist nicht qua Unbestimmtheit ästhetisch, sondern erscheint nur so in den hermeneutischen Kurzschlussverfahren, deren Sinnerwartung lebensweltliche Erschlossenheit unterstellt. So dass in der tiefen-vorbestimmten Ambivalenz von Überdeterminiertheiten (oder mit Fleiß gesetzter Unterdeterminierungen) die Unbestimmtheit nicht viel mehr bietet als erblindete Oberflächen für Projektionen lebensweltlicher Art. Denn die Zweideutigkeit der Kunst ist kein ästhetischer Appelwert, sondern ihre Konstitutionsweise." (ebd., S. 12f.).

Auch die **Metapher des Oszillierens** lehnt Haverkamp für ein Fassen von Ambiguität ab:

„Das ambi-valente, in der Zweideutigkeit irreduzibel beidseitige, in kein Oszillieren aufzulösende, sondern im Doppel eines double bind verharrende (und insofern quasi ´re-ligiöse´) Moment vor der semantisch-lexikalischen, ikonographisch-kodierten Gerinnung zu Motiven entgeht zwangsläufig der Synthese, die Panofsky gerne der ikonologischen Bearbeitung aufgegeben hätte." (ebd., S.13).

Für das Bild **Piero della Francescas** *„Madonna del Duca da Montefeltro (Brera Madonna)"* (ca. 1472) konstatiert Haverkamp eine besondere Art der Zweideutigkeit der zentralen Eiform, die man in meinen Termini als semantisch-pragmatische Antonymie einer schwankenden Zeichenstatus-Deutung (Raumgeometriedarstellung als **Ikon-Funktion** versus angedeutete?/ simulierte?/ unerfüllte? **Symbol- bzw. Chiffre-Funktion**) deuten könnte:

„Tatsächlich lässt sich eine ikonologische Synthese solch multipler Splitter nur um den Preis einer sehr schwerfälligen geistesgeschichtlichen Allegorese erwirken, die das Ei an der Brera für sich in blendendem Sarkasmus durchbricht. Zu frank und frei schüttelt die Eiform alle mühseligen Bedeutungsan- und zumutungen ab und hängt, davon unberührt, in bedeutungsfreier Funktion in einen Bildraum hinein, in dem sie evidentermaßen (und Evidenz-schaffender Maßen) nichts als die ebenso rätselhafte wie plausible Form eines Licht-Schatten-Trägers abgibt. Und nicht nur besticht an diesem Ei die Licht-Schatten-Zeichnung; in ihm konzentrieren sich die im Bild herrschenden Licht-Schatten-Verhältnisse, findet sich mithin der von diesen definierte Bildraum fassbar gemacht und auf eine eigentümlich verquere Weise zentriert." (ebd., S. 17).

Haverkamp stellt eine **Opposition von Raumgeometriesemantik versus letztlich ausbleibender Symbolsemantik** für dieses Bild heraus:

„(…) einen sich öffnenden Raum, dessen Kurvatur das Ei prägnant macht und auf einen zweideutigen Nenner statt des ein-deutig symbolischen bringt: auf einen geometrischen Nenner in einem nicht mehr symbolischen, symbolisch entleerten Feld bringt. Die Diskrepanz von ausgefeiltem geometrisch-evidenten Display und der abgetanen, blind symbolischen Prägnanz könnte demonstrativer nicht sein." (ebd., S. 24)

Anhand der Skulptur *Anfang der Welt* von **Constantin Brancusi** (ca. 1920, vgl. Kap. 1.6.7 / **Boehm**) arbeitet Haverkamp den Unterschied ihrer ***„Schwelle der Unfertigkeit"*** im Gegensatz zu ***„auf ewig gehender Unbestimmtheit"*** heraus; in meinen Termini könnte man von einer denkbaren semantisch-allegorischen Komplementarität dreier Entitäten aufgrund Isomorphie bzw. unsicherem semiotischen Status (Ikon versus Nichtikon) mittels semantischem detractio (Abstraktion Ovaloid-Ei-Kopf) sprechen:

„Ihr, der definitiven Schwelle der Unfertigkeit, und keiner auf ewig gehenden Unbestimmtheit, setzt Brancusis ovoid-ähnlicher (…) ´Anfang der Welt´ ein Denkmal (…). Eine ´Sculpture pour les aveugles´ nennt Brancusi die über alle Eiertoleranz hinaus gespielte Urform des Kopfes, die Form, die schon Pieros Ei die zweideutige Nähe zum Kopf der Madonna gebracht hatte. Das der Blindheit von Blinden kongeniale, frei platonisierende Interpretament Brancusis

ist der Gegenstand einer Zweideutigkeit, die seine Kunst in der Urgestalt einer welten-eilichen Assoziation ausstellt und dem sehenden Tasten der symbolisch Blinden ausliefert. Doch bleibt der anthropologische Haut Goût des unvordenklichen Anfangs als Nachgeschmack der gegenwärtigen Unfertigkeit einer auf ewig (oder doch bis auf absehbar weiteres) ins immanente Ideal gesperrten Transzendenz; so war sie in Brancusis Vorform thematisch, dem enthaupteten Mädchen, das er zehn Jahre zuvor noch seine ´Schlummernde Muse´ genannt hatte." (ebd., S. 44f.).

An sein Konzept von **Ambiguität als Zwei-/ Vieldeutigkeit statt Unbestimmtheit z.B. nach Blumenberg** knüpft Haverkamp **Repräsentationskritik**, eine *„philosophische Kritik der Schatten der Kunst"*:

„Was die Philsophie von Valérys Sokrates bis hin zu Blumenbergs Valéry verschätzt – die Vieldeutigkeit, die sie mit dem Bad einer alles überschwemmenden Unbestimmtheit der kontingenten Wirkungen auskippt – ist eine Zweideutigkeit, welche die Natur, unerschaffen wie sie ist (und folglich ohne Ansehung eines Schöpfers), noch im Stande einer jeden neuen Krise der Re-Naturalisierung beibehält, die ihr anhaftet. Wobei ´Natur´ nun vollends in den Bereich der Paläonyme zurückweicht, die als alte Namen die Stelle innehaben, die als ´unthought´- eine von Gedanken unberührte Natur - neu zu überdenken ist. So dass Sie vielleicht richtig vermuten, wenn Sie in der von mir an den Wurzeln der Moderne aufgesuchten Zweideutigkeit der Kunst, die mithin schon eine der ungedachten Natur selbst ist, nicht viel mehr (oder nicht viel anderes) erkennen als die skeptischere Version des in der alten Kunst als Struktur von Mimesis (womöglich nur etwas zu gutwillig) postulierten Naturverhältnisses: einer Relation, die in der Immanenz der neuen Lebenswelten die kosmologische Dezentrierung der Natur als einen immanenten Effekt – wie erblindet – an die Wände der Höhle der Philsophen malen lässt. Platons Sokrates war ihr Kritiker, Valérys Sokrates ihr post-aristotelischer Theoretiker. In diesem Mittel-Alter, auf der Schwelle dieser Re-naissance arbeitet sie immer noch, die Kunst, und das macht sie, wie die ihr beispringende Physik, zum weiterhin wirkenden Paradigma von Darstellung. In dieser Höhle findet die Kunst die philosophische Kritik ihrer Schatten immer noch, so irrig sie sein mögen." (ebd., S. 45ff.).

Könnte man nicht auch (neben oder gar anstelle dieser „Schatten"-Metapher) von einer übergreifenden Problemlage der Datenverarbeitung und –speicherung mittels Gruppierungskriterien sprechen, und zwar bei Perzeption und bei Gestaltbildung in Kultur wie Natur (vgl. Selbstorganisation der Materie mittels Selbstsimilarität), bei perzipierten Gestalten der Syntaktik wie bei erinnerten Gestalten der Semantik und Pragmatik?

1.6.10 Valeska von Rosen (2012): Ambiguität im Hiblick auf metaphorische Dunkelheit (´obscurità´)

Anhand der **semantischen Unterbestimmtheit** von Knabendarstellungen um 1600 entwickelt Rosen ein Konzept ***„metaphorischer Dunkelheit"***; in meiner Terminologie könnte man von semantischer Kontamination (Ikon-Denotation versus Symbol-Konnotation A versus Symbol-Konnotation B) aufgrund semantischem detractio von sonst üblichen Identifikationsmerkmalen (Artefakten nonverbaler Kommunikation) des Symbols A (profan) und des Symbols B (heilig) inmitten eines historischen Kontexts, der beide als erwartbar erscheinen lässt, sprechen:

„Und insbesondere vor dem Hintergrund, dass es eine ausgesprochen ähnliche profane Ikonographie des schlafenden Amor gab, mit der man den Bambino Gesù leicht verwechseln konnte, ist diese Restriktion der künstlerischen Mittel im Bild bemerkenswert. Damit ist Caracciolos Gemälde ein Musterbeispiel für eine ambige Darstellung, die zwischen einem profan-mythologischen und einem christlich-religiösen Sujet oszilliert und die durch die faktische Dunkelheit des Bildes auf die Verschleierung der Semantik, auf die metaphorische Dunkelheit (obscurità) zielt." (Rosen 2012, S. 6).

Eine Metapher verbindet Dargestelltes mit Gemeintem mittels eines Vergleichsaspekts; hier wäre also zu fragen: welche der drei Entitäten Amor, Knabe und Jesus der ´**ambigen Dreiheit**´ ist Dargestelltes, welche Gemeintes und was ist der Vergleichsaspekt zwischen beiden inmitten dieser *„metaphorischen Dunkelheit"* nach Rosen? Die (soziale) Bedingung der Möglichkeit einer solch ambig- *„metaphorischen"* Kunst sieht Rosen in der damals **neuen Gattung/ Pragmatik des Sammlerbildes als Experimentierfeld**:

„Für beide Gattungen, das Madrigal ebenso wie das Sammlerbild, gilt, dass es keine rein religiösen Gattungen sind (…) Darüberhinaus war es aber wohl auch die Neuheit dieser Gattungen, also das Faktum, dass sie nicht den tradierten ´Apparat´ ihrer Diskursivierung gegebenenfalls seit der Antike mitbrachten, das die entsprechenden

Ausreizungen der Möglichkeiten anregte. Diese Gattungen wurden sozusagen als Raum des Lizentiösen betrachtet, in dem ungewöhnliche Verfahrensweisen erprobt werden konnten." (ebd., S. 22).

1.6.11 Ulrich Pfisterer: *sieben Diskussionsfelder der Ambiguität*

Anhand von Aktdarstellungen entwickelt **Pfisterer** *„**sieben Diskussionsfelder der Ambiguität"***, denn:

„Das Bild des nackten (idealen) Körpers ist nie eindeutig, es erlaubt immer verschiedene Formen und Möglichkeiten des erotischen Begehrens, lässt konkurrierende Ideen zu Geschlecht, körperlicher Verletzbarkeit und Vergänglichkeit assoziieren, provoziert Differenz-Erfahrungen der Darstellung zu Wirklichkeit und Textwissen usw. Unter dem Stichwort ´Ambiguität´ sind also nicht nur die ´Gegenbilder´ der nackten Wahrheit, die Geschlechts-Metamorphosen, Hermaphroditen und andere ´Monster´ von Interesse, sondern gerade auch Darstellungen des nackten (Ideal-)Körpers lassen sich als Musterbeispiele für visuelle Ambiguität und Vagheit verstehen." (Pfisterer 2012, S. 29f.).

Im Gegensatz zu **Haverkamp** (s. Kap. 1.6.9) benutzt Pfisterer aber das Wort ***„visuelle Unbestimmtheit"*** (ebd., S. 30), das ersterer kategorisch für den Bereich der Ambiguität ablehnt; an anderer Stelle benutzt Pfisterer die Begriffe ***„Uneindeutigkeit", „Polysemie***"; er unterschiedet aber ***„ambiguitas"*** von ***„Vagheit"***:

„In der Zusammenschau fordern die Beispiele dazu auf, sie im Gesamtspektrum der divergierenden Formen und Grade visueller Mehr- und Uneindeutigkeiten in der Frühen Neuzeit zu verorten – wobei die Übergänge zwischen den visuellen Polysemien, den ambiguen oder vagen Darstellungsinhalten und Darstellungsverfahren fließend sein können und mehrfache Zugehörigkeiten denkbar sind. Eine ganz präzise Kategorisierung wird man nicht erzielen können. Hilfreich scheint jedenfalls, sich zunächst die ursprüngliche Unterscheidung der Rhetoriklehren zwischen Ambiguität und Vagheit bewusst zu machen: Die semantische Kategorie der ´ambiguitas´ (…) bezeichnet in den antiken und dann den frühneuzeitlichen Rhetoriken streng genommmen die Wahlmöglichkeit zwischen mehreren alternativen, als solche aber klar benennbaren Deutungsmöglichkeiten (…) Abzugrenzen wäre sie demnach im großen Feld der ´obscuritates´ von allen Formen der Vagheit, die ein unklares oder tendenziell ´offenes´ Sinnpotential anbieten. Kontrovers diskutiert wurde zudem, wie viele Unterformen (oder ´loci´) die Kategorie der ´ambiguitas´ umfasst: zwei, drei, fünf, neun oder noch andere." (ebd., S. 43f.).

Mein Konzept ordnet nach **Merklichkeit der Opposition und Prototypik**: eine ambige Zweiheit (statt einer nicht-ambigen Einheit) weist i.A. eine merklichere ambige Opposition auf als eine Dreiheit, Vierheit usw.; ordnet man ästhetisch ambige Phänomene nach der Merklichkeit ihrer Opposition (vgl. Kap. 1.6.17), so steht in meinem Modell syntaktische Kontamination einer Zweiheit im Kern eines prototypisch organisierten Begriff-Feldes. Nach Pfisterer *„lassen sich doch auf einer konkreteren Ebene vor allem **sieben Diskussionsfelder über Vagheit und Ambiguität der Bildkünste** unterscheiden"* (ebd., S.44):

1) *„Verschiedene Deutungsangebote auf einer tieferen Sinnebene: (…) Eine antike ´Gottheit´ oder Personifikation konnte als Integumentum ganz unterschiedlicher Konzepte dienen. So versinnbildlichte etwa Venus die positive Allmutter wie die Lastergöttin.(…) Die Allegorien, Hieroglyphen, Impresen, Embleme und anderen Rätselbilder und arguten ´concetti´ der Renaissance gründen mit auf diesem Phänomen. (…) In Extremfällen ließen sich Bildfiguren nur mehr als visuelle Topoi oder ´imagines agentes´ eines Gedächtnistheaters einsetzen, um jedem Betrachter eigene Deutungskombinatoriken zu ermöglichen."* (ebd., S.45). Diese **Polysemie von Ikonografie** bleibt als Konnotation in meinem Ansatz bewusst i.A. ausgespart.

2) *„Unklarheiten auf der Ebene des ´konventionellen Sujets´: (…) Entsprechend wäre im christlichen Kontext an Figuren der Heilsgeschichte zu denken, die ihrer auszeichnenden Merkmale entledigt scheinbar als Zeitgenossen auftreten oder aber an Zeitgenossen als bildinterne Beobachter und Teilnehmer am fernen Heilsgeschehen. Das zugrunde liegende Verfahren zwang jedenfalls zwei Zeitstufen und Kulturen zusammen und führte dadurch zu Spannungen, Unsicherheiten und Vieldeutigkeiten – wobei eben nicht nur avancierte Deutungsprobleme auftraten, sondern teils schon auf der ersten Wahrnehmungsebene die Akteure kaum mehr zu identifizieren waren."* (ebd., S. 46). In meinen Termini könnte man von **semantisch-konnotativem substitutio/ detractio** von Artefakten nonverbaler Kommunikation und von raumzeitlicher Einbettung mit daraus folgender Kontamination von Zeitstufen mit Zeichen-Systemen sprechen.

3) *„Unbestimmtheiten der Form oder des ´natürlichen Sujets´: (…) Aber auch Raumordnung und Perspektive ließen sich so anlegen, dass die Betrachter verunsichert wurden und mehrere Wahrnehmungsmöglichkeiten hatten. Amorphe Formen – wie in den ´Zufallsbildern´ der Natur oder Fra Angelicos ´marmi finti´- forderten die Imagination der Betrachter heraus. Die Auflösung der Formen im ´non-finito´, durch ´sfumato´ oder bei ´offenem´ Pinselstrich bewirkte, das sich beim Näherkommen die Darstellung zu entziehen scheint. Für das Genre der ´lontani´- die Landschaftsausblicke - beschreibt Sperone Speroni 1537 (gedruckt 1542) den Effekt, dass ´man dort einige kleine Figürchen herumspazieren sieht, die Menschen scheinen, die aber bei genauer Betrachtung kein einziges Teil an sich haben, das menschlichen Gliedmaßen ähnelt´."* (ebd., S. 48). In meinem Termini könnte man von semantischem detractio von Details u.ä. sprechen, das allerdings so weit geht, dass eine **pragmatische Antonymie** entsteht: Eindruck von ´Darstellung in einer bildlichen Fernansicht´/ Ikon versus Eindruck einer Nicht-Darstellung/ Nicht-Ikon bei einer Nahsicht auf das Bildobjekt selbst.

4) *„´Visuelle Leerstellen´: (…) In einer Darstellung können auch lediglich einzelne Bereiche nicht deutlich ausgearbeitet oder der eindeutigen Erkennbarkeit entzogen sein. Diese ´visuellen Leerstellen´ innerhalb eines ansonsten eigentlich präzise zu dechiffrierenden Bildes sollen die Betrachter zu ´imaginativen Füllungen´ reizen. (…) Resultate dieser ´formverschleiernden´ Verfahren sind jedenfalls vermeintliche Belebungen und dreidimensionale, räumliche und kontextuelle Verdinglichung und Präsenz-Schaffung innerhalb der Bildwerke."* (ebd., S. 50). Eine solche *„Verschleierung"* würde man in meinen Termini als **teilweises semantisches detractio** von Details/ **substitutio durch einen Schleier** deuten können.

5) *„Mehrdeutigkeit durch unterschiedliche Betrachter: Darstellungen konnten – das war schon im 16. Jahrhundert, nicht erst zur Zeit Pallavicinos, allgemein bewusst- für jeden einzelnen Betrachter eindeutig scheinen, die Rezipienten untereinander entwickelten aber (begünstigt durch verschiedene Anlässe, soziale Schichten, Begabungen, ´Geschmacksurteile´, Gender usw.) differente Wahrnehmungen und Deutungen (hier zeigt sich erneut das Phänomen der ´projektiven Imagination´)."*(ebd., S. 51). Bei diesem Punkt kann man m.E. schon nicht mehr allgemein von intendierter Ambiguität sprechen, eher von **divergierenden Konnotationen oder gar Assoziationen** einzelner Rezipienten, die im Zweifelsfall eher ein **soziologisches bis psychologisches statt ästhetisches Phänomen** darstellen.

6) *„Nicht intendierte Mehrdeutigkeit: Die Unberechenbarkeit und Unterschiedlichkeit der Betrachter konnte dazu führen, dass selbst vermeintlich eindeutige Bildwerke auch ´falsch´ und anders als von Künstler und Auftraggeber intendiert wahrgenommen wurden - wobei auch hierfür die erotische Imagination besonders prominente Beispiele liefert."* (ebd., S. 52). Solche Assoziationen und Konnotationen bleiben in meinem Ansatz ausgespart, um Intelligibilität (hier stets im nicht-philosophischen Sinne verstanden) zu erzeugen.

7) *„Vorgebliche Vagheit und Ambiguität: Ein letztes Indiz für die Relevanz und Akzeptanz solcher visueller Vagheiten und Ambiguitäten scheint zu sein, dass ab der Mitte des 16. Jahrhunderts ´Unklarheit´ und ´Unverständlichkeit´ geradezu als Schutzbehauptung für kontroverse Bildwerke eingesetzt werden konnten."* (ebd., S. 53f.). Dieser Aspekt fällt in den Bereich der Simulation als pragmatischer Kontamination, die aber eben vermindert merklich weil zumeist konnotativ bis asssoziativ ist.

1.6.12 ´Diskursgruppe´ Scheffler/ Berndt/ Kammer/ Sachs-Hombach

Scheffler (1989) unterscheidet zwischen ***„E-Ambiguität", „I-Ambiguität"*** und ***„M-Ambiguität",*** wobei E-Ambiguität nicht bei Bildern zu finden sei, weil diese nicht *„replica-related"* seien (vgl. ebd., S. 110); dem kann man entgegenhalten, dass es durchaus Motivwiederholungen in Bildern z.B. bei **Magritte** (vgl. Abb. 319), **Warhol** oder in nichtgegenständlichen Bildserien (vgl. z.B. Abb. 239) gibt:

„Elementary ambiguity (E-ambiguity) consists in extensional variation across replicas, each of which may, however, be perfectly definite in its application. Thus, for example, two ´now´- inscriptions produced at different times are replica-related yet extensionally divergent, hence E-ambiguous with respect to one another, neither presenting any interpretative problem." (ebd., S.109). *„By contrast, however, indecision may indeed affect a single token, caught between rival readings, each vying to be chosen as its sole interpretation. Here we have I-ambiguity, which involves an interpretive ambivalence or indecision rather than a mere conflict of expectations between parts."* (ebd., S. 110).

Scheffler (1989) definiert **I-Ambiguität** als ***„indecision“***, Schwanken zwischen zwei Denotaten und verweigert daher sowohl dem Bild eines aufwärts fließenden Flusses von **M.C. Escher** als auch dem Bild einer Meerjungfrau den Status der bildlichen I-Ambiguität, da beide denotativ „nichtig“ seien. Dem kann man entgegenhalten, dass letzteres für das jeweils Ganze als potentielles Denotat stimmt, aber eben nicht für die Opposition der Teile, worauf er aber selbst auch eingeht:

„And while descriptions of physically impossible states, e.g., ´water flowing uphill´, are hardly considered ambiguous, pictures of such states often are, as witness M.C. Escher´s lithograph ´Waterfall´, in which water is depicted as falling from a height to turn a waterwheel, thence flowing back upward to its initial height. That no watercourse answers to such a picture does not imply that there is some indecision between one denotation and another. A picture of a mermaid which, like the phrase ´half woman half fish´, denotes nothing, is no more ambiguous than the phrase. It might be protested that there is a conflict of expectations engendered by the mermaid-picture, each half arousing expectations violated by the other. But there is in such conflict as yet no germ of ambiguity. The picture may be perfectly clear in its mode of depiction and it is indeed clear enough to be judged as denotatively null.“ (Scheffler 1989, S. 109). *„That the parts of a picture engender conflicting expectations implies no such ambivalence or indecision affecting either it or its parts; indeed such an internal conflict may itself resolve the interpretation of the whole, as we have seen.“* (ebd., S. 110).

Berndt/ Sachs-Hombach (2015, S. 276, s.U.) sprechen entgegen dieser Auffassung Schefflers von der Bedeutung der **mereologischen piktorialen Ambiguität**. Ein dritter Ambiguitätstyp ist nach Scheffler ***„M-Ambiguität“***, wo es nicht mehr um Auswahl sondern um **Versöhnung rivalisierender Lesarten** gehe:

„Later on, I will discuss multiple meaning (M-ambiguity), where the problem is rather how simultaneously to accommodate, rather than to choose between, rival interpretations.“ (ebd. S.110). *“We have been discussing cases of indecision presuming that one interpretation alone is the correct one. But the Necker-cube-picture is hard to treat that way. It seems to bear both rival interpretations. The duck-rabbit figure is similar in this respect. The oscillation between rival interpretations in these cases is permanent, that is, the rivalry is not to be resolved in favor of one or the other but rather to be domesticated – taken as part of the function of the symbol in question. The ambiguity here involves simultaneous multiplicity of meanings rather than indecision as between one meaning and another.“* (ebd., S. 112). *„M-ambiguity, thus understood in terms of mention-selection, goes beyond the extensional interpretation of puns discussed above. The notion of multiple meaning, in which divergent captions are simultaneously mention-selected by a given symbol, offers one general way of understanding how a single work may, at one and the same time, bear conflicting interpretations.“* (ebd., S. 114).

In Bezug auf *„potentielle Bilder“* o.ä. nimmt Scheffler eine ähnlich kritische Haltung in Bezug auf die deren Einordnung als ambig ein wie meine Ausführungen zu **Gamboni** (vgl. Kap. 1.6.16): *„Rohrschach inkblots, although they indeed evoke different descriptions from subjects required to interpret them, are hardly, on that account to be reckoned as pictorially ambiguous, since no proffered interpretation is precluded.“* (ebd., S. 110). **Berndt/ Sachs-Hombach** (2015), die Schefflers Ansatz adaptieren, wiederum unterscheiden **drei Dimensionen („*types, forms, and levels*“) einer Matrix der Ambiguität**:

„In order to better understand the phenomenon of constitutive ambiguity, we will begin with an overview of the different aspects of ambiguity by distinguishing between its different types, forms, and levels. We will refer to these three ways of diversifying the phenomenon of ambiguity as the dimensions of ambiguity. Insofar as these dimensions provide meaningful distinctions, a three-dimensional matrix can be designed, in which the variables entered would determine the different combinations of dimensions.“ (Berndt/ Sachs-Hombach 2015, S. 273).

Für den Bereich der Typologie beziehen sie sich auf die oben dargestellte **Dreiertypologie** des amerikanischen Sprachphilosophen **Israel Scheffler** (1989) und definieren damit Ambiguität abgrenzend von **Vagheit** sowie von **Unbestimmtheit/ Unklarheit** als **Opposition von Bedeutungen**:

„Scheffler distinguishes between elementary ambiguity (e-ambiguity), interpretative ambiguity (i-ambiguity), and the phenomenon of multiple meaning (m-ambiguity). These types of ambiguity can be distinguished from vagueness and generality, as ambiguity is always based on concrete, competing meanings (…) Relying on the persepctive of cultural anthropology as a backdrop for the analysis of these phenomena, we will use the terms elementary, hermeneutic, and constitutive ambiguity in our systematization.“ (Berndt/ Sachs-Hombach 2015, S. 274).

„Elementary Ambiguity“ ist bei ihnen definiert durch *„different meanings relative to the context of its use“*, ***„hermeneutical ambiguity“*** durch *„different lexical entries for the same sign“;* dabei sind diese zwei Typen durch *„possibilities of disambiguation“* (ebd., S. 274f.) gekennzeichnet. Für ***„constitutive ambiguity“*** gilt: *„competing interpretations of each utterance always exist simultaneously“*, *„disambiguation would truncate or distort communication“* (ebd., S. 275). Für das Bildmedium heben sie die Bedeutung der ***„mereologischen Ambiguität“*** hervor; jedoch lehnt Scheffler (1989) dieses – wie oben an seinem substitutio-Beispiel ´Fisch-Frau-Figur´ gezeigt – ab, worauf Berndt/ Sachs-Hombach jedoch nicht eingehen:

„Presumably, they are closer to our example of ´Hermann the hermaphrodite´, which is a clear case of m-ambiguity, because they are mereological ambiguities, in other words ambiguities that occur due to the different interpretations of the relationships between the part and the whole, which are typical and fundamental for the pictorial medium.“ (ebd., S. 276).

Die zweite Dimension der Ambiguität nach Berndt/ Sachs-Hombach (2015) ist **medienspezifische Form**:

„Ambiguity, therefore, necessarily has media-specific forms. The investigation of these forms is especially important, as each medium is characterized by very different ability profiles, and because ambiguity takes on different forms depending on the medium being used, making a comparative analysis of media forms necessary.“ (ebd., S. 278).

Die dritte Dimension der Ambiguität ist der ***„level“***, dreigeteilt in ***„lexical or content level“*** (ebd., S. 278), ***„the referential level“*** (ebd., S. 279) und ***„pragmatic level“***:

„Concerning the general complexity of ambiguity in communicative processes, we have to take into account not only the content and reference – and this is our main argument here - but also the pragmatic level, in other words, the level of the meaning of the utterance (…) Following intentionalist semantics, we deduct the meaning of the utterance by looking at a specific utterance in light of the speaker´s intention.“ (ebd., S. 279).

Wie all dieses auf das Medium Bild konkret bezogen werden könnte, wird aber nicht von ihnen genauer erläutert. In einem drei Jahre später erschienen Aufsatz entwirft Berndt ein (neben Denotationen auch Konnotationen und Assoziationen umfassendes) Konzept der ***„Zonen“*** für ästhetische Ambiguität, das sie im Hinblick auf fiktionale Literatur als ***„world making“*** entwirft, das aber an Kunst als ***„nicht-begrifflicher, anschaulicher oder ´sinnlicher´ Weltgestaltung“*** (Berndt 2018, S.38) Anschluss herstelle:

„Mit den ´Zonen´ geht es daher auch nicht darum, an einem Einzelbegriff ´die innere semantische Struktur aufzuzeigen, die Begriffsfelder hierarchisiert – mit Unter-, Ober-, Gegenbegriffen und dergleichen´, um ein ´bleibendes und wahrlich wissenschaftliches Fundament´ für die Ambiguitätsforschung zu legen. Denn ´Zone´ ist kein statischer, sondern ein dynamischer Begriff, der sich strukturell durch eine ´antagonistisch-gleichzeitige Zweiwertigkeit´ auszeichnet.“ (ebd., S. 18). *„In der Zone kollidieren nicht nur die ´realen´ Grenzen, sondern auch die ´realen´ mit den imaginären, so dass Traum, Illusion, Halluzination, Fantasie und fiktionale Welten (Massenmedien) mit dem ´realen´ Raum amalgamiert werden.“* (ebd., S. 27). *„Vor diesem Hintergrund können die ´Zonen der Ambiguität´ in Zukunft dazu genutzt werden, das world making, wie es Gegenstand der Fiktionstheorien ist, an die poetologischen und ästhetischen Theorien nicht-begrifflicher, anschaulicher oder ´sinnlicher´ Weltgestaltung anzuschließen. Ambiguität würde im Rahmen eines solchen Modells von einem kommunikativen Betriebsunfall zur zentralen Kategorie einer Epistemologie des Ästhetischen werden können, in der es mit dem Phantom diskreter Bedeutung nicht um Abgrenzung, sondern um Entgrenzung geht. Zonen führen nicht nur zu der Einsicht, dass es ohne Ambiguität keine Kunst gibt, sondern ohne Kunst auch keine ethische Agency.“* (ebd., S. 38).

Ein dritter Text von **Berndt/ Kammer** (2009) kritisiert offen den **unbedachten Gebrauch** der drei benachbarten Begriffe **Amphibolie, Ambiguität und Ambivalenz**:

„Amphibolie, Ambiguität und Ambivalenz, so scheint es beinahe, sind selbst keine klärungsbedürftigen Begriffe. Den Verdacht, dass es sich bei solcher Pragmatik um einen Rekurs auf schlechte Evidenz handelt, vermag indes gerade die Rückversicherung bei den institutionellen Delagationsorten für die Definitionsarbeit am kulturwissenschaftlichen Handwerkszeug nicht auszuräumen. Denn die einschlägigen Handbücher bieten ein recht widersprüchliches Bild, sowohl was die Bestimmung der einschlägigen Lemmata als auch die Möglichkeiten ihres Einsatzes betrifft.“ (Berndt/ Kammer 2009, S. 8).

Eine enge Definition ihres Begriffs ***„Strukturaler Ambiguität“*** als ***„eine antagonistisch-gleichzeitige Zweiwertigkeit generierende Matrix“*** wird von Berndt/ Kammer bevorzugt, sie schließen also Einbezug von **Mehrdeutigkeit** wie z.B. durch **Bode** (1988) implizit aus:

„Strukturale Ambiguität ist der Name, den wir – wie zu zeigen sein wird, aus guten begriffsgeschichtlichen Gründen – einer antagonistisch-gleichzeitige Zweiwertigkeit generierenden Matrix geben. Diese begriffliche Profilierung erlaubt, so die erkenntnisleitende These, präzisere und schärfere analytische Zugriffe auf Strukturen, die Effekte und Artikulationen simultaner und zugleich widerstrebender Zweiwertigkeit hervorbringen, als der bloße, wenn auch nicht unbegründete Verdacht, dass ´irgendwie´ fast alles in unseren (post)modernen Zeiten als zwei- mehr- oder vieldeutig, also als ambivalent zu beschreiben wäre.“ (ebd., S. 10).

Berndt/ Kammer binden – ähnlich zum hier vertretenen Ansatz- über **Alexander Gottlieb Baumgarten** Ambiguität an **rhetorische Figuren als *„zweiwertige Wahrheit der Ästhetik“***:

„Auf der Suche nach den Gesetzen des sinnlichen Denkens und Darstellens verbindet Baumgarten zwischen 1735 und 1758 in seinen ästhetischen Schriften Erkenntnistheorie und Darstellungstheorie zu einer widerstreitenden Doppeleinheit, indem er von den nicht-diskursiven Strukturen literarischer Texte die Prinzipien logisch-analoger Erkenntnis ableitet. Diese Ambiguität der Ästhetik, die mit der Entdeckung des Mediums einhergeht, wurzelt bei Baumgarten in der Ambiguität der Rhetorik. Rhetorische Figuren prägen nämlich die Matrix einer strukturalen Zweiwertigkeit, die Baumgarten an den materialen Überschuss von sprachlicher und schriftlicher Medialität bindet. Die Ambiguität der Rhetorik mündet schließlich in eine Medio-Metaphysik der Ambiguität, in der an die Stelle der einwertigen Wahrheit der Logik die zweiwertige Wahrheit der Ästhetik tritt.“ (ebd., S. 27).

Berndt präzisiert den **Zusammenhang zwischen Rhetorik und Ambiguität** in einem vierten Text, ihrem Aufsatz *In the Twilight Zone. Ambiguity and Aesthetics in Baumgarten* im gleichen Band:

„Here, he [Baumgarten, Anm.] *encounters the so-called equivalence-figures, i.e. figures that link their elements according to the principle of like with like to form complex sequences – such as: homoioteleuton, anapher, epipher, symploke, repititio, epizeuxis, epanalepsis, andiplose, ploke, pleonasmus or polyptoton. But why is Baumgarten interested in figures to such an interminable extent? Because figures allow him to observe the non-discursive aspects he is laboring over at the time. (…) they do so in a way that makes the concatenation of the words command most of our attention while the object of expression recedes into the background (…) The figure thus stands for the duality or doubleness that lies at the heart of our current deliberations.(…) At the center of this new scheme, Baumgarten positions none other than comparison in the broader sense of the term (…) In a comparison, words that stand in relationship of similarity or kinship to one another are interchanged or joined together (…) By meticuoulsly differentiating between all these possible modes of comparative concatenation that close the gap between figure and text, Baumgarten re-evaluates, perhaps even elevates, the particular operation of the figure to the status of a general macro-structural principle of concatenation.“* (ebd., S. 128f.).

1.6.13 Thomas Susanka: Ambiguität vs. Unspezifität im Bild

Susanka kritsiert die **Überdehnung des Begriffs der Ambiguität** u.a. durch **Krieger** (2010) in der Bildwissenschaft und untersucht, *„inwiefern das sprachwissenschaftliche Verständnis von Ambiguität im bildwissenschaftlichen Diskurs nutzbar gemacht werden kann“* (Susanka 2015, S. 341):

„Traditionell befasst sich die Ambiguitätsforschung mit der Lautsprache, und die maßgeblichen Beiträge stammen aus den Sprachwissenschaften. Doch auch in der jüngeren bildwissenschaftlichen Forschung wird der Ambiguität mitunter eine zentrale Rolle zugeschrieben. (…) Wenn man aber das Spektrum der Phänomene betrachtet, das hier unter dem Schlagwort der Ambiguität zusammengefasst wird, fällt auf, dass dieses häufig das Fassungsvermögen des Begriffs weit übersteigt. Ambiguität wird dabei oft synonym zu ´interpretationsoffen´ verstanden. Die Sprachwissenschaften stellen hier ein weit differenzierteres Vokabular bereit.“ (Susanka 2015, S. 341). *„Zu bemängeln ist an Kriegers Ausführungen letztlich dann nur die Wahl ihres Oberbegriffes, denn, wie sie selbst ausführt, sind die Phänomene, die gemeinhin unter dem Begriff der Ambiguität aufgeführt werden, nur eingeschränkt miteinander verwandt: Sie ähneln sich allein darin, dass sie in irgendeiner Form einen Spielraum für Interpretationen eröffnen.“* (ebd., S. 343).

Man könnte meinen Ansatz der **Aufmerksamkeitsteilung** für Ästhetische Ambiguität als Mittelweg zwischen dem engen Ansatz Susankas und dem weiten **Kriegers** bezeichnen. Mit **Scheffler** (1989, s.O.) grenzt Susanka **Ambiguität** von **Vagheit** oder **Allgemeinheit** ab und ordnet den Begriff wie folgt ein:

„Die bloße Tatsache, dass eine Textur unterschiedliche Interpetationen ermöglicht, hängt von vielen Faktoren ab und Ambiguität ist nur einer neben anderen." (ebd., S. 343).

Susanka führt einen (m.E. missverständlichen) Begriff der ***„Performanz"*** eines Abbildes ein, womit er wohl die individuelle (in meinem Sinne rhetorisch vom naturalistischen Vorbild abweichende) Ausführung eines erinnerbaren Gestalt-Typus meint, die zu bildlicher Ambiguität führen kann, ganz im Gegensatz zu lexikalischer Ambiguität der Sprache:

„Ich kann 20 Mal hintereinander das Wort ´Bank´ sagen und so lange ich nichts Weiteres sage, wird niemandem klar sein, was ich damit meine – es bleibt mehrdeutig. Beim Hase/Ente-Bild scheint aber genau dies nicht der Fall zu sein: Die Performanz des Zeichens kann sogar einen signifikanten Unterschied hinsichtlich seiner Bedeutung machen, denn schlussendlich gibt es zahllose Beispiele von Bildern von Hasen und Enten, die vollkommen eindeutig sind. Der Ambiguitätseffekt tritt beim Hase/ Ente-Bild eben nicht losgelöst von der jeweiligen Performanz ein – vielmehr scheint er sogar das direkte Resultat einer bestimmten Performanz zu sein." (ebd., S. 346).

Dieses Bild wurde in diesem Band nicht als *„Performanz"*, sondern als intendiertes semantisches detractio (von Rumpfkörper, bei Wittgensteins Zeichnung auch von Gefieder bzw. Haar) plus substitutio per transmutatio (Konturlinie als Morphing-Verschiebung/ Zwischenform zwischen zwei naturalistischen Konturen, als Kontur-Kontamination) mittels Morphing gedeutet (vgl. Abb. 356). Susankas Ausblendung rhetorischer Devianzoperationen an naturalistischen Vor(netzhaut)bildern führt auch zu seiner Einschätzung der mittelalterlichen **Bedeutungsperspektive** (vgl. Abb. 129) als ein ***„syntaktisches System"*** und nicht als eine **semantische, rhetorisch-konnotative Devianzoperation** (obwohl doch allen soziohistorischen Rezipienten solcher Abbilder die extreme Abweichung von ´natura´ offensichtlich sein dürfte):

„Als syntaktisches System gibt die Bedeutungsperspektive also die relative Bedeutsamkeit von Bildzeichen an, während die Zentralperspektive ihre relative räumliche Lage bestimmt." (ebd., S. 349).

Im Rahmen einer ***„strukturellen Ambiguität"*** im Hinblick auf solche *„Bildsyntaktiken"* befasst sich Susanka nicht mit den syntaktischen bzw. semantischen Devianz-Möglichkeiten, zwei Körper-Konturen übereinander zu zeichnen wie **Picabia** (Abb. 257: *„gleicher Ort"*) oder zweimal dieselbe Person nebeneinander zu malen wie **Magritte** (Abb. 319: *„an zwei Orten gleichzeitig"*) oder verschiedene Fluchtpunkte für im Raum gleich orientierte Objekte zu installieren wie **Meidner** (Abb. 133), wobei er aber Physik/ Bezeichnetes und Bildsyntaktik/ Bezeichnendes (m.E. vorschnell) gleich setzt:

„Und da es ebenso eine physikalische Gesetzmäßgkeit ist, dass niemals zwei Objekte in einem Raum den gleichen Ort einnehmen können und dass ein Objekt niemals an zwei Orten gleichzeitig sein kann, erübrigt sich die Frage nach der strukturellen Ambiguität in der Zentralperspektive." (ebd., S. 349).

Susanka unterscheidet in diesem Zusammenhang daher ´**ambig**´ von ***„paradox"*** (hier wohl im Sinne von ´einem Bild-Regelsystem als konnotativer *„Bild-Syntaktik"* einer *´Bildgrammatik´* zuwiderlaufend´); ich spreche in Fällen wie bei **Hogarth** (s.U.) nicht von *„Bild-Syntaktik",* sondern vom Netzhautbild/ Lexikon als ´natura´, von dem rhetorisch abgewichen werden kann, von syntaktisch-semantischer Ambiguität gegenläufiger oder gestörter Sequenzen semantischer Tiefenkriterien (also von einer letztlich rhetorisch devianten Inhomogenität, vgl. Kap. 2.2.5 Syntaktisch-semantische Zweiheit im Sequenziellen: Gegenläufigkeit und Sequenzstörung):

„Natürlich gibt es Bilder, in denen mit den Regeln der Zentralperspektive mitunter humorvoll gespielt wird und so unmögliche räumliche Konstellationen vorgeführt werden. Gombrich macht das anhand eines satirischen Kupferstichs von William Hogarth deutlich. Doch zum einen sind diese Bilder nicht ambig sondern paradox, zum anderen basieren sie ja genau darauf, dass mit den Regeln der Zentralperspektive gebrochen wird." (ebd., S. 350).

Susanka würde wohl die ambigen Parallelprojektionen in Abb. 294 und 295 als ***„strukturelle Ambiguität"*** (gemeint wohl im Sinne ´vom Bild-Regelsystem erlaubte Mehrdeutigkeit´) akzeptiert haben, führt aber selbst solche Beispiele nicht an. Er ist also auf der Suche nach einer in einem „Abbild-Regelsystem" ohne Regelverstöße möglichen, erlaubten Ambiguität, hat also einen engen weil linguistisch basierten Ambiguitätsbegriff. Kann man aber und sollte

man Regeln der Sprache auf Bild übertragen, von *„Bildgrammatik“* und *„Bildlexik“* sprechen? Und wenn ja: zu welchem Zweck? Der Rückbezug auf Etymologie und Psychologie über den Begriff *´Aufmerksamkeitsteilung´* im hier vertretenen Ansatz zu *´Ästhetischer Ambiguität´* scheint mir ein anzustrebender Mittelweg zwischen Über- und Unterdehnung des Begriffs ´Ambiguität´ zu sein. Das Phänomen der ***„Unspezifität des Bildes“*** knüpft Susanka an die beschränkte Darstellungsfähigkeit des Abbildes gegenüber der Sprache an (vgl. Ausführungen des Semiotikers **Nöth** hierzu in Kap. 1.3.2.3):

„Die Frage aber, wem diese Schuhe [in einem Bild van Goghs, Anm.] *nun gehören, übersteigt offenkundig die Semantik des Bildes und verlässt damit auch den Bereich der Ambiguität. (…) Der Bildkode erlaubt es schlichtweg nicht, eine definitive Aussage hierüber zu treffen. Gerade in dieser Unspezifität des Bildes liegt dann auch ein Hinweis auf den Ursprung der Interpretationsoffenheit von Bildern.“* (ebd., S. 354).

Dem kann man entgegenhalten, dass ´Text´ Unspezifität in Bezug auf Raumdarstellung aufweist, schließlich sind Text und Bild hierin komplementär. Susanka fasst den Begriff der Ambiguität im Abbild so eng mit seinem Begriff der *„Performanz“*, dass er schreiben kann:

„Bilder sind offen für unterschiedliche Interpretationen, aber nur selten ist dabei eine echte Ambiguität am Werk.“ (ebd., S. 357).

Abschließend könnte man fragen, ob nicht nicht sein Begriff des *„(abbild)syntaktischen Systems“* auch ex negativo die Idee einer sprach- oder bildrhetorischen Abweichung davon in sich enthält, sei sie nun textgrammatischer oder ´abbildgrammatischer´, also letztlich auch physikalischer Natur (´natura´ versus rhetorischem ´ars´).

1.6.14 Nicolas Romanacci: Sieben Typen bildlicher Ambiguität

Inmitten semantischer Ambiguität unterscheidet **Romanacci** zunächst zwischen **a) *„semantisch gegenständlicher Ambiguität“*** und **b) *„semantisch räumlicher Ambiguität“*** sowie **c) *„semantischer Figur-Grund-Ambiguität“***, ohne jedoch auf die kognitiven Ursprünge dieser drei Typen einzugehen, die doch m.E. sehr unterschiedlich sind; in meinen Termini ausgedrückt: zu a): deviant-semantisches Morphing beim Hase-Ente-Kopf (Abb. 356), zu b): syntaktische Linienkreuzungspunkte (also Typ BK) und Parallelprojektion beim Neckerwürfel (Abb. 294), die man als rhetorische Abweichung, als substitutio per transmutatio von der Linienkonvergenz des natürlichen Sehens hin zu zweideutiger Parallelprojektion ansehen kann sowie zu c): Ausgleich der Attraktionspotentiale zur vereinfachenden Gruppierung hin zu potentiellen Figurflächen kognitiv ´vor´ (also auch räumlich organisierten!) Grundflächen über die acht syntaktischen Gruppierungskriterien z.B. über K3 beim Rubinschen Becher (Abb. 23). Die **Bedingungen der Möglichkeit von Kohärenzbildung wie ambiger Antikohärenzbildung** über die hier vorgestellten Gruppierungskriterien werden also bei Romanacci (wie bei den meisten anderen Ansätzen) nicht näher beleuchtet:

„On a theoretical level we can treat the duck-rabbit-picture (…) and the Necker cube (…) as similar cases of »multiple meaning« (…). But for an aesthetic analysis it makes sense to differentiate here and discriminate between two types of pictorial ambiguity. In a general sense, one could say, that both pictures might be labelled as cases of ›semantic‹ ambiguity, for the meaning at hand is ambiguous. But more specifically the Necker cube case could be labelled as a case of a ›spatial‹ ambiguity, because the indecision regards strictly speaking a spatial interpretation. Third, one could consider another quite classical figure, the Wittgensteinian Doppelkreuz (›double cross‹), illustrating another important type of compositional problem, the ›figure-ground‹ ambiguity.“ (Romanacci 2009, S. 15).

Romanacci führt m.E. unmerklich ambige Beispiele **konnotativ-assoziativer** semantischer Ambiguität an, so z.B. einen Hügel in einem Bild **Giottos** *Beweinung Christi* (1304-06), den er als Antonymie (einmal als ´aufsteigend´ für *„Auferstehung“* und einmal als ´absteigend´ für *„Kreuzabnahme“*) deutet (vgl. ebd., S. 27). Als künstlerisches Beispiel für Figur-Grund-Ambiguität führt Romanacci Flaschen-Stillleben **Giorgio Morandis** an, in denen ein potentieller Zwischenraum zwischen flaschenförmigen Feldern weißer Grundfarbe in dunklen Farben angelegt wird, so dass er sowohl als eine auf Kopf gestellte Flasche als auch als Fensterhintergrund gedeutet werden kann, während die flaschenförmigen Felder daneben - zur weißen Grundfläche nicht abgegrenzt - sowohl als weiße Flasche als auch als Grund erscheinen können (in meinen Termini: Kontamination von Figur mit Grund über S1 und - ähnlich dem Rubinschen Becher - über K3).

Das Porträt der Mutter von **James Abbott McNeill Whistler** mit dem (m.E. rhetorisch devianten) unerwartbaren Titel *Arrangement in Grau und Schwarz* (1871), dient Romanacci als Exemplifikation seines vierten Typs von Ambiguität, die man als **d) *„Opposition von Dargestelltem versus Exemplifikation/ Ausdruck“*** bezeichnen könnte. Hierbei ergeben sich aber Abgrenzungsprobleme der Ambiguität zu allen anderen Kommunikaten, die ja alle nach **Karl Bühler** gewisse Anteile von Ausdruck, Darstellung und Appell enthalten; Whistler jedoch setzt den unerwartet auf Syntaktik statt auf Semantik verweisenden Titel des (Immer-Noch-)Abbildes als ambigen **Aufmerksamkeitsteiler** ein. Daher könnte man bei diesem ***´Porträt + Arrangement´*** Whistlers m.E. begründet von Ambiguität als Aufmerksamkeitsteilung auf zwei kognitive Entitäten sprechen, und zwar in Form von **pragmatischer Kontamination per substitutio** (übliche Betitelung im Hinblick auf Semantik, hier: Funktion ´Mutter-Porträt´ ersetzt durch Whistlers deviante Betitelung im Hinblick auf Syntaktik, genannt *„Arrangement“*).

„Whistler's insistence that the importance of his composition is to be seen much more in the ´arrangement´ of colors than in the representation of a person serves as a perfect example for being aware that ´sometimes the subject serves merely as a vehicle for what is exemplified or expressed´.“ (ebd. S. 21).

Einen fünften Typ **e) *„temporal-narrativer Ambiguität“*** exemplifiziert Romanacci - in Anlehnung an **Max Imdahl** - an dem Gemälde **Giottos** *Die Auferweckung des Lazarus* (1304-06), in dem vier zeitlich auseinanderliegende **Ereignisse in einem Bild kontaminiert** seien:

„How can the subsequent narrative scenes of Jesus calling »Lazarus, Come Out!« (›t3‹), Lazarus doing so (›t4‹); the preceding lamentation of the women (›t1‹) and the opening of the tombstone (›t2‹) be adequatelly depicted in one pictorial scene.“ (ebd., S. 25).

Das Problem dieses Werkbeispiels liegt darin, dass es nur konnotativ (also letztlich ´**symbolisch-unikonisch**´ und eben nicht genuin ikonisch), also nur in Kenntnis des Bibeltextes, als Narration durch ein einziges Abbild erschlossen werden kann. In diesem Band wurden dagegen i.A. ´vermittelt denotative´ Beispiele abbildlicher Kontamination von zeitlichen Momenten gewählt (vgl. Abb. 311, 313, 314). Einen sechsten Typ der Ambiguität bezeichnet er als f**) *„kategoriale Ambiguität“*** und macht diesen am Werk *Flag* von **Jasper Johns** (1954 - 55) fest (siehe andere Deutungen dieses Werks in **Kap. 1.6.17/ Krieger**); er bindet an die ambige Opposition von Zeichen als materiell-manuellem Produkt versus Fahnen-Symbol als Zeichen sogar (assoziativ bis konnotativ) eine **weltanschauliche Opposition von Nominalismus und Platonismus**:

„Through providing a heavily structured plain, highlighting the uniqueness of every little irregularity, and therefore the uniqueness of the painting at hand, Johns stresses an ambiguous relation to the – in general – more universal character of the depicted flag as a symbol.“ (ebd., S. 30). *„For a platonist would rather claim that basically and finally the idea of a state is crucial to be expressed by an artwork, a nominalist would be more interested in taking a closer look at the concrete features of the object itself and its forms of reference as a symbol.“* (ebd.).

Romaniccis siebter Ambiguitätstyp heißt **g) *„perzeptuelle Ambiguität in Medienkunst“***, der als der abstrakteste Typ anzusehen sei, da er Raum, Zeit, Identität und Kategorie betreffe und den er an dem Werk *Public Space/ Two Audiences* (Rauminstallation, 1976) **Dan Grahams** veranschaulicht. Diese Rauminstallation weist einen durch eine schallisolierende Glasscheibe zweigeteilten Raum auf, deren zwei Raumhälften von Besuchern begangen werden können; gegenüber der raumtrennenden Glasscheibe ist flächendeckend an einer Wand ein Spiegel angebracht:

„The visitor gets involved in an ambiguous realm of questions related to his own identity: is he a viewer of an object (the work), or is he already a part of the work, or more radically speaking, is he and the other viewers somehow the work itself? Is he an observer of other visitors or is he part of the observations of the others? Is he acting as an individual or as part of a group? These questions are fundamentally supported by the multiple layered spatial ambiguities caused through the mixture of glass, mirror (only on one side of the room), and the reflections in the glass. The seemingly neutral materiality enables ambiguous consciousness processes.“ (ebd., S.32).

In meiner Terminologie würde man hier von **drei Typen pragmatischer Antonymie** zweier pragmatischer Entitäten **per substitutio** sprechen: A) **substitutio** des Ausstellungsobjektes/ -subjektes der konventionellen Situation ´Ausstellung´ (´Subjekt der Ausstellung sein´ versus ´Objekt der Ausstellung sein´); B) **substitutio** der Rolle inmitten der konventionellen Situation ´Bewegen im öffentlichen Raum´ (´Beobachter sein´ versus ´beobachteter Quasi-Gefangener´ sein); C) **substitutio** des Prinzips ´soziale Selbstwahl´ (´individuelle Wahl einer Gruppenzugehörigkeit´ versus ´zufälliges Zugeordnetwerden zu einer Gruppe über fallenartige Architektur´).

Romanicci blendet in seiner Typologie die Bedingungen der Möglichkeit von (ambiger Anti-)Kohärenzbildung mittels Gruppierungskriterien, syntaktische Ambiguität sowie die rhetorische Bedingtheit von Devianz-Ambiguität aus, da es ihm um eine kunstphilosophische Betrachtung ästhetischer Ambiguität geht.

1.6.15 Peter Foos: Die Wahnehmbarkeit des ´objet ambigu´ in drei *„Resonanzräumen“*

Die **Bedingungen der Möglichkeit** von nichtambiger Kohärenz- wie ambiger Anti-Kohärenzbildung der Kognition mittels Gruppierungskriterien zu modellieren, bedeutet für meinen Ansantz (der Verluste aus Exklusionen explizit eingesteht) auch, **Grenzen des Erkennens** (wie sie **Kant** anders umriss) aufzuzeigen. Das Wozu des ästhetischen ambigen Werks kann man als **Modellierung oder gar Bearbeitung dieser Grenze des Erkennens**, als **Metakognition** auffassen. Dieses erfolgt nicht im Hinblick auf **Interpretation** ambiger Werke, sondern auf deren **Analyse und Produktion**, also ohne Einengung auf eine *„Lesart“*, sondern mit Offenlegung der reziproken Bedeutungsanreicherung kontaminierter Entitäten in all ihren - nunmehr durch MultiNet synoptisch überschaubaren - potentiellen Korrelationsaspekten, die den Merkmal-Strukturbaum für ein *„Objekt“* oder für eine *„Situation“* quasi **´rhizomartig´ zerfasern**. Peter **Foos** sieht in ähnlicher Weise einen ***„transzendentalen Resonanzraum für ein objet ambigu“*** neben zwei anderen Resonanzräumen:

„Aufgrund der Bestimmung der Immanenz als reine Immanenz ist die Flüchtigkeit eines objet ambigu noch stärker ausgeprägt als die der Immanenz des bios. Dennoch soll versucht werden, ihm einen Ort im Denken zu verschaffen. Wie der Atem erst in der Kälte sichtbar wird, wird ein ´objet ambigu´ erst in einem Resonanzraum wahrnehmbar, in dem es ein Echo hervorruft. Beispielhaft werden drei Resonanzräume (transzendentaler, differentieller und amüsanter Raum) vorgestellt und untersucht, inwiefern sich in ihnen ein ´objet ambigu´ aktualisieren kann, ohne seine Singularität einzubüßen. Die Auswahl der Resonanzräume mit ihren Bezügen zu Kant, Deleuze und Duchamp zeigt die Perspektivierung der vorliegenden Untersuchung: Es geht um die Aktualisierung eines ´objet ambigu´ im Horizont von Philosophie und Kunst.“ (Foos 1999, S. 12).

Das ´objet ambigu´ entwickelt Foos ausgehend von der literarischen Figur des **Sokrates** von **Paul Valéry**:

„Ein Grund liegt darin, daß sich das ´objet ambigu´ noch nicht einmal in die Unterscheidung von Kunst- und Naturprodukt einordnen läßt. Sokrates´ Unbehagen rührt daher, daß ihm etwas begegnet ist, das in einer platonisch aufgefaßten Welt nicht vorkommen kann.“ (ebd., S.42).

Foos stellt **Kant** der Figur dieses **Sokrates** von **Valéry** gegenüber, um einen Resonanzraum für das *´objet ambigu´* anzudeuten:

„Kant unterscheidet exakt zwischen einer Philosophie als System der Vernunfterkenntnis durch Begriffe und einer Philosophie als Kritik. Der Entwurf der Philosophie als Kritik untersucht lediglich die Möglichkeit eines Systems der Vernunfterkenntnis.(…) Die kritische Perspektive geht dem systematischen Erkennen durch Begriffe voraus.“ (ebd., S. 45). *„Kant wird damit ausgewiesen als Philosoph, der im Gegensatz zu Valérys Sokrates, der weder in der Lage war, ein objet ambigu im Denken zu repräsentieren noch seine Existenz zu ertragen, genau das zum Thema macht, woran Valérys Sokrates scheitert: die Analyse der situationsdiagnostischen epistemischen Verfassung.“* (ebd., S. 49). *„Die berühmte kopernikanische Wende Kants setzt die kognitive Ausstattung des Menschen als nicht hintergehbares Faktum für die Grenzen des Erkennens. (…) Die transzendentale Idealität dominiert, normiert und ermöglicht die Erfahrung. Mit der Konfiguration des transzendentalen Horizonts führt Kant in die Philsophie eine neue Legitimation ihrer eigenen Möglichkeiten ein. Deswegen ist sein Entwurf so attraktiv, um sich mit ihm einem ´objet ambigu´ anzunähern.“* (ebd., S. 51).

Der **zweite Resonanzraum**, in dem nach Foos das *´objet ambigu´* wahrgenommen werden kann, ist derjenige der **Differenzen** von **Deleuze**:

„Als Pole der deleuzeschen Kritik kommen deswegen weder Anschauungsformen noch Verstandes- oder Vernunftbegriffe in Frage, sondern nur Differenzen. Mit dem Term Differenz ist bei Deleuze eine Intensität benannt, die Aufschluß über die Natur des Denkens liefern soll, noch bevor die Vernunft das Denken ihr gemäß ausgerichtet hat. Damit ist keine Abwertung der Vernunft verbunden. Es soll lediglich angezeigt werden, daß sich die Vernunft nicht selbst die Lizenz zum Denken ausstellen kann.“ (ebd., S. 116f.).

Ähnlich zu meiner Fokussierung **syntaktischer Ambiguität v.a. in gegenstandsloser Kunst** als prototypisch für ästhetische Ambiguität in der Art einer ´**kognitiven Mengenlehre**´ fordert **Deleuze** eine **gegenstandlose Theorie des Denkens im Begriff als Wirkung von Differenz**:

„Gerade in der Auseinandersetzung mit den Künsten hat Deleuze entscheidende Impulse für sein eigenes Denken gewonnen. Z.B. das Potential der Gegenstandslosigkeit, das die Künste zu Beginn der Moderne beschäftigt hat, möchte Deleuze auch für die Philosophie nutzbar machen. Damit das Denken nicht Gefahr läuft, sich selbst aufgrund der Repräsentationen, die in ihm stattfinden, erkennen zu wollen, fordert er eine abstrakte, gegenstandlose Theorie des Denkens." (ebd., S. 121). *„Es geht darum, den Begriff selbst durch die Wüste der Gegenstandslosigkeit zu treiben, um ihn in Anbetracht des blinden Flecks der Autonomie als erschaffenen, als konstruierten wieder auf der philosophischen Bühne auftreten zu lassen. Allerdings mit neuem Vorzeichen: Er ist nicht mehr ausschließlich auf eine mentale Sphäre hin ausgerichtet, sondern er erlangt den Status von ´sensibilia´."* (ebd., S. 144). *„Aufgrund der Singularität der Art, wie die jeweiligen Chaoiden das Chaos schneiden, erschaffen sie Ereignisse und ermöglichen Erfahrungen, die eine eigene Exklusivität besitzen. Die Philosophie schafft Begriffe, die Wissenschaft schafft Funktive, und die Kunst schafft Affekte und Perzepte. Die Titel ´Begriff´, ´Funktiv´, ´Affekt´ und ´Perzept´ benennen die Wirkung der Differenz auf den drei Ebenen des Chaos."* (ebd., S. 182f.).

Der **dritte Resonanzraum** für das ´objet ambigu´ ist nach Foos der **amüsante** von **Marcel Duchamp**, der sich durch Begriffe wie ***„Auto-Intelligenz"***, ***„Humor"*** und ***„Unabsichtlichkeit"*** sowie ***„Indifferenz"*** auszeichnet:

„Um genauer zu erfahren, was Duchamp unter amüsant versteht, ist es sinnvoll, sich seine Vorstellung von Intelligenz zu vergegenwärtigen. In einem Kommentar zu Breton, Ernst, Tanguy und anderen erläutert er, was ihm an diesen Künstlern gefällt. Nicht daß es Surrealisten sind, interessiert ihn, sondern daß sich ihre Intelligenz nicht durch ´warum´ und ´weil´ erklären läßt. Es handelt sich bei jedem dieser Künstler um eine ´Auto-Intelligenz´, die als Anstrengung verstanden wird, um sich selbst zu begreifen. Im Sinne von Deleuze läßt sich sagen, daß Duchamp selbst der Intelligenz noch einen singulären Status verschaffen möchte. Nicht eine allgemein anerkannte Gelehrtheit oder Klugheit, sondern die Intelligenz als Differenz bildet für Duchamp den Wert." (ebd., S. 200). *„Im Französischen hat ´amusant´ einen direkten Bezug zu ´spirituel´. Damit bedeutet es zugleich: geistreich und humorvoll. Diese Lesart bestimmt den duchampschen Gehalt des Wortes näher und markiert einen weiteren Kontakt zu Deleuze; denn der Humor ist nicht nur für Duchamp, sondern auch für Deleuze ein Modus, das Gesetz zu stürzen und dem dogmatischen Bild des Denkens zu entkommen."* (ebd., S. 202). *„Duchamp geht davon aus, daß der Künstler durch eine Kette völlig subjektiver Reaktionen von der Absicht zur Verwirklichung voranschreitet. Es ist nicht möglich, daß ihm der Kampf (…) auf der ästhetischen Ebene völlig bewußt ist. Daraus resultiert, daß es einen Unterschied zwischen der Absicht des Künstlers und der Verwirklichung gibt, dem der Künstler nicht inne wird."* (ebd., S. 206). *„Duchamp hat seine Indifferenz bis zu der Aussage ´Es gibt keine Lösung, weil es kein Problem gibt.´ getrieben. Mit dieser Aussage entfernt er sich vom deleuzeschen Differenzdenken, da bei Deleuze die Positivität des Problematischen ein entscheidendes Merkmal ist."* (ebd., S. 241).

Anhand des **Duchampschen** Werks *3 Stoppages Etalon* (1913-1914, vgl. Abb. 395) verweist Foos auf **Zufall in Zusammenhang mit Wiederkehr der Differenz** der drei zufällig gekrümmten Metermaße, *„die in einen amüsanten Dialog mit dem Urmeter in Paris"* (ebd., S. 258) eintreten: *„Der Zufall eröffnet keine Welt, in der eine freie Wahl möglich ist, sondern fordert die Akzeptanz, die sich je als Differenz in der Formung der Fäden zeigt. Die unterschiedliche Formung zeigt die Wiederholung als Wiederkehr der Differenz*." (ebd., S. 258). Gerade dieses Differenzen erzeugende Werk Duchamps zeigt als Grundlage des Duchampschen amüsanten Raumes unterscheidbare **rhetorische Deviationen** (dreimal Krummsägen eines Ausgangslineals) an **Vorgefundenem** (dreimal Gebrauchsmassenobjekt Lineal der Situation ´(Er-?)Messen´) auf. Duchamp erzeugt in der **Werkserie seiner Ready-Mades ebenfalls Differenzen** der rhetorischen Operationen, die hier im Kapitel 2.4.1 der Werkanalysen analysiert (nicht interpretiert!) wurden (vgl. Abb. 359ff., sowie Abb. 336); Duchamp lotet in dieser Werkserie **rhetorische Möglichkeiten** aus, sie ist als **algorithmisch-rhetorisch Differenzen erzeugendes Flussdiagramm** m.E. das **eigentliche, weil operationsserielle Werk** hinter den rhetorisch uneigentlichen Einzelwerken: Objekt fragmentiert (ja/ nein)?, uneigentlich betitelt (ja/ nein)? Usw.. Foos deutet m.E. auf **Gestalpsychologie** als aufzulösende Grenze der Erkenntnis, wenn er für das Werk Duchamps des ***Großen Glases*** (1915-1923) eine antidiskrete Kontamination von Figur und Grund feststellt:

„Da das Glas zum Grund geworden ist, der kein Hintergrund mehr ist, ändert sich auch der Status der Figur. Da sie in keiner Relation mehr steht, wird auf ihre Singularität nachdrücklich hingewiesen. Im deleuzeschen Sinn versteht

Duchamp hier das Glas als Grund, aus dem eine Figur aufsteigen kann, ohne daß durch das Aufsteigen der Grund in die Figur und den Hintergrund aufgeteilt wird." (ebd., S. 260).

Mit den drei von Foos genannten Resonanzräumen korrespondiert m.E. mein Konzept: in der Zeichenrepräsentationskritik mit dem skeptizistischen *„Resonanzraum"* Duchamps, in den Gruppierungskriterien als Differenzen, die sowohl Perzepten als auch Konzepten zugrundeliegen können, mit demjenigen von Deleuze, in der Betonung der Bedingungen der Möglichkeit von kognitiver (ästhetisch ambiger Anti-)Kohärenzbildung mit demjenigen von Kant.

1.6.16 Dario Gamboni: *„doppelte, verborgene, potenzielle und zufällige Bilder"*

Dario Gamboni unterschiedet vier *„Ausdrücke (…), die eher Ansichtsweisen als klar unterscheidbaren Typen entsprechen"* (Gamboni 2010, S.213) bezüglich **semantischer Ambiguität** in der Kunst: *„doppelte", „verborgene", „potenzielle"* und *„zufällige Bilder"*. Er unterscheidet nicht zwischen autorintendierter und nicht-autorintendierter Ambiguität, also für den Rezipienten nicht zwischen ambig merklicher und unmerklicher Opposition von kognitiven Entitäten im Werk. Daher ergibt sich bei Gamboni m.E. kein hilfreicher Fokus auf die **Merklichkeitsschwelle** zwischen **Anti-Kohärenz** ambiger Kunst und **Nicht-Kohärenz** von ´Welt´ bzw. ´Nicht-Zeichen´ usw., sondern lediglich ein Skalenbereich mit vier Zonierungen **allein für semantische Ambiguität auf der Grundlage von Ähnlichkeit** mit einem natürlichen Vorbild. Auch in zwei spiegelbildlich angeordneten Marmorschnitten einer Wandtäfelung, aus denen sich vertikalachsensymmetrische Marmorierung-Konturen ergeben, möchte er *„potenzielle Bilder"* erkennen. Diese Idee eines *„potenziellen Bildes"* verweist aber m.E. mehr auf den **strukturprinzipiellen Zusammenhang von erinnerter natürlicher Gestalt und symmetrischer Gestaltung**, also auf die Selbstorganisation von Materie mittels Selbstähnlichkeit, Ähnlichkeit und Kontiguität und weniger auf das kognitive Prinzip semantischer Kohärenzbildung. Mit diesem Postulat eines *„potenziellen Zeichens"* von Gamboni geht das Risiko eines **gegenaufklärerischen Ineinssetzens von Welt und Zeichen** einher, dem freilich schon **Peirce** selbst nicht entgangen ist:

„Nach dieser pansemiotischen Sicht des Universums (von Peirce, Anm.) *sind Zeichen nicht eine Klasse von Phänomenen neben anderen nichtsemiotischen Gegenständen, denn ´das gesamte Universum ist von Zeichen durchdrungen, wenn es nicht sogar ausschließlich aus Zeichen besteht.´ "* (**Nöth** 2000, S. 62)

Wiederum stellt sich also die prinzipielle Problematik des Denkens: wie werden Phänomene begrifflich voneinander geschieden und dann in sich unterteilt und diese Teile korreliert, ohne dass größtteilige Worthülserei als metaphorisch kaschierte Containerbegrifflichkeit oder kleinstteilige Haarspalterei unmerklicher Differenzen sich selbst diskursfunktional ad absurdum führen. Perzeptible bis ableitbare ambige Oppositionen sollten nach Grad der Ableitung also der **Merklichkeit begrifflich markiert** werden; ansatzweise geschah dieses schon mit der Stufenfolge Syntaktik > Semantik > Pragmatik im Hinblick auf die Prototypik syntaktischer Ambiguität, mein detailliertes **Modell der Merklichkeit** findet sich im Kapitel 1.6.17 zu Krieger. Gamboni selbst benennt den Nachteil seines Fokus auf (eher unmerklich-)semantische Ambiguität, wenn er den Graubereich zwischen **„Schaffen", „Suggestion" und also Nicht-Suggestion von Ambiguität** als hermeneutisch zu klären deklariert (vgl. ebd., S. 221). Gamboni verzichtet auch auf eine Herleitung der Abschwächung der Identifizierbarkeit aus der Anwendung der vier Devianzoperationen **Quintilians**. Es wäre also sinnvoll, im Sinne einer **empirischen Ästhetik** ein solches *„potenzielles Bild"* Gambonis nach **Identifizierbarkeit graduell zu variieren** (vgl. Abb. 356 und Abb. 293: semantisches detractio von Details sowie substitutio per transmutatio der Konturlinie einer erinnerten Gestalt) und empirisch zu erheben, wieviele Rezipienten auf welcher Variation-Stufe noch identifizieren können. Sicher bedürfen gerade Bild und Abbild einer empirischen Erhebung gradueller Merklichkeit; das kann aber hier für mein **Modell von Merklichkeit** nicht geleistet werden.

Den Terminus ***„doppeltes Bild"*** definiert Gamboni mit **Dali** als ***„multiple Figuration"***, ohne jedoch genauer darauf einzugehen, wie diese bewerkstelligt wird: *„Salvador Dali erfand die Formulierung ´images à figurations multiples´, also mehrfach gegenständliche Bilder."* (ebd., S. 213). Ein solches Bild **Salvador Dalis** wurde im Rahmen der hier verwendeten Termini rhetorisch analysiert (vgl. Abb. 326); multiple Figuration kann man in diesem Beispiel der Abbildung 326 deuten als **semantisches substitutio**: das von einer Konturlinie eines links im Bild hockenden Menschenkörpers Umschlossene wird ersetzt durch das Körperfragment einer Ei haltenden Hand, wodurch eine **Kontamination** zweier Entitäten entsteht: Menschenkörperkontur als Fragment versus Ei haltende Hand, die selbst Fragment ist, da der Restkörper unsichtbar bleibt. Diese Unterscheidungen sind wichtig, da die

Ambiguitätsoperationen selbst potentielle Bedeutungsträger sind: die zwei Devianzen weisen jeweils die Opposition zweier Entitäten auf (Abweichungen der zwei Fragmente versus ihre zwei ausbleibenden Ausgangsgestalten), die Kontamination Hand-Hockende wieder zwei Entitäten, so dass am Ende in diesem Dali-Bild **vier Entitäten in devianzästhetisch entstandener Kontamination konstelliert** sind: hockender Menschenkörper des narzistisch ins Wasser Schauenden versus sein Fragment als übrig gebliebene Kontur daneben versus Menschenkörperfragment ´Hand´ als Füllung dieser Kontur versus Menschenkörper an dieser ´Hand´ (im Boden?) allgemein. Alle diese vier Entitäten des Bildes können sich semantisch über die sechs Beziehungslinien ihrer gedanklichen Konstellierung reziprok anreichern, allerdings gelenkt von Dalis Titel *Metamorphose des Narziss* (1937). Da aus einem Riss im von der Hand gehaltenen Ei eine Pflanze wächst (semantische Antonymie Tierwelt versus Pflanzenwelt) und diese Kontamination korreliert mit der (durch substitutio der Binnenkörperformen durch Finger) zerstörten Ganzheit des Narziss (semantische Diskrepanz ´Hand´ versus ´Narziss´) gibt es einen Hinweis auf eine Ausdeutungsmöglichkeit der Antonymie bzw. Diskrepanz zu **allegorischer Komplementarität**, z.B. in dieser Art der Vereinfachung: *´Kontamination von Kohärenzen als Ausweg aus spiegelbildganzheitlichem Narzissmus´*; **Lacan** als erklärter Gegner der **illusionären Ganzheit des Imaginären** (das leitfeindbildartige Ganzheiten als narzistisch-imaginäre Illlusionen den Menschen als Last auferlege, als Illusion unerreichbarer Autonomie seit dem Erkennen des eigenen ganzheitlichen Spiegelbildes im Alter des hilflosen aber Autonomie erstrebenden Kleinkindes) kann als Fundierung einer solchen Deutung herangezogen werden (vgl. Kap. 3.0). Man erkennt, dass man mittels Ausdifferenzierung des Begriffsapparats hin zu Devianz- und Kontaminationsoperationen **konstellatives oder gar gestützt-allegorisches Denken** erst ermöglichen kann.

Beim Hase-Ente-Kopf (vgl. Abb. 356) als ***„doppeltes Bild“*** nach Gamboni wurde die Konturlinie jedoch in eine Zwischenstellung zwischen Hase und Ente gebracht (semantisches substitutio per transmutatio hin zu einem semantischen Zwischenzustand). Gambonis Kategorie *„doppeltes Bild“* reicht also bei diesen beiden Werken nicht aus zu ihrer Kennzeichnung.

Das Rätselbild/ ***„verborgene Bild“*** definiert Gamboni als ***„Verstecken“*** oder ***„Verbergen“*** eines Aspekts:

„Jean-Didier Urbain schrieb vom ´Krypto- Bild als einem Zeichen, das zwischen der Sehnsucht nach Enthüllung (ein Bild zu sein) und der Versuchung des Nichts, in der totalen Auslöschung gestillt zu sein (ein Nicht-Bild zu sein) osziliert´. Dieses Schwanken entspringt der Tatsache, dass jeder Aspekt oder jede Sichtweise des Bildes, auch wenn der Künstler sie bewusst verborgen hat, erst durch die Aktivität des wahrnehmenden Subjekts realisiert wird und dass das Subjekt diesseits der verheimlichenden Absicht bleiben, oder aber über sie hinausgehen kann.“ (ebd., S. 213).

Hier wird m.E. die These einer **Anti-Semiose mittels Deviation** angesprochen, jedoch die Schwelle zwischen unbewusst-nichtintendierter Nicht-Semiose und bewusst-intendierter Anti-Semiose nicht näher von Gamboni umrissen. Sein Konzept eines ***„potenziellen Bildes“*** basiert Gamboni auf der Idee einer ***„Virtualität“*** eines Aspekts, der aber vom Betrachter ***„aktualisiert“*** werden müsse:

„Aspekte, die ihre Virtualität dem Künstler verdanken, aber vom Betrachter abhängen, um aktualisiert werden zu können, schlage ich vor, ´potenzielle Bilder´ zu nennen. Diese Aspekte bleiben ´in der Mehrdeutigkeit´ erhalten und verdeutlichen dem ´Betrachter´ das Subjektive der Wahrnehmung.“ (ebd., 214).

Er spricht zudem sehr vage dabei von einer *„ästhetischen Strategie, die das Erscheinen von Formen vom ´Geisteszustand des Betrachters´ abhängig macht“* (ebd.). Das **zufällige Bild** hat nach Gamboni unterschiedlichste mögliche Quellen, nicht nur den Autor:

„Das mehrdeutige Bild ist auch mit dem verbunden, was wir natürliche Bilder, Zufallsbilder oder auch ´acheiropoietische´ - das heißt nicht von Hand gemachte – Bilder nennen.“ (ebd., S. 215).

Er korreliert diesen Typus mit der Fähigkeit des Menschen, etwas Abbildhaftes in Nicht-Zeichen hinein lesen zu können; gleichwohl erkennt Gamboni die Gefahr eines **grenzenlosen Gegenstandsbereichs** für den Begriff ´Ambiguität´, der daher historisch-hermeneutisch forschend begrenzt werden solle nach **Schaffen, Suggerieren und Nicht-Suggerieren von Ambiguität:**

„Beobachtungen müssen um das betreffende Werk herum wiederholt werden, beim Autor und darüber hinaus, denn die Beweise können sich verdichten und die Wahrscheinlichkeit, dass dieser oder jener Künstler mehrdeutige Bilder schuf oder potenzielle Bilder suggerierte, kann steigen, wenn es sich nicht um einen Einzelfall handelt.(…) In der

verbalen und visuellen Rezeption der Werke kann man ebenfalls wertvolle Hinweise auf die Erwartungen und Sichtweisen privilegierter Betrachter erhalten, darunter Zeitgenossen und dem Künstler nahe stehende Personen." (ebd., S.221).

Wiederum kann man diesen **hermeneutischen Ansatz** von dem hier verfolgten **informationstheoretischen Ansatz** unterscheiden; Gamboni fokussiert auf eine **sozio-historisch variable Identifikationsskala** erinnerter Gestalten, ohne auf deren Abhängigkeit von ahistorischen syntaktischen Gestalten als Datengruppierungen einzugehen. Gamboni erläutert in einem zweiten Text die **zwei Risiko-Vorstellungen**, die ihn bei seinem (Interpretationsoffenheit einschließenden) Ansatz zu ´Ambiguität´ leiten: ein zu Lasten des Rezipienten **übermächtiger Autor** (*„all-powerful demiurge"*) und eine **Verhärtung der Interpretation** (*„crystallization"*):

„We have seen that a fundamental characteristic of modern and (for some) post-modern art, that is the body of art considered as representative of the last two centuries, is the establishment of an open relationship in which the viewer is called upon to collaborate in the development of a work in progress. In the way it deals with ambiguity and indeterminacy, and by promoting its materials and ´chance´ to the rank of agents in their own right, the creative process itself anticipates and prepares for such a reception, placing the artist in the partly passive role of an ´operator´ rather than that of an all-powerful demiurge." (Gamboni 2002, S. 241). *„The quantifiable element implied by ´ambiguity´ (two, three, four or n images or meanings) contrasts with the essential irreducibility of ´indeterminacy´, in which images and forms multiply to infinity. While the latter runs the risk of ´evaporation´, the former is subject to the more frequent risk of ´crystallization´, which can result in a hidden image or, to allude to a final expression that is relatively current, a ´multiple image´. This distinction, however, only designates two poles, and I will also use ´ambiguity´, as I have done already, in the generic sense underlying both."* (ebd., S. 19f.)

Als Beispiel eines *„potenziellen Bildes"* gibt Gamboni eine Wandgestaltung vertikalachsensymmetrischer Steinader-Strukturen zweier aneinanderstoßender Marmorplatten in der Basilica von San Marco in Venedig an, aus denen man im Kontext benachbarter menschenfigürlicher Mosaikdarstellungen folgende Figuren herauslesen könne: *„hangings, waves, skies, flames and plants, or even animal and human shapes"* (ebd., S. 19). Hierzu ist m.E. anzumerken: Die achsensymmetrische Gestaltung ist sicher bewusst erfolgt - aber auch autorintendiert und rezipientenmerklich als Abbild symmetrischer Naturformen i.A. ?! Der räumliche Kontext mit symmetrischen Mosaikfiguren darüber mag zu einer figürlichen Ausdeutung verleiten, aber Gamboni selbst hat diese achsensymmetrische Gestaltung lange übersehen:

„Although I have long been familiar with the basilica of San Marco in Venice, it was only while researching this book that I suddenly noticed, for the first time, the extraordinary coloured marble facing on the interior walls" (ebd.).

Im Hinblick auf eine **Prototypensemantik des Begriffs ´Ikon´**, auf ein **´Weichbild´** um einen prototypischen Kern also, ist eine ´hermeneutische Archäologie potentieller Bilder´ nach Gambonis Ansatz denkbar, quasi als Betrachtung der sozio-historisch variablen Graubereiche zwischen Denotation und Konnotation und Assoziation. Im Hinblick aber auf eine hier angestrebte **Prototypensemantik zum Begriff ´ästhetische Ambiguität´** sollte m.E. nicht die Gradualität der Ähnlichkeit des Werks zu erinnerten Gestalten sondern eine Gradualität der Merklichkeit einer ästhetisch ambig zu nennenden Opposition kognitiver Entitäten herangezogen werden. Wenn eine Performanz als ´Raunen´ des Materials anhebt, quasi als mystische Einheit aller erinnerbaren Ur-Gestalten (*„hangings, waves, skies, flames and plants, or even animal and human shapes"*, s.O.), dann sind andere (nämlich mystisch-gegenaufklärerische) Risiken eröffnet als das Risiko eines übermächtigen Autors. Die **Risiken bei einem solchen Nichtannehmen eines prototypischen Autors** (als modellhafter Zeichen-Gestalter mit Wissen über Gruppierungskriterien als Bedingungen der Möglichkeit von (ambiger Anti-)Kohärenzbildung) kann man in einem **magisch-gegenaufklärerischen Ineinssetzen** von Welt/ Materie/ Material/ Nicht-Intendiertes mit Zeichen-Welt oder umgekehrt (und darauf aufbauend?) **Zeichen nicht stehend ´für´ sondern ´als´ Bezeichnetes** sehen, in einer ***"Wiederbelebung eines magischen Identifkationsmodells"*** :

„Was die dem protestantischem Gestus [das, worauf es ankomme, liege hinter den sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen, die Hostie sei entgegen katholizistischer Dogmen nur noch eine semiotische Repräsentation Christi, Anm.] *verpflichteten Theorien zu leisten vermögen, ist, dass sie die Bedingungen der Möglichkeit unseres sprachlichen und interpretatorischen Handelns thematisieren können – doch über die Bedingungen der Wirklichkeit unseres Sprachgeschehens recht wenig zu sagen haben.(…) Die Hypothese ist, dass für die sprachphilosphische Reflexion die Begriffe „Performanz" und „Performativität" eine methodische Neuakzentuierung jenseits des*

protestantischen Gestus eröffnen, durch welche Sprache als „Verkörperte Sprache“ Gestalt gewinnen kann, ohne dabei ein magisches Identifikationsmodell wiederbeleben zu müssen.“ (**Krämer** 2002, S.325).

Hierzu kann man anmerken, dass „*die Bedingungen der Wirklichkeit unseres Sprachgeschehens“* (als materiell-körperlich-situativer Realisation) wesentlich komplexer und weniger verallgemeinerbar modellierbar sind als *„die Bedingungen der Möglichkeit unseres sprachlichen und interpretatorischen Handelns“* (als kognitive Kohärenzbildung). Gambioni trennt diese beiden Komplexe von Bedingungen nicht und spricht zu allgemein von einer *“subjektiven Natur des Sehens“*, also nicht von einer subjektiven Natur der Assoziation, die aber eben nur u.U. einsetzt vor seinen *„potenziellen Abbildern“*:

„Potential images, then, are those established - in the realm of the virtual – by the artist but dependent on the beholder for their realization, and their property is to make the beholder aware – either painfully or enjoyably - of the active, subjective nature of seeing.“ (Gamboni 2002, S. 18).

Diese *„potenziellen Abbilder“* Gambonis sind in in einer **Grauzone zwischen Unterbestimmtheit** (aus intendiert-merklichem semantischen detractio/ transmutatio/ adiectio/ substitutio an einer erinnerbaren Gestalt des Lexikons) bis hin zu **Unbestimmtheit** anzusiedeln. Es erscheint mir – wie gesagt - sinnvoller, diesen Graubereich (mittels graduell gesteigerter rhetorischer Änderungsoperationen) in eine Skala mit statistisch gemessenen Wahrscheinlichkeiten der Deutung als *„potenzielles Abbild“* umzuwandeln.

1.6.17 Verena Krieger: “*Modes of Aesthetic Ambiguity in Contemporary Art”*

Krieger (2018, S.65) fasst ´Ambiguität´ sehr weit mit ***„nonexplicitness“*** (im Hinblick auf eine weite Inklusion im Gegenstandsbereich, Erkenntnisinteresse und Instrumentarium):

„It is exactly the same with ambiguity in images: images have an immense spectrum of possibilities for producing nonexplicitness. This spectrum largely resists a comprehensive overview and includes – to only name some important elements and techniques - pictorial means (color, line, perspective, and so on), iconographic contradictions, hybrid combinations of different media, and many other possibilities.(…) Against this background, a narrowly conceived notion of ambiguity in images (just like narrowly conceived notion of ambiguity in language) proves to be of little help; instead one should understand the concept of ambiguity related to images (just as the ambiguity related to language) in the broad sense of nonexplicitness.“

Für eine Skizzierung einer Rezeption eines ambigen Werkes geht sie geht vom **Wittgensteinschen Modell eines Wechsels des Aspekts** aus (zum Hase-Ente-Kopf und die rhetorischen Bedingungen der Möglichkeit des Aspektwechsels in diesem Werk: siehe Abb. 356):

„As already mentioned, the concept oft the change of aspect, which he introduces, is of central importance in our context. According to Wittgenstein, it is possible to see two or more aspects in one image. That means that depending on who is viewing it, or how or when it is being viewed, one can see something different in one and the same image.(…) Wittgenstein uses the rabbit-duck illusion as an example of this, but he does not stop at this most simple and radical form of changing aspects; rather, he also discusses other variants.(…) What is noteworthy about these examples is that they are precisely not reversible figures, which fix one´s view on two options and always allow one of the two to be perceived; instead, a freer (although not arbitrary) activity of the imagination is possible and required here.(…) the image must make changes of aspect possible – it must provide structural preconditions fort them - but the viewer must carry them out; otherwise they do not exist.“ (ebd., S. 66)

Sie schränkt aber ein, dass Wittgenstein Aspektwechsel nicht - wie sie selbst - mit dem Konzept von Ambiguität verbindet; sie definiert Ambiguität aber wie gesagt mit *„nonexplicitness“* und kann über diesen Umweg ihr Konzept von Ambiguität an Wittgensteins Konzept des Aspektwechsels koppeln:

„Thus, while Wittgenstein does not use the concept of ambiguity, he does describe the different varities of nonexplicitness in images, which can appear both in the form of a tipping one way or the other between opposing interpretations and in the form of abstraction that stimulates the imagination.“ (ebd., S. 67).

Abstraktion (von mir als bildrhetorische Operation **semantisches detractio** gefasst: lateinisch ´abstrahere´ = ab-/wegziehen – z.B. von identifizierenden Details) aber kann so weit getrieben werden, dass das abzubildende Objekt nicht mehr wiedererkennbar ist; es handelt sich dann nicht mehr im strengen Sinne um ein merklich-intendiertes Ikon-Zeichen (siehe Kapitel 1.6.16 zu **Gamboni**). Krieger kontrastiert im Hinblick auf die Idee einer **fundamentalen Doppelstruktur von Bildern** das – für sie zu eng gefasste weil nur sukzessiv erfassbare - basale Konzept **Gombrichs** einer fundamentalen, rezeptiv-modalen Doppelstruktur von Abbild i.A. mit demjenigen Konzept **Richard Wollheims**, das **zwei simultane Wahrnehmungsweisen von Abbild i.A.** ermögliche:

„From observations such as this one, Gombrich derives the general assessment that a double structure is fundamentally characteristic of all images: on the one hand, they are a material thing (canvas, paint) and can be perceived as such; on the other they are what they show (an illusion). According to his conception, viewers can always only see one or the other." (ebd., S. 67). *„The philosopher Richard Wollheim contradicts Gombrich emphatically. He also ascertains a fundamental double structure in images (…) On the one hand, there is ´seeing-as´, the perception of what is shown in the image as a real object; on the other, ´seeing-in´, the perception of what is presented in the image as representation (…) Seeing-as corresponds to everyday seeing; seeing-in, in contrast, is true aesthetic perception.(…) seeing-in simultaneously involves or is based on the perceptual option of seeing-as, which is not possible the other way around."* (ebd.).

Eine **historische Variabilität des Aspektwechsels** stellt Krieger aber für ihre Auffassung von Ambiguität zudem deutlich heraus; **Konnotationen** einer kulturellen Gruppe an einem Ort zu einer Zeit zu einem Bild werden von Krieger zentralisiert:

„And finally, fifth – this is not thematized by any of the authors named so far, but it is of central importance - the aspects one can see are historically and socially determined, and seeing aspect is thus fundamentally subject to historical change." (ebd., S. 69).

Eine weitere ambige Doppelstruktur-Konzeption von Bild i.A., die Krieger anführt, ist die **Gottfried Boehms** (s. Kap. 1.6.7):

„Like Gombrich and Wollheim, Boehm ascertains an essential double structure of the image: every image is characterized by a fundamental contrast between the vivid whole of the image and the singular attributes that can be perceived, such as color, form, figure, and so on. He refers to this ´foundational visual contrast´ as ´iconic difference´; he sees it as constitutive of every image. From it one can deduce – this is an expansion compared with the other authors named so far – numerous further contrasts that we encounter in images, such as the contrasts of surface versus spatial depth, opacity versus transparency, detail versus totality, illusion versus facture, and so on. (…) While the singular image may emphasize one or the other pole, a ´strong image´ is characterized by maintaining a tension-filled contrast. Iconic difference is thus, at first, a quality of all images. But some images intensify it, which occurs through an intentional artistic decision." (ebd., S. 69).

Bei Boehm taucht also der Begriff des zum ***„starken Bild"*** steigerbaren ***„Kontrasts"*** zwischen kognitiven Entitäten des Bildes auf, an den **Intentionalität des Autors** als bewusste Gestaltungsentscheidung gebunden werden kann (ähnlich meiner Forderung nach **merklich-intendiert-zeichenhafter Opposition** zwecks Konstitution ästhetischer Ambiguität und eines ambig-reziproken Index-Zeichens auf Kognition mittels opponierender Gruppierungskriterien). Der Boehmsche Aspekt des **Kontrasts**, der Spannung wird aber von Krieger in einer weiten Skala zwischen stark und schwach und einem weiten Spektrum zwischen (unbenannter) Syntaktik, Semantik und Pragmatik betrachtet, da sie z.B. auch einem ***„indifferenten Modus"*** des rezeptiven (unabschließbaren?) Flanierens von Assoziation zu Assoziation das Merkmal ´ästhetische Ambiguität´ zuerkennt:

„The determining feature of Harrison´s assemblage is that the individual elements of her work refer to different meanings and contexts, but none of them is prominent enough to pursue further, to swift through the layers of meaning, to explore their semantic interaction in our wish to understand the work. What is required is not a hermeneutical approach but rather a receptive attitude of indifference - like a flaneur moving from one view to the next, from one association to the next, without going too deep." (ebd., S. 97).

Kriegers Forschungsfrage ordnet daher auch ***„Unbestimmtheit"***, Interpretationsoffenheit dem Oberbegriff ´ästhetischer Ambiguität´ zu (entgegen des in meinem Ansatz vertretenen Ein-/ Ausschlusskriteriums einer ambigen Opposition von klar unterscheidbaren, **quantitativ endlichen** und somit merklich opponierenden kognitiven

Entitäten, vgl. **Susankas** Kritik an Krieger in Kap. 1.6.13): *„What possibilities are there for differentiating terminologically and analytically between the huge number of forms in which aesthetic ambiguity appears, ranging from equivocation to indeterminacy?“* (ebd., S. 75). Ihr Begriff ***„equivocation“*** könnte irreführend sein, da er an Sprache gemahnt (*„vocation“*): ein Ikon-Zeichen ist eben kein Symbol-Zeichen und ist daher nicht unabhängig vom **Grad seiner Ähnlichkeit** zum Natur-Vorbild zu betrachten; wie oben gezeigt ist die von Wittgenstein besprochene Hase-Ente-Kopf-Zeichnung auf semantisches detractio plus substitutio per transmutatio zurückzuführen (Morphing als Kontamination zweier Kontur-Entitäten Hase versus Ente in einen Zwischenstatus, vgl. Abb. 356), es handelt sich hier also um bildrhetorische Änderungen am naturalistischen Vorbild und nicht um ein doppeldeutiges ´Bildsymbol´ ähnlich dem Sprachsymbol ´Bank´ als *„equivocation“* für Sitzmöbel und Institut. Entgegen ihrem Begriff der (potenziell in der Anzahl von Bedeutungen unbegrenzten und daher ohne merklichen Kontrast ausgestatteten) ***„Unbestimmtheit“*** spricht Krieger in Zusammenhang mit **Ecos** Konzept des offenen Kunstwerks dann doch von einer ***„stärkeren oder schwächeren Instanz von Spannung“***:

„For while ambiguity also contains a stronger or weaker instance of tension between different semantic elements, the concept of openness suggests an arbitrary, tension-free, and potentially infinite abundance of semantic possibilities. It thus points in the direction of postmodern conceptions although Eco would not explicitly make these his own.“ (ebd., S. 81)

Über **sukzessiven Aspektwechsel** siedelt Krieger die Idee einer **Simultaneität** an, die es erlaube, mehrere Aspekte **gleichzeitig als Konzept medialer Autoreflexivität** zu erfahren; sie exemplifiziert dieses an **Jasper Johns** Werk *Flag* (s. kontrastierend hierzu meine Analyse des Werkes in Kap. 1.4.1.3):

„Viewed in this context, Jasper John´s Flag makes a change of aspect possible; indeed, it suggests the change of aspect to the viewer. In contrast to the reversible figure, this artwork does not, however, simply produce an optical switching effect; rather, it has conceptual content (flag versus painterly facture, reflection over representation). Once one has grasped this, then one also no longer has to switch back and forth between the two viewing options; instead one experiences them simultaneously. The fact that ´Flag´ showcases and intensifies the polarity of the aspects does not alone determine its character as an artwork; this autoreflective move does so as well. (..) Artworks are artworks because they produce changes of aspect; that is, they invite intensive seeing of aspect and multiple changes of aspect. (…) Lüthy has convincingly shown that Wittgenstein´s theory is a theory of art - and not only a theory of pictorial perception as is usually assumed. According to Lüthy, Wittgenstein´s theory of aspect unfolds its actual productivity precisely with regard to modern art since ´dynamizations of aspect change´ occur in modernism.“ (ebd., S. 72).

Autoreflexivität ist ein Konzept, das z.B. auch von **Jakobson** (s. Kap. 1.6.5) für Kommunikate oder schon früher für Kunst durch **Fiedlers** Konzept des Sichtbarmachens visueller Kognition, einer ***„Gesichtsvorstellung“*** (s. Zitat in Kap. 1.3.4) und **Hildebrand** (s. Zitat in Kap. 1.6.8) angedacht ist. Ästhetische Ambiguität ist in der Tat gehäuft in der Moderne (aber wohl auch in manieristischen Perioden, vgl. **Hocke**-Zitat in Kap. 3.0) vorzufinden; jedoch benutze ich statt des **seh-metaphorischen Begriffs *„Aspekt“*** den informationstheoretischen Begriff des ***„kognitiven Gruppierungskriteriums“***. Ähnlich zu meinen Typen **semantische Antonymie** und **semantische Komplementarität** führt Krieger in Anlehnung an **Ernst Kris** und **Abraham Kaplans** Essay *Aesthetic Ambiguity* (1948) die Unterscheidung zwischen ***„disjunctive ambiguity“*** und „***conjunctive ambiguity“*** an. Kris/ Kaplan unterscheiden – wie in Kapitel 1.6.1.2 gezeigt - fünf (auch von ihnen für Kunst gedachte) Typen: *„disjuncitve“, „additive“, „conjunctive“, „integrative“* und *„projective ambiguity“.*

„Particularly pathbreaking is their distinction between disjunctive and conjunctive ambiguity, that is, between those forms of equivocation in which meanings contradict one another and those in which different meanings work together.“ (ebd., 97).

Wie bereits dargestellt wurde, kann deshalb von einer semantischen Opposition auch bei semantischer Komplementarität ausgegangen werden, da häufig die kontaminierten, einander ergänzenden Informationen unterschiedlichen, **opponierenden Zeichen-Kategorien** angehören: ein Zeitliches darstellender Titel und ein Räumliches darstellendes Abbild sind zwar komplementär aber doch nur **nichtidentisch aufeinander beziehbar**, und zwar aufgrund ihrer kognitiv-kategorialen Differenz nicht ineinander überführbarer Anteile aus linear-digitaler Sprache und aus nichtlinear-analogem Abbild. **Nöth** (2000, S. 482, siehe Kap. 1.3.2.3 in diesem Band) hat kategoriale Unterschiede des jeweils medial Darstellbaren zwischen Text und Bild festgestellt, so könne Text u.a. Zeitliches, Nicht-Visuelles, Abstraktes, Allgemeines darstellen und auch Sprechakte erzeugen, (Ab-)Bild i.A.

dagegen nicht. Bezeichnenderweise ordnet Krieger das Text-Komplexbild-Werk *Fuck* (1977, nicht aus sich situativ deutbare Fotofolge von Männern auf einer Straße versus die durch den Titel dann benannte Situation der Fotos: „Fuck") des Künstlerduos **Gilbert & George** ihrem **Konjunktiven Modus** zu, der meinem Typ semantischer Komplementarität entspricht, ohne jedoch diese semiotisch-kategorialen Unterschiede explizit darzustellen. Diese erzeugen aber erst ambige Opposition: Abbildfolgen-Gehalt Stadt und Straße/ **Raum** versus Titel-Gehalt Aktion „Fuck"/ **Zeit**. Rein semantische Kohärenz eines Text-Bild-Werks ohne eine solche kategoriale Opposition (z.B. Redundanz eines Titels *„Pfeife"* unter einem Abbild einer Pfeife, vgl. Abb. 334) würde wohl nicht als Ambiguität wahrgenommen werden, da es ja keine ambige Opposition, keinen ambigen Kontrast gäbe.

„The mode applied by Gilbert und George can be described as conjunctive. The visual chain of reactions created by the ambiguities on several levels constitutes a coherent whole, which, in explicating the ´dirty´ word fuck, portrays London as a capital of gay subculture. (…) Different semantic elements conjoin to generate meaning on a metalevel." (ebd., S. 98f.).

Das hier von Krieger besprochene Komplexbild *Fuck* (1977) von **Gilbert & George** besteht aus vier mal vier (sechs rötlichen, sechs schwarz-weißen) Fototafeln; die oberste Zeile aus Fotos gesprühter Buchstaben (Ikon-Zeichen versus Sprach-Symbolen) ergibt den Titel *„Fuck"*. Drei rötliche Fototafeln übereinander links und drei rötliche übereinander rechts sind über andere Fotos hinweg aufgrund ihrer Ähnlichkeit (**syntaktisches VK**) deutbar als Zeitliches darstellende Bildsequenz mit jedoch **unbestimmter** Reihenfolge (´Lesemöglichkeit´ in horizontaler Zeile versus vertikaler Spalte); diese Fotos sind ohne den Titel nicht als sexueller Kontakt ausdeutbar. Durch einen **Sequenz-Charakter** kann erst das Medium Bild Zeitliches darstellen und so als Illustration des Titel-Verbs „fuck" dienen. Drei mittige horizontale Bildpaare zeigen (als nähere Bestimmungen des Titels) Wahrzeichen Londons (**ikonisch-konnotative Bedeutung**), zwei Pfützen bzw. direkte chemische Behandlungen des Fotopapiers (Fotos von Pfützen oder **fotochemische Indizes**, die wiederum **assoziativ** im Gesamtzusammenhang eines Körperflüssigkeitsaustausches ausdeutbar sind) sowie Porträts der zwei Künstler selbst. Es sollte also betont werden, dass hier semiotisch-kategoriale Oppositionen vorliegen, die man als Vorbedingung für Ambiguität herausstellen sollte: **Symbolfunktion** (Titel „fuck") versus **Ikonfunktion** (Darstellung von Speziellem als den Titel Spezifizierendem, das nur konnotativ, mit kulturellem Vorwissen als pars pro toto für „London" und „fuck" stehend ausgedeutet werden kann) in **schwacher, semantisch-pragmatischer Komplementarität mit Nähe zu Diskrepanz**, da nur konnotativ und assoziativ Bedeutung auf der Meta-Ebene generiert werden kann. Krieger bezieht die zwei Typen **Disjunktion und Konjunktion** von **Kris/ Kaplan** implizit auch auf Syntaktik, indem sie in ihrem Endmodell von *„Elementen der Information"* (ebd., S. 101) spricht; zudem lehnt sie eine Typologie ab, ordnet stattdessen **vier *„Modi"*** in die vier Quadranten eines Koordinatensystems mit Übergängen ein:

„Since aesthetic ambiguity is always varied and dynamic, fixed types are always in danger of appearing static, anachronistic, and oversimplified. For this reason, I refrain from developping a typology." (ebd., 98). *„I have purposely chosen the term mode as it describes a kind of approach and function, which is formative for each artwork´s structure as well as for the process of reception that takes place between the work and the viewer."* (ebd., S. 98).

Das Nutzen meiner Typologie jedoch bedeutet nicht zwangsläufig, dass (übersimplifizierend) stets ein Zuordnen zu einem einzigen Typ erfolgen muss; auch **Zwischen- und Mischtypenphänomene** können durch meine Typologie beschrieben werden. Die Beschreibung der **Interaktion von Typen** auf verschiedenen semiotischen Ebenen wirkt – wie in den Analysen gezeigt - einer *„Simplifizierung"* entgegen. Es besteht aufgrund des **semiotisch gesehen unspezifischen Begriffs der *„Information"*** (der von Krieger nicht nach Syntaktik, Semantik und Pragmatik unterteilt wird) in Kriegers Modell die **Gefahr, ein Werk insgesamt einem Modus zuzuschreiben**, obwohl auf seinen unterschiedlichen semiotischen Ebenen unterschiedliche und zudem interagierende ´Modi´ feststellbar sein könnten. Gerade um die **komplexe Interaktion von Typen** auf verschiedenen semiotischen Ebenen beschreiben zu können, verwende ich die hier erarbeitete Typologie aus immerhin 42 Ambiguitätstypen; statt eines ´allgemeinen Modus eines Werks´ führe ich zudem das Modell **sechs metakognitiver / metakommunikativer Funktionen** in Anlehnung an **Jakobson** an (vgl. Kap. 1.3.5 und Kap. 3.0), um die jeweiligen komplexen Interaktionen von Typen doch noch abstrahierend-allgemein fassen zu können.

Zwei auf Achsen skalierbare **Parameter** ihres besagten Koordinatensystems zur Beschreibung von ästhetischer Ambiguität führt Krieger an: ***„Beziehung der Informationselemente (als Zusammen- oder Gegeneinander-arbeiten)"*** und ***„Intensität (der Manifestation) der Informationselemente"*** (ebd., S. 100f.):

„1. The relationship between given elements of information: they can either work together or against each other.

2. The intensity of the given elements of information: they can be manifested weakly or strongly.

(…) I am not talking about different meanings in an artwork since the concept of meaning is normally related to mimetic content or intended meaning. Since this is not, however, about meaning in this narrow sense but rather about aspects of an artwork (such as color values, the identification of objects, the illusion of space, facture, and so on) that can, in their interplay produce ambiguity, I prefer the concept of information from semiotics, which serves here in the broadest sense as a neutral general term for all perceived aspects of an artwork."

Das Problem der von Krieger im Hinblick auf **hohe Inklusion** gewählten Begriffe liegt darin, dass sie sehr abstrakt (*"manifest"*) bzw. metaphorisch (*„Zusammenarbeiten"*) bzw. semiotisch gesehen undifferenziert-containerhaft (*„aspects of an artwork (such as color values, the identification of objects, the illusion of space, facture, and so on)"*) sind, ohne weitere Spezifizierung im Hinblick z.B. auf deren kognitive Interdependenzen zu erfahren, genauer:

a) Ist *„Intensität der Informationselemente"* gemeint als ´Aufmerksamkeitsbindung **relational** im Bildzusammenhang´ oder als ´Qualität für sich´ oder beides? Wie kann diese *„Intensität"* bestimmt werden? *„Intensität"* im Sinne von **´Merklichkeit´/ ´Aufmerksamkeitsbindung´** einer kognitiven Entität entsteht doch sowohl aus ihrer **Kontrastbeziehung** zur Umgebung als auch aus ihrem **internen Zusammenhalt**. Dann aber sind die **beiden Achsen *„Intensität"* und *„Beziehung"* Kriegers nicht mehr als völlig getrennt denkbar**: Intensität entsteht eben auch durch *„Gegeneinanderarbeiten",* aus einem relationalen ´Sich-Absetzen´ gegen Umgebung bzw. umgekehrt: merkliche/ intensive Informationselemente konkurrieren stärker ambig um Aufmerksamkeit.

b) Meint Krieger mit *„Informationselemente"* ´Daten´ oder ´Datengruppierungen´? Welche Daten perzipierter oder erinnerter Art sind genau gemeint?

Zum anderen liegt ein Problem in der **unspezifischen Metaphorik** des Begriffs des ***„Zusammen- oder Gegeneinanderarbeitens"***. Unklar bleibt, wie bei einem *„working together"* noch ein Minimum der Spannung als Abgrenzung zu nicht-ambigen Bildern verbleiben kann. Krieger (ebd., S. 100f.) positioniert in die vier Bereiche dieses Koordinatensystems ***„vier Modi Ästhetischer Ambiguität"***, wobei sie *„Interaktion"* mit *„Zusammenarbeiten"* gleichsetzt:

„While strongly manifested elements of information produce a common meaning in their interaction, they also have the tendency to reestablish a superordinate explicitness." **(*"Konjunktiver Modus"*).** *"If strongly manifested elements are in opposition, they produce a simultaneous contrast and thus tend toward ambivalence. This can evoke strong affective reactions or opposing moral judgements, or it can even lead to interpretative conflicts."* **("*Disjunktiver Modus"*).** *"When weakly manifested elements of information interact, they make it possible to link associations and generate meaning, but the links are in the end not conclusive enough for disambiguation. Instead, they tend to engender vagueness."* **("*Assoziativer Modus"*).** *"When weakly manifested elements of information are opposed, they create an unsolvable openness and tend to produce plurality or randomness.(…) in the indifferent mode, pieces of weak information work next to or opposed to one another"* **(*"Indifferenter Modus"*).**

Ähnlich zu meinem Ansatz verbindet Krieger **Produktions- und Rezeptionsästhetik**: *„For every modus operandi on the side of the work corresponds to an analogue mode on the side of reception (…)* (ebd., S. 101f.). Sie schränkt dann aber ein: *"In no way does an artwork´s mode of ambiguity always inescapably summon the analogue mode of reception. Reception always follows its own path."* (ebd., S. 102). Krieger verknüpft zwei Modi mit der Kunstströmung ***"Postmoderne"***: *„It is, for example, evident that the associative and indifferent modes of reception surged in postmodernism."* (ebd., S. 102). Die vier von Krieger als Beispiele der vier Modi dann besprochenen Kunstwerke sind m.E. letztlich **Allegorien aus Quasi-Bildtropen in einem Graubereich von Metaphern bis Chiffren**, jeweils mit einem Titel als Anstifter zur Kohärenzsuche mittels - aufgrund **Konnotationen** erforderlicher – hermeneutisch-soziohistorischer Ausdeutung: diese Werke beruhen auf **Kontamination in Kultur-Situationen**, an denen **rhetorische Substitutionen** vorgenommen wurden. Dadurch und durch den Titel sowie dem Kunst-Kontext wird auch die Suche nach möglichen **Meta-Ebenen** der allegorisch ausdeutenden Vereinfachung initiiert, da es sich erkennbar nicht um eigentlich-direktes Darstellen, sondern um **uneigentliches, also mittelbares, quasitropisch-allegorisches Darstellen mittels rhetorischer Substitution** handelt; die vier Beispiel-Werke seien in meinen Termini besprochen:

a) ein Werk aus 16 rastergerahmten deviant-farbbearbeiteten Fotos von **Gilbert & Georges** (*Fuck*, 1977, Komplexbild) als **Substitution ursprünglicher raum-zeitlicher Einbettungen des Fotografierten durch den Komplexbildzusammenhang** von gesprühten Buchstaben des Titels, von zwei Türmen, von zwei von Spritzern umsäumten Flecken, von Selbstporträts der Künstler und von Momentaufnahmen einer Straßenszene mit Männern ohne angebbare Reihenfolge (Krieger: *„a coherent whole, which, in explicating the ´dirty word´ fuck, portrays London as a capital of gay subculture (…) conjunctive mode“* (ebd., S. 98);

b) eine ´malerische Montage´ **Neo Rauchs** (*Abstraction*, 2005, Ölbild) mehrerer Menschdarstellungen unterschiedlicher Dimensionierungen (substitutio der Dimension) mit Schwertern kämpfend, an zwei Staffeleien Leinwände bemalend, Vögel mit gelber Flüssigkeit fütternd in einem räumlich unlogischem und überdimensioniertem (also rhetorisch deviant-substituierten) Interieur mit Ausblick auf eine dimensional und malerisch gebrochene Landschaft als **substituierende raum-zeitliche Einbettung** *(„loose ties between different semantic elements (…) offers several opportunities for associations, encouraging viewers to search for meaningful constellations even though these remain unfulfilled in the end (…) the associative mode of Rauch´s work produces a continuous cycle of searching for meaning“* (ebd., S. 99);

c) eine Assemblage von **Gebrauchsobjekten mit substituierter Funktion und substituierter raum-zeitlicher Einbettung** von **Rachel Harrison** (*The Opening*, 2009), die mehrere stark differierende Ansichten eines komplex verschachtelten, tachistisch bemalten Pseudoholzmobiliars bietet (mit Pseudo-Türgriff ohne Öffnungsfunktion als substitutio der Funktion, Umzugswolldecke und daran aufgehängtem Foto von Santa Claus zwischen zwei Männern im Schnee sowie einer über das Mobiliar überlappenden, fließend bis kristallinen Form: *„Here semantic elements diverge. They do not oppose each other; they are simply different. (…) indifferent mode of ambiguity (…) ´openness´ of the artwork as it is“* (ebd., S.99));

d) das Foto des Endergebnisses einer Aktion als **rhetorische Verfremdung per substitutio der Situation ´Tättowieren´** des sozialkritischen Künstlers **Santiago Sierra** (*250cm Line, Tattooed on 6 Paid People*, Foto einer Aktion, 1999), in der sechs kubanische Männer eine durchgehende horizontale Linie auf den Rücken tättowiert bekamen und schlussendlich für ein Foto nebeneinander standen, wobei die gewöhnliche Situation ´Tättowieren´ mehrere **Substitutionen von Quelle, Pfad, Ziel der Situation usw.** erfährt, so dass deren ursprüngliche Merkmale durch neue (zu den alten antonyme) Merkmale ersetzt sind. Die unmoralisch anmutende Handlung einer Objektivierung steht laut Krieger in einer Antonymie zur annehmbaren Absicht des Künstlers *(„opposition between action and intention. ´Subversive imitation´“* (ebd., S.91), *„contradictory moral estimations (…) starkly opposed positions (…) the disjunctive mode accelerates and escalates ambiguity.“* (ebd., S. 99).

Santiago Sierras Werk weist m.E. folgende **Chiffren aus Antonymie per substitutio** an der Situation ´Tättowieren i.A.´ gemäß Strukturbaum ´Situation´ aus **MultiNet** auf:

a) pragmatisches substitio des telischen Begleitumstands/ Quelle/ Ausgangssituation: ursprüngliches Bezahlen versus hier Bezahltwerden, b) pragmatisches substitio des telischen Begleitumstands/ Pfad: Tätowieren an einem Menschen versus hier simultan an mehreren Menschen, c) pragmatisches substitutio des telischen Begleitumstands/ Ziel/ Zweck: ursprüngliche Funktion der Identifikation durch ein Tattoo versus hier vordergründige Zwecklosigkeit eines ´Zwang-Kollektivierens´ von Individuen in dieser Aktion mittels syntaktischer Kontamination des Typs BK (K1 einer durchgehenden Horizontlinie versus K3 der Körperentitäten). Konnotativ könnten verschiedene **´Interpretationsraster´ durch Bild-Chiffren (markiert als solche durch rhetorisches substitutio)** gelegt werden (als *„Ambiguität zweiter Stufe“* nach Bode, s.O.), z.B. folgende konnotative Raster: Chiffre der Horizontlinie stehend für einen Wasserspiegel, somit für das gefahrvolle Überqueren des Meeres durch vor Armut in die USA flüchtende Kubaner (> Chiffrendeutung der Horizontal-Linie aus a)), Schicksalshaftigkeit als Verbindendes (>Chiffrendeutung der Horizontal-Linie aus b)), Zweck-Horizont des die Horizontale sehenden Tättowierers-Künstlers (die Tättowierten können ihren Rücken nicht sehen), der außerhalb der Masse stehend auf sein Werk schaut, quasi durch die Körper hindurch, quasi als Künstlerselbstkritik (> Chiffrendeutung der Horizontal-Linie aus c)) usw..

Mittels der Kriterien des Strukturbaums ´Situation´ nach MultiNet ergibt sich also ein **Suchraster nach vermittelnden Deutungsaspekten** zwischen den rhetorisch-tropisch kontaminierten Entitäten dieser Chiffre ´Horizontal-Linie´ (dreimal Antonymie per substitutio inmitten der Situation ´Tättowieren´: Bezahltwerden statt Bezahlen, Gruppe statt Individuum, Kollektivieren statt Identifizieren). Unterschiedliche interpretative Rasterungen sind darin denkbar, da es sich um eine Chiffre unsicherer Vergleichsaspekte zwischen Gesagtem und

ausbleibendem Gemeintem handelt. Krieger stellt diese vier Werke als Beispiele ihrer vier Modi Ästhetischer Ambiguität vor; meines Erachtens stellen diese Werke im weitesten Sinne **Chiffren-Allegorien aus rhetorischen Operationen** dar, also hochkomplexe Bildwerke, die nicht auf konstellierten Bild-´Metaphern´ leicht zugänglicher Vergleichsaspekte unter einem personifizierenden Titel wie bei einer **Metaphern-Allegorie** der Justitia beruhen, sondern auf **Chiffren unklarer Vergleichsaspekte**, die aber nur als Chiffren aufgefasst werden, weil ihr **Kontext ´weggeschnitten-ersetzt´**, also merklich-deviant substituiert ist. Die **Bedingungen der Möglichkeit/ Merklichkeit dieser Chiffren als solche** und von uneigentlicher Bild-Darstellung allgemein sind m.E. devianzästhetische Operationen, die nach Ausdeutung drängen, da sie als Abweichung unvereinbar mit Bekanntem sind; **Chiffren** basieren auf **semantisch-pragmatischem subsitutio** der raum-zeitlichen Einbettung, der Inter- bzw. Intraobjektivität/-situativität (z.B. *„Schwarze Milch der Frühe“* **Celans** als Farbersetzung), der Teleologie oder der Modalität eines Objekts oder einer Situation.

Im Werk **Gilbert & Georges** Werk *Fuck* ergibt sich der Eindruck **rhetorischer Uneigentlichkeit** der Darstellung durch Kontamination per substitutio raum-zeitlicher Einbettungen der Fotos als Realitätsausschnitte (umgebende Fotos statt umgebender, weggeschnittener Stadtraum), bei **Rauchs** *Abstraction* (2005) v.a. durch Teilersetzungen der Dimension als Einbettung vierer Teilszenen, bei **Rachel Harrison** *The Opening* (2009) durch Assemblage von (ihrer Verwendungszusammenhänge oder üblicher Einbettungen beraubter) Objekte wie einem Türknopf ohne Öffnungsfunktion; letztere pragmatische Antonymie per substitutio am Aktiozept ´Türöffnen´ (ursprüngliche Öffnungsfunktion versus Geschlossensein im Werk) ist z.B. eine Chiffre inmitten einer Chiffren-Allegorie unter dem darauf anspielenden Titel *The Opening*. Informationstheoretisch gesprochen liegt im Chiffren-Fall eine Antonymie oder Diskrepanz vor, die auf komplementär-allegorische, also vereinfachende Ausdeutung drängt, ohne dass Vergleichsaspekte zwischen ausbleibendem Gemeintem und Dargestelltem einen allgemein anerkannten Status erlangen könnten. Aber nicht nur einfache allegorische Ausdeutung, sondern auch Kriegers **Zuweisung eines einzigen Modus zu einem Werk** birgt die Gefahr einer Vereinfachung mit Detail-Verlusten; in **Rachel Harrisons** Werk z.B. drängt m.E. die durch den Titel zentralisierte **pragmatische Antonymie** (Funktion ´Öffnen´ zusammen mit dem Titel *„The Opening“* versus Pseudo-Türgriff ohne Öffnungsfunktion) aufgrund ihrer stark merklichen ambigen Anti-Kohärenz (also nicht einfach *„indifferente“* / diskrepante Inkohärenz!) schnell auf allegorische Ausdeutung auch der ansonsten diskrepanten anderen Werkteile, z.B. in der Art: *„Implosion von Wohn-Architekturen zu Unzugänglichkeit, zu Nomadentum gedeutet aus Umzugsdecke, ´kristallisierte bis fließende Existenz´ gedeutet aus der über das Mobiliar überlappenden Form, die nur noch Anhängsel dieser Raum-Implosion ist“* o.ä.. Je stärker merklich die Devianzen aus substitutio und somit werkinterne Oppositionen sind (Antonymie stärker als Diskrepanz), desto stärker scheint die Tendenz zur allegorischen (Um-/ Aus-)Deutung zu sein, zur Vereinheitlichung des stark Uneinheitlichen und somit datentechnisch schwer Bewältigbaren.

Kriegers Vorgehen könnte man als **bildallegoriewissenschaftlichen Ansatz** deuten, da sie vier Werke als Vertreter ihrer vier Modi anführt, die das einfache, nichtabbildende, ästhetisch ambige Bild (als Index-Zeichen auf Kognition) oder das einfache Abbild (als Ikon-Zeichen deduktiver Bedeutung) weit übersteigen, da sie - wie gezeigt – mitunter eine starke Tendenz zu einer (ähnlich dem Medium Text) linearen Syntaktik aufweisen (**Gilbert & Georges** Bildsequenz sowie **Sierras** tättowierte Linie) und symbolhaft-konnotativ oder eher assoziativ auszulotende Chiffren der Semantik und Pragmatik aufweisen. Im Grunde sind mein mikrostruktureller, **semiotisch-algorithmischer Ansatz** und der makrostrukturelle, **bildallegoriewissenschaftliche Ansatz Kriegers komplementär**, da man ihnen trennbare Gegenstandsgruppen gekoppelt an trennbare Verfahren zuweisen könnte. Es muss an dieser Stelle betont werden, dass Krieger den **Risiken einer Exklusion** entgeht, da sie keinen Ansatz explizit ausschließt. Ihr Begriff „*Informationselemente*“, der näher spezifiziert wird mit der Adjektivgraduierung „*stark bis schwach manifest*“ (als Kennzeichnung **a)** der **Modalität** bzw. Merklichkeit) und mit einer Verb-Achse „*gegeneinander arbeiten*“ bis „*zusammenarbeiten*“ (als Kennzeichnung **b)** der **Relationalität**), stellt sie in Beziehung zur Semiotik, ohne aber näher dieses Verhältnis und dasjenige zur Informationstheorie näher zu erläutern: der (kantianische) Aspekt **c)** der **Qualität** nach Syntaktik, Semantik, Pragmatik bleibt aus, eine dritte Achse erscheint hierfür notwendig zu sein (also auch eine vierte **d)** der **Quantität**?! S.U.). Der Passus *„as a neutral general term for all perceived aspects of an artwork”* ist problematisch, da es ihr ja nicht nur um Perzepte, sondern auch um Konzepte geht:

„With these parameters, I have adopted from Kris and Kaplan the difference between semantic elements that work together and those that work against one another as well as the terms conjunctive and disjunctive ambiguity. But in contrast to Kris and Kaplan, I am not talking about different meanings in an artwork since the concept of meaning is normally related to mimetic content or intended meaning. Since this is not, however, about meaning in this narrow

sense but rather about aspects of an artwork (such as color values, the identification of objects, the illusion of space, facture, and so on) that can, in their interplay, produce ambiguity, I prefer the concept of information from semiotics, which serves here in the broadest sense as a neutral general term for all perceived aspects of an artwork. I adopt the differentiation between information that is weakly or strongly manifested from Fotis Jannidis, who defines equivocality as the ´existence of a finite amount of weakly manifested information´ with recourse to the theory of manifestness by Dan Sperber and Deirdre Wilson." (ebd., S. 100).

Zur zentralen **Frage der Merklichkeit-Intendiertheit** ästhetischer Ambiguität stellen sich hier folgende Fragen:

- Wie kann der **Status der Verallgemeinerbarkeit bzw. Merklichkeit einer kognitiven Entität** modelliert werden? Anders formuliert: Wie hängen diese Aspekte des Kunstwerkes mit der Kognition zusammen? Wie entsteht im Produzenten/ Rezipienten eine kognitive Entität *„Aspekt"* bzw. *„Informationselement"*? Diese Frage wird in dieser Arbeit beantwortet mit: ´durch Gruppierungskriterien aufgrund Daten-Vereinfachungszwang´; diese Frage berührt auch Kriegers Grad der *„Manifestation"* (also Modalität/ Merklichkeit/ Bewusstheit/ Aufmerksamkeitsbindung?) durch einen Aspekt. Die Semiotik gibt indirekt Antwort darauf durch ihre Unterscheidungen Index-Kontiguität versus Ikon-Similarität versus Symbol-Konventionalität; von Index bis Symbol sinkt dabei der Verallgemeinerbarkeit- und Unmittelbarkeit-Status, innerhalb der Semantik von Abbildern sinkt m.E. der Verallgemeinerbarkeit- und Unmittelbarkeit-Status von Denotation über sozialgruppenspezifische Konnotation bis zu subjektiver Assoziation.

- Wie kann der **Status der Verallgemeinerbarkeit bzw. Merklichkeit einer Relation kognitiver Entitäten modelliert** werden? Wie hängen diese Aspekte des Kunstwerkes untereinander zusammen? Diese Frage berührt – wie oben gezeigt- aber AUCH die Frage der Manifestation/ Modalität/ Merklichkeit/ Bewusstheit/ Aufmerksamkeitsbindung durch einen Aspekt. Daher stellt sich die Frage des Zusammenhangs von ***„Zusammenarbeiten"*** (Relation) und ***„Manifestation"*** (Modalität) der Aspekte/ Informationselemente in der Kognition, denn wenn Informationselemente *„gegeneinander arbeiten"*, dann verweisen sie ja auch opponierend aufeinander, so dass die Folge eine stärkere Präsenz in der Kognition ist, ein sich Voneinander-Abgrenzen und daher Merklicher-Werden. *„Arbeiten"* (Relation) und *„Manifestation"* (Modalität) können also – wie bereits oben erläutert - im Bereich **kognitiver Aufmerksamkeitsorganisation** nicht einfach getrennt gedacht werden, man muss sie reziprok denken; eine Opposition von Informationselementen erregt Aufmerksamkeit, dadurch ziehen die Opponenten Aufmerksamkeit auch auf sich, sie verweisen ja indexikalisch aufeinander, grenzen sich markant gegeneinander ab und erreichen dadurch eine stärkere *„Manifestation"*. Es gibt eine ***„Manifestation"* der Relation z.B. auch unterschiedlich *„manifester"* Informationslemente**: Eine Assoziation kann weniger stark gegen eine Denotation *„arbeiten"* wie eine Konnotation. Werden Perzepte (zwecks Datengruppierung und *„Relevanz"*/ Lebensbezogenheit entlang der Abstraktionsachse Perzept-Konzept-Aktiozept) vernachlässigt gegenüber Konzepten, Konzepte gegenüber Aktiozepten? Die drei Phasen bauen sukzessiv aufeinander auf, interagieren aber auch wohl rückkoppelnd-umdeutend; ist z.B. ein Konzept gewonnen wird das Perzept daraufhin (um)gedeutet usw.. Bei den Devianztypen meiner Ambiguitätstypologie sind **kognitiv unmittelbar präsente** kognitive Entitäten auf dem Bild an **kognitiv nur mittelbar präsente/ ´absente´** Ideal-Ausgangsentitäten (vermittelt durch Schema-Erinnerung im Bereich der Semantik bzw. durch Redundanz-Erkennung im Bereich der Syntaktik) in Opposition; das ist eine andere *„Manifestation"* einer Relation als im Fall der Kontamination, bei der BEIDE Entitäten kognitiv unmittelbar kognitiv präsent sind. In all diesen Fällen zu entscheiden, welcher Grad an *„Manifestation"* gegeben ist, dürfte nur modellhaft anzugeben sein. Weiter unten in diesem Kapitel skizziere ich ein **semiotisches Modell der Merklichkeitsstufen**.

- Wie ist der **Status der Verallgemeinerbarkeit der Auffassung als ästhetisch ambiges, intendiertes Kunst-Zeichen**? Zu nennen sind dabei folgende Spezifikationen: Modellierung einer Autor-Intendiertheit des Zeichens versus willkürlich-assoziative Rezipienten-Umdeutung von Nicht-Intendiertheit zu einer Zeichenhaftigkeit (siehe *„potenzielle Bilder"* **Gambonis**), also Denotation versus Konnotation versus Assoziation sowie **Mehrdeutigkeit versus Allseitsdeutbarkeit** (mit schwach merklicher Opposition kognitiver Entitäten).

Der von Krieger angeführte Begriff ***„Manifestness"*** ist wiederum ein Begriff aus einer **sprachwissenschaftlich** geprägten Kognitionstheorie, der ***„Relevanztheorie"*** von **Dan Sperber** und **Deirdre Wilson**, die den **Aufwand** (der Perzeption und der gedanklichen Ableitungen daraus) sowie den **Ertrag** der Verarbeitung in Kommunikationsprozessen fokussiert, eine Theorie, die dafür kritisiert werden kann, dass in ihr unklar ist, wie beide Entitäten ´Aufwand´ und ´Ertrag´ zu bestimmen seien. Auch wird das Individuum und sogar der spezielle Moment fokussiert:

„We do not all construct the same representation [of the environment, Anm.] *, because of differences in our narrower physical environments on the one hand, and in our cognitive abilities on the other. Perceptual abilities vary in effectiveness from one individual to another. Inferential abilities also vary, and not just in effectiveness. (…) In studying comunication, we are interested in conceptual cognitive abilities. We want to suggest that what visible phenomena are for visual cognition, manifest facts are for conceptual cognition. Let us define:*

(39) A fact is manifest to an individual at a given time if and only if he is capable at the time of representing it mentally and accepting its representation as true or probably true.

(40) A cognitive environment of an individual is a set of facts, that are manifest to him.

To be manifest, then is, to be perceptible or inferable.(…) We also want to say that manifest assumptions which are more likely to be entertained are more manifest. Which assumptions are more manifest to an individual during a given period or at a given moment is again a function of his physical environment on the one hand and his cognitive abilities on the other.“ (Sperber/ Wilson, 1996, S. 39f.).

„Salient“ (**hervortretend**) und ***„conclusive“*** (**schlüssig, ableitbar**) sind ihnen in Kombination die Garanten für ***„Manifestness“***; *„hervortreten“* kann man aber m.E. direkt korrelieren mit Figur-Grund-Wahrnehmung und daher mit Gestaltpsychologie und *„Schlüssigkeit“* kann man korrelieren mit dem Strukturbaum zu Situation von MultiNet (Schlüssigkeit von Quelle-Pfad-Ziel-Korrelationen usw.):

„When a phenomenon is noticed, some assumptions about it are standardly more accessible than others. In an environment where the doorbell has just rung, it will normally be strongly manifest that there is someone at the door, less strongly so that whoever is at the door is tall enough to reach the bell, and less strongly still that the bell has not been stolen. The most strongly manifest assumption of all is the assumption that the doorbell has just rung, the evidence for which is both salient and conclusive.“ (ebd., S. 40).

´Merklichkeit´ als ´syntaktisches Hervortreten´ und als Vorstelligkeit gegenüber Nachstelligkeit inmitten einer Kette von semantisch-pragmatischen Ableitungen inmitten des Phänomens Ästhetischer Ambiguität wird in dieser Arbeit, die ein Werk als ´**Aufmerksamkeitsorganisation**´ auffasst, mehrfach implizit angesprochen. Man könnte versuchen, den Grenzbereich zwischen **ästhetisch ambiger Aufmerksamkeitsteilung** auf merklich opponierende Entitäten und **nichtambiger Aufmerksamkeitszerstreuung** auf unmerklich opponierende Entitäten näher über Skalen der Merklichkeit zu bestimmen, und zwar als statistische Verteilung von Rezipientenreaktionen. Hierfür sollte man abduktiv eine Arbeitshypothese bilden, ein **semiotisches Modell der Merklichkeit**, das es aber nach allen seinen Teilparametern und nach deren Korrelationen statistisch zu überprüfen gälte. Hier also eine denkbares **Arbeitshypothesen-Modell der Merklichkeit** entlang der vier **Groß-Aspekte Quantität, Qualität, Relationalität und Modalität**:

Semiotisches Modell zu Skalen der Merklichkeitsstufen kognitiver Entitäten im Hinblick auf die Merklichkeit-Intendiertheit ggf. ästhetisch ambig zu nennender Oppositionen kognitiver Entitäten.

A.0 Quantitative Aufmerksamkeitsbindung und damit Merklichkeit ggf. ambiger Opposition:

Kleine Anzahl > (bedeutet hier in der Folge ´merklicher als´) große Anzahl von Daten(gruppierungen)

Je mehr Einzeldaten bzw. je mehr Datengruppierungen um die Aufmerksamkeit konkurrieren, desto weniger merklich dürfte jeweils die Aufmerksamkeitsbindung und damit eine Opposition sein. Konkurrieren unzählige Daten(gruppierungen), liegt Aufmerksamkeitszerstreuung statt ambiger –teilung vor. Das **etymologische** Grund-Konzept von ´Ambiguität´ wurde hier ja mit ´Aufmerksamkeit nach (mindestens) ZWEI Seiten hin treiben´ definiert, was auf die starke Opposition bei nur zwei Seiten verweist und auf die schwächere Opposition von drei, vier … Seiten.

B.0 Qualitative Aufmerksamkeitsbindung und damit Merklichkeit ggf. ambiger Opposition:

B.1 Syntaktik: Starke (Dis-)Similarität/ Dis(Kontiguität) > Schwache (Dis-)Similarität/ Dis(Kontiguität)

Aufmerksamkeitsbindung kann man für die Syntaktik a) als Kontrast/ Distinktion (mittels **graduierbarer Dissimilarität/ Diskontiguität**) der Entitäten **untereinander** und b) als Kohärenz inmitten einer Entität selbst (mittels **graduierbarer Similarität/ Kontiguität**) modellieren.

B.2 Semantik/ Pragmatik: konkrete Merkmale > abstrakte Merkmale

Für den Bereich der Semantik bzw. Pragmatik ergibt sich wohl eine Gradualität der Aufmerksamkeitsbindung von **konkret-merklichen** bis **abstrakt-abgeleiteten und daher schwach merklichen Entitäten**. Inmitten einer Entität ´Objekt´ oder ´Situation´ gibt es konkretere oder abstraktere Unter-Entitäten: **intraobjektive/ -situative Unter-Entitäten > raum-zeitliche Einbettung > interobjektive/ -situative Unter-Entitäten > telische/ modale Unter-Entitäten** der Strukturbäume von MultiNet zu ´Objekt´ bzw. zu ´Situation´.

C.0 Relationale Aufmerksamkeitsbindung und damit Merklichkeit ggf. ambiger Opposition:

C.1 Kontamination im Werk präsenter Entitäten ist **merklicher als** ´ars´ aus **Deviation**/ Abweichung einer im Werk präsenten Entität von einer darin angelegt-absenten Entität/ ´natura´. Eine rhetorische Abweichung einer Entität zeigt selten diejenige Entität im Werk, von der sie abweicht; letztere ist zumeist also nur erahnbar über (rhetorisch gestörte) Redundanz oder Erinnerung. So eine Opposition aus im Werk präsenter und absent-unmerklicher Entität hat wohl eine schwächere ambige Opposition als eine Kontamination zweier im Werk präsent-merklicher Entitäten.

C.2 Syntaktik: VK > BK > MD (Grad der ´Vermischung´ steigend, Merklichkeit fallend)

Graduierbarkeit bei Relationen **kontaminierter** syntaktischer Entitäten ergibt sich durch **schwächere bis stärkere Vermischung bei der Syntaktik**: **VK > BK > MD**. Beim Typ Verknüpfungslinienkreuzung (VK) sind jeweilige Elemente der Entitäten klar bildräumlich getrennt, nur deren Verknüpfungslinien kreuzen sich. Bei Bildparameterkonkurrenz (BK) in Elementen dagegen, die sowohl der einen wie der anderen Gruppierung über konkurrierende Bildparameter/ Gruppierungskriterien zugeordnet werden können, ist die Vermischung stärker, also die Distinktivität geringer, so dass die Aufmerksamkeit schwächer an die zwei Entitäten teilend gebunden wird. Bei Minimaldifferenz (MD) dann, sind z.B. zwei große, benachbarte Farbflächen minimal farbdifferenziert (z.B. bei **Ad Reinhardt**), so dass nur noch ansatzweise Distinktivität beider über Größe und Positionen der Flächen sowie ihre Konturen hergestellt werden kann, die jeweilige Aufmerksamkeitsbindung und daher ambige –teilung ist unmerklicher aber eben auch ´subtiler´. **Syntaktische Devianz** weist eine Relation zwischen im Werk präsenter Abweichung (von imaginierter Ordnung/ Redundanz) und im Werk absenter aber erahnbarer Ordnung/ Redundanz auf. Deviation zieht also i.A. eine schwächere (weil mittelbare) ambige Opposition nach sich als eine **Kontamination zweier präsenter Entitäten wie bei VK, BK, MD**. Innerhalb der vier Devianztypen (adiectio, detractio, transmutatio, substitutio) gibt es graduelle Steigerungen, aber auch verschiedene geometrische Gegebenheiten (vgl. Abb. 5: zu kleine bis zu große Abweichungen, die nicht mehr als solche erkannt werden), so dass eine Skala zwischen merklicher und unmerklicher Opposition für diese vier Typen schwer zu ermitteln scheint.

C.3 Semantik: Antonymie > Diskrepanz > Komplementarität.

In der Semantik und Pragmatik gibt es wohl folgende Sequenz der Stärke der Opposition und somit Unterscheidbarkeit/ Merklichkeit der einzelnen Entitäten einer Kontamination: **Antonymie > Diskrepanz > Komplementarität**. Es gibt dabei zudem eine Tendenz zu einer **datenvereinfachenden Interpretation,** eine Tendenz, Antonymie zu Komplementarität bzw. zu Diskrepanz mittels Lesart als Allegorie bzw. als Chiffre/ Rätsel umzudeuten. Bei Komplementarität besteht die Gefahr, keine getrennt-merklichen Entitäten mehr wahrzunehmen, da sie sich ja ergänzen zu einer neuen Entität; dem kann begegnet werden durch kategoriale Distinktionen wie Raum- versus Zeitanteile o.ä.. Bei semantischem wie syntaktischem adiectio oder substitutio kann es zu einem Hinzukommen einer neuen, zweiten Qualität/ Entität also zu einer Kontamination kommen, so dass dann eine stärkere Opposition entsteht als bei reiner Deviation.

D.0 Modale Aufmerksamkeitsbindung und damit Merklichkeit ggf. ambiger Opposition:

Liegen mittels der hier vorgestellten 148 Gruppierungskriterien **benennbare kognitive Gruppierungen** und **benennbare Distinktionen** zwischen diesen ambig opponierenden Angeboten zur Gruppierung vor, dann soll ein Status ´ästhetische Ambiguität´ auch wirklich als verallgemeinerbar, als merklich-intendiert-zeichenhaft angenommen werden. Abbilder sind nicht selten Mischungen aus den drei Zeichen-Arten, die unmittelbar bis mittelbar sich erschließen lassen, also merklicher bis unmerklicher sind (vgl. Dürers *Melencolia I* in Abb. 318):

D.1 Index/ Kontiguität > Ikon/ Similarität > Symbol/ Konventionalität.

Index-Entitäten sind i.A. merklich-unmittelbarer als Ikon-Entitäten, diese sind i.A. merklicher als Symbol-Entitäten, da sinnliche Perzeption i.A. leichter fällt als geistige Konzeption; Symbole sind zudem oft an Verwendungsweisen innerhalb einer Kulturgemeinschaft gebunden, beinhalten also oft abstrakte, komplexe, konventionelle Aktiozept-Vorstellungen. Allgemein gilt wohl für die Stärke der Aufmerksamkeitsbindung im Bereich der semiotischen Unmittel- bis Mittelbarkeit: **Perzepte > Ableitungen**, also i.A.:

D.2 Perzepte der Syntaktik > Konzepte der Semantik > Aktiozepte der Pragmatik.

Syntaktisch-perzeptive Entitäten sind i.A. (prinzipiell, also von der kognitiven Verarbeitungssequenz der drei voneinander sich ableitenden ja bedingenden Phasen her) merklicher (weil eben erststellig): sichtbare Gestalten werden in den ersten Mikrosekunden wahrgenommen, erinnerte Gestalten müssen erst aus der Erinnerung aufgerufen werden, sind zunächst nicht direkt als Konzept präsent; letztere sind aber wohl i.A. (aufgrund geringerer Abstraktheit und Komplexität eines semantischen Objekts im Vergleich zu einer pragmatischen Situation) merklicher als pragmatische Aktiozepte; Funktionen von Werken sind stark abstrakt-situativ, beziehen sich auf Sukzessionen, also z.B. auf Quelle-Ziel-Pfade von MultiNet. **Kanizsa/ Luccio** (1995, s. Kap. 1.6.2.5) sehen Perzepte als erststellig (und daher merklicher) an:

„(…) it seems to us wise to conclude that perception (always considered as a primary process leading to the constitution of visual objects) is essentially independent, a process that is encapsulated from top-down influences. In our opinion, the visual system is endowed with sets of built-in rules which impose constraints on early visual processing. This primary process is mainly unidirectional and delivers outputs to the higher cognitive centres, but it is in any interesting sense impenetrable to inputs from them." (Kanizsa/ Luccio 1995, S. 66).

Innerhalb der Syntaktik gilt wohl, dass Kontiguität i.A. leichter erfassbar ist als Similarität, denn dass Bildelemente überhaupt eine Nähe zueinander aufweisen, macht sie überhaupt erst als auf Similarität hin untersuchbar:

D.3 Kontiguität > Similarität,

wobei nur eine Tendenz für die jeweiligen Gruppierungskriterien arbeitshypothetisch postuliert werden kann: **K4 > K1 > K2 > K3 ?!** (geordnet nach: flächiger Verbundenheit durch Subelemente/ K4, Einfachheit der zeigenden Linie/ K1, ungreifbarere ´Konstellation´ aus Nähe K2 bis von einer Linie nur ansatzweise ´umschriebene´ Fläche/ K3, s. Abb.8), sowie: **S1 > S2 > S3 > S4** (geordnet nach konkretem Farb-Licht/ S1 bis abstrakterem Konzept ´Orientierung´/ S4). Innerhalb der Semantik/ Pragmatik gilt in Bezug auf die Modalität von Entitäten im Bewusstsein wohl:

Körperliche Unmittelbarkeit von Konkreta > Mittelbarkeit von Abstrakta, also auch wohl:

D. 4 Denotationen > Konnotationen > Assoziationen;

für Denotation gilt dabei: Merkmalskopplungen der physischen Objektwelt (s. Abb. 80) und Merkmalskopplungen bei einer Aktionsart (s. Abb. 81) beschreiben die Merklichkeit als Gewohnheitsmäßigkeit. Daher wurden die Kriegerschen *„Endlosfolgen von Assoziationen"* eines *„Indifferenten Modus"* als m.E. mit zu schwach merklichen Oppositionen versehen hier ausgespart, denen man das Prädikat ´ästhetische Ambiguität´ m.E. nicht zusprechen sollte, da alles Unbestimmte, ja alle Welt-Entitäten dann als ´ambig´ und ´zeichenhaft´ angesehen werden könnten. Mentale Rezeptionsprozesse dürften aber nicht zuletzt aufgrund der hier skizzierten mannigfaltigen Interaktion verschiedenster Attraktoren zu (ambiger Anti-)Kohärenzbildung **unbeobachtbar und nur annähernd statistisch beschreibbar bleiben**. Semiotik, Sprachwissenschaft und Gestaltpsychologie stellen (natürlich idealisiert-vereinfachte) **Modelle der Modellierung von Merklichkeit** zur Verfügung, wie sie Krieger mit ihrer Achse *„strongly/*

weakly manifest elements of information" einfordert. Je unmittelbarer, also mit weniger Ableitungen Daten verarbeitet werden können, desto einfacher dürfte auch der **Aufwand** der Verarbeitung sein. Und umgekehrt dürfte man eine hohe Relevanz lexikalisierter Information annehmen, also ein Interesse eines Subjekts, inmitten einer Welt und einer Kulturgemeinschaft mit einem Lexikon von Denotationen und Konnotationen zu (über-)leben. Gerade der Ausgang vom Lexikon erlaubt die **Kritik an erstarrter Denotation und Konnotation** mittels ästhetisch ambiger Werke; lose Assoziationsfolgen zu semantisch unbestimmten ´Darstellungen´, zu *„potenziellen Bildern"* verleiten eher zu einem **kontemplativ-subjektiven, ja sozial-vereinzelten** Zugang zu Welt und Zeichenwelt.

Zurück zu **Krieger (2018)**: Da die zwei besagten Achsen die vier Quadrantenfelder als Bereiche **vierer Modi** kennzeichnen sollen, stellt sich auch die Frage, als was Krieger einen ***„Modus operandi"*** versteht:

„I have purposely chosen the term mode as it describes a kind of approach and function, which is formative for each artwork´s structure as well as for the process of reception that takes place between the work and the viewer." (Krieger 2018, S. 98). Sowie: *„modus operandi as technique and function"* (ebd./ Anmerkung 98).

„Technik" und ***„Funktion"*** umfassen Rezeptions- und Produktionsprozesse, aber auch Syntaktik, Semantik und Pragmatik. Wiederum steht bei diesen Wörtern dem Vorteil großer Inklusion an Bedeutungen der Nachteil geringer begrifflicher Trennschärfe gegenüber. Mein Wort ´Gruppierungskriterium´ dagegen vermag Produktion wie Rezeption zu umfassen, erlaubt aber die **Spezifikation durch Kategorien** wie ´syntaktisch´ oder ´semantisch´, was Krieger so nicht explizit (auch aufgrund der Textkürze) vollführt, so dass Wechselwirkungen verschiedener Rezeptionsebenen nicht kleinteilig beschrieben werden können, sondern in ihrem allgemeinen *„Modus"* aufgehen.

Die Postmoderne oder der Surrealismus jedoch neigen eher literarisch-konnotativen bzw. literarisch-assoziativen, metaphern- bis chiffre-allegorischen Gehalten zu, bewegen sich also nahe an der **Funktionsgrenze zum Medium Text**, was wiederum viel hermeneutische Textarbeit, also ´medial-unbildhafte Mittelbarkeit´ zu ihrer Erschließung nach sich zieht. Bekanntlich gilt es dann, den hermeneutischen Zirkel zu einer **endlosen hermeneutischen Spirale** umzubauen, was einer hier angestrebten **algorithmischen Operationalisierbarkeit** zuwiderläuft. Krieger schließt – wie fast alle anderen Ansätze auch - **nichtabbildende Bilder** aus ihrer Betrachtung aus. Auch die Frage, welche **Funktionen** letztlich ´ästhetische Ambiguität´ hat bzw. haben könnte, wird von Krieger nur allgemein mit dem Begriff ´**Autoreflexivität**´ beantwortet; hier wurde eine nähere Spezifizierung mittels der sechs metakommunikativen Funktionen nach **Jakobson** vorgeschlagen (vgl. Kap. 1.3.5 und Kap. 3.0).

In einem **zweiten Aufsatz** *„At war with the obvious- Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen"* (Krieger 2010) begründet Krieger ihren **hochinklusiven Ansatz** wie folgt:

„Da der Begriff der Ambiguität ebenso wie die anderen genannten Begriffe verschiedenen Wissenschaftssprachen und Traditionen entstammen und dementsprechend unterschiedlich verwendet werden, erscheint es mir wenig sinnvoll, definitorische Abgrenzungsfragen zu diskutieren. Das in diesem Buch behandelte Phänomen ist so ubiquitär und vielgestaltig, dass der Begriff der Ambiguität hier nicht im etymologischen Sinne als Zweideutigkeit, sondern im ohnehin längst eingebürgerten erweiterten Sprachgebrauch verwendet werden soll. Dessen semantisches Feld lässt sich am besten umreißen durch das Bedeutungsfeld der möglichen Übersetzungen des englischen ´ambiguity´ ins Deutsche: Unklarheit, Mehrdeutigkeit, Doppelbödigkeit. Gerade der all diesen Begriffen gemeinsame Mangel semantischer Eindeutigkeit ist für den hier diskutierten Sachzusammenhang von entscheidender Bedeutung, daher erscheint die Verwendung von ´Ambiguität´ als Metaterminus sachlich sinnvoll." (Krieger 2010, S. 15).

Bedarf es im Hinblick auf Inklusionsziele nicht gerade eines **integrativen Begriffsystems** (wie desjenigen der **Semiotik**) und einer **Gruppierungskriteriologie** der Informationstheorie auf Basis von Gestaltpschologie und Sprachwissenschaft im Hinblick auf (ambige Anti-)Kohärenzbildung, um zwischen diesen *„verschiedenen Wissenschaftssprachen und Traditionen"* zu vermitteln, zu übersetzen und um ambige Aufmerksamkeitsteilung funktional zu modellieren (wie in dem hier vorgestellten Ansatz geschehen)?! Bei genauer Betrachtung werden im obigen Zitat Kriegers Bedeutungsmengen von Zahlen gestaffelt: *„Unklarheit"* umfasst metaphorisch-uneindeutig mehr als *„Mehrdeutigkeit"* (´unklar´ kann auch ´unzähligdeutig´ statt nur ´mehrdeutig´ bedeuten), *„Doppelbödigkeit"* ist wiederum eine Metapher, die die Zahl ´zwei´ einschließt. Wäre es da nicht sinnvoller, statt die Zahl **von ´zweideutig´ auf ´unzähligdeutig´** zu erhöhen, das **Prinzip der ´Deutigkeit´ als Kohärenzbildung mittels ´mental deutenden´ Gruppierungskriterien** selbst zu fokussieren?! Anders formuliert: Wie deuten

„Informationselemente“ (Daten) des Werkes überhaupt (ein-, zwei-, drei, mehr- oder vielfach) auf kognitive Entität(en) als Information(en)/ Gruppierungen? **Wie gruppiert ein prototypisch-modellhaft vereinfachtes (also gestaltpsychologisch und lexikalisch idealisiertes) Bewusstsein Daten zu (ambig multipler) Information(en)**? Schließt man – wie hier - ´Unzähligdeutigkeit´ aus der Betrachtung aus, da diese ´Pseudo-Zahl´ nicht greifbar ist und somit auch das **Konzept von ´Information´ und von ´Zeichen´ als abgrenzbare Entität verloren** geht, dann kann ein **Kriterium** für die Definition ´ästhetischer Ambiguität´ gewonnen werden: ***´Vorliegen von Werk-Daten, die zu einer endlichen Anzahl merklich opponierender, kognitiver Gruppierungen mittels benennbarer Gruppierungskriterien gruppiert werden können´,*** um so eine Sicht-Sagbarkeit-Basis für die Verständigung besagter Denk-Traditionen anzubieten. **Allseits- und Unzähligdeutigkeit** führt zu unmerklichen, also als nicht-zeichenhaft-intendiert annehmbaren Oppositionen von Angeboten zur Gruppierung. Dieses Modell ist also eine Vereinfachung (im Hinblick auf das Erkenntnisinteresse der Selbstbezüglichkeit des Werkes als **Aufmerksamkeitsorganisation** im Speziellen, als Ausdruck einer das Subjekt autonomisierenden **Metakognition** im Allgemeinen) – aber jedes Modell ist eine Vereinfachung: man kann einem Modell nicht seine Modellhaftigkeit vorwerfen, man sollte aber die **Erörterung von Vor- und Nachteilen** des gewählten Modells als eines Sicht-Sagbarkeit-Rahmens mit Zielhorizonten einfordern dürfen. Allseitsdeutigkeit z.B. *„potenzieller Bilder“* **Gambonis** führt m.E. zu einem kontemplativen Flanieren von subjektiver Assoziation zu Assoziation, statt direkt über ambige Opposition als **kognitive Dissonanz** zu Metakognition; erst merkliche Opposition kann m.E. als zeichenhaft-intendierte Opposition angenommen werden, um dann von einer **Semiotisierung zu einem ambigen (Kunst-)Zeichen** sprechen zu können. Krieger (2010) führt (statt wie hier Metakognition) als **Funktion von Ambiguität *„Ambiguitätstoleranz“*** an:

„Natürlich ist die moderne Kunst mit ihrer unzweifelhaften Ambiguität eines der Felder, an denen sich Ambiguitätstoleranz zu beweisen hat; dementsprechend bietet das Modell des ambiguitätsintoleranten ´autoritären Charakters´ eine plausible Erklärung dafür, weshalb autoritäre Regimes moderne Kunst vielfach so scharf verfolgt haben.“ (Krieger 2010, S. 17).

Dem sollte hinzugefügt werden, dass gerade der **italienische Faschismus** den ästhetisch ambigen Futurismus als Inszenierung eines (rhetorisch Bewegungsmomentaufnahmen kontaminierenden oder Konturen rotierenden, ´gegenaufklärerischen´) **Geschwindigkeitsrausches**, einer **Durchdringung von Raum und personifizierender Ideologie** schätzte (vgl. ambiges semantisches detractio + transmutatio einer Rotation eines ´Duce´-Profils in Abb. 330), von Manipulation durch ambig-deviante Sprachbilder und Bild-Allegorien ganz zu schweigen. Zudem nutzte z.B. der Nationalsozialismus gerade semantische Unklarheit aufgrund **semantisch-gegenaufklärerischer Kontamination** von perspektivisch auch als antonym deutbaren Begriffen: eine Karikatur aus der Zeit der Weimarer Republik z.B. zeigt einen über eine Mauerecke gemalten Schriftzug *„NSDAP“*, links um die Ecke liest ein Bürgerlicher „N(ational)“ und „D(eutsche)“, rechts um die Ecke liest ein Arbeiter „S(ozialistische)“ und „A(rbeiter)“. Nicht jede *„Ambiguitätstoleranz“* führt also zu einem **kritischen Diskurs im Hinblick auf die ´minima moralia´ einer (z.B. metakognitiv bewerkstelligbaren) Autonomie des Subjekts**; wie anders aber könnte **Kritik mit kritischer Distanz zu eigenem und fremden Denken** möglich sein ohne semiotisch-kriteriengestützte Metakognition als Reflexion der Bezugsrahmen von Reflexion selbst, der Sicht-Sagbarkeit-Rahmen als Gemachtheit von Information durch Datengruppierung nach Gruppierungskriterien?! Rhetorik war und ist auch Überredungs- wenn nicht gar (telische) Manipulations“(anti-)kunst“. (Mitunter bedenkliche) Simplifizierung durch Kohärenzbildung kann nur überdacht werden, wenn die **Bedingungen der Möglichkeit von kognitiver Vereinfachung** (als Gruppieren von Daten) selbst in den Blickpunkt gerät bzw. gezogen wird (z.B. durch ästhetisch ambige **Verzweifachung-Deautomatisation**): **Metakognitivität ästhetischer Ambiguität** aber kann m.E. mittels der in anderen Ansätzen zumeist verwendeten Abstraktionen, Metaphern oder Containerbegriffen, also ohne Benennung von Gruppierungskriterien nicht ihr **zeichenkritisches Potential für Analyse** und ihr **zeichenschöpferisches Potential für Produktion** wirklich entfalten. Und ohne (dergestalt kriteriologisch beschreibbare) Metakognition ist eine (kriteriologisch beschreibbare) **´minima moralia´** (aus Selbstbestimmungsgebot + Fremdbestimmungsverbot + Recht auf Fremdbestimmungsabwehr) nicht wirklich möglich, da die Bewusstheit über **semiotische Sicht-Sagbarkeitsrahmen** (über das ***„Diagramm“*** nach **Deleuze/ Foucault**) erst freie (Selbst-)Wahl ermöglicht; (Selbst-)Wahl erfordert Wissen um das, was ich als Zeichen oder Tat erwähle. Wie aber sollte ein Sicht-Sagbarkeitsrahmen ohne **Zeichenbewusstheit**, ohne semiotisches Wissen um **kriteriologische Kohärenzbildung** bei Bild und bei Text möglich sein? Die Bedingungen der Möglichkeit einer Bildkohärenz sind grundverschieden von den Bedingungen einer Möglichkeit von Text-Kohärenz. Das Wort ´Text´ ist eine von ´textil´ abgeleitete Metapher, also ein Sprachbild, das auf die Frage nach der ´Webemethode´ der Kohärenzbildung verweist; daher kann man von einer Text- als Kohärenzintention bei ´Text´ und bei ´Bild´

sprechen. Selbst die Werke, die sich einer eindeutigen Kohärenzbildung (ästhetisch ambig) verweigern, bleiben eben doch auf das Prinzip der Kohärenzbildung durch Gruppierung/ ´kognitives Weben´ bezogen. Auch Krieger sieht das Risiko **begrifflicher Unklarheit in der *„Postmoderne“***:

„Ambivalenz und Ambiguität erschienen ihnen schlicht als plurales Angebot gleichwertiger Möglichkeiten.(…) So hat sich in der postmoderne (bzw. den Schriften ihrer Apologeten) die Ambiguität in eine totale Verallgemeinerung aufgelöst und ihren kritisch-problematischen Charakter verloren.“ (Krieger 2010, S. 19).

Leider definiert Krieger nicht die Grenze zwischen ***„Kritik“*** und dieser postmodernen ***„totalen Verallgemeinerung“***. Viele Semiotiker haben i.A. Zeichen und Bezeichnetes bei Index-Zeichen mittels des Kriteriums der Kontiguität, bei Ikon-Zeichen mittels Similarität und bei Symbol-Zeichen mittels Konventionalität korreliert (vgl. **Nöth** 2000: zu Index S. 185, zu Ikon S. 193 und S. 188, zu Symbol S. 179); Krieger nimmt aber eine andere, m.E. problematische Definition der Entität *„Zeichen“* vor, eine solche, die **unspezifische prinzipielle Arbitrarität** selbst bei Ikon-Zeichen annimmt:

„Der [sic! Anm.] *Semiotik gilt die Erkenntnis von der prinzipiellen Arbitrarität und Ambiguität jeglichen* [sic! Anm.] *Zeichens als unhintergehbare Grundlage.“* (ebd., S. 22).

Die drei oben genannten möglichen Unterscheidungs- und Begründungskriterien von drei Zeichenarten werden damit von Krieger hintangestellt; diese aber können für eine Modellierung von **basaler ´Deutigkeit´ im Hinblick auf ´Mehrdeutigkeit´** hilfreich sein. Krieger schließt somit implizit die Kategorie ´Index-Zeichen´ bei der Analyse informeller Malerei aber auch i.A. aus; Indexikalität als Zeigen ist aber konstitutiv für Bild i.A. (der Bildrand zeigt auf das Innere das Bildes mittels der Kontiguität des Linienradialindexes K3) und auch konstitutiv im Hinblick auf das hier entwickelte Modell eines reziproken Index-Zeichens aus opponierend aufeinander verweisenden Gruppierungskriterien als Merkmal der hier entwickelten Auffassung zu ästhetischer Ambiguität: *„Gerade weil sie kein Träger von Inhalten ist, nicht ein anderes bedeutet, ist informelle Malerei selbst bedeutsam. Ambiguität ist hier gesteigert zum Absolutum an nicht-bedeutender Bedeutung.“* (ebd., S. 34). Die Bilder überlagerter Kreisscheiben von **Nay** der 1950er Jahre insbesondere, aber auch alle Farbmassen übereinander schichtenden informellen Maler können einer ikonischen ´Bedeutung´ in Richtung Raum-Anmutung-Semantik aber kaum entgehen: verdeckende Formen scheinen räumlich ´vor´ verdeckten Formen zu sein (Nays ´verdeckt´ wirkende Kreisscheiben weisen über ihre Kreiskontur mittels K3 auf ´verdeckende´ Scheiben, die somit mehr Aufmerksamkeit erhalten und daher als ´näher´ erscheinen), sich vom Grund abhebende Farben scheinen ´näher´ zu sein, Sfumato-Flächen ´entfernter´ als scharfkonturierte Flächen usw.. **Lüthy** (2012, s. Kap. 1.6.8) verweist ebenfalls auf die Raum-Anmutung der Bilder **Jackson Pollocks** (*„Entstehen eines unperspektivischen Raums“* (Lüthy 2012, S. 128). Krieger sieht **viele andere Funktionen von Ambiguität** in der Kunst neben der in diesem Band zentralisierten Funktion der Metakognition:

„Zahlreich und vielfältig, ja widersprüchlich sind schließlich auch die möglichen Funktionen der Ambiguität in der Kunst: Visuelle Mehrdeutigkeiten mögen abbildhafter Ausdruck der modernen Ambivalenzerfahrung sein, sie können als Vermittlungsform spiritueller Botschaften erlebt werden oder im Dienste eines gesteigerten ästhetischen Genusses stehen, sie können als Reflexionsmedium eingesetzt werden oder auf die Diskreditierung alles Reflexiven abzielen, sie können gesellschaftliche Widersprüche kritisch erfahrbar machen oder in eine selbstreferentielle Endlosschleife münden.“ (Krieger 2010, S. 24).

In Bezug auf **Adornos** *Ästhetische Theorie* spricht Krieger von ***„Fragmentiertheit“*** als *„spezifische Bedeutung“*; ein **Fragment** aber kann man der bildrhetorischen Operation **detractio** zuordnen, die in meinem Ansatz explizit thematisiert, aber nicht als Symbol- sondern als Allegorie-produzierend gedeutet wird: ein ´Symbol´ beruht im engen Sinne auf Konventionalität, die ein ästhetisch ambiges Werk ja nicht einfach aus dem Nichts erzeugen kann:

„Anders als Eco verzichtet er [Adorno, Anm.] *allerdings darauf, der modernen und zeitgenössischen Kunst hinsichtlich der Ambiguität einen Primat zuzusprechen. Sein Interesse ist auf anderes gerichtet: er liest die Fragmentiertheit und Offenheit des modernen Kunstwerks nicht als Bedeutungsoffenheit, sondern sieht in ihr selbst eine spezifische Bedeutung - das Fragment symbolisiert die Unabgeschlossenheit der Welt, verweigert sich einer vorgeblichen Heilung im ästhetischen Schein und leistet so Kritik. Ambiguität erhält in dieser Argumentation ihren Platz als Konstituens des Kunstcharakters, doch sie erscheint nicht als oberstes Ziel avancierter Kunst.“* (ebd., S. 37).

Krieger verfolgt das ambitionierte Erkenntnisziel der ***„Ambiguität der Kunst in ihrer Historizität“*** (was entgegengesetzt bzw. komplementär ist zu der von mir behandelten Frage, wie die Kognition zu einem ambigen Werk **informationstheoretisch** modelliert und typologisiert werden könnte, im Eingeständnis aller Gewinne und Verluste so eines Modells):

„Was bereits oben ausgeführt wurde, erweist sich bei genauerer Betrachtung von Kunst immer wieder auf´ s Neue, dass es nämlich sehr unterschiedliche Arten von Ambiguität gibt - entsprechend den verschiedenen Bedeutungsnuancen der Begriffe ´Rätselhaftigkeit´, ´Mehrdeutigkeit´, und ´Sinnoffenheit´. Ein Werk kann verschiedene Bedeutungsschichten enthalten, die in der Gesamtsicht eine komplexe Metabedeutung hervorbringen, oder es kann widersprüchliche Bedeutungselemente enthalten, die unauflöslich nebeneinander stehen bleiben, so dass die Aussage letztlich in der Schwebe gehalten wird; ein Werk kann sich hermetisch wie ein unlösbares aber zutiefst bedeutungsschwangeres Rätsel präsentieren, es kann mit spielerischem Witz Irritation und Sinnverweigerung betreiben oder es kann potenziell unendlich viele Sinnangebote machen und die Entscheidung ganz dem Rezipienten überlassen.“ (ebd., S. 44). *„(…) es geht darum, nach dem Kontext der Ambiguität eines Werks, nach ihrer Struktur und Wirkungsweise und nicht zuletzt auch nach ihrer Funktion zu fragen, um so die Ambiguität der Kunst in ihrer Historizität und in ihrem Bedeutungswandel zu begreifen.“* (ebd., S. 45).

1.6.18 Fazit des Vergleichs mit anderen Ansätzen

Abschließend kann man folgende Resultate des Vergleichs der hier vorgestellten Ambiguitätstypologie mit anderen Ansätzen festhalten:

a) Die in anderen Ansätzen als *´ambig´* bezeichneten Phänomene können mitunter ins Vokabular der hier vorgestellten Ambiguitätstypologie **übersetzt** werden. Für die **Chiffren-Allegorien** der vier (´postmodernen´?) Werk-Beispiele **Kriegers** wurde ihre **Bedingtheit und Deutbarkeit aus rhetorischen Operationen** festgestellt; für viele *„potenzielle Bilder“* **Gambonis** ist aufgrund ihrer *´Interpretationsoffenheit´* eine Benennung einer **ambigen Opposition** kognitiver Entitäten i.A. nicht möglich, da schon ihr Ikon-Status zumeist nicht mittels Merklichkeit-Intendiertheit nachgewiesen werden kann. Die Gefahr einer **Willkürlichkeit der Zuordnung zu ´Ambiguität´** oder ähnlichen Konzepten wird von einigen Autoren (z.B. **Eco, Krieger**) angesprochen, eine **Definitions- als Merklichkeitsschwelle** aber dann doch von ihnen nicht wie hier modelliert, sondern nur Metaphern herangezogen (*„Offenheit“*, *„Zusammenarbeiten“* o.ä.). In diesem Band wurde dagegen eine **Merklichkeits- als Benennbarkeitsschwelle eines ´Sprachspiels´** definiert: wenn Gruppierungskriterien von ambig-aufmerksamkeitsteilend opponierenden, vermischten Gruppierungen aus einem Repertoire von 148 Stück benannt werden können, kann das **´Sprachspiel Zuordnung zu Ästhetischer Ambiguität auf Basis von Gruppierungskriterien´** ausgeführt werden, mit benannten Gewinnen und Verlusten. Der Status so einer Zuordnung ist natürlich nicht ´der wahre Ablauf im Hirn eines jeden Rezipienten´, sondern der Status einer Arbeitshypothese eines unabschließbaren **abduktiven Prozesses**, der z.B. in empirische Erhebungen statistisch verarbeiteter Reaktionen auf Variationsserien münden könnte (und dann aber auch nur einen sozio-hiostorisch eingeschränkten Status hätte…). Meine **Perspektive der algorithmischen Produktion und Analyse** ästhetischer Ambiguität (z.B. im Hinblick auf solche Variationsserien für empirische Auswertung) fehlt bei allen Ansätzen.

b) **Gewinne und Verluste** aller vorgestellten Ansätze mit weiten, engen oder mittleren Mengen von (mit dem Etikett ´ästhetische Ambiguität´ gekennzeichneten) Phänomenen wurden hier skizziert. Der hier vorgestellte Ansatz von (begrifflich mittels 148 Gruppierungskriterien nachzuweisender) ambiger Aufmerksamkeitsteilung dürfte ein **mittlerer Weg** sein zwischen denjenigen z.B. **Kriegers** und **Gambonis** (weit) sowie z.B. **Susankas** (eng). Eine überweite Menge an Phänomenen geht mit einem Verlust an begrifflicher Trennschärfe und Operationalisierbarkeit einher, birgt zudem das Risiko eines schleichenden Ausblendens der Autorintention und somit der graduellen Gestaltbarkeit von ästhetischer Ambiguität. Die Frage nach einer **Verallgemeinerbarkeit eines Zeichen-Status, ja Semiotik i.A. wird übersehen**. Willkürliche Rezipientenassoziation oder gar ´pansemiotische Mystik´ (alles sei Zeichen) sollten m.E. jenseits der Grenze von Kunstwissenschaft bleiben.

c) Zum hier vorgestellten Ansatz **teil-komplementär** (aber nur in Bezug auf rhetorische Devianzoperationen, nicht auf Kontaminationsoperationen und zudem unter anderem Arbeitstitel) ist v.a. der Ansatz der **Groupe µ**, da dort noch **weitere potentielle Objekte** für die vier altbekannten rhetorischen Operationen vorgestellt werden (zusätzlich zu den hier vorgestellten) und da sich aufgrund ihrer ähnlichen semiotischen ´Fachsprache´ eine Analogie leichter

nachweisen lässt. Für andere Ansätze wurde hier mitunter versucht, Teilübereinstimmungen, Gegensätze wie anderweitige ´Akzentsetzungen´ sowie In- wie Exklusionen von Methoden, Objekten und Zielhorizonten durch Übersetzung zwischen den Sprachvarietäten herauszuarbeiten.

d) Die **Auswahl** der jeweils in Ansätzen vorgestellten Werke und die jeweiligen **Methoden** korrelieren: **´postmoderne Chiffren-Bildallegorien´ und ikonografisch-symbolische Werke** ziehen in anderen Ansätzen andere Methoden nach sich als die in diesem Band analysierten, nicht-abbildenden oder denotativ-einfach abbildenden oder Gebrauchsobjekte verfremdenden Werke. Die **Qualität** der Gruppe der in diesem Band analysierten Kunstwerke ist i.A. zu kennzeichnen mit **´diachron´** (statt synchron bei vielen sozio-historischen Ansätzen) und mit **´pars pro toto´:** a) für Typen innerhalb der Typologie aus 21 Ambiguitätstypen (Abb. 1), b) für Rekombinationen dieser Typen (z.B. syntaktisch-semantische Ambiguität, Kap. 2.2, wodurch bewiesen werden kann, dass dieser Ansatz nicht ´sub-komplex´ oder ´holzschnitthaft vereinfachend´ ist), c) für kognitive Unterentitäten des Bildes i.A. wie Geometriemischtyp (Kap. 2.1.1), Bildparameterkonzept (Kap. 2.1.2), Figurhaftigkeit (Kap. 2.1.12), Symmetrie und Parallelität (Kap. 2.1.13), Tiefenillusion (Kap. 2.1.14) oder Bildrand (Kap. 2.1.15) usw.. Diese **allgemeinen Unterentitäten von ´Bild´** sind für das Verständnis der Entität ´Bild´ konstitutiv, werden aber von anderen (mitunter **´bildallegoriewissenschaftlichen´ statt bildwissenschaftlichen**) Ansätzen nicht immer näher beleuchtet.

e) Durch **Kriegers** Ansatz wurde die wichtige **Frage nach Merklichkeitsstufen** aufgeworfen; wenn Krieger Modalität und Relation der *„Informationselemente“* eines ambigen Werks zentralisiert und mein Ansatz dagegen (semiotische) Qualität und Relation, dann bedarf es bei beiden Ansätzen jeweils zweier Ergänzungen, um die (an Kant jedoch nur gemahnende) **´Quadriga´** abzudecken: **Quantität, Qualität, Relation und Modalität**. Mein Ansatz bedürfte danach der **Ergänzung v.a. von Modalität** (also ´Merklichkeit´ der Aufmerksamkeitsteilung, siehe Modell hierzu in Kap. 1.6.17), aber auch von Quantität (die Anzahl der ´Bildelemente´ bei Seurat ist z.B. größer als bei Monet, was wiederum Auswirkungen auf Merklichkeit hat). Für Modalität/ Merklichkeit verweist Krieger auf die (sehr allgemein gehaltene) **Relevanztheorie**, ich dagegen auf mein wiederum **semiotisches Modell der Merklichkeit**, jedoch kann dieses Modell nur eine **Arbeitshypothese** im Hinblick auf seine **empirische Erprobung** darstellen. Der Bereich der **Quantität i**st dabei durchaus auch von Bedeutung (aber wiederum mit **Korrelation** zu den anderen drei Groß-Aspekten): je mehr Daten/ *„Informationselemente“* gruppiert werden müssen, umso schwerer dürfte dieses Gruppieren für die menschliche Kognition sein, was wiederum die **MERKlichkeit** (Modalität) inmitten **ambiger AufMERKsamkeitsteilung auf daher geschwächt opponierende Gruppierungen** verringern dürfte. **Lüthy** (2012, s.O.) verwies auf die Über-Fülle an Daten in einem Werk **Pollocks**, sowohl, was Daten pro Flächeneinheit als auch was die Quantität der (übergroßen, schwer zu überschaubaren) Leinwandfläche selbst angeht. Sollte also jemals eine **digitale Auswertung** zwecks Ordnung verschiedener ambiger Werke erfolgen, so müssten alle **vier Groß-Aspekte** Quantität, Qualität, Relation und Modalität in ihrem **korrelativen Zusammenhang der Merklichkeit** erfasst werden. Dann wäre es möglich, den Status als (intendiert ambiges weil merkliche Oppositionen aufweisendes) Kunst-Zeichen nicht mehr nur über **modellhaft-annähernde Grenzziehung** wie hier sondern über **empirisch-statistische Grenzbetrachtung** zu klären, also als experimentell-graduelle Variation jeweils einer ambigen Opposition, deren Merklichkeit bei Rezipienten erfragt wird, so dass sich eine absichernde **Statistik** ergibt. Hermeneutische Annäherungen an soziohistorische Rezipienten zur Klärung des soziohistorischen Ambiguitätsstatus eines Werkes sind auch denkbar, in jedem Fall aber nur mittelbar und z.B. bei **Steinzeit“kunst“** gar nicht möglich (vgl. ästhetische Ambiguität in einem steinzeitlichen Werk in Abb. 313).

f) Nur **Lüthy** (2012) und **Boehm** befassen sich explizit und ausführlich mit **syntaktischer Aufmerksamkeitsteilung** (bei **Pollock, Cézanne, Monet**), obwohl gerade syntaktische Ambiguität quasi als prototypische Veranschaulichung auch semantischer und pragmatischer Aufmerksamkeitsteilung dienen kann (vgl. **Entwurf einer Prototypensemantik zum Begriff ´ästhetische Ambiguität´** in Kap. 1.4), quasi als **´veranschaulichende Mengenlehre kognitiver Entäten´**. Der Zusammenhang zwischen Syntaktik und semantischer Ambiguität (z.B. mittels Monokularer Tiefenkriterien) bleibt dann auch zumeist unbetrachtet, ebenso ein ambig schwankender Zeichen-Status (z.B. zwischen ´noch-nicht-raumabbildend´ und ´schon-raumabbildend´) in den für ästhetische Ambiguität m.E. **wichtigen Überlappungsbereichen des semiotisch-borromäischen Knotens**. In meinem Ansatz wird daher **syntaktische Ambiguität als prototypischer Kern** einer **Prototypensemantik zu ästhetischer Ambiguität** zentralisiert und alle diesbezüglichen Phänomene werden nach dem **Grad der Merklichkeit** ihrer ambigen Opposition in Abstand zu diesem Kern eingeordnet.

g) Die Ausführungen **Brassats (**bezüglich des durch ***„Ausdifferenzierung“*** sich abschwächenden **Agons** als Konkurrenz der Werke um Aufmerksamkeit, Kap. 1.6.1.5) deuten an, dass die **Ausweichbewegung** von um 1910

´ausgereizt´ anmutender syntaktischer Ambiguität zu sich **ausdifferenzierender pragmatischer Ambiguität** in der Moderne zwar verständlich ist, aber auf Dauer mit weniger Aufmerksamkeit inmitten unserer Aufmerksamkeitsökonomie zu rechnen hat: Werden die alten ´Großen Erzählungen´ durch sich ausdifferenzierende Praktiken und Erzählungen (immer kleinerer sozialer Gruppen mit immer kleinerer Aufmerksamkeitserheischung einer atomisierten Gesellschaft) ersetzt? Gleichwohl kann man den **Agon auch als explorativen Diskurs über Operationen und deren Objekte des Kunstmachens i.A.** auffassen.

h) **MultiNet** vermag strukturiert darzustellen, aus welchen **Unterbedeutungen eine denotative Oberbedeutung/ (ein sprachlicher Begriff/ ein bildliches Erkennen)** besteht, indem diese Metasprache die Unterbedeutungen strukturiert abgeleitet darstellt (vgl. die zwei Strukturbäume in Abb. 78 und 79); erst das lässt ein **fundiertes Sprechen über denotative Semantik und Pragmatik** zu, das Operationalisierbarkeit für Gestaltungen von Ikon-Zeichen, Objektkunst und Happenings einschließt. Andere Ansätze thematisieren weder die ausdeutbaren Oppositionen der Unterbedeutungen kontaminierter Oberbedeutungen noch die Frage, **wie überhaupt Semantik und Pragmatik von Kunstwerken verallgemeinerbar definiert** werden kann. Wie aber kann man fundiert über multiple Perzepte, Konzepte oder Aktiozepte sprechen, ohne sie in ihrer Bedingtheit (z.B. aus kognitiven Gruppierungskriterien z.B. aus MultiNet) zu definieren?

2.0 Analyse kunsthistorischer Beispiele mittels der vorgestellten Produktions- und Analysematrix ästhetischer Ambiguität.

Die **Vorgehensweisen** dieses Kapitels einer Ideengeschichte der Ambiguität (statt einer Kunstgeschichte der Ismen, Epochen und Stile) bedürfen einer Begründung, da sie ungewöhnlich erscheinen:

A) Umgestaltung der Werkbeispiele

Es werden i.A. keine (mit Bildrechten belastete) Fotos von Werken verwendet, sondern eigene "**Analysezeichnungen"** in Form von **"Strukturskizzen", "Rekonstruktionen"** und **"Variationen"** erstellt, da dadurch die ambige Bildidee anhand opponierender Teil-Bilder sichtbar gemacht werden soll; die **kognitive Tiefenstruktur** eines "ambigen Bildrezepts" steht im Vordergrund, nicht die eine von vielen möglichen **Oberflächenstrukturen** als Ausbildungen dieser Tiefenstruktur.

Diese **Verfahren der Sichtbarmachung der ambigen Bildidee** kann man wie folgt näher beschreiben:

- Eine **"Analysezeichnung"** eines Bildes macht das Bild "durchsichtig" hin auf das Strukturprinzip, das im Fokus steht, weil Details abgezogen (= lateinisch ´**abstrahere**´) werden. Text eignet sich nur für die Beschreibung von Zeitlichem, nicht von Räumlichem wie einem Bild. Bilder textlich zu analysieren ist also ein medialer Umweg, ambige (Ab-)Bilder in opponierende Teilbilder zerlegend, also bildlich zu analysieren, ist dagegen zunächst wesentlich effizienter; die kategoriale Zuordnung zu den dargestellten 42 Ambiguitätsoperationen erfolgt dann textlich und formelhaft. Hierbei wird stets das für Ambiguität wesentliche Opponieren kognitiver Gruppierungen mit "versus" gekenneichnet, um Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten.

Ein nichtlinear-räumliches Bild soll daher zunächst in seinem eigenen Medium bildanalytisch durch Detailweglassen **vereinfacht**, dann in eine Serie seiner ambig opponierenden, quasi mentalen Teilbilder kognitiver Gruppierbarkeit **seziert** werden. Es wird hiermit eine **freilegende "Anatomie" ästhetischer Ambiguität** angestrebt. Erst dann erfolgt in diesem Buch eine Kennzeichnung des dergestalt sichtbar gewordenen Ambiguitätsphänomens in Kategorien der Semiotik und der Wahrnehmungspsychologie:

zuerst wird angegeben, auf welcher semiotischen Ebene (Syntaktik/ Semantik/ Pragmatik oder Mischebenen) das jeweilige ästhetische Ambiguitätsphänomen im vorliegenden Werk auftaucht; dann wird beschrieben, aus welchen zwei/ drei/ vier (...) opponierenden Gruppierungen die Zwei-/ Drei-/ Vier-(...)heit besteht:

VerEINHEITlichung, das Vereinfachen großer Datenmengen zu Informationspaketen/ Gruppierungen ist die Grundlage der automatisierten Alltagswahrnehmung, VerZWEIHEITlichung, VerDREIHEITlichung usw. Grundlage ambig-ästhetischer, deautomatisierter Nichtalltagswahrnehmung. Ästhetisch ambige Zweiheit hat hier die Beschreibungsformel "ambiges Bild = Teilbild 1 + Teilbild 2", Dreiheit analog.

- Eine **"Strukturskizze"** zieht nebensächliche Details aus einem Bild ab, vereinfacht es zu einer Tiefenstruktur, also einer Abstraktion (von lateinisch abstrahere = abziehen). "Strukturskizzen" erlauben eine Lenkung der Aufmerksamkeit auf das für den Gedankengang Wesentliche.

- Eine **"Rekonstruktion"** ist ein Auseinanderziehen der opponierenden "Rezeptionsfolien" eines Bildes, also der kognitiven Gruppierungen. Hierfür wird eine Strukturskizze des betrachteten Werkes **aufgeteilt auf Teilbilder, auf Perzepte/ Konzepte/ ggf. Aktiozepte** in Form einer **Gleichung**:

Gesamtbild = Teilbild 1 + Teilbild 2 + Teilbild 3....

Diese metakognitive Bildformel macht das Rezipieren ästhetisch ambiger Werke für den Rezipienten quasi didaktisch reduziert sichtbar, rekonstruiert die Schritte des Bildproduzenten hin auf Zweiheit, Dreiheit ..., daher der Name "Rekonstruktion". Diese Teilbilder sollen mittels visueller Evidenz beweisen, dass ästhetisch ambige Zweiheit, Dreiheit usw. vorliegt, indem die opponierenden Gruppierungen der Wahrnehmungen jeweils separat als Teilbild gezeigt werden. Dadurch sollte also das Sehen des (oberflächlich-schnell auch über ambige Werke hinweggehenden) Lesers dieses Buches entschleunigt werden. Man könnte also auch von einer Schule oder einem Training des Sehens durch Zerlegen in Teilbilder sprechen.

- Eine **"Variation"** verdeutlicht, worin sich das Ausgangsbild von seinen Variationen unterscheidet, worin also das Besondere, seine ambige Eigenart besteht. "**Monosemierungen"** sind dabei eine Unterart der Variation. Dadurch wird auch häufig die dem Bild zugrundeliegende Devianzoperation wie Fortnehmen/ Hinzufügen/ Positionstauschen/ Ersetzen innerhalb eines Schemas rückgängig gemacht und so durch ***"Umgestaltung"***, hier durch **Rückgestaltung,** die **Bildidee** erfahrbar gemacht. **Gunter Otto** hat ein Unterrichtsprinzip der ***„Umgestaltung*** *von* ***Umgestaltungsobjekten*** *zu* ***Umgestaltungsprodukten****"* entwickelt, das einen subjektiv-objektiven Zugang unter Aufhebung der Grenze zwischen Rezeption und Produktion ermöglicht. Für Otto ist Umgestaltung nicht nur eine des Objekts/ Materials sondern auch der **kognitiven Struktur**. Otto konkretisiert ***Umgestaltung*** als „*Veränderung der* ***Bezugssysteme****, in denen ästhetische Objekte rezipiert werden(…) durch Eingriffe in die (…)* ***Zeichenstruktur*** *der Objekte*“ (Otto 1974, S. 359), die sich in **drei Dimensionen** aufteilen ließen:

„- die Veränderung der ***pragmatischen*** *Funktion, also die Veränderung des mit dem Zeichenkomplex an den Rezipienten übermittelten* ***Imperativs****,*

- die Veränderung der ***semantischen*** *Funktion, also die Veränderung der mit dem Zeichenkomplex an den Rezipienten übermittelten* ***Bedeutung****,*

- die Veränderung der ***syntaktischen*** *Funktion, also die Veränderung der Prinzipien, nach denen die Elemente in einem Zeichenkomplex* ***angeordnet*** *sind“* (Otto 1974, S. 343).

Die Verfahren der **Rekonstruktion** und **Variation** eines zu analysierenden Werks (z.B. auch auf Grundlage der 42 Ambiguitätsoperationen als denkbare Alternativen zur vorliegenden Operation oder Variation mit derselben Operation an einem anderen Objekt usw.) können also auch für **analytischen Kunstunterricht der Umgestaltung** herangezogen werden.

B) Diachrones, abduktionistisch-strukturalistisches Vorgehen
Werke zeitlich weit auseinanderliegender Epochen und räumlich weit voneinander entfernter Entstehungsorte werden für die angestrebte Ideengeschichte ästhetischer Ambiguität einander diachron gegenübergestellt, natürlich unter bewusster Ausblendung des sozio-historischen Kontexts und unter Anwendung der obigen Matrix, also von strukturalistischen Kategorien; jedoch gilt die Matrix nur als Ausgangshypothese, die im Verlauf der Analysen relativiert werden kann (Abduktion).
Ziel dieser Arbeit ist also keine Kunstsoziologie o.ä. sondern eine Analyse ästhetischer Ambiguität auf semiotischer und wahrnehmungspschologischer Grundlage.
Produktions- und Rezeptionsästhetik werden dabei als nicht getrennt gedacht: Auf Grundlage einer im Werk-Produkt merklich-intendiert angelegten kognitiv-ambigen Mehrfachgruppierbarkeit als merklich-intendiertem Zeichen kann es zu einer kognitiv-ambigen Mehrfachgruppierung der Rezeption erst kommen.
Mit der dargelegten Fluktuation bzw. Aufteilung der Aufmerksamkeit zwischen kognitiven Gruppierungen in der Rezeption ambiger Kunstwerke geht nicht ein Heilsversprechen einher, eher die Eröffnung einer Ahnung von Kontingenz der "Welt" mittels **scheiternder kognitiver Distinktion der Gruppierungskriterien** - was aber letztere als Agens bewusst macht. Diese metakognitive Bewusstheit über das Tun des Syntaktikwahrnehmens, Bedeutungszuweisens und anderen Zeichenhandelns lenkt den Blick auf den **Zeichen-Handlungsspielraum**, also weg vom konkreten Zeichenhandeln hin zum abstrakten Zeichenhandeln auf der Meta-Ebene, das sich seiner Möglichkeiten und Grenzen in Form der Gruppierungskriterien als Objekte möglicher Ambiguitätsoperationen bewusst wird.

In Abbildern kann mitunter semantisch ausdeutbare syntaktische Ambiguität festgestellt werden. Die Unterscheidung zwischen semantischer und syntaktischer Ambiguität ist bei Abbildern wichtig, da jede syntaktische Gestaltung Wahrnehmung und somit Bedeutungsaufbau einem Satzbau ähnlich lenkt und jede syntaktische Gestaltung potentieller Bedeutungsträger, Sub-Zeichen im Gefüge der Aufmerksamkeitslenkung ist. Die Aufteilung der **Aufmerksamkeit als sukzessive Blicklinienwanderung auf dem Bild und simultane Blickbildflächenzusammenfassung** mittels syntaktisch-linearer und -nichtlinearer Devianzen bzw. Kontaminationen beinhaltet bei Abbildern auch eine ausdeutbare Misch-Organisation von Teil-Bedeutungen und ihrem Gefüge. **Matthias Grünewald** z.B. hat in seinem Isenheimer Altar (1512- 1516) bei der Darstellung von der Auferstehung/ Himmelfahrt Jesu eine syntaktisch-semantische Kontamination von Jesuskopf (figurgestaltung) und Gloriole(ngrundgestaltung), von Kopf-**Figur** und Gloriolen**grund**, also quasi von bildlichem **Subjekt** und bildlichem **Objekt** der Bildsyntaktik ausgeführt (zur Ähnlichkeit der Aufmerksamkeitslenkung von Subjekt-Prädikat-Objekt-Satz mit der im Bild vgl. Zitat von **Raimer Jochims** bei Abb. 196). Die hier vorgeführte **Synthese von Subjekt und Objekt der Aufmerksamkeitsorganisation (= Bildsyntaktik)** ist ausdeutbar im Hinblick auf die dargestellte Auferstehung Jesu, z.B. in der Art: *"himmlische Aufhebung der Gegensätze"* o.ä.. In der oberen Kopfhälfte von Jesus sind nur noch die Augen gut sichtbar gelassen, die Kopfkonturlinie auf der Höhe der Augen ist unerkennbar inmitten der Lichtfläche der großen, auch die Arme umschließenden, gelben, nach außen hin in ein Orange auslaufenden Gloriole (**syntaktisch-semantisches detractio am Kopf-Symmetrieschema,** syntaktisch erkennbar auch an auslaufenden, auf eine Leerstelle verweisenden Konturlinienindizes K1). Über S1 bis S4 bilden Augen, Mund und Nasenansatz eine syntaktische und eine semantische Gruppierung, die über ins Licht im Augenbereich auslaufende Haarkonturen (K1) und dortige, hautweißfarbähnliche, ins Gelb der Gloriole sich weichrandig ausmischende Flecken (S1 mit **Ambiguitätstyp MD**) noch dem Körper zugewiesen werden können. Es liegt auch der Typ **syntaktische Ambiguität VK** vor: S1 Hautweißflecken des Oberkopfes vereinigbar mit Hautweiß des Oberkörpers + K1 der im Augenbereich auslaufenden Haarkonturfarbstreifen **versus** K4 der durchgehenden, hier gelben Gloriolenfläche. Das Durchgehen der Gloriolenfläche durch den Augenbereich des Gesichts ist über Farbsequenzierung (Gloriolenorange zu -gelb zu Hautweiß, also Minimaldifferenzierung MD der Farben durch Farbchromatik) und Weichzeichnung organisiert. Daher könnte bei diesem Werk der **syntaktische Ambiguitätsmischtyp detractio + MD + VK** (S1 + K1 von Körperfigur **versus** K4 von Gloriolengrund) in Zusammenhang mit **konnotativ-allegorisch zu semantischer Komplementarität umgedeuteter Antonymie** ("himmlische Auflösung" der Dichotomie Figur/ Subjekt **versus** Grund/ Objekt) festgestellt werden.
Eine rein typologisierende Analyse von Werken um der Typologie willen wäre ohne ästhetisch-metakognitiven Gebrauchsmehrwert. Die Bedeutsamkeit der Typologie aus 42 Ambiguitätsoperationstypen als Analyse-instrument liegt in der **Bestimmung des Oppositions- und Interaktionsgeschehens** von rezeptiv erfahrbaren und wirksamen Ambiguitätsoperationen an rezeptiv wirksamen Objekten wie Schemata und Gruppierungskriterien. Es geht also bei den folgenden Analysen um die sprachliche Freilegung des rezeptiv-kognitiven Geschehens, um das **Werk als Rezeptionsprozessauslöser**:

Ästhetische Ambiguität auf der Ebene des Wahrnehmens (Syntaktik), der Bedeutungszuweisung (Semantik) und des Handlungs(nach)vollzugs (Pragmatik) ist ein nicht nur visuelles ´Ereignis´ eines (die Kognition **herausfordernden**) Oppositions**geschehens** inmitten einer der drei jeweiligen Teil-Prozesse und ggf. deren Überlappungsbereichen: die drei Teil-Prozesse interagieren. Syntaktische Ambiguität nichtabbildender Kunst ist jedoch kein Selbstzweck, sondern **Stimulation** der Kognition zur **Selbst- und Alltagsüberschreitung**, quasi als Prototyp für andere Ambiguitätstypen, da syntaktische Ambiguität mengenlehrehaft zwei oder mehr kognitive Entitäten anschaulich nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden korreliert.

2.1 Syntaktische Ambiguität

2.1.1 Ambiguität eines Geometriemischtyps mit Minimaldifferenz MD zu zwei Idealgeometrien

Es wird bei den folgenden Werk-Analysen u.a. versucht, eine **"Entstaltungsmatrix"** (also quasi den Spielraum der Gestaltung eines Werks hin zu ästhetischer Ambiguität) in der Kunstgeschichte selbst aufzuzeigen, um nachzuweisen, dass eine Grundidee in vielen Bildparameter-Realisationen möglich ist, ja sogar, dass Kunstgeschichte z.T. auch als Suche nach den noch nicht gegangenen Wegen dieser Matrix verstanden werden kann. Die Geometrietypen Punkt, Linie, Fläche und Volumen/ Raum sind nur Vorstellungen, Idealgeometrien; es gibt keinen Punkt in der Realität, da dieser unendlich klein, auch keine Linie, da diese unendlich schmal sein müsste usw.. Aber kognitiv betrachtet gibt es Gestaltungselemente, die den Blick nicht lenken und nur (**wechselseitige**) Nähe K2, also nicht (**richtungseindeutige**) Parameter K1/ K3 aufweisen (= "**Punkt"**), solche, die den Blick entlang eines Weges lenken und K1/ K3 aufweisen können (= "**Linie"**) sowie jene, die den Blick nur an ihren Randlinien leiten (= "**Fläche"**); Punkt, Linie und Fläche wiederum können Bauelemente vom Parameter K4, also Kontiguität **wechselseitiger** Verbindung sein; zwischen diesen **Idealgeometrien als Bauelementen von richtungseindeutiger oder wechselseitiger Kontiguitätsindexikalität als Blicklenkung** gibt es Zwischentypen wie "nicht ganz Punkt, nicht ganz Linie". Diese Zwischentypen sind minimaldifferenziert hin zum einen wie anderen Typ; es handelt sich also um **syntaktische Ambiguität der Minimaldifferenz MD:** der Blick wird nicht eindeutig gemäß eines Typs gelenkt. **Zweiheitliche Instabilität der Geometrietyp-Erkennung**, wenn etwas z.B. sowohl als punktartig als auch als linienartig erscheint, ist für Geometriemischtypen mit uneindeutigen K-Werten bezüglich K1 bis K4 grundlegend.
Im folgenden Abschnitt sollen möglichst viele der **achtzehn denkbaren Mischtypen der vier Geomtrietypen** Punkt, Linie, Fläche und Volumen mit kunsthistorischen Beispielen veranschaulicht werden. Zumeist ist entweder bei einer Mischung zweier Geometrietypen der eine oder der andere Typ zahlenmäßig dominant bzw. eher sichtbar als der jeweils andere Geometrietyp. Z.B. können sich mehrere Punkte zu einer Linie zu-/an-/übereinanderlagern (Mischtyp "Punkte zu Linie"). Aber auch zwei Linienenden können sich so zu-/an-/übereinanderlagern, dass der Eindruck einer punktartigen Verdickung entsteht (Mischtyp "Linien zu Punkt"). In jedem Fall einer Geometrietypmischung entsteht eine Art **Weichzeichnung-/ Unschärfe-Effekt/ "Sfumato-Effekt"**, da die Geometrien in den (Hinter-)Grund und ineinander zu verschwimmen scheinen, in eine ambige Minimaldifferenz MD also. Der eine Vertreter eines Geometrietyps, der aus mehreren Vertretern eines anderen Geometrietyps zusammengesetzt erscheint, hat (schon rein zahlenmäßig) eine **verminderte kognitive Präsenz, also Absenz**. **Dadurch kommt es zu einer Art sekundärer syntaktischer Ambiguität unterschiedlicher kognitiver Präsenzgrade, zu einer Minimaldifferenzierung inmitten kognitiver Modalität.**
Die achtzehn denkbaren **Geometrietypmischtypen** sind (Schreibweise: mehrere Vertreter eines Typs "vereint" zu einem eines anderen Typs):
1 - Punkte zu Linie: Punkte lagern sich zu-/ an-/ ineinander zu der Anmutung einer "unscharfen" Linie
2 - Linien zu Punkt: Linienenden lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung eines "unscharfen" Punktes
3 - Punkte zu Fläche: Punkte lagern sich zu-/ an-/ ineinander zu der Anmutung einer "unscharfen" Fläche
4 - Flächen zu Punkt: Flächen lagern sich zu-/ an-/ ineinander zu der Anmutung eines "unscharfen" Punktes
5 - Punkte zu Volumen: Punkte lagern sich zu-/ an-/ ineinander zu der Anmutung eines "unscharfen" Volumens
6 - Volumen zu Punkt: Volumen lagern sich zu-/ an-/ineinander zu der Anmutung eines "unscharfen" Punktes
7 - Linien zu Fläche: Linien lagern sich zu-/ an-/ ineinander zu der Anmutung einer "unscharfen" Fläche
8 - Flächen zu Linie: Flächen lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung einer "unscharfen" Linie
9 - Linien zu Volumen: Linien lagern sich zu-/ an-/ ineinander zu der Anmutung eines "unscharfen" Volumens
10 - Volumen zu Linie: Volumen lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung einer "unscharfen" Linie
11 - Flächen zu Volumen: Flächen lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung eines "unscharfen" Volumens
12 - Volumen zu Fläche: Volumen lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung einer "unscharfen" Fläche
13 - Punkte zu Linien zu Fläche: Punkte lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung von Linien, diese wiederum lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung einer Fläche
14 - Flächen zu Linien zu Punkt: Flächen lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung von Linien, diese wiederum lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung eines Punktes
15 - Linien zu Flächen zu Volumen: Linien lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung von Flächen, diese wiederum lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung eines Volumens
16 - Volumen zu Flächen zu Linie: Volumen lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung von Flächen, diese wiederum lagern sich zu-/an-/ineinander zu der Anmutung einer Linie
17 - Punkte zu Linien zu Flächen zu Volumen: Punkte lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung von Linien, diese wiederum lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung von Flächen, diese wiederum lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung eines Volumens
18 - Volumen zu Flächen zu Linien zu Punkt: Volumen lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung von Flächen, diese wiederum lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung von Linien, diese wiederum lagern sich zu-/an-/ ineinander zu der Anmutung eines Punktes.

Bei **allen diesen Typen** entsteht der Eindruck einer **Formunschärfe**: "Punkte" (tatsächlich "kleine" Kreisflächen, die als Punkte gedeutet werden) lagern sich z.B. zu-/ aneinander zu der **Anmutung** einer Linie z.B. beim Typ 1, so dass es zu **"weichen" Übergängen** (zu **Sfumato** im weitesten Sinne) zwischen diesen Punkten und dieser Linie bzw. zu einem Fluktuieren der Aufmerksamkeit zwischen dem Wahrnehmungsangebot "(nicht mehr ganz) Punkte" und "(nicht schon ganz) Linie" kommt, also zu einer **syntaktischen Zweiheit des Typs Minimaldifferenz MD (S2.1 "Punkte" ~ S2.2 "Linie" über K2)**.

Wenn es dabei auch zu einer Übereinanderlagerung (> Typ BK in diesen Teilbereichen) kommt, so handelt es sich streng genommen um den **Mischtyp BK+MD**, der aber kaum als solcher wahrgenommen werden kann.
Ein Punkt hat keine Linienrichtungsindexikalität (> K1) und keine Linienradialindexikalität (> K3). Wenn sich aber Punkte über K2 verdichten zur Anmutung einer Linie, dann können sich diese beiden Indexikalitäten andeutungsweise einstellen; es kommt zu einer Art instabil-fluktuierendem also zweiheitlichem Pendeln zwischen zwei Vereinfachungsschemata "Punkt" und "Linie". Wahrnehmung von Teilen ist auch hier abhängig vom Ganzem, Proportionen beeinflussen Einordnungen: Eine ovale, farbausgefüllte Fläche kann je nach Proportion eine Mischform sein zwischen der Anmutung "Punkt" und der Anmutung "Linie"; eine ovale, nur linienumrandete "Fläche" ist noch schwerer im Hinblick auf Geometrietypen einzuordnen, noch mehr eine nicht geschlossen umrandete Version; eine langgezogene, spitz zulaufende, trapezförmige Farbfläche kann an einem Ende die Anmutung einer "Linie" haben, am anderen Ende die einer Fläche usw.. Zudem kann eine im Vergleich zur Gesamtfläche des Bildes große Kreisfigur als "Fläche" gedeutet werden, eine kleine Kreisfigur als "Punkt".
Jede **syntaktische Ambiguität aus Minimaldifferenziertheit eines Geometriemischtyps in einem Abbild/ Ikon** zieht automatisch eine semantische Ambiguität nach sich; eigentlich müsste daher jedes syntaktisch-ambige Abbild der folgenden Seiten dem Mischbereich syntaktisch-semantischer Ambiguität, also einem anderen Kapitel zugeordnet werden. Nicht selten ist der Ursprung eines Geometriemischtyps in einer Technik zu suchen, z.B. beim **Origami** als Mischtyp Flächen zu Volumen. Es drängt sich der Eindruck auf, dass die Kunstgeschichte seit den 1870er Jahren, wenn man v.a. die **Syntaktisierungstendenz** seit dieser Zeit fokussiert, für Künstler eine Art **Nischensuche innerhalb der Gesamtmatrix der achtzehn Geometriemischtypen** war; zumindest aber ist diese eine Art **Resource von Kunstproduktionstechniken**. **Georges Seurat** steht für seine Nische "Punkte zu Fläche", **Vincent van Gogh** für Schraffurlinien zu Fläche, **Paul Gauguin** für Konturlinie zu Fläche usw. usw.. In Objektkunst u.ä. ab 1945 sind an Geometriemischtypen auch **komplexe allegorische Bedeutungen** anbindbar, die geometrisch basierte Denkschemata mittels der Geometriemischtypen aufzubrechen versuchen. Hier seien beispielhaft vier Werke genannt:
A) Geometriemischtyp Volumen zu (Jahresring-)Flächen zu Linie(nstamm): **Giuseppe Penone** hat in seinem Werk *11 Meter hoher Baum* (1969-1989) aus zwei quaderförmig zugeschnittenen Holzklotzvolumen in ihren oberen zwei Dritteln die äußeren Jahresringe des Holzes dergestalt entfernt, dass ein linienförmiger Stamm aus dem Quader emposteigt. Horizontale Äste scheinen diesem "zurückverjüngten" Baum zu entsprießen. Ausdeutbar wäre es in der Art *"Entwicklung in den Raum als einander umfassende Jahresringschichtungen, die einen unregelmäßig-natürlichen, aber auch geometrisch unverwertbaren Stab umgeben"* o.ä..
B) Geometriemischtyp Flächen zu Volumen: **Mario Ceroli** hat in seinem Werk *Mr. Muscolo* (1964, Skulptur) die aus Holzplatten geschnittene Silhouettenfläche eines posierenden Bodybuilders sechsmal hintereinander nah beieinander gereiht, so dass der Eindruck eines Volumens sich einstellt, z.B. deutbar als: *"(an Massenproduktion gemahnende) Wiederholung des (nur) Zweidimensional-Silhouettenhaften als massenmedial vermittelte Existenzform"* o.ä..
C) Geometriemischtyp Punkte zu Fläche: **Mona Hatoum** hat in ihrer Rauminstallation *Map* (1998) einen Raum mit (nur leicht über Klebestreifen fixierten) Murmeln ausgelegt, die zu Flächen verdichtet die Kontinente Europa, Asien und Afrika nachbilden. Dies kann man als eine politische Allegorie auf Wunsch nach Mobilität im Gegensatz zu (labil gewordenen) Grenzen von Staaten, Kontinenten und Systemen deuten.
D) In der Rauminstallation *Portrait on the fly* von **Christa Sommerer** und **Laurent Mignonneau (**2016**)** wird der **Geometriemischtyp Punkte zu Linie** zur Erzeugung eines Doppelbildes angewandt: in einem animierten Projektionsbild von krabbelnden Fliegen entsprechen diese visuell auch Punkten, die sich zu Konturliniendarstellungen von (vor diesem Abbild stehenden und kameraerfassten) Personen verdichten (**Doppel-Ikon** Fliegen versus Mensch). Fliegenkörper- und Menschenkörperprojektionen stehen in **semantischer Diskrepanz**, die aber wiederum zu **Komplementarität** ausgedeutet werden kann, z.B. in der Art: *"mentales Bild eines Ausstellungsbesuchs als Zerteilung der Aufmerksamkeit in sich annähernd gruppierende und wieder voneinander lösende Punkte"* o.ä..
Farbe einer **Linie** verläuft mitunter stellenweise **maltechnisch sich verbreiternd in eine Fläche**, wenn der Malgrund feucht ist. Andere - die **Geometrietypgrenzen überspielende** - Geometriemischungen liegen vor, wenn z.B. gereihte **punktartige Verdickungen in einer Wellenlinie** die vier Geraden eines Konturquadrats andeuten. Das wäre auch eine **BK-Kontamination (BK (K1.1 Wellenlinie versus K1.2 Gerade aus "Punkten" auf der Wellenlinie) von Grund und Figur**, die sich windende Linie als "Grund" und das Konturquadrat als "Figur":

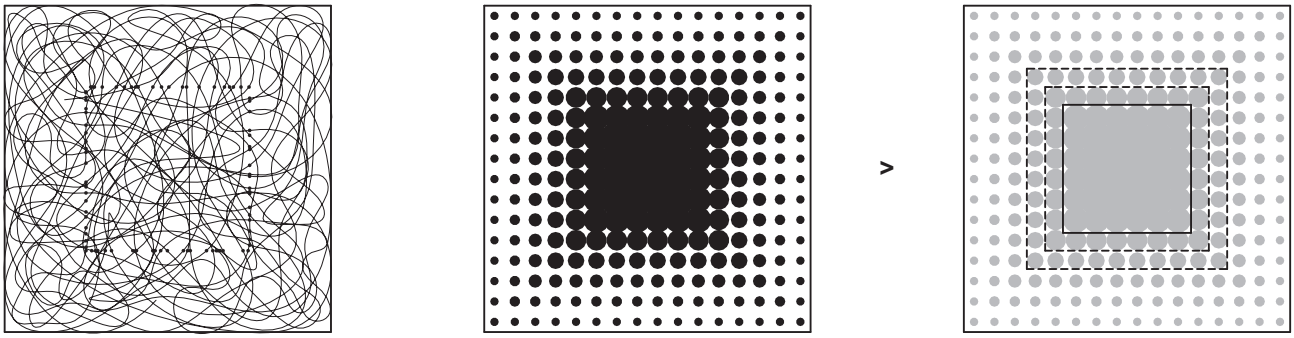


Abb. 87: Geometriemischung/ Geometriemischtyp 3 (Punkte zu Fläche)/ Figur-Grund-Verschränkung.
Links liegt nicht eindeutig typisierbare Geometriemischung aufgrund Linienverdickung vor, rechts Geometriemischtyp 3 (über Punkt-Vergrößerung wird Figur sichtbar); die zentrale "verschwommene" Figurfläche wird gedeutet als aus Punkten bestehend: Der Schein ist Teil (der Wirkung) des Kunstwerkes.

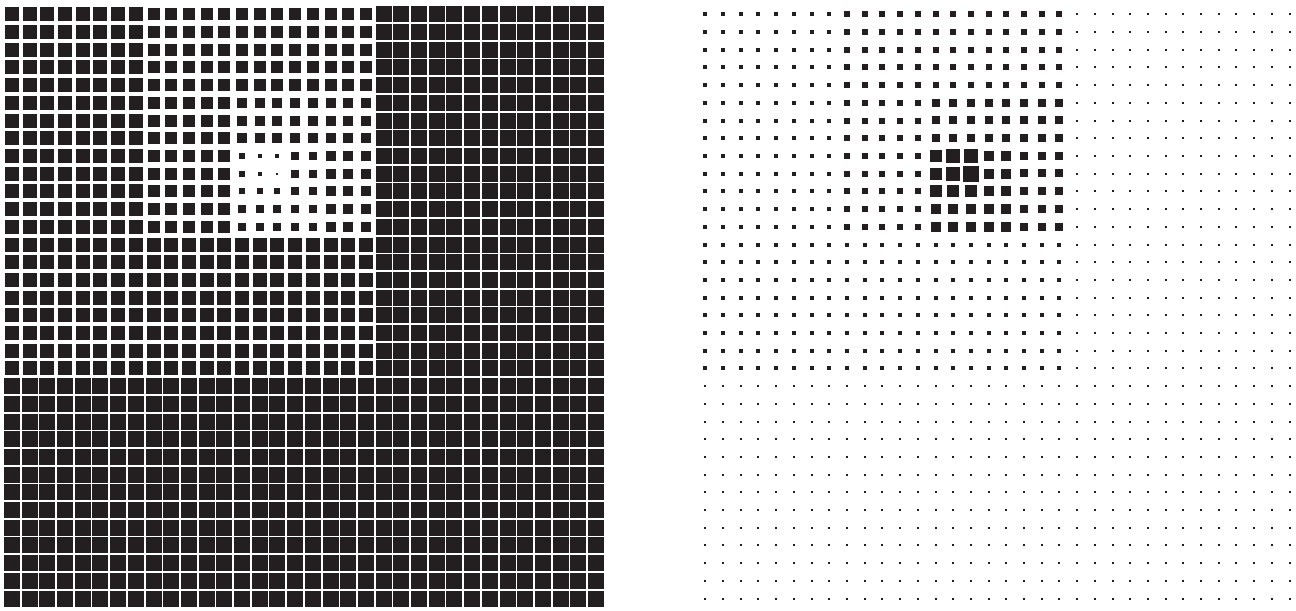


Abb. 88: Axel Rohlfs: *Fibonacci-Quadrat-Spiral-Diptychon* (2004, Computergrafik).
Es liegt Minimaldifferenz zwischen den Quadratgrößen vor; man ist zudem mitunter unschlüssig, ob man Quadrate einer Größe als etwas "Punktartiges" oder als etwas "Flächiges" ansehen soll. Rechts könnte man vom Geometriemischtyp 3 "Punkte zu Fläche" sprechen. Links konkurrieren weiße Gitternetz"figur"/ weißer "Grund" mit den schwarzen Quadrat"figuren", rechts aber nicht. Das bedeutet, dass die Proportion von "Figuren" zu "Grund" bedeutsam ist: je schmaler die weißen "Grundflächen", desto eher kann man sie als "Gitterfigur" lesen. Es handelt sich hier wohl um eine Minimaldifferenz zwischen den Datenmengengrößen der einen und der anderen "Lesart": die Struktur als weißes Gitter zu interpretieren, bedeutet wohl eine ähnliche große Datenmenge wie die andere "Lesart" einer Vielzahl schwarzer Quadrate. Dieses verweist auf das übergreifende **Gestaltprinzip der Vereinfachung**, der Reduktion von Datenmengen zu Information im Interpretationsprozess der Kognition.

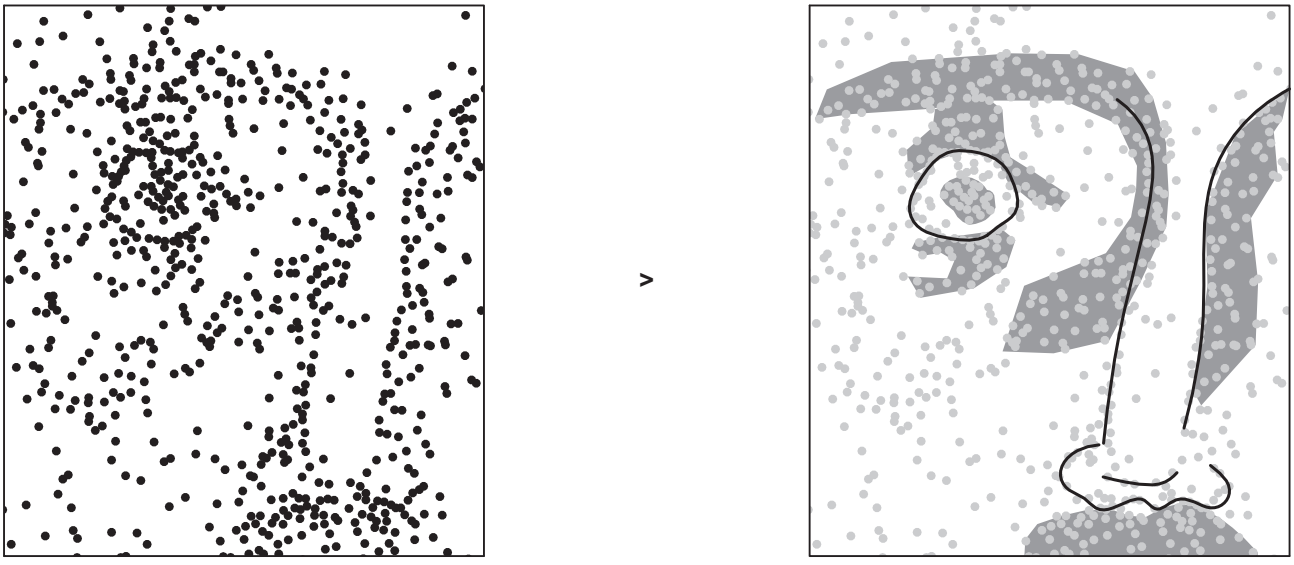


Abb. 89: Geometriemischtyp 13 (Punkte zu Linie zu Fläche) - schematisiertes Detail aus Paul Klee: *Bildnis Mr. A.L.* (1925, Feder und Aquarell, hier nur ein Auge und die Nase) und daneben Vereinfachung von angenäherten Punkten zu einer Linie bzw. einer Fläche.
Die Überführung von einem Geometrietyp in einen anderen bzw. die Erzeugung eines Geometriemischtyps kann wie oben gezeigt durch stufenweise **Vergrößerung** der Ausgangselemente geschehen (**> S3**), durch ihre **Annäherung** (> **K2**) bzw. durch ihre **Ineinanderlagerung** (> Zweiheit-Typ BK). Hier basiert die Geometrietyp-Mischung auf Annäherung (>K2) und Ineinanderlagerung (>BK). Man erkennt, dass die Vereinfachung der vielen Punkte zu einer Linie oder einer Fläche nicht eindeutig sein kann, was ja Merkmal einer solchen Dreiermischung (Punkte zu Linien zu Fläche) ist. Die Formel der syntaktischen Ambiguität des Geometriemischtyps 13 lautet:
MD(S2.1 punktartige Formen ~ S2.2 Anmutung einer Linienform ~ S2.3 Anmutung einer Flächenform).

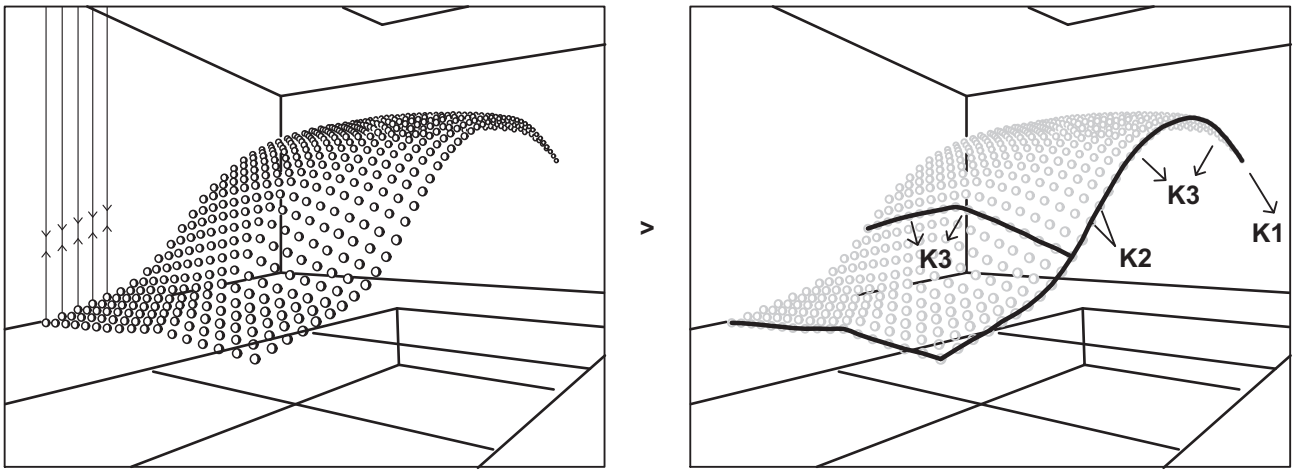


Abb. 90: Geometriemischtyp 17 (Punkte zu Linien zu Flächen zu Volumen): Strukturskizze zu Art + Com: *The shape of Things to come* (2008, kinetische Rauminstallation mit sich auf und nieder bewegenden Kugeln im Raum, hier Moment zeitlich kurz vor Darstellung eines Autoformvolumens).

Punktartige, hängend bewegte Kugelformen schließen sich aufgrund des Bildparameters **K2** zu Linien zusammen, diese wiederum über den Bildparameter **K1** zu einem Linienraster, also zu einer Fläche, die aufgrund ihrer Krümmung auch über **K3** ein Volumen andeutet, das in der weiteren Folge der kinetischen Bewegung auch etwas abbildet: ein abstrahiertes Autoform-Volumen (**semantisches detractio)**. Durch das kinetische Übergehen der Autoform in eine nichts mehr darstellende Flächenform und zurück gibt es einen **Prozess des Wechsels von Repräsentation zu Nichtrepräsentation**, so dass der Fokus zwischen der Ebene der Syntaktik (> Wahrnehmen) und der Ebene der Semantik (>Bedeutungsproduktion) hin- und herwechselt. Man kann von einer Bewusstmachung der Zweiheit eines jeden Ikon-Zeichens bzw. seiner Rezeption sprechen: Zeichenform und Form des Bezeichneten. Es kommt also gewissermaßen zu einer **Zweiheit auch auf der Ebene der Pragmatik**: Funktion dieses Kunstzeichens ist nicht nur "Bedeutungstransport" sowie Kontemplation sondern auch - durch ihr beider Ineinanderübergehen evozierte - **semiotische Metakognition**, z.B. mit der Frage: ab wann sehe ich ein Auto = wieviel Ähnlichkeit ist notwendig? Das Motiv **"Punkte zu Volumen"** kann man weitertreiben: **Herbert Hamak** hat in den 1990er Jahren kubische Skulpturen aus transluzentem, pigmentiertem Material gegossen; das führte dazu, dass die Kantenbereiche der Kuben, also die Bereiche mit geringer Materialstärke aufgrund der wenigen "**Farbpigmentkleinstpunkte**" heller erscheinen als der zentrale Bereich des Kubus. Hier führt eine "Punkt- als Pigmentkorn(de)konzentration" zu einer amorphen Volumenerscheinungsform inmitten der strengen Kantengeometrie "Kubus": **syntaktische Zweiheit einer amorphen Volumenerscheinung inmitten eines geometrischen Kubus** aufgrund von "Farbpigmentpunkten". **Peter Alexander** hat schon in den 1960er Jahren mit solchem pigmentierten Material in Skulpturen experimentiert und damit nuancenreiche "weiche" Farbübergänge in einem scharfkantig geometrischen Volumen geschaffen, z.B. eine dreieckige Prismenform mit der Erscheinung einer chromatischen Farbfläche (oben dünnwandig = pigmentarm, unten dickwandig= pigmentgesättigt): **syntaktischen Zweiheit einer Flächenerscheinung inmitten eines Volumens** aufgrund von "Farbpigmentpunktkonzentration". Die **Künstlergruppe Random International** hat aus nur 15 kinetisch **bewegten punktförmigen Lichtquellen**, weit voneinander entfernt an den Stellen der Körpergelenkdarstellung, die Illusion eines gehenden Menschen erzeugt; d.h. Kinetik in Zusammenhang mit Körperwiedererkennung kann die Ebene "Punkte zu (Gliedmaß-) Linie" überflüssig machen, es reichen die zwei Endpunkte einer sich bewegend wiedererkennbaren Gliedmaßlinie: ***"Fifteen Points/ I"*** (2016, kinetische Rauminstallation). Inmitten eines ikonischen Zeichens kann also ein Minimum an Wiedererkennbarkeit statt durch Geometrie auch durch Bewegung erzeugt werden.

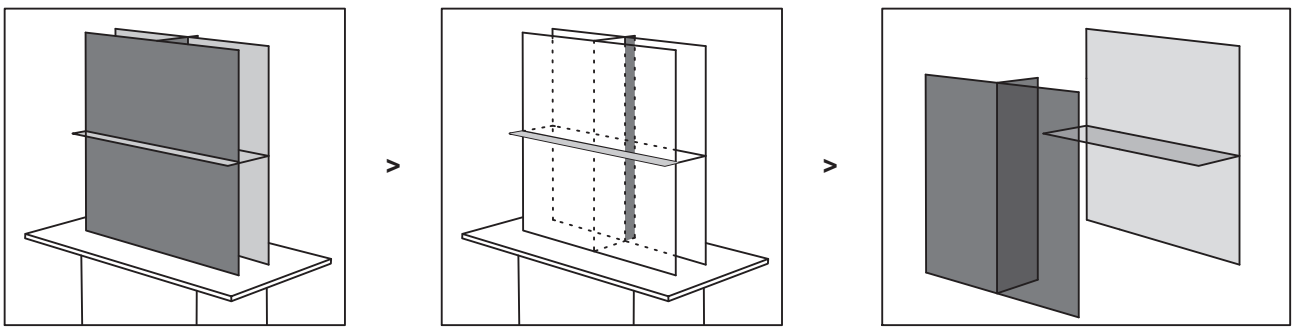


Abb. 91: Rekonstruktion von Jan Kubicek: *Weiße und schwarze Quadrate mit Linienteilung im Gegensatz* (1970, Skulptur).

Vier Flächen durchdringen einander, und zwar so, dass linienartige Überstände von den Flächen entstehen. Es liegt der Geometriemischtyp 8 (Flächen zu Linie) vor, da die Schnittlinie zweier Flächen nochmals betont wird durch eine linienartige Überstandsfläche über die Schnittlinie hinweg und durch die gegensätzlichen Richtungen dieser beiden Schnittlinien, die zusammen ein Kreuz bilden.

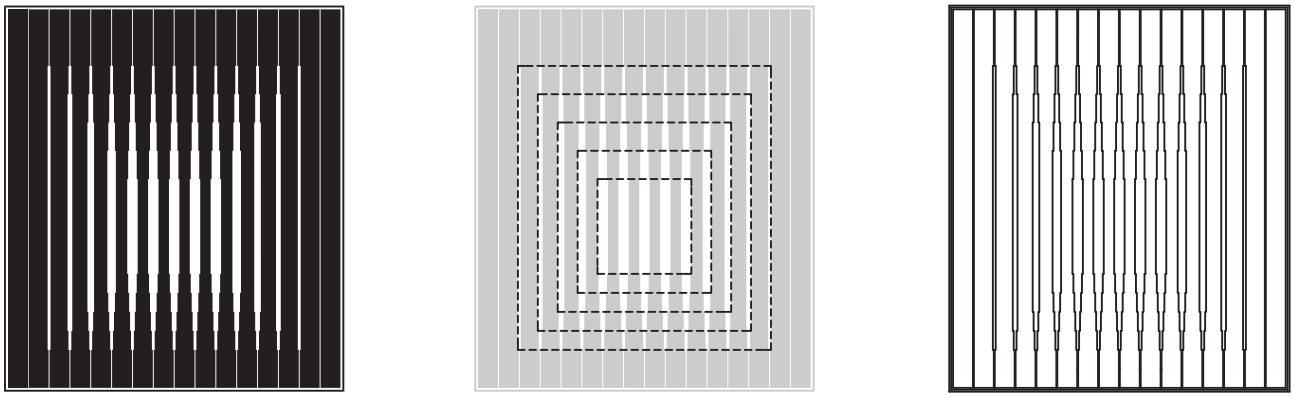


Abb. 92: Variation von Victor Vasarely: *Bora II* (1964, Serigraphie).
Links ist schematisch das Originalkonzept, in der Mitte eine Umwandlung in imaginäre Flächenkonturen, rechts die reine Konturliniendarstellung der Farbflächen zu sehen. Es handelt sich um den **Geometriemischtyp 7 (Linien zu Fläche)**, wobei durch kontinuierliche, minimaldifferenzierte Steigerung der Liniendicke (**Zweiheit-Typ MD (S3.1~ S3.2 ~ S3.3...)**) konzentrische Quadratflächen ohne scharfen Rand ("Sfumato", vgl. mittleres Bild) vor den Augen ersteht. Das Auge sucht nach den Grenzen dieser Flächenanmutung, vermag sie aber nicht zu finden. Obwohl anhand der Konturliniendarstellung (rechts) deutlich zu erkennen ist, dass keine X-Form, sondern nur ein quadratisches Raster verwendet wurde, sieht das Auge eine X-Form. Erscheinung und tatsächliche Geometrie fallen auseinander.

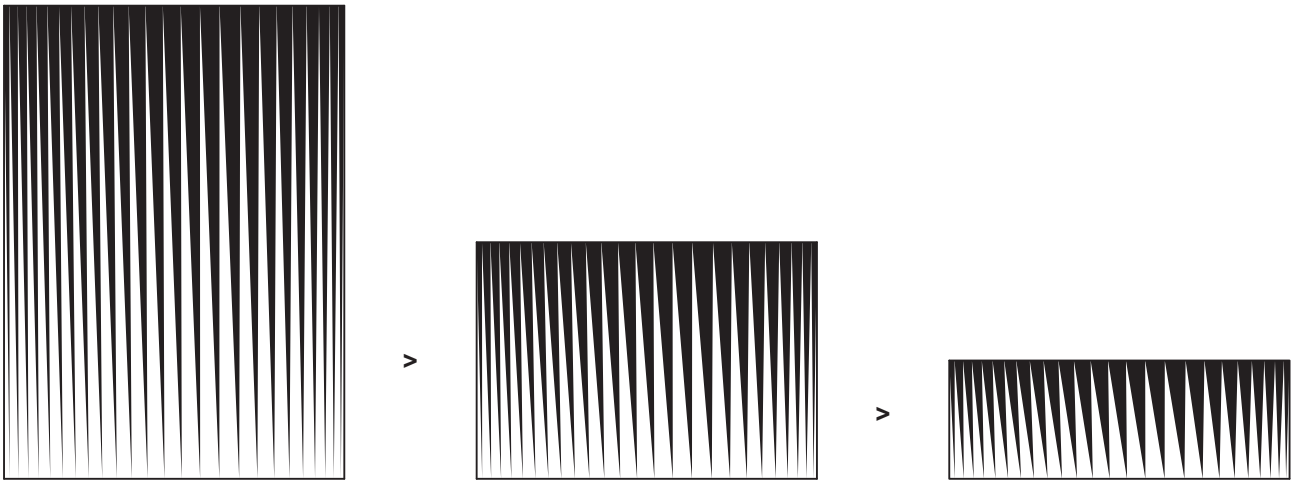


Abb. 93: Variation von Bridget Riley: *Breathe* (1966, Malerei).
Das Original (erstes Bild) weist gegenüber dem Vasarely-Bild eine stufenlose Veränderung der Breite von Dreiecksflächen auf. Durch die langgezogene Proportion des Bildes erscheinen die Dreiecksflächen jedoch nicht als solche. Die Variation (zweites und drittes Bild) zeigt die Abhängigkeit der Wahrnehmung von der Proportion: langgezogene Flächen scheinen eher abgetastet, also **sukzessive** wahrgenommen zu werden; kürzere Proportionen scheint das Auge eher **simultan** wahrzunehmen. Eine Bestimmung im Hinblick auf den Geometriemischtyp fällt hier schwerer als beim Vasarely-Bild: unten im Bild nimmt man tendenziell schwarze Linien auf weißer Grundfläche, oben weiße Linien auf schwarzer Grundfläche wahr, das heißt Figur- und Grundrolle werden zusammen mit dem Geometrietyp ("Linie", "Fläche") ausgetauscht, die mittlere Zone jedoch ist diesbezüglich unbestimmt. (Grund-)Flächen werden zu Linien(-figuren) während Linien(-figuren) zu (Grund-) Flächen werden. Durch die **stufenlose Verbreiterung bzw. Verjügung** entstehen also auch hier "weiche" Übergänge.
Der Titel des Bildes "Breathe" (Atmen > Zeit-Sukzession) ist zum Bildraum (> Raum-Simultaneität) gewissermaßen semantisch-medial komplementär; das Eindringen der Außenluft in den Innenkörper = Ausdehnen des Brustkörpers in den Außenraum bzw. der Innenluft in den Außenraum = Ausdehnen des Außenraums in den Innenkörper beim Atmen kann als analog zum Figur-Grundwechsel in der Mitte gedeutet werden.

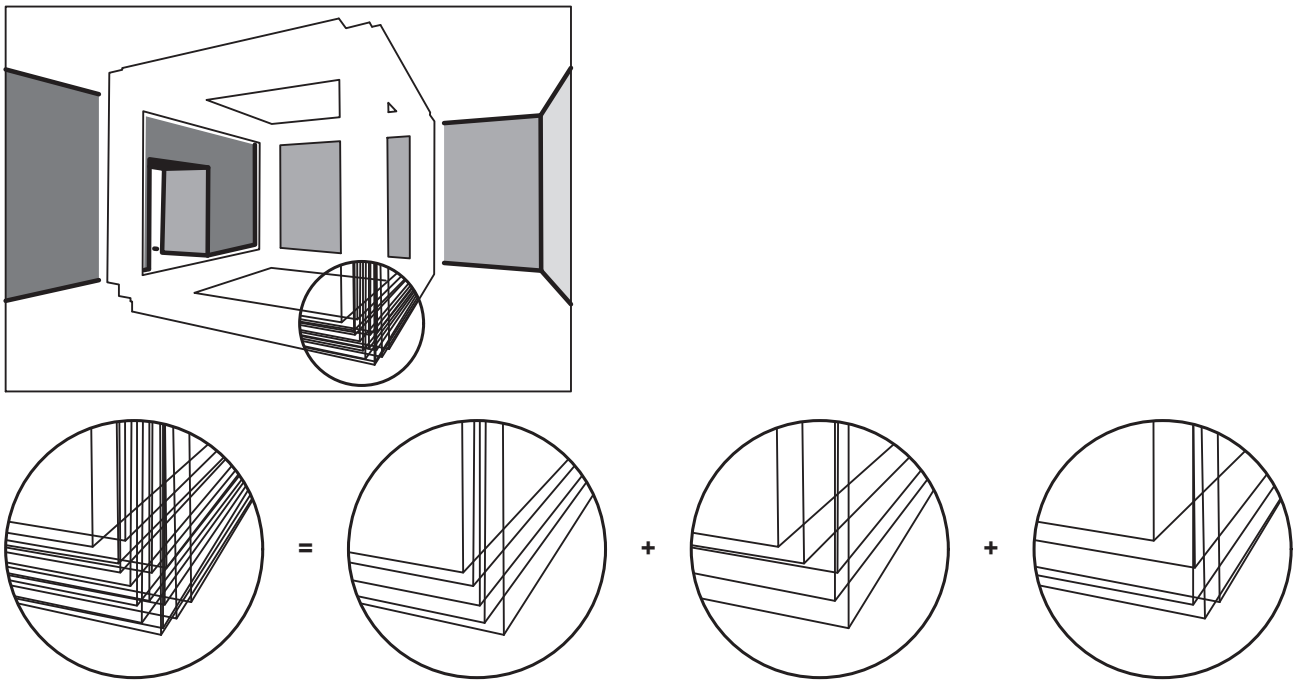


Abb. 94: Geometriemischtyp 9 (Linien zu Volumen) - Rekonstruktion eines Details aus Antony Gormley: *Murmur* (2014, raumfüllende Metallstabskulptur).
Mehrere Kubenkonturen sind so ineinander verschachtelt, dass sie als untergeordnete Formen, ja "Vibrationen" eines übergeordneten Gesamtkubus erscheinen, dessen Konturlinie deshalb in den Raum zu "verschwimmen" scheint. Diese Verschwommenheit ("Sfumato") ist dem syntaktischen Zweiheit-Typ Minimaldifferenz **MD** zuzuordnen. Im Bereich K3 eines Kubus ist auch der eines anderen (> Zweiheit-Typ **BK**). Es handelt sich also um den syntaktischen Zweiheitmischtyp **MD+BK**. Man könnte auch von **syntaktischem adiectio** sprechen, da 15 formähnliche Kuben ineinander addiert sind. Es entsteht der Eindruck eines einzigen im Raum "vibrierenden", unscharfen dickeren Konturlinienkubus aus dünnen Konturlinien, da Linien zu einer Art Volumen verdichtet sind (> K2). Gormley hat auch **Menschenkörpervolumen** aus Stäben oder punktartigen Formen zusammengesetzt, z.B. dergestalt, dass die Stab-Linien in Hektagonen die Hautoberfläche nachbilden oder dass Stab-Linien aus dem Körperinnenraum weit über die Körpergrenzen hinaus in den Raum hineinragen, sich also nur sphärisch, sfumatohaft zu der Andeutung eines ungreifbaren Körpervolumens verdichten.

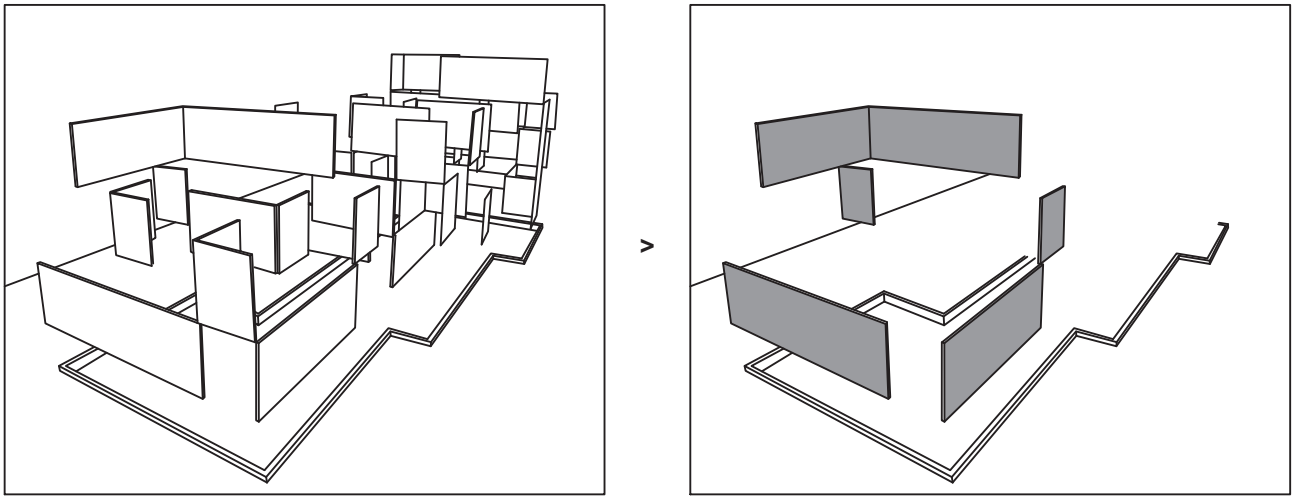


Abb. 95: Strukturzeichnung zu Helio Oiticica: *Grande Nucleo* (1960, Rauminstallation aus leicht unterschiedlich farbigen, aufgehängten Platten), rechts daneben eine mögliche Gruppierung der Platten aufgrund der Ähnlichkeit dunkeloranger Farbe (hier grau).
Hierbei handelt es sich um Flächen im Raum, die durch die Wahrnehmung zu Anmutungen von (fragmentierten) Volumina zusammengeschlossen werden; jedoch bleiben die Volumina-Wahrnehmungen instabil. Es liegt also ein Geometriemischtyp vor, bei dem durch K1, K2, K3 und K4 verstreute Flächen sich zu ineinander "fließenden", angedeuteten Quadervolumina visuell zusammenschließen.
Es liegt der **Geometriemischtyp 11 (Flächen zu Volumen)** vor, wobei es sich um ein Fluktuieren der Aufmerksamkeit zwischen mehreren möglichen Volumenfragmenten (quasi syn detractio) handelt. Das Fluktuieren wird zusätzlich durch Farbähnlichkeiten S1.1, S1.2, S1.3 und S1.4 (gelbe, dunkel- und hellorange sowie weiße Platten > syn VK) gelenkt, was hier exemplarisch für ´orange´ dargestellt wurde (rechtes Bild); die vier Farben sind aber relativ ähnlich (> MD), so dass diese Lenkung nur schwach ist und das Fluktuieren nicht eingedämmt wird.

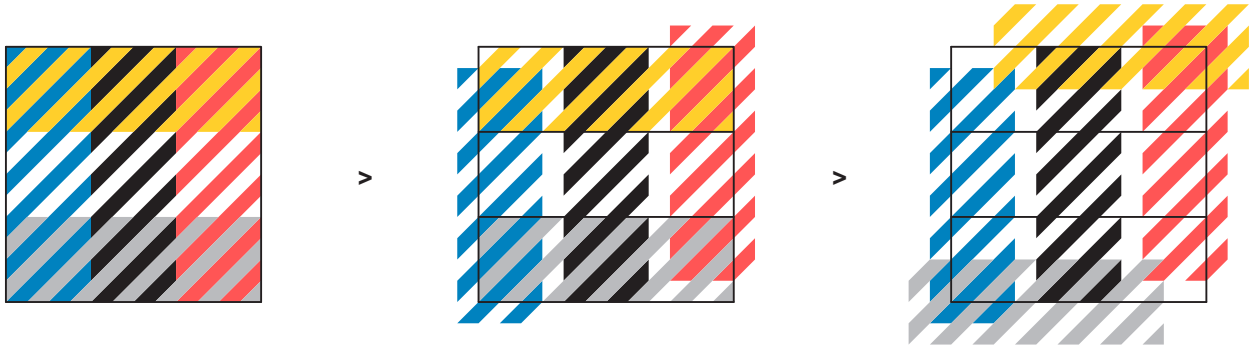


Abb. 96: Variation von einem Motiv auf Anton Stankowskis Plakat *´Anton Stankowski / Malerei von 1926 - 1977´* (1977, Plakatdruck).
Hier werden sprachlich-visuelle Abgrenzungsprobleme anschaulich: handelt es sich bei den ´Streifen´ hier schon visuell um Linien (dann läge Geometriemischtyp 7 vor: Linien zu Fläche)? Oder sieht man die einzelnen Streifen selbst schon als Geometriemischtyp zwischen Fläche und Linie an? Auf jeden Fall ermöglicht die hier vorliegende Evokation von sechs Rechteckflächen in gelb, weiß, grau sowie blau, schwarz, rot über den Ambiguitätstyp **Verbindungslinienkreuzung VK** aus farbähnlichen Streifen über S1 eine ästhetisch ambige **Sechsheit**: gelbes, weißes, graues sowie blaues, schwarzes, rotes "Pseudo-Rechteck" (mit der Anmutung von syn detractio) der Proportion 1 zu 3. Die K1-K3-Region einer Rechteckfläche wird dabei jeweils von drei anderen Rechteckflächen mittels VK "mitgenutzt" (quasi BK).

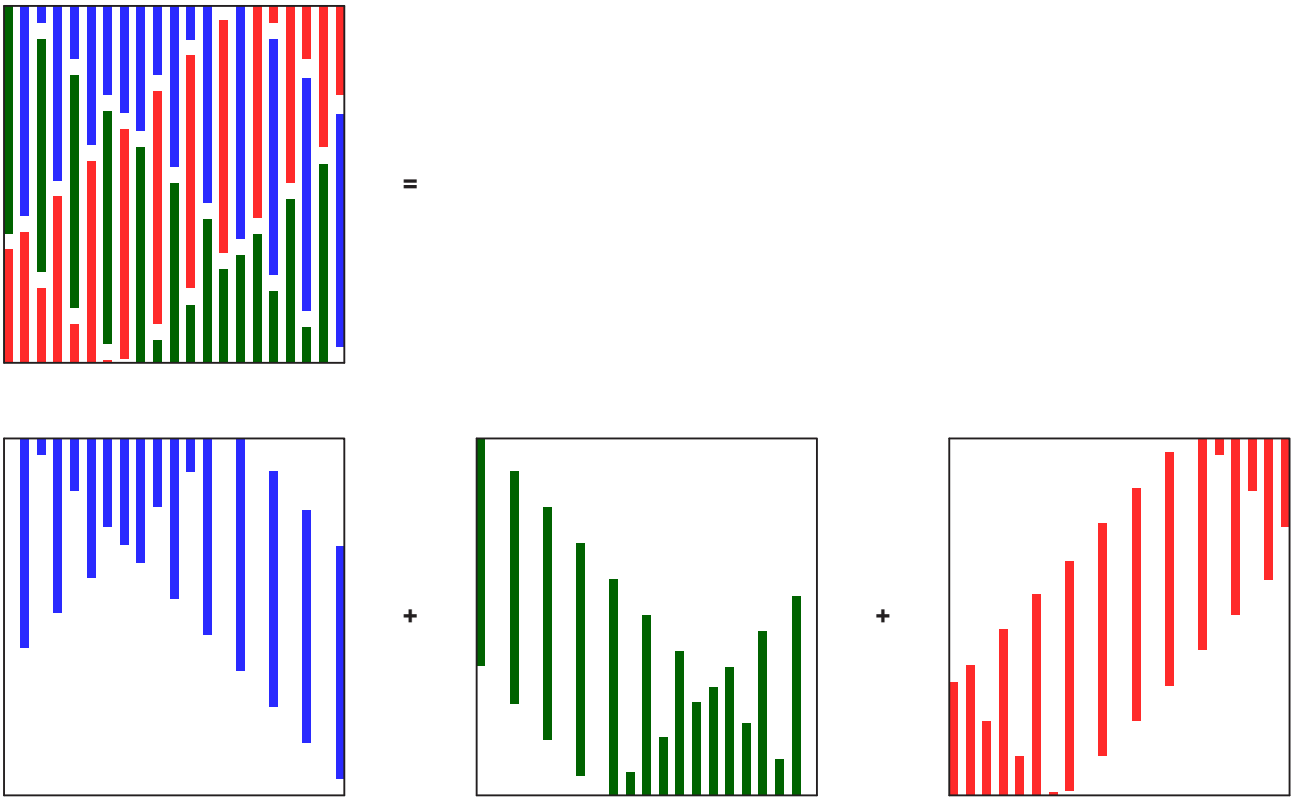


Abb. 97: Rekonstruktion von Horst Bartnig: *30 Unterbrechungen - 30 Striche in drei Farben* (1994, farbige Malerei).
Es handelt sich hier aufgrund schmalerer Proportionen der Streifen/ Linien eindeutiger als im obigen Beispiel um den **Geometriemischtyp 7 (Linien zu Fläche**, aufgrund von Nähe K2 und nicht aufgrund Linienverdickung) sowie zusätzlich um **Dreiheit des Typs VK (S1.1 blau versus S1.2 grün versus S1.3 rot)**, da drei Farbflächenanmutungen aus unterschiedlich farbigen Linien als ineinander verschachtelt erscheinen. Insgesamt liegt also der **Mischtyp MD (der Geometriemischung Linien zu drei Farbflächen) + VK (dreier Farbfelder)** vor. Gegen diese Auflösung der Bildeinheit wiederum arbeitet die einheitsstiftende Parallelität der Liniengebilde **S4 aller "Linien"**. Die 30 Unterbrechungen schaffen **punktartig und hell aufleuchtend wirkende Zonen (vgl. Abb. 46)**, die kognitiv wieder zu **Pseudo-Linien** und darauf aufbauend zu einem Linienraster zusammengeschlossen werden. Im weitesten Sinne liegt also hierin der **Geometriemischtyp Punkte zu Linien zu Fläche aufgrund von Leerstellen** zusätzlich vor.

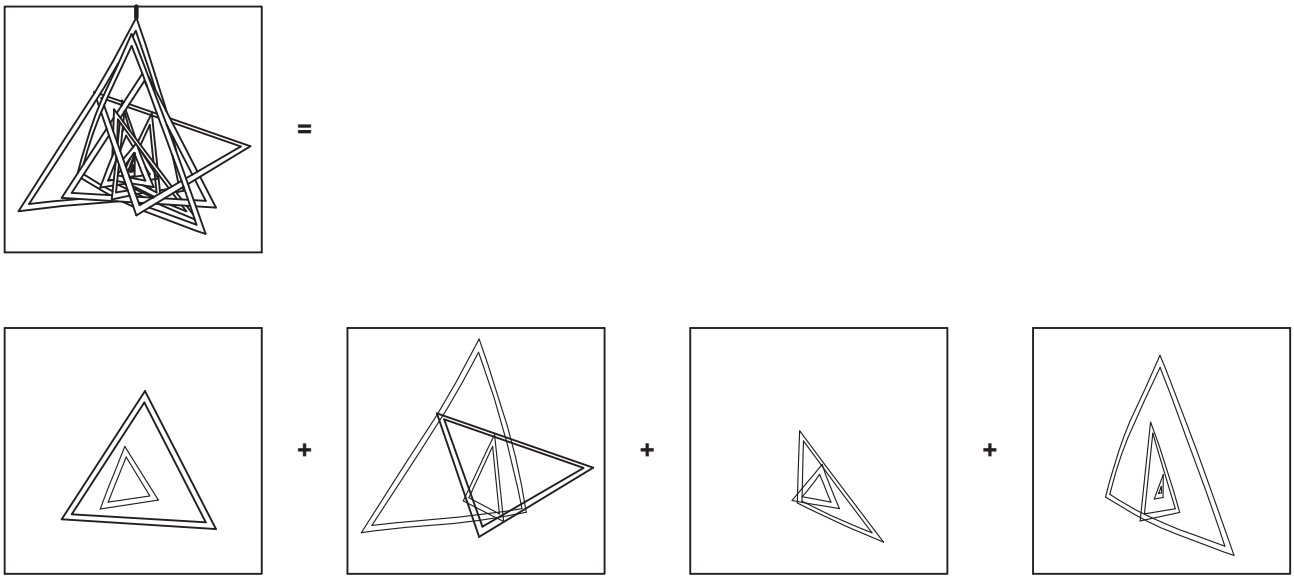


Abb. 98: Rekonstruktion von Alexander Rodtchenko: *Hängende Raumkonstruktion* (um 1920, hängende Skulptur).
Einheitlichkeit des Werkes wird gestiftet durch die Wiederholung der Dreieckskonturform über S2, verkleinert in sich selbst, der größere Dreiecksbereich K3.1 umschließt also den kleineren K3.2 usw (> quasi Typ BK in den Schnittlinien der neun Ebenen). **Neunheit** ersteht durch die unterschiedlichen Ausprägungen der neun Orientierungen DisS4.1 bis DisS4.9; die drei linienartigen Streifen eines Dreiecks definieren jeweils eine Ebene; es handelt sich also um eine Neunheit aus neun Ebenen im Raum. **Geometriemischtyp 15: "Linien" zu Flächen zu Volumen.**

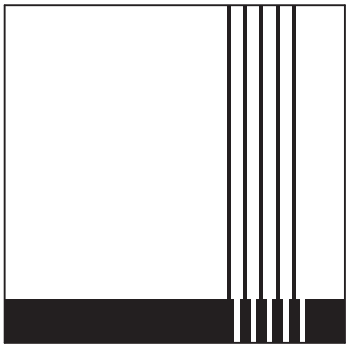


Abb. 99: Strukturskizze zu Frantisek Kupka: *Abstraction* (1930-33).
Geometriemischtyp 7 Linien zu (vertikaler) Fläche; hier ist dieser Mischtyp in seiner Wirkung noch gesteigert, da die "Verdickungen der Linien" unten sich form- und farbähnlich visuell zu der horizontalen schwarzen Fläche unten zuordnen lassen.
Eine Figur-Grund-Wechseldeutung kann am rechten Bildrand festgestellt werden: die schmalere weiße Restfläche dort tendiert aufgrund ihrer Einfachheit im Vergleich zu den fünf parallelen Vertikalen zur Anmutung einer Figur und definiert dadurch ansatzweise auch die schmalen weißen Zwischenräume zwischen den schwarzen Vertikalen zu möglichen Figuren um über VK. Hier besteht also Minimaldifferenz MD der Figurhaftigkeit zwischen schwarzen und weißen Flächen.

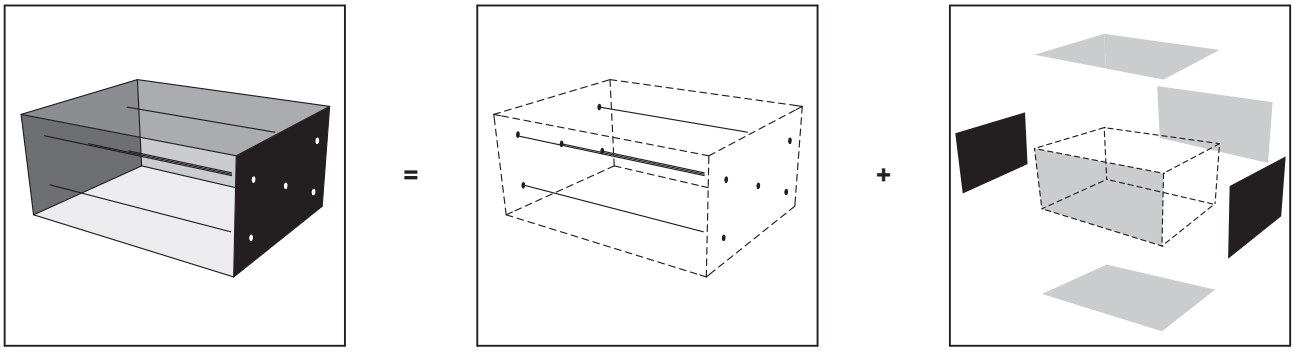


Abb. 100: Rekonstruktion von Donald Judd: *Ohne Titel* (1965 - 1988, Skulptur aus vier durchsichtigen, gelbfarbigen Plexiglasflächen, fünf Spannseilen und zwei Stahlplatten).
Fünf Spannseile verbinden zwei Stahlplatten dergestalt, dass vier durchsichtige gelbfarbige Glasplatten zwischen den zwei Stahlplatten eingespannt sind. Man kann in Bezug auf Geometrietypen nun zwei Ebenen unterscheiden: Punkte und Linien (mittleres Bild) und **Geometriemischtyp 11** (Flächen zu Volumen, drittes Bild): Durch die Kombination von vier durchsichtigen Glas- und zwei undurchsichtigen Stahlplatten ersteht zwar ein Volumen, das aber visuell instabil hin zu seinen sechs Flächenelementen ist.
Durch das visuelle Hintereinander von Plexiglasplatten und Stahlplatten entstehen im Netzhautbild sechs unterschiedlich gefärbte Felder einer Ansicht, d.h. sechs Platten in zwei Farben erzeugen sechs Farbtöne in einem Ansichtsbild, quasi als farblicher Nachklang der sechs Begrenzungsflächen der Geometrie.

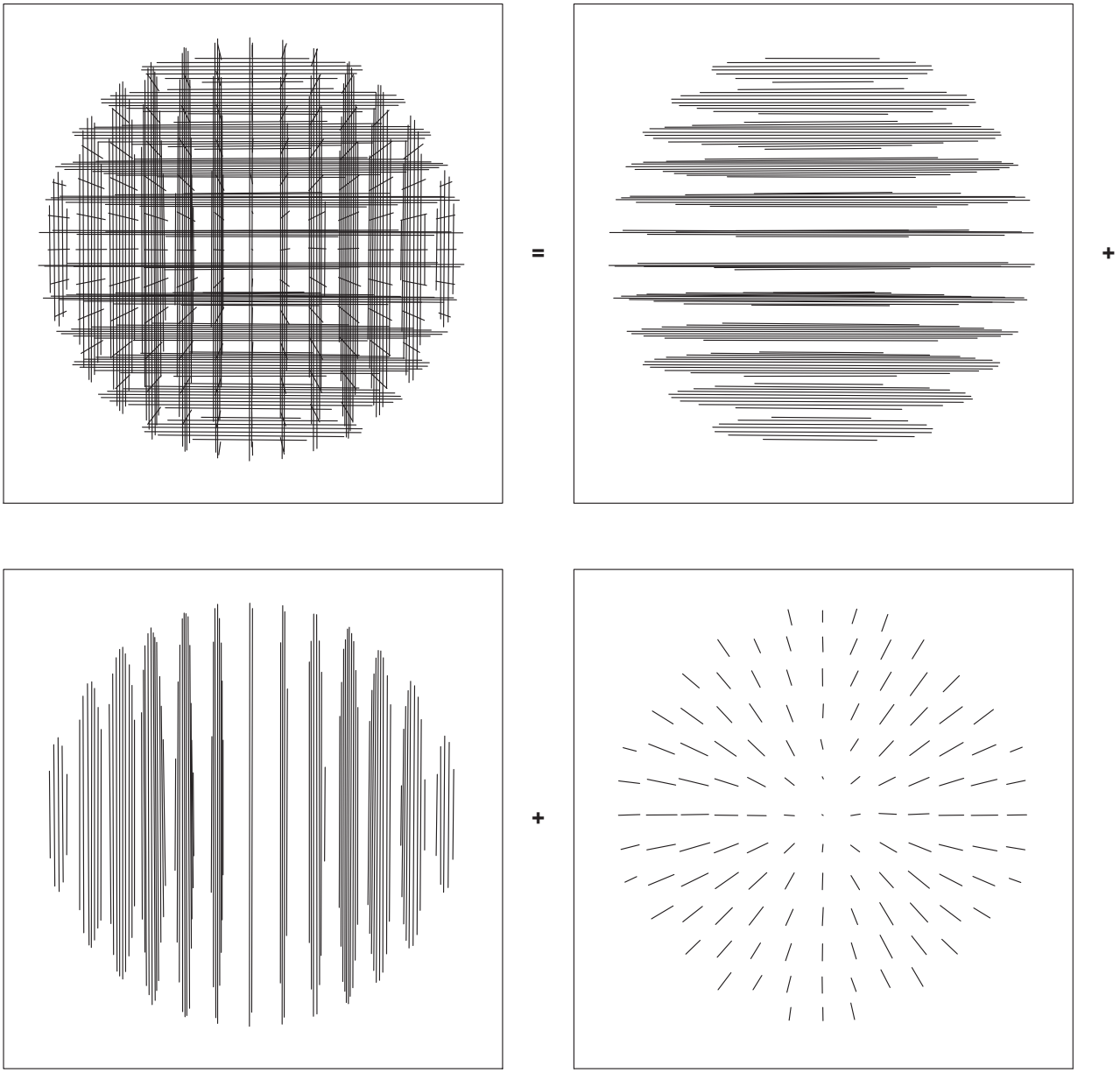


Abb. 101: Rekonstruktion in drei Dimensionen von Francois Morellet: *Sphère - trames* (1962, Skulptur aus orthogonal verschweißten Edelstahlstäben, randbeschnitten zu runder Kugel-Sphäre).
Hierbei handelt es sich um den **Geometriemischtyp 15 Linien zu Flächen zu Volumen**. Durch die Auflösung der Kugel-Form in die drei Dimensionen des Raumes wird hier veranschaulicht, dass Anmutungen von Kreisflächen, die hier perspektivisch als Ovale erscheinen, visuell aus Linien gebildet werden können. Diese Anmutungen von Kreisflächen wiederum gruppieren sich zu einem Kugelvolumen. Alle drei Geometriearten sind instabil zur nächsten Stufe; die Wahrnehmung fluktuiert zwischen verschiedenen Form- und Figurangeboten hin und her: **MD (S2.1 Linien ~ S2.2 Flächen ~ S2.3 Volumen).**

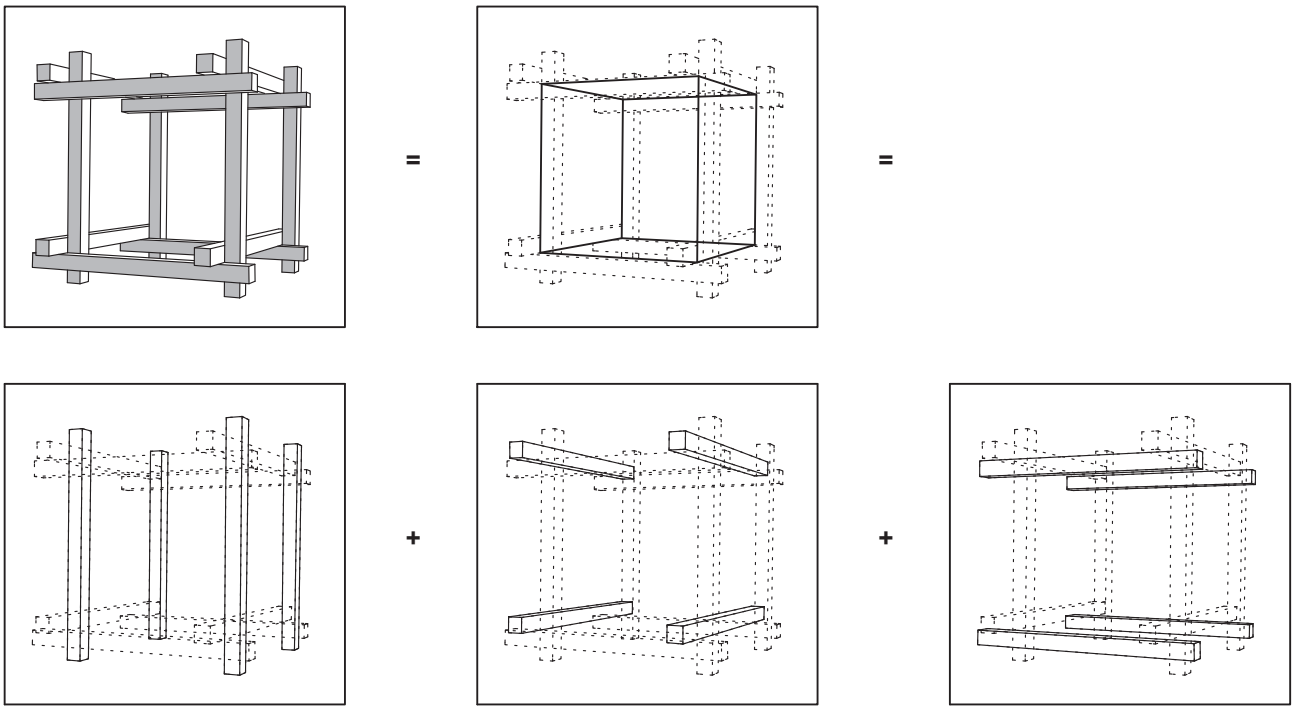


Abb. 102: Rekonstruktion von Max Bill: *Pavillonskulptur II* (1969 - 1975, Holzbalkenskulptur).
Hätten die zwölf Vierkanthölzer, die ein Würfelvolumen andeuten, eine Dicke nahe Null und keine Überstände, dann wäre das Resultat der Würfel des zweiten Bildes, der aus jeweils einer Konturlinie der Holzprofile (mühsam zeichnerisch) gewonnen wurde.
Durch die Dicke der Vierkanthölzer jedoch und durch ihr Überstehen wird der Bildparameter **S4 (Orientierung)** visuell dominant, der daher drei Gruppierungen von vier Hölzern ähnlicher Orientierung in der Wahrnehmung bildet (siehe drittes bis fünftes Bild), und zwar als **Zweiheit-Typ VK (S4.1 versus S4.2 versus S4.3).** Auch hier kommt es also zu einem - durch das Überstehen und die Dicke der Holzprofile- sehr anschaulich herausgearbeiteten Geometriemischtyp, zum **Typ 9 "Linien" zu Volumen**, denn das (Würfel-)"Volumen" des zweiten Bildes ist ebenso **visuell instabil** wie die betonten "Linien" (der dicken und überstehenden Vierkanthölzer) des dritten bis fünften Bildes.
Man könnte auch noch anmerken, dass zusätzlich (aber visuell weniger dominant) jeweils vier Vierkanthölzer ähnlicher Orientierung jeweils ein Würfelvolumen andeuten, das sich von dem Würfelvolumen des zweiten Bildes in Größe und Lage unterscheidet; es gäbe bei dieser Deutung vier imaginäre Würfelvolumen, die ineinanderverschachtelt sind, also andeutungsweise weil unmerklicher auch eine **BK-Vierheit vierer Volumenanmutungen (K3.1 versus K3.2 versus K3.3 versus K3.4)**; suggerieren also also über VK ineinander verschachtelte Gruppierungen jeweils durch ihre Außengrenzen eine markante Konturform, also nicht nur eine willkürlich-komplex anmutende Konstellation, dann tendiert der Typ VK zum Typ BK.
Kenneth Snelson hat in den 1960er Jahren Skulpturen aus parallelen dickeren Stäben und dünnen Spannseilen erstellt, in denen sich die Stäbe nicht mehr wie hier berühren, wo also der Typ **VK** aus Gruppen paralleler Stäbe noch reiner hervortritt (vgl. Abb. 116).

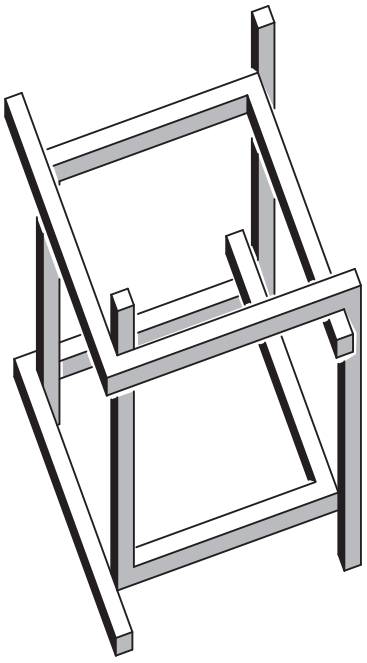


Abb. 103: Axel Rohlfs: *Hommage an Max Bills Pavillonskulptur* (Entwurf, 2017).
In dieser Hommage ist Bills Idee im Sinne einer empirischen Ästhetik der Variation von Bildparametern (hier Betonung von K1 auf Kosten der visuellen Dominanz von S4 bei Bill) abgewandelt: statt drei Gruppierungen aus jeweils vier Parallelen dreier unterschiedlicher Orientierungen S4 gibt es hier vier jeweils zweimal abknickende Liniengebilde, die ebenfalls einen ideellen gemeinsamen "Würfelraum" umschreiben. Es handelt sich auch hier v.a. um den **Geometriemischtyp 9 Linien zu Volumen**, sichtbar gemacht durch Überstehen der linienartigen Gebilde über die Würfelkonturecken hinweg. Die vier Liniengebilde hier sind formähnlich (S2), was aber nur schwer nachvollziehbar ist, weshalb der kognitive Gesamtzusammenhalt des Gebildes gegenüber dem Werk Bills geschwächt erscheint; das visuelle sukzessive Abtasten von vier K1-Verläufen, von vier linienartigen Gebilden ist gegenüber simultaner Gesamtschau gestärkt.

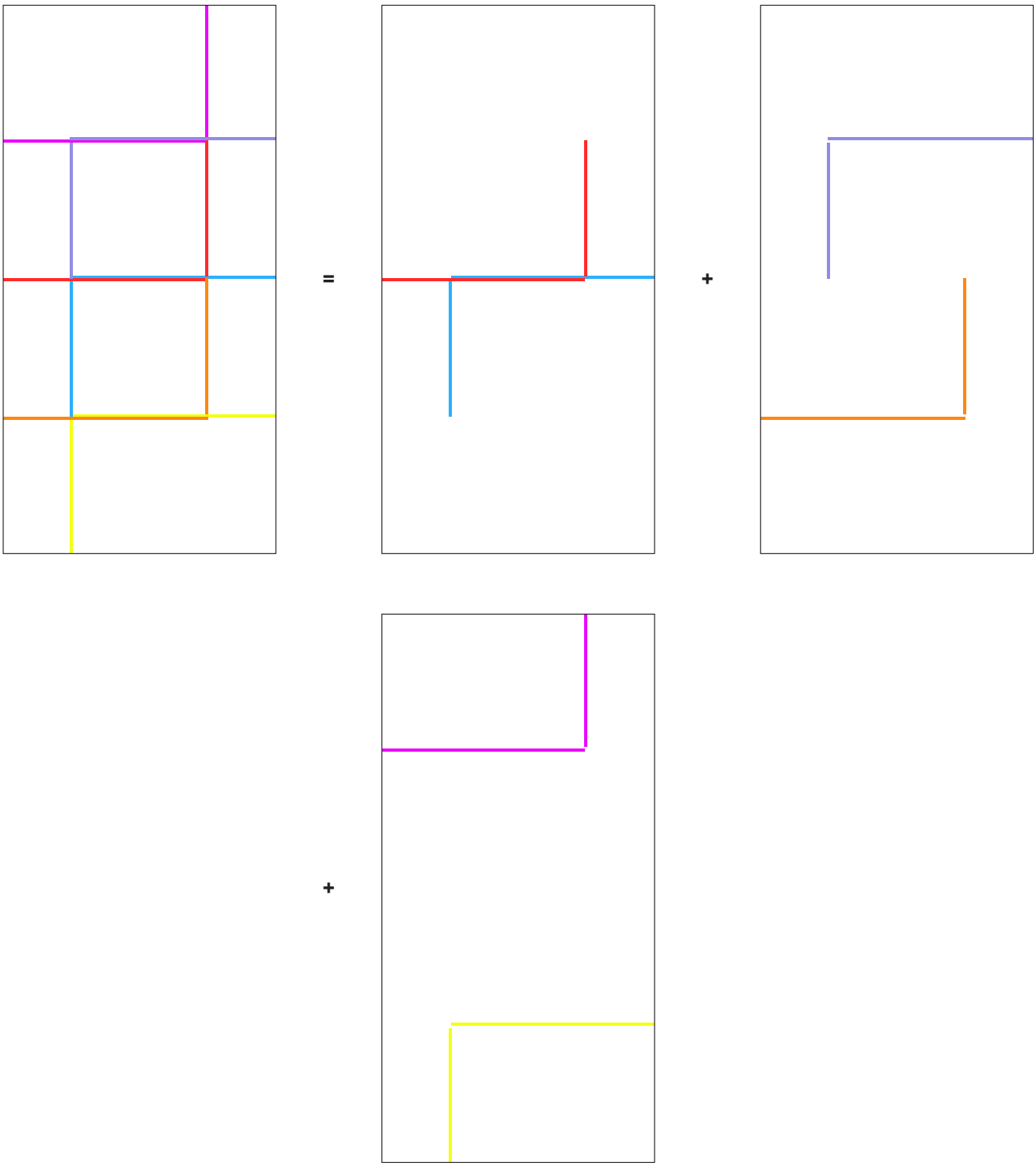


Abb. 104: Rekonstruktion von Max Bill: *Zwei umschlossene Quadrate* (1971, farbige Malerei: sechs Farben auf weißem Grund).
Drei Paare **punktsymmetrisch-orientierungsähnlicher L-Formen** lassen sich aus dem Bild extrahieren, so dass man vom Zweiheit-Typ **VK (S4.1 versus S4.2 versus S4.3)** sprechen kann. Die "Macht" der Vereinfachungstendenz in der Wahrnehmung hin zu einfachen, übergeordenten Formen wie hier den zwei zentralen Quadraten erschwert diese Extraktion. Die zwei Quadratkonturflächen enstehen (visuell nur instabil) aus linienartigen Gebilden, die als als solche betont sind durch ihr Überstehen über die Quadratkontur. Max Bill hat hier also **das gleiche Strukturprinzip** angewandt wie bei seiner **Pavillonskulptur** (siehe oben): durch **Überstehen** von Linien über die Kontur eines Gebildes wird dieses Gebilde (Würfel dort, hier Quadrat) **visuell instabil** gemacht, also zu einem Geometriemischtyp, in dem weder die Geometrie Linie **über K1** noch die andere Geometrie Fläche/ Volumen **über K3** dominiert. Es handelt sich hier also um den **Geometriemischtyp 7 Linien zu Fläche**. Tiefenillusion entsteht zudem ein wenig durch das scheinbare **Verdecken** der einen Linie durch eine andere. Dadurch entsteht ein Effekt der **Zweieinhalbdimensionalität**, also wiederum einer zweiheitlichen Mischung aus Zwei- und Dreidimensionalität: **MD (S2.1 zweidimensionale Wirkung "instabile Quadrate" ~ S2.2 Hauch dreidimensionaler Wirkung durch minimale Verdeckung).**

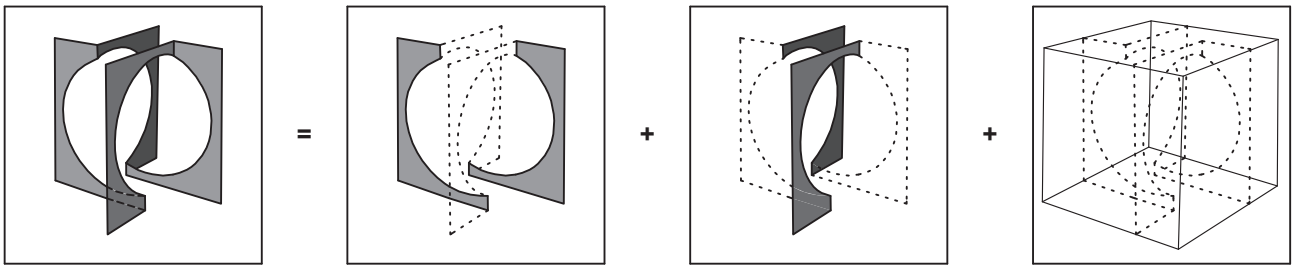


Abb. 105: Rekonstruktion von Franz Weissmann: *Espaco Circular em Cubo Virtual* (1957-78, Skulptur aus Metallflächen).
Die vier "Kreislochränder" (> **syntaktisches detractio**) in vier Flächen deuten zwei rechtwenklig zueinander stehende Zylindervolumen an (vgl. Titelteil "Espaco Circular", zweites und drittes Bild), die in der Mitte der Skulptur einander "virtuell" durchdringen. Die vier Flächen wiederum erzeugen die Anmutung eines virtuellen Kubus (vgl. Titelteil "Cubo Virtual" und viertes Bild). Es handelt sich also - nur schwach merklich - um den **Geometriemischtyp 9 (K3-Kreis-)Linien zu (Zylinder-)Volumen** sowie den **Geometriemischtyp 11 Flächen zu (Kubus-)Volumen**. Wiederum zeigt sich, dass ästhetische Wirkung eines Kunstwerkes auf **Anmutung, Schein, Virtualität von "visuell interagierenden" Perzepten** fußen kann. Kognition kann "Fragmente" bzw. Andeutungen wie hier ergänzen zu einer Kontamination von zwei virtuellen Zylindervolumen und einem virtuellen Kubusvolumen ineinander.

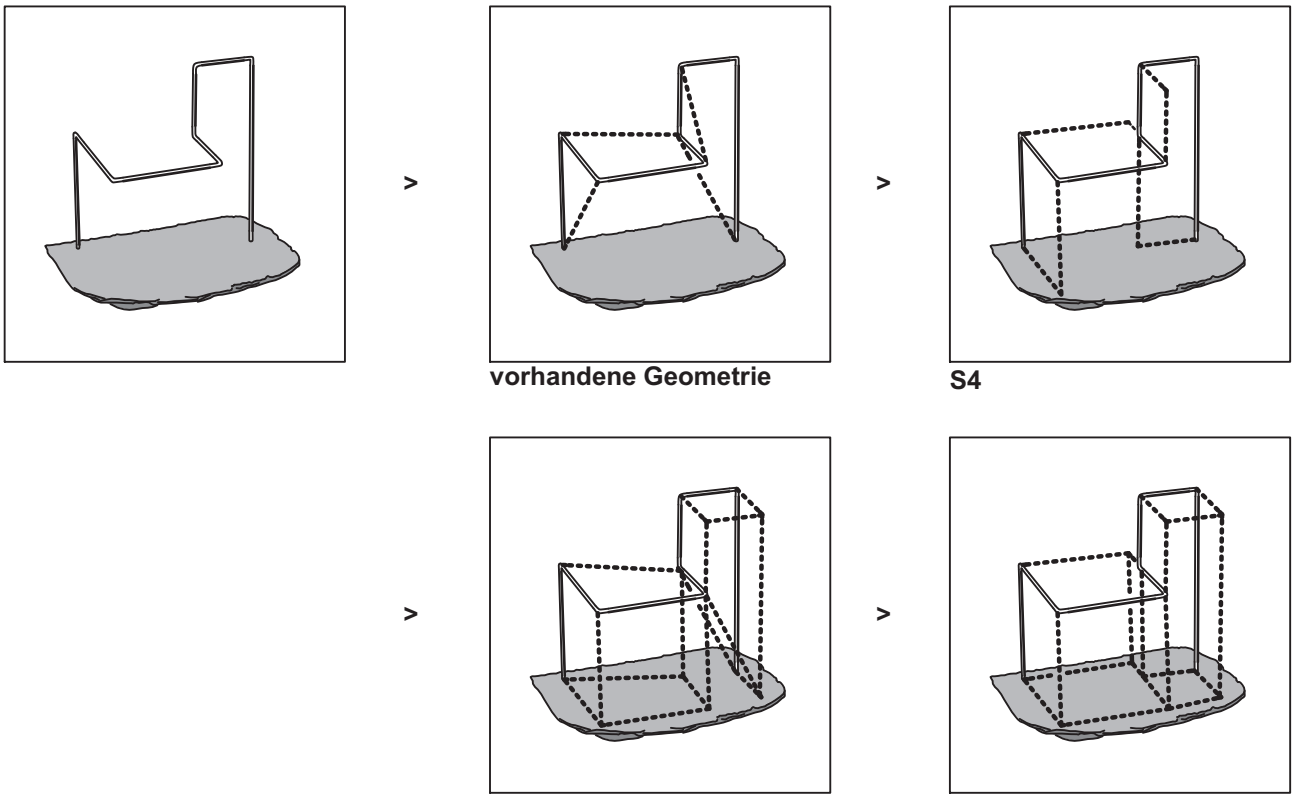


Abb. 106: Vier mögliche Rekonstruktionen zu Norbert Kricke: *Raumplastik Weiß* (1950, Skulptur aus einem gebogenen Draht auf einer Schieferplatte).
Hier wird ersichtlich, dass Bildparameter nicht nur zur Produktion und Analyse genutzt werden sondern auch in einem **produktiven (Pseudo-?)Analyseakt** zur Ergänzung von einem Kunstwerk, das so als fragmenthaft deklariert wird. Gestrichelt sind hier vier mögliche Geometrien als Objekte der hier annehmbaren Änderungsoperation ´Fortnehmen´ (**syn detractio**) "rekonstruiert" . Aufgrund von K3-Konturlinienindizes und von Symmetrieverhältnissen (> v.a. Bildparameter S2) können diese Rekonstruktionen gebildet werden; diese legen sich als Wahrnehmungsfolien "über" die "tatsächliche" Geometrie, wodurch kognitiv Zweiheit entsteht.
Je nachdem, ob die ergänzende Wahrnehmung stärker auf K1 oder auf vereinheitlichende Bildparameter S4 und S2 fokussiert, entstehen ungleichmäßige Dreiecke/ Trapeze (näher bei Kunstwerkgeometrie) oder Rechtecke (Ähnlichkeit der Orientierung S4, der Form S2). **Sol LeWitt** hat in seiner Serie *Incomplete Open Cubes* (1974) systematisch Kanten eines Konturwürfelvolumens entfernt (ein Werkbeispiel s. Abb. 107); die Raumecken sind jedoch wesentlich scharfkantiger als im Beispiel von Kricke, wo ja durch abgerundete Ecken eines einzigen durchgehenden Metalldrahtes der Bildparameter K1 wesentlich stärker in Erscheinung tritt als die nur angedeuteten Quadervolumen. Es liegt **Geometriemischtyp 9: Linien(abschnitte) zu Volumen** vor.

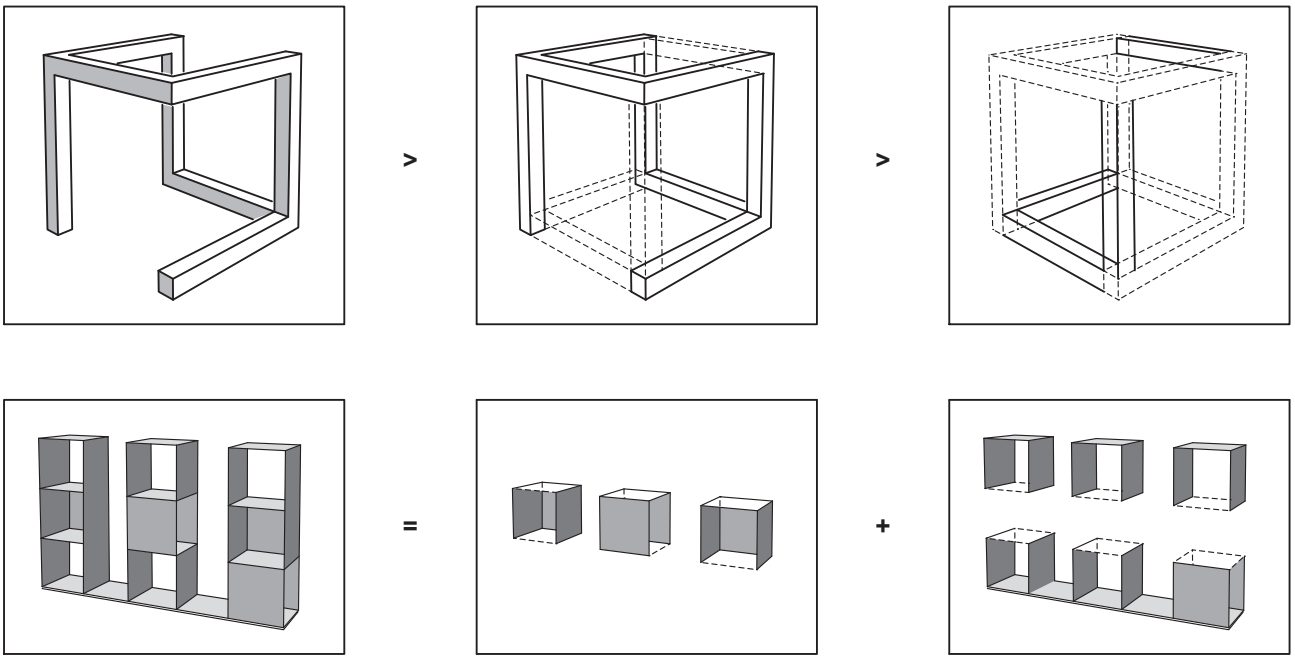


Abb. 107: Rekonstruktionen von Sol LeWitt: a) *Incomplete Open Cube* (Entwurf 1974, Skulptur), b) *Three Part Variations on Three Different Kinds of Cubes* (1967, Skulptur).
Man könnte bei beiden Werken, wenn man von der **einfachsten Idealgeometrie eines Würfelvolumens** ausgeht, von **syntaktischem detractio** sprechen:
a) aus einem Würfelvolumen aus (kontur-)linienartigen Gebilden scheinen vier von zwölf Konturlinien entfernt zu sein, b) aus einem idealen Würfelvolumen scheinen eine bzw. drei (siehe mittleres Bild) bzw. drei/ zwei (siehe rechtes Bild) von sechs Konturflächen entfernt zu sein. Diese **Unsicherheit der Zuordnung** der sechs (bezogen auf die Höhe) mittleren horizontalen Flächen führen zu einer **visuellen Instabilität/ Fluktuation der Aufmerksamkeit zwischen verschiedenen Möglichkeiten zur Figurbildung/ Fragmentbildung**: neun Würfelfragmentvolumen mit instabilen Grenzen ineinander oder drei stehende "Regal"volumen, die unterteilt sind. In beiden Fällen führt das syntaktische detractio zu einer Auflösung der Idealgeometrie Würfelvolumen, wodurch die Unterelemente Flächen und Kantenlinien dann erst merklich(er) werden; d.h. visuell wirken diese Würfelfragmente eher wie Geometriemischtypen als komplette Würfelvolumen: a) **Geometriemischtyp 9 Linien zu (Würfel-)Volumen bzw. b) Geometriemischtyp 11 Flächen zu (Würfel)-Volumen/ zu "Regal"volumen**.

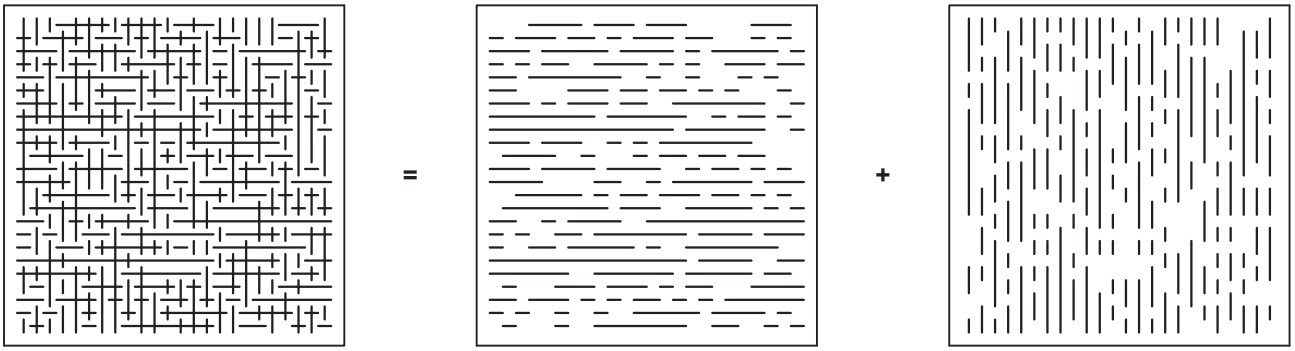


Abb. 108: Rekonstruktion von Vera Molnar: *Simulation d´une série de divisions de Mondrian à partir de trois éléments au hasard* (1959, Gouache auf Papier).
Auch hier entsteht wie bei den zwei Beispielen von Sol LeWitt eine stärkere Tendenz zum Eindruck eines Geometriemischtyps durch Fragmentierung der übergeordneten, visuell **einfacheren und daher eingängigeren Idealgeometrie** (hier: Fläche ~ Liniengitter), wodurch die untergeordnete Geometrie (hier: Linien/ Kreuze) als solche visuell stärker hervortritt. Die Anmutung von **syntaktischem detractio** aus einem kompletten Liniengitter beinhaltet beim Werk Molnars Entnahme von Teilstücken aus der Idealgeometrie "komplettes Liniengitter"; zu der Deutung als Gitterfläche gibt es aufgrund Einfachheit auch eine starke Tendenz in der Wahrnehmung. Die "Linienfragmente" haben visuelle Wikungsmacht durch ihre Linienrichtungsindexikalität K1: sie zeigen ineinander; gleichzeitig werden Linien als Linien sichtbar, nicht nur als Liniengitterteil, wie es der Fall wäre ohne syntaktisches detractio. Durch die scheinbare Fragmentierung des Liniengitters erfolgt auch eine visuelle Tendenz, zwei Gruppierungen aufgrund Orientierung S4 wahrzunehmen statt nur ein Gitter; man kann daher von einer Merklichkeit des **Zweiheit-Typs BK (S4.1 horizontal versus S4.2 vertikal)** sprechen (vgl. zweites und drittes Bild).
Bei der Kreuzung kurzer Linienteilstücke kann man auch eine kognitive Tendenz zur Deutung Geometrietyp "Punkt" feststellen. Ich würde daher vom **Geometriemischtyp 13 "Punkte" zu Linien zu Fläche** sprechen.

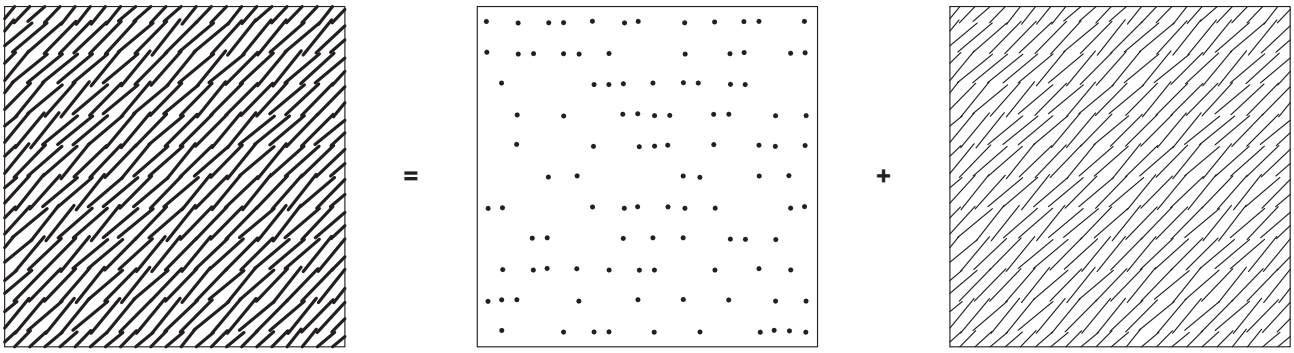


Abb. 109: Rekonstruktion von Vera Molnar: *Schiefe Segmente* (1984- 2017, Malerei).
Schräge Linien sind hier per Zufallsberechnung des Computers in einem kleinen Winkelbereich geneigt, leicht gegeneinander verdreht, so dass sich in vielen aber nicht allen Fällen die Enden zweier Linien zu einer Verdickung an- und übereinanderlagern; diese Stellen wirken punktartig inmitten einer Schar aus Linien (vgl. zweites + drittes Bild). Die Wahrnehmung tendiert aber stark zu einer reinen Liniendeutung aufgrund K1 bzw. leicht relativierter Orientierungsähnlichkeit S4. Die Linien sind durch annähernde Homogenität als Schraffurlinienfläche deutbar. Daher kann man hier bei isolierter Betrachtung vom **Geometriemischtyp 2 Linien zu Punkt**, aber auch vom **Typ 7 Linien zu Fläche** sprechen.

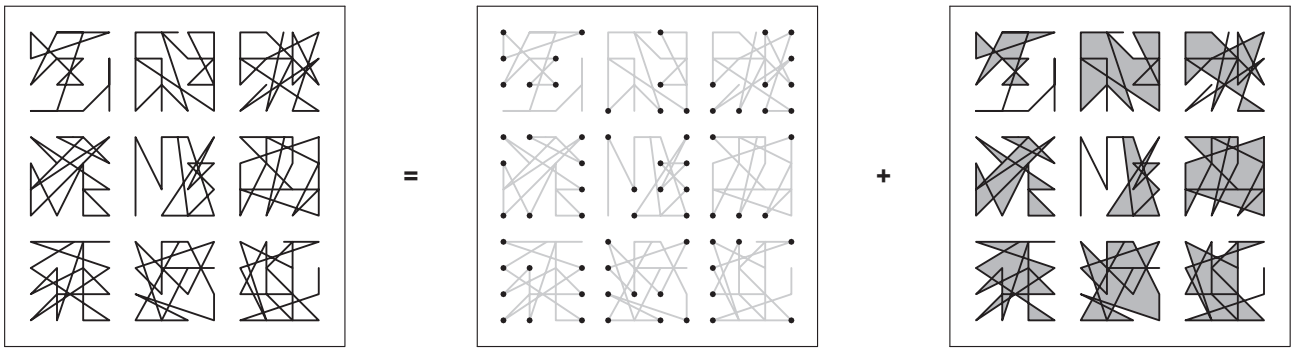


Abb. 110: Rekonstruktion von Vera Molnar: *Hommage an Dürer* (1985, Ausschnitt aus 100 zufallsbestimmten Variationen aus einem Blatt der Computerdruckserie).
Innerhalb eines Rasterfeldes aus vier mal vier Rasterpunkten läuft eine Linie jeden der 16 Rasterpunkte mindestens einmal nach dem Zufallssprinzip an; im Original sind zehn auf zehn solcher Zufallsprodukte gereiht, woraus hier aber nur ein Ausschnitt analysiert wird. Die Zick-Zack-Linie verweist über **K1** auf einige Rasterpunkte (s. zweites Bild: besonders spitzwinklig zueinander stehende Zick-Zack-Linienteile verweisen auf ihren gemeinsamen "(Knick-)Punkt"), über **K3** auf die durch sie eingeschlossenen Flächenbereiche (s. drittes Bild). Da, wo viele Linienabschnitte einander überlagern, entsteht zudem der Eindruck einer Art "Flächenschraffur" bzw. eines "flächigen Knäuels". Es handelt sich um den **Geometriemischtyp 2 Linien zu Punkt (zweites Bild)** sowie dem **Typ 7 Linien zu Fläche (drittes Bild).** Im Gegensatz zum vorangegangenen Beispiel sind beide Typen trennbar, da die zwei Fälle in visuell getrennten Bereichen auftauchen.
Der Titel verweist auf das magische Quadrat in Albrecht Dürers Radierung "Melencolia I" (s. Abb. 318), das aus vier mal vier Zahlenfeldern besteht, deren Summe stets dieselbe ist, was als eine Quelle von Melancholie ausgedeutet werden kann: *"Endergebnis ist immer dasselbe: der Tod"*. Hier aber gibt es keine vertikale oder horizontale Summierung vierer Zahlen mit immer demselben Ergebnis, sondern ein zufälliges Anlaufen aller 16 Zahlen.

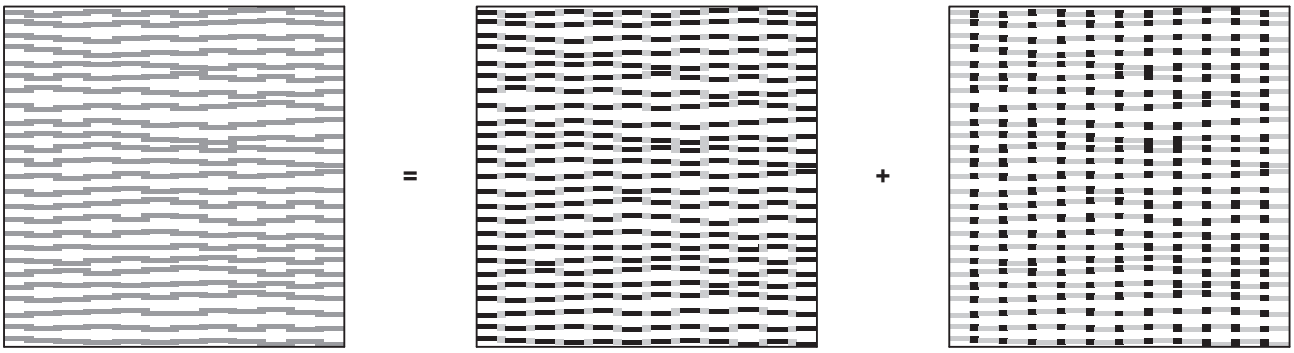


Abb. 111: Rekonstruktion von Vera Molnar: *Structure à L´Horizontale* (1987 - 2010).
Jeweils zwei horizontale, linienartige, langgezogene Rechtecke bzw. Streifen (siehe zweites Bild) lagern sich an- und übereinander, so dass dort ein punktartiges Gebilde aus dieser Verdickung entsteht; das setzt sich fort zu einer Anmutung von Horizontalen mit Verdickungen. 25 solcher Verdickungen/ Überlappungsflächen jedoch liegen in einer vertikalen Achse, so dass wiederum die Anmutung von Vertikalen aus Punkten entsteht (siehe drittes Bild). Es liegen also gewissermaßen **zwei ineinander übergehende Geometriemischtypen** vor:
(horizontale) Linien/ Streifen zu "Punkt" (Geometriemischtyp 2) und
"Punkte" zu "(vertikaler) Linie" (Geometriemischtyp 1).

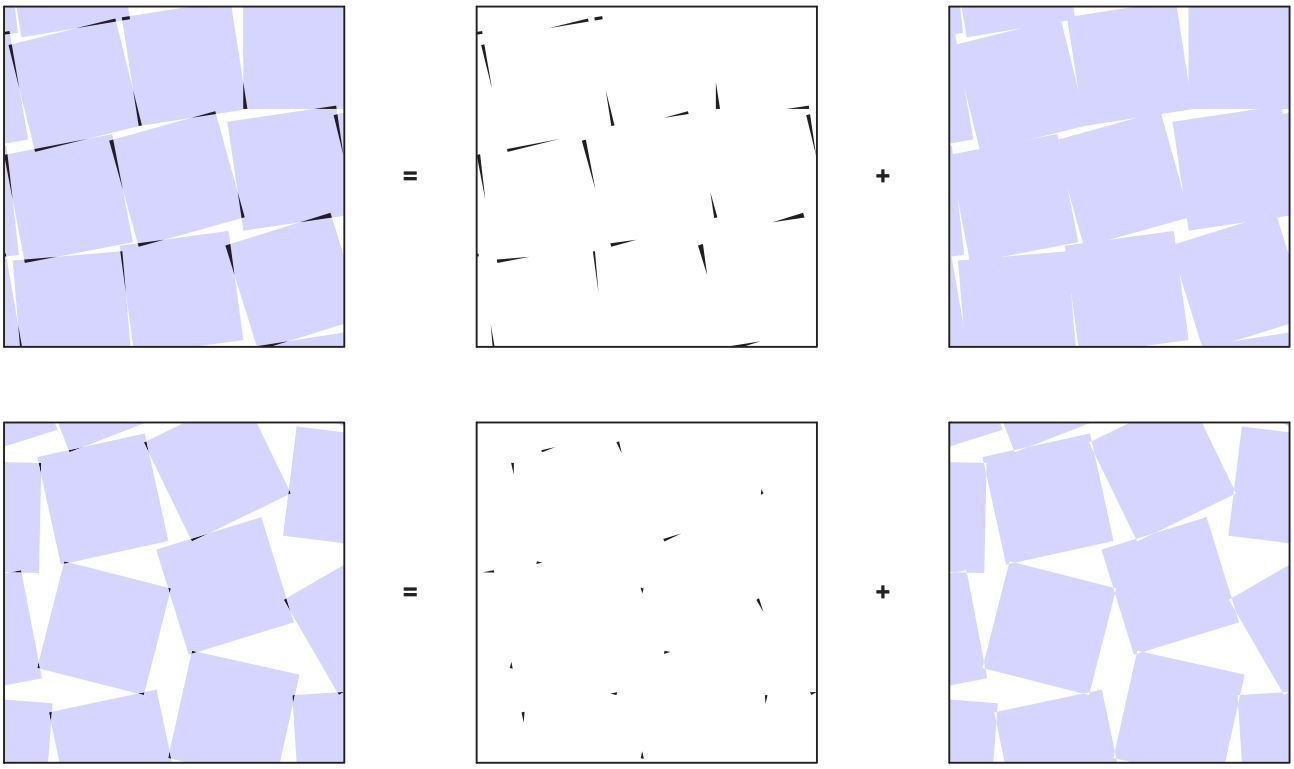


Abb. 112: Rekonstruktion von Vera Molnar: *À peine* (1993 - 2011, Malerei; hier nur Ausschnitte aus dem Diptychon).
Blaue Quadratflächen lagern sich so aneinander, dass eher linienartige (obere Bild-Zeile) oder eher punktartige schwarze Flächen (untere Bild-Zeile) entstehen; es handelt sich also um die Geometriemischtypen **Flächen zu Linie (Typ 8)** und **Flächen zu Punkt (Typ 4)**. Natürlich handelt es sich bei den Überlagerungsflächen der Quadratflächen stets um Dreiecke; je nach Proportion dieser Dreiecke entsteht aber eine Anmutung eines Linienrichtungsindex K1, also Lenkung der Aufmerksamkeit entlang einer Linie wie in der oberen Bild-Zeile, oder eben nicht. Für die Frage, ob "Punkt" oder "Linie" in wahrnehmungspsychologischer Hinsicht vorliegt, ist also nicht die Geometrie z.B. nach Eckpunkten sondern die jeweilige Proportion entscheidend: langgezogen-indexikalisch ("Linie" mit K1) oder kompakt ("Punkt" ohne K1).

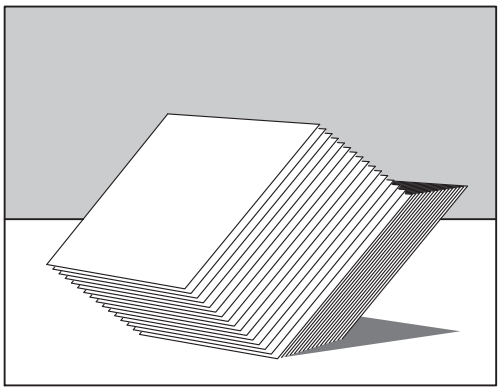


Abb. 113: Strukturskizze von Thomas Lenk: *Ohne Titel* (1970, Metallplatten-Skulptur).
Man kann nicht alle aneinander montierten Metallplatten der Skulptur sehen, nur die zwei äußeren, vom Rest sieht man nur Kantenlinien; die Wahrnehmung ergänzt das zu einem Eindruck gereihter Metallplatten.
Gewissermaßen drängt sich der Eindruck **syntaktischer adiectio und sogar auch transmutatio** auf: das Werk wirkt mitunter wie eine Chronofotografie einer einzigen, durch den Raum verschobenen Platte. Die Bewegungslinie dieser **Scheinverschiebung** macht nach der Hälfte einen Knick im Raum, so dass das Werk zudem zu einem Pfeil-Index wird, der den Eindruck von Bewegung unterstützt.
Zu dem **Geometriemischtyp 11 Flächen zu Volumen** tritt also auch noch Anmutung von Bewegung als Eindruck von **Sukzession im simultanen Werk.**

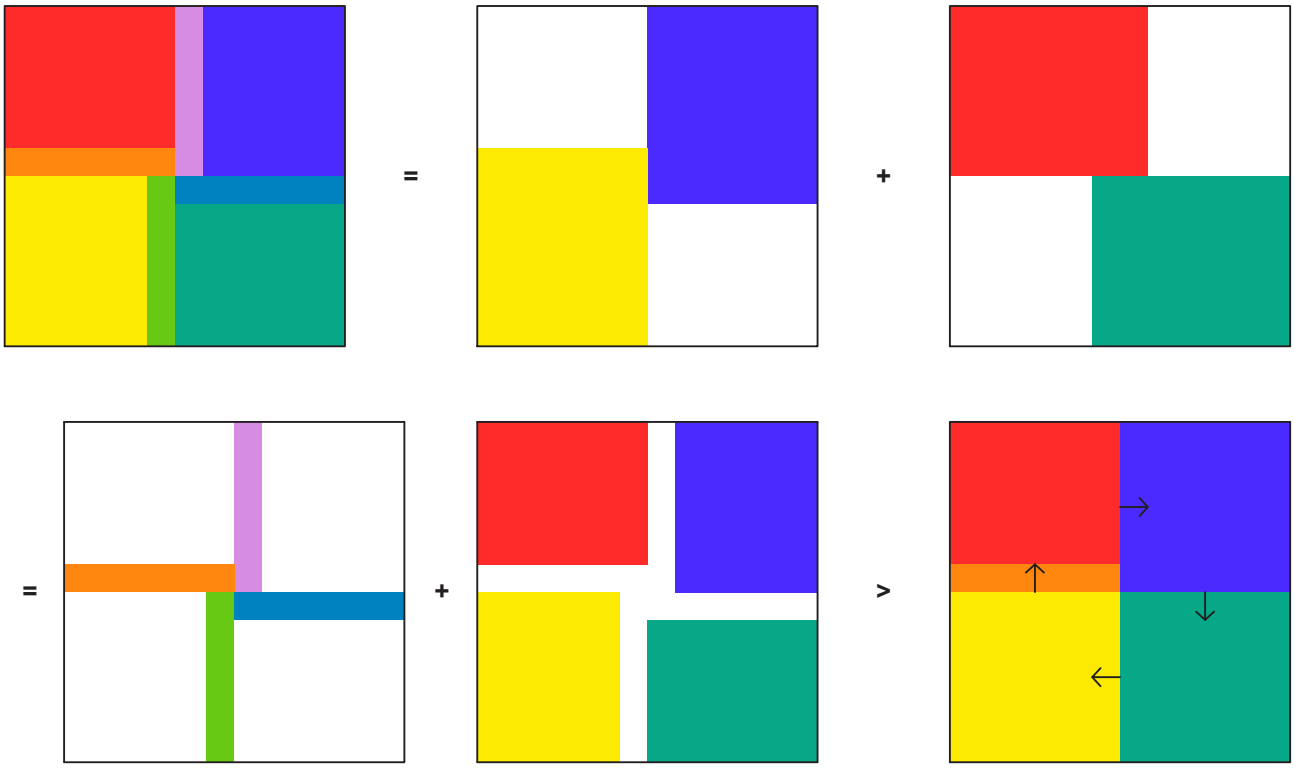


Abb. 114: Quasi Geometrie-Mischtyp 8 (Flächen zu Streifen als Zwitter zwischen Linie und Fläche) - Rekonstruktion von Richard Paul Lohse: *Bewegung um eine Achse* (1952 - 69, farbige Malerei).
Hier lässt sich wahrnehmungspsychologisch untergruppieren nach:
a) S1 Farbähnlichkeit bzw.- mischung (**MD (S1.1- 2- 3) in den Farbmischfeldern** des vierten Bildes);
b) S2 als Verschachtelung ähnlicher Rechteck-Formen in Punktsymmetrie (viertes und fünftes Bild, **Typ VK (S2.1 versus S2.2).**
Die Farbüberlappungsfelder schließen sich also bei a) zu einer Kreuz"linien"form zusammen, die Farbflächen "überlappen" visuell hier durch Farbmischung (> MD S1.1- 2- 3) zu etwas Linearem bis Flächigem ("Streifen"); daher könnte man vom **Geometriemischtyp 8 (Flächen zu Quasi-Linie)** sprechen. Die schmalen Flächen sind gerade so dick aber auch so dünn, dass man m.E. wiederum von einem Mischtyp zwischen Linie und Fläche sprechen könnte.
Der Titel meint wohl: eine Achse vertikal im Zentrum auf der Bildfläche markiert einen Bezugspunkt, um den herum das übereinander-sich-Schieben vierer Flächen, also wiederum **Scheinbewegung** vonstatten zu gehen scheint; dadurch entsteht auch eine Art pragmatischer Ambiguität der Wirkung der Scheinbewegung versus der einer Bild-Statik: Scheinbewegung und Geometriemischtypen sind also oft gekoppelt.

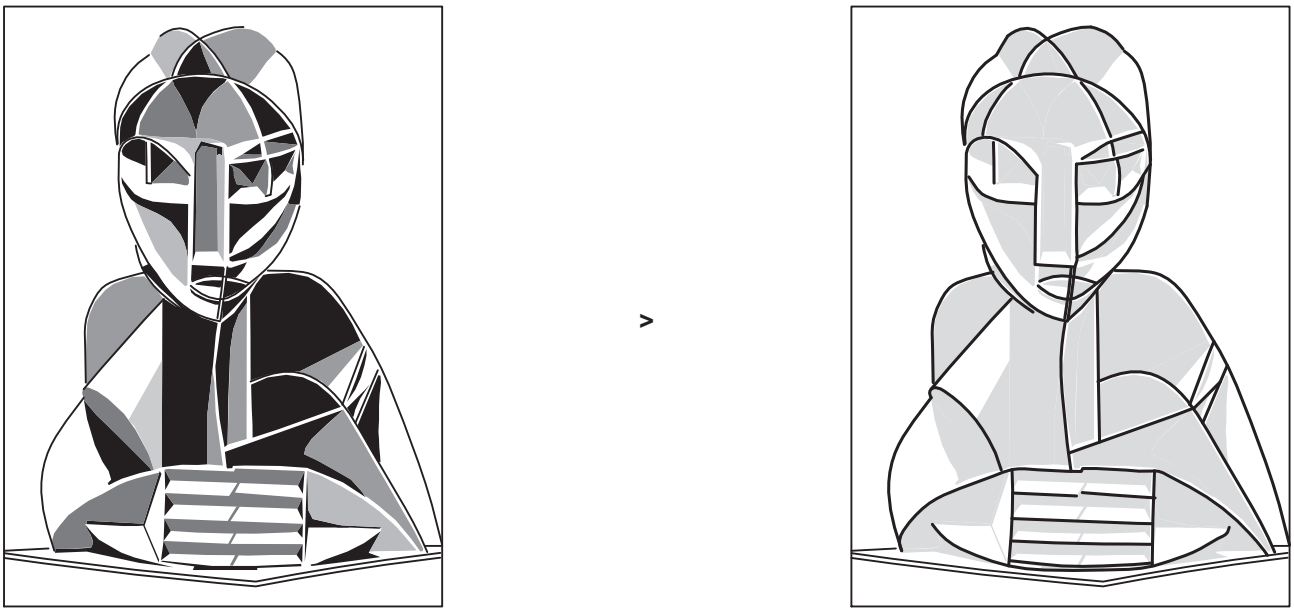


Abb. 115: Geometriemischtyp 11 (Flächen zu - hier zergliedertem - Volumen) plus Geometriemischtyp 9 ((Flächenkontur-)Linien zu (leichter erkenn- weil erinnerbarem Kopf-)Volumen, vgl. rechtes Bild) - Strukturskizze und Variation zu Naum Gabo: *Konstruktiver Kopf 2* (1916 / 1923 - 24, Plattenskulptur).
Es liegt **semantische Zweiheit** aus FLÄCHEN-Abstraktion im Raum (**semantisches detractio**) und erinnerter Menschenbüstenform vor. **Syntaktische Zweiheit** gibt es in fluktuierender Weise, da je nach Fokus (visuell gegenüber den Konturlinien dominantere) **Flächen**, die aber ein nur zergliedert-kompliziertes Volumen bilden (vgl. linkes Bild), oder **Konturlinien** (von Flächen), die ein - leichter erkenn- weil erinnerbares - Kopf-Volumen "nachzeichnen" (rechtes Bild), Aufmerksamkeit erlangen: perzipierte Flächen-Gestalt und erinnerte Konturlinien-Gestalt konkurrieren um Aufmerksamkeit.

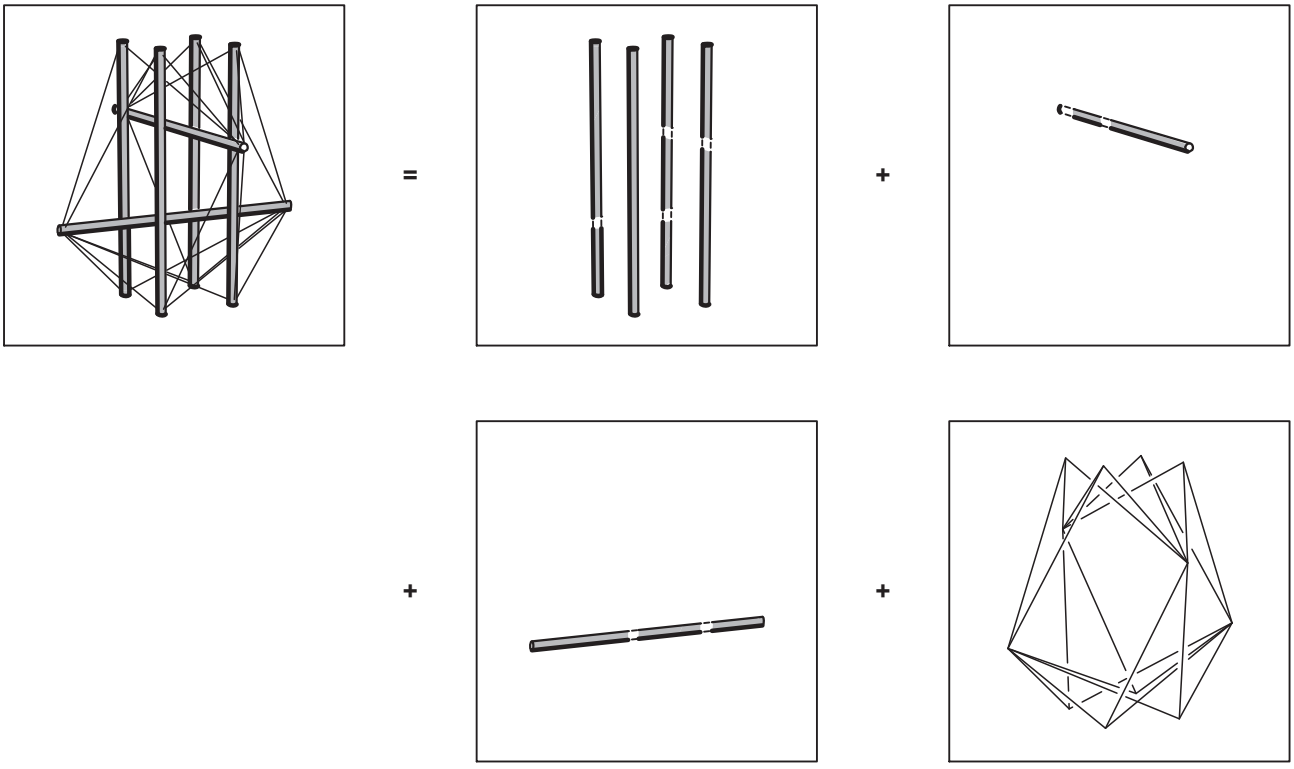


Abb. 116: Rekonstruktion von Kenneth Snelson: *Metallskulptur* (1967, Skulptur aus Metalldruckstäben und -zugseilen).
Die Rekonstruktion zeigt drei Gruppierungen aufgrund Orientierungs(un)ähnlichkeit (Dis)S4 dickerer Metalldruckstäbe sowie ein Netz aus 24 Zugseilen, die die Metallstäbe gegeneinander verspannen. Stäbe scheinen zwischen anderen zu schweben (Zweiheit-Typ VK, da keine direkte visuelle Durchdringung mit den anderen Stäben vorliegt), die 24 Seile kann man sich als "Ausstrahlungen" aufgrund K1 aus zwölf Punkten vorstellen, deren pyramidale Raumumschreibungen jeweils durch andere "Ausstrahlungen" durchdrungen werden (wiederum Typ VK, da auch hier keine direkte Durchdringung vorliegt). Das fünfte Bild verdeutlicht die Zuordnung zum Geometriemischtyp 9 Linien zu (Anmutung von) Volumen.

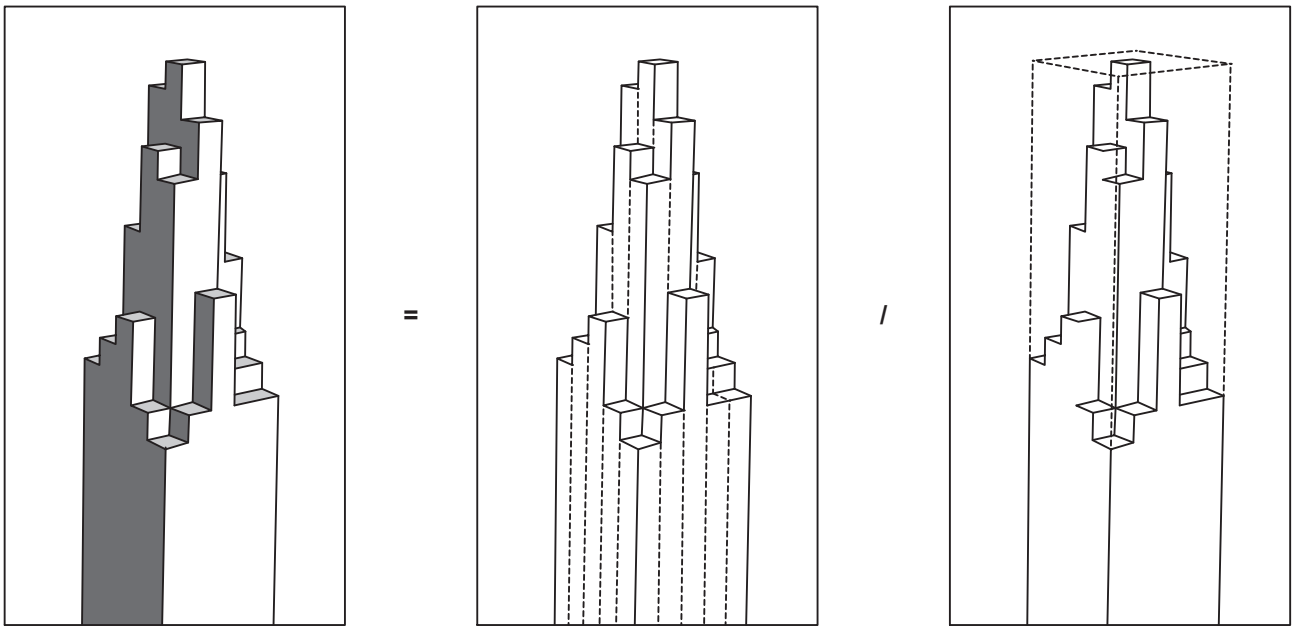


Abb. 117: Strukturskizze und mögliche Perzepte von Robert van t´Hoff: *Räumlicher Plastizismus* (1918, Holzskulptur).
Die (scheinbare) **"modulare Aufgliederung"** eines Quadervolumens in linienartige Modul-Gebilde an seinem Rand lässt dieses Volumen als aus diesen Linienmodulen aufgebaut erscheinen, was einem analytisch-zerlegenden Sehen entlang des Bildparameters **K1** entspräche (zweites Bild); die andere visuelle Deutung wäre **syntaktisches detractio** im Hinblick auf einfachste Idealgeometrie aufgrund **K1 der äußersten Konturlinien und K3** (drittes Bild). Es liegt also eine **Zweiheit zweier möglicher Perzepte** vor, die einander entegengesetzt sind: analysierend, **modular** zerlegend sowie vervollständigend, vereinfachend.
Man kann vom **Geometriemischtyp 9 Linien(artiges) zu Volumen** sprechen. Das **Aufgliedern** eines Geometrietyps (z.B. Quadervolumen) in einen untergeordneten Geometrietyp (z.B. Linie) am Rand des Gebildes ist das **gemeinsame Tiefenstrukturprinzip**, das dem Werk "Pavillonskulptur" Max Bills (s.O.) und diesem hier zugrundeliegt.

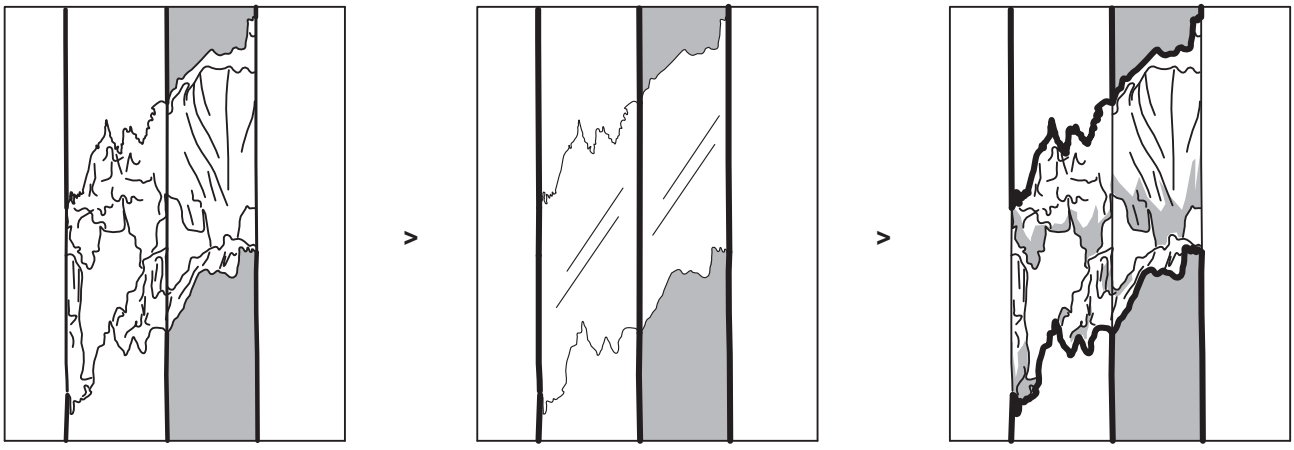


Abb. 118: Rekonstruktion von Vera Röhm: *Ergänzung* (1992, Skulptur aus Holz und Acrylglas, Detail).
Ein Holzbalken ist zerbrochen und in die Leerstelle zwischen die beiden Teile ist durchsichtiges Plexiglas eingegossen worden. Die zwei (in sich selbst voluminös wirkenden) Bruchflächen sind in ein durchsichtiges Volumen eingegliedert (**Geometriemischtyp 11** (Bruch-)Flächen zu Volumen). Es gibt zahlreiche Beziehungen zwischen den beiden wieder verbundenen Balkenfragmenten: die Risslinien oben und unten zeigen Formähnlichkeit **S2**, materiell ist oben und unten farbähnliches Holz (> **S1**), Holzfasern in den -unregelmäßigen, also Aufmerksamkeit auf sich ziehenden- Bruchflächen zeigen als **K1- und K3-Indizes** auf die nun gefüllte Leerstelle; diese Indizes kann man aber auch **sekundär als Index-Zeichen auf den Brechakt** deuten. Das durchsichtige, relativ immateriell anmutende Plexiglas verbindet die getrennten Teile kaum merklich über den Bildparameter K4. Die durch die Bildparameter **indexikalisch vermittelten bzw. bezeichneten bildrhetorischen Operationen** bilden den Eindruck eines **"Werkgeschehens"** (= Veränderungsoperationen an Idealgeometrie): **transmutatio** (brechendes Auseinanderziehen, hier sichtbar redefiniert als **detractio + readiectio**) + **adiectio** (Hinzufügen ähnlicher Plexiglasgeometrie). Je nach Lichtverhältnissen und Fokus changiert die Wahrnehmung zwischen geometrischer (zweites Bild) und materiell-indexikalischer (drittes Bild) Anschauung. Dieses Werk kann auch semantisch-hermeneutisch ausgedeutet werden, da der Vater der Künstlerin Erfinder von Plexiglas war und wegen seiner jüdischen Ehefrau aus Deutschland in den 1930er Jahren in die Schweiz emigrieren musste (semantische Antonymie Natur- versus Kultur-Material bei syntaktischer Komplementarität, komplexe syntaktische Devianz).

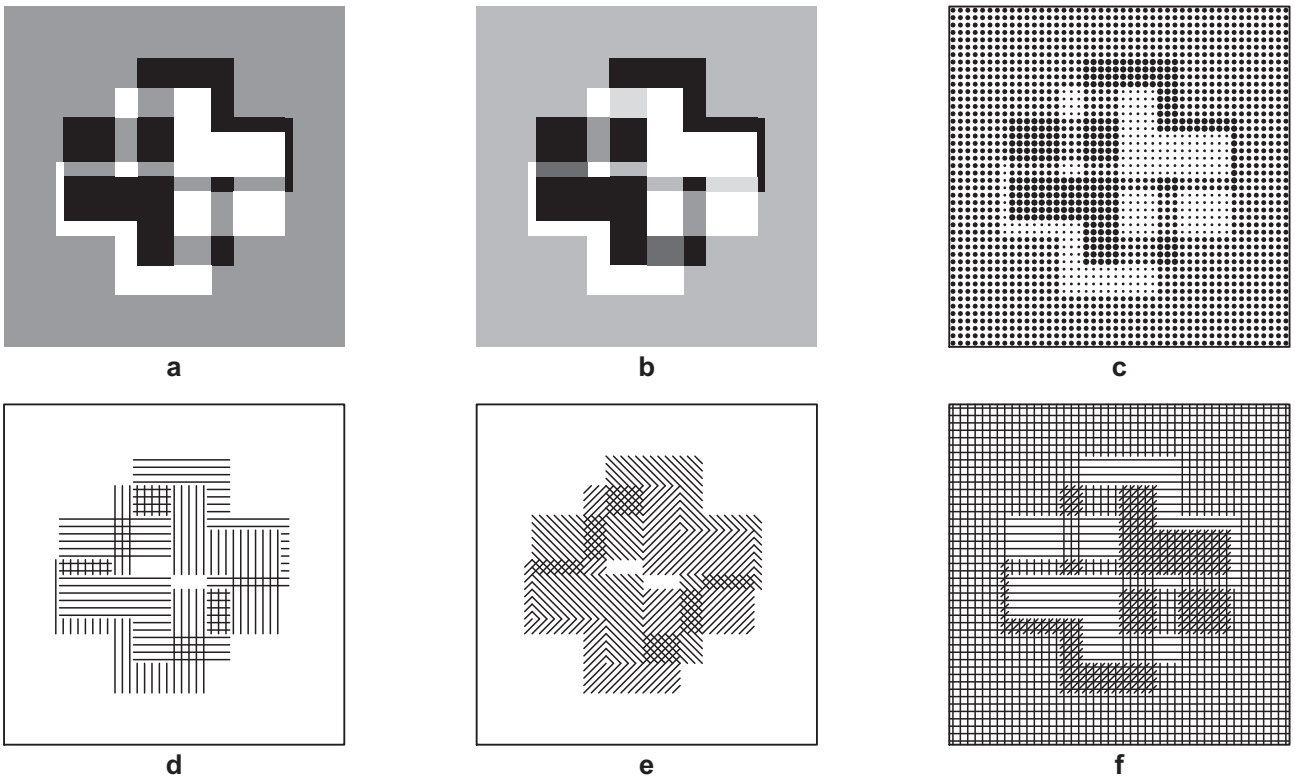


Abb. 119: Variation von Axel Rohlfs: *´Oberflächen- und Tiefenstruktur 17´/ Doppelkreuz (2012-2015).*
Zwei kreuzartige "Wege" mit an- und absteigernder Breite sind ineinander verschachtelt und formen sich daher wechselseitig. Die zwei "Wege" zerfallen in Überlagerungsflächen und Restflächen, wobei letztere mitunter punktartig oder linienartig oder flächenartig wirken, so dass hier allgemein der **Geometriemischtyp 13** (Punktartiges zu Linien zu Fläche) vorliegt. Aber dieses Mischen der Geometrietypen kann auch noch auf Unterebenen festgestellt werden. Bezüglich der Geometriemischung und syntaktischer Ambiguität können die Analysen für die Einzelbilder wie folgt lauten:
a) erstes Bild (BK+MD in grauen Überlagerungsbinnenflächen):
es gibt Flächen in drei Farben, wobei die Farbe des Grundes (´grau´) identisch ist mit derjenigen der grauen ("Überlagerungs-")Flächen inmitten der Doppelfigur aus weißem und schwarzen Teilverlauf; diese letzteren grauen Binnenflächen weisen den Typ BK+MD auf, wobei es drei Zuweisungen ("Dreiheit") gibt: 1) zur weißen und zur schwarzen Teilkreuzfigur (Pseudoüberlagerung bzw. -mischung einer Minimaldifferenz MD (S1.1- 2- 3) sowie BK (K1/3.1 versus K1/3.2), 2) zur "Gesamtfigur" des "Doppelkreuzes" und 3) zum grauen Grund über S1.1(Grau des Grunds) = S1.2 (Grau der Binnenüberlagerungsflächen).
b) zweites Bild (BK+MD in grauen Überlagerungsbinnenflächen):
zusätzlich zu den unter a) beschriebenen Phänomenen weisen die Überlagerungsflächen hier drei vom Grund abweichende Grautöne auf, so dass der Eindruck entsteht, die Farbe habe an unterschiedlichen Stellen unterschiedliche "Dicken" bzw. Pigmentdichten; es handelt sich hier um eine Art raumsemantisch-illusionärer Farb"tiefendimension"; Farb-Erscheinung (3D) und tatsächliche Farben (2D) opponieren hier zu einer syntaktisch-semantischen Zweiheit.
c) drittes Bild (BK+MD in mittelgroßen Punkten, die zu Punkt"überlagerungs"flächen addiert sind):
aufgrund einer mittleren Ausprägung der Punkt-Größe der "Überlagerungsfelder (mittig zwischen größtem und kleinstem "(Kreis-)Punkt") weist die Kognition einen mittelgroßen "Punkt" sowohl der "helleren" Teilkreuzfigur als auch der "dunkleren" Teilkreuzfigur zu (> MD (S3.1-2-3)) , aber auch dem "mittelgrau" wirkenden Grund. Hierbei handelt es sich i.A. um den **Geometriemischtyp 3 Punkte zu Fläche**, wodurch Grund und Figur minimaldifferenziert sind.
d) viertes Bild (BK in Schnittpunkten von Linien, die zu Linienflächen addiert sind):
aufgrund von Kreuzungspunkten zweier Gruppen paralleler Linien (Distinktion durch Similarität der Orientierung S4) werden die Bereiche mit Kreuzungspunkten sowohl der einen wie auch der anderen Teilkreuzfigur zugeordnet; es handelt sich um den **Geometriemischtyp 7 Linien zu Fläche**, der als solcher besonders gut herausgearbeitet ist, da die Linien über die Schnittpunktbereiche hinausstehen.
e) fünftes Bild (BK in Schnittpunkten von Linien, die zu Linienflächen addiert sind):
das Bild ist ähnlich wie d)), hat aber mehr Kreuzungspunkte und daher deutlicher erkennbare BK-Doppelzuweisungsbereiche, wobei aber die zwei Gruppen paralleler Linien gemeinsame Endpunkte aufweisen, so dass die zwei Teilkreuzfiguren weniger unterscheidbar sind. Es liegt vor der **Geometriemischtyp 7: Linien zu Fläche**.
f) sechstes Bild (BK in Schnittpunkten von Linien, die zu Linienflächen addiert sind):
Synthese aus d) und e) mit starker "kognitiver Entgrenzung/ viuseller Vermischung" aller Teilbereiche in den jeweiligen Nachbarbereich über K1 der Linien sowie durch zahllose Kreuzungspunkte mit BK-Doppelzuweisung zu zwei benachbarten Flächenbereichen. **Geometriemischtyp 7: Linien zu Fläche**, wobei Grund und Figur minimaldifferenziert sind.

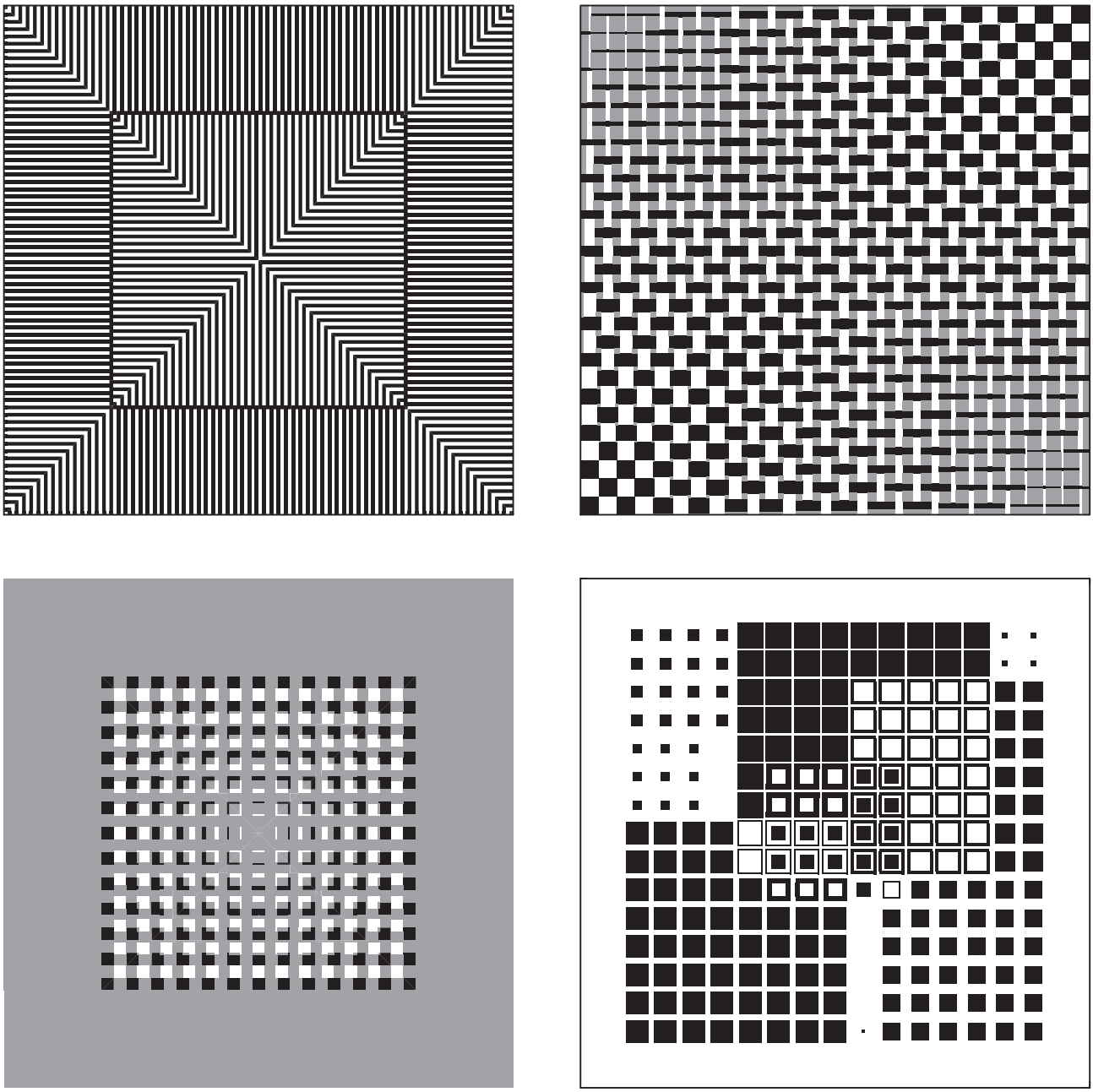


Abb. 120: Axel Rohlfs: *Vier Computeretuden* aus der Grafikmappe *39 Computeretuden* (2002 - 2006).
Im Bild links oben erkennt man, dass auch Linienenden sich so aneinanderlagern können, dass der Eindruck einer quer zu ihnen verlaufenden Linie entsteht; man könnte also zu den Geometriemischtypen auch noch die folgenden **"Geometriedopplungen"** ergänzen:
Punkte zu Punkt, Linien zu Linie, Flächen zu Fläche, Räume zu Raum.

Im Bild rechts oben scheinen geflochtene schwarze und weiße **Streifen-Flächen schrittweise zu Linien** zu **mutieren** (in einer Bildsequenz wie dem Film würde man von **Morphing** sprechen, Geometriemischtyp 7 bzw. 8). Dieses Mutieren geschieht hier nicht durch Aneinanderlagerung, also über den Bildparameter K2, sondern durch Minimaldifferenzen **MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3)** von Formbreiten in benachbarten Bereichen, so dass man die Flächen als Linienverdickungen auffasst bzw. die Linien als Flächenverdünnungen; Basis ist hier VK (S1.1/ quasi K1.1 versus S1.2/ quasi K1.2).

Das Bild links unten kann man als eine **Geometriedopplung Flächen zu Flächen** deuten, und zwar dergestalt, dass graue Überlagerungsflächen (> BK+ MD) weißer und schwarzer Quadrate zur Mitte hin in den gleichfarbig grauen Grund überzugehen scheinen.

Im Bild rechts unten gibt es eine **Geometriedopplung über Positiv-Negativflächen**: das zentrale Teil-Feld aus fünf mal fünf Quadraten scheint in die vier benachbarten, auch ineinander verschränkten Felder überzugehen. Immer sorgen benachbarte schwarze Quadrate über BK (S3.1/K1.1 versus S3.2/K1.2) dafür, dass man "Quadrate mit Quadratloch" als doppelzugehörig ansieht und nicht einfach als "Rahmen".

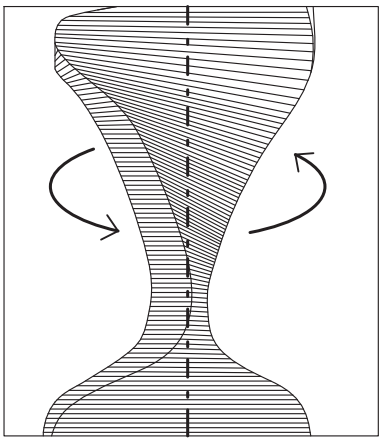


Abb. 121: Strukturskizze von Mary Vieira: *Polyvolumen* (1948- 1966, kinetische - durch Betrachter per Rotation um Vertikalachse veränderbare - Skulptur geschichteter Metallplatten, Ausschnitt).
Rechteckige Metallplatten, also Flächen, sind übereinandergelagert und haben einen Drehpunkt um eine mittlere vertikale Achse, so dass die Form dieser Metallplattensäule vom Betrachter verändert werden kann: von einem reinen Quader zu einem Spiralvolumen. Auf diese **Potentialität** unendlich vieler erzeugbarer Varianten von Volumen spielt wohl der Titel **"Polyvolumen"** an: **Ambiguität kann also auch virtuell, als Variabilität vorliegen**. **Yagov Agam** hat über Umsteckbarkeit eines Reliefs, **Karl Gerstner** über versetzbare magnetische Platten eines Bildes bereits in den 1950er Jahren Beispiele für den **Do-it-yourself**-Gedanken in der Kunst geschaffen: der Rezipient erzeugt selber Formenvarianten; Ambiguität liegt hier als **syntaktisch-potentielle Vielheit** unendlich vieler potentieller Form-Varianten "ineinander" vor, quasi als **BK+MD (K3.1 versus K3.2 versus ...; S2.1~S2.2~...).**
Grundlage dieses Werks von Vieira ist der **Geometriemischtyp 11 Flächen zu Volumen.** In dieser Einzelmomentaufnahme verweisen die Metallplatten durch **K3-Indizes einer Spiraleform** auf die zentrale vertikale Achse, um die herum Bewegbarkeit möglich ist.

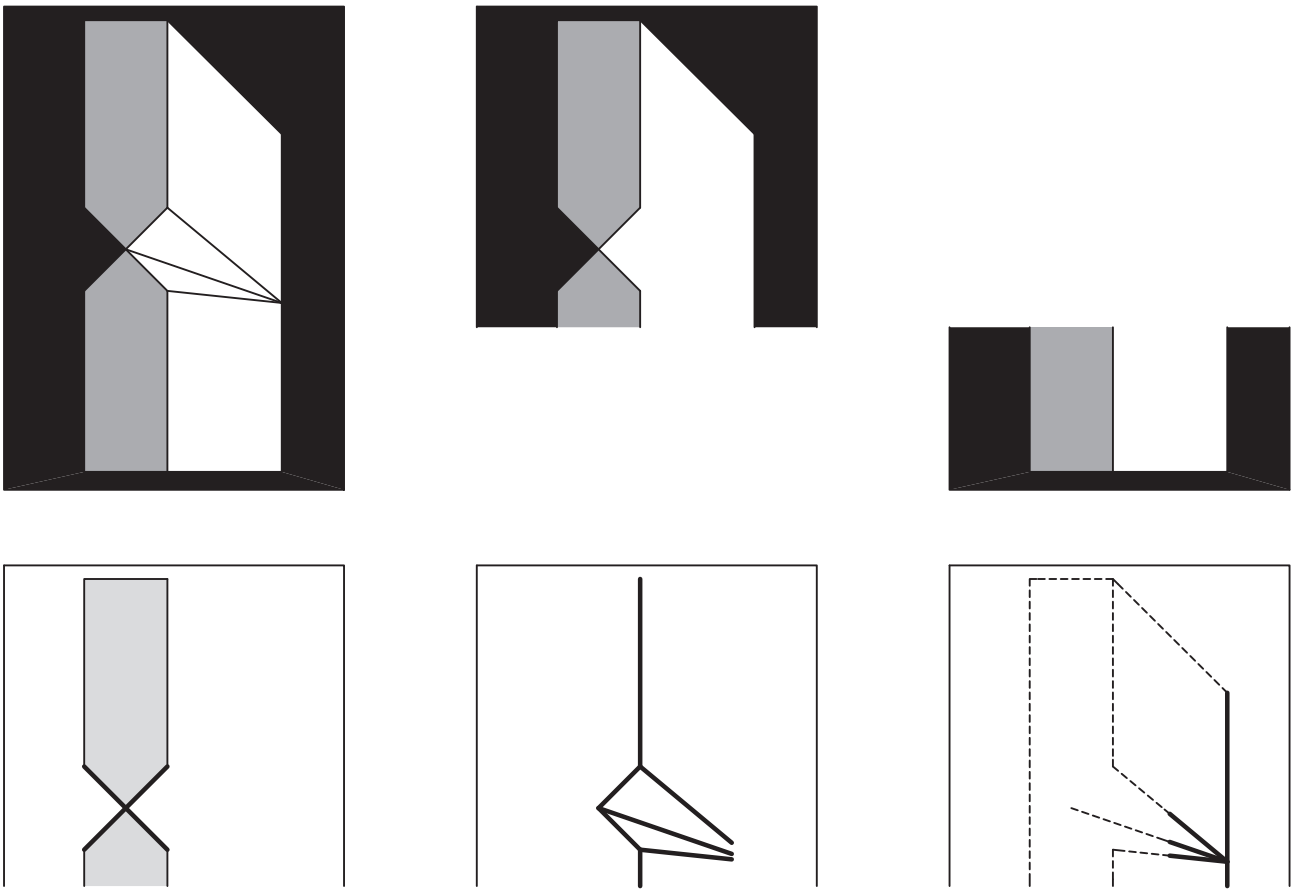


Abb. 122: Rekonstruktion als Wahrnehmungsfolge von Erwin Heerich: *Konstruktive Komposition* (1973, Serigraphie).
Auf dem Siebdruck (siehe erstes Bild) ist im ersten Eindruck ein Volumen in Einfluchtpunktperspektive zu sehen; jedoch wirkt die untere Hälfte merkwürdig zweidimensional, da die Horizontlinie und die untere Kanten des Volumens im Abbild ineinander liegen (siehe drittes Bild); eine Art **"perspektivischer Geometriemischtyp"** liegt also vor: ein Volumen wirkt oben dreidimensional, unten zweidimensional. (Würde man die Fluchtpunkte einer Dreifluchtpunktperspektive auf die hinteren Eckpunkte eines darzustellenden Würfels legen, so ergäbe sich ein ähnlicher **2,5-dimensionaler Eindruck**.) Sodann fällt der Blick auf einen Punkt, auf den zwei spitz endende Flächen zeigen (siehe viertes Bild); Indizes als Flächenkonturlinien zeigen also auf einen Berührung"punkt". Von diesem Punkt gehen drei Schnittlinien von vier Flächen aus (fünftes Bild). Die zwei zentralen Flächen jedoch laufen -sich verjüngend- wieder auf einen Punkt. Dieser Punkt liegt auf einer Kantenlinie des Volumens, so dass die Folge von Wahrnehmungen wieder am Anfang angelangt ist (Fokus-Kreislauf von fünf geometrietypmischenden Unterwahrnehmungen).

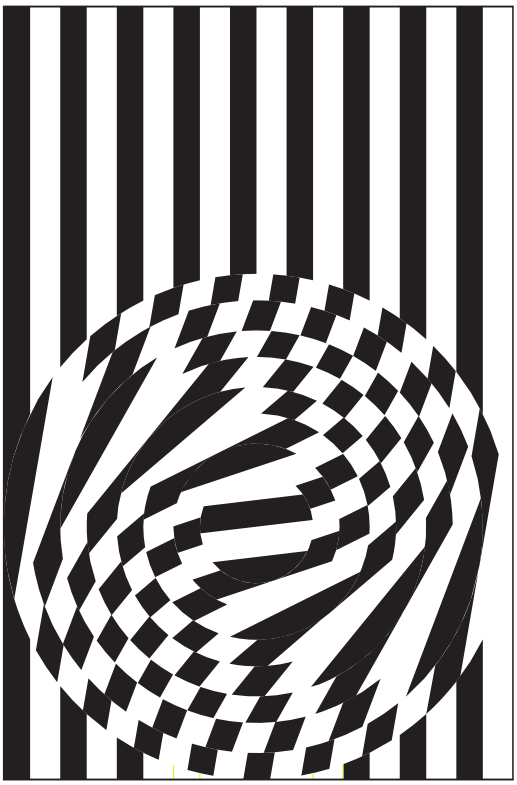


Abb. 123: Strukturskizze von einer Arbeit eines Studenten aus dem Vorkurs von Josef Albers am Bauhaus (gemäß Hans Maria Wingler (1975): *Das Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*).
Schwarze parallele Streifen/ "Quasi-Linien" sind gereiht, mehrfach konzentrisch kreisförmig zerschnitten, sodann sind diese Kreisausschnitte um den Kreismittelpunkt verdreht (**syntaktisches transmutatio**). Dadurch wirkt die Fläche so, als ob eine Art Glaslinse auf ihr liegen würde, da die schwarzen Linien wie durch einen Glaskörper verzogen erscheinen: Zweiheit Erscheinungsform versus geometrische Form.
Die Kreisschnittlinien vermögen über die Bildparameter K1 und K3 die Anmutung einer Kreisfläche zu erzeugen, so dass man vom **Geometriemischtyp 7 Linien zu Fläche aufgrund transmutatio (zudem mit Scheinvolumen)** sprechen könnte.
Karl Gerstner hat in den 1960er Jahren Glaslinsen geschaffen und diese auf Linienstrukturen gelegt, so dass ähnliche Op-Art-Effekte entstehen.

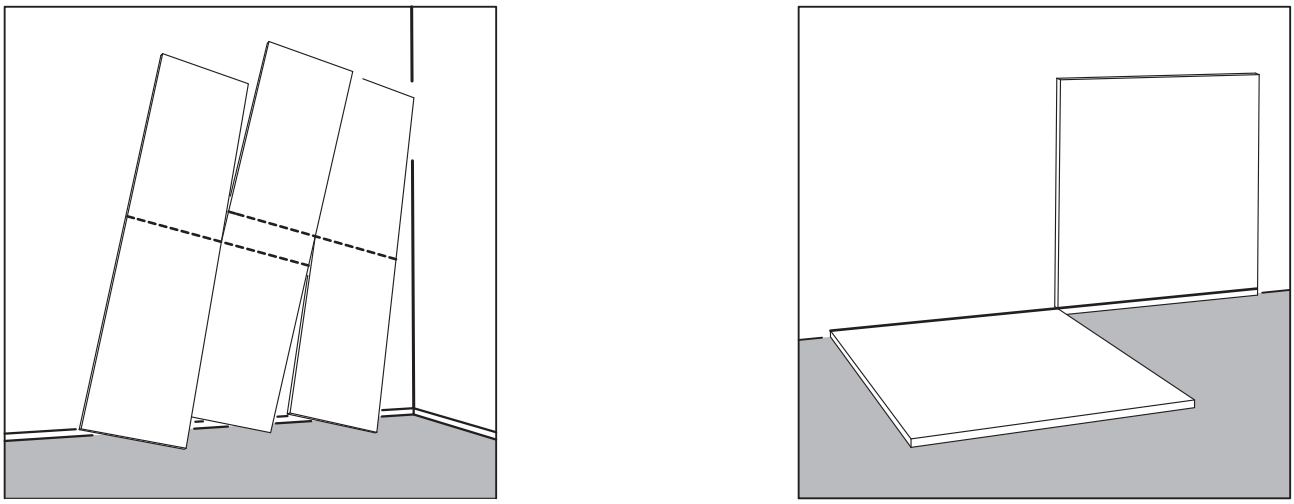


Abb. 124: Strukturskizzen von Francois Morellet: a) *Par Derrière à Trois* (1986, Rauminstallation) und b) *Seule droite traversant 2 carrés dans 2 plans différents inclinés à 0°-90°* (1978, Rauminstallation).
In beiden Werken werden gegeneinander gedrehte Flächen so aneinander mit ihren Kanten arrangiert, dass die Aufmerksamkeit von Flächen auf Lineares/ Drehachsen gelenkt wird; man könnte also eingeschränkt (weil weniger merklich) vom **Geometriemischtyp 8 Flächen zu (imaginierter Drehachsen-)Linie** sprechen. Diese Lenkung der Aufmerksamkeit von Fläche auf etwas Lineares geschieht beim ersten Werk durch zwei Drehungen um jeweils eine Drehachse; beide Drehachsen (siehe zwei gestrichelte Linien) bleiben zwar selbst unsichtbar, aber auf beide wird durch Anmutung einer Gegeneinander-Verdrehung zweier formfarbähnlicher Platten (**syntaktisches transmutatio** als Störung einer Reihungsordnung) quasi indexikalisch verwiesen. Da die beiden äußeren Platten dieselbe Orientierung haben und daher kognitiv über die mittlere Platte hinweg zu einer Gruppierung zusammengefasst werden, könnte man auch noch vom **Zweiheit-Typ VK** sprechen.
Beim zweiten Werk scheint die Kantenlinie einer horizontal liegenden Fläche mit einem gemalten Strich auf der anstoßenden vertikalen Fläche quasi fortgesetzt zu sein: die reale Kantenlinie wird zu einer gewssermaßen ikonischen, einer gemalten Linie als Fortsetzung einer imaginierten "Drehachse".

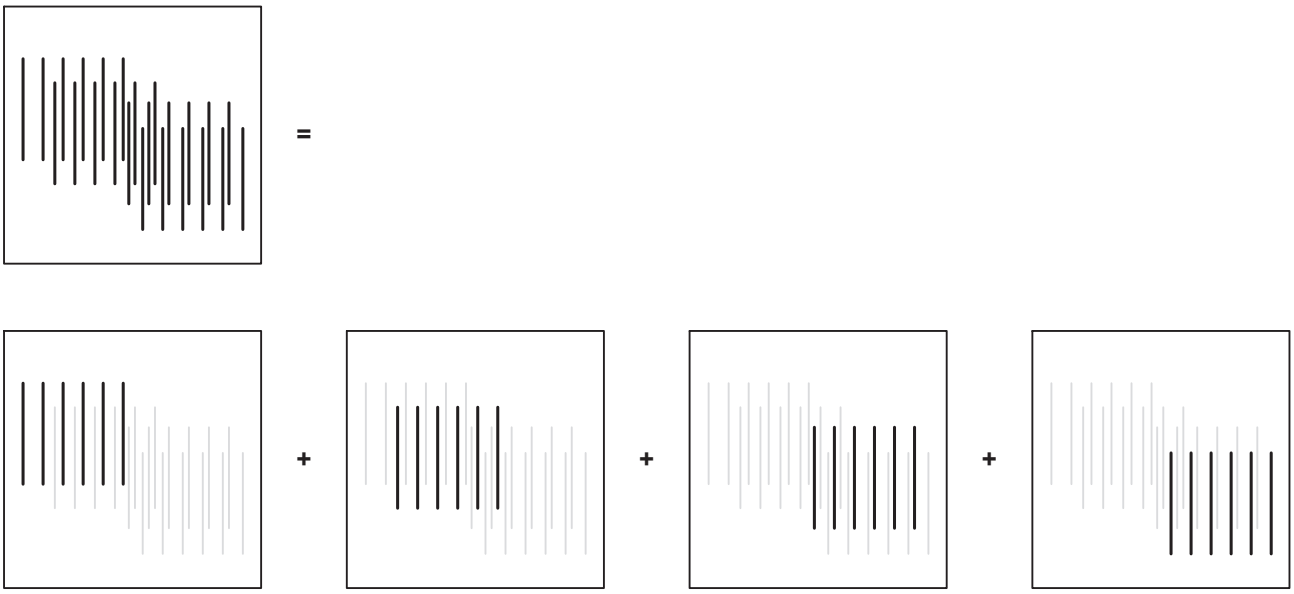


Abb. 125: Rekonstruktion von Francois Morellet: *Tamponnade No. 3* (2013, Klebebandinstallation an Wand).
Es besteht **Vierheit vierer Gruppierungen des Typs VK (K3.1 versus K3.2 versus K3.3 versus K3.4)**:
die Endpunkte von jeweils sechs Parallelen werden zu einer imaginären K3-Konturlinie verbunden, so dass jeweils sechs Geraden zu einer Fläche vereint erscheinen. Es liegen daher **zwei Geometriemischtypen** vor:
Linienendpunkte von Parallelen werden zu einer imaginären, quer dazu stehenden Konturlinie verbunden ((End-)**Punkte zu Linie, Geometriemischtyp 1**, weniger merklich). Die Parallelen werden sodann zu einer Fläche über K3 zusammengefasst (**Linien zu Fläche, Geometriemischtyp 7**). Durch den Bildparameter S4 erscheinen aber auch mitunter alle vier Parallelschraffurfelder zu einer einzigen Fläche fusoniert. Das bedeutet, dass die Aufmerksamkeit zwischen verschiedenen Figur-Angeboten **fluktuiert**.

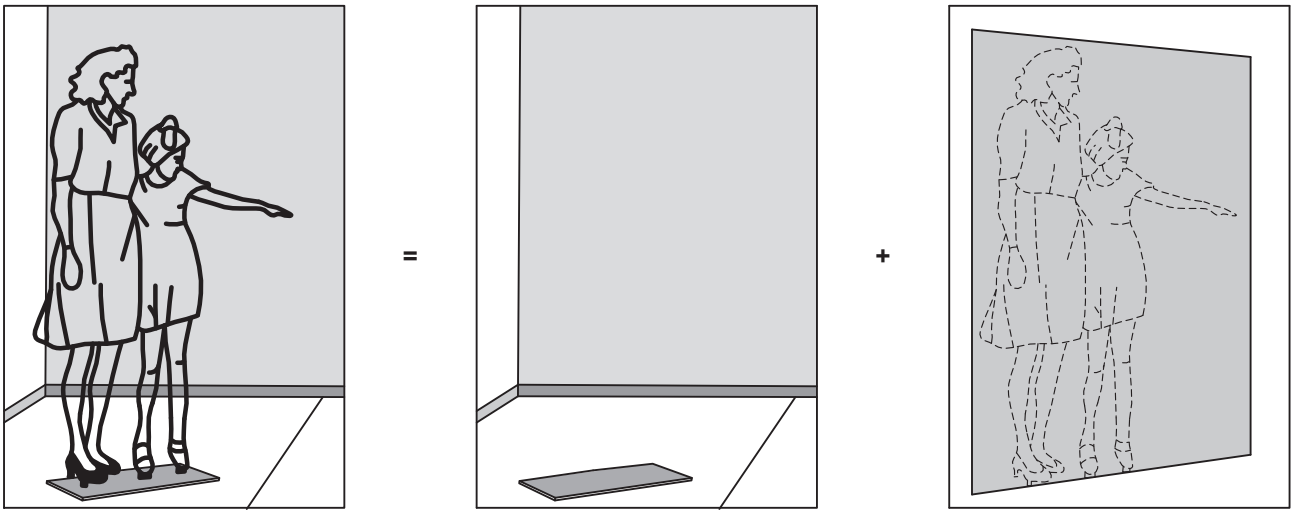


Abb. 126: Rekonstruktion von László Fehér: *Stahlzeichnung* (Detail aus einer noch andere Figuren umfassenden Raum-Installation von zweidimensionalen Metallplattenskulpturen, 1990).
Hier liegt ein **syntaktisch-semantischer Geometriemischtyp** vor: über den Umweg der semantischen Bedeutungszuweisung "zwei Menschenkörper" zu linienartigen Elementen, die alle syntaktisch in einer ebenen Fläche im Raum liegen, da sie aus einer Metallplatte ausgeschnitten wurden (siehe drittes Bild), sind drei Geometrietypen in der Vorstellung vermischt: **Geometriemischtyp 7 Linien zu Fläche** (drittes Bild) und **Raum als realer Raum sowie als Teil der linienflächigen Darstellung von Figuren im Raum (vgl. zweites Bild)**;
Linien breiten sich in einer Fläche aus, sie stellen aber zwei dreidimensionale Körper dar, die den Umraum als ihr Umfeld, als Auch-Darstellungsraum redefinieren. Diese Abbildungsillusion wird aber wiederum durchkreuzt, da durch die Linien-in-Fläche hindurch der dreidimensionale Raum sichtbar ist. Weder die Vorstellung reiner Linien, noch die einer Fläche noch die von dargestelltem Volumen/ Raum wird in der Rezeption des Werks dominant. Die Aufmerksamkeit fluktuiert zwischen verschiedenen geometrischen Zuordnungsmöglichkeiten.
Aufgrund der nonverbalen Zeichen der Kleider kann man die Darstellung konnotativ den 1950er Jahren zuordnen, so dass auch noch Assoziationen zu diesem syntaktisch-semantischen Geometriemischtyp hinzutreten können, z.B. in dieser Art:
´unwirklich-transparent-zweidimensionale Projektionen vergangener Zeiten in die Wahrnehmung vom Jetzt´ o.ä..

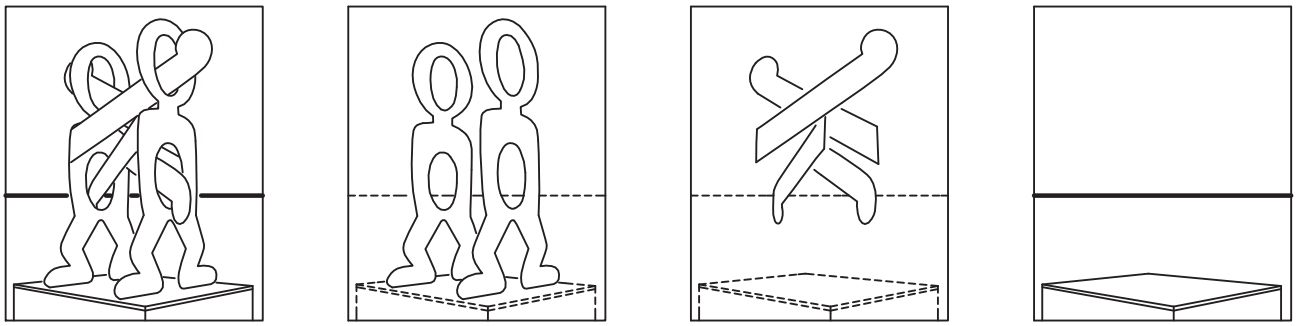


Abb. 127: Rekonstruktion von Keith Haring: *Boxer* (1987, zweifarbige Metallplattenskulptur in Berlin).
Während im obigen Beispiel von Fehér eher zweidimensionale Fotografien aus den 1950er Jahren als Linienflächenform in die reale 3D-Welt gestellt zu sein scheinen (also die Welt der Zeichen dinghaft in die reale Welt versetzt erscheint, quasi in **pragmatischer Zweiheit** Zeichenkontext versus Realwelt), so sind es hier **Piktogramm- oder Comic-Zeichen**, die als **in den Raum ausgefaltete Flächen** dinghaft auftreten: Ein informationell-nichträumliches Piktogramm erscheint verräumlicht. Es handelt sich also quasi um einen **syntaktisch-semantischen Geometriemischtyp 11 (Piktogrammzeichen-)Flächen zu Volumen (andeutung)**. Zudem kommt es zu einer syntaktischen Zweiheit, da die Armformen durch Kopf- und Bauchkreisformen hindurchtreten; zwei Flächenformen teilen sich also einen Bereich: **BK (K3.1 versus K3.2)** in imaginärer Schnittlinie beider Flächen.

Ein Sonderfall eines Geometriemischtyps liegt bei **James Turrell** vor, der Deckenöffnungen als rein flächig anmutende Ausschnitte aus einer weißen Innenfläche gestaltet, so dass der räumliche Himmel bei Wolkenlosigkeit im Innenraum als reine Farbfläche erscheint (siehe z.B. sein Hausprojekt *"Chestnut Hill Skyspace"*, 2013; Geometriemischtyp **12 - (Himmel-)Volumen zu Fläche(nanmutung).** Das Gegenteil liegt vor bei den blauen Gemälden **Yves Kleins**, die eine nicht-reflektierende, pudrige Mikrorelief-Oberfläche nutzen, um die Illusion eines Raumes auf einer durch fehlende Reflexion räumlich unverortbaren Bild-Fläche zu erzeugen.

In der Kunsttheorie haben Geometrietypen mittelbar eine Rolle gespielt:
Gottfried Semper hat den Ursprung der Künste im Materiellen verortet, im Textilen, da Gräser und Haare einfach gestaltbare und unmittelbar zugängliche Elemente gewesen seien. Gräser und Haare sind der vereinfachenden Wahrnehmung nach **"Linien"**, die über Flechtwerke/ Texturen zu Flächen gestaltet werden können, aber eben auch Endpunkte aufweisen. So sind also **Punkt, Linie und Fläche** schon in der Umwelt unmittelbar materiell gegeben und werden im Sinne einer Zwischenwelt nach **Maurice Merleau-Ponty** manuell-haptisch, also körperbewusstseinsbezogen "einverleibt", also Teil des Körperbewusstseins.

August von Schmarsow wiederum hat die **drei Dimensionen** der Körper- und Raumwahrnehmung als Achsenvorstellungen unterschiedlichen Künsten zugeordnet: die Tiefe der (zu ergehenden) Architektur, die Breite der Malerei (die beiden Augen liegen nebeneinander), die Höhe (quasi als "mentale Auslagerung" der menschlichen Körperachse über rezeptive Einfühlung) der Bildhauerei.

Adolf von Hildebrand will nebeneinanderliegende Bildelemente so gestalten, dass sie sich in der Vorstellung von einem abzutastend-haptischen Nebeneinander der Fläche zu einer axialen, einheitlich-optischen Tiefenvorstellung ordnen, also zu etwas **Linearem**.

Semper, Schmarsow und Hildebrandt sind also frühe **Kunsttheoretiker des kognitiven Überführens von Geometrietypen ineinander, ihrer kognitiv-ambigen Mischung.**

Linear-sukzessive Vorstellungen liegen dem menschlichen Konzept von **"Zeit"** zugrunde, **nichtlinear-simultane Vorstellungen** dem Konzept von **"Raum"**.

Die Vorstellung von etwas Punktuellem könnte man als eine Art **"Finites Element", als Vermittlungsinstanz zwischen linearen und nichtlinearen Vorstellungen** modellieren: ein festgehaltener Zeit"punkt" einer linearen Bewegung wird zum "Bild", gereihte Positionspunkte im Raum zu einem zeitlich-linearen Verlauf. Man könnte also versuchen, **Geometrietypen mit Kognitionstypen zu korrelieren**.

F. Nietzsche sieht als Vermittler zwischen Raum- und Zeitvorstellungen die ***"Gesetze der Zahl"***, im weiteren Sinne also Mathematik und Geometrie. "Zahl" könnte man darauf aufbauend als "Punkt" auf einer Achse modellieren.
„Alles Wunderbare aber, das wir gerade an den Naturgesetzen anstaunen, das unsere Erklärung fordert und uns zum Misstrauen gegen den Idealismus verführen könnte, liegt gerade und ganz allein nur in der mathematischen Strenge und Unverbrüchlichkeit der Zeit- und Raum-Vorstellungen. Diese aber produciren wir in uns und aus uns mit jener Nothwendigkeit, mit der die Spinne spinnt; wenn wir gezwungen sind, alle Dinge nur unter diesen Formen zu begreifen, so ist es dann nicht mehr wunderbar, dass wir an allen Dingen eigentlich nur eben diese Formen begreifen: denn sie alle müssen die Gesetze der Zahl an sich tragen, und die Zahl gerade ist das Erstaunlichste in den Dingen." (**Nietzsche** 1988, 885f.)

2.1.2 Bruch eines Bildparameterkonzepts in einem Bild als syntaktische Ambiguität einer Bildinkohärenz

Ein Bildparameterkonzept als ein das Bildganze erfassender Zusammenhang durch Bildparameter (S1-S4 / K1-K4) kann an Stellen im Bild gebrochen werden, mit dem Ergebnis einer **ästhetisch wirksamen Bildinkohärenz-Zweiheit**: ein Bruch von Figur(teil) zu Figur(teil), von (Teil-)Grund zu (Teil-)Grund oder von Figur(teil) zu (Teil-)Grund. Die Verteilung und Gestaltung dieser Bildbrüche kann in Richtung des **Ambiguitätstyps MD oder VK oder BK erfolgen**, d.h. kognitiv "exterritoriale Bildbereiche" entwickeln sich stufenweise, eher unmerklich auseinander heraus oder sind inselförmig verteilt oder teilen sich Schnittmengen mit der jeweils anderen Entität.
"Grund" ist in Bezug auf "Figur" nicht nur ein Feld geringerer Aufmerksamkeit, also der kognitiven Ausblendung und Vernachlässigung, sondern auch ein logisches "Darstellungsystem", das gebrochen werden kann:
In einem Darstellungsystem gibt es gewöhnlicherweise eine Kohärenz der "Rasterweite" des Koordinatensystems in Form des euklidischen Koordinatensystems oder eine Kohärenz des Mischverhaltens der Farben ineinander usw.. Im folgenden Abschnitt werden Beispiele einer **syntaktischen und bei Abbildern somit auch einer syntaktisch-semantischen Bildinkohärenz-Ambiguität** gezeigt, die auf Brüchen eines Bildparameterkonzepts des ganzen Bildes basieren.

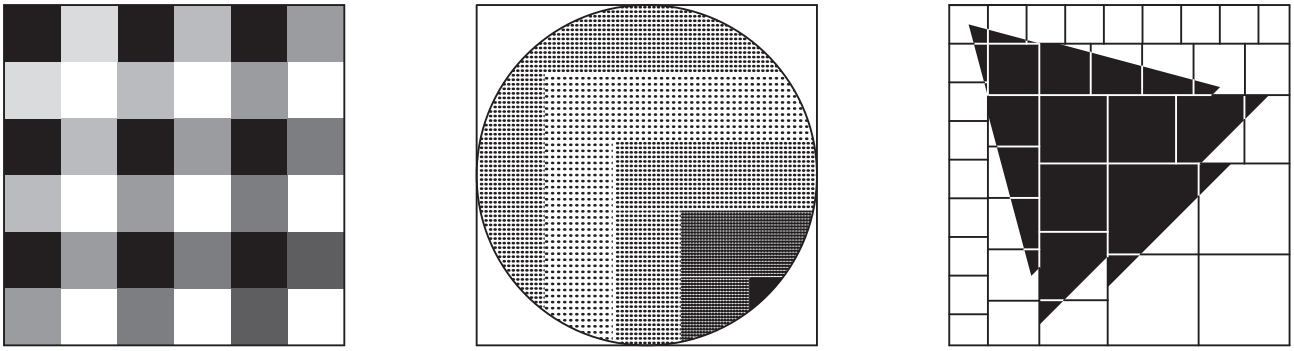
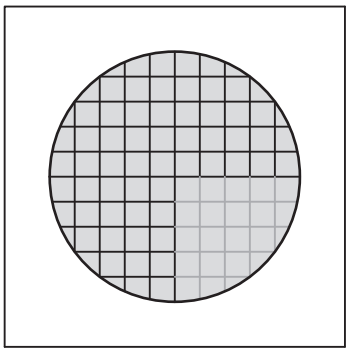


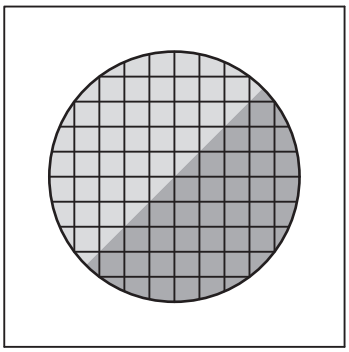
Abb. 128: Beispiele für Brüche eines Bildparameterkonzepts als Strukturzeichnungen:
1 - Paraphrase auf Josef Albers ´Interaction of color´* (1960er Jahre, didaktische Siebdruckserie) / Pseudo-Transluzenzstufen *als* Inkohärenz des "Farbmischungkonzepts" (DisS1-Konzept) bei zwei sich (scheinbar) zu grau farbmischend "überlappenden" Streifen-Grundstrukturen weiß und schwarz (dem Zweiheit-Typ MD (S1.1~ S1.2~ ...) zuzuordnen),
***2 - Paraphrase auf László Moholy-Nagys ´Konstruktivistische Kompositionen´* (Linoleumdrucke ab 1922)/ Inkohärenz des Punktrasterweite-Konzepts (DisK2-Konzept) z.B. bei einer Kreis-Figur (dem Zweiheit-Typ MD (K2.1~K2.2~...) zuzuordnen),**
3 - Paraphrase auf Attila Kovács ´Koordinationen´ der 1970er Jahre/
Inkohärenz des Linienrasterweite-Konzepts (DisK2-Konzept) bei einer Dreieck-Figur und einem Raster-Grund (dem Zweiheit-Typ MD (K2.1~K2.2~...) zuzuordnen).

Die paraphrasierten Werke dieser drei Künstler weisen Bildbrüche aufgrund Differenz mehrerer:
- Farbmischungsanmutungen zweier gleichbleibender Farben (Bildparameter S1),
- Punktrasterweiten in einer Kreisfigur (Bildparameter K2) und
- Linienrasterweiten eines Koordinatenraster-Grunds als "Darstellungsraum" (Bildparameter K2) auf.

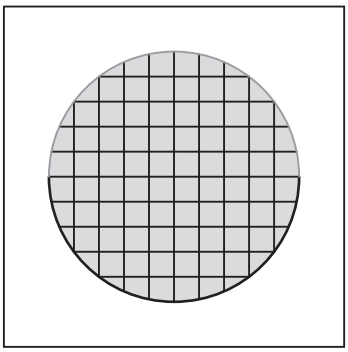
Bedingung einer jeden **Bildparameter-Inkohärenz (= Bildbruch)** ist, dass wie hier über die sieben anderen homogen ausgeprägten Bildparameter Kohärenz erzeugt wird, die aber eben durch einen über die Bildfläche inhomogen ausgeprägten Bildparameter (hier: S1, K2) gebrochen wird.
Bei allen drei Bildern handelt sich im Grunde um Ambiguität des **Typs syntaktisches substitutio + MD innerhalb S1- oder K2-Konzept**, da die Wahrnehmung ein Schema, ein Ideal des Nichtbruchs, der Einheitlichkeit dem tatsächlichem Bruch, der Nichteinheitlichkeit gegenüberstellt.
Dadurch, dass beide Parameter S1 und K2 Raumillusion bewirken (s. Kapitel 1.3.1.3 über Monokulare Tiefenkriterien), gibt es auch einen **Raumtiefenillusionsbruch als Bildbruch**:
Im ersten Beispiel wirken die sich scheinbar dem Schwarz überlagernden weißen Streifen an unterschiedlichen Stellen unterschiedlich "dick"/ "tief". Beim zweiten Beispiel fasst eine Figur fünf (aufgrund unterschiedlicher Texturdichtegrade unterschiedlich weit "entfernt" wirkende) Bildteile in einer Kreislinie zusammen. Beim dritten Beispiel ist die Dreiecksfigur zwar zerbrochen (syn substitutio + adiectio), aber noch über S4 rekonstruierbar, so dass eine rekonstruierte einheitliche Idealfigur "gleichseitiges Dreieck" auf fünf unterschiedlich weit entfernt erscheinende Bereiche aufgeteilt zu sein scheint. Da hier der Grund als Koordinatensystem präsent ist, handelt es sich hier um einen Figur-Grund-Bruch. Denkbar sind natürlich auch **Bildparameterkonzeptbrüche DisX** anderer Bildparameter X, auf den folgenden Seiten gezeigt an drei Elementen einer Figur (Kreiskontur, Füllfarbe, Füllstruktur). Im Allgemeinen handelt es sich bei der folgenden Übersicht um Beispiele für Zweiheit des Mischtyp MD und BK, da es für einen Bildparameter eine minimale Differenz zweier seiner Ausprägungen (> MD) inmitten einer Kreisfigur (> BK als Doppelzuordnung zu Teil und zu Ganzem o.ä.) gibt:



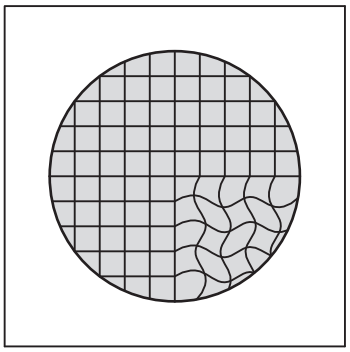
DisS1 bei Textur



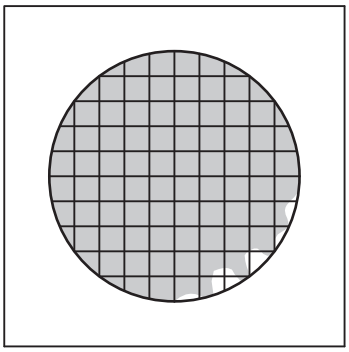
DisS1 bei Füllfarbe



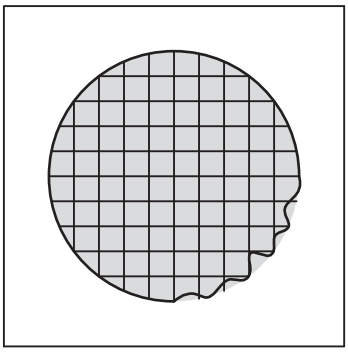
DisS1 bei Konturlinie



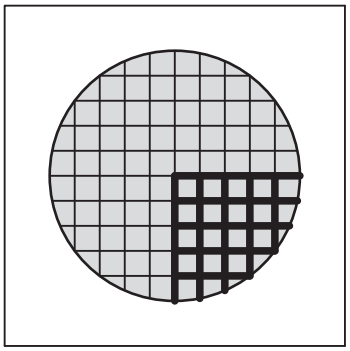
DisS2 bei Textur



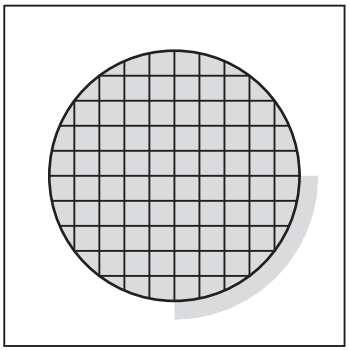
DisS2 bei Füllfarbe



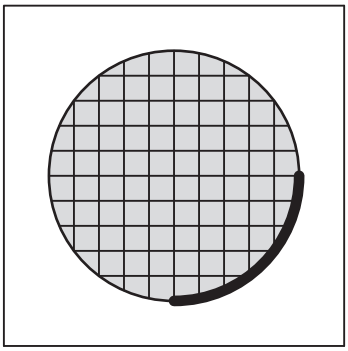
DisS2 bei Konturlinie



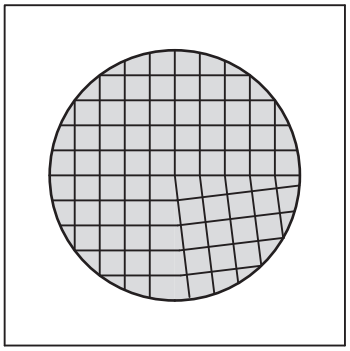
DisS3 bei Textur



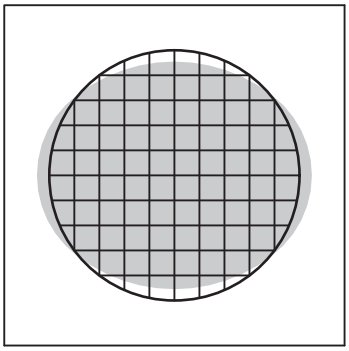
DisS3 bei Füllfarbe



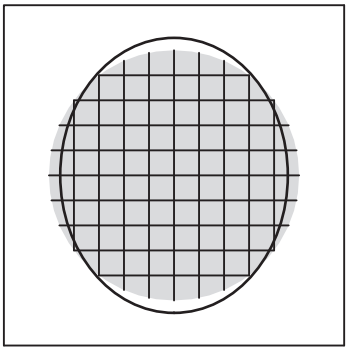
DisS3 bei Konturlinie



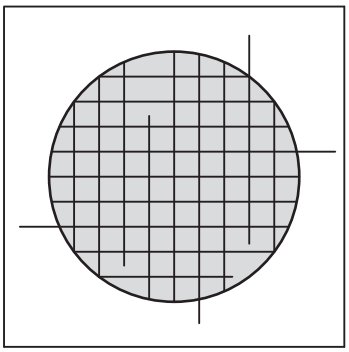
DisS4 bei Textur



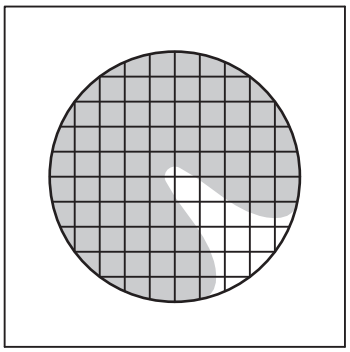
"DisS4" bei Füllfarbe



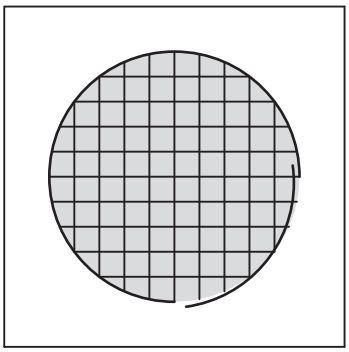
"DisS4" bei Konturlinie



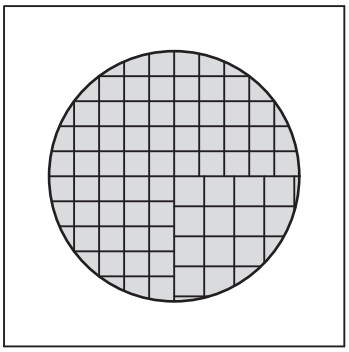
"DisK1" bei Textur



DisK1 bei Füllfarbe



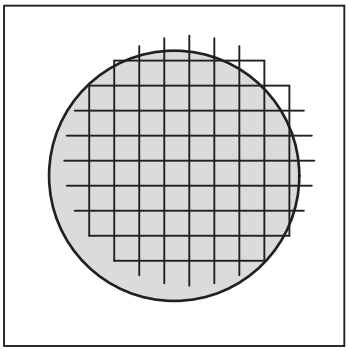
DisK1 bei Konturlinie



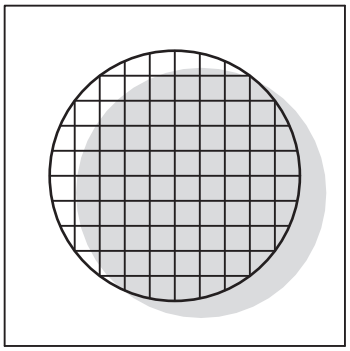
DisK2 bei Textur

DisK2 bei Füllfarbe s.U.

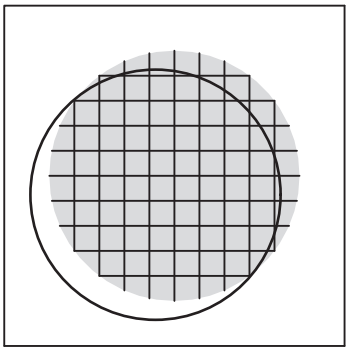
DisK2 bei Konturlinie s.U.



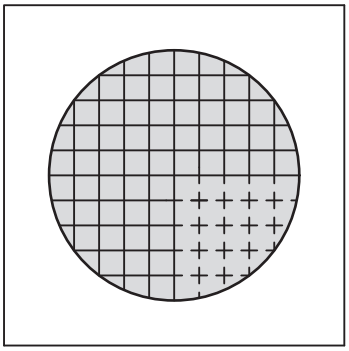
DisK3 bei Textur



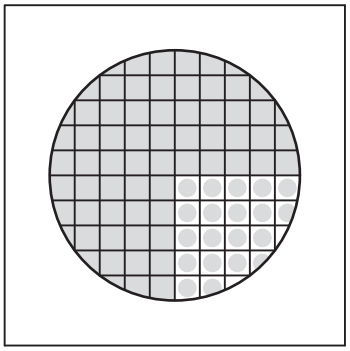
DisK3 bei Füllfarbe



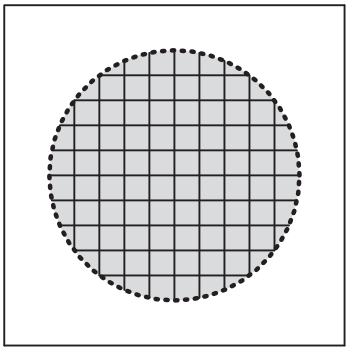
DisK3 bei Konturlinie



DisK4 bei Textur

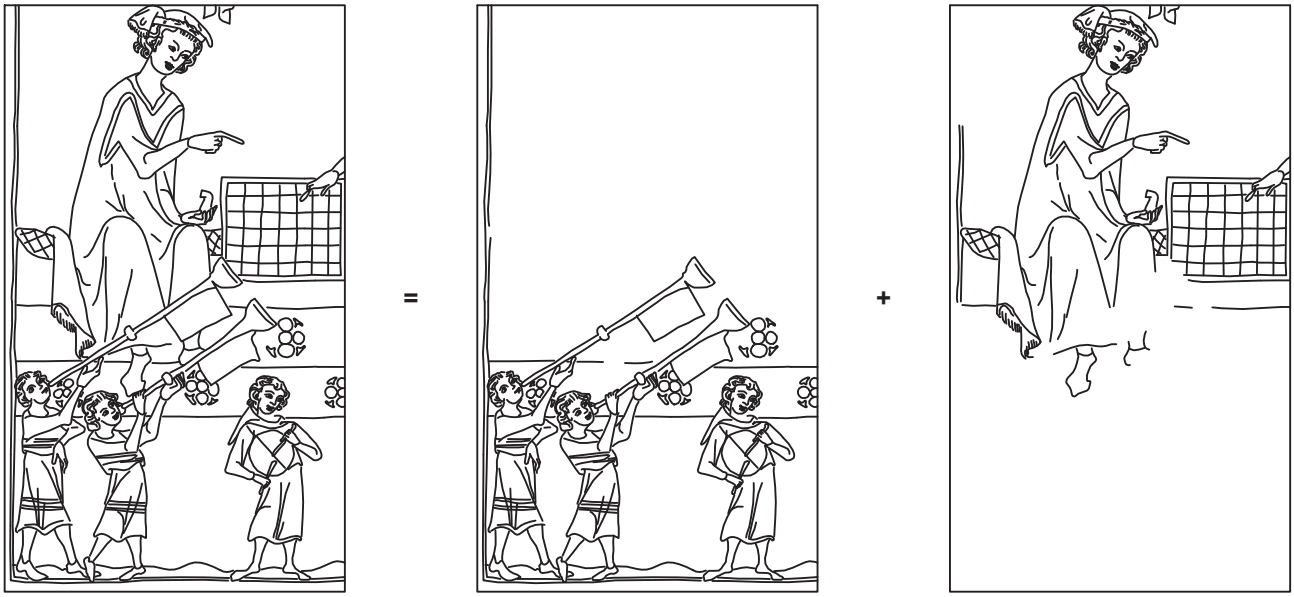


"DisK4" bei Füllfarbe



"DisK4" bei Konturlinie

Abb. 129 (zwei vorangegangene Seiten): Figurbrüche durch eine Dissimilarität DisS1 - DisS4 bzw. eine Diskontiguität DisK1 - DisK4 innerhalb eines Bildkonzeptes (= Bildparameter-Homogenität über die ganze Bildfläche hinweg) inmitten einer Figur aus den drei Elementen Textur, Füllfarbe und Konturlinie.
Die ideal-homogene Ausgangskreisfigur weist Ausprägungen für alle acht Bildparameter auf, so dass jeweils einer von allen acht syntaktischen Parametern innerhalb der Figur gebrochen werden kann; die jeweils sieben anderen Bildparameter bewerkstelligen ein Verbundensein im Gegensatz zu diesem Bildbruch: Durch dieses Verbundensein geht also ein Bruch zwischen zwei unterschiedlichen Ausprägungen eines Bildparameters "hindurch". Ein jeweils andersartiger, kleinerer also "devianter" Kreisfigurteil scheint mitunter in einen anderen "Darstellungsraum" als einen "anderen Grund" übergegangen zu sein, in der scheinbar andere "Darstellungsregeln" gelten, wie z.B. die des nichteuklidischen, gekrümmten Raumes (vgl. DisS2) o.ä.. Grundlage der Bild-Deutung durch die Kognition ist die Annahme von **syntaktischem substitutio** inmitten eines als homogen (re-)konstruiertem Ausgangsbildparameterkonzepts, wobei eine Homogenität auch sichtbar angelegt sein muss: in den Beispielen sind 75% der Kreisfigur homogen, 25% davon minimal abweichend. Syntaktische Ambiguität in Form eines solchen Bruchs des Darstellungsraumes z.B. eines Abbilds führt u.U. zur Bewusstmachung des Darstellungsraumes selbst, also zu einem Hinterfragen von Repräsentation, also zu Metakognition. Abb. 291 zeigt ein Porträt mit Auseinanderfallen von Konturlinien und Füllfarbe.



50 Prozent Größe

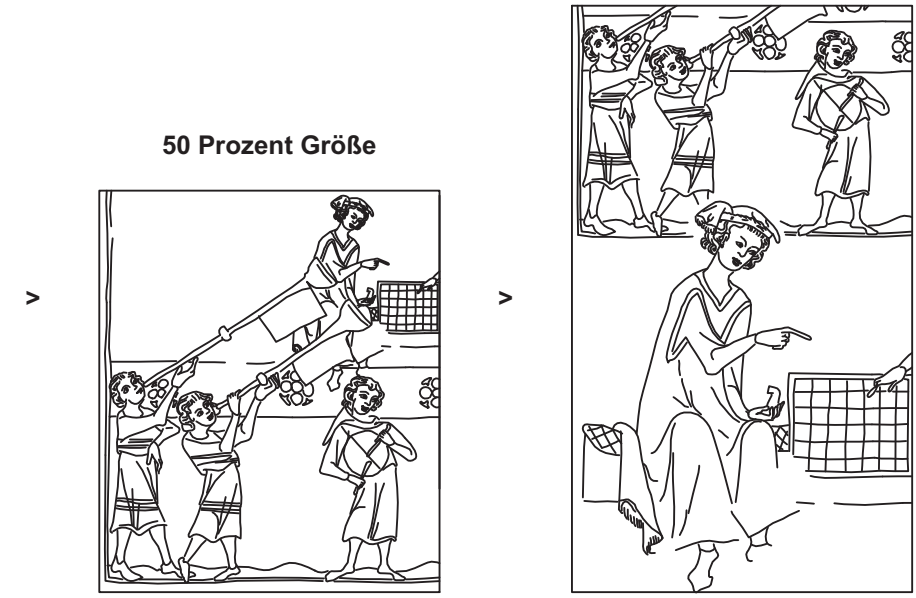


Abb. 130: Rekonstruktion und Variation von Meister der Manessischen Liederhandschrift: *Adelige und Musiker* (14. Jahrhundert, Ausschnitt, kolorierte Tuschezeichnung).
Das Bild weist einen **Größenkonzeptbruch** auf: die Musikspieler weisen ca. die Hälfte der Größe wie die Adeligen auf (s. viertes Bild), die Schach spielen. Würde man die Musiker im Hintergrund anordnen (s. letztes Bild), so würde das nicht mehr zu Devianz als mittelalterlichem Symbol, sondern zu Raumtiefenillusion aufgrund **Größenstaffelung** führen. Dadurch, dass die Figuren formähnlich sind, bilden sie eine **Gruppierung aufgrund S2**, die durch den **Konzeptbruch des Bildparameters S3** gestört wird. Da es sich um ein Abbild handelt und die Größendevianz v.a. über die Semantik erfahrbar ist, ist es aber eher einer semantischen Ambiguität zuzuordnen, die hier zudem als Symbol für die Gewichtung von Personenmacht zu lesen ist (sogenannte "Bedeutungsperspektive"), mit der Anmutung von getrennten Raum-Sphären der Verkleinerung und Vergrößerung von Personen.

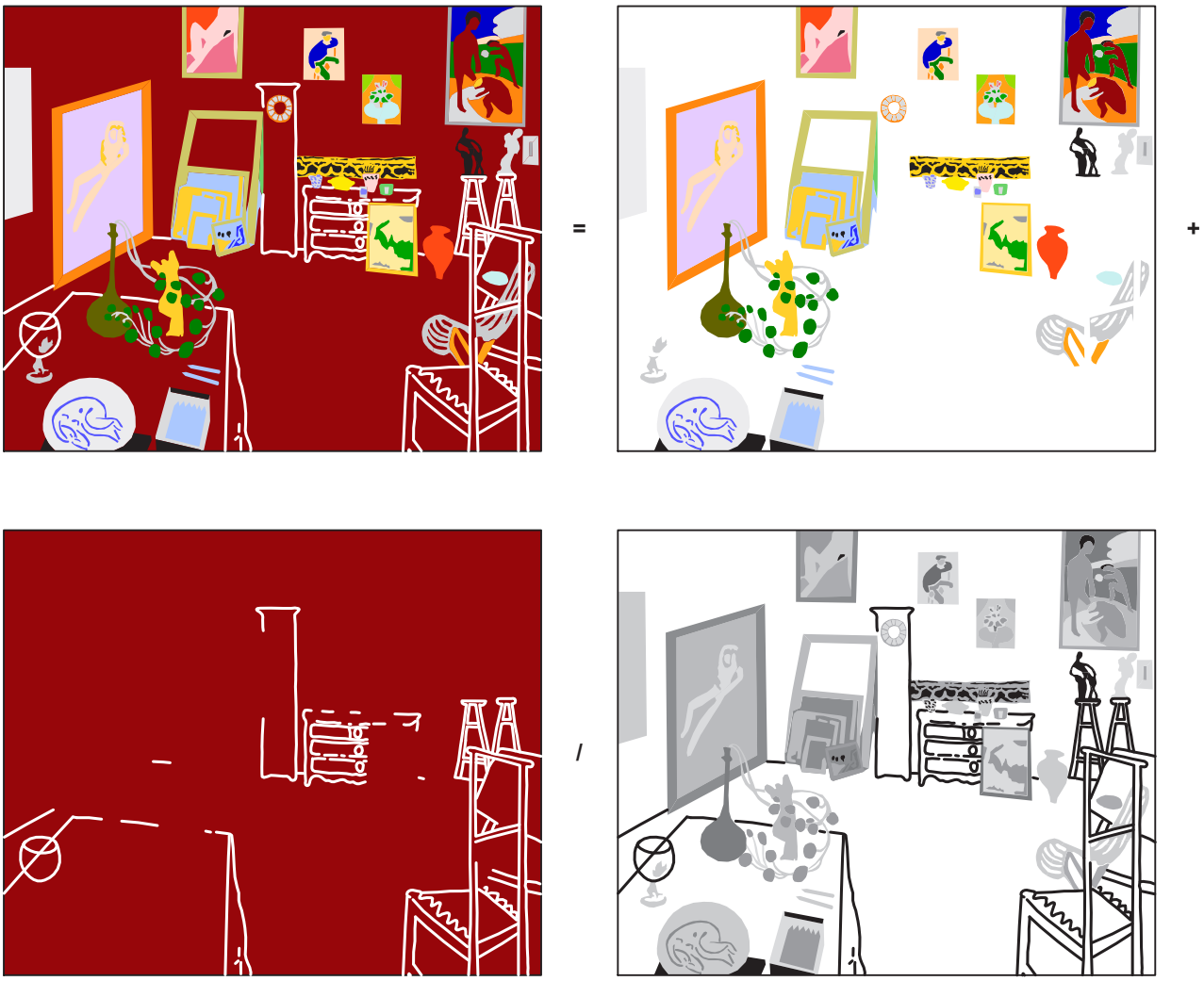


Abb. 131: Rekonstruktion von Henri Matisse: *Das Rote Studio* (1911, farbige Ölmalerei).
Hier verteilen sich die Bild-Bruchstellen so, dass man auch vom Zweiheit-Typ VK sprechen kann: Verteilte mehrfarbige Figurflächen (vgl. zweites Bild), v.a. Bilder als für den Künstler interessant, bilden eine Konstellation über einen einfarbig roten Grund hinweg, d.h., dass kognitive Verknüpfungslinien über den anderen Zusammenhang des Grundes K4 hinweg eine Gruppierung bilden: VK (S1 Mehrfarbigkeit versus K4 Grund).
Bei dem bereits besprochenen "Grundbruch" (s.O.) handelt es sich um einen Bruch des Grundes als eines logischen Darstellungssystems, der z.B. auch Auswirkungen auf Figuren hat. Bei anderen Brüchen des Bildkonzeptes können Grund und Figur unabhängig voneinander sich in Bezug auf einen Bildparameter verändern; der Bruch kann zwischen Figuren oder wie hier zwischen Figuren und Grund stattfinden.
Das Beispiel von Matisse zeigt eine **Inkohärenz des Farbkonzepts (DisS1-Konzept) zwischen Figuren und ihrem Grund**, denn mehrfarbige Objekte fallen visuell aus ihrer **einfarbigen** Umgebung heraus.
Zudem zeigt dieses Bildbeispiel eine **Inkohärenz des Formkonzepts (DisS2-Konzept) zwischen Figuren und ihrem Grund**, denn es handelt sich um **Flächendarstellung** mehrerer Figur-Objekte inmitten einer Grund-Umgebung reiner **Liniendarstellung**. So kommt es in Bezug auf Semantik auch zu einem Bruch zwischen eher abstrakter Darstellung in Einfarbigkeit und Linien in einer Art Grundbereich und eher naturalistischer Darstellung in mehrfarbigen Flächen in inselförmigen Figurbereichen. Das heißt, dass Matisse **FOKUS-Wahrnehmung selbst mittelbar darstellt**: die Unterteilung in Bereiche größerer (> Figuren) und geringerer (> Grund) Aufmerksamkeit. Daher ist diese Bildinkohärenz-Ambiguität auf einer **syntaktisch-semantischen Mischebene** zu verorten.
Alberto Giacometti hat auch Bilder so konzipiert, dass zentrale und fokussierte Objekte wie Äpfel oder Köpfe eher bunt und eher flächig aus einer Umgebung hervorstechen, die eher unbunt und eher skizzenhaft-linear ist **(DisS1-Konzept und DisS2-Konzept)**. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass **Etruskische Figuren**, die einen naturalistisch-detailreichen Kopf und einen abstrahiert-vereinfachten, langgezogenen Rumpfkörper aufweisen, einen **ähnlichen Bruch naturalistischer versus abstrahierter Darstellung** aufweisen und zudem auch noch große Ähnlichkeit zu den Skulpturen Giacomettis aufweisen (s. Abb. 271).
Steven Spielberg hat in seinem Film *Schindlers Liste* den ganzen Film schwarz-weiß gehalten, bis auf den farblich daraus herausstechenden roten Mantel eines Mädchens, das mehrfach im Film auftaucht, schließlich ermordet auf einem Schubkarren, ebenfalls als Aufmerksamkeitslenkung über Devianz **(DisS1- Konzept)**.

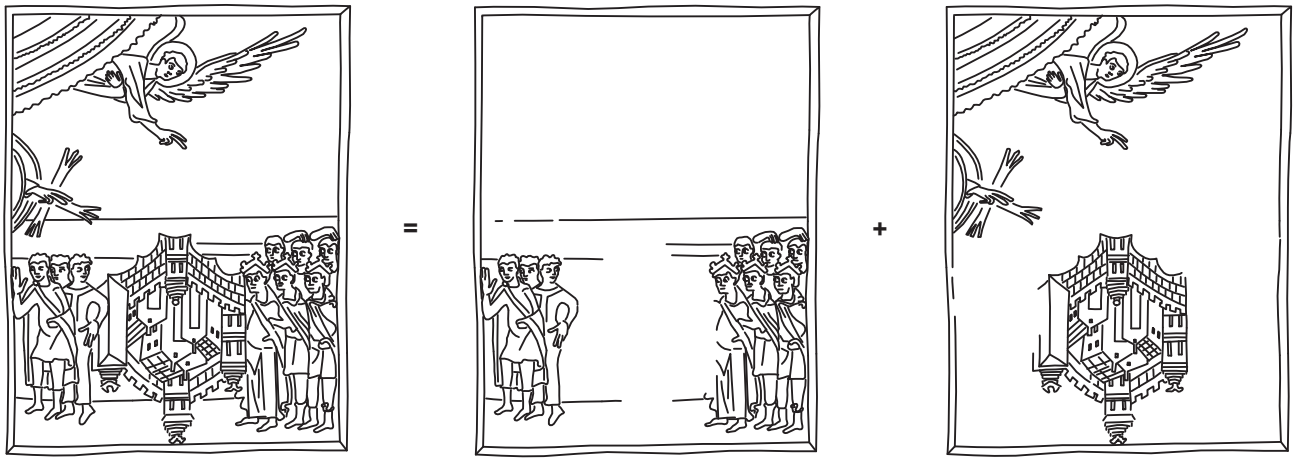


Abb. 132: Rekonstruktion von Meister der Bamberger Apokalypse: *Fall Babylons* (1000 - 1020 n.Chr., farbige Malerei).
Das Bild weist einen (nur semantisch erfahrbaren) **Orientierungskonzeptbruch** auf; der Fall der Stadt Babylon wird durch **180-Grad-Drehung** symbolisiert/ visualisiert. Die Stadt wird quasi in die göttlich-himmlische Sicht (von oben herab auf die Erde, siehe Engelsfigur und Gotteshand) gerückt, also der Logik der Erde enthoben dargestellt; dafür spricht auch die wolkenähnliche Kurvenlinie am Fuße der Stadttürme. Nur durch Wissen um Mensch und Architektur, also durch Bedeutungszuweisung kann diese Drehung als solche erkannt werden. Es handelt sich also um semantische Ambiguität eines Bildkonzeptbruchs.

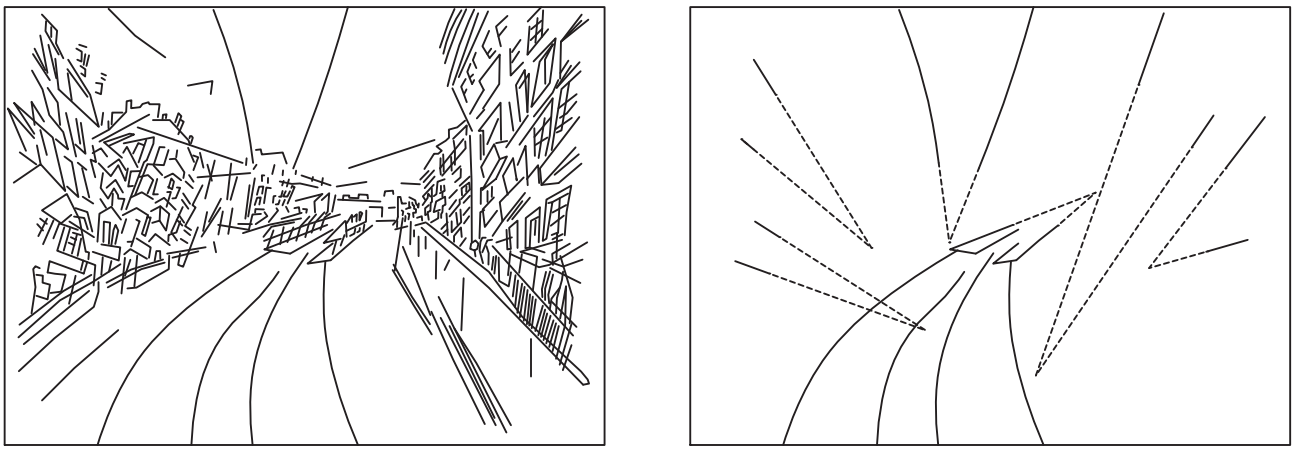


Abb. 133: Rekonstruktion von Ludwig Meidner: *Südwestkorso, 5 Uhr früh, Berlin* (1913, Zeichnung).
Es liegt hier **raum-semantische Bildinkohärenz-Zweiheit aus DisS4-Konzept** aufgrund divergierender Fluchtpunkte paralleler Gebäudekanten vor; die Wahrnehmung erkennt das antinaturalistische Ersetzen der Fluchtpunkte von Parallelen gegenüberliegender Häuser als solches (semantisches substitutio) und stellt diesem Bild das Ideal einer ungestörten, "natürlichen" Perspektive gegenüber.
In einem nichtabbildenden Bild, in dem Linien auf einen Fluchtpunkt zulaufen, könnte wohl nur dann der Eindruck eines rein syntaktischen Bildbruches (syntaktisches substitutio) erweckt werden, wenn nur wenige Fluchtlinien abweichende Fluchtpunkte (also DisS4) aufweisen; überwiegende Redundanz, also Vereinheitlichung, Schemahaftigkeit muss also vorhanden sein, damit die Kognition eine Schema-Abweichung überhaupt feststellen kann.

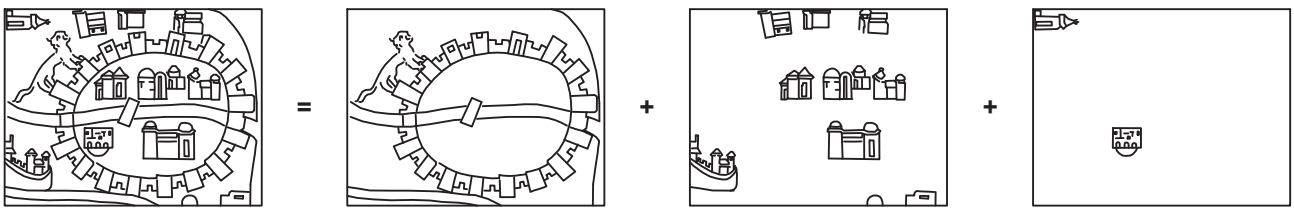


Abb. 134: Rekonstruktion des Ausschnitts *"Rom"* aus der Ebstorfer Weltkarte (13. Jahrhundert).
Es liegt **Bildinkohärenz-Ambiguität der Orientierung DisS4-Konzept** vor: Teile der Karte sind in einer **Art Zentralperspektive** gezeichnet (zweites Bild), andere als **Ansicht** (drittes Bild), wiederum andere in dazu **um 90 Grad gedrehten Ansichten** (viertes Bild). Man mag darin kindliche Annäherung an Darstellung von Raum erblicken oder aber eine Art Vorwegnahme von Kubismus als Bildgleichräumigkeit verschiedener Ansichten (vgl. Abb. 310). Durch den Abbildcharakter handelt es sich wiederum eher um semantische Ambiguität.

2.1.3 Bifurkation

Bifurkationen von Konturlinien im Abbild können - wie in der prähistorischen Steinritzzeichnung eines Tieres in Abbildung 313 eindrucksvoll gezeigt - semantisch für die Darstellung von Bewegung im Abbild eingesetzt werden (Kontamination von Bewegungsmomenten): Das Linear-Nichtlineare sich aufspaltender Linien vermag zwischen linearen Zeit- und nichtlinearen Raumdarstellungen zu vermitteln.

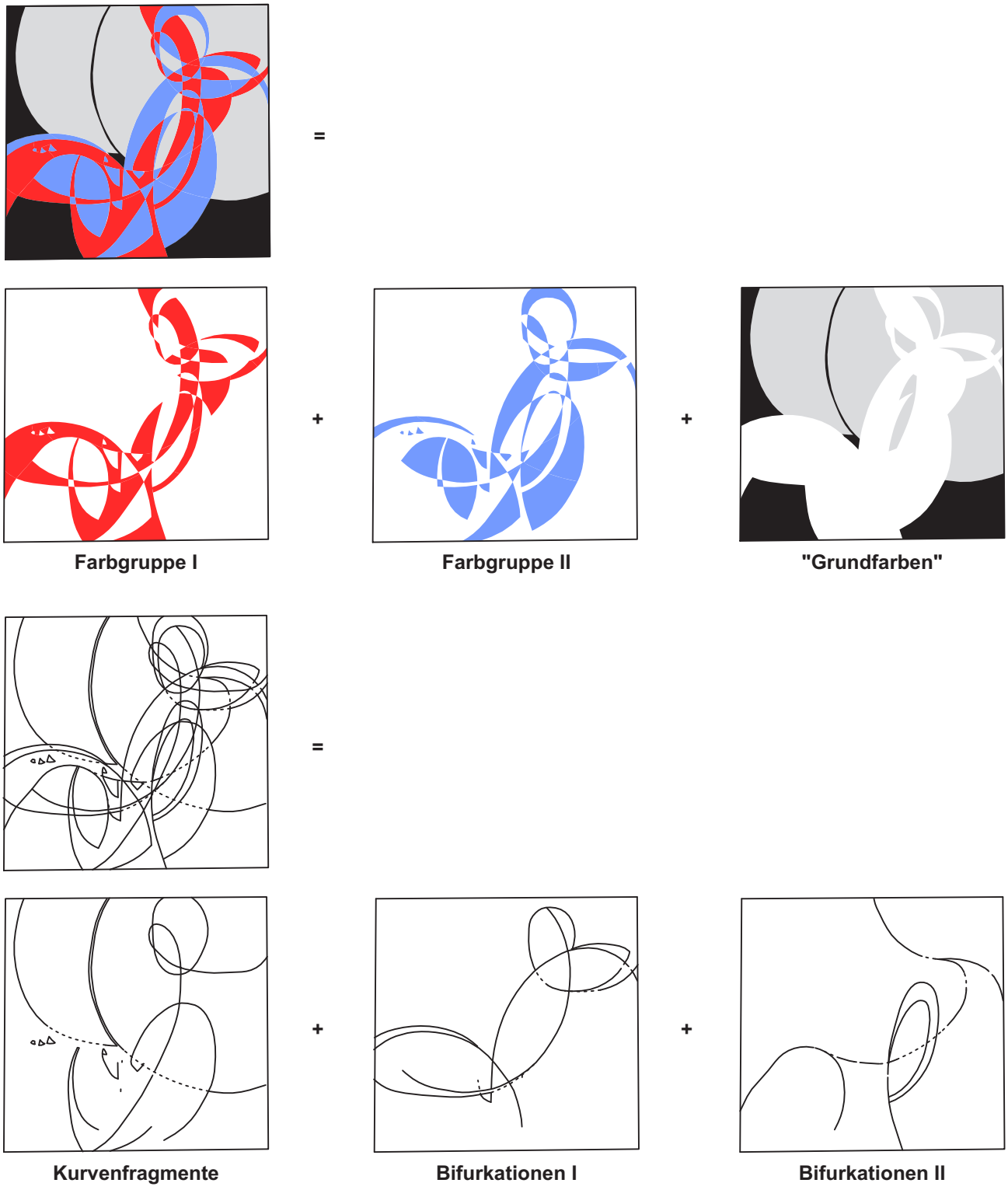


Abb. 135: Rekonstruktionen von Frantisek Kupka: *Amorpha - Fuge in zwei Farben* (1912, farbige Malerei).
Verstreute Flächen dreier Farben rot, blau und grau werden zu drei Farbgruppen zweier verschränkter Quasi-Figuren und eines in diese integrierten Grundes geordnet (> Ambiguität-Typ VK(S1.1. versus S1.2 versus S1.3), siehe zweites bis viertes Bild). Betrachtet man das Bild im Hinblick auf Konturlinien (fünftes Bild ff.), so kann man **Bifurkationen** feststellen, also den Zweiheit-Typ **BK (K1.1 versus K1.2 in Vereinigungslinienabschnitten)**, da ein Linienabschnitt zwei auseinanderstrebenden Linien angehört.
Zudem gibt es Linienfragmente (detractio) und tatsächliche Linienkreuzungen (Ambiguitätstyp BK), aber auch imaginäre Linienkreuzungen (gewissermaßen Ambiguitätstyp VK (K1.1 versus K1.2)).

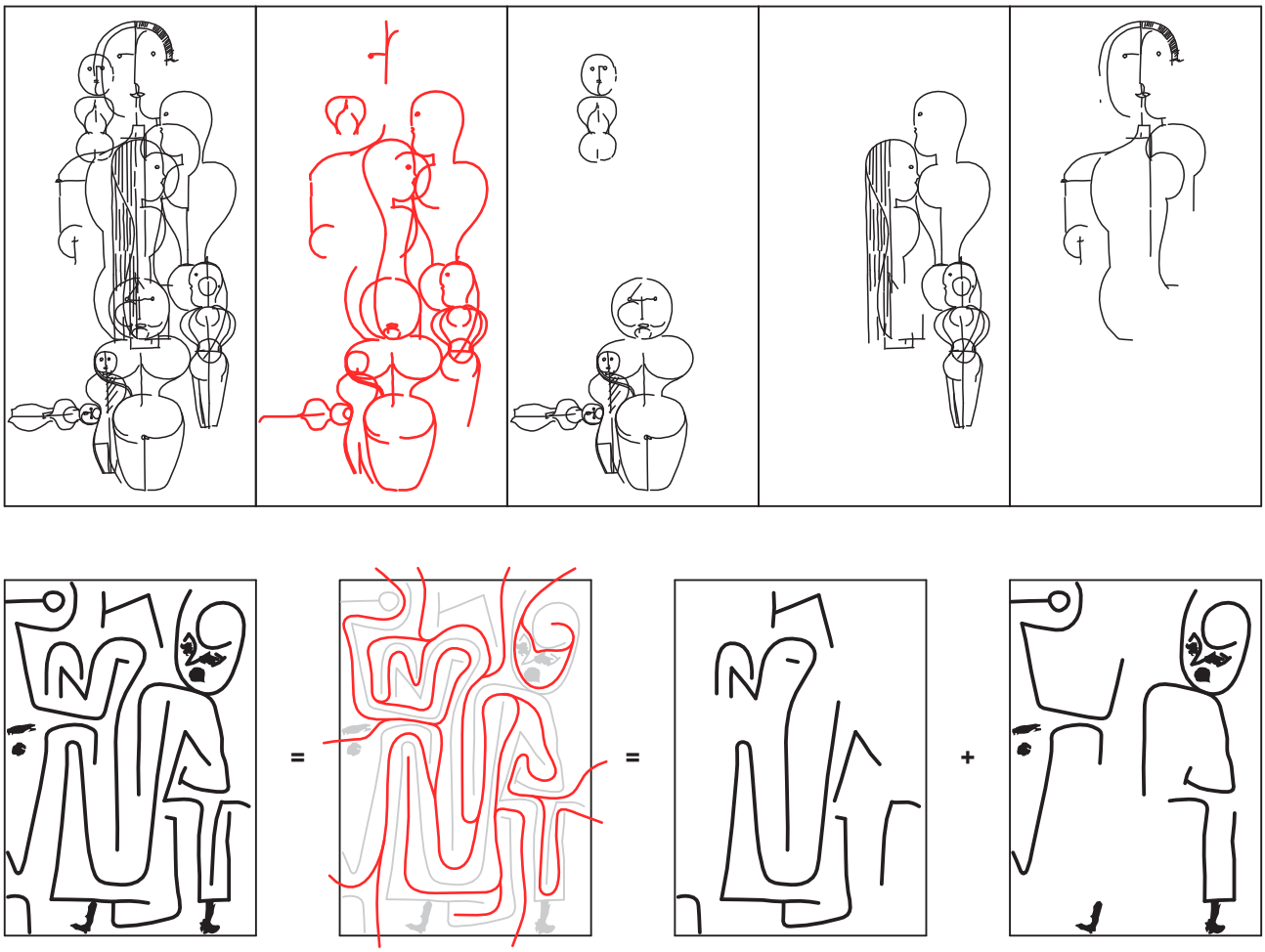


Abb. 136: Rekonstruktion von Bifurkationen (rote Linien in den jeweils zweiten Bildern einer Zeile) in: Oskar Schlemmer: *Gestaffelte Figuren ´K´* (1921, Tuschezeichnung, Original= erstes Bild) und Paul Klee: *Kind und Phantom* (1938, Tuschezeichnung)

Wie das Bild von **Kupka** (siehe oben) basiert dieses Bild von Schlemmer auch auf **Bifurkation**, in Termini der Wahrnehmungspsychologie gesprochen: auf dem Ineinanderzeigen zweier Konturlinienrichtungsindizes K1.1 und K1.2 gebogener Linien. Eine daraus resultierende Vereinigungslinie zweier Linien gehört also über **BK (K1.1 versus K1.2)** zwei (später getrennten) Linien an. Diese sind zudem hier gekrümmt, bilden also jeweils einen Linienradialindex K3, der auf einen Körper zeigt als dessen Konturlinie. Semantisch gesprochen: Zwei Körperdarstellungen sind also durch das Zusammen-/ Auseinandergehen ihrer Konturlinien **teilfusioniert/ -kontaminiert**. Außerdem könnte man bezüglich der Semantik noch von der **Fusion zweier Blickrichtungen** sprechen: Figuren schauen den Betrachter des Bildes an (drittes Bild), andere Figuren schauen einander an (viertes Bild), die obere, große Zentralfigur ist quasi die **ambige Synthese/ Kontamination aus diesen beiden Blickrichtungen**, da ihr Gesicht aus einer Frontalansichthälfte (links) und einer Seitenprofilhälfte (rechts) gebildet wird (vgl. fünftes Bild). Es handelt sich also aufgrund des Abbildcharakters im Gegensatz zu Kupkas Bild um **syntaktisch-semantische Ambiguität**, nicht nur um syntaktische, da **ein ambiges Prinzip der Syntaktik eine ambige Bedeutung eines Abbildes übermittelt**. In Paul Klee´s Zeichnung sind zwei Körper-Fragemente (semantisches detractio) als Allusionen (semantisches substitutio/ adiectio/ transmutatio) zweier Entitäten (rechts Kind und ´Phantom´ links, siehe letztes Bild) kontaminiert durch Konturlinien, die ein Labyrinth für die Augenabtastbewegung des Betrachters formen. Labyrinthe sind auf der Bifurkation von Wegen basiert. Man kann Klees Bild abtastend-sukzessiv als Augenweg-Schema oder (vereinfachend) simultan als "Labyrinth-(Un-)Gestalt" rezipieren, was den beiden Wahrnehmungstheorien zu Bild entspricht (vgl. Kap. 1.6.2.1/ Moles: Abtastetheorien und Ganzheitstheorien). **Bi-, Tri- bis Multifurkation** ist ein tiefenstrukturelles, ästhetisches Phänomen in unterschiedlichen Gattungen in der Moderne, das für eine **tiefenstrukturell-geometrische und interdisziplinäre Ästhetik** näher beleuchtet werden sollte, u.a. auch weil es lineare und nichtlineare Medien in Nähe zueinander zu führen vermag: sich aufspaltende Linien eines Fluss-Schemas sind in einer Zwischenposition zwischen Linearität/ Sukzession und Flächigkeit/ Simultaneität der Rezeption wie des Produkts. Sowohl in der Kognition als auch im Werk wirksame Geometrie/ Struktur als Konkretum wird von dem Konkretismus in Konkreter Kunst und Konkreter Poesie ins Zentrum der Überlegung gestellt (vgl. Kap. 2.3.7 sowie Zitat Eugen Gomringers in Kap. 3.0). Beispiele für Bi-, Tri- bis Multifurkation sind:

a) **Iannis Xenakis** Musikkomposition *Metastaseis* (1953- 54), in der Streicher auf einem Ton anfangen zu spielen, sich dann chromatisch in den Tonhöhen auseinander bewegen, um dann auf unterschiedlichen Tonhöhen zu verharren, b) **Jorge Luis Borges** Erzählung *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* (1941), in der die Idee verschiedener möglicher, alternativer Zeitverläufe, die sich ins Unendliche verzweigen, dargestellt wird, c) **Carl Theodor Dreyers** Film *Vampyr- Der Traum des Allan Grey* (1932), in dem der Protagonist sich selbst im Sarg liegend sieht.

2.1.4 Verschachtelte Konstellationen aus Gruppierungen z.B. ähnlicher Farbe

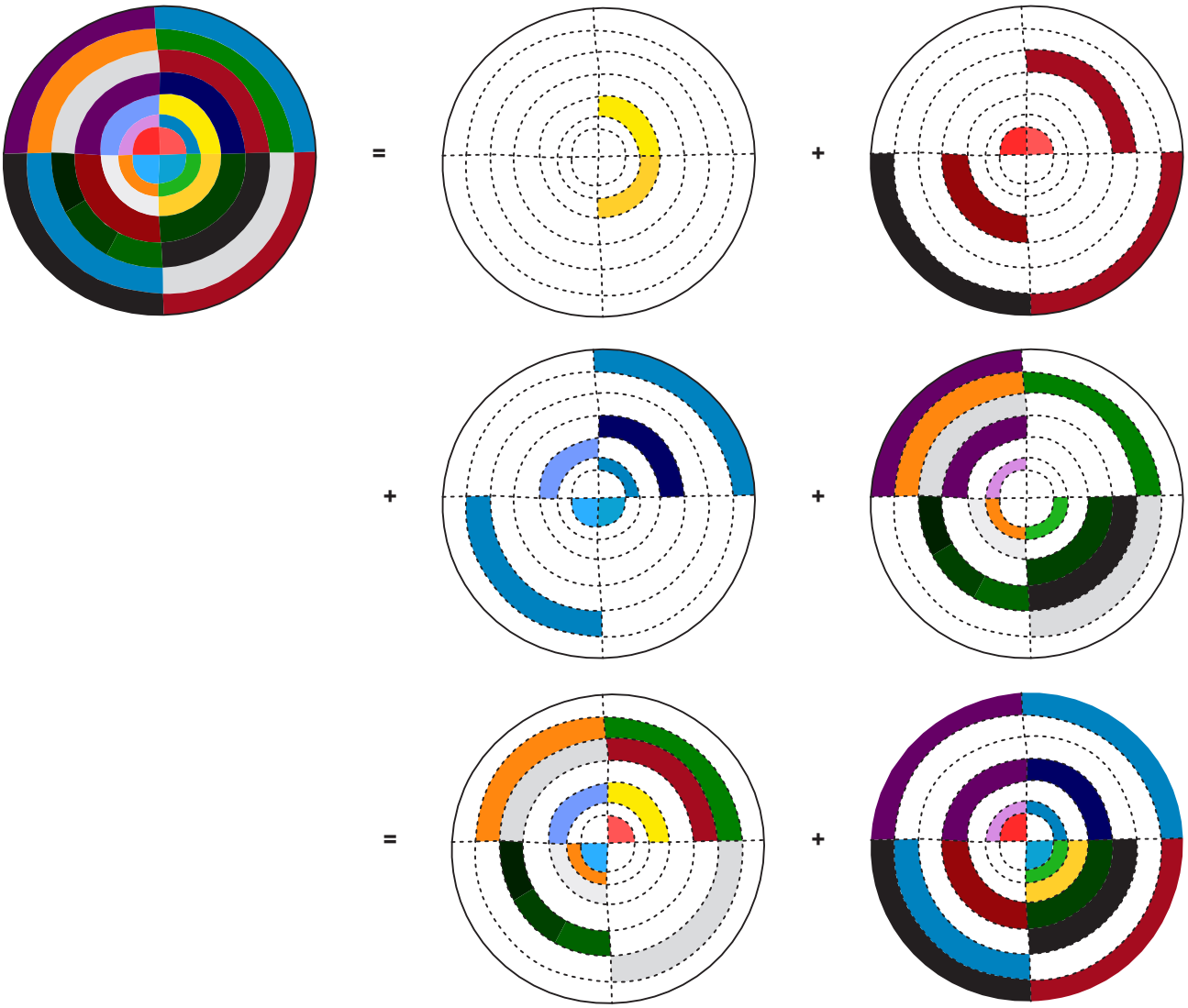


Abb. 137: Strukturskizzen zu Robert Delaunay: *Erste simultane Scheibe* (1912- 13, farbige Malerei). **"Simultaneität", hier deutbar als gleichzeitiges Zusammensehen bildraumverschränkter Gruppierbarkeiten,** also Gleichräumigkeit kognitiver Gruppierbarkeiten im Bildraum, die ansatzweise auch gleichzeitig kognitiv gruppiert werden. "Zeit-" und "Raum-" Verschränkungen sind für den Kunstdiskurs der 1910er Jahre wichtig (vgl. Kap. 1.3.4), jedoch sollten Produktraum und Rezeptionszeit klar getrennt werden: In Abbildern des Kubismus werden **Raum**ansichten verschränkt (Gleichräumigkeit), in Abbildern des Futurismus dagegen Bewegungs**moment**aufnahmen (Gleichzeitigkeit), bei Delaunays nichtabbildendem Bild kann gleichzeitige Zusammenschau unterscheidbarer aber gleichbildräumiger Gruppierbarkeiten aus Farbflächen erfolgen. Neutraler Zwischenbegriff dieses gleichzeitig-gleichräumigen Phänomens ist hier "syntaktische Ambiguität". Der Duden bietet folgende unscharfe, aber integrierende Begriffserklärung für "Simultaneität" an: "a) Gemeinsamkeit; Gleichzeitigkeit; b) die Darstellung von zeitlich oder räumlich auseinander liegenden Ereignissen auf einem Bild". Man könnte eine **Farberscheinung als "Ereignis"** deuten und so den Zeitbegriff der Simultaneität auch auf räumliche Bilder beziehen. In diesem Sinne erscheint die eigentlich räumliche Verschränkung von Farbflächen wie auf diesem Bild als **zeitliche Verschränkung von rezeptiven Farbgruppierungen**. Man kann aber wohl nicht alle möglichen Gruppierungen eines räumlichen Bildes gleichzeitig wahrnehmen, die Aufmerksamkeit fluktuiert eher zwischen verschiedenen Gruppierungs-möglichkeiten. Aber es besteht eine **idelle Gleichzeitigkeit verschiedener Gruppierungsmöglichkeiten als Potentialität** in einem Bild; es kommt so zu einer **Verschränkung von Raum- und Zeitvorstellungen**. Im vorliegenden Bild von Robert Delaunay, dessen Frau **Sonia Delaunay** den Grundgedanken der Simultaneität in vielen Werken weiter auslotete (s. Abb. 140, 156, 158), liegt Ambiguität aus der **Illusion transluzenter Farbfolienfeldüberlappung** vor (**Minimaldifferenz MD** von Farbunterschieden **MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3)**, siehe siebtes Bild). Dadurch, dass Kreise eine starke Indexikalität K1+ K3 haben, scheinen die 28 Kreisabschnitte bzw. die sieben konzentrischen Kreise einander zu enthalten bzw. zu umfassen. Bildparameterausprägungen konkurrieren in demselben Bildelement: **Bildparameterkonkurrenz BK (K3/K1 versus S1)**. Außerdem liegt der Typ **Verknüpfungslinienkreuzung VK** vor, da Viertelkreisstreifen ähnlicher Farbe (bläulich, rötlich, gelblich) zu drei Gruppierungen kognitiv zusammengefasst werden können, deren Verknüpfungslinien sich kreuzen: **VK (S1.1 gelblich versus S1.2 rötlich versus S1.3 bläulich,** siehe zweites bis viertes Bild**)**.

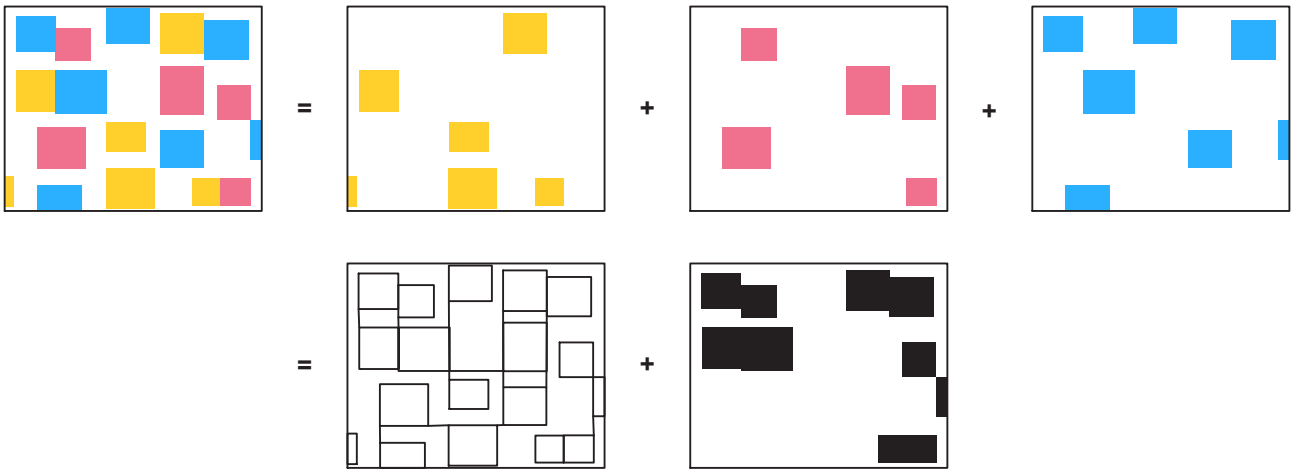


Abb. 138: Rekonstruktion von Piet Mondrian: *Komposition mit Farbfeldern 4* (1917, farbige Malerei).
Die erste Bildreihe zeigt die drei Konstellationen (**Typ VK**), die sich aufgrund Gruppierung mittels der Similarität dreier Farbtöne ergeben (Gruppierungen aufgrund der Bildparameter S1.1 versus S1.2 versus S.1.3); die zweite Bildreihe darunter zeigt mögliche Wahrnehmungsgruppierungen aufgrund Kontiguität K1 und K2: das erste Teilbild verlängerter Konturlinien (> Bildparameter K1) zeigt schwächer wirkende Gruppierungen aufgrund Linienrichtungsindexikalität (K1) der Rechteckkonturlinien, die über sich hinausweisen und sich ggf. ineinander treffen, das zweite Teilbild schwarzer Flächen stärker wirkende Gruppierungen von einander flankierenden Rechteckfeldern (> Nähe, K2). In diesen Bildelementen besteht also neben VK **auch BK (K1/K2 versus S1)**.

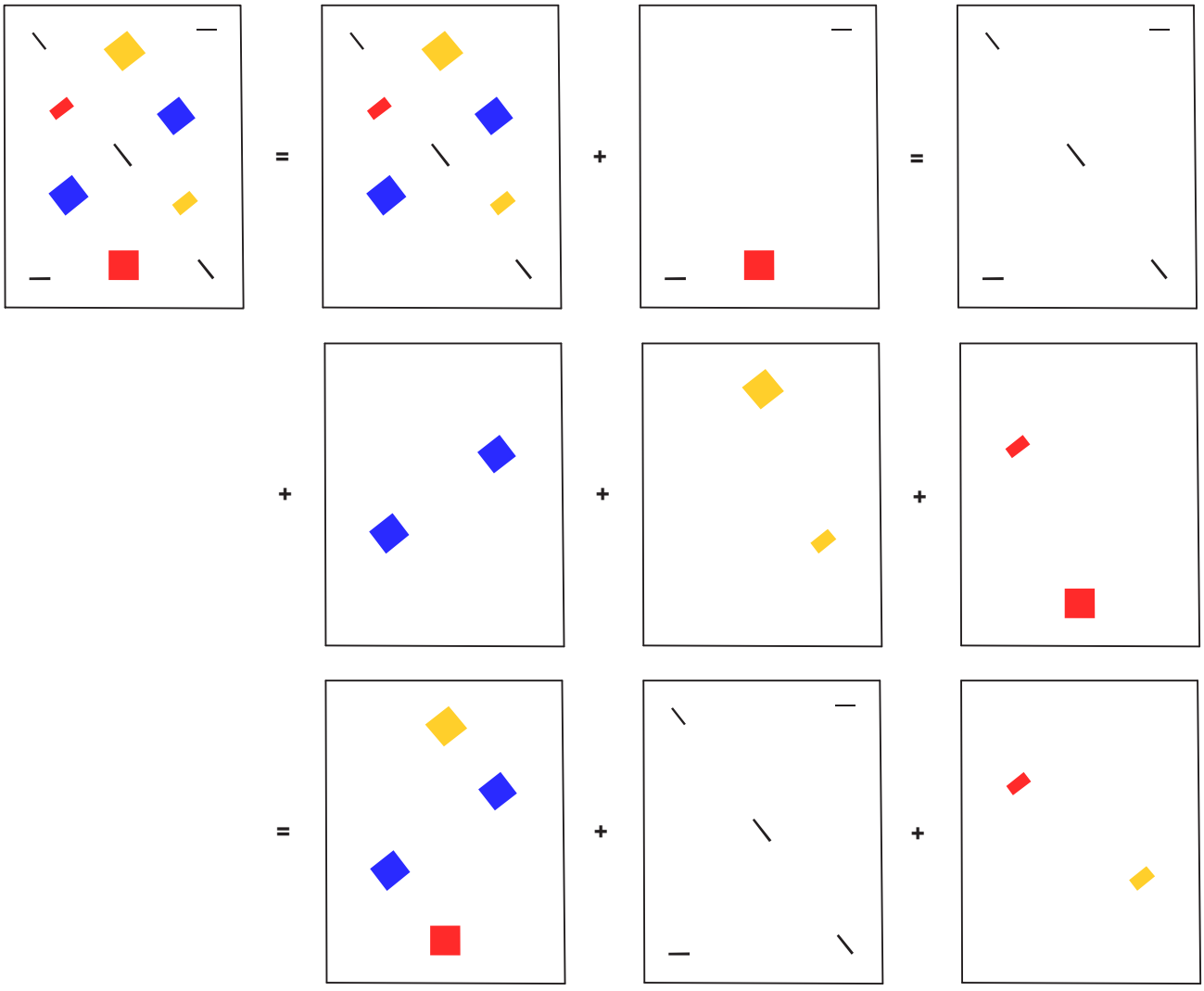


Abb. 139: Rekonstruktionen von Bart van der Leck: *Komposition* (1918, farbige Malerei).
Aufgezeigt sind VK-Gruppierungen der elf Wahrnehmungselemente nach: a) S4, b) S1 und c) S2. Es liegt also syntaktische Ambiguität des **Mischtyps BK+ VK** vor, da in einem Wahrnehmungselement drei VK-Zuweisungen zu S4-, S1- und S2-Gruppierungen konkurrieren (>BK), deren Verbindungslinien sich kreuzen (>VK).

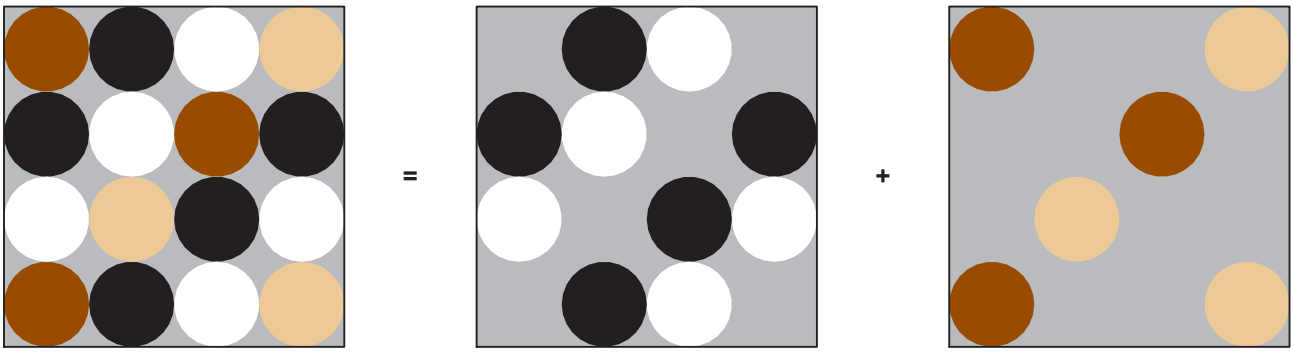


Abb. 140: Rekonstruktion von Sonia Delaunay: *Simultaneous Fabric No. 65* (1925, Wassermalerei, wie Abb. 69).
Hier liegt eine **Vierheit** aus vier verschränkten, kognitiven Gruppierbarkeiten vor, und zwar in Form von vier Konstellationen aus fünf bzw. drei Farbkreisflächen; daher liegt der **Ambiguitätstyp VK (S.1 schwarz versus S1.2 weiß versus S1.3 braun versus S1.4 okker)** vor. Der Titel *Simultaneous Fabric No. 65* verweist wiederum auf "Simultaneität" wie auch das Werk ihres Gatten Robert Delaunay (s. Abb. 137), hier aber ist die Idee der bildräumlicher Verschränkung kognitiver Gruppierbakeiten (also syntakische Ambiguität) aufgrund reduzierter Komplexität leichter nachvollziehbar vorgeführt, u.U. aufgrund des Mediums "Textilstoff".

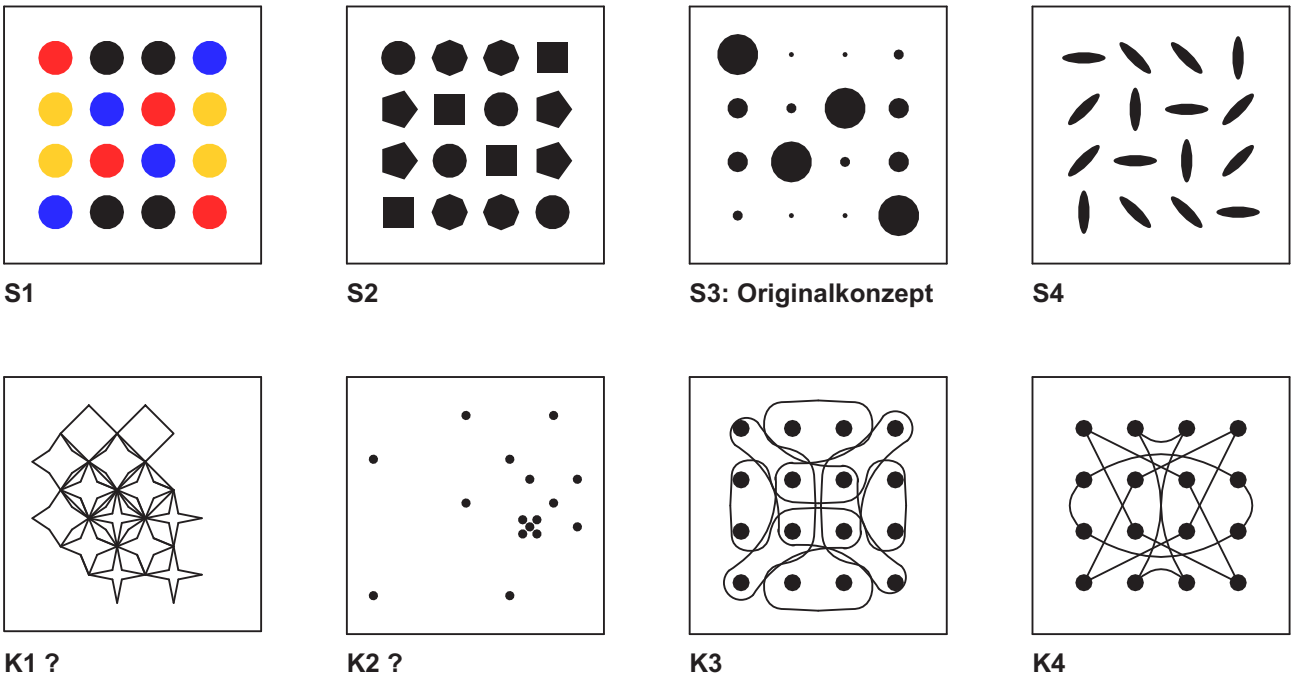


Abb. 141: Variation von Vera Molnar: *16 points* (1952, Collage).
Im Original (drittes Bild) handelt es sich um den **Ambiguitätstyp VK (S3.1 versus S3.2 versus S3.3 versus S3.4:** vier Konstellationen aus jeweils vier gleich großen Kreiselementen, deren imaginäre Verbindungslinien sich kreuzen). Durch die unterschiedlichen Größen wird auch eine Tiefenillusion erzeugt: die kleinen "Punkte" wirken weiter entfernt als die großen. Diese Tendenz aber wird wiederum durch den rasterhaft gleichbleibenden Abstand der Mittelpunkte aller Kreisflächen, also die Betonung des Zweidimensionalen visuell konterkariert.
Hier wurde das Originalkonzept mit anderen Bildparametern siebenmal variiert, was aber bei Kontiguität (K1 bis K4) weniger problemlos gelang, da bildräumliches Verschränken von vier Konstellationen bei K1 und K2 nur durch Veränderung der Geometrie bewerkstelligt werden kann. Bei K1 schneiden sich Konturlinien zweier Konstellationen in jeweils einem Punkt: K1.1 und K1.2 verbinden über diesen Schnittpunkt hinweg Achtecke zweier Konstellationen. Auch bei K3 und K4 kommt es zu "Reibung" der vier Konstellationen, aber unter Erhalt der Geometrie. Mittels des Bildparameters S1 und S3 funktioniert wahrnehmungspsychologische Gruppierung auch über weite Distanzen und andere Gruppierungen hinweg offensichtlich leichter, mittels S4 geht es m.E. schon schlechter, mittels S2 nur noch mit hoher Konzentration: Formerkennung scheint also abstrakter und schwieriger zu sein, es ist vielleicht sogar ein Derivat aus den anderen Bildparametern (z.B. Ähnlichkeit der Orientierung S4 der Konturlinien, Näheverhältnisse der Eckpunkte usw.). Man könnte einwenden, dass ein Dreieck statt eines Fünfecks mehr Differenz zum Viereck oder Kreis erbracht hätte. Das Dreieck hat aber eine klare Orientierung, wodurch der Bildparameter S4 wieder ins Spiel gekommen wäre. Auch dieses deutet darauf hin, dass man S2 als ein Derivat aus oder zumindest als korrelierend mit anderen Bildparametern betrachten kann.

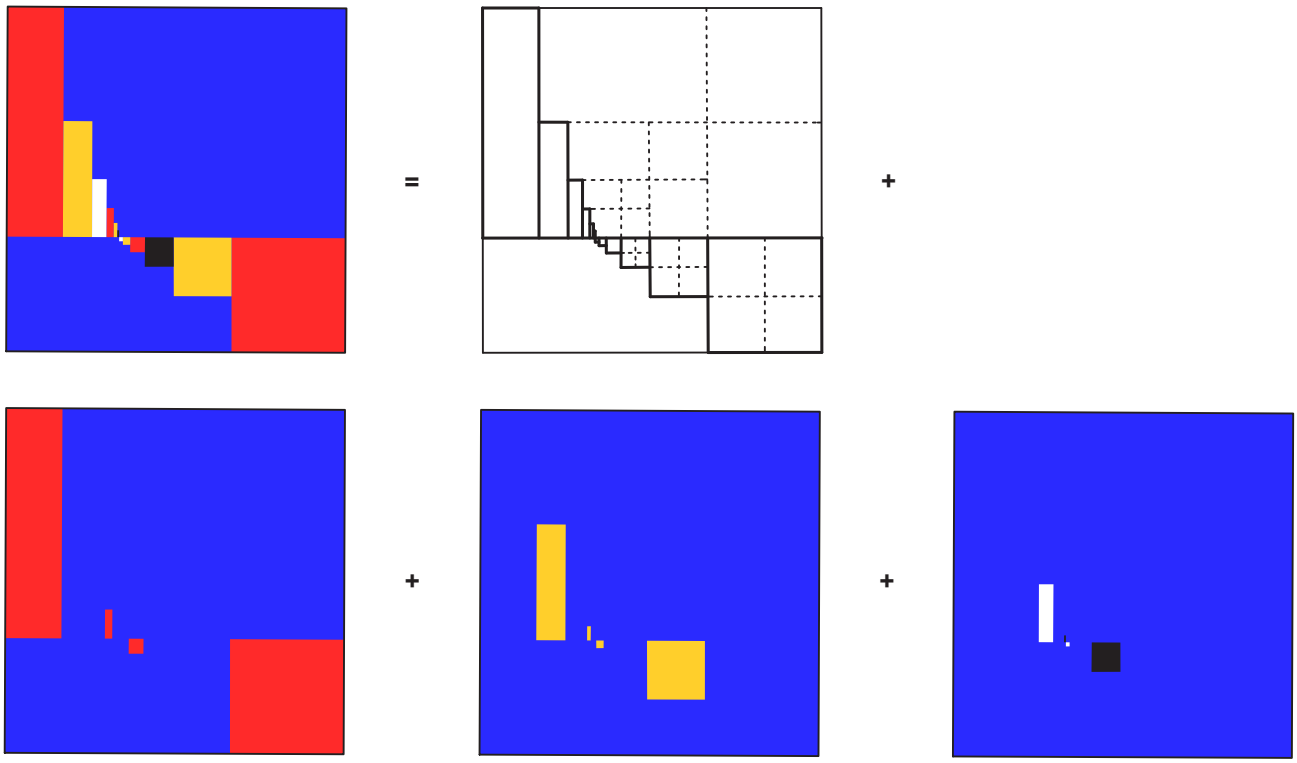


Abb. 142: Rekonstruktion von Camille Graeser: *Äquivalenz an der Horizontalen* (1958, farbige Malerei).
In der Wahrnehmung erfolgt eine Doppelzuweisung zu zwei konkurrierenden Gruppierungen, die im Ambiguitätstyp **BK** zueinander stehen, denn eine Farbfläche als Wahrnehmungselement wird zwei Gruppierungen zugeordnet, einmal nach gleicher Form (S2) und Nähe (K2), ein anderes Mal nach gleicher Farbe (S1) und gleicher Flächengröße (S3). Die jeweils zwei Paare gleicher Flächengröße und Farbe (s. drittes bis fünftes Bild) sind wiederum inselhaft durcheinander verschachtelt, also im Ambiguitätstyp **VK**. Nur bei der letzten Stufe haben ein Quadrat und ein gleichgroßes Rechteck ungleiche Farben (weiß und schwarz).
Es entsteht zudem eine Pseudoperspektive aus Größenabstufung zu einem Zentrum hin, die aber wiederum durch die sonst rein flächige Gestaltung und die syntaktische Mischambiguität BK+VK gestört wirkt.

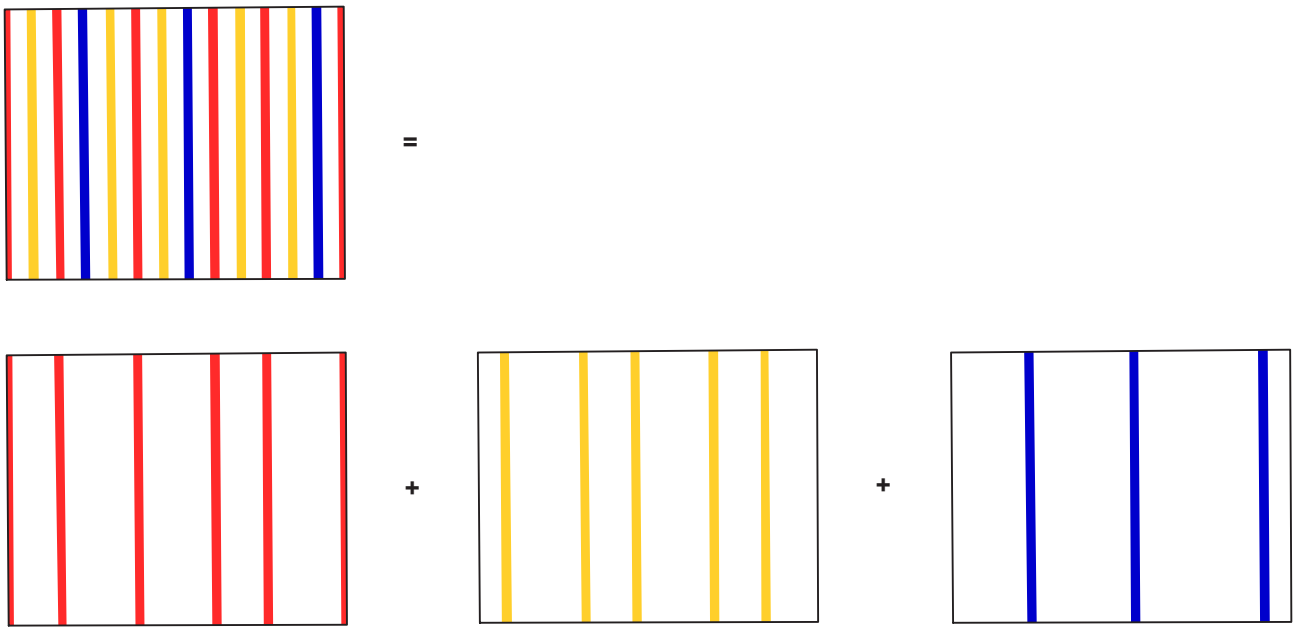


Abb. 143: Rekonstruktion von Francois Morellet: *Bleu, Jaune, Rouge* (1952, farbige Malerei).
Der **Typ VK** wird über drei Farbsimilaritätsverhältnisse S1.1 rot, S1.2 gelb und S1.3 blau realisiert:
drei Farben bilden drei Gruppen von durcheinander verschachtelten Parallelenscharen; diese weisen (z.T. rhythmisch anmutende) Ordnungen von Linienabständen K2 (rot: eng-weit-weit/ gelb: weit-eng/ blau: progressiv) auf, so dass eine Abgrenzung der drei Gruppen voneinander nicht nur über Farben gegeben ist, sondern auch durch **K2-Abstandsrhythmisierung**.

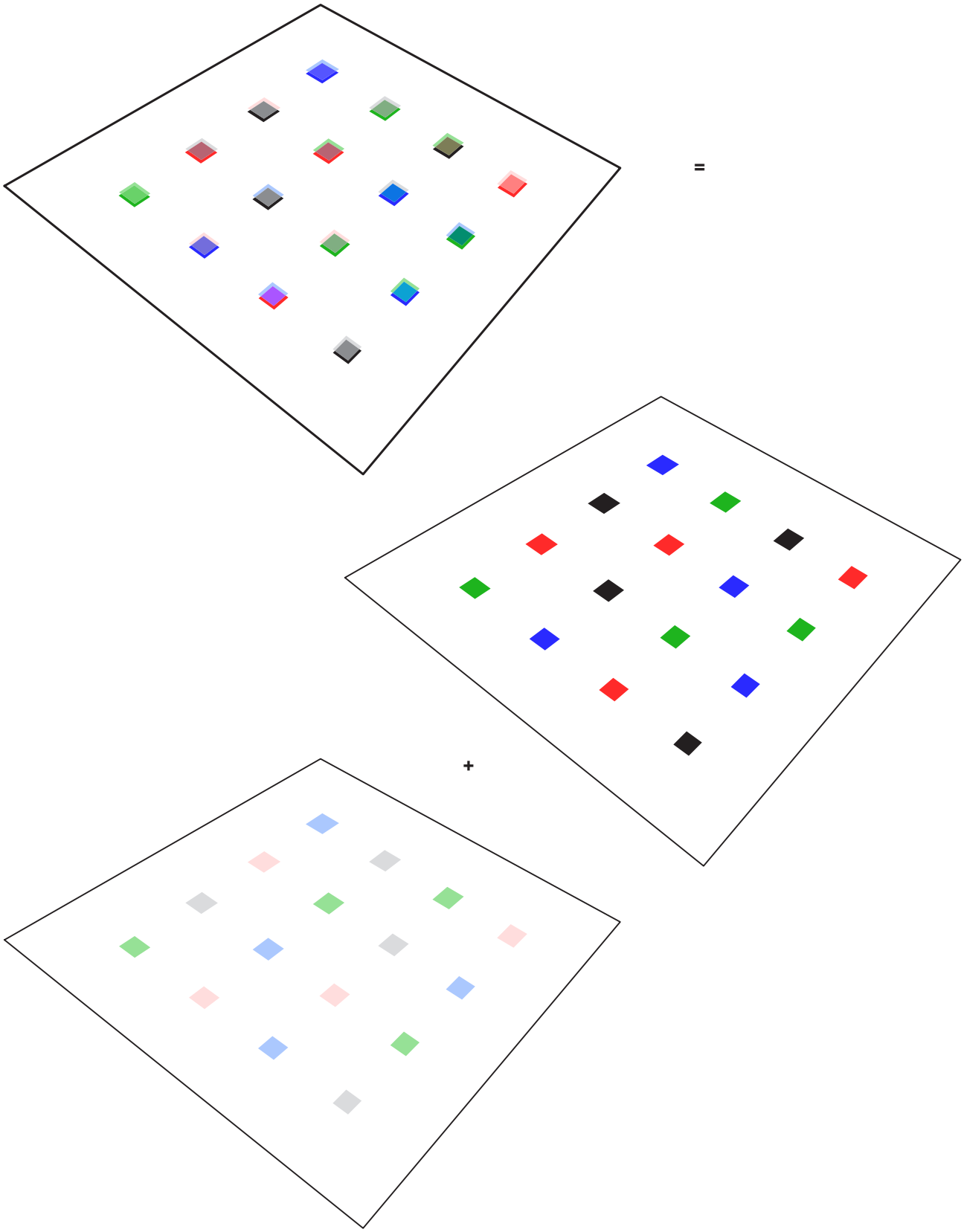


Abb. 144: Rekonstruktion von Hans-Jörg Glattfelder: *16 Trübungen I* (2003, farbige Malerei).
Es handelt sich beim ersten "Unterbild" (zweites Bild) um vier Farbgruppen aus vier Vierecken, die alle dieselbe Konstellationsgeometrie aufweisen; es gilt: **Typ VK (S1.1 versus S1.2 versus S1.3 versus S1.4)**.
Beim zweiten Unterbild (drittes Bild) sind alle diese vier Konstellationen jeweils an der Vertikalen oder der Horizontalen gespiegelt und farbverblasst, erscheinen also als "fern", als zweite transluzente "Bildfolie" unter der ersten. Die Konstruktionsart des Bildes ähnelt der **Polyphonie des Kontrapunkts**, da auch dort Melodie-Geometrien gespiegelt und simultan angeordnet sind. Die Überlagerungsflächen der 32 Vierecke der zwei Unterbilder ergeben Zwischenfarbtöne, die dem **Typ MD (S1.X ~ S1.Y ~ S1.Z)** angehören. Insgesamt liegen also acht syntaktische Gruppierungen vor, also streng genommen eine **"Achtheit"**.
Farblich nah wirkende und fern-farbverblasst wirkende Gruppierungen sind einander farblich-transluzent überlagert und aus gleich großen Elementen in gleichen Abständen aufgebaut, was als raumsemantische Kontamination/ Antonymie (fern versus nah) gedeutet werden kann.

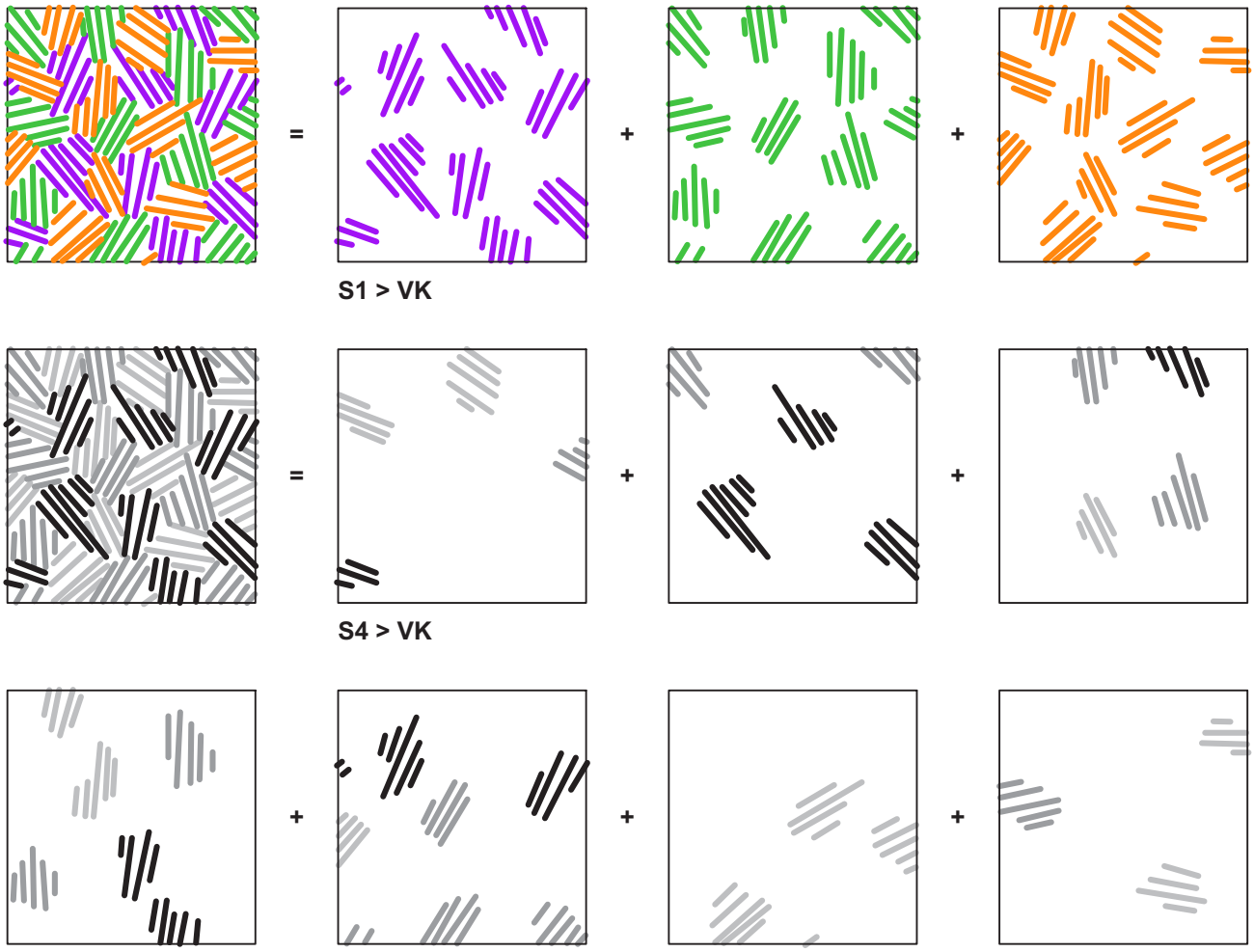


Abb. 145: Rekonstruktion von Jasper Johns: *Cross hatch* (1977, Siebdruck).
Schraffurflächen stehen im Ambiguitätsmischtyp **VK + BK**, da Farbähnlichkeit S1 als auch Orientierungsähnlichkeit S4 zu drei durcheinander verschränkten Farb- (2.- 4. Bild) als auch ca. sieben durcheinander verschränkten Orientierungsgruppierbarkeiten führen (6.-12. Bild).
Es handelt sich also um eine **Mischung aus den beiden Ambiguitätstypen Bildparameterkonkurrenz BK und Verbindungslinienkreuzung VK,** denn in einer Schraffurfläche konkurrieren die zwei Bildparameter S1 und S4 (Typ BK), aber es werden nicht-benachbarte Schraffurflächen gruppiert über den Typ VK.

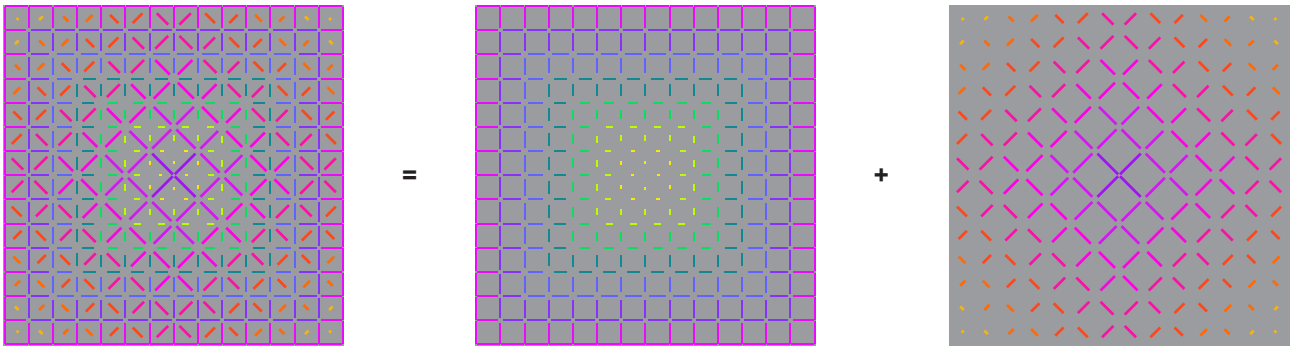


Abb. 146: Rekonstruktion von Axel Rohlfs: *Vier gegenläufige simultane Strukturen* (2003, Computerdruck).
Hierbei handelt es sich um zwei Farbentwicklungs- und zwei Längenentwicklungsstrukturen aus Minimaldifferenzen **MD (S1/3.1 ~ S1/3.2 ~ S1/3.3...)**, die durcheinander verschachtelt sind und über die Bildparameter S1, S3 (Strichlänge), S4 (diagonal versus orthogonal) sowie K1 voneinander visuell unterschieden werden können: **VK (S1/3/4.1+K1.1 versus S1/3/4.2+K1.2)**. Zur Mitte hin wird der Längenunterschied und der Farbunterschied (Komplementärfarben) maximal, daher der Begriff "gegenläufig".
Hinzukommt die oben beschriebene **Ehrenstein-Täuschung** (Abb. 46): man glaubt, in den Bereichen der "nicht realisierten Linienkreuzungen" Illusionen von Kreisflächen zu sehen.

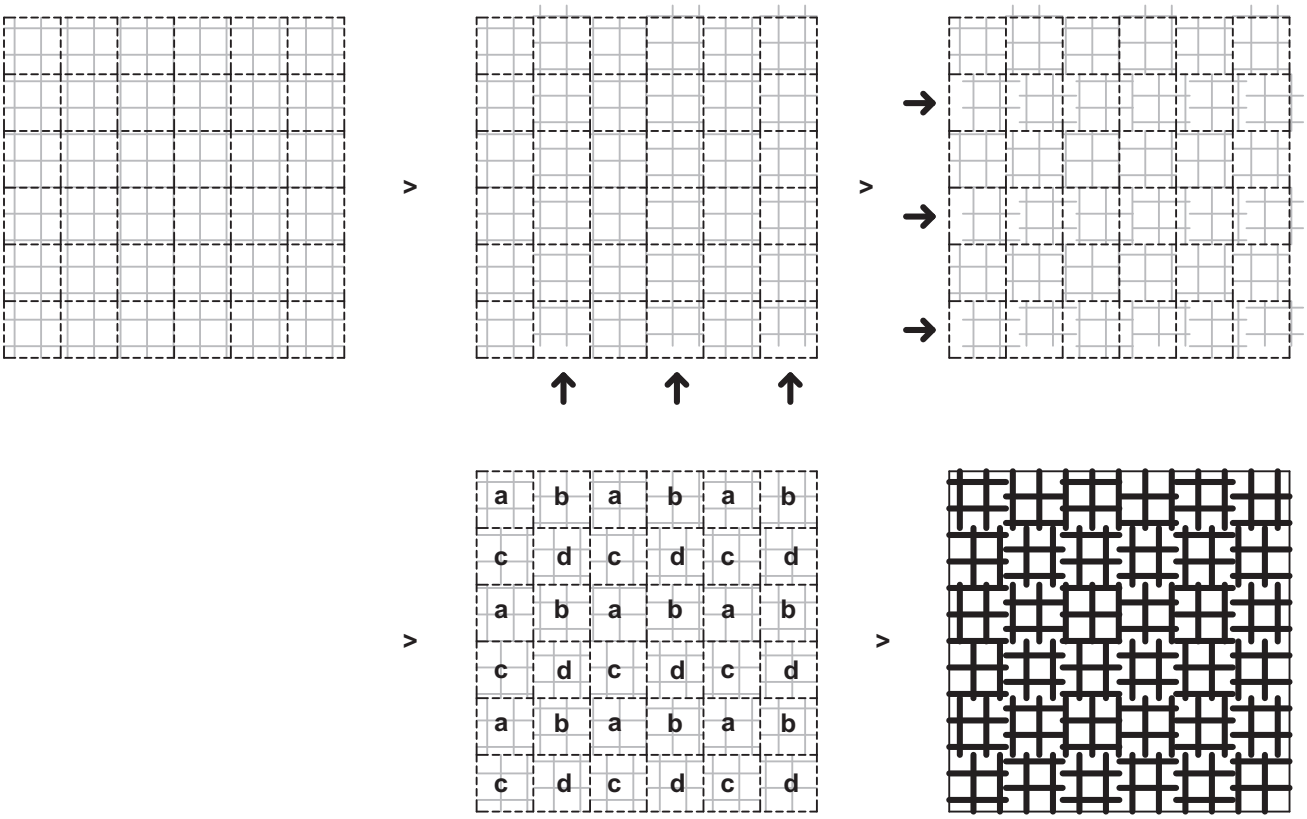


Abb. 147: Gestaltungsprozess-Rekonstruktion von Francois Morellet: *Tirets 0°- 90°* (1960, Ausschnitt, Malerei).
Morellet führt an einem gerasterten Gitter zwei Verschiebungen seiner Fragmente zur Bildung von vier ineinander verschachtelten K1-Gruppierungen a bis d durch (s. viertes Bild):
a: unverschoben, b: nur vertikal verschoben, c: nur horizontal verschoben, d: vertikal und horizontal verschoben.
Es gibt hier also vier K1-Verweissysteme aus zwei Verschiebungen in 90 Grad und 0 Grad (daher der Titel).
Diese vier K1-Verweissysteme a bis d tauchen im Bildauschnitt neunmal auf (siehe viertes Bild). Es handelt sich also um **VK-Vierheit (K1.1 versus K1.2 versus K1.3 versus K1.4)** auf der Basis des Bildparameters K1, denn K1 verbindet jeweils über ein Zwischenfeld hinweg ineinanderzeigende Gitterfragmente visuell.

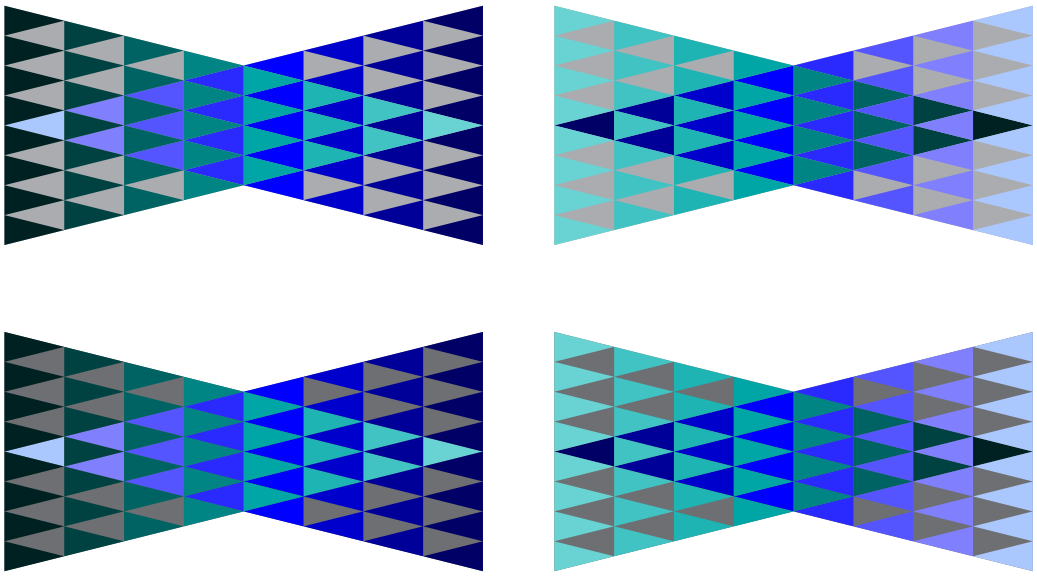


Abb. 148: Variation von Axel Rohlfs: *Inverse Farbsequenzdurchdringungen* (2004 - 2018).
Die Kognition fasst Dreiecke aufgrund ähnlicher Farbe S1 und Orientierung S4 zu zwei großen, ebenfalls dreiecksförmigen Gruppierungen zusammen (**Typ VK** sowie **BK-Selbstähnlichkeit** S2, vgl. Kap. 2.1.7). Dazu tritt noch der Typ **MD** zweier Farbminimaldifferenz-Sequenzen (türkise und blaue Sequenz). Der Bereich eines großen Dreiecks wird auch vom Bereich des anderen eingenommen: Typ **BK**(K3.1 versus K3.2). Es handelt sich also um eine Durchmischung der drei Typen **BK, MD und v.a. VK**. Die zwei folgeinversen Farbvariationen auf zwei Farbgründen hell/ dunkel zeigen den Zusammenhang zwischen Monokularen Tiefenkriterien, Farbe und Form auch bei eigentlich nichtabbildenden, also eigentlich nicht raumsemantischen Bildern.

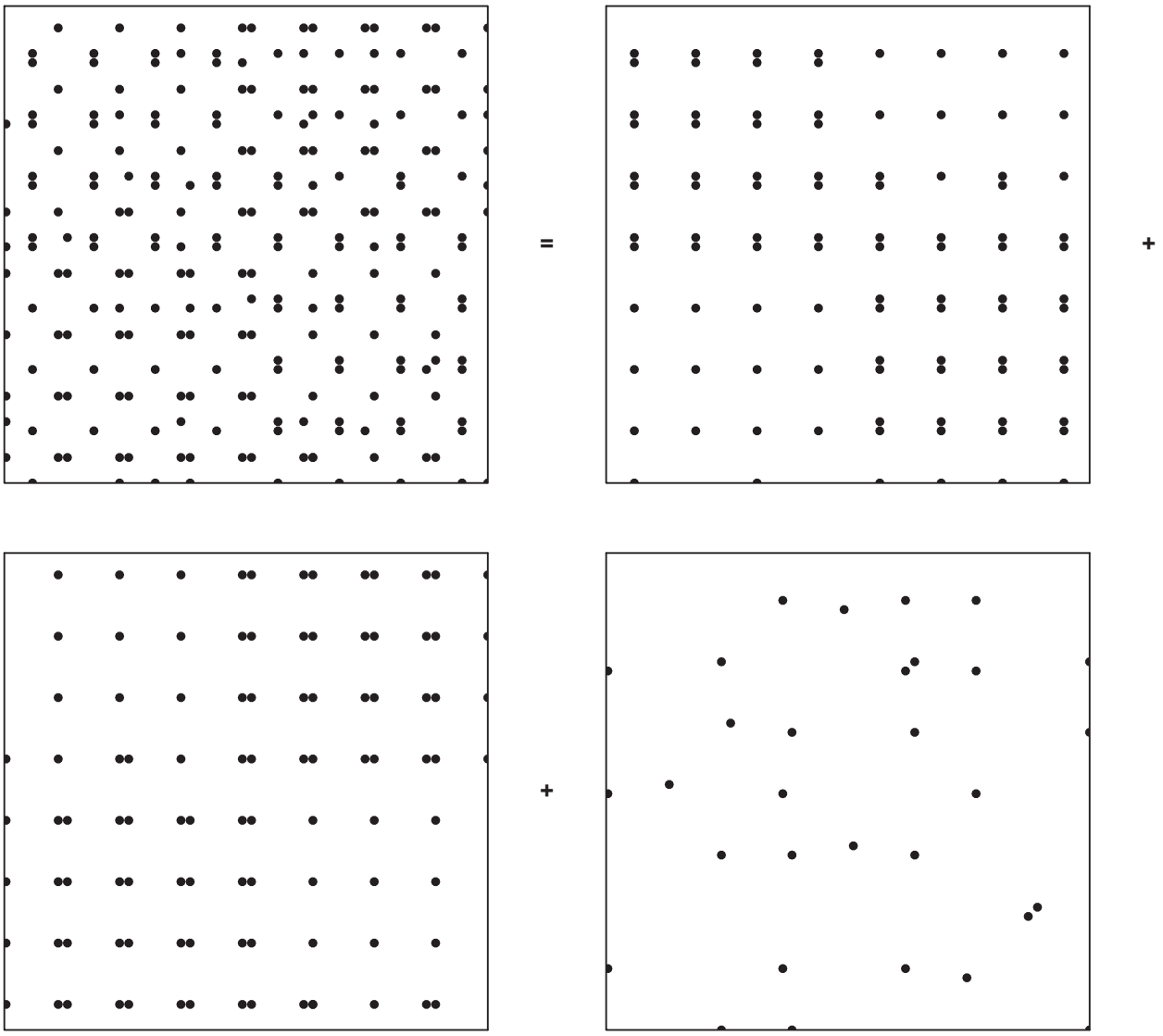


Abb. 149: Rekonstruktion von Larry Poons: *The Enforcer* (1963, Malerei, ursprünglich farbig).
Die ersten zwei Untergruppen von Punkten (zweites und drittes Bild) bildet die Wahrnehmung aufgrund einer Mischung aus Similarität und Kontiguität: Aufgrund der **Ähnlichkeit von Distanzen (S von K2)** lassen sich die beiden Punktraster geistig auseinanderziehen; diese zwei Untergruppen stehen in einer **VK-Zweiheit** zueinander, wobei natürlich K1 imaginärer Rasterlinien auch bedeutsam ist (zweites und drittes Bild).
Innerhalb dieser beiden Untergruppen können wiederum vier weitere Untergruppen ausgemacht werden: zwei Quadrant-Gruppen aus Punktepaaren und zwei Quadrant-Gruppen nur aus Einzelpunkten. Die Punktpaare betonen die Richtungen von imaginären Rasterlinien. Zwei Arten von Punktepaargruppen können aufgrund zweier Orientierungen S4 unterschieden werden: horizontal und vertikal. Die Punktepaare deuten "Quasi-Raster-Linien" an (**MD-Geometriemischtyp 1 Punkte zu Linie**).
Das vierte Bild zeigt die Punkte, die sich nicht den beiden vorangegangenenen Untergruppen des zweiten und dritten Bildes zuordnen lassen, da sie als eher zufällig in deren Systematik "hineingestreut" wirken, quasi als Störung, Verwirrung der Ordnungen (syntaktisches adiectio). Aber auch die genannten Quadranten sind nicht völlig der Symmetrie-Ordnung folgend gestaltet.

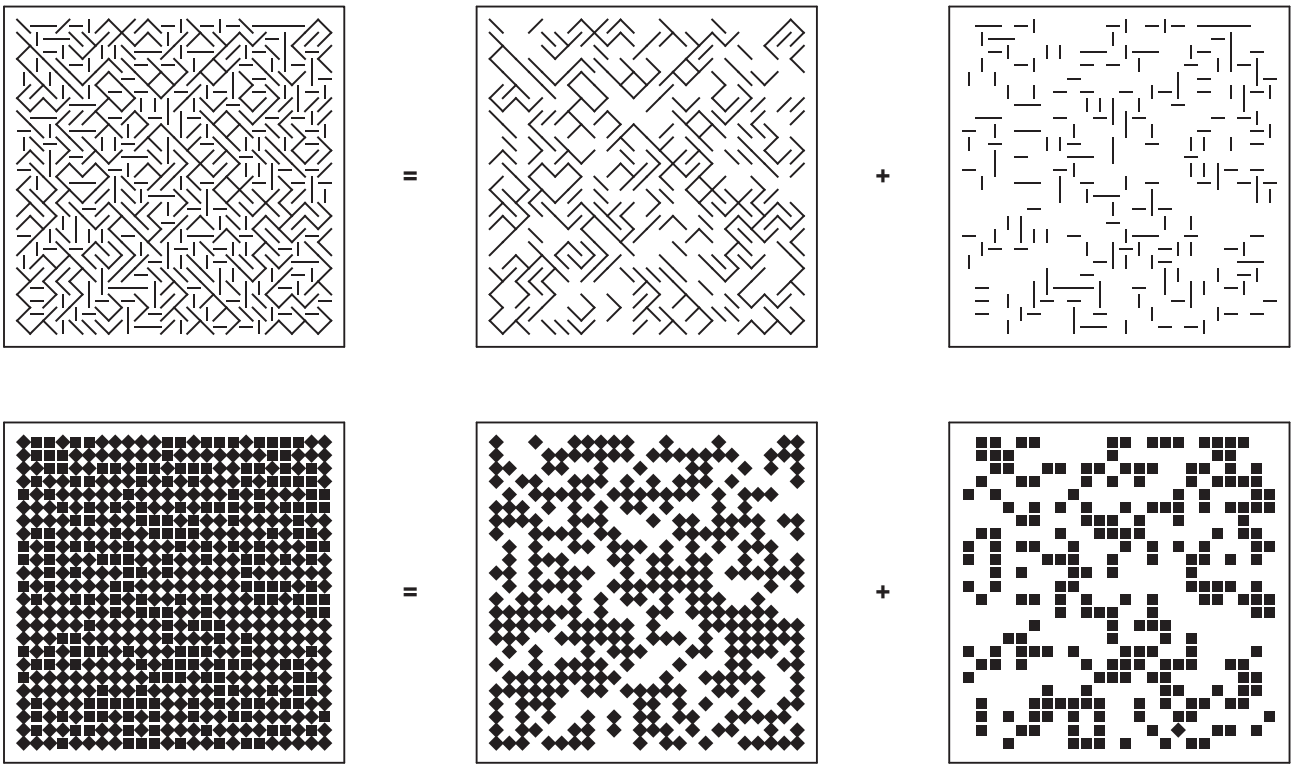


Abb. 150: Rekonstruktion von Vera Molnar:
a) obere Reihe: *Zufällige Verteilung in 4 Etappen, weißer Grund* (1959 - 2010, drittes aus einer Serie von vier Bildern vierer Etappen der Linien-Längenentwicklung, Malerei).
b) untere Reihe: *Quadrate in 2 Positionen/ B* (2011, drittes Bild aus einer Serie von vier Bildern vierer Etappen der Quadrat-Größenentwicklung, Malerei).
Beide Bilder basieren auf der gleichen Verteilung von (über S4 unterscheidbaren) Elementen nach dem Zufallsprinzip; es gibt jedoch zwei diagonale Linien (aufsteigend, abfallend) und nur ein diagonal stehendes Quadrat; daher ist das obere Bild eine Verteilung von vier Elementen, das untere Bild von zwei Elementarten.
Im Prinzip handelt es sich also beim oberen Bild um **Vierheit des Typs VK aufgrund vierer Orientierungen (S4.1 versus S4.2 versus S4.3 versus S4.4)**, jedoch fasst das Auge horizontal und vertikal zusammen (siehe drittes Bild) und die Diagonalen berühren sich mitunter (siehe zweites Bild), so dass da über Ähnlichkeit der Orientierung hinaus auch noch eine direkte Kontiguitätsbeziehung K4 gegeben ist.
Die diagonal und orthogonal stehenden Quadrate in der unteren Reihe stehen so dicht beieinander, dass das Auge nur schwer die zwei Gruppierungen nach Orientierung S4.1 bzw. S4.2 (siehe fünftes und sechstes Bild) vornehmen kann. Die weißen Zwischenräume zwischen orthogonal stehenden Quadraten "stechen" mitunter stärker ins Auge als Ähnlichkeit der Orientierung S4. Es ergibt sich hier also mehr "Reibung", Deautomatisation der Wahrnehmung nach **Viktor Sklovsky**, da die Konstituierung von zwei Untergruppen, also einer Zweiheit - aufgrund Störung des Untergruppierungkriteriums S4 - schwieriger vonstatten geht.

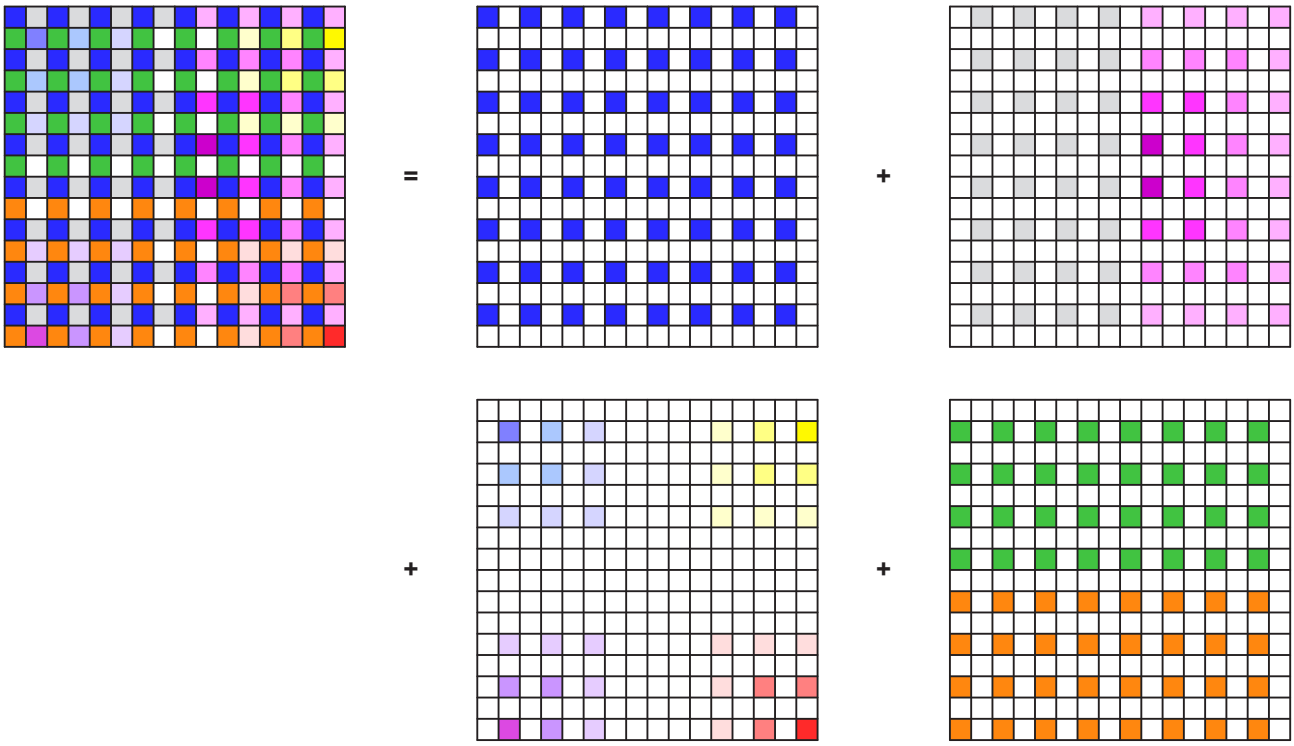


Abb. 151: Schematische Rekonstruktion von Max Bill: *Integration von vier Systemen* (1958 - 60, farbige Malerei, hier: zentraler Ausschnitt).
Es handelt sich um **Sechsheit des Mischtyps VK + MD**, da vier Farbgruppen gleichbleibender Farbe und zwei Farbabstufungsgruppen mit Farbminimaldifferenzen ineinander verschachtelt sind.
Der Titel jedoch verweist darauf, dass vier über das Bild wiederholte Raster-Quadranten sich gemäß vierer Systemprinzipien verhalten: a) Quadrant links oben: blau gleichbleibend (zweites Bild), b) Quadrant rechts oben: Zweiteilung mit einem Feld Farbgleichheit (grau) und einem Feld Farbabstufung lila zu hell-lila am Rand (drittes Bild), c) Quadrant rechts unten: vier Farben, die über eine weiße Zwischenkreuzzone ineinanderabgestuft werden (viertes Bild), d) Quadrant links unten: zwei Felder gleichbleibender Farbe (orange und grün, fünftes Bild).
Außerdem interagieren die Quadranten untereinander: man kann z.B. grüne Flächen z.T. als Überlagerung von gelb mit blau deuten (**Minimaldifferenz MD** S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3).

Abb. 152: Strukturzeichnung von Antonio Calderara: *Spazio Luce* (1970-1971, farbige Malerei).
Es liegt reine **VK-Zweiheit** vor, da sich die Verbindungslinien einer Gruppierung aus weißen Quadraten und einer Gruppierung aus gelben kreuzen: **VK (S1.1 weiß versus S1.2 gelb)**. Hinzukommt MD (S1.1 gelbe Quadrate ~ S1.2 hellgelber Grund). Der **Randanschnitt** an der **All-Over-Struktur** wurde bedachtsam so gewählt, dass sowohl ein Sichfortsetzen einer All-Over-Struktur (aus weißen und gelben Quadraten = quasi **zwei sekundäre "Quadratstruktur-Gründe"**) über den Rand als auch eine Deutung als **"Figur"** aus weißen Quadraten "vor" einem "Grund" aus gelben Quadraten denkbar wäre. Letztere Deutung wird durch die Farbwahl unterstützt: gelbe Quadrate sind dem durchgehenden hellgelben (eigentlichen) Grund ähnlicher als das sich stärker absetzende, "relativ figurhaftere" Weiß räumlich "vor" diesem Gelb bzw. diesen zwei Gelbtönen.

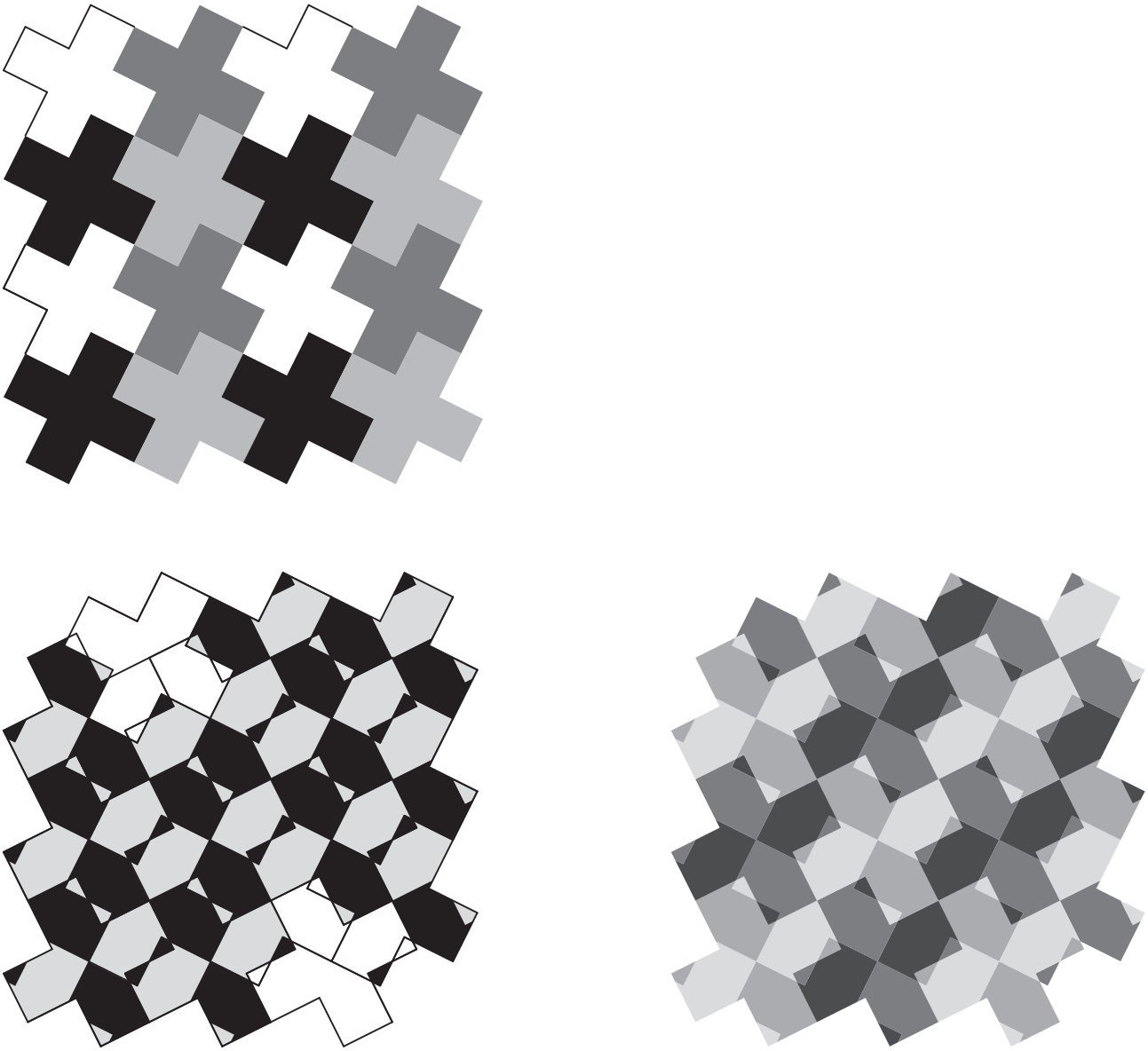
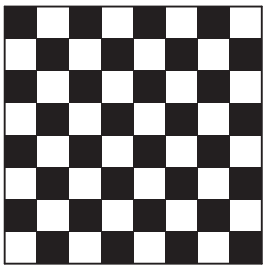
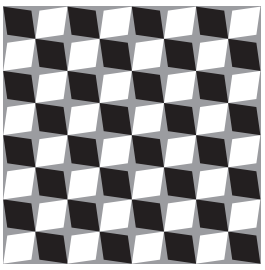


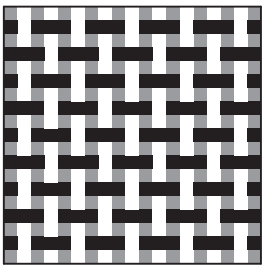
Abb. 153: Paraphrase auf Op-Art: Kreuzrasterflächen in Nebenlagerung (TYP VK, oben) und "Überlagerung" (TYP BK bzw. BK + MD, zwei Beispiele unten).
Es liegt bei dem obigen Beispiel der **Typ VK/ Vierheit** aufgrund S1.1 bis S1.4 vor, bei den beiden "Überlagerungen" unten der **Typ BK bzw. BK + MD**, da aufgrund durchgehender Konturbereichslinien (Bildparameter K1 + K3) zweier Strukturen eine Farbfläche immer sowohl der einen als auch der anderen Kreuzrasterfläche zugewiesen werden kann. Beim dritten Beispiel kommt der Eindruck von Farbüberlagerung aufgrund **MD** (S1.1~S1.2~S1.3~S1.4) hinzu, weshalb es leichter lesbar (also in zwei Gruppierungen leichter zergliederbar) ist als das zweite Beispiel.



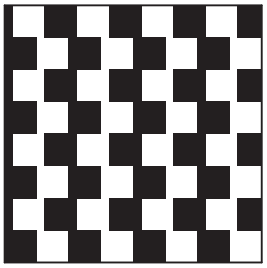
VK/ BK zwischen zwei "Gründen" über S1



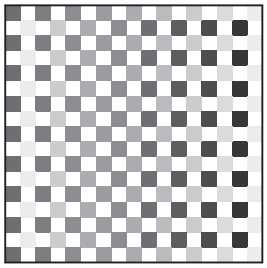
VK/ BK zwischen drei "Gründen" über S1, S4



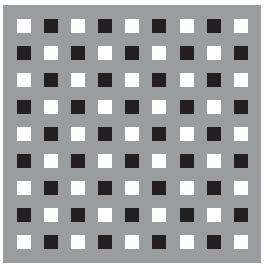
VK zwischen drei "Gründen" über S1, S4



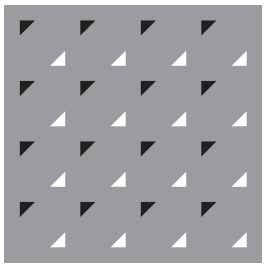
VK zwischen "Figuren" bzw. "Gründen" (fluktuierend)



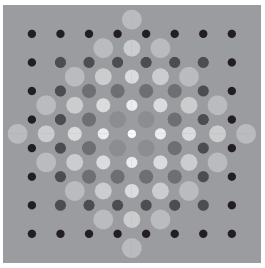
VK/ BK/ MD zwischen drei "Gründen" über S1



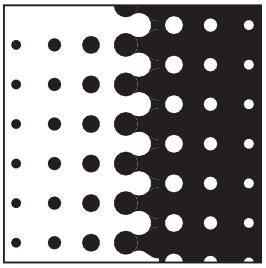
VK zwischen drei "Gründen" über S1, K4



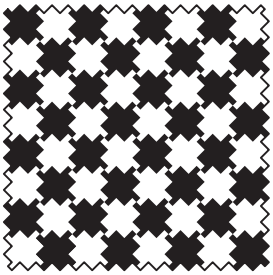
VK zwischen zwei S1-S4-"Figuren"?



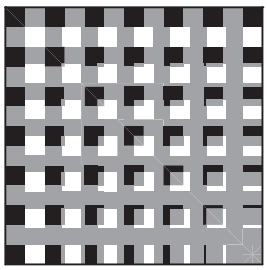
VK/ MD zwischen zwei S1-S3-K1-Figuren



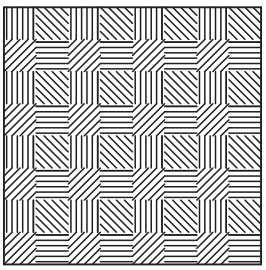
Rollentausch Figurgruppe zu Grundfläche in zweiheitlichem Mittelachsenbereich



VK/ BK zwischen zwei "Gründen"



zwei Gründe scheinen sich ineinander zu grauer Grund-Fläche zu verschränken > MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3)



VK zwischen vier Gründen: VK (S4.1 vs. S4.2 vs. S4.3 vs. S4.4)

Abb. 154: Variationen auf das Schachbrettmuster.
Es ist schwer, vier verteilte Konstellationen wie im letzten Beispiel gleichzeitig zu sehen; zumeist kann die Aufmerksamkeit nur sich einer zur Zeit widmen.
Strukturen (z.B. wie hier aus Quadraten o.ä.) können wie "Grund" oder wie "Figur" wirken, aber letzteres nur in schwachem Grad.
Über diese Strukturen hinweg können Minimalabstufungen (>MD) z.B. der Farbe vorgenommen werden, die bei Gegenläufigkeit mit einer anderen Abstufungssequenz Abgrenzung erzeugen können.
Durch Abweichungen vom reinen Schachbrettmuster können zusätzliche Bildparameter neben S1 hinzutreten, um zusätzliche Abgrenzung zweier Gruppierungen voneinander in einer VK-Zweiheit zu erzeugen.

2.1.5 Ineinander gelagerte Linienraster mit Linienschnittpunkten (Typ BK)

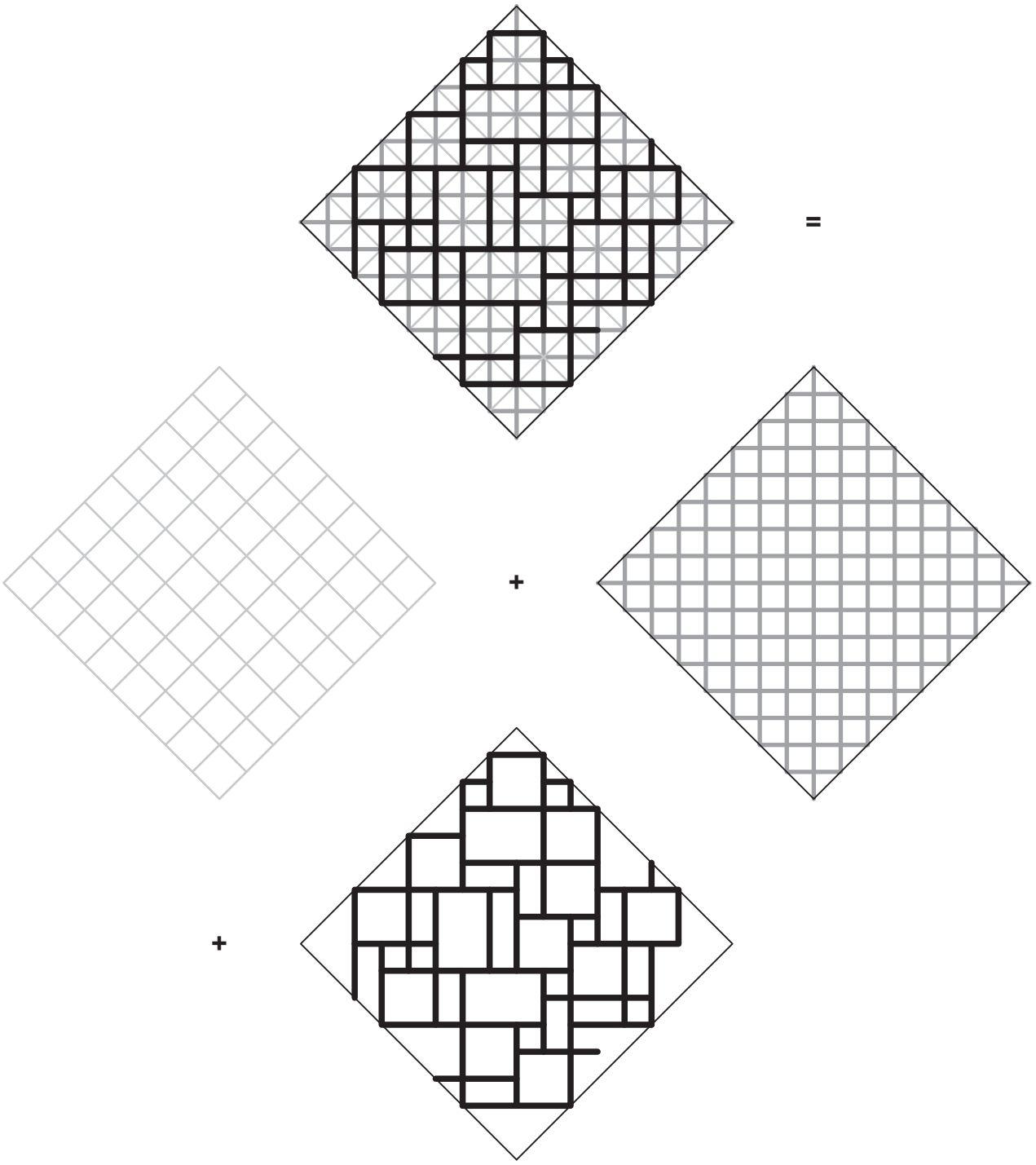


Abb. 155: Rekonstruktion von Piet Mondrian: *Komposition mit grauen Linien* (1918, Malerei).
Es liegt Dreiheit aus Überlagerung dreier Strukturen des **Typs BK** in Schnittpunkten der drei vor; diese drei Strukturen sind durch Farb(un)ähnlichkeit (Dis)S1 und Breiten(un)ähnlichkeit (Dis)S3 unterscheidbar trotz der "Überlagerung".
Das freiere Arrangement aus Rechtecken wie Quadraten, großen und kleinen in- bzw. nebeneinander (worin man einen Ansatz zu Raum- bzw. Transformationillusion erblicken könnte), kann als sowohl modular hergeleitet aus dem orthogonalen Raster wie aus dem diagonalen Raster gedacht werden.

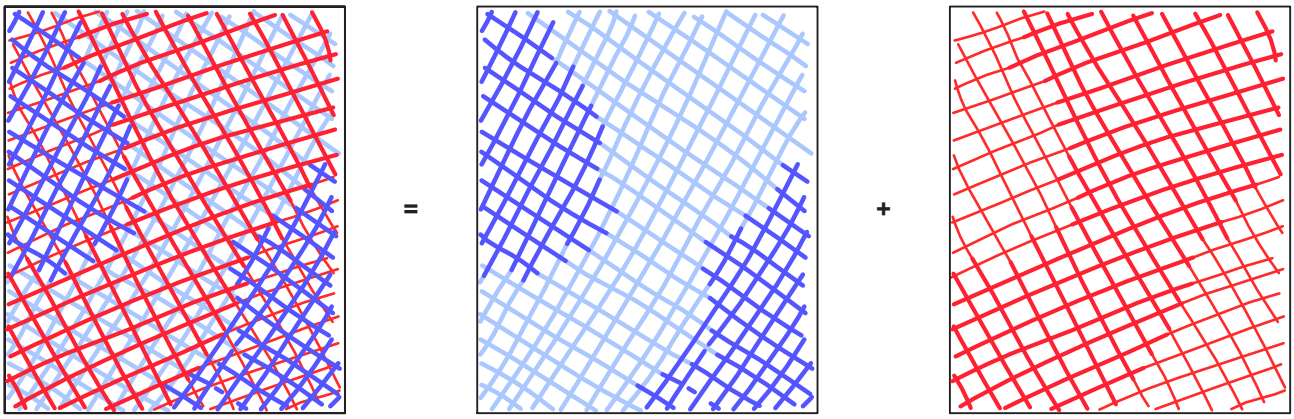


Abb. 156: Rekonstruktion von Sonia Delaunay: *Design aus Portfolio ´Compositions- Couleurs- Idées´* (1930, Wassermalerei).
Zweiheit aus zwei einander bereichsweise **verdeckenden, bereichsweise verdeckt werdenden** Gitternetzen mit nur imaginären weil verdeckten Schnittpunkten: **Typ VK S1.1/ K1.1 versus S1.2/ K1.2.**
Die dunkelblauen Linien links oben und rechts unten sind dicker und verdecken die roten Linien, die hellblauen Linien sind dünner und werden von den roten Linien verdeckt, gleichwohl gehen die hellblauen Linien in die dunkelblauen Linien über, beide Teilstrukturen bilden über K1 und S1 ein gemeinsames Gitternetz. Das Verdecken, die Verdickung und die Farbaufhellung erzeugen eine raumillusionäre Teilwirkung, die als semantisch antonym zur gleichbleibenden Maschenbreite des Gitters gedacht werden kann, da diese gegen Raumillusion wirkt. Ähnliches gilt für die rote Struktur.

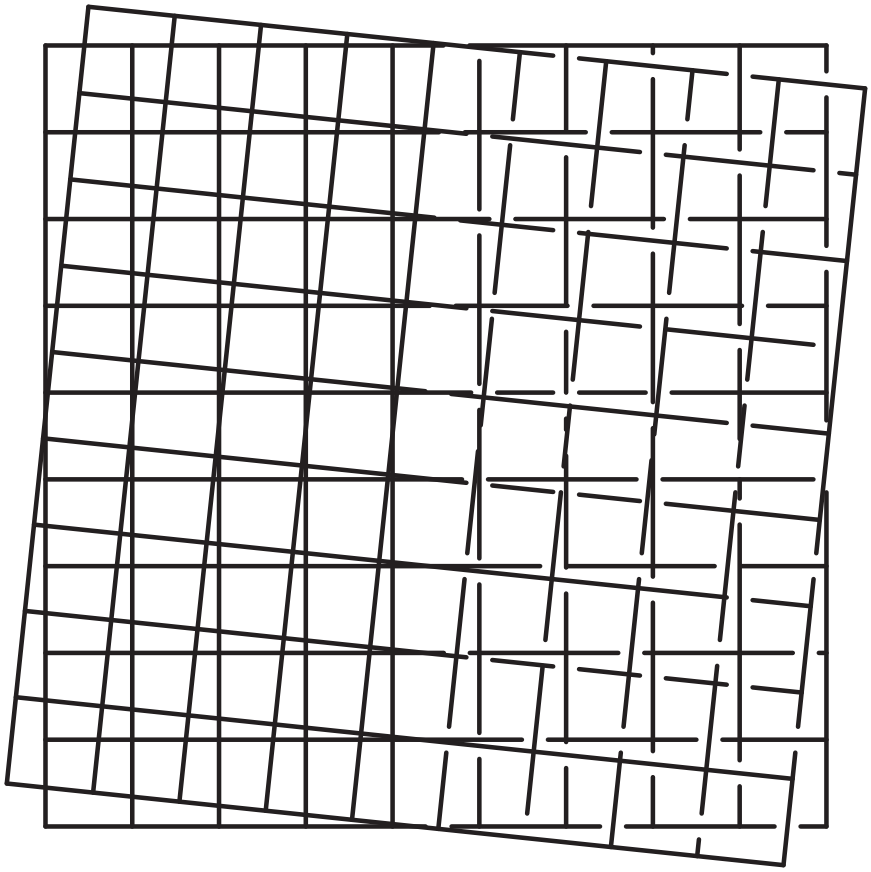


Abb. 157: Variation auf eine Werkidee Francois Morellets der 1960er Jahre.
Francois Morellet hat Drahtgitter aus industrieller Herstellung übereinander gelegt und gegeneinander verdreht, so dass u.a. **Moiré-Effekte** dieses Mikroreliefs entstehen. Diese Idee wird hier variierend aufgegriffen: es gibt in der rechten Bildhälfte keine Schnittpunkte der zwei Gitter: im Wechsel wird mal ein Linienbereich des einen Gitters, mal des anderen Gitters ausgespart (detractio). In der linken Bildhälfte sind im Kontrast dazu die Gitter unversehrt. Bei Fernsicht auf die Drahtgitterüberlagerungen Morellets werden diese als solche unsichtbar (vgl. linke Bildhälfte), bei Nahsicht sichtbar (vgl. rechte Bildhälfte).
Rechts handelt es sich um den **Doppelzuweisungstyp VK**, da es keine Schnittpunkte gibt; in solchen läge der Typ BK vor: ein Schnittpunkt als sichtbares Element gehörte sowohl dem einen wie dem anderen Gitter an. In der linken Bildhälfte gibt es Schnittpunkte, in denen der **Doppelzuweisungstyp BK** gilt: K1.1 des einen Gitters konkurriert mit K1.2 des anderen Gitters in einem Schnittpunkt. In der anderen Bildhälfte konkurrieren auch diese beiden, aber ohne dass es einen sichtbaren Schnittpunkt gäbe.

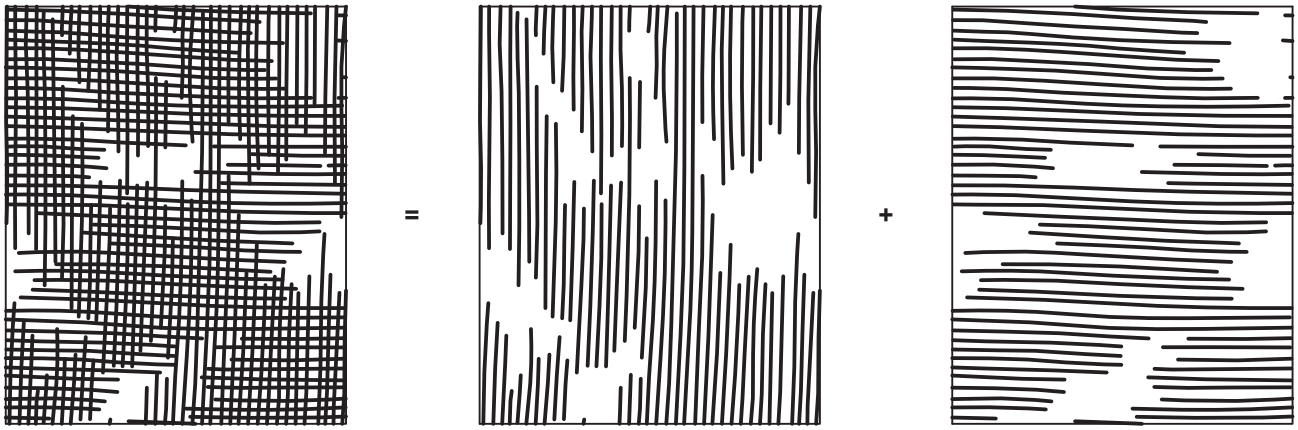


Abb. 158: Rekonstruktion von Sonia Delaunay: *Design No. 951bis* (1929, Druck auf Textil, wie Abb. 70).
Es liegt eine Zweiheit aus zwei Gruppen von Parallelenscharen vor, die sich in gemeinsamen Schnittpunkten p1, p2, ... schneiden (**Typ BK aufgrund K1.1 versus K1.2 in Schnittpunkten**). Die Endpunkte der zwei Gruppen aus Parallelen bilden kurvige, sich überlagernde Lochrand-Silhouetten: **BK (K3.1 versus K3.2 zweier überlagerter Silhouettenkonturen)**. Zwei Geometriemischtypen können festgestellt werden: **Geometriemischtyp 7 (Parallel-)Linien zu Fläche** und **Geometriemischtyp 1 (Parallel-Linienend-)Punkte zu (Silhouettenkurven-)Linie**.

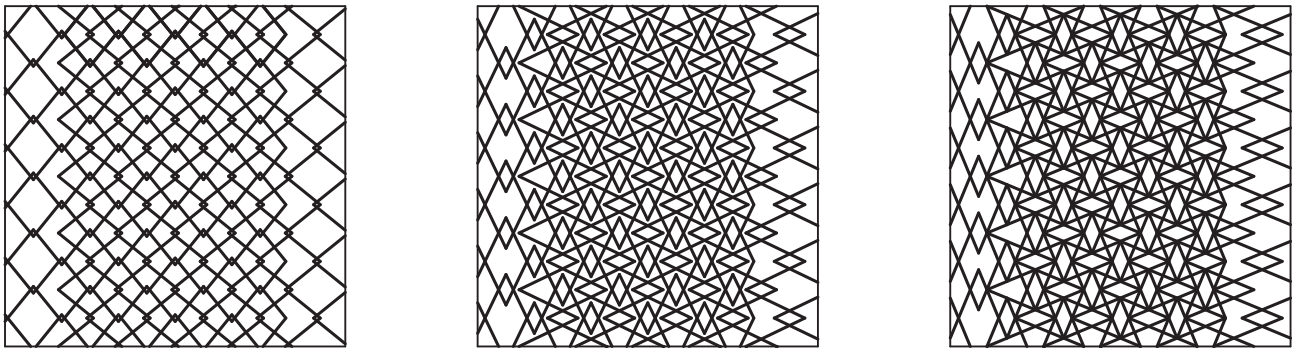


Abb. 159: Paraphrase auf Op-Art: Zwei Strukturen aus Zick-Zack-Linien in drei Überlagerungsarten.
Es liegt Zweiheit des **Typs BK** in Schnittpunkten p1, p2, p3... der Zickzacklinien vor; man kann von zwei Interpretationsarten sprechen: Interpretation als Zickzacklinien, aber auch als Rautenmuster. Bei der Interpretationsart "Rauten" besteht auch **Typ VK**, da gleichgerichtete (> S4) Rauten zusammengruppiert werden. Im letzten Bild konkurrieren in Berührungspunkten der Rauten sechs Linienabschnitte K1.1 bis K1.6; es überwiegt daher aufgrund Einfachheit nun klar die Deutung als "Rautenmuster".

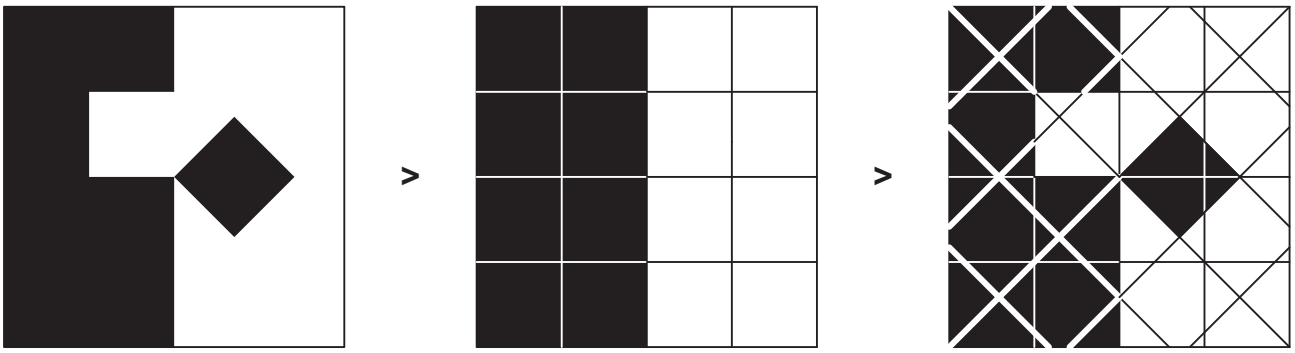


Abb. 160: Rekonstruktion von Camille Graeser: *Ohne Titel* (1977, Serigraphie).
Durch **syntaktisches transmutatio** (Drehung eines Quadrates um 45 Grad um den Mittelpunkt des Gesamtbildes herum) entsteht über K3 die Anmutung einer Leerstelle, deren Kantenlinien über K1 und Symmetrie S2 das dem Bild zugrundeliegende **modulare Quadrat-Raster** vor dem geistigen Auge erscheinen lassen; man tendiert dazu, mental das herausgedrehte Quadrat wieder in diese Leerstelle zurückzudrehen, also zu rekonstruieren, was man wohl einem **"haptischen Sehen"** statt einem **"optischen Sehen"** zuordnen würde (vgl. zweites Bild sowie Einträge zu Adolf Hildebrand). Das eine gedrehte Quadrat als **Modul** evoziert über K1 auch die Vorstellung eines um 45 Grad gedrehten modularen Rasters (drittes Bild), was zu einer dritten mentalen Wahrnehmungsfolie führt ("Dreiheit"). Auf mentaler Ebene könnte man also letztendlich von einer **Verschränkung zweier (jedoch nur mentaler) Raster ineinander aufgrund syntaktischem transmutatio** sprechen.

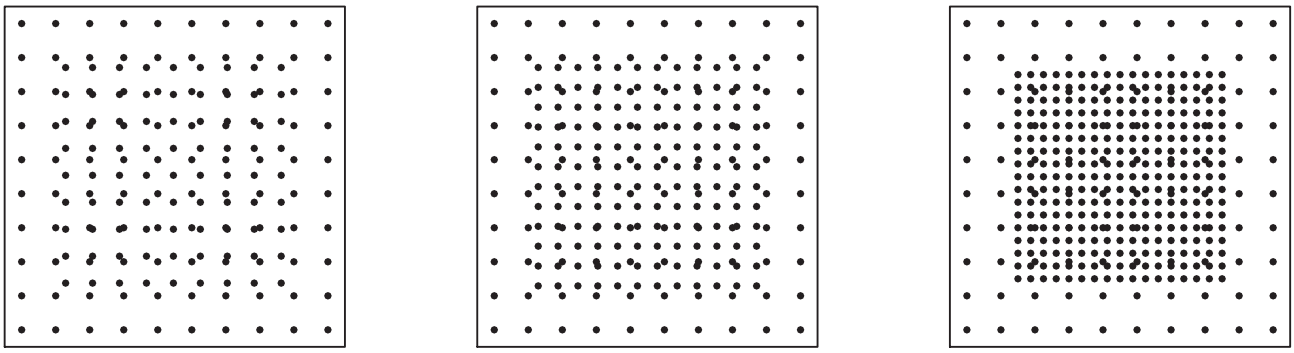


Abb. 161: Drei Variationen vom Bildparameter K2 bei einer von zwei bildräumlich verschränkten Punktrasterflächen.
Zueinander minimal in Bezug auf K2-Rasterweite differente (**Typ MD**) Punktraster, die man als Punktraster"figur" und Punktraster"grund" deuten kann, sind verschränkt. Die Rasterweite der Punktrasterfigur wird dreimal variiert, hat aber stets einen geringeren Wert als die des "Punktrastergrunds". Die Unterscheidung beider ist schwerer, je geringer der Unterschied zwischen den Rasterweiten beider ist. In den drei Bildern liegt eine Mischung aus Zweiheit des **Typs BK** (bei den sich überlagernden "Punkten"), des **Typs VK** (bei den anderen "Punkten" über (Dis-)Similarität von K2) sowie **Minimaldifferenz MD** des **Geometriemischtyps 13** Punkte zu Linien zu (Raster-)Fläche vor sowie von Figur- zu Grundpunktstruktur. Similarität von Abständen (S von K2) inmitten einer Rasterfläche trägt dabei zur "visuellen Stabilität" einer kognitiven Gruppierung "Rasterflächenfigur" bei: VK/ BK (S-K2.1 versus S-K2.2) + MD (K2.1~K2.2).
Es entstehen Sekundärstrukturen, mitunter Anmutungen einer Perspektivität bei Punktüberlagerungen als optische Verwirrung.

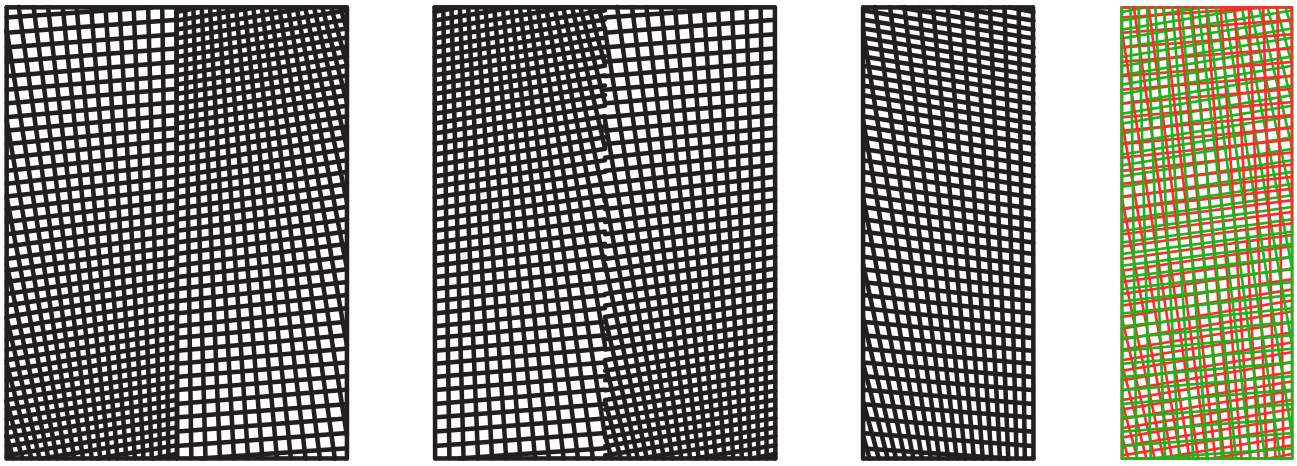


Abb. 162: Variation von Mario Nigro: *Ohne Titel* (1956, Malerei, Original links).
Zwei gegenläufige Rasterweitensequenzen, die Raumtiefe über abnehmende Rasterweite suggerieren, nähern sich in ihrer minimaldifferenzierten Entwicklung (> MD K2.1~K2.2...) in der Bildmitte einer Zusammengruppierbarkeit über Ähnlichkeit ihrer Rasterweiten an, so dass die zwei Hälften um diesen mittigen Bereich konkurrieren (Quasi-BK). Weil Linienindizes (K1) bzw. graduelle Ähnlichkeit der Orientierung (S4) die zwei Bildhälften stärker in der Mitte verklammern, zerfällt das Bild nicht einfach in zwei getrennt wirkende Teil-Bilder; in der Variation daneben (zweites Bild) zerfällt dagegen das Bild oben und unten eher in zwei Teilbilder, da eine vereinende Senkrechte fehlt. Im dritten Bild wurde die Folge der horizontalen Linien gespiegelt, so dass die Rasterteilflächen alle gleich groß erscheinen: die perspektivisch anmutende Verkleinerung der Rasterfelder entfällt also. Hier ist also eine Gegenläufigkeit zweier Sequenzen des Monokularen Tiefenkriteriums aus K2 in einem Bildfeld bewerkstelligt. Das vierte Bild zeigt die zwei Teilbilder des ersten Bildes übereinander geschoben, nur über die Farben rot und grün unterscheidbar.

2.1.6 "Überlappung" (Typ BK) zweier Farbflächen mit einem Farbmischton (Typ MD)

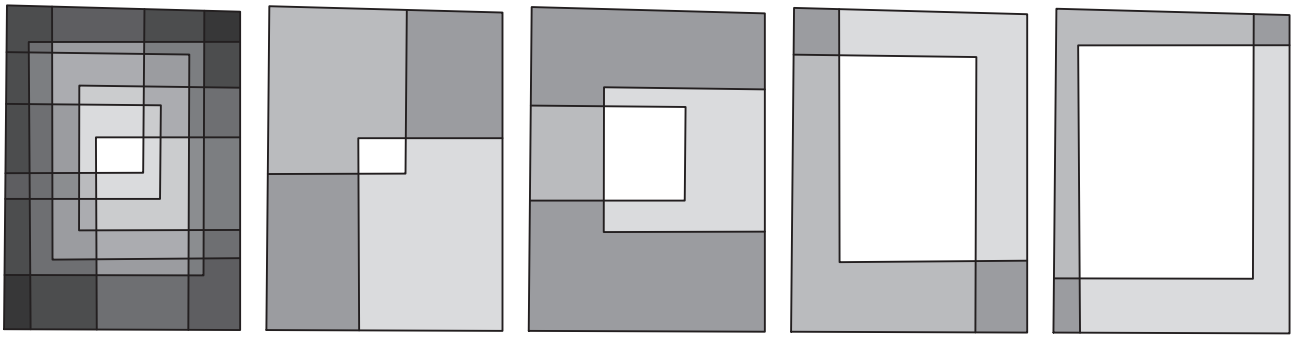
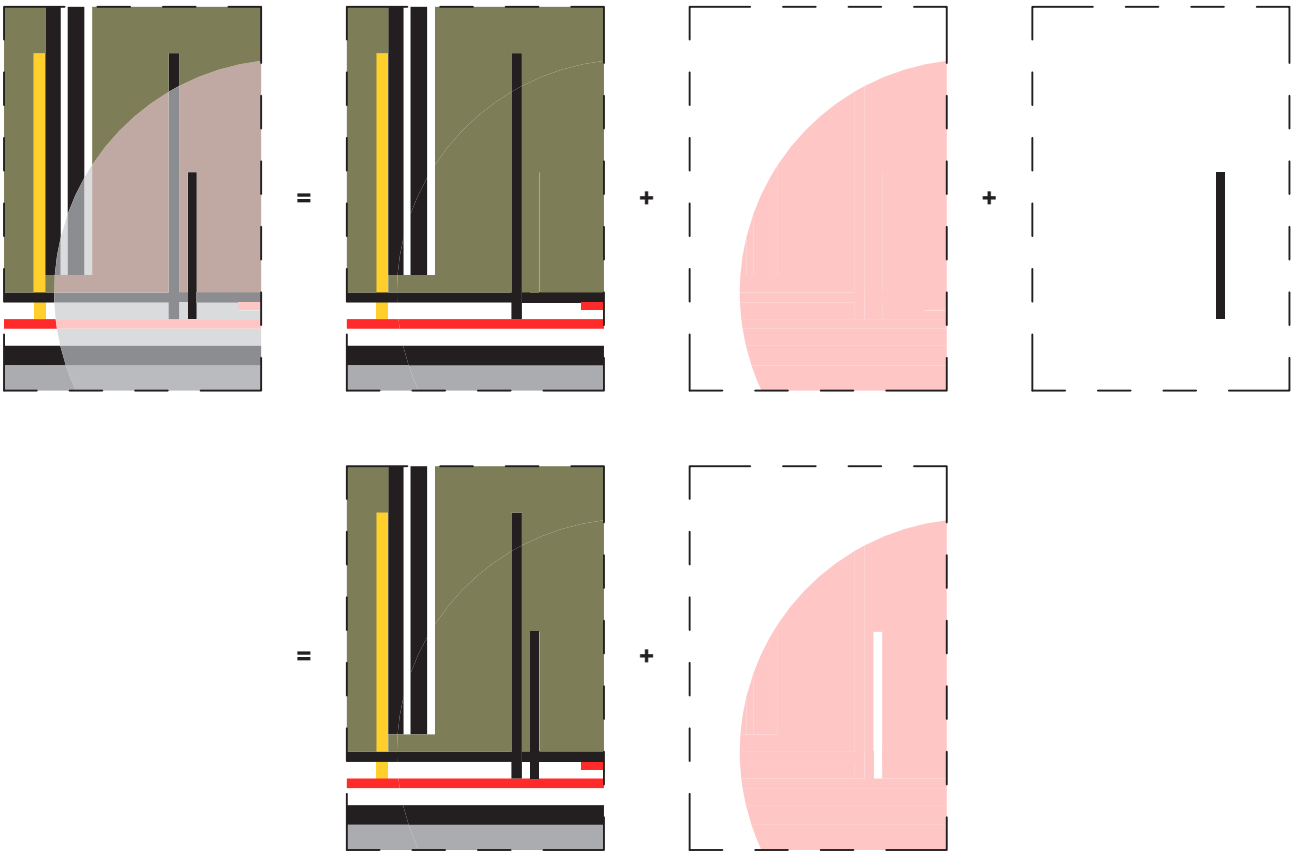


Abb. 163: Rekonstruktion der Folge des Aquarellschichtauftrags (quasi als Momente) von Paul Klee: *Polyphon gefasstes Weiss* (1930, Zeichnung und geschichtete Wassermalerei).
Man kann vier transluzente, um ein weißes Zentrum herum gruppierte Farbfelderpaare unterscheiden, die sich überlagern und so einige Mischfarbtonfelder erstehen lassen. Diese Flächen sind dem **Mischtyp BK + MD** zuzuordnen, zum einen aufgrund der Farbe (S1.2 zwischen S1.1 und S1.3 mit MD(S1.1~S1.2~S1.3)), zum anderen aber auch aufgrund sich kreuzender Konturlinien/ Indizes (Bildparameter K1/ K3, **Zweiheit-Typ BK** in Schnittpunkten der Linien aufgrund K1, in Schnittflächen aufgrund K3).
Der Titelbestandteil Paul Klees **"polyphon"** (= mehrstimmig) verweist direkt auf die Idee von Ambiguität, die man sowohl im Zeitmedium Musik (kontrapunktische Melodiebearbeitungen als - sich linear-zeitlich überlagernde - musikalische Gestalten) als auch hier im Raummedium Bild (Farbflächen als - sich nichtlinear-räumlich überlagernde - Gestalten) festmachen kann. **Michail Bachtin** nutzt den Begriff der ´Polyphonie´ auch z.B. für erlebte Rede in Erzähltexten, in der Erzählerstimme und Figurenstimme sich durchmischen. Dieses wird erreicht durch Spuren ("Indizes"), die auf die Erzählerstimme verweisen (z.B. Vergangenheitsform, Er-Erzählform), versus Spuren, die auf das Erleben der Figur verweisen (Ausrufungszeichen o.ä.). Zeit- wie Raummedien nutzen also **Indizes**, die auf zwei kognitive Gruppierungen in "Polyphonie" verweisen, um ästhetische Ambiguität zu erzeugen. Paul Klee hat, in Anlehnung an Delaunays Konzept der "Simultaneität", eine Theorie der **polyphonen Malerei** entwickelt (vgl. Kap. 1.3.4):
„Die polyphone Malerei ist der Musik dadurch überlegen, als das Zeitliche hier mehr ein Räumliches ist. Der Begriff der Gleichzeitigkeit tritt hier noch reicher hervor.“ (Paul Klee, Tagebuch Nr. 1081 (1917), zitiert nach **Geelhaar, Christian** 1979, S. 37)



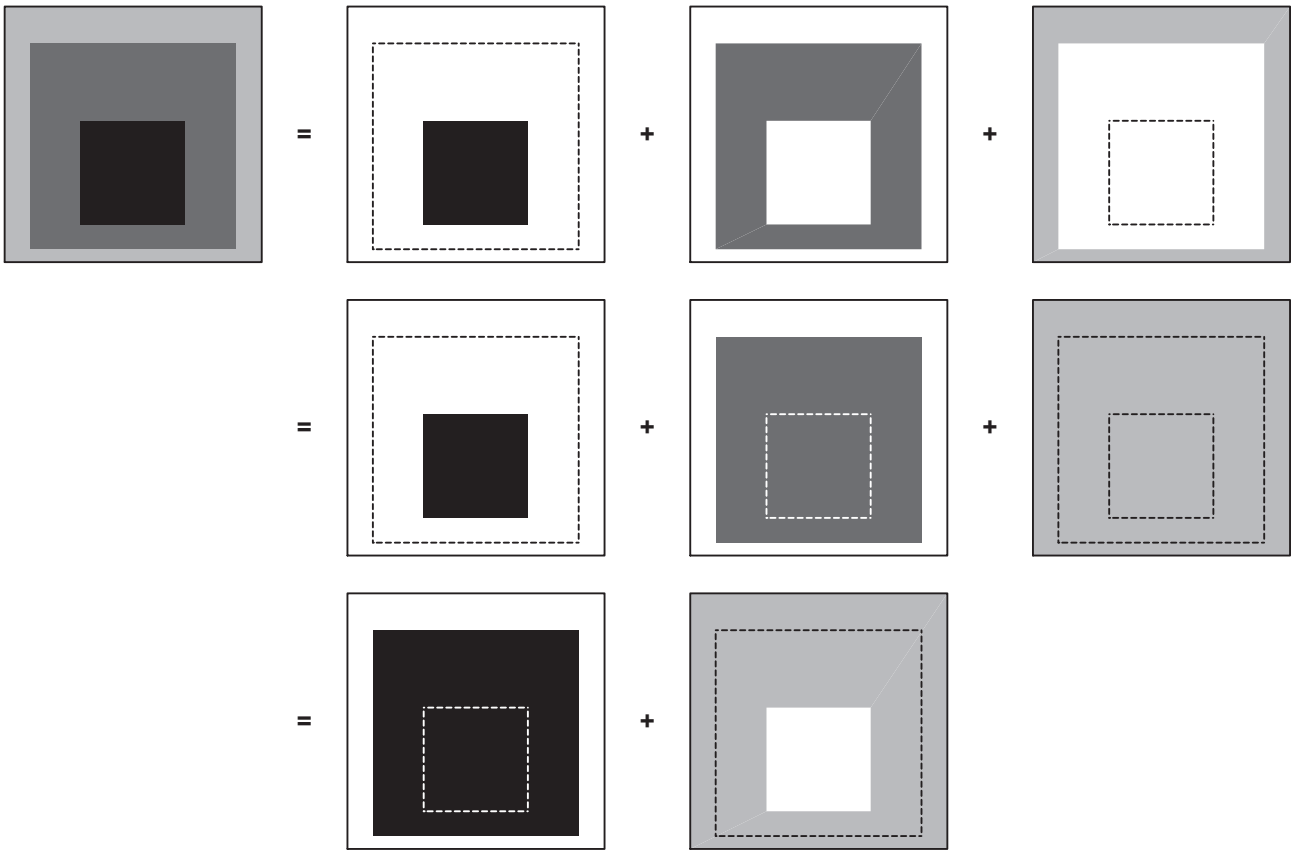


Abb. 164 (auch vorangegangene Seite): Quasi-Räumliche Interpretationsarten aus "Überlappung" transluzent anmutender Farbflächen bei László Moholy-Nagy: *LIS* (1922, Malerei, Detail) und Josef Albers: *Homage to the Square* (1950, Malerei).
Syntaktische (+ raumsemantische) Zweiheit bei Moholy-Nagy bzw. **Dreiheit** bei Albers aus zwei bzw. drei Interpretationsarten ihrer Werke im Hinblick auf Tiefenillusion (= Semantik von "Raum") liegt vor. Bei Moholy-Nagy kann eine "rosafarbene Folie" mit oder ohne Loch gedacht werden; bei Albers kommt eine Interpretationsart hinzu (s. letzte Zeile): c) "räumliche" Superposition eines grauen, breiten, transluzenten, äußeren Rahmens mit Loch über einem schwarzen Quadrat mit **Typ BK + MD** in der "Farbmischfläche".

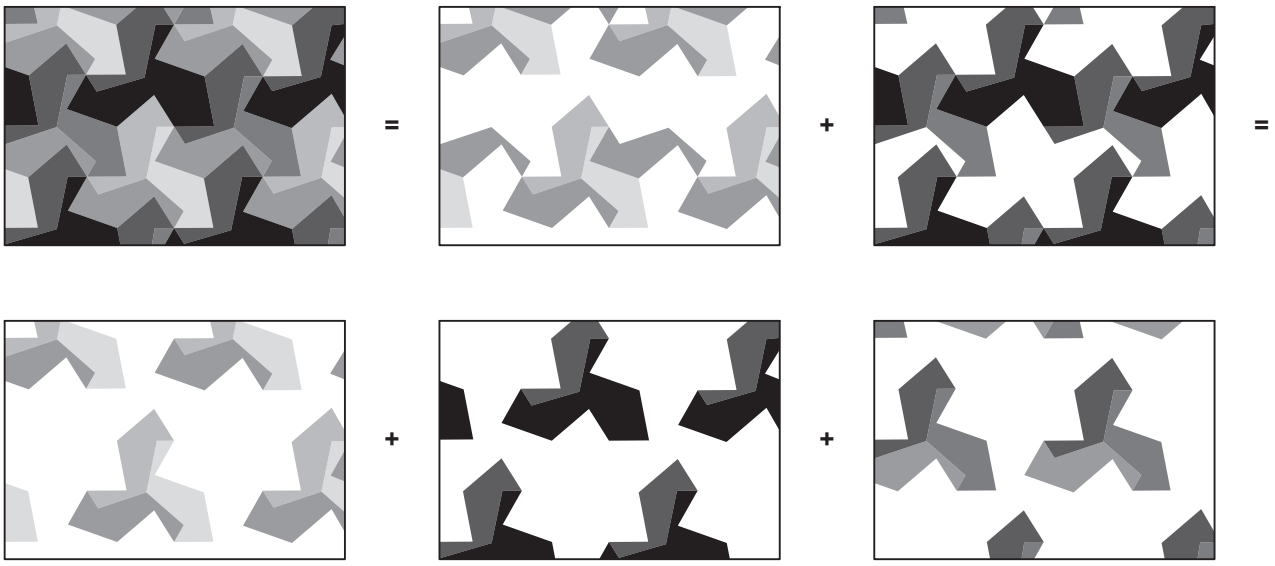


Abb. 165: Rekonstruktion von Hans Hinterreiter: *Studie 36* (1932, Malerei).
Drei Gruppen von Y-Formen sind in **VK-Dreiheit** verschachtelt, nur schwer unterscheidbar durch drei Graubereiche dunkel/ mittel/ hell- (siehe untere Zeile). Die acht Farbtöne dieser drei Figurtypen sind minimaldifferenziert (**MD-Zweiheit**), Konturlinien greifen zudem in andere Y-Formen über, so dass andere Gruppierungen der Flächen möglich sind (ein Beispiel dafür zeigt die obere Reihe); dadurch entsteht Ambiguität der Figur-Deutung: eine Fläche kann mehreren Gruppierungen zugeordnet werden. Minimaldifferenzierung von Farben erscheint hier als Zwischenabstufung oder auch als "Überlagerung" transluzenter Farbflächen. Es handelt sich also um den **Zweiheit-Mischtyp BK+ VK+ MD.**

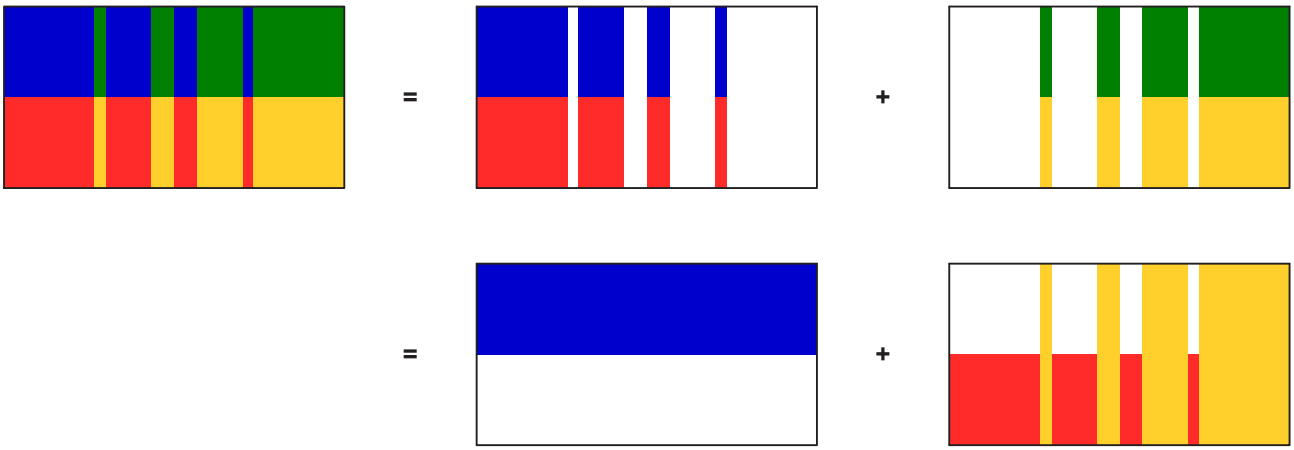


Abb. 166: Rekonstruktion von Max Bill: *Vier Farben in Struktur* (1970, farbige Malerei).
Es handelt sich hier um den Ambiguitätstyp **VK (S1.1 versus S1.2 versus S1.3 versus S1.4)** ausgehend von vier Farben, die jeweils vier getrennte Bildelemente kognitiv zu Breitensequenzen (Breiten 1/8, 1/4, 1/2, 1/1) verbinden, wobei zwei Paarsequenzen gegenläufig zueinander sind (erste Zeile).
Auch die Deutung der vier grünen Flächen als aus einer Überlagerung einer transluzenten blauen Farbfläche über vier gelbe Flächen entstanden (**BK+ MD**) ist möglich (letzte Zeile).

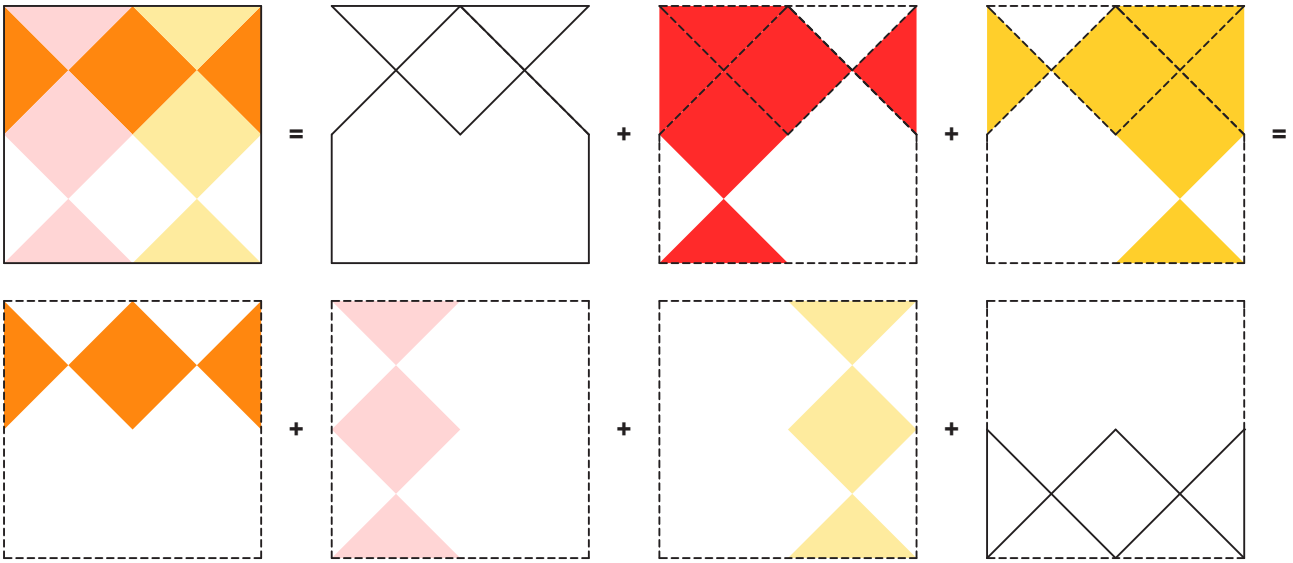


Abb. 167: Rekonstruktion von Max Bill: *Feld aus hellen durchdringenden Farben* (1966-67, farbige Malerei).
Es gibt hier zwei Interpretationsarten hin zu drei bzw. vier Untergruppen, also hin zu **Drei- bzw. Vierheit**:
a) farblich zu **drei** Farbfeldern, die sich farblich "überlagern" (vgl. Titel, erste Zeile) oder
b) förmlich zu **vier** "Ketten" aus Dreiecken bzw. Quadraten, die sich förmlich "durchdringen".
Die Farb"überlagerungen" sind eindeutig dem **Typ BK+ MD**, die Form"durchdringungen" eher dem **Typ VK** zuzuordnen (wobei in Berühr- bzw. Schnittpunkten der Typ BK besteht).

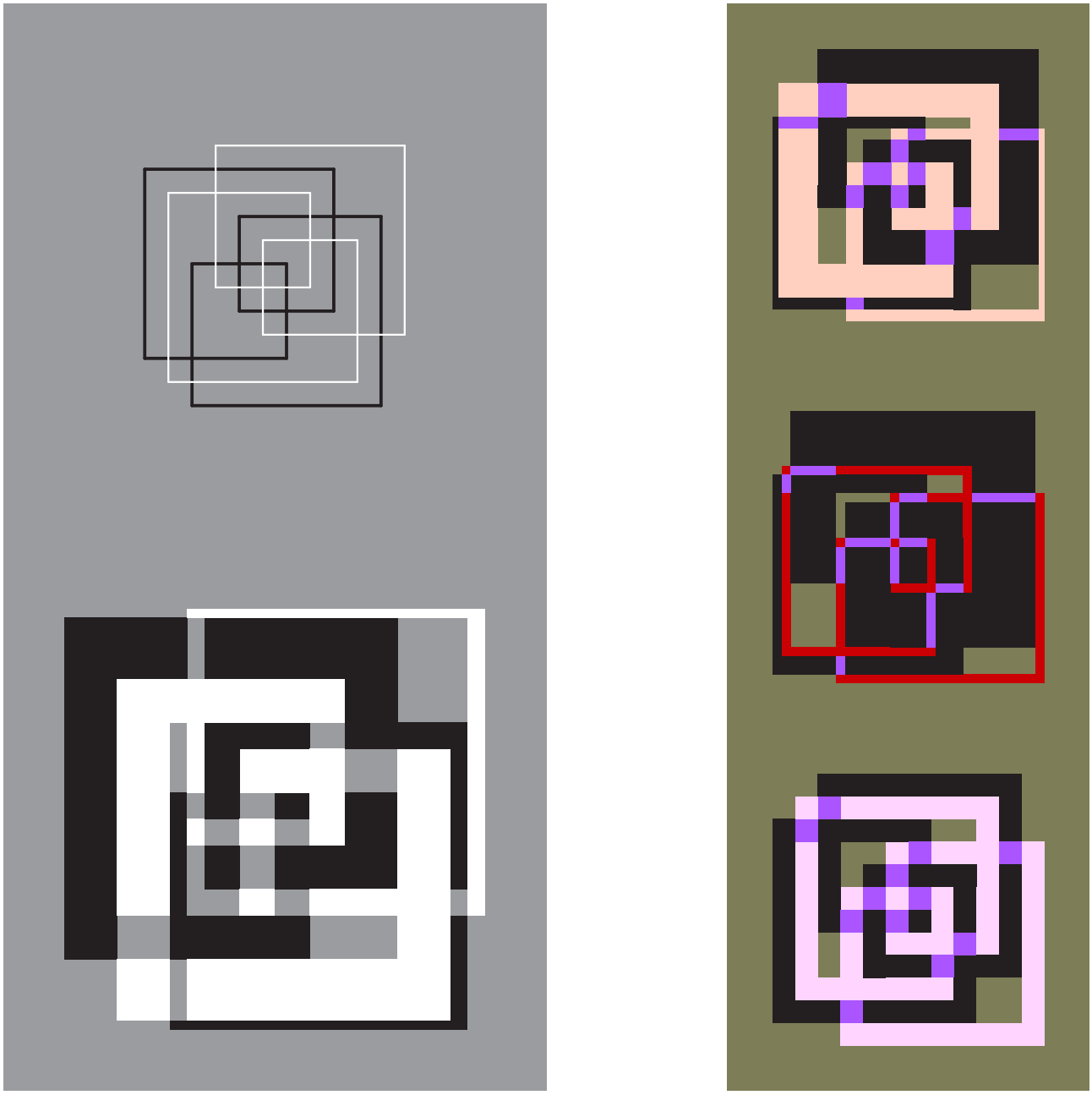


Abb. 168: Axel Rohlfs: *Oberflächen- und Tiefenstruktur eines Doppelknotens OT 33* (2013) sowie das dazugehörige Bild *Color Topology CT 33* (2016).
Das wechselseitige Einanderformen und -überkreuzen der zwei Endlosteilknoten eines Doppelknotens mit scheinbaren Farbflächenüberlagerungen kann man als eine **Art komplexer linearer bis nichtlinearer, syntaktischer BK-MD-Zweiheit (BK-MD-Farbüberlagerungen und MD-Geometrietypmischung "Punktuelles zu Linien zu Fläche)** auffassen; hinzu kommt im linken Bild, dass das Grau der "Überlagerungsflächen" von weißem und schwarzem Teilknoten dem Grau des Grundes entspricht, so dass der Grund in einer möglichen Deutung durch den Doppelknoten über **VK (S1.1 weiße Flächen versus S1.2 schwarze Flächen versus S1.3 graue Flächen)** hindurchzugehen scheint, so dass der Eindruck einer Doppelknotenfigur wieder zu zerfallen droht. BK-Eindruck aus K1-/ K3-Konturen und VK-Eindruck über S1 konkurrieren dort. Punktartige Flächen scheinen zu linienartigen, sodann zu flächenartigen Formen verbunden, weshalb der Eindruck einer **Art Geometrietypmischung über Anschwillen** vorliegt. Linienartiges setzt sich über K1 visuell über Überlagerungsflächen hinaus fort: der Blick wandert vom Anfang/ Ende bis zum Ende/ Anfang eines Endlosknotens, geht in der Fläche auf. Im linken Bild OT 33 zeigt die obere Struktur aus schwarzen und weißen Linien die **Tiefenstruktur** des Doppelknotens, also die zwei Wegverläufe der zwei Teilknoten mittels Linien ohne Dickendefinition. Die untere Struktur zeigt also nur **eine von vielen möglichen Oberflächenstrukturen** dieser einen Tiefenstruktur; aus unzähligen möglichen Dickenentwicklungen der Teilknoten wurde hierfür die Zahlensequenz 1, 2, 3, ... gewählt.
Das rechte Bild CT33 zeigt dagegen drei Oberflächenstrukturen aus drei Breitenentwicklungen der zwei Teilknoten: zweimal progressiv 1, 2, 3... (oben), einmal progressiv 1, 2, 3.. mit einmal konstant eins (mitte) sowie beide Teilknoten konstant eins (unten). Hier liegt also **eine weitere besondere Art syntaktischer Ambiguität vor: Tiefenstruktur versus Oberflächenstrukturen als Form-Derivate der einen Tiefenstruktur.** Zwischen diesen besteht derivativ-hierarchische Formsimilarität S2 (vgl. Topologie).

2.1.7 Selbstähnlichkeit

Selbstähnlichkeit (also das Wiederholen einer Gestaltung "in" sich selbst in immer kleinerem Maßstab) taucht als Strukturprinzip auf der syntaktischen und der semantischen Ebene von Kunstzeichen auf. Aber auch in der Natur kann man gemäß der **Chaos-Theorie** Selbstähnlichkeit als Selbstorganisationsprinzip (als **Dateneinsparung** analog zur Gestaltwahrnehmung) entdecken. Dieses Strukturprinzip taucht zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten in der Kunst auf (s. Abb. 178 und 179). Selbstähnlichkeit geht einher mit dem Eindruck von **Polydimensionalität**, da ein Objekt quasi in **Mikro-, Meso- und Makrokosmen "abgebildet"** zu sein scheint; zudem wirft sie als **Verschränkung von Similarität und Kontiguität** die Frage nach einer Analogizität von Wahrnehmung und Selbstorganisation von Materie auf. Da in einem Bildbereich mit Randkonturen, die auf diesen Bereich über K3 zeigen, sich diese Selbstähnlichkeit ausbildet, kann man von einem **Sonderfall einer deutlichen Teil-zu-Ganzes-Opposition, also vom Ambiguitätstyp BK (K3.1 umfassender Bereich versus K3.2 dazu ähnlicher aber verkleinerter und umfasster Bereich)** sprechen. Aber auch **VK-Selbstähnlichkeit** ist möglich (s. Abb. 175). Wenn Teile und ihr Ganzes nicht (z.B. polydimensional) markiert und daher markant opponieren, liegt nicht merklich intendierte Ambiguität vor, da sich die Aufmerksamkeit nicht ambig aufspaltet.

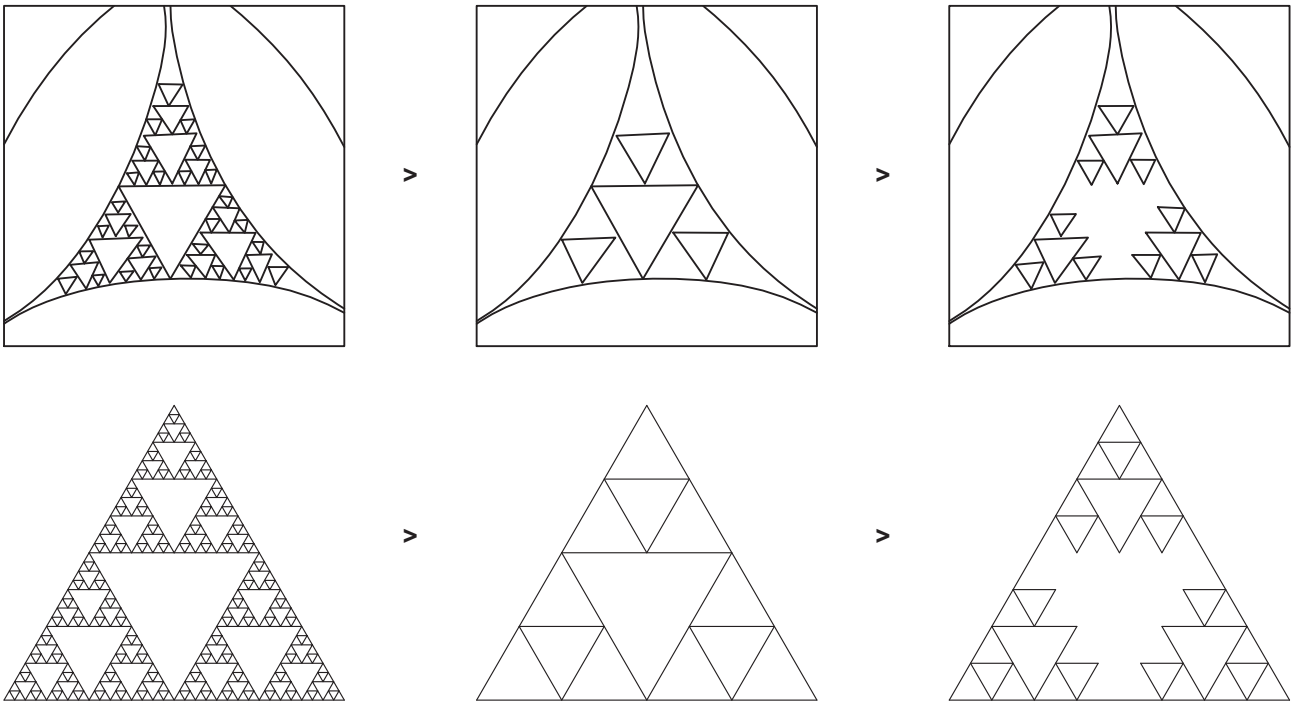


Abb. 169: Strukturskizzen: a) oben: eines Details des Fußbodenmosaiks der Kathedrale Anagni (ca. 13. Jahrhundert, Mosaik); b) unten: das Dreieck des Mathematikers Waclaw Sierpinski (1915).

Der Sonderfall syntaktischer Ambiguität von **BK-VK-Selbstähnlichkeit** liegt vor, da in einem Bereich K3 sich eine Geometriekonstellation in kleinerem Maßstab wiederholt (> Typ BK); über **VK (S3.1 versus S3.2 versus...)** könnte man auch noch von verschachtelten Gruppierungen/ -formationen aus Dreiecken gleicher Größen sprechen, also insgesamt vom Zweiheit-Typ VK-BK-Selbstähnlichkeit.

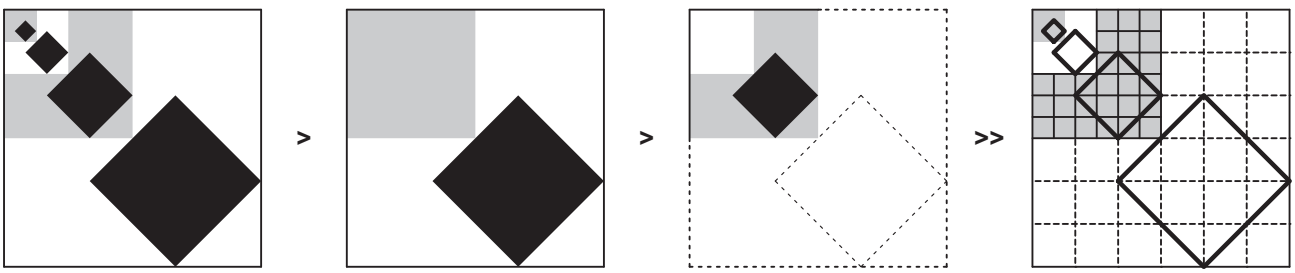


Abb. 170: Strukturskizzen zu Theo van Doesburg: *Arithmetische Komposition* (1930, Malerei).

Zweiheit aus Sonderfall von **Typ BK-VK-Selbstähnlichkeit**: im Quadranten K3.2 links oben ist ein zum größeren Bereich K3.1 formähnlicher Bereich in verkleinerter Dimension usw.: **Typ BK (K3.1 versus K3.2 versus K3.3...)**; mitunter fasst man die schwarzen Quadrate aufgrund S1, S2 und S3 über die "Dimensionsgrenzen" der Quadranten hinweg zu einer Gruppe zusammen: **Typ VK (S1, S2, S4 versus K3)**. Das Bild beruht auf einem **Sechstelungsraster** (siehe viertes Bild und das folgende Werkbeispiel).

Der Gründer der Bewegung der **Konkreten Kunst** (Manifest von 1930) hat als erster Selbstähnlichkeit in der modernen Kunst eingeführt; später beschäftigten sich z.B. **Anton Stankowski**, **Karl Gerstner** u.a. mit dieser Konstruktionsweise von Zweiheit-Bildern. Aber auch **Jackson Pollocks** Bilder weisen eine selbstähnliche Struktur auf: breite/ große Linien/ Tropfen über schmaleren/ kleineren Linien/ Tropfen usw..

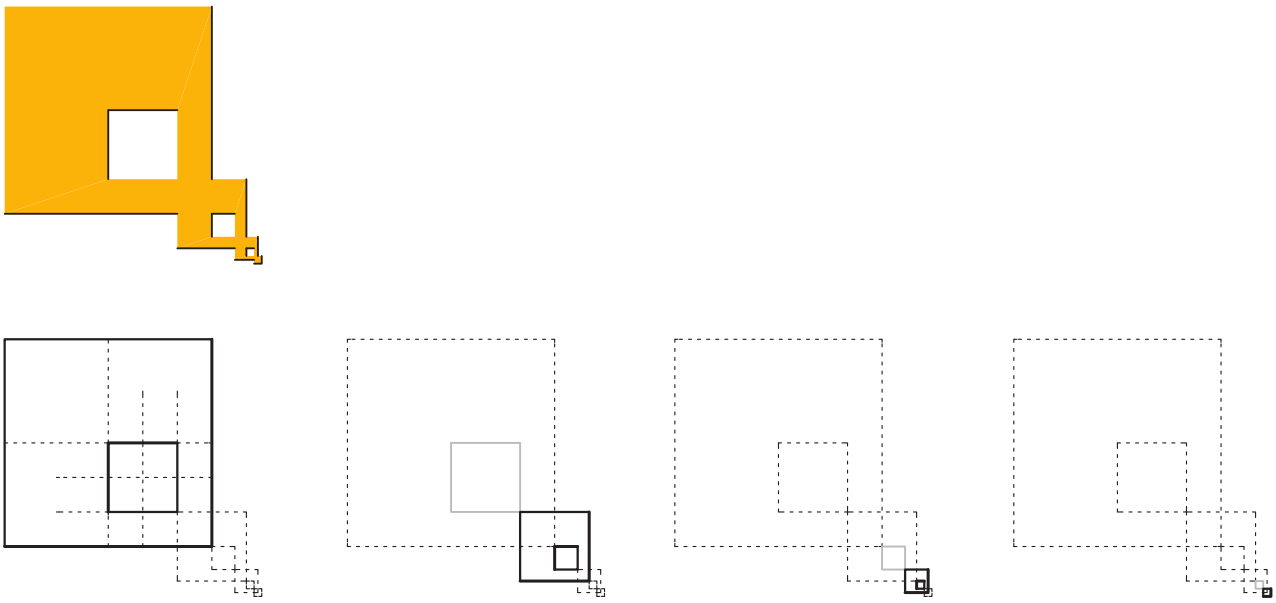


Abb. 171: Rekonstruktion von János Szász/ SAXON: *Yellow direction* (2000, farbige Malerei auf Holzrelief).
Ähnlich dem Bild von **Theo van Doesburg** beruht auch dieses selbstähnliche Bild auf einem **Sechstelungsraster** (siehe zweites Bild), jedoch entsteht hier - getreu der Forderung der **MADI-Kunstbewegung**, zu der Saxon gehört - ein **geöffnetes Bildformat** und die Dimensionsfelder von Sub- und Supradimensionen gehen ineinander über. Dadurch ist die mentale Rückführung auf Quadrate (v.a. über die Bildparameter K1 und K3 der Konturlinien) etwas schwieriger. Das jeweils kleinere Quadrat scheint - aufgrund der Tendenz zum dreidimensionalen Ausdeuten von Bildern mittels der monokularen Tiefenkriterien - durch das jeweils größere Quadrat verdeckt zu sein (vgl. **Petter-Versuch**, Abb. 47), was jedoch wiederum konterkariert wird dadurch, dass die Konturlinien eines größeren Quadrats in die Binnenstrukturen eines kleineren Quadrats einmünden (siehe drittes bis fünftes Bild).

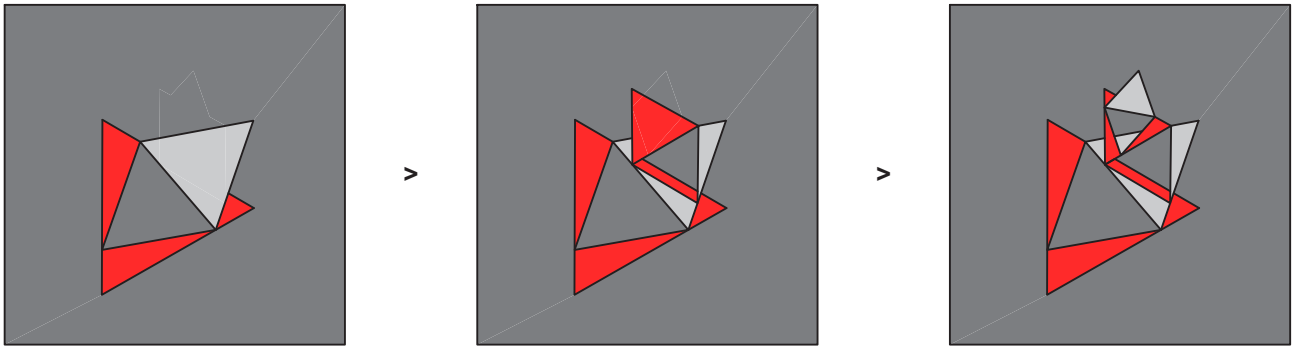


Abb. 172: Falt-Etappen-Rekonstruktion von Tíbor Gáyor: *Trigon Torsion 4* (2001, Collage einer dreieckigen, rot bemalten Leinwand, aus der immerfort ein dazu selbstähnliches Dreieck ausgeschnitten und ausgeklappt wurde, so dass man die graue Rückseite der Leinwand auch sieht; letztes Bild ist Original).
Hier liegt eine Mischung aus **BK-Selbstähnlichkeit (K3.1 versus K3.2 versus K3.3 versus K3.4)** und **syntaktischer transmutatio** vor, da aus einer rotbemalten Leinwandfläche eines gleichschenkligen Dreicks eine dazu selbstähnliche Fläche buchstäblich herausgeschnitten und -geklappt wurde usw..

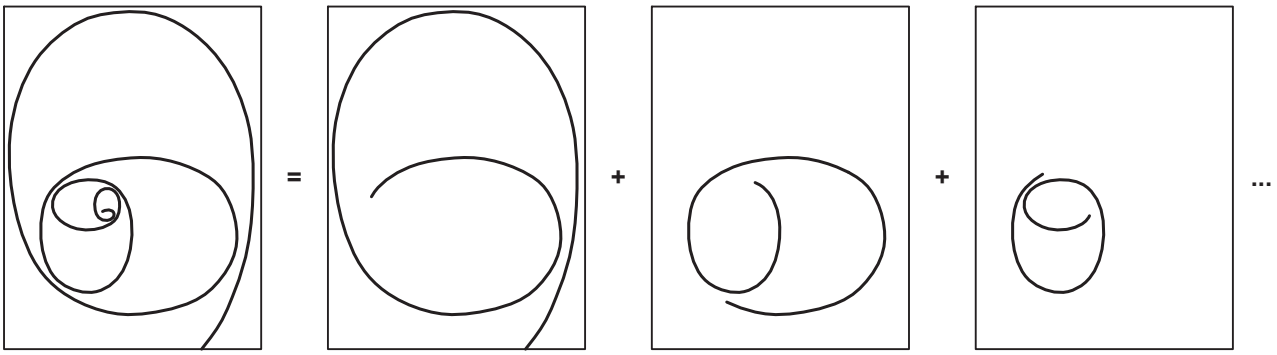


Abb. 173: Rekonstruktion von Anton Stankowski: *Selbstporträt* (1934 - 91, Malerei).
BK-Selbstähnlichkeit liegt über Parameterausprägungen der "Linienradialität" K3.1 versus K3.2 versus K3.3 usw. vor, diesmal aber als Linienkontinuum aus Dreiviertel-Ovalfragmenten (syntaktisches detractio). Die Abbildfunktion wird streng genommen erst über den Titel hergestellt, so dass man von einer **pragmatischen Antonymie** sprechen sollte: Ikonanspruch über Titel versus zunächst kaum nachvollziehbare Ikonizität des (Ab-)Bildes; durch den Titel gelenkt kann man ein kleineres Oval als (ggf. im Bezug zum Entstehungsjahr 1934 verständlich) herabgezogene Mundwinkel deuten oder gar auf abstrakter Ebene ein **ideelles Selbstportrait** der *"selbstähnlichen Rotation"* o.ä. assoziieren.

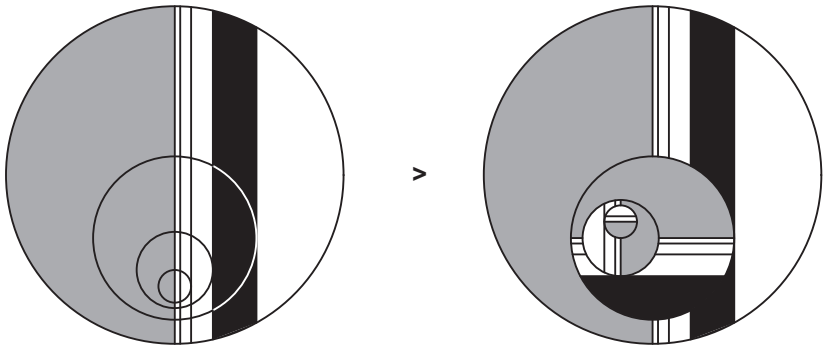


Abb. 174: Strukturskizze von Karl Gerstner: *Das tangentiale Exzentrum* (1956-57, kinetisches Objekt).
Gerstner hat eine BK-VK-selbstähnliche Struktur geschaffen, bei der durch Dreh-Beweglichkeit der Kreiselemente unendlich viele Varianten vom Betrachter erzeugt werden können, z.B. die vorliegende an eine Spiralbewegung gemahnende rechts. Die Breite der Streifen verdoppelt sich stets; die Anzahl der Streifen pro Kreis nimmt aber mit der Größe ab, daher gibt es **keine absolute Selbstähnlichkeit**.

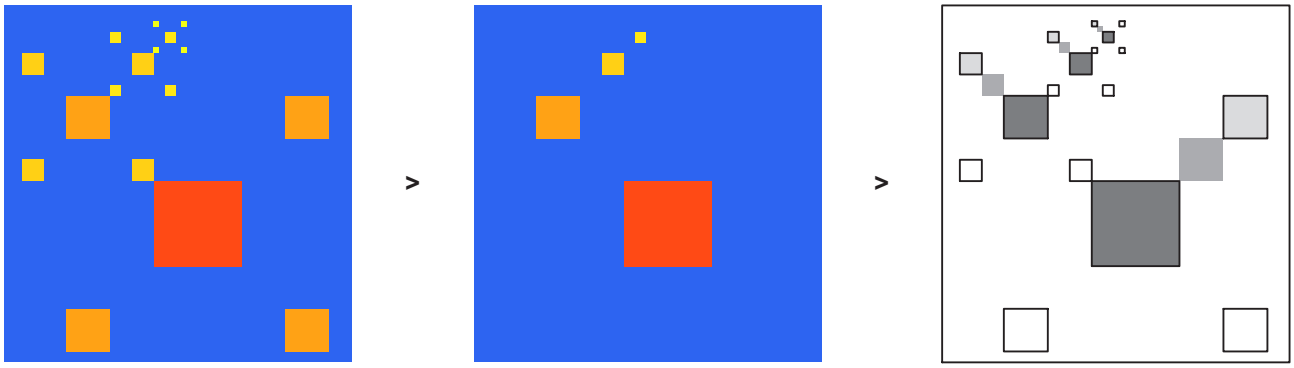


Abb. 175: Rekonstruktion von Anton Stankowski: *Generationen Blau* (1937- 1987, farbige Malerei).
Vergleicht man die bisherigen Verläufe der Projektionsstufen zur Erzeugung von Selbstähnlichkeit von größer zu kleiner, so kann man feststellen:
a) beim Sierpinski-Dreieck: von einem Zentrum in drei Richtungen ausgehend,
b) bei dem Doesburg-Bild: diagonal nach links oben (vier Diagonalrichtungen wären aber auch möglich),
c) bei dem Gáyor-Bild: über eine Dreiecksseite (auch über einen Eckpunkt oder über drei Seiten wären denkbar), immer im Wechsel rechts - links - rechts,
c) bei Stankowskis Selbstbildnis spiralförmig von Stufe zu Stufe um 90 Grad gedreht im Uhrzeigersinn,
d) bei Karl Gerstner können die selbstähnlichen Kreisflächen in sich gedreht werden, so dass unendlich viele Varianten denkbar sind,
d) bei diesem Stankowski-Werk wurden von vier möglichen Quadranten-Richtungen zuerst der linke obere dann zweimal der rechte obere Quadrant ausgewählt, um **VK-Selbstähnlichkeit** über S1 + S3 zu erzeugen.

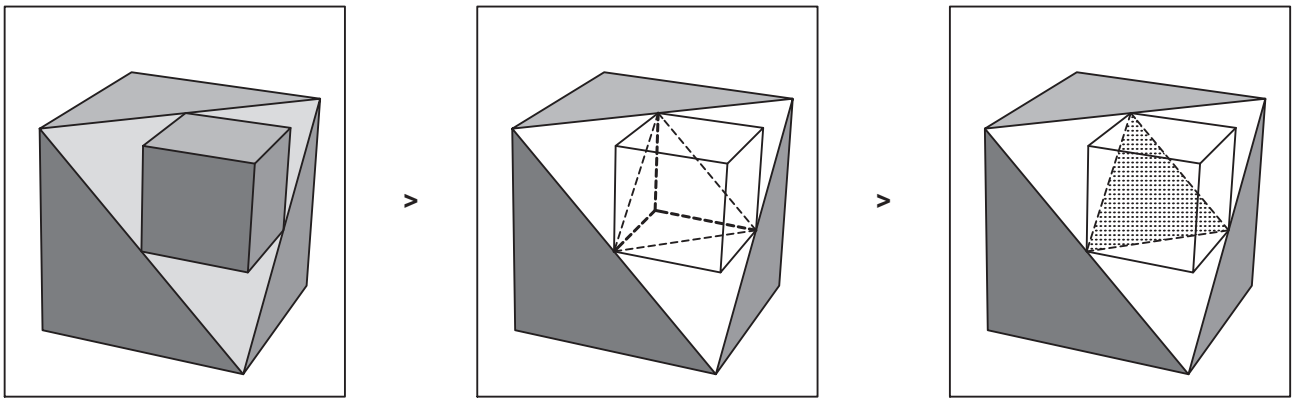


Abb. 176: Rekonstruktion von Erwin Heerich:*Ohne Titel/ Würfel* (ohne Datum, braune Pappskulptur).
Die Skulptur erzeugt die Anmutung eines großen (quasi durch Entnahme dreier tetraederartiger Volumen) fragmentierten Würfels, woraufhin ein kleinerer Würfel übrigzubleiben scheint (Wirkung: **syntaktisches detractio + Ansatz einer Selbstähnlichkeit**). Dieser kleine Würfel scheint in ein großes Würfelfragment mit einer großen dreieckigen Schnittfläche einzudringen (Bild rechts). Hier wird wiederum deutlich, wie stark die Tendenz zur Vereinfachung der Wahrnehmung verbunden ist mit dem Leitgedanken einfachster weil symmetrischer Idealgeometrie z.B. eines Würfels, da man Würfel zu sehen meint.
Oder man wählt eine andere Deutungsart: ein kleineres, unregelmäßiges (Restwürfel-)Volumen hat eine gemeinsame Berührungsfläche (>BK-Zweiheit) mit einem anderen, größeren, auch unregelmäßigen (Restwürfel-)Volumen (mittleres Bild); so gedeutet besteht dann **tatsächliche Selbstähnlichkeit**, da zwei gleiche (aber unregelmäßige) Geometrien mental vorliegen, ineinander und polydimensional.
Nichtidealgeometrie wird geradezu zwanghaft ergänzt zu einfachster Idealgeometrie wie "Würfel", was aber bei beiden Deutungen nicht komplett gelingt, weshalb es zu einem Fluktuieren zwischen den Deutungsarten kommt.

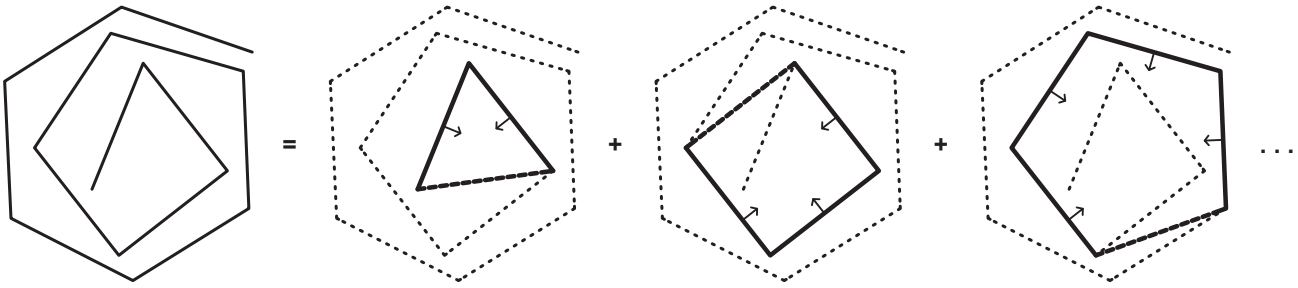


Abb. 177: Rekonstruktion von Max Bill: *Variation über ein Thema* (1938, Konturlinie eines Bildes einer eigentlich farbig-flächigen Druck-Serie).
Auch hier handelt es sich wie bei dem Werk ***"Selbstporträt"*** **Stankowskis** (1934 - 1991, s.O.) um ein Werk aus einer einzigen durchgehenden (Kontur-)"**Spirallinie" aus Formfragmenten** (also basierend auf K1 und K3), also um ein Werk zunächst starker Linien-Einheitlichkeit. Diese Linie umschreibt zunächst das Fragment eines gleichseitigen Dreiecks (**> syntaktisches detractio**), dann das eines gleichseitigen Vierecks, dann Fünfecks (im Original geht es bis zum Achteck), wobei eine Seite des vorangehenden Vielecks auch zum nächsten Vieleck gehört (> quasi **BK-Zweiheit**); man könnte **statt von "Selbstähnlichkeit" von "Selbstevolutivität"** sprechen.
Fragmente vermag die Wahrnehmung als solche zu erkennen, indem sie das fehlende Teilstück zwecks Datenvereinfachung ergänzt, was hier aufgrund der Gleichseitigkeit und Symmetrie einfacher ist; **BK + detractio** entsteht hier also durch das geistige "Übereinanderlegen" von zwei Wahrnehmungsfolien: a) sichtbare "Spirallinie" und b) imaginiertes Dreieck > Viereck > Fünfeck usw..
Der Bildparameter **K3** stellt hier die Brücke zwischen sichtbarer Linie und imaginierten Vielecken dar, denn die Konturlinienradien der Linie verweisen als Indizes auf Bereiche, die - ohne die geistige Ergänzung zu Nichtfragmenten - ungeschlossen-ungedeutet bleiben würden.
Es liegt im Grunde auch der **Geometriemischtyp 7 Linien zu Fläche(n)** vor.
Die Strukturidee einer Linie, die Fragmente von ineinander gelagerten Figuren beschreibt, ist analog dem obigen Werk Stankowskis. Nur eben handelt es sich bei **Stankowski** um ein Dreiviertel-Oval und hier um eine Entwicklung von einem Drei- über ein Vier- zu einem Fünfeck usw..

Man kann auch in abbildender Kunst das Prinzip der Selbstähnlichkeit wiederfinden. Dann handelt es sich aber um **syntaktisch-semantische Zweiheit der Selbstähnlichkeit.** Das prinzipielle geometrische Prinzip der Wiederholung einer Form in sich selbst im verkleinerten Maßstab, also Selbstähnlichkeit, wird im Bereich der abbildenden Kunst selbst zum **Bedeutungsträger, zum Zeichen**, das konnotativ bei vorliegenden Ko(n)texten oder assoziativ bei fehlenden Ko(n)texten ausgedeutet werden kann.



Abb. 178: Rekonstruktion von *Hoshi Washo Statue* (Japan, Heian Ära: 794-1192 n.Chr., Holzskulptur).
Es liegt **syntaktisch-semantische BK-VK-Selbstähnlichkeit (**ein Bereich K3.1 enthält einen zu sich formselbstähnlichen Bereich K3.2**) sowie semantisches transmutatio + adiectio (Auseinanderziehen des Gesichts + Hinzufügen eines zweiten Gesichts)** vor. Semantische Zweiheit rührt aus dieser syntaktischen Zweiheit durch Konnotation zu buddhistischer Religion vor, da ein "äußeres" und ein "inneres Gesicht" (ggf. als Metapher für Meditation oder Wiedergeburt o.ä.) in einem Abbild ineinander konzipiert sind; die zwei Bedeutungen aus ikonisch-denotativem und symbolisch-konnotativem Zeichenanteil sind semiotisch-pragmatisch zu einer **Zweiheit zweier Zeichenarten**, semantisch zur **Zweiheit allegorisch herausgedeuteter semantischer Komplementarität** verwoben.

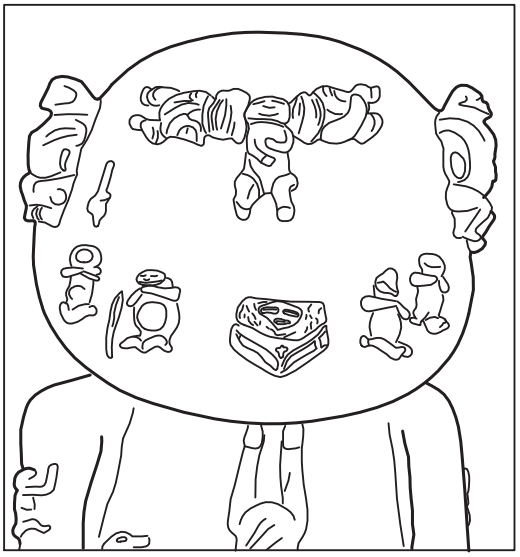


Abb. 179: Strukturskizze einer *Reliquienfigur* (Insel Rurutu, spätes 18.Jahrhundert).
Das Gesicht einer Figur ist aus kleineren, ähnlichen Figuren aufgebaut: Augen und Nase, die Ohren und der Mund sind aus menschenähnlichen Formen aufgebaut; das kann man als Mischung aus **semantischem substitutio + adiectio + detractio** bezeichnen, da Augen, Nase, Ohren und Mund durch verkleinerte (detractio) Figuren, die eine Wiederholung der Gesamtfigur darstellen (adiectio) ersetzt (substitutio) werden. Vier Figuren sind noch zusätzlich neben den "Mund" angeordnet (semantisches adiectio). Man kann von **syntaktisch-semantischer Selbstähnlichkeit** sprechen, vermutlich auch von einer konnotativen, aber wohl verlorengegangenen Bedeutung, die ihre Entsprechung in syntaktischer Selbstähnlichkeit als Zeichenform fand.
Thomas Bayerle hat ebenfalls Werke der **semantischen Selbstähnlichkeit** geschaffen, indem er z.B. ein Porträt Stalins aus Wiederholungen des für den letzteren spezifischen Bartes erstellte; die Bärte formen die Kopfform Stalins und seinen Bart nach, indem sie vergrößert, verkleinert und entlang der Gesichtskonturen deformiert werden (*Stalin*, 1970, Serigrafie). Das Erkennungsmerkmal des Diktators formt das Gesicht bzw. ersetzt das Gesicht, das Menschliche, so dass man aber auch von **semantischer substitutio** sprechen kann. In seinem Objektkunstwerk ***Tassentasse*** (1969 - 1996) hat Bayerle eine Tasse mit Untertasse aus unzähligen realen Tassen mit Untertassen nachgebildet, d.h. Realien addiert und arrangiert bilden eine (quasi **selbstähnliche**) Abbildung von sich selbst. Hier kommt es aber auch zu einer **pragmatischen Zweiheit**: die Gebrauchsgegenstände stehen für die Handlung "Trinken aus Gefäß", gleichzeitig aber bilden sie sich selbst ab, haben also auch Ikon-Funktion (**pragmatische Diskrepanz Gefäß- versus Ikonzeichenfunktion**).

2.1.8 Gestaltung von Evolutionen als sukzessives Element im simultanen Bild

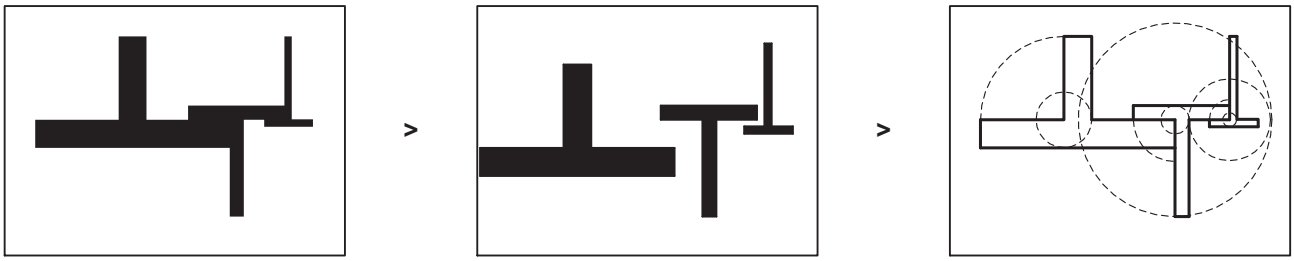


Abb. 180: Rekonstruktion von Camille Graeser: *Synthetische Konstruktion* (1946, Malerei auf Papier).
Durch abwandelnde Wiederholung einer T-Form (**syntaktisches adiectio**) mit deren "**topologischer Verzerrung**" gemäß einer Proportion der Halbierung/ Verdopplung (siehe Kreise des dritten Bildes: **syntaktisches adiectio + detractio**) entsteht eine Umrisslinie, die einheitlich mit schwarzer Farbe (>S1) gefüllt ist. Man rekonstruiert aber aufgrund K1 und K3 aus dieser einen schwarzen Fläche eben doch drei T-Formen: **BK (S1 versus K1+ K3)**. Dieses Gestalten weist **Nähe zur Selbstähnlichkeit** auf.
Hinzutritt eine Tiefenillusion aufgrund einer vermeintlichen Größenstaffelung der drei T-Formen, der aber wiederum das Einanderberühren dieser Formen entgegensteht, was im weitesten Sinne eine **semantische Zweiheit bedeutet: Raumtiefendarstellung versus ihre Konterkarierung**.

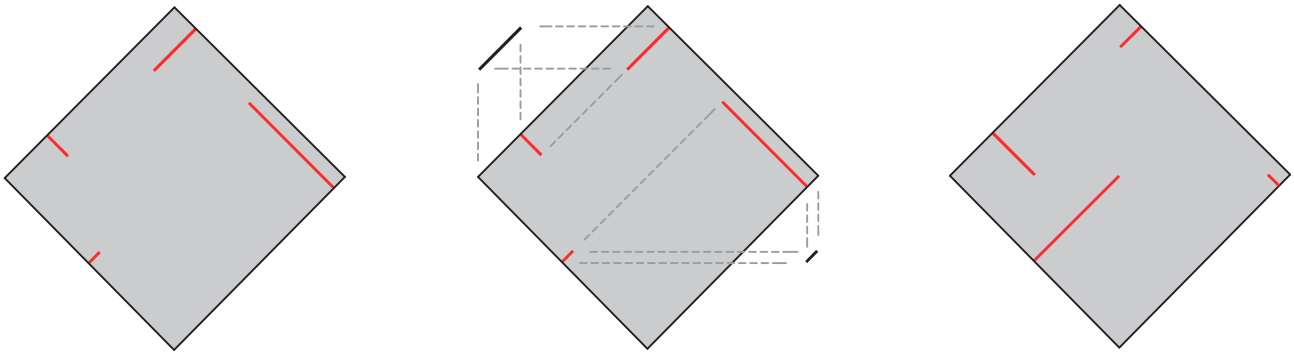
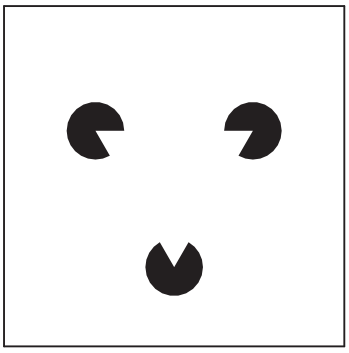


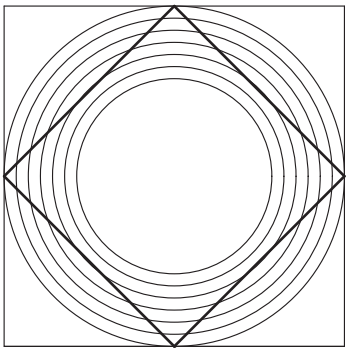
Abb. 181: Rekonstruktion und Variation von Marcel Wyss: *Verdoppelt und Halbiert* (1954, bemaltes Objekt mit vier rötlichen Kerbungen).
Der Titel gibt das Programm an: die Länge einer Kerbungslinie verdoppelt sich im Uhrzeigersinn von Bildrand zum nächsten Bildrand, der Abstand der Linie zum Rand halbiert sich aber; es handelt sich also um zwei gegenläufige Sequenzen -**"Krebsgang"** würde man in einer Fugen-Musikkomposition sagen. Es handelt sich um eine Zweiheit auf einer abstrakten Ebene, da zwei gegenläufige Staffelungen von S3 rekonstruiert werden müssen. Auch hier gibt es eine **Nähe zur Selbstähnlichkeit**, da ein Motiv an den vier Kanten des Bildes (in fortschreitender dimensionaler Veränderung) **wiederholt** wird.



Abb. 182: Axel Rohlfs: *Selbstähnlichkeit - Permutation / Hommage an Marcel Wyss* (2004).
Ein schwarzes Quadrat wird in drei folgenden Schritten verzerrt: von der Proportion 1 zu 1, über 1 zu 2, über 1 zu 4 bis hin zu 1 zu 8; zudem wird der Abstand zum Rand wie beim Bild von Marcel Wyss (siehe oben) regelgesteuert vergrößert. Bei dieser letzten Stufe entsteht ein "verzogenes Quadrat" in Form einer Art "Linie" (quasi ein **Geometriemischtyp aus Sukzession**: (Quadrat-)Fläche - über Verzerrungsstufen nachvollziehbar - zu Linie). Diese Linie nimmt den Bildrand komplett ein. Dieses Motiv einer Serie am Bildrand wird im linken oberen Quadranten in kleinerem Maßstab mehrfach wiederholt. Es kommt dadurch zu einer **BK-Selbstähnlichkeit**, wobei die Motiv-Wiederholungen sich auch überlagern. Diese Viererserie beweist, dass Strukturprinzipien rekombiniert werden können und dass ein Grundgedanke (= eine Tiefenstrukur) mehrere mögliche Ausgestaltungen nach Parametern (= mehrere Oberflächenstrukturen) haben kann.

2.1.9 Indexikalität und Ambiguität





- Wiederholung Abb. 45: Relativität der Erscheinung von K4 + S1 eines weißen Grundes aufgrund K1 + K3 eines Scheindreiecks sowie
- Wiederholung Abb. 44: Relativität der Erscheinung von K3.1 Quadratkontur aufgrund K3.2 Kreislinien

K1- und K3-Indizes von (Kontur-)Linien können bewirken, dass die Wahrnehmung mehrere "Formfragmente" **(syntaktisches detractio)** in der Vorstellung zu einer Form zusammenfügt (s. Abb. 45: Innenecklinien weisen über sich hinaus) oder dazu, dass eine andere Form wie hier ein Quadrat durch sie gestört wird (s. Abb. 44).
In beiden Fällen entsteht eine ästhetische Ambiguität (Geometrie versus Geometrie-Erscheinung):
"Fragmente" versus aus ihnen "rekonstruierte" Form bzw. tatsächliche Form versus in ihrer Erscheinung durch K1, K3 deformiert wirkende Form.

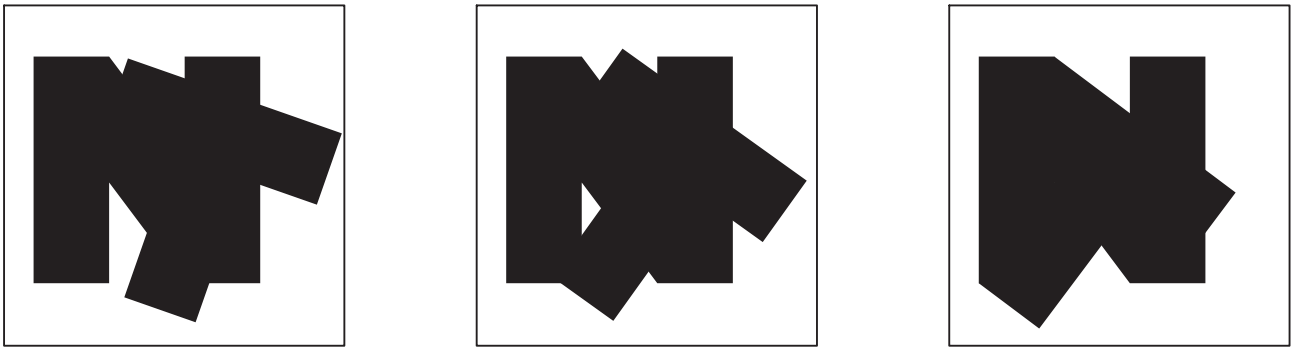


Abb. 183: Durch K1- und K3-Indizes "rekonstruierbare" Zweiheit aus "Überlagerung" eines T- und eines N-Buchstabens mit fünf, vier und zwei sichtbaren Ecken der T-Form: Typ BK(K3.1 versus K3.2).

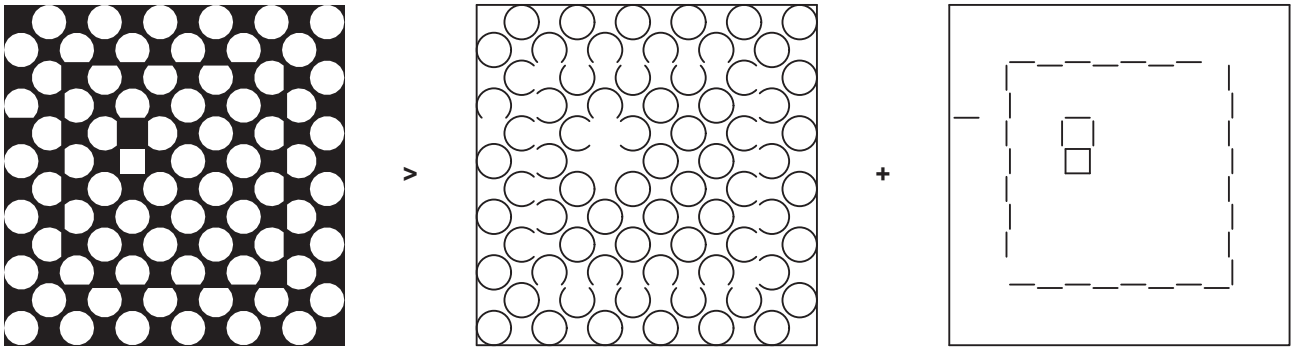


Abb. 184: Rekonstruktion von Victor Vasarely: *Bellatrix M.V.* (1957 - 1960, Ausschnitt, Malerei).
Vasarely hat in einer Werkgruppe der 1960er Jahre Kreisflächen gereiht und durch Anschnittlinien, die ineinander über ihr K1 zeigen, den Eindruck von Figur-Konturlinien erzeugt. Diese Schnittlinien (= Konturlinien imaginierter Figuren) können dem Zweiheitstyp **syntaktisches detractio** zugeordnet werden. Eine Schnittlinie ist zudem jeweils einer "Restkreisfläche" K3.1 zuzuordnen und auch der imaginierten Quadratkontur K3.2, was für Zuordnung zu **BK (K3.1 Restkreis versus K3.2 Scheinquadrat)** spricht. Jedoch könnte man auch von VK sprechen, da K1.2 (der fragmentierten Quadratkontur) über den schwarzen Grund hinweg Verbindungen herstellt:
VK (K1 Scheinquadratkontur versus K4 schwarzer Grund). Diese Bildidee beruht auf dem von **G. Kanizsa** beschriebenen Prinzip, dass ineinander zeigende Fragmentschnittlinien, also K1-Linienrichtungsindizes, die Kontur einer imaginären Figur er- und sogar farblich aufscheinen lassen (s.O., Abb. 45).

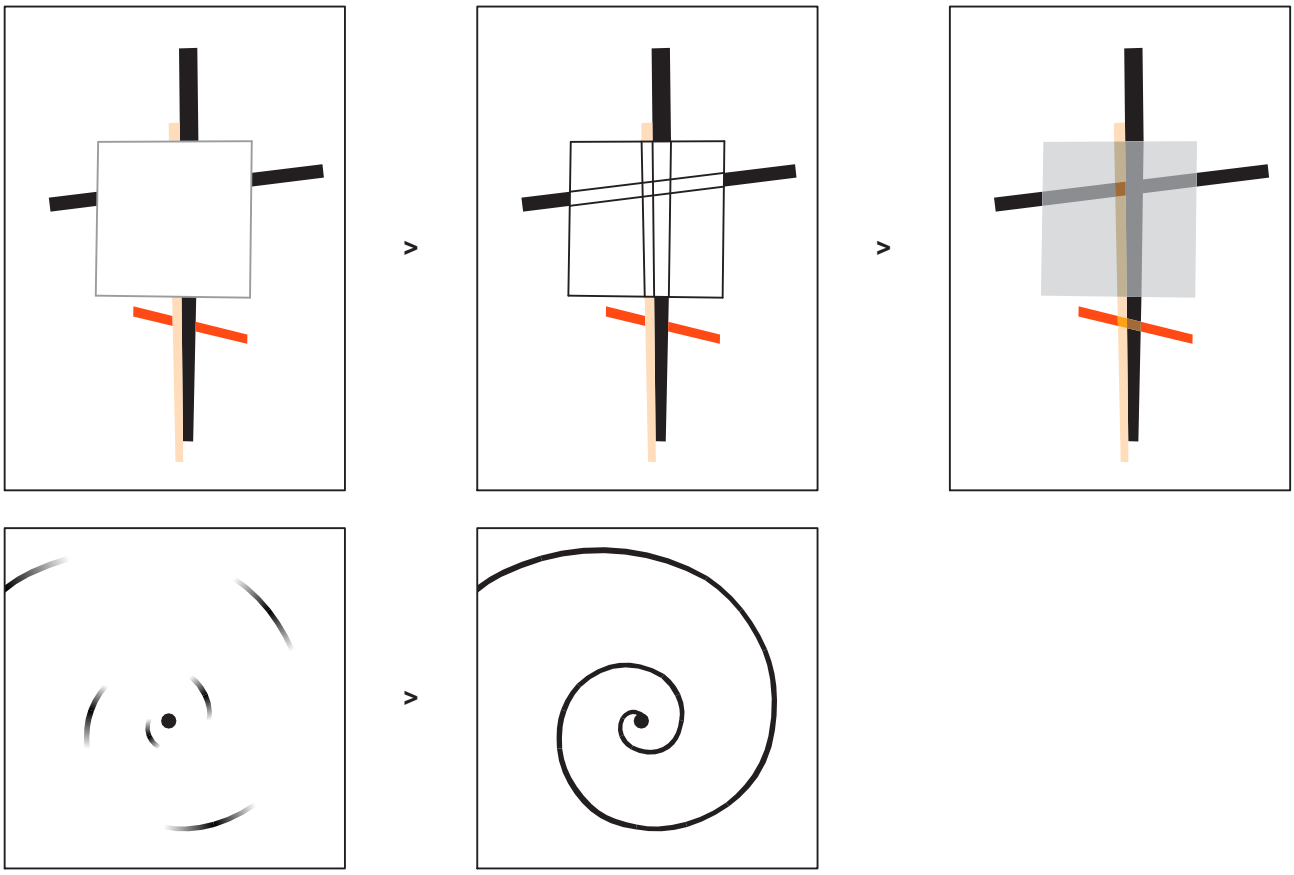


Abb. 185: Variation von Kasimir Malewitsch: *Suprematismus des Geistes* (1919, Originalstruktur links, farbige Malerei) und darunter von Francisco Infante: *Der Punkt in seinem Raum* (1964, Malerei).
Bei Malewitsch liegt Zweiheit **VK** (K1 der Balken versus K4 der weißen Grundfläche) aus **detractio** vor: die "Quadratleerstelle" verdeckt die Kreuzungsstelle eines schwarzen Kreuzes und einen Balken eines farbigen (orangenen und hellorangenen) Kreuzes. Der hellorangene Vertikalbalken scheint einen mittleren Farbton zwischen weiß und orange aufzuweisen (> Minimaldifferenz MD S1.1 orange ~S1.2 hellorange ~S1.3 weiß), so dass der Eindruck einer Verblassungsperspektive, von "Ferne" entsteht. Die beiden Variationsskizzen zeigen die "visuell einigende Kraft" der K1- und K3-Indizes (zweites Bild) sowie die Abwandlung des "Verdeckens durch weiße Grundfarbe" zu einer transluzent anmutenden Graufolienfläche in der Art der Werke **László Moholy-Nagys** der 1920er Jahre (drittes Bild). Diese Variante bietet weitaus weniger **Absenz-Erscheinung** als Malewitsch´ Lösung. Absenz ist eine merkwürdige kognitive Präsenz von etwas Ausbleibendem, von nur (hier bei Malewitschs Werk durch K1) "spurenhaft-indexikalisch" Erahnbarem. Hier handelt es sich um "Spuren" aufgrund Indizes, Ausprägungen des Bildparameters K1, die auf die "ausbleibende" Kreuzung verweisen. In Malewitschs zentralem, weißem Konturlinienquadrat scheinen sich kognitiv Grund und zwei Kreuz-Figuren absent-ideell zu vereinigen, während in der zweiten Variation rechts relativ dazu eine visuelle Trennung von Figur und Grund zu erfolgen scheint.
Bei Infante liegt ein ähnliches Phänomen vor: Durch **Minimaldifferenz MD** einer Farbabstufung von schwarz nach weiß mehrfach innerhalb einer Spirale scheint diese in ihren weißen Grund teilweise zu "versinken", Spiral-Figur und weißer Grund sind dadurch kontaminiert über den **Typ BK/ MD** (K1 der Spirallinienrichtung versus K4 des Zusammenhangs der weißen Grundfläche).

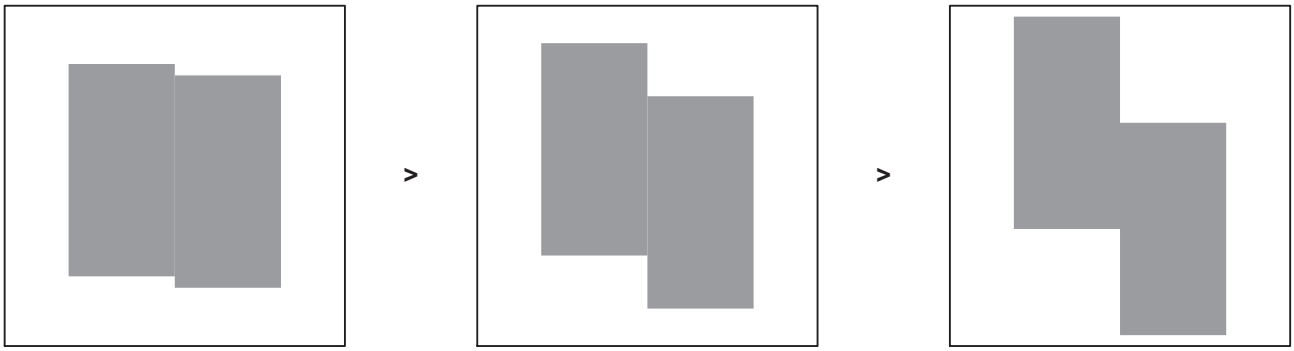


Abb. 186: Zwei Variationen von Kasimir Malewitsch: *Die Bewegung des suprematistischen Quadrats, die ein neues zweiflächiges suprematistisches Element entstehen lässt* (1913 (?)/ 1927, wohl Zeichnung auf Papier, Originalstruktur rechts).
Man kann das Originalbild rechts als aus Gegeneinanderverschieben zweier Quadrathälften/ Rechtecke

entstanden deuten, also durch **syntaktisches transmutatio**; aber das Original rechts **suggeriert** auch noch ein drittes horizontales Rechteck, und zwar v.a. aufgrund des Bildparameters K3. Es scheint, als wenn auch die Ähnlichkeit der Flächenbreiten (> S3) und der Form (> S2) aufgrund Vereinfachungstendenz zur Suggestion eines dritten Rechtecks führen, da in den ersten beiden Bildern eine dritte Form schwerer erkannt werden kann. Die Vereinfachung über S3 und S2 führt hier also zu einem komplizierteren Perzept dreier übereinandergelagerter Rechtecke der Proportion eins zu zwei. Beim Original handelt es sich quasi um den **Dreiheit-Typ BK**, da das imaginäre zentrale horizontale Rechteck eine Fläche einnimmt, die auch von den beiden anderen gleichfalls imaginären Rechtecken ´beansprucht´ wird. Die Variation führt am Anfang zu Typ **MD (K1.1 ~ K1.2)**, da die Konturlinienindizes der zwei Rechtecke minimaldifferenziert sind; das zweite Bild scheint eher zwei Rechtecke als ein halbiertes Quadrat darzustellen.

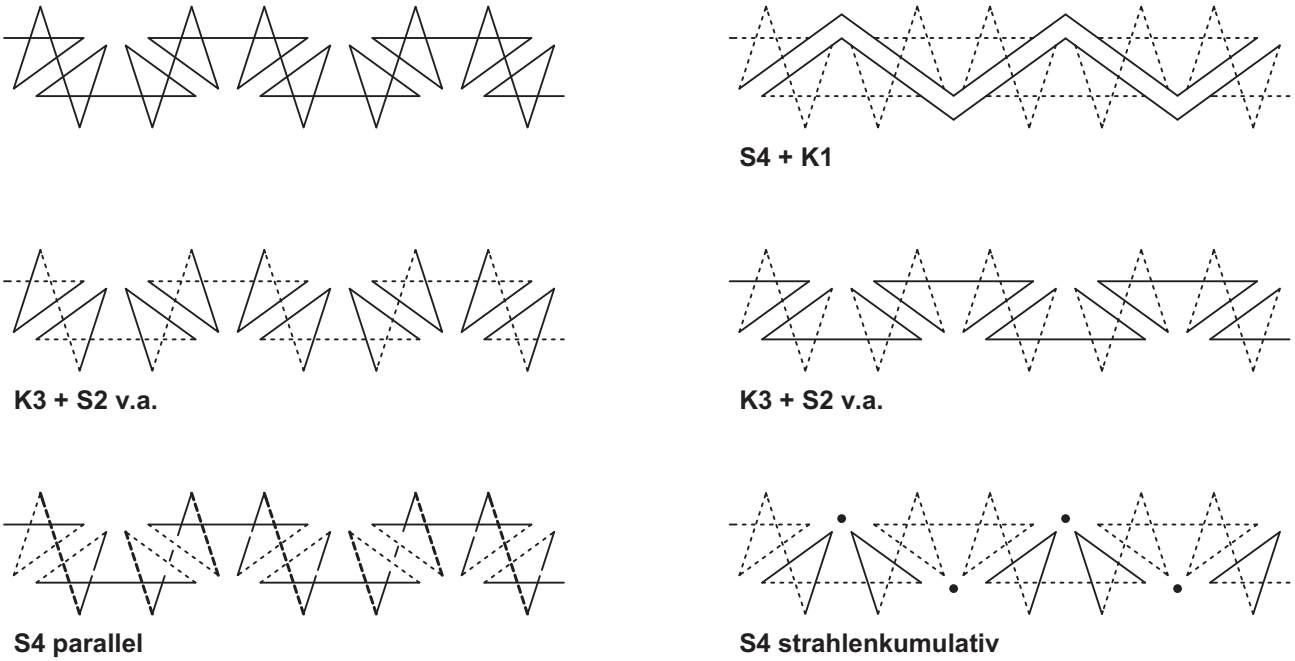


Abb. 187: Rekonstruktion von Waclaw Szpakowski: *Skizze aus Notizheft 1900, S. 16 - 17* (Tuschezeichnung in Notizheft, 1900).
Teile dieser einen einzigen Zickzacklinie können auf unzählige Weisen gruppiert werden, je nachdem welche Bildparameter Anwendung finden; gezeigt sind fünf Gruppierbarkeiten. Es handelt sich um den **Ambiguität-Typ Bildparameterkonkurrenz BK/ VK**, da VK-Gruppierungsmöglichkeiten aus Bildparametern in einem Bildelement (Abschnitte bzw. ganze Zickzacklinie) gegeneinander konkurrieren.

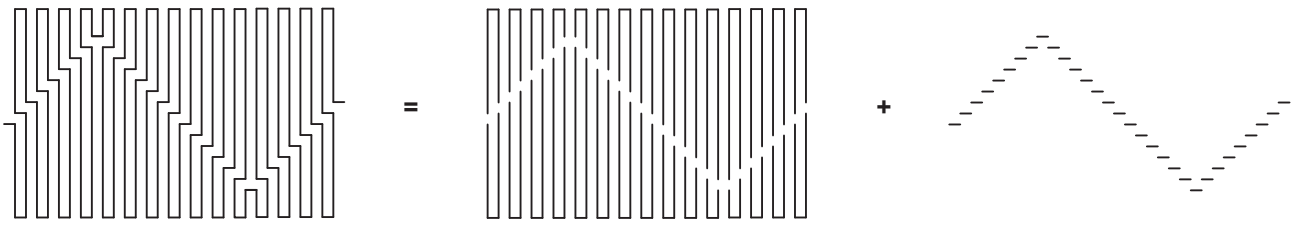


Abb. 188: Rekonstruktion von Waclaw Szpakowski: *B1* (ca. 1925, Tuschezeichnung).
Eindruck von Einheitlichkeit wird gestiftet durch die Durchgängigkeit einer Linie, die aber durch zwei Orientierungen (S4.1 vertikal versus S4.2 horizontal) für die Wahrnehmung in zwei Untergruppen zerfällt: horizontale und vertikale Linien. Durch die Anordnung der Horizontalen in einer diagonalen Zickzackformation wird die Eigenständigkeit der Horizontalliniengruppe noch akzentuiert, ja man könnte fast von einer dritten Untergruppe der Zickzacklinie sprechen, die sich aus den - zu diesen Diagonalen zusammenfassbaren - Knickpunkten bzw. Horizontalen ergibt. Man kann von **Geometriemischtyp 7 Linien zu Fläche** sprechen (MD (S2.1 Linien ~ S2.2 Linienfläche)), streng genommen aber auch von: **(Knick-)Punkten zu (Zickzack-)Linie.**

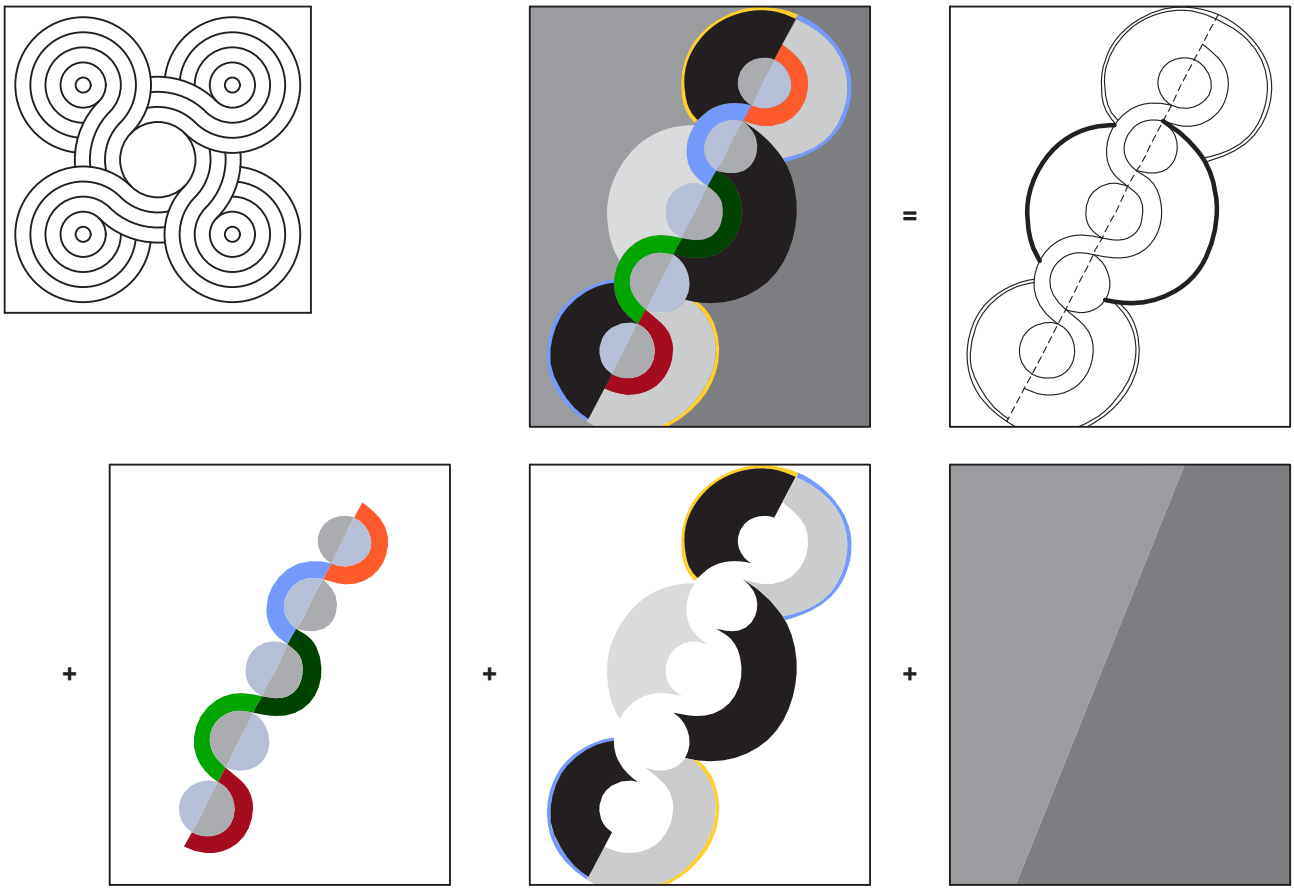


Abb. 189: Strukturskizze eines Mosaiks aus der Katedrale Anagni (ca. 13. Jahrhundert) und Rekonstruktion von Robert Delaunay: *Rythmus ohne Ende* (1934, farbige Malerei).
Im Mosaik oben links scheinen fünf strudelartige Formen aus Kreislinienfragmenten (**syntaktisches detractio + adiectio**) sich reibungslos über den Bildparameter K1-Linienrichtungsindexikalität mit ihren Nachbarformen zu vereinigen und doch gleichzeitig als einzelne Kreisformen bestehen zu bleiben: erst die Fragmentierung einer Kreislinie setzt K1 der Kreislinie dabei als Index auf Nachbarkreisfragmente frei. Es handelt sich um eine Ambiguitätstypmischung **VK/ BK** (K1/3.1 Linienteilstück A versus K1/3.2 querendes Linienteilstück B). Im Bild von Delaunay ist ein ähnliches Strukturprinzip angewandt, aber **reibungsvoller**: größere Kreiskonturfragmente um schwarze und hellere Flächen scheinen mittels K1 über andere Strukturen hinweg ineinander zu verweisen, selbst dann wenn eigentlich ein Versatz beider vorliegt; unterstützt wird dieses Gruppieren durch S1 schwarzer und heller, aber eben auch versetzter Flächen. Die schmaleren, bunten, umfassten Kreisstreifen bilden keine solche "Achterbahn mit Versatz", sondern eine zwar versatzlose, aber farbkontrastreich zersplitterte Welle, die dann oben rechts und unten links in die große unbunte Achterbahn auszulaufen bzw. aus ihr herauszukommen scheint. Zudem kommt es zu einem Nachklang der K1-Wellenbewegungen im versetzten Gruppieren ähnlicher Farben: **VK** (S1.1 hellblaue Halbkreise versus S1.2 graue Halbkreise, s. viertes Bild) der zentralen Kreiskernflächen und **VK** (S1.3 hellgrau versus S1.4 schwarz sowie S1.5 gelb versus S1.6 blau, s. fünftes Bild). Strukturprinzip des ganzen Bildes ist also **"reibungsvoller Zusammenhalt"** aus K1- und S1-Versätzen, was sich auch in der minimaldifferenzierten Zweiteilung (**MD**) des Grundes (sechstes Bild) zeigt.

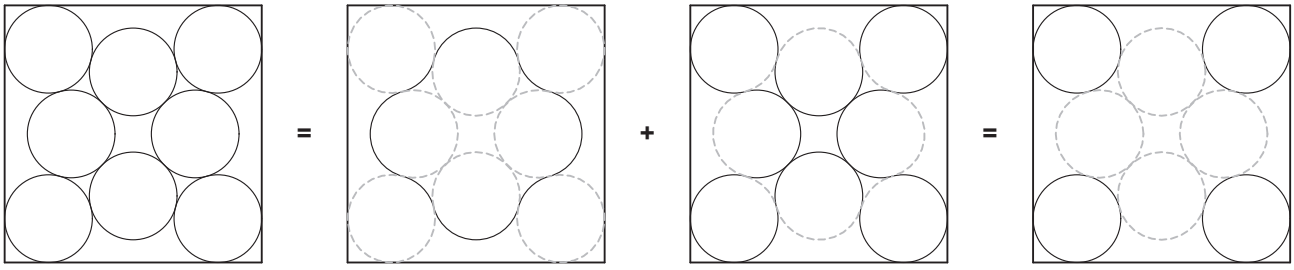
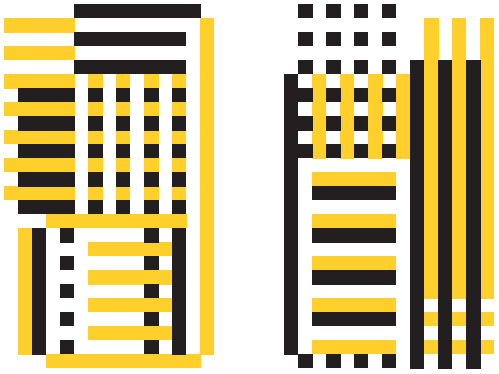


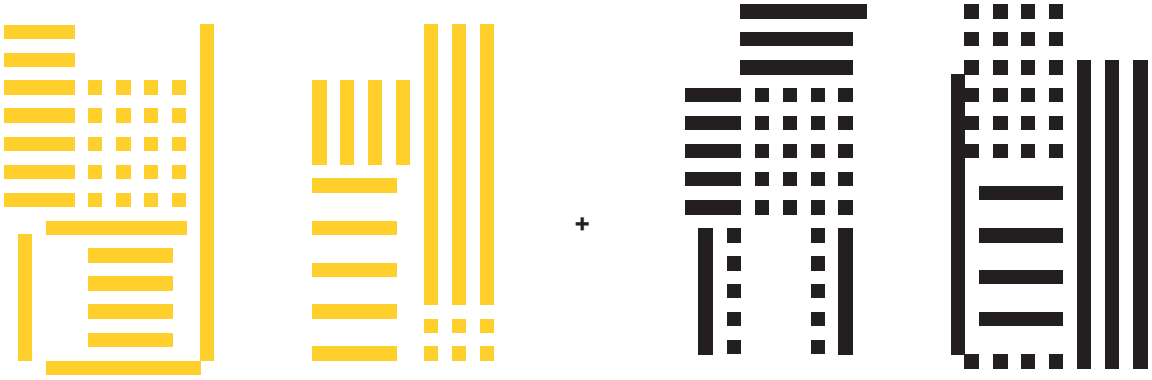
Abb. 190: Rekonstruktion von Vera Molnar: *55 Cercles / F* (eines von zehn Bildern, 1992 - 2010, Malerei)
Die Bildparameter K3 und K1 konkurrieren, v.a. in den Berührungspunkten der acht Kreislinien; in diesen Punkten gibt es die Tendenz, die sukzessive Abtastbewegung des Auges entlang der Kreislinien eher "gerade aus dem Kreis heraus" fortzuführen statt weiter um einen Kreismittelpunkt herum, wodurch die Formdeutung des zweiten Bildes "aufscheint". Da aber die Restform zu dieser Deutung (siehe drittes Bild) unbefriedigend komplex ist, geht die Wahrnehmung wieder von dieser Deutung ab, die Deutung vierer Kreise in vier Bildrandecken und vieren im Zentrum ist eine Alternative (viertes Bild). Aber möglich weil ähnlich einfach ist wiederum die simultane Gesamtschau: acht form- und größenähnliche Kreise (> Bildparameter S2 und S3), eingepasst in ein Quadratformat. Simultane (S2, S3 von acht Kreisen) und sukzessive Wahrnehmung (K3, K1) fluktuieren ineinander.

2.1.10 Verschränkung von Pseudo-Flächen- und Pseudo-Volumen



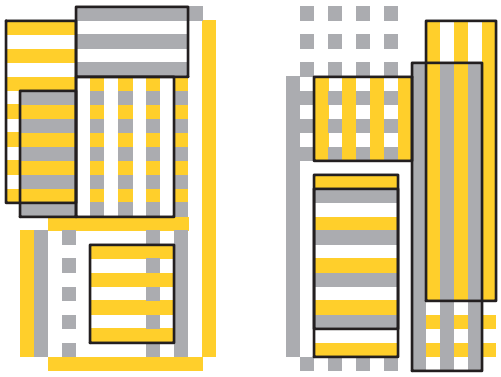
=

S1



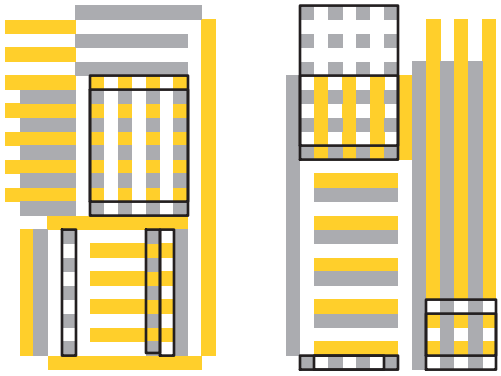
+

S2 (Streifen)



/

S2 (Kleinstquadrate)



K3

/

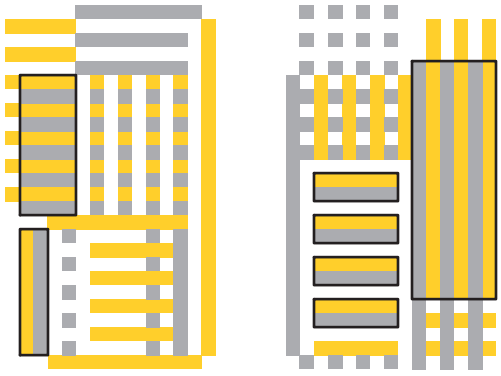


Abb. 191: Rekonstruktion von Josef Albers: *Lauben* (1929, diptychonartiges, farbiges Glasobjekt).
Da Bildelemente über unterschiedliche Bildparameter mehreren VK-Gruppierungen zugeordnet werden können (z.B. S1 versus K3), kann man für so ein Bildelement den Ambiguitätstyp **VK/ BK** feststellen: in diesem Element konkurrieren mehrere Bildparameter, daher der Name **"Bildparameterkonkurrenz" = "BK"**.
Quadrat- und Streifengruppierungen weisen den **Typ VK** (S2.1 Streifen versus S2.2 Quadrate) auf. Nur aufgrund des Titels "Lauben" (Verweis auf eine Abbildfunktion) könnte man auch eine Zuordnung zu syntaktisch-semantischer Ambiguität vornehmen, so dass Abbild- und Bildfunktion in **pragmatischer Antonymie** stehen.

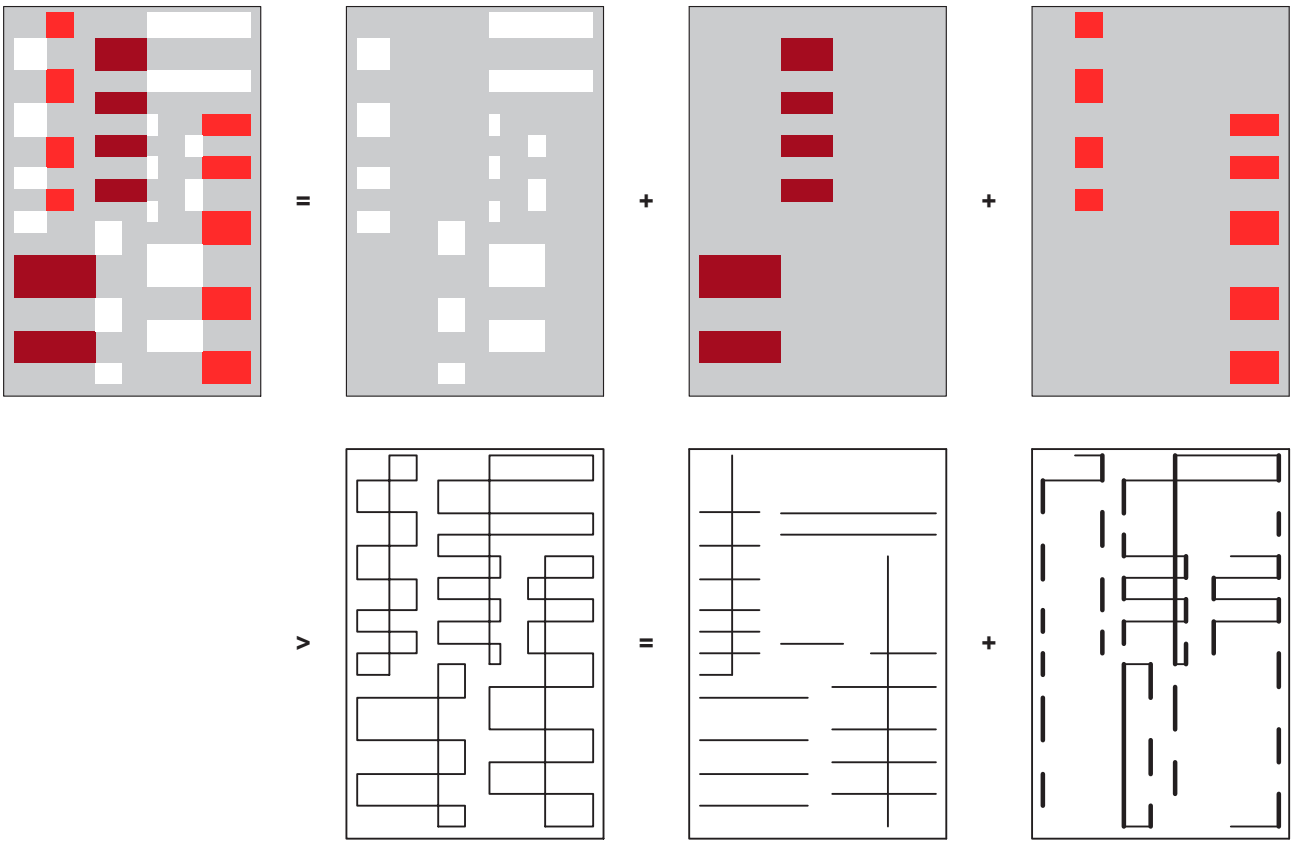


Abb. 192: Rekonstruktion von Leon Polk Smith: *Grey Columns* (1947, farbige Malerei)
Es ergeben sich folgende wahrnehmungspsychologische, konkurrierende Gruppierungsmöglichkeiten:
drei - zu VK-Dreiheit konstellativ durcheinander verschränkte- Gruppierungen nach Farbähnlichkeit S1 (zweites bis viertes Bild) und **Gruppierung nach Mäander-Konturlinien K1** (fünftes bis siebtes Bild), die direkt ineinander laufen (sechstes Bild) oder nur ineinander zeigen (siebtes Bild); in Wahrnehmungselementen/ Farbflächen konkurrieren also K1-Zuordnung und S1-Zuordnung , so dass zusätzlich zu VK über S1 vom Ambiguitätstyp **BK** gesprochen werden kann. In Bereichen mit weißen Rechteck-Flächen erscheint der graue Hintergrund heller zu sein, so dass auch **Erscheinungsfarbe versus tatsächliche Farbe opponieren (Interaktion von Farbe)**.

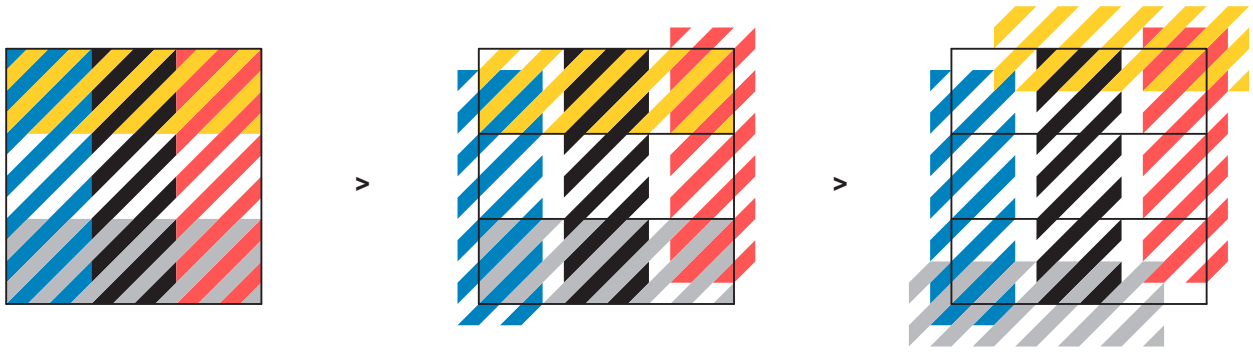


Abb. 193: Rekonstruktion von Anton Stankowski: *´Anton Stankowski / Malerei von 1926 - 1977´* (1977, Ausstellungsplakat mit Bildidee der ausgestellten Bilder, Whg. von Abb. 96).
Zu sehen ist dasselbe Prinzip sich durchdringender Konturandeutungen wie im folgenden Bild *"1+1=3"* von Stankowski; jedoch kann hier jede der sechs Pseudo-Rechteckfelder jeweils durch Fokussieren die Figur- aber auch die Grundrolle übernehmen (**Typ MD der Figurhaftigkeit**). Die Region einer Rechteckfläche wird jeweils von drei anderen Rechteckflächen genutzt; man kann von einer Mischform aus **Typ VK** (S1.1 versus S1.2/ 3/ 4) und ansatzweise **BK** (K3.1 versus K3.2/ 3/ 4) der sechs unterbrochenen Rechtkonturen sprechen.
Durch den starken Helldunkelkontrast (=Dissimilarität) und somit Hervortreten der weißen und der schwarzen Rechteckfläche entsteht - inmitten der vier in anderem Farbkontrast zueinander stehenden Flächen - ein Verbundensein von schwarz und weiß zu einem zentralen Kreuz: Trotz UND wegen dieses maximalen Helldunkelkontrasts und der Unbuntheit sind beide verbunden. Inmitten eines solchen weniger/ anders kontrastreichen und farbigen Umfeldes kann also Dissimilarität zu einer Gruppierung in Form einer Kreuz-Gestalt führen, da diese mehr Aufmerksamkeit zu binden vermag, da sie sich absetzt.

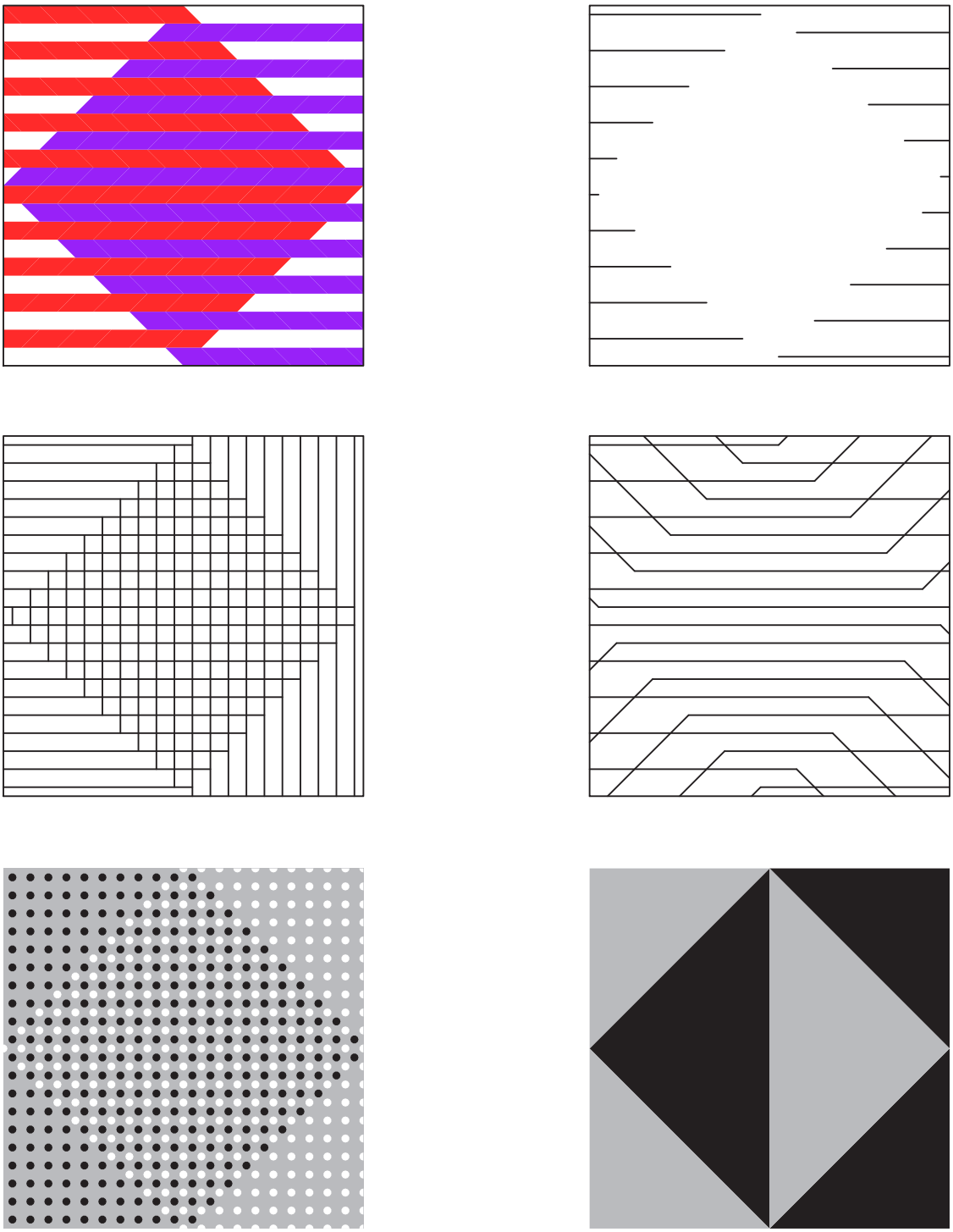


Abb. 194: Schemazeichnung und fünf Variationen von Anton Stankowski: *1 + 1 = 3* (1969, Original links oben, farbige Malerei, Ausschnitt, gedreht).
Das erste Bild zeigt die Struktur des Originals von Stankowski: Ambiguität durch zwei ineinandergreifende grundartige Strukturen paralleler Streifen, deren Endkantenlinien mittels des Bildparameters K1 wiederum die Konturlinie einer Quadrat-Figur umschreiben. Wie der Titel ´1 + 1 = 3´ schon andeutet, kommt es zu einer Mischung aus **Typ BK und VK**, denn die Endkantenlinien des einen "Streifen-Grundes" zeigen über diejenigen des anderen "Parallelstreifen-Grundes" hinweg ineinander, so dass zwei Parallelstreifengründe jeweils halbseitig eine Figur bilden mit der Formel ´1 Grund + 1 Grund = 3 (also 2 Gründe und eine Quadrat-Figur)´; K1+ S1 evozieren halbseitig in einer Parallelstreifenstruktur jeweils über die andere Struktur hinweg den Eindruck einer Quadratkonturhälfte (Ambiguitätstyp **VK** (K1 + S1 versus K4 Streifen); der Bereich K3.1 der Quadratfigur aber gehört dann auch den Bereichen zweier Grundparallelstrukturen K3.2 und K3.3 an (Parameter K3 > **Typ BK** (K3.1 versus K3.2 versus K3.3). Streifenabschnitte bzw. -endkanten gehören somit sowohl der Quadratfigur als auch den zwei Grundstrukturen links und rechts an. Zwei Grundstrukturen überlagern sich "überlappend" zu einer Figur: ***´1 + 1 = 3´***. Die fünf Variationen nutzen andere Geometrien bzw. **Geometriemischtypen** (**MD**) zur Bewerkstelligung des gleichen Phänomens, wobei die Figur mal mehr, mal weniger Aufmerksamkeit zu binden vermag, mal mehr, mal weniger figurhaft ist, da die Abgrenzung zu eindeutigen Grundbereichen mal stärker, mal schwächer ist.



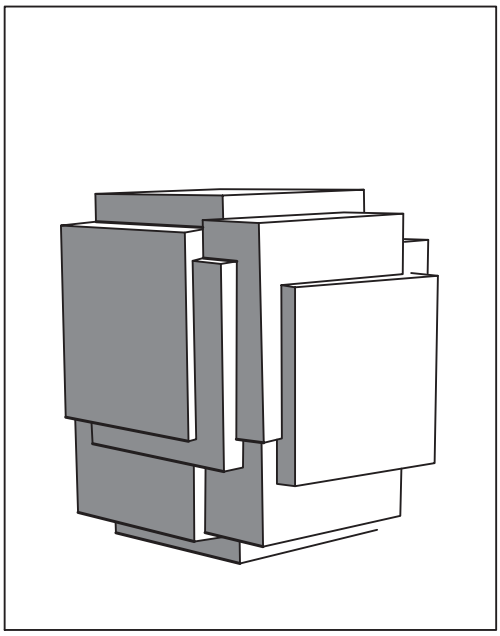


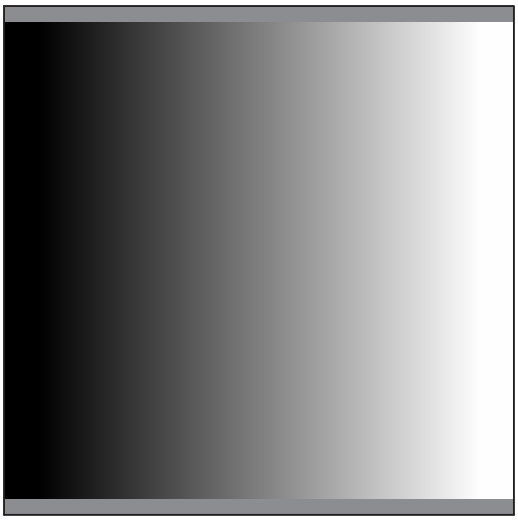
Abb. 195: Strukturzeichnungen von a) Michelangelo Buonarroti: *Der erwachende Sklave* (um 1519 oder 1530 - 1534, aus der Serie der Boboli-Sklaven, Steinskulptur) sowie
b) Hans Steinbrenner: *Quader-Skulptur* (1965, Steinskulptur).
Syntaktisch gesehen sind beide Werke vergleichbar: Volumenen scheinen verschränkt zu sein, scheinen um eine gemeinsame Schnittmenge zu konkurrieren (> **Typ Bildparameterkonkurrenz BK (K3.1 versus K3.2)**), jedoch haben die konkurrierenden Gruppierungen unterschiedliche Rollen in den zwei Werken:
im Fall a): amorphe Steinmasse (die aufgrund großer Uneinheitlichkeit und Datenfülle ungleichmäßiger Bearbeitung weniger Aufmerksamkeit zu binden vermag als die menschliche Figur mit Symmetrien u.ä., die daher nur als "Grund" erscheint) versus Menschenkörper als "Figur",
im Fall b): Quadervolumen versus Quadervolumen (ohne eine eindeutige Figur-Grund-Rollenverteilung).

Man kann bei a) von **Zweiheit** bzw. bei b) von **Vielheit** des **Typs BK (K1/3.1 versus K1/3.2 (...))** sprechen. Dieser Anschein der Verschränkung von Volumen wird durch die Bildparameter K1 und K3 erreicht. K1 tritt in beiden Werken als **Flächenrichtungsindex** auf; eine Fläche hat jeweils eine BK-Schnittlinie mit einer quer dazu stehenden anderen Fläche angedeuteter Volumen. Diese Schnittlinien sind in beiden Fällen unscharf bearbeitet, eine Art **"steingewordenes Sfumato"** als Relativierung der Unterscheidbarkeit. Im Bart des Sklaven setzt sich zudem die grob strukturierte Fläche der amrophen Steinmasse, die man als "Grund" auffassen kann, fort; Figur und Grund sind dort über S2 bzw. über Bearbeitungsindizes verschränkt. Diese Bartfläche scheint also über S2/ Oberflächenstruktur beiden Teilvolumen anzugehören, so dass dort **MD** gilt. Der Parameter K3 tritt bei Michelangelo als Wölbeflächenradialindizes auf, bei Steinbrenner zwischen drei orthogonal aufeinander stoßenden planebenen Flächen.

Im Werk Steinbrenners erscheinen die Schnittmengen der Volumen relativ zu den kleinen fragmentarischen Resten ohne Schnittmenge als groß, d.h. die Anmutungen der verschiedenen Quadervolumen scheinen räumlich **minimaldifferenziert**, sind also relativ nah beim Pol der Kongruenz: **MD** (K3.1 ~K3.2 ~ K3.3...). Durch fehlende Figur-Grund-Rollenverteilung und Formähnlichkeit S2 liegt auch eine Deutung als ein Ineinander verschiedener Ausprägungen eines "Urquaders" nahe, was Gleichzeitig- und Gleichräumigkeit verbinden würde.

Bei Michelangelos Werk tritt noch der Unterschied der Oberflächenbehandlungen des Steines (> Bildparameter S2) hinzu: die rohe Steinmasse, aus der der Sklave herauszudrängen bzw. in die er zu versinken scheint (> **semantische Antonymie** Auftauchen versus Versinken), ist roh behauen, mit linienartigen Arbeitsspuren (**Indizes**) des Meißels. Im Formkontrast dazu steht die glatt bearbeitete Haut des Sklaven, die zu einem reinen **Ikon für Haut wird**, d.h. man kann die Entstehung des Zeichens als materielles Zeichen selbst "beobachtend nacherleben". Das Ikon-Zeichen hat eine gesteigerte **indexikalische Performanz als mediale Materialität**, da es auch wieder ins Material abzusinken scheint. Man könnte also hier von **semiotisch-pragmatischer Ambiguität (Indizesflächen versus Ikonflächen)** sprechen, die zu **syntaktisch-semantischer Ambiguität dieses Abbildes** allegorisch ausgedeutet werden kann:
(durch Bearbeitungsspuren, Indizes als solche gekennzeichnete, "widerborstige") amorphe Masse als Grund/ Traumwelt/ Kontingenz/ nicht-bewusste weil noch (nicht) über diskrete Ikonzeichen begriffene Welt
versus
fragmentierter (**semantisches detractio**) / sich daraus lösender bzw. darin gefangener / "erwachend-dahindämmernd" unterscheidender, zeichenbildender Mensch.

2.1.11 Minimaldifferenzierung von Bildparametern



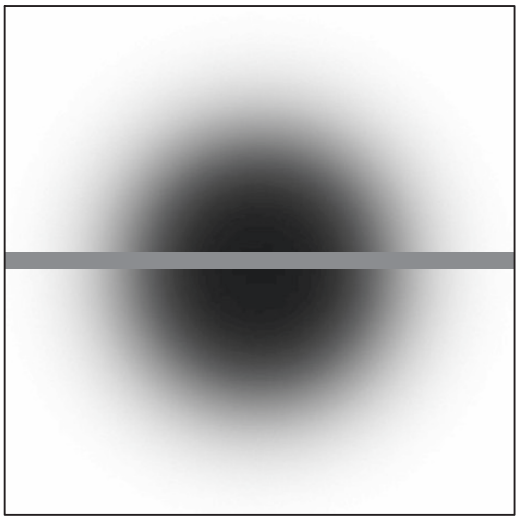


Abb. 196: Strukturskizze (links) und Variation (rechts) von Raimer Jochims´ Serie der *Chromatischen Reliefe* (1960er, farbige Malerei): "Identität"/ Fusion von Figur und Grund.
Raimer Jochims hat in den 1960er Jahren seine Serie der "Chromatischen Reliefe" geschaffen; in diesen entwickelt sich eine Farbe am linken Rand "chromatisch" stufenlos über die Mitte in diejenige des rechten Rands (> **Ambiguitätstyp MD S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3...**, hier stufenlose "Minimaldifferenz" einer Farbsequenz). Am unteren und oberen Rand eines solchen "Chromatischen Reliefs" ordnet er einen Streifen in dem Farbton an, der zwischen den beiden Extremfarben am linken und rechten Rand liegt. Dadurch erscheint dieser mittlere durchgängige Farbton in der Nähe der einen Extremfarbe anders als in der Nähe der anderen zu sein (Scheinchromatik). Dieses Phänomen des Anderswirkens einer Farbe inmitten einer anderen Farbe hat **Josef Albers** in seinem gleichnamigen Theoriewerk aus 1962 ***"Interaction of colour"*** genannt. Ein farbeinheitlicher Graustreifen erscheint durch seine veränderliche Umgebungsfarbe mehrfarbig-chromatisch: hellgrau in der schwärzlichen Umgebung, dunkelgrau in der weißlichen Umgebung. Es liegt somit ein **Sonderfall von Zweiheit vor:**
Erscheinungsfarbe (aus Zusammenwirken mit Umgebungsfarbe) versus isoliert betrachtete Farbe.
Man spricht bei diesem Phänomen in der Wahrnehmungspsychologie auch von **Simultankontrastillusion** (vgl. Abb. 16).
In der Variation gibt es statt einer linearen eine konzentrische Entwicklung und der mittlere Farbton ist als schmaler Streifen in das Zentrum angeordnet statt an den Rändern, so dass der Umgebungsfarbeneffekt didaktisch deutlicher ist. In dieser Variation erscheint aber die verschwommene Kreisfläche eben doch als "Figur", so dass hier erfahrbar wird, dass Jochims den Bildrand zur Neutralisierung nutzte, um den Anschein jeglicher Figurhaftigkeit zu unterbinden.

In diesen "Chromatischen Reliefen" gibt es also **keine Figur und keinen Grund** mehr. Jochims nennt dieses ästhetische Phänomen **"Identität von Figur und Grund"** und verknüpft damit die **Auflösung der Dichotomie der Denkschemata von Subjekt und Objekt**, also letztlich auch Utopie:
„Der anfangs besprochenen metanoetischen Bewusstseinsstruktur, der Teilung der Realität in Subjekt und Objekt, die überwunden werden muss, entspricht in der Malerei die Teilung der Realität in Figur und Grund."
(Raimer Jochims 1975, S. 50).

Die **Figur-Grund-Beziehung** in Bildern wird tatsächlich für die Idee einer *„Homologie zwischen Bildern und Sprache auf der Ebene (…) ihrer Gliederung in Subjekte (Argumente) und Prädikate"* (Nöth 2000, 479) herangezogen. Nöth (2004, 19) spricht von einer „***syntaktischen Tiefenstruktur***" auch bei Bildern aufgrund einer „*hierarchischen Gliederung in visuell prägnante und weniger prägnante Bildelemente*" nach Figur/ Grund und Zentrum und Peripherie.

Die Figur-Grund-Struktur kann im (Ab-)Bild stärker (z.B. beim Parameter K3 betonenden Cloisonismus eines Gauguins oder der Nabis - diese steigern die Figurabgrenzungslinie mitunter zur unräumlichen Arabeske - vgl. Kap. 2.2.3) oder weniger stark ausgebildet sein bis hin zu **Simultaneismen** z.B. eines Delaunays (vgl. Abb. 137) oder eines Paul Klees (vgl. Abb. 259).

Konstellationen von Wörtern Eugen Gomringers in Konkreter Poesie (siehe Abb. 352) verzichten ebenfalls auf eine Unterteilung in Subjekt und Prädikat/ Objekt ("Figur und Grund") des linearen Satzes zugunsten eines gleichberechtigt-allseitigen Verbundenseines hierarchieloser, auf der Blattfläche verteilter Nomen ohne Verben.

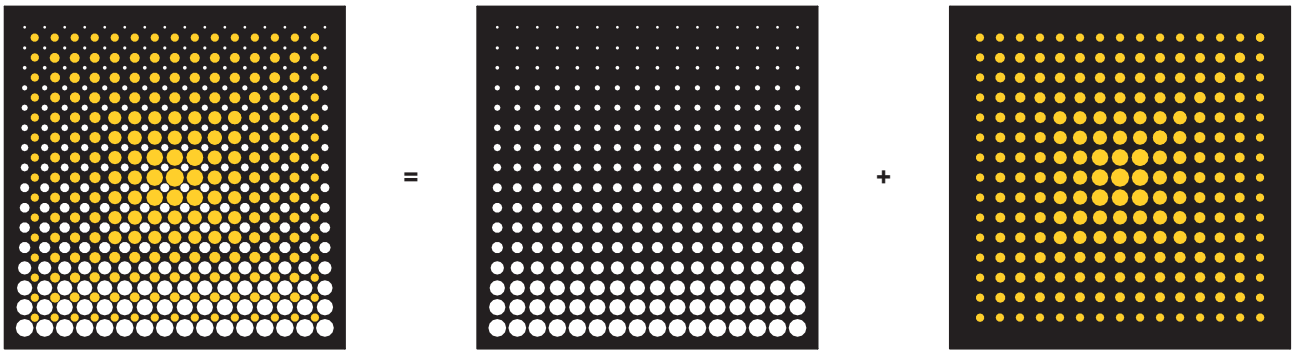


Abb. 197: Rekonstruktion von Almir Mavignier: *Komposition* (1962, Ausschnitt, farbiger Siebdruck)
Hier handelt es sich um den Ambiguitätstyp **VK + MD.** Die Größenabstufung MD von S3 erfolgt hier zudem quasi hin zum Grund, da die Kreisflächen zu den Feldrändern kleiner werden und so auch der Eindruck einer Tiefenillusion entsteht. Die zwei Abstufungsrichtungen (von unten nach oben sowie von der Mitte zentrifugal zum Rand) erzeugen eine **sekundäre raumsemantische Ambiguität zweier Tiefenillusionssequenzen**.
Ähnlich dem Bild von **Max Bill** "*Integration von vier Systemen*" (1958- 60, Abb. 151) gibt es hier eine Verschachtelung von Gruppierbarkeiten mit minimaldifferenzierter Abstufung eines Gestaltungsaspektes, hier von der Größe (**MD (S3.1 ~ S3.2 ~ S3.3**) statt wie bei Bills Werk von der Farbe (> S1).

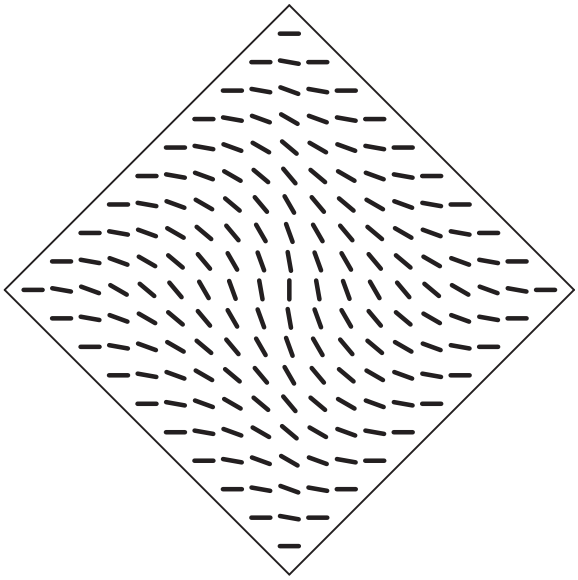


Abb. 198: Strukturzeichnung von Hartmut Böhm: <u>Ohne Titel</u> (aus seiner Serie *Visuell veränderliche Strukturen*, 1968, Ausschnitt, Siebdruck).
Ambiguität aus Minimaldifferenz der Orientierungen: **MD (S4.1~ S4.2 ~ 4.3...).** Eine Anmutung einer zentralen "Figur"-Gruppierung tendenziell vertikaler Geraden hebt sich daher nur **trennunscharf** von einer Art "Grund"-Gruppe tendenziell horizontaler Geraden am Bildrand ab. Man könnte die Werkidee der **S1-Farbminimaldifferenzsequenz von Raimer Jochims** korrellieren mit dieser **S4-Orientierungsminimal-differenzsequenz bei Hartmut Böhm** - und dann auch mittels der anderen Bildparameter Minimaldifferenzen zur Bildererzeugung heranziehen.
In Böhms Realisierungen dieser und ähnlicher Strukturen in Form von Reliefs, in denen die Geraden mit aufrecht stehenden Plexiglasplatten beklebt werden, gibt es durch den Sonnenverlauf/ Standortwechsel eine zusätzliche, zeit-sukzessive Minimaldifferenz unzähliger Schattenwurfbilder eines einzigen Reliefs.

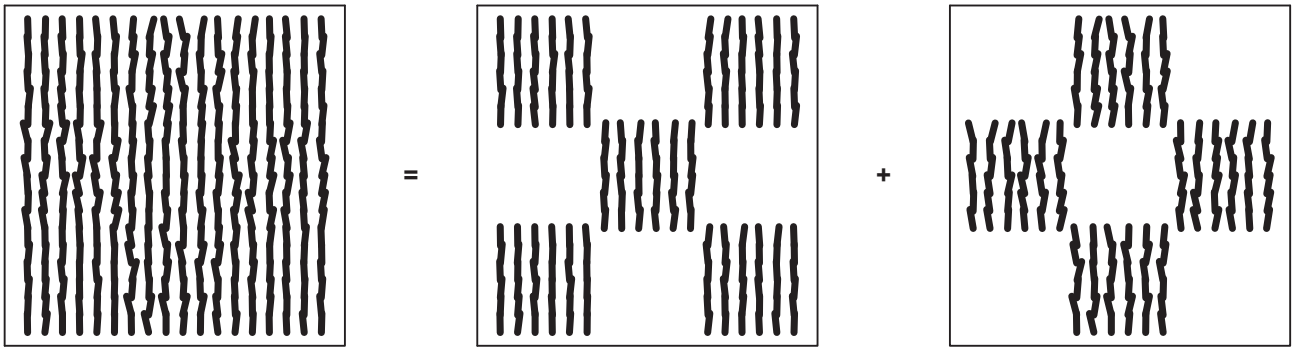


Abb. 199: Rekonstruktion von Vera Molnar: *Ist es ein Kreuz?* (ein Bild aus einer Serie von sechs Bildern, Malerei aus 2011, die basiert auf einem Computerausdruck von 1981).
Neun Felder aus jeweils 36 weniger (zweites Bild) oder stärker (drittes Bild) von reiner Vertikalität abweichenden Geraden können über ihre minimalen S4-Orientierungsunterschiede ausgemacht werden; es bilden sich zwei Feld-Formationen in Gestalt zweier Kreuzformen aus (diagonal/ zweites Bild, orthogonal/ drittes Bild). Daher liegt eine Mischung zweier Ambiguitätstypen vor: Minimaldifferenz der Orientierungen und Verknüpfungslinienkreuzung der zwei Kreuzformationen: **MD**(S4.1~ S4.2)**+ VK** (S4.1 von vier Modulfeldern versus S4.2 von fünf Modulfeldern). Hinzukommt der **MD-Geometriemischtyp 2: Linien zu Punkt** (da sich die Enden der Geraden aneinander anlagern, so dass sich punktartige Verdickungen ergeben, die wie "Punkte" wirken) und **Typ 7: Linien zu Fläche**.

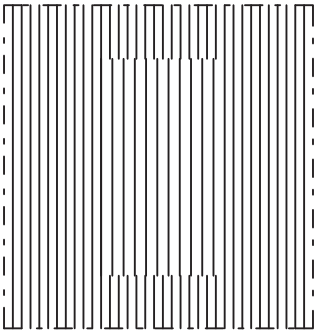


Abb. 200: Strukturzeichnung von Henryk Stazewski:
***Ohne Titel* (1974 - 1979, Ausschnitt aus einem Siebdruck).**
Inmitten eines Bildes aus Parallelen wurden an der hier gezeigten Stelle 13 Parallelenstücke gleicher Abstände durch zehn Parallelen gleicher Abstände ersetzt; hierdurch kommt es zu einer Minimaldifferenz der K2-Abstände zwischen den zwei Parallelen-Gruppen, so dass K1 verschiedener Linien mitunter ineinander zu zeigen scheinen:
MD(K1/2.1 ~ K1/2.2). Die "Figur" dieses Rechteckfelds des Ersatzes (**syntaktisches substitutio**) scheint dadurch in "seinen" "Grund" zu "versinken"; eine Dichotomie (Fast-)Figur versus Grund ist fast zum Verschwinden gebracht wie bei den obigen Werkbeispielen. Denkbar wäre auch eine minimaldifferenzierte Staffelung der Abstände (> MD (K2.1 ~ K2.2 ~ K2.3...)) analog zu der Farbstaffelung Jochims (> MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3...)), der Größenstaffelung Mavigniers (MD (S3.1 ~ S3.2 ~ S3.3...) oder der Neigungsstaffelung Böhms (MD (S4.1 ~ S4.2 ~ S4.3...).

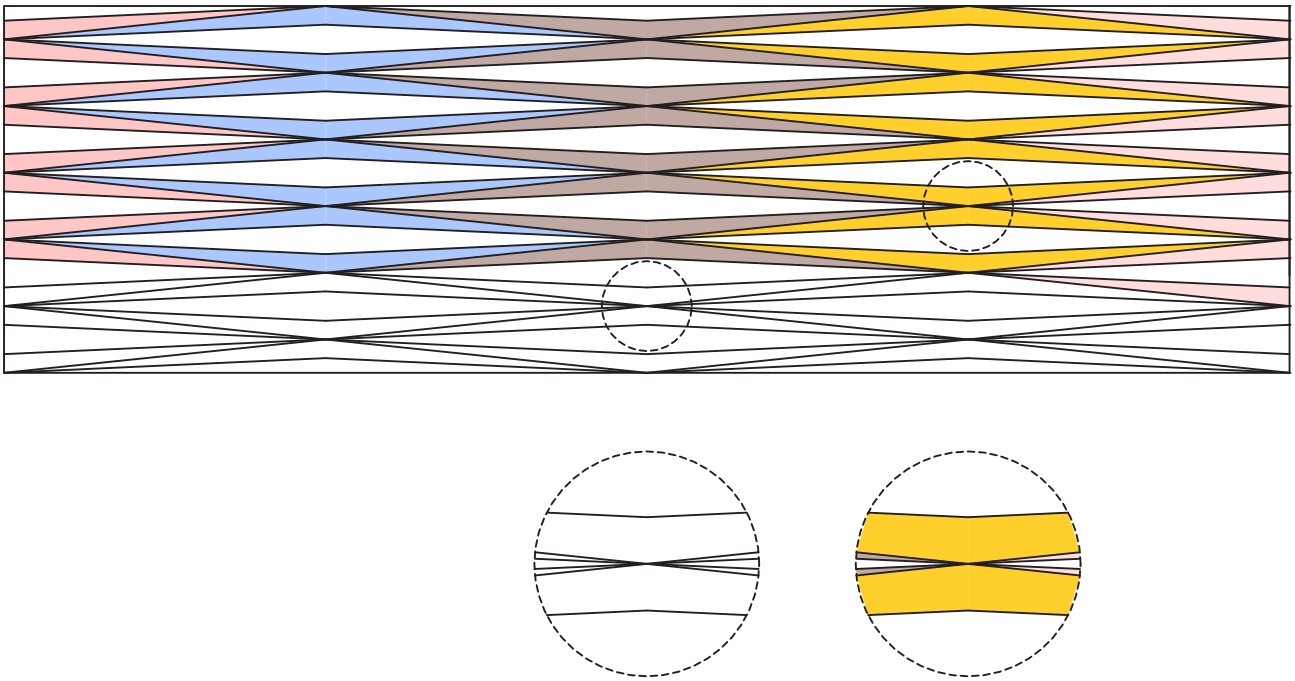


Abb. 201: Schemazeichnung und Rekonstruktion von Giacomo Balla: *Irisierende Durchdringung* (1912, Ausschnitt, kolorierte Zeichnung).
Ambiguität entsteht im vorliegenden Bild durch den mittleren Farbton graugrün zwischen blau und gelb:
MD (S1.1~ S1.2~ S1.3). Dieser mittlere Farbton scheint eine Überlagerungsfläche zu bilden, die beiden benachbarten Feldern zugewiesen werden kann. Verstärkt zum "Irisieren" (vgl. Titel), ja zu Op-Art avant la lettre wird dieser Eindruck durch das "Ineinanderverschleifen" der extrem langgezogenen, sich zu- und aneinander verdünnenden Viereckformen, die sich somit zu zweit je einen "Balkenbereich" zu teilen scheinen:
BK (K3.1 "Balkenbereich" versus K3.2 / K3.3 der zwei darin eingreifenden Viereckformen).
Es handelt sich zudem um eine **Minimaldifferenz MD der Figuralität** von Figurangeboten, da die Kognition auch geneigt ist, die formeinfacheren, redundanten weißen Flächen (Rauten) als Figuren zu akzeptieren.
Außerdem liegt eine **Minimaldifferenz MD der Linienkontinuitätsausprägungen K1.1 ~ K1.2** im Schnittpunkt der Geraden vor, da die zwei sich kreuzenden Geraden in einem kleinen Winkel zueinander stehen, so dass ihre K1-Fortführung in dem einen oder anderen folgenden Geradenabschnitt visuell nicht gleich bestimmt werden kann (siehe zwei Kreisausschnitt-Details).
In den 1960ern wurde von Op-Art-Künstlern wie **Carlos Cruz-Diez** oder **Getulio Alviani** dieses Ineinanderführen von Farben zu einem **Irisieren** mittels solcher sich verjüngender Farbfelder erneut aber kleinteiliger aufgegriffen.
Schon in **Venezianischen Stoffen** (in den zwei Farbfäden ineinander verwebt sind, sog. **Taft Changeant**) und daher in ihren venezianischen Darstellungen des 16. Jahrhunderts (in denen eine Farbe in kleinsten Tupfern auf eine andere aufgetragen ist) gibt es dieses Schillern von Feldern "zwischen"/ "in" zwei Farben.

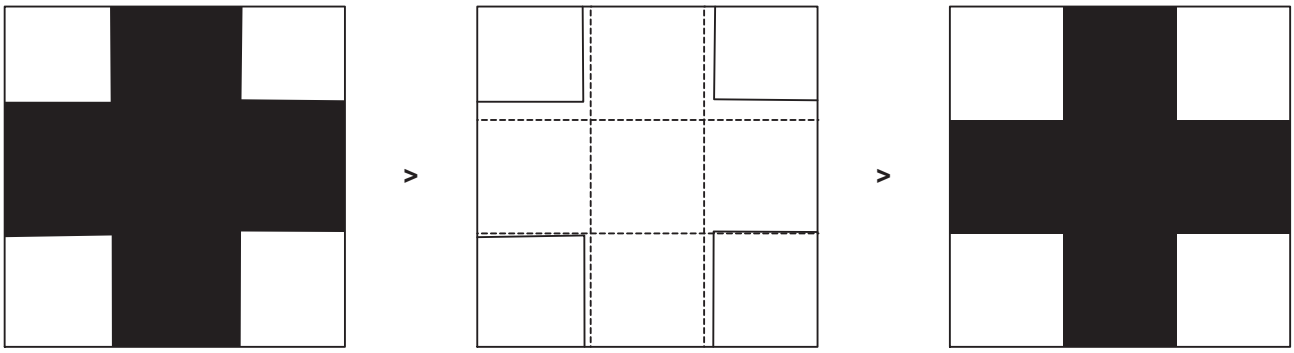


Abb. 202: Rekonstruktion von Kasimir Malewitsch: *Schwarzes Kreuz* (1923, Originalstruktur links, Malerei).
Minimale Devianz MD-DisS2 einer nur annähernd symmetrischen schwarzen Kreuzform von der totalsymmetrischen, imaginierten Idealform (drittes Bild) aufgrund **syntaktischem transmutatio der Eckpunkte des idealen, imaginierten Kreuzes** (zweites Bild, gestrichelte Linien der totalen Homogenität) .

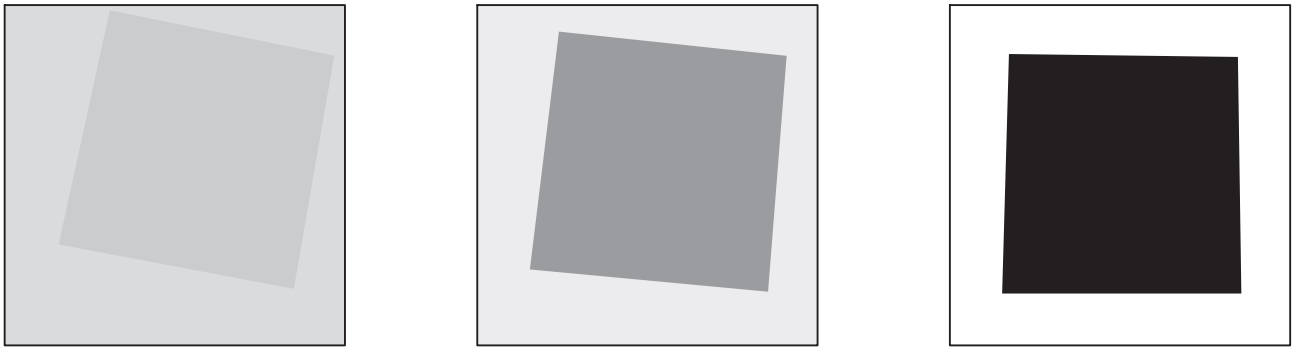


Abb. 203: Variation von Kasimir Malewitsch: *Weiß auf Weiß* (1918, Malerei, hier in Grautönen dargestellt).
Zweiheit aus **Minimaldifferenz MD zwischen den Farben** weißlicher Figur- und nur ähnlich weißlicher Grundfarbe: der Grund scheint durch die Figur ´hindurchzugehen´ (Typ **MD** (Farbe), zudem Zweiheit aus **minimaler Verzerrung/ transmutatio** gegenüber idealer Quadratform (> **MD + transmutatio**).
Alexander Rodchenko variierte um 1918 diese Idee von Malewitsch mit schwärzlichen Figuren auf schwärzlichem Grund. **Antonio Calderara** arbeitete in den 1960ern mit Farbflächen, die alle sehr stark aufgeweißt und daher kaum unterscheidbar waren, **Ad Reinhardt** dagegen mit Farbtönen, die alle sehr stark abgedunkelt und daher nur noch ansatzweise unterscheidbar waren. Stets erscheinen in diesen Werken geometrisch durch Konturen getrennte Flächen durch minimaldifferenzierte Farbwahl MD (S1.1~ S1.2) verbunden/ kontaminiert, so dass syntaktische Ambiguität (farbliche Quasi-Vereinigung versus noch erahnbare geometrische Trennung) entsteht.

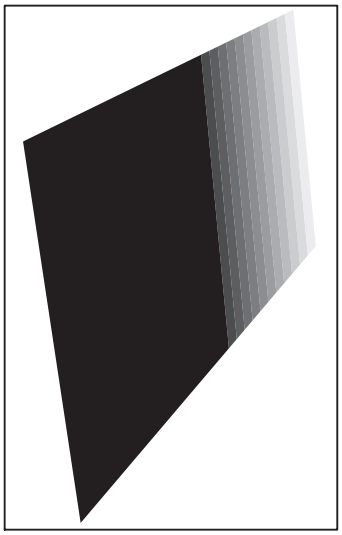


Abb. 204: Strukturskizze zu Kasimir Malewitsch: *Suprematismus* (1918, farbige Malerei aus chromatisch gelb- bis weißlicher, hier graustufenweise dargestellter Figur und weißem Grund, wie Abb. 68).
Zweiheit aus farbchromatischer Minimaldifferenz zwischen Figur und Grund: die Figur scheint nach rechts oben im Grund zu ´versinken´ (**Typ MD(S1.1~ S1.2 ~S1.3...)**; die perspektivische Annäherung der oberen und unteren Kante des Vierecks verweist indexikalisch auf dieses ´hintere´ Hauptgeschehen des ´farblichen Versinkens´ in den Grund.
Man könnte argumentieren, dass sowohl das Konvergieren der Linien als auch die Verblassung der Farben gleichsinnige Verläufe gemäß der Monokularen Tiefenkriterien sind, dass es sich hier also schon um Raumdarstellung, also Raum-Semantik eines Ikon-Zeichens handelt.

2.1.12 Figur-Grund-Rollenwechsel: Minimaldifferenz der Figurhaftigkeit benachbarter Flächen.

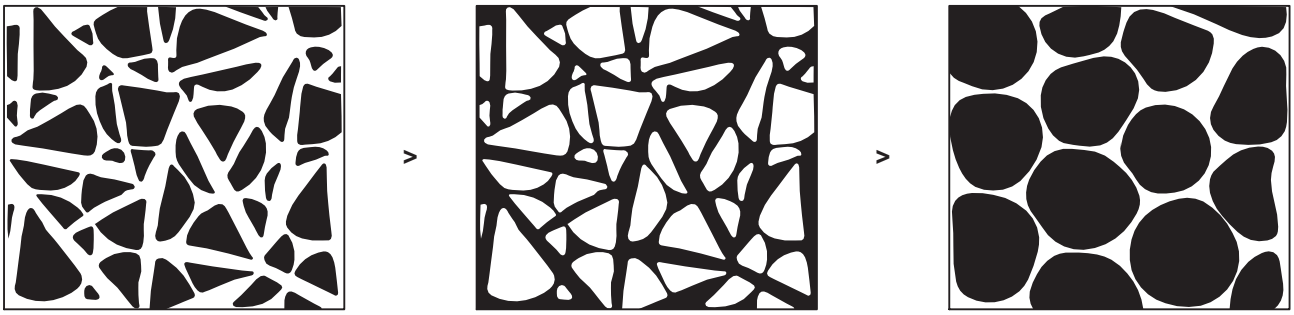
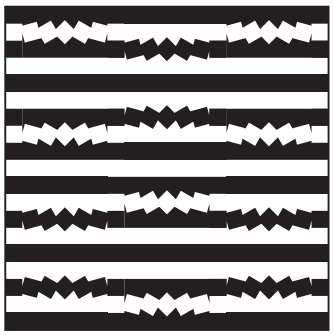


Abb. 205: Zwei Variationen zu Sonia Delaunay: *Carte orfiche* (ohne Datum, Druck?, Original links).
Sonderfall einer Ambiguität aus einer Art **"Grundbruch",** bewerkstelligt mittels **Überlagerung einer Gitterstruktur mit einer Rundflächenfigurstruktur**: runde Flächen scheinen überlagert zu sein von weißen linienartigen Gebilden, die in die ebenfalls gitterartig wirkende Umgebung der runden Flächen einzumünden scheinen. Die runden Flächen wirken "isoliert" aufgrund K3-Indizes, also eher figurhaft als das weiße Gitter, das sowohl neben/ "hinter" als auch "über" den runden Flächen zu sein scheint (siehe zweites und drittes Bild). Mal fokussiert man aufgrund der relativen Einfachheit des Gitters eher dieses, mal eher die runden Flächen, die über K3-Indizes die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Aufmerksamkeitbindung, also Figurhaftigkeit via Einfachheit und via Indizes konkurrieren, ohne dass eines der beiden Figurangebote dominiert (**MD** zweier Figurhaftigpotentiale).

Abb. 206: Paraphrase auf Op-Art: Figur-Grund-Rollenwechsel
Zweiheit aus **Typ MD** der Figurhaftigkeit der weißen und schwarzen "Linien", erreicht durch K3 von Quadratmodulen, die die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und so Figurhaftigkeit erzeugen, mal bei weißen, mal bei schwarzen Streifen.



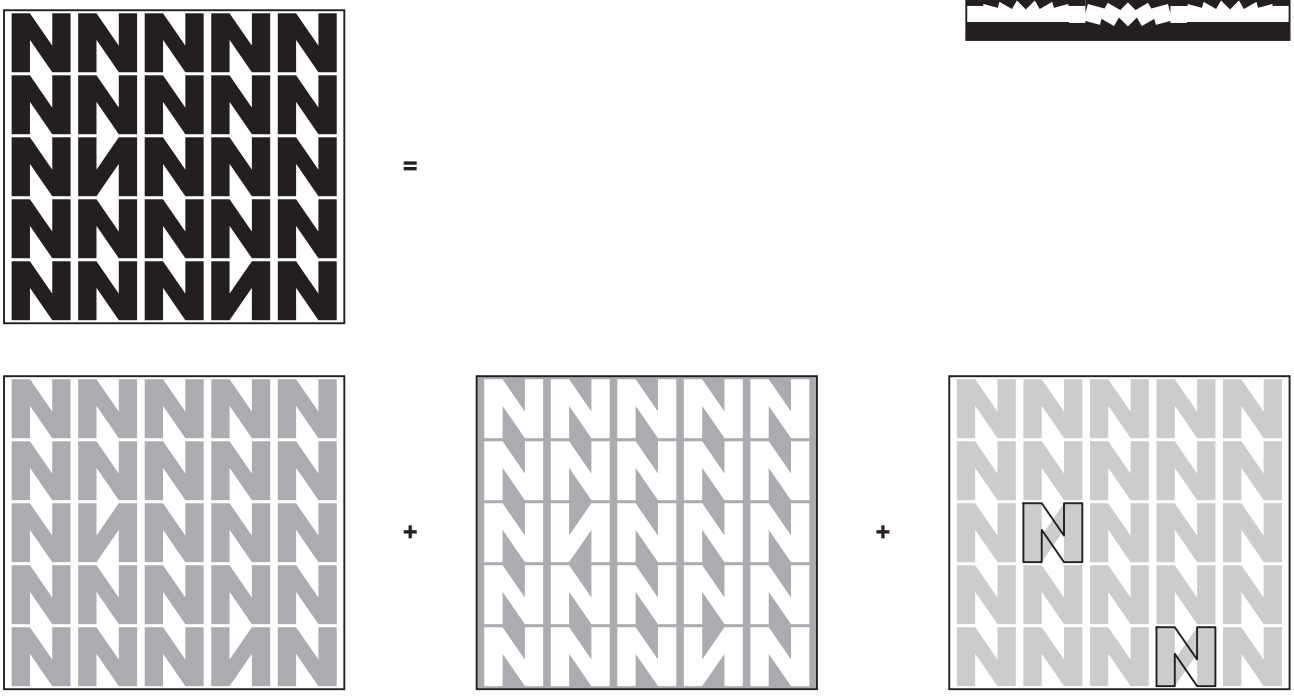


Abb. 207: Rekonstruktion von Vera Molnar: *Struktur ausgehend vom Buchstaben N* (1961, Collage).
N-Buchstaben sind hier so eng aneinander gereiht, dass ihre Zwischenräume auch zum Perzept einer Gitterstruktur mit Parallelogrammen figuriert werden können. Es gibt also auch hier zwei Angebote, Figur zu sehen: die N-Buchstaben als unzählige Figuren (zweites Bild) oder die eine Gitterstruktur (drittes Bild) zwischen diesen. Auch hier handelt es sich um den Typ **Minimaldifferenz MD der Figurhaftigkeit**.
Hinzu tritt eine **Störung der Wiederholungsordnung als Wahrnehmungsschema** (viertes Bild): zwei N-Buchstaben sind an einer Vertikalen gespiegelt, so dass sich eine Devianz ergibt **(syntaktisches transmutatio)**.

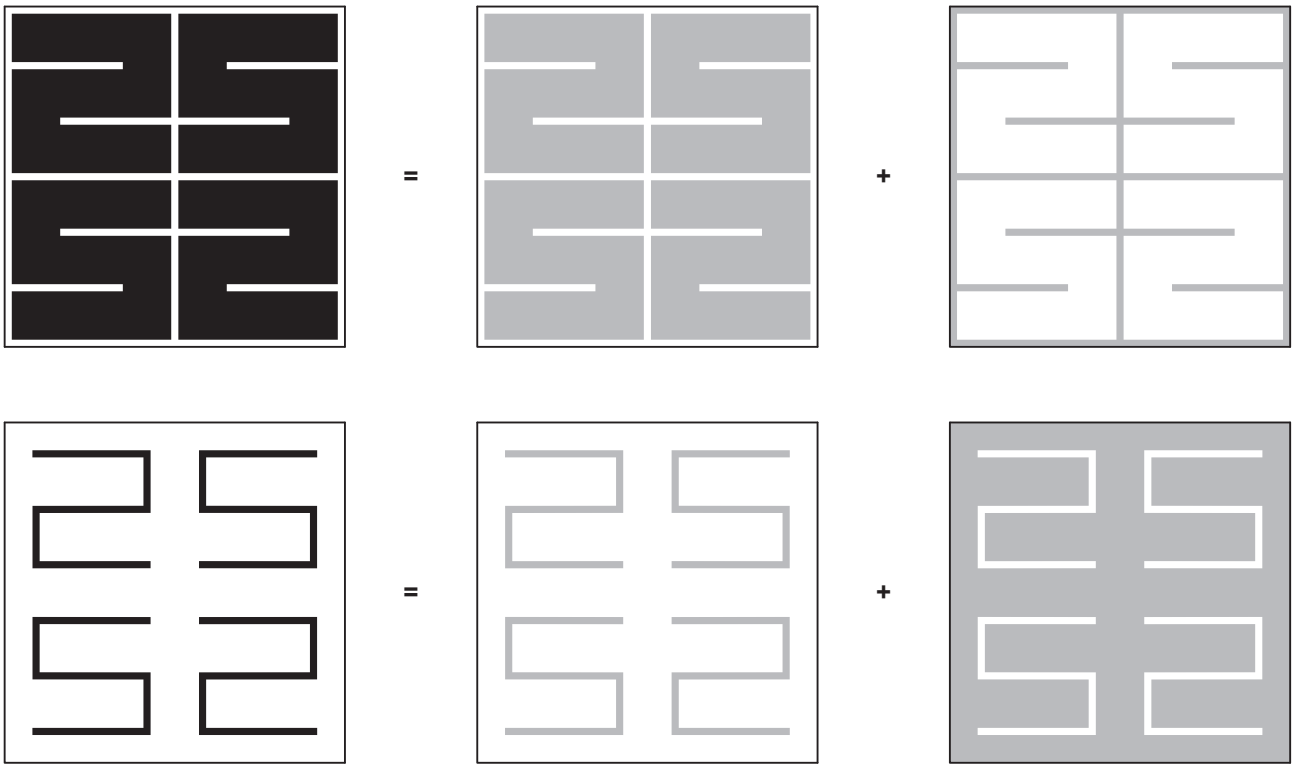


Abb. 208: Rekonstruktion (erste Zeile) und Variation (zweite Zeile) von Vera Molnar:
***Effet esthétique de l´inversion des fonctions par la fluctuation de l´attention* (1960, Malerei).**
Vera Molnar bezieht sich in ihrem Titel auf das **Fluktuieren der Aufmerksamkeit zwischen zwei Angeboten zur Figurbildung**: mal wird das eine Gitter, mal werden die vier S-Formen als ´Figuren´ vor ausgeblendetem ´Grund´ fokussiert. Dieses Fluktuieren ist zurückzuführen auf eine Minimaldifferenz **MD der Figurhaftigkeit** beider Angebote zur Figurbildung, da beide ähnlich stark radialindexikalisch (Bildparameter K3) auf sich selbst zeigen und ähnliche Komplexität/ Datenmengen aufweisen; sie umrahmen aber auch den jeweils anderen Part und verweisen dergestalt radialindexikalisch auf etwas anderes als sich selbst. Dieses Phänomen tritt ähnlich beim Bild des **Rubinschen Bechers** auf, bei dem man mal zwei einander gegenüber stehende Kopfprofile vor einem Hintergrund, mal eine Vase (zwischen den beiden Kopfprofilen) vor einem Hintergrund herausdeutet (vgl. Abb. 23), da K3 einer Konturlinie mal auf die eine, mal auf die andere Seite verweist.
Präferenzen für Figurbildung orientieren sich hier an zwei Faktoren:
dunklere Flächen im Farbkontrast zum weißen Papier dieser Seite weisen mehr Figuralität auf, weshalb sie stärker die Aufmerksamkeit zu binden vermögen (vgl. erstes bis drittes Bild). Jedoch tritt bei abnehmender Größe ein weiterer Effekt hinzu: je isolierter und weniger Datenmenge/ Größe ein Gebilde aufweist, desto eher ist die Kognition gewillt, sie als "Figur" anzuerkennen (vgl. viertes bis sechstes Bild).

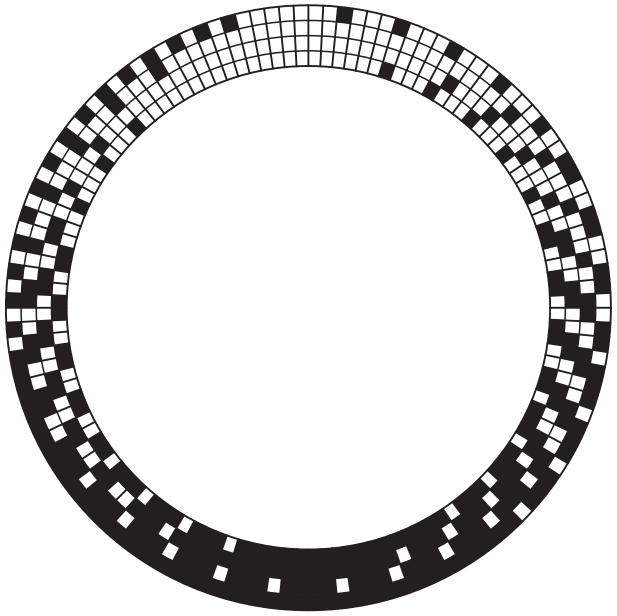


Abb. 209: Variation auf das Werk von Ryszard Winiarski ab den 1970er Jahren (hier ringförmig variiert statt stabförmig).
Winiarski entnimmt in seinen Werken ab den 1970er Jahren stufenweise und geregelt immer mehr schwarze Quadrate aus einem Rasterfeldmodul, wodurch Übergängsbereiche des Figur-Grund-Rollentausches entstehen (Zweiheit-Typ **Minimaldifferenz MD zwischen der Figurhaftigkeit schwarzer und weißer Flächen in der Mitte zwischen beiden**).

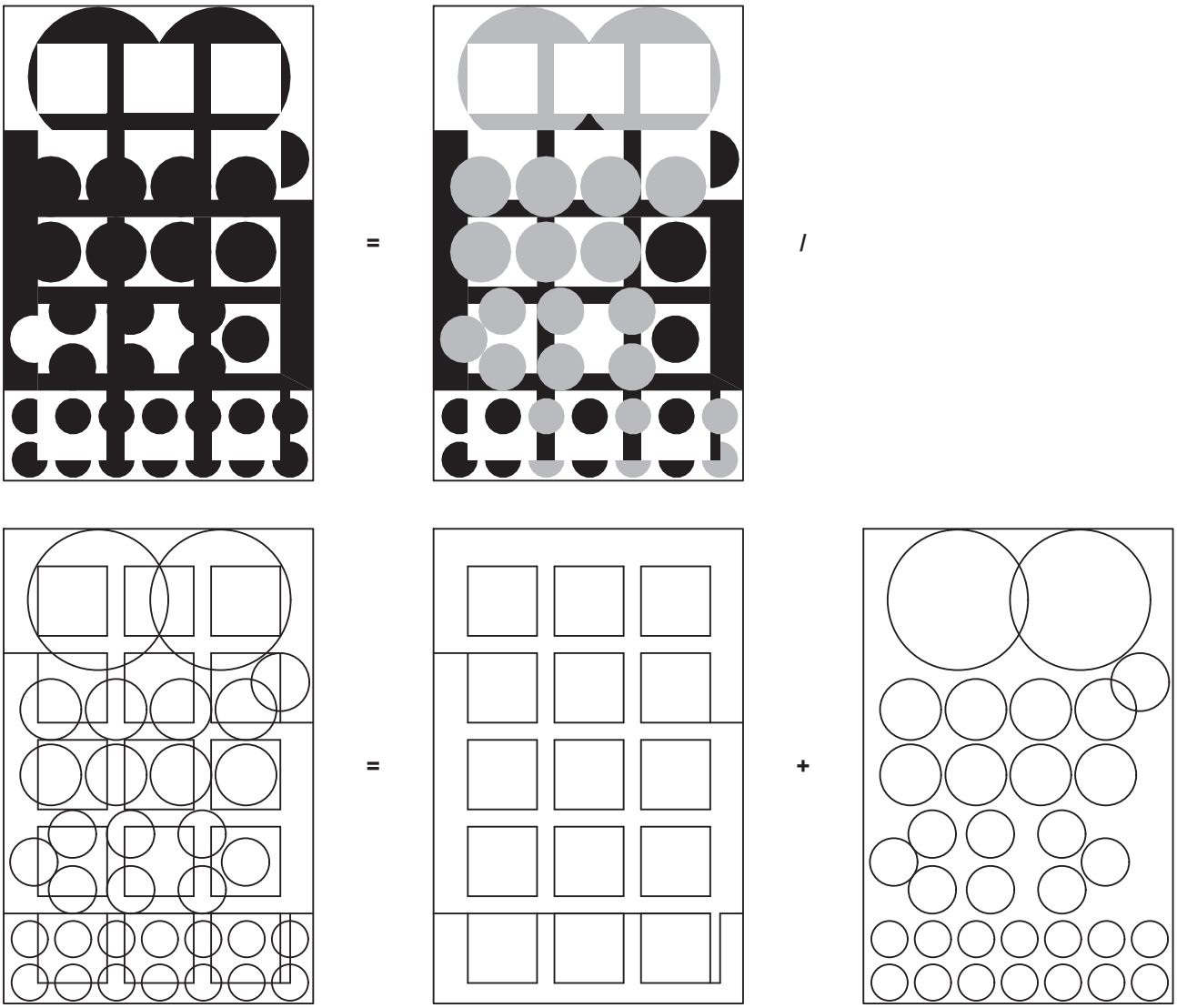


Abb. 210: Rekonstruktion von Victor Vasarely: *Umbriel* (1959, Serigraphie)
Prinzipiell gibt es in diesem Bild **drei verschränkte S2-Gruppierungen**: eine visuelle Gruppierung aus drei mal fünf **Quadraten,** eine Art **Gitter** und eine Gruppierung aus 14 + 8 + 8 + 1 + 2 **Kreisen.** Diese Kreise aber sind in einer **Größenstaffelung** angeordnet: von unten nach oben werden die Kreise immer größer (vgl. fünftes Bild); innerhalb dieser Kreis-Gruppierung könnte man also von minimaldifferenzierten Kreisgrößen sprechen: **MD (S3.1 ~ S3.2 ~ S3.3 ~ S3.4)**, ja sogar von einem Eindruck von Tiefenillusion aus Größenstaffelung.
Die drei S2-Gruppierungen sind **über syntaktisches detractio und BK verschränkt:** Kreis- und Quadratfragmente und Gitterfragment werden visuell v.a. über nicht fragmentierte Vertreter bzw. Bereiche der Wiederholung ihrer Formart zu drei Gruppierungen S2.1, S2.2 und S2.3 in ihrer Formähnlichkeit rekonstruiert und sodann zusammengefasst; die Flächenbereiche überlappen zu BK (K3.1 versus K3.2). Im zweiten Bild erkennt man anhand der 22 grauen Kreisflächen, dass 22 Kreise mit dem schwarzen Gitter "**fusioniert"** sind. Dadurch könnte man sie als Kreisfragmente an einem Gitter deuten; aufgrund der generellen **Vereinfachungstendenz** jedoch ergänzt sie das Auge zu kompletten Kreisflächen v.a. über den Bildparameter K1 der Konturlinie und K3 des Kreislinienradialindexes. Konturlinien des schwarzen Gitters sind Tangenten an den Kreiskonturlinien (vgl. drittes Bild), wodurch wiederum eine "visuelle Verzahnung" der zwei Gruppierungen erfolgt. Durch "Verdeckungen" von Kreisflächen durch weiße Quadratflächen vor weißen Grund werden diese weißen Quadratflächen erst sichtbar. Vasarely hat hier den Effekt von **Kanizsa (s. Abb. 45)** genutzt: Die Kreissegmentschnittlinien in den Kreisfragmenten umschreiben bei Kanizsa die Eckbereiche eines Dreiecks: der **Bildparameter K1** verbindet über den weißen Grund hinweg die Eckpunkte miteinander zu einem auf- und erscheinenden Dreieck. Dieser Effekt war auch Grundlage des Bildes ***Bellatrix M.V.*** von Vasarely (Abb. 184). Unten im Bild ***Umbriel*** werden die Eckbereiche von Quadraten durch Kreisfragmentschnittlinien "gezeigt", so dass drei weiße Quadrate erscheinen. Durch Verdeckungen von weißen Quadratflächen durch schwarze Kreise "darüber" gibt es einen Bruch der Ordnung von Vorne und Hinten: mal sind die weißen Quadrate verdeckt durch die Kreis-Gruppierung, mal verdecken sie diese (s. untere Bildhälfte). Die Tiefenillusion über Verdeckung ist also ambig deviant gestört. Vasarely erreicht durch **Positiv-Negativ-Verschachtelungen und Formfusionen** ein **Gleichgewicht von widerstreitenden Figur-Grund-Angeboten**: im mittleren Bereich sieht man eher ein Gitter als Figur, oben eher die Quadratgruppierung als Figur, unten eher die Kreisgruppierung als Figurenreihung. Diese drei Figurangebote scheinen ineinandergeflochten zu sein, so dass das Auge geneigt ist, jeweils eine Figur-Gruppierung fortzusetzen, was aber nicht gelingt. Es kommt also zu instabilen Figurbildungen, zu einer "**Fluktuation der Aufmerksamkeit".**

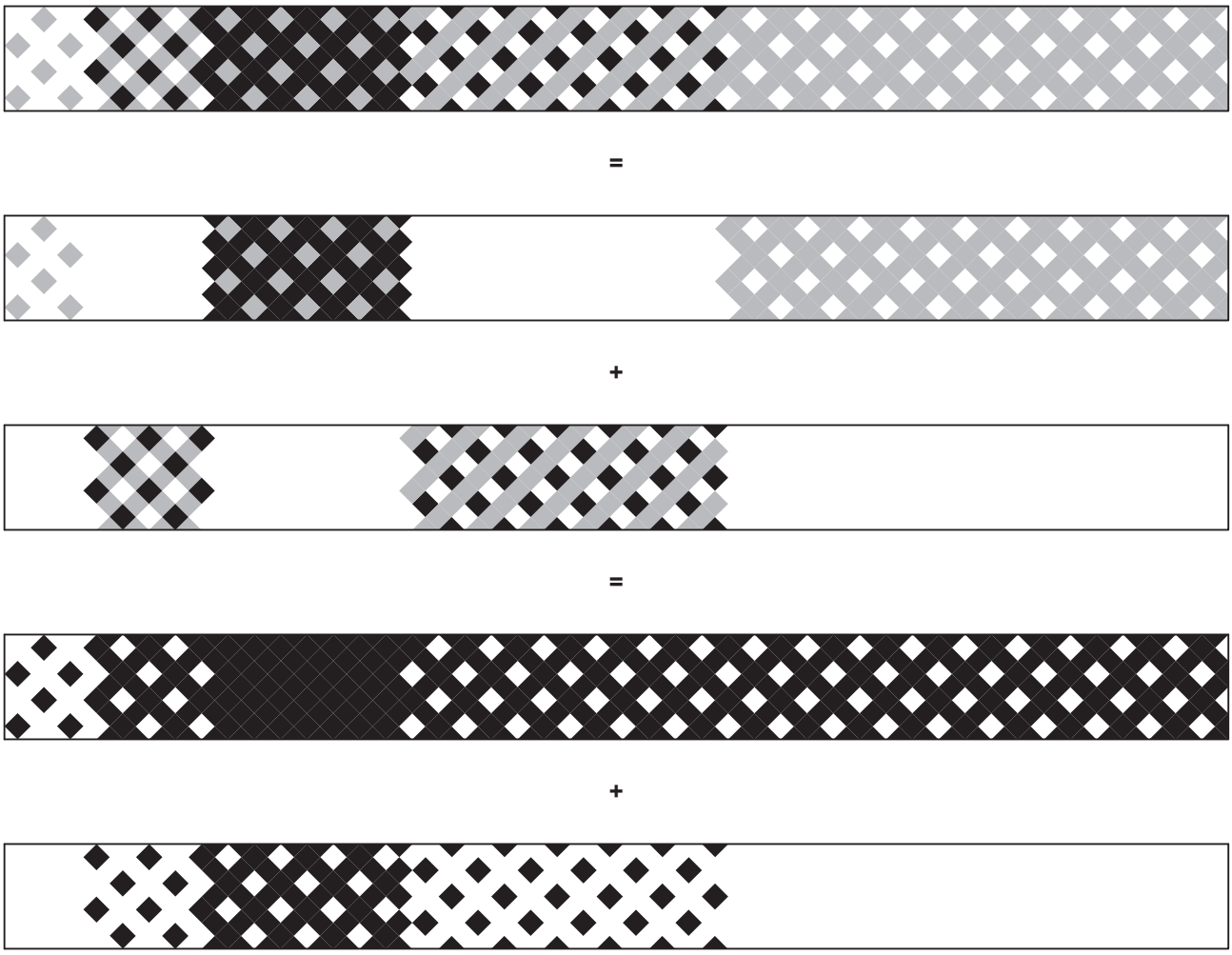


Abb. 211: Rekonstruktion von Hans-Jörg Glattfelder: *Kanon für weiß, grau und schwarz* (1964, Malerei).
Die Kognition ist geneigt, das Bild zunächst in fünf Bereiche gedanklich zu zerteilen, da dann eindeutige Bereiche entstehen (zweites und drittes Bild):
reine (vom Grund "umrandete") Quadratfigur-Erscheinungen (zweites Bild) sowie Farbmischungs- (weißes über schwarzes Gitter) bzw. Superpositionserscheinungen (graue Bänder "vor" weißen "Bändern", drittes Bild).
Im vierten und fünften Bild sieht man eine zweite, abstraktere also später sich ggf. einstellende Interpretationsart, auf die man aufgrund der Komplexität der Flächenverteilung erst nach Reflexion kommt:
alle grauen Flächen des Originalbildes können sich auch ergeben als Farbmischung aus weißen und schwarzen Flächen ("Farbmischung" > **BK + MD**).
Diese zwei Interpretationsarten wiederum bilden auch eine BK-**Zweiheit zweier Obergruppierbarkeiten für das gesamte Bild**.
Man kann auch feststellen, dass die fünf Felder sich ungefähr nach der **Fibonacci-Zahlenreihe** in ihrer Breite verhalten (1,1, 2, 3, 5), so dass auf sehr abstrakter Ebene auch noch eine weitere **abstrakte BK-Zweiheit** gegeben ist: eine Breite enthält die der beiden vorangegangenen.

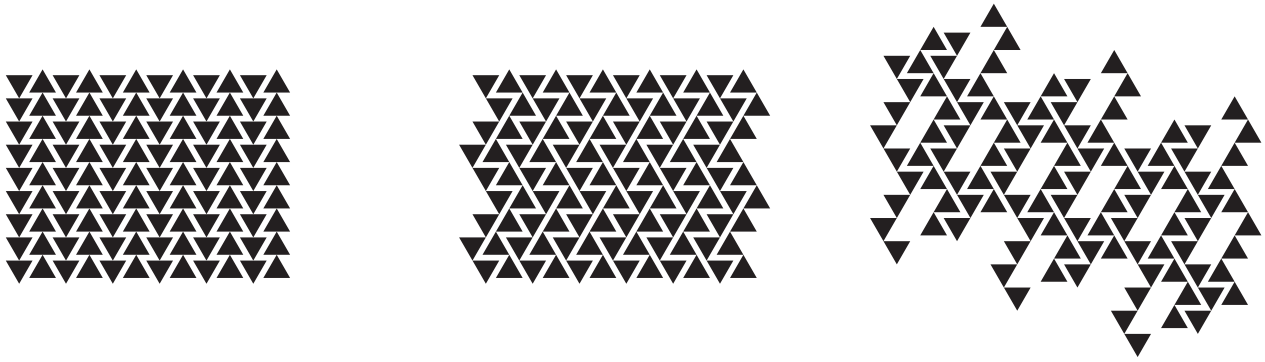


Abb. 212: Paraphrase auf Op-Art: Figur-Grund-Rollenwechsel durch Zwischenraumverdünnung und Zwischenraumumgestaltung
Zweiheit aus Minimaldifferenz (MD) der Figurhaftigkeit von schwarzen und weißen Flächen; in den drei Varianten steigt die Figurhaftigkeit der weißen Zwischenräume durch Verschiebung der Dreiecke durch Erzeugung von Pseudokonturen um weiße, geometrisch immer einfachere Flächen.

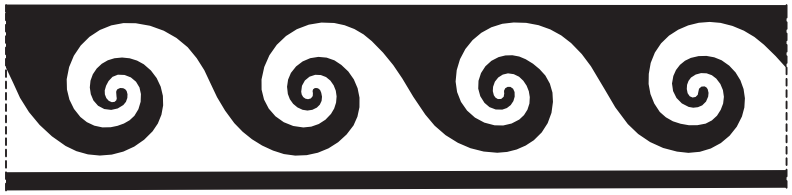


Abb. 213: Strukturskizze eines *Laufender-Hund-Mosaiks* aus dem Palast des Attalos II aus Pergamon (159 - 138 v. Chr.).
Ähnlich dem **Rubinschen Becher** (Abb. 23) gibt es über Seitenwechsel von K3 eine **polyfigurale**, also auf ihre beiden Seiten über K3-Linienradialindizes zeigende Wellenkonturlinie, da der Bildparameter K3 der einen durchgehenden Wellenkonturlinie mal auf die eine, mal auf die andere Seite von sich aus gesehen verweist. Bezüglich der Tendenz zu "Figur-" und "Grund-"Bildung, der "K3-Figuralität" liegt also Minimaldifferenz **MD (K3.1 Figuralität der weißen Fläche ~ K3.2 Figuralität der schwarzen Fläche)** vor.

2.1.13 Bildrhetorische Störung u.a. von Symmetrie (>S2) und von Parallelität (>S4)

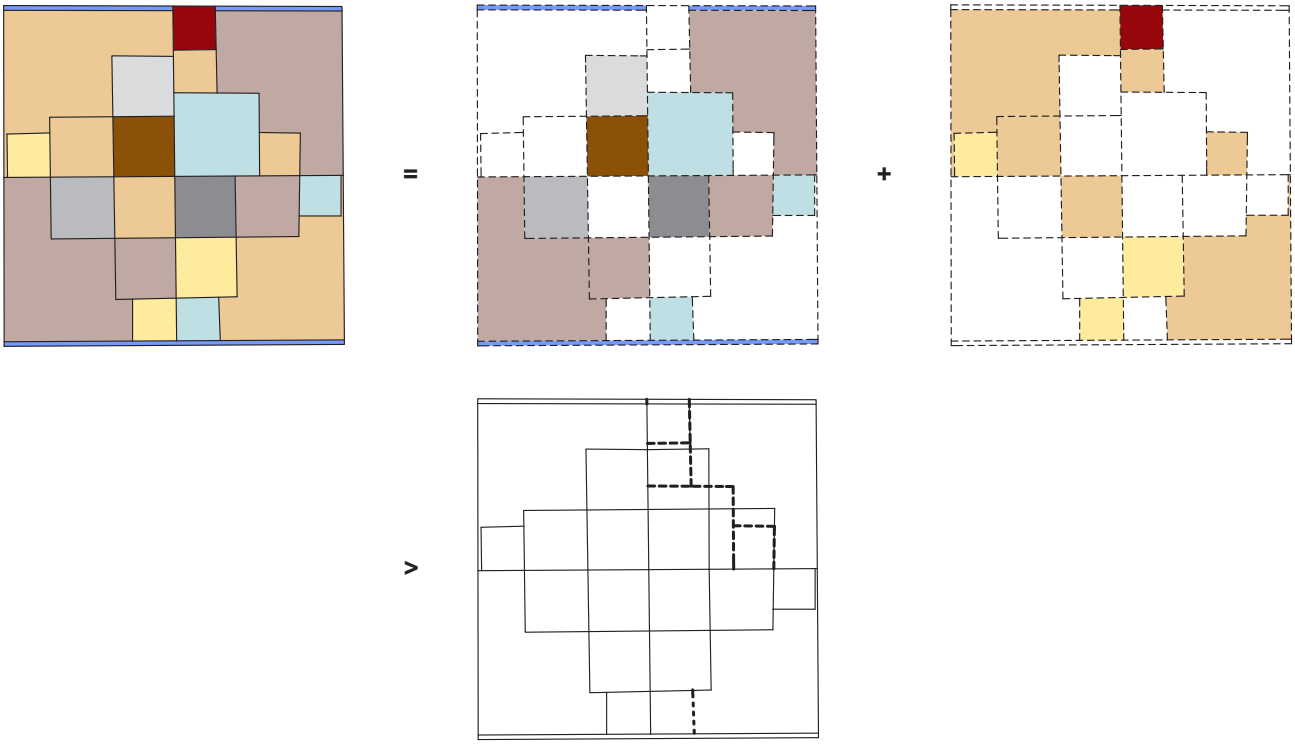


Abb. 214: Rekonstruktion von Paul Klee: *Studie* (1928, Mischtechnik farbiger Gouache + Collage).
Ein kreuzartiges Arrangement aus Quadraten ist fast idealgeometrisch einfach = **punktsymmetrisch**, nur an zwei Stellen ist diese ideale Vereinfachung **gestört** (siehe gestrichelte Linien im vierten Bild):
syntaktisches adiectio eines Quadrates mittig unten sowie **substitutio** vierer Quadrate, die gegenüber den ersetzten Quadraten vergrößert bzw. verkleinert sind **("adiectio"** bzw. **"detractio")**.
Der **"Grund"** um diese Kreuzfigur ist farbdifferenziert zweigeteilt: dunkler bräunlich (zweites Bild) und heller bräunlich (drittes Bild), woraus eine Minimaldifferenz der Farben folgt, also ein Fluktuieren zwischen den Auffassungen "ein Grund" und "zwei Gründe" : **MD (S1.1 versus S1.2)**. Zudem greift dieser zweiheitliche Grund in die punktsymmetrische Kreuzfigur aus Quadraten über: **BK (K3 Kreuzfigurkontur versus S1.1/S1.2 Grundfarben darin**, siehe zweites und drittes Bild**)**. Daneben gibt es **VK** aus Konstellationen dreier hellblauer und dreier gestuft grauer (**MD**) sowie dreier hellgelber Quadrate; das braune und das rote Quadrat sind dagegen vereinzelt, also ungruppierbar.

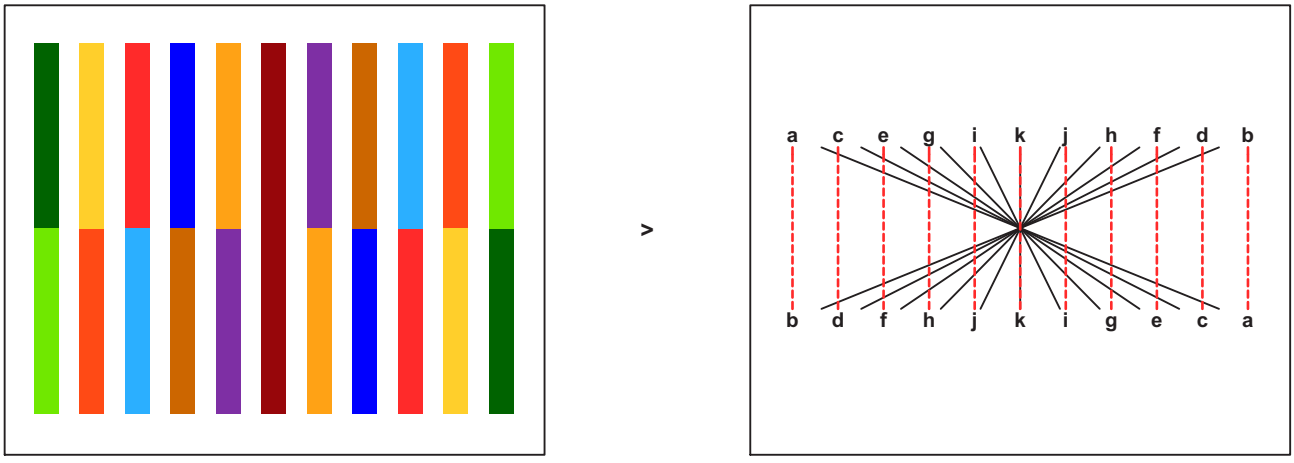


Abb. 215: Strukturzeichnung von Vera Molnar: *Ohne Titel* (1949 - 1950, farbige Malerei).
Es handelt sich um ein punktsymmetrisches Bild - was die Verteilung der Farben anbelangt: die Farbe a (dunkelgrün) findet sich links oben in der Ecke und rechts unten in der Ecke, die Farbe b (hellgrün) links unten und rechts oben usw.. Daraus ergeben sich zehn Farbpaare als zehn Farbgruppierungen, die also in einer **"Zehnheit" VK (S1.1 versus S1.2... versus S1.10)** stehen; aufgrund räumlicher Zusammengefasstheit über eine durchgehende Konturlinie (K3) versucht man zudem, auch die zwei dergestalt zusammengefassten Farben aufeinander zu beziehen: Aufklärung dunklen zu hellen Grüns a-b, Benachbartheit von gelb zu orange c-d, Kalt-Warm-Kontrast rot zu Türkis e-f, Farbe erster und zweiter Ordnung blau und braun g-h, Komplementärfarbe gelb zu lila i-j. So stellt sich auf abstrakterer Ebene der Farbe ein Aufeinanderbezogensein der räumlich über K3 zusammengefassten Farben ein, also insgesamt **BK** (K3 + sekundärer Farbbezug versus zehn S1-Paare).

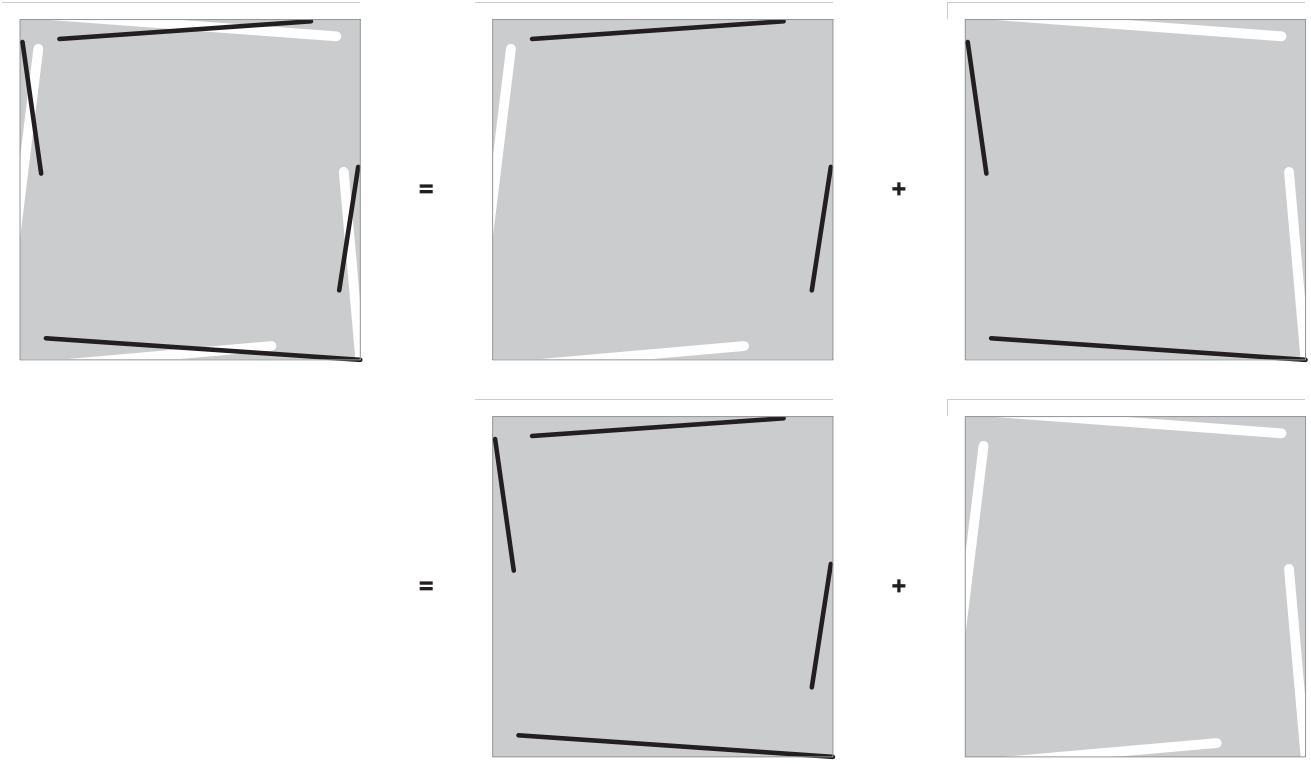


Abb. 216: Rekonstruktion von Vera Molnar: *2 Quasi-Quadrate/ A* (2000, Malerei).
Die Wahrnehmung hat zwei Möglichkeiten, um die acht Geraden des Werks zu Gruppen zusammenzufassen: nach Orientierung/ Parallelität (S4, zweites und drittes Bild) oder nach Farbe + Dicke (S1, S3 viertes und fünftes Bild). In einem Bildelement konkurrieren also drei Bildparameter, daher kann man vom Zweiheit-Typ Bildparameterkonkurrenz **BK (S4 versus S1, S3)** sprechen. Der Titel referiert darauf, dass die 2 x 2 Gruppierungen als Fragmente **(syntaktisches detractio)** von Vierecken gedeutet werden können, die man als räumlich verzogene **(syntaktisches transmutatio)** Quadrate interpretieren kann.

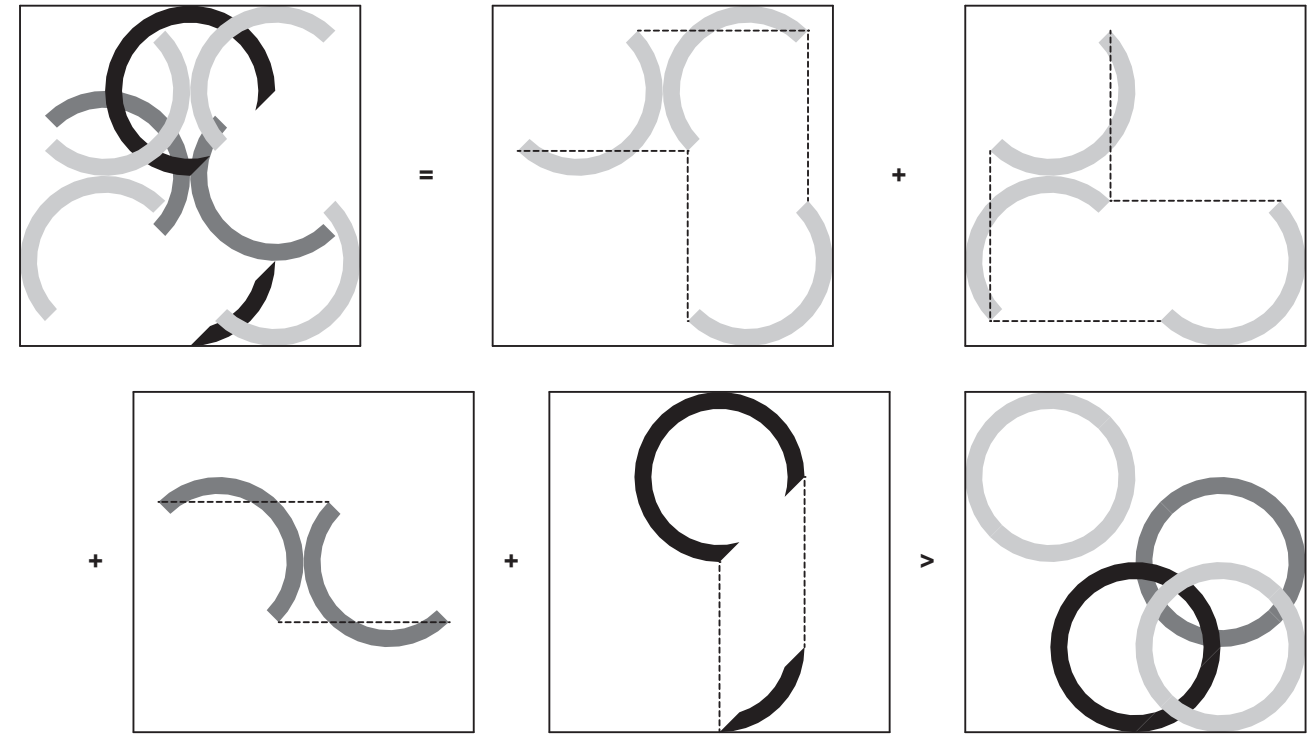


Abb. 217: Rekonstruktion von Jan Kubicek: *Geteilte Kreise, zwei Dimensionen* (1988- 92, Ausschnitt, farbige Malerei).
Das bildrhetorische Verfahren des Verschiebens (**syntaktisches transmutatio**) wurde hier so angewandt, dass zwei Dimensionen als Verschiebeachsen ins Bild kommen: vertikal und horizontal - daher der Titel. Neben diese bildrhetorische Devianz-Ambiguität tritt auch eine **Zweiheit zweier möglicher Bewegungsrichtungen als mentale Kreis-Rekonstruktionen** innerhalb eines Bildbereiches. Zwei hellgrauen Kreisfragmenten kann man zudem ambig zwei denkbare Verschiebungswege zuordnen (zweites und drittes Bild), zwei anderen dagegen nur einen Weg (viertes und fünftes Bild).

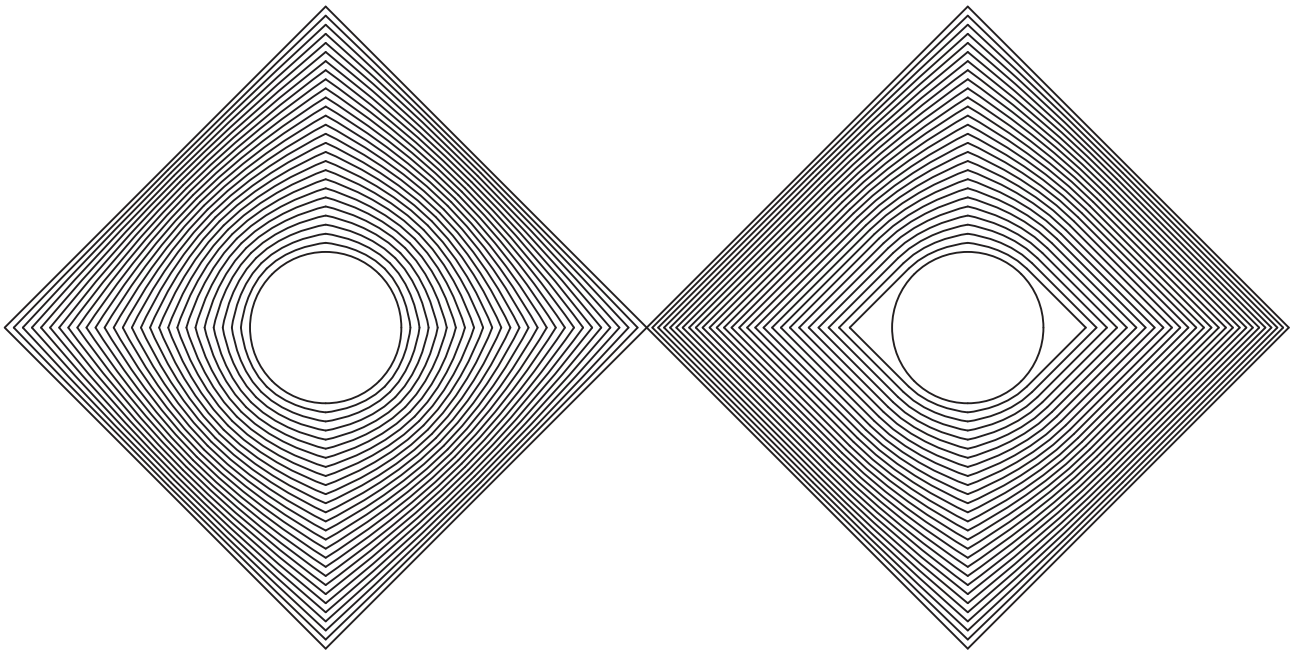


Abb. 218: Axel Rohlfs: *Kreisquadraturen* (2004).
Syntaktisches substitutio/ transmutatio ist hier als solches erkennbar, da ein Quadrat durch Symmetrie stark redundant ist, weshalb jede Abweichung von Symmetrie als Störung, als Abweichung wahrgenommen wird. Diese Störung jedoch wurde durch nur minimale Differenzen der konzentrischen Quadrate fast unmerklich gemacht (**MD + substitutio/ transmutatio**).
Es handelt sich zudem -ganz abstrakt betrachtet- **potentiell um eine Zweiheit des Darstellungsraums** aus euklidisch-gerader Geometrie und nichteuklidisch-gekrümmter Geometrie:
ein Quadrat/ Kreis in einer gekrümmten Fläche kann von vorne gesehen als Kreis/ Quadrat erscheinen; diese Bilder hier könnten also auch als Abbilder einer Skulptur aus nach hinten gebogenen Drähten aufgefasst werden.

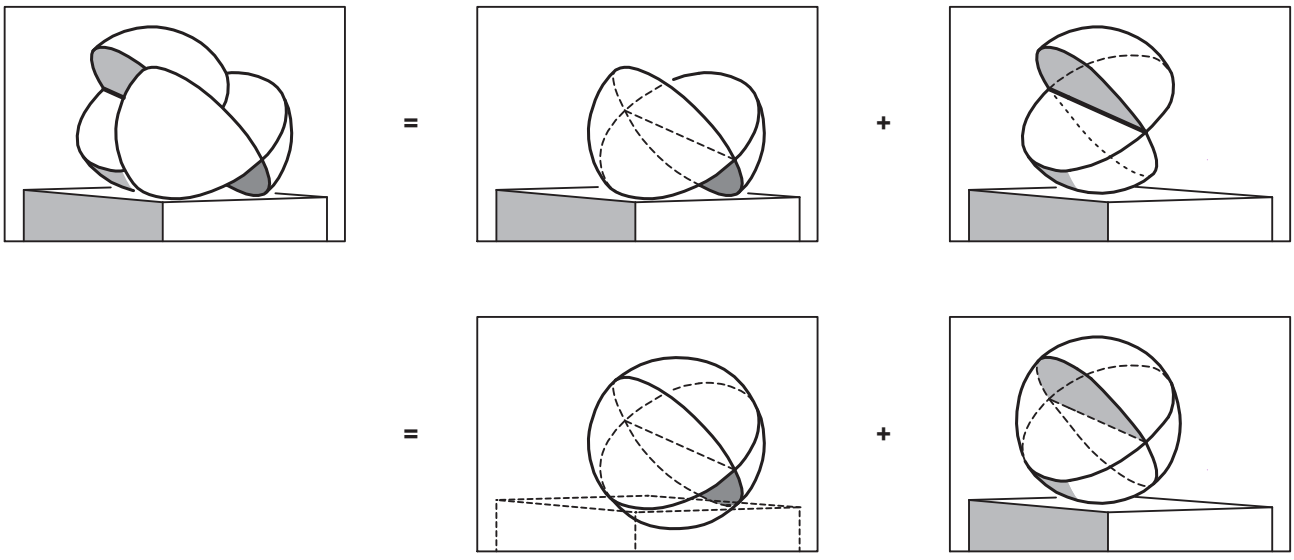


Abb. 219: Rekonstruktion von Max Bill: *Strebende Kräfte an einer Kugel* (1966 - 1967, Steinskulptur).
Man kann die Werkentstehung als **syntaktisches transmutatio zweier Viertel aus EINEM Kugelvolumen** heraus deuten; da aber K3 bei Kugelvolumen sehr stark visuell wirkt und da 50% des Volumens, also sehr viel verschoben wird, scheinen die beiden herausgeschobenen Kugelviertel ein zweites Kugelfragment neben einem ersten Kugelfragment zu bilden, weshalb auch potentiell der Eindruck **"syntaktisches detractio" an ZWEI (sodann kontaminiert ineinandergeschobenen) Kugeln** entsteht neben der Deutung **syntaktisches transmutatio** an EINER Kugel: zwei fragmentierte Kugelvolumen, die aber auch zu einem ganzen Kugelvolumen zurückverschoben werden könnten. Es handelt sich also um **zwei mögliche Interpretationsarten von Devianzentstehung**: einmal als syntaktisches transmutatio EINES Kugelvolumens und einmal als syntaktisches detractio ZWEIER Kugelvolumen, deren zwei Kugelraumanmutungen ineinander kontaminiert sind, was dem Ambiguitätstyp **BK (K3.1 erstes Kugelvolumen versus K3.2 zweites Kugelvolumen)** entspräche.

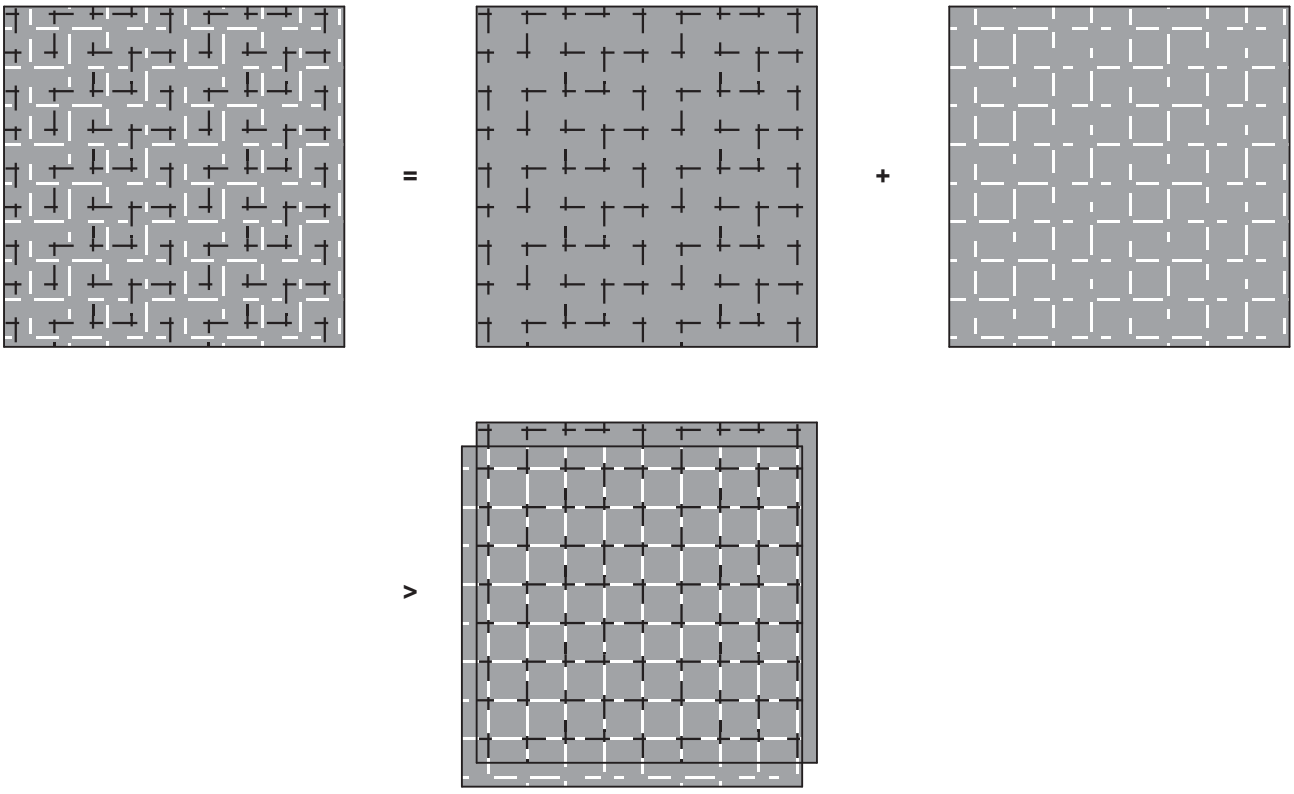


Abb. 220: Axel Rohlfs: *Computeretude* (2002 - 2006).
Aus jeweils einem Knotenbereich eines Gitters ist eine Kreuzform mit den Linienlängen 1, 2, 4, 8 herausgeschnitten; die Kreuzformen als Entnahmen aus dem Ur-Gitter sind von Knoten zu Knoten um 90 Grad gedreht. Die zwei Strukturen aus a) Kreuzformen und b) Reststücken sind diagonal gegeneinander verschoben worden; daher kann man bildrhetorisch von **syntaktischem transmutatio/ detractio** sprechen. Es besteht gewissermaßen **syntaktische Komplementarität** zwischen den beiden Gitterfragmenten (siehe viertes Bild).
Es liegt zudem **VK-Zweiheit** der zwei Gitterstrukturfragmente ohne Berührung (erstes Bild) vor:
VK (S1.1/ K1.1 weißes Gitterstrukturfragment versus S1.2/ K1.2 schwarzes Gitterstrukturfragment).

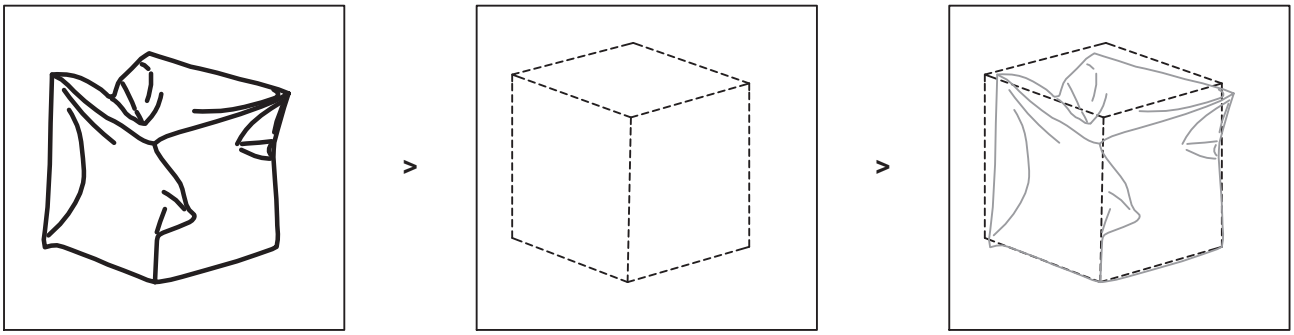


Abb. 221: Rekonstruktion von Ewerdt Hilgemann: *Implodierter Kubus* (1986, physische Implosion einer Stahlblech-Skulptur eines ehemals exakten Kubus)
Durch bewusst herbeigeführte Implosion ist die Idealkonturliniengeometrie eines Würfels zufallshaft gestört worden: **syntaktisches transmutatio** der Konturlinien; die Knickfalten sind aber auch **Indizes**, also Spuren, die auf die Implosion verweisen; somit ist der ursprüngliche Würfel als nichtabbildendes Objekt nun Index-Zeichen geworden. Es gibt also gewissermaßen zwei Zweiheiten: diejenige des **syntaktischen substitutio/ transmutatio** (deviant gestörte Geometrie versus rekonstruierbare Idealgeometrie ´Würfel´) sowie pragmatische Antonymie Nichtzeichen- (Idealgeometrie) versus Index-Zeichen-Funktion (indexikalisch gestörte Idealgeometrie).
Man könnte soweit gehen und alle Werke aus den vier bildrhetorischen Operationen als mehr oder weniger direkte Index-Zeichen bezeichnen, die auf ihre jeweilige Veränderungsoperation verweisen, ob das aber auch **merklich-intendiert-zeichenhaft** ist, bleibt jeweils zu klären. In jedem Fall verweisen die Konturlinien über K1- und K3-Indizes auf die Störung der Informationseinfachheit durch eine bildrhetorische (hier auch physische) Operation.

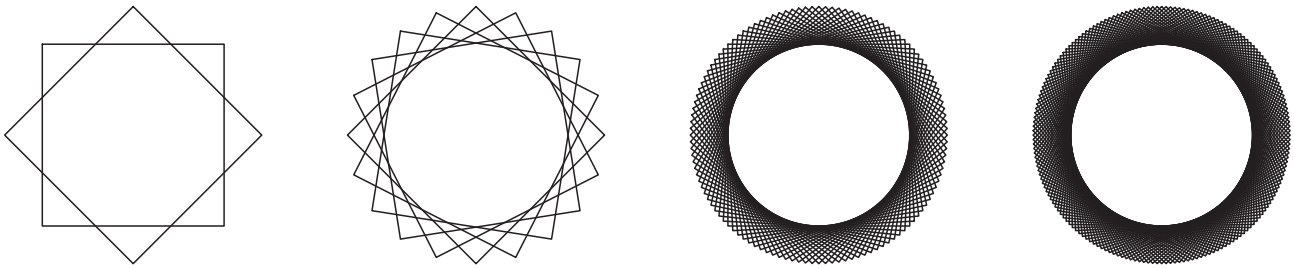


Abb. 222: Ineinander von "Bewegungsmomenten" (BK) einer Rotation (= syntaktisches adiectio + transmutatio).
Das Ineinander von Bewegungsmomentaufnahmen seit **E. J. Mareys Chronofotografie** (um 1884) und seit "**futuristischer Chronomalerei"** kann bis zu reiner Rotation auf der Fläche wie hier oder sogar Rotation einer Linie im Raum getrieben werden; wird adiectio + transmutatio wiederholt durchgeführt, entsteht also die Anmutung einer Bewegungsdarstellung, also eines Abbildes von Zeit(momenten) im Bildraum. Bei dem Bildbeispiel hier handelt es sich um den **Geometriemischtyp 7 Linien zu Fläche**.
Eine um die Vertikalachse rotierte Mussolini-Profilkonturlinie (**Renato Giuseppe Bertelli**: *Profilo continuo - Testa di Benito Mussolini*, 1933, Metallskulptur, s. Abb. 330), aber auch neuere Gesichtsrotationsskulpturen von **Tony Cragg** basieren auch auf diesem Prinzip. Es handelt sich um einen Sonderfall des **Geometriemischtyps 9 (Profil-)Linien zu Volumen**. **Jean Tinguely** hat in der Editionsarbeit *"Constante"* (1959, Edition MAT) ein Rotationspodest als **Do-it-yourself-Kunstwerk** zur Verfügung gestellt, um darauf beliebige Alltagsobjekte rotieren lassen zu können, die also derartig bildrhetorisch verfremdet werden. Der Unterschied Tinguelys Werk zu Bertellis Mussolini-Büste einer rotierten Gesichtsprofillinie besteht dabei nicht in der prinzipiellen Ambiguitätsoperation adiectio + transmutatio/ Rotation, sondern im Medium (Bronzebüste versus Kinetik), sodann in der Funktion:
An die in Bronze dargestellte Rotation des Mussolini-Profils kann die Meta-Bedeutung *"expansive Ausschau im Sinne Mussolinis Parole "Mare Nostrum!"* als **Omnipräsenz im Mittelmeerraum symbolisch konnotiert** werden; Tinguelys Werk dagegen verfremdet und entwendet quasi situationistisch Alltagsobjekte in vorgeführt-erlebbarer, nicht nur abgebildet-erstarrter Rotation, deren auf diese Weise neuartig-befremdlich entstehenden, Wahrnehmung deautomatisierenden Rotationskörper **transparent-absentiert** wirken: **manipulativ-telisch**-symbolische Omnipräsenz der **Propaganda** bei Bertelli steht einem **visuell-atelischen Ereignis** der Absentierung in der **Kunst** Tinguelys gegenüber. Gleichwohl mag dieser Vergleich andeuten, dass bildrhetorische Devianz-Ambiguität für unterschiedlichste Funktionen verwendet werden kann: telische Propagandafunktion einer dominanten (Symbol- und Blickindex-)Präsenz versus atelische Kunstfunktion der Absenz, Möglichkeit, Deautomatisation, Skepsis, Repräsentationskritik usw..

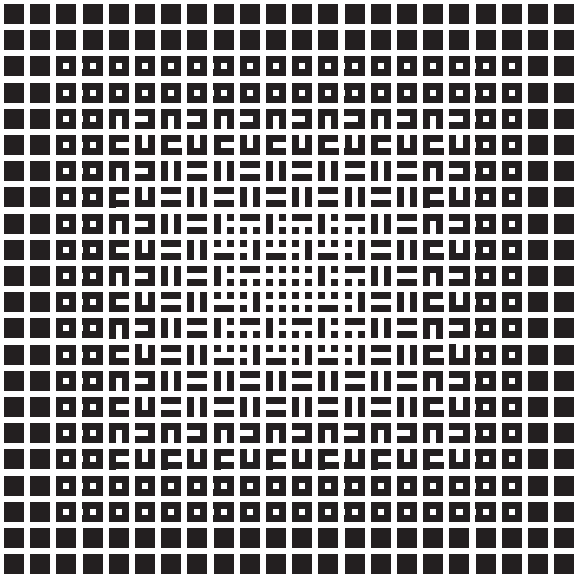
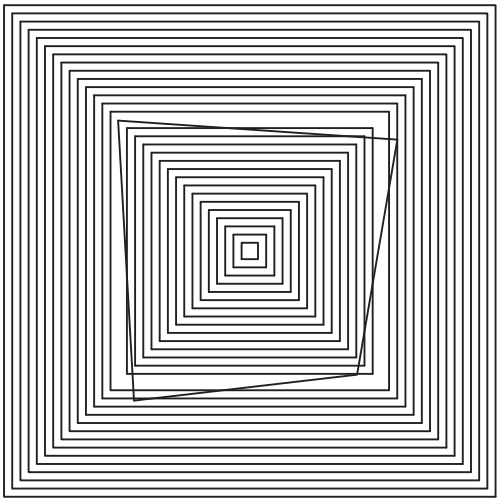


Abb. 223: Axel Rohlfs: *Mehrfachstruktur in Auflösung 1* (2004, farbige Malerei)
Im Bild gibt es eine Sequenz der zunehmenden Fragmentierung (**MD von Stufen des syntaktischen detractios**) von Quadraten vom Rand zur Mitte mit einhergehendem Figur-Grund-Rollentausch:
a) bei der zweiten Stufe der "Quadrate mit Loch" gibt es auch die Deutung "weißes Quadrat auf schwarzem Quadrat" (Typ **BK-Selbstähnlichkeit**), b) bei der folgenden Stufe der U-Formen kommt es zu einem kontinuierlichen Austauschen der Figur- und Grundrolle (Typ **Minimaldifferenz MD** zwischen zwei Figuralitätsgraden aufgrund wechselnden K3-Verweisens der Konturlinie mal auf U-Form, mal auf Außenraum der U-Form), c) dann folgt der Eindruck von Gruppen paralleler Horizontalen bzw. Vertikalen (> VK aus S4-Gruppierungen) sowie d) eine Mischung dreier Gruppierungen aus kleinen (fast grundartig wirkenden) Quadraten, Vertikalen und Horizontalen mit Typ VK über S2/ S4.

2.1.14 Tiefenillusion



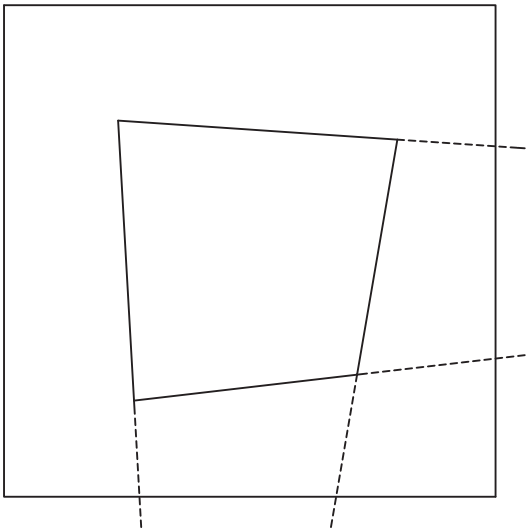


Abb. 224: Rekonstruktion von Vera Molnar: *Das Fünfzehnte tanzt aus der Reihe* (eine aus einer Druckserie von zehn Grafiken, 2006).
An einem Quadrat aus einer Vielzahl konzentrischer Quadrate wurde (scheinbar) die Operation **syntaktisches transmutatio/ substitutio (Verschiebung der Eckpunkte/ Ersetzung durch Verzerrtem)** durchgeführt; dadurch entsteht für dieses Viereck der Eindruck, es sei ein dergestalt verzogenes Quadrat, sodann der Eindruck, dieses Quadrat sei im Raum gekippt, es richte sich nach zwei Fluchtpunkten einer Perspektive mit Tiefenillusion aus (siehe zweites Bild).
Es entsteht so eine Zweiheit zweiter Ordnung: das Bild wirkt bei Konzentration auf die Quadrate als planeben-nichtikonisch, bei Konzentration auf das eine Viereck als tiefenräumlich-ikonisch, raumsemantisch.
Man könnte also auch von **pragmatischer Antonymie** (Nichtzeichenhaftigkeit versus Zeichenfunktion) sprechen und von **semantischer Antonymie** (Flächen- versus Raumdeutung).

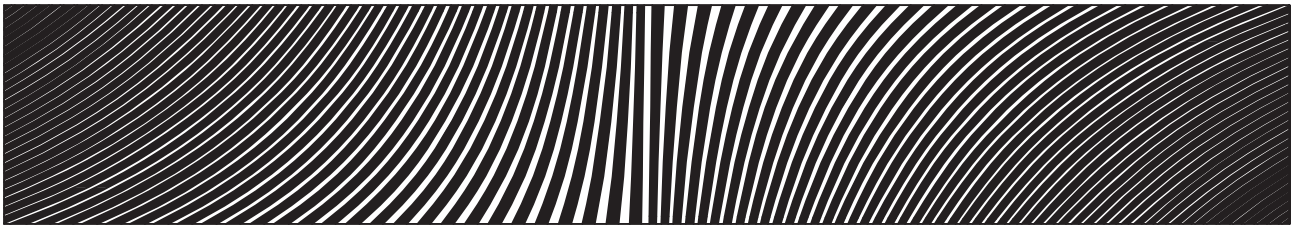


Abb. 225: Strukturskizze von Vera Molnar: *Perspective inversée 2* (1957 - 2007, Malerei).
Nach hinten (erscheinungshaft) "ansteigende", also scheinbar nicht-horizontale Flächen in einer Perspektivdarstellung einer gekrümmten Fläche haben kontinuierlich auf einer Linie nach oben verrückte Fluchtpunkte. Hier ist das "Ansteigen" kontinuierlich, die schwarz-weiß gestreifte Fläche ist/ wäre also gekrümmt.
Das Besondere hier ist, dass die linke Bildhälfte Fluchtpunkte oberhalb des Bildes, die andere Bildhälfte unterhalb des Bildes aufweist. So eine Fläche ist zwar theoretisch denkbar, die Perspektive für das Auge aber schwer bewältigbar genau in der Mitte geteilt. Die Perspektivordnung scheint also **zweigeteilt** zu sein; diese Zweiheit zweier Raumordnungen kann man als Ambiguität ansehen (raumsemantische Antonymie auf- versus absteigend mit kaum auszumachender Grenze beider in der Mittelvertikalen): Linien ähnlicher Orientierung S4 werden über diese Mittelgrenze hinweg ansatzweise kognitiv-flächig zusammengruppiert (**Typ VK**).

2.1.15 Bildrand

Der Bildrand verweist über die Bildparameter **K1 und K3** indexikalisch auf das Bildinnere. Gesteigert ist die Linienradialindexikalität K3 der Bildrandlinie natürlich bei Bildern, die ein kreisförmiges oder ovales Bildformat haben. Der Bildrand/ die Bildrandlinie kann auf **devianz- und kontaminationsästhetische Weise ambig** gestaltet werden: Devianz/ Abweichung von einem sonst eingehaltenen Bildrandschema (z.B. pragmatische Devianz einer Bildrandgestaltung von den im Westen üblichen Bildrandkonventionen Quadrat, Rechteck, Kreis, Ovalformat) und Kontamination zweier Bildausschnitte oder Kontamination von Abbildrand und Form des vom Abbild Bezeichneten.

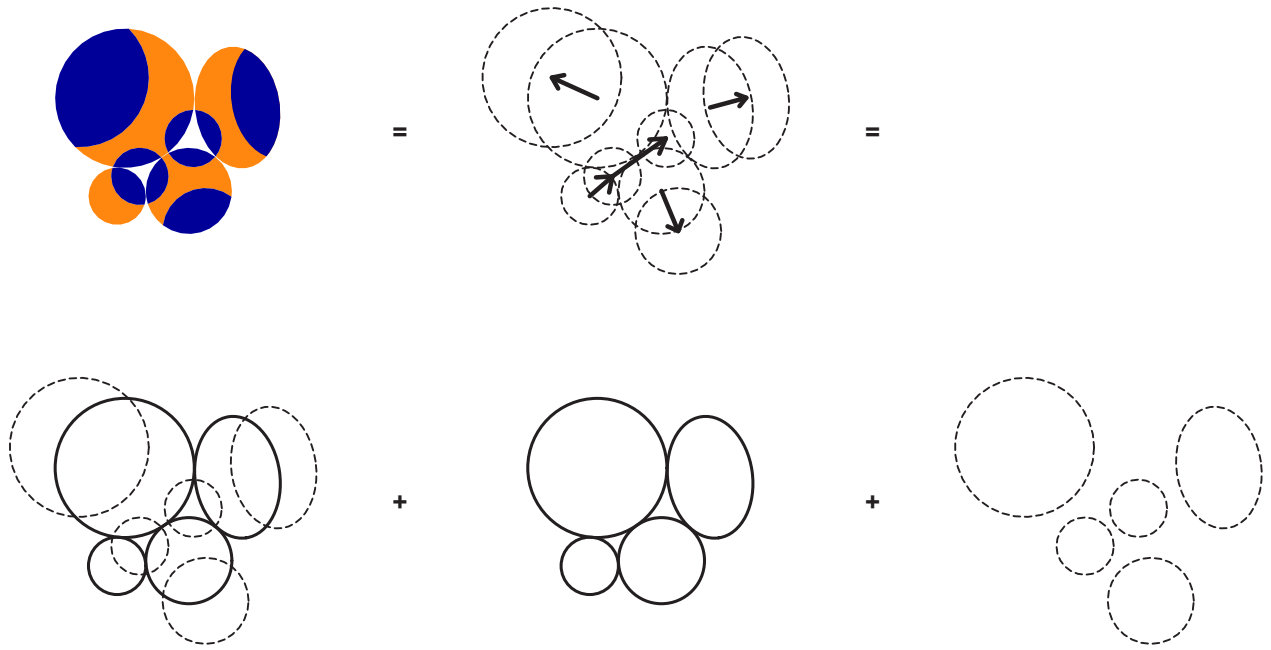


Abb. 226: Rekonstruktion von Leon Polk Smith: *Konstellation blau-gold* (1972, mehrtafelige Malerei).
Drei Kreisleinwandformen und eine Ovalleinwandform berühren sich als vier Bildträger einer Bild-Konstellation zu zweit jeweils an einem Punkt; die vier Bildträger zeigen Verschiebungen ihrer selbst (**syntaktisches adiectio + transmutatio + detractio Bildrand**, siehe zweites Bild), wobei drei größere Formen nach Außen und die kleinste Kreisform über zwei Etappen in die Mitte des Gesamtwerks verschoben wiederholt wurden. Dieses wirkt wie eine **Nachbild-Täuschung** auf der Netzhaut. Dort umkreisen zwei kleine Kreise die zwei dreiecksähnlichen Leerbereiche zwischen den vier Bildträgern. Die Verschiebungslänge orientiert sich bei den unteren drei Verschiebungen an geometrischen Vorgaben (Mittelpunkt auf Kontur oder zentral in einen dreicksähnlichen Leerbereich). Da sich die vier Leinwandformate zu zweit jeweils in einem Punkt berühren, gilt für diesen Punkt: **BK (K1.1 versus K1.2 der Konturen)**; umfährt das Auge abtastend den Bildrand, so kann es in diesen vier Berührungspunkten also zwei Wege wählen (siehe viertes Bild). Die Leinwandformate enthalten sich selbst quasi selbstähnlich, allerdings nur jeweils als Fragment: **BK-Selbstähnlichkeit (K3.1 versus K3.2**, siehe drittes Bild).

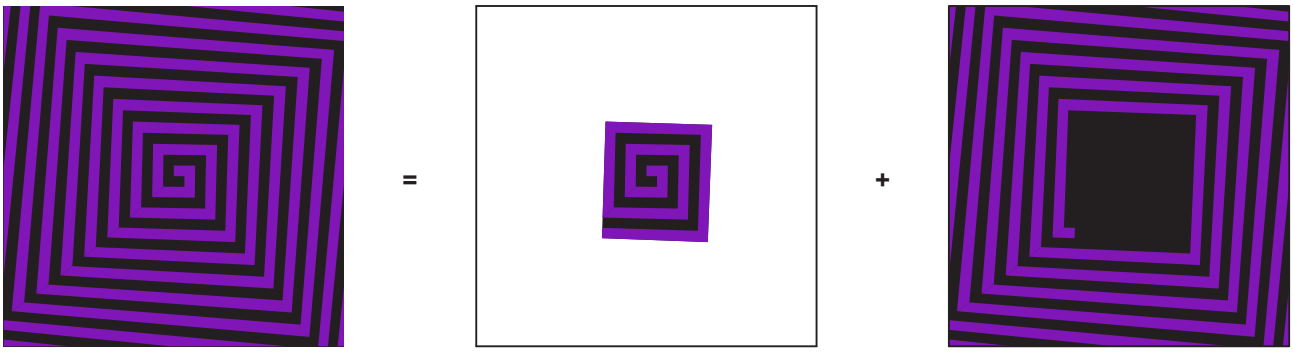


Abb. 227: Rekonstruktion von Vera Molnar: *Spirale 2* (1958- 2006, Malerei).
Fast unmerklich weichen die Windungen einer Spirale immer stärker -ausgehend vom Zentrum- von reiner Orthogonalität ab, so dass - angekommen am Bildrand - ein klarer Bruch vom Randbereich zum Zentrum sichtbar wird. Orthogonaler Bildrand und (eher) orthogonales Zentrum der Spirale werden zu einer Einheit über S4 zusammengefasst (siehe zweites Bild), die restliche Spirale fällt visuell aus dem Rahmen (siehe drittes Bild); die Grenzen sind jedoch fließend und es entsteht eine visuelle Instabiltät der Zuordnung bzw. Aussonderung. Es handelt sich um den Zweiheit-Mischtyp **Minimaldifferenz MD-Sequenz** der Orientierungen S4.1 bis S4.X plus **Verknüpfungslinienkreuzung VK**, da Zentrum und Bildrand (siehe zweites Bild) eine Untergruppierung bilden über die Restspirale (siehe drittes Bild) hinweg mittels S4.

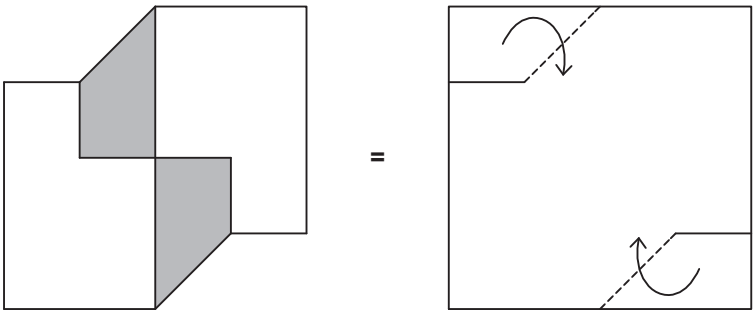


Abb. 228: Rekonstruktion von Tíbor Gáyor: *Systemzeichnung* (1973, Detail).
Tíbor Gáyor hat in den 1970er Jahren Leinwandrechtecke eingeschnitten und die eingeschnittenen Teile umgeklappt, so dass **Faltungen** als Indizes auf den Faltvorgang mit grundiert-weißen und ungrundiert-grauen Oberflächen entstanden. Bildrhetorisch entspricht das dem **Mischtyp syntaktisches räumliches transmutatio + substitutio**, da ja Rückseite zur Vorderseite wird. Man erkennt hier, dass beim Betrachten auch indexikalisch-körperlich-räumlicher Nachvollzug der Devianz-Operation eine Rolle spielen kann.

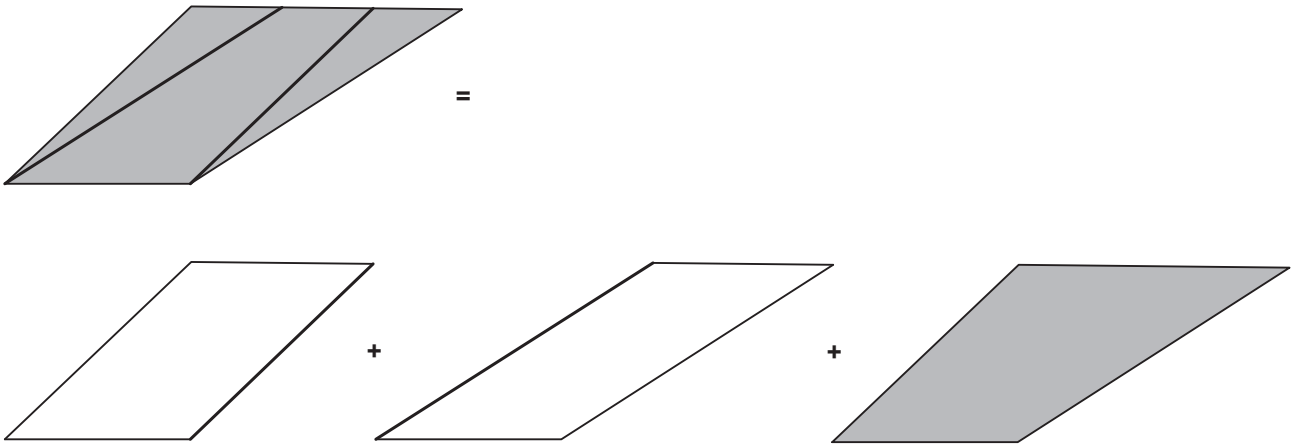


Abb. 229: Rekonstruktion von Hartmut Böhm: *parallel, innen-außen, I* (1981 - 1982).
Durch Similarität der Orientierungen S4.1 und S4.2 zweier Arten schräger Linien sind zwei gemalte Linien auf einer Bildfläche dem einen bzw. dem anderen schrägen Bildrand zuschlagbar, so dass die Anmutung zweier kontaminierter Parallelogramme/ Bildränder entsteht. Es handelt sich also quasi um den **Mischtyp adiectio (Bildrand) + BK (K3.1 versus K3.2 versus K3.3, Dreiheit** zweier "Unterbildränder" in einer grauen Bildfläche).

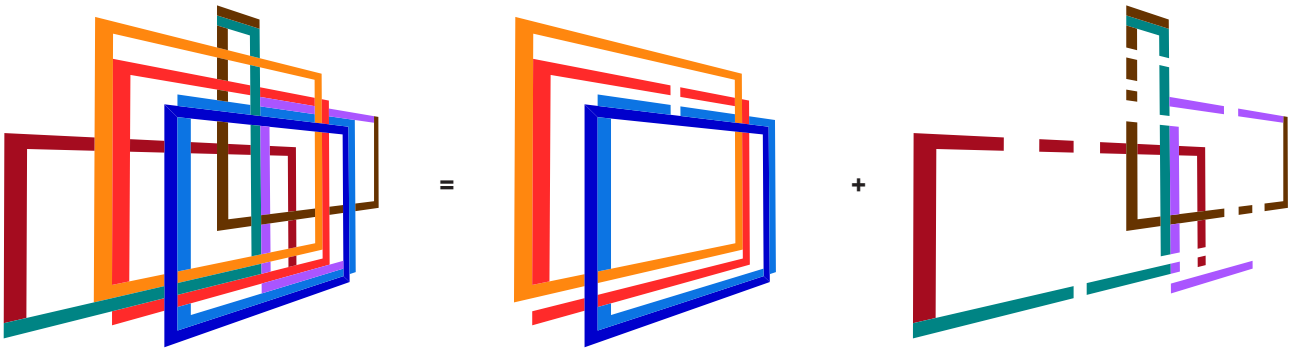


Abb. 230: Rekonstruktion von Dora Maurer: *Gemini 4 -B* (1997- 98, Malerei auf shaped canvas).
Der Bildaufbau besteht aus vier buntfarbigen Viereckrahmen (s. zweites Bild) und vier weniger bunten Viereckfragmenten (s. Bild rechts), gewissermaßen also aus addierten "Bildrändern" bzw. "Bildrandfragmenten" (**syntaktisches detractio + adiectio**). Die vier "Bildrandfragmente" rechts können als ineinander übergehend gedeutet werden, v.a. auch, weil ihr weniger-Buntsein sie farbähnlich macht; folgt man diesem Verlauf der "zusammengefügten" Fragmente entsteht eine **K1-Spiralbewegung** (siehe drittes Bild). Die vier kompletten, bunten, sich farblich stärker absetzenden Vierecke (siehe zweites Bild) dagegen betonen mehr den Bildparameter **K3-Rahmen**. Die Überdeckungen (siehe kurze Unterbrechungen) bewirken uneinheitliche Raumtiefenillusion.

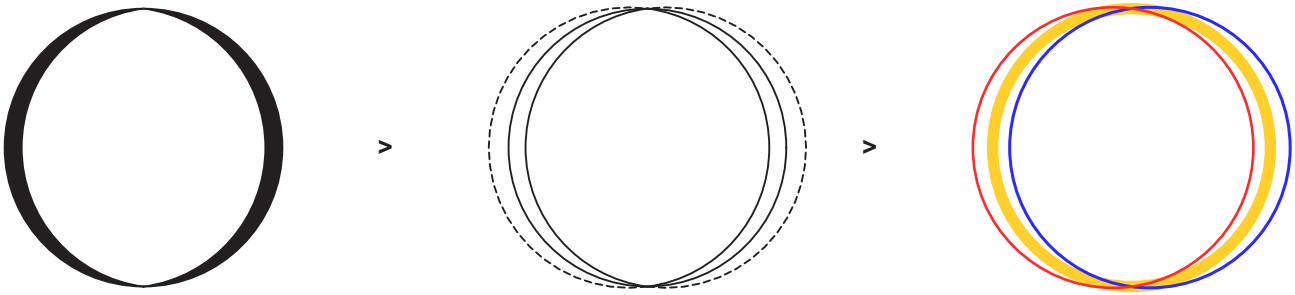
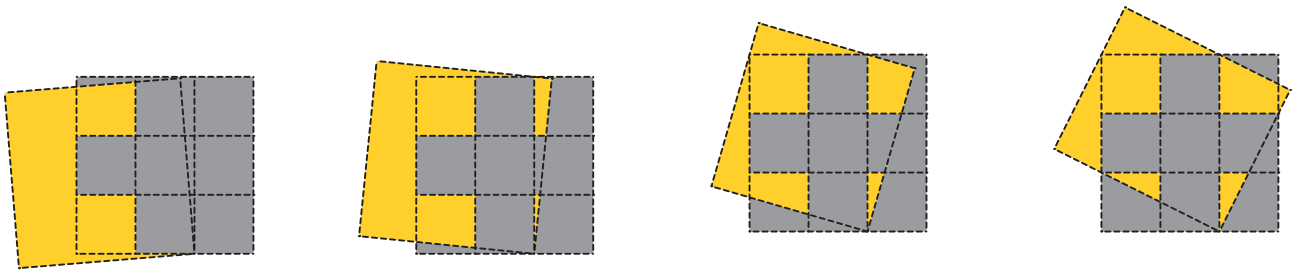


Abb. 231: Rekonstruktion von Leon Polk Smith: *No. 7801* (1978, Malerei).
Drei annähernd gleich große Kreiskonturlinien (zwei leicht größer, eine geringfügig kleiner, s. zweites Bild) sind übereinander addiert gelagert (**syntaktisches adiectio**), **minimal** gegeneinander verschoben (**transmutatio/ MD**), so dass die Konturlinien tendenziell über K1 ineinander laufen und ihre Kreisradialbereiche annähernd deckungsgleich sind: **MD (K1/3.1 versus K1/3.2 versus K1/3.3)**.
Von den drei Kreiskonturen ist die zentrale identisch mit dem Bildträgerformat (siehe erstes Bild), die zwei anderen sind leicht vergrößert auf 101%, so dass sie sich in einem ideellen Punkt oben und unten mit der mittleren Kreiskontur schneiden können. Die beiden schmalen Zwischenräume zwischen den jeweils zwei Kreislinien sind schwarz gefüllt, so dass zwei Mondsichelflächen auch noch die Anmutung einer **sich zweimal verdickenden Konturlinie** haben (sozusagen **Geometriemischtyp Linie zu Fläche über "Verdickung"**); der zentrale weiße Bereich aber erscheint von dieser scheinbar sich verdickenden Linie eingedrückt zu sein und arbeitet so gegen diese Anmutung einer Fläche als Konturlinie an.
Der **Bild(träger)rand** erscheint hier also als **visuell instabil**: als Linie scheint er in den zwei mittleren Punkten oben und unten einen anderen K1-Verlauf nehmen zu können (was zwei ineinander gehende Mondsichel-Konturformen ergäbe) oder man deutet ihn als verdickende Linie oder man lenkt die Aufmerksamkeit mehr auf den total glatten Durchlauf einer Kreislinie (>K1), so dass man dann eine Kreislinie und zwei Kreiskonturfragmente erkennt. Stets ist eine dieser Deutungen instabil, da nicht **hinreichend einfacher** als die anderen Deutungen.



ein Rasterknoten-berührungspunkt | zwei Rasterknoten-berührungspunkte | drei Rasterknoten-berührungspunkte | fünf Rasterknoten-berührungspunkte

Abb. 232: Drei Variationen von Anton Stankowski: *Zweitform* (1992, farbige Malerei).
Im Original (s. drittes Bild, aber ursprünglich ohne Strichlinien) gibt es drei Berührungspunkte eines gelben Rechtecks mit dem 3x3-Raster eines dunkelgrauen Quadrats, in dem durch Aussparungen ein zentrales Kreuz gleicher Farbe sichtbar wird. Das Kreuz und das dunkle Quadrat erstehen vor dem Auge - trotz ihrer Bruchstückhaftigkeit- durch K3 und K1; es handelt sich bei dem Kreuz- im Quadratfragment jeweils also um **syntaktisches detractio an geometrischen Schemata hoher Redundanz,** zudem in Form einer "Verschachtelung" dieser zweier Fragmente **(> Typ BK (K3.1 Kreuz- versus K3.2 Quadratkontur)**.
Es entsteht zudem der Eindruck einer **widerspruchsvollen Bildräumlichkeit**: das dunkelgraue Kreuz scheint VOR dem gelben Reckteck zu sein, gleichzeitig aber "verschmilzt" dieses dunkelgraue Kreuz farblich mit dem gleichfarbigen Quadrat, das HINTER dem gelben Rechteck zu sein scheint. Wir haben es also zusätzlich mit einer **raumillusorischen Ambiguität** zu tun: das Kreuzfragment in der dunkelgrauen Quadratfläche gehört sowohl einem raumillusorischen "Dahinter" als auch einem "Davor" in Bezug auf die gelbe Fläche an.
Wir erkennen hier die **enorme ästhetische Wirksamkeit von Fragmenten** aus syntaktischem detractio:
das Auge imaginiert "Fehlendes", das aber, weil es gar nicht wirklich da ist, einer anderen Raumillusionsebene zugeordnet werden kann, so dass ein ästhetischer Widerspruch, eine **kognitive Dissonanz des Sowohl-A-als-auch-B** entsteht, ein "visuelles Knirschen" des "sowohl davor als auch dahinter" (raumsemantische Antonymie).

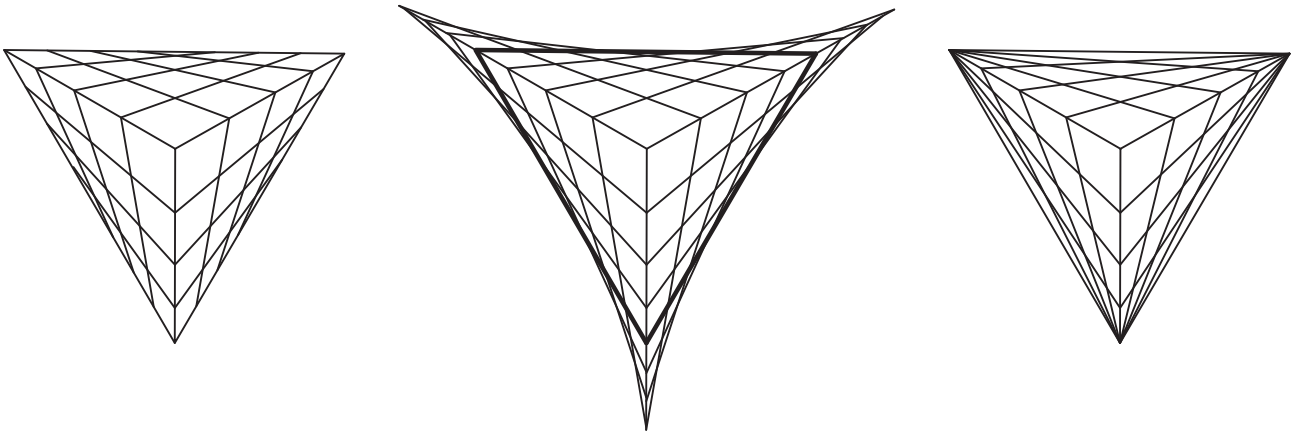


Abb. 233: Schemazeichnung, Rekonstruktion und Variation von Hans-Jörg Glattfelder: *Triplon* (1983, farbige Malerei).
Wie die Rekonstruktion (zweites Bild) zeigt, gibt es hier für Parallelen in Perspektivdarstellung nicht einen, sondern mehrere Fluchtpunkte, auf einer Gerade als Kubuskante in Reihe verschoben. Variiert man das Bild zu einer Perspektive mit nur drei Fluchtpunkten (also zu völlig "euklidisch richtig" anmutender Geometrie), dann ergibt sich das ganz rechte Bild, das aber auch deviant wirkt, da die Fluchtpunkte auf den hinteren Ecken eines Kubus liegen. "Normalerweise" ordnet man die Fluchtpunkte einer Perspektive nicht auf die Eckpunkte des abzubildenden Objekts an; es liegt also auch beim dritten Bild der Variation eine Devianz vor, jedoch eine pragmatische Devianz von einer Darstellungskonventionen. Dem ersten und letzten Bild gemein ist eine Art **Erscheinung-Zweiheit von Eher-Flächeneindruck am Rand versus Eher-Raumtiefeneindruck in der Mitte** (vom zweidimensional wirkenden Bild- und Kubusumriss am Rand zur Illusion einer Kubustiefe in der Mitte). Die ästhetische Ambiguität beim dritten Bild (= Variation) entsteht dadurch, dass die drei hinteren Eckpunkte eines Kubus auch dem Darstellungssystem der Perspektive als Fluchtpunkte zugeordnet sind. Es liegt hier also ein Sonderfall einer Doppelzuweisung vor: ein Punkt p als ein Bildelement kann sowohl dem Kubus als auch dem Perspektivsystem zugeordnet werden. Durch diesen Zusammenfall von Dargestelltem und Darstellungssystem in den drei Eckpunkten ist die Raumillusion dort extrem erniedrigt; die 3D-Figur scheint nach hinten in den 2D-Grund zu "implodieren". Ähnliches gilt für das linke Bild.
Da das Bildformat nur einen **Ausschnitt der gesamten Geometrie** des Werks (vgl. zweites Bild: detractio von über K1 rekonstruierbarer Geometrie) darstellt und durch seine **Dreieckform** die Wahrnehmung zu einer zweidimensionalen Auffassung drängt, kann man von einem **"Opponieren" des drei- und des zweidimensionalen Bildcharakters im Bildrand** sprechen. Die Variation ganz rechts dagegen hat alle K1-Fluchtlinien auf die drei Eckpunkte gelenkt, so dass dieses Bild viel hermetischer wirkt.

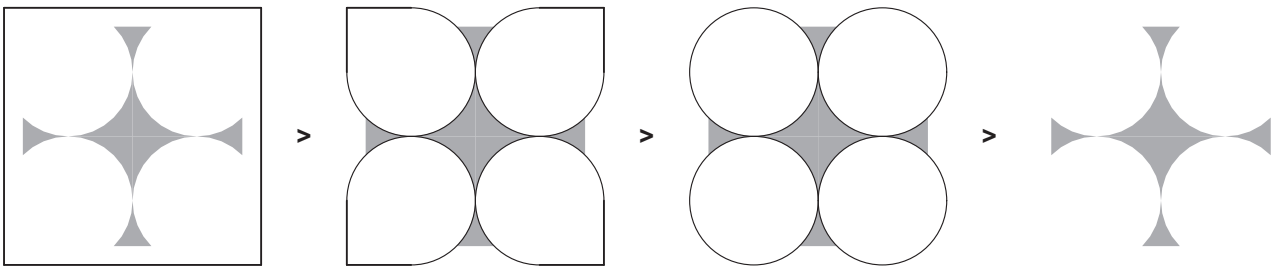


Abb. 234: Rekonstruktion von Vera Molnar: *Auftauchen eines Kreuzes* (1970 - 2012, Malerei).
Die Konturlinie einer kreuzartigen grauen Fläche verweist über K3, also linienradialindexikalisch auf vier weiße Kreisflächen. Diese sind aber nur ca. zur Hälfte umrandet, weshalb man von vier Kreislinienfragmenten (**syntaktisches detractio**) sprechen kann. Diese wirken über K1 und K3 wie **"freie visuelle Radikale"**, da sie die Ergänzung durch die Wahrnehmung indexikalisch über K1 und K3 und auch über S2-Symmetrie einfordern. Die Wahrnehmung hat aber aufgrund tangentialer Berührung der geistig ergänzten Kreislinien mit dem Bildrand die **zweiheitliche Deutungsmöglichkeit der Ergänzung** zu Tropfenformen (zweites Bild) oder zu Kreisformen (drittes Bild). Wäre kein Bildrand vorhanden (viertes Bild), so würde sich in der Kognition die Idealgeometrie Kreis durchsetzen, da diese dann am homogensten, also datenärmer als die Tropfenform mit Kreis-Anschnitt dort ist.
In den acht indirekt sichtbaren Tangentialpunkten auf dem Bildrand gilt: **BK (K1.1 imaginäre Kreislinie versus K1.2 Bildrandlinie)**. Der quadratische Bildrand wird beim zweiten (mentalen Deutung-)Bild ausgeblendet aufgrund einer (Bildrandteile und die vier Kreise zusammenfassenden) kognitiven Ergänzung der vier Kreisfragmente zu vier unangeschnittenen-tangentialen Tropfenformen.

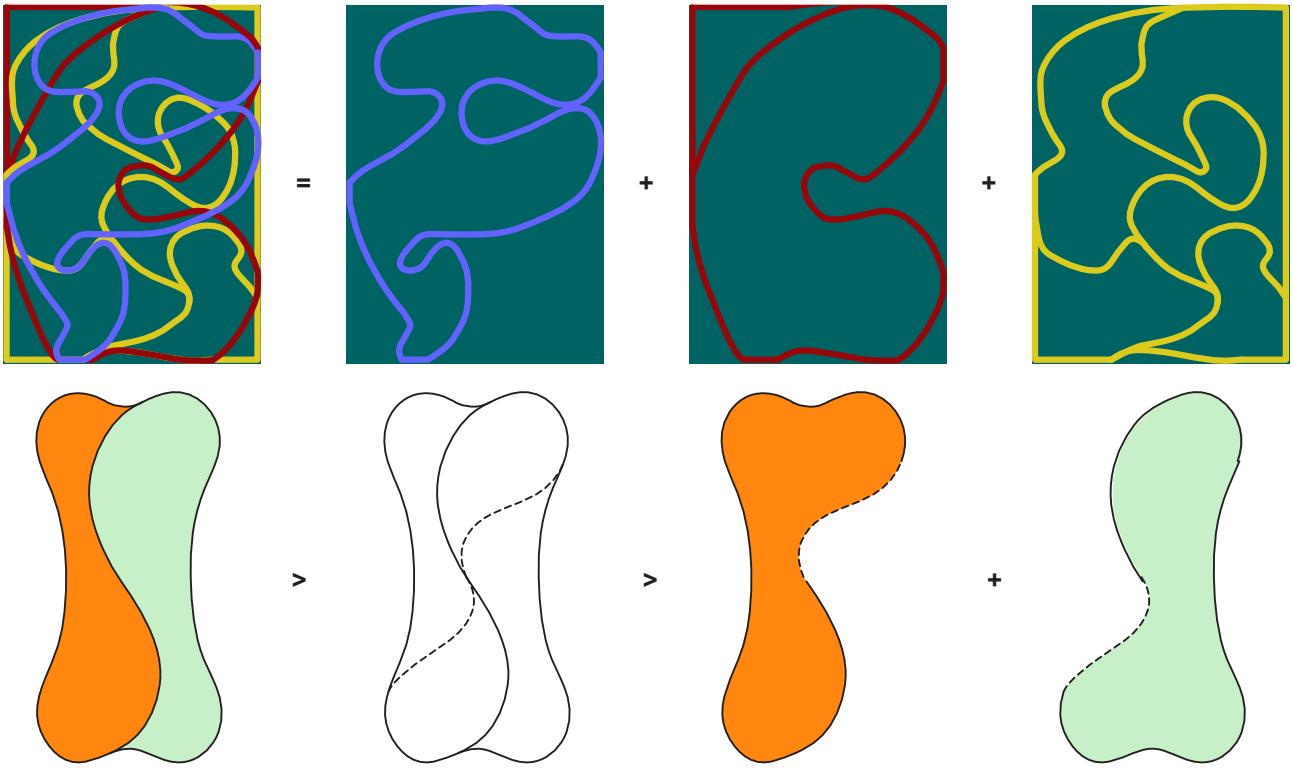


Abb. 235: Rekonstruktion von Brice Marden: *Elemente (Hydra)* (1999-2000, 2001, farbige Malerei) und von Leon Polk Smith: *Sonne* (1958 - 1959, farbige Malerei auf shaped canvas).
Die Grenze des ersten Bildes von Marden wird markiert durch ein Netz aus roten Linien oder durch eines aus gelben Linien in Bifurkation, nur die Mitte unten am Bildrand scheint "geöffnet" zu sein. Die blaue (Kontur-)Linie überdeckt das rote Netz, das rote Netz das gelbe Netz, alle umschreiben unterschiedliche, sich überlappende Bereiche über K3 (> **BK über K3**); die Innenkonturflächen/ Innenkonturen und die Bildrandlinie sind kontaminiert. Bei Smiths Bild weist der Bildrand als Konturlinie an zwei Stellen eine **Bifurkation** auf (siehe zweites Bild); in den zwei Linienvereinigungspunkten oben rechts und unten links gilt: **BK (K1.1 versus K1.2)**. Die Bildrandlinie geht also zweimal über in eine mittlere Doppelfigurkontur, in das Innere des Bildes; das Gesamtformat enthält gewissermaßen zwei "Unterformate"/ Figuren ohne Grund; die Mittelkonturlinie verweist über K3 oben auf die grüne Figur, unten auf die orangene Figur, so dass sich ein ambig raumunlogischer Eindruck des Verdeckens und Verdecktwerdens einstellt, ein "Zurückfallen ins Zweidimensionale". Für die Flächenanmutungen des zweiten, dritten und vierten Bildes kann man formulieren: **BK/ VK (K3.1 Gesamtformat versus K3.2 orangenes Unterformat A versus K3.3 hellgrünes Unterformat B).** Da die gekrümmte, mittlere Linie über **K3** mal auf das eine, mal auf das andere Unterformat verweist, fordert sie also gewissermaßen zu einer ganzheitlichen Ergänzung, also im informationstheoretischen Sinne zu Vereinfachung auf (siehe gestrichelte Linien im zweiten Bild), so dass in Folge der Eindruck zweier "komplett-unverdeckter", vowiegend auf sich selbst über K3 verweisender Unterformate entsteht (drittes und viertes Bild). Diese mental ergänzten Unterformate scheinen sowohl die jeweils andere Form zu verdecken als auch von dieser verdeckt zu werden, was den Eindruck einer **ambigen Zweieinhalbdimensionalität** hervorruft (vgl. Kap. 2.2.3) : **(tiefenillusorisch-raum)semantische Antonymie 2D- versus 3D- Anmutung.**

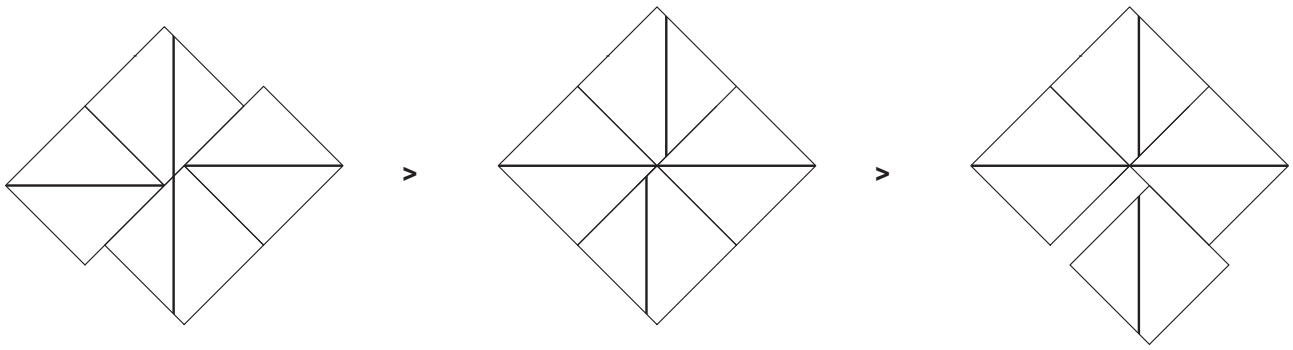


Abb. 236: Zwei Variationen von Francois Morellet: *Das Debakel* (2013, Quadriptychon aus vier bemalten und räumlich arrangierten Leinwänden).
Jeder der zwei Variationsversuche, die vier quadratischen Leinwandflächen so zu verschieben, dass sich ein exaktes Kreuz als Schema ergibt, also die Form zu "rekonstruieren", die durch **syntaktisches pseudo-transmutatio** auseinandergeschoben erscheint, endet in einem Debakel (daher wohl der Titel).
Zu sehen sind zwei solcher scheiternder "Zurückordnungsversuche" als Variation des Ausgangswerks (zweites und drittes Bild). Es entsteht stets der **Ambiguitätstyp VK (S4.1/ K1.1 horizontal versus S4.2/ K1.2 vertikal)** zweier Gruppierungen, da eine Gruppierung über die andere hinweg gebildet wird.

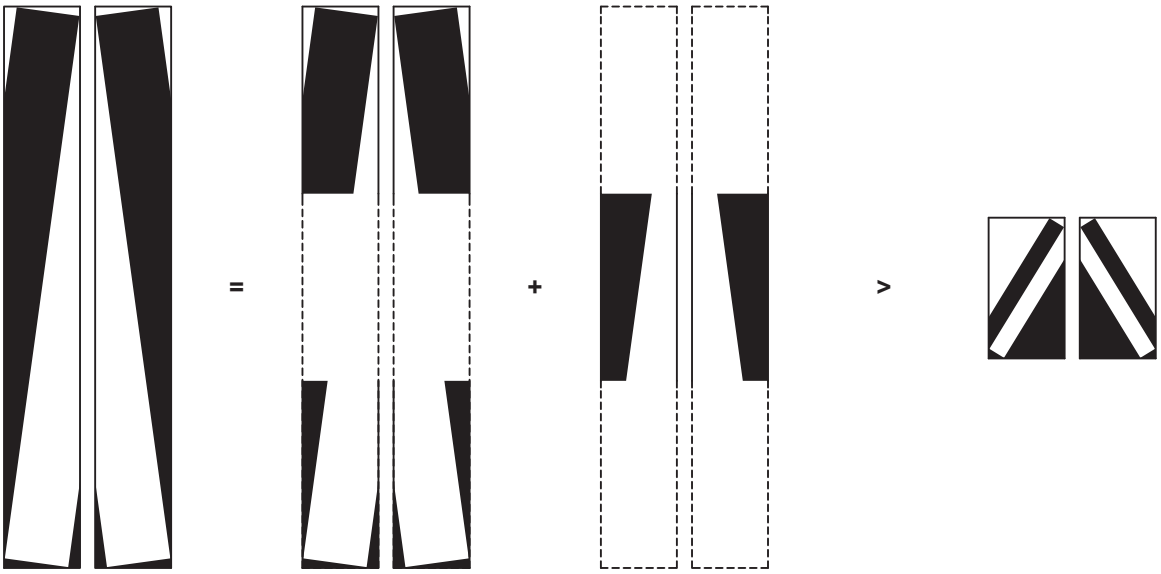


Abb. 237: Rekonstruktion und eine Variation von Torsten Ridell: *Aufeinander zulaufende Formen* (1989, Malerei, Diptychon).
Durch das langgestreckte Format und die mittelvertikalachsensymmetrische Dopplung wird die Übersicht über das Diptychon erschwert: oben scheinen schwarze Paarflächen sich einander zuzuneigen, unten abere weiße Paarflächen voneinander fort zu bewegen. Im oberen Bildteil kann über K3 das schwarze Feld leicht als "Figur" bestimmt werden, im unteren Bildteil ist die Rollenverteilung umgekehrt, die weiße Fläche bindet dort Aufmerksamkeit über K3, wird also zur "Figur". Der mittlere Teil des Bildes ist quasi eine **Zone des Rollen-Gleichgewichts**, ein "visuelles Niemandsland", Grenzgebiet; hier liegt also **Minimaldifferenz MD der Figuralität zweier Angebote zu Figurbildung** aufgrund unentschiedenem K3 vor (siehe drittes Bild); aufgrund der Länge des Formats kommt es also zu einer **Fluktuation der Aufmerksamkeit** zwischen schwarzen und weißen Feldern im Auf- und Abwandern des Blickes. Wäre das Format nur ein Viertel so hoch (Variante: siehe viertes Bild), die Mittelzone erschiene dann kognitiv eliminiert, so dass leichter ein Überblick gewonnen werden könnte, der die Ambiguität des Figur-Grund-Rollenwechsels leichter bezwingen könnte. Aufgrund S2/ Symmetrie erfolgte dann eine paarweise Zusammengruppierung spiegelbildlich zueinander stehender Flächen oben und unten schneller. Durch die Punktsymmetrie S2 in einem Teilbild des Diptychons und die Ähnlichkeit der sichtbaren Formen mit der Bildrandform entsteht im Original der Eindruck einer **Scheindrehbewegung als Pseudo-transmutatio** der Bildrandform um die Mitte.

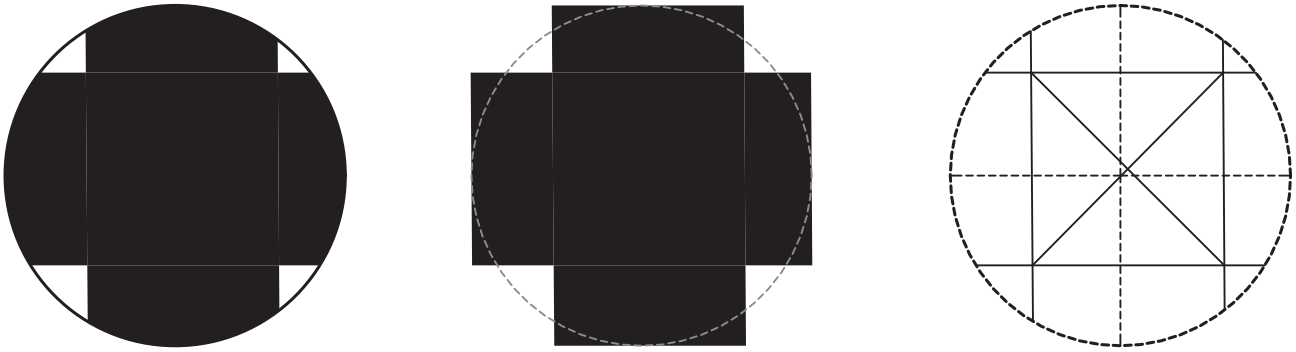


Abb. 238: Rekonstruktion von Leon Polk Smith: *Pearl Gray and Black Cross* (1976, Malerei).
Das Schema eines schwarzen, symmetrischen Kreuzes scheint durch einen runden Bildrand abgeschnitten zu sein (**syntaktisches detractio**, erstes Bild), so dass die Erscheinung des Bildes vom Schema eines unabgeschnittenen Kreuzes (zweites Bild) scheinbar abweicht: die Kreuzform scheint sich zudem durch das Kreisformat zu wölben, sich quasi ins Rundformat "einzuwölben", die 90-Grad-Winkel wirken eher wie 85 Grad groß (siehe erstes und zweites Bild). **Erscheinungsform und tatsächliche Form sowohl des Kreuzes als auch des Kreises differieren also ambig**. Je nach Aufmerksamkeitslenkung auf Bildrand oder auf Kreuzform oder dem Werkganzen sieht man verzerrter oder unverzerrter. Dieses könnte man in Anlehnung an Josef Albers ´**Interaktion von Form**´ nennen. Das **Zentrum** des Kreuzes - das ebenso wie die vier weißen "Quasi-Dreiecke" - als "Figur" gelesen werden kann (**MD** der Figuralität), ist gegenüber dem Kreisbildzentrum nach rechts oben verschoben (siehe drittes Bild): Kreuz und Bildrand bilden keine geometrisch-logische Einheit. Dadurch wirkt der Bildrand wieder als "Ausschnitt", als vom Kreuz unabhängiges, ja sogar willkürliches "Ausschnitt-Fenster" auf ein Objekt - aber eben nur durch minimale Verschiebung (**MD**). Das Minimale der Verschiebung legt wiederum die Deutung als Einheit von Bildrand und Bildobjekt näher: **MD (K3.1 Kreis versus K3.2 Kreuz-Zentralquadrat)**.
Die vier weißen dreiecksähnlichen Formen verweisen über K3 auf den Raum außerhalb des Bildrandes K3.1, als Form aber zeigen sie auf das Kreuz-Zentrum bzw. auf den Bildzentrumsbereich.

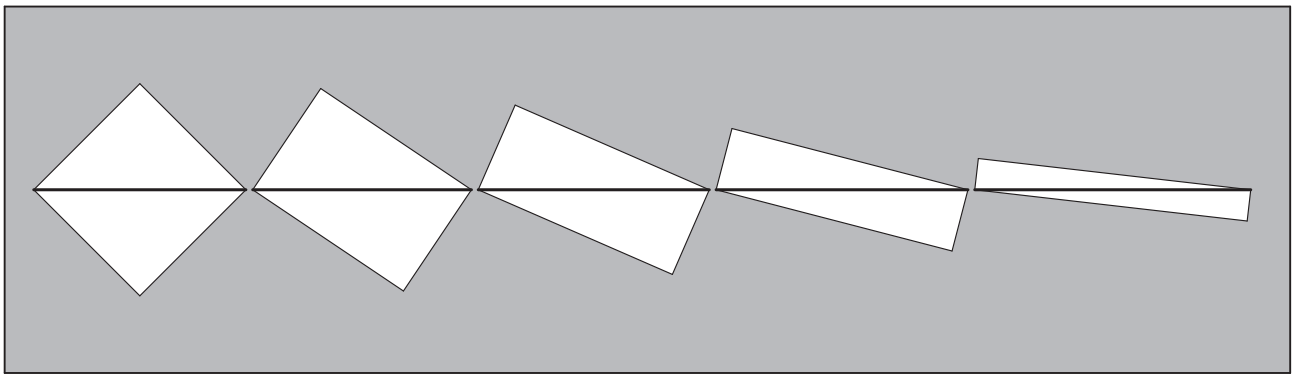


Abb. 239: Strukturskizze von Francois Morellet: *Diagonal-Horizontal* (1973 - 1974, Malerei).
Fünf Bildbereiche scheinen sich eine einzige durchgehende Horizontale zu teilen, weshalb man von einer **Sechsheit des Mischtyps VK + BK (K3.1/ 2/ 3/ 4/ 5 der Rechtecke versus K1 der Horizontalen)** sprechen kann: in einer Linie konkurrieren fünf K3-Bereichszuweisungen (> BK) gegen eine K1-Liniengruppierung über die (hier grau dargestellte) Wandfläche hinweg (> VK): die Linie ist unterbrochen von Wandflächenlücken; diese vier Lücken werden aber visuell durch den Bildparameter K1 überwunden (> VK).
Die fünf "Teil-Abschnitte" der einen K1-Horizontalen bilden jeweils auch die Bildformatdiagonale; diese mutet jeweils an wie die Resultierende eines **Kräfteparallelogramms zweier Bildkantenlinien** des jeweiligen Bildformats, was die Aufmerksamkeitslenkung durch K1 noch steigert.

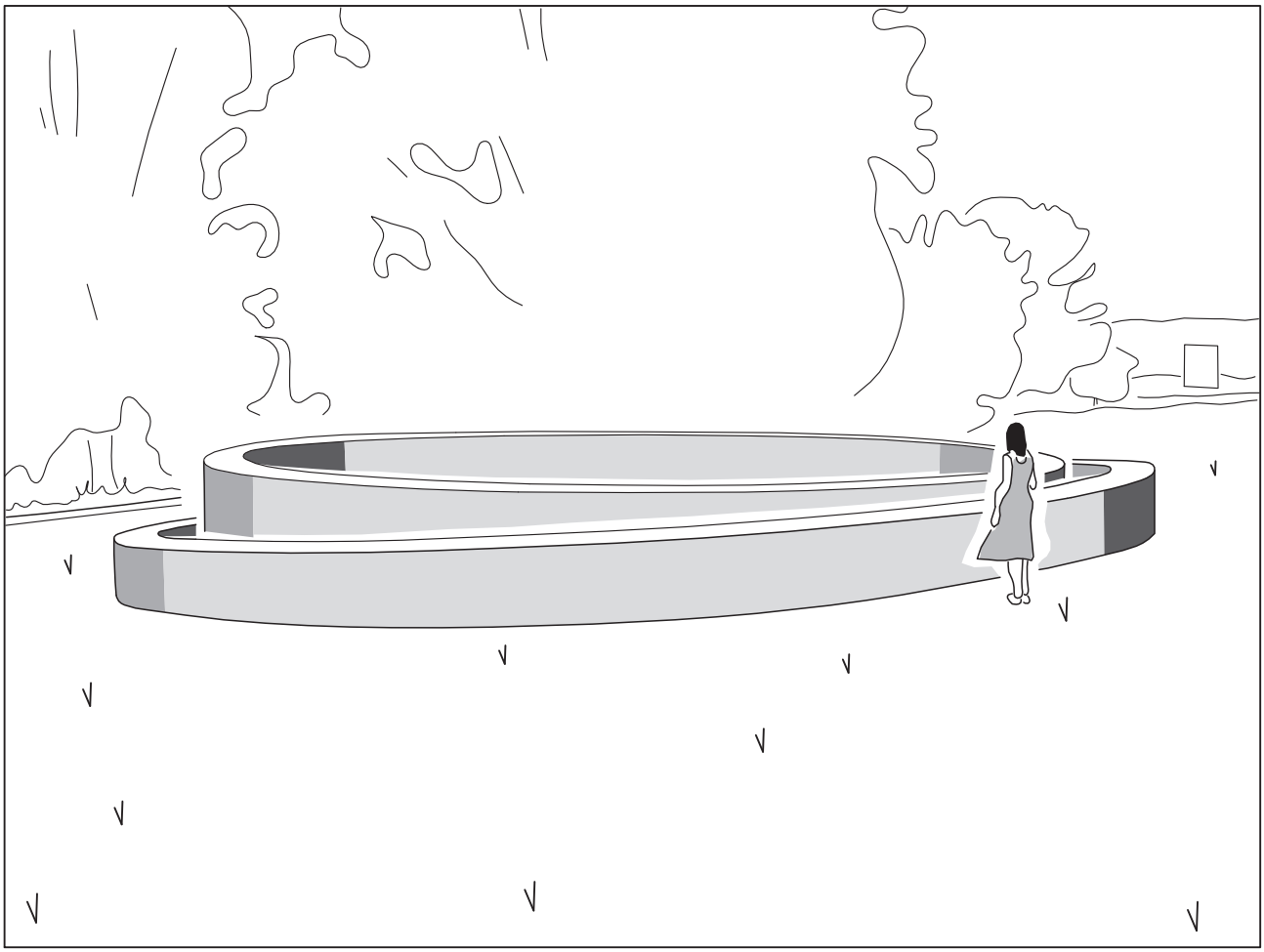


Abb. 240: Strukturzeichnung von Donald Judd: *Ohne Titel* (1977, Münster, Außenraumskulptur aus zwei konzentrischen Betonringen).
Die Oberkante des inneren Betonrings ist horizontal, die des äußeren Betonrings ist S4- orientierungsähnlich zum abfallenden Außengelände. Es kommt also im äußeren Betonring zu einer Konkurrenz vierer Bildparameter: über Farb- und Formähnlichkeit (S1 + S2) und Konzentrik (K3) bildet der äußere Betonring eine Gruppierung mit dem inneren Betonring, über die Ähnlichkeit des Gefälles S4 der oberen Randfläche ist der äußere Betonring mit der Geländefläche zusammengruppierbar:
BK (S1 + S2 + K3 der zwei Betonringe versus S4 Gefälle-Ähnlichkeit des äußeren Rings).

2.1.16 Doppelstrukturen

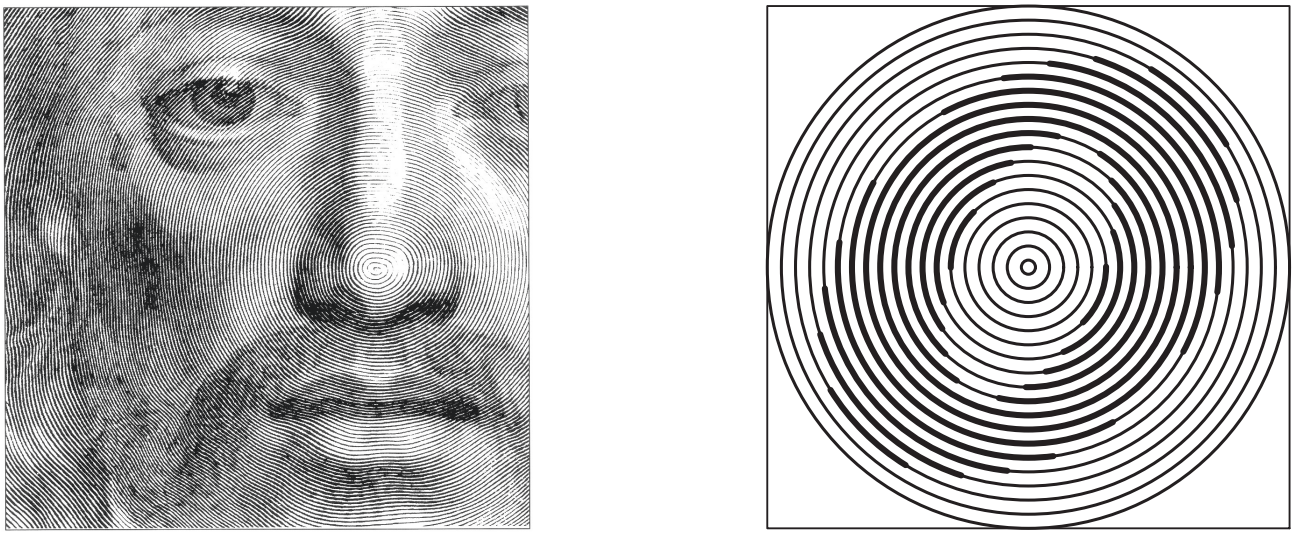


Abb. 241: Ausschnitt aus Claude Mellan: "*Sudarium*" (1649, Radierung) sowie Paraphrase auf Op-Art: Mischung aus Figur und Grund aufgrund Linienbreitenveränderung (Geometriemischung Linie zu Fläche über Linienverbreiterung).
Der französische Künstler **Claude Mellan** hat schon 1649 in seiner Radierung "*Sudarium*" "Figur" und "Grund" verschränkt, indem er einer durchgehenden Spirale durch Verdickungen in ihr Abbildungsfunktion zuwies: Zweiheit des **Typs BK** (K1 Linie/ "Grund" versus S3 Linienverdickungen/ "Figur" wie Auge o.ä., also durch Doppelzuweisbarkeit von Linienabschnitten zu Grundlinie und zu Figurflächen).
Die Paraphrase auf Op-Art daneben ruft den Eindruck eines Auflösens ("Sfumato") der Figur O-Oval im Grund konzentrischer Kreise hervor, weist aber auch den Typ **BK** (K1 Linie versus S3 Linienverdickung) auf.

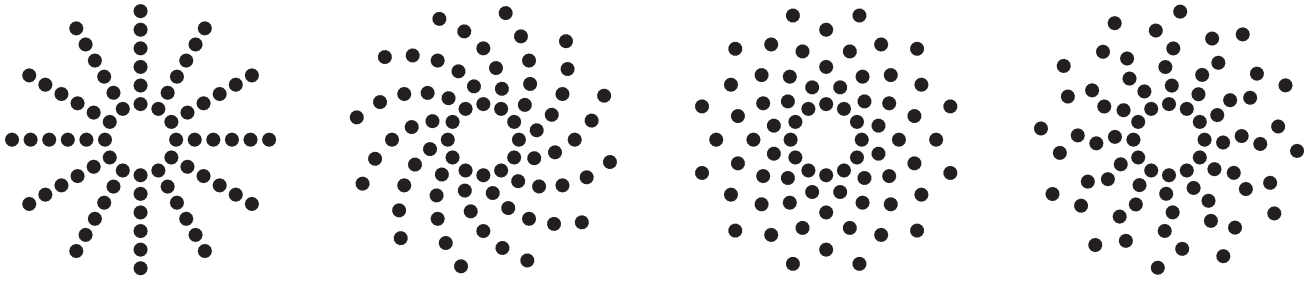


Abb. 242: Paraphrasen auf Op-Art: Fortschreitende Verdrehung von "Punkten" zu Spiral-Linien u.ä.
In der zweiten Punkt-Konstellation ergibt sich aus K2 der **MD-Geometriemischtyp 1** Punkte zu (Spiral-)Linie, aber in der dritten Punkt-Konstellation können Punkte zu zwei gegenläufigen Spirallinien zusammengefasst werden:
der Eindruck einer **Dreiheit** zweier Spirallinien und (weniger merklich) einer Kreislinie, durchgehend durch einen Punkt, ersteht. Im vierten Bild ergibt sich der Eindruck wellenförmiger Strahlen aus einem Zentrum.

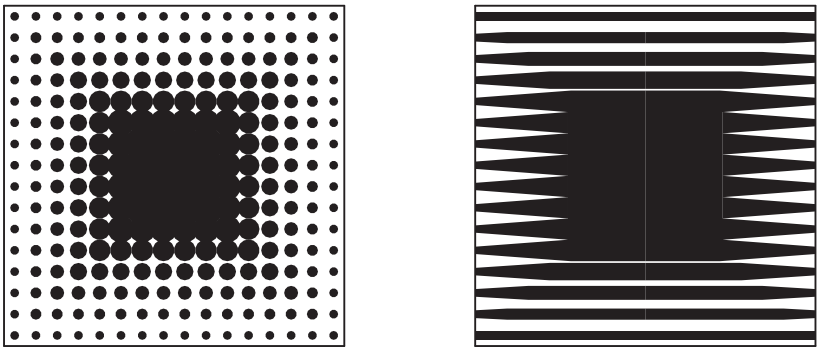


Abb. 243: Paraphrase auf Op-Art: Figur-Grund-Verschränkung über MD-Sequenzen von S3.
Zweiheit aus **Typ Minimaldifferenz MD (S3.1~ S3.2...)** zwischen Figur- und Grundelementen aufgrund Mutation/ Verdickung der Grundflächenelemente in die Figurfläche (links **Geometriemischtyp 3** Punkte zu Fläche, rechts **Geometriemischtyp 7** Linien zu Fläche, über Verdickung wird "Quadratfigurkontur" definiert, daher auch **BK**).

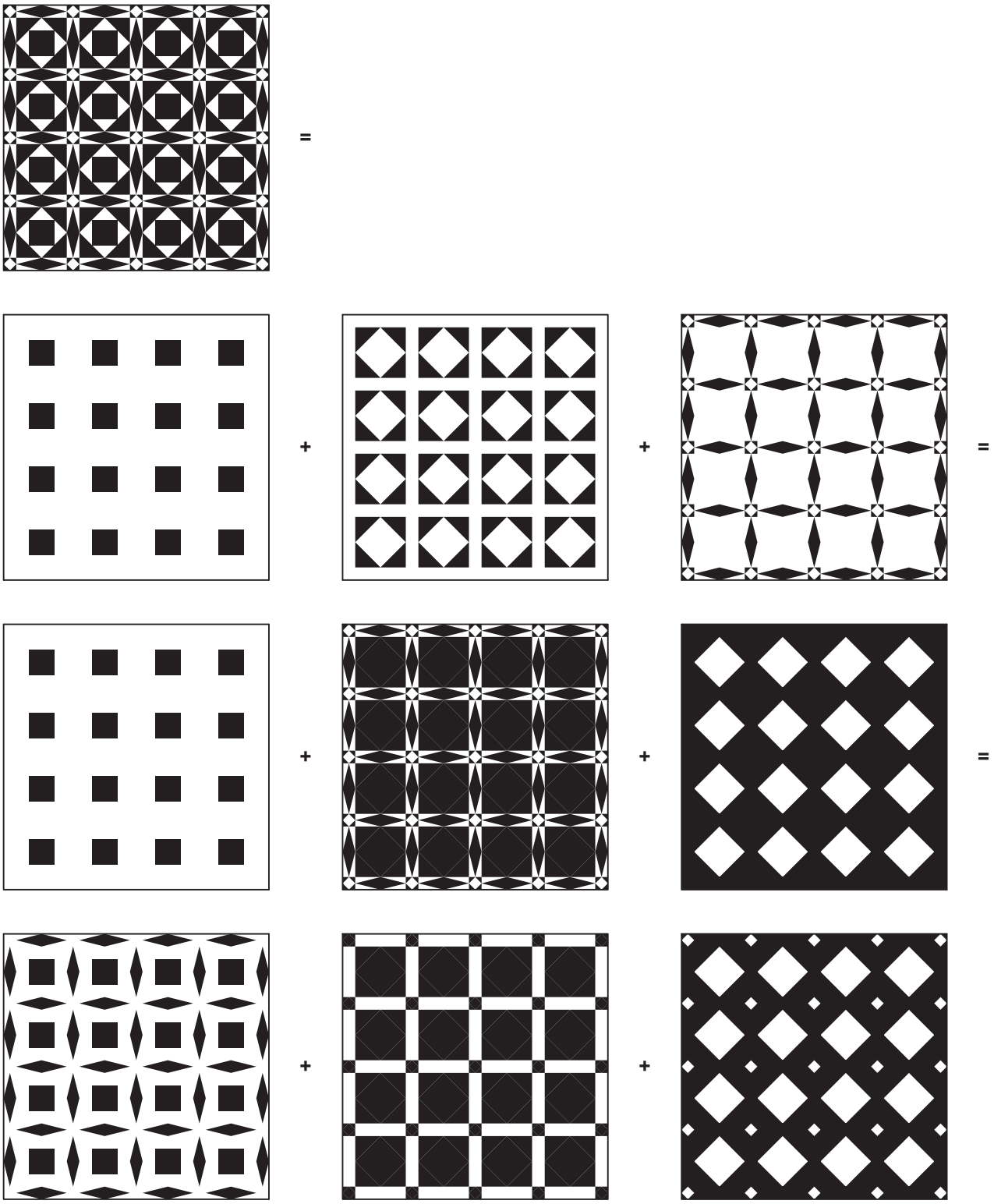


Abb. 244: Rekonstruktion möglicher, ambig konkurrierender, kognitiver Gruppierbarkeiten eines spätrömischen Fliesenmusters aus Sainte Colombe.
Das Mosaik ist streng genommen (also ohne Annahme von Verdeckungen) aus Quadraten, Dreiecken und Parallelogrammen aufgebaut, die als **VK-Dreiheit** nach S1 - S4 und Linienrichtungsindex K1 in drei Gruppierungen zusammengefasst werden können (siehe zweites bis viertes Bild). Jedoch scheinen jeweils vier schwarze Dreiecke aufgrund des Bildparameters K3 die Ecken eines (durch ein kleineres, weißes Quadrat teilverdeckten) Quadrates darzustellen (s. drittes Bild). Daher besteht auch die Tendenz der Wahrnehmung, diese scheinbar teilverdeckten "Quadrate" gleicher Orientierung zu einer Untergruppierung zusammen zu fassen (vgl. sechstes und siebtes sowie darauf aufbauend neuntes und zehntes Bild). Die Parallelogramme wiederum können als deformierte Quadrate gedeutet werden (**syntaktisches transmutatio**), was wiederum über Formähnlichkeit S2 dazu führt, dass sie mit entsprechenden Quadraten zu einer Gruppe zusammengefasst werden können (achtes Bild). Diese Gruppierungsmöglichkeiten konkurrieren mit der nach VK-Dreiheit der zweiten Zeile, es besteht also zusätzlich zu VK auch **Bildparameterkonkurrenz BK** in jeweils einem Element (**> Mischtyp VK + BK**).

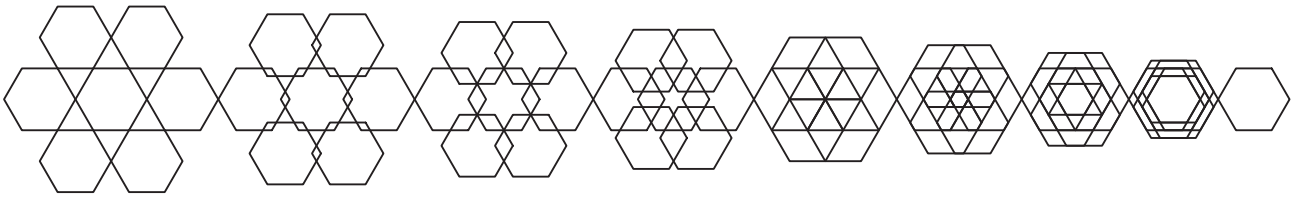


Abb. 245: Variationsreihe auf Ornamentikmodule Maurischer Architektur.
Fliesengeometrien der Mauren bauen häufig auf dem Sechseckmodul auf; durch Verschiebung der Zentren von sechs Sechsecken zentripetal zueinander entstehen Gebilde auf der (visuell-ambigen) Kippe zwischen Sechseck, Flächen aus "Überlappungsflächen" bzw. Liniengitter.
Ambiguitätstyp ist: **BK (K1/3.1 Sechseck versus K1/3.2 Überlappungsfigur mehrerer Sechsecke versus K1/3.3 Liniengitter)** bzw. allgemein **BK (K1 Linien versus K3 Flächen)**.

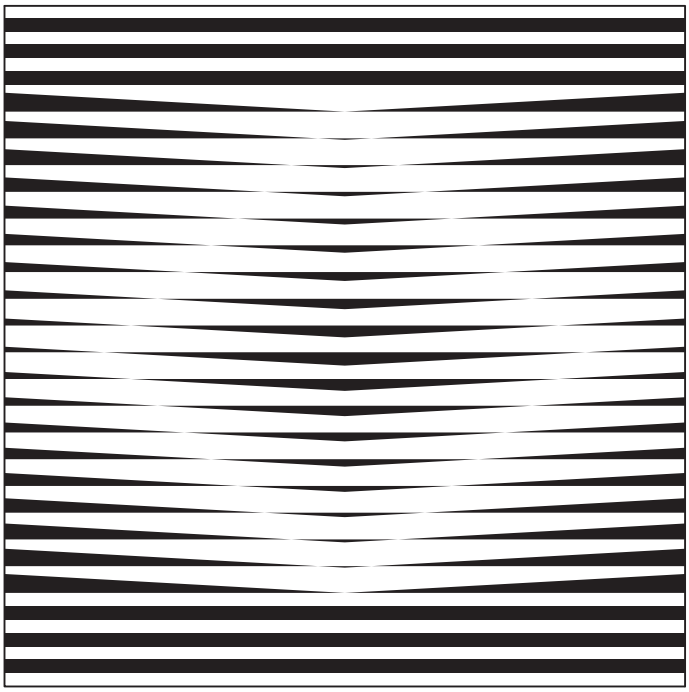


Abb. 246: Paraphrase auf Op-Art: Pseudohellquadratkontur durch Schrägen bzw. Flächenverdünnung;
schräge Konturlinien der schwarzen Streifen gehen über Schnittpunkte mit den horizontalen Konturlinien hinweg: die Flächen verdünnen sich dort bis zur Breite Null, wo dann die Erscheinung eines hellen Aufleuchtens auftritt, das wiederum eine verschwommene Diagonalquadratkontur beschreibt. Es liegt rein geometrisch der **Typ BK in Kontur-Schnittpunkten** sowie **Geometriemischung Fläche zu (Quasi-)Linie aufgrund Verdünnung** vor.

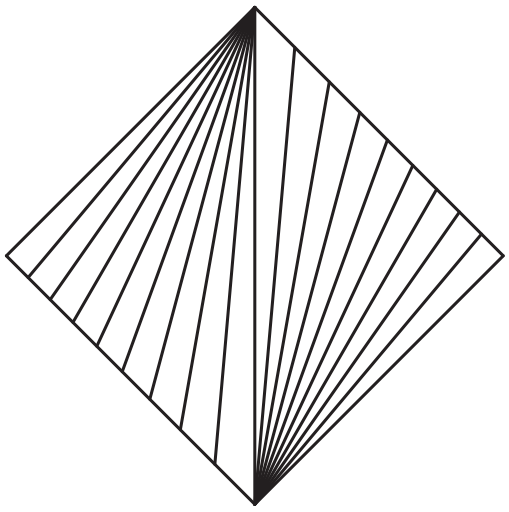


Abb. 247: Paraphrase auf Op Art:
Anmutung zweier verschränkter Perspektiven.
Die Mittelsenkrechte kann zwei (Pseudo-)Perspektivräumen zugewiesen werden: wo Linien sich schneiden, scheint ein weit entfernter Ort zu sein, die Mittelsenkrechte müsste daher z.B. aus zwei überlagerten, in die Tiefe gesehen gegenläufigen, sich schneidenden Geraden bestehen.
Oder man betrachtet die Mittelsenkrechte als Seitenansicht einer Abgrundfläche oder als abknickende oder gekrümmte Linie, was aber nur schwer gelingt, da sie form- und farbähnlich zu den anderen Linien ist.
Die Mittellinie erscheint also (tiefenillusorisch-raum-) semantisch gesehen als mehrdeutig-ambig.

2.2 Syntaktisch-semantische Ambiguität

2.2.1 Abgrenzung syntaktisch-semantischer von rein semantischer Ambiguität an Beispielen der Menschenkörperdarstellung

Syntaktisch-semantische Ambiguität besteht dann, wenn ein Abbild/ Ikon schon auf der syntaktischen Ebene Ambiguität aufweist. Z.B. können Körperkonturlinien zweier Körper ineinander gezeichnet sein, so dass Linien sich überkreuzen; es besteht syntaktische Ambiguität **BK als Zeichenträger für ambige Bedeutungen:** K1.1 Linienrichtungsindex der ersten Linie versus K1.2 Linienrichtungsindex der zweiten Linie in Schnittpunkten sowie K3.1 versus K3.2 der überlappenden Körperbereiche in der "Schnitt(flächen)menge". **So eine syntaktische Ambiguität eines Ikons zieht semantische Ambiguität nach sich, da ja Semantik auf Syntaktik aufbaut**: Syntaktische Ambiguität im Ikon-Zeichen kann mit einer Bedeutung belegt werden, die semantische Ambiguität aufweist (hier: Kontamination zweier Körper). Die semantische Ambiguität so einer Darstellung zweier ineinander gezeichneter Körper kann dann näher bestimmt werden: semantische Kontamination zweier Körper mit dem semantischen Verhältnis der Komplementarität, Diskrepanz oder Antonymie zueinander, je nach nonverbaler Kommunikation, Titel usw. spezifizierbar. Ein anderer Weg zu syntaktisch-semantischer Ambiguität besteht in der **Opposition zwischen einer syntaktischen Zusammenfassung ähnlicher Formen versus zweier darin unterscheidbarer semantischen Konzepte**; dieses Phänomen findet man häufig in der Schwarz-Weiß-Fotografie, die die Farbwertunterschiede der Umwelt mittels Grauwerte aufhebt, so dass eine Formähnlichkeitgruppierung unterschiedlicher, abgebildeter Konzepte ambig ausgedeutet werden kann: die zwei syntaktisch verbundenen semantischen Konzepte können als **einander (allegorisch) bereichernd ausgedeutet** werden. Drei Beispiele seien kurz beschrieben:
a) **Henri Cartier-Bresson**: *Spielende Kinder vor Brandwand in Madrid* (Schwarz-Weiß-Fotografie, 1933). Punktartige dunkle Kopfformen und punktartige dunkle Kleinstfenster in einer hellen Brandwand werden in diesem Foto zu einer einzigen syntaktischen Gruppierung aufgrund S1 und S2 zusammengefasst, obwohl sie semantisch in Köpfe und Fenster zu trennen (nun aber deutend zu korrelieren) sind. Semantisch kann das zu einer **wechselseitigen semantisch-assoziativen Anreicherung des einen wie anderen Konzepts in der einen syntaktischen Gruppierung** ausgedeutet werden, als **Quasi-Allegorie** z.B. in der Art: *"Individuen als stets getrennte Kleinstfensterausblicke in die Welt in einer Schutzbrandmauer"* o.ä..b) **Raghu Rai**: *Begräbnis eines unbekannten Kindes in Bhopal* (Schwarz-Weiß-Fotografie, 1984). Die fragmentierten Formen zweier ins Bild ragender Erwachsenenhände und eines fragmentarisch sichtbaren, durch aufliegende Erdbrocken teilsichtbaren Kinderkörpers (syntaktisch-semantisches detractio unterbrochener Mesnchenkörper-Konturlinien, rekonstruierbar durch K1) bilden auf den ersten Blick mit ihrer farbformähnlichen Umgebung aus Erde und Steinen einen durchgehenden syntaktischen Zusammenhalt, erst auf den zweiten Blick werden Gestalten rekonstruierend erkannt. Auch hier opponiert eine syntaktische Gruppierung der Formfarbähnlichkeit gegen zwei in ihr trennbare semantische Konzepte organischer und anorganischer Natur: **syntaktische Zusammenfassung versus semantische Trennung, die nach einem Ausgleich, einer Vereinheitlichung drängt über Ausdeutung**: Organische Natur scheint der anorganischen Natur im Begraben nun nicht nur syntaktisch sondern auch semantisch angenähert. c) **Raghu Rai**: *Einen Wagen schiebende Frau in Delhi* (Schwarz-Weiß-Fotografie, 1979). Eine Frau schiebt einen Karren mit Kisten, die formähnlich sind zu dem blockähnlichen Gebäude, das durch die Kisten teilverdeckt ist. Kisten- und Gebäudeformen sind kognitiv-syntaktisch zusammenfassbar aufgund Form- und Farbähnlichkeit, syntaktisch aber auch z.B. durch leichte Neigung des Karrens unterscheidbar; wiederum kommt es zu einer wechselseitigen Anreicherung des einen wie anderen semantischen Konzepts, zu **semantisch-denotativer Diskrepanz inmitten einer syntaktischen Zusammenfassung** (mobile Transportkisten versus immobile "Gebäudekisten"), die ausgedeutet werden kann zu **semantisch-assoziativ-wechselseitiger Komplementarität**, z.B. in der Art: *"scheinbare Mobilität versus scheinbare Immobilität, geborgener Mensch als geborgene Ware, geborgene Ware als Bewohnendes"* usw..
Es kann aber auch **rein semantische Ambiguität** vorliegen, und zwar z.B. als **semantische Devianz** einer Körperdarstellung (z.B. drei Augen, kein Mund usw.) vom gewöhnlichen Bedeutungsschema "Menschenkörper" des erinnerten Schemata-Lexikons oder als **semantische Kontamination** ohne syntaktische Verschränkung zweier Objektkonturen aber z.B. ihrer **gewöhnlichen raum-zeitlichen Einbettungen** als Teil des Objekts (vgl. MultiNet). Zwei **Sonderfälle semantischer Ambiguität von Menschenkörperdarstellungen** werden in diesem Kapitel näher beleuchtet: **metakognitive Überformung** und **psychologisierende Überformung** von Menschenkörper-Abbildern:
a) Jedes Abbild eines Körpers ist eigentlich abstrakt, da selbst das "naturalistischste" Abbild von den drei Dimensionen des Raumes eine Dimension abzieht (**Abstraktion** > lat. abstrahere = Abziehen, also **semantisches detractio**). Die kognitive Informationsverarbeitung durch Datenmengenreduktion mittels Gestaltwahrnehmung (hier der erinnerten Schema-Gestalt) wird aber auch in Einzelfällen übersteigert zur Überformung, geometrischen Idealisierung. Neben die Abbildfunktion scheint dabei eine metakognitive Funktion des **Homo pictor** als **Sichtbarmachung des Sehens** zu treten: die dergestalt geometrisch idealisierte Abbildform erscheint als **Symptom** der schematisierenden menschlichen Wahrnehmung. Durch **Übersteigerung der Vereinfachung in geometrisch-schematisierende, also metakognitive Überformung** wird das unbewusste alltägliche Datenreduzieren erst bewusst gemacht. So eine Überformung ist **Ikon plus Symptom**: in einem solchen Abbild/ Ikon sind Symptome schematisierender Wahrnehmung durch den Vergleich Erinnerungsbild versus sichtbares Abbild auszumachen. Bewusst wird das Symptomatische aber natürlich erst durch das zweiheitliche, "kognitive Übereinanderlegen" von naturalistischerem Bedeutungsschema aus der Erinnerung (**"natura"**) und sichtbarem Überformungsbild (**"ars"** aus semantischem detractio von Details + **semantisches transmutatio** z.B. der Konturlinie hin zu einer Idealgeometrie, einem geometrischen Wahrnehmungsschema höherer Redundanz als das "natura"-Schema).

Hier ist der Abstraktionsgrad des Einnerungsschemas Maßstab für die Einordnung eines Werkes als "geometrische Idealisierung".
b) Bei Körperabbildern kann **semantisches transmutatio der Körperkonturlinie** auch auf ein **psychisches Selbstwahrnehmungsbild** des "eigenen" Körpers hin angewandt werden (**psychologisierende Überformung**); letzteres ist z.B. beim **sensorischen Homunculus** (s. Abb. 266) gegeben, bei dem man sogar auch assoziativ-semantisch **nachempfinden** kann, dass hier Gehirnbereichs-, also Körperselbstbewusstseinsgrößen in ihren jeweiligen Körperbereichen quantitativ abgebildet sind; so ein Homunculus-Abbild ist also ein **Doppel-Ikon** einer **semantisch-komplementären Kontamination** zweier Bedeutungen: Außenkörperteile versus zugehörige Körperbewusstseinsteilgrößen, also Außen versus Innen des Phänomens "Körperlichkeit".

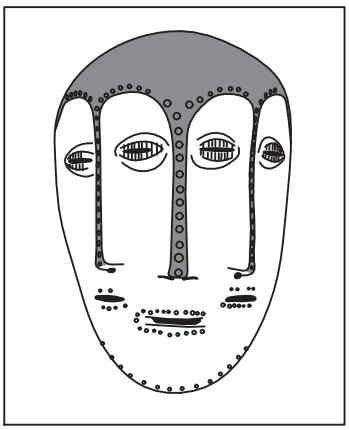


Abb. 248: Strukturskizze zu einer Maske der Lega (Kongo, Holzmaske).
Semantische Ambiguität aus Doppelzuweisbarkeit von zwei Augen und einer Stirnkonturlinie zu drei dergestalt verschränkten Gesichtern, was aber nur auf der Ebene der Semantik, die die erinnerte Gestalt ´normales Gesicht´ zur Verfügung stellt, als Doppelzuweisung zweier Augen zu drei Gesichtern auffällt.
Syntaktische Ambiguität gibt es aber auch, da auf der Ebene der Syntaktik eine Gruppierung aus vier formähnlichen Augenovalen über S2 die Zwischenräume innerhalb einer K1-Gruppierung dreier dunkler Bögen füllt: **Typ VK/ BK (S2 Ovale versus K1 Bögen bzw. K3 U-Flächen**).
Es handelt sich also um eine Mischform syntaktisch-semantischer Zweiheit.



Abb. 249: Strukturskizze zu einer zweigesichtigen weiblichen Figurine aus Tlatilco/ Zentral-Mexiko (1500 - 1200 v. Chr., bemalte Keramik)
Ambiguität aus Doppelzuweisbarkeit von einem zentralen Auge zu zwei dergestalt verschränkten Gesichtern, was aber nur auf der Ebene der Semantik, die die erinnerte Gestalt ´normales Gesicht´ zur Verfügung stellt, als Doppelzuweisung eines Auges zu zwei Gesichtern auffällt (**semantisches adiectio + transmutatio Kontur**); syntaktische Zweiheit gibt es aber auch, da auf der Ebene der Syntaktik eine S2-S4-Gruppierung aus fünf horizontalen Mandorlaformen gegen eine S2-S4-Gruppierung vertikaler (Nasen-)Formen opponiert als **Typ VK (S2/4.1 versus S2/4.2**). Es handelt sich also um eine Mischform syntaktisch-semantischer Zweiheit.

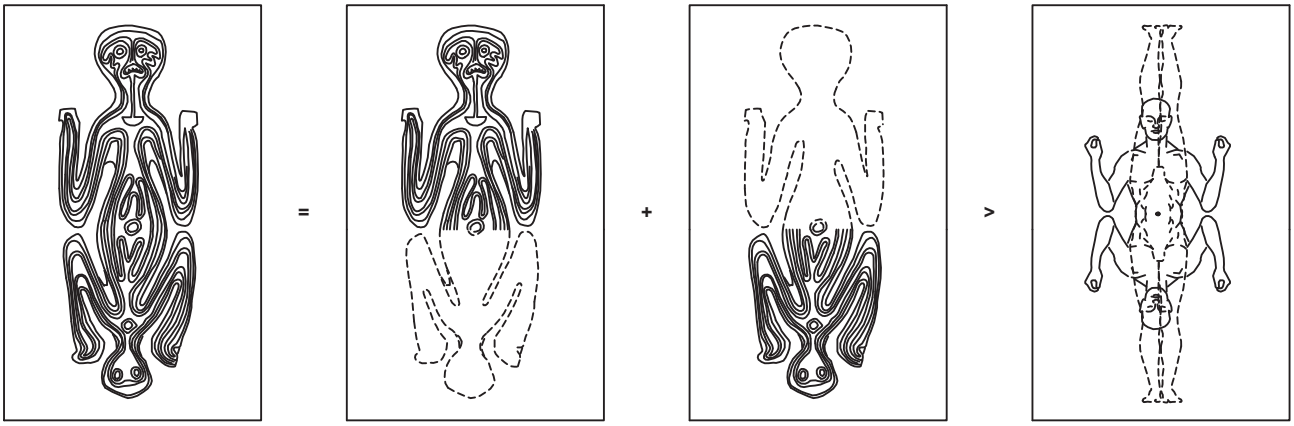


Abb. 250: Rekonstruktion von einem *Gope-Brett* (Gope-Volk, Papua-Neuguinea, vor 1925).
Zwei Konturlinien verbinden zwei humanoide Körperfragmente (**semantisches detractio + adiectio**, siehe viertes Bild) miteinander. Diese teilen sich im Rumpfkörperbereich zwei Formen: eine gemahnt an einen Nabel, die andere an einen Magen. Letzteres würde bedeuten, dass Innen- und Außenkörperformen dargestellt werden, ähnlich dem Aboriginee-Abbild (Abb. 316) und dem da-Vinci-Abbild (Abb. 317). Hautoberfläche wäre hier im Rumpfkörperbereich also ersetzt durch Darstellung von Körperinnerem (**semantisches substitutio + Komplementarität Außen- versus Innenkörper**). Dadurch, dass zwei Teilkörperformen verbunden sind, gibt es **zwei Zweiheiten**: a) eine **Kontamination-Zweiheit** zweier verbundener Körperfragmente (s. zweites und drittes Bild) und b) eine **Devianz-Zweiheit** von Fragment versus Nicht-Fragment = Bedeutungsschema des Lexikons (s. viertes Bild). Eventuell gab es im Gope-Volk einen (nicht belegten) semantisch-konnotativen Bezug dieser Kontamination + Devianz zu einem **Kopfjagd-Ritus** mit der Bedeutung und Funktion *"Übertragung der Lebenskraft"* von einem Opfer auf einen Kopfjäger o.ä..

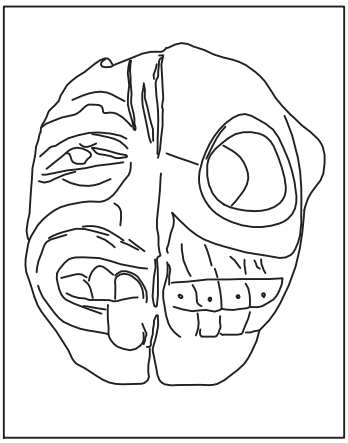


Abb. 251: Rekonstruktion einer Kopf-Schädel-Maske, Tlatilco (Zentral-Mexiko, 1100-600 v. Chr., Keramik).
Schädelhälfte und Kopfhälfte bilden zunächst eine **semantische Kontamination im Verhältnis der Antonymie** Tod versus Leben, man kann aber auch von **syntaktischem transmutatio** der Konturlinien inmitten unerreichter Symmetrie als Schema sprechen, also von gestörtem Symmetrie-Schema, von **syntaktischer Devianz von Symmetrie.**
Das Motiv einer in Schädel und Kopf zweigeteilten Büste taucht z.B. auch im Europa des 18.Jahrhunderts auf, als Erinnerung an die Sterblichkeit des Menschen (Memento Mori).

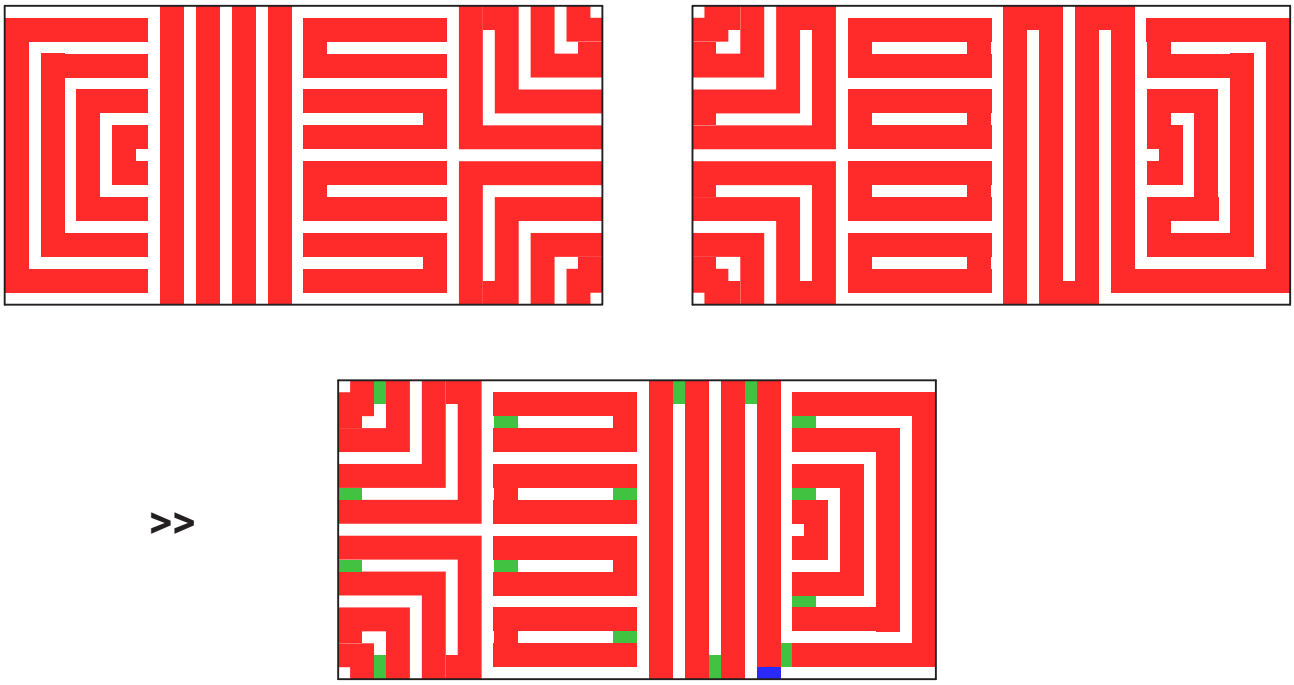


Abb. 252: Rekonstruktion von Vera Molnar: *Identisch aber unterschiedlich B* (2010, Malerei, Diptychon).
Gestörte Symmetrie/ Devianz ist ähnlich der Kopf-Schädel-Maske aus Tlatilco oben formales Kennzeichen auch dieses Werks; auch hier opponiert eine angelegte **Fast-Symmetrie-Formfarbeinheit** S1/2.1 gegen die eine wie die andere Bildhälfte gestörter Symmetrie (hier dargestellt durch grüne Zwischenstückergänzungen/-fortnahmen in grün und blau im Bild unten): **syntaktisches adiectio/ detractio** (von Zwischenstücken) bezüglich Symmetrie.

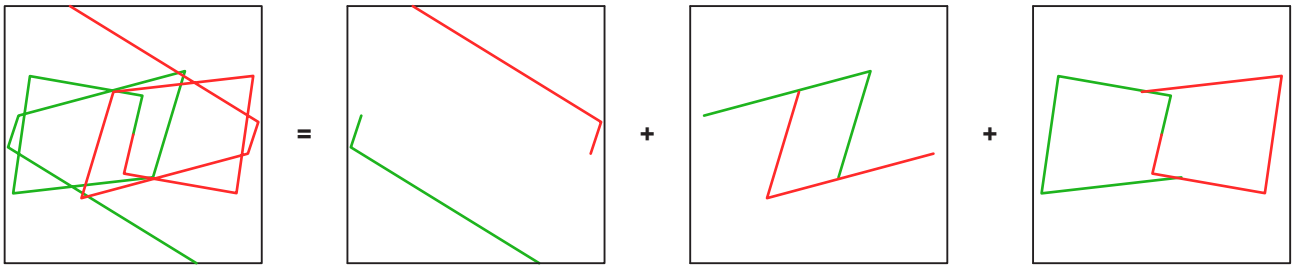


Abb. 253: Rekonstruktion von Vera Molnar: *Gehen - Rückkehr E* (2013, Malerei, eines von vier Bildern einer Bild-Serie).
Man könnte hier **Störung von Punkt-Symmetrie durch syntaktisches substitutio** (der Farbe in einer punktsymmetrischen Hälfte des Linienknäuels) feststellen; man sollte aber wohl genauer von einer **BK-Dreiheit** sprechen, einer Dreiheit aus drei konkurrierenden Gruppierbarkeiten aufgrund:
a) einer durchgehenden Linie (K1) zu **einem "Gesamtknäuel"**, b) Farbähnlichkeit S1.1 der grünen Linienabschnitte versus S1.2 der roten Linienabschnitte zu **zwei Knäuelhälften**, c) Ähnlichkeit der Orientierungen S4 zu Paaren oder Eck-Abschnitten paralleler Linien (siehe zweites bis viertes Bild).

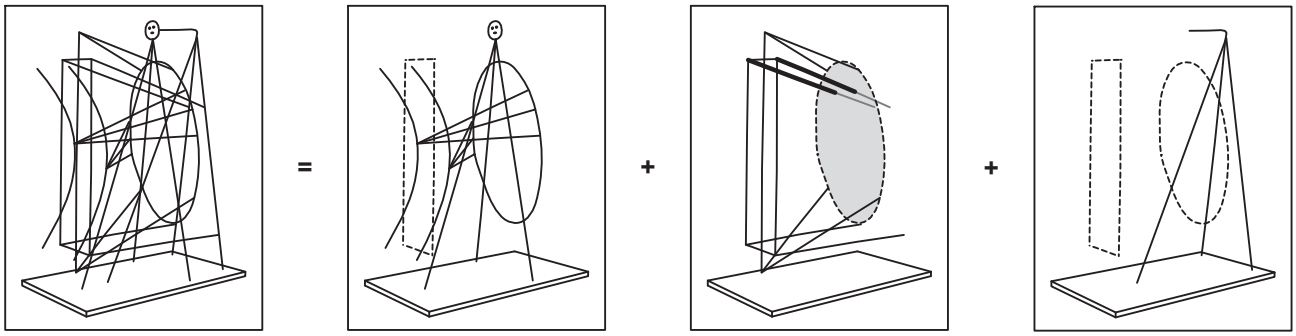


Abb. 254: Rekonstruktion von Pablo Picasso: *Denkmal für Appolinare* (1928 - 1962, Metallskulptur).
Auf der Ebene der Syntaktik sieht man punktuell sich überschneidende Stäbe (**syntaktische Zweiheit Typ BK in Schnittpunkten**) sowie zwei Stäbe, die die imaginäre Fläche inmitten einer ovalen K3-Konturlinie durchdringen (**syntaktische Zweiheit des Typs VK** in imaginären Schnittpunkten zweier Linien mit einer imaginären Fläche, drittes Bild). Auch imaginäre Volumen werden von Stäben kontaminierend durchstoßen.
Auf der Ebene der Semantik sind drei voneinander abgrenzbare Konzept-Gruppierungen auszumachen:
a) die Stabgruppe einer menschlichen Figur mit sich überkreuzenden Armen (zweites Bild),
b) die Stabgruppe einer aussteifenden Konstruktion hinter der menschlichen Figur (viertes Bild) ,
c) die Stabgruppe einer (den Ovalbereich des Rumpfkörpers der Figur teilweise **durchdringenden**) "Zwischenkonstruktion" vermittelnd zwischen a) und b), vielleicht ein Spiegel oder ein Bild darstellend (drittes Bild)? Neben einer extremen Vereinfachung zu einer "Transparenz" der Figur (**semantisches detractio**) und **metakognitiv-geometrischer Überformung** (**semantisches transmutatio der Körperkonturlinie**) gibt es also eine ideelle Zwischenkonstruktion (drittes Bild) ähnlich der Konzeption der **"Zwischenwelt"/ "Intermonde"** von **Maurice Merleau-Ponty**. Merleau-Pontys Zwischenwelt ist die der Artefakte, da sich das Körperbewusstsein der Produzenten in Produkte ablagere, die andere mittels "Einverleibung" in ihr Körperbewusstsein integrierten (vgl. Kap. 3.0). Diese Zwischenkonstruktion dergestalt konnotativ als eine solche Zwischenwelt auszudeuten, führt zu konnotativ-semantischer Ambiguität einer Kontamination aus Körperbewusstsein versus Außenwelt. Insbesondere das Durchdringen des Körperovals durch Stäbe (drittes Bild) könnte dann diese Schnittmenge einer Zwischenwelt versinnbildlichen.

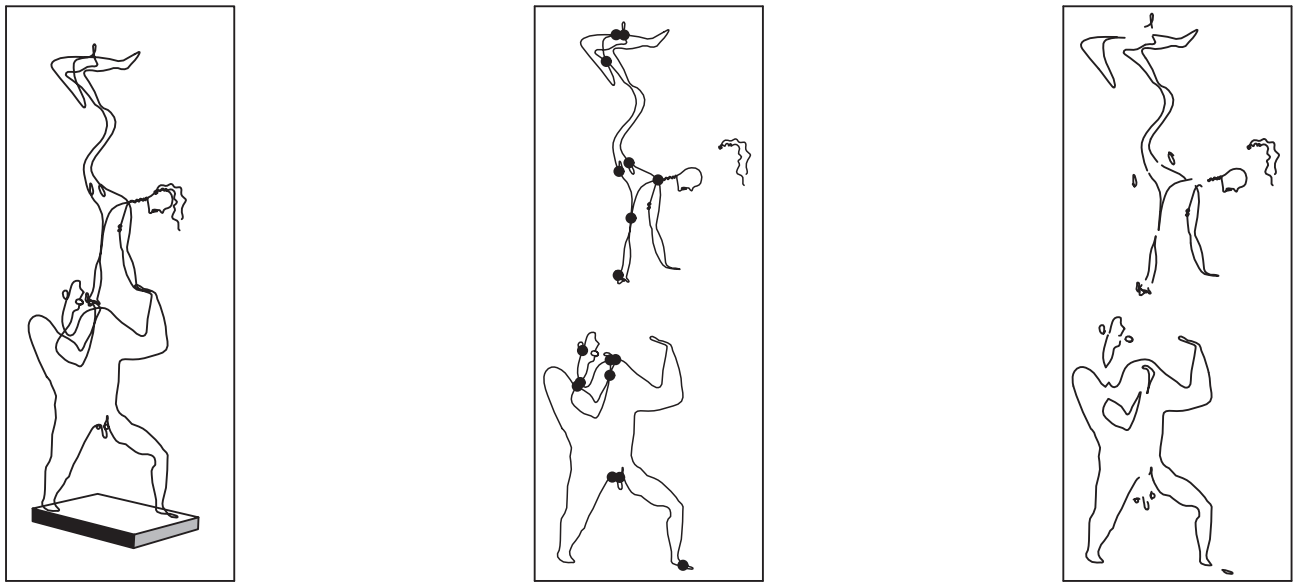


Abb. 255: Rekonstruktion von Alexander Calder: *Akrobaten* (1927, Drahtskulptur).
Semantische Devianz einer LINIEN-Abstraktion im Raum von zu erinnernder Menschenform (**semantisches detractio + transmutatio Körperkonturlinie**), darüberhinaus **syntaktische Ambiguität**, da sich Linien schneiden (**Typ BK** in Schnittpunkten aufgrund K1.1 versus K1.2, zweites Bild). Daraufhin können Konturlinienbereiche (**Bildparameter K3**, drittes Bild) isoliert werden: die Skulptur zerfällt in tropfenartige Formen, die sich nur in einem Punkt berühren (quasi "visuelle Sollbruchstellen"). Diese K1-Schnittpunkte der Ansicht und K3-Bereiche verändern sich kontinuierlich beim Herumgehen um die Skulptur, so dass Ansichtsformen minimaldifferenziert ineinanderübergehen (quasi Minimaldifferenz **MD**). Durch einen K3-Konturlinienbereich (Bildparameter K3) geht zudem visuell der (veränderliche) Hintergrund des Präsentationsraumes "hindurch" (Quasi-Typ **BK** (K3 Drahtlinie versus Umraumansicht, wie bei Abb. 254). Es handelt sich zudem um den **Geometriemischtyp 9 Linien zu Volumen**. Bezogen auf das Netzhautbild im Auge geht der Umraum als "Grund" durch die Figursilhouetten hindurch und dieser ist aufgrund Bewegung über die Zeit veränderlich. **Brancusi** hat mit seinen hochpolierten Bronzeskulpturen, die die Umwelt spiegeln, das Pendant zu dieser **Integration der Umwelt in Konturlinienrahmen** geschaffen: die Integration der Umwelt als etwas "Grundhaftem" ins Werk über **Spiegelflächen** (s. Abb. 270).

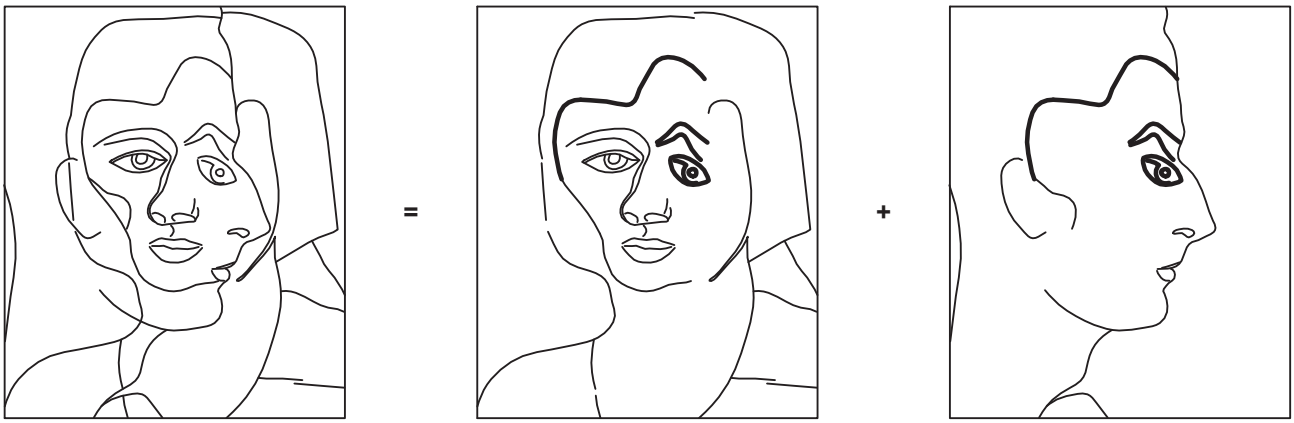


Abb. 256: Rekonstruktion von Man Ray: *Duales Porträt* (1913, farbige Malerei).
Ein männlich wirkendes Gesicht von der Seite und ein weiblich wirkendes, fragmentiertes Gesicht von vorne sind dergestalt ineinander montiert, dass die beiden Gesichter sich ein Auge, eine Augenbraue und eine Haaransatzlinie (s. dicke Linien) zu teilen scheinen: **BK (K1/3.1 versus K1/3.2)** + **semantisches detractio + Kontamination zweier Gesichter per adiectio**. Diese **syntaktisch-semantische Zweiheit** kann mit einer übergeordneten Bedeutung wie z.B. *"Fusion der Sichtweisen"* o.ä. assoziativ belegt werden.

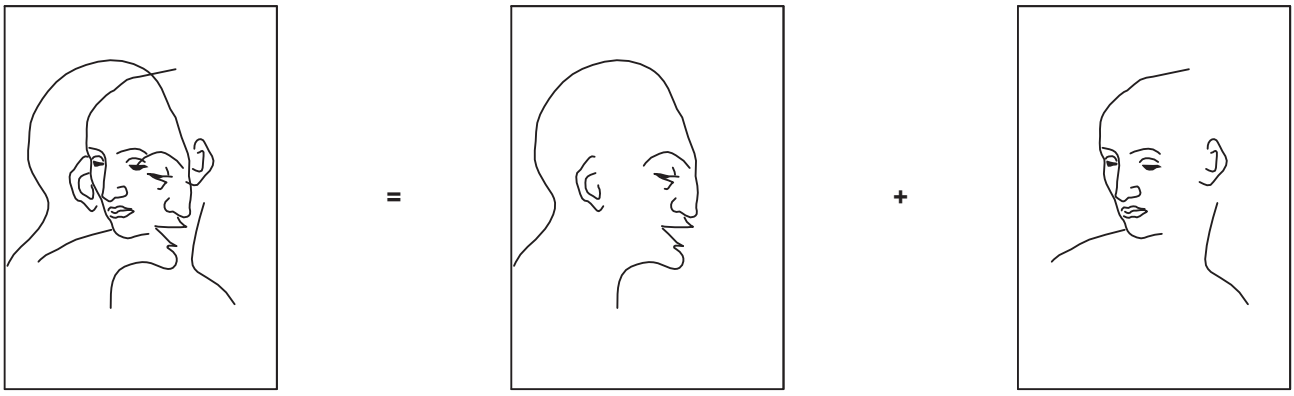


Abb. 257: Rekonstruktion von Francis Picabia: *Transparence* (1930, Zeichnung).
Es liegt syntaktische Ambiguität vor: **BK (K1/3.1 versus K1/3.2)**, zudem auf der Ebene der Repräsentation/ Semantik eine extreme Abstraktion und Fragmentierung sowie Kontamination eines wohl weiblichen und eines wohl männlichen Kopfes (**semantisches detractio + adiectio + Antonymie z.B. der Blickrichtungen**).

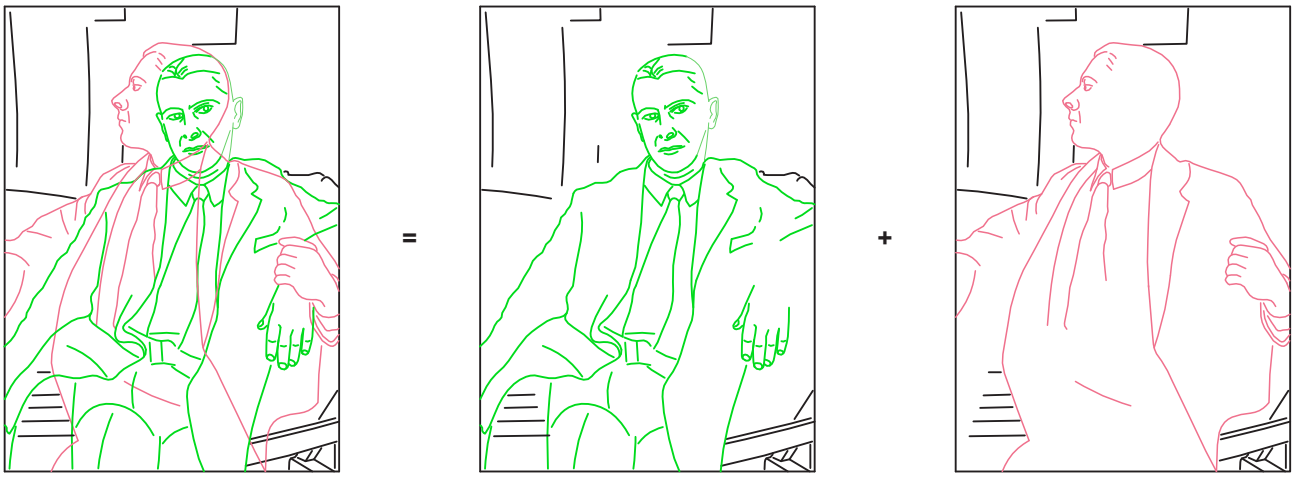


Abb. 258: Rekonstruktion von Alexander Rodschenko: *Der Maler Alexander Schevschenko* (1924, fotografische Doppelbelichtung).
Nur dort, wo ein dunkler und ein heller Teilaufnahmenbereich sich mischen, gibt es einen normalbelichtet-lesbaren Bereich; unendlich viele Farbminimaldifferenzen **MD** sind aber kaum semantisch ausdeutbar, Konturen lösen sich auf in Über-/ Unterbelichtung. Zwei Körperkonturbereiche durchdringen in diesem Werk einander: **BK (K3.1 versus K3.2)**. Während bei einer Chronofotografie **Mareys** z.B. einer Sprung-Bewegung die Teilaufnahmen auf einem Fotoblatt semantisch momentkomplementär sind, handelt es sich hier um eine **semantische Antonymie Subjekt- versus Objektrolle EINES Menschen**, der Greifender (rot) und Umgriffener (grün)zugleich ist.

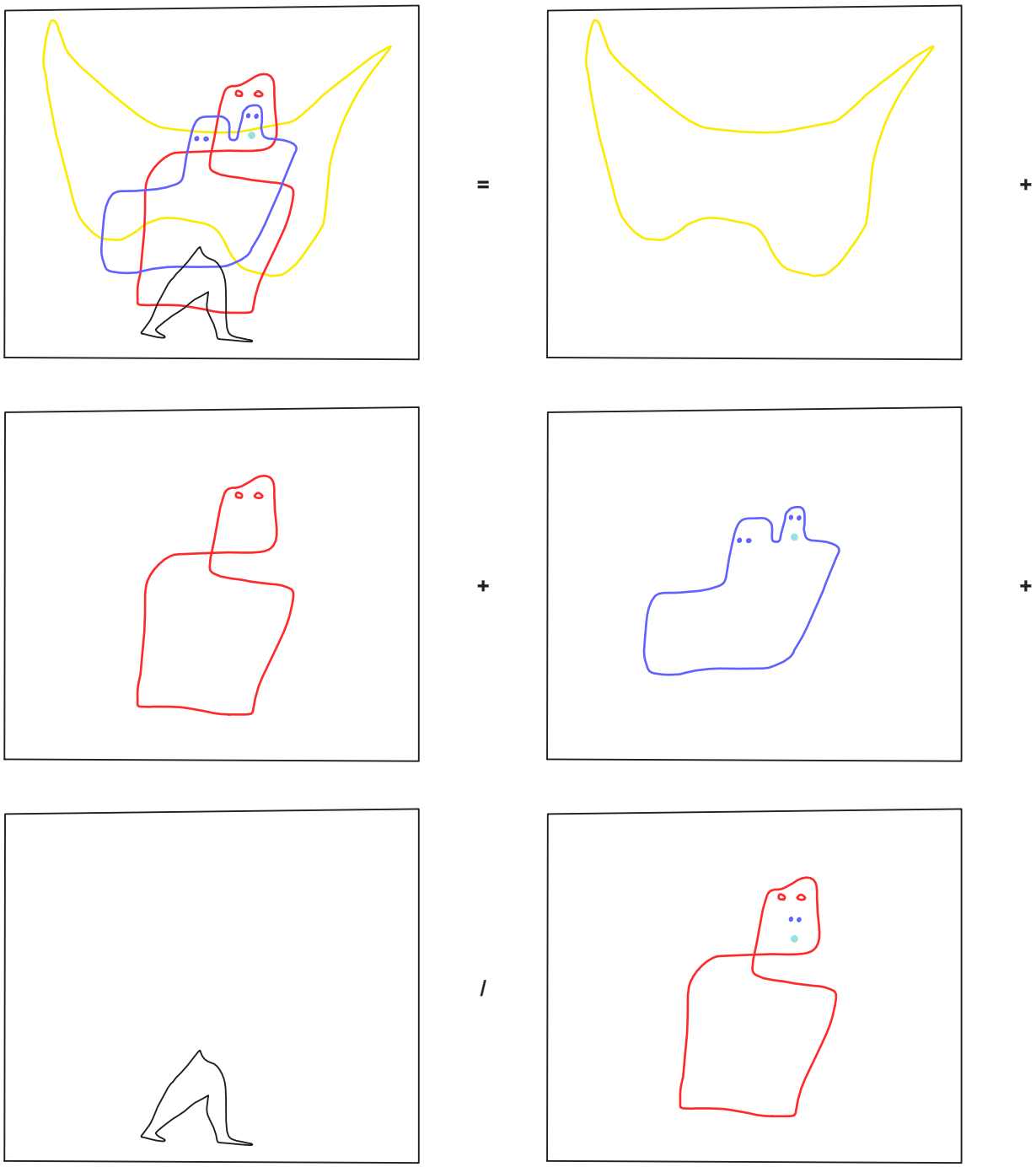


Abb. 259: Rekonstruktion von Paul Klee: *In Engelshut* (1931, farbige Zeichnung).
Es liegt eine Mischform aus syntaktischer und semantischer Zweiheit vor:
BK (K1.1 versus K1.2) in Schnittpunkten und **BK (K3.1 versus K3.2) in Flächenüberlappungsbereichen**, die mehreren K3-Konturbereichen zugeordnet werden können.
Dadurch, dass K3-Konturlinienbereiche auf der Ebene der Semantik unterschiedlichen Körperfigurbildungen zugeordnet werden können, entsteht eine **semantische Kontamination auf der Grundlage von BK (K3.1 versus K3.2)**: Fragmente zweier/ dreier Figuren sind ´transparent´ ineinandergezeichnet, die sich zwei Beine teilen, einen Rumpfkörper und ggf. auch Engelsflügel (semantisches detractio + adiectio, Kontamination zweier Körper nach ihrer Fragmentierung); die Tendenz geht aber dahin, die rotkonturige Figur als große, bergend-behütende Engelsfigur mit Flügeln anzusehen. Nur eben greift das blaue, zudem doppelgesichtige Figurfragment in der Mitte als "ein semantisch freies (Fragment-)Radikal" nach den Körperfragmenten rings herum aus. Die Augen einer blauen Kopfform können als Nasenlöcher der anderen, roten Kopfform gedeutet werden, ein Kreis als Mund der einen blauen wie der anderen, roten Kopfform (siehe sechstes Bild), so dass Kontamination syntaktisch und semantisch nachvollziehbar ist: BK (S1 blaue Gruppierung versus K3 der roten, umfassenden Kopfkonturlinie). Das blaue Figurfragment hat zwei Köpfe, wiederholt also das Thema der Kontamination.
Die Wiedererkennbarkeit der Zeichnung mit der konnotativen Bedeutung "Engelskörper" ist stark eingeschränkt zugunsten reinen Schauens, so dass man streng genommen auch noch von **pragmatischer "Komplementarität" zweier isolier- also erfahrbarer Funktionen** sprechen könnte:
Zeichen- also Abbildfunktion versus (kontemplative bis metakognitive) Sehobjekt- also Bildfunktion.

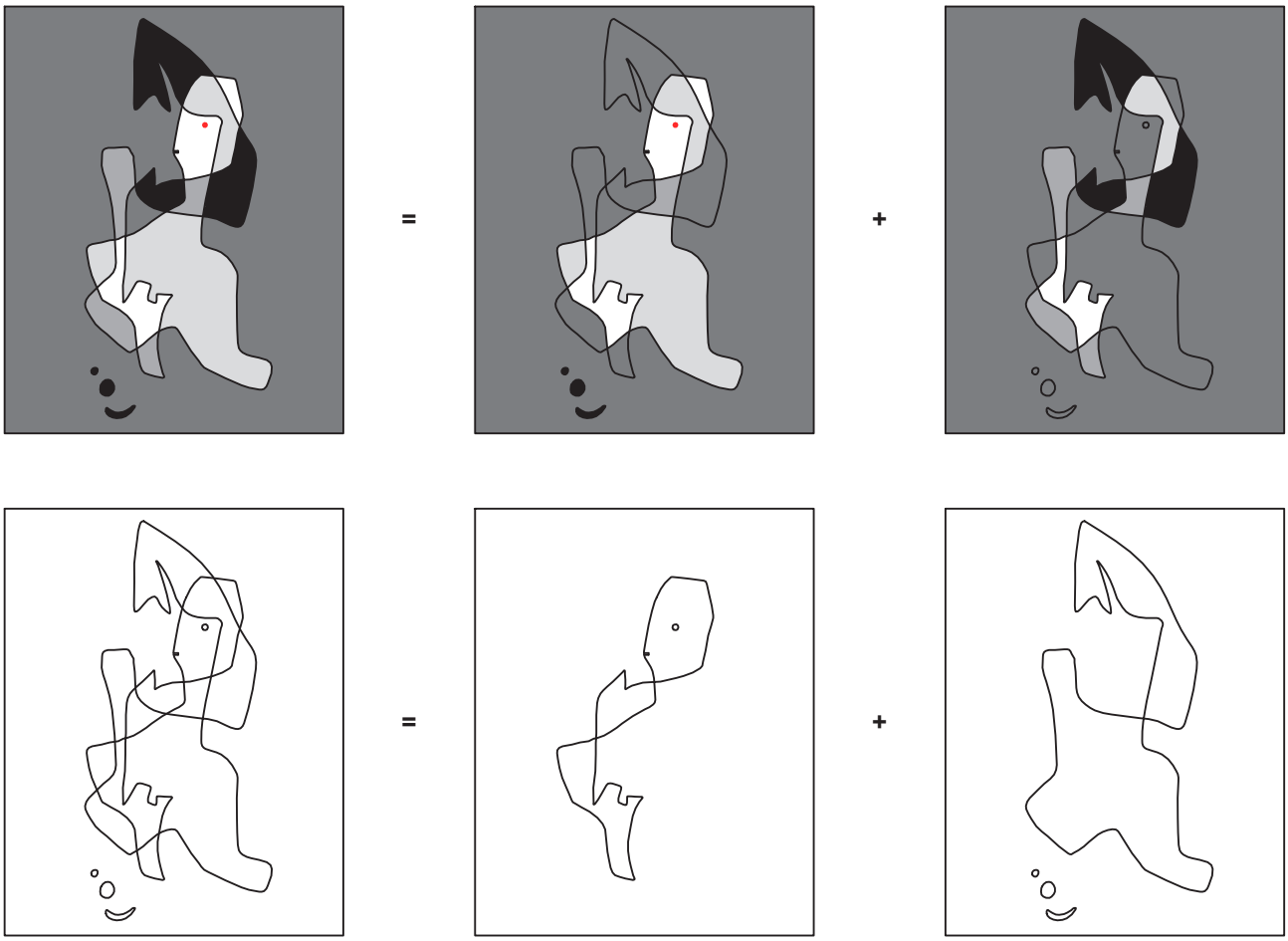


Abb. 260: Rekonstruktion von Paul Klee: *Geschenk* (1932, farbige Wassermalerei)
Es liegt eine Mischform aus syntaktischer und semantischer Ambiguität vor.
Bildparamterkonkurrenz BK liegt vor in K1-Schnittpunkten und K3-Überlappungsflächen; es arbeiten in den Farbflächen und in den Konturlinienabschnitten zwei mögliche Gruppierungsarten der Bildelemente gegeneinander:
eine Gruppierungsart nach Farbflächenähnlichkeit (**Bildparameter S1**) in drei Flächenbereichen (a: helle Kopfbüste, b: eine an zwei an Arme gemahnende dunkle Form um dieser Büste sowie an diese anschließend c: eine wiederum hellere, vasenähnliche Form, s. obere Bildreihe) steht im Gegensatz zu einer anderen Gruppierungsart der **K1-Linienrichtungsindexikalität** zweier in sich geschlossener Kurven (s. untere Bildreihe). Das bedeutet, dass einige Konturlinienabschnitte und somit auch Farbflächen sowohl der einen wie der anderen möglichen Gestaltbildung zugeordnet werden können: **BK (S1+K3 versus K1)**. Z.B. wird der untere Teil der Kopfbüste als ein solcher nur durch die Farbe bestimmt, durch die Konturlinie gehört dieser Teil einer semantisch undefinierbaren Form an. Darüberhinaus wirken durch die Ähnlichkeit der Farben untereinander Farbbereiche als Überlagerungen von transluzenten Farbflächen ("Farbfolienüberlappung" > MD); z.B. scheint die dunkle Form zweier "Arme" den Kopf so zu umschließen, dass man meint, man sähe den Kopf durch den "vorderen" Arm hindurch bzw. den "hinteren" Arm durch den Kopf hindurch (Farbminimaldifferenzierung **MD**).
Semantisch-polysemische Kontamination liegt vor, da ja Formen und Farben Bedeutungen transportieren: da die Gruppierungen schon auf der syntaktischen Ebene nicht eindeutig sind, kann die Bedeutungsbildung auf der Ebene der Semantik auch nicht eindeutig sein. Dazu kommen starke Abstraktionen und Fortlassungen (**semantisches detractio von Details**) und Deformationen (**semantisches transmutatio Konturlinie**) gegenüber dem gewöhnlichen Körper. Diese syntaktisch-semantische Kontamination (syntaktische BK + MD + semantisches detractio + transmutatio + Polysemie/ Diskrepanz "vasenartige Form" versus Körper) kann wiederum assoziierend ausgedeutet werden zu (semantisch weniger reibungsvoller) Komplementarität, z.B. in der Art: *"psychische Körperüberformung als Selbstwahrnehmung für den Augenblick des Beschenktwerdens mit etwas, das noch unidentifizierbar ist"*.

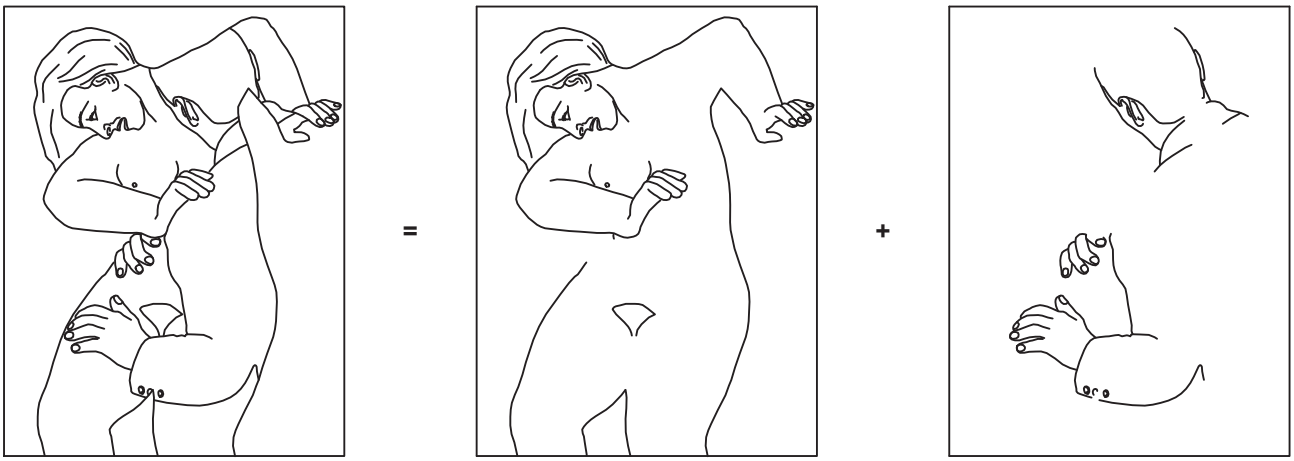


Abb. 261: Rekonstruktion von René Magritte: *Die gigantischen Tage* (1928, farbige Malerei).
Die Konturlinie einer Frau bezeichnet einen K1-K3-Bereich, der eigentlich zu großen Teilen von einem Mann verdeckt wäre, wenn nicht Magritte diesen so fortgeschnitten hätte, dass man wieder die vollständige Kontur der Frau sieht (vgl. zweites Bild). Die nonverbale Kommunikation der Frau ist v.a. ein Abwehr-Index hin auf die Stelle des Mannes hin, der aber fragmentarisch-abwesend (**semantisches detractio**) bleibt und kontur-syntaktisch Teil des K3-Körperbereichs der Frau ist; an diese **syntaktische Kontamination BK/ VK** (K3.1 Frauenkontur versus K3.2 Mannkonturfragmente aus syntaktischem detractio an Symmetrie) schließt sich eine **semantische Kontamination als Antonymie** (Opfer versus Täter) an, die man ausgehend von BK/ VK (K3.1 versus K3.2) ausdeuten kann zu **semantischer Komplementarität** z.B. als *"Verfolgungsangst"* o.ä.. Die Fragmente des Mannes (**semantisches detractio**, siehe drittes Bild) können mental über K1 zurückvervollständigt werden zu einer Kurvenlinie, die mittels K3 den Bereich des Mannes umschreibt.
Hier liegt also ein **Sonderfall von syntaktisch-semantischem detractio** vor:
das Fragment einer Kurvenlinie (syntaktisches detractio, "Mann", drittes Bild) ist in eine andere, nur durch den Bildrand beschnittene, ansonsten komplette Kurvenlinie ("Frau") eingelassen, so dass verschiedene Kurvenlinien(fragmente) über K3 die gleichen Bereiche "für sich" beanspruchen: BK/ VK (K3.1 versus K3.2).

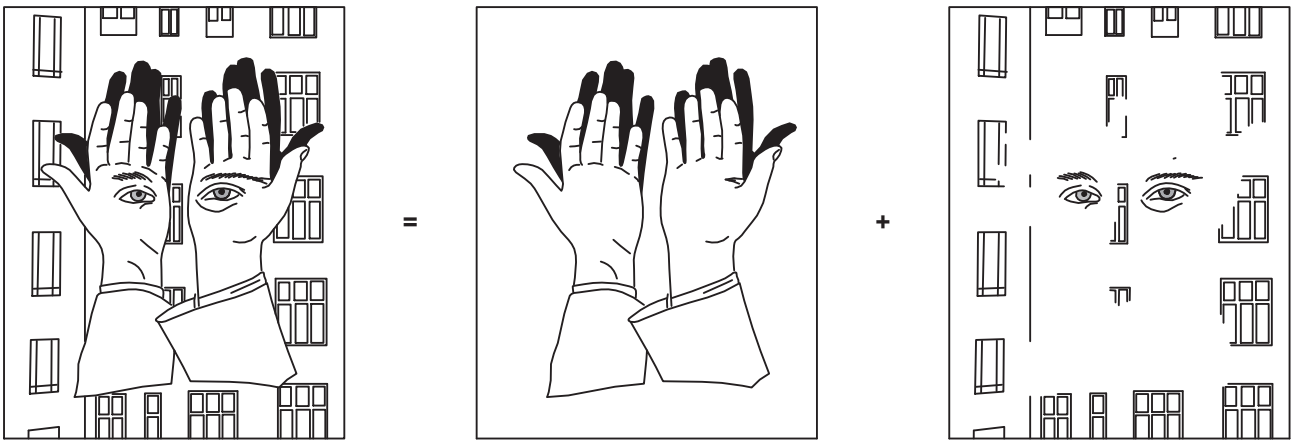


Abb. 262: Rekonstruktion von Herbert Bayer: *Einsamer Großstädter* (1932, Fotocollage).
Es liegt eine **syntaktische Zweiheit des Typs VK** vor, da zwei ähnliche Augenformen (> S2) zu einer Gruppe über den Hintergrund hinweg verbunden werden, schon bevor diese Formen etwas darstellen, also zu Bedeutungsträgern der Semantik werden.
Desweiteren liegt semantische Devianz aus erinnerter versus bildrhetorisch veränderter Menschenkörperform vor: **semantisches transmutatio der Augen in die Handfläche, semantisches detractio des Rumpfkörpers mit Kopf.** Zudem kann auf dieser Ebene der semantischen Repräsentation eine Art "**Arcimboldo-Effekt**" festgestellt werden: um eine erinnerte Gesichtsform aus Bildelementen des Bildes zu rekonstruieren, werden ggf. zwei Fensterfragmente zu Nase und Mund umgedeutet (**semantische Zweiheit einer Gestalt-Umdeutung**, siehe drittes Bild, vgl. Abb. 299).
Die Schattenwurfrichtung ist in Bezug auf die Architekturaufnahme widersprüchlich, da Licht unnatürlicherweise von unten kommt (**semantisches transmutatio der natürlichen Lichtquelle**).
Diese Fragmentierung körperlicher Einheit könnte assoziativ ausgedeutet werden, z.B. als Angst des Verlorenseins in einer aufgrund Wirtschaftskrise ´brüchigen´, zusammenhaltlosen Gesellschaft des Jahres 1932, ganz im Gegensatz zur faschistoiden Idee des einheitlich gesunden Körpers und einheitlichen "NS-Volkskörpers" als Ausdruck illusionärer Ganzheit nach **Lacan** (vgl. Kap. 3.0).

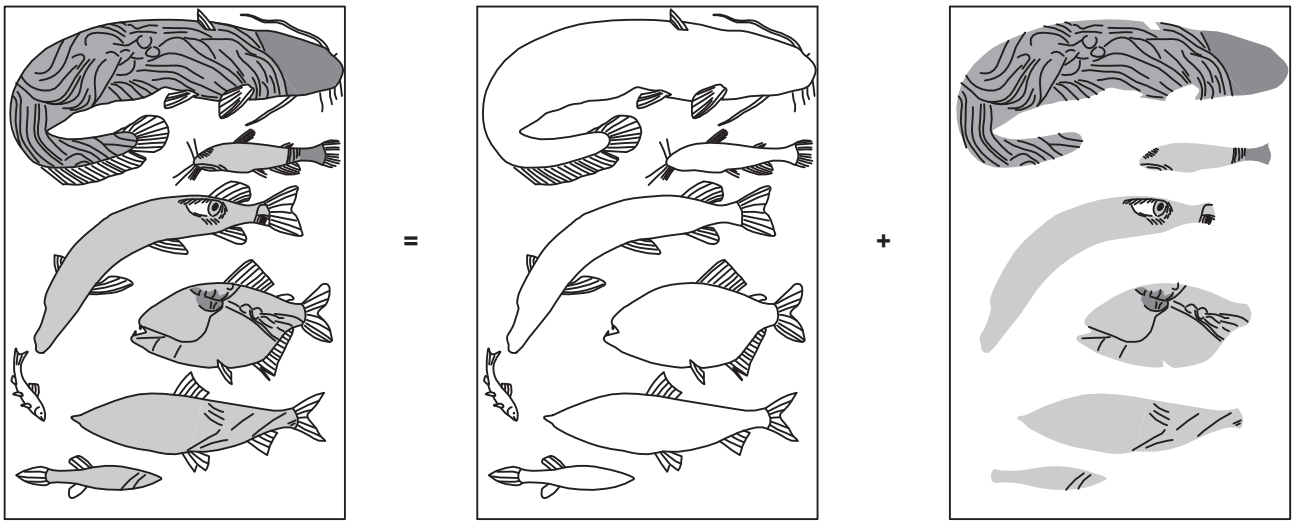


Abb. 263: Rekonstruktion von Jirí Kolár: *Water Maiden* (aus der Serie der "Intercollagen", 1963, farbige Collage).
Zwei Bildfragmente sind dergestalt ineinander zu einer "Intercollage" collagiert, dass eine Tafel mit Fischen durchlöchert wurde mit Löchern in Kontur-Form der Fische und dergestalt den Blick auf Fragmente eines Gesichts dahinter freigibt. Um diese Löcher der Schuppenflächen herum ließ Kolar die Flossen der Fische stehen. Die Fischumrisslinien bilden ähnlich wie bei Abbildung 261 K3.1-Bereiche; Konturlinien des fragmentiert nur sichtbaren Gesichts (syntaktisches detractio) bilden über K1 und K3 sowie Farbähnlichkeiten S1 eigene K3.2-Fragment-Bereiche, so dass es zu ein **BK/ VK (K3.1 versus K3.2)** kommt.
Semantische Rekonstruktion der Gesichtsfragmente und der Fischfragmente (> **semantisches detractio**) mittels der jeweils erinnerten Gestalten/ Schemata ´Gesicht´ und ´Fisch´ führt zu kognitiv einer **semantischen Kontamination als Diskrepanz** (Gesicht versus Fische), die aber **assoziativ zu einer Komplementarität** ausgedeutet werden kann in der Art: *"Un(be)greifbarkeit des begehrten Anderen"* o.ä., da die Konzepte "(glitschige, enteilende) Fischmenge" und "Frau" sich in der Kontamination wechselseitig bedeutungsbezogen anreichern.

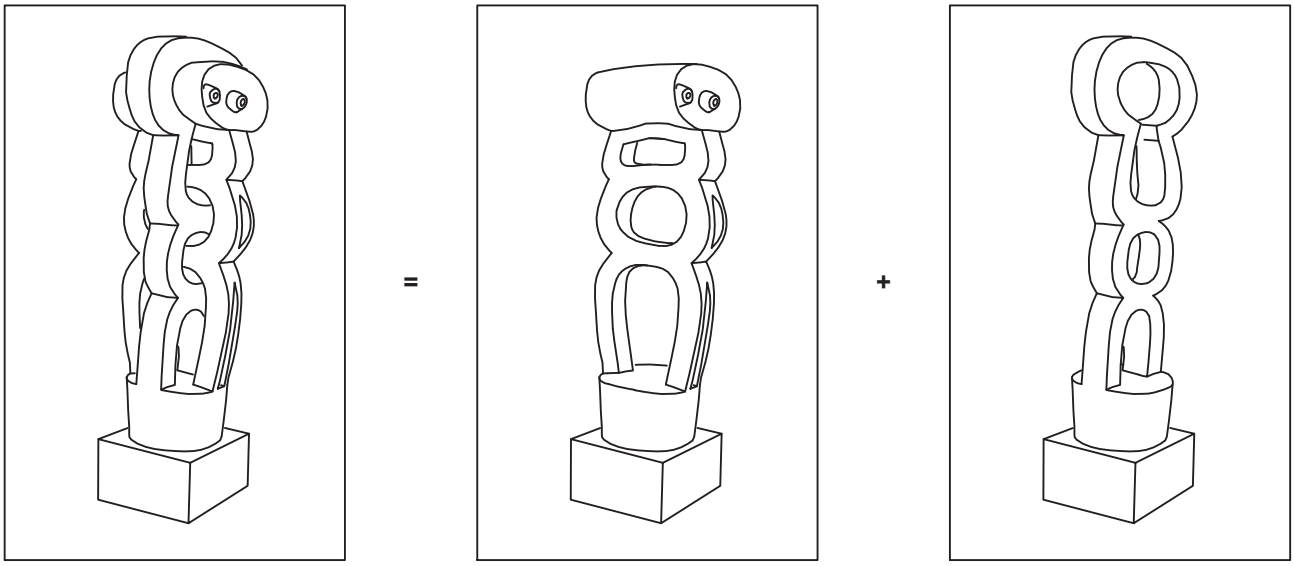


Abb. 264: Rekonstruktion von Jacques Lipchitz: *Figur* (1926 - 30, Metallskulptur).
Hier handelt es sich im mittleren Bereich der Skulptur um ein Ineinander zweier Ringsequenzen ohne Berührung, also um den **syntaktischen Zweiheit-Typ BK/ VK** (K1/3.1 versus K1/3.2); im Kopfbereich und im Sockelbereich jedoch werden diese zwei Skulpturteile ineinandergeführt. Dort handelt es sich um den **syntaktischen Zweiheit-Typ BK** (gemeinsames Volumen bzw. gemeinsame Konturflächen der zwei Skulpturteile, die über K1- und K3-Indizes Sockel wie Kopf jeweils für sich gruppierungsbezogen "beanspruchen"). Diese Skulptur bildet einen (oder zwei?) Menschenkörper ab, je nach Bedeutungszuweisung handelt es sich also um eine räumliche Durchmischung zweier Repräsentationen: Körper A und Körper B bzw. Außenkörper und sein "Innenleben" o.ä.. Zu den syntaktischen Zweiheit-Typen tritt also eine **semantische Kontamination** hinzu, weshalb diese Skulptur dem Übergangsbereich syntaktisch-semantischer Ambiguität zugeordnet wurde.

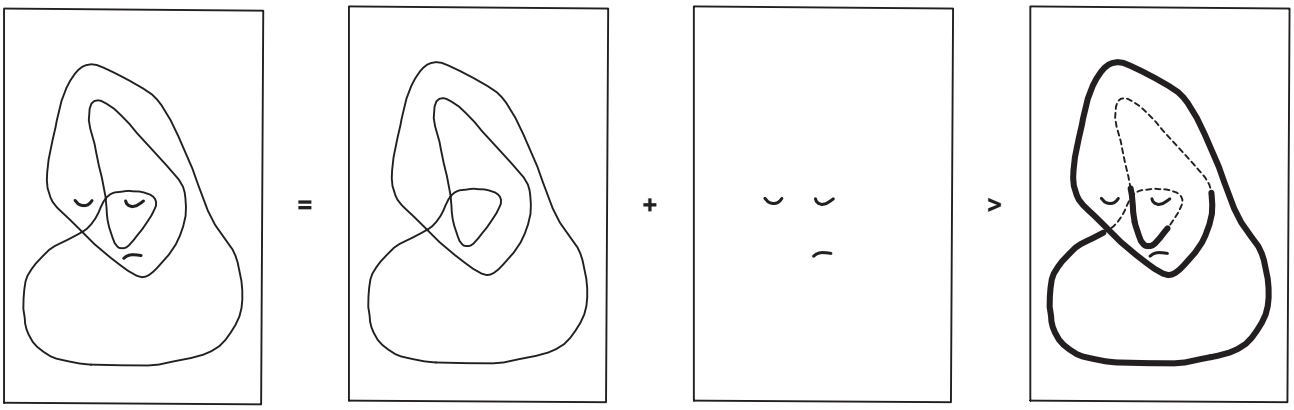


Abb. 265: Rekonstruktion und Monosemierung von Paul Klee: *Trauernd* (1934, Detail, farbige Malerei).
Eine einzige Linie mit Schnittpunkten (**Typ BK K1.1 versus K1.2**) kann schon **polysemisch in Bezug auf Raumdarstellung** sein**,** also **semantische Zweiheit** aufweisen: Lässt man Augen- und Mundlinien des Bildes weg, so implodiert die sonst als Körperkonturlinie gedeutete Endloslonie räumlich (s. zweites Bild), wird also wieder reine Flächen-Syntaktik ohne (Körper-Raum-)Bedeutung. Fügt man die Augen- und Mundlinien wieder hinzu, so konkurriert mental die Deutung als Körperkonturlinie mit denjenigen Teilstücken dieser Linie, die man weglassen müsste, um körperräumliche Logik herzustellen (s. viertes Bild). Das bedeutet, dass durch die Bedeutungszuweisung "Kopf" die Linie **raumflächenpolysemisch** wird. Die Uneindeutigkeit der Körper-Raumdarstellung kann wiederum allegorisch deutend in Bezug zum Titel gesetzt werden, führt aber für sich betrachtet dazu, dass man kognitiv vom Bereich der Semantik/ Bedeutungszuweisung wieder auf den Bereich Syntaktik/ Wahrnehmung ausweicht. **Räumliche Polysemie aufgrund BK** ist also ein Schwebezustand des Deutens zwischen Nicht-mehr-Raum-Repräsentieren (> Syntaktik) und Noch-gerade-Raum-Repräsentieren (> Semantik). Daher gehören Werke der räumlichen Polysemie dem **Mischbereich syntaktisch-semantischer Ambiguität** an; letztlich kann auch **pragmatische Komplementarität** Abbild- versus Bild-Funktion attestiert werden. Diese räumliche Polysemie kann aufgrund des Titels *"Trauernd"* als **psychologische Überformung** einer *"gefühlsbasierten Körperimplosion ins Zweieinhalbdimensionale"* mittels **semantischem transmutatio + adiectio an Körper-Konturlinien** ausgedeutet werden.

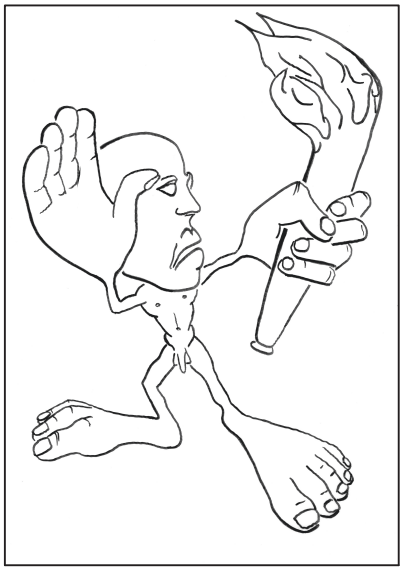


Abb. 266: Axel Rohlfs: *Umformung von Arno Brekers Relief ´Fackelträger´ (1940) in einen sensorischen Homunculus* (2008, aus dem Grafik-Theorie-Band "*schemenata*").
Hier liegt **semantisches transmutatio der Konturlinie** in Form einer **topologischen Gesamtkörperdeformation** vor, jedoch eine, die sowohl **interpictural als auch semiotisch-darstellend ambig** ist, da ein NS-Ursprungsbild Arno Brekers durch diese "Verarbeitung" intertextuell zu einem **Doppel-Ikon Homunculus** verarbeitet wird: im NS-Propaganda-Ursprungsrelief handelt es sich um einen ´veräußerlichten´ Muskelpanzer **Arno Brekers** aus 1941, der hier eine Transformation in eine ´verinnerlichte´ Sinneszellendichtedarstellung, eine Selbst- statt Fremdwahrnehmung mittels Größenänderung von Körperteilen erfährt. Dieser Homunculus bildet also das innerlich Sinnliche im äußerlich sichtbaren Körper ab, ist also ein Doppel-Ikon, das Inneres und Äußeres zugleich abbildet. Es handelt sich also um eine **psychologische Überformung eines Menschenkörpers zu einem Doppelzeichen der Kontamination/ Komplementarität: Außenkörper versus Innenleben**. **Intertextuelle** semantisch-pragmatische Ambiguität weist dieses Werk auf, da in ihm das NS-Ursprungswerk zitiert aber auch konterkarierend zu **semantischer und pragmatischer Antonymie** verarbeitet ist: semantische NS-Veräußerlichung des Menschen zum Muskelpanzer versus seine Verinnerlichung, pragmatische NS-Propagandafunktion versus ihre Subversion.

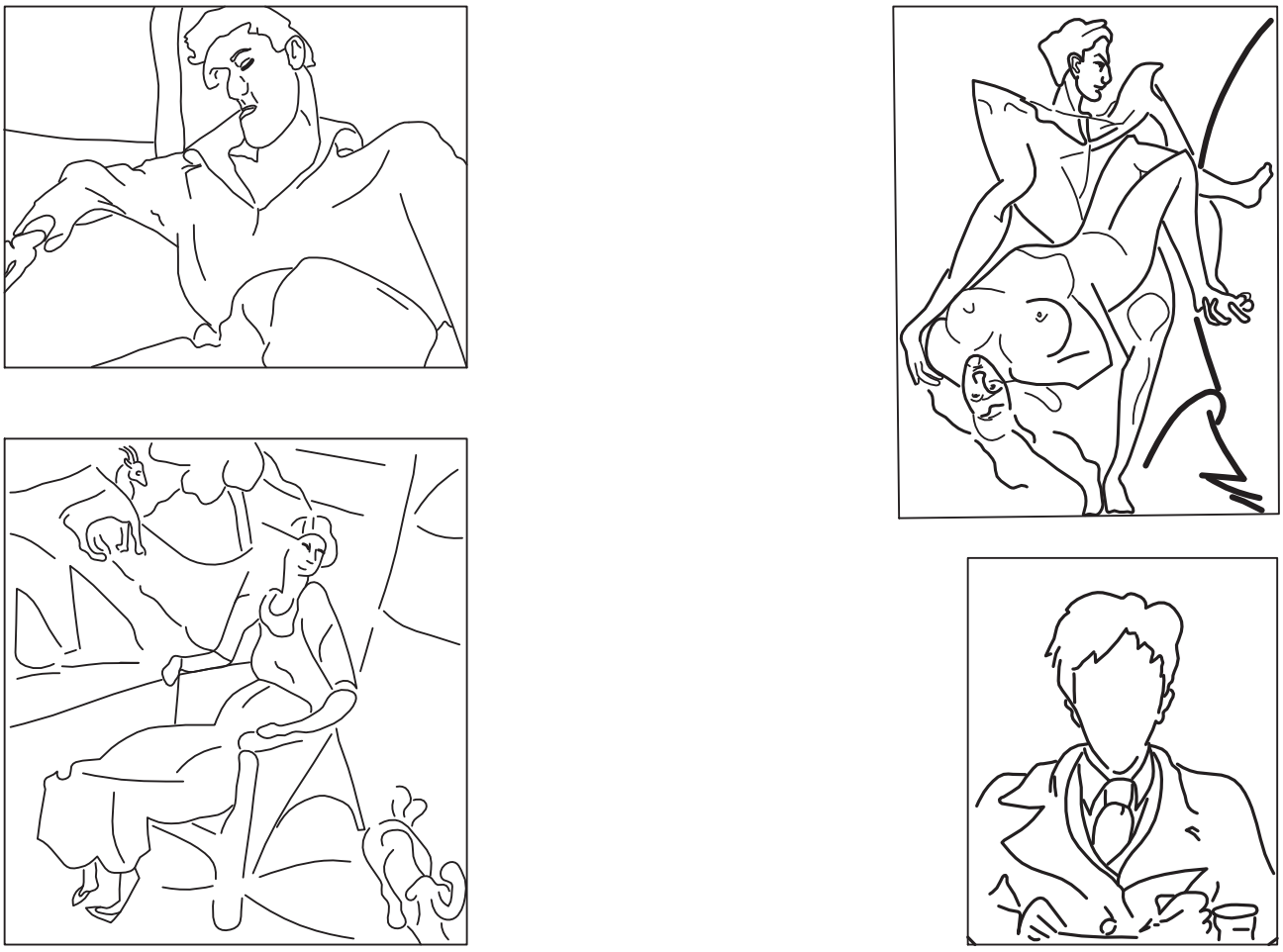


Abb. 267: Strukturen rhetorisch veränderter Abbilder menschlicher Körper um 1910:
a) Robert Berény: ***Porträt von Leo Weiner*** **(1911, Malerei) > semantisches detractio** einer Hälfte des Gesichts (ggf. deutbar als eine psychologische Metapher für "Schlaf"); **b) Lajos Tihányi:** ***Aktpaar*** **(1911- 12, Malerei) > semantisches substitutio/ transmutatio** der Kontur eines Körpers (inklusive detractio von Details und adiectio der Schultergrößen, deutbar als eine - durch Nachempfinden der Körperhaltung gemäß **Heinrich Wölfflins** Theorie der **"Einfühlung"** erfahrbare - psychologische Metapher für die Index-Abwehrhaltung eines Manns zu einem Höhleneingang); **c) Robert Berény:** ***Frau, in einem Garten sitzend*** **(ca. 1911, Malerei) > semantisches substitutio/ transmutatio/ adiectio** als eine Verlängerung der Oberschenkel (deutbar als eine psychologische Metapher für das Körperbewusstsein des Sitzens, des sein-Gewicht-Fühlens); **d) Jean Cocteau:** ***Selbstbildnis ohne Gesicht*** **(ca. 1910, Zeichnung) > semantisches detractio** des Gesichts (deutbar als eine psychologische Metapher für "Transzendenz des Egos" o.ä.)

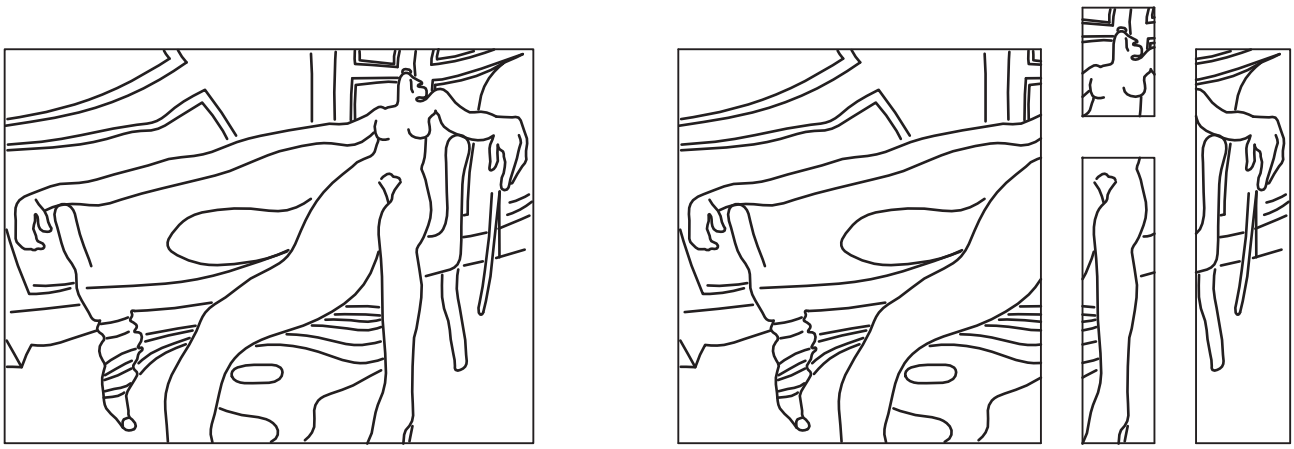


Abb. 268: Rekonstruktion nach Deformationsbereichen von André Kertész: ***Distorsion No. 79*** **(1933, Fotografie).**
Es liegt eine **Bildinkohärenz DisS2-Konzept** (s.O.) vor, da aufgrund der **Asymmetrie** der Körperkonturlinien die vorliegende Devianz beider ihrer Hälften schon auf der Ebene der Syntaktik für das ganze Bild ins Auge fällt**. Semantische Ambiguität** rührt sodann aus erinnerter Figur versus tatsächlichem Raumillusionsbruch einer **nichteuklidischen Deformation** (**semantische Devianz der Konturlinie**). André Kertész war befreundet mit Lajos Tihányi (vgl. Abb. 267) und könnte in seinen Distorsionen vom letzteren angeregt worden sein; die hier vorliegende Deformation kann auch assoziativ als psychologische Überformung gedeutet werden im Hinblick auf Traum- oder Körperselbstwahrnehmung in einer bestimmten asymmetrischen Haltung.

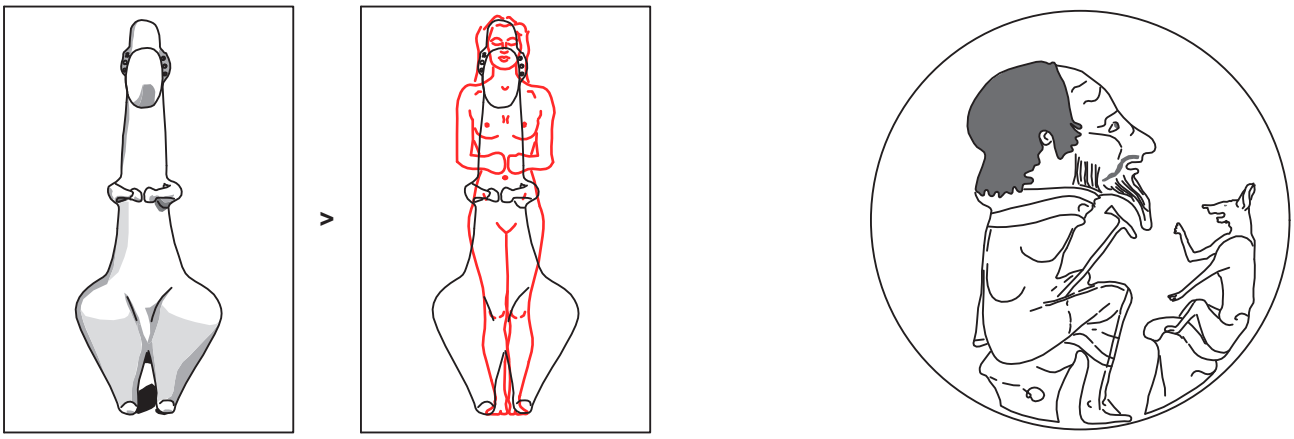


Abb. 269: Zwei Typen der topologischen Deformation/ Rekonstruktion einer Statuette der Amlash (Persien, Anfang 1. Jahrtausend v. Chr., Tonfigur) sowie Detail einer Attischen Vase: *Der Fuchs erzählt Aesop von Tieren* (Griechenland, 5. Jh. v. Chr., Vatikanische Museen).
Semantische Devianz ist im zweiten Bild visualisiert als ambige Überlagerung zweier kognitiver Rezeptionsfolien der erinnerten Gestalt ´Menschenfigur´ (rot) mit der sichtbaren Gestalt des Amlash-Werks. Die **topologische Deformation** ist bis zu **Morphing** getrieben, denn eine Assoziation zu einer phallischen Form kann sich einstellen (semantische Antonymie männlich versus weiblich, vgl. Brancusis Skulptur in Abb. 270). Diese Abweichung kann nur noch assoziativ ausgedeutet werden, z.B. als *"psychologische Überformung als Ausdruck eines (Empor-)Strebens"*. Die topologische Deformation der Attischen Vase jedoch ist - ohne solchen Ikon-Zwittercharakter - allein eine **Hypertrophierung** der Kopfgröße Aesops, die z.B. als Ausdruck von geistiger Konzentration des Zuhörens gedeutet werden kann. Topologische Deformation ist also wiederum zwischen semantischem substitutio (Ersetzen von Merkmalen bei der Statuette) und transmutatio (´Dehnen v.a. der Kopf-Kontur´ bei der Vase) zu verorten.

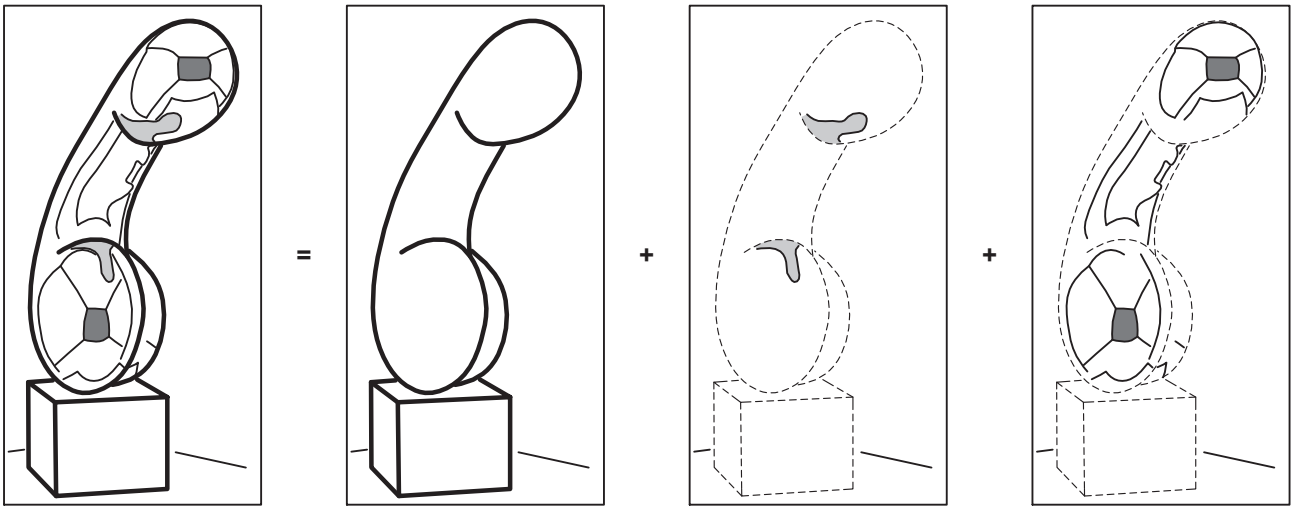


Abb. 270: Rekonstruktion von Constantin Brancusi: *Prinzessin X* (1916, spiegelnde Metallskulptur).
Dieses Text-Abbild-Werk aus Titel plus (oder gar versus?) Skulptur ist mehrdeutig, da sowohl eine menschliche (Prinzessin-)Figur als auch ein Phallus dargestellt sein könnte (**semantische Diskrepanz/ Antonymie > allegorisch ausdeutende Komplementarität** zweier Bedeutungen aus **ikonischer Polysemie** aufgrund semantischem detractio plus topologischer Verzerrung). Wiederum kann man geneigt sein, die reibungsvollere semantische Diskrepanz/ Antonymie zu weniger reibungsvoller Komplementarität aus- bzw. umzudeuten, z.B. in der Art: *"weibliches Begehren"* bzw. *"männliches Begehren"*. Beide Deutungen sind denkbar, da es prinzipiell in einer Kontamination **reziproke Bedeutungsanreicherung** zweier Konzepte untereinander gibt. Da die Figur durch ihre hochglänzende Oberfläche sowohl sich selbst (ausdeutbar als "narzistisch", siehe drittes Bild: Spiegelung in sich selbst) als auch die Umgebung (siehe viertes Bild) spiegelt, kann man auch von einem **Sonderfall syntaktischer Dreiheit als Kontamination durch Objekt-Spiegelung im Objekt** sprechen: das dreidimensionale Objekt im Raum ist auch zweidimensionales (Spiegel-)Abbild von sich selbst (ähnlich der Selbstähnlichkeit) und auch Abbild des Umraumes: drei kognitive Entitäten sind kontaminiert in einem Werkobjekt (vgl. zweites bis viertes Bild). Das dreidimensionale Ikon ("plastisches Objekt") ist auch zweidimensionales Ikon (Spiegeloberfläche, nichteuklidisch den Betrachter verunsichernd gekrümmt und Gespiegeltes krümmend), so dass man von **pragmatischer Antonymie auf zwei Ebenen** sprechen kann: 3D-Ikon- versus 2D-Ikon-Funktion (Kontamination zweier sich eigentlich ausschließender pragmatischer Ikon-Zeichen-Kanäle) sowie Wirkung der gefühlten Sicherheit des plastisch Greifbaren (Haptik) versus Wirkung der Verunsicherung durch die den Raum des Betrachters verzerrende Spiegelung (Optik, Kontamination zweier gegensätzlicher Wirkungen).

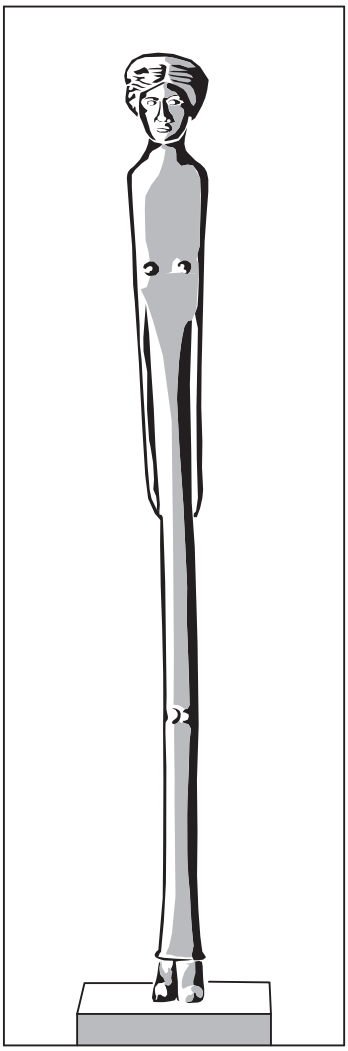


Abb. 271: Strukturskizze zu einer Statuette der Etrusker (Sanktuarium der Diana am See Nemi, ca. 350 v. Chr., Zentral-Italien, Metallguss, Louvre).
Hier liegt ein Beispiel für eine **semantische Bildinkohärenz-Ambiguität** vor, die auch ansatzweise schon eine syntaktische Bildinkohärenz **DisS2-Konzept** ist, da zwar ohne Abgleich mit erinnerter Menschengestalt die Verlängung nicht als solche erkennbar wäre, wohl aber **detailreiche versus detailarme** Teilbereiche des Körper-Volumens. Die Körper-Verlängung (**semantisches transmutatio/ substitutio + adiectio** der natürlichen Körperkonturlinie als "ars") geht also einher mit einer syntaktischen und also auch semantischen Ambiguität zweier Formenreichtums- und also Abstraktionsgrade; schon auf der Ebene der Syntaktik kann über S2 erkannt werden, dass der Kopf detailformenreich, der Rumpfkörper detailformenarm ist, so dass innerhalb eines K3-Körperkonturbereichs zwei nach Formenreichtum S2 unterscheidbare Teilbereiche geborgen sind: BK (K3 Körperumriss versus (S2.1 detailarm versus S2.2 detailreich) als **akzentuiertes** Opponieren von Teilen inmitten ihres Ganzen). **Semantisch-konnotative Antonymie** kann in diese Syntaktik hineingedeutet werden: **naturalistischer (griechischer?)** Kopf versus **abstrahierter (archaischer?)** Rumpfkörper, ggf. als **ambig-kulturelles Selbstbild der Etrusker**. Der Rumpfkörper ist verlängt (> **semantisches transmutatio/ substitutio + adiectio der Konturlinie**), was wiederum ambig konnotativ ausdeutbar ist als "Emporstreben (zum griechischen Ideal des Kopfes/ der Durchgeistigung?)", aber auch als "Zerbrechlichkeit (aufgrund dieser Enkulturation?)".
Dieser Überformung und der Zweiheit zweier Formdetaildichtegrade in einem einzigen Körpervolumen kann man aber statt konnotativ auch **assoziativ** eine zweiheitliche, diesmal **kognitionspsychologische Bedeutung semantischer Komplementarität** beimessen:
"die Körperselbstwahrnehmungsintensität ist für den Kopf groß und detailliert (siehe sensorischer Homunculus in Abb. 266), für den Rumpfkörper dagegen aber vermindert", oder: *"Emporhalten des Geistes durch den Körper"* usw.. Man könnte also im **assoziativen Sinne von psychologischer Überformung** sprechen, Versuch konnotativer Deutung dagegen kann nicht durch Text-Quellen abgesichert werden.

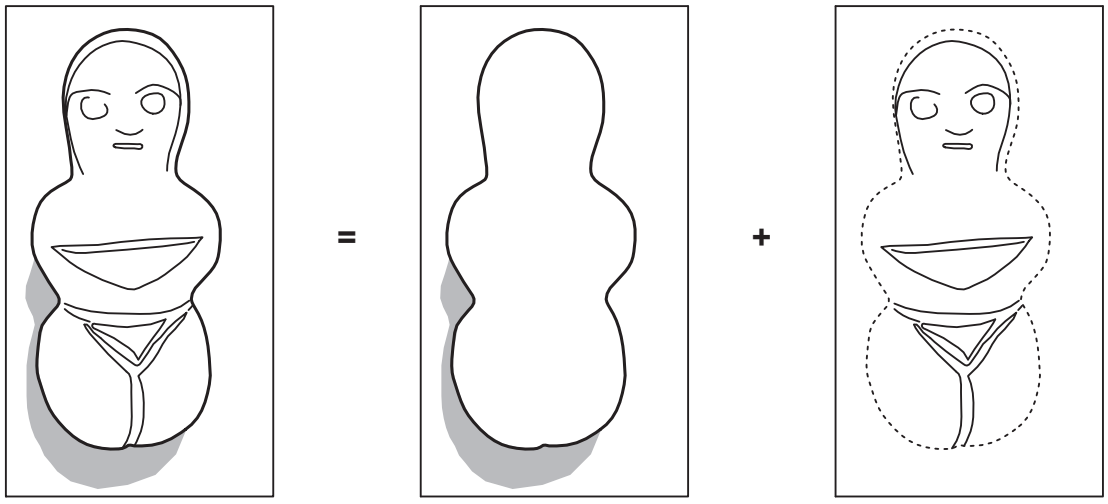


Abb. 272: Rekonstruktion einer Stilisierten Frauengestalt (Korsika, um 3500 v. Chr., Steinfigur mit Ritzung).
Die **Überformung** hin zu einer wellenförmigen Idealgeometrie dreier **syntaktisch kontaminierter, ovaloider Volumina** setzt sich besonders stark von der Abbildfunktion ab, da letztere erst durch fast unmerkliche Ritzungen im grauen Stein angedeutet wurde. Geritzte Linien sind hier also v.a. die Träger der Abbildfunktion, während das Volumen eher **metakognitiv-geometrische Überformung** aufweist, also eine **Aufmerksamkeitslenkung auf die Syntaktik einer Volumen-Kontamination**. Die folgenden drei ägyptischen Würfelhocker nutzen den Würfel als redundante Idealgeometrie, als Wahrnehmungsschema einer metakognitiven Überformung, einer **Gestaltung, die sich ihres (Redundanz-)Form-Sehen-Gestaltens bewusst geworden ist**.

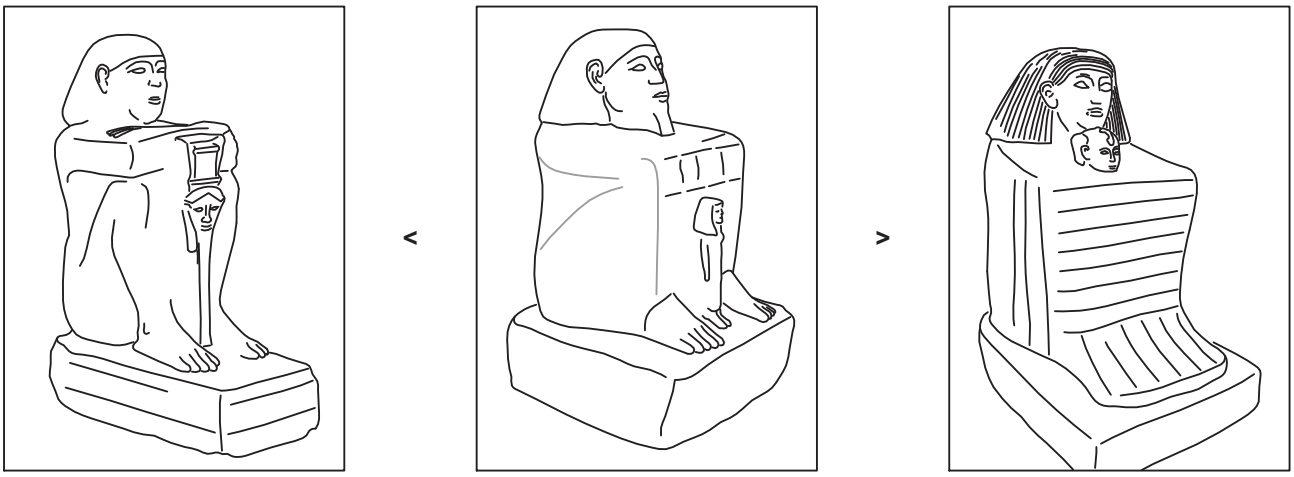


Abb. 273: Vergleich dreier "Würfelhocker"-Werke unbekannter ägyptischer Künstler im Hinblick auf pragmatische Ambiguität eines Gleichgewichts zwischen naturalistischer Abbildfunktion versus metakognitiv-schematisierender Funktion Richtung geometrischer Redundanz:
a) *Block-Statue von Harsomtusemhat* (664 - 610 v. Chr., Skulptur), b) *Block-Statue von Senwosret-Senebefny* (1836 - 1759 v. Chr., Skulptur), c) Block-Statue des Senenmut (um 1475 v. Chr., Skulptur).
Mit Hilfe einer in ein Würfel-Blockschema eingeordneten Körperhaltung, aber auch mittels Textilhüllen vermochten ägyptische Künstler in unzähligen Varianten der Block-Statuen ein **Gleichgewicht zwischen Abbildfunktion und metakognitiv-schematisierender Funktion** auszuloten:
Im ersten (naturalistischeren) Beispiel überwiegt die Abbildfunktion die metakognitive Funktion (die Redundanz-Schemata der Syntaktik-Wahrnehmung und somit Datenvereinfachung als kognitives Prinzip herausarbeitet), da Textilhüllen weggelassen wurden: man sieht deutlich den Oberschenkelmuskel.
Im zweiten Beispiel scheinen dagegen aufgrund **körperabstrahierender Verhüllung** beide Funktionen im Gleichgewicht zu sein; zeitlich ist sie aber die älteste. Im dritten Beispiel wirkt der Block dadurch, dass er weniger den Körperformen gemäß abgerundet ist und dass Geraden für Hieroglyphen in ihn eingeritzt sind, näher am kognitiven abstrakten Schema; dadurch ist aber die Körperabbild-Funktion vernachlässigt und nicht mehr im **opponierenden Gleichgewicht** mit der metakognitiven Funktion, so dass der Eindruck pragmatischer Ambiguität aus Opponieren zweier klar erkennbarer Funktionen geschwächt ist. Die drei Beispiele bilden daher eine Art **Skala von Naturalismus bis Schematismus**, wobei die mittlere Gestaltung beide **Antipoden so im Gleichgewicht** hält, dass sich Ambiguität beider Antipoden m.E. am besten vermittelt.

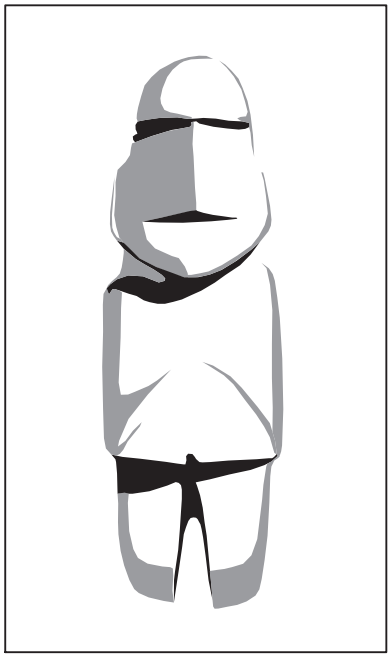
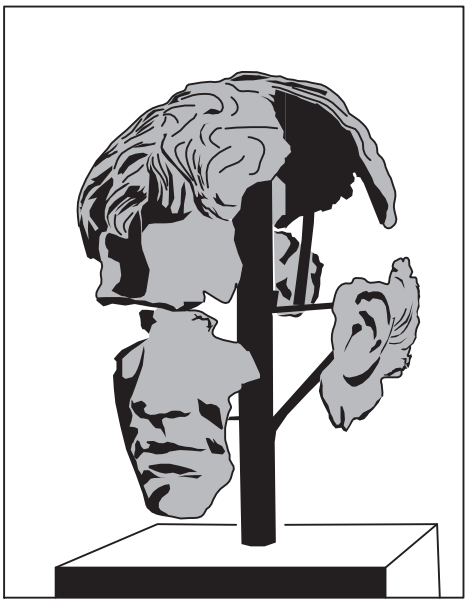


Abb. 274: Strukturskizze zu einer Skulptur der Mezcala-Kultur (Südamerika, 300- 100 v. Chr., Steinskulptur).
Nur wenn man sich daran erinnert, wie ein Mensch natürlicherweise aussieht, kann man die Abweichungen davon im vorliegenden Werk feststellen; eine syntaktische Zweiheit liegt nicht vor, daher also eine **rein semantische Zweiheit** aus **metakognitiv-überformender Abstraktion, "Stilisierung"** und erinnerter Menschenfigur: **Mischtyp semantisches detractio (von Details) + transmutatio/ substitutio (Verzerrung der Konturlinie)**.
Allerdings könnte man auch Anteile **psychischer Überformung** feststellen, da das Vordergesicht - wie beim sensorischen Homunculus - extrem vergrößert, der Rumpfkörper dagegen verkleinert ist.



Abb. 275: Rekonstruktion von Constantin Brancusi: *Der Kuss* (1916, Steinskulptur), Leonardo da Vinci: *Jungfrau mit Kind und St. Anna* (1510-1513, farbige Malerei) und Dimitris Papaioannou: *Primal Matter* (2012, Choreographie) als Beispiele der Kontamination zweier Körper.
Bei Brancusi handelt es sich um **syntaktische Ambiguität** (Bilder 4- 6), die eine **semantische Ambiguität** (Bilder 1 - 3) als Bedeutung "transportiert": zwei Individuen gehen in einer Einheit (der "Ekstase" o.ä.) auf. Die syntaktische Zweiheit entsteht durch "Einschnürung" eines Volumens in zwei symmetrische Hälften (**Bifurkation** der Kontur als **syntaktische BK-Zweiheit** K1.1 versus K1.2); DisS4 der Haarlinien führt zu gestörter Symmetrie (**syntaktisches substitutio**). Im Mundbereich ist die K1-Einschnürungslinie unterbrochen, sie wird über den K4-Flächenzusammenhalt hinweg fortgesetzt gedacht: **VK** (K1 versus K4). Über die Einschnürungslinie hinweg werden aufgrund Formähnlichkeit S2 zwei Mandorlaformen zu einer Gruppierung (semantisch: "einem Auge") verbunden: **VK** (S2 Mandorlaformen versus K1 Linie). Desweiteren werden diese zwei Untervolumen aus der Einschnürung wiederum "umbunden" durch die Andeutung einer Art "Doppelhelix" zweier Arme, die wiederum aus Bifurkationen der Blockkontur hervortreten: **BK** (K1.1 versus K1.2). Bei da Vinci erlaubt das Einanderverdecken zweier Körper mit einer Gemengelage aus vier Beinen unterschiedliche Zuordnungen der Beine; u.a. die markante Außenkonturlinie (K1) der zwei Figuren lenkt den Blick auf eine Deutung, die sich nur auf den zweiten Blick als falsch herausstellt. Bei Papaioannous Choreographie ist der untere Teil des linken Beins der nackten Person unsichtbar (syntaktisch-semantisches detractio aufgrund gestörter Symmetrie), der ansonsten eher verdeckte Körper der älteren und angezogenen Person ergänzt diese Fehlstelle, so dass das dortige Körperteil visuell beiden Körpern anzugehören scheint, nicht zuletzt auch, weil es entblößt ist (BK S1 Bein-Hautfarbe sowie K1 Bein-Konturlinien versus K3 zweier Knie-Konturlinien).

Abb. 276: Strukturskizze zum Fragment eines Kopfes des Augustus (römisch, ca. 50 n. Chr., Metallguss).
Es liegt semantische Zweiheit aus Fragment (**semantisches detractio**) und erinnerter ganzer Kopfform vor, aber auch der **syntaktische Ambiguitätstyp VK**, da auseinanderliegende Bruchteile (aufgrund der Parameter S2-Symmetrie, K1 abgebrochener aber in sich zeigender Konturlinien und K3 gewölbter Konturlinien) sich über Leerstellen hinweg visuell zusammenzufügen scheinen.
Daher erfolgt eine Zuordnung zum **syntaktisch-semantischen Übergangsbereich**:
Auch ohne erinnerte Gestalt (´ganzer Kopf´) verbindet die Wahrnehmung hier z.B. ineinanderzeigende, aber unterbrochene Konturlinien (> K1) über Leerbereiche der Fragmentierung hinweg auf der syntaktischen Ebene, so dass zwei (über K1 und K3 verschränkte und so aufeinander verweisende) Gruppierungen opponieren:
Leerstellengruppierung versus Vollstellengruppierung. An diese Leerstellen kann "Absenz" und somit "Modalität" als abstraktes Motiv konnotiert werden.



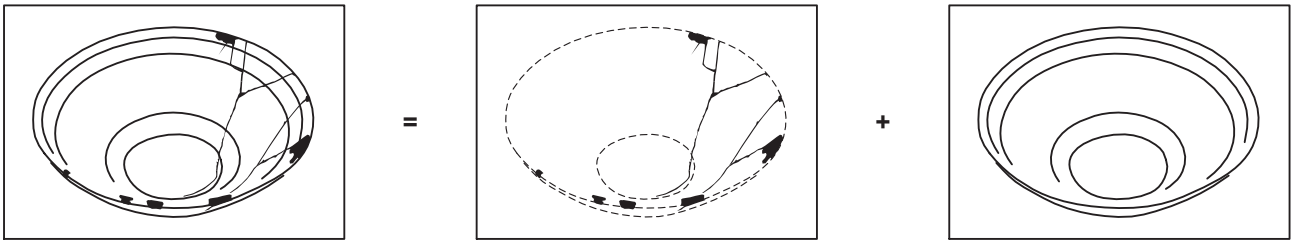


Abb. 277: Rekonstruktion von: *Kintsugi Tee-Tasse* (Korea, Joseon Dynastie, 16. Jhh. n.Chr.).
Hier ist das Fragmentarische über Rekonstruktion (syntaktisches detractio + (re-)adiectio) **Zeichenträger** geworden: Die ästhetische Theorie des **Wabi Sabi** besagt, dass das Imperfekte als Ausdruck des Unbeständigen, Transformatischen geschätzt werden solle. Daher werden Bruchrisse wie hier in einer zersprungenen Tasse mit einem Klebemittel gekittet, in das Goldstaub als Symbol-Zeichen der Wertschätzung eben dieser Risse gemischt wurde. Hierdurch liegt **intendierte syntaktische Zweiheit** vor: die Kreislinienstrukturen der originalen Tasse (drittes Bild) und die sich verästelnde Risslinienstruktur (zweites Bild) haben gemeinsame Schnittpunkte in denen gilt: **BK (K1.1 versus K1.2).** Zu der alten Funktion der Teetasse ("Behältnis") ist also die neue eines **konnotativen Symbol-Zeichens**, das also nur einer bestimmten Kulturgemeinschaft verständlich ist, hinzugetreten (**pragmatisches adiectio einer Symbol-Funktion**). Die alte und die neue Funktion stehen im Verhältnis **pragmatischer Komplementarität**: Zum Teetrinken meditativer Teezeremonie tritt das Meditieren über Vergänglichkeit und Transformation ergänzend hinzu, so dass das Erlebnis des Teetrinkens als eines vergänglichen Moments gesteigert wird. Es handelt sich also zusätzlich um **semantisch-pragmatische Zweiheit**: Gebrauchsobjekt Tasse UND konnotatives Symbol-Zeichen sowie Teetrinken UND Reflektieren.

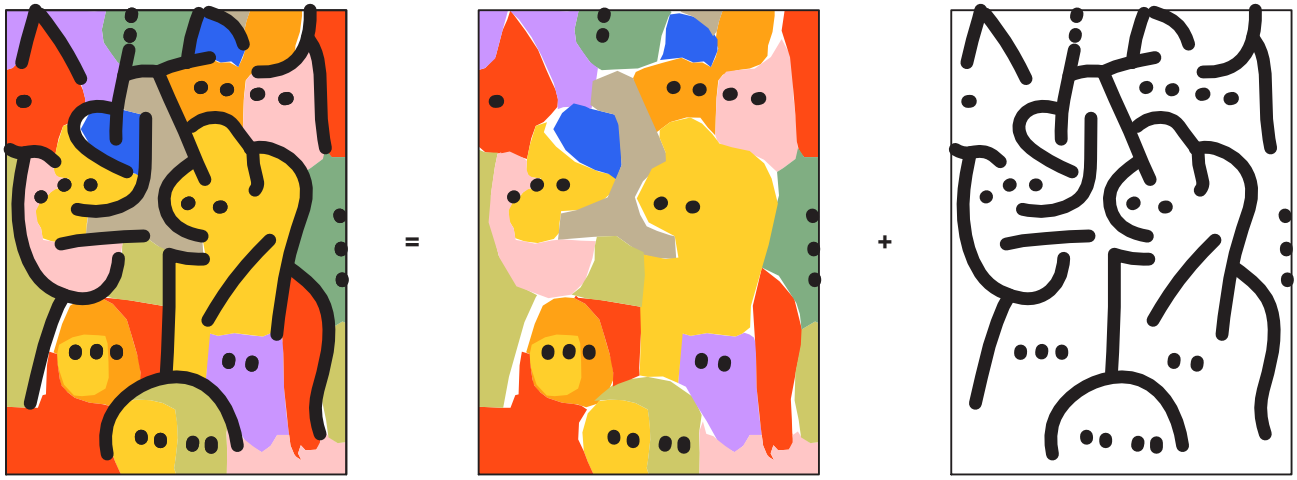


Abb. 278: Rekonstruktion von Paul Klees *Mädchenklasse im Freien* (1939, farbige Wassermalerei);
Syntaktisch betrachtet komplettieren die Farbflächen über K4 teilweise die durch die gerundeten Linien über K3 der schwarzen Konturen umschriebenen Kopfflächenbereiche, teilweise aber opponieren sie gegen diese Vorgabe (siehe zweites und drittes Bild im Vergleich, daher liegt Ambiguitätstyp **BK (K3 Konturen versus K4 Farbflächen)** vor.

Die über die Blattfläche verstreuten schwarzen Punkte bzw. die Farbflächen dagegen kann die Kognition zu einer weitläufigen Punkt-Konstellation mittels Similarität der Form S2 bzw. zu ca. acht Gruppierungen ähnlicher Farbe über S1 (gelblich, grünlich, orange...) zusammenfassen, und zwar über die restlichen Strukturen hinweg: Ambiguitätstyp **VK (S2 Punkte/ S1 Farben versus K3/ K4)**. Man könnte auch noch den **Geometriemischtyp 1 Punkte zu Linie** konstatieren, wo Augenpunkte nebeneinander liegen, was auch wiederum mit Bedeutung belegt werden kann ("Verbundenheit im gemeinsamen Erleben" o.ä.). Neben diesen zwei Typen syntaktischer Ambiguität gibt es auch mehrere Typen semantischer Ambiguität: Stark abstrahierte und zudem fragmentierte Köpfe (**doppeltes semantisches detractio**). Zwei vertikale Augenpunktlinien beruhen auf **semantischem transmutatio.** Die Anzahl der Augen kann man teilweise mit der Anzahl "zwei" als naturalistisch, teilweise mit der Anzahl "drei" als nicht-naturalistisch bezeichnen (**semantisches adiectio von einem dritten Auge**). Eine semantische Kontamination kann an die syntaktische angeschlossen werden: aufgrund der syntaktischen Gruppierung aus formähnlichen Augenpunkten, die im Farbflächenteppich (= Erlebnis-Landschaft?) und im "Quasi-Linienlabyrinth" verteilt sind, und aufgrund der zu einem Linienlabyrinth kontaminierten Körperkonturen sind alle Mädchen zur "Erlebnis-Gemeinschaft" vereint; die konventionelle **Sehsubjekt-Objekt-Antonymie** ist hier ersetzt durch **Komplementarität:** Erlebnis-Landschaft versus erlebender Körper versus erlebter Körper, deutbar z.B. mit *"Das kognitive Fragmentiertsein in der kontemplativen Hingabe überwindet Körpergrenzen"* o.ä.. Man könnte hier also von **assoziierbarer psychologischer Überformung** sprechen.

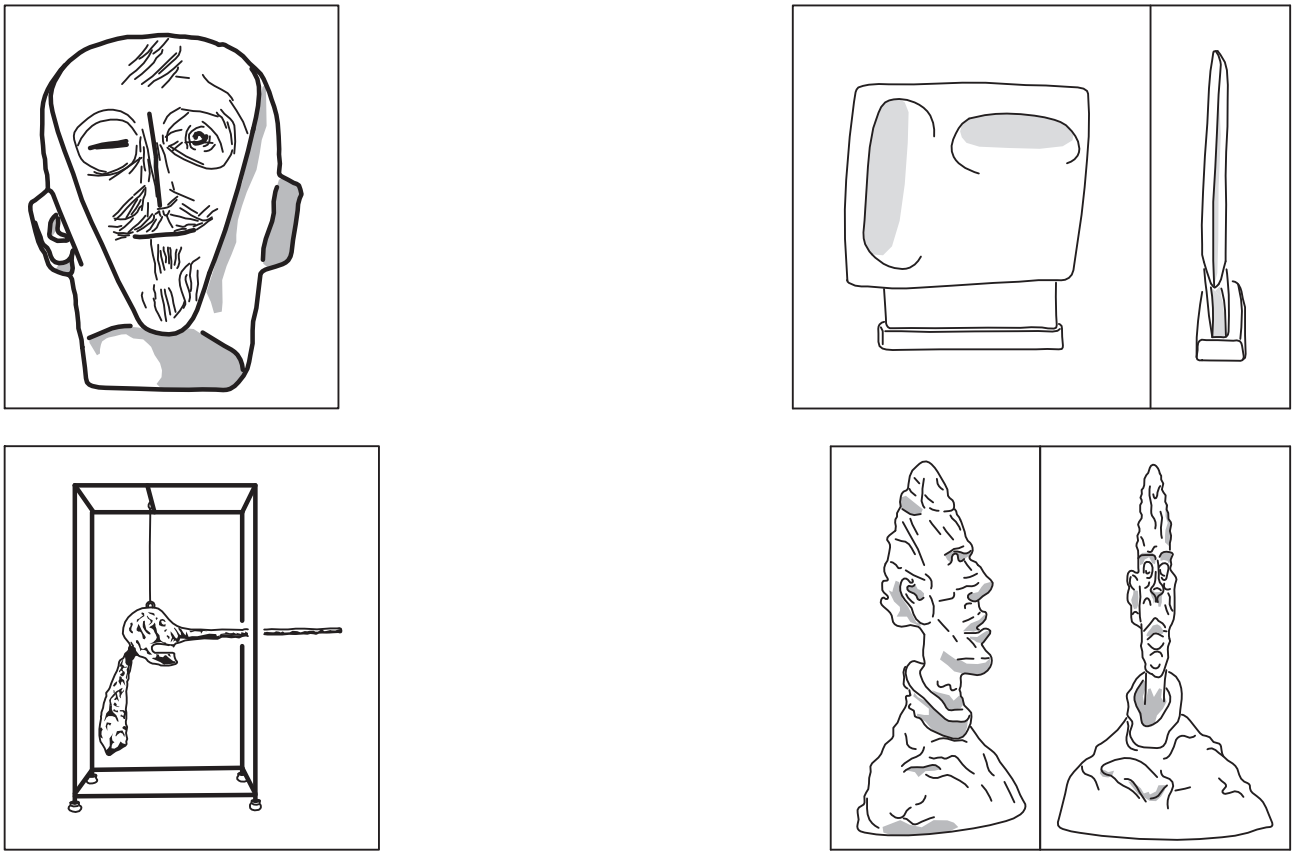


Abb. 279: Schemata von vier Werken Alberto Giacomettis als Beispiele für Geometriemischtypen (vgl. Kap. 2.1.1) in Körperdarstellungen im Hinblick auf psychologischen Ausdruck:
a) *Kopf des Vaters* (1927- 1930, Metallskulptur), b) *Betrachtender Kopf* (1928- 1929, Gips-Skulptur), c) *Die Nase* (1952, Metallskulptur) und d) *Großer Dünner Kopf* (1955, Metallskulptur).
a) Geometriemischtyp 15 (eingeritzte Linien zu Fläche zu Volumen, hier als pragmatische Kontamination der künstlerischen Techniken "Zeichnung" versus "Plastik");
b) Geometriemischtyp 11 (Flächen zu Volumen): Flächen werden ein wenig ausgebeult, so dass die Anmutung von positiven (Kopf) und negativen (Auge, Nase) Volumina mit einer Tendenz zurück zur Fläche entsteht;
c) Geometriemischtyp 9 ((Gitter-)Linien zu (Gitter-)Volumen) bzw. Geometriemischtyp 10 (Volumen der Nase verlängert zur Anmutung einer Linie). Ein Konturlinienquader (> K3) weist imaginäre Flächen auf, eine davon wird von der verlängten Nasenform (**semantisches transmutatio** der Nasen-Konturlinie hin zu einer "Linie") "durchstoßen", daher handelt es sich hier um **syntaktische Ambiguität VK** (K3 imaginäre Quaderflächen versus K1 Nasenlinie). Auch die Halsverlängerung rührt aus **semantischem transmutatio der Konturlinie**. Semantisch könnte man dem Werk (wie den anderen auch) eine **assoziierbare psychologische Überformung** beimessen, da die Mimik des Erschrecktseins und die Devianz der Nase im (über VK versinnbildlichten) Kontrast zur rationalen Geometrie des Quaders eine solche Assoziation nahe legen, z.B. in dieser Art: *"Die grotesk anmutende Verlängung eines Sinneskörperteils über den Bereich rationalen Denkens (Konturlinienquader) hinaus, als Versinnbildlichung einer deviant und störend wirkenden, eruptiven, von Qualen begleiteten Selbstüberschreitung."*
d) Geometriemischtyp 12 (Volumen zu Fläche): Nur der Kopf einer Büste, nicht der Oberkörper wird zusammengedrückt zur Anmutung einer Fläche.

2.2.2 Syntaktisch-Semantische Ambiguität des Bildrands bei Abbildern.

Ein Bild hat konventionellerweise eine Randlinie oder sogar Randgeraden, die die Grenze zwischen Dargestelltem und Nichtdargestelltem eindeutig markieren und zumeist über den Bildparameter **K3** radialindexikalisch auf das Abgebildete verweisen. Der Bildrand hat bei Abbildern auch semantische Funktionen: in älteren Bildern markiert diese Bildgrenze die Grenze zwischen "zeigenswert" und nicht "zeigenswert", in Fotografien der Avantgarde der 1920er Jahren werden aber bewusst Anschnitte von z.B. von Gesichtern vorgenommen (detractio); das Anschneiden der Konturlinie setzt den Bildparameter **K1** frei, der über den Bildrand auf Ausbleibendes verweist, **K3** verweist dann auf die Störung des Gesichtskonturbereichs bzw. **S2** auf die Störung der Symmetrie des Schemas "Oval" eines Gesichts. In jedem Fall ist ein Bildausschnitt gleichbedeutend mit einem Fortschneiden (**semantisches detractio**), mitunter mit einem Anschneiden des Dargestellten, so dass es zu einem Schnittpunkt Bildrandlinie mit der Konturlinie der angeschnittenen Figur kommt (**Ambiguitätstyp BK**), ggf. sogar zu syntaktischer Devianz, wenn z.B. ein Symmetrie-Schema wie z.B. ein Oval (eines Gesichts) durch den Anschnitt gestört ist (**syntaktisches detractio**).
Denkbar ist aber auch neben dieser Bildrandkonvention z.B. ein **Auslaufen des Bildes ohne klare Bildgrenze (Minimaldifferenz MD)** z.B. über sich verringernde Pixelkonzentration einer Licht-Projektion. Künstler nutzen aber auch besondere Bildrandgestaltungen wie **Bruchkanten** des Bildträgers als Indizes; **Raimer Jochims** z.B. schneidet zuerst Spanplatten als Bildträger und bricht dann diese Schnittkante bei Bildobjekten ab Mitte der 1970er Jahre; diese faserigen Bruchbildrandlinien Jochims gehen mitunter in scharfkantige Schnittlinien über. Diese Gestaltung führt dazu, dass eher haptisches Sehen nach **Adolf von Hildebrandt** an detailreichen Bruchlinien stattfindet; der Blick verfolgt dort langsam abtastend eine komplexe Bildrandlinie; an glatten, gebogenen Bildrandverläufen wirkt K3 stärker. Bei Jochims Spanplattenbildern gibt es konvex über K3 nach innen zeigende Bildrandlinien, aber auch konkav nach außen zeigende Bildrandlinien. **Shaped Canvas**, also nicht über Format-Symmetrie den Fokus schematisierende Bildrandformate gibt es eigentlich schon z.B. seit **László Péris** Bildobjekten der 1920er Jahre (s. Abb. 297). Auch in steinzeitlichen **Höhlenmalereien** handelt es sich um räumlich gebogene Abbilder mitunter ohne Rand, um **"Rundum-Sicht"**, was durch die **360-Grad-Panoramen** des 19. Jahrhunderts wiederbelebt wurde. Heute stellen Computerprogramme **virtuelle Realitäten in Form begehbarer, allräumlich endloser Abbilder mittels Projektion** her.
Im Grunde ist der Bildrand ein digitales Element mit dem Wert "0" als Begrenzung des analogen Elementes "Bild". Daher kann man Bildserien z.B. kausale Zusammenhänge per **Induktion** zuweisen. Kausalzusammenhänge im Abbild rein ikonisch darzustellen ist nur mittelbar möglich oder eben durch Teilbilder in einem Abbild. Der Rand des Abbildes ist also ein syntaktisch-semantisches Mischelement, denn es ist geometrisch-wahrnehmbar und über K3 verweisend (>Syntaktik), wird bei Anschneiden des Darstellungsobjekts als syntaktisches detractio erfahrbar und hat meistens die Bedeutung "ab hier ist das Dargestellte erst bedeutsam (Wert "1") bzw. nach außen gesehen nicht mehr bedeutsam ("Wert "0", > Semantik). Der Wert "0" des Bildrands als Leerstelle wird vom Rezipienten gefüllt mit Kausalität, da Diskrepanz uneinheitlicher ist als kausale o.ä. Komplementarität.
Der Bildrand als syntaktisch-semantische Konvention wurde in der Kunstgeschichte z.B. mittels rhetorischer Änderungsoperationen bearbeitet, was durch die folgenden Werkbeispiele näher beleuchtet werden soll.

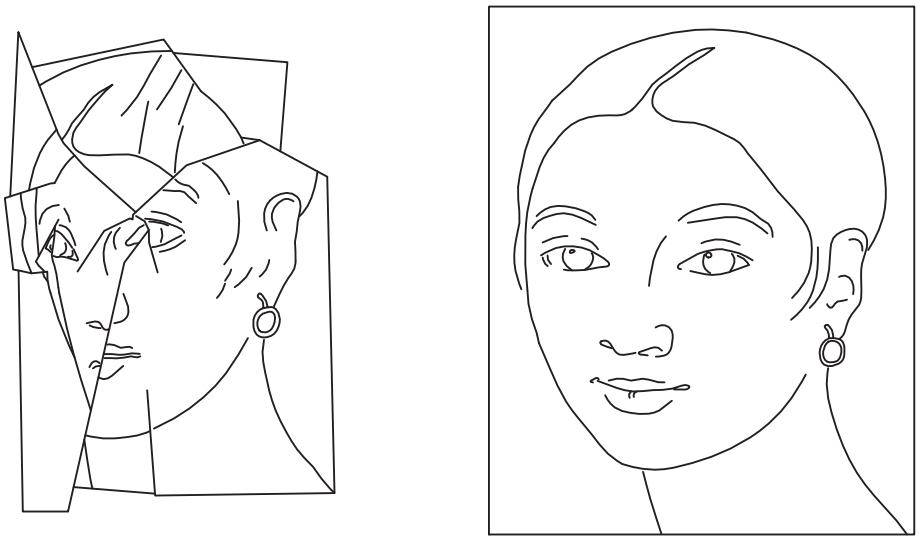


Abb. 280: Rekonstruktion von Jiri Kolár: *Mademoiselle Rivière* (zerknüllte Reproduktion, 1981).
Jiri Kolár hat die Reproduktion eines Porträts von **Dominique Ingres** zerknüllt, geglättet und aufgeklebt. Durch das Unterbrechen bzw. nun "räumliches Abbiegen" der Bildrandlinie K1.1 und von Körperkonturlinien K1.2 sind die Faltungen schnell als solche erkennbar, das Werk weist also Index-Zeichen auf den Faltprozess auf. Es handelt sich flächig um **syntaktisch-semantisches detractio (Bildflächen gestörter Symmetrie) + räumliches transmutatio (Bildrand und Abbild als (rück-)verräumlichter Bildträger)**. Es wird offensichtlich, dass der ehemals orthogonale Bildrand eine europäische Konvention ist, an die die euklidische Geometrie als Darstellungssystem gekoppelt ist. Der Bildrand ist also konnotativ mit Semantik ("euklidische Raum-Geometrie") besetzt.

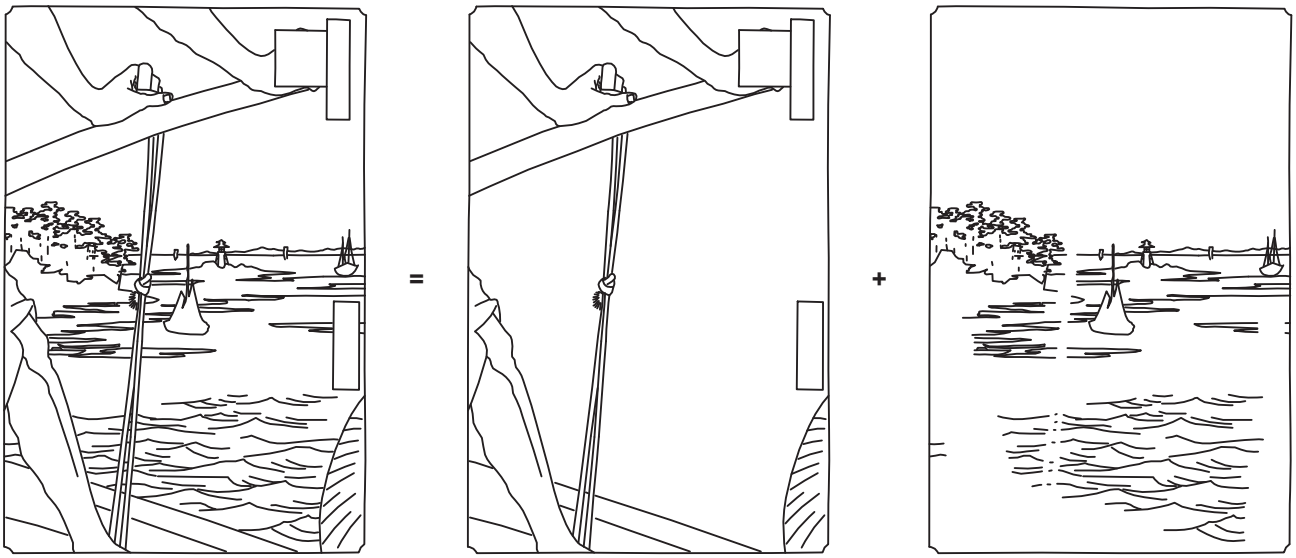


Abb. 281: Rekonstruktion von Ando Hiroshige: *Der Benten-Schrein an der Übersetzstelle Haneda* (1858, Holzschnitt).

Hiroshige hat den (nicht nur westlichen) **konventionellen Grad des Anschneidens** (= syntaktisch-semantisches detractio) von abzubildenden Objekten durch den Bildrand in diesem Werk durch **Anschneiden einer Bootsführerfigur und eines Bootes extrem erhöht**, wodurch der Bildrand und somit Bildsyntaktik und Bildmedium selbst in den Fokus geraten. Jeder Bildrand entspricht der rhetorischen Änderungsoperation **"detractio"**; diese kann man jedoch unterschiedlich graduell mittels K1-Indizes erfahrbar gestalten: Die Arm-, Bein- und Bootskonturlinien weisen über K1 über den Bildrand hinaus und haben einen Schnittpunkt mit der Bildrandlinie, in dem gilt: **BK (K1.1 versus K1.2)**. Auch die gerundete Form rechts unten verweist (jedoch über K3) auf den Raum außerhalb des Bildrandes, so dass die Aufmerksamkeit (in Widerspruch zu K3 des Abbildrahmen) auch auf Absentes (nicht Dargestelltes-Umrahmtes) gelenkt wird. Die teilkonkave Form der Bildrandlinie spiegelt dieses auf subtile Weise: in den Ecken zeigt die Bildrandlinie nach außen.

Das Anschneiden von Dargestellungsobjekten durch die Bildrandlinie macht also das allgemein auch vorhandene detractio des Bildrandes als Wegschneiden bewusster, führt zu medialer **Abbildbewusstheit**, also zu **Metakognition.**

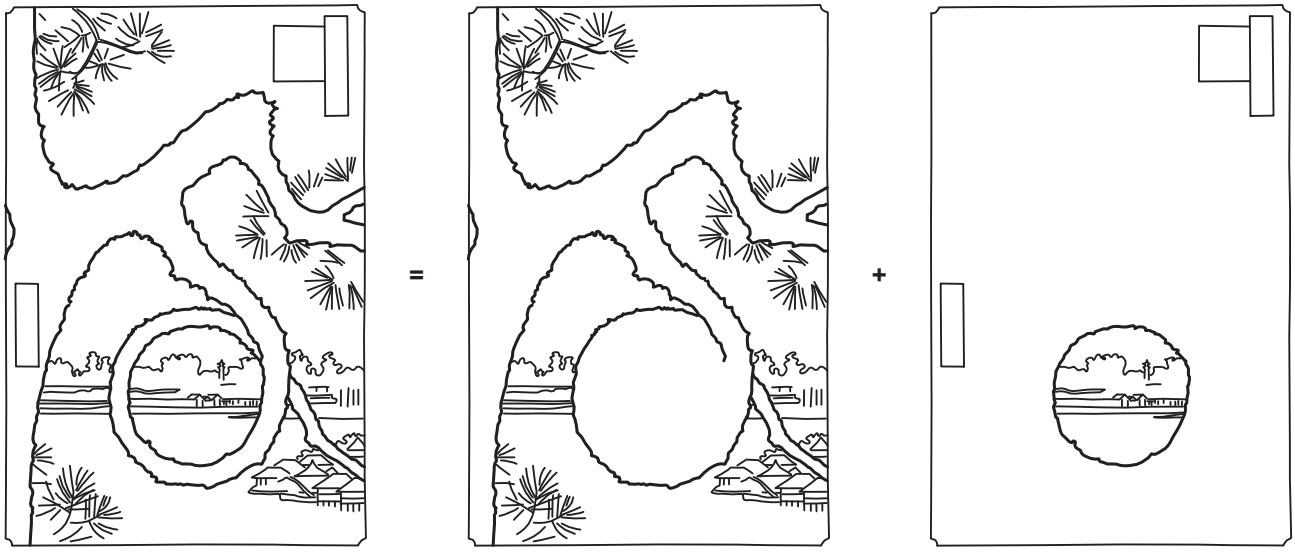


Abb. 282: Rekonstruktion von Ando Hiroshige: *Mondkiefer auf dem Territorium des Klosters in Ueno* (1857, Holzschnitt).

Auch hier handelt es sich um ein autoreflexives Abbild, das jedoch sein Bildrand-Wegschneiden-Prinzip nicht durch extremes Anschneiden (**detractio**) wie oben, sondern durch Hinzufügen (**adiectio**) eines zweiten runden Bildfeldes (= K3.2) innerhalb eines Mondkieferastes inmitten eines rechteckigen Bildrands (= K3.1) reflektiert. Interessant ist hierbei, dass durch die starke **Radialität** des runden aber kleineren Abbildfelds (K3.2) eine Art **wahrnehmungspsychologisches Gleichgewicht der Aufmerksamkeit** zu K3.1 besteht, da dieses zwar größer, aber weniger radial weil rechteckig ist; eine Abbildgrenzlinie verweist also intensiver auf die Bildmitte, wenn sie durch Biegung - ungestört durch Ecken - mittels "direktem" K3 auf das Bildzentrum verweist. Die Abgerundetheit des kleinen Bildausschnitts vermag die Aufmerksamkeit trotz kleinerer Fläche ähnlich zu binden wie das größere, aber rechteckige Bildganze. Das könnte man als **Minimaldifferenz MD der Aufmerksamkeitsbindungspotentiale** zweier kontaminierter/ verschränkter Bildrahmen deuten, so dass es zu einer Fluktuation der Aufmerksamkeit zwischen den beiden kommt. Ein medial autoreflexives Abbild im Abbild erinnert auch an das Prinzip der **Selbstähnlichkeit: BK** (K3.1 versus K3.2, s. Kap. 2.1.7).

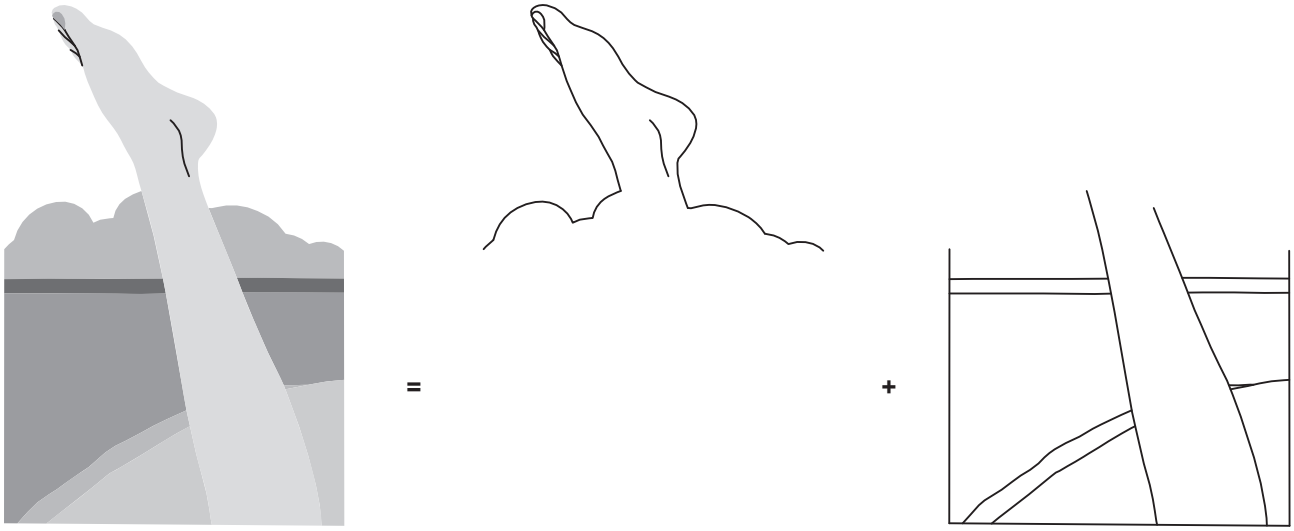


Abb. 283: Strukturskizze und Rekonstruktion von Tom Wesselmann: Seascape No. 22 (1967, Malerei).
Hier wird die folgende Bildrand-Konvention gestört: "Bildrandkonturlinie (als K3-Index-Zeichen auf ein Ikon-Zeichen) umschließt als einfache Konturform (Viereck, Kreis, Oval) zeigend die von ihr räumlich getrennte (komplexere) Darstellungsobjekt-Konturlinie und/ oder schneidet letztere ab". Die Bildrandlinie mit K3-Index wird hier in die Objektrandlinien von Wolke bzw. Fuß/ Ikon kontaminierend überführt (pragmatische Antonymie). Syntaktische Ambiguität könnte man zudem darin erblicken, dass das symmetrische Redundanz-Schema "Rechteckrahmen" gestört ist durch **syntaktisches substitutio in der oberen Hälfte;** semantische Ambiguität auf abstrakter Ebene liegt vor als **quasi-semantisches transmutatio** Bildrandlinie mit Aufmerksamkeitswert "0" auf die zwei (zudem formähnlichen) Darstellungsobjektkonturlinien für Wolke und Fuß mit Aufmerksamkeitswert "1".

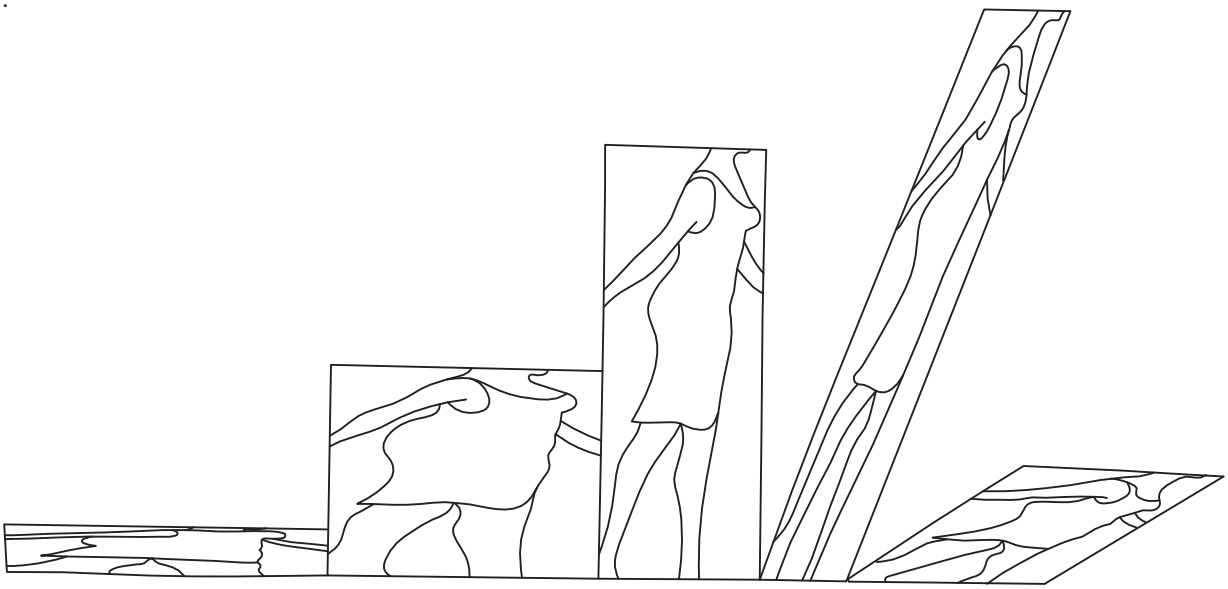
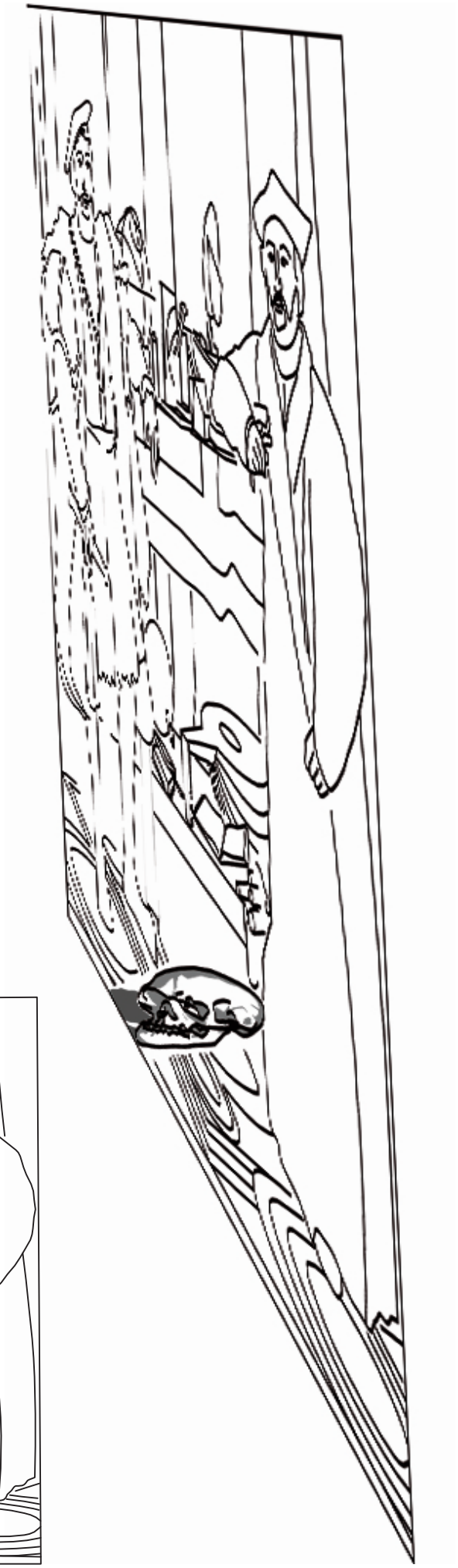


Abb. 284: Strukturskizze von Michael Snow: *Five girls panel* (1964, Malerei).
Michael Snow hat hier die rhetorische Änderungsoperation **topologisches transmutatio** an vier Bildrandeckpunkten viermal wohl ausgehend vom dritten, mittleren, naturalistischen Abbild ausgeführt. Das dritte Bild könnte man als **konventionelles, also orthogonal begrenztes und orthogonal-euklidisch gestaltetes Bild** bezeichnen, die anderen vier verzogenen bzw. gestauchten Bildparallelogramme als ungewohnt-rhetorische Varianten davon. Das Verschieben der Bildeckpunkte führt hier auch zu einem Verzerren des Ausgangsbildes, womit auf den **Zusammenhang zwischen orthogonalem Bildrand und euklidischem Darstellungsraum** metakognitiv verwiesen wird. Ein verzerrtes Abbild kann durch Wahl eines extremen, also nicht auf die Bildfläche **orthogonal ausgerichteten Betrachterstandpunktes** wieder entzerrt werden (s. Abb. 285). Das bedeutet, dass Bildrahmen und Betrachterstandpunkt korrelieren.
Holbeins Bild (Abb. 285) verzerrt auch in extremer Weise, aber nur ein einziges Objekt in einem größeren Abbild. Im weitesten Sinne definiert der nur in extremer Seitensicht aufs Bild als solcher identifizierbare Totenschädel einen verzogenen imaginären Bildrand im sichtbaren orthogonalen Bildrand des Leinwandrechtecks; es handelt sich also gewissermaßen um ein Abbild, das aus einem anderen Abbild darstellungsräumlich herausfällt ("adiectio") und um eine Verschiebung des geometrischen Darstellungssystems ("transmutatio"), also um den Mischtyp adiectio + transmutatio eines zweiten imaginären Bildrandes inmitten der Bildfläche.
Man kann also die Bildeckpunkte als **"Gebrauchsanweisung"** für ein Abbild ansehen: orthogonale Bildränder im Sehfeld des Menschen bedeuten pragmatisch i.A.: "vom richtigen Standpunkt aus gesehen"; bei Holbeins Abbildbruch wird diese Konvention bildrhetorisch unterlaufen.

Abb. 285: Rekonstruktion von Hans Holbein d.J. : *Die Gesandten* (1533, farbige Malerei).
Ein **Sonderfall semantischer Ambiguität zweier Blickorganisationen** über Bildrand liegt hier vor:
erst bei extremem Positionswechsel des Betrachterstandpunktes zu einem Punkt rechts beim Bildrand lässt sich eine Form in der Mitte des Bildes als Abbild eines Totenschädels erkennen. Erst durch diese **"Rückverzerrung"** (**"semantisches re-transmutatio"**) einer extremen Verzerrung bzw. Perspektive auf den Schädel lässt sich eine Bedeutung gewinnen; dabei lässt sich diese **Zweiheit zweier Perspektiven** in einem Bild **assoziativ** deutend an eine **semantische Zweiheit** binden, z.B. in dieser Art: *´die zwei Anschauungsweisen auf Tod und auf Leben sind wesensmäßig grundverschieden, in dem einen lässt sich das andere nur verzerrt wahrnehmen und umgekehrt´*.
Der orthogonale Bildrand ist konventionell kartesisches **Orientierungssystem** für die frontale Selbstpositionierung des Betrachters vor dem Abbild, der zweite "deviant verzerrte" Bildrand aufgrund unkonventionell schräger aber erforderlicher Betrachterpositon legt sich als mentale Folie ambig über den ersten Rahmen. Fasst man dieses Doppel-Orientierungssystem als sekundäre Syntaktik auf, dann könnte man auch von zweiheitlicher Syntaktik sprechen, die sich aber nur über den Umweg über die Semantik "Totenschädel" erschließt.





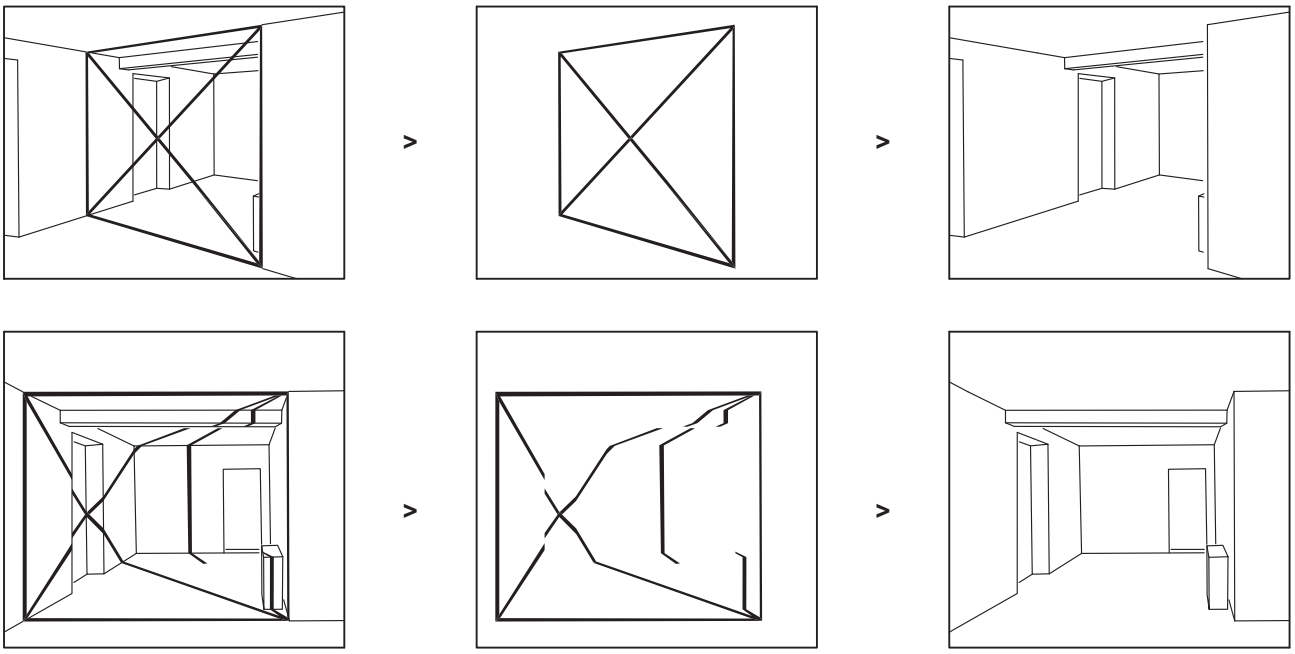


Abb. 286: Rekonstruktion von Felice Varini: *Trapez mit zwei Diagonalen No. 1* (1996, Rauminstallation).
Anamorphische Illusionen wie diese ergeben nur von einem bestimmten Betrachterstandpunkt aus das Bild, das als das redundantes "Ideal" zu **rekonstruieren** ist; hier handelt es sich - wie der Titel verrät - um ein Trapez mit zwei Diagonalen (das aber wiederum als perspektivisch verzogenes Quadrat mit zwei Diagonalen gedeutet werden kann, also als "Abbild" eines Quadrates). Das Trapez kann als Idealgeometrie gedeutet werden, die aus gestörten Symmetrieverhältnissen S2 und Parallelität der Vertikalen S4, also aus geometrischer Einfachheit rückerschlossen werden kann. Zweidimensionales Erscheinungsbild eines Trapezes und realer dreidimensionaler Raum sind hier zu einer syntaktisch-semantischen Zweiheit verschränkt: nun ist nicht das zweidimensionale Abbild Bedeutungsträger für die Bedeutung "Raum", sondern ein realer Raum dient dem Abbilden von etwas Zweidimensionalen, aber nur von einem bestimmten Betrachterstandpunkt aus. Man könnte von einer **Kontamination von ikonischer Zweidimensionalität mit realer Dreidimensionalität** sprechen.

Im Falle des anamorphischen Bildes von **Holbein** ist das zu erinnernde, als "natürlich" empfundene Bedeutungsschema "Schädel" **Stimulus zur Rekonstruktion**, der im Abbild - gegenüber der Umgebung - als extrem verzogen erscheint (semantisches transmutatio als Stimulus zur re-transmutatio). **Die Abweichung von Redundanz perzipierter Gestalt oder erinnerter Gestalt drängt auf Rekonstruieren der Nichtabweichung**: In extremer Seitenaufsicht auf das Bild, also unter optischem Verziehen der Umgebung des Schädels kann der Schädel sich dem aufgerufenen Erinnerungsschema anpassen.

Auch das zweidimensionale, in den Raum fragmentiert zerfallene Trapez-Schema bei Varini drängt über detractio + transmutatio von Abbildteilen im Raum auf ein Rekonstruieren der zerfallenen, über K1 aber aufeinander zeigenden Teile zu einem Ganzen. Hier sind K1, S2 und S4 Stimuli zur Rekonstruktion des Trapez-Schemas.

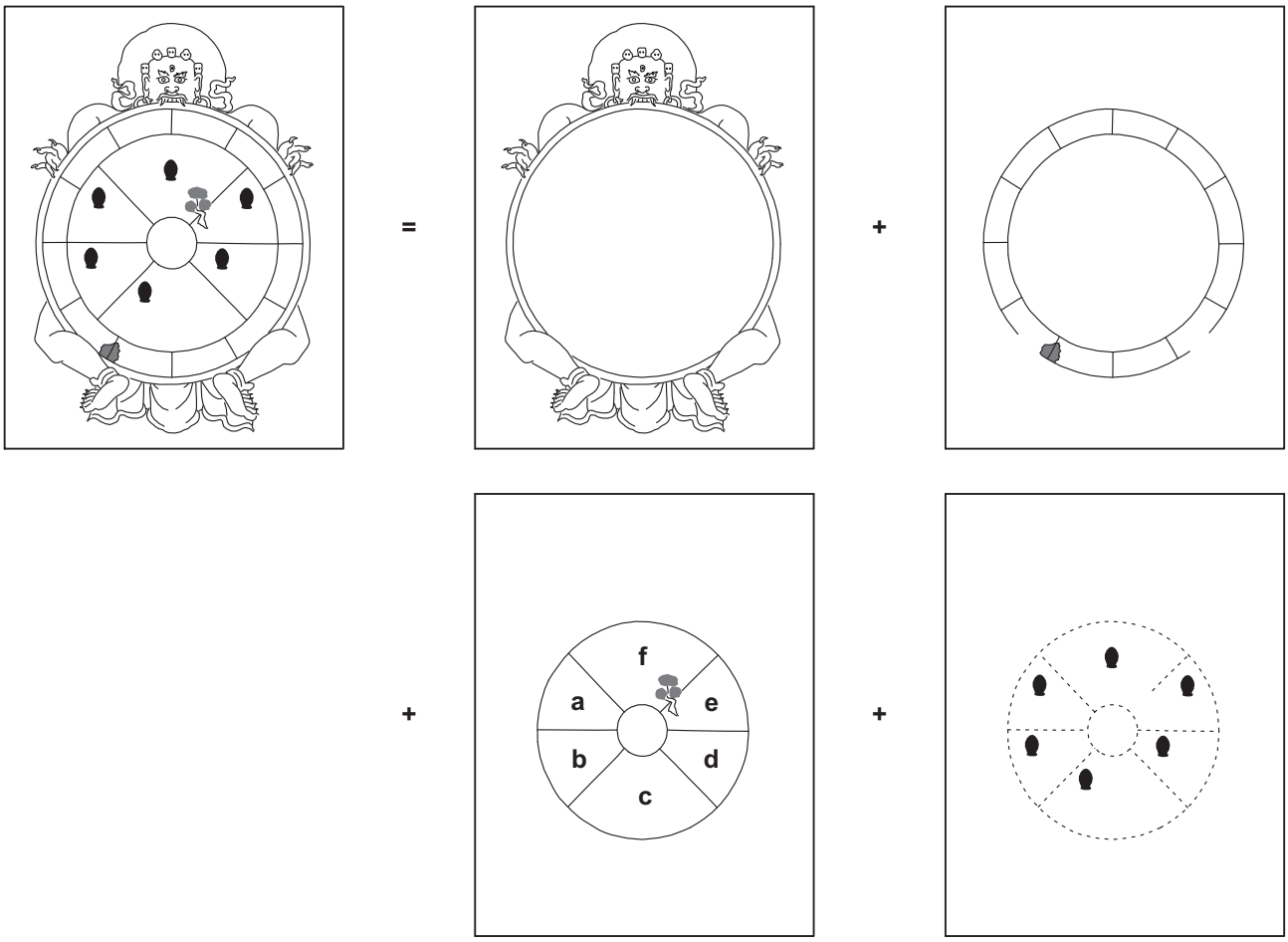


Abb. 287: Rekonstruktion von: *Rad des Lebens/ Rad der Wiedergeburten* allgemeine buddhistische Komplexbild-Konvention des Rads des Lebens, das von Yama, dem Gott des Todes, gedreht wird, exemplifziert an einem tibetischen Werk, 11. Jhh.).

Bild 1: Gesamtbild des buddhistischen Rads des Lebens/ Rad der Wiedergeburten; **Bild 2**: der Herr des Todes hält das Rad (= **Komplexbild** aus 12 + 6 + 1 = 19 Teilbildern), da er allgegenwärtig ist; **Bild 3**: zwölf Bilder im Bildrahmenring (> K1 Kreislinienindex und K3 als Kreisradialindizes, unterstützt durch Radspeichen zur Radachse) zeigen Lehren über das Karma; **Bild 4**: sechs Bilder in den Radspeichenzwischenräumen: K1 jeweils zweier radialer Bildränder sowie K3 zweier gebogener Bildränder verweisen auf die Radachse im Zentrum. Diese sechs Bilder zeigen die sechs Bereiche/ Stadien des Lebens; das Radachsenbild im Zentrum zeigt: Schwein/ Verblendung, Hahn/ Gier und Schlange/ Hass als Bestandteile des Unwissens, die allem Leid zugrundeliegen. Die sechs Teilbilder im einzelnen: **a**: Menschenbereich (Selbstsucht, Unwissenheit, Begehren), **b**: Tierbereich (Unwissen, Teilnahmslosigkeit, Instinkt), **c**: Höllenbereich (Hass, Wut), **d**: Bereich der hungrigen Geister (Gier, Hunger, Durst), **e**: Bereich der eifersüchtigen Götter (Intrige, Neid), **f**: Bereich der Götter (Glück und Stolz). Basierend auf der Aussage: Die Taten eines Menschen werden im nächsten Leben belohnt und bestraft; buddhistisches Ziel ist der Ausbruch aus dem Kreislauf der Wiedergeburten und das Nirwana (Gelassenheit, Glück, Frieden). Ein Baum ragt vom Bereich e in den Bereich f; er gehört syntaktisch (> **BK**) und semantisch beiden K3-Bereichen an. **Bild 5**: in jedem der sechs Bilder der Radspeichenzwischenräume erscheint eine Buddhafigur, um Erlösung zu bringen (> Typ **VK** S2 der sechs Buddhaformen versus K3 eines Speichenbereichs von sechs). **Bildrandlinien** können also nicht nur bildrhetorisch verändert, sondern auch **indexikalisch über K1 und K3 in einem solchen Komplexbild eingesetzt** werden, um Teil-Ganzes-Beziehungen syntaktisch deutlich opponierend zu gestalten und semantische Bezüge ikonisch-indexikalisch (hier: Rad-Bedeutung) herzustellen. In Bezug auf syntaktische und semantische Ambiguität können hier folgende Typen festgestellt werden:

Bild 2: Füße und Oberkörper des Herrn des Todes können trotz ihrer räumlichen Trennung über S1 und S2 einander über das Rad hinweg zugeordnet werden: **VK (S1+S2 Körperteile versus K3 des Rads).** Eine zugehörige, deutende **semantische Komplementarität** könnte sein: *´Im Rad des Lebens ist der Herr des Todes allgegenwärtig´* o.ä..

Bild 3: Der Bilderring aus zwölf Bildern verweist über **K3** auf sein Inneres, das von anderen Teilbildern eingenommen ist, v.a. auf die Drehachse des Bild-Rades als Zentrum des **Bildgeschehens**; eine **Teil-Ganzes-Beziehung** ist hier dergestalt reflektiert, dass das Ganze des umrahmenden Bilderrings seinerseits zergliedert ist und die umrahmten Teilbilder auf das Zentrum indexikalisch verweisen. Dieser wechselseitige Bezug Teile-Ganzes erzeugt ein **merkliches Opponieren von Teilbildern und Ganzbild**, weshalb man hier vom **Typ BK (K3.1 versus K3.2 ...)** sprechen kann. Im Allgemeinen sind überall anzutreffende Teil-Ganzes-Beziehungen nicht so deutlich als Opposition gestaltet, so dass BK nicht erfahrbar ist. Eine zugehörige **semantische Komplementarität** als Deutung könnte sein: *´Die altindische Lehre des Karmas umfasst die neuere der buddhistischen Lehre der sechs Lebensbereiche, ist aber von dieser trennbar´*.

Bild 4: Die sechs Speichenzwischenraumbilder verweisen über ihre Bildränder (mit K1 und K3) auf das, was ihre semantische Kreislinienbewegung (> K1) in Gang hält, die Achse der Unwissenheit als zentrales Bild, um die sich die zirkuläre Gedankenstruktur "dreht".
Bild 5: Die sechs Buddhafiguren in den sechs Radspeichenzwischenräumen sind über S1- S4 über die sechs Bildgrenzen hinweg einander zuordbar: **VK (S1 bis S4 versus K3.1 bis K3.6**). Die zugehörige semantische Komplementarität könnte man so formulieren: *´Die Lehre Buddhas ist in allen Situationen/ Stationen omnipräsente Hilfestellung.´*

Dieses Komplexbild aus Teilbildern nutzt also syntaktische für semantische Ambiguität mit Hilfe von:
a) mittels K1- und K3- Indizes sichtbar opponierend gestalteten Teil-Ganzes-Beziehungen (**BK**), da die Bildparameter **K1 bzw. K3 des Kreisbildrandes selbst erfahrbar** gemacht werden
- durch eine zirkuläre Bildfolge entlang einer Kreislinie (> K1, s. Bild 3) bzw.
- durch ein Bild im Zentrum eines Kreises (> K3, s. Bild 4), auf das andere Teilbilder und K3 des Kreises hin zeigen ("Speichen des Rades").

b) den - die Teilbildgrenzen überwindenden - Gruppierbarkeiten (**VK**) aufgrund S2 und K1 einer angeschnittenen Figur (Herr des Todes, Bild 2) bzw. Wiederholung einer ganzen Figur (**VK**, Buddhafigur, Bild 5). Diese beiden Gruppierbarkeiten stehen zudem für Bedeutungen im Verhältnis **semantischer Antonymie**.

Dieses Werk **starker syntaktischer wie semantischer Ambiguität** vermag m.E. die vier Reflexionsmodi des Umgangs mit Bild nach **Schirra/ Hombach** in besonderer Weise zu aktivieren, da das Werk sowohl auf Ähnlichkeit zur Umwelt als auch auf Symbolverwendung und auf syntaktisch-ambiger Konstruiertheit basiert, also davon Zeugnis ablegt, dass das Medium ´Bild´ sich selbst als Medium reflektiert.
Schirra/ Hombach (2006, S. 7) sprechen von vier „*vier unterschiedlichen Reflexionsmodi, die beim Umgehen mit einem als Bild benutzbaren Gegenstand (…) auftreten können*“:
a) **dezeptiver** Modus des trompe l´oeil;
b) **symbolischer** Modus: Bild als Zeichen verwenden, „*wobei aber noch nicht an ein wahrnehmungsnahes Zeichen gedacht sei*“ (ebd., S. 7);
c) **immersiver** Modus: „*Zusammenspiel*“ aus a) und b): „*Täuschung sowohl erlebt als auch durchschaut und so als Grundlage für eine Zeichenverwendung"* genommen. *"Er ist die Grundlage des Gebrauchs wahrnehmungsnaher Zeichen* (also von Bildern, Anm.)“(ebd., S. 8); der immersive Modus ist konstituierend für den Begriff "Bild" und fehlt dem Sprachgebrauch und charakterisiert den Bildgebrauch (vgl. ebd., S. 9);
d) **reflexiver** Modus: wo „*auf Aspekte der entsprechenden Zeichenverwendung selbst exemplarisch aufmerksam gemacht*“ wird (ebd.).

Diese **pragmatische Vierheit vierer komplementärer Funktionen/ Wirkungen** nach Schirra/ Hombach ist prinzipiell in allen Abbildern angelegt, aber nicht unbedingt auch als derart spannungsreiches Verhältnis **ausgestaltet** wie in diesem buddhistischen Komplexbild, in dem Teil-Ganzes-Beziehungen syntaktisch und semantisch, ikonisch, indexikalisch und symbolisch kontrastreich ausgestaltet opponieren.

Die von Schirra/ Hombach festgestellten Modi kann man korrelieren mit der **pragmatischen Komplementarität** Abbilden versus Reflexion dieses Abbildens, die **Boehm** (1994, S. 35) als konstitutiv für Bilder ansieht:
„Von diesen neuen Techniken (Foto, Film, Videokunst, Anm.) *einen bildstärkenden Gebrauch zu machen, setzte freilich voraus, die ikonische Spannung kontrolliert aufzubauen und dem Betrachter sichtbar werden zu lassen. Ein starkes Bild lebt aus eben dieser doppelten Wahrheit: etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren.“* (Boehm 1994, S. 35).

Eine **semantisch-pragmatische Antonymie** bezüglich des Bildrandes liegt im Genter Altar der **Gebrüder van Eyck** vor (Tafel der *Verkündigung*, um 1432): der reale Holzrahmen um das Abbild scheint einen (tatsächlich aber nur gemalten) Schatten in den gemalten Illusionsraum des Abbilds hinein zu werfen. Es liegt hier **pragmatisches substitutio + Antonymie** vor, da die pragmatische Abbildkonvention, den Bildrand nur als Anschnitt des Abbilds ohne eigenen Abbildwert zu gestalten, ersetzt ist durch das Gegenteil; das führt aber dazu, das zwei gegenteilige Sphären kontaminiert sind: (Ikon- und Symbol-)Zeichensphäre versus "reale" Welt fassbarer Objekte wie die der Holzrahmen. Diese Antonymie kann wiederum als Zeichen gedeutet mit Bedeutung belegt werden, z.B. in der Art *"Verschränkung des Jenseits und Diesseits (- nicht nur - in der Kunst)"* o.ä..

2.2.3 Syntaktisch-Semantische Zweiheit einer bewussten Verschränkung von Zwei- und Dreidimensionalität als Raumillusion im Abbild störende "Zweieinhalbdimensionalität" bei den Nabis.

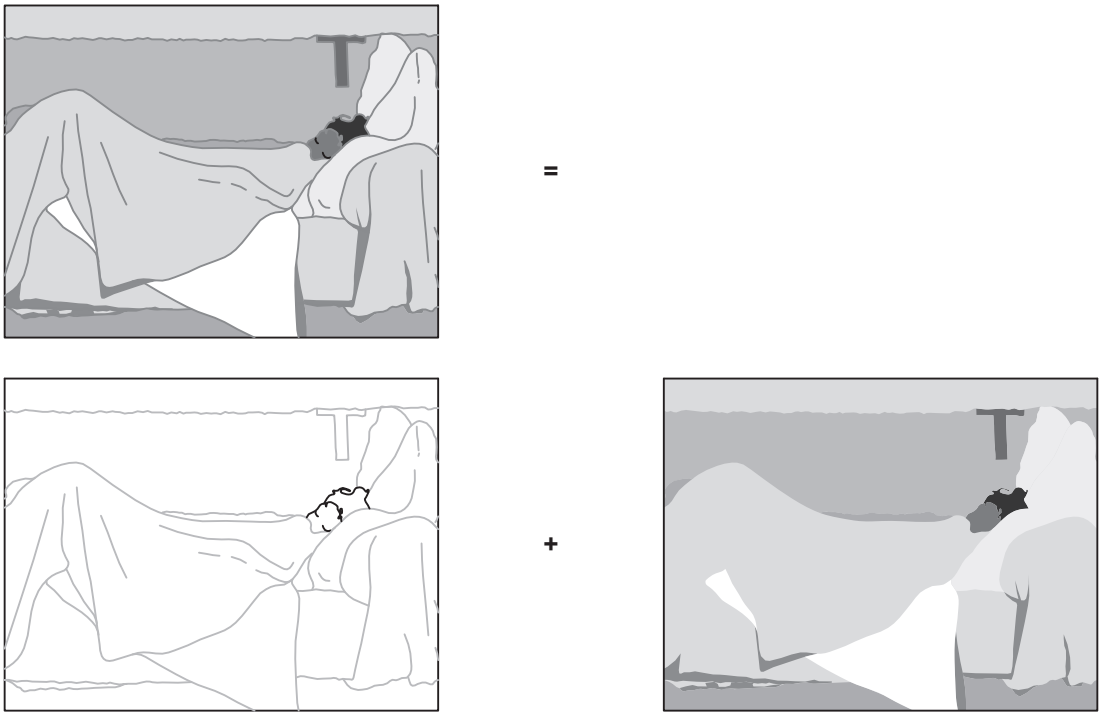


Abb. 288: Rekonstruktion von Edouard Vuillard: *Im Bett* (1891, farbige Malerei).
Die Künstlergruppe der Nabis erforschte das ästhetisch ambige Opponieren von Gestaltungsaspekten mit tiefenillusorischer Wirkung gegen solche reiner Flächenwirkung. Im vorliegenden Beispiel ist eine vollplastische Wiedererkennbarkeit einer eingehüllten, liegenden Person nicht gegeben, u.a. weil Linien verschiedener Tiefenebenen ineinander laufen (Bifurkation = **BK**, vgl. zweites Bild), Volumenfarbmodellierung stark zugunsten monochromer Farbflächen reduziert ist (vgl. drittes Bild) und diese Farbflächen zueinander extrem minimaldifferenziert sind (**MD S1.1~S1.2...**). Nur durch Verdecken und wenig Binnenschatten entsteht Tiefenillusion, nur über das kleine Gesicht (vgl. zweite Zeichnung) Wiedererkennbarkeit. Man könnte von **"Zweieinhalbdimensionalität"** als Teil einer **Syntaktisierung der Fläche** zulasten der Semantik von Raumtiefenillusion in der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts sprechen, zudem von Autoreflexivität des Mediums Bildträger versus 3D-Abbildfunktion (pragmatische Antonymie).

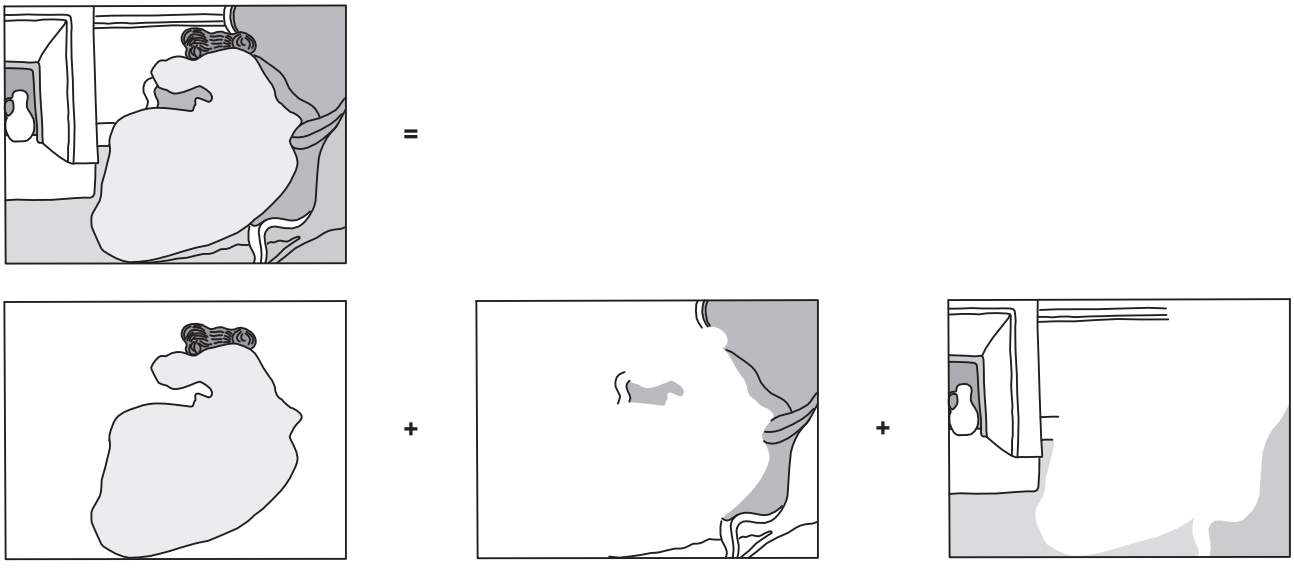


Abb. 289: Rekonstruktion von József Rippl-Rónai: *Frau im Lehnstuhl* (um 1890, Zeichnung und farbige Wassermalerei).
Wiederum ein Beispiel der **"Zweieinhalbdimensionalität"** bei einem Nabis-Künstler aufgrund: a) abgerundet "geschwächter" Raumecken, b) der einheitlich gleich dicken und runden, also verstärkt K3-radialindexikalischen Konturlinien (die zudem zu Flächigkeit betonenden Arabesken stilisiert sind) und c) der Farbflächen ohne Volumenfarbmodellierung. Dem stehen nur wenige, die Raumtiefenillusion produzierende Aspekte gegenüber: perspektivisches Linienkonvergieren im Kamin und Verdeckungen. Merkliche syntaktische Ambiguität wie im obigen Beispiel kann hier jedoch nicht festgestellt werden, nur **semantisches detractio von Tiefenillusion**.

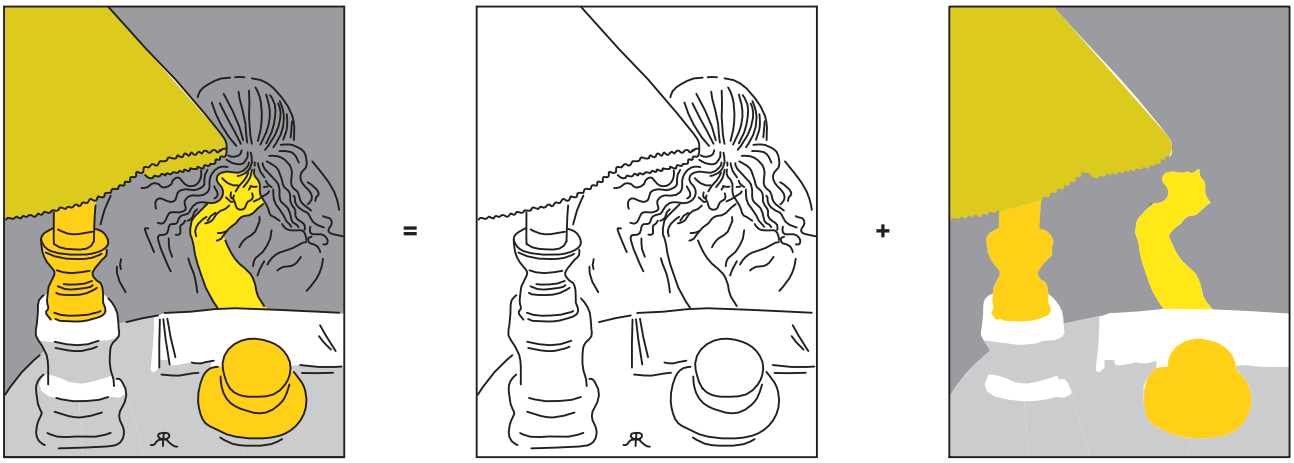
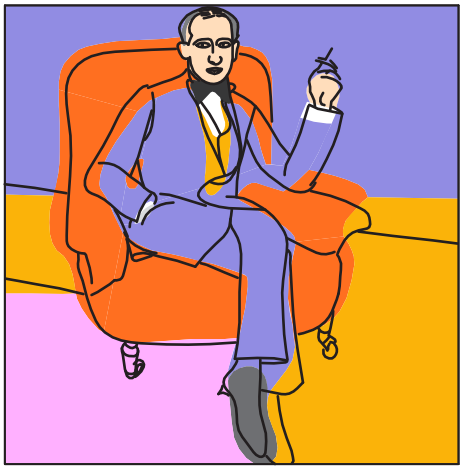
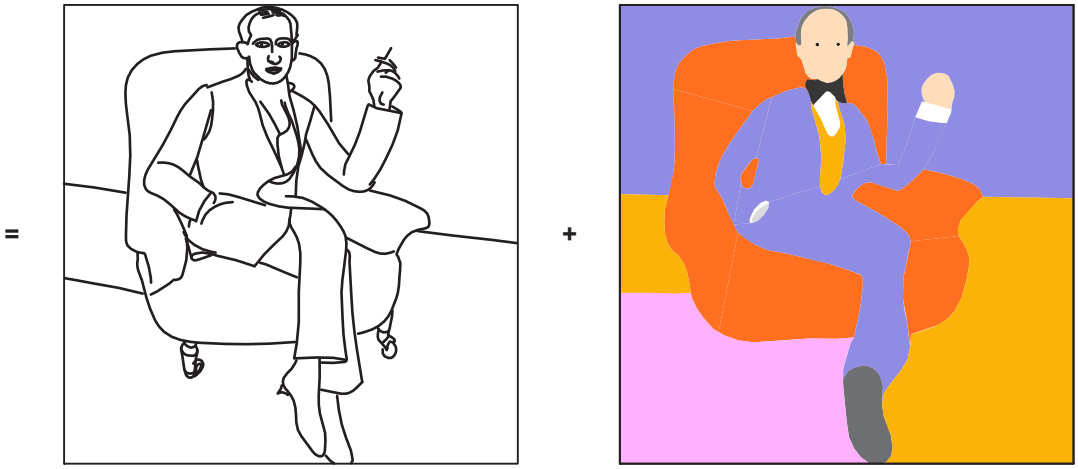


Abb. 290: Rekonstruktion von József Rippl-Rónai: *Lesende Frau* (1894, farbige Lithografie).
Es handelt sich um **BK-Ambiguität** (K1 + K3 der Konturlinien des Bilds 2 versus S1 + K4 der Farbflächen des Bilds 3) in Zusammenhang mit **semantischem detractio** (**zweigeteilt-divergierende Abstraktion** in Flächen sowie in Linien), da die dunkle Hintergrundfläche über die Konturlinien der Frau hinweggeht: Farbflächenbereich und Figurkonturlinienbereich sind also nicht deckungsgleich wie im Allgemeinen in abbildender Kunst. Da es sich um ein Abbild handelt, kann man der syntaktischen Zweiheit auch eine zweiheitlich-psychologische Bedeutung assoziativ zuweisen wie z.B. **semantische Komplementarität** in der Art *"versinnbildlichte Abwendung vom Raum als Zuwendung hin zum zeitlichen Gedankengang"* o.ä.. **Syntaktisierung zwecks Metakognition/ Sichtbarmachung des Sehens anstelle von Naturalismus** wird hier also als **in Flächen und in Linien zweigeteilte semantische Abstraktion/ Devianz** erfahrbar, die mit **syntaktischer Kontamination** verbunden ist. Die Devianz bedeutet hier Lösung vom Abzubildenden zugunsten der Syntaktik, die Kontamination verstärkt diese Devianz und drängt auf ihre vereinheitlichende, abstrakt allegorische Ausdeutung auf semantischer Ebene (vgl. auch ähnliches Prinzip in Abb. 291).

Abb. 291: Rekonstruktion von Pjotr Wassiljewitsch Mituritsch: *Porträt des Komponisten Arthur Lurie* (1915, Malerei).
In diesem Beispiel **divergieren** wie auch in Abbildung 290 die Konturlinienbereiche gegen die Farbflächenbereiche; im weitesten Sinne kann man von einem **Bildkonzeptbruch (DisK3-Konzept), einer Bildinkohärenz** sprechen. Diese syntaktische Zweiheit **BK (K3.1 Konturlinienbereiche versus K3.2 Farbflächen-bereiche)** kann man als **psychologische Überformung**, also zu Symbol-Einheitlichkeit hin ausdeuten, z.B. in der Art: *"psychisch als instabil empfundene Körperbewusstseinsgrenzen aus der Instabilität der Kriegszeit 1915 in Russland"* o.ä.. Eine Weiterentwicklung so einer Isolierung von Konturlinien gibt es z.B. im Großen Glas **Marcel Duchamps**, in dem er Konturlinien auf eine Glasplatte aufbrachte, so dass der reale Umraum durch das Dargestellte hindurch sichtbar war, oder später bei Konturlinienskulpturen, die Zwischenformen zwischen Geometrie-typen (**> MD**) erzeugen (vgl. Abb. 126, 254, 255).





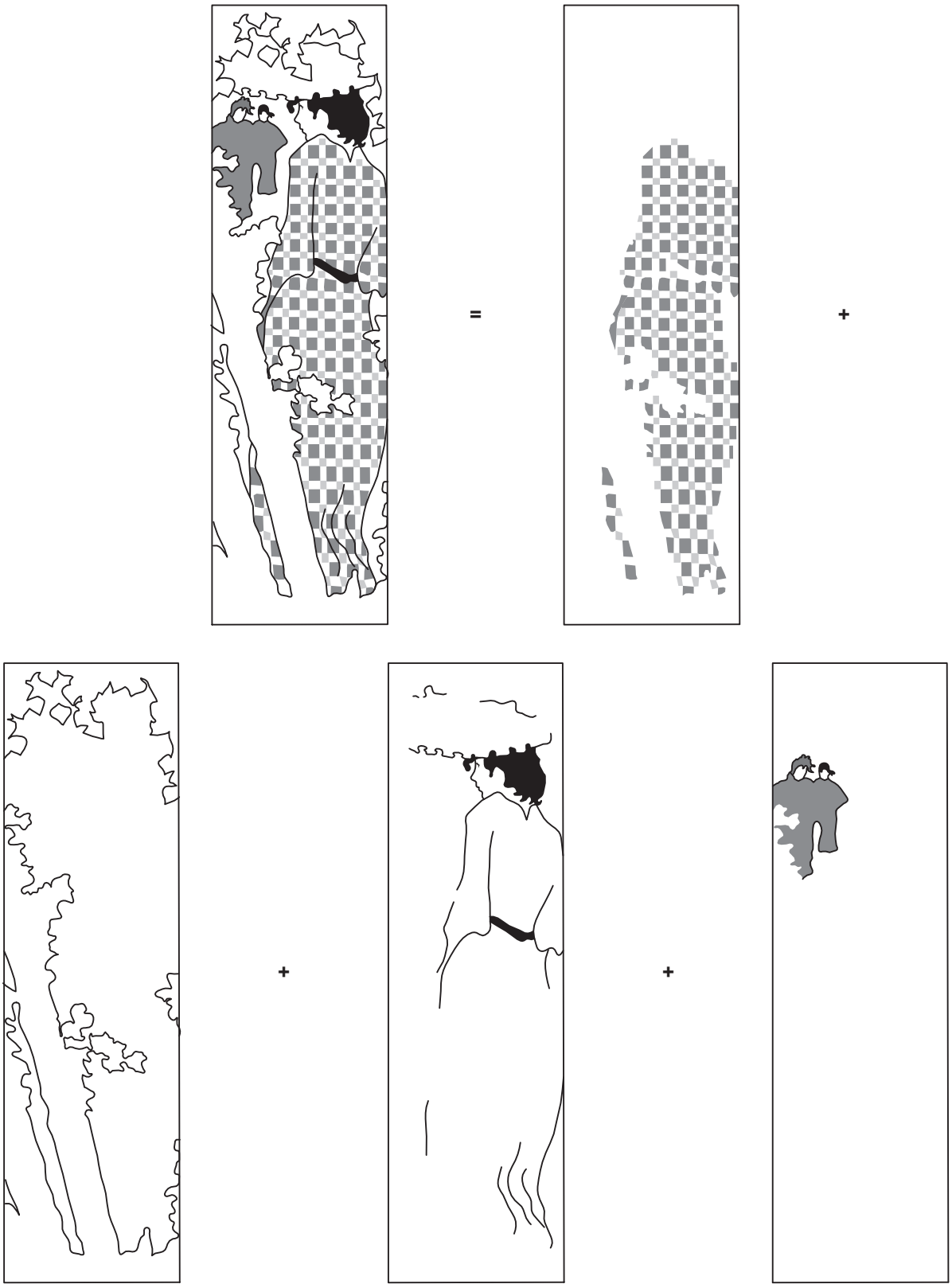


Abb. 292: Rekonstruktion von Pierre Bonnard: *Frau in kariertem Kleid*, (1890- 91, farbige Malerei).
Dieses Bild eines Nabis-Künstlers weist wiederum Gestaltungaspekte hin zu Tiefenillusion und solche, die dagegen anarbeiten, auf: Drei Tiefenebenen verdecken einander zwar und verkleinern sich "in die Tiefe" proportional (> Tiefenillusion über K3 und S3); die Gestaltung dieser Ebenen ist aber zweidimensional-kulissenhaft, ohne Körperillusion durch Binnenschatten bzw. Farbmodellierung sowie Binnenlinienkrümmung aufgrund räumlicher (Textil-)Faltung, was besonders gut zu sehen ist am Karomuster des Kleides, das ganz raumunlogischerweise zweidimensional gestaltet ist. Der Baum passt sich zudem dem zweidimensionalen Rahmen ein, wird umspielend quasi Teil des Rahmens. Es handelt sich also um eine raumsemantisch ambige Zweiheit aus drei- versus zweidimensional wirkenden Gestaltungen. Merkliche syntaktische Zweiheit über das Einanderverdecken von Flächen hinaus (~BK (K3.1 versus K3.2)) lässt sich nicht feststellen, daher sollte man eher von **raumsemantischem detractio von Tiefenillusion** sprechen (wie in Abbildung 289) und von **pragmatischer Komplementarität** (metakognitiv autoreflexive Bildträger- versus 3D-Abbildfunktion).

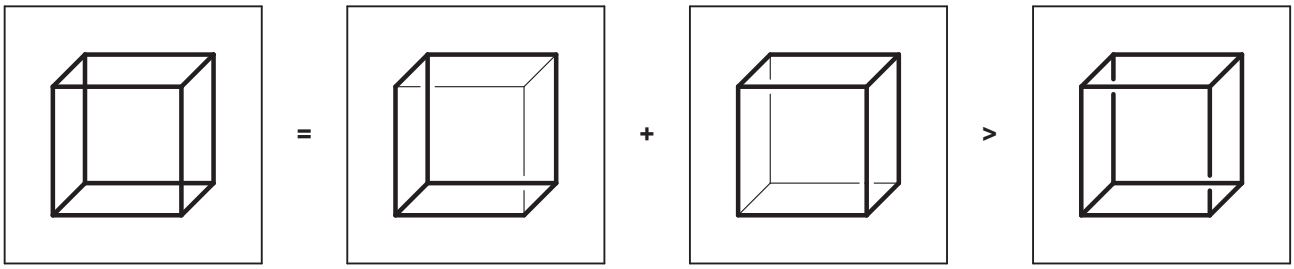


Abb. 293: Methoden der Absentierung als Negation der identifizierenden Konturlinien um 1900 im schematischen Vergleich bei Cézanne (*Montagne Sainte Victoire,* 1902 - 1906), Rippl-Rónai (*Frau im Bett*, 1891), Denis (*Sonnenflecken auf der Terrasse*, 1890), Munch (*Der Kuss*, 1897 - 1902) und Matisse (*Massia*, 1914) .

Um 1900 erfolgt eine **Syntaktisierung des Abbildes** als ästhetisch ambige Kontamination von Drei- und Zweidimensionalität u.a. mittels Kontamination von Figur und Grund. Figurplastik- und Raumillusion werden in einheitliche Raster- oder Farbstrukturen (und somit in einen vereinheitlichten ´All-Grund´ hinein) aufgelöst: in Punktraster bei **Seurat**, in Linienschraffuren bei **van Gogh**, in Farbfleckenteppiche bei **Cézanne** und **Vuillard**, in Außenkonturüber- und Binnenkonturunterbetonungen in der Nachfolge **Gauguins** - gesteigert bis hin zu kaum objektidentifizierbaren Kontur-Arabesken wie bei dem **Denis**-Werk-, in Sfumato bei **Carrière** usw.. Die zentrale ästhetische Ambiguität ist hier **pragmatische Antonymie** ´konventionell ikonisch-sinnliches Darstellen also **Präsentieren** plastischer und räumlicher Dreidimensionalität **versus** nun erfolgende **Absentierung** der Darstellungsobjekt-Figur in die Grund-Fläche hinein´. Bei **Cézanne** erfolgt die Absentierung der Darstellungsobjekte durch syntaktische Ambguität **BK** (identifizierende Konturlinien K3 versus diese ´überschreibender´ Farbfleckenteppich aus S1-Farbkonstellationen, vgl. **Boehms** Besprechung dieses Bildes in Kap. 1.6.7). Bei dem Nabis-Künstler **Rippl-Rónai** wird das Gesicht im Zentrum ganz entfernt (**detractio** des Gesichts), bei **Denis** werden die Konturen vereinfacht bis arabeskenhaft überformt (**detractio** Konturdetails bis Kontur-transmutatio/ -substitutio), bei **Matisse** sind Teilstücke der Konturlinien entfernt (**detractio** von Linienabschnitten), die aber ermöglichen gleichwohl über K1 und K3 noch ausreichende Restkohärenz für das Erinnern der Gestalt ´Gesicht´. Bei **Munch** kommt es zu einer **Kontamination nicht von Grund und Figur** wie bei den anderen Beispielen, sondern **von Figur und Figur** ineinander, aber ebenfalls mittels detractio von identifizierenden Konturlinien. Zwei Wege der Figur-Raum-Absentierung (zur Generierung je werkspezifischer Gehalte) sind also denkbar: ästhetisch ambig kontaminierende **Similarisierung** von Figur und Grund bzw. Figur und Figur z.B. durch einen Farbfleckenteppich wie bei Cézanne und oder oder **Konturlinien-Negation** durch detractio. Das Werk Paul **Klees** in Abb. 89 gleicht Figur und Grund an und löst die Konturen in Punkte auf, das Werk Munchs gleicht Mann- und Frau-Figur einander formfarblich an und entfernt ihre Gesichtskonturen bis hin zu einer Kontamination beider (die wiederum ambivalente Deutungen von ´unnatürlicher Monstrosität´ bis ´liebevoller Verschmelzung´ als ambige Wirkung auf den Betrachter auslösen mag, was Teil des Gehalts ist).

2.2.4 Multistabile Wahrnehmung in Form einer Polysemie der Tiefenillusion oder des Darstellungsobjekts als semantische Ambiguität, die durch syntaktische Ambiguität vermittelt sein kann.

Multistabile Wahrnehmung (vgl. Kap. 1.6.2.5) ist der Wechsel zwischen mehreren möglichen Bedeutungszuweisungen, also der Auffassungen/ Interpretationen zu einem Abbild. Dem Bild können z.B. zwei oder mehrere **Tiefenillusionsachsen als Teil des Objektdarstellungsraums** oder zwei oder mehrere **darin dargestellte Objekte** als Bedeutungen zugewiesen werden. Wird diese Polysemie systematisch in einem Bild erzeugt, so kann man von einem **Kippbild** sprechen.
Im Bild **Arcimboldos** (Abb. 299) kann man von einem Bedeutungswechsel Gemüse - Gesicht sprechen, also **objektbezogener Polysemie**, beim **Neckerwürfel** von **darstellungsraumbezogener Polysemie** (Abb. 294). Es gibt aber **Mischtypen** aus diesen beiden Polysemie-Typen: der **Rubinsche Becher** (Abb. 23) weist einen Wechsel des **Figur-Hintergrund-Flächenverhältnisses** auf, also divergierende Auffassungen zu Konzeptuierungen von "Objekt" und zu "Vorne"/"Hinten", also "Raum". Auch in nichtabbildenden Bildern kann es zu einem solchen, auf dem Bildparameter K3 fußenden Wechsel von Figur und Grund kommen (vgl. Abb. 208). Das Beispiel von **Steinberg** (Abb. 302) weist eine objekt- und eine darstellungsraumbezogene Polysemie mittels einer einzigen Linie auf. Hier könnte man auch von einem **Figur-Hintergrund-Konturlinienverhältnis** sprechen. Polysemie der Tiefenillusion kann sich auf **kleine oder große gegenläufige Pseudotiefendistanzen** beziehen.
Willi Baumeister hat in seiner Grafikserie zum **Gilgamesch-Epos der 1940er Jahre** Pseudoreliefgrafiken durch K3-Bereiche erzeugt, deren eine Konturlinienseite als "im Schatten liegend" schwarz, deren andere, gegenüberliegende Seite als "lichtbeschienen" weiß gedeutet werden kann. Dieses führt zu einer Raum-Polysemie dieser weißen und schwarzen Linien als ägyptisches (= "tiefer" als die Umgebung liegende Reliefkonturen wie bei einem "Krater") oder als griechisches ("höher" liegendes, hügelartiges) Relief. Diese Doppelausdeutbarkeit sowohl als "Hügel" als auch als "Krater" (**raumsemantische Antonymie der Hügel-Krater-Illusion**) geht also einher mit einer denkbaren **konnotativen Bedeutungszuweisung**: ein sowohl ägyptisch als auch griechisch anmutendes Pseudorelief, das mit der mesopotamischen Kultur des Gilgamesch-Epos als Vorgänger-Kultur korelliert werden kann. Hier handelt es sich um zwei kleine gegenläufige Pseudodistanzen aus Polysemie; große Pseudodistanzen entstehen bei der **Gegenläufigkeit von monokularen Tiefenkriterien**; z.B. kann ein durch sein Verdecken anderer Objekte als "näher liegend" definiertes Objekt auch verschwommen und farbblass gestaltet sein, also semantisch antonym dazu als "fern" definiert (s. Abb. 308 und 309).
Polysemie als semantisch ambige Zweiheit kann mit syntaktischer BK- oder VK-Zweiheit einhergehen:



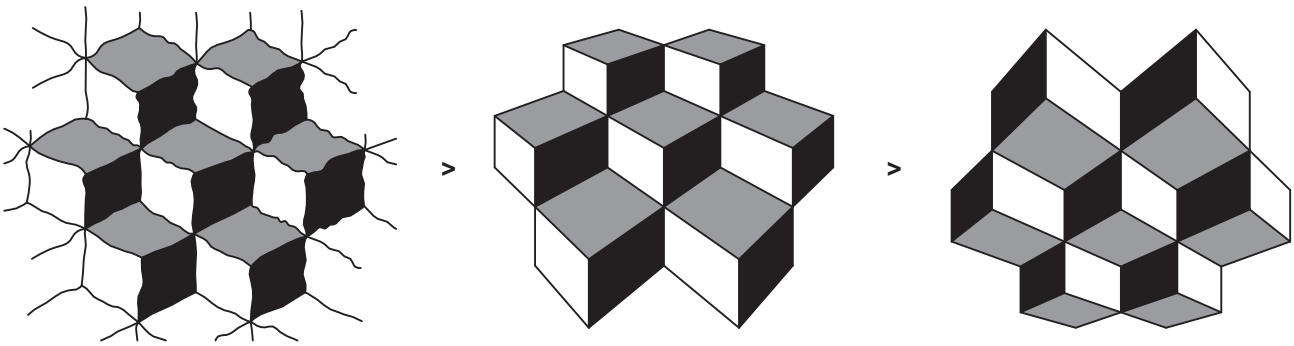


Abb. 294: Monosemierung des Kippbildes "Neckerwürfel" sowie die zwei Perspektivischen Monosemierungen eines Details aus dem Bodenmosaik des Hauses des Dreizack, Insel Delos (8. Jahrhundert v. Chr.).
Der Neckerwürfel erlaubt aufgrund der Parallelprojektion, v.a. aber aufgrund von Linienschnittpunkten (**syntaktische BK-Zweiheit**) zwei Quadratflächen "gleichzeitig" als "vorne liegend" anzusehen; seine Monosemierung erreicht man durch Unterbrechung einer Linie (> weniger reibungsvolle **VK- statt BK-Zweiheit**) und durch Schwächung der Aufmerksamkeit auf bestimmte Linien durch Dünnerzeichnen dieser Linien (siehe zweites bis viertes Bild). Ein frühes Beispiel für **Polysemie der Tiefenillusion** als **raumsemantischer Ambiguität** ist das Ineinanderverzahnen von Kubusdarstellungen in **Isometrie,** in **Parallelprojektion** ohne Verdeckung bei einem Bodenmosaik auf der Insel Delos. In dieser Isometrie können Linien gedeutet werden als von "vorne" nach "hinten" gehend und auch umgekehrt. Erst in den **zwei Perspektivischen Monosemierungen** kann durch das monokulare Tiefenkriterium der Verkleinerung (>S3-Staffelung, Konvergieren der Linien) ein "Vorne" und ein "Hinten" klar(er) unterschieden werden.

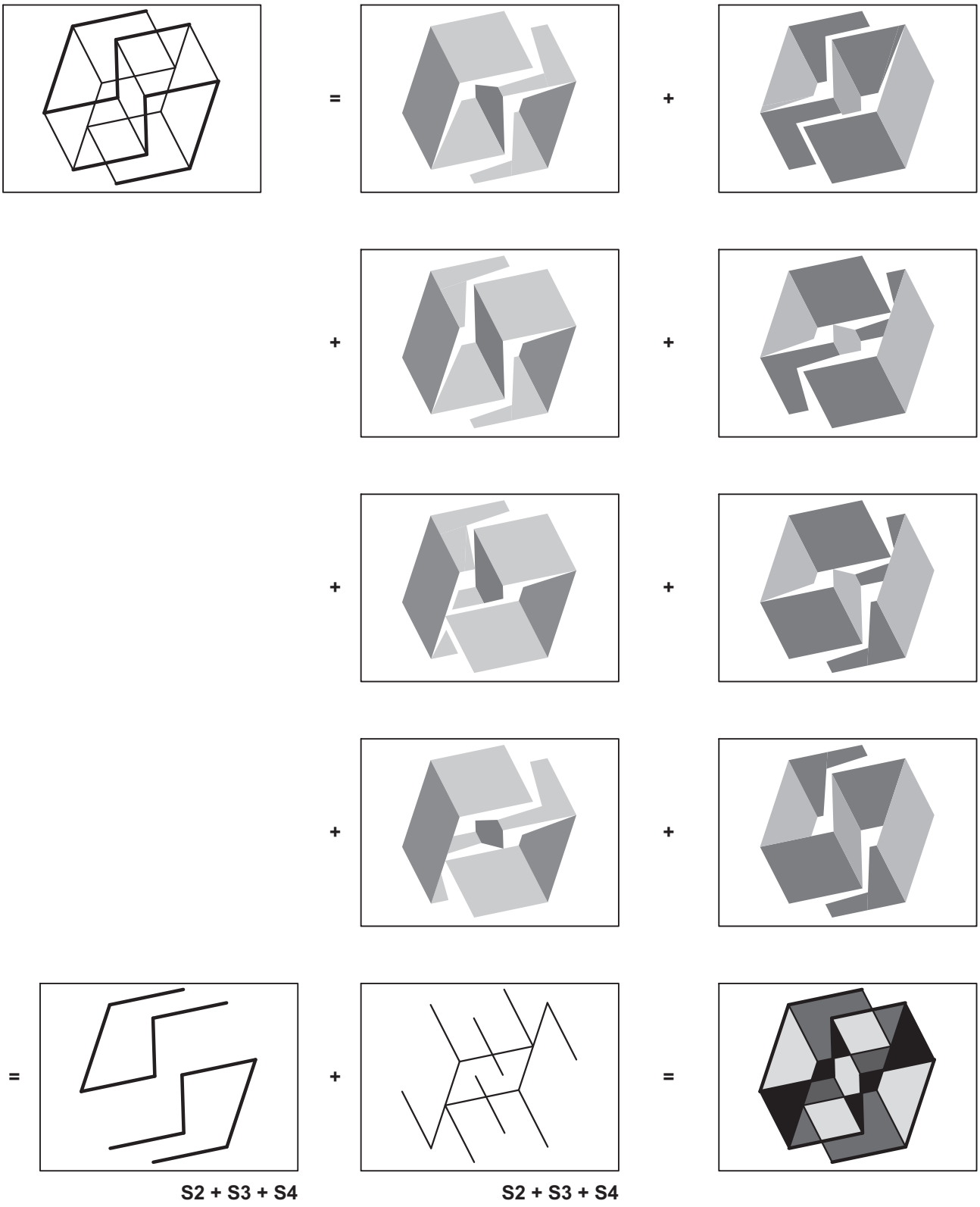


Abb. 295: Rekonstruktion von Josef Albers: *Strukturale Konstellation S V-3* (1959, Ritzzeichnung).
Zehn mögliche Interpretationsarten einer **räumlichen Polysemie** eines Liniengebildes von Albers (Original= erstes Bild), die auf Linienschnitt- und -berührungspunkten beruht (**syntaktische BK-Ambiguität K1.1 erste Linie versus K1.2 zweite Linie in einem Schnitt-/ Berührpunkt**), sind hier als raumsemantisch ambige "Zehnheit" gezeigt.
Die zwei letzten Deutungen beruhen auf - eher nicht Räumliches abbildenden - Gruppierungen gemäß der Bildparameter S2 (hier als Punktsymmetrie), S3 (Liniendicke) und S4 (Linienorientierung); hier könnte man wiederum ein Zerfallen der Abbildlichkeit über diese drei Bildparameter als weiteres "interpretatorisches Abzweigen" annehmen.
Die letzte Interpretationsart ist die einer Punktsymmetrie von Flächen ohne Abbildcharakter.

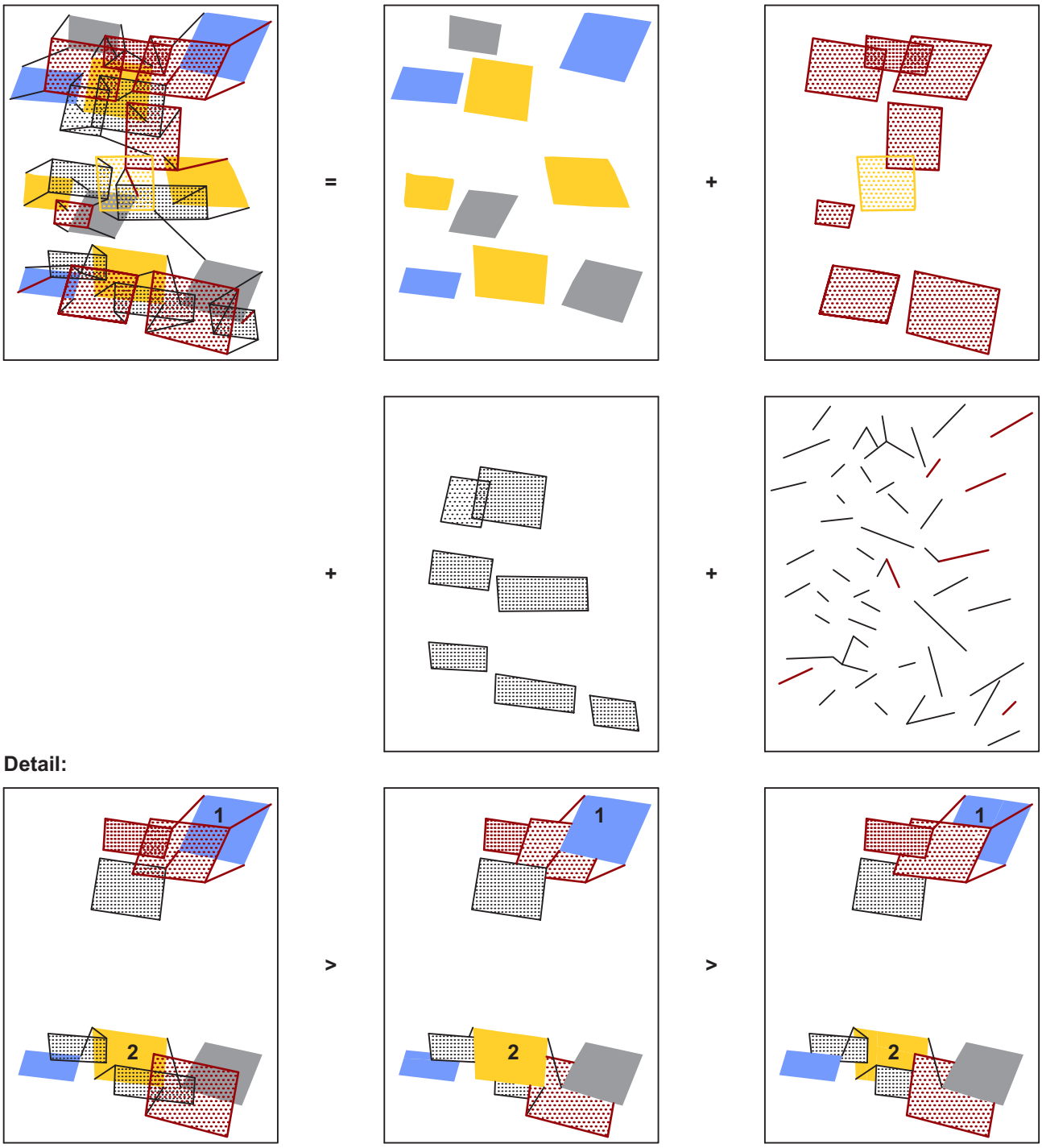


Abb. 296: Rekonstruktion von Paul Klee: *Segelnde Stadt* (1930, farbige Wassermalerei) + Detail.
Vier gelbe, drei blaue und drei graue Farbflächen bilden eine **VK-Dreiheit** über S1 (zweites Bild). Diesen Flächen werden 15 schraffierte Flächen "überlagert", so dass jeweils auch **BK-Zweiheit** entsteht: Diese "BK-Überlappungszonen" gehören über K3 (aus Konturlinien bzw. durch Farbflächen gebildete Konturlinien) und S1 bzw. S2 der Schraffurformen jeweils zwei oder mehr Flächen-Entitäten an.
Im **Detail** gezeigt sind Flächen und ihre räumlich anmutenden Verbindungslinien zu anderen Farb- und Schraffurflächen. Fläche 1 weist vier Verbindungslinien auf, die ähnliche Orientierungen S4 haben und die **zwei Deutungsarten in Bezug auf Raumdarstellung** erlauben: von vorne nach hinten gehend und umgekehrt; es liegt hier also **raumsemantische Antonymie polysemischer Raumanmutung** vor. Andere monokulare Tiefenkriterien spielen mit hinein, wenn z.B. Flächen unterschiedlich groß sind wie bei der Fläche 2: kleinere Flächen wirken eigentlich weiter entfernt, aber **ohne Verdeckungen bleibt die Raumtiefenillusion undefiniert schwebend**. Zudem sind bei Fläche 2 vier Eckpunkte mit fünf anderen Flächen verbunden: Rauminterpretationen konkurrieren miteinander. Zwei Beispiele der **vielen denkbaren semantischen Monosemierungen** neben dem Detail zeigen, wie durch Verdeckung die Verbindungslinien in Bezug auf Raumtiefenillusion monosemiert werden könnten. Der Titel ist eine **semantische Diskrepanz** (Stadt versus Segelboot), die ihre Entsprechung in der unwirklichen, räumlichen Polysemie findet; diese Diskrepanz im Titel kann mittels der **syntaktischen Bild-Ambiguität als Zeichenträger** zu weniger reibungsvoller Komplementarität um- bzw. ausgedeutet werden: *"Wahrnehmung einer Stadt als wechselnder Bezug von Wandflächen aufeinander"* o.ä..

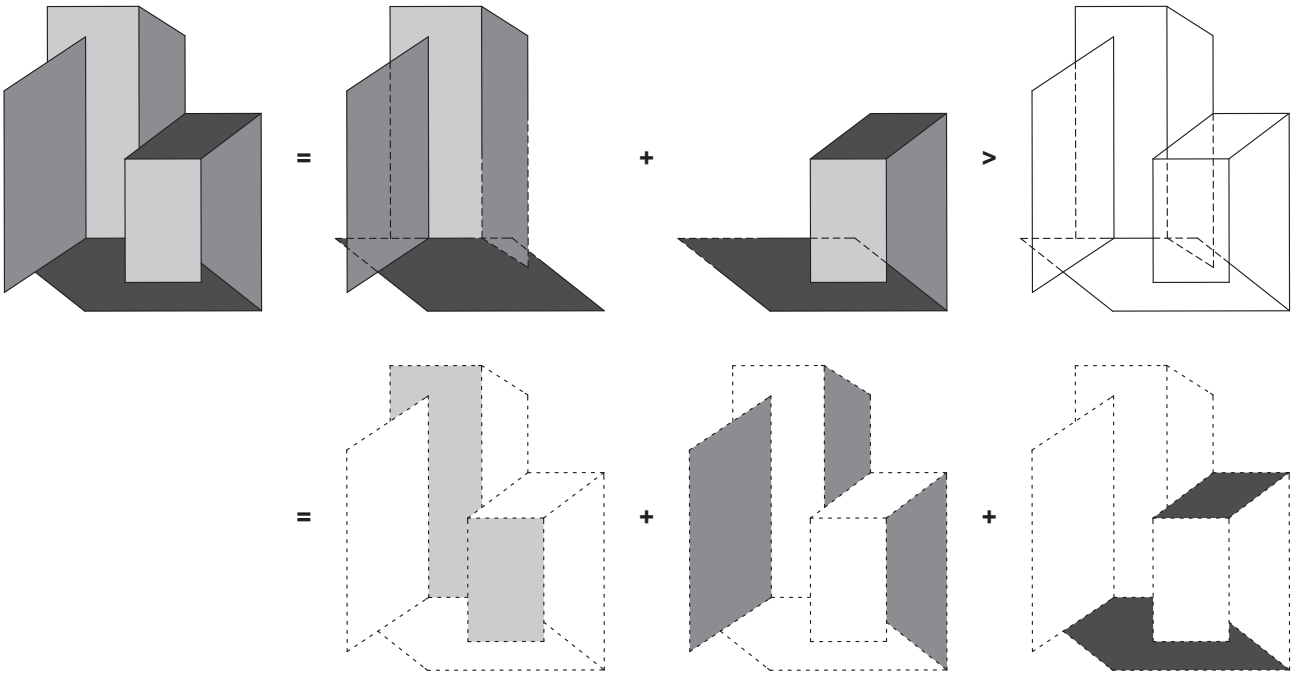


Abb. 297: Rekonstruktion von László Péri: *Raum Konstruktion No. 4* (1921, Holzobjekt bemalt).
Sieben Flächen scheinen Teile einer Parallelprojektion zu sein; jedoch zerfällt das Tiefenräumliche in zwei opponierende Teildarstellungsräume, da die untere dunkle Fläche einmal als von oben (zweites Bild) oder einmal als von unten gesehen (drittes Bild) ausdeutbar ist. Diese Unvereinbarkeit der Blickpunkte in einer **räumlichen Polysemie** zwingt die Augen zu einem analytischen Nachverfolgen der Linien, um Raum-Eindeutigkeit zu erlangen (viertes Bild). Da diese nicht erreichbar ist, gibt es auch eine Tendenz weg von der Raum-Semantik, eine Tendenz also, die sieben Flächen als nicht raumabbildend sondern als farbkonstellativ anzusehen (untere Bildreihe); auf dieser Ebene entsteht dann aber eine **syntaktische VK-Dreiheit dreier verschachtelter Farbflächengruppen** (S1.1 hellgraue versus S1.2 mittelgraue versus S1.3 dunkelgraue Flächen), die wiederum zu einer Auflösung auf der raumsemantischen Ebene drängt - quasi ein endloser Deutungskreislauf über die Grenzen von Syntaktik und Semantik hinweg aufgrund der kognitiven Tendenz zur rezeptiven Daten-Vereinheitlichung.

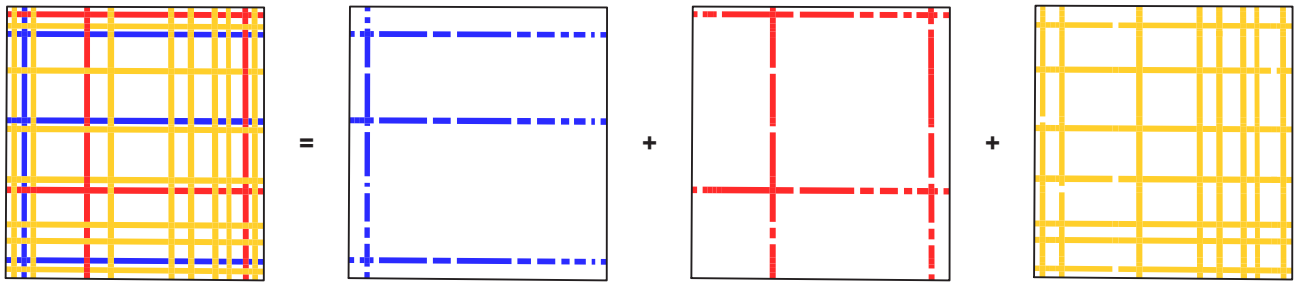


Abb. 298: Rekonstruktion von Piet Mondrians *New York City* (1942, farbige Malerei).
Linienabschnitte sind kognitiv gruppierbar zu drei Gittern mittels dreier Farben (S1.1 bis S1.3) und über ihr Ineinanderzeigen (K1) über andere Linien hinweg: **VK (S1.1/ K1.1 versus S1.2/ K1.2 versus S1.3/ K1.3**). Rechteckfelder bilden über K3 einen gerahmten Flächenbereich aus, der auch von Teilen der anderen zwei Gitter eingenommen wird: **BK (K3 versus K1/S1)**. Hier gibt es zudem **gegenläufige Monokulare Tiefenkriterien**, einen Raumtiefenillusionsbruch, da die zwei Monokularen Tiefenkriterien **Texturdichte** und **Verdeckung** gegenteilige Angaben über die ´Tiefenpositionen´ der drei farblich unterscheidbaren Gitter liefern: das **engmaschige**, daraus also relativ zu den anderen zwei Gittern ´weiter entfernt´ wirkende gelbe Gitter **verdeckt** dazu antonym die zwei weitmaschigen, also daraus teilweise ´nah´ wirkenden Gitter in rot und blau, die offensichtlich viele Unterbrechungen aufgrund Verdeckung aufweisen (siehe zweites und drittes Bild). Jedoch sind auch kleine **Störungen dieser Gegenläufigkeit/ raumsemantischen Antonymie** eingebaut, da mitunter die weitmaschigeren Strukturen doch wieder die engmaschigeren gelben Strukturen an sechs Stellen "natürlicherweise" verdecken (siehe viertes Bild), so als ob diese wenigen Verdeckungen daran gemahnen sollten, welche Verdeckung eigentlich raumillusionsbezogen "richtig" wäre. Man kann von einem **Geometriemischtyp 7 Linien zu Fläche** sprechen (> **MD**). Das Unwirkliche dieser gegenläufigen Monokularen Tiefenkriterien kann auf der **Meta-Ebene** korreliert werden mit dem Titel ***New York City***, allegorisch ausdeutend z.B. zu **semantischer Komplementarität Titel versus verminderte Abbildlichkeit**: *"Stadt als uneindeutiges Phänomen der Nähe-Ferne-Beziehungen von sich durchwirkenden Strukturen"* o.ä.. Diese verminderte Abbildlichkeit (als nur über den Titel metaphorisch ausdeutbaren "Grundriss") für sich, ohne Titel wirkt eher wie ein nichtabbildendes Bild, wodurch **pragmatische Antonymie** entsteht: ikonische Abbildfunktion suggeriert aus Titel versus syntaktische Bildfunktion des (Ab-)Bildes für sich genommen.

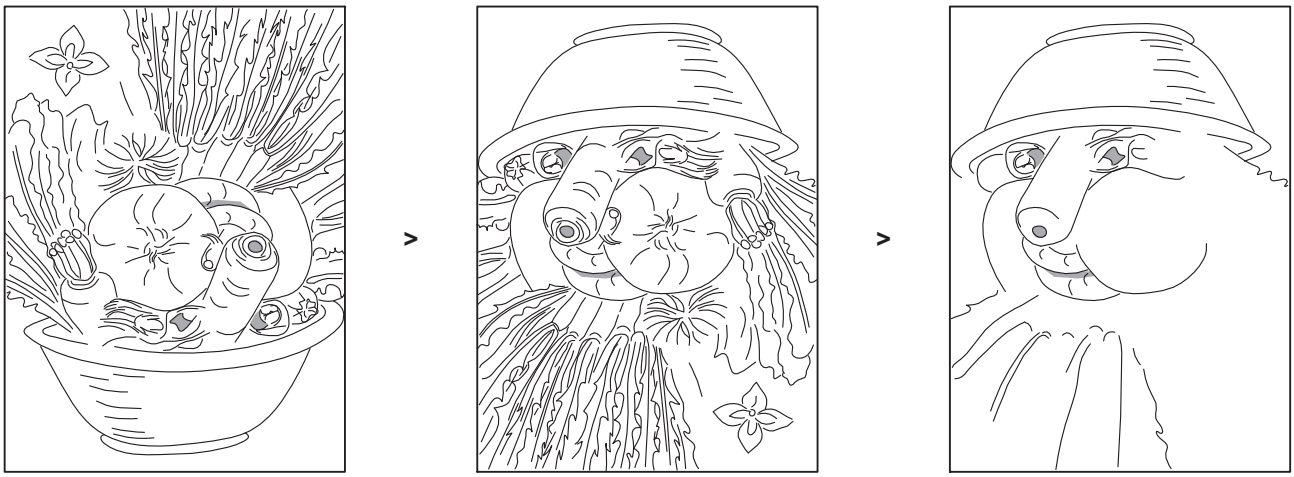


Abb. 299: Rekonstruktion von Giuseppe Arcimboldo: *Der Gärtner - Scherz mit Gemüse* (um 1590, farbige Malerei zur Ansicht in zwei 180-Grad-Positionen).
Erst um 180 Grad gedreht ergibt ein Gemüsestillleben die schematische Andeutung eines Gesichts; das **Gestaltprinzip der Bekanntheit/ der erinnerten Gestalt** führt zu einer informationstheoretisch fassbaren Vereinfachung vieler Daten/ Objektdetails zu einem einzigen erinnerten Gesichtsschema (siehe drittes Bild), also zu einer einzigen Information statt vieler Daten mittels Abstraktion (**rezeptiv-semantisches detractio**). Solche erinnerten Bedeutungsschemata sind auch Grundlage der vier bildrhetorischen Veränderungsoperationen, denn nur aufgrund eines erinnerten Konzeptes ("natura") kann eine Abweichung davon ("ars") als solche erkannt werden. Zwei denkbare Bildhängungen ergeben also zwei Teilbedeutungen, die in **semantischer Diskrepanz** (Gesicht versus Gemüse) stehen, über den Titel ergibt sich **semantische Komplementarität** (Titel/ Gärtner versus Bild/ Gemüse + Gärtnergesicht). Um das Gesicht zu erkennen bedarf es der Ausblendung von Details des Gemüses, also gewissermaßen **semantischer detractio** in der Rezeption (siehe drittes Bild); letztlich handelt es sich also um die **Verschränkung zweier Wahrnehmungsmodi**, also um **pragmatische Antonymie** (detailreich-naturalistische Wahrnehmung des Gemüses versus abstrahierend-schematisierende Wahrnehmung einer Gesichtsandeutung). Diese wiederum könnte semantisch ausgedeutet werden, z.B. in der Art: *"der Produkte fokussierende, sich selbst objektivierende, nur noch schemahafte Produzent, der von anderen mit seinen Produkten identifiziert zum Schema wird"* o.ä.. Die bildrhetorischen Veränderungen sind Verfahren der Bildproduktion aber auch Verfahren der Rezeption, um Fragmente zurück zu ergänzen (**re-adiectio**), um nichteinordbare Details wie im dritten Bild hier fortzudenken (**detractio**) oder um das Abgebildete "eidetisch" zu variieren (**transmutatio und substitutio**), um z.B. auf **Prototypen** einer Prototypensemantik (vgl. Kap. 1.4) zu schließen (z.B. "Stuhligkeit" eines Stuhles); diese Veränderungen können aber auch jeweils Wahrnehmung lenken auf Quantität, Modalität, Relation und Qualität (vgl. Abb. 342), sodann können diese wiederum mit Bedeutung belegt werden wie z.B. hier: Modalität aus detractio des nur schemenhaft, durch Details gestört an-/abwesenden Gärtners als Bezeichnung seiner Lebensmodalität bzw. der Modalität seines Wahrgenommenwerdens.

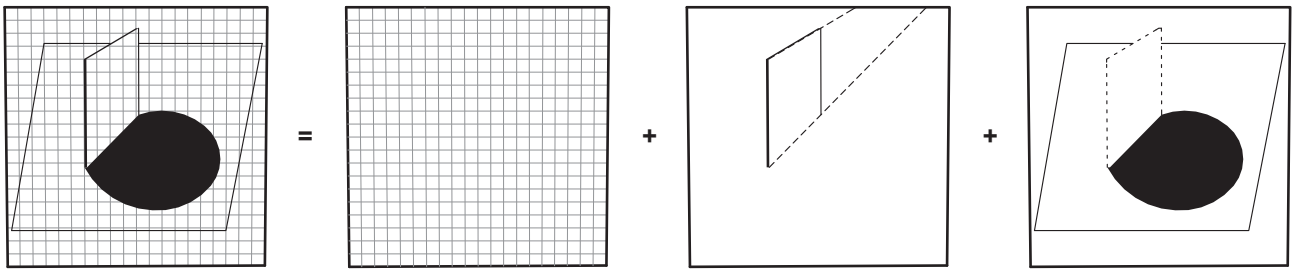


Abb. 300: Rekonstruktion von Attila Kovács: *Kohärersibilität 1 v* (1968-1995, Malerei und Zeichnung).
Das erste Teilbild (Gitter, zweites Bild) betont das Planebene der zweidimensionalen Bildfläche, im zweiten Teilbild ist eine stehende Fläche in **Einfluchtpunktperspektive** zu sehen, im dritten Teilbild eine horizontale Viereck-Fläche aber in **Parallelprojektion**, die auf zwei Arten auf die stehende Fläche verweist: zum einen dadurch, dass ihre Konturlinie durch die stehende Fläche hinten unterbrochen wird, zum anderen dadurch, dass eine an einen Schlagschatten gemahnende, jedoch unlogischerweise gekrümmte Fläche auf ihr zu liegen scheint. Unlogisch ist dann aber auch noch der fehlende Binnenschatten der scheinbar Schatten werfenden stehenden Fläche. Man kann **Schlagschatten** und **Spiegelungen** als eine **an Selbstähnlichkeit gemahnende Dopplung von Motiven** deuten, als **Abbilder im Abbild**; dabei kann der geometrisch-logische Zusammenhang zwischen Bildmotiven und ihrer quasi-ikonischen Dopplung wie in diesem Beispiel gestört sein. Das (Ab-?)Bild von Kovács scheint nichtidentische, **sich reibende semantische Raumdarstellungsräume** zu **semantischer Antonymie** zu kontaminieren: Perspektive versus Parallelprojektion sowie euklidischer versus nichteuklidischer Raum. Es handelt sich um **syntaktisch-semantische Zweiheit**, syntaktisch u.a. aufgrund der Linienschnittpunkte Gitter versus Dargestelltem, semantisch aufgrund der Verschränkung von Darstellungsräumen. Das Motiv eines **verselbständigten bzw. animierten Schattenbildes** ist z.B. im Roman *Peter Schlemihl* von **A. v. Chamisso**, aber auch in expressionistischen Filmen oder Abbildern des Surrealismus Basis für semantisch-allegorische Komplementarität.

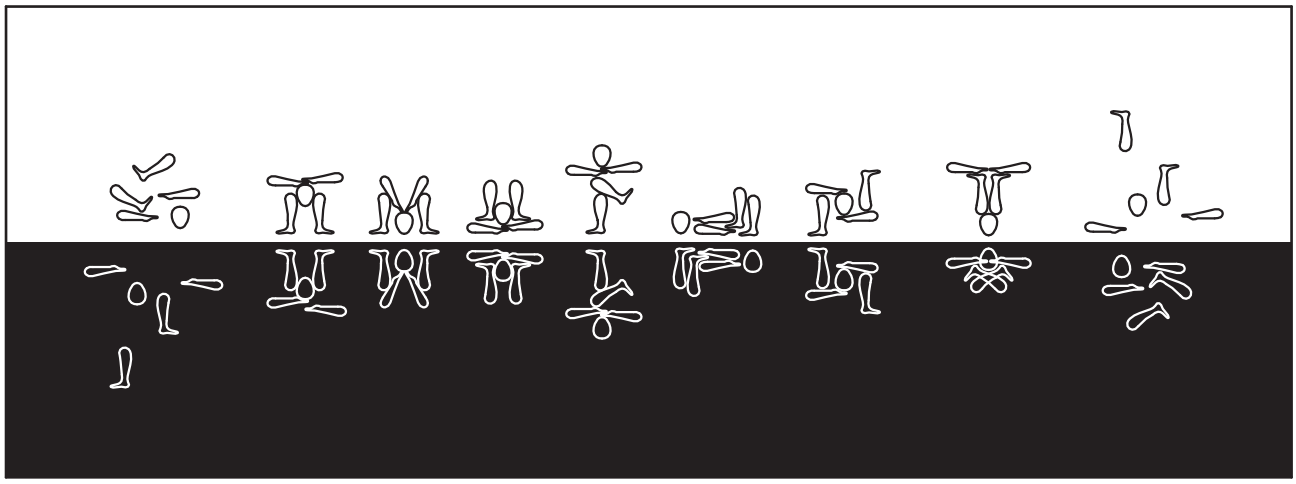


Abb. 301: Axel Rohlfs: *Für Lacan* (2011, visuelle Poesie aus seinem Band *… und zum dritten!*).
Ab der zweiten Körperteilkonstellation von links gesehen/ gelesen besteht Horizontalachsensymmetrie, "natürliche" Spiegelung als "ikonische Dopplung", in der sechsten aber Punktsymmetrie, ab der achten keine Symmetrie mehr. In Anlehnung an **Lacans Theorie des ganzheitlichen Spiegel(selbst)bildes** des eigenen Körpers als Quelle gefährlichen, illusionären Ganzheitsdenkens seit der frühen Kindheit, seit dem Spiegelstadium, wird in diesem Werk eine kognitive Entwicklung durch Etappen der Asymmetrie zu Symmetrien und zurück, von mentalem Selbstbild und (scheinbar) abgebildetem "Selbst" nachgezeichnet. Das Teil-Divergieren beider Folgen erscheint hier als ästhetische Devianz-Ambiguität, als semantische Zweiheit zweier (scheinbar einander abbildender) Abbildfolgen. Aufgrund der Störung der Form-Symmetrien kann man aber auch von **syntaktischem transmutatio** sprechen.

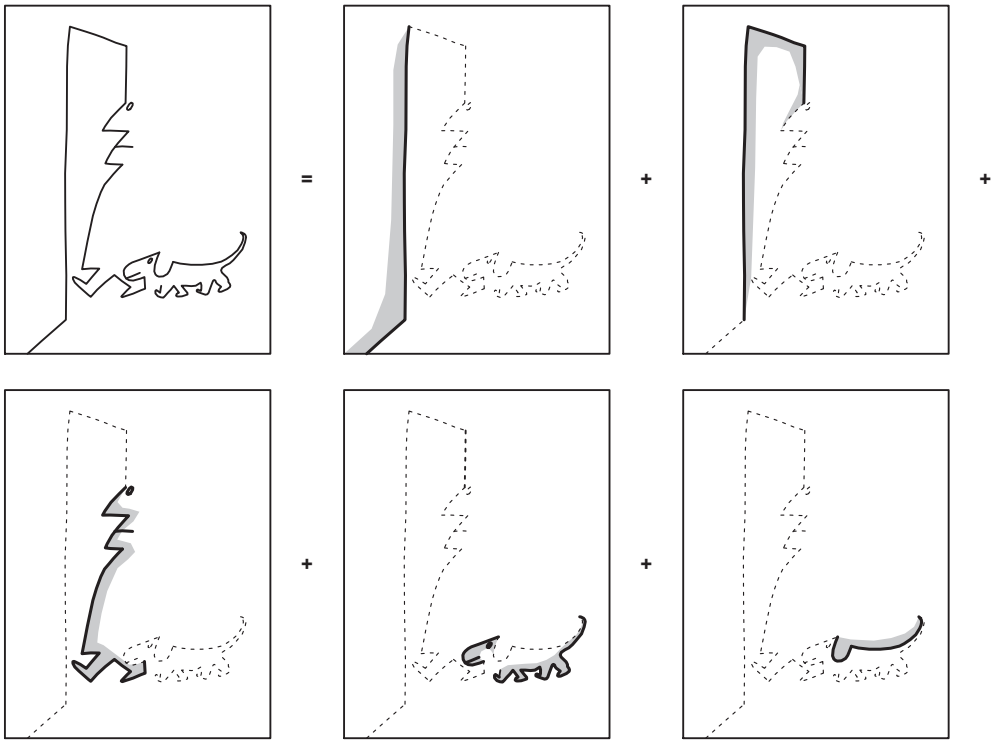


Abb. 302: Rekonstruktion von Saul Steinberg: *Mann mit Dackel* (1959, aus seinem Buch *"Zeichnungen"*).
Eine Linie definiert sich über ihre Krümmung bzw. ihr Abknicken in Winkelform als eine ikonisch darstellende Umfassungslinie, die über den Bildparameter K3 auf das jeweils Umschlossene auch zeigt. In dem vorliegenden Werk definiert eine einzige Linie durch Abknicken und Sichkrümmen **fünf syntaktische Konturlinienbereiche** (jeweils hellgrau angelegt), wovon aber nur vier direkt mit einer Bedeutung belegt werden können, und das auch nur durch das Zusammenspiel der vier stark abstrahierten und fragmentierten Einzeldarstellungen (**semantisches detractio**): eine Wand (zweites Bild), eine Türöffnung (drittes Bild), ein Mensch (viertes Bild), ein Hund (fünftes Bild). Das sechste Bild fällt aus dem fünften heraus, woraus der Eindruck eines Negativs inmitten eines Positivs entsteht; das Ohr des Hundes ist kontaminiert mit dem Umraum, ist eine Negativ-Form.
Betrachtet man die Linie als Gesamtes so gilt für sie der Mischtyp **BK + MD der Figuralität (K3.1 ~ K3.2 ~ K3.3 ~ K3.4 ~ K3.5)**, denn die Definition von Flächenbereichen links und rechts neben der einen Linie über K3 als "Figur" bzw. "Grund" wechselt von einer Seite zur anderen usw.; die eine Linie ist also Teil verschiedener "K3-Figur"-Bereiche, die zueinander minimaldifferenziert figurhaft sind. Die Wiedererkennungsmerkmale zweier Münder und zweier Augen verstärken in ihrem Bereich den Eindruck von "Figur" (Mensch und Hund).

2.2.5 Syntaktisch-semantische Zweiheit im Sequenziellen: Gegenläufigkeit und Sequenzstörung.

Sequenzielles, also Sukzessiv-Lineares kommt bei (Ab-)Bildern, die rein medial betrachtet aufgrund ihrer Flächigkeit ja eigentlich auf Simultaneität, auf Nichtlinearität basieren, z.B. wie folgt zustande:
a) über eine Folge mehrerer (Ab-)Bilder bzw. Teilbilder (> a1) räumlich nebeneinander in mittelalterlicher Kunst oder im neuzeitlichen Comic, aber auch in nichtgegenständlicher Malerei bei Bildserien empirischer Ästhetik; > a2) zeitlich hintereinander im Film, in Neonlampeninstallationen o.ä.), oft zur **Abbildung von Bewegung oder Entwicklung einer Ideenkonstellation** (s. Abb. 287) durch die Bildfolge; b) über Monokulare Tiefenkriterien, die den Eindruck einer **Tiefenillusion**, also eines dreidimensionalen Raumes hervorrufen sollen; c) über die Bildparameter S4 und K1. In diesen Fällen liegt zumeist die **Funktion des Abbildens eines linearen Konzepts Zeit-/ Tiefen-/ Bewegung-Linie** vor. Bei Monokularen Tiefenkriterien kann man eine Raumtiefen-Sequenz zumeist als minimaldifferenzierte Abstufung (> **MD**) eines Bildparameters beschreiben. Eine Sequenz kann an einer ("räumlichen" oder "zeitlichen") "Stelle" gestört sein (**substitutio**) oder zwei Sequenzen sind komplett gegenläufig (**transmutatio**). Die Störung einer Bildparameterfolge kann immer auch als syntaktische Ambiguität erfahren werden, da sie das Schema einer Abfolge stört; Gegenläufigkeit zweier Sequenzen aus Monokularen Tiefenkriterien wird über den Raum-Abbildcharakter, also über Semantik als Gegenläufigkeit zweier Tiefen-Sequenzen, also als **raumsemantisches transmutatio + Antonymie** erfahrbar. Bei einer Störung einer Sequenzlogik kann also **syntaktisch-semantische Ambiguität** erstehen.

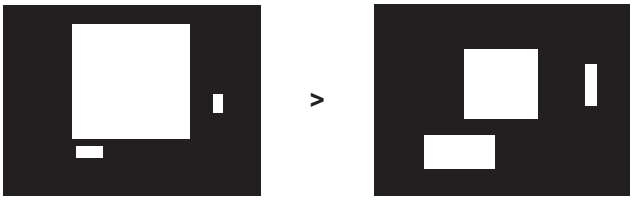


Abb. 303: Strukturzeichnungen von Hans Richter: *Rhythmus 21* (zwei Standbilder eines Schwarz-Weiß-Animationsfilms aus 1921).
Es gibt **gegenläufige Größenentwicklung-Sequenzen**: das Quadrat wird im Filmverlauf kleiner, das eine Rechteck aber länger, das andere Rechteck sogar größer. Dadurch scheint das Quadrat sich in die Tiefe zu entfernen, ein Rechteck scheint auf der Stelle stehend in die Höhe zu wachsen, das andere Rechteck sich dem Betrachter anzunähern. Hierbei handelt es sich um nicht rein bildliche sondern f**ilmzeitlich-syntaktische Ambiguität dreier opponierender zeitlicher Formentwicklungssequenzen**, mit der eine **semantische Antonymie dreier gegenläufiger, tiefenillusorischer (Schein-)Bewegungen** verbunden werden kann.

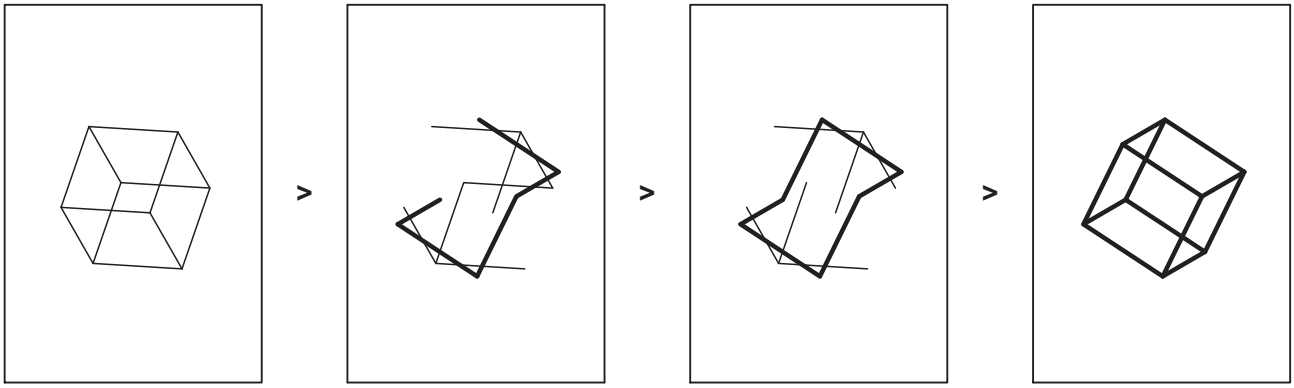
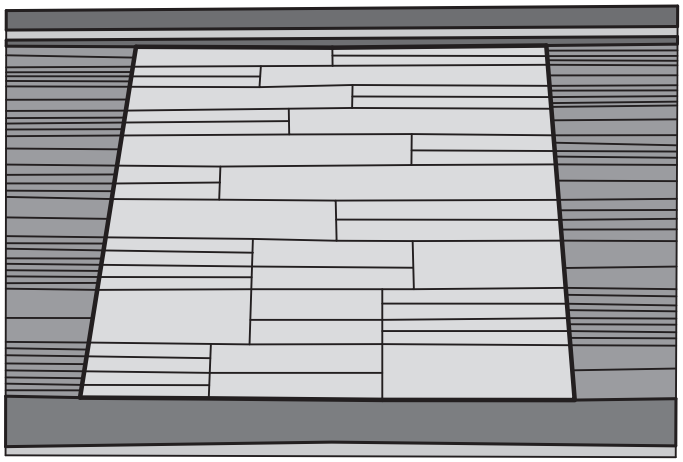


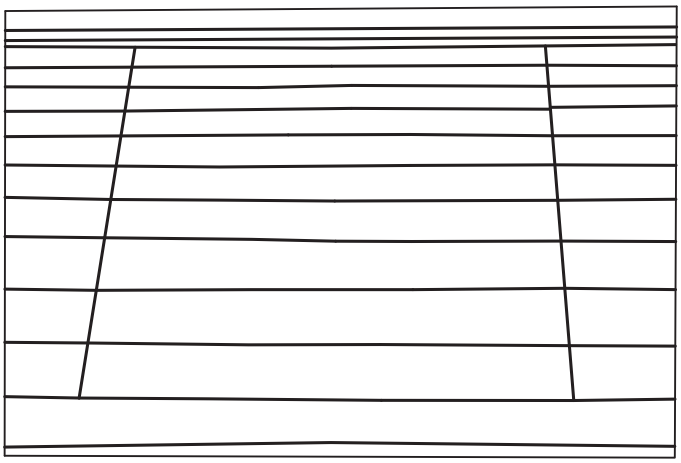
Abb. 304: Strukturzeichnung zu Manfred Mohr: *Zeichen mit Gegen-Zeichen* (1977; Grafikserie, hier nur vier Etappen aus einer Teilserie einer Doppelserie mit je 13 Blättern).
Von einer ersten Bildsequenz sind hier die Bilder vom Anfang, zwei von der Mitte und vom Ende gezeigt; es handelt sich um zwei ineinandermontierte **gegenläufige Ikonzeichen-Entwicklungen** in einer Bilderreihe: der Würfel aus dünnen Linien "verschwindet" während derjenige aus dicken Linien mehr und mehr als Würfel(-Fragment) wiedererkannt werden kann. Eine Entwicklung entspricht also **syntaktischem detractio**, die andere sozusagen **syntaktischem re-adiectio.** Die zwei Gruppierungen nach Liniendicke S3 im dritten Bild sind punktsymmetrisch und werden daher u.U. für sich nicht als Symmetriestörung, also als Würfelfragment wahrgenommen. Für die zwei ineinander verschachtelten Würfelfragmente gilt: **BK** (K1/3.1 versus K1/3.2), aber auch die Ähnlichkeit von Liniendicken bewerkstelligen Unterscheidbarkeit über den Schnittpunkt hinweg: **VK** (S3.1 Stiftdicke 1 versus S3.2 Stiftdicke 2).
Wie der Titel angibt, handelt es sich um eine Abbildserie gegenläufiger Entwicklungen zweier verschränkter ikonischer Zeichen, wobei bei gestörter Punktsymmetrie auch **syntaktisches detractio** (zweites Bild) attestiert werden kann, bei nicht gestörter Symmetrie (drittes Bild) ist aber immer noch BK-VK-Ambiguität erfahrbar. Für die Gesamtserie kann man von **syntaktisch-semantischer Ambiguität** zweier gegenläufiger Entwicklungen sowohl zweier Geometrien als auch von Abgebildetem sprechen.

Abb. 305: Rekonstruktion von Paul Klee: *Vermessene Felder* (1929, Zeichnung und farbige Wassermalerei).

Wie aus den zwei folgenden Teilzeichnungen ersichtlich ist, gibt es eine **raumsemantische Antonymie aus gegenläufigen Monokularen Tiefenkriterien**: durch konvergierende Flanken des zentralen großen, helleren Felds sowie den darin in der Bildhöhe = "Raumtiefe" größenbezogen abnehmenden Viereckmodulen, im Original auch durch eine Verblauung der Farben, wird eine Raumtiefenachse festgelegt, die die untere Bildhälfte als "vorne" definiert; gegen diese Tiefenstaffelung arbeitet aber eine ebenfalls abnehmende Textur-Unterteilung dieser Viereckmodule durch Horizontalen nach oben hin (**"falsche weil gegenläufige" Texturdichtensequenz**): unten im Bild erfolgt eine Achtelung (Seitenfelder) bzw. Viertelung (Mitte) durch Horizontalen, oben im Bild dagegen nur eine Viertelung bzw. Halbierung des Viereckmoduls. Dadurch sind die Höhen der Unterteilungen oben und unten annähernd gleich, was der eingangs besprochenen Raumtiefenillusionsachse zuwiderläuft. Diese "Unterwanderung" der Perspektive wird noch durch die Orthogonalität der Vertikalen im zentralen Feld befördert, da diese sich nicht an die Ordnung eines perspektivischen Konvergierens der Flanken dieses zentralen Feldes halten. Die durchgehenden Horizontalen scheinen zudem mehreren Flächen anzugehören: **BK (K1 durchgehende Horizontallinie versus K3 Rechteck des Viereckmoduls)**. Der Titel ist zudem **polysemisch**: *"vermessen"* ist deutbar in Bezug auf a) vermessene Landschaft und oder oder b) vermessenes Verhalten: die Felder des dritten Bildes (als Teilbild des Werks) "halten sich vermessenerweise nicht" an die Perspektivordnung des zweiten Bildes.



=



+

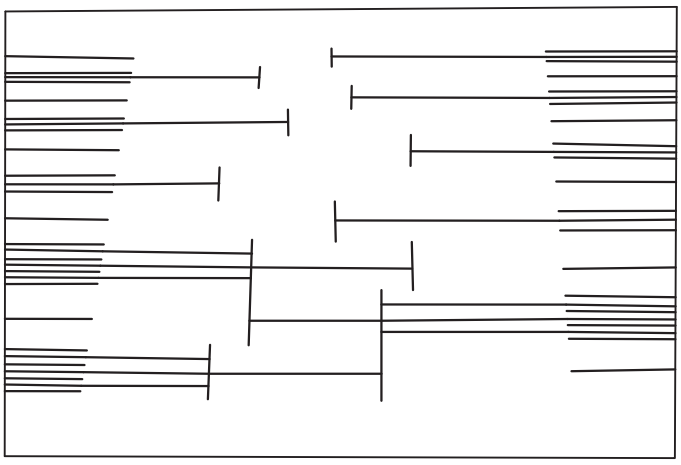
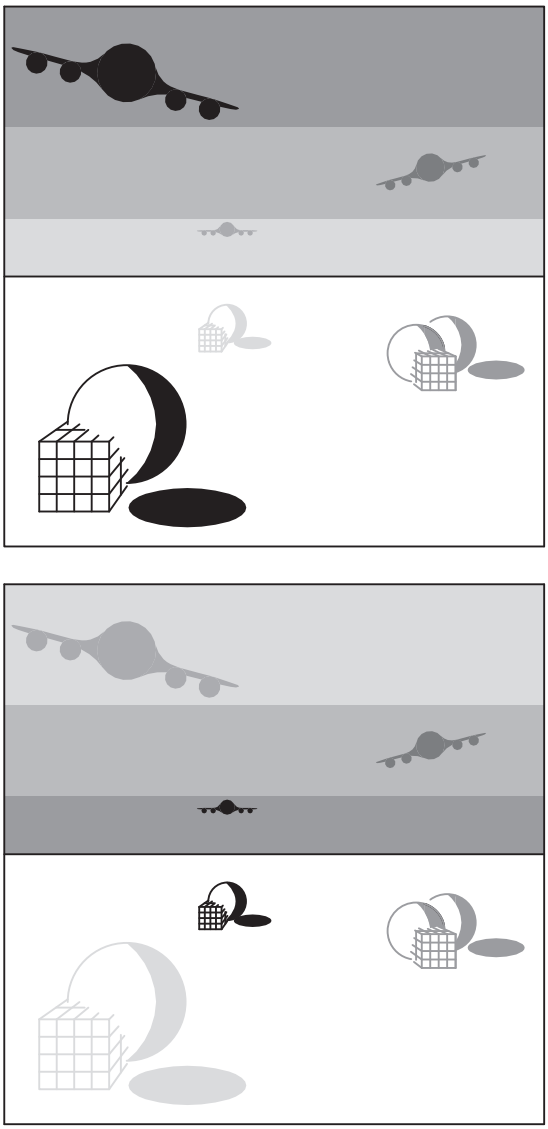


Abb. 306: Beispiel der Gegenläufigkeit Monokularer Tiefenkriterien.
Erstes Bild: Bei den Monokularen Tiefenkriterien, also der Darstellung/ Illusion von Raumtiefe im Abbild kommt es normalerweise zu **gleichlaufenden Staffelungssequenzen minimaler Differenzierung (> Typ MD) von Bildparametern zur Abbildung bzw. für Illusion von Raumtiefe:** Größen-, Verdeckungs-, Verblassungs-, Verschwommenheits-, Texturdichte-, Schlag-Binnenschattenannäherungs- und Horizontannäherungsgrade staffeln sich raumsemantisch in Bezug auf Tiefenillusion i.A. **gleichlaufend** ab (vgl. Kap. 1.3.1.3). Man kann aber eine Sequenz eines Monokularen Tiefenkriteriums gegenläufig zu den anderen Kriterien gestalten und damit **semantische Antonymie zweier gegenläufiger Tiefenillusionsachsen** erzeugen.
Zweites Bild: Durch einige Monokulare Tiefenkriterien als **"nah"** definierte Objekte links im Bild (relative Größe, relativ geringe Texturdichte, Schlag-Binnen-schatten-Divergenz und relative Ferne zu Horizont) sind durch das Tiefenkriterium der Farbverblassung **semantisch antonym** dazu als **"fern"** definiert. In Fotografien kann ein ähnlicher Effekt angewandt werden: Fernes ist scharf, Nahes verschwommen dargestellt, wodurch der Eindruck einer unnatürlichen "Raumverzerrung" entsteht. Dieser **Blur-Effekt** kann auch so ausgestaltet sein, dass das Bildzentrum scharf gezeichnet, Bildrandbereiche (also eigentlich Naheliegendes) dagegen umlaufend weichgezeichnet sind. Das betont metakognitiv den Prozess des Zentrum-Fokussierens: Wahrnehmung selbst wird sichtbar gemacht: pragmatische Komplementarität Abbilden des Objekts versus Verweis auf Kognition durch Netzbildverfremdung.
Drittes Bild: Die Kubus-Figuren in der Nähe des Horizonts sind nicht nur vom weißen Grund durch Farbangleichung S1 an diesen, sondern auch voneinander z.B. aufgrund annäherndem S4 weniger unterscheidbar, vermögen also aufgrund geringerer Distinktivität weniger Aufmerksamkeit zu binden, wirken weniger figurhaft und daher ´fern´.



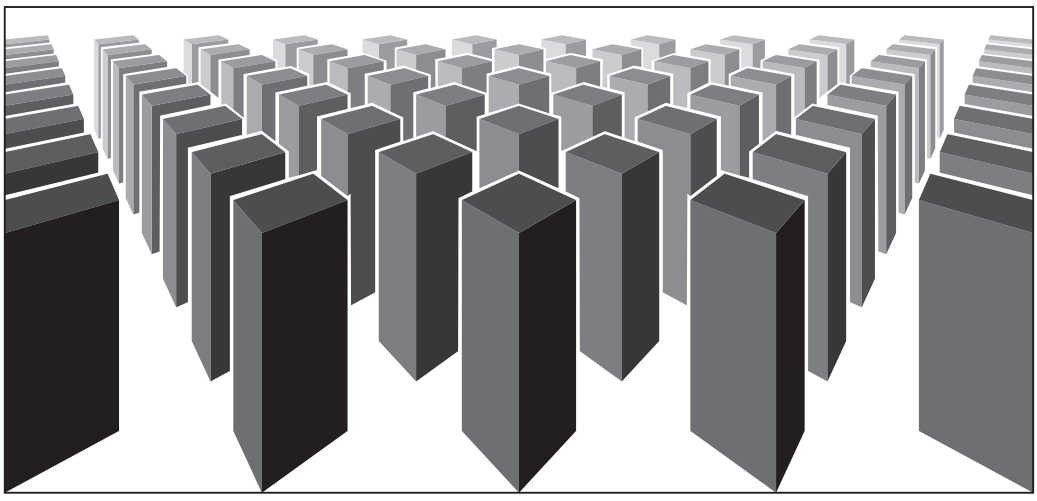
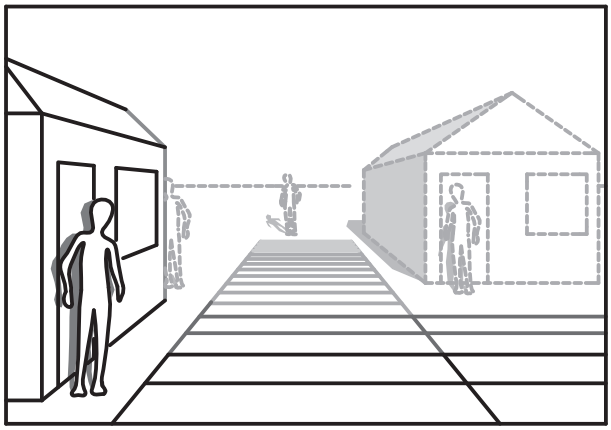
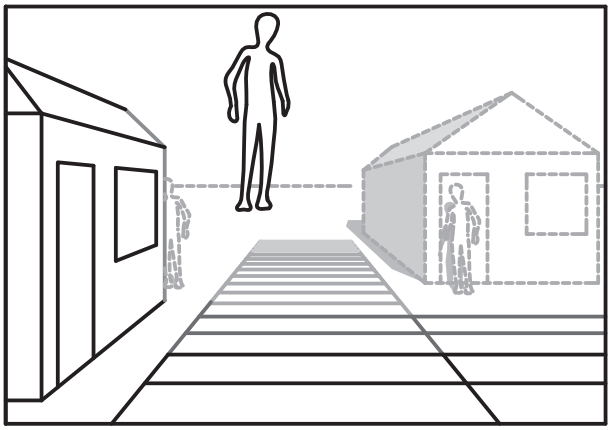


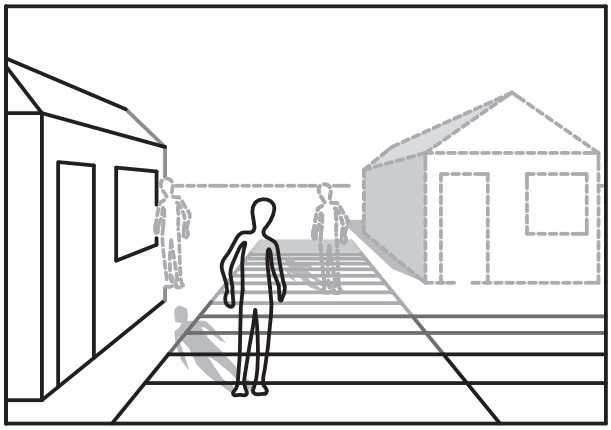
Abb. 307: Gegenläufigkeit jeweils eines Monokularen Tiefenkriteriums (folgende Seite).
Im Nahbereich bis sechs Meter Abstand, spricht man von Tiefensehen mit beiden Augenbildern (binokulares= zweiäugiges Tiefensehen), die leicht voneinander abweichen und daher Rückschlüsse auf die Tiefenlage eines Objektes zulassen. Ab sechs Meter ist diese Abweichung kaum noch wahrnehmbar, das monokulare (einäugige) Tiefensehen bestimmt die räumliche Wirkung aufgrund von Monokularen Tiefenkriterien (s. Kap. 1.3.1.3). Raumtiefenillusion auf einem zweidimensionalen Abbild erreicht man also durch Anwendung Monokularer Tiefenkriterien, also durch **Staffelungen von graduierbaren Gestaltungsaspekten** wie z.B. Verblassungsgrad der Farbe (> S1) oder Verunschärfungsgrad der Form (> S2). Für die Kriterien soll nun eine **Gegenläufigkeit als ambig-zweiläufige Störung der Tiefenillusion** gestaltet werden, indem man durch Kriterien ein Objekt als "nah", aber durch ein abweichendes Kriterium wie z.B. "Farbverblassung" das Objekt als "fern" erscheinen lässt:



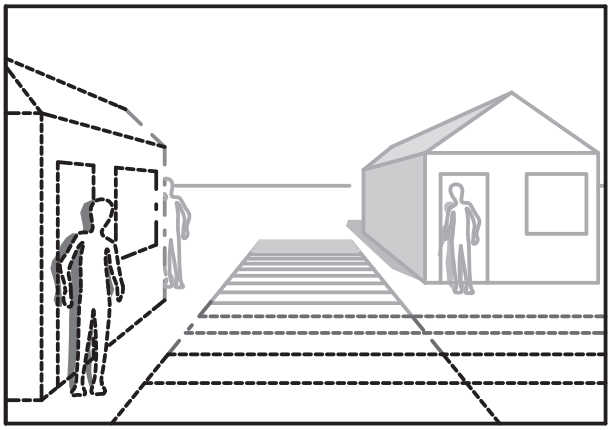
Ausgangsbild



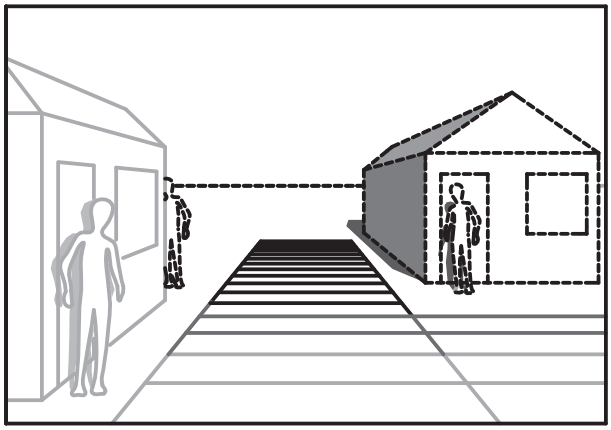
Störung des Kriteriums *Abstandsequenz zur Horizontlinie*



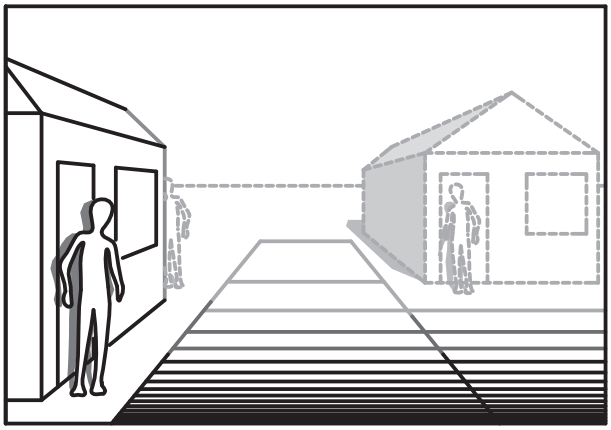
Störung des Kriteriums *Verdeckungsequenz*



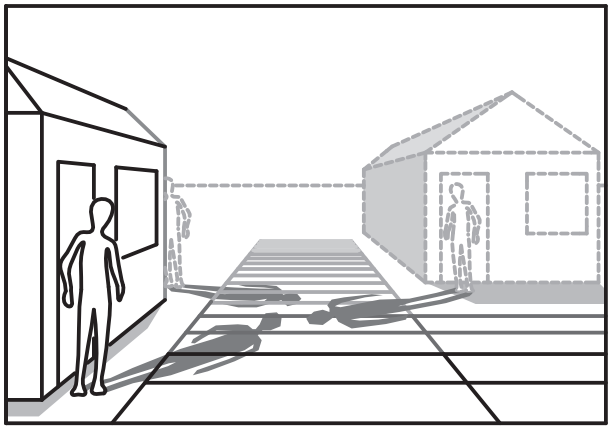
Störung des Kriteriums *Verunschärfungsequenz*



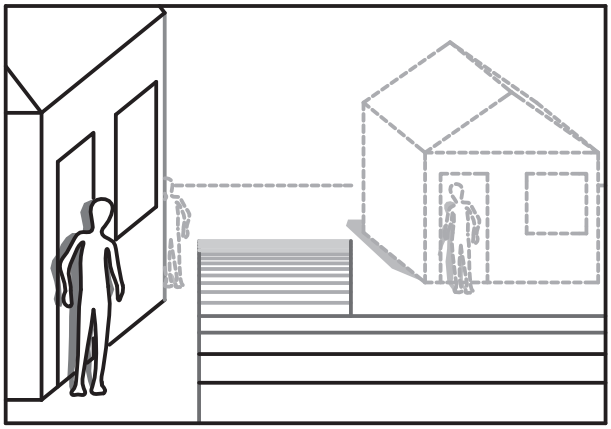
Störung des Kriteriums *Farbverblassungsequenz*



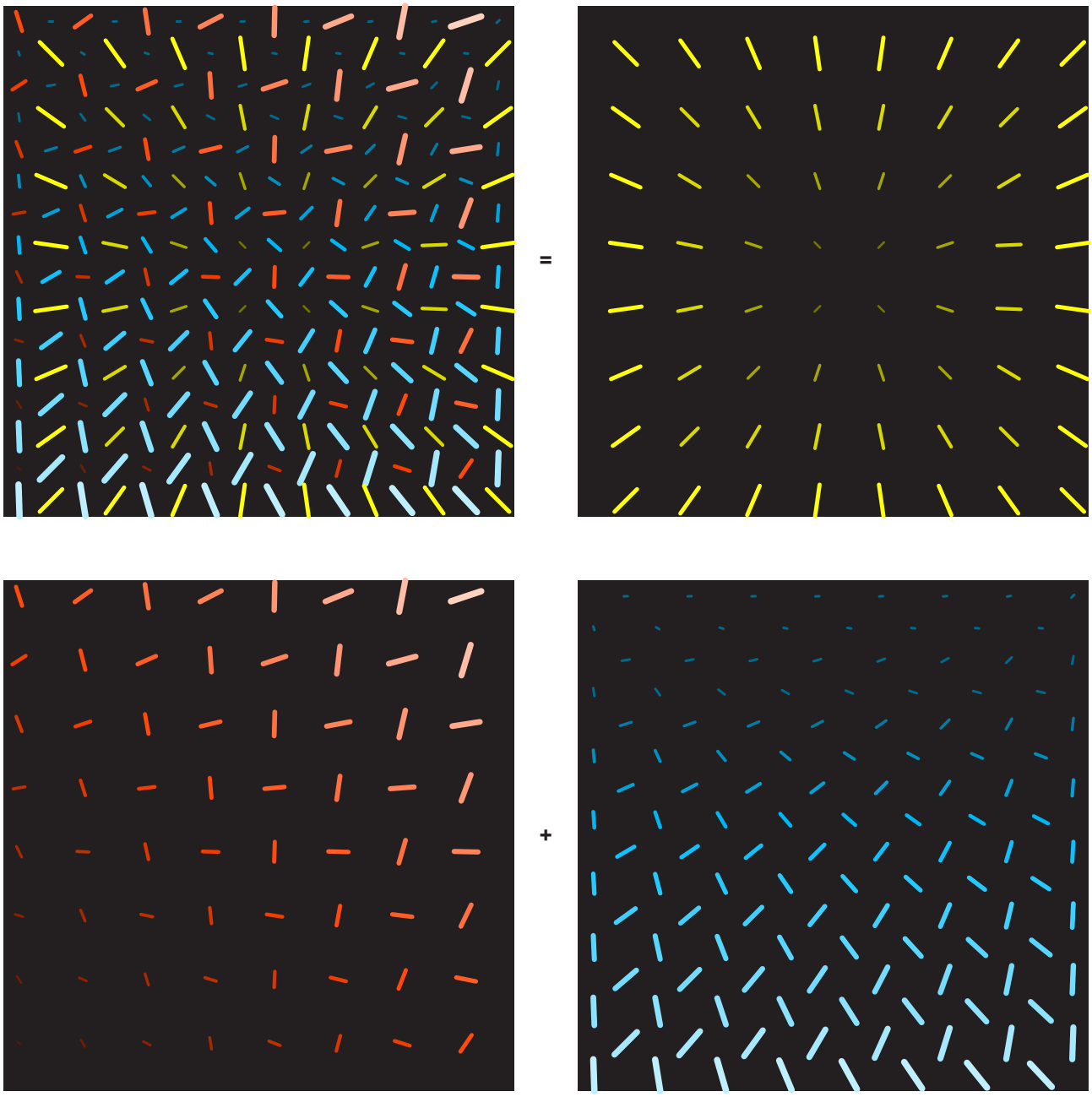
Störung des Kriteriums *Texturdichtesequenz*



Störung des Kriteriums *Annäherungsequenz Schlag- zu Binnenschatten*



Störung des Kriteriums *Annäherungsequenz von Perspektivlinien*



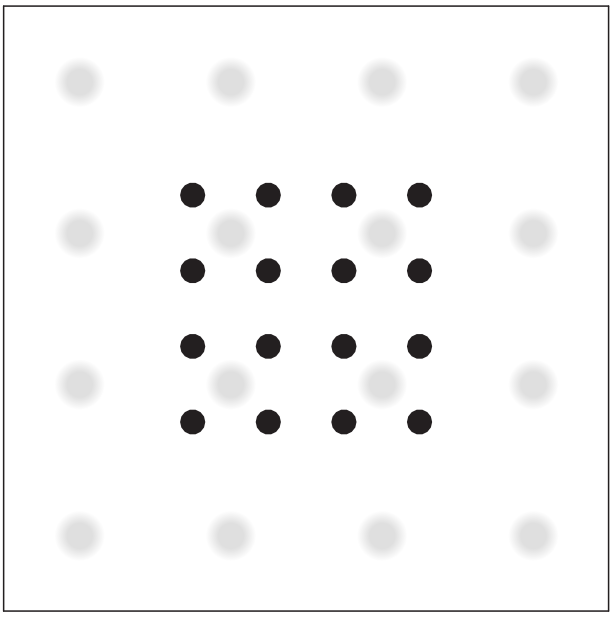
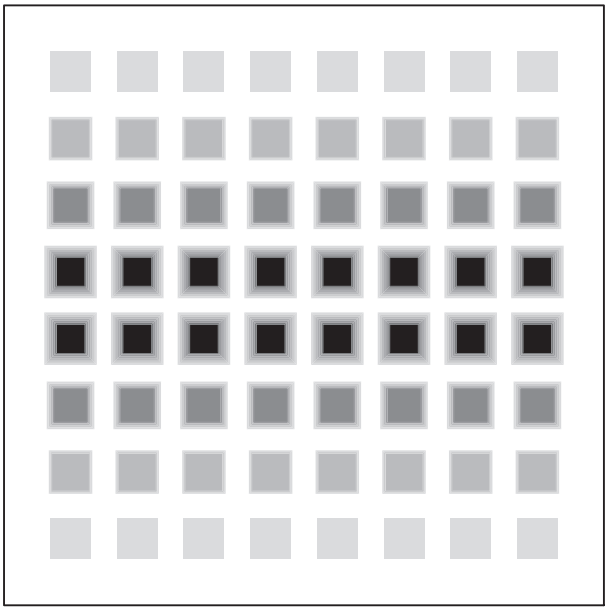
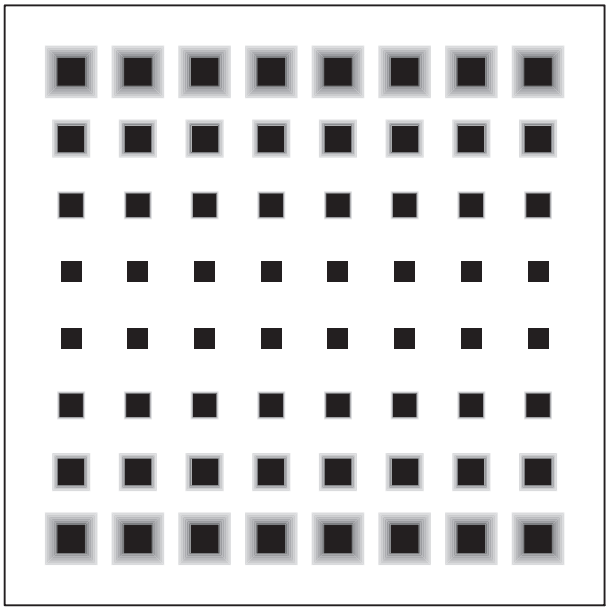


Abb. 308: Zerlegung von Axel Rohlfs: *Polyperspectivity PP 10* (erstes = Urbild, 2020, Computergraphik aus dem Band *The Art of Fugue in Polyperspectivity*) sowie derselbe: *Gegenläufigkeit* (Computergraphik, 2020).
Zu *PP 10*: syntaktische **VK-Kontamination** dreier Gruppierungen v.a. über S1 und S4, **raumsemantische Diskrepanz** dreier Perspektiven.
Zu *Gegenläufigkeit*: syntaktische **VK-Kontamination** über S2/ (Non-)Sfumato, S1 sowie S3, in einer grauen Kreisfläche definieren zwei monokulare Tiefenkriterien das Element als ´nah´ (relativ größer und weiter auseinander > S3 und K2), zwei andere dagegen als ´fern´ (relativ farbverblasst/ farbähnlich zu Grund und verschwommen/ Sfumato > S1 und S2): **raumsemantische Antonymie**. Man könnte mit diesen beiden Werken eine Ähnlichkeit auf einer Meta-Ebene kognitiver Mengenlehre konstatieren: syntaktische VK-Kontamination ähnlich zu semantischer/ pragmatischer Diskrepanz, syntaktische BK-Kontamination ähnlich zu semantischer/ pragmatischer Antonymie.

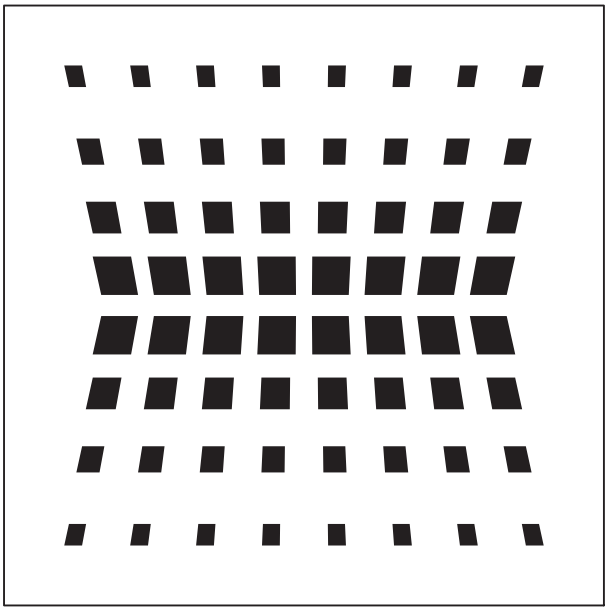
Abb. 309: Semantische Antonymie der Gegenläufigkeit von Tiefenillusionssequenzen bei Bildern, die auf der Grenze zwischen Ikon und Nicht-Ikon in Bezug auf Raumabbildung anzusiedeln sind (vier Seiten).
Scheinbar nichtabbildende Bilder, also Bilder ohne Abbildung erinnerbarer Gestalten der Natur wie die der Bildserie *"Hommage an das Quadrat"* von **Josef Albers** (vgl. Abb. 164) können einen tiefenillusorischen Schein aufweisen, sind daher quasi raumabbildend.
Solche Bilder haben daher eine **semantische und eine pragmatische Antonymie der Wirkung bzw. der Funktion**:
semantische Antonymie (gerade eben noch) räumlich (wirkend) versus (nicht ganz) nichträumlich (wirkend) bzw. pragmatische Antonymie Ikon-Zeichenfunktion/ Informationübermittlung versus Nicht-Ikon/ Index auf (Raum-) Kognition als Metakognition bzw. "Kontemplation". Hier ein paar Beispiele:



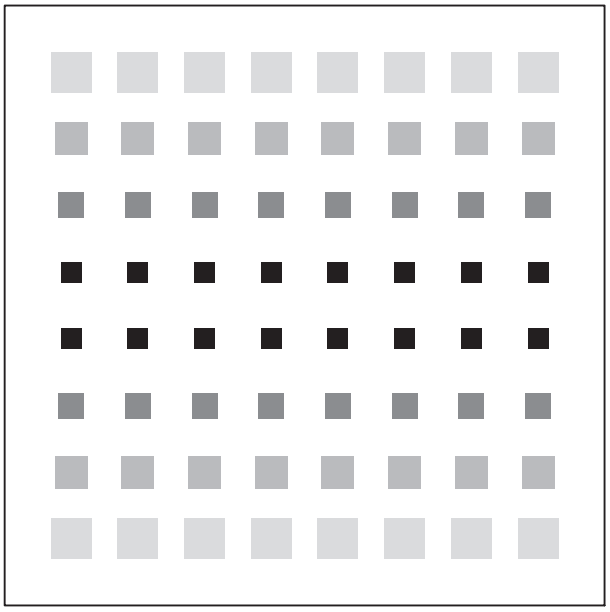
Farbverblassungsequenz S1.X versus Konturverunschärfungsequenz S2.X



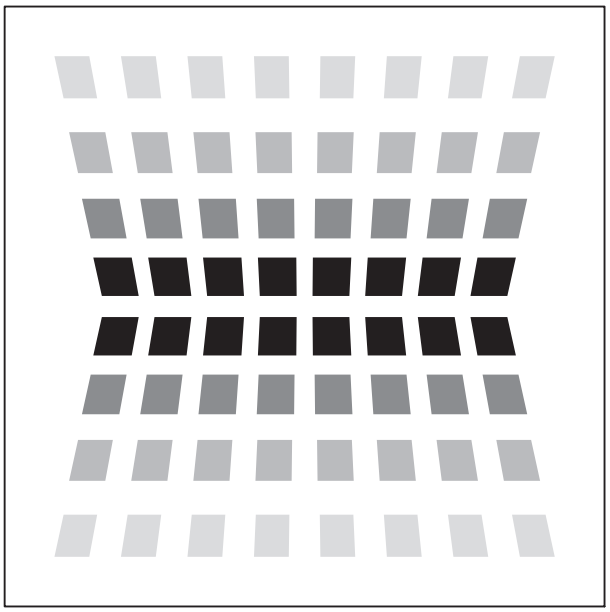
Konturverunschärfungsequenz S2.X versus Größenverkleinerungsequenz S3.X



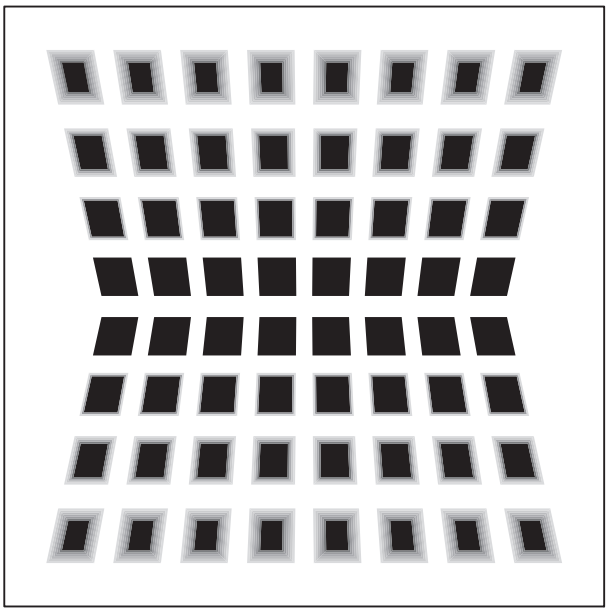
Größenverkleinerungsequenz S3.X versus Annäherungsequenz K2.X



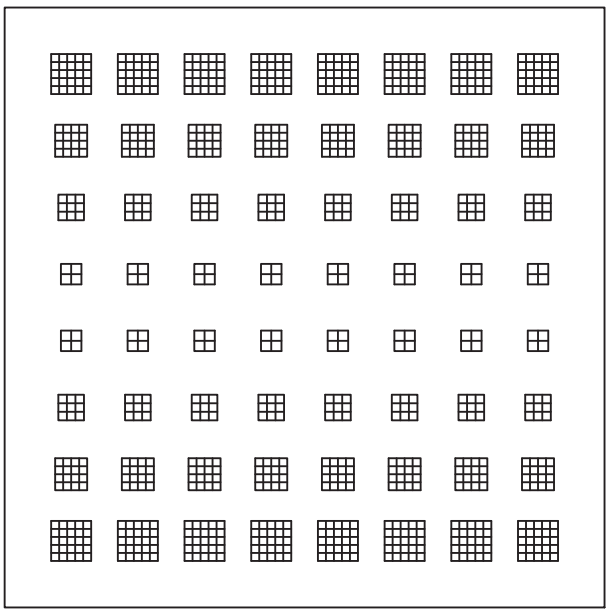
Farbverblassungsequenz S1.X versus Größenverkleinerungsequenz S3.X



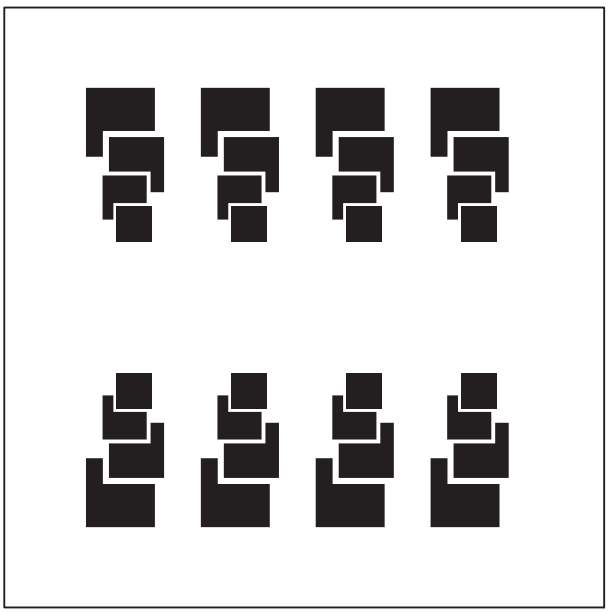
Farbverblassungsequenz S1.X versus Annäherungsequenz K2.X



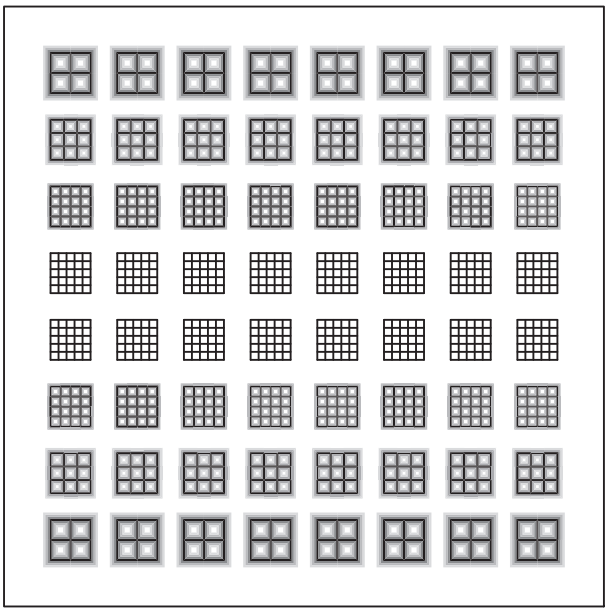
Konturverunschärfungsequenz S2.X versus Annäherungsequenz K2.X



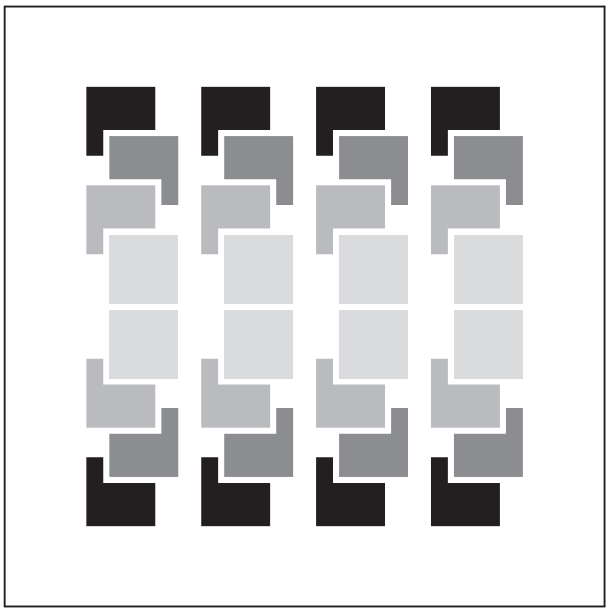
Texturverdichtungsequenz K2.X versus Größenverkleinerungsequenz S3.X



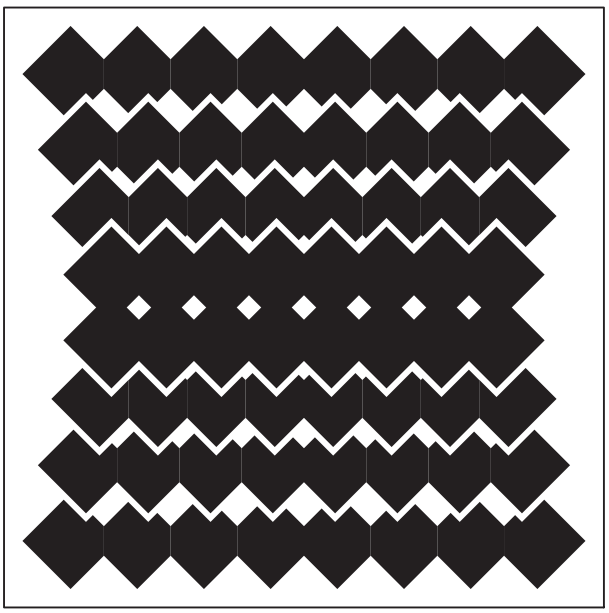
Einanderverdeckensequenz K3.X versus Größenverkleinerungsequenz S3.X



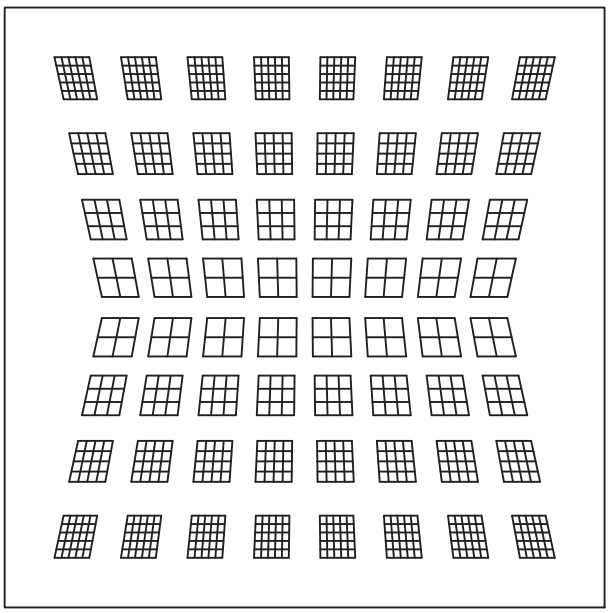
Konturverunschärfungsequenz S2.X versus Texturverdichtungsequenz K2.X



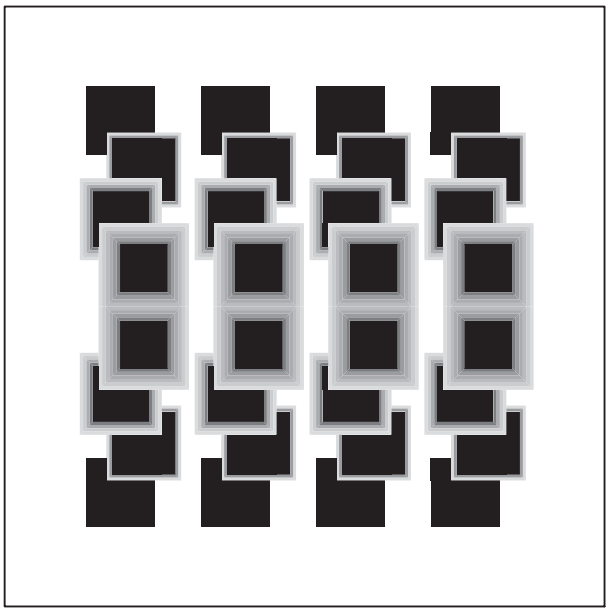
Einanderverdeckensequenz K3.X versus Farbverblassungsequenz S1.X



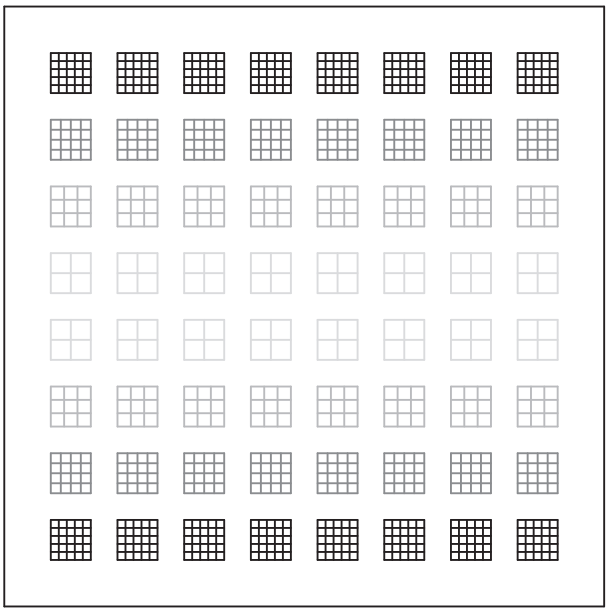
Einanderverdeckensequenz K3.X versus Annäherungsequenz K2.X



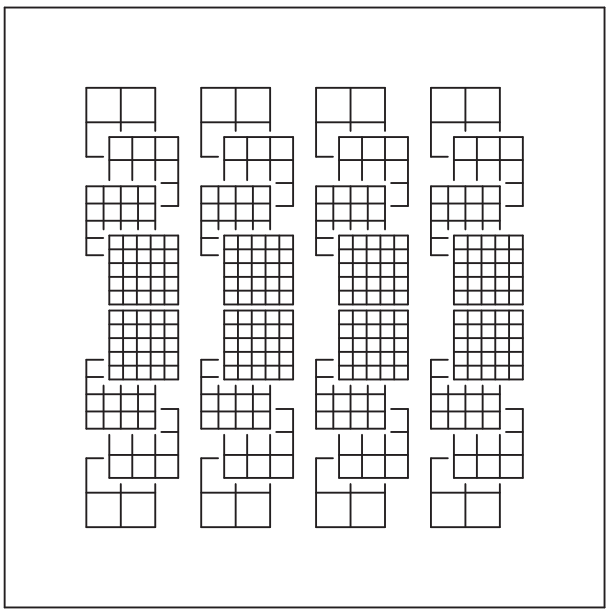
Texturverdichtungsequenz K2.X versus Annäherungsequenz K2.X



Einanderverdeckensequenz K3.X versus Konturverunschärfungsequenz S2.X



Texturverdichtungsequenz K2.X versus Farbverblassungsequenz S1.X



Einanderverdeckensequenz K3.X versus Texturverdichtungsequenz K2.X

2.2.6 Syntaktisch-Semantische Kontamination von RAUM- Ansichten und von ZEIT-Ansichten.

In den 1910er Jahren hat der Begriff der ***"Simultaneität"*** Konjunktur (s. Kap. 1.3.4). Er kennzeichnet damals nicht nur das **Kontaminieren von Momentaufnahmen eines bewegten Objekts** im Futurismus zu semantischer Komplementarität "Bewegungsdarstellung im Abbild". Das **Kontaminieren von Ansichten eines fixen Objektes** (der Betrachter ist also in Bewegung) im Kubismus ist dazu komplementäre "Simultaneität" = "Gleichzeitigkeit", denn in Bezug auf Betrachter-Standortwechsel im Raum kommt "Zeit" auch hier wieder ins Spiel; der Duden gibt daher für "Simultaneität" eine weite Definition: *"die Darstellung von zeitlich od. räumlich auseinander liegenden Ereignissen auf einem Bild"*.
U.a. die Kunstmoderne erforscht also semantische Kontaminationen von Zeit- und Raumvorstellungen in einem Abbild; die **mediale Grenze der Einheitlichkeit eines Raumstandpunkts und eines Bewegungsmoments pro Abbild** wird dabei zumeist mittels **syntaktischer Ambiguität** überschritten, z.B. mittels sich schneidendend oder nicht schneidend vermengter Konturlinien im Futurismus (> **BK oder VK**) oder wie im Werkbeispiel unten mittels ineinander montierter Ansichtsfragmente verschiedener relativer Standpunkte eines Objekts (**syntaktisches detractio + VK u.a.**) im Kubismus.
Dabei kann man bei multiplen Abbildungen von Körpern ohne Bewegungsandeutung (vermittelt durch stark differente, kontaminierte Ansichten) von **Ambiguität mehrerer kontaminierter RAUM-Ansichten** ("der Maler-Betrachter ändert seinen Aussichtspunkt im Raum, ohne dass diese Bewegung eindeutig nachvollziehbar ist"), bei Körpern mit Bewegungsandeutung (vermittelt durch minimale Differenzen MD von Konturlinien-Lagen verschiedener Bewegungsmomente) von **Ambiguität mehrerer kontaminierter ZEIT-Ansichten** ("das Objekt ändert seinen Standpunkt im Raum in nachvollziehbarer Weise") sprechen.

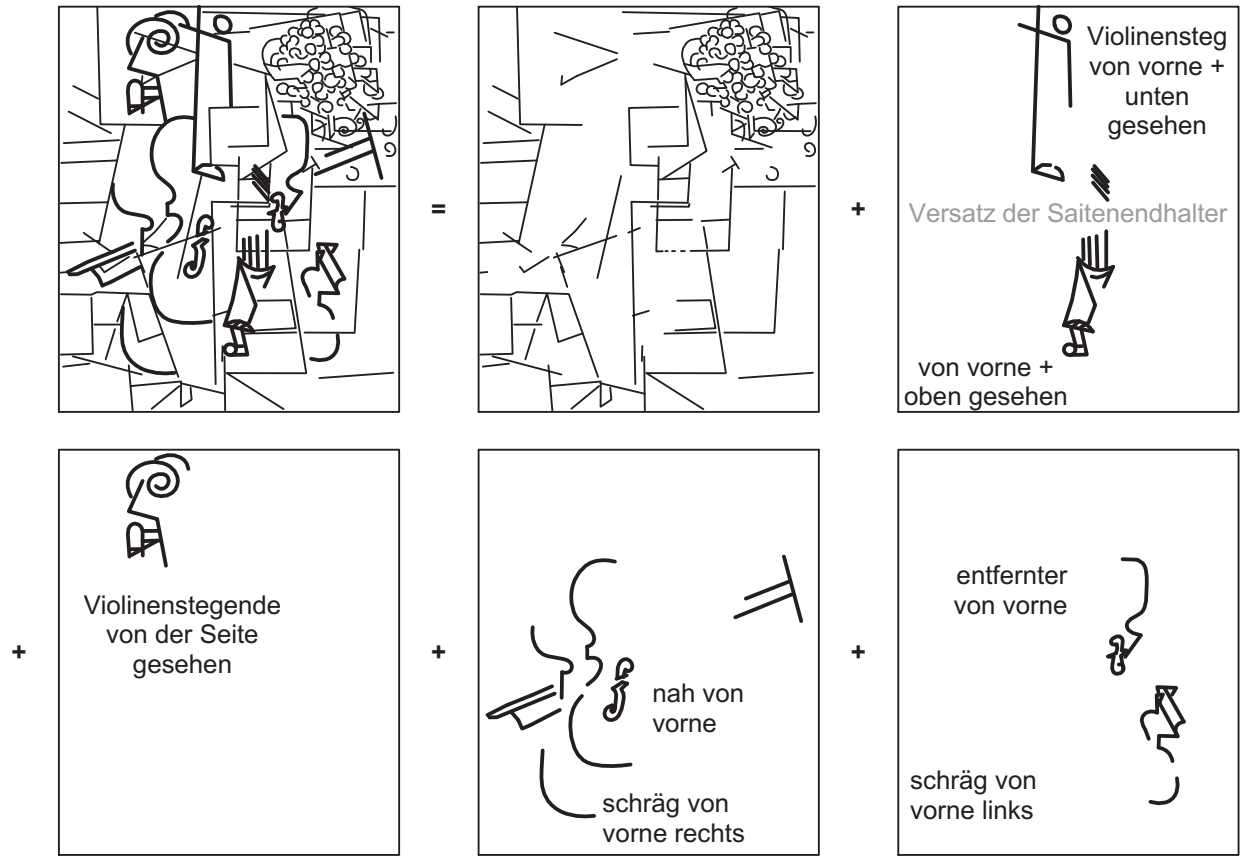


Abb. 310: Rekonstruktion von Pablo Picasso: *Violine und Trauben* (1912, farbige Malerei).
Semantische Komplementarität einer Siebenheit aus ca. sieben kontaminierten, fragmentarischen **RAUM-Ansichten** des (wohl) unbewegten Objekts "Violine" (s. drittes bis fünftes Bild, quasi als ´Protokoll´ einer Aufmerksamkeitswanderung) liegt vor; es handelt sich u.a. um **semantisches detractio/ transmutatio**: abstrakte Fragmente einer Violine in unterschiedlichen Raum-Ansichten werden dem erinnerten Bedeutungsschema ´ganze Violine´ gegenübergestellt. Die syntaktisch über K1 aufeinander verweisenden sowie S2-formähnlichen Ansichtslinienfragmente sind ähnlich einer **Konstellation** verteilt, so dass auch vom **syntaktischen Ambiguität-styp VK** gesprochen werden kann: **VK**(K1.1 + S2.1 + K3 Violin-Kurven-Figuren versus K1.2 + S2.2 eckige Geradenstruktur des "Grundes"), da die Violinkurvenfragmente von der Wahrnehmung über eine Grund-Struktur von Geraden hinweg kognitiv verbunden werden. (Hier wurde die zu VK beitragende Unähnlichkeit der Farben (DisS1) von Violine versus Umfeld nicht dargestellt.) Man könnte auch von **syntaktischem detractio/ transmutatio** sprechen, da Ansätze von Symmetrie der (Violin-) Kurvenfragmente (> S2, s. fünftes und sechstes Bild) durch **fragmentierende Verschiebung** (als (Schein-) Bewegung) gestört zu sein scheinen. Es handelt sich also um **syntaktisch-semantische Ambiguität.**

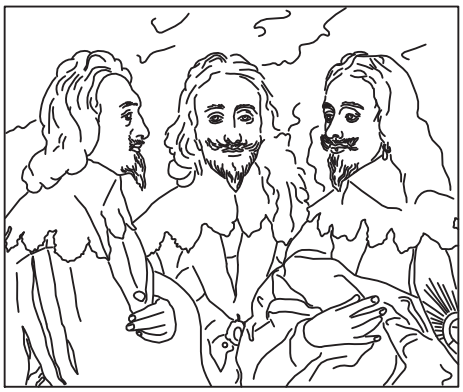


Abb. 311: Strukturzeichnung von Anthony van Dyck: *King Charles I in drei Positionen* (1636, farbige Malerei)
In einem Bild wird ein Individuum in drei Positionen (> Raum) und in drei Kostümen (als Anzeichen zeitlich auseinanderliegender Momente > Zeit) gezeigt. Es kommt also zu einer **semantischen Dreiheit dreier kontaminierter RAUM-Ansichten** und indirekt über die Kleidung auch **dreier ZEIT-Ansichten** in einem Bild. Man könnte argumentieren, dass Formähnlichkeiten der drei Figuren über den Hintergrund hinweg zusammengruppiert werden; das spräche dann für eine Zuordnung zum Ambiguitätstyp **VK**. Merklicher ist m.E. jedoch der Weg über semantische Devianz, da eine identische Person unnatürlicherweise dreimal nebeneinander, zudem in unterschiedlicher Aufmachung sichtbar ist.

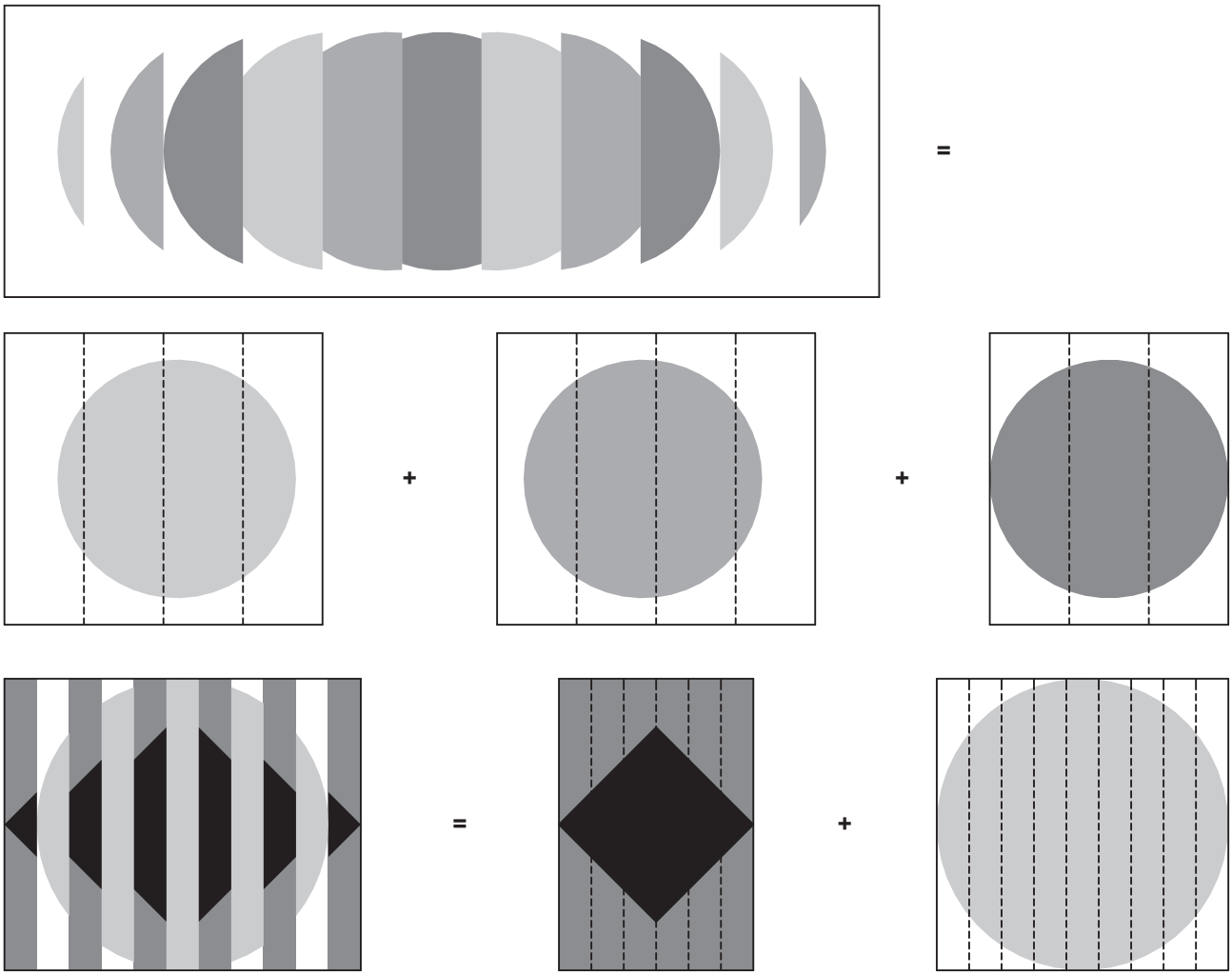


Abb. 312: Darstellung des distorsionsähnlichen Collageprinzips "*Rollage*" von Jirí Kolár (1960er Jahre).
Jirí Kolár hat für seine "*Rollagen*" Fotos in Streifen geschnitten und diese im Wechsel aufgeklebt.
Im **ersten Beispiel** ist eine Spielart schematisch gezeigt: die aus leicht versetzten Schnitten gewonnenen Streifen von Fotos desselben Motivs sind kombiniert, so dass der Eindruck einer Längung und **Vibration, also Bewegung** entsteht. Es handelt sich um **VK-Zweiheit** von ineinander montierten (adiectio) und auseinandergeschobenen (transmutatio) Bilderfragmenten (detractio), da die Wahrnehmung nach längerer Zeit Streifen eines Bildes über Streifen anderer Bilder hinweg rekonstruierend verbindet: **VK (K1.1+S1.1 versus K1.2+S1.2)**.
Im **zweiten Beispiel** seiner Techniken ist ein Motiv (hier: grauer Kreis) zerschnitten und jeder zweite Streifen ersetzt (substitutio) durch Streifen eines zweiten Motivs (hier: schwarzes Quadrat). Dieses wird dadurch auseinandergezogen (transmutatio), so dass ein Mischtyp **VK sowie syntaktisches substitutio (Kreis) + transmutatio (schwarzes Quadrat) von Schemata** entsteht.
Anstelle dieser Fotostreifen-Beispiele wären natürlich auch schachbrettartige Kontaminationen von Fotos bzw. Fotofragmenten denkbar als **alternative Wege zur Kontamination von Raum- und Zeit-Ansichten**. Jedoch sind die Violinfragmente bei Picasso so stark vereinfacht (doppeltes semantisches detractio von Details UND von Nachbarteilen), dass dadurch **rezeptive Leerstellen** eröffnet werden, in denen eine kognitive Verbindung der Fragmente sogar leichter vonstatten geht als bei naturalistischen Fotofragmenten: Die Bildparameter sind bei starker Vereinfachung quasi freigelegt, so dass sie als verbindende und teilende Aspekte die Kognition eher beeinflussen können als Fotofragmente.

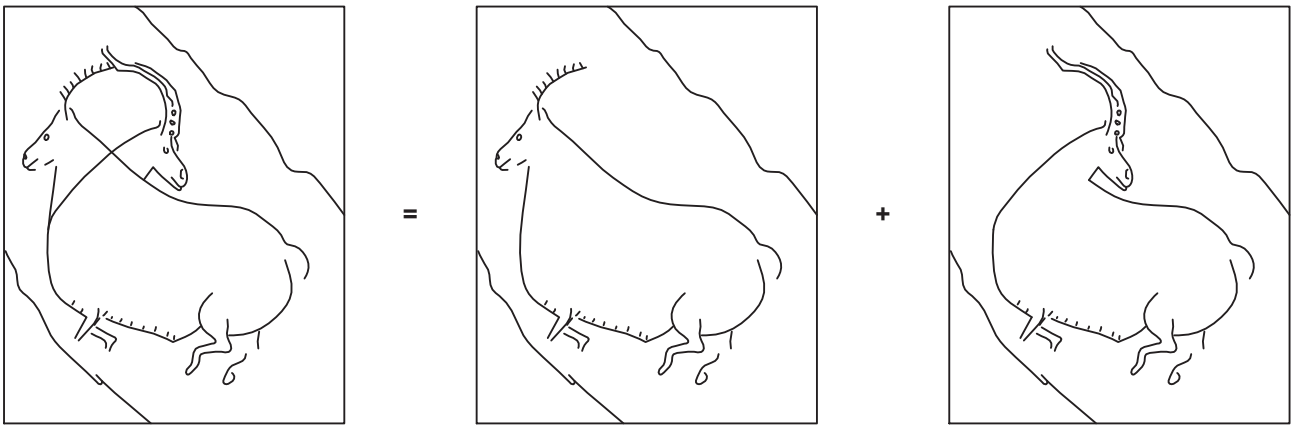


Abb. 313: Rekonstruktion einer prähistorischen Steinritzzeichnung aus Vale do Côa (Portugal): *Steinbock dreht sich um* (um 18.000 vor Chr., Ausschnitt, Steinritzzeichnung) als syntaktisch-semantische Zweiheit zweier Momentaufnahmen.
Man könnte von ´Futurismus avant la lettre´ sprechen:
Es gibt eine **Bifurkation** der Halslinie des Steinbocks (**BK(K1.1 versus K1.2)**) sowie einen **Schnittpunkt** einer Rücken- mit derselben Rückenlinie in einem anderen Moment (**BK(K1.1 versus K1.2)**) und somit ein "Überlappen" zweier ineinandergelagerter Umgrenzungsbereiche (**BK(K3.1 versus K3.2)**).
Semantische Komplementarität zweier ZEIT-Ansichten ergibt sich aus der Montage zweier Bewegungsmomentaufnahmen eines Körpers ineinander. Man kann diese Steinritzzeichnung als Vorläufer der Chronofotografie eines **Marey** (19. Jahrhundert) und somit als Vorläufer von **Duchamps** *"Akt eine Treppe herabsteigend"* (1912, siehe unten) bezeichnen. Bei Duchamp liegt aber eher der Typ **VK** vor.

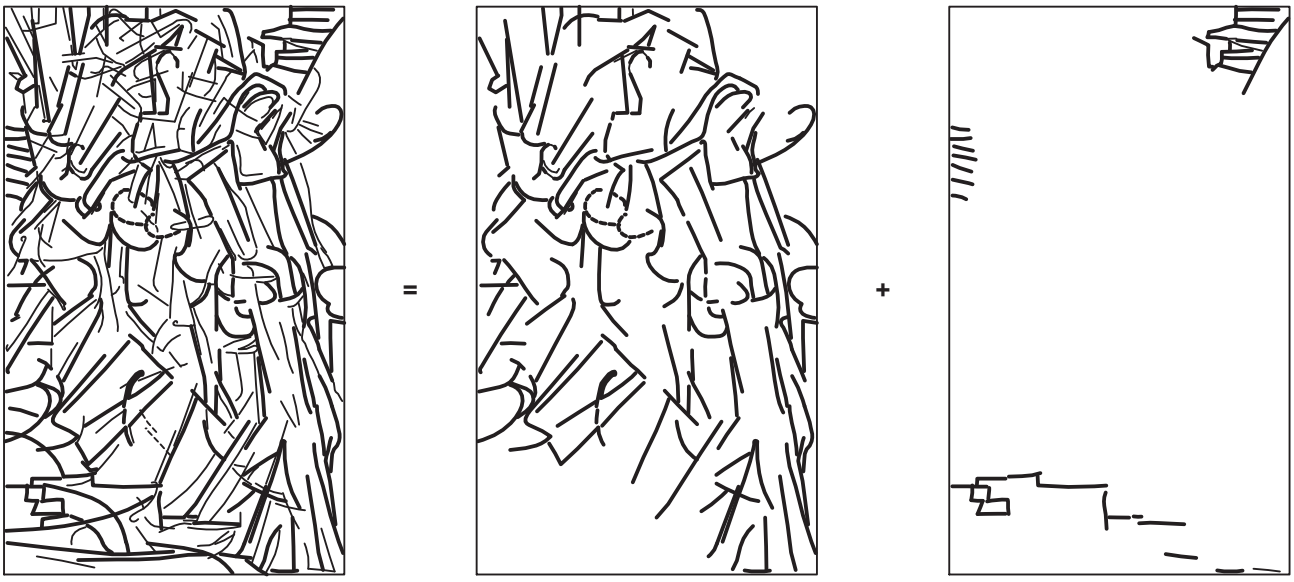


Abb. 314: Rekonstruktion von Marcel Duchamp: *Akt, eine Treppe herabsteigend No. 2* (1912, farbige Malerei) als syntaktisch-semantische Kontamination vieler Momentaufnahmen.
Syntaktische Ambiguität des Typs VK (K1-Konturlinienrichtungsindizes von Linienfragmenten verweisen ineinander, S1 bis S4 aufeinander) und auch (weniger) des **Typs BK** (Schnittpunkte von Linien) können festgestellt werden. Durch **Minimaldifferenz MD** von S1 bis S4 und K2 von Konturlinien wird Zeitlichkeit suggeriert. Der Syntaktik von ca. **sechs (Körper-)Zonen** der Ähnlichkeit (Konturlinienverschiebungsbereiche von Kopf-, Oberkörper-, Hand-, Ober- und Unterschenkelformen sowie Treppenformen, zweites und drittes Bild) können auf der Ebene der Semantik vielen **ZEIT-Ansichten** einer Figur zugeordnet werden.

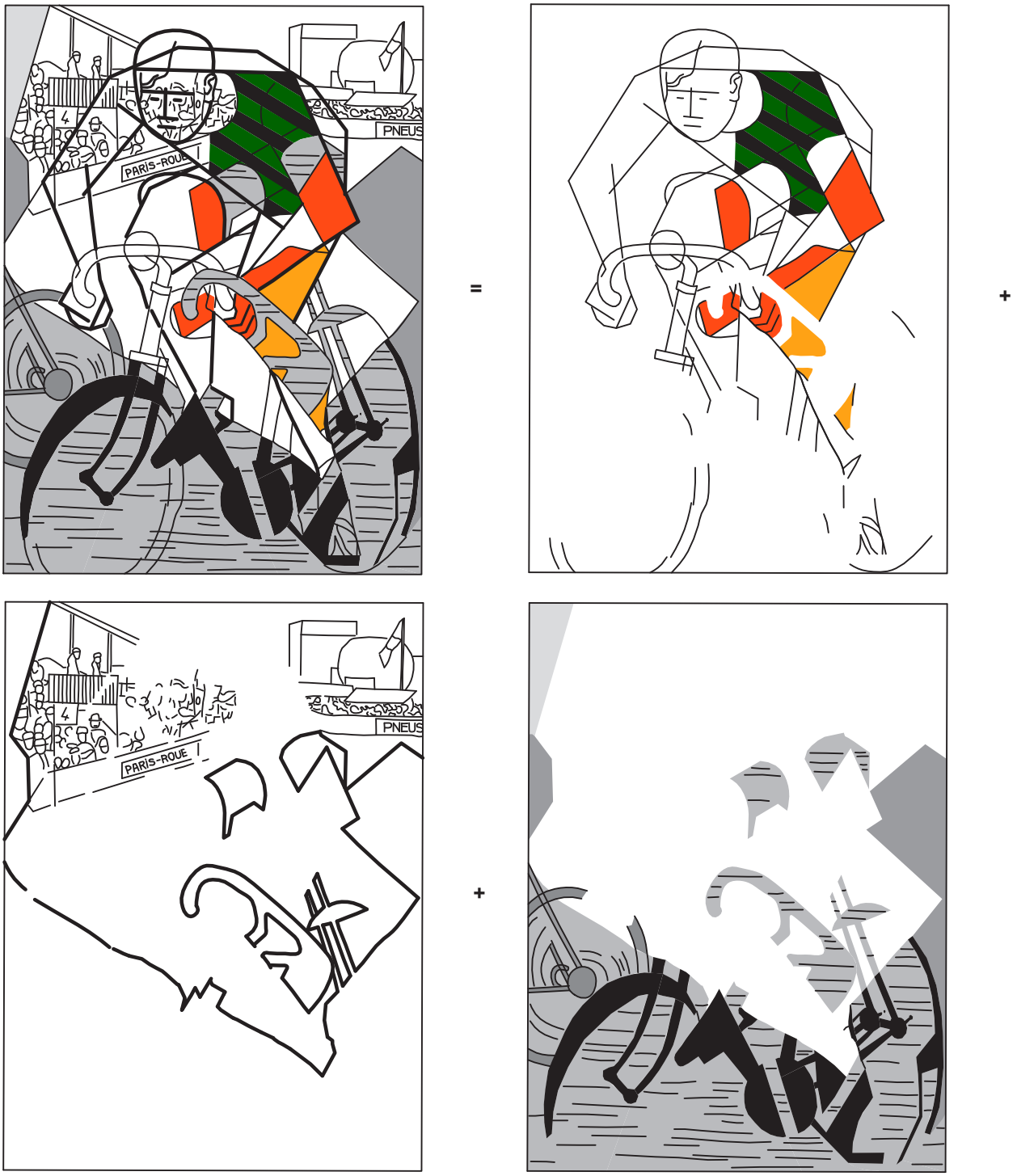


Abb. 315: Rekonstruktion von Jean Metzinger: *Im Radstadion* (um 1911 - 12, farbige Malerei).
Durch den Konturbereich des "teildurchsichtigen" Fahrradfahrers geht die Stadion-Hintergrundfläche hindurch: **BK(K3 Konturbereich versus S1 + S2 Hintergrund**); Farbrestflächen inmitten der symmetrischen Fahrradfahrerkonturform lassen sich dabei aber noch ausmachen (syntaktisch-semantisches **detractio** + **BK (K3 versus K4)**). **Vier Inselfelder** einer grauen Straßen-Hintergrundfolie (viertes Bild) lassen sich über S1, S2 und über S4 von Schraffurlinien kognitiv zusammenfassen; es handelt sich hierbei um den Typ **VK**(S1/2/4.1 Straßenfläche versus S1/2/4.2 Hintergrund- bzw. Figurfläche). **Semantische Zweiheit** entsteht durch das auch bedeutungsbezogene Ineinandergreifen der drei Bedeutungen Stadion, Straße, Fahrradfahrer: Die untere graue Hintergrundfolie deutet durch Kreislinien im linken Rad bzw. durch Längsschraffuren wohl darauf hin, dass hier das Wahrnehmungsbild beim Sichmitbewegen des Betrachters gemeint sein könnte. Darauf deutet auch die schattenrissartige Darstellung des Fahrrades sowie darüber zwei straßengraue Inselflächen mit der Umrisslinie eines Fahrradlenkers und eines -gestänges hin - schon umgeben von der oberen Hintergrundfolie. Es läge bei dieser Deutung ein Ineinander zweier Perspektiven vor: oben unbewegter und unten bewegter Betrachterstandpunkt. Die Konturliniendarstellung des Fahrers deutet auf eine mittlere zwischen diesen beiden Perspektiven hin: das Bewegte durchsichtig vor dem Unbewegten als Synthese, ausgedrückt in der Fahrerkontur, die sowohl Trikotfarbflächen als auch zwei Inselfelder der unteren Hintergrundfolie sowie Teile der oberen Hintergrundfolie umschließt. Objektbewegung und Betrachterbewegung scheinen komplex verwoben zu sein.

2.3 Semantische Ambiguität

2.3.1 Semantische bzw. syntaktisch-semantische Ambiguität einer Kontamination von Körperinnen- und Körperaußendarstellung

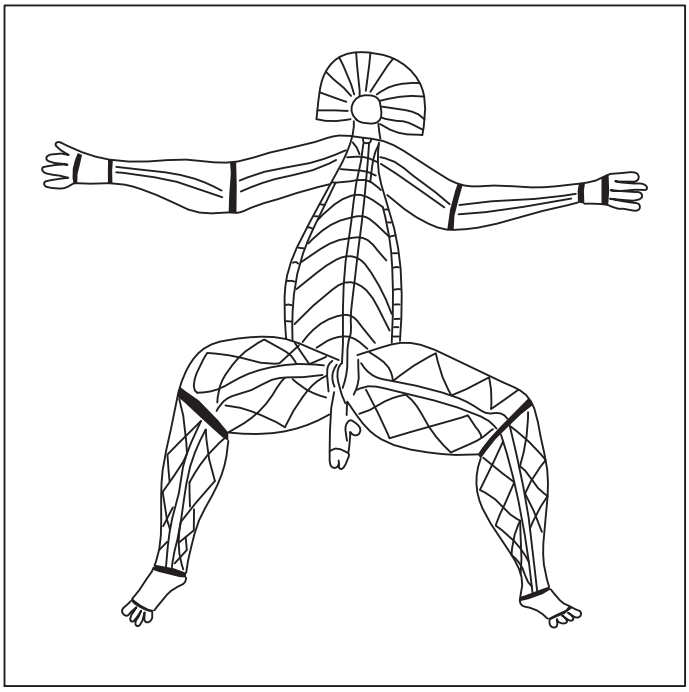


Abb. 316: Strukturskizze zu Aboriginal Art: *God, Kakadu* (ca. 6000 v. Chr., Felsmalerei, Australien).
Semantische Zweiheit aus Außenkonturlinie sowie skelettartigen Binnenformen, also wohl aus Körperäußerem und -innerem in einem Flächenkonturbereich (sog. **"Röntgenmalerei"** der Aboriginees), die nur durch einen Vergleich von Erinnerungsbild mit vorhandenem Bild festgestellt werden kann**.** Es handelt sich also um Zweiheit des Typs **semantische substitutio** (naturalistische Oberflächenansicht inmitten einer Körperkonturlinie ersetzt durch Skelettansicht inmitten der Körperkontur). Dieses Bild weist Ähnlichkeit zum unteren Bild Leonardo da Vincis ***Herz, Lungen, Arterien/ anatomische Studie*** **(ohne Datum, kolorierte Zeichnung)** auf, das jedoch syntaktisch-semantische Ambiguität aufweist.

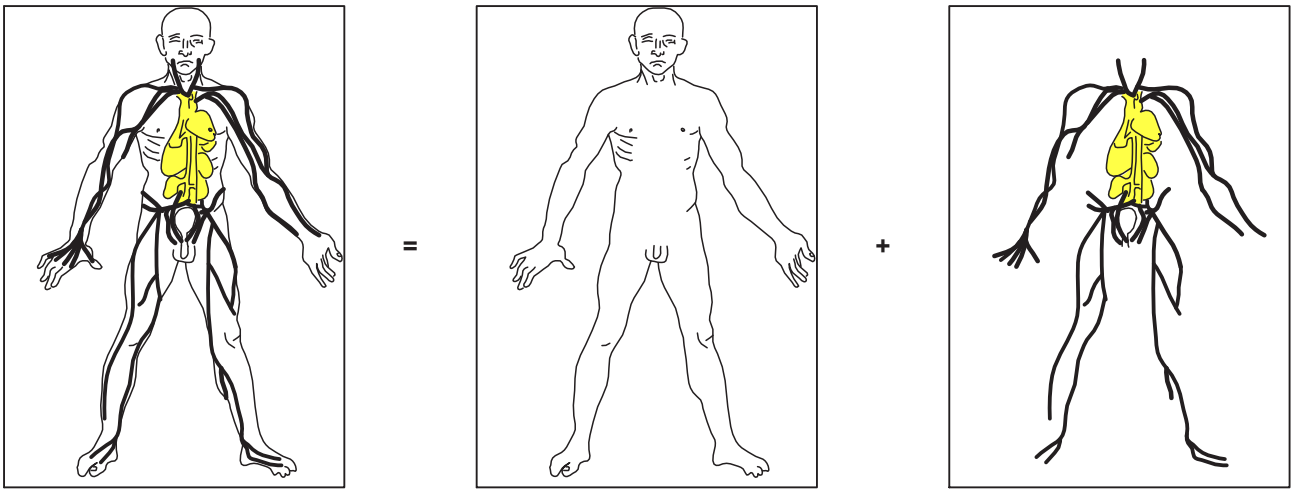


Abb. 317: Strukturskizze zu Leonardo da Vinci: *Herz, Lungen, Arterien/ anatomische Studie* (ohne Datum, kolorierte Zeichnung)
Ähnlich der Felsmalerei der Aboriginees (s.O.) handelt es sich hier um eine "röntgenmalereihafte" Kontamination von Außen- und Innenkörperdarstellung; hier jedoch weisen Ader-Linien Bifurkation auf (**Typ BK** (K1.1 versus K1.2)) und ein Brustwarzenkreis ist im Farbfeld des Herzens verortet: **Typ VK** (K3+K4 Herzbereich versus S2 Brustwarzenpaar).
In der **italienischen Renaissance** kommt es zu zahlreichen Phänomenen ästhetischer Ambiguität:
Leonardo da Vinci kultiviert das **Sfumato** als ein **An- als Ineinander** von minimaldiffferenzierten (= **MD**) Figur- und Hintergrundfarbflächen in einer Zone weichen Übergangs, Tizian und andere stellen **zweifarbig schillernde Stoffe** dar (**Taft Changeant**). Im folgenden **Manierismus** (**Parmigianino, El Greco** u.a.) werden Körperteile - ähnlich wie in der Gotik - ausdrucksstark **topologisch verlängt** (**semantisches transmutatio/ substitutio + adiectio**).

2.3.2 Semantische Ambiguität aus Vermischung symbolischer Zeichen und ikonischer Zeichen in einem Abbild als Verschränkung von Ideen- und Erscheinungswelt sowie von zwei kognitiven Kanälen.

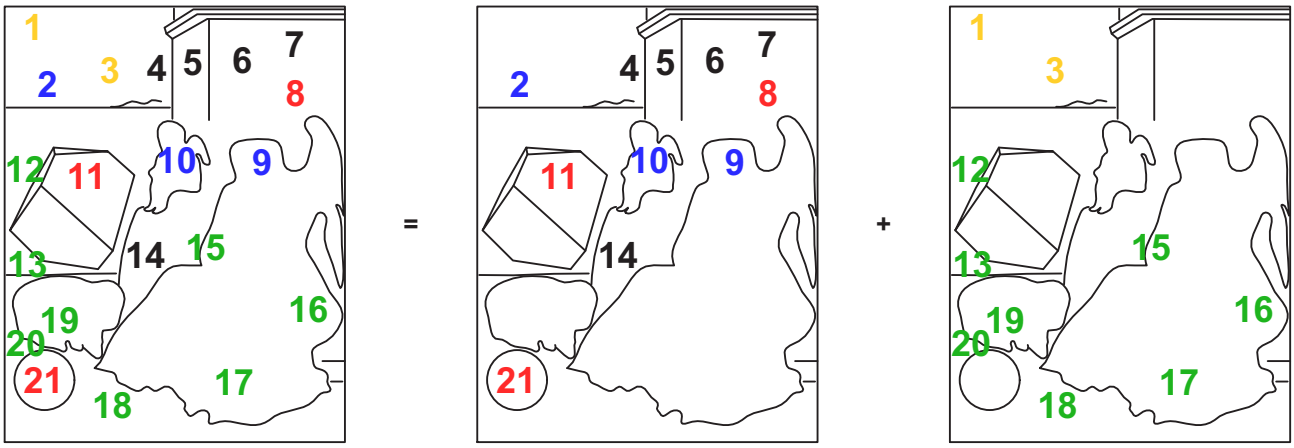


Abb. 318: Rekonstruktion der verschränkten Objekt-Konstellationen von unterschiedlich potentiellen Bildsymbolen unterschiedlicher Bereiche in Albrecht Dürers *"Melencolia I"* (1514, Radierung).
Die Objekte konstellativ gruppiert nach möglichen semantischen Bereichen mit unterschiedlich starker Potentialität zu symbolischer Ausdeutung sind im einzelnen (**gelb = anorganische Natur, blau = mythologische Wesen mit ihren Accessoires, schwarz = Instrumente mit direktem Bezug zu Messung bzw. symbolischem Bezug zu Zeitmessung/ Vergänglichkeit als möglicher Grund der Melancholie, rot = mathematische Gegenstände, grün = Handwerksgegenstände o.ä. bzw. "Alltagsbegleiter"**):
1 (Mond-)Regenbogen über Meer, 2 Flugtier/ Fabelwesen/ Ungeheuer hält Titel "Melencolia", 3 Gestirn (Saturn/ Komet/ Meteor), 4 siebensprossige Leiter, 5 Waage im Gleichgewicht, 6 Sanduhr mit Sonnenuhr, 7 Glocke mit nach rechts aus dem Bild gehendem Strang, 8 magisches Quadrat (Ergebnis einer jeden Zahladditionsreihe ist dasselbe Ergebnis (deutbar mit: "Tod als gleichbleibendes Endergebnis aller Lebenswege"), 9 mit frischen Zweigen bekränzte, engelhafte Figur, 10 Putto mit (Schreib-)Täfelchen, Gravierstichel und Radierschaber, 11 Polyeder, 12 Alchimiegeräte: Becken voll brennender Kohlen, Schmelztigel und Pinzette, 13 Hammer, 14 Mühlstein, 15 Zirkel und verschlossenes Buch, 16 Schlüssel, 17 (Geld-)Beutel, 18 Handwerksutensilien auf dem Boden (von links nach rechts): Streichmaß, Hobel, Zange, Säge, Richtscheit, Nägel, Mundstück von einem Blasebalg, 19 Hund, 20 Schreibwerkzeug/ Schlagbandwerkzeug, 21 Kugel (**quasi Typ VK von fünf Objekt-Zeichen-Konstellationen- aber auf der semantischen Ebene**).
Alle Objektdarstellungen können (angeregt durch den Titel und durch leichter als Symbole auszumachende Objekte und mythologische Wesen) prinzipiell als Bildsymbole gedeutet werden, wobei jedoch unterschiedliche Potentiale zu symbolischer Ausdeutung zu unterscheiden wären; die Grade der Symbol-Potentialität sind unklar, die zugehörigen Objekte sind zudem bewusst in Gemengelage von Dürer gestaltet worden, um Übergänge zu **bezeichnen:** von Ikonzeichen/ "abgebildeter Realwelt" zu Symbolzeichen/ "Geisteswelt" und von Realie alltäglicher Nutzung zu Gegenstand geistiger Reflexion und umgekehrt. Da diese VK-Kontamination/ Gemengelage eine **reziproke Bedeutungsanreicherung** des Vermischten beinhaltet, kann man folgendes **Dilemma** formulieren: Alltagsgegenstände werden hier **gegenständlich abwesend**, in dieser **konstellativen Kontamination** gewissermaßen zu **"Fallklappen" der Vergeistigung** heraus aus dem ´Realen´, Ideell-Symbolisches hingegen wird im Gegenzug **alltäglich-profan** und **ideell-abwesend**, was auch als eine Quelle der Ausweglosigkeit für Melancholie angesehen werden könnte. Die fünf Objekt-Zeichen-Gruppierbarkeiten stehen i.A. im Verhältnis der **semantischen Diskrepanz** zueinander, die man aber ausgehend vom Titel umzudeuten versucht, z.B. mit: *"ausweglose Lebens- und Denkbeschränkung"*; das **bildliche Verstreutsein** mutet wie ein "zufälliges Aneinandervorbei" undurchdringlicher **Kontingenz** an.
Neben dieser **"dilemmatischen Kontamination" der Zeichenarten Ikon und Symbol** in Dürers Werk gibt es auch diejenige der **Zeichenarten Ikon und Index**: in **Willem de Koonings** drittem *Women*-Gemäldezyklus ab 1950 ´**zermalen**´ heftige, einander überlagerte Malgesten als Indizes das Ikon, das nur noch als eine Art ´Karikatur von Frau´ übrigbleibt. Die Malspuren erwecken hier den Eindruck des Versuchs eines körperlichen Zugriffs auf das Ikon eines Körpers, eines Erzwingens von Unmittelbarkeit, die das Ikon nicht zu leisten vermag. Während Dürers Zeichenart-Kontamination ikonische (Pseudo-)Konkreta in symbolische Abstrakta ´entrückt´, werden bei de Koonings Zeichenart-Kontamination ikonische (Pseudo-)Konkreta eines Frauenkörpers in medial-materielle Konkreta der Malarbeitsspuren gezwungen und in ´Gesten-Architektur´ eingezwängt, durch die das Ikonische in seiner Pseudo-Präsenz nur noch geschwächt durchscheint.

2.3.3 Semantische Ambiguität der Devianz einer bildrhetorischen Veränderung ("ars") von einem zu erinnernden Bedeutungsschema ("natura")

2.3.3.1 Semantisches adiectio

Die vier folgenden Bilder aus der Weltchronik des **Hartmann von Schedel** am Beginn einer Phase der Welterforschung legen durch ihren Kontext "Weltchronik" nahe, dass eher der **semantisch-denotative** Deutungsweg ***"denkbar-möglicher Welt biologischer Devianz"*** vom Autor intendiert war; **René Magrittes** surrealistische Gegenbeispiele jedoch gehören in den Kontext **surrealistischer Initiierung von Assoziation als einer "höheren" psychischen Wirklichkeit** der tag- bis nachttraumhaften (Neu-)Korrelierung von Konzepten im **ambigen Übergangsbereichbereich von noch steuerbar bis nur noch erfahrbar**.

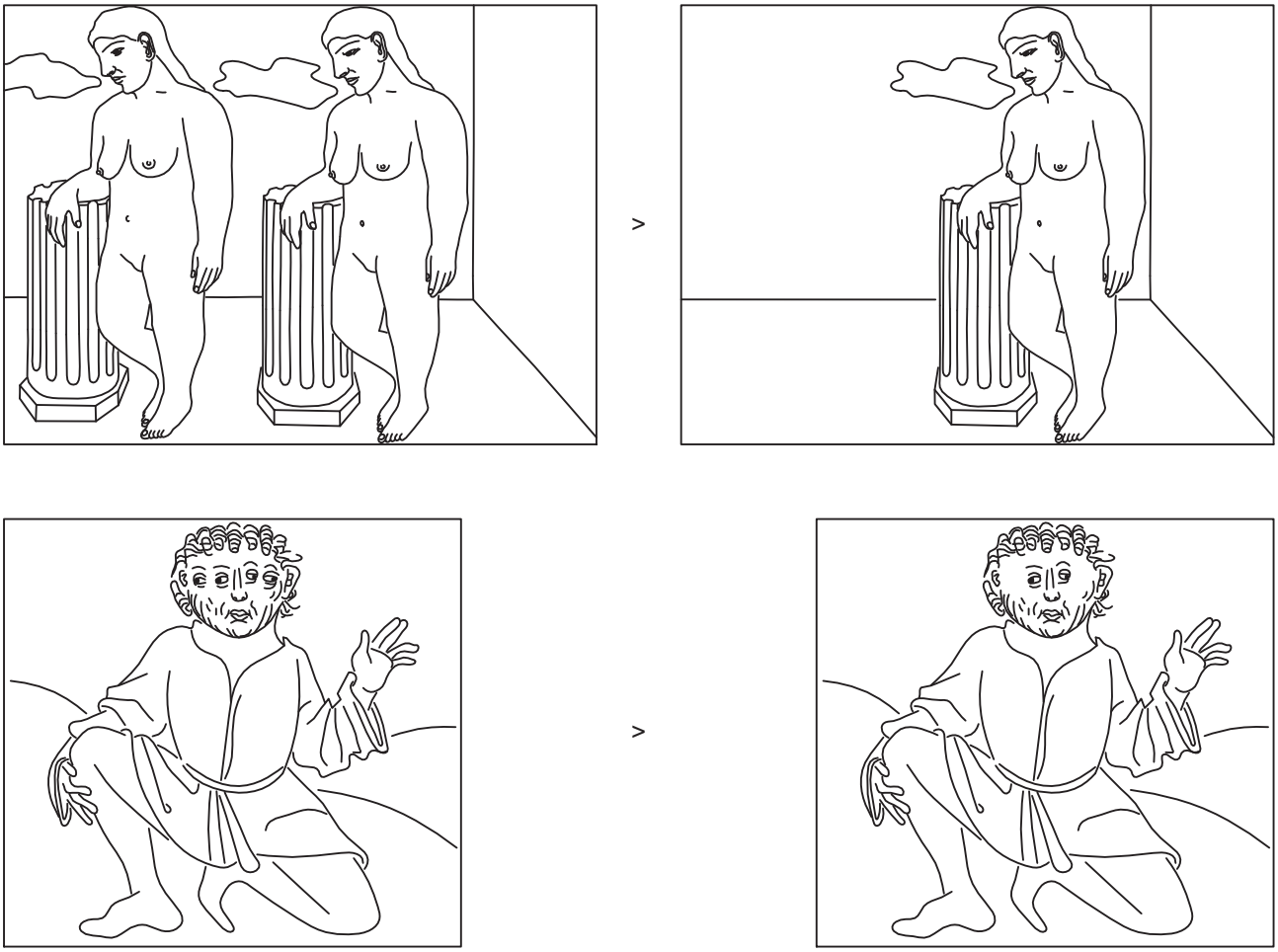


Abb. 319: Werk-Vergleich zu semantischem adiectio:
Variation von Strukturzeichnungen von René Magritte: *Die verzauberte Pose* (1927, farbige Malerei) und Wolgemut, Michael/ Pleydenwurff, Wilhelm: *Wundervölker/ Vieräugiger* (Schedelsche Weltchronik, 1493, Holzschnitt im Buchdruck) durch Rückgängigmachen der rhetorischen Veränderungsoperation.

Magritte addiert gleich ein ganzes Exemplar eines gesamten individuellen Körpers samt Pose und Umgebung zu einem anderen Exemplar hinzu. Für westlich-individualistisch orientierte Gesellschaften mag dieses surreal anmuten, da ein total gedoppeltes "Individuum" einen Widerspruch in sich verkörpert. Das Individuum scheint durch seine Dopplung **entindividualisiert** zu sein. Die Dopplung eines Individuums bis in die Körperhaltung hinein bedeutet abstrakt **semantische Antonymie** (Einzigartigkeit versus Nichteinzigartigkeit); diese beinhaltet starke **kognitive Dissonanz**, die zu ihrer Auflösung drängt. Dafür bietet sich **Objektbeschreibung nach MultiNet** (s.O.) an: Ein Ausweg wäre dann, den zwei Figuren unterschiedliche **raum-zeitliche Einbettungen** zuzuweisen, z.B. in der Art "b ist Kopie von a" (zeitliche Einbettung eines Nacheinander) oder "a kann an mehreren Orten gleichzeitig sein" (räumliche Einbettung eines Nebeneinander). Diese beiden stehen im Verhältnis (durch Umdeutung entstandener, also) **sekundärer semantischer Komplementarität**.

Wolgemut/ Pleydenwurff addieren zwei Augen, müssen aber natürlich auch das Gesicht dementsprechend vergrößern (**semantisches transmutatio/ substitutio** Gesichtskonturlinie). *Intraobjektiv/ qualitativ* weist ein Mensch die **Quantität** zweier Augen auf. Da dieses hier nicht gegeben ist, ist ein **Deutungsausweg**, dass die überzähligen Augen ***telisch*** auf etwas anderes *räumlich gerichtet* wären bzw. einen anderen ***Zweck*** hätten, was in Zusammenhang steht mit der Erweiterung der *räumlichen Einbettung*, also des Gesichtsbereichs. Auch hier kommt es zu einem assoziativen Ausdeuten der Abweichung von ars zu natura in einer Abteilung nach MultiNet mittels eines **erklärenden Ausweichens auf andere Abteilungen der Objektbeschreibung nach MultiNet**: Eine Reduktion der **Zweiheitlichkeit von ars versus natura** zu einer **Einheitlichkeit des Sinns** wird räumlich (Ausgerichtetsein der zusätzlichen Augen) oder zeitlich (Zweck) konstruiert.

2.3.3.2 Semantisches detractio

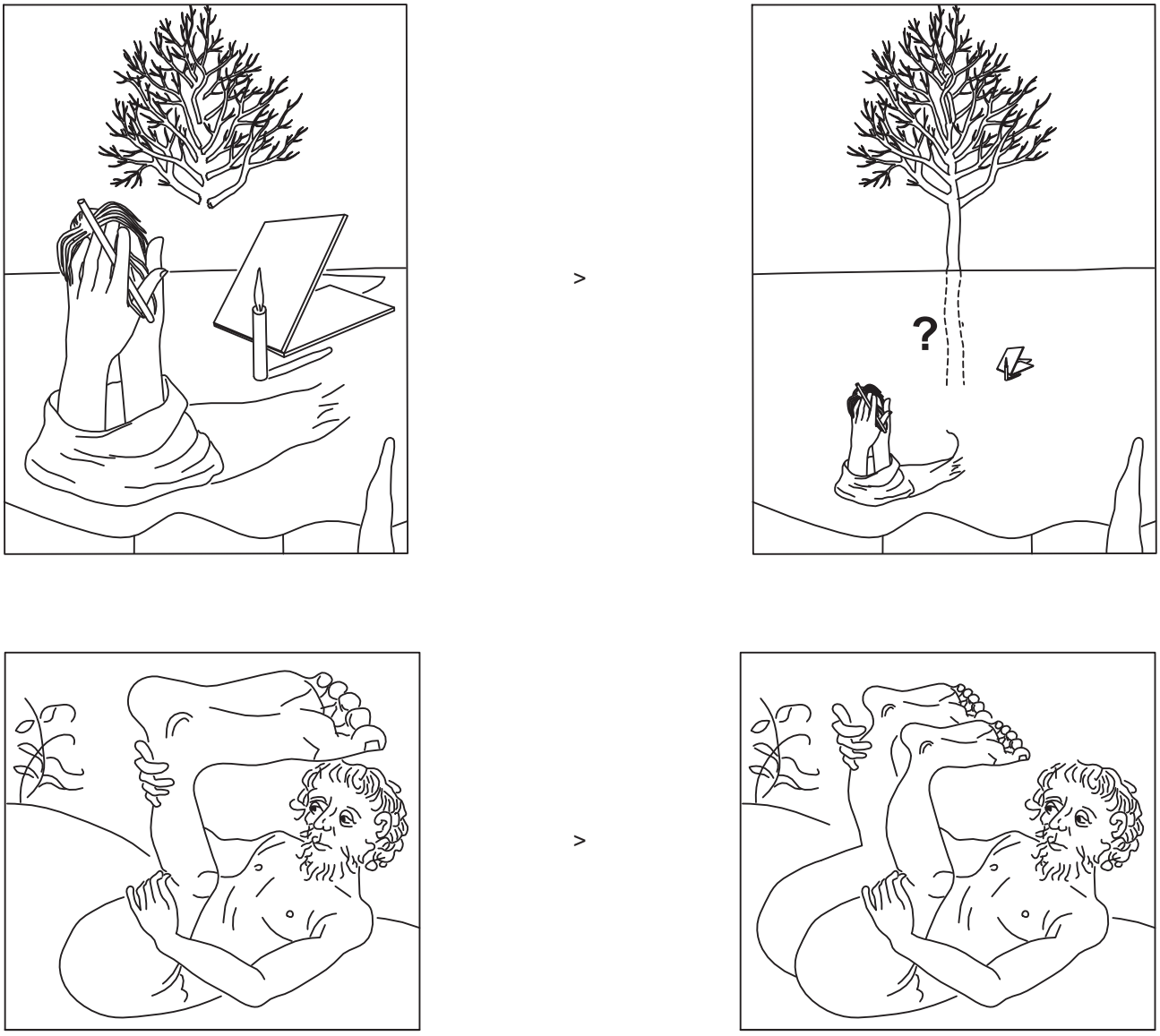


Abb. 320: Vergleich zu semantischem detractio:
Strukturzeichnungen von René Magritte: *Morgendämmerung in Cayenne* (1926, farbige Malerei) und Wolgemut, Michael/ Pleydenwurff, Wilhelm: *Wundervölker/ Skiapode (Einfüßler)* (Schedelsche Weltchronik, 1493, Holzschnitt im Buchdruck) durch Rückgängigmachen der rhetorischen Veränderungsoperation.

Der Baum ohne Stamm Magrittes zeigt, dass Fragmentierungen oft einhergehen mit Bildung von **K1-Indizes** (hier: verbliebene Äste), die auf die Leerstelle des Entfernten (hier: Stamm) verweisen. Das Fortnehmen des Stammes führt aufgrund dessen zentraler Lage zum Eindruck einer Unwirklichkeit **räumlicher Einbettung** bezüglich die Tiefenposition der Äste (s. zweites Bild), mit der eine Unklarheit **zeitlicher Einbettung** einhergehen kann: Ist es ein Verschwinden oder Auftauchen eines Baumes? Die zwei Hände erscheinen ebenfalls als Fragmente (**semantisches detractio**), die auf den fehlenden Rumpfkörper als K1-Indizes zeigen. Die Kerze und die Hände erscheinen proportional gegenüber dem Baum stark vergrößert, was man als **semantisches substitutio + adiectio bezogen auf Proportion Kerze zu Hand** (Ersetzen der "natürlichen" durch eine "unnatürliche" Proportion) kennzeichnen kann.
Der einfüßige Körper im Bild der Schedelschen Weltchronik links weist **Asymmetrie** auf, das heisst, dass nahezu schon auf der **syntaktischen Ebene Devianz** (= Abweichung von Symmetrie) sichtbar wird; da der eine Fuß extrem gegenüber natürlichen Proportionen vergrößert ist, handelt es sich streng genommen auch um **semantisches substitutio + adiectio** (vergrößerndes Ersetzen): ein fehlender Fuß wäre ohne die Vergrößerung des verbleibenden gar nicht als derartig deviant erschienen. Während das Bild der Schedelschen Weltchronik wohl noch die **Denkbarkeit/ Möglichkeit des Dargestellten** suggerieren möchte (es handelt sich ja um eine "Weltchronik"), betont das obere von Magritte seine Unmöglichkeit, das Traumbildhafte als bewusster **semantischer Antonymie** zur Natur, nicht zuletzt durch kognitive **Absenzen aus semantischem detractio**. Im Magritte-Bild gibt es zudem eine **semantische Diskrepanz von Objekten** aufgrund ihrer ungewöhnlichen Korrelierung als räumlicher Einbettung (s. MultiNet), zudem in unrealistischen Proportionen zueinander.

2.3.3.3 Semantisches substitutio

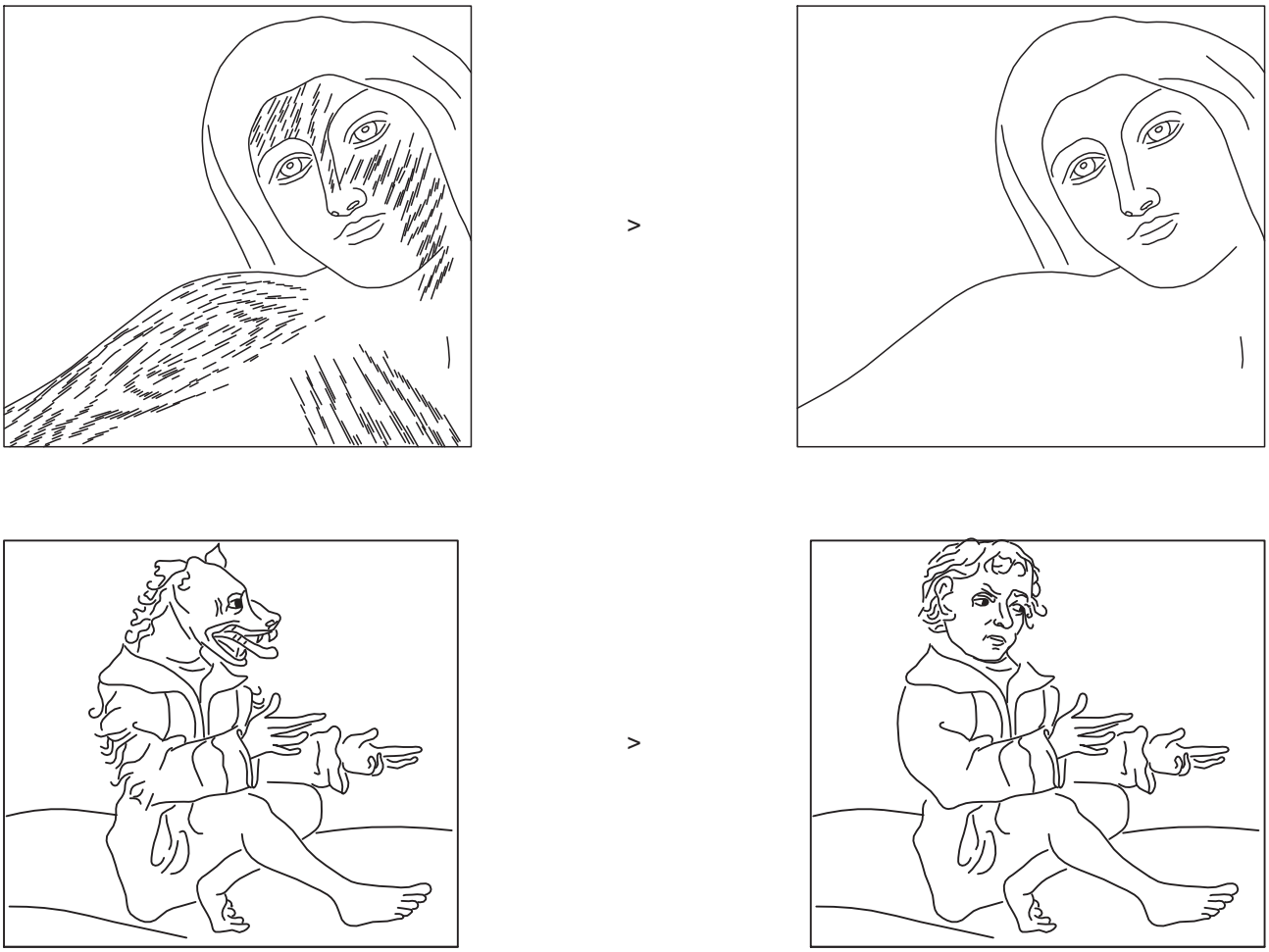


Abb. 321: Vergleich zu semantischem substitutio:
Variation von Strukturzeichnungen René Magritte: *Entdeckung* (1927, Detail, farbige Malerei) und Wolgemut, Michael/ Pleydenwurff, Wilhelm: *Wundervölker/ Kynokephale (Hundsköpfiger)* (Schedelsche Weltchronik, 1493, Holzschnitt im Buchdruck) durch Rückgängigmachen der rhetorischen Veränderungsoperation.

René Magritte hat Hautoberfläche (> "Mensch") durch Holzmaserungsoberfläche (> "Baum") ersetzt, wobei es zu einem weichen Übergang von Haut in Holzmaserung kommt (**>MD**, vgl. "Daphne" in Abb. 333). Hier in der Strukturskizze (ohne das Ersetzen von Hautfarbe durch Holzfarbe) jedoch wirkt es wie ein Hinzufügen von Strichen, wodurch deutlich wird, dass semantisches Ersetzen auf der syntaktischen Ebene mitunter wie ein Hinzufügen erscheinen kann. Wolgemut/ Pleydenwurff haben einen Menschenkopf durch einen Hunde-/ Wolfskopf ersetzt (substitutio) sowie Haare hinzugefügt (adiectio), die aus dem Mantel zu sprießen scheinen. Oft also gibt es neben einer Haupveränderungsoperation eine Nebenveränderungsoperation, hier also: neben substitutio auch adiectio. Ersetzungen gehen häufig mit **Kontamination** zweier Konzepte einher, hier z.B. **denotativ-diskrepante,** die zu **assoziativ-komplementärer Kontamination** umgedeutet wird, "Holz/ Baum" versus "Mensch" sowie eine Kontamination "Wolf" versus "Mensch". **Timm Ulrichs** hat in seinem Werk ***"Wolf im Schafspelz - Schaf im Wolfspelz"*** (2010) in zwei einander gegenüberstehenden Tierpräparaten die Köperformen, Fell und nonverbale Kommunikationszeichen zweier Tierarten so dargestellt, dass der Titel umgesetzt wird: Das Fell des einen Objekts verweist auf die eine Tierart, die Körperformen und -haltungen dieses Objekts auf die jeweils andere Tierart. Hierbei handelt es sich um **semantische Antonymie in Folge von semantischer substitutio**, denn so viele Merkmale des Konzeptes "Schaf" bzw. "Wolf" wurden in einem Objekt ersetzt, dass die jeweils andere Tierart in der einen ebenfalls zur Darstellung kommt. **Diese Kontaminationen aus substitutio** (also nach MultiNet die Vermengung von *intraobjektiv* und *interobjektiv*) von Baum + Mensch und von Wolf + Mensch führt zu einer Verunsicherung bezüglich aller Abteilungen von Objektbeschreibung nach MultiNet, da man im Unklaren z.B. über die *zeitliche Einbettung* ist:
Ist es ein Verwandlungsprozess? Wenn ja: von welchem Status zu welchem anderen? Mit dem Mix-Status ("Wolf" bzw. "Baum" versus "Mensch") gehen Eigenschaftsersetzungen, aber auch Änderungen *räumlicher Einbettung* (Natur- versus Kulturraum) und vom *Telischen* wie Herkunft, Ausrichtung und Zweck einher. Wiederum kommt es potentiell zu einer **reziproken Bedeutungsanreicherung** der beiden jeweils kontaminierten Konzepte. Bereits der ***Löwenmensch*** vom Hohlenstein-Stadel im Lonetal (35.000 bis 41.000 Jahre alte Skulptur aus Mammut-Elfenbein) zeigt eine Ersetzung des Kopfes und der Gliedmaßen eines Menschen durch entsprechende Körperteile eines Höhlenlöwen. Bildrhetorik lässt sich also schon am Anfang von Bildproduktion finden.

2.3.3.4 Semantisches transmutatio

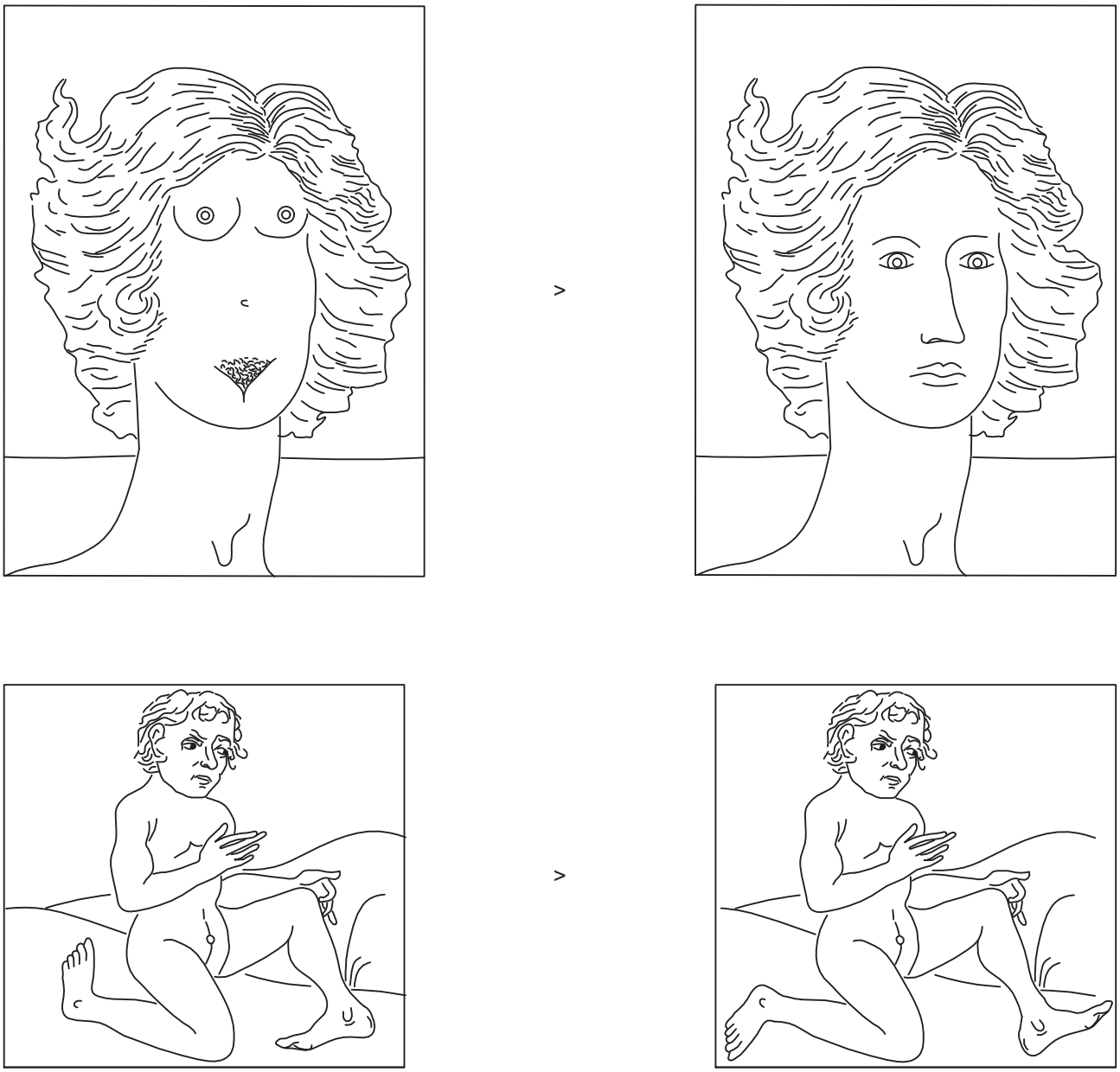


Abb. 322: Vergleich zu semantischem transmutatio:
Variation von Strukturzeichnungen zu René Magritte: *Die Vergewaltigung* (1934, farbige Malerei) und Wolgemut, Michael/ Pleydenwurff, Wilhelm: *Wundervölker/ Antipode (Rückwärtsgehender)* (Schedelsche Weltchronik, 1493, Holzschnitt im Buchdruck) durch Rückgängigmachen der rhetorischen Veränderungsoperation.

Es handelt sich beim Magritte-Werk im Grunde um **transmutatio** (Vertauschen der Position von: Brüste - Augen, Nabel - Nase, Schamdreieck - Mund) mit einer Verkleinerung (**semantisches detractio**). Besonders ist hier zudem die Ähnlichkeit der "Tauschpartner", weswegen **positionsvertauschte Körperfunktionen auch als kontaminiert** erscheinen ("sehende Brüste" bzw. "brustartige Augen" etc.). Da Unterkonzepte wie "Nase (nfunktion)" ein Überkonzept "Körper(funktionszusammenhang)" bilden, führt hier transmutatio also ausnahmsweise zu einer **Kontamination der jeweiligen Körper- versus Artikulationsfunktionen mit der Folge des Eindrucks einer "Verstummung"**: Gewalt der "Vergewaltigung" ist hier also schon das gedankliche Vertauschen des schematisiert Objekthaften an die Stelle individualisierend-artikulierender Gesichtsformen, wobei rezeptiv nicht nur die jeweiligen Positionen, sondern auch die jeweiligen Funktionen als vermengt erscheinen.

Wolgemut/ Pleydenwurff haben lediglich die Richtung der Füße um 180 Grad gedreht, so dass man von **linear-semantischer transmutatio** sprechen könnte. Durch all diese Devianzoperationen am menschlichen Körper wird offensichtlich, dass ein Organismus eine räumliche Einbettung von Organen, eine **Konstellation aus Ausrichtungen für Zwecke** ist. Ein Positionstausch führt zum Vergleich, hier sogar Kontamination *alte(r) versus neue(r) Ausgerichtetheit/ Zweck*. Bei der Schedelschen Weltchronik liegt (dysfunktionale) Antonymie der Richtungen Sehen versus Gehen vor; beim Magritte-Werk gibt es eine **Antonymie alter versus neuer "Funktionen" bzw. Individualität versus Objektivierung**, die z.B. den Eindruck panischer Selbstwahrnehmung oder Verstummung hervorruft.

2.3.3.5 Mischungen aus semantischem adiectio, detractio, substitutio und transmutatio.

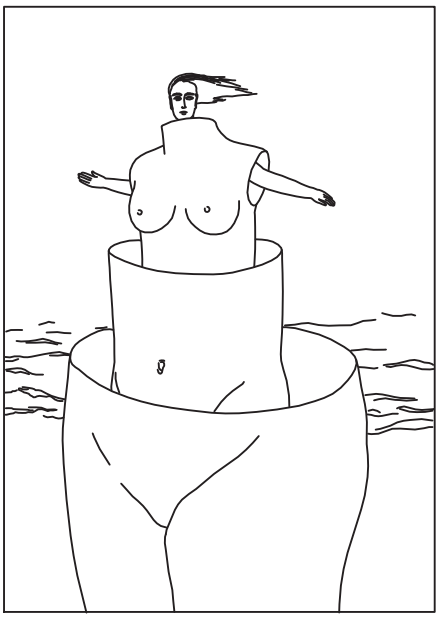
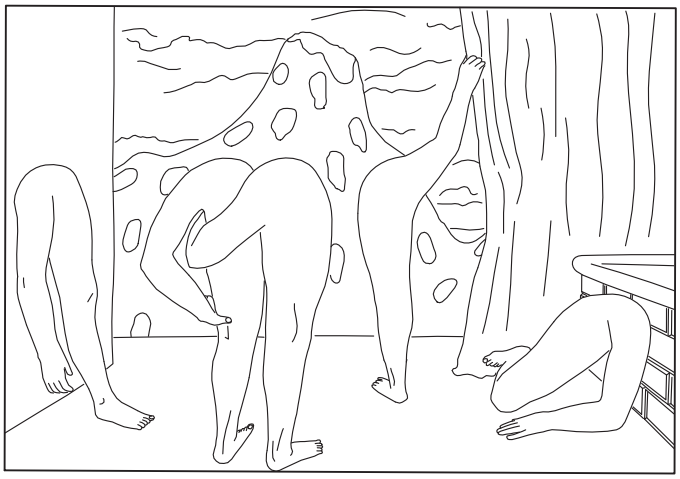


Abb. 323: Strukturzeichnung von René Magritte: *Die Wichtigkeit der Wunder* (1927, farbige Malerei).
Hier liegt ein Mischtyp verschiedener rhetorischer Änderungsoperationen vor: **semantisches substitutio + detractio** (Ersetzen von Teilen in Normalgröße durch solche in anderer Größe + Verkleinerung von Teilen gegenüber anderen, quasi durch Fortnahme von "Bildpixeln"); das Körperinnere ist fortgenommen, da leere Hauthülsen ineinander größengestaffelt sind (**detractio**). Eine Abgrenzung zu transmutatio eines Konturlinienabschnitts wie bei psychologischer Überformung (s.O.) könnte man in diesem Werkbeispiel an unterscheidbaren Teilen als Ersatzobjekten festmachen, generell ist jedoch **topologische Verzerrung** nicht eindeutig mit den vier Devianzbegriffen benennbar. Im Hinblick auf Konturlinien kann man diese Verzerrung als transmutatio deuten, im Hinblick auf Flächen als substitutio+ adiectio/ detractio (von Größe der Fläche). Hier führt substitutio **nicht zu Kontamination von unterschiedlichen Konzepten**, es sei denn, man spräche abstrakt von einer **Kontamination vierer verschiedener Darstellungs-dimensionsräume** (die dann ausdeutbar wären z.B. als *"stufenweises Kleinerwerden/ Zurücktreten des durch den Kopf/ das Bewusstsein Beherrschbaren gegenüber dem Unterkörper/ Physischen mittels ´Wunder´/ bildrhetorischer Traumbilder"* o.ä.).

Abb. 324: Strukturzeichnung von René Magritte: *Entr´acte* (1927, farbige Malerei)
Auch hier liegt ein rhetorischer Mischtyp vor: **semantisches detractio + transmutatio + adiectio** (Fortnehmen von das Geschlecht definierenden Körperteilen bei drei Körpern + Verschieben der Restteile aneinander + Hinzufügen von Verbindungsstücken zwischen diese Restteilen). Die Verbindung verschobener Teile erfolgt hier über ein **Morphing (~ transmutatio der Konturlinie)**. Dieses Morphing wirkt pseudoorganisch, suggeriert eine neue, natürliche Einheitlichkeit, wobei die Funktionen entfernter Teile wie Muskelsteuerung durch das Hirn nun von den Restteilen übernommen zu sein scheinen: Das Körperbewusstsein scheint in den Körper übergegangen zu sein. Sprachlogische Unterscheidungen wie die von MultiNet, Geist versus Körper oder weiblich versus männlich werden wiederum kontaminierend bzw. neutralisierend unterwandert im Stadium des "Zwischenakts" einer **Unbestimmtheit** zwischen definierten (Schauspiel-)Rollen.



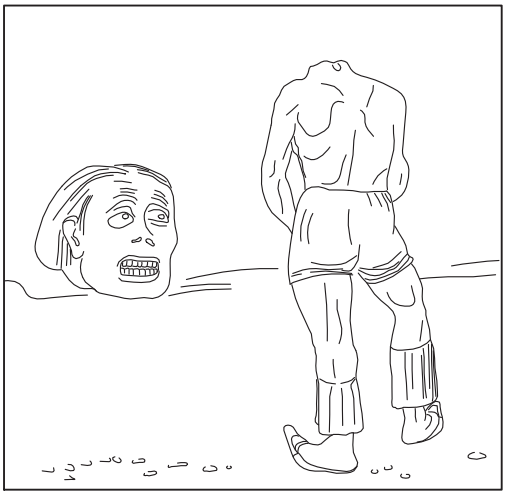


Abb. 325: Strukturzeichnung von Alfred Kubin: *Selbstbetrachtung* (1901/ 02, Zeichnung)
Rhetorischer Mischtyp aus **semantischem detractio + transmutatio + adiectio** (Fortnehmen des Kopfes + Drehen und Verlagern des Kopfes im Bezug zum Körper + Vergrößern des Kopfes).
Wenn noch geometrische Bezüge wie hier Blickachsen zwischen Teilen bestehen, diese aber aus dem Körper ausgelagert sind, kann man m.E. immer noch von transmutatio sprechen. Aber diese Bezüge sind natürlich graduierbar, so dass auch das Konzept von ´transmutatio´ bezogen auf ein Abbild bei abnehmenden Bezügen in Richtung reines detractio tendiert.



Abb. 326: Strukturzeichnung von Salvador Dali: *Metamorphose des Narziss* (1937, Detail, farbige Malerei)
Es handelt sich um **semantisches adiectio** einer Konturlinie zu einer formähnlichen Körperkonturlinie, jedoch ist unentscheidbar welche hinzugefügt wurde. Folgt man der europäischen Lesart von links nach rechts, so erscheint das Innere einer rechts hinzugefügten Menschenkörperkonturlinie (quasi als Abbild im Abbild, **adiectio**) **substituiert**: der Kopf erscheint durch ein Ei ersetzt, die Arme und ein Bein durch Finger, der Rumpfkörper hiervon ist fortgenommen. Es handelt sich bei dieser "Lesart" also um einen Mischtyp **semantisches adiectio + substitutio + detractio**, wobei aber prinzipiell wieder reziproke Bedeutungsanreicherung der zwei kontaminierten, vorerst **diskrepanten** Konzepte Hand versus Menschenkörper gilt: auch der Menschenkörper könnte hinzugefügt, also als das Abbild der ein Ei haltenden Handform gedeutet werden. Die nur teilweise Ähnlichkeit der Formen eines kauernden Menschenkörpers mit einer Hand erzeugt den Eindruck einer gestörten S2-Ordnung als **syntaktischer Devianz**, an die **semantische Devianz + Kontamination** angebunden werden kann. Ähnlichkeiten der Körperformen zu Formen der Umwelt wie Kopf zu Ei erscheinen als ein Impuls zu Assoziation, als "Metamorphose des Narzissmus" weg von der Betrachtung der Ähnlichkeit mit dem eigenen Spiegelbild als **primärer Similarität** links hin zu einer Ähnlichkeit von freier Formassoziation bzw. hin zu einer Ähnlichkeit in Metaphern und Allegorien als **sekundäre Similarität** rechts.

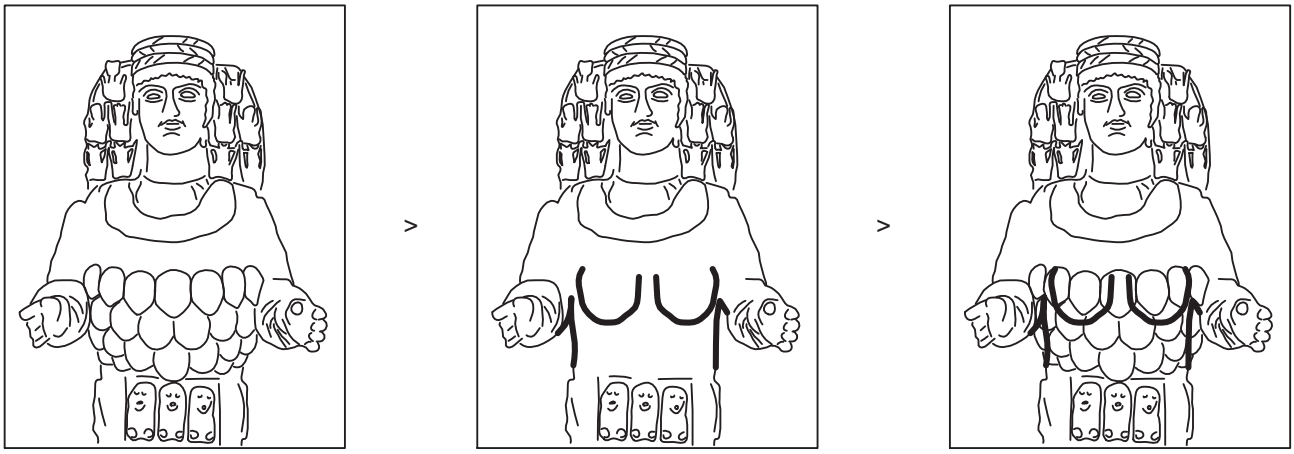


Abb. 327: Rekonstruktion der zwei (semantische Zweiheit erzeugenden) kognitiven "Folien" der antiken Figur *Artemis von Ephesus* (ca. 125-175 n.Chr., Steinskulptur).
Zweiheit aus bildrhetorischer ersetzender Hinzufügung (**Mischtyp semantische substitutio + detractio + adiectio**) von verkleinerten Brüsten zu einer menschlichen Figur. Erinnerte Bedeutung "Natürliche Menschenfigur" und ihre bildrhetorische Veränderung im Kunstwerk liegen "in" der Kognition wie zwei "Folien" übereinander (vgl. drittes Bild): erinnerte Gestalt und im Werk vorhandene Gestalt opponieren zu Ambguität und vermindern wechselseitig ihre kognitive Präsenz, Devianz wird zum Symbol.
Es handelt sich um semantische **Devianz-Ambiguität** zweier Bedeutungsfolien (erinnerter und vorhandener Bedeutung), die aufgrund **Ableitung von ars ausgehend von natura** nicht so unterscheidbar sind, als dass sie als isolierte Entitäten inmitten einer Kontamination ein Bedeutungsverhältnis der Komplementarität, Diskrepanz oder Antonymie kognitiv ausbilden könnten.

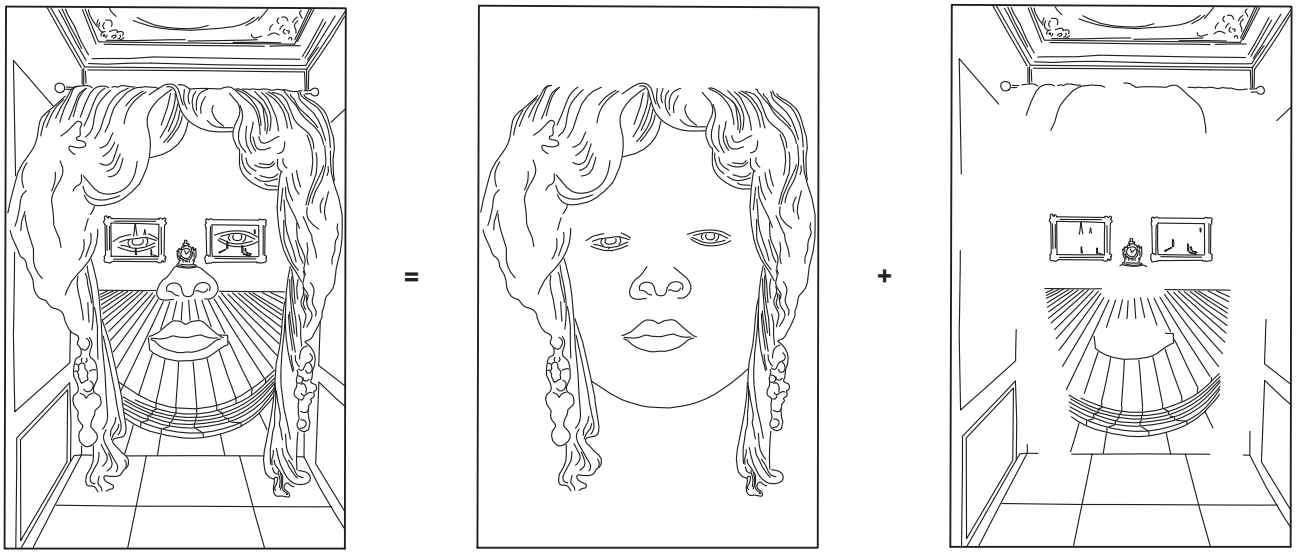


Abb. 328: Rekonstruktion von Salvador Dali: *Gesicht der Mae West - kann als surrealistisches Appartment benutzt werden* (1934 - 35, farbige Malerei vermutlich auf Zeitungsdruck eines Porträts von Mae West).

Gesichtspartien wurden von Salvador Dali übermalt mit Darstellungen von Innenarchitekturelementen (vgl. drittes Bild); es erfolgt also handwerklich gesehen **semantisches substitutio Gesichtspartien durch Innenarchitekturelemente**, rein semiotisch betrachtet sind beide Fälle denkbar: Ersetzung von Innenarchitektur durch Gesichtspartien und Ersetzung von Gesichtspartien durch Innenarchitektur. Die verbleibenden, nicht ersetzten Gesichtspartien (vgl. zweites Bild) werden durch die aufgemalten Innenarchitekturelemente jedoch auch semantisch mit einer zweiten Bedeutung versehen, so dass Elemente zwei Bedeutungen haben, also eine **zweiheitliche ikonische Doppelähnlichkeit/ semantische Polysemie** aufweisen: Haare werden durch eine aufgemalte Vorhangstange zu einem Vorhang, Ohrringe dadurch zu Vorhangkordeln, ein Kinnlinie durch "Anbau" zu einem Treppenabsatz, ein Mund durch einen Sockel zum Sofa, eine Nase durch eine Kaminuhr und oberes horizontales Abschneiden zu einem Kamin, zwei Augen durch Rahmen zu zwei Seenlandschaften, in die auch noch Menschenfiguren integriert sind. Im Rahmen einer wechselseitigen semantischen Bedeutungsanreicherung der zwei kontaminierten Konzepte wäre natürlich auch der umgekehrte Weg denkbar: Vorhänge als Locken des personifizierten Gebäudes usw.. Da aber das Gesicht mehr Aufmerksamkeit zu binden vermag (und es im Titel benannt wird), ist das Gesicht eher kognitiver Ausgangspunkt, so dass statt rezeptiver Wechselseitigkeit eher Einseitigkeit vorliegt: "Gesicht wird zu Appartment". Es wird deutlich, dass die Schnittlinie zwischen Verbleibendem und Ersetztem selbst bedeutungstragend wird, bei der Nase z.B. als horizontaler Kaminsims. **Ähnlichkeit der Morphologien zweier Objekte** ist Voraussetzung der Polysemie z.B. von Haarwellen zu Vorhangwellen. Hier ergeben sich also rezeptiv aufgrund bildrhetorischer Ersetzungselemente aufgrund **semantischem substitutio**: a) **instabile Umdeutungen der verbliebenen Gesichtselemente zu Innenarchitekturelementen (Polysemie),** b) **Formähnlichkeiten S2** zweier diskrepanter semantischer Konzepte: **Gesichtselemente versus Innenarchitekturelemente**, so dass prinzipiell das eine in das andere, das andere in das eine gedanklich überführt werden kann (**semantische Reziprozität**), wobei aber das Gesicht als ein Gegenüber des Rezipienten dominant wirkt, c) somit **semantische Diskrepanz einer Doppelikonizität**: ein Ikonelement hat zwei diskrepante Bedeutungen (Nase versus Kamin, Bildsee versus Auge usw.), abstrakt herrscht **semantische Antonymie** (Gesicht/ Körper/ Positivum versus Innenraum/ Negativum). Die **Diskrepanz bis Antynomie der Kontamination** (Individuum versus Objektwelt/ Innenarchitektur) kann wiederum zu **Komplementarität** auf abstrakt-allegorischer Ebene umgedeutet werden: *"massenmedial objektiviertes Individuum", "Sich-Einwohnen des begehrenden Blicks"* o.ä..

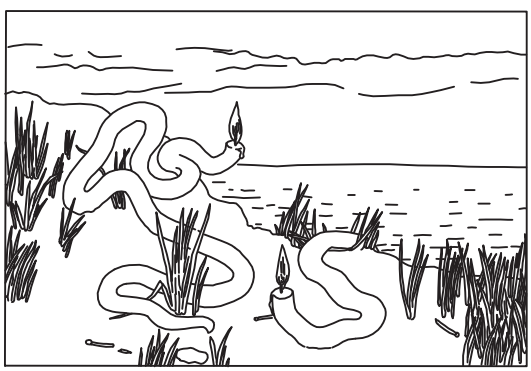
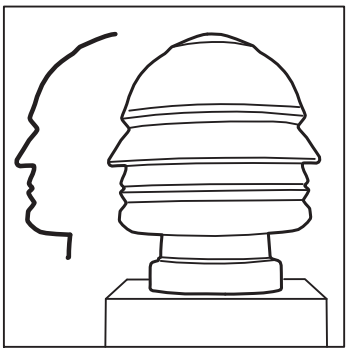


Abb. 329: Strukturzeichnung von René Magritte: *Die Rückkehr zur Natur*, (1938/ 1939, farbige Malerei).

Ein Fall von **semantischer transmutatio in Form einer topologischen Gesamtkörperdeformation**, jedoch eine, die **ikonisch-polysemische Doppelikonizität/ Zweiheit** aufweist: es handelt sich um Abbildungen von Kerzen ("Kultur"), die aber so deformiert sind, dass sie auch eine Formähnlichkeit mit Schlangen o.ä. ("Natur") haben. Unbelebtes und Lebendiges sind zu **semantischer Antonymie** kontaminiert, die aber wiederum allegorisch ausgedeutet werden kann zu **Komplementarität** (Feuer = Kopf > ´bedrohte´ oder ´vertierte Aufklärung´, Meer = endlose Natur/ Feuerfeind, zwei Kerzen-Schlangen, die sich ahnungslos mit sich selbst beschäftigen usw.). Es handelt sich also um zweiheitliche **Doppelähnlichkeit/ Polysemie** des ikonischen Zeichens mit Kerzen- und auch mit Schlangenformen.



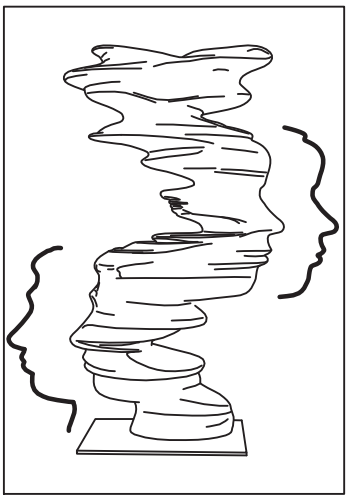


Abb. 330: Strukturskizze von Renato Giuseppe Bertelli: *Profilo continuo - Testa di Benito Mussolini* (1933, bronzehaft bemalte Terrakottaskulptur, damals auch als Glasschirm einer elektrischen Lampe erhältlich) sowie Tony Cragg: *Bent of Mind* (2008, Metallskulptur).
Mittels **Rotation (semantisches adiectio + transmutatio)** der Gesichtsprofil-konturlinie **(semantisches detractio)** von Mussolini ist hier ein propagandistisches Superzeichen aus Subzeichen entstanden: Mit dieser ALLseitigen Ausgerichtetheit Mussolinis kann seine Idee vom Mittelmeer als *"Mare Nostrum"* Italiens konnotativ verbunden, die EINE Rotationsachse konnotativ leicht als Symbol für Rom ausgedeutet werden: Raum, Bewegung und Ideologie sind konnotativ-symbolisch kontaminiert zu faschistoider Totalität. Die ästhetisch-metakognitiv ambige Ursprungsidee des Futurismus einer Vielheit **noch unterscheidbarer**, also noch zueinander **reibungsvoller Bewegungsmomente** auf einem Bild ineinander der 1910er Jahre wird in diesem Werk zu einer **einem einzigen Raum-Zeit-Kontinuum** (vgl. Titel). **A.G. Ambrosi** malte in seinem *"Ritratto di Benito Mussolini con sfondo di Roma"* (1938) den Kopf des Diktators in Konturlinien und Schattenflächen, durchdrungen von einem Anblick Roms aus der Vogelperspektive: **Typ BK** (K3 Kopfkontur versus K1 der durch diese durchgehenden Stadtstruktur). Syntaktische und semantische Ambiguität kann also auch von Propaganda ´entwendet´ werden, um Durchdringung des Raumes mit Ideologie zu ´versinnbildlichen´. **Tony Cragg** nutzt in seinem Werk ebenfalls bildrhetorische Gesichtsprofilrotation, aber es handelt sich um mehrere Rotationsachsen und mehrere Gesichter, die zudem **fragmentiert, schleierhaft und reibungsvoll unterscheidbar** ineinander kontaminiert werden, weshalb hier ein atelischer Gehalt eröffnet, nicht auf EINE telisch-symbolische BeDeutung EINER Rotationsachse hin gestaltet wird.

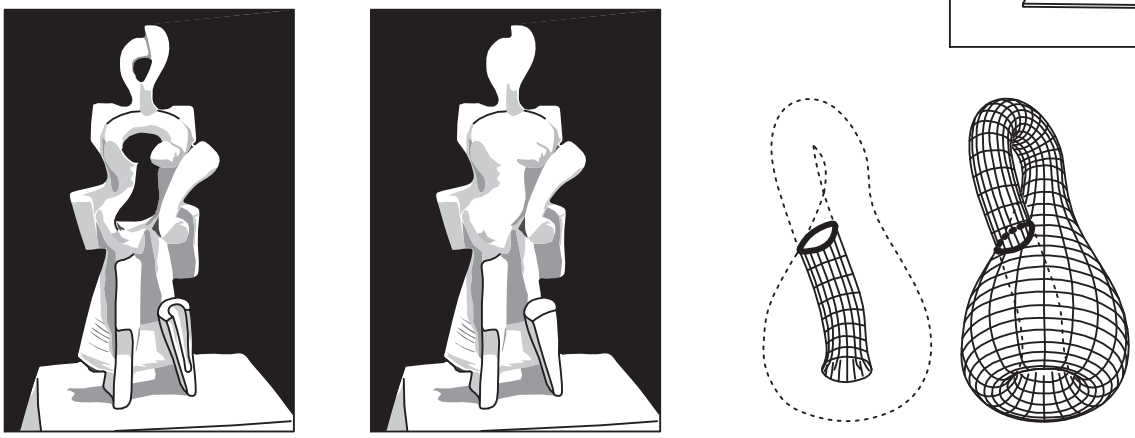


Abb. 331: Variation von Alexander Archipenko: *Gehende Frau* (1912, Skulptur, links Original, rechts Variation ohne Negativvolumina) als Doppel-Torus sowie Vergleich mit Kleinscher Flasche.
Das Original (links) kann man als **semantische Kontamination als Komplementarität** aus positiver und negativer Menschenkörpervolumendarstellung deuten: die Oberfläche des Werks markiert semantisch die Grenzen des Menschenkörpers teilweise zum Außenraum und teilweise zu seinem Innenraum (**semantische Zweiheit/ Doppelikonizität** in einer gekrümmten Oberfläche, die Außen- und Innenraumabschluss repräsentiert). Das ist eine Zweiheit nur auf der semantischen Ebene, nicht schon auf der syntaktischen Ebene, denn das ungebrochene syntaktische Grundprinzip dieser Skulptur ist das des **Torus**, des Rings, bei dem man den Lochraum auch als Außenraum versteht. Nur wenn die semantische Ebene "Menschenkörper" hinzukommt, deutet man den Lochraum nicht als Außenraum sondern als Innenraum eines menschlichen Körpers, nimmt dann erst **Devianz** wahr. Das Moment der Devianz aber erlaubt neben einer Deutung als Kontamination auch eine als detractio: Man kann diese Skulptur als bildrhetorische Veränderung der natürlichen Körperform aufgrund **semantischem detractio** auffassen, wobei aber eben dann die entstehende Leerstelle sofort auf eine Deutung als Körperinnenvolumen drängt; daher liegt m.E. ein **bildrhetorischer Sonderfall** vor: eine Mischung von detractio und Kontamination, da der Rand der Entnahme Abbildfunktion erlangt. Anders verhält es sich bei der syntaktischen Form der **Kleinschen Flasche** (**Felix Kleins**, 1882, rechts): dort durchdringt sich die Oberfläche selbst (siehe eine dickere Schnittringlinie). In dieser Schnittringlinie besteht **syntaktische Zweiheit BK** (s. fett dargestellte Schnittlinie) aufgrund der zwei Flächenindizes K1.1 versus K1.2 schon auf syntaktischer Ebene (nicht nur Linien weisen einen Richtungsindex auf, sondern wie hier auch Flächen). Hier handelt es sich um eine röhrenförmige Teilfläche, die durch eine leicht gekrümmte andere Teilfläche des Flaschenganzen durchstößt und eine Schnittringlinie produziert. In der Kunst des 20. Jahrhunderts nimmt die **Negativvolumendarstellung** in der Folge von **Archipenko** einen großen Platz ein (vgl. **Rudolf Bellings** Köpfe der 1920er Jahre sowie **Henry Moore** und **Barbara Hepworth** usw.), jedoch ist dabei die Grundform in der Regel **topologisch** betrachtet i.A. ein Torus o.ä.; es handelt sich dann ´nur´ um eine **semantische Kontamination Außen/ Positiv versus Innen/ Negativ** (nicht auch schon um syntaktische Ambiguität).

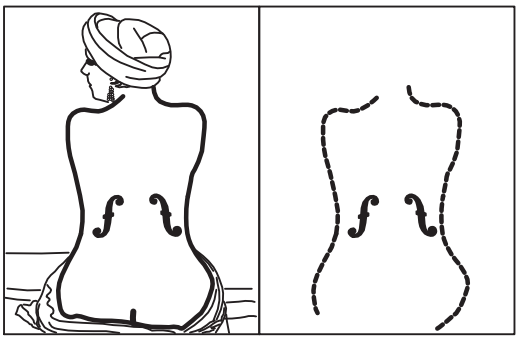




Abb.332: Rekonstruktion von Man Ray: *Die Violine von Ingres* (1924, SW-Foto eines bemalten Fotos) und von Kishin Shinoyama: *Ohne Titel/ Akte* (1968, SW-Foto).
Durch Hinzufügung zweier Fragmente/ dekontextualisierter f-Formen einer Violine (semantisches detractio + adiectio) wird eine **Umdeutung** des Frauenkörpers zum Violinenkörper angeregt, da beide ähnliche Formen haben. Die Bedeutungen "Frauenkörper" und "Violine" stehen in **semantischer Diskrepanz** zueinander; aber wie stets bei diesem unbefriedigenden Aneinandervorbei zweier Bedeutungen assoziiert der Rezipient so lange deutend, bis sich **assoziativ-semantische Komplementarität** einstellt z.B. in der folgenden Art: *"Interaktion mit einem Menschen als Einstimmen"* oder *"der Mensch als Klangkörper"* o.ä.. Man Ray spielt mit seinem Titel zudem **zweiheitlich-intertextuell** auf die Frauenrückenbilder **Jean Auguste Dominique Ingres** an (wie z.B. *"Die Badende von Valpincon"*, 1808). Fragmente als Hinzufügungen wie z.B. diese zwei f-Lochformen können also ihre Umgebung semantisch umdeuten, sie **evozieren die Erwartung ihres alten Umfelds inmitten eines neuen Umfelds**, sind gewissermaßen "freie visuelle Radikale".
Shinoyamas ähnliches Werk dagegen reduziert die Wiedererkennbarkeit von Körpern durch eine Körperhaltung so stark, dass das Werk auf den ersten Blick als nichtgegenständliche Kunst aufgefasst werden kann (**pragmatische Antonymie** zweier Funktionen: ikonische Repräsentation versus Nichtgegenständlichkeit).

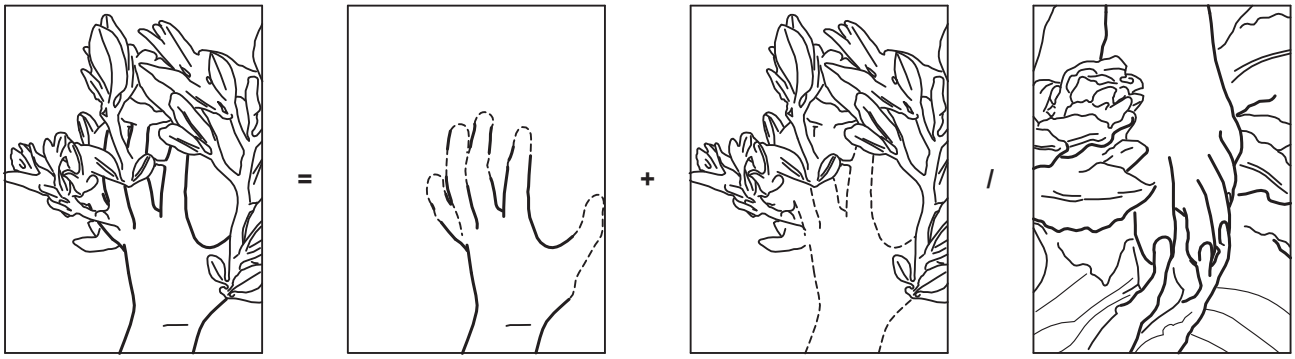


Abb. 333: Rekonstruktion von Giovanni Lorenzo Bernini: *Apollo und Daphne* (Marmorskulptur, 1622-25, zwei Ausschnitte von der Hand und dem Fuß der Daphne)
Das **Morphen**, also das **zeitlich bzw. räumlich sequenzierte Überführen einer Farbform in eine andere** Form, ist die **ultimative Kontaminationsart**, da **minimaldifferente Etappen (MD) bzw. Bereiche** entstehen, die weder der einen noch der anderen Entität eindeutig zugeordnet werden können. Sie kann in einem Film stattfinden aber auch andeutungsweise am Rand einer Form - wie hier an den Händen und den Füßen einer Frauenfigur, die sich zu einem Baum verwandelt in dem Moment, in dem Apollo sie umgreift. Es handelt sich hier gewissermaßen um das Kombinieren von Fragmenten eines Frauenkörpers und eines Baumkörpers: Astansätze an ein Handfragment, Wurzelansätze an ein Fußfragment. Aber es tritt das Ineinanderabgleichen der Formfragmente hinzu, also **transmutatio der Konturlinie**. Es handelt sich also um **zweifaches semantisches detractio (Fortnehmen der Äste und Wurzeln vom Baum und der Fußnägel vom Menschenkörper) + adiectio (Fragmente aneinander) + transmutatio,** dieses wiederum als **Form-Morphing (= syntaktische MD(S1.1~ S1.2)**; es entsteht **semantische Diskrepanz der denotativen Konzepte** (Frau versus Baum) bzw. auf abstrakterer Ebene **semantische Komplementarität assoziierter bzw. durch den Titel konnotierter Konzepte** (z.B. *"Körperlichkeit einer Frau versus ihr im Baum versinnbildlichtes Fluchtverlangen aus dieser diesseitigen körperlichen Objektivierbarkeit"*). Die **K1-Indizes** der Baumfragmente zeigen auf den Menschenkörper, entlang der so evozierten Anmutung einer Wachstumsrichtung, so dass die Momentaufnahme über sich hinaus auf den Wandlungsprozess hinzudeuten scheint. Die **Kontamination der Fragmente** profitiert von einer Ähnlichkeit ihrer natürlichen Formen ("Aufästeln" der Finger bzw. "Aufwurzeln" der Zehen in einem Menschenkörper). Diese **Formähnlichkeit Menschenkörper- Naturkörper S2** ist Grundlage für viele von **Ovids Metamorphosen**.

2.3.4 Text-Bild-Verhältnisse semantischer Ambiguität:
Semantische Antonymie, Diskrepanz und Komplementarität



Text-Bild-Verhältnis der semantischen Antonymie



Text-Bild-Verhältnis der semantischen Diskrepanz



Text-Bild-Verhältnis der semantischen Redundanz



Text-Bild-Verhältnis der semantischen Komplementarität

Abb. 334: Drei Variationen von René Magritte: *Der Verrat der Bilder* (1929, farbige Malerei, Original oben links/ Antonymie).

Bei Kunstwerken gibt es in der Regel Text-Bild-Verhältnisse in Bezug auf die Semantik, da der Künstler zumeist einen Titel (= Text) vergeben hat oder weil sich Bildwerke auf Texte wie die Bibel oder antike Mythologie beziehen, und zwar über zu konnotierende Bildsymbole. Mitunter werden in das Bildwerk auch direkt Schriftbilder integriert - so wie bei dem Beispiel hier von Magritte (erstes Bild oben links). Die zwei Teilbedeutungen eines solchen Text-Bild-Mischwerkes können prinzipiell in vier Verhältnisarten (der Sprachwissenschaft) zueinander stehen: a) **antonym** (mit der Unterart **kontradiktorisch** hier: *"Dies ist keine Pfeife."* = Original von Magritte), b) **diskrepant** (*"Dies ist eine Wolke."*), c) **redundant** (*"Dies ist eine Pfeife."*) oder d) **komplementär** (*"Dies ist eine 90 Jahre alte Pfeife."*, Ergänzung der objekt- bzw. raumbezogenen Information des Bildes durch eine zeitliche Information des Textes aufgrund der medialen Eigenarten von Bild und Text, vgl. Kap. 1.3.2.3). **Semantische Ambiguität** (als eine die Aufmerksamkeit teilende Opposition von Teil-Bedeutungen des Text-Bild-Werks) entsteht bei einer antonymen, diskrepanten oder komplementären Text-Bild-Verhältnisart, da in ihnen zwei **opponierende** Teilbdeutungen des Gesamtwerks voneinander abgegrenzt werden können; ein redundantes Text-Bild-Verhältnis führt zu **semantischer Einheitlichkeit**, nicht zu ambiger Opposition. **Semantische Antonymie** ist das **inhaltliche Gegeneinander** zweier bildräumlich oder über Texte/ Titel vermengter Teil-Bedeutungen, führt zur Doppelzuweisung des einen Abbildes zu zwei Bedeutungsrahmen, z.B. hier: "ikonisch repräsentierend (und daher unbewusst durch Gleichsetzung von Zeichen mit Bezeichnetem ´seiend´)" versus "nicht-repräsentierend (bzw. nicht-seiend)". **Semantische Diskrepanz** ist das in Bezug auf das Lexikon **inhaltliche Getrenntsein** zweier vermengter Bedeutungskonzepte. **Dadaisten und Surrealisten** nutzten semantische Diskrepanz, das zufällig anmutende Zusammentreten von Objekten unterschiedlicher Bedeutungssphären (also auch **Kontamination zweier gewöhnlicher raum-zeitlicher Einbettungen von Objekten)** als **Anreiz zu rezeptiver, z.B. "poetisch-metaphorischer" Assoziation als Versuch der Vereinheitlichung**: nur subjektive Assoziationen vermögen Verknüpfungen zwischen denotativ/ konnotativ unverbundenen Bedeutungselementen herzustellen. Gewissermaßen ist also Diskrepanz eine **kognitive Dissonanz**, eine **rezeptive Leerstelle fehlender Verbundenheit**, die der Rezipient nur vage-subjektiv zu füllen vermag. Auch die **raum-zeitliche Einbettung** gehört zu einem Objekt-Bedeutungskonzept gemäß MultiNet, so dass Diskrepanz auch über ungewohnte Platzierung eines Gegenstands erreicht werden kann (= **semantisches substitutio** der gewöhnlichen raum-zeitlichen Einbettung eines Objekts). Mit Diskrepanz geht u.U. der Eindruck undurchdringlicher, chaotischer **Kontingenz** einher, die zu einem Auflösen dieser Unverbundenheit in "poetisch"-subjektive Assoziationen drängt. **Semantische Komplementarität** ist ein Ergänzen der "Leerstellen" (fehlender Aussagen in Bezug auf die Gesamtheit der MultiNet-Struktur zur erschöpfenden Objektbeschreibung) des einen Abbildes durch ein anderes oder der Leerstellen eines Abbildes durch einen Text (vgl. Liste der Aspekte, die ein Abbild nicht darzustellen vermag in Kap. 1.3.2.3). Den Titel des Magritte-Werkes ***"Der Verrat der Bilder"*** könnte man dahingehend deuten, dass Abbilder aufgrund ihrer ikonischen Ähnlichkeit mit der abgebildeten Wirklichkeit im Bewusstsein des Rezipienten an die Stelle der Wirklichkeit treten können, diese kognitiv verdrängen können. Magritte verweist mit dem antonymen Titel darauf, dass ein Ikon-Zeichen nur **einen, zudem abstrahierenden Sinneskanal zum Bezeichneten** erfasst, aber volle **Präsenz suggeriert**; durch den Titel schafft er in der Rezeption eine **kognitive Absenz von "Pfeife"**, die das Gesamtphänomen "Pfeife" letztlich auf die einzig mögliche Weise repräsentiert: **als Negativ. Lacan** spricht von der **illusionären Ganzheit**, die Abbildern seit dem Spiegelstadium des Kindes beigemessen werde, die mit der uneinheitlichen Lebenswirklichkeit divergiere und daher zu fatalen Fehlauffassungen der eben nicht ganzheitlichen Existenz führe (vgl. Kap. 3.0). **Ikonoklasmus** verhindert die simplifzierende Ineinssetzung von "Welt" und ikonisch Repräsentiertem und schafft so gewissermaßen kognitive **Absenz als ein mittelbares Zeichen durch Abbildverbo**t als Leerstelle.

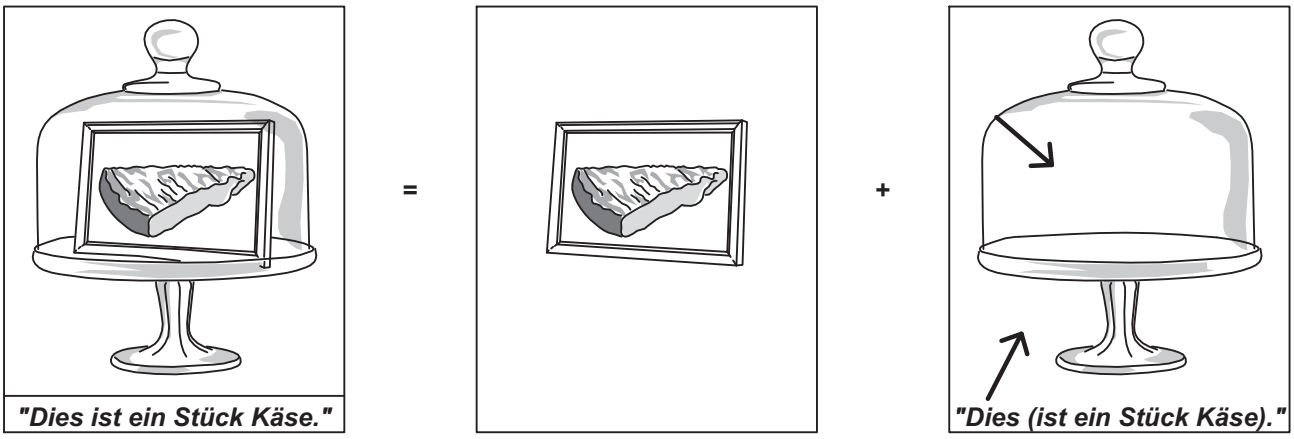


Abb. 335: Rekonstruktion von René Magritte: *Dies ist ein Stück Käse* (1937, Glas-Objekt mit Ölbild).
Dieses Werk ist ein **Pendant** zum obigen Werk Magrittes ***"Der Verrat der Bilder"*** (1929). Die reale Käseglocke in Zusammenspiel mit dem Titel funktionalisieren das Ikon-Zeichen/ Ölbild im Goldrahmen zu einer (Pseudo-) Realie um, der Titel erscheint als Aufforderung, das Ikon-Zeichen als das Bezeichnete anzusehen bzw. handzuhaben. Es handelt sich hier um **pragmatische Antonymie zweier Funktionen**: Abbildfunktion (zweites Bild) versus Aufforderung im Titel zur Handhabung des Abbildes so, als ob es das Abgebildete auch tatsächlich wäre (drittes Bild, **pragmatisches substitutio**: die Käseglocke erscheint als Ersetzung der gewöhnlichen raum-zeitlichen Einbettung eines Ölbilds).

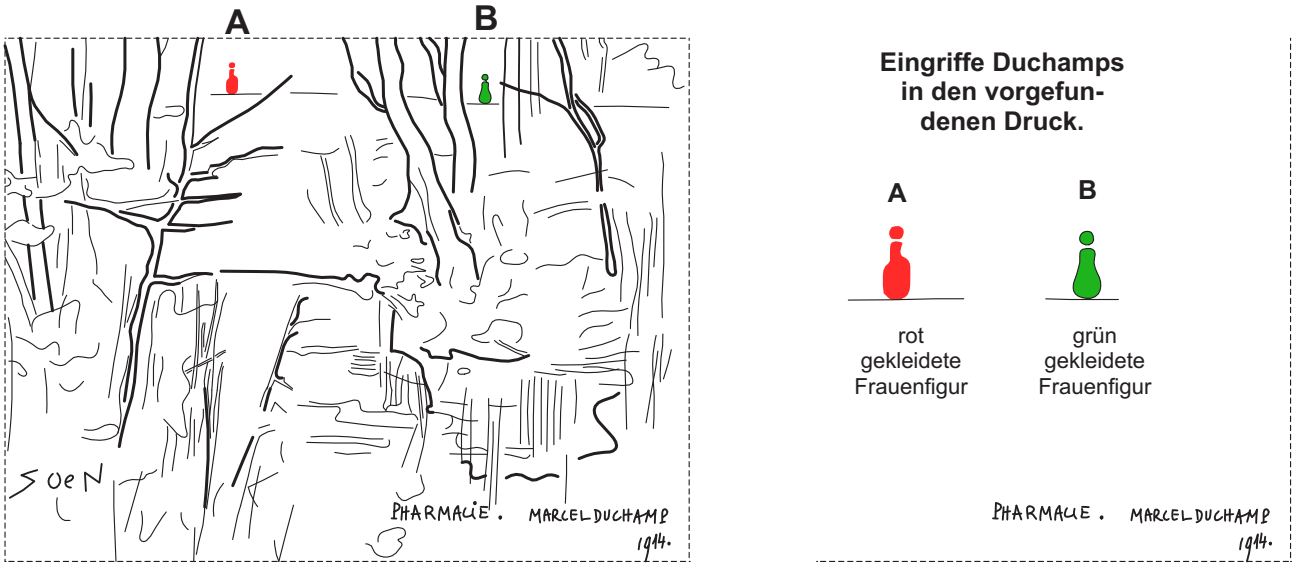


Abb. 336: Strukturzeichnung von Marcel Duchamp: *Pharmacie* (1914, Fundobjekt eines Massendrucks eines Aquarells mit Federzeichnung des Malers "Soen", von Duchamp bemalt, signiert, datiert und betitelt, Ausschnitt).
Es handelt sich um den Massendruck einer aquarellierten Tuschezeichnung des Malers "Soen", dessen Signatur man noch unten links erkennen kann. Das Werk dieses Malers zeichnet sich durch weiße dampfschwadenartige Farbflächen aus, die sich über eine teilweise stark wasserverdünnte Tuschzeichnung legen; das monokulare Tiefenkriterium der Farbverblassung und der Konturverunschärfung ist also von "Soen" stark angewandt worden. Marcel Duchamp hat auf dieses (Fund-?)Objekt seinen Titel *"Pharmacie"* rechts unten sowie seine Signatur und ein Datum ergänzt. Im Hintergrund sind zwei ´Damen´/ zwei ´Flaschen´ (A und B) zu erkennen, wobei A rot und B grün angelegt ist (Komplementärfarben: **syntaktische Farbkomplementarität**); diese stammen auch aus der Hand Duchamps. Es handelt sich um ein **Text-Bild-Werk**, dessen zwei **denotative Teilbedeutungen** (Wald-Abbild als Ikon-Zeichen und Titel " Pharmacie" als symbolischer Text) im **Verhältnis semantischer Diskrepanz** zueinander stehen. Es wird aber deutlich, dass ein Rezipient wohl bald **subjektive Assoziationen** zwischen beiden Teilbedeutungen herstellt, um das unbefriedigende sich-nicht-Aufeinander-Beziehen der beiden Teilbedeutungen zu überwinden: Vom Dampf z.B. auf Chemie und somit auf "Pharmacie" zu schließen wäre eine assoziativ-direktere Möglichkeit der Bedeutungsverknüpfung, vom Farbkomplementär-Paar in roter und grüner Farbe auf *"Wahlverwandtschaften"* (vgl. **J.W. v. Goethe**) chemischer Elemente und Personen auch ein möglicher, abstrakterer Weg. Die unbefriedigende ("zweiheitlicher" wirkende) semantische Diskrepanz wird so in der Rezeption zu semantischer ("einheitlicher" wirkender, assoziativer bzw. konnotativer) **Komplementarität** "umgedeutet". Auch hier wird die **alltägliche kognitive Tendenz zur informationstheoretischen Reduktion von Zweiheit(licherem) zu Einheit(licherem)** deutlich, die ja dem Konzept der Ambiguität als Gegenkonzept zu Einheitlichkeit zugrundeliegt: Der alltäglichen Tendenz zur (informationstheoretischen) Vereinfachung, Reduktion von Datenmengen zu einheitlichen Datenpaketen wirkt ästhetische Ambiguität (als Deautomatisation im Sinne **Viktor Sklovskys**) entgegen.

2.3.5 Semantische Zweiheit aus Interpicturalität zwischen Vorbild und Nachbild

Auch (Nach-)Bilder können Bezug nehmen auf (Vor-)Bilder, nicht nur (Nach-)Texte auf (Vor-)Texte; Interpicturalität und Intertextualität sind unterscheid- und korrelierbar. Gerade Massenmedien nutzen das Prinzip der erinnerten Gestalt bereits (konnotativ) bekannter Abbilder. Inmitten heutiger **Aufmerksamkeitsökonomie der Massenmedien** kann ästhetische Ambiguität sowohl **emanzipativ also auch anti-emanzipativ** eingesetzt werden; quasi-politische Aufmerksamkeitsökonomie versucht Aufmerksamkeit zu binden mittels **Quantität** (z.B. der raumzeitlichen Verbreitung von Abbildern), **Qualität (**z.B. von Primärimpulsen im Hinblick auf Instinkte), **Modalität** (z.B. des Cyber-"Surnaturalismus" und des Aufmerksamkeit bindend-spaltenden digitalen Hypertexts), **Relation** (z.B. der getakteten, spielhaft wirkenden, Reiz-Reaktion-Muster nutzenden Interaktion usw.). Die Grenzziehung zwischen Bewusstheit, emanzipativer Metakognition der ateleologischen Fluktuation von Aufmerksamkeit versus funktionalisierter Unbewusstheit, Aufmerksamkeitlenkung können z.B. über den Funktionsrahmen geschieden werden: deviante Körper-Abbilder z.B. erregen primäre Aufmerksamkeit; nur wenn Ambiguitätsoperationen mittels kognitiver Oppositionen darin **merklich metakognitiv thematisch** werden, dann wird diese primäre Aufmerksamkeitserheischung in metakognitive Bahnen gelenkt statt in bloße Aufmerksamkeitsfesselung. Nicht wenige interpictural-ambige Werke thematisieren metakognitiv das Prinzip massenmedialer Aufmerksamkeitsfesselung: **Parodierende Subversionen** von Werbeplakatformaten, in denen das Bewerben nur simuliert wird, gibt es in der **Adbusters-Bewegung** (vgl. Abb. 398); **Andy Warhols semantisches adiectio** massenmedialer Bilder von Stars z.B. versinnbildlichen quantitative Aufmerksamkeitsfesselung metakognitiv aufgrund minimaler Differenzen (**Typ MD**) der auf einem Bild gereihten Foto-Siebdrucke, die quasi als "(Ab-)Nutzungserscheinungen" bzw. als Verweis auf ihre Medialität als Materialität gedeutet werden können. Auch allseits bekannte Propagandabilder der NS-Zeit oder des Stalinismus sowie "heilige" Bilder der Kunstgeschichte werden intertextuell zitiert, verfremdet, hinterfragt, "konterkariert", parodiert. Das Verhältnis der Bedeutungen bzw. der Funktionen von Vor- und Nachbild kann wiederum **semantische bzw. pragmatische Antonymie, Diskrepanz oder Komplementarität oder Redundanz** aufweisen, wobei aber ja das Vorbild (konnotativ) bekannt sein muss, um das Nachbild als Nachbild erkennen zu können. **Marcel Duchamp** hat 1919 auf eine Postkarte mit einer Abbildung der Mona Lisa über den Mund derselben einen Bart ergänzt (**semantisches adiectio Bart + semantische Kontradiktion "weiblich" versus "männlich"**) und unter die Abbildung die Buchstaben *"L.H.O.O.Q."* (= *"Elle a chaud au cul"* = *"Ihr ist heiß am Arsch"*) ergänzt, womit **pragmatische Antonymie** einhergeht: konventionell-heiliger Kunstkultus mittels des Mediums der Postkarte versus profane Herabwürdigung eben dieses Kultes mittels eines darauf ergänzten Buchstabenrätsels. Die Künstlergruppe **general idea** hat auf das Bild ***LOVE* (1966)** von **Robert Indiana** intertextuell Bezug mit ihrem Nachbild ***AIDS* (1987)** genommen, indem sie zwar die **Syntaktik des Vorbildes übernahm** (Typografie, Farblichkeit in reinbunten Farben wie in der Pop-Art üblich, Bildaufteilung in vier Quadranten für die vier Buchstaben eines Wortes, **Typ VK** von ineinander verschachtelten Farbflächengruppierbarkeiten als Versinnbildlichung ehemals von "Liebesvereinigung", nun "(AIDS-) Kontamination"), aber eine **semantische Veränderung** durch Buchstabentausch vornahm: statt der vier Buchstaben **L-O-V-E** des Vorbildes wurden die Buchstaben **A-I-D-S** in das syntaktische Schema des Nachbildes eingefügt. Dadurch entstand ein **semantisch-diachroner Rückbezug** auf den libertären Zeitgeist der Entstehungszeit des Ur-Bildes, der durch die neuerliche Entwicklung (Massenepidemie Aids und der politischen Umgang mit ihr in der Reagan-Zeit) gebrochen wurde (semantische Antonymie "Love" versus "Aids", pragmatische Antonymie "1968er Love-Kult" versus "1980er Aids-Panik"). Es legen sich also gewissermaßen im Nachbild ***AIDS* (1987)** zwei Zeitgeist-Folien übereinander zu einer **konnotativ-intertextuellen, semantischen und pragmatischen Antonymie**. Die KünstlerInnengruppe **Klub Zwei** hat in ihrem Videofilm ***Schwarz auf Weiß* (2003)** Fotos der Massenvernichtung der Europäischen Juden zur Grundlage genommen, jedoch dergestalt, dass nur die Foto-Titel im Off vorgelesen, die Bilder selbst aber den Zuschauern vorenthalten werden (vgl. Abb. 390/ Prinzip des Bild-Entzugs); zu sehen sind nur Texttafeln auf Schwarz und Weiß, auf denen Fragen nach (massenmedial abnutzender) Repräsentation und Gedächtnis aufgeworfen werden. Das so entstehende Abbildentzug-Fragetext- sowie Fototitel-Filmwerk ist intertextuell und abstrakt interpictural. Das Entscheidende ist das **pragmatische detractio/ Entziehen des benannten Bildes**, auf das als Leerstelle nur noch durch den verlesenen Titel mit genauen Angaben des Ortes und der Zeit des jeweiligen Fotos verwiesen wird, so dass u.U. **eigene Vorstellung oder Erinnerung anstelle des Gezeigtbekommens** tritt: auf der Ebene der Semantik kann man von **semantischer Komplementarität** (Fragetext versus Fototitel) sprechen, auf der Ebene der Pragmatik von **pragmatischem detractio** (Bildentziehen) **bzw. pragmatischem substitututio** (Abbild-Zeigen ersetzt durch Fragetext-Zeigen) **+ pragmatischer Antonymie** (Abbildankündigung versus Abbildentzug) bzw. auf abstrakterer Ebene **pragmatische Komplementarität** (Repräsentationsfunktion versus Hinterfragen der Repräsentation durch Zeichen). Ein Beispiel für eine **Subversion** der ursprünglichen Bedeutung und Funktion eines NS-Propagandawerkes als interpicturale Ambiguität wurde in Abbildung 266 besprochen.

Joseph Kosuths Werk ***"One and Three Chairs"*** (1965, Rauminstallation) weist von links nach rechts gereiht drei Bestandteile auf: das Foto eines Stuhls im Maßstab 1:1 an der Wand, der dazugehörige, reale, abfotografierte Stuhl auf dem Boden und einen Lexikoneintrag zum Begriff "Stuhl" als Schriftbild an der Wand. Das Werk weist in sich einen "**intersemiotischen" Bezug** auf, da zwischen medialen bzw. objekthaften Werkbestandteilen Beziehungen bestehen. Es ergeben sich zwischen den drei Elementen **drei Verhältnisse**:

a) Fotoabbild und realer Stuhl weisen Formähnlichkeit S2 und (für das Medium Foto ungewöhnliche) Größenähnlichkeit S3 auf, es handelt sich aber beim naturalistischen Foto um eine Abstraktion, da eine Dimension des dreidimensionalen Objekts, die Tiefe nur noch illusorisch über Monokulare Tiefenkriterien im Foto vermittelt ist. Das Foto scheint durch Präsenz seines Darstellungsobjekts objekthafter, das Objekt durch sein Ikon gewissermaßen ins Zeichenhafte gerückt zu sein.

Man könnte von Ambiguität in Form **syntaktischer Verbindungslinienkreuzung VK** sprechen:
zwei räumliche getrennte Werkelemente werden über S2 und S3 zu einer Gruppierung zusammengefasst, und zwar über die Gruppierung "Innenraumgeometrie" hinweg.
b) Realer Stuhl und Text stehen oberflächlich betrachtet in **pragmatischer Komplementarität** zueinander: Stuhlobjekt für körperlichen Gebrauch versus geistiger Gebrauch des Texts zu "prototypischer Stuhligkeit". Die Fragen, inwiefern der Stuhl dabei aber auch Zeichen mit Bedeutung ist (z.B. Sitzobjekt als Quasi-Ikon der Körpergelenkgeometrie bzw. als Repräsentant für alle Stühle) oder ob gerade durch seine zwei Zeichen-Begleiter der Stuhl zu einem (Inter-)Zeichen von Text und Abbild wird, können dabei zu weiterer Reflexion führen.
c) Text und Foto stehen im Werk Kosuths als zwei Zeichen in **semantischer Komplementarität** zueinander (Prototyp-Definition versus Vertreter), wobei es sich bei dem einzelnen fotografierten Stuhl um nur einen **individuellen Vertreter**, bei dem Lexikoneintrag aber um den **Prototypen** handelt. Gewissermaßen handelt es sich also um **semantische Komplementarität "Stuhlheit" versus "Einzelstuhl"**. Diese semantische Komplementarität führt auch zu einer **pragmatischen Komplementarität** (Beispielgebenfunktion des Abbildes versus Definitionsfunktion des Lexikontextes). Beide Zeichen spannen quasi einen Bedeutungsraum konzentrischer Kreissphären auf, in dem die prototypische Definition im Zentrum steht, während der fotografierte Vertreter nur ein mögliches Beispiel unter vielen darstellt. Das bedeutet, dass der fotografierte Vertreter in Zusammenhang mit der Definition im Kern rezeptive Leerstellen um sich herum im Bedeutungsraum "Stuhl" eröffnet.
In dieser Rauminstallation interagieren zwei Zeichen(objekte) und ein Stuhl(objekt) semiotisch-objekthaft, letzteres wird als potentiell vermittelndes Zeichen-Objekt zwischen zwei Zeichen vorgeführt.

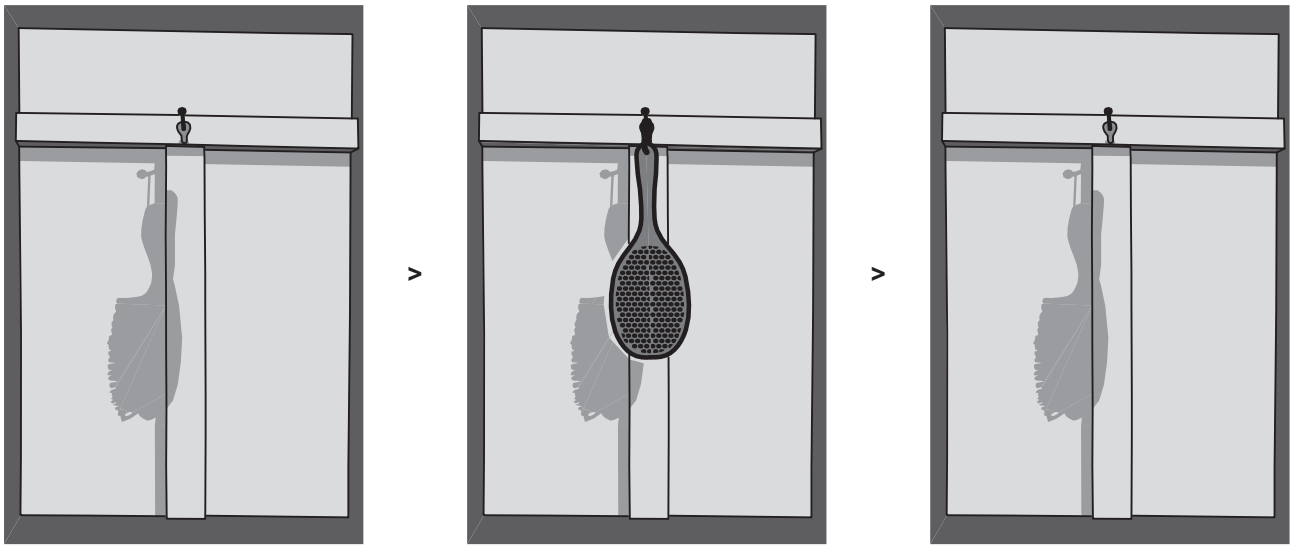


Abb. 337: Rekonstruktion von Jiro Takamatsu: *Schatten einer Bürste* (1965, Malerei eines Schattens auf realem Holzvertäfelungswandobjekt mit Haken).
Wohl in konnotativem Gedenken an die Atombomben, die 1945 auf Japan geworfen wurden und die eine ausbleichende Wirkung auf Holz o.ä. hatten, ist die (nur scheinbar) irreale Wirkung dieses Werks (Schatten ohne schattenwerfendes Objekt) auf den ersten Blick entstanden durch Fortnahme der den Schatten werfenden Bürste aus dem physikalischen Bedeutungszusammenhang. Das Werk ist also auf den **ersten Blick semantischem detractio** zuzuordnen, denn nur durch Erinnern dieses Zusammenhangs, also gedankliche "Rück-Ergänzung" der Bürste (zweites Bild) kann Bürsten-Absenz festgestellt werden. Jedoch handelt es sich streng genommen um die **gemalte Abbildung** einer konnotativ erinnerbaren Realität, eben die der Atombombe, in der ein Schatten durch die Lichtintensität der Bombe dauerhaft zu einer Art "**symptomaler Atom-Fotografie**" werden kann. Ein Foto ist intendiertes Zeichen, nicht Symptom, und zwar eine Mischung aus **Ikon-Zeichen** (Ähnlichkeit Bürstenschatten zu Bürste) sowie **Index-Zeichen** (eines direkten physikalischen Zusammenhangs zwischen Zeichen/ Schatten und Bezeichnetem/ schattenwerfende Bürste). Es kommt auf den **zweiten Blick** zu einer erinnerbar-konnotativen Abweichung der Realität der Bombe (drittes Bild = erstes Bild) von der alltäglichen denotativen Realität einer Untrennbarkeit von Schatten und schattenwerfendem Objekt. Dann kann man auch von **medial-pragmatischer Komplementarität** sprechen: "Atom-Fotografie" versus "gemalte Atom-Fotografie" bzw. von **pragmatischer Diskrepanz** reales Gebrauchsobjekt/ Nichtzeichen versus darin eingefügte Malerei/Zeichen. Auch dieses Werk kann als **interpicturales Bildobjekt** angesehen werden, und zwar aufgrund der erforderlichen, konnotativen Erinnerung an Fotos aus 1945 von Ausbleichungen ähnlicher Art. Da aber **semantische Redundanz** zwischen den Vorbildern (Fotos aus 1945) und diesem Nachbild hier vorliegt, kommt direkt-rezeptiv **keine semantische Ambiguität auf dem Weg der Interpicturalität** zustande, ggf. nur indirekt über **medial-pragmatische Komplementarität** (Dokumentationsfunktion der Fotos aus 1945 versus Kunstfunktion des bemalten Objekts): eine **abgemalte** "Atom-Fotografie" deutet auf dieses Atom-Phänomen als einem Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses hin, sie ist also **zeichenhaft-intendiert**, das dokumentierte Atomfotografie-Phänomen selbst ist nur Symptom, nicht (Kunst-)Zeichen.

2.3.6 Ambiguität auf der Grundlage nonverbaler Kommunikation: Indizes und Symbole.

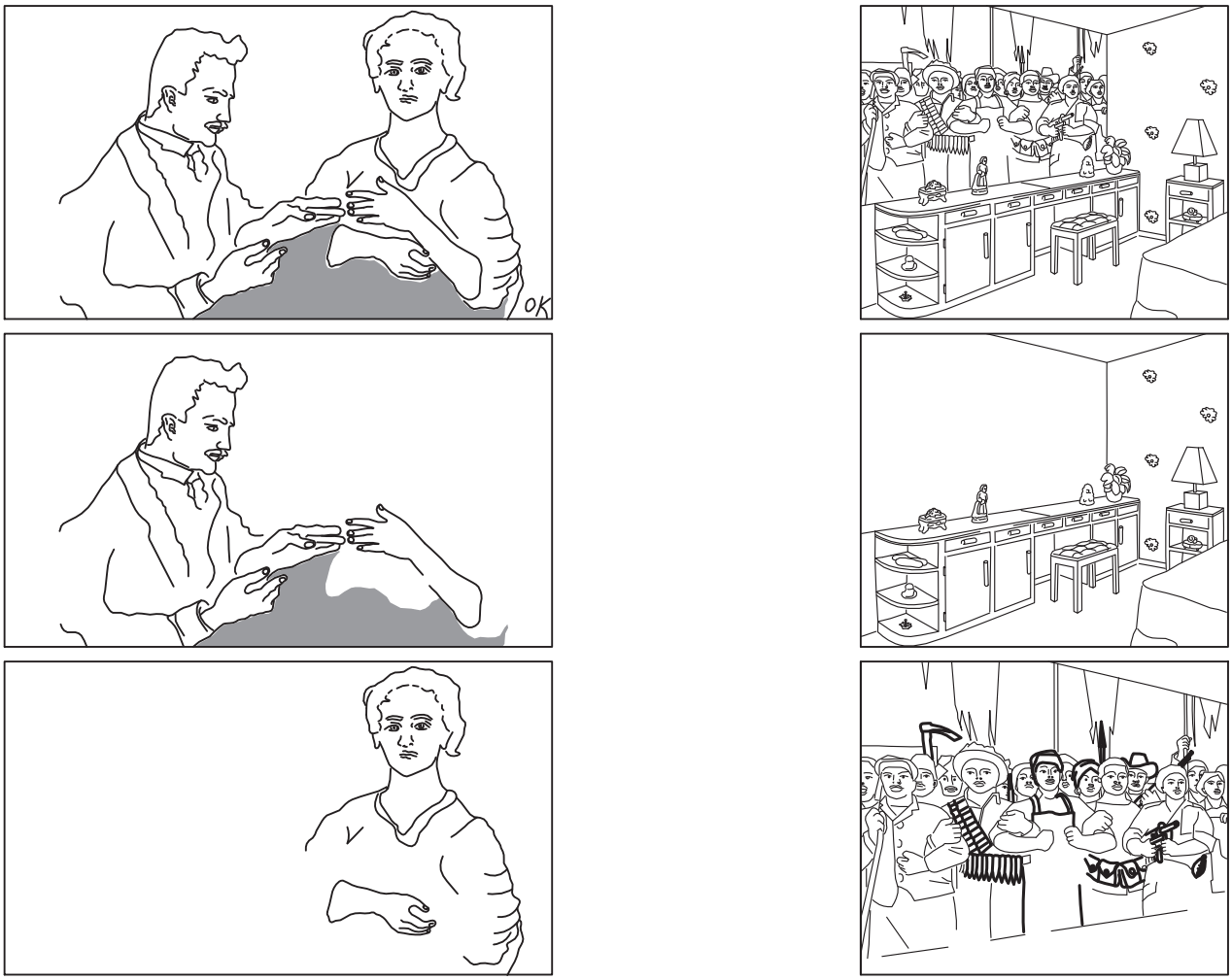


Abb. 338: Rekonstruktionen von Oskar Kokoschka: *Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat* (1909, Ölgemälde) und von Erró: *Amerikanisches Interieur No. 7* (1968, Malerei)

Das Paarporträt Kokoschkas zeigt eine **semantisch-pragmatische Antonymie** von (an sich schon ambig mehrdeutigen aber einander auch noch zusätzlich relativierenden) nonverbalen Sub-Zeichen der Annäherung und des Getrenntseins, die sich um das zentrale Motiv der aufeinander indexikalisch verweisenden aber eben einander doch nicht berührenden Hände konstellativ verteilen: der fehlende Blickkontakt der Frau lässt keine Aussage darüber zu, ob sie den durch die Hände des Mannes ausgedrückten Kontaktwunsch auch anstrebt, was auch dadurch unterstrichen wird, dass der Mann mit zwei Händen und mit seiner Blickrichtung auf die eine Hand der Frau zustrebt, während die andere Hand der Frau auf ihren eigenen Körper verweist. Auch die verbindende dunkle Fläche zwischen beiden und die Ähnlichkeit beider Körpersilhouetten vor dem Hintergrund vermag keine Eindeutigkeit zu erbringen, zumal der Körper des Mannes links im Abbild in den Hintergrund aufgelöst erscheint. Bei Erró besteht **konnotativ-semantische Antonymie** privater Raum versus öffentlicher Raum bzw. Artefakte westlicher Konsumgesellschaft versus eine (auf diese abwehrend bis angreifend ausgerichtete) Phalanx des kommunistischen (Mao-)Internationalismus; die Collage weist also zwei kontaminierte Teilbedeutungen aus zwei Versatzstücken von Massenprintmedien zweier Kulturen auf: das einer wohl maoistischen Propaganda, das in das Abbild eines bürgerlich-westlich anmutenden Interieurs wohl einer Illustrierten der 1960er Jahre integriert wurde (**Zweikanaligkeit** Agit-Prop-Bild versus konsumistische Illustrierte als **pragmatische Antonymie** zweier Kanäle). Die Bedeutungsbestandteile "bürgerlich-westlich" und "1960er Jahre" sind nur durch Erinnerung an kulturelle Konventionen und durch den Titel nebst Datum als solche zugänglich. Auf der Ebene non-verbaler Kommunikation kann man **semantisch-pragmatische Antonymie** feststellen: offensive kommunistische Phalanx versus (Absenz des von ihr anvisierten Gegners im) Mittelstandsinterieur. **Axel Hübler** (2001, Kap. 1) unterscheidet folgende **sechs semantisch relevanten Felder Nonverbaler Kommunikation**, bei denen aber nicht immer von (vom Sender auch intendierten) Zeichen gesprochen werden kann - was für das per se Ambige dieser Kommunikationsart stehen mag:

1) **Körperbewegung oder kinetisches Verhalten (vgl. Bildparameter S4, K1):** Hans Tietze im Bild Kokoschkas scheint sich auf die Frau zu zu bewegen, was an seinem Blick und seiner Ausrichtung der Hände festgemacht werden kann. Die in westliche Innenarchitektur eincollagierte Menschenmenge aus einem maoistischen Propagandabild weist dagegen auf: demonstrative Gesten und andere Bewegungen wie emporgereckte Körper, Greifen zu Waffen und Armen, Gesichtsausdruck: Entschlossenheit, Beherrschtheit, Blickverhalten: weitgeöffnete Augen, also offensives, unerschrockenes Beobachten des Betrachters, Körperhaltungen: Phalanx-Bildung durch Verschränken der Arme.

2) Körperliche Eigenschaften (vgl. Bildparameter S1 - S3) wie Körpergröße, Gewicht, Körpergeruch, Aussehen, Haar- und Hautfarbe: Während Kokoschkas individuelle Figuren mit bzw. von nervösem Strich gezeichnet sind handelt es sich bei Erró um junge, kräftige und überwiegend männliche Personen aller Kontinente, eher abstrahiert zu Typen denn als Individuen entwickelt. **3) Berührungsverhalten (vgl. Bildparameter K4):** Während Kokoschkas Paar Berührung nur andeutet, handelt es sich bei Erró um demonstratives Sich-Einreihen bzw. -Einhaken. **4) Proxemik (Räumlich-Kommunikatives Verhalten, vgl. Bildparameter K2):** Während Kokoschka relativierte Nähe zeigt, auch im (durch malerisches Non-finito geistesabwesend erscheinenden) in-unbestimmte-Ferne-Blicken der Frau in Richtung Betrachter, handelt es sich bei der maoistischen Phalanx um zelebrierte Nähe und (auch als bedrohlich deutbare) Zuwendung aller zum Betrachter (nach dem Motto: "Entweder Einreihen- oder..."), Einbezug aller, klare Stehordnung, für den Unteraspekt des kulturell determinierten Distanzgebarens gilt hier: contact ("communist") culture. **5) Artefakte:** Bei Kokoschka entwickelt die Kleidung bzw. der Hintergrund ein nervös gezeichnetes oder ausfließendes Eigenleben, bei Erró sind die Objekte der eincollagierten Menschenmenge Angriffsobjekte wie Maschinengewehre, Granaten, Munitionsgürtel, Speere, Hacken, aber auch Objekte der Identifikation mit Weltkulturen und mit sozialen Klassen wie z.B. Arbeiter-Latzhose und -Kappe; alle zusammen kann man als **Super-Zeichen** des kommunistischen Internationalismus deuten (z.B. Kopftuch: Islam, Cowoboy-Hut: Amerika usw.) ansehen; diese stehen je nach Deutung in **semantischer Antonymie** zu den Artefakten bürgerlich-westlich anmutender Innenarchitekturelemente und Nippesobjekte wie der Porzellanfiguren. **6) situations-abhängige Faktoren:** Bei Kokoschka erscheint der Um-Raum durch indexikalische Kratzspuren in wabernden Farbwolken als irrealer Raum, bei Erró kontaminiert aus geradezu überdeterminiert öffentlichem versus privatem Teilbereich. Dieses Übermaß eindeutiger, indexikalisch-nonverbaler Kommunikation durch die abgebildete Menschenphalanx der einen Bildsphäre steht im tragikomischen Kontrast zu einem Ausbleiben der Bewohner/ der bourgeoisen Gegner in einer Fülle ihrer Wohnartefakte in der anderen Bildsphäre. Man könnte aber auch als Betrachter des Werks geneigt sein, sich als in dem angeschnittenen Raum **(semantisch-pragmatische detractio einer Innenraumdarstellung)** stehend geistig zu verorten; dann würde der Betrachter sich als potentiell Angegriffener bzw. Sich-Einreihender wahrnehmen. Während Kokoschkas nonverbale Index-Subzeichen im Werk-Superzeichen in einer **subtilen, weil nicht lexikalisierten Antonymie** stehen, kann man für das Werk *Aggression* von **Wolfgang Mattheuer** (Linolstich, 1982, 62,7 x 86,7cm) eine **symbolisch-lexikalisiert-plakativ-absurde Antonymie** nonverbaler Subzeichen in einem einzigen, jedoch fragmentierten Körper feststellen: der eine Arm zeigt den Faschistengruß, der andere Arm den Kommunistengruß. Index-Subzeichen sind graduierbar und dadurch dem Ikon-Zeichen näher stehend als Symbol-Subzeichen; diese kennen nur ein entweder-oder, kein sowohl-als-auch-Schweben, wodurch das Mattheuer-Werk erst absurd wirken kann. Der Maler **Kehinde Wiley** zitiert **Posen** als nonverbale Zeichen aus Herrscherporträts Europas für Porträts afro-amerikanischer Personen in heutiger Kleidung, z.B. die Herrscherpose aus dem Porträt des englischen Königs Charles von **A.v. Dyck** für das Porträt eines afro-amerikanischen Jugendlichen in heutigem sportlichen Outfit ("*Le roi à la Chasse*", 2006) mit der Folge konnotativ-semantischer Antonymie historische Herrscherpose versus heutiges Outfit. **Arthur "Weegee" Fellig** hat z.B. in seinem Foto *At an East Side Murder* (1940) nur Gestik und Mimik der Zuschauer einer Mord-Szene auf einer Straße New Yorks eingefangen, nicht das Mordopfer, auf die diese Körperindizes zeigen, weshalb man von **pragmatischem detractio** in Bezug auf die Gesamtsituation sprechen könnte. Diese Ausführungen zeigen, dass nonverbale Zeichen eher dem **pragmatischen Bereich einer körperlich-indexikalischen Situation** oder eher dem **semantischen Bereich kultureller Konnotationen eines Symbolsystems** zugeordnet werden können.

2.3.7 Ambiguität in Werken der Konkreten Poesie bzw. der Visuellen Poesie

„Es ist das Verdienst der konkret-visuellen Texte, dass sie aus der Zerstörung der Syntax heraus eine neue Flächensyntax konstituiert haben - die texttragenden Momente haben sich zu einem textkonstituierenden, bewusst komponierten Seh-Feld emanzipiert. Textsinn stellt sich gleichermaßen her aus semantischer wie aus optisch wahrnehmbarer Information: der Text ist ein offener Bedeutungsraum aus der Integration von Sprache und Bild, ein Spannungsraum im Wechselspiel zwischen Sehen und Lesen, zwischen sinnlichem Wahrnehmen und Entschlüsselung möglicher inhaltlicher Dimensionen.“ (**Christina Weiss** 1984, S. 25).
In der **Konkreten Kunst** sind geometrisch-kognitive Strukturen das Konkrete; Konkrete Kunst weist keine Ikon-Zeichen, sondern ist eher **Übung einer anderen Kognition**. Es tauchen aber durchaus Indizes in Form der Bildparameter K1 bis K4 in Konkreter Kunst auf. ´Geometrisch-kognitive Strukturen´ meint: Produktion und Rezeption der "Flächen- oder Raumsyntax", also der Geometrie des konkreten Kunstwerks basiert auf den acht kognitiv wirksamen Bildparametern der Similarität und der Kontiguität; geometrisch-kognitive Strukturen sind also sowohl solche des Produkts ("kognitive Gruppierbarkeit") als auch der Rezeption ("tatsächliche, rezeptiv kognitive Gruppierung"). **Produktionsästhetik und Rezeptionsästhetik fallen über die acht Bildparameter zusammen.** In der **Konkreten Poesie** sind auch kognitive Strukturen das Konkrete, wobei auch hier geometrisch-kognitive Strukturen in Form von Schrift**bildern** eine große Rolle spielen, für die auch die acht Bildparameter konstitutiv sind. Jedoch treten hier - gegenüber der Konkreten Kunst - Wörter als Sprachsymbole hinzu; sie werden aber z.B. zunächst als **Schriftbildobjekte** auf der Blattfläche verteilt und es bilden sich zwischen diesen "Objekten" geometrisch-kognitive Strukturen aus, erstmals in den *"Konstellationen"* **Eugen Gomringers** seit 1954. An die Stelle des **linearen, hierarchischen Satzes** mit Subjekt ("Täter"), Prädikat ("Beherrschaktion") und Objekt ("Opfer") treten also **nichtlineare oder gedoppelt-gegenläufige lineare Schriftbild-Strukturen**. Bezüglich des Zusammenhangs von Konkreter Kunst und Konkreter Poesie im Hinblick auf Übung anderer Kognition sei erinnert an das obige Zitat von **Raimer Jochims** (vgl. Abb. 196):

„Der anfangs besprochenen metanoetischen Bewusstseinsstruktur, der Teilung der Realität in Subjekt und Objekt, die überwunden werden muss, entspricht in der Malerei die Teilung der Realität in Figur und Grund." (Raimer Jochims 1975, S. 50). Während es in der Konkreten Kunst keine Abbildung durch ein Ikon-Zeichen gibt, sind in der Konkreten Poesie mitunter auch ikonische Zeichen zu finden. **Eugen Gomringer** unterscheidet daher in seinem Aufsatz ***„Charakteristika der gebräuchlichsten Formen der konkreten poesie"*** (1986, veröffentlicht in Gomringer 1988, S. 123f.) sieben Typen, die auch ikonische Zeichen umfassen können:

1) Ideogramm:

Sehtext als Flächentext (statt Zeilentext), dessen Elemente unverrückbar fixiert sind (Syntaktik) *"mit dessen Hilfe ein Begriff (ein Abstraktum) eine einprägsame, unveränderbare, sichtbare Gestalt erhält"* (ebd., S. 125).

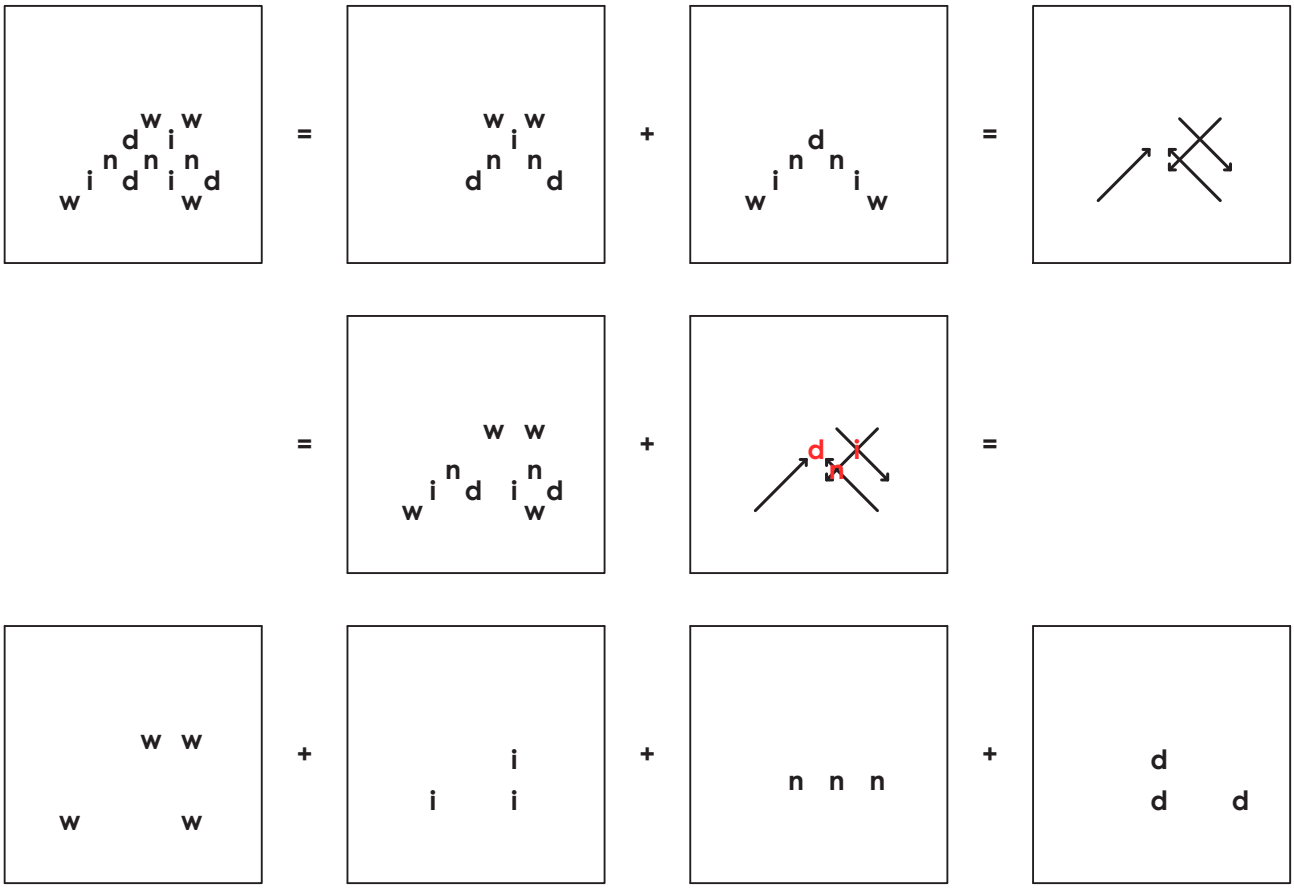


Abb. 339: Rekonstruktion von Eugen Gomringer: *ideogramm/ wind* (1953 - 1990, Siebdruck).

Der Wortbedeutung "wind" gemäß ist die Syntaktik des Schriftbildes des Werkes von Ambiguität gekennzeichnet: man kann das Schriftbild aufgrund **Achsensymmetrie (> S2)** in zwei Zweierwortgruppierungen zerlegen (siehe zweites und drittes Bild), aufgrund der Lesrichtung des zu erinnernden Wortes "wind" zweimal zwei gegenläufige Richtungen feststellen (gewissermaßen als zwei Zweiergruppierungen aus **S4**), die ineinander verschränkt sind und sich in drei (rot dargestellten) Buchstaben "schneiden", so dass sich darin Zweiheit quasi des Typs **BK (K1.1 versus K1.2)** ergibt (vgl. zweite Zeile) oder vier - zudem geordnete- **VK-Buchstabengruppierungen** aufgrund Formähnlichkeit der **Schrifttypen S2** bilden (letzte Zeile). Man kann aber auch im Werk eine Agglomeration von Buchstaben erblicken, die sich einen Bereich **K3** teilen und bei wirbelartigem Kombinieren der Buchstaben viel mehr als nur aus vier Leseverläufen das Wort "wind" bilden können. Das **simultane Schriftbild** ist also in **unzählige sukzessive Augenabtastverläufe und darauf aufbauend Gruppierbarkeiten** aufgelöst, um schließlich zu einer instabilen kognitiven Einheit im Wortsinn "wind" zurückzufinden, um dann wieder ins Sukzessive auch des Wortsinns zurückzugleiten usw.. Das **Konkrete** der Konkreten Poesie basiert hier also auf der Verschränkung **kognitiver Gruppierbarkeit-Strukturen im Schriftbild wie tatsächlicher kognitiver Gruppierung-Strukturen im Rezipieren.** Konkrete Poesie ist oft von ästhetischer Ambiguität gekennzeichnet, wie auch die folgenden Beispiele zeigen. **Herkömmliche Poesie** hatte den Ausweg aus der linear-eindeutig-alltäglichen Satzgrammatik in **Sprachbildern** (also mittels Metaphern u.ä.) und in (Klang-)**Ähnlichkeitsbeziehungen im linearen Satz selbst** (z.B. Reim), also in Antidistinktivem gesucht (vgl. Roman Jakobsons Poetik-Theorie, Kap. 1.6.5). **Konkrete Poesie** dagegen sucht das Nichtlinear-Nichtalltäglich-Poetische im **kognitiv-geometrischen** Schriftbild bzw. in den darin kognitiv wirksamen **Bildparametern**, die dieses Schriftbild in (zumeist) ambig opponierende kognitive Gruppierbarkeiten (ebenfalls anti-distinktiv) aufgliedern. Ein Gedichttypus des **Kognitiv-Geometrisch-Konkreten** ist z.B. die **Konstellation** Eugen Gomringers, also die sternenbildartige Vernetzung aller gezeigten Substantive miteinander als eine **Vielheit von kognitiven Gruppierbarkeiten**: bei vier Wörtern in Konstellation beträgt die Anzahl der Gruppierungsmöglichkeiten sechs Paare und zwölf reziproke Pfad-Paarbeziehungen oder z.B. 1 x 2 x 3 x 4 = 24 Kombinationsreihenfolgen aller vier Worte (vgl. Abb. 352). Ein (doppel-)linearer Gedichttypus Konkreter Poesie ist das **Pallindrom**, das eine **Zweiheit zweier möglicher Lesrichtungen** vorwärts-rückwärts aufweist, also eine Subversion des linearen Satzes beinhaltet.



Abb. 340: Sieben Variationen von Eugen Gomringer: *ideogramm/ schweigen* (Originalkonzept oben links, 1955 - 1990, Siebdruck).

Durch Variation lässt sich einerseits das Wesentliche des Werks in Abgrenzung zu Varianten erschließen, andererseits deutet die eine ursprüngliche Ambiguitätsoperation pars pro toto auf andere potentielle, hier auch vorgeführte Operationen an dem geometrisch-redundanten Ausgangsschema aus 15 Schriftbildwiederholungen. Im Original (erstes Bild) liegt **syntaktisch-semantisches detractio** vor, da die Idealgeometrie/ das Schema einer symmetrischen und redundanten Schriftbild-Ordnung gestört ist durch Fortnahme eines Wortschriftzuges aus (als "ursprünglich" angenommenen) fünfzehn Stück. Man empfindet also eine Abwesenheit, so dass das Konzept der **Modalität** ins Spiel kommt, somit also unterschiedliche Stufen des Wirklichkeit- bzw. Wahrheitgehaltes. Das Besondere ist, dass Schweigen selbst ja die "Abwesenheit" von Sprechen bezeichnet; man könnte in Anlehnung an **Ludwig Wittgenstein** konnotieren: Über (notwendiges) Schweigen kann man (eigentlich) nicht sprechen, über Schweigen kann man nur schweigen, daher ist eine Leerstelle adäquate Repräsentation des Schweigens, die aber eben nur durch das Benennen des Schweigens rings um die Leerstelle sichtbar wird. Das zweite Schriftbild zeigt eine Variation in Form von syntaktisch-semantischem **adiectio**, das dritte syntaktisch-semantisches **substitutio**, das vierte syntaktisch-semantisches **transmutatio**, das fünfte syntaktisch-semantische **Ambiguität des Typs BK durch zweifaches adiectio**, das sechste **Zweiheit des Mischtpys BK + MD durch einfaches adiectio**, das siebte Ambiguität des **Typs MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.2...) einer Farbverblassung** der Schrift bis in den weißen Grund, das achte den **Typ VK (S2.1 erste ´moderne´ Schrifttype versus S2.2 zweite ´antimoderne´ Schrifttype)**. Jede dieser Variationen transportiert eine je eigene (gegenüber dem variierten Original bzw. dem rhetorisch bearbeiteten "Ur-Schema" neue) Bedeutung und lenkt den Fokus des Rezipienten auf eine andere **Leitkategorie der Rezeption**:

a) **detractio** (erstes Schriftbild, Original) erzeugt hier einen Schriftbild-Rahmen, der über K3 auf eine Leerstelle im Zentrum verweist, auf ein Ausbleiben der erwarteten Wiederholung des Wortes, so dass **Modalität** als **Leitkriterium der Rezeption** aktiviert ist; **Absenz** ist merkliches Ausbleiben als Enttäuschung einer aus Redundanz geweckter Erwartungshaltung, wodurch das Ausbleibende vom Modus her als "nur wahrscheinlich/ vermutet/ absent" gekennzeichnet ist. Das Schweigen über das, worüber man nach Wittgenstein nicht sprechen kann, da zu ihm nur Vermutungen angestellt werden können, führt in letzter Konsequenz zum Schweigen über das Schweigen, zur Leerstelle in der Mitte. b) **adiectio** (zweites Schriftbild) erzeugt hier ein Anhängsel an einen Schriftblock, den Eindruck einer **Überzahl**, wodurch **Zählen/ Quantität** die Kognition wohl leitmotivisch bestimmt; c) **substitutio** (drittes Schriftbild) drängt zum **Vergleichen vom Ersetzten mit dem Ersetzenden**, zielt also auf Aktivierung des Leitkriteriums **Qualität** in der Rezeption**;** d) **transmutatio** (viertes Schriftbild) verändert die **Reihenfolge**, also wird das Leitkriterium **Relation** in der Rezeption aktiviert, da das geistige Übereinanderlegen von Schema und Schema-Abweichung die Abweichung in der Folge/ Relation feststellt. Alle diese Aktivierungen der vier (an **Immanuel Kant** gemahnenden) **Leitkriterien** der Kognition in der Rezeption bewirken, dass eben diese auch **assoziativ-semantisch bedeutsam** (gemacht) werden (können), z.B. wie folgt:
a) *"das Ausbleiben, vermittelt aus detractio, diese kognitive Präsenz einer Absenz ist eine Versinnbildlichung der kognitiven Ungreifbarkeit der sich entziehenden Kontingenz sowohl dessen worüber man schweigen soll, als auch des damit affizierten Schweigens selbst; der Modus der Kognition der Werkrezeption korreliert mit dem Modus des Schweigens"*; b) *"mit der Überzahl kann man z.B. assozieren: das hinzukommende individuelle neben dem großen kollektiven Schweigen"*, c) *"mit dem das eine Wort ´Schweigen´ ersetzende Wort ´Sprechen´ im Zentrum wird das wenige Sprechen inmitten eines großen kollektiven Schweigens umrandend-gekennzeichnet"*, d) *"mit dem aus der Reihe tanzenden ´schweigen´ des vierten Schriftbildes wird ein nicht-mehr-ganz-dazu-gehörendes Schweigen, die Möglichkeit eines anderen Schweigens dargestellt"* usw..
Das sich selbst durch vielfache Wiederholung über sich selbst unlesbar/ undeutbar machende "schweigen" (fünftes Bild), das "nervös" zu vibrieren scheinende Schweigen (sechstes Bild), das in den weißen Grund übergehende (siebtes Bild) und das teilweise typograhisch mit andersartigen, altertümlichen Lettern gesetzte Schweigen (achtes Bild) sind Varianten, die helfen, das Besondere des Originals herauszuarbeiten, indem jeweils die Operationen des Werkproduzierens und -rezipierens analogisiert und mit Bedeutung belegt werden. Durch **Variation** kann man also das Spezifische des Werkes und seiner ihm **zugrundeliegenden Ambiguitätsoperation** in Abgrenzung zu anderen, nicht gewählten aber möglichen Gestaltungsmöglichkeiten ergründen.

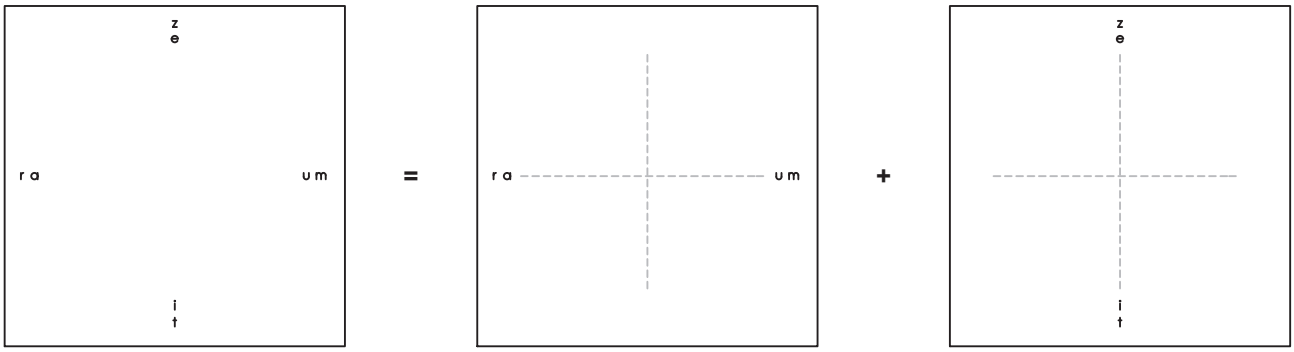


Abb. 341: Rekonstruktion von Heinz Gappmayr: *raum zeit*
In diesem nichtlinearen Gesamtschriftbild gibt es auch lineare Elemente wie z.B. die symbolisch-konventionalisierte Lesrichtung, die indirekt den Bildparameter K1 über die Blickwanderung in die Rezeption hineinbringt. Zwei Lesrichtungen von vier Wortfragmenten (**semantische detractio plus transmutatio**) zweier Wörter bilden einen imaginären Schnittpunkt; das Wort "zeit" steht für die textlich-linear-sukzessiven Vorstellungen, also quasi den Bildparameter K1, und das Wort "raum" für bildlich-nichtlinear-simultane Vorstellungen, also auch für andere Bildparameter. Zwei mentale Rezeptionsweisen, die bei Texten und bei Bildern stets in einer Gemengelage arbeiten, die sich also nur **nichtidentisch-zweiheitlich**, ineinander unübersetzbar aufeinander beziehen können, haben hier einen (gerade deshalb nur) imaginären Schnittpunkt in der leeren Blattfläche als Symbolisierung dieser medialen Nichtineinanderübersetzbarkeit, Nichtidentität.
Das mental Lineare ("ze-it") kann konnotativ sogar auf digital-elektronische Datenübertragung im Körper bezogen werden, das mental Nichtlineare ("ra-um") auf analog-hormonelle Datenübertragung im Körper:
„Information aller vier Kategorien (Aussehen, Daten, logische Zusammenhänge und Prozesse, Anm.) *kann prinzipiell auf zwei verschiedene Arten übertragen werden: analog oder digital. In einem lebenden Organismus kann Information in einer Alles-oder-Nichts-Form durch Aktionspotentiale der Neurone (digital) oder kontinuierlich durch Hormone (analog) übertragen werden (…) Dem entspricht in der menschlichen Kommunikation die Bezeichnung eines Sachverhalts durch Namen oder durch eine Analogie wie z.B. Bilder, Tonfall, Mimik, Gestik, Farbe.“* (**Edmund Eberleh** 1990, S. 73).

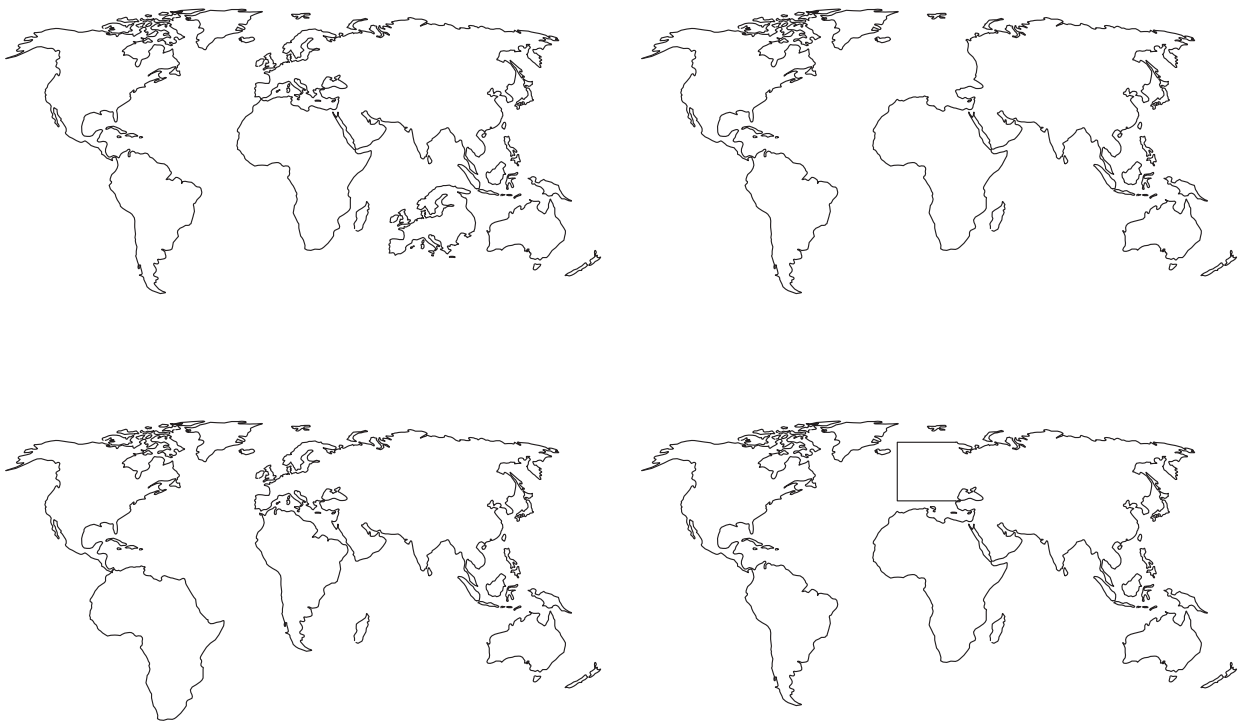
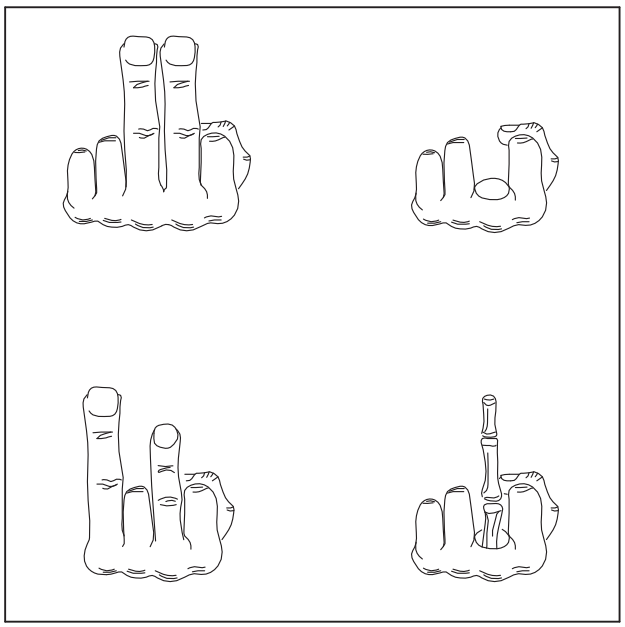


Abb. 342: Axel Rohlfs: *Viermal europäisch veränderte Weltkarte* (aus dem vierten Band visueller und konkreter Poesie "*es geht weiter…"*, 2014).
Die Weltkarte ist quasi ein Ideogramm, da dessen Teile (Kontinente und deren Kulturen) an festen Orten verankert sind. Daher kann man es bildrhetorisch verfremden zu **visueller Poesie**, die im Gegensatz zur konkreten Poesie nicht vorgelesen werden kann. a) adiectio/ Quantität (links oben, Überzähliges Europa z.B. interpretiert als "Kopie"), wobei aber hier offensichtlich wird, dass die Aufmerksamkeit auch zu neuen Relationen wie z.B. Europa-Australien oder Europa-Sumatra wandern kann: adiectio ist im nichtlinearen Bild aufgrund **konstellativer Rundum-Bezüge** etwas Anderes als im linearen Text, wo es nur eine einzige lineare Relation gibt. b) detractio/ Modalität (Abwesenheit Europas z.B. als "Implosion eines mentalen Raumes"), wobei man auch Ansätze zu syntaktischem detractio feststellen kann, da verbleibende Konturlinien über K1 auf eine Leerstelle zeigen. c) trans-mutatio/ Relation (der Kontinente zueinander als geographische Neu-Konstellation verschiedener Kulturräume Afrikas und Südamerikas versus jeweils neuem Umfeld), wobei ersichtlich wird, dass hier Leerräume zwischen Kontinentkonturen nicht einfach nur "weiße Nullstellen" wie im Schriftbild digital-linear-symbolisch-textlicher Information sind, da hier ein "neues" Mittelmeer als Bedeutung ersteht: Wie im **Rubinschen Becher** verweist eine Konturlinie hier auf zweierlei potentielle Gründe und potentielle Figuren. d) substitutio/ Qualität (der geographischen Feinteiligkeit und kulturellen Diversifikation Europas ersetzt durch ein hermetisches Quadrat: Variation ermöglicht Erkennen von Eigenarten).

Abb. 343: Axel Rohlfs: *Ohne Titel* (aus dem vierten Band visueller und konkreter Poesie "*es geht weiter…"*, 2014).
Ein nonverbales Symbol aus einer fixen räumlichen Ordnung von fünf Fingerstellungen (quasi ein Ideogramm) wird hier mittels der vier rhetorischen Operationen verändert. Bei detractio, ist Wiedererkennbarkeit des Symbols jedoch kaum gegeben; bei transmutatio ist im Hinblick auf Merklichkeit des Zeichens aus Devianz vom nonverbalen Ausgangssymbol eine Veränderung zweier Finger nach Position und auch Haltung erforderlich. Nicht jedes Ausgangsobjekt eignet sich also gleichermaßen gut für rhetorische Veränderungen. Die Änderungsoperationen führen zu unterschiedlichen Assoziationen, die die **kognitive Dissonanz** der nichteinheitlichen Devianz wieder umbauen zu einem einheitlichen Sinn wie z.B.: a) adiectio: *"Appellverstärkung"*, b) detractio: *"Zensur"*, c) transmutatio: *"Kritik von Groß und Klein"*, d) substitutio: *"Kritik posthum"* o.ä..



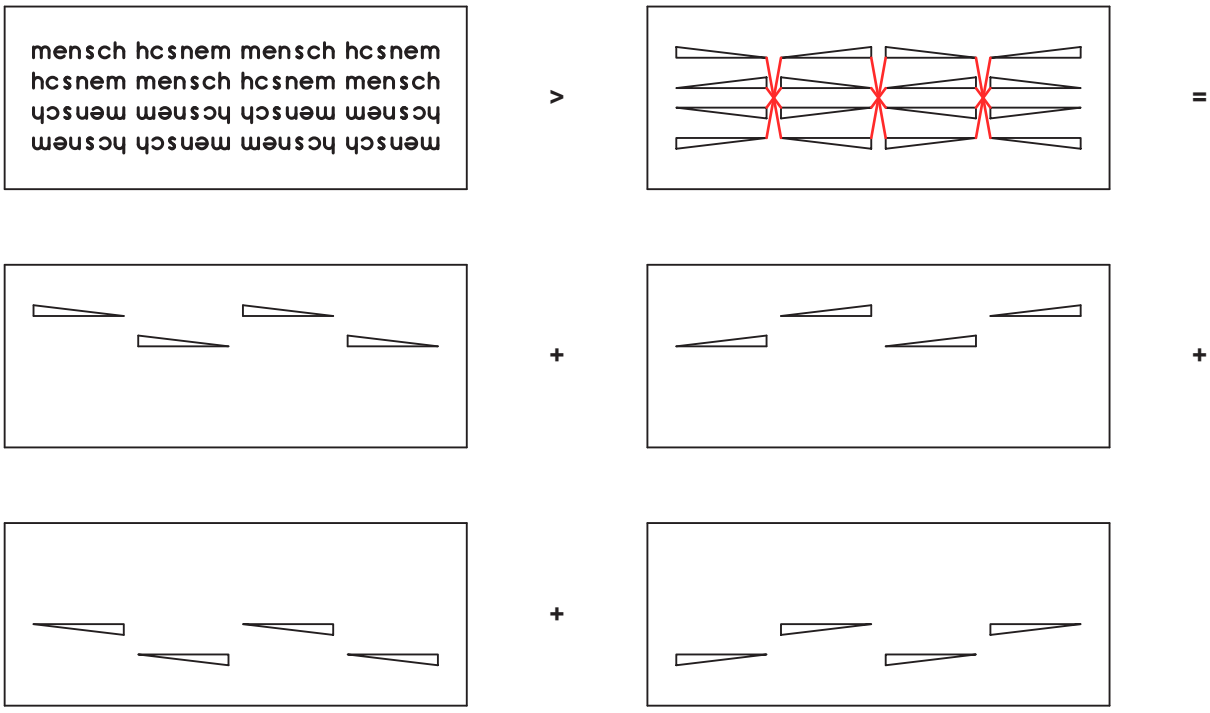


Abb. 344: Rekonstruktion von Eugen Gomringer: *mensch* (1961, ideogramm).
Nicht die Buchstabenformen, sondern die Buchstabenfolgen sind an Vertikalen und an der Mittelhorizontalen (quasi **kontrapunktisch**) gespiegelt; diese Folgen werden daher als Dreieck dargestellt. Es liegt ein Mischtyp **syntaktischer Vierheit des Typs VK (S2.1 versus S2.2 versus S2.3 versus S2.4 der vier Buchstabenfolgenblöcke**, siehe drittes bis sechstes Bild**)** vor. Zwei benachbarte Buchstabenblöcke weisen stets gegenläufige Buchstabenfolgen auf (**syntaktisches adiectio + transmutatio**, siehe Dreiecke im zweiten Bild). Es gibt aber auch Punktsymmetrien (> S2, siehe rote Kreuze im zweiten Bild). Durch Gegenläufigkeit und Punktsymmetrie ergibt sich die Anmutung eines mehrfachen Aufeinanderbezogenseins, dem wiederum Bedeutung zugewiesen werden kann in Bezug auf Gesellschaft oder auch konnotativ in Anlehnung an **Kierkegaard** in Bezug auf Menschendasein/ Selbst als ein Verhältnis, das sich zu sich selbst verhält.

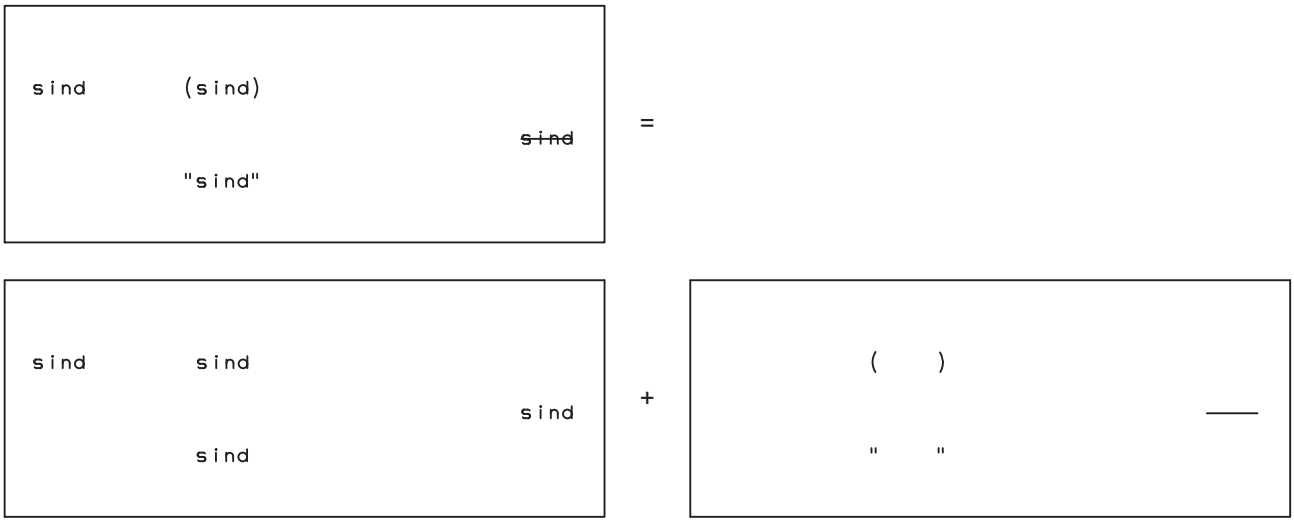


Abb. 345: Rekonstruktion von Heinz Gappmayr: *sind* (1964).
Das Wort *"sind"* wird auf vierfache Weise im Schriftbild dargeboten: a) als vier Buchstaben, die nahe (> K2) zueinander SIND, was eine Versinnbildlichung des Wortes darstellt, b) in Klammern: ( ), d.h. als unter- oder übergeordneter, gedanklicher **Einschub**, c) in Anführungsstrichen: " ", d.h. als **Gedanke einer anderen** Instanz (als der des Lyrischen Ichs), d) durchgestrichen, also als **negierter Gedanke**: drei kognitive Rahmungen ("K3") um eine wiederholte Schriftbildform (S2)/ ein Konzept entspricht **Quasi-BK** (drei "Quasi-K3"-Rahmungen versus S2). Es besteht beim Fall a): **semantische Redundanz** von Wortbedeutung und Schriftbild von Buchstaben, die zusammen SIND, beim Fall b): semantische Zweiheit des **Zweitgedanken-Einschubs**, beim Fall c): Sprechen eines anderen im eigenen Sprechen, also quasi **Mehrstimmigkeit/ Polyphonie**, beim Fall d): **semantische Kontradiktion** (das lyrische Ich widerspricht gewissermaßen dem Wort-Konzept des gemeinsamen Daseins). Das konkrete Poem zeigt auf, warum Konkrete Poesie Verben i.A. nicht benutzt: deklinierte Verben stellen Hypothesen z.B. der Möglichkeit eines "wir-sind" als faktisch (weil sprachlich darstellbar) dar; das "wir-sind" steht eventuell stellvertretend für die Hypothese möglicher Gemeinschaft von Individuen, die das lyrische Ich in vier Etappen immer stärker von sich weist.

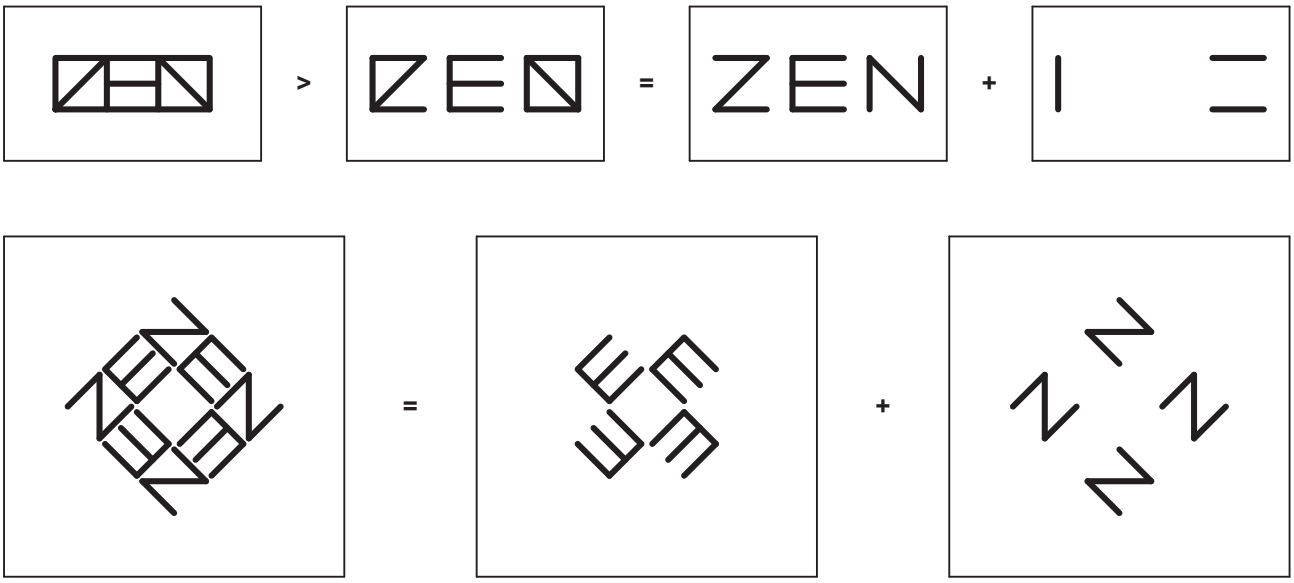


Abb. 346: Rekonstruktionen und Vergleich von Pedro Xisto: *ZEN* (1966, obere Reihe) und Timm Ulrichs: *weiter im text I* (1970, Siebdruck, untere Reihe).

Vielleicht ist das metakognitive Konzept des Zen-Buddhismus, **Distinktionen als (Be-)Greifbar-/ Gruppierbarkeiten** und somit die Bedrängnis der Versuchungen aufzulösen, hier zweimal in Form von "Gebrauchsobjekten geistiger Übung" angedeutet:

Im oberen Beispiel von Xisto wird durch Aneinanderrücken und Linienergänzen (**= syntaktisches transmutatio + adiectio**) der drei Buchstabenformen Z, E und N ein zunächst unlesbarer, totalsymmetrischer Linienblock geschaffen. Da es den Kontext "Buch" des Werkes gibt, versucht der Leser trotzdem, Distinktionen hin zu Buchstaben durch **Rekonstruktion** zu schaffen, indem er die drei Quadratfelder mental auseinanderzieht (zweites Bild) und hinzugefügte Linien wieder fortnimmt (drittes und viertes Bild), damit sich wieder ein Wortsinn ergibt. Die Wirkungsmacht der Symmetrie im Linienblock ist aber so groß, dass das Auge immer wieder in den reinen **Sehmodus der Nichtdistinktion** zurückfällt. Im unteren Beispiel von Ulrichs zeigt jeweils ein E-Buchstabe eindeutig eine Lesrichtung an, der erste und dritte Buchstabe aber sind jeweils schon wieder Teil der vorangehenden bzw. folgenden Wortwiederholung, und zwar dergestalt, dass ein N-Buchstabe zu einem Z-Buchstaben umgedeutet wird; es handelt sich um eine **Kontamination vierer Teilschriftbilder**, die ebenfalls Distinktion erschwert. Der "**Doppelbuchstabe N = Z**" gehört also nach Buchstabensymbolerkennung mit Bedeutungszuweisung "ZEN" zu zwei Wortbereichen (Kontamination zweier Schriftbildsymbole). Der **Perspektivwechsel** ist hier Grundlage des Lesenkönnens, also des Erkennens dieser Vierheit als Verschränktheit = (´zenbuddhistische´) Nichtdistinktion. Dieser Perspektivwechsel selbst wird bedeutsam als stetes Weiterfluktuieren (darauf spielt der Titel des Gesamtwerks *´weiter im text´* an) unfester, nicht mehr be-/zugreifender und damit an Zen gemahnender Aufmerksamkeit.

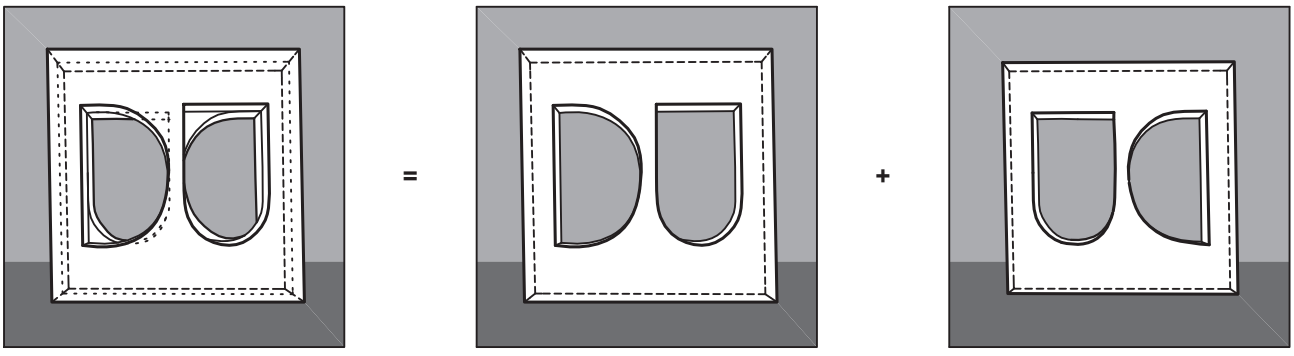


Abb. 347: Rekonstruktion von Gerhard Rühm: *DU* (Modell für eine Wortskulptur, 1964).

Auf der wortsymbolisch-semantischen Ebene können die vier Lochformen zweimal als die Buchstabenfolge "DU" rekonstruiert werden, wobei jedoch **zwei entgegengesetzte Blickrichtungen** impliziert sind. Im Vorbeigehen am Modell verschieben sich die zwei überlagerten Schriftbilder visuell gegeneinander. Die eine Formkante verdeckt jeweils die gegenüberliegende andere, so dass diese unlesbar ist; es ergibt sich jeweils eine Überlappungsfläche mit zwei Divergenzmengen, eine **"BK-Kontamination-Schnittmenge" zweier Lochformen als sich umhergehend-perspektivisch wandelnder Bedeutungsträger: syntaktische BK-Ambiguität (K3.1 versus K3.2)**. Durch diese "Schnittmenge" ergibt sich ein **Durchblick** in den leeren Raum bzw. ggf. auf einen gegenüber stehenden anderen Betrachter. Diese syntaktische Zweiheit kann assoziativ an semantische Zweiheit angebunden werden, z.B. in dieser Art: *"Divergenz sich gegenüberstehender menschlicher Charaktere mit einer Schnittmenge im Leerraum der Unfixiertheit"* o.ä..

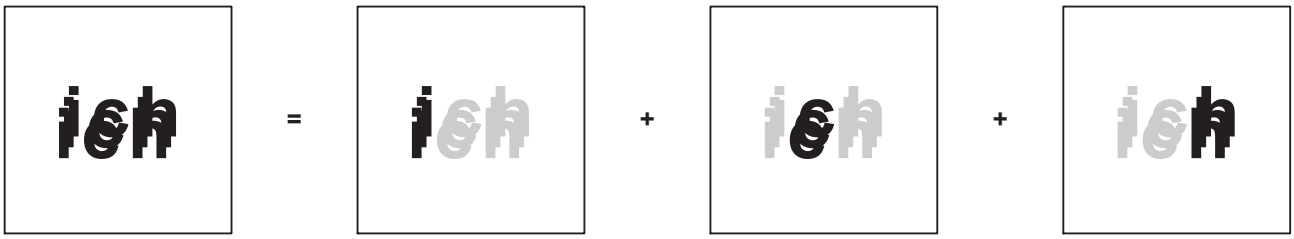


Abb. 348: Rekonstruktion von Heinz Gappmayr: *ich I* (1967, Ausschnitt aus sonst leerer Blattfläche).
Es liegt in Bezug auf Buchstabenformen **syntaktisches adiectio + BK (K3.1 versus K3.2...) + MD minimaler Verschiebung (K3.1~K3.2...)** mit Anmutung einer Bewegung vor. Auch besteht eine Tendenz zum **Geometriemischtyp 7** Linien zu Fläche. **Jedes dieser Phänomene kann ausgedeutet werden, weshalb eine solch detaillierte Analyse der Ambiguitätsoperationen sinnvoll ist**, ausgedeutet z.B. wie folgt: Das Subjekt ("ich") als Selbstreproduktion (> adiectio), mit minimalem Vorankommen (> MD) und entstehender Unleserlichkeit des Selbst (> BK), wobei aber das nur Linienhaft-Schematische langsam in das Raumgreifende übergeht (> Geometriemischtyp 7). Die Mischung aus Wiederholung mit Verschiebung über die ansteigende Diagonale macht aus lesbaren Buchstabenformen also eine immer schwerer entzifferbare (Buchstaben-)Fläche als Raumgreifen und Unleserlichwerden. Diesem Komplex syntaktischer Ambiguität kann man auch konnotativ ambige Bedeutung zumessen, z.B. in der Art: *"Selbstwahrnehmung des lyrischen Ichs wird hier präsentiert als sich fortschreibende Wahr-Nehmung seiner kontaminierten Selbst-Synthesen."*



Abb. 349: Rekonstruktion von Timm Ulrichs: *ordnung/ unordn g* (1960 - 1965) und von Gerhard Rühm: *leibbleib* (1955).
Transmutatio von Buchstaben von Ur-Schriftbildern, um eines **neues Wort inmitten des alten Wortes bzw. zweier alter Wörter als wortsymbolisch-semantische Kontamination** zu erzeugen, ist ein Verfahren der Konkreten Poesie. Mit den ordentlich aufgereihten Wortwiederholungen können sinnbildlich "Gleichschaltung" oder "Vermassung" assoziiert werden; die Störung dieser auch syntaktisch sichtbaren Ordnung an jeweils einer kleinen ("Bruch-")Stelle durch **syntaktisches transmutatio** von Buchstabenschriftbildern führt zu Asymmetrie, also Geometrieschema-Störung. Zeichen/ Bedeutungsträger sind diese Devianzen von Schriftbild-Ordnungen, da das Lexikon der Wortschriftbilder in der Rezeption auch aufgerufen wird und da das veränderte Schriftbild über **Doppel-Entzifferung** die alte und eine neue Bedeutung ineinander transportiert:
a) ***ordnung/ unordnung*** von Timm Ulrichs (1960 - 1965) als **syntaktisches transmutatio am Geometrieschema des Schriftbildrasters** mit einhergehender **semantischer Antonymie:** "**ordn**(un)**g**" versus "**unordn**(un)**g**". Gedanklich erfolgt in der Rezeption ein **re-transmutatio**, so dass Buchstaben in **Modalitätsstufen abnehmender mentaler Präsenz** an ihrem Ort zugewiesen werden können (dargestellt in zwei Grautönen). Da Konkrete Poeme eben nicht einfache Illustrationen von Wortbedeutungen über ein Schriftbild liefern, sondern da sie kognitive Strukturen KONKRET SIND, liegt die Deutung nahe, dass mit **"Unordnung" eine Vielfalt mentaler Prä- bis Absenzen** von Sichtbarem in der Kognition gemeint ist, anstelle einer homogenen Ordnung von Elementen gleicher mentaler Präsenz. Die kognitiven Modalitätsstufen in zwei Grautönen aus transmutatio/ re-transmutatio sind hier **das kognitiv Konkrete**.
b) ***leibbleib*** von Gerhard Rühm (1955) als **syntaktisches transmutatio am Geometrieschema des Schriftbildrasters mit einhergehender semantischer Komplementarität:** ´leib´ versus ´bleib´; zwei Wörter scheinen sich einen Buchstaben "b" zu teilen (was semantisch sinnbildliche Kontamination = Vereinigung zweier Leiber ist), da das eine an das andere Wort geschoben wurde, so dass über das Lexikon die neue mögliche Deutung "bleib" dem ersten Wort "leib" das ´b´ streitig macht, so dass es quasi zum **Laut-/Schriftbildfragment ´lei´** wird (woran wiederum Assoziationen gebunden werden können). (Schriftbild-)Distinktion (über Distanzleerstellen als "0"-Stelle einer Digitalität) sind aufgehoben, also **Entitäten schriftbildlich verschmolzen**, auch **Lautbilder sind kontaminiert**, eine zweite Bedeutung ersteht inmitten der wiederholten Bedeutung, was sinnbildlich für **Entitäten- bzw. Körpervereinigung** und damit einhergehender Synthese von neuer Bedeutung aus "rhetorischem Spiel" stehen könnte. **Entität und Leib sowie Verb** sind somit auch allgemein analogisierbar, somit Entitäten u.U. generell als aus Körperbewusstsein kommend hier versinnbildlicht (vgl. Konzept der ***"Einverleibung"*** und ***"Zwischenwelt"*** von **Maurice Merleau-Ponty**, vgl. Kap. 3.0); Sinnproduktion aus Kontamination und Devianz wird beispielhaft vorgeführt und somit selbst thematisiert.

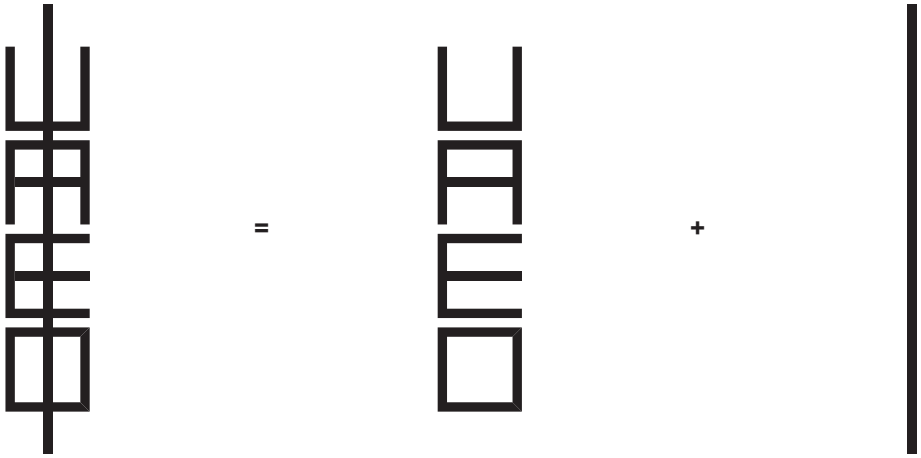


Abb. 350: Rekonstruktion von Eugen Gomringer: *ideogramm/ uaeoi* (1985).
Eugen Gomringer hat - wohl in Anlehnung an **fernöstliche Schriftzeichen**, die ebenfalls **Unterzeichen zu Überzeichen rekombinieren** und damit für ein ganz anderes als das europäisch-distinktive Denken stehen, nämlich für ein **kontaminierend-korrelierendes Denken** - alle fünf Vokal-Buchstabenschriftbilder zu einem einzigen Überzeichen (quasi des "frei-gleitenden Vokal-Atem-Lautes") verbunden. Chinesische Schriftzeichen können z.B. gebildet werden in den folgenden Arten: Piktogramm, Indikator, Ideogramm oder Signifikum-Phonetikum-Compound. **Chinesische Ideogramme** bilden hier abstrakte Gedanken ab, indem sie die Bedeutung vorhandener Schriftzeichen auf logische Weise zusammensetzen; z.B. ergibt die Zusammensetzung der zwei chinesischen Piktogramme für "Frau" und für "Kind" das Wort "gut". Gomringer hat den Begriff des Ideogrammes für die Konkrete Poesie fruchtbar gemacht und Buchstaben und Wörter zusammenmontiert (s.O.).

In Gomringers **Ideogramm "uaeoi"** sind mehrere ästhetische Ambiguitätsphänomene auffindbar:
a) Durch vier Buchstabenformen U-A-E-O, die vier Schriftbildräume über den Bildparameter K3 umschreiben (siehe zweites Bild), stößt der verlängerte Buchstabe "i" (siehe drittes Bild); es liegt also **syntaktische Zweiheit des Typs BK (K1/ 3.1/ 2/ 3/ 4 "U, A, E, O" versus K1 von " I ")** vor;
b) **120 mögliche Rekombinationsfolgen der fünf Vokale** ergeben sich (1 x 2 x 3 x 4 x 5), d.h. in einem **simultan**-bildräumlichen Schriftbild sind unzählige zeitliche **Sukzessionen** aus Vokalfolgen "synthetisiert aufgehoben"; diese **lautbildliche Vielheit** in einem Ideogramm kann man z.B. konnotativ mit einer **ambigen Bedeutung** belegen.
c) Das neue Superzeichen gemahnt konnotativ auch an fernöstliche Kultur, obwohl es aus europäischen Schriftzeichen zusammengesetzt ist; es ergibt sich also auch eine **konnotative semantische Diskrepanz zweier Zeichenbildungsverfahren bzw. Komplementarität zweier konnotierbarer Kulturräume**.
d) In dieser Entität "Super-Zeichen" sind 120 minimaldifferenzierte und nichts bezeichnende Lautbilder als Untereinheiten geborgen; dieses hat auf abstrakter Ebene **pragmatische Antonymie zweier Denk-Funktionen** (Distinktion versus Anti-Distinktion) zur Folge, da die Sprachelemente nicht mehr (wie bei europäischer Sprache sonst üblich) trennend-bezeichnende sondern integrierend-kontaminierende Funktion haben. Das Europäische Denken könnte man als präfiguriert bezeichnen, da z.B. die Buchstaben-Zeichen üblicherweise rein distinktiv funktionieren, quasi analog zu kategorialen Hierarchien des Rationalismus, während fernöstliche Ideogramme gewissermaßen stehen für ein Denken, das das Eine im Anderen und das Andere im Einen (an)erkennt.
e) Auch **pragmatische Diskrepanz** exisitiert, da Gomringer gewissermaßen eine ***"Entwendung"*** im situationistischen Sinne vornimmt, denn er entnimmt Buchstaben aus ihrem herkömmlichen Verwendungskontext "Wortherstellung" und produziert mit ihnen reine Laute, die allenfalls assoziativ mit zweiheitlicher Bedeutung belegt werden können, z.B. in der Art: *´Variationen des Atmens - dargestellt in Vokalen, also in weitgehend durch Zähne und Zunge unbehinderten Luftbewegungen - anstatt Benennungen durch Wörter´* o.ä..

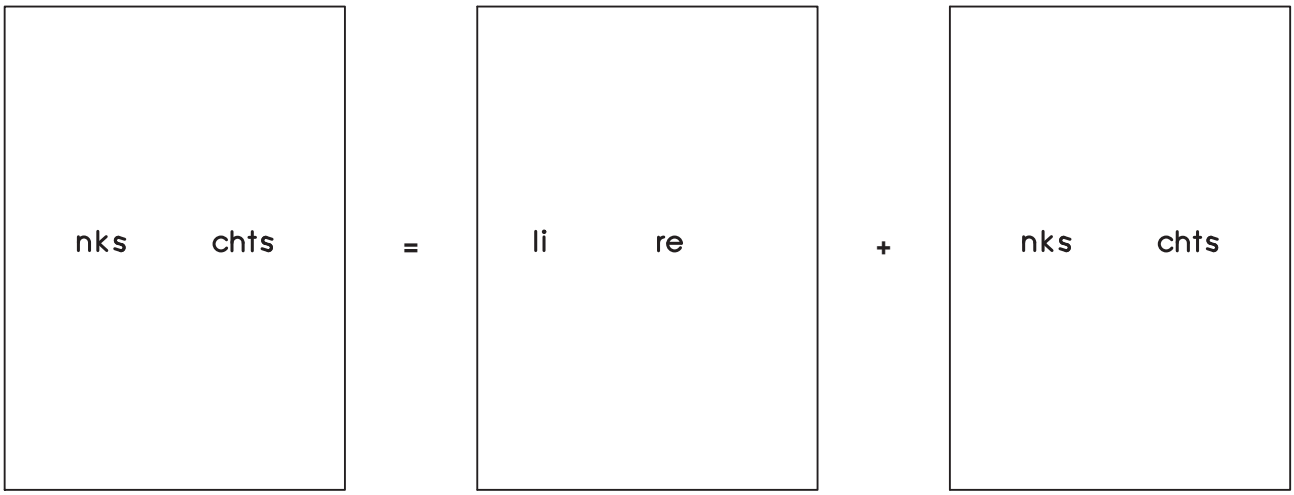


Abb. 351: Rekonstruktion von Heinz Gappmayr: *links rechts* (1983).
Aus den zwei Wortschriftbildern "links" und "rechts" sind jeweils die ersten zwei Buchstaben fortgenommen worden, was aber nur durch Rekonstruktion der zwei kompletten Buchstabenfolgen mit Hilfe konnotativer Erinnerung an das Lexikon der Symbole und ihrer Schriftbilder ersichtlich wird (**detractio an einem zu erinnernden Schriftbild des Lexikons aus Wortsymbolen**). Die vier entnommenen Buchstaben ergeben das Wort "li-re" (z.B. französisch für "lesen"), so dass es zu einer **sekundären semantischen Diskrepanz** kommt:
die entnommenen Buchstaben sind sowohl Teil der zwei deutschen Wortbedeutungen "links" und "rechts" als auch des aus den zwei Fragmenten konstruierbaren französischen Wortes "li-re" (s. zweites Bild); die zwei Wörter verhalten sich zu dem einen französischen semantisch diskrepant als Konzepte bzw. komplementär im Sinne der Lesrichtung. Lesen aber als das mentale Ergänzen von **"Leerstellen"** des Textes nach **Wolfgang Iser (1976)** wird hier in der Rezeption prozessual **versinnbildlicht**:
Zwei Schriftbildfragmente bedürfen für die auf Ganzheit/ Einheit bedachte Rezeption zweier anderer, ergänzender Fragmente, die zusammengelesen wiederum die Bedeutung "li-re"/ "lesen" ergeben; Lesen erfordert also auch Leerstellenergänzung, woraus man eine **abstrakte semantische Komplementarität** ableiten könnte:
mentales Ergänzen der zwei Leerstellen hier im Schriftbild versus mentales Ergänzen der Leerstellen beim Lesen: "li-re".

2) Konstellation:
In der Flächentextvariante (**Sehpoesie**) der Konstellation bilden sich wie bei einer Sternenkonstellation **nichtlinear-reziprok-geometrische Bezüge** aller Schriftbildobjekte untereinander gleichberechtigt aus, in der Zeilentextvariante (**Hörpoesie**) kann dieses nur simuliert werden, indem alle Relationen ausgeschrieben werden, sowohl in der einen wie in der anderen Richtung einer Wortpaarverbindung, d.h. Kombination und Permutation sind dafür notwendig. Während das ***ideogramm*** feste Verbindungen zeigt, wird hier der Spielraum der Kombinatorik und somit des kombinatorischen Denkens vorgeführt; das Konkrete der Konkreten Poesie ist hier wiederum kognitiv-geometrische Struktur, die sowohl auf dem Blatt als auch in der Rezeption KONKRET IST.

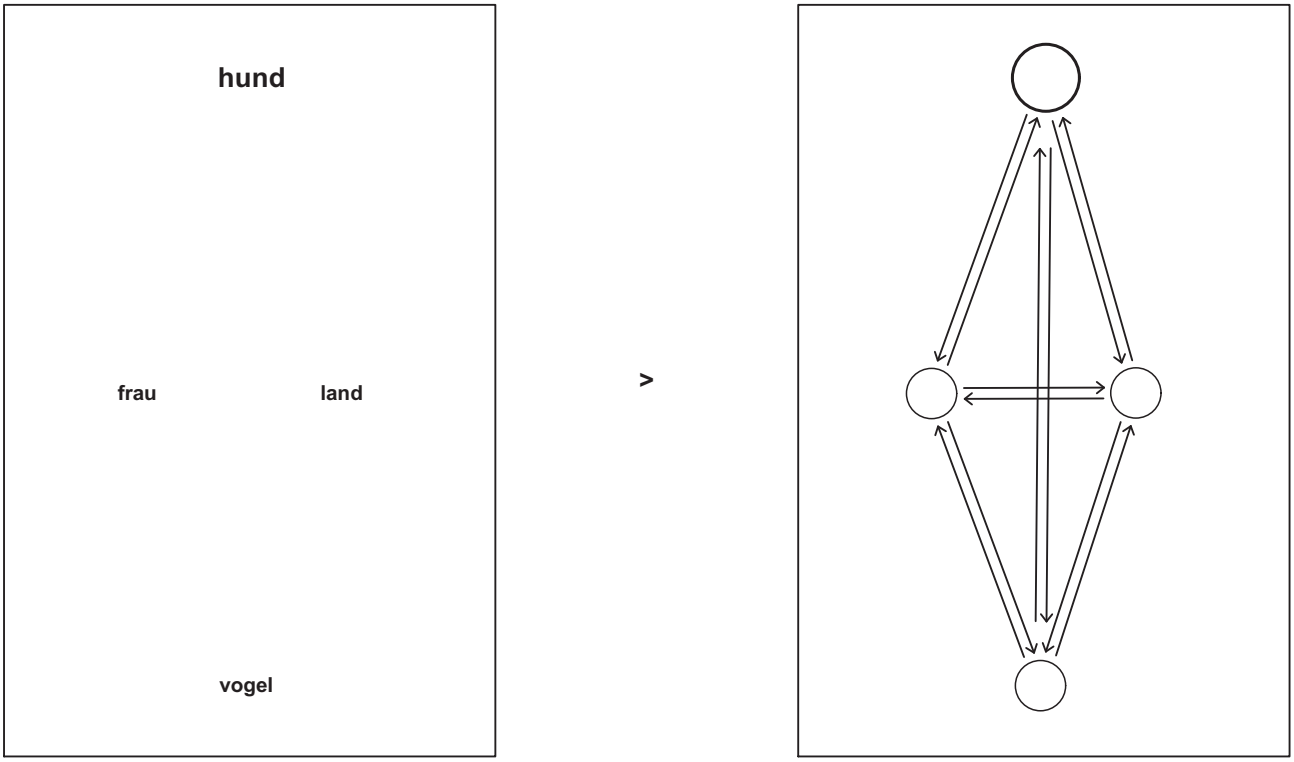


Abb. 352: Rekonstruktion von Eugen Gomringer: *konstellation/ hund, frau, land, vogel,* entnommen aus: *5 mal 1 konstellation* (1960).
Die **zwölf reziproken Relationen** (siehe rechtes Bild) zwischen jeweils zwei Begriffen aus insgesamt vier Begriffen bilden sich in den Zwischenräumen zwischen den vier Schriftzügen auf dem weißen Papier aus. Dabei überkreuzen sich vier Verknüpfungslinien, was an den **Zweiheit-Typ VK** gemahnt.
Es sind aber auch Wortketten-Relationen von drei, von vier usw. Wörtern denkbar, so dass in einem Wort mehrere Verkettungsrichtungen ineinander verschachtelt sind, was an den **Zweiheit-Typ BK (K1.1 versus K1.2 ...)** gemahnt. Man kann also das **simultane Schriftbild in unzählige Lese-Sukzessionen** von Wortketten bzw. sich kreuzende Wortpaarverbindungen auflösen.
Das Wort "hund" ist groß und oben geschrieben, woraus sich auch eine **visuell vermittelte kognitve Dominanz/ "Nähe"** herstellt, an die eine Repräsentation einer Kognition gebunden sein könnte: *"der Hund ist gerade mental stärker präsent als die anderen Elemente"*. Diese Dominanz könnte man im Sinne der Monokularen Tiefenkriterien als "**kognitiv näher"**, die anderen drei Konzepte als **"kognitiv ferner"** beschreiben; man könnte die Konstellation also als grafische Darstellung einer mentalen Rezeptionssituation wie z.B. "Spaziergang" ausdeuten.
Die semantischen Relationen zwischen den vier Wörtern sind je nach fokussierter Kategorie aus MultiNet diskrepant oder komplementär; entscheidend aber ist die mentale UND schriftbildliche Konstellation aus nichthierarchisch-nichtlinear-bildlicher Verknüpfbarkeit über explorativ aufzusuchende Korrelierungsaspekte aus MultiNet als Leerstellenfüllung des weißen Papierflächenhintergrunds als Flächen-Syntax. Leicht hierarchisierende Buchstabengrößen- und somit Nähestaffelung verdeutlicht hierbei eher den Verzicht auf Satzhierarchie; man kann gleichwohl eine **semantisch-pragmatische Ambiguität zweier Kognitionsgefüge** aus Konstellationsordnung (reziprok-nichthierarchisch) versus Größen-Nähe-Ordnung (hierarchisch) feststellen.
Eine Deutung dieser Konstellation aus vier Begriffen könnte nach Gruppierungskriterien/ Semen suchen, die eine Korrelierung jeweils zweier Begriffe konzeptuell ermöglichen; die zwei dann jeweils zu korrelierenden Begriffe, die jeweils eine **abstrakt-schematische Denk-Figur** einer erinnerten Gestalt bezeichnen, offenbaren dann gewissermaßen ihre vom Rezipienten auszufüllenden Leerstellen/ Seme als mentalem **konkreteren Hintergrund** ´hinter´ der Denk-Figur, auf die die Strukturbäume von MultiNet angewendet werden können.

3) Dialektgedicht:
Wenn man i.A. nichtverschriftlichte Sprache wie einen Dialekt doch in eine Schriftform bringt, zudem in neuartiger Form einer Konstellation, dann scheint das altbekannte standardsprachliche Wort in seiner dialektalen Variante **ambig** hindurch, die dialektale Variante erscheint wie eine deviant verfremdete Standardform. Diese Ambiguität ermöglicht es u.U., zu (bereits abgenutzten) Wörtern einen neuartigen Zugang zu ermöglichen. Es handelt sich hierbei also um **pragmatisches substitutio mündlich-dialektaler Gebrauchskontext durch schriftlicher Gebrauchskontext, wodurch die schriftbildliche Variante kognitiv mit aufgerufen, erinnert wird und daher lautlich eine Bedeutungsanreicherung erfährt.**

4) Palindrom:
Ein **doppellineares Poem**, das vom Anfang und vom Ende her gelesen denselben oder einen anderen Sinn ergibt; es ergibt sich eine **Ambiguität einer Doppelsequenz vorwärts versus rückwärts**, die mit dem **Krebsgang** der **Kontrapunkt-Technik** der Musik vergleichbar ist. Die Wortbedeutung ist dabei zumeist sekundär, der **doppellinear-ambige Rezeptionsprozess als kognitive Struktur primär**. Zwei Beispiele von **André Thomkins** sind: *"oh cet écho!"* (das auch semantisch den Krebsgang über Echo reflektiert) und *"dogma I am god"* (wo ein monomaner Satzsinn zweifach-monoman aufgeführt und somit auf den antidogmatischen, skeptizistisch-repräsentationskritischen Ur-Grund Konkreter Poesie, wenn nicht gar ästhetischer Ambiguität i.A. indirekt verwiesen wird). Bei Abbildern ist solch eine **Zweiheit zweier gegenläufiger Sequenzen** wie oben gezeigt realisierbar durch Staffelung und Gegenstaffelung zweier Monokularer Tiefenkriterien.

5) Typogramm:
Die Buchstabengestalt und Leerräume zwischen den Buchstabenformen und Schrifttypen rücken hier in den Vordergrund:



Abb. 353: Axel Rohlfs: *etwas in alles uebersetzen / für claus bremer* (2011).
Hier wurde eine Buchstabengestalt gewählt, die - aus dem Bereich **digitaler Datenverarbeitung** kommend - auf einem Raster beruht, das alle Buchstaben ausformen kann. Wenn alle 14 Elemente des Rasters ausgefüllt sind, sind tatsächliche alle Buchstaben auf einmal "präsent", "alles" ist somit dargestellt, was der Titel ja auch aussagt. Man könnte hier von einer **semantischen "Totalheit" (statt Zweiheit o.ä.) mittels Typogramm** sprechen. **Claus Bremers** Poem, auf das es durch den Titel einen ambig-intertextuellen Rückbezug gibt, hat den Titel "***lesbares in unlesbares übersetzen***" (1970). In diesem Poem schieben sich etappenweise die Buchstaben dieser vier Wörter des Titels übereinander, so dass sich tatsächlich Unlesbarkeit ergibt.

6) Piktogramm:
Buchstabenformen **umgrenzen die Konturlinie** eines (symbolischen oder ikonischen) Zeichens **oder füllen die Konturlinie** eines (symbolischen oder ikonischen Zeichens) **aus (Negativ und Positiv einer Zeichenform)**.
Claus Bremer hat z.B. die Bibelsätze *"Selig sind die Armen im Geist, denn ihrer ist das Himmelreich.", "Selig sind die Trauernden, denn sie werden getröstet werden.", "Selig sind die Sanftmütigen, ..."* in die Form eines Panzers mittels Wortwiederholungen eines Wortes in einer Zeile eingepasst; daraus ergibt sich intuitiv **Zweiheit semantischer Antonymie von Text-Bedeutung versus Bild-Bedeutung**, die aber - wie stets - zu **Komplementarität** umgebaut wird in der Rezeption, z.B. in der Art *"(pseudo-)christliche Aggressoren"* o.ä..

7) raumgedicht:
Sprachelemente sind frei im Bildraum verstreut, dem Sinn muss nachgespürt werden, da die Positionen z.B. von Buchstabenformen eher zufällig sind.
Heinz Gappmayr hat z.B. die drei Buchstaben des Wortes ***" l - e - e - r "*** in einem Werk vielfach über die Blattfläche zufällig verteilt; es ergibt sich so eine Ausdehnung, innerhalb derer sich viele Lesewege mit dem Wortziel "leer" ergeben. Auch hier weist ein Buchstabe **quasi den konkreten Rezeptionsgeometrietyp BK (K1.1 erster Leseweg versus K1.2 zweiter Leseweg versus K1.3 dritter Leseweg usw. in Leseweg-Schnittpunkten)** auf; in der Verteilung vieler Buchstaben ergibt sich - ganz **semantisch antonym** zum Konzept von "leer" - eine Fülle möglicher Lesewege: Leere versus Fülle; gleichwohl bleibt die Wortbedeutung. Diese semantische Antonymie kann wiederum über **reziproke Assoziation zu Komplementarität** umgebaut werden:
"Leere der Überfülle möglicher Lesewege" oder eben auch reziprok-umgekehrt:
"Leere des Bewusstseins als Bedingung der Möglichkeit, Komplexität multipler kognitiver Gruppierbarkeit des vermeintlich Einfachen zu bewerkstelligen" usw. usw..

Fazit dieser Analyse der Gomringerschen Typologie konkreter Poesie in Bezug auf Ambiguität ist:
Man kann nachweisen, dass die Schriftbilder von Werktypen der Konkreten Poesie (häufig) auf dem Prinzip ästhetischer Ambiguität basieren, nicht zuletzt über ambig-geometrisch-konkrete Rezeptionsprozesse, die über ihre Geometrien analog sind zu Typen syntaktischer Ambiguität. Nicht selten gibt es aber auch direkt syntaktische Ambiguität z.B. über rhetorische Störung eines Schriftbild-Symmetrieschemas o.ä..

Zum Abschluss dieses Kapitels folgen nun einige ästhetisch ambige Beispiele **Visueller Poesie**:

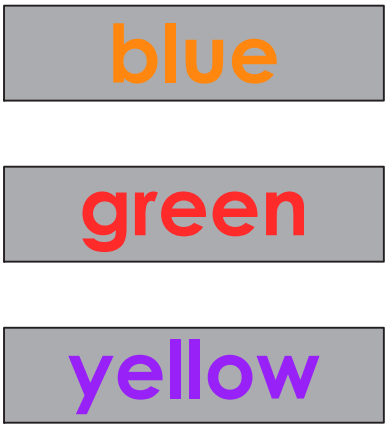
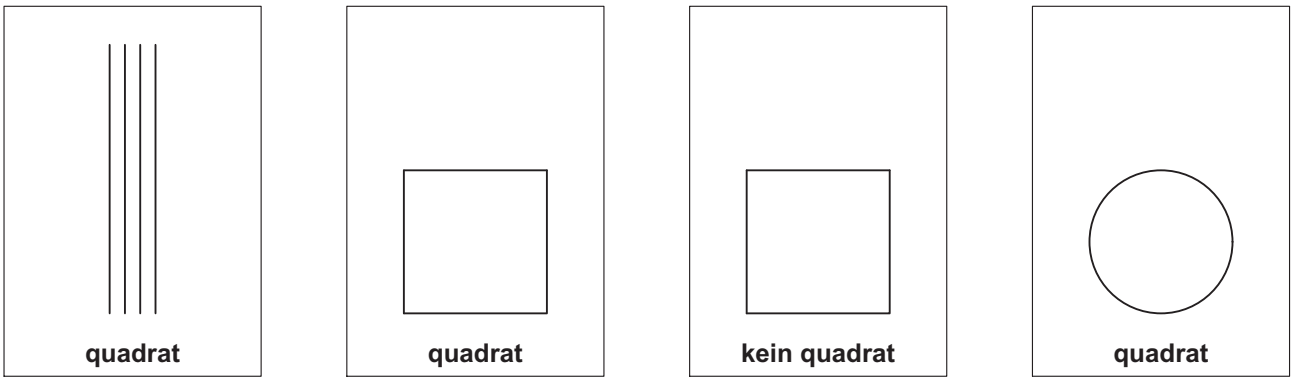


Abb. 354: Axel Rohlfs: *Sechsfarben* (2003, Malerei).
Dieses Beispiel kann man zunächst als **semantische Antonymie** zwischen symbolischer Wortbedeutung "blue" und der Farbe des Schriftbildes "orange" auffassen usw., die aber dann **konnotativ aufgelöst** werden kann zu **semantischer Komplementarität**, da blau und orange komplementäre Farben sind.
Schriftbild-(Farb-)Syntaktik und Wort-Semantik treten in Widerspruch zueinander, so dass beide Teile zunächst isoliert freigestellt sind und so das **Werk als semiotisch-autoreflexiv** bezeichnet werden kann.



konkret diskrepant/ abstrakt komplementär | **redundant** | **kontradiktorisch** | **diskrepant(?)**

Abb. 355: Drei Variationen von Heinz Gappmayr: *Quadrat* (1971, Original links).
Das originale Text-Bild-Werk Heinz Gappmayrs (erstes Bild) weist **im engen Sinne eine semantische Diskrepanz** zwischen Text- und Bildbedeutung auf; jedoch vermag man aus vier Geraden ein Quadrat zu (re-) konstruieren, so dass man **im abstrakten Sinne einer Teil-Ganzes-Beziehung eine semantische Komplementarität** attestieren kann. Dieses Auseinanderfallen zweier möglicher Bedeutungsverhältnisse verweist schließlich auf **Abgrenzungsfragen** in Sprache und im Denken: Gehört etwas Potentielles schon zu einem "Wesen"? Die drei Variationen zeigen andere denkbare semantische Text-Bild-Verhältnisarten für dieses Bild. Reine, also deutend unwandelbare Kontradiktion wäre wohl die Negation der Abbildung wie bei Magrittes *"Das ist keine Pfeife"* (drittes Bild). Beim vierten Bild kann man sich - inmitten nicht-euklidischer Geometrie - vorstellen, dass im gekrümmten Raum auch ein Quadrat als Kreis erscheinen kann bzw., dass ein verbogenes Drahtquadrat von vorn wie ein Kreis aussehen kann. Die Tendenz der Rezeption zur Auflösung von Diskrepanz/ Antonymie hin zu Komplementarität, um einheitlicheren Sinn herzustellen, tritt also auch hier hervor.

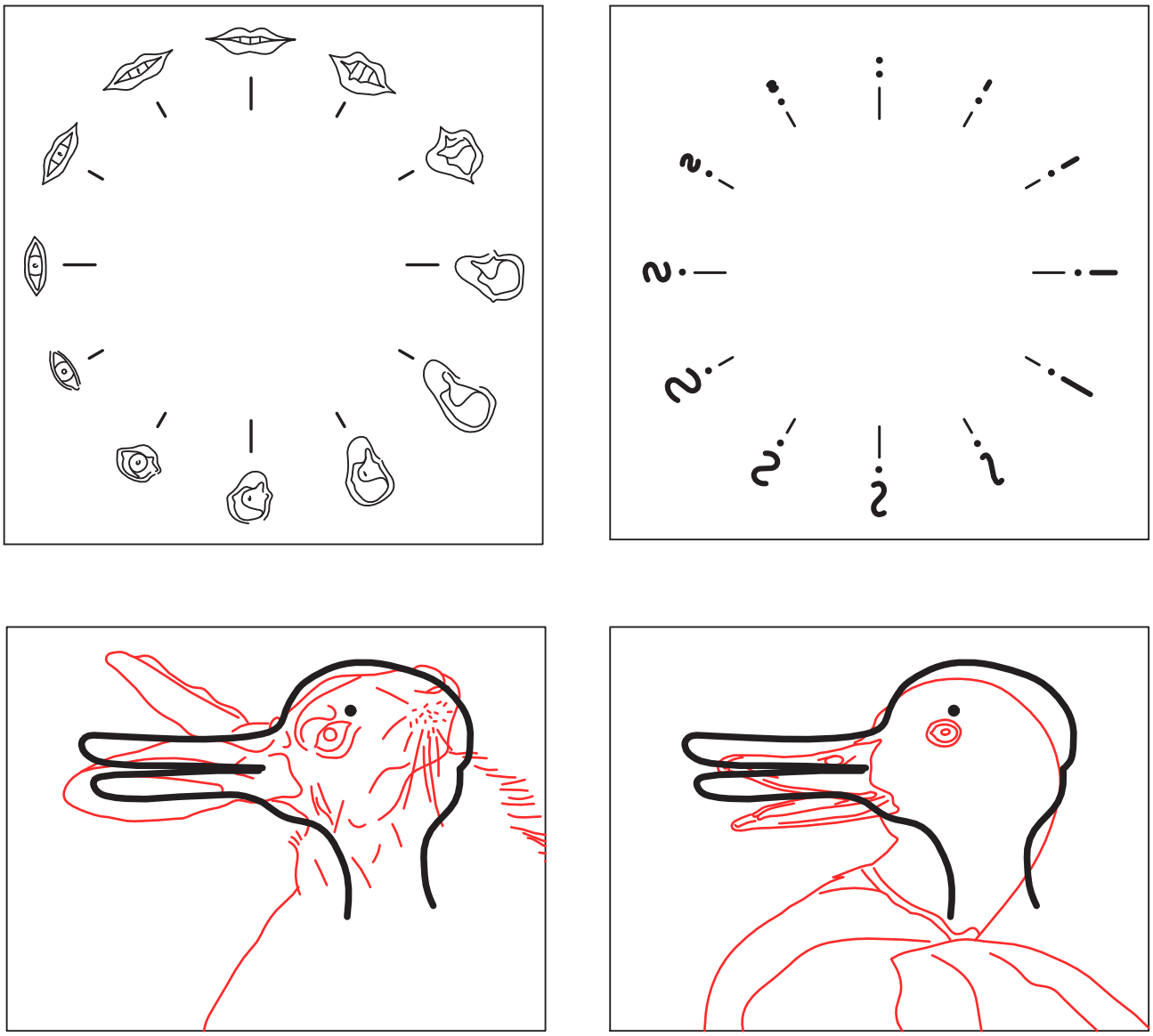


Abb. 356: a) Axel Rohlfs: *ohne Titel* (Mund- Ohr- Augen- Endlosmorphing ineinander), b) Axel Rohlfs: *Bühler* (beide aus dem Band visueller und konkreter Poesie "*through*", 2008), c) Wittgensteinscher Hase-Ente-Kopf (wohl in Anlehnung an Joseph Jastrows Ente-Hase-Illusion aus 1888) in Überlagerung mit einer rot-naturalistischen Darstellung c1) eines europäischen Feldhasens und c2) einer Ente.
Zu sehen ist das **endlose Ineinandermorphen** von a) drei ikonischen Zeichen ´Mund´, ´Ohr´ und ´Auge´ bzw. b) drei symbolischen Zeichen : (~ ´Darstellungsfunktion´ nach Bühler), ! (~ ´Appellfunktion´) und ? (~ ´Quasi-Ausdrucksfunktion´). Die **formminimaldifferenzierten Kontaminationen** (**MD** (S2.1~ S2.2~ S2.3...)) zweier Ikon-Formen bzw. zweier Symbol-Schriftbildformen in a) und b) enthalten jeweils ´Formanteile´ zweier der drei Form-Quellen. Eine solche ´**deviant-topologische Kontur-Ineinanderverzerrung**´ ist für sich genommen auf Erinnerung der zwei Gestalt-Quellen angewiesen, hier aber sind die drei Quellen sichtbar in einer Bild-Endlossequenz auch gezeigt, d.h. das Erinnern dreier Gestalten wurde ersetzt durch eine Bildreihe, also durch etwas Kreis-Sukzessives im eigentlich simultanen Bild. Man kann die Konturform-Verzerrung als etappenweises **semantisches transmutatio der Konturlinienpunkte** in Richtung auf neue Konturlinienpunkte deuten (so wurden die Morphingbilder auch in CAD gezeichnet). Das semantische Verhältnis jeweils zweier Form-Quellen einer MD-Kontamination kann von **semantischer Diskrepanz** hin zu **semantischer Komplementarität** umgedeutet werden: a) hi zu einem kognitiven Ineinanderübergehen von Wahrnehmungen verschiedener Sinne bei Fluktuation der Aufmerksamkeit bzw. b) hin zu gemischt einander ergänzenden Kommunikationsfunktionen nach Bühler bzw. hin zu einem Übergang, nicht zuletzt weil auch vorgeführte Form-Minimaldifferenzen MD zwischen drei Form-Quellen vorliegen.
Die Überlagerungen des Hase-Ente-Kopfes mit zwei naturalistischen Darstellungen in roter Farbe zeigen, dass **Devianzoperationen** an zwei Naturvorbildern (´natura´) zu einer ars-Zwischenform zwischen Hasen- und Entenkopf vorliegen: Abstraktion (**semantisches detractio** von Details wie Federn bzw. Fell sowie des Rumpfkörpers als **Identifikatoren**) und topologische Verzerrung/ Morphing der Konturen (**substitutio** von Flächen bzw. **transmutatio** der Konturlinie). Daher ist dieser Hase-Ente-Kopf ähnlich zu der viel älteren Zwischenform-Skulptur zwischen Phallus und Frauenkörper der Abbildung 269 oder zu **Brancusis** Prinzessin-Phallus-Zwischenform der Abbildung 270; **ikonische Zwischen-Ähnlichkeit aus Devianzoperationen** scheint also schon seit langer Zeit ein **metakognitives semiotisches Experimentierfeld** zu sein.

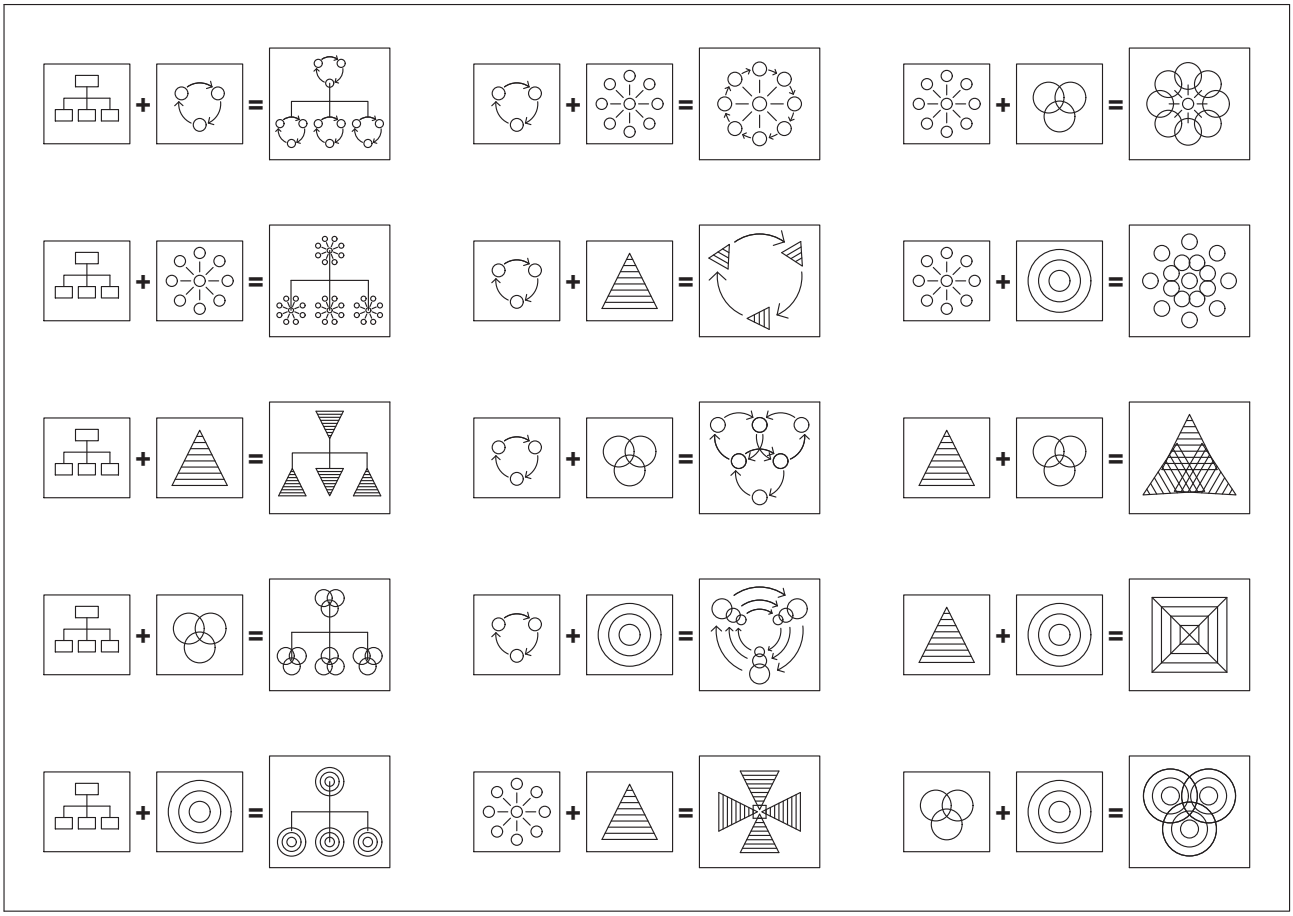


Abb. 357: Axel Rohlfs: *Einfügen/ Schematische Darstellung...* (aus: "*… und zum dritten!"* , dritter Band visueller und konkreter Poesie, 2011).
Die im Programm *"windows"* im Menü *"Schematische Darstellungen"* wählbaren Diagrammtypen als Zeichen für (Gedankengänge **geometrisch präfigurierende**) einheitliche Gedanken-Konzepte sind hier in einem Werk visueller Poesie **kontaminiert**; es ergeben sich vielfältige Mischungen aus (eher sukzessiv-linearen und eher simultan-nichtlinearen) Darstellungen, die die herkömmlichen bzw. durch das Programm vorstrukturierten Denkarten erweitern bzw. konterkarieren. Wiederum zeigt sich ein Wechselbezug von syntaktischer Ambiguität (der Diagramm-Kontamination) und semantischer Ambiguität (des Nach-Denkens über Verschränkungen der (Denk-)Geometrien).

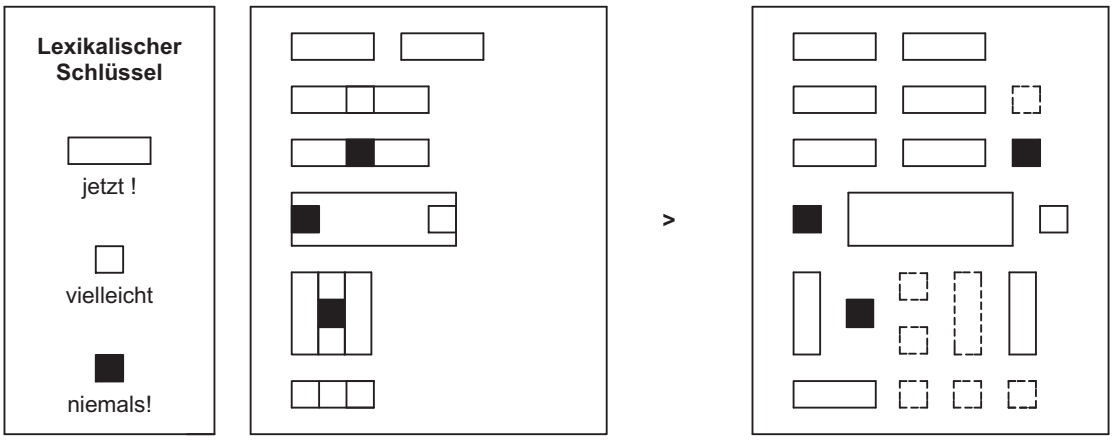


Abb. 358: Rekonstruktion von Décio Pignatari: *Jetzt!, Vielleicht, Niemals!* (1964, visuelle Poesie, Ausschnitt)
Hier erkennt man, wie Visualisierungsmethoden von Text (in diesem Fall Mengendiagramme als Visualisierung z.B. von Schnittmengen/ **Kontaminationen**) über eine Legende für **visuelle Poesie** genutzt werden können: Die **visualisiert-mentalen Bereiche** zweier Entschlüsse ("jetzt!" und "niemals!") und der Unentschlossenheit ("vielleicht") werden in Mengendarstellungen in einer vertikalen Sequenz zu diversen Relationen geführt. Gemeinsame K3-Bereiche aus Umfassungslinien/ Schnittmengen (**> BK (K3.1 versus K3.2...)**) werden von der Legende gesteuert geometrisch-semantisch interpretiert. Die Interpretation ist dabei mitunter **geometrisch-polysemisch** (siehe gestrichelte Formen als mögliche Teile des gezeigten Ganzen im zweiten Bild). Teil-Ganzes-Mengenverhältnisse bedeuten dabei letztlich auch syntaktische **BK-Zweiheit**, die direkt **semantische Kontradiktion oder Komplementarität** als Bedeutung transportiert.

2.4 Semantisch-pragmatische Ambiguität

2.4.1 Objektkunst als Eingriff in Aktiozepte mit und ohne Eingiff in Konzepte.

Bei einer **Veränderung eines Gebrauchsgegenstandes** zur Erzeugung von Objektkunst, also eines Kunst-Zeichens, erfolgt ein Eingriff in die pragmatische Struktur einer Objektgebrauchshandlung in einem Gebrauchskontext, also in das **Aktiozept des Gebrauchsobjekts als konnotatives Zeichen für seinen Gebrauch**; der Gebrauchsgegenstand ist nicht mehr einfach der Gebrauchsgegenstand, sondern ein Kunst-Zeichen, das an die alte Gebrauchsweise des Gebrauchsgegenstandes nur noch erinnert, woraus sich kognitiv **pragmatisches substitutio + Kontamination (**alte Gebrauchsfunktion versus neue Kunstzeichenfunktion) ergibt. Man könnte sagen, dass der Gebrauchsgegenstand durch eine **Umsetzung** aus seiner **gewöhnlichen raum-zeitlichen Einbettung (vgl. MultiNet, Abb. 79)** oder durch **Betitelung hin zu Ikon-Funktion** usw. zu einem **Doppel-Zeichen** (Gebrauchszeichen versus Kunstzeichen) geworden ist. Aktiozepte sind Handlungskonzepte (bilden also einen Teil des Lexikons), sind aber eben solche Konzepte, die bei einer Werk-Rezeption im **Körperbewusstsein nachvollzogen** werden, die also das Körperbewusstsein aktivieren, weshalb die Unterscheidung **Aktiozept der Pragmatik** versus **Konzept der Semantik** Sinn macht.
Marcel Duchamp hat Spielarten der Grundidee des Ready-Mades als Objektkunst ausgekundschaftet; er machte einen alltäglichen Gebrauchsgegenstand zwar dabei immer zu einem ambigen Ausstellungsgegenstand des geistigen statt des ursprünglich körperlichen Gebrauchs, aber die geistigen Gebrauchsarten der Ready-Made-Werke unterscheiden sich semiotisch, da gemäß der Trennung Aktiozept - Konzept **nur bei Betitelung des Objekts auch ikonisch-semantische Ambiguität (Objekt versus Titel) entsteht**:

a) **Betitelung** des Gebrauchsgegenstands **Urinal** zu einem **ikonischen Zeichen** mit ***"Fontäne"*** sowie dessen **Umsetzung** in einen Ausstellungskontext: Das Kunstzeichen weist nur **entfernte Ähnlichkeit** zwischen der (Urinal-)Form und einer Wasserfontäne auf, nur der Titel kann die entfernte Ähnlichkeit zu einer ikonisch erfahrbaren Ähnlichkeit machen, so dass Titel und Objekt ambig opponieren. Dabei kann auch diese Deutung als **zweiheitlich instabil** angesehen werden, da Urinale (quasi als Rahmen-Indizes) Urin-Fontänen aufnehmen. Das rezeptive Denken verläuft also an dieser Stelle wie eine **Bifurkation**: sowohl eine Deutungsweise des Werks als **unmittelbar ikonisches Zeichen** als auch als **Assoziation auslösendes Zeichen** ist möglich. Es liegen also vor: a) **ab-geschwächte semantische Redundanz mit Tendenz zu Diskrepanz** (Urinal versus Titel "Fontäne") und b) **Pragmatisches substitutio + Kontamination** (Antonymie profaner Gebrauchskontext versus neuer "heiliger" Gebrauchskontext Museum/ WC-Raum versus Ausstellungsraum sowie alte, erinnerte Gebrauchsfunktion versus (durch Titel angegebene, aber schwer nachvollziehbare) neue Ikon-Funktion).

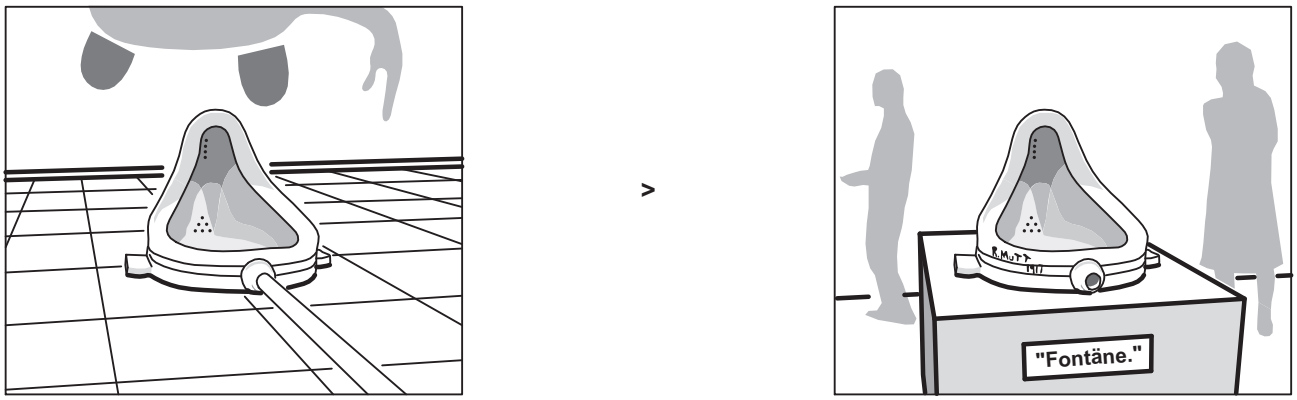


Abb. 359: Rekonstruktion von Marcel Duchamp: *Fontäne* (1917/ Nachbau 1964, Urinal mit Pseudo-Signatur "R. Mutt / 1917", Datum und Titel, umgedreht und umgesetzt in einen Ausstellungsraum).
Die neue Funktion des *"Fontäne"*-Darstellens als Ikon-Zeichen anstelle der alten Gebrauchsfunktion wird **indiziert** durch den Schriftzug *"Fontäne"* auf dem Sockel sowie dem Katalog sowie durch **pragmatisches substitutio (**WC-Raum versus Kunstausstellungsraum), womit die Signatur korrespondiert. Die Signatur als Konvention, also als Teil der Pragmatik wird hier **persifliert**, da Duchamp *"R.Mutt"* als Signatur auftrug, ohne dass das sein Pseudonym gewesen wäre; dieses **so-Tun-als-ob** kann man auch als **pragmatische Antonymie** bezeichnen, da hier die ironische Absicht als Teil der Handlung divergiert mit der Ernsthaftigkeit von konventionellem Signieren. Die Operation des **Umsetzens** aus einem architektonischen Zusammenhang in einen anderen sowie des **Horizontalhinlegens** auf einen beschrifteten Sockel statt an-der-Wand-Hängens **indiziert** das Erkennen dieser semantisch-pragmatischen Zweiheit. Ikonizität der Formähnlichkeit der wellenhaften Fontänen- zur Urinalform wird durch **pragmatische Diskrepanz** (Ikon-Zeichenfunktion versus Urinalfunktion) konterkariert. Eine andere Art der **Kontamination von realer Objektwelt versus Zeichenwelt** hat Duchamp in seinem Werk *"Das Große Glas/ the bride stripped bare by her bachelors, even"* (1915-23) ausgeführt: ikonische Kontur-Abbildungen von maschinenartigen und aufgrund **Betitelung allegorisch ausdeutbaren** Objekten sind als Metallstreifen auf eine durchsichtige Glasplatte appliziert, so dass der Bildgrund um die Abbildzeichen und ihre Flächenfüllung ersetzt (**substitutio**) wurde durch eine Durchsicht auf die Umwelt. Zwischen den Maschinenobjekten und Titel besteht ggf. über Assoziationen **pragmatisch-semantisch-allegorische Komplementarität**.

b) **Betitelung** eines Gebrauchsgegenstands ´**Kleiderbügelbrett**´ zu einem ggf. assoziativ ausdeutbaren, **surreal-allegorischen Zeichen** bei Duchamps Werk ***"Falle"*** und dessen **Umsetzung** in einen Ausstellungskontext. Kleideraufbewahrung am Haken ist ähnlich einer Falle/ Fixierung für Kleidungsstücke, die dann über den Titel als in die Falle gegangene "Menschen" quasi **personifiziert** oder als "Tiere" **animiert** werden: Das Objekt-Titel-Werk offeriert das surreale Sinnangebot eines Eigenlebens der Objektwelt. Da Kleidung der Körperbewusstseinssphäre des Menschen angehört, ist Kleidung aber auch pragmatisch-semantisch ambig, ist das Werk durchaus auch auf Menschenleben beziehbar, z.B. auch, was die hier vorgeführte, rationale Organisation der Masse, einer großen Anzahl von Kleidungsstücken angeht. Es besteht a) **pragmatisch-semantisch-allegorische Komplementarität aufgrund Analogie der Aufbewahrung** Kleiderbügelbrett + Kleidungsstücke versus "Falle" + Mensch/ Tier und b) **Pragmatisches substitutio + Kontamination (**alter, erinnerter Gebrauchskontext versus neuer Gebrauchskontext sowie alte, erinnerte Gebrauchsfunktion versus neue Allegorie-Funktion inklusive Personifikation/ Animation).

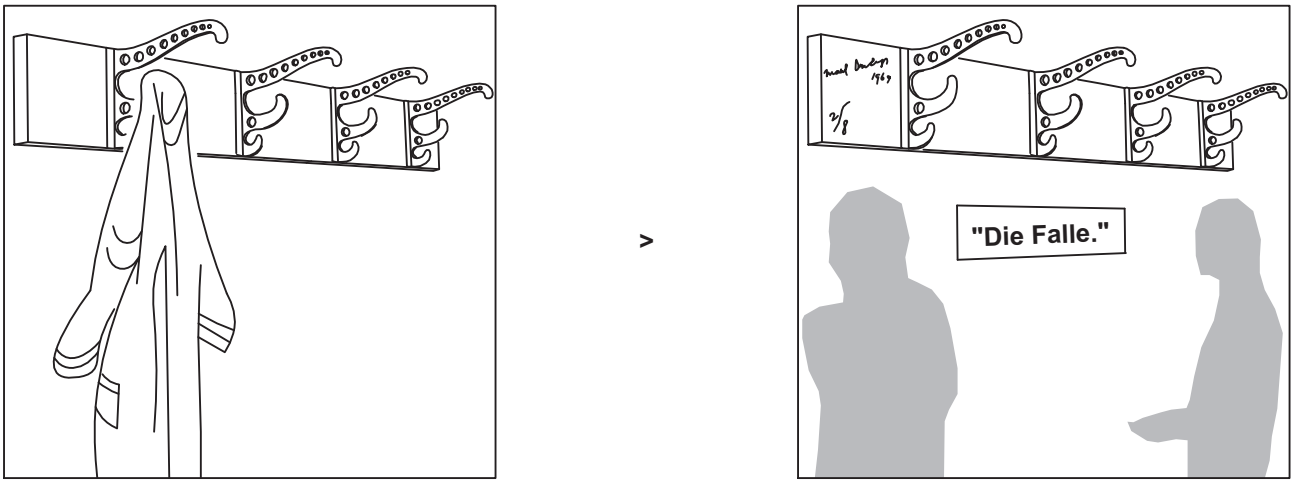


Abb. 360: Strukturskizze von Marcel Duchamp: *Falle* (1917, Editionsnachbau 1964, Kleiderbügelbrett mit Signatur "Marcel Duchamp 1964", Datum, Editionsnummer und Titel, umgesetzt in einen Ausstellungsraum).

c) **Umnutzung** des Gebrauchsgegenstands **Flaschentrockner zu einem Objekt rein geometrisch-syntaktischer Betrachtung** und dessen **Umsetzung** in einen Ausstellungskontext.
Die Bügel, die die Flaschenhälse aufnehmen würden, sind gruppierbar nach Orientierungsähnlichkeit **S4**, da sie alle auf einen Zentrumspunkt zeigen. Alle Etagen haben solch einen Zentrumspunkt, der jeweils auf einer imaginären vertikalen Achse liegt. Diese liegt wiederum inmitten des durch Blechstreifen angedeuteten Gesamtvolumens (**Geometriemischtyp 9 Linien zu Volumen**); es ist also möglich, **Ansätze zu einer syntaktischen Ambiguität** bei einem Gebrauchsgegenstand anstelle seiner alten Gebrauchsfunktion zu fokussieren, angeregt z.B. wie hier aufgrund einer Umsetzung in einen Ausstellungskontext. Es liegt vor a) **Syntaktische Minimaldifferenz MD Geometriemischtyp 9 Linien zu Volumen** und b) **Pragmatisches substitutio + Kontamination (**alter Gebrauchskontext versus neuer Gebrauchskontext sowie alte Gebrauchsfunktion versus neue "Kontemplationsfunktion" aufgrund z.B. Minimaldifferenz MD oder Assoziation zu (Flaschen-)Penetration).

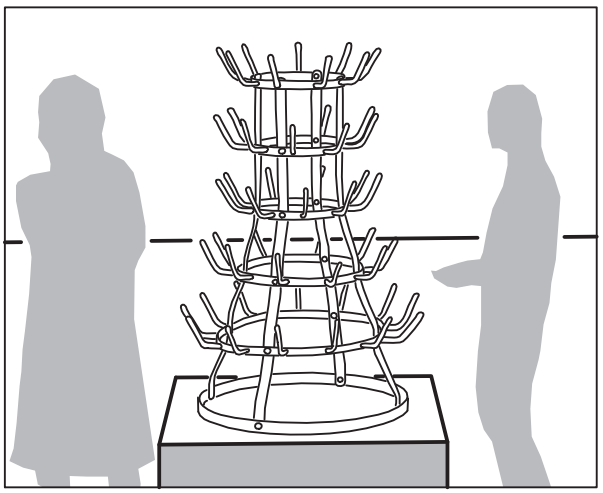


Abb. 361: Strukturskizze zu Marcel Duchamp: *Ohne Titel/ Flaschentrockner* (1914 / Edition 1964, Flaschentrockner, umgesetzt in Ausstellungsraum).
Dieses Ready-Made trägt keinen Titel wie das Ready-Made "Fontäne", hat daher keine semantische Ikon-Funktion, sondern eine syntaktisch-kontemplative: man schaut die Struktur des Alltagsobjektes an, anstatt es mit der Hand zu benutzen; werkkontextuell ist auch eine sexuelle Assoziation zur (Flaschen-)Penetration denkbar.

d) Wegnehmen (= **Pragmatisches detractio)** des Fahrradrahmens fort vom Vorderrad eines Fahrrads mit Bügel sowie **pragmatisches adiectio** eines Hockers per **Montage** und die **Umsetzung** des Ganzen in einen Ausstellungskontext. Der Bügel des Rads wurde dabei um 180 Grad gedreht **(pragmatisches transmutatio)** und auf den Hocker **fixiert**; dadurch wurde die ursprüngliche Funktion "Sitzen" verunmöglicht (**pragmatisches detractio**): das Rad ist statt drehend auf der Erde nun drehend in der Luft - also ohne Vorankommen, beweglich im - semantisch ausdeutbaren - Leerlauf als kinetisch-geometrisches Objekt der Kontemplation **(pragmatisches Tripel-substitutio** alte Funktionen "Fahren" und "Sitzen" versus neue Funktion "Kontemplieren"). Beide Teil-Objekte sind also nicht mehr gemäß der ursprünglichen Funktionen nutzbar, diese aber werden hinzu erinnert, so dass die zwei Funktionen **Sitzen versus Bewegung pragmatisch-antonym, diese beiden versus Kontemplation pragmatisch-diskrepant kontaminiert** sind. Auch hier werden die Ausgangsobjekte **umgenutzt** zu einem Objekt rein **geometrisch-syntaktischer Kontemplation**, aber eines, das **Kinetik** miteinbezieht, die man wiederum als **syntaktisches transmutatio** einer Drehung deuten kann. Man kann also feststellen a) **Syntaktisches transmutatio** einer Drehung aufgrund Kinetik, b) **Pragmatisches detractio** Fahrradrahmen aus Aktiozept **+ adiectio** eines Hockers per fixierender Montage **+ substitutio-Kontamination (**alter Gebrauchskontext versus neuer Gebrauchskontext, zwei alte Funktionen in **Antonymie** (Sitzen versus Bewegung) versus eine neue Kontemplationsfunktion in **bzw. Diskrepanz**: zwei alte Gebrauchsfunktionen Sitzen/ Bewegung versus neue "Kontemplationsfunktion").

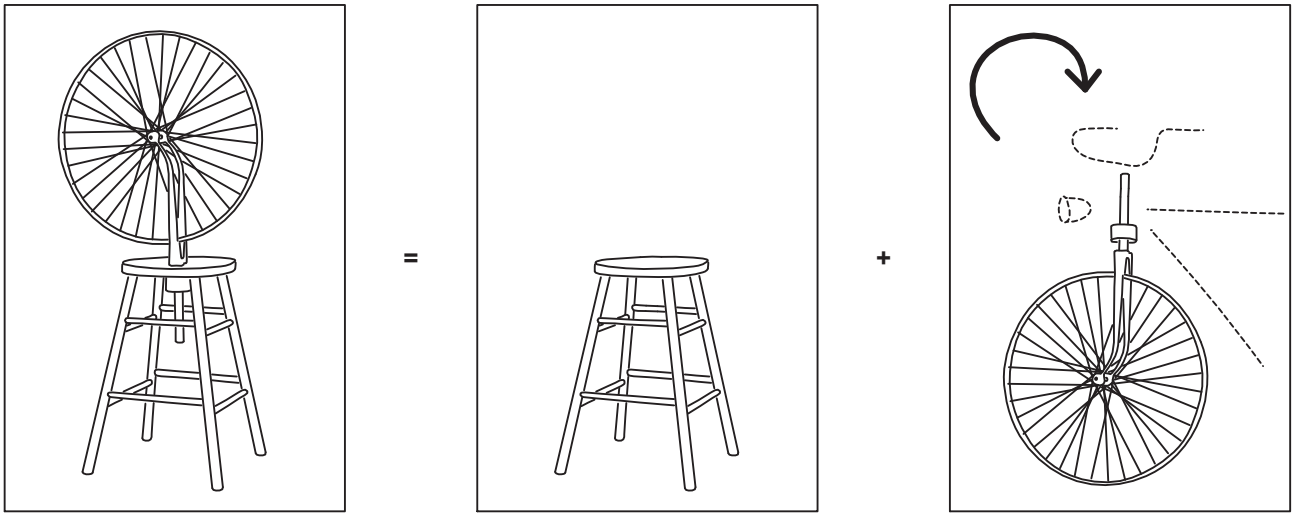


Abb. 362: Rekonstruktion von Marcel Duchamp: *Ohne Titel/ Fahrrad-Rad* (1913 / 1951, Zusammenbau eines Objektes Hocker und eines Objektfragments Fahrrad-Rad).
Dreiheit aus zwei erinnerten Ur-Funktionen (Sitzen und Bewegung) versus jetziger Funktion des Syntaktik-Beschauens (unterstützt durch Ersetzen der Sitzfunktion durch neue Podest-Funktion des Hockers) mit zwei Verhältnissen: pragmatische Antonymie (Sitzen/ Hocker versus Bewegung/ Fahrrad) sowie pragmatische Diskrepanz (Sitzen+ Bewegung versus Kontemplation der Syntaktik einer Kinetik als syntaktisches transmutatio).

Duchamp hat also **vier unterschiedliche Methoden der Umfunktionalisierung** der utilitaristisch-eindimensional-funktionalen Umwelt der Gebrauchsgegenstände (Quelle- Ziel- Pfad) erprobt, und zwar als Umfunktionalisierung von:
a) einem Urinal zu einem **Ikon-Zeichen** für das Konzept "Fontäne", b) einem Kleiderhakenbrett und dessen unzähliger, potentieller Kleidungsstücke an seinen Haken zu einer **surreal-animierenden/ -personifizierenden Allegorie**, c) einem Flaschentrockner zu einem **Kontemplationsobjekt der so erst sichtbar werdenden syntaktischen Ambiguität** der Minimaldifferenz **MD** Geometriemischtyp 9 Linien zu Volumen, d) einem Hocker plus einem Fahrradfragment/ einem Fahrrad-Rad zu einem **kinetischen Seh-Tastobjekt**. In den 1920er und 30er Jahren entwickelt Duchamp (aufbauend auf d) ?) zahlreiche kinetische Sehobjekte in Form "optischer Platten" für Schallplattenspieler. Die Ambiguitätsoperationen führen sich selbst jeweils als **Operation-am-Objekt** vor und werden v.a. als Wergruppe zu möglichen **pars-pro-toto-Zeichen für auch andere Ambiguitätsoperationen auf der Meta-Ebene:** Entscheidend ist nicht das Einzelwerk (darauf verweist auch Duchamps Wiederauflegen der Ready-Mades als Editionsserien in den 1960er Jahren), sondern die **Taktik**, seine Umwelt anders zu beGREIFEN, und zwar über die Entfaltung eines **metakognitiven Spielraums ambig-instabiler, "ungewohnt-verfremdend-ungriffiger-skeptischer" Zugänge zur Umwelt.**
Der Situationist **Raoul Vaneigam** definierte (Deautomatisation durch) Umfunktionalisierung wie folgt:
*„Die **Umkehrung der Perspektive** bedingt eine Art Anti-Konditionierung, keine neue Form von Konditionierung, sondern eine spielerische Taktik: die **Entwendung**.(…) Die Perspektive umzukehren heißt, aufhören, mit den Augen der Gesellschaft zu sehen, mit den Augen der Ideologie, der Familie, der anderen.“* (Vaneigam 1980, 184). „*Im weiten Begriffssinn bedeutet ´entwenden´ etwas global ins Spiel bringen. Die Entwendung (oder radikale Umfunktionierung) ist die Geste, mit der sich die spielerische Einheit der Lebewesen und der Dinge bemächtigt, die in einer Ordnung hierarchisierter Teilbereiche erstarrt sind.*“ (ebd. , 239)

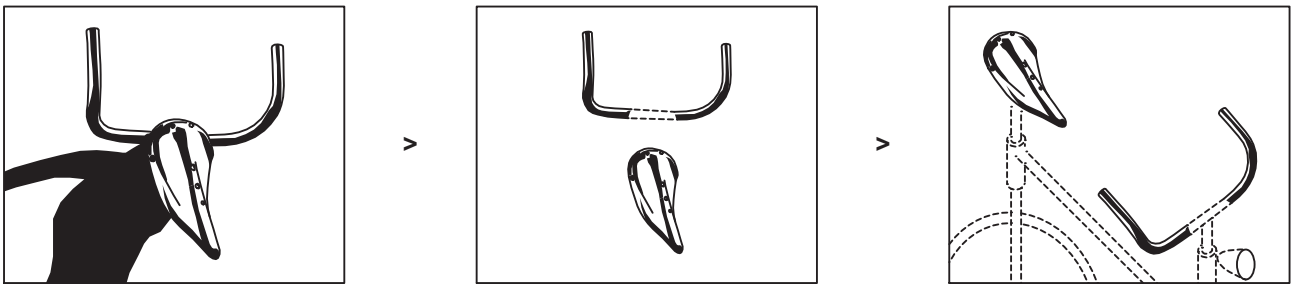
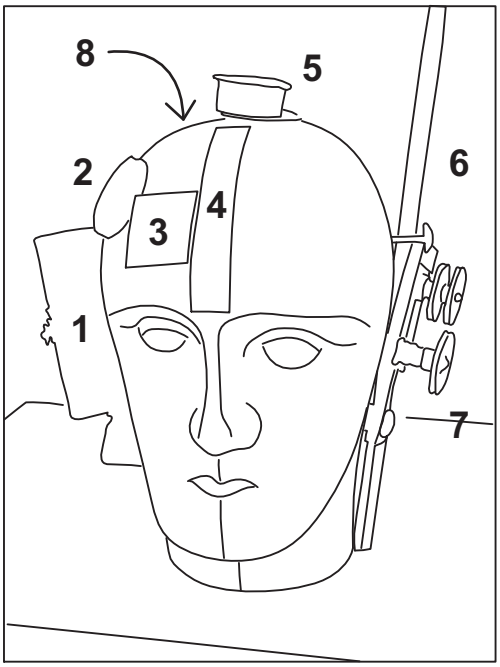
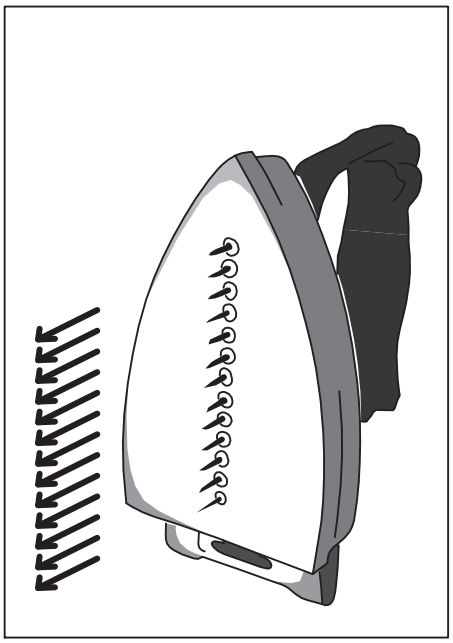


Abb. 363: Rekonstruktion von Pablo Picasso: *Stierkopf* (1942, Bronzeabguss zweier Objekte).
- Syntaktische Zweiheit des Typs VK?: aufgrund der Bildparameter S2 und K1 werden die zwei sichtbaren gekurvten Stäbe über die K3-/K4-Einheit der Sattel-Form hinweg zu einer Einheit zusammengefasst (Bild 2).
- **pragmatisches detractio Fahrradrahmen + transmutatio der zwei Fahrradfragmente Lenker und Sattel:** aus dem Aktiozept "Fahrrad(fahren)" werden alle Teile bis auf zwei entfernt (detractio) und in eine neue räumliche Konstellation (transmutatio) gebracht (Lenker unter Sattel, beide dann an die Wand gehängt ähnlich einer - nunmehr semantisch-allegorisch anreicherbaren - **Tier-Trophäe**). Als späterer Bronzeguss wird zudem das Material des Gebrauchsobjekts Ledersattel ersetzt durch Bronze (**pragmatisches substitutio Material**).
- **pragmatisches substitutio + Diskrepanz**: Ähnlich wie bei Duchamps *"Fontäne"* übernimmt ein Gebrauchsgegenstand Darstellungs-/ Ikon-Zeichenfunktion bzw. darüberhinaus fetischartige Trophäenfunktion anstelle der alten Gebrauchsfunktion. Bei Picasso wird also ein Alltagsgegenstand wie bei Duchamps Werk *"Falle"* quasi **animiert**, wird also verlebendigt zu einer Art Tierdarstellung. Alte Gebrauchsfunktion und ersetzende neue Abbildfunktion/ Trophäenfunktion stehen in pragmatischer Diskrepanz zueinander. Diskrepanz ist unbefriedigend nichteinheitlich, so dass **allegorische Bezüge** assoziiert werden, z.B. in der Art: *"Das Gehörn des Stieres im Stierkampf greifen ist ähnlich dem Fahrradfahren oder gar der Beherrschung der gesamten Gebrauchsobjektwelt, in der man das Objekt beherrschen muss oder man wird unterworfen"* o.ä.. Aufgrund der unbefriedigenden Nichteinheitlichkeit wird **pragmatisches substitutio + Diskrepanz** (Aktiozept "Fahrrad" versus Konzept "Stier" bzw. Aktiozept "Trophäe") also **assoziativ zu pragmatisch-semantisch-allegorischer Komplementarität umgedeutet:** Fahrradwettkampf versus (als allegorisch ähnlich wie) Stierwettkampf.

Abb. 364: Strukturskizze von Raoul Hausmann: *Mechanischer Kopf / Der Geist unserer Zeit* (1919, Assemblage von Objekten an vorfabriziertem Holzkopf).
Die anmontierten Objekte sind im Einzelnen:
1 aufgeklapptes Schmuckkästchen (innen: Druckwalze, Pfeifenstiel), 2 Uhrwerk, 3 Papp-Etikett mit der Zahl ´22´, 4 Zentimetermaß, 5 ausziehbarer blecherner Feldbecher (u.U. aus dem I. Weltkrieg), 6 hölzernes Lineal, 7 bronzenes Stück eines damals schon veralteten Fotoapparates, 8 Geldbörse (am Hinterkopf). Es besteht **semantische Diskrepanz** aus denotativer/ konnotativer Semantik bei Betrachtung der zusammenhanglosen Objekte ohne Titelberücksichtigung bzw. **allegorisch-semantische Komple-mentarität** aufgrund des Titels z.B. in der Art *"unsere moderne Zeit = Kontingenz/ Chaos"* o.ä.. Während der Kopf aus Holz geschnitzt ist (und zudem vom Künstler nachgeschliffen wurde), sind die an diesem angebrachten Objekte i.A. industriell hergestellte Massen-gebrauchsprodukte mit Bezug zu Zahlen oder Mechanik, die entgegen ihrer Anmutung des Rationalen zufällig um den Kopf herum verteilt zu sein scheinen (**semantische Antonymie** industrielle Massenprodukte aus Metall versus geschnitzter Kopf sowie Messen/ Planen versus Zufallsverteilung der Objekte). Die **raum-zeitlichen Einbettungen** der Gebrauchsobjekte sind ersetzt durch das eine Ikon-Zeichen "Kopf" (**pragmatisches substitutio diverser Gebrauchskontexte durch ein einziges Ikon-Zeichen "Kopf"**), was wiederum **reziprok** ausdeutbar ist: a) *"die Gebrauchsobjekte übernehmen den Kopf als ihre gemeinsame, also einigende raum-zeitliche Einbettung bzw. als zu bearbeitendes/ messendes Objekt"* bzw. b) *"der in ´seiner eigenen´ Objektwelt nurmehr als abstraktes Ikon-Zeichen auftauchende, abstrakt-entindividualisierte Mensch ist bloß näher spezifiziert durch absurd zufallsverteilte zudem unbenutzbare Messinstrumente".* **Semantisch-Pragmatische Diskrepanz** (numerische Gebrauchsfunktionen versus Ikon-/ Allegoriefunktion) sowie **reziprok-allegorische Komplementarität** (*"Der Geist unserer Zeit")* kann attestiert werden. Insgesamt liegt also semantisch-pragmatische Ambiguität vor.





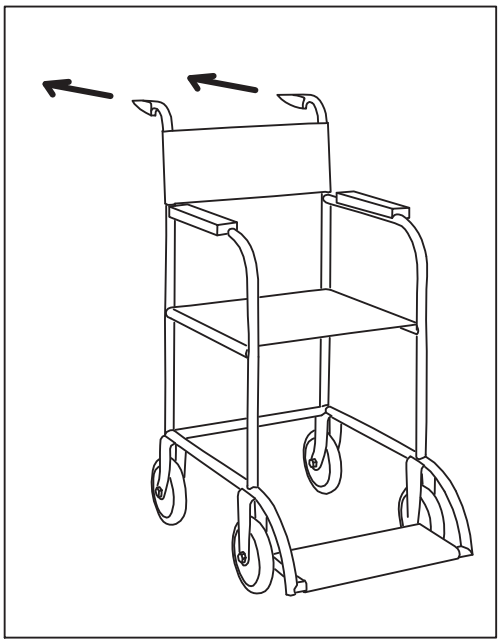
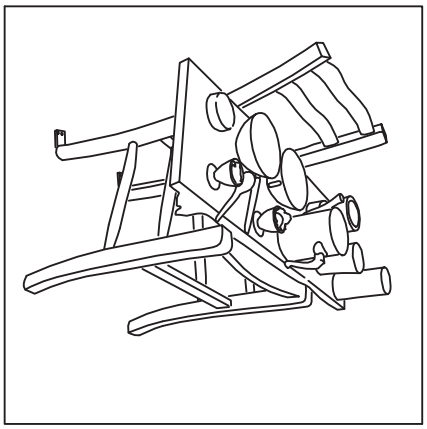


Abb. 365: Vergleich der Zerstörungs- und Verletzungsindizes von:
- Man Ray: *Geschenk* (1923, Objekt aus 13 Nägel angebracht an ein "echtes" Bügeleisen).
- Mona Hatoum: *Ohne Titel/ Rollstuhl* (1998, Objekt eines Nachbaus eines Rollstuhls mit spitzen Messerklingen anstelle von Handgriffen).
Bei Man Ray wurde durch **pragmatisches adiectio** von Nägeln an ein "echtes" Bügeleisen **pragmatisches substitutio** der Funktion **+ Antonymie/ Diskrepanz** dreier Funktionen (antonymes Zerstören anstelle von Bügeln versus Kunstfunktion) erreicht. Die Indizes der 13 Nägel zielen auf das (ehemals zu bügelnde, nun zu zerstörende) **Bearbeitungsobjekt** (das aber auch als "mental einverleibte" Kleidung zum Körperbewusstsein gehört). Bei Hatoums *"Rollstuhl"* zielen dagegen die Indizes der spitzen Messerklingen (anstelle der Handgriffe) auf den **Instrumentbenutzer**, also denjenigen, der einen Gehunfähigen schieben will bzw. muss. **Pragmatisches substitutio Griffe durch Klingen sowie substitutio der Funktion + dadurch Antonymie zweier Funktionen** (Schieben/ Helfen versus Verletzwerden), also auch **pragmatisches transmutatio + Antonymie** (Austausch der Subjekt- versus Objektrolle der Ur-Aktion) ist hier anschaulich ein **Eingriff in ein Aktiozept, also ins Körperbewusstsein** des (ein Schieben mental nachvollziehenden und Verletztwerden nacherlebenden) Rezipienten. Der Rollstuhl ist aber aus dünnem, harten Blech, so dass gleich ersichtlich wird, dass es sich nur um ein Imitat, also ein dreidimensionales **Ikon** eines Rollstuhls handelt.



>



Abb. 366: Rekonstruktion von Daniel Spoerri: *Kichka´s breakfast I* (1960, Objekt: elf Essinstrumente mit Hinterlassenschaften wie Eierschalen verklebt auf ein Tablett, dieses fixiert auf einen Stuhl, alles zusammen dann um 90 Grad gedreht an die Wand gehängt).
Spoerri fixiert Hinterlassenschaften eines Frühstücks, das Objekt hängt er dann an die Wand. Es entsteht ein Quasi-Bild mit **Spuren/ Indizes** auf eine vergangene Situation, quasi also eine "Tatortsicherung": Das Zueinander zweier Eierbecher, die aufgeschlagenen Eierschalen, die Ausrichtung von Messern und Löffeln auf Schalen usw. lassen ein vergangenes Ereignis erahnbar werden. Es handelt sich um **pragmatisches substitutio des Ortes, transmutatio des Winkels und substitutio der Mobilität der Objekte durch Immobilität**: stehend im Privatraum gegen hängend im Museum, unfixiert gegen fixiert. Zudem ist durch die **Umsetzung** aus einem intimen in einen Ausstellungskontext aus Gebrauchsgegenständen ein Kunstzeichen entstanden (**pragmatisches substitutio der Funktion**). Die 90-Grad-Drehung führt u.U. beim Betrachter zu einer Art Schwindelgefühl, da die Schwerkraft und übliche Körperachsen missachtet sind; der Eingriff in ein **Aktiozept**, also ins achsiale Körperbewusstsein des Rezipienten, ist als solcher dann eindrücklich vorgeführt, die Objekte in der Draufschau zudem entfremdet und unhandhabbar, nur schwerelos anmutend sichtbar.

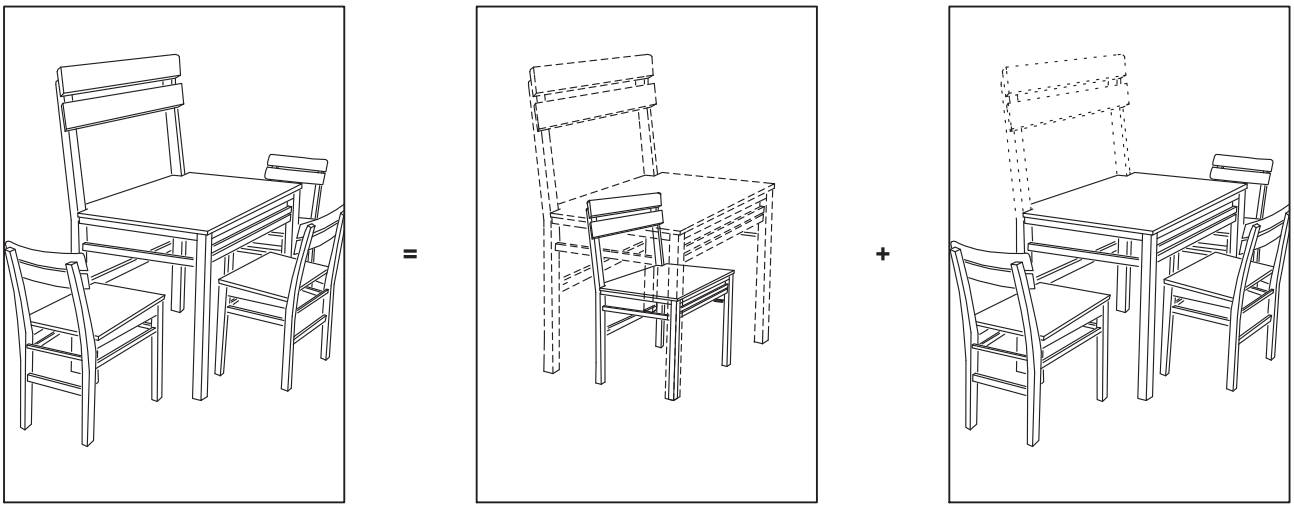


Abb. 367: Rekonstruktion von Timm Ulrichs: *Stuhltisch mit drei Stühlen* (1968, Objektkunst).
Eine Stuhlform wird um einen Faktor von ca. 1,6 vergrößert gegenüber drei anderen umstehenden Stühlen im Maßstab eins zu eins (**pragmatisches substitutio Maße + adiectio** inmitten des Aktiozepts Stuhlnutzung), dadurch kann dieser vergrößerte ehemalige Stuhl gegenüber den drei umstehenden, ihn selbst zum Tisch umfunktionalisierenden Stühlen eine andere Funktion übernehmen, nämlich die eines Tisches (**pragmatisches substitutio der Funktion**). Das ist nur möglich, da Tisch und Stuhl ähnliche Formen, nicht aber ähnliche Dimensionen haben; aufgrund von pragmatischem substitutio Maße + adiectio inmitten des Aktiozepts Stuhlnutzung kommt es also zu einer **pragmatischen Komplementarität** zweier (rezeptiv-körperbewusstseinsbezogen-pragmatisch nachvollzogenen, kulturell-konnotativen) Aktiozepte ´Stuhlnutzung´ versus ´Tischnutzung´. **Umfunktionalisierung** (s.O.) ist hier **deautomatisierende Taktik des Umgangs mit Gebrauchsobjekten und ihrer kulturellen Determination und Konditionierung**; in diesem Werk kommt ein Spiel mit Körpergrößen also **Dimensionalität** hinzu, das auch auf das Körperbewusstsein das Rezipienten wirkt: er mag sich gegenüber dem vergrößerten Stuhl u.U. auch verkleinert fühlen, wenn er nur diesen fokussiert (s. zweites Bild). Es gibt zwei Relationen des devianten Stuhltisches: Proportionsrelation zum Menschenkörper und Funktionsrelation zu den anderen drei Stühlen; das Kunstzeichen weist dadurch reziprok ausdeutbare Korrelationen zwischen drei durch ihr Opponieren "freigesetzten" Werk-Seiten (Stuhl-Tisch-Mensch) auf.

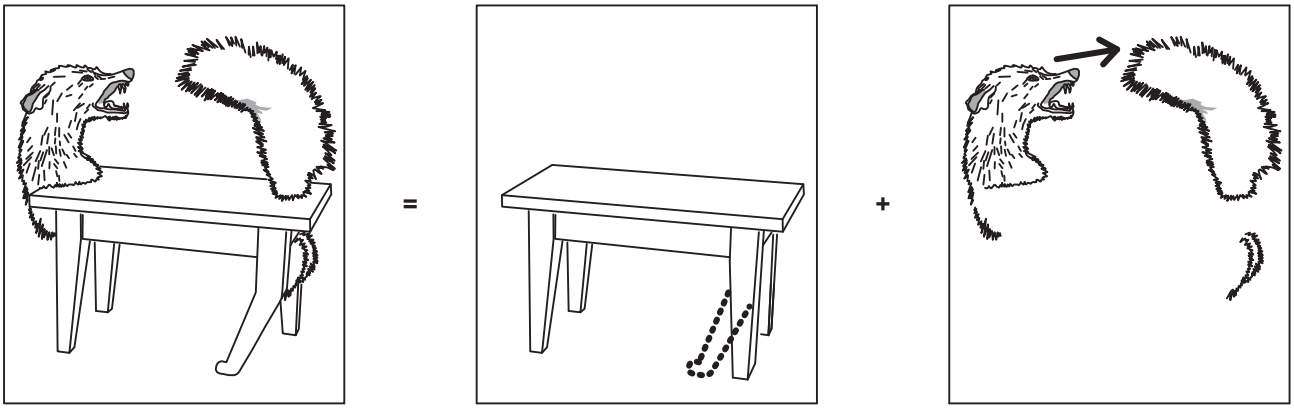


Abb. 368: Rekonstruktion von Viktor Brauner: *Wolfstisch* (1939- 1945, Objekt aus präparierten Tierfragmenten und einem Tisch mit ersetztem, nunmehr tierbeinhaft-ikonischen Tischbein).
Der Aggressionsindex des Wolfkopfes ist widersprüchlich auf den eigenen Schwanz gerichtet; dieser ist aber durch das Zivilisationsobjekt "Tisch" von ihm getrennt (was man als "deviante Autoaggression" aufgrund "Entfremdung" assoziativ bis konnotativ ausdeuten könnte); eine Art **pragmatisch-nonverbaler substitutio + Antonymie** könnte also festgestellt werden: gewöhnliche Fremdaggression versus deviante Autoaggression; diese kann aber auch als Symptom von Tollwut Sinn machen, daher könnte man von **Polysemie** nonverbaler Kommunikation sprechen. Zudem könnte man **pragmatisch-semantisches substitutio** + **Diskrepanz bis allegorische Komplementarität** (*"homo homini lupus est"*) der Kontamination zweier Teilbedeutungen "Tisch" und "Wolf" attestieren, wie sie ja als **sprachliche Kontamination** (semantische Diskrepanz "Wolf" versus "Tisch" im Titel "Wolfstisch") und auch im Objekt vorgenommen wurde. Diese Vermengung beruht auf **gleichgewichtigem substitutio**, so dass man nicht mehr das Konzept "Wolf" oder das Aktiozept "Tisch" als durch substitutio **veränderte Ausgangsbedeutung** festmachen kann. Zudem ist ein Tischbein zu einem angewinkelten "Wolfsbein" geworden, es ist ikonisch **gemorpht-kontaminiert** ein **unteilbares Doppelzeichen** (s. zweites Bild). Mit dem Oppositionspaar "Wolf" versus "Tisch" lässt sich konnotativ das Oppositionspaar "Natursphäre" versus "Kultursphäre" verbinden (**konnotativ-semantische Antonymie zweier Bedeutungssphären**). Der Tisch ist zwar (entfremdende?) Trennung zweier Tierkörperteile, aber auch schon selbst v.a. in einem Standbein animierte **Fusion** von (wölfischer) Natur und Kultur, somit auch von Zeichen (Tierstandbein) und Gebrauchsobjekt(welt) (**pragmatisches substitutio** eines Tischbeins durch eine Tierbeindarstellung, wobei Ikonfunktion und Tischfunktion **pragmatisch-diskrepant** zueinander stehen).



Abb. 369: Rekonstruktion von Man Ray: *Palettable* (1940- 1971, bemaltes tischartiges Objekt).
Bei diesem Kunst-Objekt können drei Bestandteilsarten unterschieden werden:
solche, die eindeutig dem Aktiozept "Farbpalette" (zweites Bild), solche, die eher dem Aktiozept "Tischnutzung" (viertes Bild) und solche, die beiden zugewiesen werden können (drittes Bild): die amorphe, nierenförmige Platte kann durchaus beiden zugeordnet werden (drittes Bild), da ab den 1940er Jahren der Bioromantizismus im Design Konjunktur hatte. Sowohl der Titel als auch das Objekt weisen **pragmatische Diskrepanz (des Nachvollzugs von) Palettenutzung versus Tischnutzung** auf. Die Palette ist in Bezug auf den Menschenkörper als Maßstab **vergrößert** (**pragmatisches substitutio Maße + adiectio**), was wiederum auf das Körperbewusstsein des Rezipienten wirkt: er fühlt sich demgegenüber verkleinert o.ä.. Hier liegt **pragmatische Kontamination zweier Aktiozepte** vor; das Beispiel wurde trotzdem in diesem Kapitel platziert, um die Unterschiede zwischen beiden zu verdeutlichen.
In seinem tragbaren Museum ***"De ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy (La Boîte-en-valise)"*** (erste 20 Exemplare aus 1941) hat Duchamp den umgekehrten Weg der **Verkleinerung** beschritten, z.B. beim Pissoir, das er durch Pseudo-Signatur, Datum, Titelvergabe "Fontäne" und Neupositionierung in einen Ausstellungskontext zu einem Kunstwerk deklariert hatte. Solch **verkleinernden und vergrößernden Abbildungen** eines Gebrauchsgegenstandes gegenüber dem realen Menschenkörper bewirken u.U. beim Rezipienten den Eindruck einer **pragmatischen Antonymie**, da die Wirkung des Werkes auf ihn sein kann, dass er das Objekt oder sich selbst als **zu groß oder klein** empfindet bzw. zwischen diesen Eindrücken hin- und herpendelt. Das Bezugssystem seines Körpers ist relativiert durch ein Objekt, das zwar auf seinen Körper bezogen bleibt, aber das seine oder seine eigene **Maßstäblichkeit in Frage** stellt. Auch daher erscheint der Begriff **Aktiozept der Pragmatik** in Abgrenzung zu **Konzept der Semantik** sinnvoll, denn Konzepte haben keinen direkten Einfluss auf das Körperbewusstsein des Rezipienten, Aktiozepte dagegen schon, wie man hier erkennt.

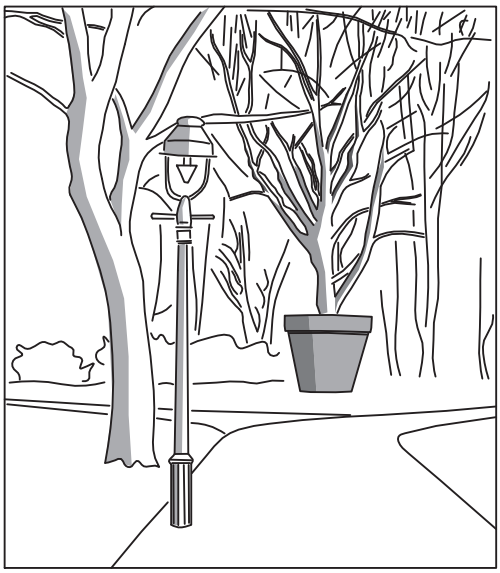


Abb. 370: Strukturzeichnung von Timm Ulrichs: *Baum im Topf* (1968 - 1994, Rauminstallation einer Blumentopfform um einen Parkbaum in Celle).
In diesem Werk ist die Form des handhabbaren Gebrauchsgegenstands "Blumentopf" dergestalt relativ zur Umwelt vergrößert worden (**pragmatisches substitutio Maße + adiectio**), dass er einen Parkbaum umschließen kann. Es entsteht durch die Vergrößerung des Objekts die Wirkung einer relativen Verkleinerung des anderen Objekts ´Baum´ (bzw. u.U. des Rezipienten), so dass der Park wie eine **"Spielzeugwelt"** anmutet **(quasi pragmatisches substitutio Maße + detractio)**. Da ein Blumentopf sich in seiner Größe üblicherweise an der Größe einer Hand orientiert, wirken in dieser Auffassungsweise auch die eigenen Hände - quasi über das abgespeicherte Körperbewusstsein - relativ zu den Bäumen vergrößert (**pragmatisches substitutio Maße + adiectio**) oder auch relativ zum Blumentopf verkleinert (**pragmatisches substitutio Maße + detractio**). Das Kunstzeichen verkleinert aber auch vergrößert scheinbar seine Umgebung: **pragmatische Antonymie zweier Dimensionsräume** (normale Dimensionalität versus baumverkleinernd > menschenvergrößernd bzw. auch menschenverkleinernd); daran lassen sich deutende Assoziationen z.B. bezüglich ´Handhabbarkeit von Natur´ o.ä. anschließen.

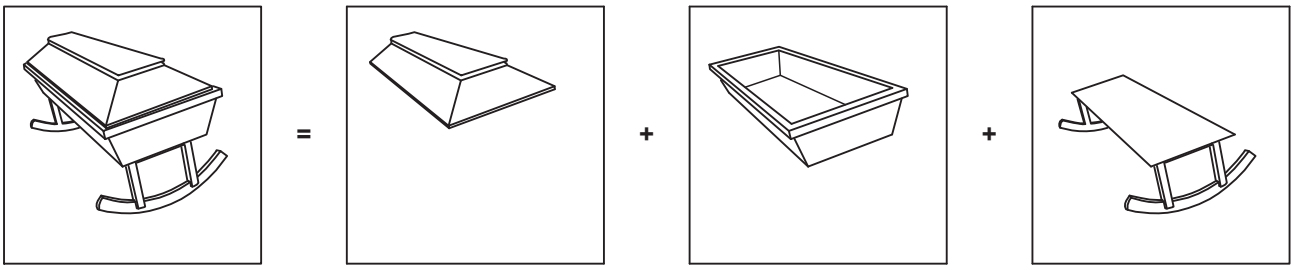


Abb. 371: Rekonstruktion von Timm Ulrichs: *Wiegenbahre* (2007- 2016, Holzobjekt).
Die Ambiguitätsoperation kann nicht eindeutig bestimmt werden: man könnte **pragmatisches adiectio** Wiegenschaukelbeine an einen Sarg annehmen oder Ersatz des Wiegen- durch einen Sargkasten: es handelt sich also um eine **Kontamination zweier gleichgewichteter Aktiozepte**. Ambige Assoziationen könnten sein: *"Schlafen als Todsein"*, *"im Lebensanfang beginnt schon das -ende"* oder *"Tod als Neugeburt"* usw.; das entspräche **semantischer Antonymie zweier assoziativer/ konnotativer Konzepte** Tod versus Leben. Es liegt hier aber auch ein Objekt vor, das tatsächlich für beide Gebrauchsarten "Schlafen" versus "Beerdigen" genutzt werden könnte; ggf. nur in Europa erscheint dieses Objekt als ungewöhnlicher Sarg: in Teilen Afrikas z.B. gibt es Traditionen "kreativen" Sargbaus z.B. in Form von Autos.

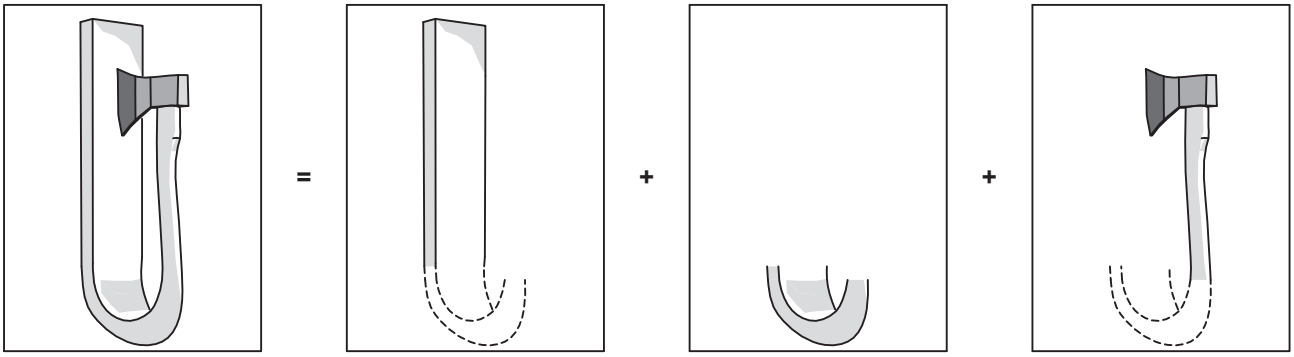


Abb. 372: Rekonstruktion von Timm Ulrichs: *Ins eigene Fleisch* (1972, Objekt aus Holz und Stahl).
Zwei Gebrauchsgegenstände ("Brett" und "Axt") werden gleichgewichtet ineinander überführt, indem sie ineinander **formgemorpht** sind; das bedeutet, dass die Instrumentform über topologische Veränderung, über eine "Zwischen-Formzone" (vgl. drittes Bild) in die Bearbeitungsobjektform ´Brett´ "überführt" wird. Man könnte sogar auf syntaktische Minimaldifferenz-Ambiguität plädieren: **MD (S1.1 ~ S1.2 ~ S1.3)**. Der Axt haftet situativ-pragmatisch eine Zielorientierung vertikal zum Griff an, hier aber sind "Instrument" und "Zielobjekt" in eins gesetzt: ein Werk ist sowohl Instrument als auch dessen Bearbeitungsobjekt (pragmatische Antonymie). Die Devianzoperation kann aufgrund der Gleichgewichtung der zwei Teilbedeutungen nicht eindeutig bestimmt werden, was Teil möglicher Ausdeutung der Antonymie zu allegorischer Komplementarität wird. Der Titel spielt auf die Gleichheit des Holzmaterials ("Fleisch") von Stiel und Brett an, eröffnet aber auch z.B. eine Analogie von Aktiozept als Teil des Körperbewusstseins zu "Fleisch" als Teil des Körpers; das Verhältnis von Titelbedeutung zum Objekt ist **semantisch-allegorische Komplementarität**.

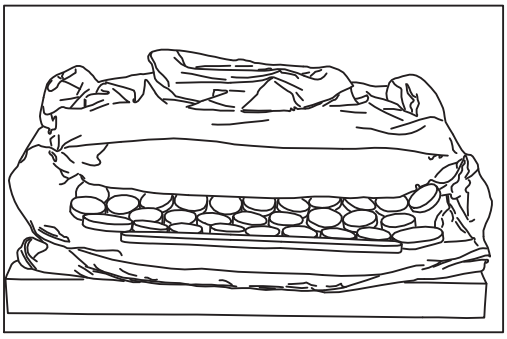


Abb. 373: Strukturzeichnung zu Claes Oldenburg: *Soft Typewriter, Ghost-Version* (1963, Skulptur aus genähtem Stoff)
Es handelt sich hier um einen Sonderfall eines Ikon-Zeichens, das als dreidimensionales Objekt auf **scheinbarem pragmatischem substitutio Material + damit einhergehender transmutatio der Konturlinie eines Gebrauchsobjekts "Schreibmaschine"** basiert, da alle Konturen dieser dreidimensionalen Abbildung einer Schreibmaschine von geradlinig zu gekurvt aufgrund Materialersetzung verändert sind. Es handelt sich quasi um eine **topologische Gesamtkörperdeformation** und um Scheinersetzung des Materiales.
Die Wirkung dieses weichen, nachgiebigen Tasteninstruments als Verfremdung des Aktiozepts ´Schreibmaschineschreiben´ ist eine Befremdung des Körperbewusstseins, ja u.U. Ekel o.ä..

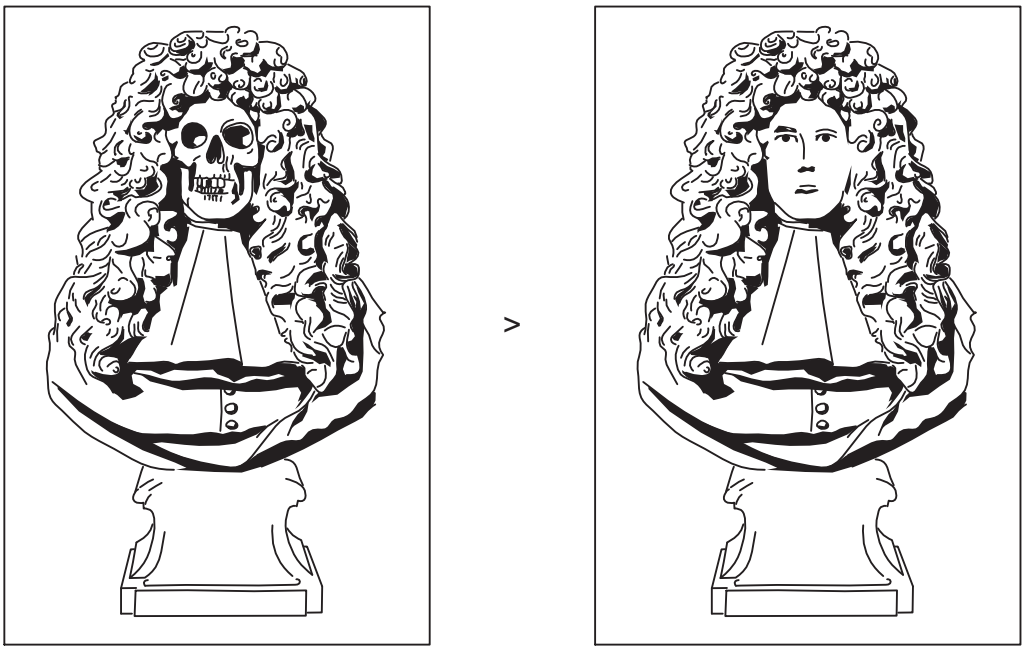


Abb. 374: Rekonstruktion von einer *Vanitasbüste* (Original links, italienische Schule, erste Hälfte 18.Jhh., Keramik-Skulptur).
Es liegt **semantisch-pragmatisches substitutio** vor, denn der Sockel der Büste (und die den höheren Ständen zuzuordnende Kleidung) verweist im Westeuropa des 18.Jahrhhunderts konventionell auf die pragmatische Funktion des Porträtierens eines Individuums, "Verewigtwerdens". Diese **durch den Sockel indizierte Funktion des Porträts** wird jedoch nicht erfüllt, sondern die des **Memento Mori**, des Erinnerns an die Sterblichkeit des Menschen. Es findet also ein Ersetzen der indizierten, konventionellen Funktion durch eine andere statt (**pragmatisches substitutio**) sowie damit verbunden ein Ersetzen der **Individuendarstellung** durch eine **supraindividuelle Bedeutung der Sterblichkeit, des "Todes"** (**semantisches substitutio**).

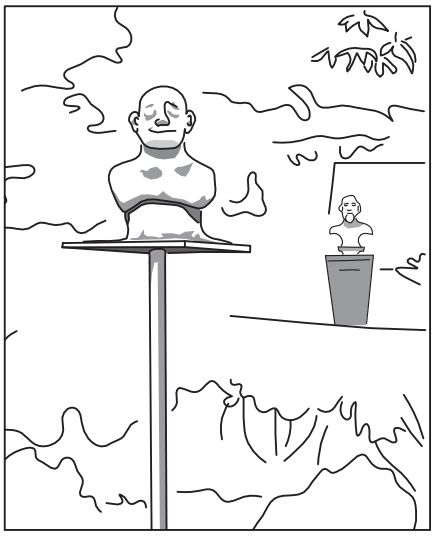


Abb. 375: Strukturskizze von Dieter Rot: *P.o.th.a.a.vfb. / Portrait of the artist as Vogelfutterbüste* (1968 - 1969, Objekt aus Schokolade und Vogelfutter, hier aufgestellt im Außenraum)
Durch das verzehrbare Material dieser Selbstporträt-Büste des Künstlers (Vogelfutter und Schokolade) und den Ort ´Außenraum/ Park´ wird eine **Zweiheit der Pragmatik** erreicht: die **Kunstzeichen-Konvention** *"dauerhafte, formal europäisch anmutende Porträtbüste mit Sockel im öffentlichen Park*" (siehe Pendant-Beispiel im Hintergrund) erfährt eine bildrhetorische Subversion: **pragmatisches substitutio Material + Antonymie** (vergängliches bzw. verzehrbares Material versus ersetztes, unvergängliches bzw. unverzehrbares Material wie z.B. Marmor). Diese pragmatische Nichtdauerhaftigkeit inmitten des alten Aktiozepts ´öffentliches Standbild´ wiederum hat eine **Rückwirkung auf die Semantik** z.B. als Deutung **semantisch-assoziativer Komplementarität** - wie sie im Titel schon angedeutet ist - z.B. in dieser Art: *"Teil meines darzustellenden Selbst als Künstler ist meine Akzeptanz der Vergänglichkeit, ja meine Ablehnung des Überdauerns meiner Werke über meinen Tod hinaus"* o.ä.. Man kann aber auch **konnotieren**, indem man z.B. gedankliche Verbindungen zum **Totenkult der Parsen** herstellt, die die Leichen ihrer Angehörigen den Geiern zum Fraß anbieten, als Symbol für das Transitorische von (menschlicher) Existenz.

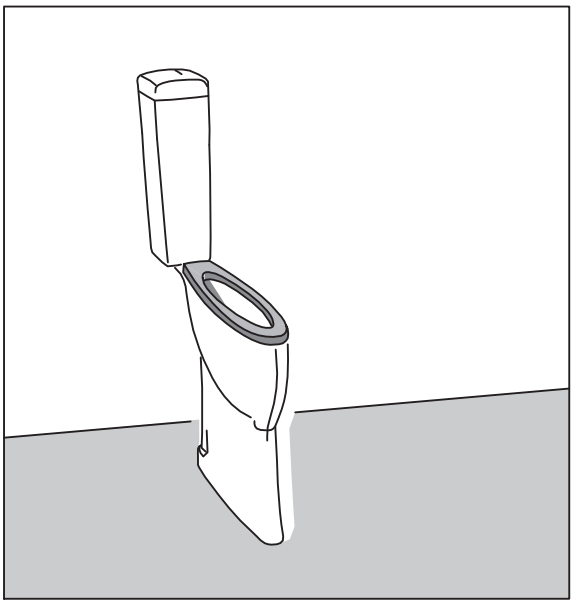


Abb. 376 Strukturskizze von Erwin Wurm:
***Toilet - Narrow* (2014, quasi-ikonisches Objekt)**
Topologische Verzerrungen in einer von drei Dimensionen wie diese hier kann man sich visuell-bildrhetorisch (also nicht mathematisch) als **pragmatisches transmutatio der Konturlinie + detractio des Volumens** vorstellen.
Das Ikon-Zeichen stellt immer noch das Ausgangsalltagsaktiozept ´Toilette(ngang)´ dreidimensional-körperlich dar, jedoch quasi mit **pragmatischem substitutio Funktion + Diskrepanz** ("alte" Gebrauchsfunktion versus Kunst-Zeichenfunktion). Wiederum kann dieser Eingriff in ein Aktiozept als ein Eingriff in das Körperbewusstsein des Rezipienten eine Wirkung auf dessen Körperempfinden haben, z.B. in Form eines Sich-Bedrängt-/ Verengtfühlens. Eine **pragmatisch-semantische Antonymie zweier Dimensionsräume** (normal versus horizontal gestaucht) kann wiederum semantisch-ambig ausgedeutet werden, z.B. in der Art: *"Zweieinhalbdimensionalität zivilisatorischen Bewohnens der Welt"* o.ä..

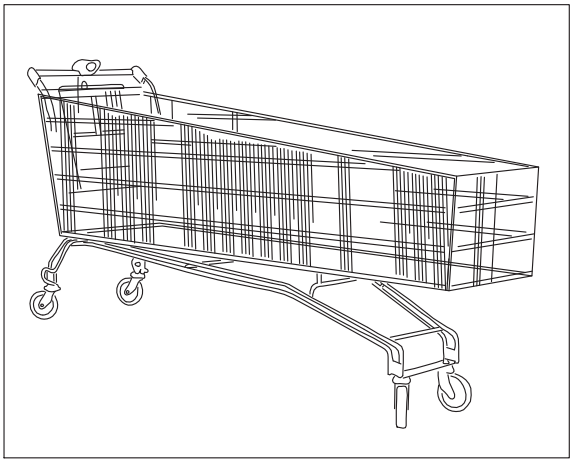


Abb. 377: Strukturskizze von Maurizio Cattelan: *Less than ten items* (1997, Objekt)
Auch hier liegt eine Art topologischer **Verzerrung in einer Dimension** eines alltäglichen, noch dreidimensional-körperlich erfahrbaren Gebrauchsgegenstandes vor, als **pragmatisches transmutatio Konturen/ substitutio Maße + adiectio Konturvolumen.**
Das Verhältnis von Appelltext des Titels zum deviant veränderten Aktiozept "normaler Einkaufswagen" ist **pragmatische Antonymie**: **Anzahlbeschränkung** des appellativ wirkenden Titels *"Less than ten items"* und das rhetorisch vergrößerte Volumen des Einkaufwagens als **Volumensteigerung** stehen im Widerspruch zueinander.
Die damit einhergehende **Ironie** bedeutet, dass der Appell ironisch simuliert wirkt (**pragmatische Antonymie** ernste Appellform versus unernste, gemeinte, aus Werk-Zusammenhang erschlossene Absicht), woran Bedeutungen angeschlossen werden können in der Art einer Konsumkritik o.ä..

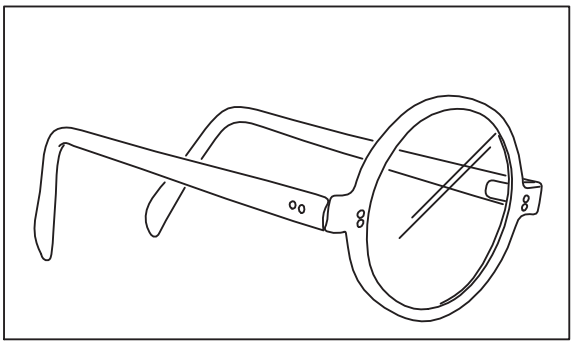


Abb. 378: Strukturskizze von Marcel Marien: *L´introuvable/ Das Unfindbare* (1937, Objekt aus Brillengestell und einem einzigen Brillenglas).
Bei Mariens Objekt-Werk handelt es sich um **pragmatisches detractio** eines Brillenglases aus dem Aktiozept ´Sehen mit Brille´, wodurch in Zusammenhang mit dem Titel auch der Zweck von ´Brille´ ersetzt wird: **pragmatisches substitutio Sehverbesserungsfunktion versus Chiffrefunktion** aufgrund des Titels. Das Chiffre kann nur vielfach assoziativ ausgedeutet werden, z.B. in der Art *"physiologisch präformierende Determination der menschlichen Kognition schließt für diese Unfindbares, Unerfahrbares aus"* o.ä.. Aber diese "Brille" ist unaufsetzbar, daher kann sowohl das Unsehbare als auch die Unmöglichkeit eines für diese Brille passenden Kognitionsapparats auf den Titel *"Das Unfindbare"* bezogen sein. Auch hier besteht also prinzipiell reziproke Ausdeutbarkeit.

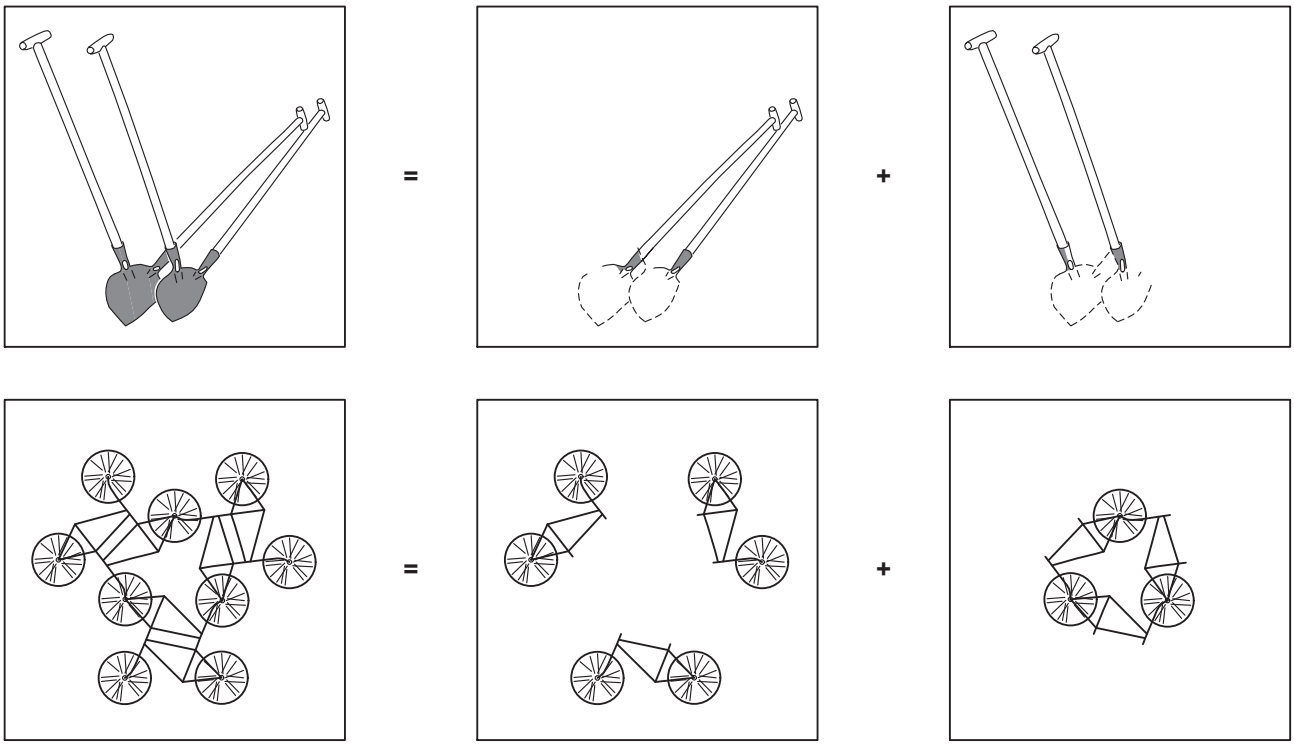


Abb. 379: Rekonstruktion von Joseph Beuys: *2 x Spaten mit zwei Stielen* (1969, Holz-Metall-Objekt) und von Ai Weiwei: *Forever (Stainless Steel Bicycles in Gilding) 3 Pairs* (2013, Metall-Objekt).
Die Alltagsgegenstände, die eigentlich für den Gebrauch durch einen Menschen ausgelegt sind, sind in beiden Objektwerkbeispielen durch **Dopplung/ Vervielfachung von Teilen/ "Fragmenten" des jeweiligen Aktiozepts** und ihre kraftschlüssige Zusammenmontage vermindert brauchbar (Beuys) oder unbrauchbar (Ai Weiwei) gemacht: **pragmatisches detractio zu Fragment + adiectio des Fragments + detractio/ substitutio Funktion(alität).** Im Fall von Beuys ("zwei" Spaten) ist das Objekt nur schwer in der ursprünglichen Funktion zu gebrauchen, im Fall von Weiwei ("sechs" Fahrräder, "3 Pairs") ist es unbrauchbar geworden (**pragmatisches substitutio Gebrauchs- versus Kunst-Zeichenfunktion, hier mit totaler detractio der Gebrauchsfunktion**). In beiden Fällen gibt es Objektteile, die allen potentiellen Teilobjekten angehören (das Schaufelblech bzw. drei "geteilte" Räder "dreier Paare"/ von "3 Pairs"); diese gemeinsamen Teile und die kraftschlüssige Zusammenmontage bewirken die Einschränkung der Brauchbarkeit, was assoziativ ausdeutbar ist. Die Anzahl der Schaufelstiele und ihre Orientierung legt nahe, dass das Beuys-Objekt für zwei Handhaber gedacht ist, im Fall von Weiwei sind es sechs zusammenmontierte (potentielle) Fahrräder, also sechs potentielle Nutzer von etwas Unbenutzbarem. Die Kunstzeichenfunktion im Ausstellungskontext ist z.B. die einer Allegorie auf *"eine immobile Gesellschaft voller Antagonismen und Verschränkungen"* (Ai Weiwei) bzw. einer Allegorie einer Utopie *"von Paarbeziehung/ Solidarität, die ihre verminderte Funktionstüchtigkeit aber auch offensichtlich eingesteht"* (Beuys).

Objektkunst kann gesellschaftliche **Kommunikationsformate** subvertierend-zitierend umnutzen, z.B. das Format ´Porträtbüste´ als gesellschaftliche Übereinkunft, dass auserwählte (Künstler-)Persönlichkeiten im Nachruhm sich selbst überdauern würden (vgl. Abb. 374, 375); damit einher geht rezeptiv eine Gemengelage alter, gesellschaftlicher Funktionen und neuer subvertierender Umfunktionalisierungen, die aufeinander reziprok bezogen werden können. Da aber die Kommunikationsformate mehr als nur Objekt gewordene Gebrauchsfunktion sind, gewissermaßen sind sie die Normierung von Sozialisation, kann man für solche Werke zumeist **konnotativ-semantische Antonymie** der Aussagen zu "Gesellschaft" aus der pragmatischen Antonymie zweier Funktionen ableiten: normierte Sozialisation (Werte und Normen/ Ikonologie/ Zuteilungssssteme/ durch Formate gelenktes Zeichenhandeln inmitten des Diagramms aus gesellschaftlichen Sicht- und Sagbarkeiten nach **Gilles Deleuze/ Michel Foucault:** die Formate können als mittelbare/ nicht-intendierte Zeichen bzw. Symptome für das Diagramm ausgedeutet werden) versus proklamiertes Erfordernis einer Subversion dieser normierten Sozialisation. **Timm Ulrichs** hat z.B. in seinem Werk ***Tarn-Fahne/ Demonstrationsobjekt-für-Fahnenflüchtige*** (1968 - 1976, Kunstobjekt) einen Fahnenhalter, eine Fahnenstange und eine Pseudofahne aus Camouflagestoff kombiniert, so dass die gewöhnliche Funktion einer Fahne durch eine dazu antonyme Funktion ersetzt ist: gewöhnliche Demonstration einer sozialen Zugehörigkeit nebst resultierenden Verpflichtungen versus dazu **antonymer** Demonstration eines Sich-Versteckens (Tarn-Stoff) und Abtrünnigwerdens (s. Titel). Das rhetorisch veränderte Aktiozept ist nicht nur körperbasiert (Fahneschwenken) sondern auch Symbol verwendend, ja proklamatorisch-symbolhandelnd, so dass man es in den Zwischenbereich **semantisch-pragmatischer Ambiguität** einordnen sollte. **Joseph Beuys**´ Werk ***Holzpostkarte*** (Editionsobjekt, Siebdruck auf Holz, 1974) nutzt ebenfalls ein gesellschaftliches Kommunikationsformat; es besteht aus einem Aufdruck "Holzpostkarte" nebst Linien für Adresse usw. auf einer Holztafel in Größe einer normierten Postkarte, die eine Kommunikation mengenmäßig und formal kanalisiert vorgibt.

In diesem Werk von **Beuys** ist Postkartenkarton-Material und die flächige Geometrie des linearen Aktiozepts ´Postkarteverschicken´ ersetzt durch Holz (als Urmaterial von Karton) und Körper (**pragmatisches substitutio**), die alte Verwendbarkeit damit aufgehoben (**pragmatisches detractio Funktion**), wobei aber Ersetzendes und Ersatz **semantisch komplementär** sind, da Karton aus Holz gemacht wird: Die materielle Gemachtheit, die unmerklich gewordene Körperlichkeit des Kommunikationsformats ´Postkarte´ wird Botschaft zu Lasten der normierten, linear-teleologischen Massenkommunikationsfunktion. Gebrauchsgegenstände kann man mit der Philosophie von **Maurice Merleau-Ponty** als der **"Zwischenwelt" ("intermonde")** zugehörig begreifen (vgl. Kap. 3.0). Diese Zwischenwelt ist die Welt der Produkte, in der das Körperbewusstsein des Produzenten sich mit dem Körperbewusstsein des Nutzers überlagert (was bei Massenprodukten wie der herkömmlichen Postkarte außer Blick geraten mag). Beim Anblick von rhetorisch zu Kunstzeichen veränderten Gebrauchsgegenständen bzw. -situationen ist also (**erinnertes) Bewusstsein vom körperlichen Gebrauch** des Gebrauchsgegenstandes, also **Pragmatik** auch angesprochen, nicht nur Syntaktik/ Wahrnehmung und Semantik/ Bedeutungszuweisung. Bei der Rezeption von Objektkunst wird die Handhabung des - ehemaligen - Gebrauchsgegenstandes rekapituliert, nachvollzogen: Klingen anstelle von Handgriffen in **Hatoums** Werk "Rollstuhl" (s. Abb. 365) z.B. erfährt man nicht einfach als Veränderung eines semantischen Konzepts sondern als das eines pragmatischen Aktiozepts, ja sogar als Eingriff in das eigene Körperbewusstsein; daher werden hier diese Objekt-Kunstzeichen dem Bereich pragmatischer Ambiguität zugeordnet, um Abbildungen von Objekten und Handhabungsobjekte der Körperwelt zu unterscheiden. Aber natürlich sind Aktiozepte wie Konzepte Teil des Lexikons erinnerbarer Gestaltbildungen.
Ready Mades der 1910er Jahre **ersetzen** den Gebrauchskontext des Gegenstandes bzw. **setzen** innerhalb der Kulturraumordnung **um** (**pragmatisches substitutio** nicht-profaner Ort versus ehemals profaner Ort, worin wiederum semantische Antonymie zweier Wertungen gesehen werden könnte). Das **Duchampsche** Ersetzen des Kontexts macht aus einem **Handhabungsobjekt ein Kontemplationsobjekt/ Bildwerk, ein Ikon-Zeichen/ Abbildwerk oder gar eine Allegorie**, wodurch auf abstrakter Ebene, semantisch-konnotativ die Beziehung zwischen der Ordnung der Dinge und der Ordnung der Zeichen reziprok aufeinander beziehbar, also instabil wird. Aber dieses ist eigentlich nur ungewöhnlich für die neuere westliche Kultur; auch die viel **ältere Tradition der Fusion von Abbildwerk und Gebrauchsgegenstand** wie z.B. Wasserkrüge in Form von Köpfen u.ä. führt zu semantisch-pragmatischer Ambiguität: Ein solcher Krug weist **semantische Diskrepanz** bzw. ausgedeutet **semantisch-allegorische Komplementarität** (Menschenkopf versus Krug) und **pragmatische Diskrepanz/ Komplementarität** zweier Teilhandlungen (Zeichen-Bedeutungszuweisung "Kopf" und Nichtzeichen-Benutzung als Wasserbehältnis bzw. ggf. rituelle Handlung) auf:

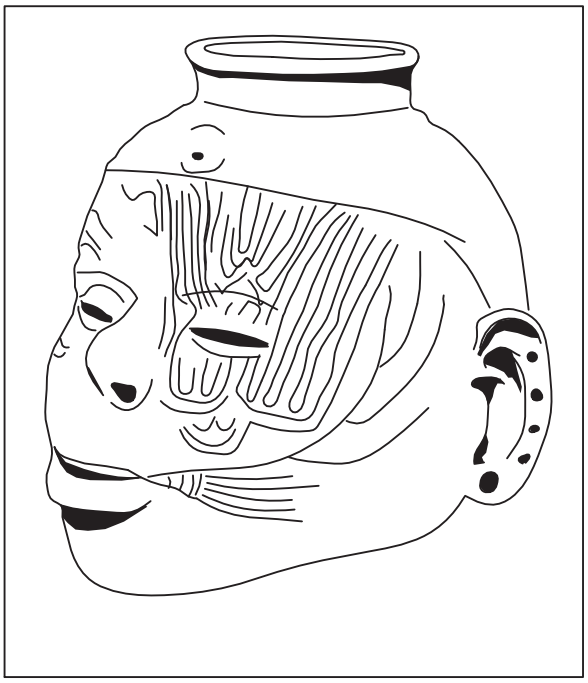


Abb. 380: Strukturskizze einer *Effigy Bowl* der Mississipianer (Nordost Arkansas, 1000 n. Chr., Tongefäß mit Einritzungen).
Syntaktische Zweiheit des Typs VK liegt vor, da die geritzten Linienstrukturbereiche aufgrund Linienindizes (K1) und Formähnlichkeit (S2) über das Augenpaar als Gruppe verbunden zu sein scheinen. **Semantische Zweiheit** liegt vor, da die Plastik sowohl als Zeichen einen Kopf **darstellt** als auch Krug ist, also Nichtzeichen. Man könnte zudem in den Linien Abbildungen der Muskel- oder Nervenfasern entdecken wollen, so dass noch eine **zweite semantische Zweiheit** auszumachen wäre: in einer Oberfläche Darstellung der Außenhaut UND des Körperinnenlebens darunter, ähnlich der Röntgenmalerei der Aboriginees (s. Abb. 316). **Pragmatische Diskrepanz bzw. Komplementarität** liegt vor, da Darstellungsfunktion (Kopf) und Aufbewahrungs- bzw. Ritusfunktion (Krug) in einer Plastik kombiniert sind, was allegorisch ausdeutbar ist (*"Ausschütten des Geistes"* o.ä.)

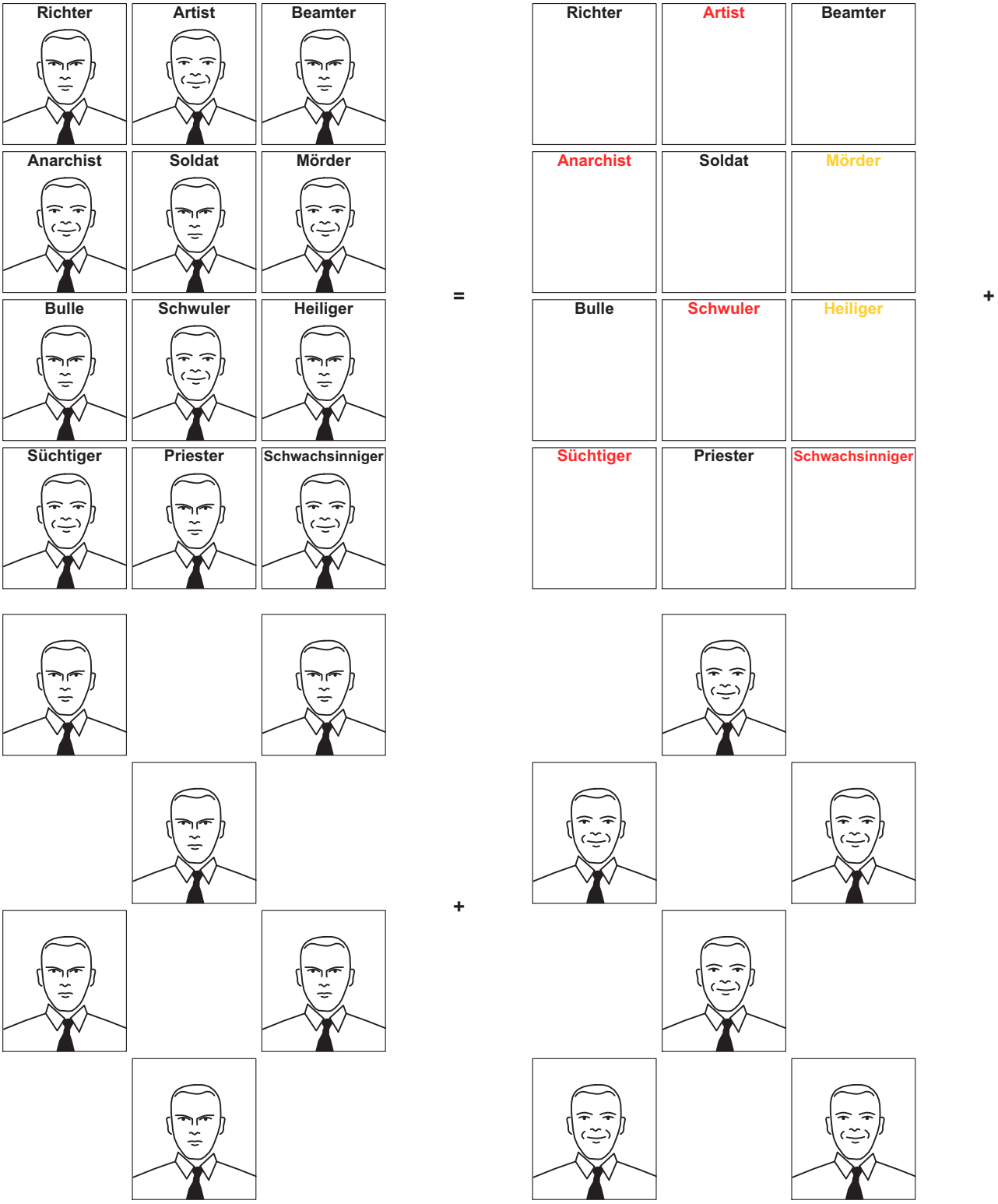


Abb. 381: Rekonstruktion von Jürgen Klauke: *Das menschliche Antlitz im Spiegel soziologisch-nervöser Prozesse* (1976/ 77; Originalkonzept links oben: zwei alternierend gereihte Fotoselbstporträts des Künstlers mit zwei Mimiken und wechselnden Bildüberschriften).
Das Prinzip der **text-bildlichen (stereotypisierenden) Repräsentation** wird hier **ad absurdum** geführt, da ein und dasselbe Gesicht mit zwei Mimiken zur Repräsentation von zwölf Menschentypen benutzt wird (rot: mit Außenseiterrolle, schwarz: als staatstragend angesehen, gelb: Ver- bzw. Hochbeurteilte). Das bedeutet, dass die Darstellungsfunktion eines Bildes hier nur **ironisch simuliert**, Typologisierung kritisierend parodiert wird. Eine **Simulation/ Parodie** ist eine **pragmatische Antonymie**: Simulieren des vorgeführten Tuns (hier: Repräsentieren) versus tatsächliches Kritisieren dieses Tuns als eigentlich gemeintes Tun. Da ein Gesicht für zwölf Konzepte genutzt wird, entsteht auch eine **semantische Zwölfheit als diskrepante bis antonyme Polysemie-Funktionalisierung eines einzigen Gesichts**, was Assoziationen wie *"Doppelleben"* (entspräche einer semantischen Kontamination) oder *"Entwicklungsstufen einer Figur"* aufrufen könnte. Auch **syntaktische Zweiheit VK** (S2.1 versus S2.2) liegt vor, da schachbrettartig zwei Gesichtsmimikformen im Wechsel auftauchen, also zwei verschachtelte Gruppierbarkeiten erzeugen; auch "staatstragende" und "randständige" Menschentypenbezeichnungen sind schachbrettartig zu zwei Konstellationen verschachtelt.

2.4.2 Rituelle versus rhetorische Desintegration von Gebrauchsgegenständen.

In der neueren westlichen Kunst war Zerstörung bzw. Desintegration bis zum Dadaismus etwas Ungewöhnliches; andere alte Kulturen aber kennen die **rituelle Zerstörung** von Abbildwerken und Opfergaben nach einer Zeremonie. In Indien z.B. wurden und werden Bildnisse der Göttin Kali angefertigt, um sie schon nach einmaligen Ritual als Zeichen der Opferbereitschaft im Ganges zu versenken. Das ist verbunden mit der Vorstellung, dass nur so der Göttin Ergebenheit gezeigt werden könne; auch wurden in bestimmten Kulturen z.B. germanischer Stämme Objekt-Opfergaben bewusst zerstört, wohl um sie der Benutzung durch Menschen zu entziehen, somit also den Göttern als endgültiges, unwiderbringliches Opfer darzubieten. Wenn Reste des desintegrierten Gebrauchsobjekts in der westlichen Objektkunst sichtbar bleiben, so kann man i.A. **Desintegrationsspuren als Indizes** auf die Desintegration als Operation sinnlich-materiell erfahren; mittels des **Desintegrationaktes als Satz-Prädikat sind Subjekt und Objekt der Zerstörung verbunden**. Desintegration schafft Ambiguität, da erinnerbares Ganzes und desintegrierte Teile opponieren. Der Eindruck von Abwesenheit aus Spurenhaftigkeit der Zerstörung dängt sich dabei indexikalisch auch für das Subjekt und das Prädikat der Zerstörung, nicht nur für das zerstörte Ausgangsobjekt auf; dabei beinhaltet und bedeutet der Zerstörungsakt als **dreiseitig-verbindendes Index-Zeichen** sowohl die spezifische Zerstörungsart als auch Zerstörung (linear-eindimensionaler Funktionalität) i.A.. Ein desintegriertes Kunstobjekt weist letztlich **eine Kontamination-Dreiheit dreier pragmatischer Zeichenfunktionen auf:** 1) über (zumeist kulturell-konnotative) Erinnerung verweist das Kunstobjekt auf das **Aktiozept des Ausgangsobjekts**, das rhetorisch verändert ist, 2) indexikalisch verweist es auf den **Prozess der Desintegration und damit auf Subjekt, Objekt und Prädikat der Zerstörung**, 3) erfahrbar ist nun die (den durch Zerstörung entstandenen Leerraum "füllende") **Kunstzeichenfunktion**. Die **Desintegrationsindizes** (als **Konstellierung** von Subjekt, Prädikat und Objekt der Zerstörung) verweisen auf eine Art symbolischer Handlung, die als **Chiffre** ausgedeutet werden kann. Die nur noch entfernte Ähnlichkeit des Zerstörungs- mit dem Ausgangsobjekt mutet mitunter ikonartig-abstrahierend an. Desintegration von Alltagsgebrauchsgegenständen in moderner westlicher Kunst kann sich auf unterschiedliche Aspekte des Ausgangsobjekts (vgl. MultiNet als "Aspektologie aller denkbarer Zerstörungsarten") als **"Angriffsobjekte"** der Desintegration beziehen:

a) Zerstörung bzw. Einschränkung des ursprünglichen Gebrauchswerts des Objekts

Zumeist ist Objektkunst ein Zerstören des ursprünglich geplanten Gebrauchswerts eines Alltagsobjekts zugunsten eines neuen (metakognitiven/ chiffreartigen) Zwecks. Im Sinne der Philosophie des **Situationismus** eines **Raoul Vaneigam** (vgl. Kap. 3.0) handelt es sich um ***"Entwendung"***, also Umfunktionalisierung des Alltäglichen, um einen ungewöhnlichen **Handlungsspielraum** anstelle **linearer Alltagsfunktion** zu erreichen (**pragmatisches substitutio der Funktion zumeist mit Folge der Antonymie zweier Funktionen**):

- **Man Ray** hat im Werk *Obstruction* (1920 - 1964) Kleiderbügel zu einem mobilem Schwebeobjekt ineinandergefügt (durch zwei Löcher in dem Holzquerteil eines Bügels, **pragmatisches adiectio** von Kleiderbügeln sowie **substitutio** alter, linearer Alltagsgebrauchsfunktion durch neue nichtlineare).
- **Picasso** hat im Werk *Stierkopf* (Abb. 363), **Viktor Brauner** im Werk *Wolfstisch* (Abb. 368) eine Abbildfunktion an die Stelle der alten Gebrauchsfunktion gesetzt; beide **animieren** Alltagsobjekte.
- **Günther Uecker** hat einen Stuhl, v.a. seine Sitzfläche benagelt: *Benagelter Stuhl* (1963). Ähnlich ist der *Fettstuhl* von **Joseph Beuys** (1965), bei dem ein Fettwinkel auf eine Stuhlsitzfläche aufgetragen wurde, so dass ein Stuhl in beiden Fällen unbenutzbar ist. Die Unbenutzbarkeit forciert hier die Rezeption als Kunstzeichen, so dass beide Funktionen (Stuhl versus Kunst) in **demonstrierter Antonymie** stehen.

b) indexikalisch sich im Werk nur andeutende Zerstörung von anvisierten Bearbeitungsobjekten des umgewandelten Instruments:

- **Man Ray** (*Geschenk*, 1923, Objektkunst**,** Abb. 365) hat auf der Unterseite eines Bügeleisens Nägel aufgebracht (pragmatisches adiectio von Nägeln, pragmatisches substitutio + Antonymie der Funktion Bügeln/ Pflegen durch das dazu antonyme Zerstören der Wäsche). Das so enstandene Kunstobjekt nannte er *"Geschenk"*; dieses ist eine weitere pragmatische Antonymie (die auf allegorische Ausdeutung drängt), da man üblicherweise nicht etwas schenkt, das zerstört. Die Nägel zeigen indexikalisch auf das zu Zerstörende.

c) indexikalisch sich im Werk andeutende Verletzung von Instrumentbenutzern:

- **Mona Hatoum** (*Ohne Titel/ Rollstuhl*, 1998, Objektkunst**,** Abb. 365) hat ein Objekt bauen lassen, das einem Rollstuhl ähnelt, dessen Griffe aber durch Messerklingen ersetzt sind Es liegt hier also eine Imitation/ eine Abbildung von einem echten Rollstuhl vor (was wiederum in Abgrenzung zum Umbau eines echten Rollstuhls auszudeuten wäre), die indexikalisch über die Spitzen der Messerklingen auf den Rollstuhlschiebenden als zu Verletzenden zeigt, wobei der Rezipient beide Rollen (sitzend/ schiebend) gedanklich einnehmen kann.

d) Programmierte "Selbst-Zerstörung" des Werks:

- **Jean Tinguely** hat eine sich selbst zerstörende Maschinenapparatur in New York 1960 aufgestellt: *Hommage à New York* (1960, Apparatur-Installation in New York, die sich in einer Art Happening selbst zerstörte).
- **Timm Ulrichs** hat im Werk *Potentielle Plastik* (1972) ein Loch in einen Feldstein gebohrt, so dass das sich dort sammelnde und im Winter gefrierend sich ausdehnende Wasser den Stein zersprengen kann.

e) Ausgeführte Zerstörung

- Der **Nouveau Réalisme** kennt unzählige Zerstörungsarten: **Zusammenpressen** (**César**: *Komprimierter Buick* aus 1961), **Explosion** (**Arman**: *Explodiertes Auto* (1963), **Zerschlagen** (**Arman**: *Colère musicale* (1962, zerschlagene Violine), **Zersägen** (**Arman**: *Virtuosité* (1961, zersägte Violine), **Verbrennen und Eingießen in Plexiglas** (**Arman**: *To Hell with Paganini* (1966, verbrannte und in Plexiglas eingegossene Violine).
- **Dieter Rot** hat die Gesamtedition von Hegels Werken "verwurstet", d.h. Bücher zerschreddert und das Ergebnis in Wurstdärme gestopft, diese dann in einen offenen Holzkasten gehängt, gereiht und beschriftet: *Literaturwürste/ Hegel in 20 Bänden* (Objekt, 1974).

- **Niki de Saint-Phalle** hat in *Shooting painting* (1964, Edition MAT) farbgefüllte Eier auf einer Leinwand platziert, auf dass diese zu beschießen sind; Farbe fließt dann in Rinnen über die Leinwand nach unten.

f) Programmierte Zerstörung durch <u>Einsatz vergänglicher Materialien bzw. Verwenden von (für den angedeuteten Gebrauchszweck konventionell gesehen) "ungeeigneten" Materialien</u>:

- **Dieter Rot** hat *Insel-Bilder* aus vergammelnden Lebensmitteln erstellt, z.B. *Grosses Inselbild* (1970, Objektbild). Er hat auch eine Wurstscheibe als runde Form hinter ein weißes und vor ein blaues Blatt gelegt, so dass sich die Anmutung eines Sonnenuntergangs durch das zergehende Fett einstellt. Im Vergehen wechselt also das Bild die Farben (*Kleiner Sonnenuntergang*, 1968, Editionsbildobjekt).
- **Joseph Beuys** hat für das Editionsobjekt *Filzanzug* (1970) aus Filzmaterial Anzüge schneidern lassen. Würden die Anzüge getragen werden, würden sie zerfallen; der allegorische Sinn liegt also im Material Filz als Versinnbildlichung einer umfassenden Idee des "Recycling" o.ä., die aber gleichwohl - wie durch das Pseudo-Nutzobjekt vorgeführt - einen Praxistest in der Welt nicht bestehen würde.

g) <u>Ausschaltung aller Sinneskanäle - außer einem Sinneskanal - zum Objekt</u> :

- **Marcel Duchamp** hat einen Freund ein Objekt in eine Fadenkordel legen lassen; diese Kordel wurde dann zwischen zwei Metallplatten verschraubt, so dass das Objekt allenfalls Hörbares produziert: *A Bruit secret/ Ein Lärm-Geheimnis* (1916, Objekt).
- **Yves Klein** hat in seinem Konzept einer *Taktilen Skulptur* (1958, Objekt-Kasten) dergestalt ein Objekt in eine Kiste montiert, dass man mit seinen Händen das Objekt zwar betasten aber nicht sehen kann.

h) <u>Reduktion der Sichtbarkeit bzw. Wiedererkennbarkeit</u> eines Objekts durch Verpackung, Versenkung, Rotation usw. des Objekts:

- **Man Ray** hat in seinem Werk *Das Geheimnis von Isidore Ducasse* (1920) eine Nähmaschine in Stoff eingewickelt und mit einem Faden das Ganze verschnürt. **Christos** Verpackungen von bekannten Gebäuden oder Landschaftselementen oder Objekten (z.B. das Editionswerk der Zeitschrift *Look,* in halbdurchsichtige Folie verpackt, der Edition MAT aus 1965) knüpfen im verfahrenstechnischen Sinne daran an.
- **Meret Oppenheim** hat in *Frühstück im Pelz* (1936) Fell auf einen Teller, eine Tasse und ein Messer geklebt, so dass diese Ausgangsobjekte nur noch konturhaft sichtbar, auf jeden Fall im ursprünglichen Sinne unbrauchbar geworden sind und wie animiert erscheinen.
- Eine ähnliche **Oberflächenersetzung** hat **Pierro Manzoni** Brötchen angedeihen lassen: er hat für das Werk *Pane* (1961) 15 Brötchen weiß bemalt und in einem Kasten zu einem Bildobjekt gereiht. Die **Wiedererkennbarkeit** der Brötchen als Brötchen ist durch Austausch der Farben reduziert (**semantisch-pragmatisches susbtitutio ´weiß´ anstelle ´natürlich gelblich´**) .
- **Jean Tinguely**s Editionswerk *Constante* überlässt ein motorisch bewegtes Podest dem Betrachter, um darauf selbst gewählte Objekte rotieren zu lassen, so dass nur noch eine transparente Drehsilhouette, eine Absenz sichtbar bleibt (1959, Podest, Motor, Gegenstand nach Belieben, Edition MAT).
- **Walter de Maria** hat einen ein Kilometer langen Metallstab im Erdreich versenkt; sichtbar blieb allein eine Betonplatte und eine runde Messingfläche als Schnittfläche des Metallstabs: *Der Vertikale Erdkilometer* (Documenta 6, 1977, Kassel).
- **Wolf Vostell** hat Autos in große Betonkuben einbetoniert: *Einbetonierte Autos* (1987).

i) angedeutete <u>Selbstzerstörung des Künstlers bzw. Teile seines Werks</u>

Timm Ulrichs ist als "lebender Blitzableiter" mit einem langen Metallstab in einer Kunstaktion über Felder gelaufen: *Timm Ulrichs, den Blitz auf sich lenkend* (Performance, 1977). Er hat zudem im Werk *Urne verbrannter Kunstwerke* (1972) eigene Werke zerstört und die Funktion einer Urne als Auffangungsbehältnis menschlicher Überreste ersetzt durch Aufnahme verbrannter Kunstwerke (pragmatisches substitutio).

Mittlerweile ist die Zahl der aus Desintegration entstandenen Alltagsobjekt-Kunstwerke (mit der ästhetisch ambigen Opposition Ganzes versus Teile bzw. Teile versus Leerstellen) also so groß, dass ggf. in diesem Zusammenhang von einer **modern-westlichen Kunstbewegung der Desintegration** gesprochen werden könnte, die eine (mitunter gegenaufklärerisch-mystisch-antisemiotisch anmutende) Tendenz zur **Performanz der Medialität** als zelebrierter Materialität und Körperlichkeit aufweist (vgl. Zitat hierzu von **Krämer**, Kap. 1.6.16).

Eine abstraktere, **quasi soziologische Desintegration an Vermarktungsstrategien von Produkt-Superzeichen** erfolgt in moderner Objektkunst in **Pseudo-Gebrauchsprodukten als ironische Produkt-Simulation** als pragmatischer Antonymie wie bei **Duchamps** *Belle Haleine, Eau de Voilette* (Parfumflasche mit aufgeklebtem Photo von Duchamp, verkleidet als seine Transvestie-Kunstfigur *Rrose Selavy*, 1921). Die transvestierende Kunstfigur *Rrose Selavy*, die Vereinigung von genetischem Mann Duchamp und der Frauenrolle in einer Kunstfigur als Superzeichen ist rezeptiv **semantische Kontamination**, der Name ist ein ambiges Wortspiel: *Eros c´est la vie*.

In diesem Zusammenhang sind auch die Pseudo-Produkte von **Jesus-had-a-sister-production** zu erwähnen, so z.B. ein Urin-Teststreifen als Pseudo-Test auf Homosexualität (*Are you gay? Test out now!*, Teststreifen in Klarsichtbeutel mit Produktkennzeichnung und -foto zweier sich über einen Gartenzaun anschauender, im Garten arbeitender Männer, um 2002). Solche Pseudo-Produkte simulieren Massenprodukte, ironisieren deren Genderrollen-Klischees bzw. Labor-Wissenschaftlichkeit (**pragmatische Antonymie ironischer Simulation: vorgeführtes Tun versus gemeinter Kritik dieses Tuns**).

2.4.3 Intertextualität als Sonderform semantisch-pragmatischer Ambiguität.

Wenn sich ein Werk intertextuell/ interpictural (die Metapher ´Text´ kann als ´Gewebtes´ auch auf bildende Kunst bezogen werden) auf ein anderes bezieht, so liegen auf der Ebene der Pragmatik zwei Handlungen in **pragmatischer Kontamination** vor:
a) die **Zeichenverwendung des zitierten Werks** (als ein Hineinbringen eines Vorgängerwerks mitsamt seiner Syntaktik, Semantik und Pragmatik/ Funktion in das neue Werk) versus
b) die **im aktuellen Werk selbst vorliegende Zeichenverwendung** (ein Verändern des Zitierten z.B. als Parodieren, das man wiederum als eine Art Stellungnahme zur Syntaktik, Semantik oder Pragmatik des zitierten Werkes) ansehen kann. Semantische Ambiguität bei Intertextualität wurde in Kapitel 2.3.5 dargestellt.

Ein Werk kann z.B. ein Vorgängerwerk im Hinblick auf seine Syntaktik, seine Semantik oder Pragmatik **parodieren**, z.B. wenn **Sigmar Polke** in einem Werk die rechte obere Ecke eines sonst weißen Bildes schwarz ausmalt und diesen Titel auf die Leinwand selbst schreibt: *"Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke ausmalen!"* (1969). Dieses Werk ist pragmatisch gesehen eine **Parodie auf die Syntaktik** minimalistischer, nichtabbildender Kunst, die diesem Werk zeitlich vorangegangen ist. Polkes Werk einer ´Pseudo-Minimal Art´ könnte man als **pragmatisch-konnotative Antonymie** Werkironie versus (durch den Text als nur ironisch-simuliert gekennzeichnetem) zitiertem Minimalismus bezeichnen. Polke (als ein sich dem Profanen zuwendender Pop-Art-Künstler) unterstellt hiermit der von ihm parodierten minimalistischen Kunst willkürliche Setzungen inmitten einer Selbstinszenierung als scheinrational bzw. geniekulthaft, als ´heilig-höher stehend´.

Bildzitate können jedoch auch auf Verändern des Zitierten durch detractio, adiectio, substitutio und transmutatio, also auf direkter Devianz **statt einfacher indexikalischer Zugabe eines Texts zum Zitierten** beruhen. Detractio drängt auf Rückergänzen des Abwesenden, wie das folgende Beispiel (Abb. 382) zeigt; dieses Rückergänzen ist aber in diesem Beispiel mit vielen gezeichneten Händen ohne Restkörper nur noch uneindeutig-ambig möglich.

Besondere Formen der Intertextualität bzw. Interpicturalität liegen vor, wenn das Vorgängerbild, auf das intertextuell Bezug genommen wird, **direkt-physisch verarbeitet wird**. Hier wird zumeist eine ursprüngliche Bildfunktion durch eine neue Bildfunktion konterkariert (**pragmatische Antonymie zweier Handlungsabsichten**). Mitunter werden auch Indizes der Malspuren des Vorgängerkünstlers übermalt, so dass auch Bildindizes konterkariert werden. So werden in der **Collage** seit Beginn des 20.Jahrhunderts massenmedial reproduzierte fotografische Bilder aus ihrem medialen **semantisch-pragmatischen Kontext** entnommen (> **semantisch-pragmatisches detractio**) und als Kommunikationsfragmente u.U. mit anderen (re-)kombiniert (> **semantisch-pragmatisches adiectio**), was auch rezeptiv zu erfahrbarer **Kontamination unterschiedlicher Gebrauchskontexte als raum-zeitlicher Einbettung von Kommunikationsobjekten** führen kann (z.B. Kochbuch und Modekatalog oder Zeitung o.ä.).

Während hier noch von Abdrucken von Fotos, also (schon abgenutzt-druckunscharf wirkenden) Abbildern von Abbildern gesprochen werden könnte, kommt es auch zu Verarbeitungen von Originalen. So hat **Marcel Duchamp** bereits 1914 das signierte Aquarell eines anderen Künstlers mit dem Titel ***Pharmacie*** versehen und nochmals selbst signiert und datiert (und wohl auch eine kleine Figur in gelb und in lila ergänzt; s. Abb. 336).
Robert Rauschenberg hat eine Zeichnung des Künstlerkollegen **Willem De Kooning** ausradiert (*Erasergate*, 1953), was man als radikale Form **pragmatischer Antonymie (Bildherstellen versus Bildvernichten**) bezeichnen kann.
Der situationistische Maler **Asger Jorn** hat (getreu der situationistischen Taktik der ungewöhnlichen Umfunktionalisierung von Kulturindustrieprodukten) ein von fremder Hand gemaltes Ölbild eines Hirschen mit diesem folgender Hirschkuh in einer Gebirgslandschaft mit eigener, informell anmutender Malerei teilweise übermalt (*Hirschbrunft im Wilden Kaiser*, 1960). Hierbei handelt es sich um **pragmatisches adiectio eigener Malerei + substitutio der Sichtbarkeit alter Malerei + Antonymie (ikonisch-konventionelle Repräsentation versus indexikalisch-situativ-subjektive Expression)**; die (v.a. in Deutschland in den 1950ern in vielen Wohnstuben mit Beispielen verbreitete) Bildkonvention romantischer Heraufbeschwörung ´natürlicher´ Geschlechterrollen wird in diesem Werkbeispiel mit semantisch unzuordbaren, unfesten, nichts als Indizes der situativ-ekstatischen Malhandlung zeigenden ´Farbwucherungen´ teilübermalt.

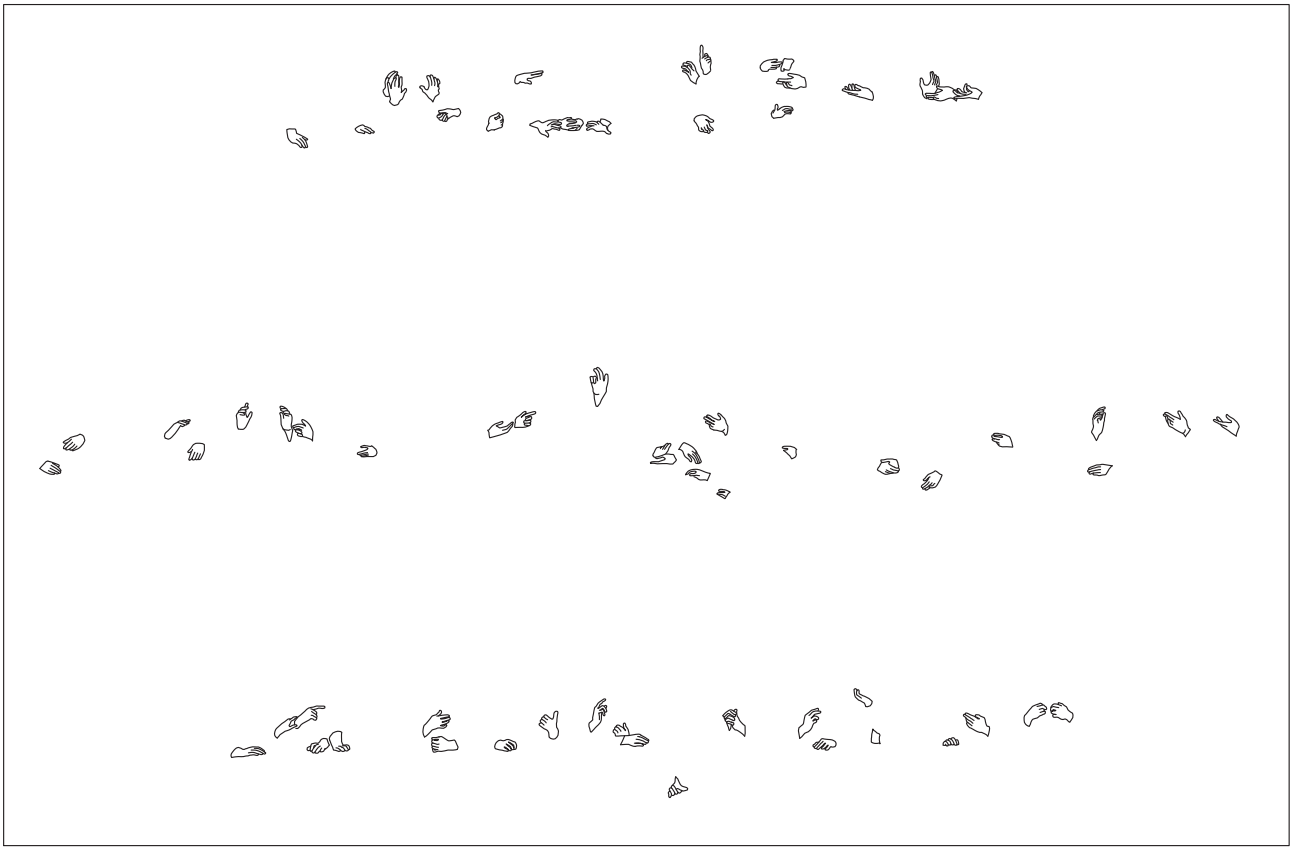


Abb. 382: Axel Rohlfs: *Indexikalischer Triptychon 2* (aus dem Band visueller/ konkreter Poesie *what you see is what you get*, 2006).
Aus drei historischen Abendmahldarstellungen werden nur die Hände zeichnerisch übernommen (**Intertextualität als semantisches detractio von Farbflächen sowie adiectio anderer fragmentarischer Abbilder**): 1) Leonardo da Vinci (1495-1498) 2) Taddeo Gaddi (um 1340-1350) 3) Domenico Ghirlandajo (1480). Dadurch werden die Indizes der Handhaltungen herausgestellt (daher der Titel), die Körperzuordnungen sind **ambig mehrfach möglich**. Die Reihen der Hände (inmitten des Bandes visueller Poesie *what you see is what you get*) muten nun wie lineare Schriftzeilen eines einzigen Texts an, was man als **pragmatische Antonymie** deuten könnte (drei ehemals **nichtlineare** Abbilder versus hier **linearer** ´Quasi-Text´).

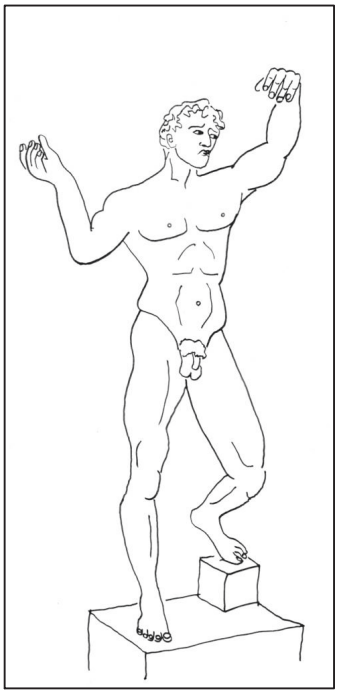


Abb. 383: Axel Rohlfs: *Mann in der Pose von Arno Brekers Frauenskulptur ´Anmut´* der 1940er Jahre (aus dem Grafik-Theorie-Band "*schemenata*", 2008).
Es liegt **semantisch-intertextuelles substitutio des Frauenkörpers + Antonymie** aus einem männlichem Körper in einer konnotativ weiblich anmutenden Pose vor (**gendercodierte Haltung als Teil eines Genderlekts der Körperbewegung/ kinetisches Verhalten**): nur die Pose der Frauenskulptur *Anmut* von Arno Breker bleibt erhalten, die Körperformen sind ersetzt. Zudem liegt **pragmatisch-intertextuelle Antonymie** vor, da ja die ursprüngliche Funktion der Festschreibung von Geschlechterposen hier konterkariert wird. Denkbar sind neben der nonverbalen Kommunikation der Körperpose auch Kleidungsstücke o.ä. Man nennt letztere Praxis auch **Cross-Dressing**, dementsprechend könnte man bei diesem Werk von **Cross-Posing** sprechen. **Michail Bachtin** hat eine ästhetisch-ambige **Theorie des Karnevals** entwickelt, in der karnevaleskes Cross-Posing und Cross-Dressing eine gesamtgesellschaftliche, pragmatische Funktion haben, nämlich die eines Spannungsabbaus, einer Empathiebildung für den jeweils anderen durch Rollentausch für eine kurze Zeitperiode (vgl. Kap. 3.0). In seiner **Theorie der Polyphonie in der Literatur** (z.B. der erlebten Rede als Durchmischung der Erzählerstimme mit einer Figurenstimme, vgl. ebd.) hat er eine weitergehende Art der semantisch-pragmatischen Ambiguität ermittelt: in der Polyphonie würde das gewohnte ´eine Stimme im Text sprechen lassen´ durch ´zwei Stimmen gleichzeitig sprechen lassen´ ersetzt. Auch Intertextualität ist gewissermaßen Polyphonie, da zwei Werke ´sprechen´; **Julia Kristeva** hat die Theorie der Intertextualität in Anlehnung an Michail Bachtin entwickelt.

2.4.4 Analogien der Bildinszenierung zu narratologischen Kategorien.

Narratologische Komponenten können durch raum-zeitliche Einbettungen des Abbildes zu diesem hinzutreten, indem entweder außerhalb der Bildfläche eine Hängung in einem **Ausstellungssetting** erfolgt oder indem der Bildproduzent Darstellungen von in den Bildraum ragenden **Körperteilen von sich selbst integriert** (s. Abb 385). Dieses entspricht ja eigentlich dem körperlich-natürlichen Netzhautbild, da man ja immer Teile seines Gesichts beim Sehen mitsieht. Das Abbild im Museum ist gegenüber diesem "natura" des Netzhautabbildes streng genommen **semantisch-pragmatisches detractio der mitsichtbaren Gesichtspartien;** nur durch Konvention nimmt man das museale Bild als "quasi natürlich" an.

In einer Rauminstallation der Ausstellung ***"Exposition Internationale du Surréalisme"*** (1938) erklangen Marschschritte von Soldaten aus Lautsprechern, der Duft gerösteter Kaffebohnen verbreitete sich; der visuelle Sinneskanal der ausgestellten Bilder wurden also mit anderen Sinneskanälen raum-zeitlich vermengt, eher lineare und eher nichtlineare Informationen unterschiedlicher Sinneskanäle wurden **kontaminiert**.
Marcel Duchamp hat für die Folge-Ausstellung ***"First Papers of Surrealism"*** (1942) in den Ausstellungsraum ein Netz aus Fäden vor und zwischen Bilder gespannt und somit die Bilder sowohl linear verbunden als auch nichtlinear-netzartig unzugänglich gemacht, was man als ambige Rauminstallation betrachten könnte: syntaktische Minimaldifferenz des **Geometriemischtyps 9 (Linien zu Volumen)** sowie unzählige denkbare semantische Verknüpfung von Bildbedeutungen (als Stolperfallen) als auch **pragmatische Antonymie** (konventionell begehbare versus hier unbegehbare Ausstellung).

Sind Körperteile in die Bildfläche integriert, so können diese auch nonverbale symbolische Zeichen ausformen wie beim Beispiel von **Ai Weiwei** unten; diese Zeichen können dann mit dem restlichen Bildinhalt mit zugehöriger Funktion in **semantische und pragmatische Diskrepanz, Antonymie oder Komplementarität der Funktion** treten.
Bei **Ernst Machs** Zeichnung (Abb. 385) werden Teile des menschlichen Körpers und seine Umwelt gezeigt; das erzeugt **semantische und pragmatische Komplementarität**, da ja dann der körperliche Ort der Produktion des perspektivischen Bildes im Auge nun zum Abbild als Komplement hinzukommt: die Gemachtheit des Nezuhautabbilds ist sichtbar inmitten des Gemachten des Abbilds. Jedoch lenkt das Abbilden der Augenhöhle und des Nasenflügels im Bild auch die Aufmerksamkeit auf die **potentielle Subjektivität als narrative Komponente** des Bildes (hier Liegen plus Zeichnen als Meta-Ebene des gezeichneten Abbilds); im **Comic** werden daher mitunter Augenhöhlen-Abbilddarstellungen dazu benutzt, durch mentale Zustände getrübte Wahrnehmung darzustellen (quasi als ´subjektive Kamera´). Solche perspektivischen Abbilder inmitten der Augenhöhlendarstellung sind dann z.B. verzogen, wellenförmig deformiert oder in extremer Froschperspektive (z.B. aufgrund eines Bedrohungsgefühls) realisiert, um anzuzeigen, dass es sich nicht um reine Netzhautabbilder sondern **ambig auch um mentale Erzähl-Abbilder** handelt. Mit der Bildinszenierung können also **narrative Kategorien** in einem weiten Sinn korreliert werden: man darf bei **Ai Weiweis Bilderserie** *Study of Persepctive* (siehe unten) ein **quasi auktoriales Erzählverhalten** konstatieren, da der ´Erzähler´ das dargestellte Geschehen (*´nonverbaler Appell der Architektur, sie als Ehrfurcht erheischendes Monument zu akzeptieren´*) ablehnend kommentiert, bei dem Bild von **Ernst Mach** *Innenperspektive* einen **quasi autodiegetischen Erzähler**: der Erzähler/ Seher ist Teil der erzählten Welt und Hauptfigur, die sich selbst in extremer Verzerrung sieht, was den Blick metakognitiv auf Kognition selbst lenkt. Sogenannte **Ego-Shooter-Computerspiele**, bei denen der Computerspieler Darstellungen seines (vermeintlichen eigenen) Körpers mit Waffen in der Hand sieht und damit in das Geschehen eingreift, ist eine Fortführung dieser **narrativen Ambiguität: Abbild versus seine Inszenierung**.

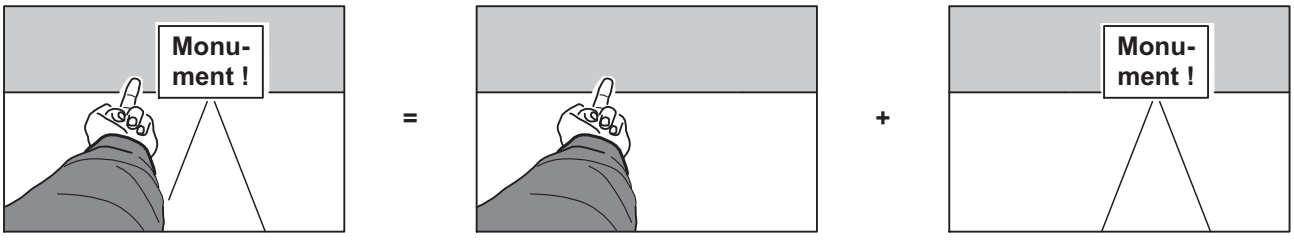


Abb. 384: Rekonstruktion von Ai Weiwei: *Study of Perspective* (Foto-Serie, begonnen 1995).
Das fotografische Abbild hat zwei Teilbedeutungen aus Abbild und aus ´**narrativer Rahmung**´ des Hineinragens des Künstler-Armes, die zueinander im Verhältnis **semantischer Antonymie** (Heiliges versus Profanes) stehen: Das nonverbale Symbol-Zeichen ("*Fuck you!*") ist einem profanen nonverbalen Soziolekt entlehnt, das Monument gewissermaßen der Sphäre eines ´heiligen´ Soziolekts der Monumental-Architektur; das Handzeichen negiert die Sphäre des ´Heiligen´. Je nach Kulturkreis und Zeit drückt sich das Konzept der Ehrfurcht einflößenden Monumentalität in seiner Fotoserie im Raumeinnehmen, also in extremer **Horizontalität** (Palasteingang der Verbotenen Stadt in Peking sowie Kreuzfahrtschiff) oder in extremer **Vertikalität** (Eiffelturm) aus. Daraus folgt **pragmatische Antonymie**, da das Handzeichen als **Sprachhandlung** gedeutet werden kann, als Sich-Verweigern, als Nichtunterwerfung unter den **Appell nach Ehrerbietung vor dem Monument**, der von der Architektur ausgeht. Der Titel verweist auf die Inszenierung von Monumentalarchitektur durch gebaute Blicklenkungen, also Perspektivierungen in Form von Straßen u.ä.. Die Perspektive des Armes im Kameraobjektiv passt sich der Blickperspektive ein, um dann aber ein Gegenzeichen mit der Hand zu setzen.

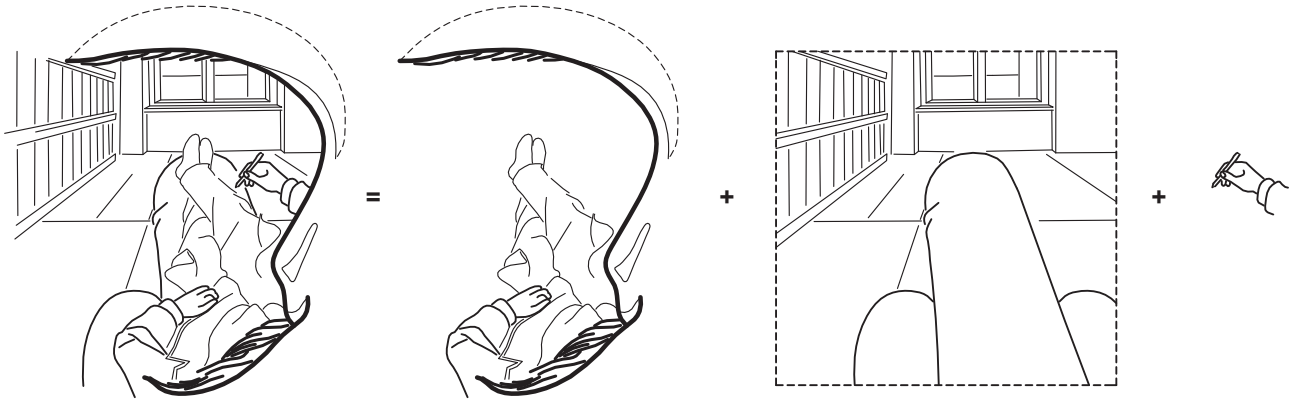


Abb. 385: Rekonstruktion von Ernst Mach: *Innenperspektive* (1886, Buchillustration).
Ernst Mach zeichnete genau sein **Netzhautbild,** also sich selbst liegend und zeichnend in einem Innenraum. In diesem Bild kommen drei Bedeutungen und Handlungen zu einer **semantisch-pragmatisch dreifachen Komplementarität** zusammen, da **drei Wahrnehmungen** dargestellt werden:
a) von seinem eigenen - wahrnehmenden - Körper, b) des wahrgenommenen Innenraums, c) von seiner all dieses zeichnenden Hand. Der Raum ist zu den Außenseiten hin unscharf, weniger detailliert dargestellt, da der Fokus (des Netzhautbildes) eher auf den Handbereich liegt. Der Abbildproduzent ist quasi zeichnender Erzähler der Zeichen-Situation, Teil der erzählten Welt und auch Hauptfigur des Geschehens, also quasi **autodiegetischer Erzähler** im weitesten Sinne. Das Abbild rechts zeigt das (im Abbild unnatürlich, im Netzhautbild natürlich wirkende) **detractio** von Teilen des eigenen Körpers aus dem Netzhautbild bei konventionellen Abbildern bzw. deren **unbewusste semantische substitutio**: in konventionellen Abbildern werden im Malvorgang sichtbare eigene Körperteile durch (eigentlich durch diese verdeckten) Raumbereiche ersetzt (substitutio als detractio plus adiectio). Da dieses aber konventionalisiert ist, wirkt die Abweichung davon im vorliegenden Abbild quasi wie **re-substitutio** mit besagter semantisch-pragmatischer Komplementarität.

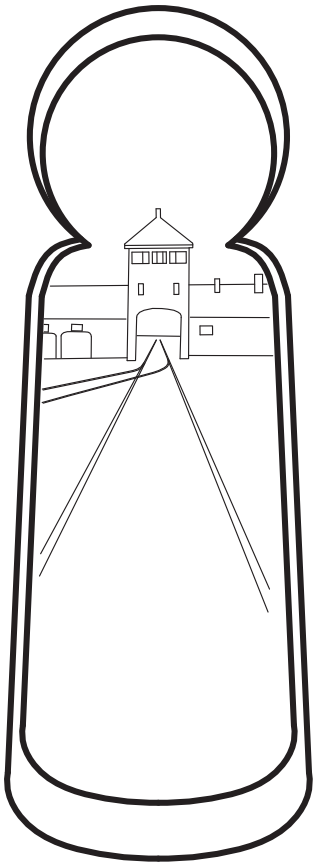


Abb. 386: Axel Rohlfs: *doppel-lexikalisierung* (aus dem Band visueller/ konkreter Poesie *what you see is what you get*, 2006).
Der Blick durch ein Schlüsselloch einer Tür kann man konnotativ als Blick in **private**, unzugängliche Bereiche eines oder weniger Menschen deuten. Dazu semantisch antonym steht das Tor von Auschwitz massenmedial-konnotativ für Massenmord im **(halb- bis ganz-)öffentlichen** Raum (**semantische Antonymie** Privates versus Öffentliches). **Pragmatische Antonymie** schließt sich an diese semantische Antonymie an:
das Blicken in das Privatleben eines Individuums (Schlüsselloch) in Antonymie zum Blicken ins damals halb(ver) öffentlich(t)e, heute sogar massenmedial ganzveröffentlichte Massentöten.

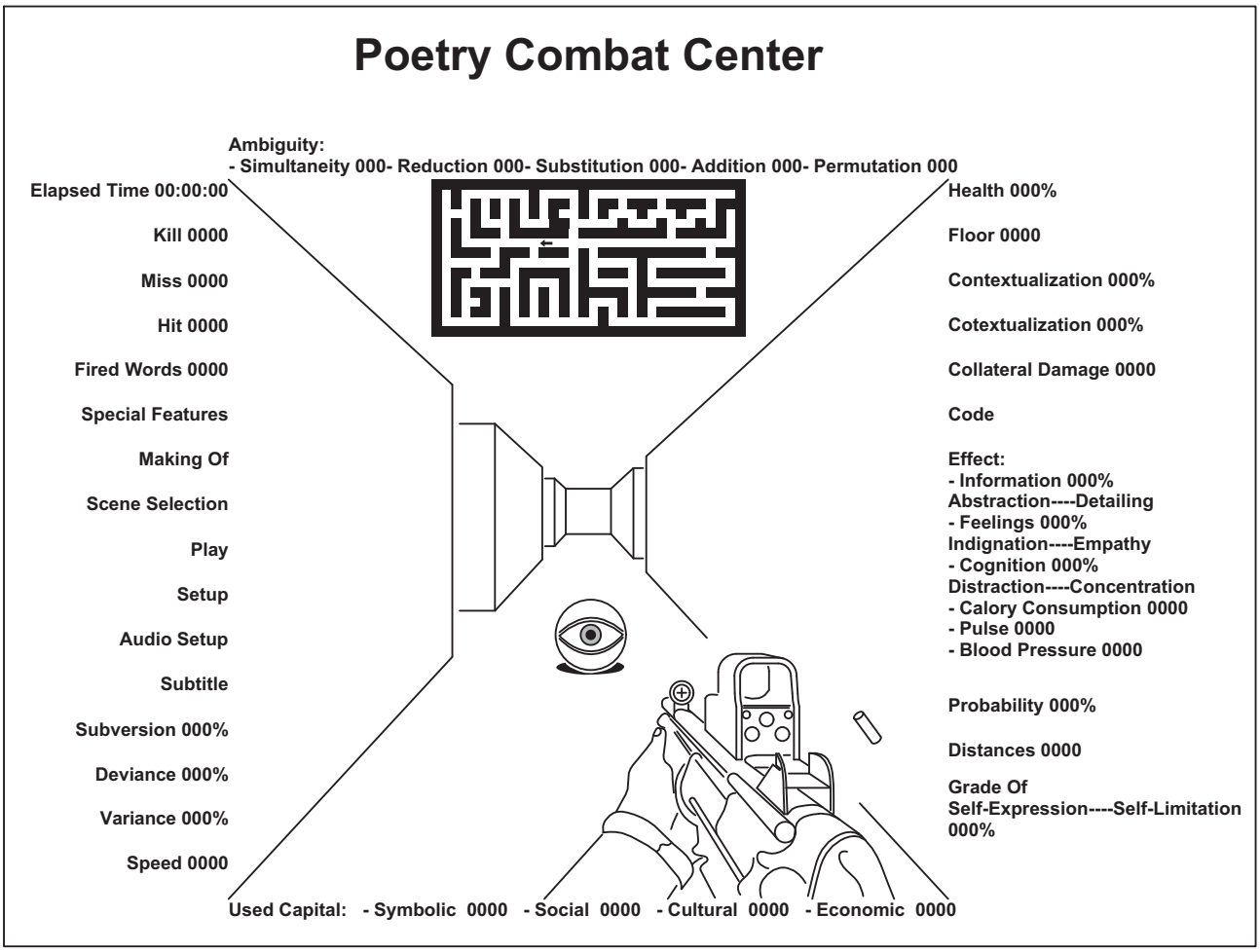


Abb. 387: Axel Rohlfs: *Poetry Combat Center* (aus dem Band visueller/ konkreter Poesie *es geht weiter...*, 2014).
In Anlehnung an Ego-Shooter-Computerspiele ist hier ein perspektivisches Bild mit Hand, die der Rezipient aufgrund detractio als seine eigene deutet, eingebettet in einen Text-Rahmen, der zum mentalen Bild (Auge im Labyrinth) komplementäre "Hintergrundinformationen" bietet und so das Bild zum interaktiven "mentalen Bildgeschehen" (um)definiert. Text und Abbild stehen **unmittelbar in semantischer bzw. mittelbar in semantisch-allegorischer Komplementarität**, da Text und Abbild über den Titel "Poetry Combat Center" zusammen zu einer Allegorie auf Poesieverfassen werden. Dadurch kommt es auch zu einer pragmatischen Zweiheit: das Schießen aufs Auge wird zu einer Metapher auf (metakognitive) Lyrik, also zu einer **metaphorischen Handlung**, die die **gezeigte und die gemeinte Handlung** ambig umfasst.



Abb. 388: Axel Rohlfs: *ohne Titel* (2008, aus dem Band visueller/ konkreter Poesie *through*).
Man kann mittels der narrativen Comic-Symbol-Indizes für Sprech- und Denkblasen unzählige Untertexte aber auch Unterbilder in ein Bild integrieren - und auch durch Blasengestaltung non-verbale Kommentare einer sprechenden Figur. Dieses Werk visueller Poesie besteht aus einer Endloskette von zwölf leeren, ineinander verweisenden Sprech- und Denkblasen, die zwar ringförmig indexikalisch aufeinander verweisen ("Ganzes"), aber in ihren symbolisch/ metaphorisch dargestellten Emotionen ambig opponieren ("zwölf Teile"). Hier ist **pragmatische Diskrepanz bis Komplementarität** von metaphorisch bzw. symbolisch angedeuteten Emotionen dargestellten Figurenerzählverhaltens mit jedoch fehlender Figur und fehlendem Text-Inhalt **(pragmatisches detractio)** festzustellen.

2.4.5 Kunstaktion und Eingriffe in reale Funktionsräume

Eine **Kunstaktion** kann zu einer **pragmatischen Ambiguität (abgebildete Handlung versus Abbilden der Handlung)** führen; ein Sonderfall besteht aber dann, wenn die abgebildete Handlung als **Zeichen für eine abstraktere Handlung und somit auch für ein Abstraktion-Konzept** verstanden werden soll. Dieses ist der Fall bei der Performance von **Timm Ulrichs** *Timm Ulrichs als personifizierter statistischer ´Durchschnittsmensch´* (gelebte, "materialisierte" Statistiken über den Pro-Kopf-Verbrauch an Konsum-Artikeln in der Bundesrepublik Deutschland, Performance 1965 - 1972). Man sieht auf einem Foto der Performance den Künstler mit den damals statistisch sieben durchschnittlich täglich gerauchten Zigaretten zwischen den Fingern und allen Getränke- und Genussmittelmengen des durchschnittlichen Tagesverbrauchs auf einem Tisch vor ihm. Die abgebildete Handlung der Kunstaktion ist also **Repräsentation** des über ein Jahr gemittelten Pro-Kopf-Tagesverbrauchs, also im Grunde ein **abstraktes Ikon-Zeichen zu einem statistisch gemittelten Verhalten der Bevölkerung**. Das **Aktiozept ´Güterverbrauch´** ist **nur mittelbar**, weil tageszeitlich (und absurd wirkend) zu einem Moment der Simultaneität konzentriert und zudem jahres- und personengemittelt, also abstrakt vorgeführt, aufbauend auf dem **Abstraktion-Konzept ´Durchschnittsmensch´**; dadurch gibt es einen Bezug von Konzept zu Aktiozept, so dass hier **semantisch-pragmatische Komplementarität** (Teil versus Ganzes der Bevölkerung) bzw. auch **pragmatisch-ironische Antonymie** (der Absurdität simulierter Repräsentation eines ´Durchschnittsmensch-Tagesverhaltens´ durch ein Momentverhalten eines Künstlers) auftritt. Diese Gemengelage von Komplementarität und Antonymie lässt sich wiederum ausdeuten, z.B. als *"Dialektik von Vermassung und Individualität in der Konsumgesellschaft"* o.ä..

Durch **Eingriffe in reale Funktionsräume** kann ebenfalls eine semantisch-pragmatische Ambiguität erreicht werden: Im Projekt *Überschrieben / Mahnmal für die ermordeten Juden Europas* (**Rudolf Herz** und **Reinhard Matz**, 1997) soll der übliche Belag einer kurzen Teilstrecke einer Autobahn durch Kopfsteinpflaster ersetzt werden, so dass die Autofahrer gezwungen wären, langsamer zu fahren. Eine Autobahntafel würde den Titel des Werks zeigen. Das entspricht **semantisch-pragmatischem substitutio** (glatt-homogenes Autobahn-Material ersetzt durch verlangsamende Einzelsteine, die aber auch semantisch ausdeutbar sind z.B. mit Individuen über den Begriff "KOPF-Steinpflaster") und **pragmatischem detractio** (der Autobahn-Geschwindigkeit) sowie **pragmatischem adiectio** (der zusätzlichen Funktion ´Mahnmal´ zu der verbleibenden Funktion ´Transportweg´ der Autobahn) sowie **pragmatischer Diskrepanz** (mediales Format der Autobahntafel/ Orientierungsfunktion versus Mahnmal-Funktion). Die Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH, eine SS-eigene Firma, die die deutschen und österreichischen KZs wie Neuengamme und Mauthausen als Baumaterialproduktionsorte betrieb, belieferte auch Autobahnbaustellen (vgl. **Rohlfs 2008**), so dass sich hier eine **konnotativ-semantische Ausdeutbarkeit einer Komplementarität** ergibt.

Rachel **Whiteread** hat in ihrem Kunstprojekt *House* (1993) ein Londoner Haus als verlorene Schalung für einen Betonabguss der Innenräume genutzt: die Nutzräume des Hauses wurden mit Beton ausgegossen und die Wände u.ä. anschließend entfernt. Leerraum wird also zu betongefülltem Raum. Im abstrakten Sinne handelt es sich also um **semantisch-pragmatisches transmutatio + substitutio (Positionstausch voll gegen leer in Funktionsräumen + Architekturfunktion ersetzt durch Ikon-Negativabguss-Funktion bzw. allegorische Kunstzeichenfunktion**). Die Wirkung eines Hauses mit Leerräumen versus eines mit Beton vollgelaufenen Hausinnenraumes, der entfernte Fenster u.ä. als Innenabguss abbildet, sind zudem grundverschieden, **antonym**. Diese ambige Wirkung der umfunktionierten Architektur auf das Körperbewusstsein des Rezipienten ist bedrückend, wird pragmatisch als **Eingriff in das Körperbewusstsein** empfunden. Nicht zuletzt diese Wirkung kann die Weiterdeutung des ikonischen Zeichens zu einem **allegorische Zeichen** hier vorantreiben: die Rationalisierung des konkret-pragmatisch-körpersinnlich Bedrückenden in Form einer verstandesmäßig fassbaren abstrakt-semantischen Allegorie, die man z.B. in der folgenden Art fassen kann: ***"Versinnbildlichung*** *der ein Haus ausfüllenden, ´betonhaften´ Erstarrung des Lebens in Gewohnheiten, die objektiviert als einzige die Zeit überdauern"* o.ä..

Gordon Matta-Clark hat in seiner Architekturprojektserie der ***Cuttings*** ab Mitte der 1970er Jahre in Gebäuden z.B. kreisförmige Löcher aus Wänden und Decken herausgeschnitten. Im Einzelprojekt ***Conical Intersect*** (1975, Paris, Ausschnitte aus einem Altbau vor seinem Abriss für die Errichtung des Centre Pompidou) hat er den Eindruck eines konisch zulaufenden Luftvolumens erzeugt, indem er Wänden und einer Decke eines Altbaus entsprechend kurvige Ausschnitte entnahm. Die kurvigen Lochkonturlinien erzeugen über den Bildparameter K3 die Anmutungen eines Leerraumes, der durch die alten Architekturinnenräume zu penetrieren scheint, was dem **syntaktischen Zweiheit-Typ BK (K3.1 alter Architekturraum versus K3.2 neuer konischer Hohlraum)** entspricht. Die alte Nutzfunktion und die neue **syntaktisch-ambig-ästhetische Raumfunktion** treten zu einer **pragmatischen Diskrepanz** zweier Funktionen syntaktisch visualisiert und anschaulich zusammen. Aber auch dieser konische Ausschnitt kann wiederum (vom Autor gewollt oder nicht gewollt) **semantisch-allegorisch** ausgedeutet werden, z.B. als *"Eindringen der Leere", "der Zerstörung", "des unendlichen Raumes usw. in die Privatsphäre"* o.ä., die nun nach außen hin sichtbar also "veröffentlicht" wird.

Man erkennt, dass pragmatische Ambiguität als Eingriff in ein konkret-materialisiertes Körperbewusstsein durch abstrakt-allegorisch-semantische Deutung schnell "gezähmt" wird.

2.5 Pragmatische Ambiguität

Die Abgrenzung zwischen semantisch-pragmatischer Ambiguität und pragmatischer Ambiguität ist schwierig, da ja Aktiozepte Teil des Lexikons sind - ebenso wie Konzepte. Ein frühes Beispiel pragmatischer Ambiguität ist der **chan- bzw. zenbuddhistische Koan** *"Wie klingt das Geräusch einer einzelnen klatschenden Hand?"* (**Meister Hakuin Ekaku**, 1686-1769); aus dem gewöhnlichen Aktiozept *"mit zwei Händen klatschen"* wird eine Hand gedanklich entfernt, was aber das Ziel verunmöglicht: **pragmatisches detractio einer Hand + Antonymie** (geforderte Art und Weise versus Ziel des Aktiozepts ´Klatschgeräusch´). Ein solches **Paradoxon** bedeutet kognitive Dissonanz, die man zu linear-allegoriesinnhafter Komplementarität einer abstrakten Deutung umzuformen sucht, die aber unbefriedigend bleiben muss. **Timm Ulrichs** hat mehrere solcher **pragmatisch-antonym-paradoxer Appelle in Rahmen eines Kunstwerks** verfasst:
a) Der Schriftzug *"Denken Sie immer daran, mich zu vergessen! Timm Ulrichs * 31.3.1940 (Leerstelle)"* auf einem Grabstein auf einem Friedhof als Kunstaktion (1969); hier liegt **pragmatische Antonymie** vor, da die Art und Weise (Denken) und das Ziel (Zweck: Vergessen) einander verunmöglichen. b) Der Schriftzug *"Können Sie mir diese Frage beantworten?"* auf einem Schild ist pragmatische Antonymie, da sich die Frage-Bitte um Beantwortung auf sich selbst als auf eine sachlich gesehen leere Frage bezieht, aber v.a. deshalb, weil keine andere Frage vorangegangen ist, auf das sich "diese Frage" beziehen könnte (**pragmatische Antonymie Ziel versus Leerziel aufgrund einer Deixis, die sich auf sich selbst bezieht**). c) Die Appelle *"s. unten!"* oben und *"s. oben!"* unten auf einem Schild führen zu einer ähnlichen zirkulären Augen- und Gedankenbewegung, ebenfalls ohne Ziel des Pfades (**pragmatische Antonymie Ziel versus Leerziel aufgrund eines endlosen Zirkelschlusses einer zu vollziehenden Augen-Bewegung: Ziel = Pfad**). d) Der Schriftzug *"Mit geschlossenen Augen zu lesen!"* führt zu **pragmatischer Antonymie**, da die Art und Weise ("mit geschlossenen Augen") und das Ziel (Zweck: Leseverstehen) einander verunmöglichen. e) Der Schriftzug *"Lesen Sie diesen Satz nicht zu Ende!"* ist ebenfalls **pragmatische Antonymie**, da ein Ziel eingefordert wird, das schon beim Lesen des Appells unmöglich geworden ist, Art und Weise sowie Ziel verunmöglichen einander. Die letzten vier Werke b) bis e) heißen ***"Text-Schilder"*** (1967 - 1974, Schilderobjekte). In der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung vom 20.06.1967 hat Timm Ullrichs eine **(Pseudo-)Vermählungsanzeige** in allseits bekannter Form abdrucken lassen: *"Ihre Vermählung geben bekannt/ Anna Blume/ Timm Ulrichs/ 20. Juni 1967/ Hannover, Postfach 6043". ´**Anna Blume**´* ist jedoch eine ausgedachte, besungene Kunstfigur **Kurt Schwitters** aus einem Gedicht von 1919; ihr Name kommt in drei seiner Gedichtbandtitel der Folgejahre vor. Schwitters lebte zu der Zeit, als er diese Figur in Gedichten verewigte, in Hannover. Es gibt also **Intertextualität,** einen semantisch-pragmatischen Bezug dieses Zeitungstextes als **Sprachhandeln**, der so tut, als wäre er nicht fiktiv, auf Gedichte über eine fiktive Kunstfigur als Gemahlin. Das Deklarieren eines Vermählens mit einer nicht existierenden Kunstfigur eines fiktiven Raumes könnte man als semantisch-pragmatische Antonymie (realer versus fiktiver Partner mit intertextuellen Nebenbedeutungen) kennzeichnen. Dieser Zeitungstext von Ulrichs ist eine **öffentliche Sprachhandlung**, die aber nur eine **Simulation eines Tuns** ist**.** Es liegt hier also eine **pragmatische Antonymie** vor, da die Art und Weise (Einhalten einer gesellschaftlichen Sprachhandlungsnorm "Vermählungsanzeige") des Tuns und das (tatsächliche, normensubversive, künstlerische) Ziel des Tuns antonym auseinanderfallen.
Häufig sind **Ersetzungen üblicher raumzeitlicher Einbettungen** als **pragmatisches substitutio**, so z.B. **Bas Jan Aders** Kunstaktion *All my clothes* (1970), in der er alle seine Kleidungsstücke über das Dach seines Hauses verteilt. Der griechische Bildhauer **Andreas Lolis** schafft Abbildungen von Pappkartons aus Marmor; hier liegt eine pragmatische Antonymie aus substitutio vor (konnotativ "heiliges" Material ´Marmor´ nebst ´Marmor-Funktionen´ versus profanes Material ´Karton´ nebst ´niedriger´ Verpackungsfunktion, z.B. im Werk *Ohne Titel (Karton)*, 2012 Marmorskulptur). **Taro Izumi** hat in seiner Rauminstallation *Tickled in a Dream* (2016) pragmatische Antonymie zweier Aktiozepte geschaffen: Ein Schnappschuss von durch die Luft fliegenden Fußballspielern wird gezeigt neben möbelartigen Konstrukten; legt man sich auf diese ´Möbel´, dann sind die Haltungen der Körper auf den Schnappschüssen dadurch nachgebildet (pragmatische Antonymie Fliegen versus Liegen). **Marina Abramovics und Ulay** haben sich in der Kunstaktion *Imponderabilia* (1977) nackt gegenüber in einen Durchgang gestellt, mit dem Rücken an die Öffnungslaibung. Besucher sollten sich zwischen diesen beiden nackten Menschen hindurchzwängen; intimer und öffentlicher Kontext stehen in einer Zweiheit **pragmatischer substitutio Kleidung + detractio Zwischenraum + Antonymie privat versus öffentlich**. Die Ausrichtung beider aufeinander markiert eine indexikalisch-reziproke Ausrichtung, die unterbrochen wird von sich durchzwängenden Besuchern als ´angezogenen Fremdkörpern in der Lücke´ zwischen zwei ´nackten Fremdkörpern im öffentlichen Raum´: wiederum ist die Kontamination reziprok ausdeutbar.
Einen Sonderfall **pragmatischer Ambiguität** stellen die Rauminstallationen **Joseph Kosuths** dar, in denen er Text, Bild und Objekt nebeneinanderstellt; in der Rauminstalllation *one and three chairs* (1965) platziert er einen realen Stuhl zwischen ein Foto des realen Stuhls (nahezu im Maßstab 1: 1) und eine Texttafel mit dem Lexikoneintrag zu ´Stuhl´. Der reale Stuhl ist nur ein Beispiel für die prototypische "Stuhlheit" des Lexikoneintrags, das Foto ist eine zweidimensionale Abstraktion des dreidimensionalen Stuhls. Uneindeutigkeit besteht bezüglich der Einordnung als **semantische Redundanz bzw. Komplementarität** (Prototyp des Textes/ "Stuhlheit" versus realer Vertreter versus seine Abstraktion); es besteht auf der Ebene der Pragmatik eine **Dreiheit dreier Handlungen**: **syntaktisch-geometrische Abstraktion** in einer nichtlinearen 2D-Fotografie, **semantisch-prototypische Abstraktion** in einem linearen Text und **abstrakt gewordener Gebrauchsgegenstand**, dessen ursprüngliche Funktion ´Sitzen´ durch eine Kunstfunktion ersetzt wurde. Hier kann man von **semiotisch-pragmatischer Komplementarität** sprechen, da die drei Abstraktionen (´detractio´) aufeinander aufbauen und sich voneinander abgrenzend definieren.

Der Titel des Werks referiert darauf, dass diese drei kognitiven Funktionen drei Zugänge darstellen, die als kognitive Gemengelage zusammentreten, da der Gehalt des linear-digitalen Mediums Sprache nicht in den des nichtlinearen-analogen Mediums Foto übersetzbar ist und da diese zwei Zugänge das reale Objekt hier kognitiv in eine Absenz des Nur-Beispielseins rücken. Der reale Stuhl wiederum kann zwar körperlich erfahren werden, aber diese Erfahrung bündelt eben wiederum lineare und nichtlineare Vorstellungen, die nur nichtidentisch ineinander übersetzbar sind.

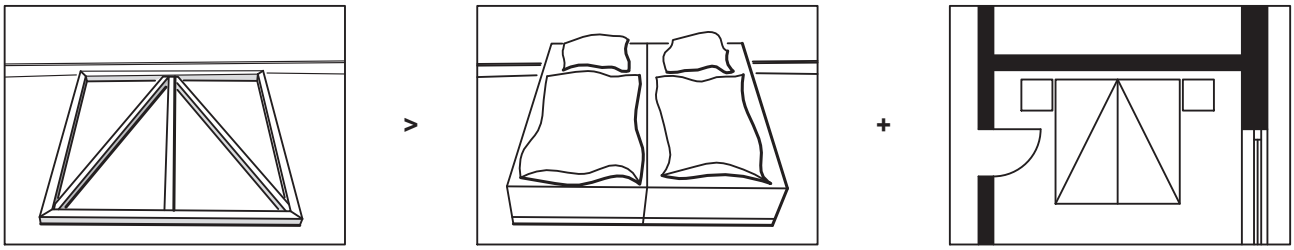


Abb. 389: Rekonstruktion von Timm Ulrichs: *Doppelbett / materialisiertes Architektur-Symbol nach DIN 1356* (1969, Holzobjekt aus montierten Balken, auf dem Boden liegend).
Timm Ulrich hat das Symbol für ein Doppelbett nach Deutscher Industrie-Norm DIN als Holzobjekt im Maßstab Eins zu Eins nachgebaut und in einen Innenraum platziert. Streng genommen handelt es sich nicht ausschließlich um ein Symbol, sondern auch teilweise um ein **Ikon**, denn die Proportion des "Symbols" ist ähnlich der Proportion eines realen Bettes (eins zu zwei). Es entsteht **pragmatische Ambiguität zweier komplementärer Gebrauchsdimensionen**: ein Zeichen gehört dem Kontext der mentalen Repräsentation (hier mittels eines Ikon-Symbol-Mischzeichens) an, der reale Architekturinnenraum dem Kontext körperlicher Handlungen. Es handelt sich also in Bezug auf das Zeichen um **pragmatisches substitutio des Materials (2D versus 3D) und der Gebrauchsdimensionen ("mentale Modellwelt" versus Körperwelt)**, wobei Alt und Neu im Verhältnis **pragmatischer Komplementarität** stehen, da ein Plan reale Raumverhältnisse repräsentieren soll.



Abb. 390: Grundstruktur des Bildentzugs als künstlerische Strategie seit der Conceptual Art.
Text und Bild können so zu einem Werk zusammentreten, dass das Bild, auf das der Text (aufgrund indexikalischer Nähe o.ä.) verweist, als abwesend erscheint. Die KünstlerInnengruppe ***Klub Zwei*** hat das Videowerk *Schwarz auf Weiß* (2003) geschaffen, in dem es zu einem Entzug der Bilder der Shoah kommt, von denen im Off gesprochen wird. Zum Text des Offs werden nur Texttafeln (Schwarz auf Weiß) gezeigt, auf denen Fragen nach Repräsentation und Gedächtnis aufgeworfen werden. Diesem Werk liegt in Bezug auf Dokumentarismus eine **anti-repräsentationelle Haltung** zugrunde. Hierbei handelt es sich um pragmatische Ambiguität, da ja sowohl dokumentarische Repräsentation zitiert als auch gleichzeitig vorenthalten wird (**pragmatische Antonymie Doku-Repräsentation versus Anti-Doku-Repräsentation**).
Mel Ramsden von der Künstlergruppe **Art + Language**, der **Conceptual Art** zuordbar, hat in seinem Werk *Secret Painting* (1967-1968) eine quadratische schwarze Bildfläche neben eine weiße quadratische angeordnet, auf der folgender Text zu lesen ist: *"The content of this painting is invisible; the character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist."* Es handelt sich also streng genommen nicht um ein monochromes Bild wie diejenigen von **Alexander Rodschenko** oder **Yves Klein**, da der Text einen Möglichkeits(deutungs)raum darüberhinaus eröffnet. Der Text ist insofern eine Sprachhandlung, als durch ihn das Vorenthalten des eigentlichen Bildes **deklariert** wird. **Vorenthalten** ist ebenso wie das **Simulieren** ein doppelter Bezug auf Handlung; Vorenthalten bezieht sich hier auf Nicht-Zeigen, also auch auf Zeigen (**pragmatische Antonymie Zeigen versus Nichtzeigen**). Durch das deklarierte Vorenthalten ist das Bild **absolut polysemisch** (es könnte potentiell alles ´darstellen´), so absolut, dass es sowohl als hermetisch erscheint als auch den Eindruck einer Absenz aufgrund indexikalischem Titel erweckt.
Ansätze zu Bildentzug gab es schon in zwei Ausstellungen des Surrealismus:
a) ***Exposition Internationale du Surréalisme*** (Paris, 1938); die eigens für die Ausstellung konzipierte Beleuchtung von **Man Ray** zwischen herabhängenden Kohlesäcken im Hauptsaal mit surrealistischen Bildern funktionierte nicht, die Besucher erhielten daher (quasi als "Zweitlichtkonzept") Taschenlampen (**pragmatische Antonymie eines teilweisen Bildentzugs inmitten eines Ausstellungsraums**).
b) ***First Papers of Surrealism*** (New York, 1942); der Ausstellungssaal war von **Marcel Duchamp** durchwoben worden mit spinnennetzartigen Fadenverläufen, die z.T. auch über Werke gespannt waren (**pragmatische Antonymie eines Bildentzugs bzw. Bewegungsraumentzugs inmitten eines Ausstellungsraums**).

2.6 Pragmatisch-syntaktische Ambiguität

Das Werk *Flaschentrockner* von **Marcel Duchamp** wurde bereits als eine Mischform pragmatischer und syntaktischer Ambiguität behandelt (s. Abb. 361): der Gebrauchskontext des Gestells zum Flaschentrocknen wurde ersetzt (Weinkeller versus Ausstellungsraum), dadurch wird der Blick auf die Objektform selbst gelenkt (nicht auf eine potentielle Ikon-/ Indexfunktion wie beim Werk mit Titel *Fontäne*, da es eben keinen Titel gibt). Die Objektform weist eine auffällige syntaktische Ambiguität auf, da eine linienartige Konstruktion ein Volumen andeutet (Geometriemischtyp 9 Linien zu Volumen). Assoziation zu (Flaschen-)Penetration ist jedoch auch denkbar: Typen pragmatischer Ambiguität sind oft abstrakt und daher kognitiv weniger ´stabil´.
Action-Painting eines **Jackson Pollocks** weist Indizes auf den Malakt auf, die syntaktisch als **selbstähnliche Struktur** sichtbar werden: Große Punkt-Farbtropfen und Linien aus Farbgießen über kleineren formähnlichen Punkten und Linien; eine Werkgruppe **Lucio Fontanas** weist Durchlöcherungspunkte gereiht in Oval-Linien auf, was dem **Geometriemischtyp 1 Punkte zu Linie als ambiger Minimaldifferenz** entspricht. Beide Werkgruppen weisen also sowohl pragmatische Ambiguität (Bildzeigen mittels Bildrand K3 versus Mal-/ Stechaktzeigen mittels Index-Arbeitsspuren) als auch syntaktische Ambiguität auf.

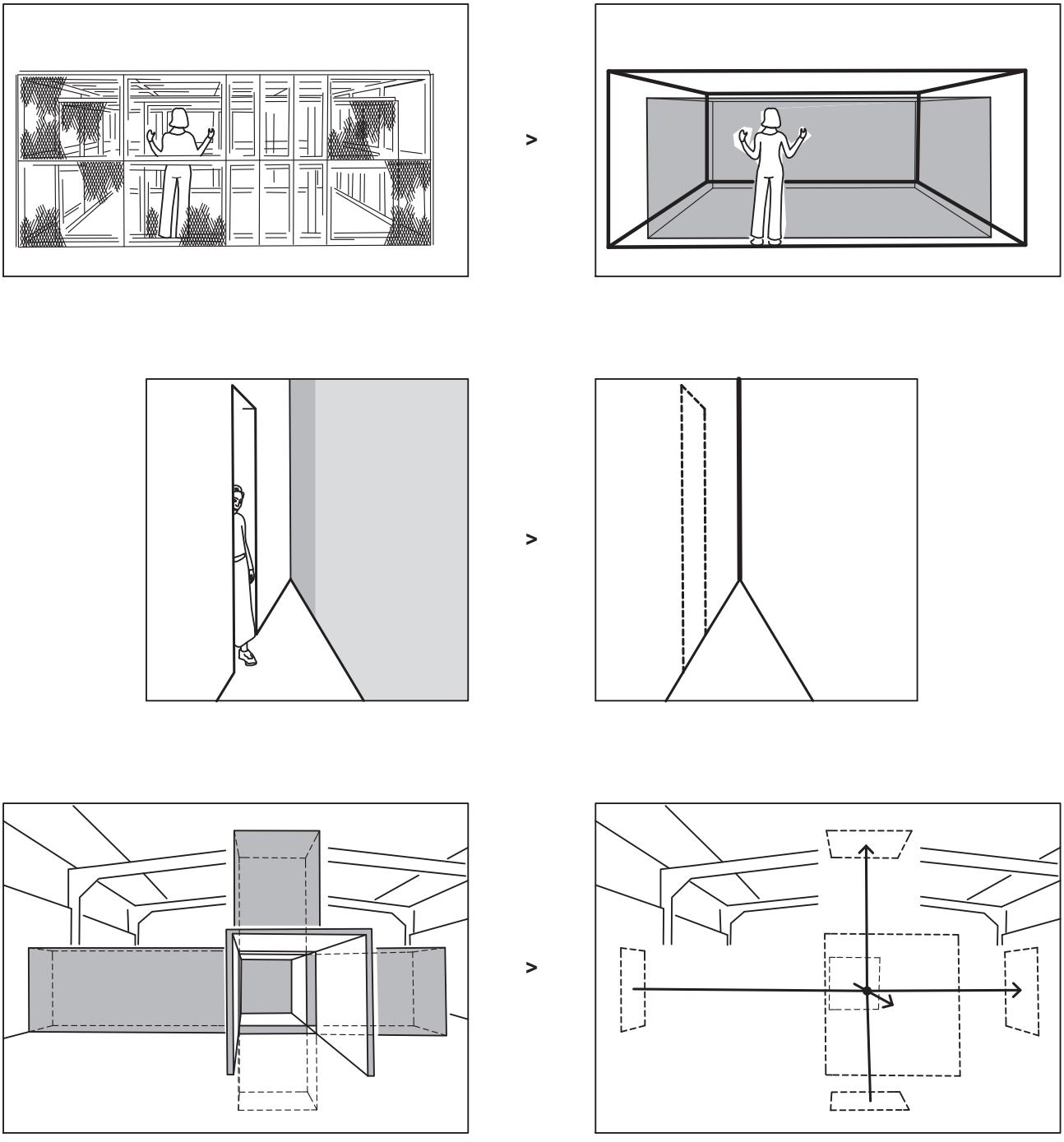


Abb. 391: Rekonstruktion der RAUM-Geometriemischtypen syntaktisch-pragmatischer Zweiheit bei Rauminstallationen von Bruce Nauman: a) *Double Steel Cage* (1974), b) *Left or Standing Standing or Left Standing* (1971) c) *Room with My Soul Left Out Room That Does Not Care* (1984).

In diesen drei Rauminstallationen thematisiert Nauman den Zusammenhang zwischen quasi syntaktischer Ambiguität mit pragmatischer Ambiguität, da drei (mentale) Geometrietypmischungen (syntaktischer Ambiguitätstyp Minimaldifferenz MD von ineinander übergehenden Geometrietypen) in das Aktiozept "Raumbegehen" devianzästhetisch eingreifen: Begehen des Architekturraums wird teilweise verunmöglicht.

a) Im ersten Werkbeispiel Bruce Naumans sind zwei Gitterräume syntaktisch ineinander selbstähnlich verschachtelt, d.h. es liegt **BK-Selbstähnlichkeit** (K3.1 Gitterraum 1 versus K3.2 Gitterraum 2) vor, nicht zuletzt, weil durch die Gitterlinien hindurch die drei Räume bzw. zwei Gitter-Räume sichtbar sind.
Pragmatisch gesehen liegt aber auch Devianz vor, da die - für die Handlung ´Begehen von Innenarchitektur´- gewöhnliche raum-zeitliche Einbettung ersetzt wurde, weil der verbleibende Kriechschacht zwischen den zwei Volumen kognitiv eher als Geometrietyp "Fläche" aufgefasst wird, als "Fläche" anstelle eines "Raumes" (**pragmatisches substitutio Raum durch Flächenanmutung**): die Begehenden der Rauminstallation können sich nur in einem schmalen, flächenartigen Zwischenraum zwischen zwei vergittert-durchsichtigen Raumvolumen langsam vortasten. Es liegt also auch ein **Geometriemischtyp 12 (Aktiozeptraum-)Volumen-zu-Fläche/ Minimaldifferenz MD** vor, der aufgrund des rhetorisch bearbeiteten **Aktiozepts "Innenraum-Begehen"** dem Mischbereich **pragmatisch-syntaktischer Ambiguität** zugeordnet werden kann.

b) Im zweiten Beispiel liegt der pragmatisch-syntaktische **Geometriemischtyp 16 (Aktiozeptraum-)Volumen zu (Wand-)Flächen zu (Schnitt-)Linie** vor, da zwei Raumbegrenzungswände aufeinanderzulaufen bis hin zu ihrer beider Schnittlinie und der Zwischenraum zwischen ihnen sich verschmälert bis hin zu dieser vertikalen Linie (ähnlich der Körperachse des Begehenden).

c) Im dritten Beispiel könnte man auf einer kognitiv stark abstrahierenden Ebene vom pragmatisch-syntaktischen **Geometriemischtyp 18 Volumen zu Flächen zu (gedachten Achsial-)Linien zu (Null-)Punkt** sprechen, da drei schachtähnliche Räume sich inmitten einer Halle - ähnlich einem Koordinatensystem - orthogonal durchdringen; die ideellen Raumachsen schneiden sich also wie bei einem kartesischen Koordinatensystem in einem Nullpunkt quasi im Kopf eines dort stehenden Betrachters: dort kann man gelenkt in sechs Richtungen sehen.

In Naumans Rauminstallation *Live-Taped Video Corridor* (1969 - 1970) bewerkstelligen dagegen zwei **gegenläufige lineare (Aktiozept-)Sequenzen** abstrakt-kognitiv eine Art **pragmatisch-syntaktischer Antonymie**, die in das Aktiozept ´Gehen´ mental eingreift: ein zehn Meter langer und nur 50cm breiter Gang (pragmatisches detractio) zwischen zwei Leichtbauwänden führt auf ein Ende mit zwei aufeinander stehenden Monitoren zu. Der untere Monitor zeigt eine Aufnahme des Gangs mit den zwei Monitoren ohne Aufnahme eines Begehenden, der obere zeigt den Begehenden gefilmt von hinten: je näher der Begehende zum Monitor kommt, desto weiter entfernt ist er von der Kamera am Anfang des Gangs, so dass sein Abbild auf dem Monitor immer kleiner wird. Je näher der Begehende zu seinem Abbild auf dem Monitor also kommt, desto mehr scheint sich dieses Abbild von ihm zu entfernen (erste pragmatische Antonymie Näherung versus Entfernung). Der untere Monitor zeigt quasi die Absenz des Begehenden (quasi detractio), steht also in einer (zweiten) Antonymie zum oberen Monitor (vorhanden versus nicht vorhanden), der aber auch ein Sich-Entfernen zeigt.

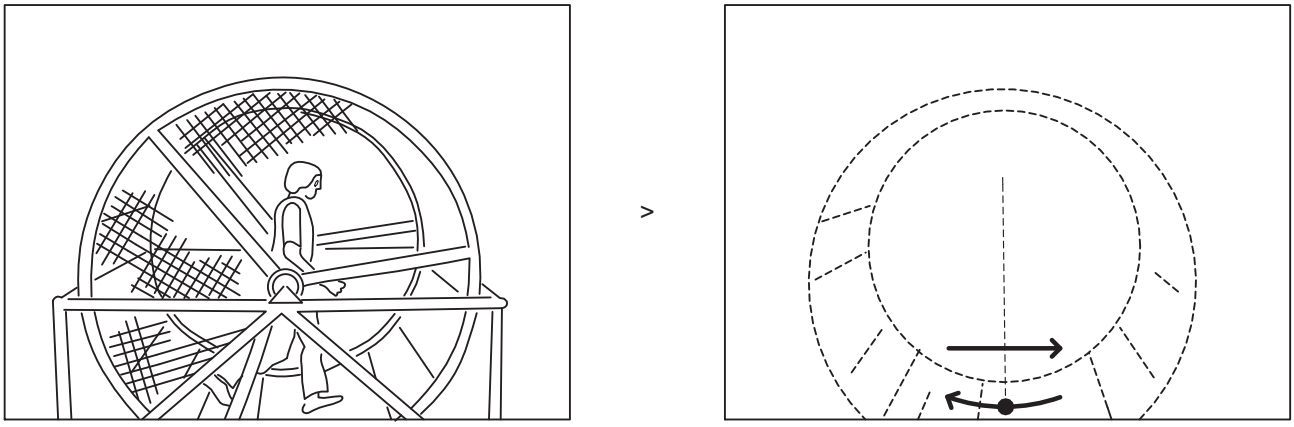
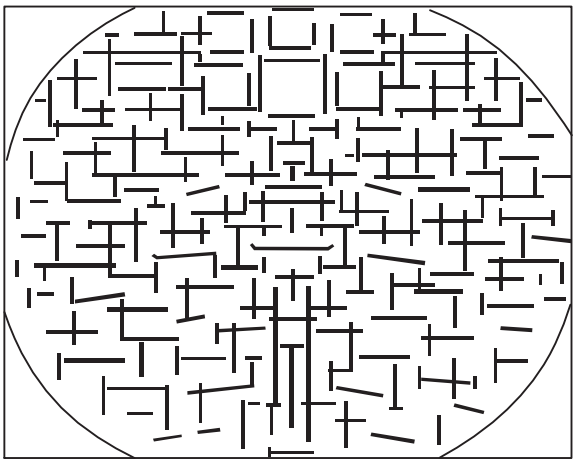


Abb. 392: Rekonstruktion von Timm Ulrichs: *Olympische Tretmühle* (Rauminstallation auf dem Gelände der Olympischen Spiele in München, 1972).
Das Begehen eines Raumes führt hier zum ungewöhnlichen Stehenbleiben auf einem Punkt, da die menschliche Vorwärtsbewegung nur zu einer Rückwärtsbewegung des Laufrads führt (siehe zweites Bild); Raumbewegung, also die "Geh-Technik", durch die Raum erfahrbar wird, "implodiert" kognitiv zum Stehenbleiben, **lineare Raumerfahrung** wird also rezeptiv über eine Gehkreislinie zu einem **Standpunkt**: **pragmatische Antonymie** (Geh-Linie versus Stand-Punkt) kann attestiert werden. Es liegt also auf einer abstrakt-kognitiven Ebene der **Geometriemischtyp 18 (Raum-)Volumen zu (Geh-)Fläche zu (Geh-)Linie zu (Stand-)Punkt** als syntaktisch-pragmatische Ambiguität aus Devianz zum Aktiozept Gehen vor.

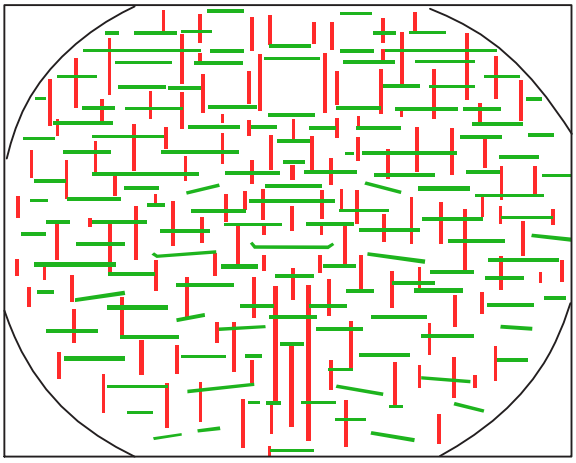
2.7 Syntaktisch-semantisch-pragmatische Ambiguität

Der **Schizo-Look** der (damals noch experimentierfreudigeren, weniger kanonisierten) Punk-Bewegung Ende der 1970er Jahre, in dem Kleidungsstücke halbiert und mit anderen halbierten Kleidungsstücken wieder zusammengenäht wurden (mitunter einhergehend mit zwei unterschiedlichen Frisurstilen der zwei Kopfhälften), führt zu einer **anschaulichen syntaktisch-semantisch-pragmatischen Zweiheit**: a) innerhalb eines K3-Konturlinienbereiches eines kontursymmetrischen Körpers sind zwei über Bildparameter unterscheidbare Kleidungshälften eingeschlossen **(syntaktische BK (K3 Körperkonturbereich versus zwei opponierende Hälften über S1- S4, K1- K4 + substitutio-Devianz von Symmetrie)**; b) nicht selten stehen unterschiedliche nonverbal-soziologische Schichtenzuweisungen (**nonverbale Soziolekte**) vereint in einem solchen Schizo-Look einander semantisch gegenüber, was **semantische Kontamination** (soziale Gruppenkultur a versus b) beinhaltet; c) pragmatisch damit einher geht eine **subversiv-ironische Negation der üblichen Selbstzuweisung zu einer sozialen Gruppe über nonverbale Kommunikation**; man könnte von einer Mischung von **pragmatischem substitutio** (Ausdruck eines Ausgangsverhaltens A im sozialen Raum teilersetzt durch einen anderen Ausdruck B) in Zusammenhang mit **pragmatischer Antonymie** (gewöhnliche Repräsentation im sozialen Raum versus vorliegende Anti-Repräsentation) sprechen.
Eine andere Praktik im Bereich der nonverbalen Kommunikation ist **Cross-Dressing** im Bereich der **Genderlekte** nonverbaler Kommunikation: Frauen tragen Männer-, Männer tragen Frauenkleidung; bereits in der Praxis des **Karnevals** wurde Kleidungstausch zwischen sozialen Schichten und Geschlechtern erprobt (vgl. **Theorie des Karnevals** von Michail Bachtin, Kap. 3.0). Cross-Dressing ist ein Begriff der neueren kritischen Gendertheorie, die mittels der Taktik des Kleidertauschens Geschlechterrollen-Stereotypen hinterfragt. Dieses Cross-Dressing beinhaltet aber keine sichtbare syntaktische Zweiheit mehr, sondern nurmehr **konnotativ-semantisch-pragmatische Antonymie:** Genderlekt-Symbole nonverbaler Kommunikation werden von der - jeweils semantisch gesehen - "entgegengesetzten" Gruppe ironisierend und anti-repäsentationell benutzt, was man wiederum als **semantisch-pragmatisches transmutatio** innerhalb dieser **kulturellen Antipoden-Ordnung** ansehen könnte. **Marcel Duchmaps Kunstfigur *Rrose Sélavy*** (lies: *Eros, c´est la vie*), für die er Anfang der 1920er in Frauenkleidern auftrat, gehört in diesen Kontext. Ein Foto dieser Kunstfigur ziert sogar einen Parfümflakon als Pseudomassenprodukt-Kunstwerk mit Namen ***Belle Haleine, Eau de Voilette*** (1921, Foto des als *Rrose Sélavy* verkleideten Duchamp, von **Man Ray** fotografiert, übertragen auf die Entwurfszeichnung eines Produktschildes *Belle Haleine, Eau de Voilette*, dieses geklebt auf einen Parfümflakon, in einer Flakonschachtel, diese wiederum von Duchamp signiert mit "*Rrose Sélavy, 1921"*). Durch dieses Pseudomassenprodukt wird der Bereich der repräsentationskritischen Kontaminationsambiguität auf den Bereich Identität stiftender bzw. verkaufender Warengesellschaft ausgedehnt.
Multifunktionsmöbel, die durch Umbau mehrere potentielle Formen und Handhabbarkeiten aufweisen, gehören im weitesten Sinne, also als quasi kinetisch-mutierende Objekte in den Bereich syntaktisch-pragmatischer Ambiguität.

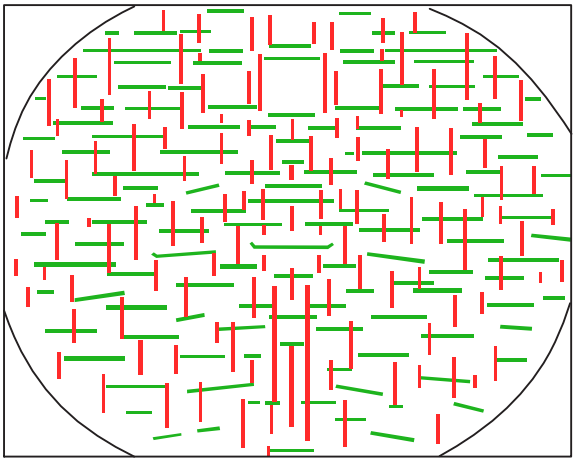
Abb. 393 (folgende Seite): Rekonstruktion von Piet Mondrian: *Pier und Ozean IV* (1914, Zeichnung), Darstellung in roten und grünen Linien in Anlehnung an Vera Molnars *Décomposition d´un Mondrian* von 1954 (Collage roter und blauer Papierstreifen auf einem Foto eines Mondrian-Originals aus der Serie *Pier und Ozean*).
Vera Molnar hat bereits im Jahr 1954 die Teilwahrnehmungsfolien eines (anderen) Werks aus Mondrians Serie *Pier und Ozean* über Blau- bzw. Rotfärbung der Horizontalen bzw. Vertikalen, also durch stärkere Opposition "rekonstruiert". Das hier vorliegende, andere Bild der Serie weist ebenfalls **syntaktische Ambiguität VK (S4.1 versus S4.2)** auf: man kann sich - mit einiger Anstrengung - das Bild in Horizontalen und Vertikalen zerlegt denken (vgl. zweites bis viertes Bild), wobei potentielle Achsenschnittpunkte überwiegend nur von einer Orientierungsart überlaufen werden; es kommt aber auch zu echten Linienschnittpunkten, also zum Typ **BK (K1.1 versus K1.2)**. Gerade diese **Mischung von VK und BK** erzeugt **sekundäre raumsemantische Ambiguität** aus den Anmutungen *"in einer Gitterebene fixiert"* (> BK) versus *"ineinander konstellativ schwebend"* (> VK); vertikaler Pier (und seine Spiegelbilder im Ozean?) sowie horizontalwelliger Ozean sind somit **auch semantisch kontaminiert**. In unterschiedlicher Intensität (dargestellt durch die unterschiedlich dunklen Grautonflächen) kann man aber auch die "freien Radikale" der rechten Winkel über K3 zu Rechteckflächen sich ergänzt vorstellen (letzte Bildreihe). Im letzteren Fall könnte man vom **syntaktischem detractio/ adiectio** sprechen: Eckwinkel als Teile einer Rechteckfläche sind fortgenommen bzw. unter- oder überlaufen). Dieser Eindruck von Konturfragmenthaftigkeit mit Hinzufügungen wird durch die Ansätze zu Symmetrie des Bildaufbaus befördert: man sieht vor dem geistigen Auge die grau dargestellten Rechteckflächen in symmetrischer Anordnung in der Bildfläche. Starke Abstraktion in einem Ikon-Abbild zu einem Pier in einem Ozean ist gleichbedeutend mit **semantischem detractio**. Diese Abstraktion ist so extrem, dass das Auge geneigt ist, **sowohl Abbildfunktion als auch Kontemplationsfunktion** nachzuvollziehen; das entspricht einer **pragmatischen Antonymie (Abbildfunktion versus Nichtabbildfunktion) bzw. pragmatische Komplementarität (Erkennen von ikonischen Repräsentationen von Objekten/ Bedeutungen versus Kontemplieren der Syntaktik bzw. Wahrnehmung der Wahrnehmung):** der Grad mentaler Abstraktion, der notwendig ist, um das reine Kontemplieren gegenüber dem zumeist bei Bildern sofort einsetzenden Bedeutungszuweisen zu emanzipieren, ist wohl letztlich subjektiv und variabel. Es liegt also insgesamt **ästhetische Ambiguität auf allen drei Ebenen vor: Syntaktik, Semantik und Pragmatik**. Über einen **hohen Grad der Abstraktion** erfolgt hier die Abgrenzung zwischen bloß syntaktisch-semantischer und syntaktisch-semantisch-pragmatischer Ambiguität: Pier-Erkennen und Syntaktik-Kontemplieren halten sich bei diesem Mondrian-Werk merklich die Waage.



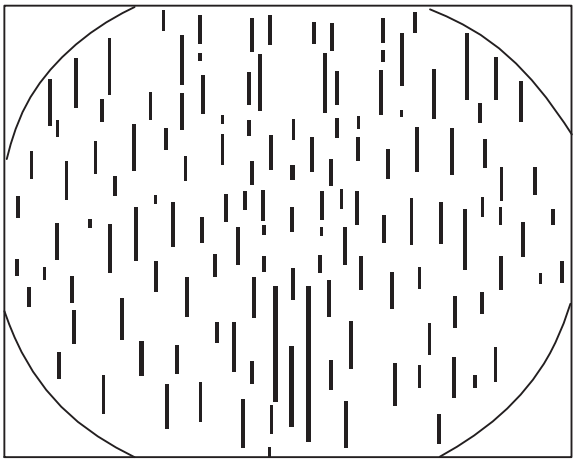
=



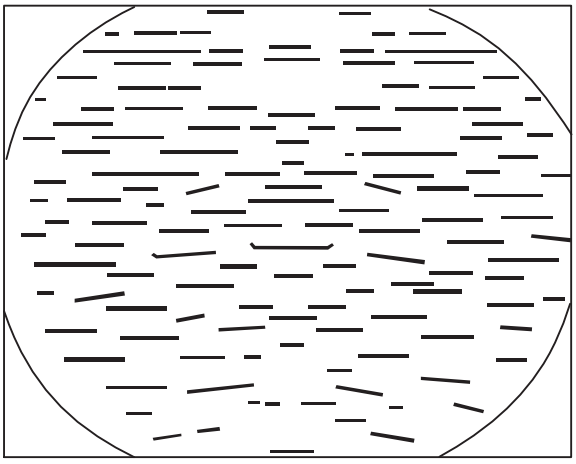
+



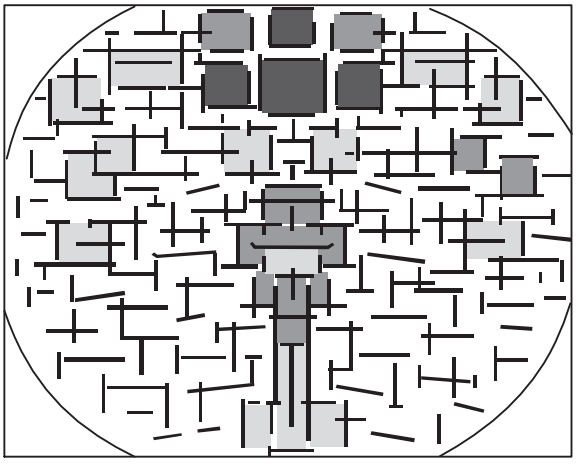
=



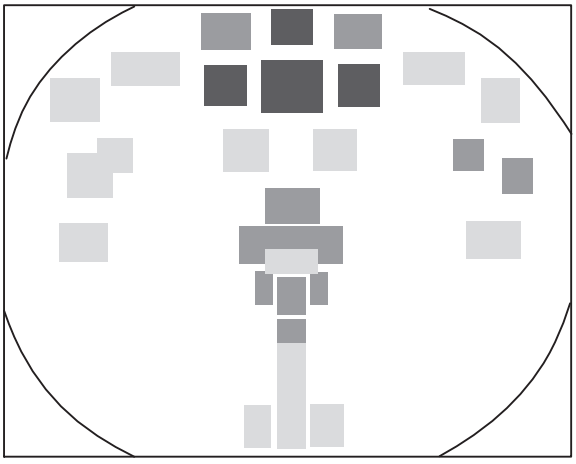
+



=



~



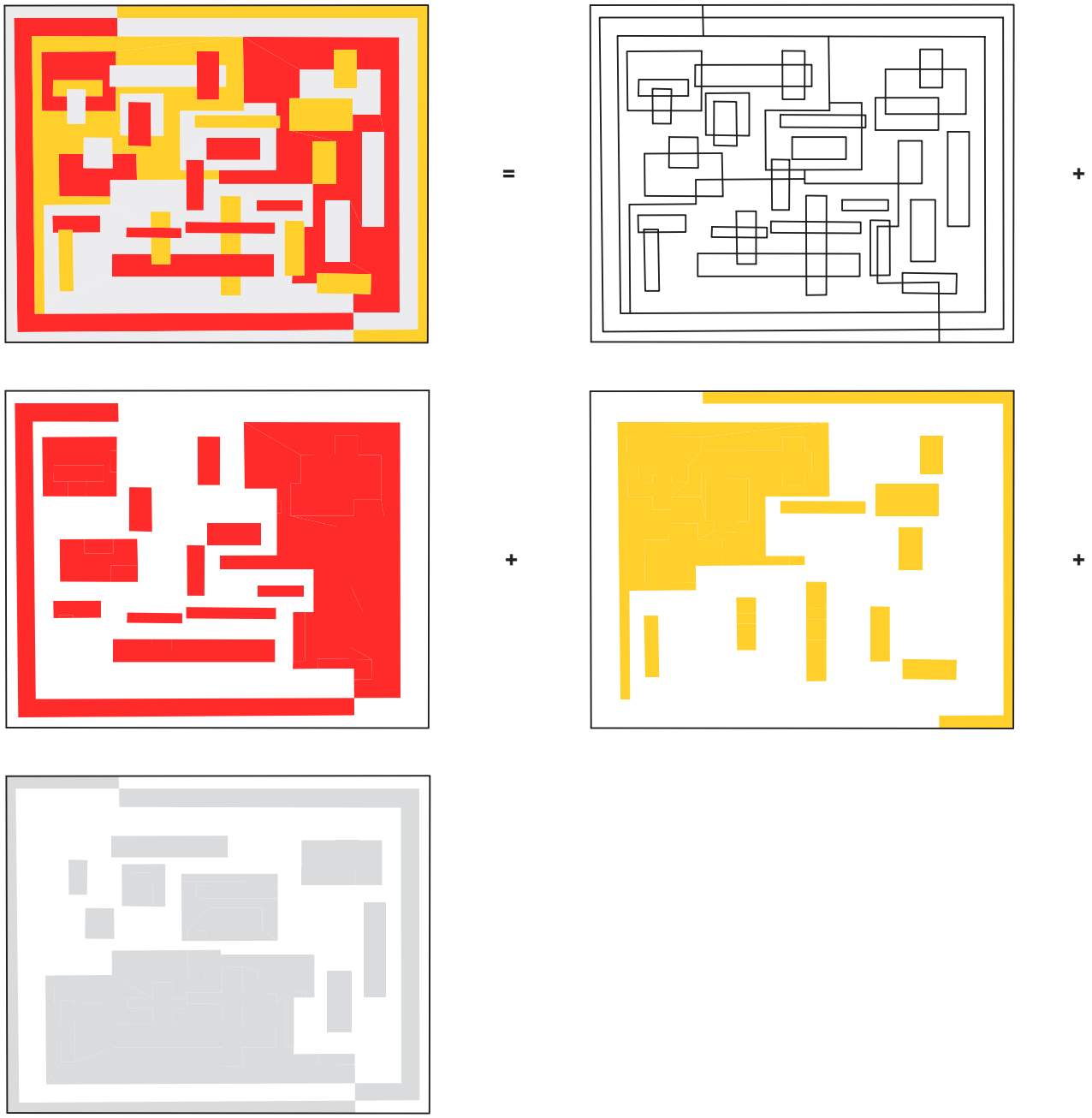


Abb. 394: Rekonstruktion von Vilmos Huszár: *Hammer und Säge* (1917, farbige Malerei).
In diesem Werk ist nur noch der Titel ein Hinweis darauf, dass man Hammer und Säge im (angeblichen) Abbild erkennen soll; sind es etwa Gebrauchsobjekte in abstrahierter Bewegung und daher fragmentiert und unerkennbar? Stellen die Rahmenformen Sägeblattrahmen o.ä. dar? Verneint der Rezipient für sich Ähnlichkeit des durch den Titel als solchen postulierten Abbildes mit den darzustellenden Objekten, so kommt es zu einer **semantischen Antonymie** (Hammer/ Säge versus nichtabbildende Formen) und **pragmatischer Antonymie** (postuliertes Abbilden versus Nichtabbilden). Stellt er eine Ähnlichkeit fest, so liegt (gerade eben noch) **syntaktisch-semantisch-pragmatische Ambiguität** vor wie beim Mondrianwerk oben (Abb. 393).
Es gibt syntaktisch betrachtet drei kognitive Farbsimilaritätsgruppierungen **S1.1, S1.2 und S1.3** verstreuter Formen: weiß (hier hellgrau dargestellt), gelb und rot. Es handelt sich wie beim Mondriaanwerk auch hier um den **Mischtyp VK + BK**, da sich die Verbindungslinien vereinzelter Farb-Streifenformen dreier Farben sich kreuzen (> Verbindungslinienkreuzung VK), aber auch streifenartige Flächen sich überlagern (> ansatzweise Bildparameterkonkurrenz BK K1/3.1 erste Streifenfläche versus K1/3.2 zweite Streifenfläche). Das Besondere ist hier aber, dass eine Farbe **alle drei denkbaren Bildfunktionen** an unterschiedlichen Stellen wahrnimmt: **Figur-, Grund- und Bildumrandungsrolle** (siehe drittes bis fünftes Bild). D.h., dass innerhalb einer Farb-Gruppierung drei Bildfunktionen miteinander, ja ineinander zu einer **semantischen Dreiheit** verbunden sind, denn man liest die Figuren(fragmente) und das Bildrahmenfragment als aus einem fragmentierten Hintergrund kommend - und umgekehrt. Das könnte man als **Minimaldifferenz MD der Figurhaftigkeit dreier Farb-Gruppierungen** deuten, da die Fragmente wie freie Radikale sich ineinander verzahnen und in ihrer Bildfunktion relativieren: der Rahmen wirkt ein wenig wie ein Hintergrund oder wie eine Form, eine Form durch Verdeckung ein wenig wie ein Hintergrund usw. Verdeckungen erzeugen zudem **eingeschränkte semantische Tiefenillusion**; da Flächen in einer Farbe mal vor, mal hinter Flächen einer anderen Farbe sind, sind quasi verschiedene Tiefenebenen mittels einer Farbe tiefenräumlich unlogisch verbunden (**semantische Antonymie** jeweils in einer von drei Farbgruppierungen: sowohl verdeckend als auch verdeckt).

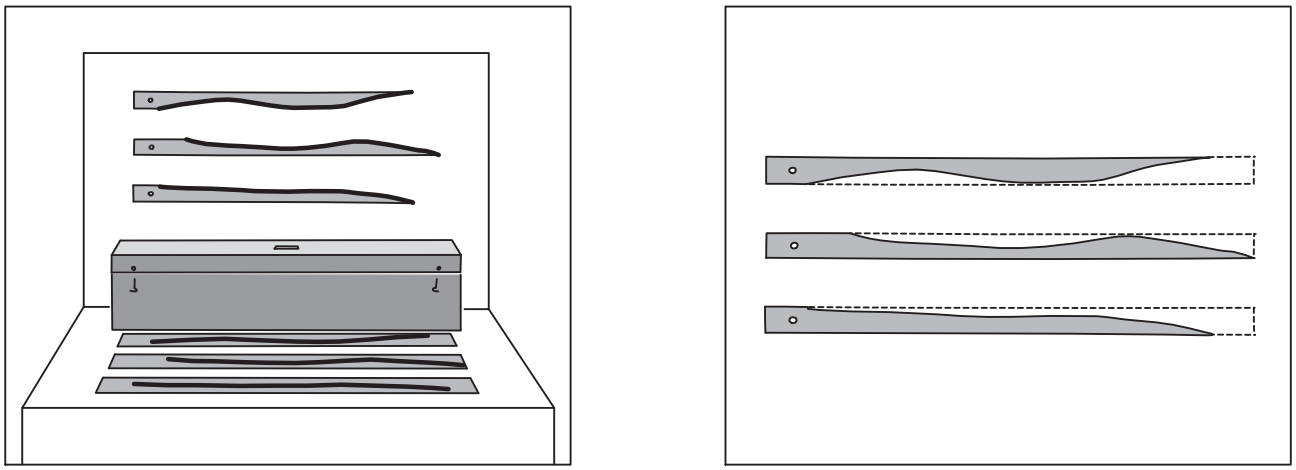


Abb. 395: Rekonstruktion von Marcel Duchamp: *Drei Kunststopf-Normalmaße* (1913-14, Edition von 1964, Objektkasten).

Die **Syntaktisierung** (also die Fokussierung auf den formalen und farblichen Aufbau des Kunstwerkes und somit auf den Wahrnehmungsvorgang anstatt auf Bedeutungen/ Semantik) ist Kennzeichen (nicht nur) der Kunst ab dem Impressionismus: **Flecken(´-punkt bis -flächen´)**abstraktion bei Cézanne, **Linien**abstraktion bei van Gogh (Binnenschraffurlinien) oder Gauguin (Konturlinien), **Punkt**abstraktion bei Seurat usw.; Geometriemischtypen (vgl. Kap. 2.1.1) sind hier Grundlage einer syntaktischen Ambiguität der Minimaldifferenz zwischen zwei möglichen Geometrie-Deutungen, die das Sehen des Sehens selbst zulasten der Abbildfunktion/ der Ikonfunktion betont (pragmatische Ambiguität Metakognition versus Abbilden). **Duchamp** geht in diesem Werk noch einen Schritt weiter, indem er bei drei Linealen (die konventionell für **euklidische Geometrie** als gängige syntaktische Bildpraxis und für Geplantheit als gängige pragmatische Bildpraxis stehen) ihre gerade Kanten durch zufällig-gekurvte ersetzt, womit **nichteuklidische/ gekrümmte Geometrie** konnotiert werden kann und **Zufall** "ins (Darstellung-)Spiel kommt". Es kommt zu **syntaktisch-semantisch-pragmatischem substitutio:** aufgrund gestörter Geometrie/ Symmetrie (> DisS2) kann **schon auf der Ebene der Syntaktik** ein geradkantiges Ausgangsschema ´(Lineal-)Rechteck´ rekonstruiert werden, das sich als Wahrnehmungsfolie hinter die sichtbare Erscheinung legt, wodurch **syntaktisches substitutio, also Devianz-Ambiguität** gegeben ist. Duchamp hat die drei Kurven per **Zufall** bestimmt, indem er drei Fäden auf den Boden fallen lassen hat (siehe drei auf dem Podest liegende Faden-Kurven im ersten Bild). Diese zwei Formarten (gerade versus gekrümmt) der Syntaktik stehen hier semantisch für vier Denksysteme: euklidische versus nichteuklidische Geometrie sowie Geplantheit versus Zufall sind **konnotativ zeichenhaft repräsentiert** in diesen drei Zwitterlinealformen, so dass **auch semantisches substitutio** des einen Systems durch das andere System festgestellt werden kann. Mit den jetzigen Linealen kann man genausogut Linien ziehen wie mit den Ausgangslinealen (dafür steht der Instrumentenkasten, siehe erstes Bild), nur eben in einem anderen **geometrisch-syntaktischen** (nichteuklidischen anstelle konventionell-euklidischen) und einem anderen **modal-pragmatischen System** (Zufall statt Geplantheit): die pragmatische Modalität der Geplantheit wird ersetzt durch Zufall-geschehen-lassen, es kommt zu **pragmatischem substitutio**. In der euklidischen Geometrie gibt es nur eine Linealversion, in der nichteuklidischen unzählige, worauf dieses dreimalige Fäden-durch-den-Raum-auf-eine-Fläche-fallen-Lassen verweist. Eine ähnlich **skeptisch-ironische** Grundhaltung gegenüber konstruierten ´Ordnungen der Dinge´ auf der Basis von syntaktisch-geometrischer Antonymie (hier jedoch linear versus nichtlinear anstatt wie bei Duchamp euklidisch versus nichteuklidisch) weist das Video der Rauminstallation *Der Lauf der Dinge* (1987) vom Künstlerduo **Peter Fischli** und **David Weiss** auf; man sieht darin eine Vielzahl von Alltagsgebrauchsgegenständen, Chemikalien und Konstruktionen, die in eine lineare Kettenreaktion hinein umfunktionalisiert sind (**pragmatisches substitutio** der Funktion mit Kontamination alter versus neuer Funktion sowie der Umbettung von nichtlinear-alltagsräumlicher Situiertheit in einen linearen ´Lauf der Dinge´): Die Dinge sind kognitiv-linear-zeitlich eingebunden zu einem Etappenziel der Kettenreaktion ´reduziert´, so dass die eine lineare Entität ´Kettenreaktion´ (auch zu ihr nichtlinear) antonyme Unterentitäten aller semiotischen Ebenen enthält:

a) syntaktische Antonymien aufgrund Minimaldifferenz MD der Evolution von Etappen ineinander: lineare, mit schnell bewegter Kamera gefilmte Kettenreaktionsbewegungen versus nichtlineare Erscheinungen z.B. von brennenden, aufschäumenden oder dampfschwadenartigen, mithin ´malerisch´ wirkenden Flächen, bei denen die Kamera stehen bleibt und Filmschnitte vorgenommen werden (was als eine Anspielung auf die zwei Modi visuellen Rezipierens ´nichtlinear-simultan´ versus ´linear-sukzessiv´ gedeutet werden kann, vgl. Begriffe **´Ganzheitstheorien´ und ´Abtastetheorien´** in Kap. 1.6.2.1); b) semantische Antonymien: pragmatisch antonym scheinbar wie von allein hochrollende, ´belebte´ Rohrsegmente (mit Gewichten, die nach Anstoß die Emporbewegung auf einer Leiter bewerkstelligen) versus Schwerkraft an Totem, also semantisch-konzeptuell: unbelebte versus belebt erscheinende Materie; c) pragmatische Antonymien Ziel versus (scheinbare weil nur retardierende) Ziellosigkeit: (vor dem Hintergrund des jeweiligen, alten, linear-telischen Zielpfads des Gebrauchsgegenstands) wie zufällig oder unfallartig wirkende Bewegung z.B. des Umstoßens versus genaues Einkalkulieren dieses scheinbaren Zufalls in der durchkonstruierten Kettenreaktion; Vorgänge des linearen Luntenabbrennens, Fließens oder Fahrens versus (zunächst nichtlinear-ziellos anmutendes, sich aber dann doch sichtbar linear auf ein Ziel hin entwickelndes) Rotieren, Wippen, Pendeln.

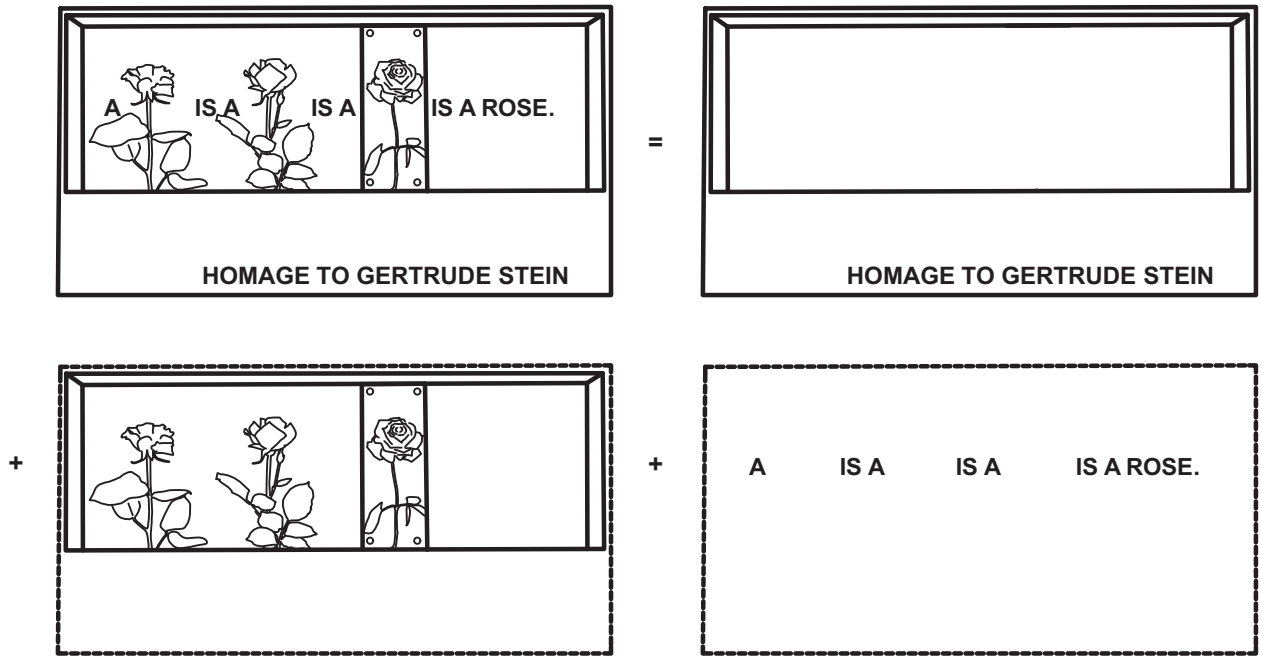


Abb. 396: Rekonstruktion von Timm Ulrichs: *Homage to Gertrude Stein (in zunehmenden Abstraktionsgrad)* (1972 - 77, Schaukasten mit Aufschrift).

In einem Schaukasten mit der Aufschrift *"Homage to Gertrude Stein"* sind vier Elemente platziert (von links nach rechts): eine reale Rose, eine Kunststoffrosennachbildung, das Bild einer Rose und schließlich der über diese drei Objekte hinweggehende, **fragmentierte (und gegenüber dem Satz-Zitat Steins um eine Stelle erweiterte)** Satz *"A (...) is a (...) is a (...) is a rose."* Es handelt sich bei diesem Werk Ulrichs´ um einen intertextuellen Rückbezug auf den Satz Gertrude Steins "*A rose is a rose is a rose.*", wobei dieser Ausgangssatz also zwei Veränderungen erfährt: **adiectio** (viermal statt dreimal "is a") und **detractio/ substitutio** (zweimalige Entnahme der Schriftbilder "a rose" bzw. deren Ersetzung durch andere Repräsentationen für das Konzept "Rose").

Die Leerstellen des Textfragments werden mit einer **Realie** (echte Rose) und zwei Ikon-Zeichen gefüllt (**syntaktische VK** Satzlinie versus Objekte): einem **dreidimensionalen** ikonischen und einem **zweidimensionalen** ikonischen Zeichen. Daher werden vier Entitäten durch das satzhafte Schriftbildfragment miteinander verbunden: eine Realie, zwei unterschiedlich stark abstrahierte ikonische Zeichen (beim Bild fehlt die dritte Dimension, bei der Kunststoffrose "davor" scheint auf den ersten Blick nichts zu fehlen) und ein sprachliches Symbol ("rose"), was man als eine stufenweise Abstraktion vom Exemplarischen hin zum sprachlichen Symbol für einen hochabstrakten Prototypen "Rose"/ "Rosenheit" ansehen kann. Das bedeutet, dass ein semantisches Konzept ("Rose") dreifach "abstrakt" repräsentiert und einmal am Anfang exemplarisch als Realie konkret vorhanden ist. Der Satz vollzieht die **eigentlich unzulässige Ineinssetzung** von Realie = sprachlicher Prototyp und von zwei Ikon-Repräsentationen eines individuellen Exemplars mit dem sprachlichen Prototypen. Merkwürdig erscheint auch, dass im Titel somit ein "Symbol" als letzter "Abstraktionsgrad" bezeichnet wird; ´abstrakt´ kommt von ´abstrahere´ (lateinisch für ´abziehen´ - hier von Details). Damit ist gemeint, dass bei der Nennung des Namens "Rose" im Kopf des Rezipienten der **Prototyp "Rose" als Schema-Vorstellung** ohne Details aufgerufen wird. Diese höchstabstrakte und unsichtbare Vorstellung eines Prototyps wird also mit einem realen Vertreter des Konzepts "Rose" links über zwei sichtbare Abstraktionsstufen verbunden; erst durch den Abstraktionsweg werden die Ineinssetzungen akzeptabel. Hiermit liefert Ulrichs einen Ausweg aus der unbefriedigenden und ungewohnten Redundanz des Steinschen Ausgangssatzes und somit auch eine mögliche Interpretation desselben: eine kognitive Entität "Rose" zerfällt in und erwächst aus Abstraktionsstufen, die nur verbindbar sind über Schematisierung, Abstraktion als durchgehendem Prinzip, hier dargestellt durch den fragmentierten Satz.

Dieses Postulat ist **semantische Vierheit als Komplementarität**: das **kontaminierende Ineinssetzen** der Realie-als-Exempel, Ikon-Zeichen-Stufen und der Prototypen-Semantik des Lexikons, somit auch das "Ineinssetzen" der drei Tätigkeitsbereiche eines Zeichens: Wahrnehmen (der echten Rose und der Zeichen), Bedeutungszuweisen (Zeichen und Bezeichnetes in Verknüpfung) und Handeln (Zeichenrezeption und Handeln in der Welt der Realien und Zeichen). **Reales wird als Konzept/ Konzept als Reales, Konzept als Aktiozept/ Aktiozept als Konzept redefiniert**. Rezeption von Zeichen und von Realem sieht man so zu einer pragmatischen Zweiheit fusioniert (**pragmatische Komplementarität:** "reale Dinge" werden redefiniert als Konzepte in unserem Kopf, Zeichen dagegen als Objekte). Zu dieser pragmatischen Zweiheit kommt diejenige des Ehrerweisens ("Homage") durch Interpretation an Gertrude Stein hinzu (> **pragmatische Komplementarität** Homage versus Interpretation).

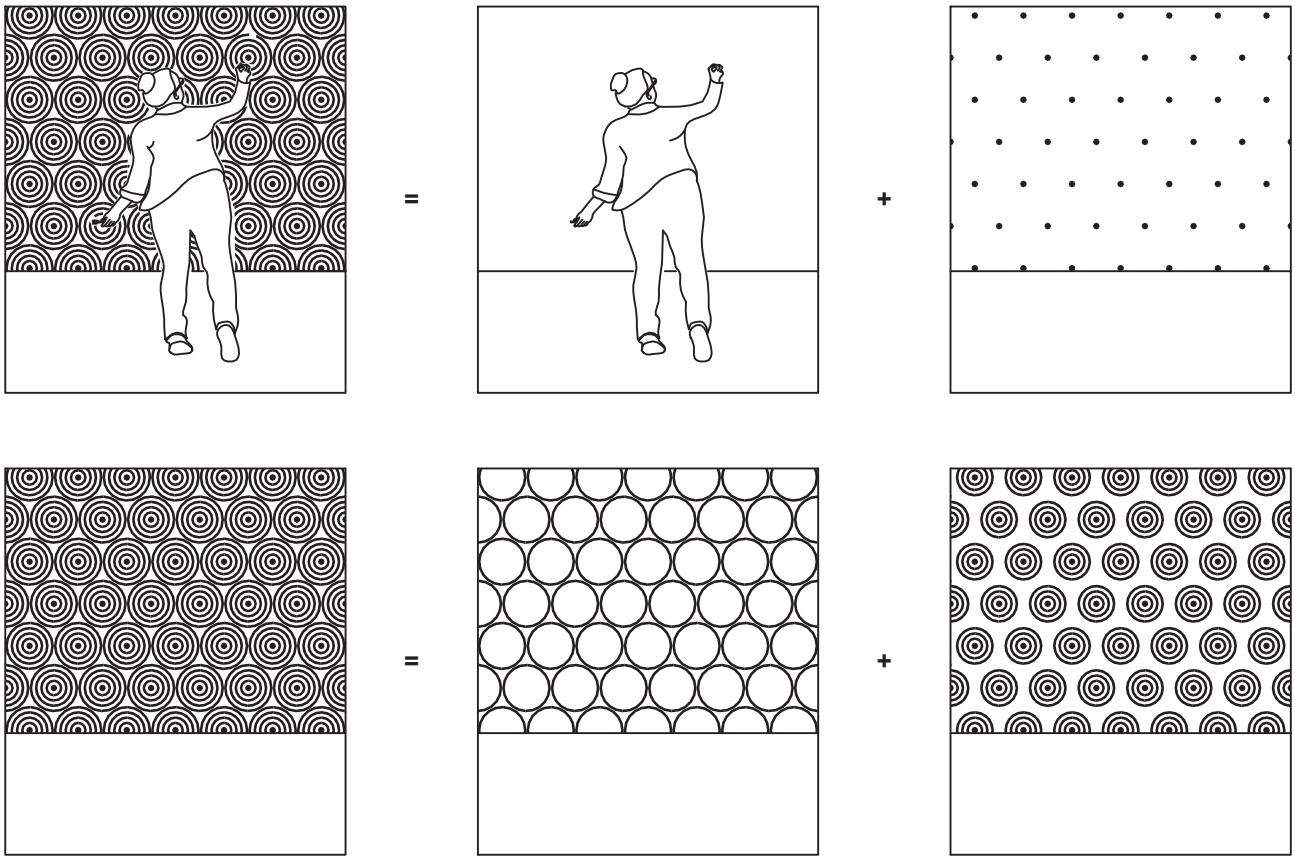


Abb. 397: Rekonstruktion von Jacob Dahlgren: *I, the World, Things, Life* (2004, Rauminstallation aus gereihten Dartwurfscheiben an der Wand mit der Aufforderung an Besucher, die Scheiben mit Pfeilen zu bewerfen).

Auf der Ebene der **Syntaktik** gibt es eine **VK-Fünfheit**, da a) die Punkte, b) die schwarzen Kreislinien, c) die weißen Kreislinien, d) die dreiecksähnlichen Zwischenräume und e) alle weißen und schwarzen Flächen zu Gruppierungen der Wahrnehmung kognitiv opponierend zusammenfügbar sind. Zudem münden die Kreiskonturlinien der Wurfscheiben jeweils sechsmal ineinander, so dass ein linear-konturabtastender Blick labyrinthös in der Fläche wandern kann. In den sechs Berührungs-/ Bifurkationspunkten einer Wurfscheibe mit anderen gilt: **BK (K1.1 versus K1.2)**. K3 verweist dagegen jeweils auf ein Kreiszentrum und erzeugt so zigfache mentale Gegenbewegungen zu diesem Blickumherschweifen, quasi eine "Raum-Tiefenvorstellung" konzentrischer Kreise gegen diese K1-Konturendloswanderaugenbewegung in der Fläche. Unzählige Stimuli zu Tiefenvorstellung durch Gruppen jeweils konzentrischer Radialindizes sind benachbart und konkurrieren. Die Fluktuation der Aufmerksamkeit zwischen verschiedenen Angeboten zu Gruppierung ist daher **maximiert**.

Auf der Ebene der Pragmatik gibt es eine pragmatische Zweiheit dadurch, dass die übliche Handlung "Eine-Dartscheibe-Bewerfen" rhetorisch-deviant verändert wurde: es sind nunmehr unzählige, zudem benachbarte Dartscheiben, so dass es kaum noch ein Danebenwerfen geben kann. Das bedeutet also **pragmatisches adiectio** (vieler Ziele zu dem ursprünglich einen Ziel, vgl. zweites Bild), was das Risiko des Scheiterns beim Werfen reduziert (**pragmatisches detractio**). Aus Alltagsobjektreihung entsteht die Anmutung von flimmernd wirkender **Op-Art (pragmatisches adiectio** einer Kunst-Funktion, die in **pragmatischer Diskrepanz** zur ursprünglichen Funktion ´Dartscheibenbewerfen´ steht). Auf der Ebene der **Semantik** nimmt man das Verhältnis zwischen **Werk und Titel** wohl **zunächst eher als semantisch-abstrakte Diskrepanz** wahr. Durch Pragmatik, also in diesem Falle Bewerfen der Dartscheiben, und Ausdeuten des dabei Erfahrenen kann man die semantische Diskrepanz konnotativ und assoziativ auf der **Meta-Ebene** zu **semantisch-allegorischer Komplementarität** auf *"Leben"* umdeuten (vgl. drittes Bild), z.B. in dieser Art: "*´Welt´ wird erfahrbar für das ´Ich´ in komplexer syntaktischer Ambiguität, also als die Aufmerksamkeit unendlich zergliedernde Kontiguität, darin konkurrieren ´Dinge´ als Fokus-Zentren (Punkte, quasi als Repräsentationen des Betrachters im Bild ähnlich den Fluchtpunkten der Perspektive) fürs Zielen und Werfen als einer Pragmatik, die sinnbildlich für (kaum mögliches und auch zufallgelenktes?) multi-teleologisches ´Leben´ steht; alles ist vereint im Eindruck eines flimmernden Sich-Entziehens von ´Ich´, ´der Welt´, ´Dingen´ und ´Leben´; trifft man nicht das eine Ziel, so doch ein anderes (im Grunde gleichwertiges, was aber wiederum angesichts der Bemühung absurd anmuten kann)*" usw.. Die übliche aufeinander aufbauende Stufenfolge Syntaktik/ Wahrnehmen, Semantik/ Bedeutungszuweisen und Pragmatik/ Handeln ist also verändert, denn auf dem ehemals dritten Schritt baut hier der ehemals zweite Schritt auf: **Semantik folgt also hier aus Erfahrung eines Prozesses, also aus Pragmatik (pragmatisches transmutatio üblicher semiotischer Schritte**), da die Erfahrung des Abgelenktwerdens durch sechs Nachbarziele beim Werfen für die Semantik konstitutiv ist. Auch das wohlmögliche Ausweichen auf ein "Blind-drauf-Loswerfen" ist Teil einer möglichen Semantik allegorischer Ausdeutung, die auf der Reaktion des Rezipienten aufbaut, da "Leben" Prozess ist. Da auf allen drei semiotischen Ebenen Ambiguitätstypen vorliegen und diese auch miteinander korrelieren, kann man vom Typ **syntaktisch-semantisch-pragmatischer Ambiguität** sprechen.

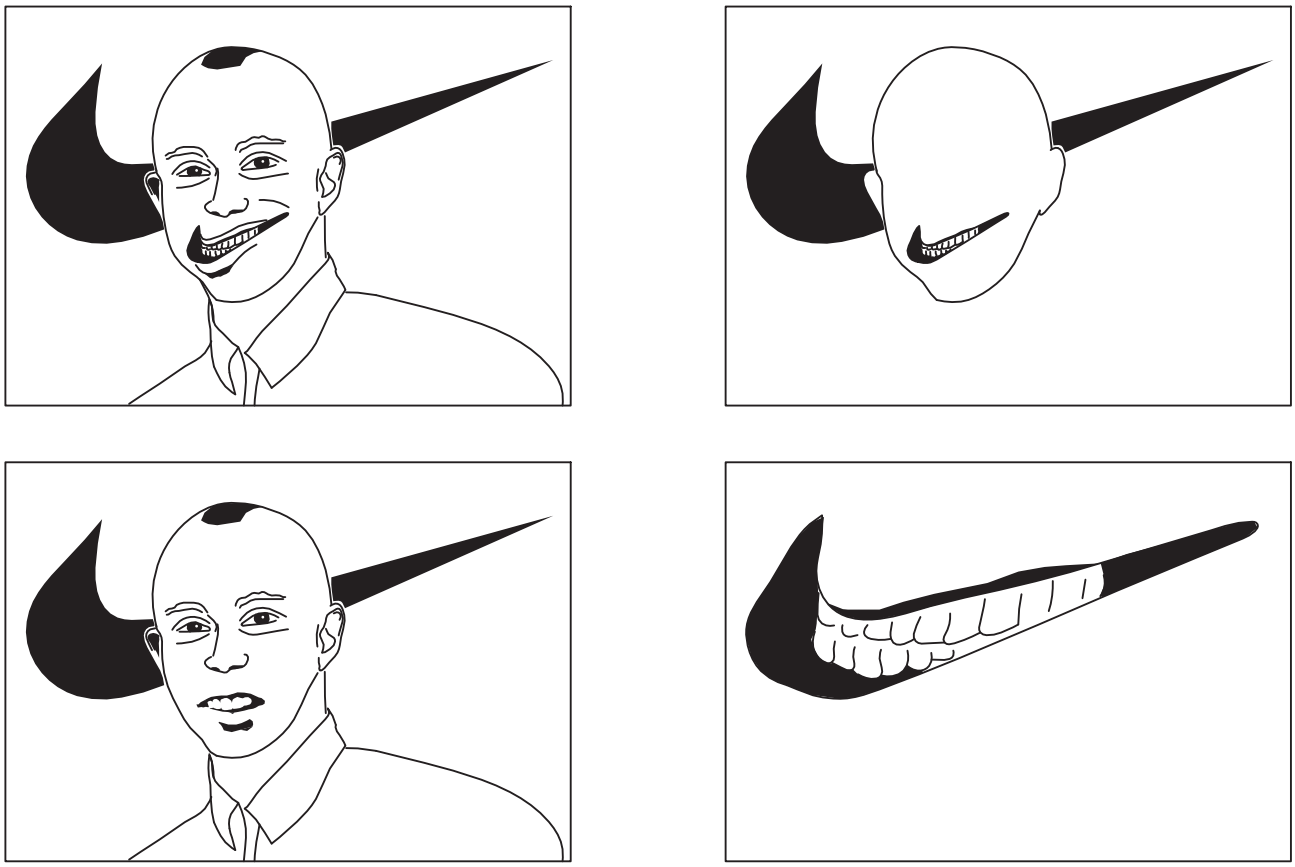


Abb. 398: Semiotische Rekonstruktion von einem Werk der Adbusters-Bewegung (anonymer Künstler, ohne Datum, durch Künstler im Mundbereich manipuliertes Foto einer bekannten Persönlichkeit vor einem Firmen-Logo auf einer Pressewerbeveranstaltung).
Das Original zeigt eine berühmte, für eine Sportartikelfirma werbende Persönlichkeit, die hier aber anonymisiert wurde. Die Adbusters-Bewegung verbreitet Werke, die - getreu dem situationistischen Begriff der ***"Entwendung"*** von **Raoul Vaneigam** (s. Kap. 3.0) - Werbungsformate und Werbebilder entwendet, um Werbemanipulation subvertierend zu kritisieren. Daher spricht man in der **Adbusters-Bewegung** auch von **"subvertise"**, was wiederum eine **sprachliche Kontamination** aus ´subversion´ und ´advertise´ (Reklame machen) ist. Das Wort **"Adbusters"** ist auch eine sprachliche Kontamination aus ´ad´ (= Kurzform für ´advertisement´ = ´Werbung´) und ´to bust´ (umgangssprachlich für ´zerschlagen´).
In diesem Fall wurde ein massenmedial verbreitetes Foto dergestalt digital manipuliert, dass der Mund der bekannten und werbenden Persönlichkeit zu der Logo-Form der Firma deformiert ist.
Im zweiten Bild oben wird die **syntaktische Zweiheit des Typs BK** gezeigt: Durch Orientierungs- und Formähnlichkeit werden zwei Kurven über den Gesichtsbereich K3 hinweg verbunden; die Bildparameter S2 und S4 verbinden zwei formähnliche Kurvenformen (Firmenlogo und deformierter Mund) zu einer Gruppierung, die so mit K3 der Gesichtskonturlinie konkurriert, die die Mundwellenform dem Gesichtsbereich zuordnet.
Im dritten Bild wird eine - nicht deformierte, zu erinnernde - natürliche Mundform gezeigt, an der die bildrhetorische topologische Deformation des Adbuster-Werkes angewandt wurde **(semantisches substitutio Mundfläche bzw. transmutatio Mundkonturlinie)**, woran wieder Ausdeutung ansetzen kann (z.B. *"unnatürliche Verstellung der bezahlten Persönlichkeit"* o.ä.).
Im vierten Bild wird eine mögliche Bedeutungsübertragung gezeigt: die Bedeutung "Zähnezeigen/ Aggression" kann auch über die **Formähnlichkeit Logo- zu Mundform** auf das (dann derartig ambiguisierte) Logo übertragen werden mit der assoziierbaren Bedeutung *"(nun sichtbar gemachte) Aggression der Konsumdressur über Firmenlogo"* o.ä..
Die ursprüngliche Werbefunktion wird durch eine Funktion der Kritik an solcher Logo-Werbung ersetzt (**pragmatisches substitutio + Antonymie** Funktion zitierter Werbung versus Funktion vorliegender tatsächlicher Werbungkritik), zugleich wird das Logo-Symbol im Hintergrund quasi zu einer Mundabbildung "ikonisiert", der Mund zum Logo-Symbol (reziproke Bedeutungsanreicherung durch **pragmatisch-semiotisches transmutatio nebst pragmatischer Antonymie** eines Rollentausches Ikonfunktion><Symbolfunktion).

3.0 Zuordnung der Werkbeispiele aus Kapitel 2.0 zu den zwölf metakommunikativen Funktionen nach Jakobson aus Kapitel 1.3.5

In diesem Kapitel erfolgt nun eine Zuordnung der kunsthistorischen Beispiele aus Kapitel 2.0 zu den bereits in Kapitel 1.3.5 kurz angesprochenen zwölf metakommunikativen Funktionen ästhetischer Ambiguität nach Jakobson, so dass man diese zwölf Funktionen hier werkbeispielhaft erläutert findet; da die Analysen der Werkbeispiele in Kapitel 2.0 z.T. sehr komplex ausfielen, kann man zudem diese Zuordnung zu einer metakommunikativen Funktion als abstraktes Fazit zu den komplexen Analysen begreifen:

A1) meta-expressive Devianz:
Die Abweichung von ´natura´ (an das häufig konnotativ oder assoziativ ein Gefühlsschema gebunden ist) durch ein ´ars´ bewirkt zumeist eine ´gemischte Gefühlslage´, vereinfacht könnte man natura ´Wohlgefallen´ im Anblick einer symmetrischen Einheitlichkeit, ars dann ´Missfallen´ aufgrund des ´unnatürlichen´ **Eingriffs in natura/ Symmetrie** zuweisen. Asymmetrie eines menschlichen Körpers nach einem Schlaganfall z.B. mag via Einfühlung unterbewusst Missfallen o.ä. erregen; zerstückelte oder sich auflösende Körper sind z.B. über Einfühlung mit Gefühlen eigenen Angegriffenseins assoziierbar. Natürlich bleiben Aussagen über Gefühlsausdruck und -wirkungen eher spekulativ, da sie im Grenzgebiet zwischen Konnotation und Assoziation anzusiedeln sind. Nonverbaler Gefühlsausdruck wie Lächeln = Zähnezeigen z.B. war in Japan ursprünglich konnotatives Zeichen der Aggression. Das Übersteigern oder Unterschreiten gewöhnlicher Körperhaltung oder Mimik eines Gefühlsausdruck als **graduierbarer nonverbaler Kommunikation** kann konnotativ oder assoziativ als Devianz vom ´Normalmaß´ aufgefasst werden; so ist bei den ***Charakterköpfen*** des Barockbildhauers **Franz Xaver Messerschmidt** (1736-1783) die Mimik grotesk übersteigert (semantisches adiectio), während bei **Khmer-Skulpturen** Buddhas dessen Lächeln nur angedeutet, fast unmerklich ist (quasi ´semantisches detractio´).

Bei **Ludwig Meidners** *Südwestkorso, 5 Uhr früh, Berlin* (Abb. 133) ist man geneigt, das subjektiv-deviante Perspektivbild als mentales Bild kognitiver Instabilität aufzufassen, da es ´subjektiv-willkürliche, trunkene´ Devianz aufweist: viele Fluchtpunkte für parallele Konturlinien statt einem einzigen. Solch deviante Bearbeitung von Perspektivierung im Abbild kann also als Zeichen für Gefühlsausdruck des Autors aufgefasst werden, Gefühl somit meta-expressiv quasi als **Perspektivierungssystem mit vielen statt einem Fluchtpunkt als Repräsentationen eines multiplen Selbst**, denn ein Fluchtpunkt ist quasi Repräsentation des Betrachter(standpunkt)s im Abbild.
Giovanni Lorenzo Berninis *Apollo und Daphne* (Abb. 333) weist **morphologische Devianzoperationen** (semantisches substitutio + Kontamination Mensch versus Pflanze) am flüchtenden menschlichen Körper Daphnes auf; das führt über rezeptive ´Einfühlung in den flüchtenden Körper´ zum Nachempfinden zweier Gefühle Daphnes als Motiv-Quelle und Wunsch-Ziel der indexikalisch vermittelten Flucht-Aktion: fort vom Objektiviertwerden durch den sie jagenden Mann hin zu einer Unantastbarkeit als verwurzelter Baum.
Die besprochene Statuette der **Etrusker** (Abb. 271) weist **zwei Abstraktions- bzw. Naturalismusgrade** als Bruch des Darstellungssystems aus substitutio-Kontamination mit extremer **devianter Verlängung des Rumpfkörpers** auf, was ausdeutbar ist im Hinblick auf Körperselbstwahrnehmung: naturalistischer Kopf mit hoher Sinneszellendichte, Rumpfkörper abstrahiert-vereinfacht (da dort weniger Sinneszellendichte anzutreffen ist) sowie Hochstreben des Rumpfkörpers (als Ausgangsentität?) hin zum Kopf. Eine Fortführung dieser Meta-Expressivität aus einfühlender Ausdeutung in Bezug auf Körperselbstwahrnehmung wäre der deviante **sensorische Homunculus** (Abb. 266; in Kapitel 2.2.1 wurden ambige Werke devianter Körperüberformung, die als Zeichen für psychische Gemengelagen deutbar sind, eingehend behandelt).

A2) meta-expressive Kontamination:
Die antonyme Vermengung von (vermutlich allgemein) **Wohlgefallen und Missfallen** erregenden Objekten in **Memento-Mori-Stillleben** niederländischer Barockmalerei (z.B. Blumen und Obst versus Insekten, Würmer und Totenschädel o.ä.) findet eine Entsprechung in den Konzepten der **Femme Fragile** oder der ***„schönen Leiche“*** (auch z.B. von Kriegspropaganda), die Merkmale der Schönheit und des (körperlichen Ab-)Sterbens vermengen. Darstellungen nackter, sterbender Heiliger wie solche von Christus am Kreuz oder des mit Pfeilen durchbohrten Heiligen Sebastians gehören in diesen Kontext einer **ästhetisch ambige Gemengelage von Sub-Zeichen**; Kontamination von **Lust und Schmerz** schließen sich daran an. Im Bereich der neueren Kriegsdokumentation hat **Richard Mosse** für sein Video *Die Enklave* (2012- 2013) Infrarotfilm für Aufnahmen aus einem Kriegsgebiet im Kongo benutzt; dieser Infrarotfilm führt dazu, dass das Grün der Vegetation, in die die Kriegsszenen eingebetet sind, durch Rosarottöne ersetzt sind (substitutio-Devianz); das semantische substitutio der Farbe führt zu einer Antonymie-Kontamination zweier Wirkungen (unwirklich ´blumenartige´ Landschaft versus Kriegsgeschehen).
Eine **prozessbasierte** meta-expressive Kontamination kann in einem surrealistischen Werk eines **Cadavre exquis** vorliegen, bei dem mehrere Künstler, ausgehend von Randlinien eines umgeklappt unsichtbaren Vorgänger-Bildes zeichnerisch weiter assoziieren, so dass am Ende auf einem Blatt, verbunden durch Konturlinien, mehrere Gedanken- und Gefühlswelten unterschiedlicher AutorInnen aufeinander stoßen.

Meta-expressiv und meta-appellativ durch **ironische Simulation von Ikon-Repräsentation** ist **Jürgen Klaukes** Foto-Text-Serie *Das menschliche Antlitz im Spiegel soziologisch-nervöser Prozesse* (Abb. 381): der Künstler **simuliert** in den Foto-Selbstportraits mit Menschentyp-Titeln, dass er sich **überzogen mimisch ablehnend oder zustimmend** zu einem fotografisch darzustellenden Menschentyp des Titels verhalte bzw., dass er Menschentypen darstelle; eigentlich aber negiert er dergestalt ironisch Typisierung von Menschen mit damit verbundenen gesellschaftlichen Verhaltensmustern z.B. der Ablehnung und Zustimmung. Diese Simulation einer Mimik eines Gefühls, sichtbar an ihrer Übersteigerung und an ihrer Wiederholung, ist ironische Kontamination von vorgetäuschtem und eigentlichem, gegenteiligen Gefühlsausdruck.
Meta-konativ, meta-expressiv und meta-sprachlich ist **Ai Weiweis** *Study of Perspective* (Abb. 384): der Künstler setzt auf den Fotos von Monumenten ein vulgäres **Handzeichen der Ablehnung** gegen die jeweils fotografierte Monumentalarchitektur, als Ausdruck des Sich-Verweigerns gegen den Quasi-Appell der Architektur, es als Monument zu akzeptieren, sich quasi zu unterwerfen (meta-konative Funktion). Es ist subjektiver Ausdruck der Ablehnung von objektiviertem und objektivierendem Pathos in der Architektur (meta-expressive Funktion) und entsprechend auch Kontamination von hohem und niederem nonverbalen ´Kode´ (meta-sprachliche Funktion).
Ästhetische Ambiguität referiert so ganz allgemein auf die Bedingung der Möglichkeit von Gefühlsausdruck, da die Uneinheitlichkeit des ambigen Werkes mit der Spaltung des Subjekts nach **Lacan** korreliert, mit der Unmöglichkeit eines Selbstbewusstseins ohne Gemengelage:
*„Lacan erweitert den Begriff der **Spaltung** (…) Das Subjekt kann nie anders als gespalten, geteilt, sich selbst entfremdet sein (…) Die Spaltung bezeichnet die Unmöglichkeit des Ideals eines völlig präsenten Selbst-Bewusstseins."* (Evans 2002, S. 275f.). *„Die grundlegenden **Illusionen des Imaginären** sind die **Ganzheit, die Synthese, die Autonomie, die Dualität und vor allem die Ähnlichkeit**. Das Imaginäre ist demnach die Ordnung der oberflächlichen Erscheinungen, der täuschenden, beobachtbaren Phänomene, die die darunter liegenden Strukturen verbergen. Die Affekte gehören zu diesen Phänomenen. Das Imaginäre bannt das Subjekt mit der fast hypnotischen Wirkung des Spiegelbildes. Es wurzelt also in der Beziehung des Subjektes zu seinem Körper (…) Diese fesselnde Macht ist verführerisch (…) und macht das Subjekt ohnmächtig (…)"* (Evans 2002, S. 146). Gerade ambige (Ab-)Bildwerke dürften, da sie auf derselben Ikon-Zeichenebene angesiedelt sind, bei der Überwindung dieser *"Illusionen des Imaginären"* quasi therapeutisch helfen können. Das nie völlig präsente Selbst-Bewusstsein kann nicht eindeutig, kann also nur ambig in Werken repräsentiert werden; auf diesen für Expression problematischen kognitiven Rahmen des Gefühlsausdrucks kann man ästhetische Ambiguität bezogen sehen, weshalb man ihr meta-expressive Funktion im Rahmen einer Metakognition von Selbst-Bewusstsein zusprechen kann. Ein Smiley-Button einer alltäglich-expressiven (nicht meta-expressiven) Kommunikationsfunktion dagegen postuliert die Möglichkeit eines Eindeutigen von Gefühl.

Kulturgeschichtlich findet sich wohl eine Reflexion der Spaltung des Subjekts in **manieristisch-kontaminierenden Werken** wieder:
„Dieser Kult (des Disharmonischen), die Liturgie des Manierismus aller Zeiten, ist nicht allein historisch, sondern auch psychologisch und existentiell interessant, weil er sich auch als ästhetische Erscheinungsform der psychischen Struktur des problematischen Menschen darstellt, des Menschen, der an überlieferten Maßstäben für sich, um sich und über sich zu zweifeln beginnt und deswegen nicht selten in einem auch fruchtbaren Sinne, also in einem auch theologisch-antiklassischen Sinne, ´positiv´ ver-zweifelt. (...) Ihr mythisches Ursprungsbild finden sie in einem von den hellsten und dunkelsten Schicksalsmächten gleichzeitig geschlagenen ´Verdammten´, im Archetypus aller Poètes und Peintres dammnés (…), in Daidalos, im Erbauer des Labyrinths von Kreta (…)" (**Hocke** 1959, S. 302). *„Heterodoxie der Denkinhalte und irreguläre Formen hängen spannungsvoll zusammen."* (ebd., S. 303). *„Wir stehen immer wieder vor extremen Situationen.(…) Daraus ergeben sich die Spannungsverhältnisse in der manieristischen Literatur: artistische Pflege des logistischen Scharfsinns und dämonisch-vitaler Expressionstrieb, mühsames, oft allzu mühsames intellektuelles Suchen und nervöser Taumel in metaphorischen Assoziationsketten, Kalkül und Halluzination (…)* (ebd., S. 303f.).

Bei syntaktisch-ambigen (Ab-)Bildern ähnelt tatsächlich oft eine mögliche Blickwanderungslinie einer Gehlinie in einem **Labyrinth** (vgl. **Bifurkationen** in Abb. 135 und Abb. 136), das nicht nur auf einem Weg durchschritten werden kann, da Verknüpfungslinien sich weghaft vielfach kreuzen oder aufspalten wie z.B. beim Kontaminationstyp Verbindungslinienkreuzung VK. Auch semantische Ambiguität ist, wie in der Analyse des Kontamination-Beispiels von Paul Klee (s. Abb. 84) gezeigt, als quasi labyrinthöses Aspektkopplungsweg-Konstellationsgeflecht vorstellbar. Die komplexe Geometrie der mental-rezeptiven linearen ´Kopplungswege´ und nichtlinearen ´Zusammenfassungsflächen´ zu einem Abbild nicht nur von ambiger sondern auch gewöhnlicher Syntaktik/ Semantik/ Pragmatik tendiert zu Uneinheitlichkeit, die aber erst bei ästhetisch ambigen Werken thematisch, merklich, erfahrbar also metakognitiv und metakommunikativ wirksam ist.

B1) meta-konative Devianz:
Werke pragmatischer Ambiguität beziehen sich z.B. auf Gebrauchsobjekte, denen - gedeutet als Zeichen für ihren Gebrauch - eine Art **Quasi-Appell zu ihrer Nutzung** gemäß des pragmatischen Lexikons anhaftet, der

devianzästhetisch verändert den alten und einen neuen Quasi-Appell zugleich enthält. Beispiele sind **Man Rays** *Geschenk* (mit Quasi-substitutio-Appell des Bügeleisenobjekts *´Benutze mich zum Zerstören statt zum Bügeln!´,* Abb. 365) sowie **Mona Hatoum**: *Ohne Titel/ Rollstuhl* (1998, Objekt eines Nachbaus eines Rollstuhls mit spitzen Messerklingen anstelle von Handgriffen: Selbstverletzen statt Quasi-Appell zum Rollstuhl-Schieben, s. Abb. 365; vgl. auch Kapitel *2.4.2 Rituelle versus rhetorische Desintegration von Gebrauchsgegenständen*).

B2) meta-konative Kontamination:
Timm Ullrichs (vgl. Kap. 2.5) hat meta-konative Funktion fokussiert in Kunstwerken **unmöglicher bzw. sinnloser Appelle** wie seiner Serie der *Text-Schilder* (1967 - 1974, Schilderobjekte) oder einem Grabsteinobjekt:
> **paradoxe Appelle** (pragmatische Antonymie der Art und Weise versus Ziel des verlangten Tuns):
a)*"Denken Sie immer daran, mich zu vergessen! Timm Ulrichs * 31.3.1940 (Leerstelle)"* auf einem Grabstein auf einem Friedhof als Kunstaktion (1969);
b) "Mit geschlossenen Augen zu lesen!";
c) "Lesen Sie diesen Satz nicht zu Ende!";
> **unterbestimmte Appelle** wie *"Können Sie mir diese Frage beantworten?"* (gehört eher zu Devianz als substitutio eines eindeutigen Satz-Objekts durch ein uneindeutiges),
> **Zirkelschluss-Appelle** wie die Appelle *"s. unten!"* oben und *"s. oben!"* unten auf einem Schild (eher zu Devianz als substitutio des Ziels durch die Quelle im Quelle-Ziel-Pfad des Appells).

Zweikanalige, also meta-phatische Werke wie **Mock-Documentaries** sind zumeist auch meta-konativ: übernommenes Dokumentationsformat mit Quasi-Appell des Darstellung-als-authenthisch-Akzeptierens versus die diesen Quasi-Appell ironisierende Fiktion der Mock-Documentary. Oft sind also an einen Kanal nicht nur materielle Zusammensetzung, sondern auch konventionell über Formate auch Funktionen gebunden (= ´Appelle zur Nutzung des Mediums in einer bestimmten Art und Weise´); bei einer Mock-Documentary liegen zwei Appelle in Kontamination vor: der simulierte alte, der aufgrund seines Dokumentarformates auffordert, das Werk als Dokument anzusehen, versus der neue, der eben den Wahrheitsanspruch des Dokumentarformats selbst als kritisch zu hinterfragen kennzeichnet. Andere zweikanalig meta-konative Medien finden sich in der Collage, der Pop-Art, der situationistischen Kommunikationsguerilla wie der Adbusters-Bewegung (vgl. Abb. 398) usw..

Bei syntaktischer Ambiguität sind im Werk angelegte und auch metakognitiv erfahrbare **Gruppierbarkeiten als Stimuli** zu Syntaktik-Rezeption verschränkt; die Wirkung auf den Betrachter besteht also darin, dass Gruppierbarkeiten im Werk die Wahrnehmungspsychologie aktivieren und "**teilend lenken**". Bei semantischer und pragmatischer Ambiguität im Werk beinhalten dargestellte Bedeutungslemente und Handlungselemente ihre Gruppierbarkeiten als Stimuli zu Gruppierung aufgrund erinnerter Gestalten/ Schemata als abgespeicherte Kopplungen dieser Elemente. In allen drei Fällen ambig-multipler Gruppierung sind die **Gruppierungskriterien als Stimuli, als (Quasi-)Appellhaftes** aufgrund Deautomatisation meta-konativ offengelegt.

C1) meta-referentielle Devianz:
Eine Devianz weist meta-referentielle **Doppel-Referenz** auf Schema und Schema-Abweichung auf, also auf **natura und ars**. Selbst bei syntaktischer Devianz kann man argumentieren, dass eine (mittelbar-abstrakte) **Referenz auf die Kognitionsentität eines redundanten Idealschemas (also auf Alltagskognition) und auf Abweichung davon** (auf einer Meta-Ebene) vorliegt.
Semantische Devianz kann mitunter als Ausdruck psychischer, traumbildhafter bzw. möglicher, denkbarer Gehalte inmitten eines Abbilds der Welt ausgedeutet werden, also als **Doppel-Referenz** auf unsichtbare Psyche bzw. auf unsichtbare mögliche Welt sowie auf sichtbare Welt. Die vier bildrhetorischen Bild-Vergleiche (Abb. 319 bis 322) von **Magrittes** surrealistischen ´Traumbildern´ mit **Wolgemuts/ Pleydenwurffs** *"Wundervölkern"* zeigen jeweils zwei Referenzen: auf **Schema-Realität als Bearbeitungsmaterial und auf die jeweilige Schema-Bearbeitung** mit Bezug auf ´Traumwelt´ bei **Magritte** bzw. ´möglicher/ denkbarer Welt´ bei **Wolgemut/ Pleydenwurff**. Surreales ´Aufweichen von Konzept-Grenzen´ des Lexikons mit reziproker Bedeutungsanreicherung kann sich in vielfältigen instabilen Doppelreferenzen zeigen: **René Magrittes** *Entr´acte* (Abb. 324) weist eine **surreale Unterdeterminiertheit** kombinierter Menschenkörperfragmente (Beine, Arme) als eine Art geschlechtlicher Polysemie durch Fortnahme von geschlechtdefinierenden Körperteilen auf. **Salvador Dalis** *Gesicht der Mae West - kann als surrealistisches Appartment benutzt werden* (Abb. 328) ist eine Kontamination durch substitutio von Individuum-Merkmalen und Objektivierung zu einem Appartment, eine **Doppelreferenz auf Subjekt und Objekt**, **René Magrittes** *Die Rückkehr zur Natur* (Abb. 329) eine **Doppelreferenz auf Kultur und Natur** (Kerzen und Schlangenartigkeit der Kerzenform als Kontamination durch substitutio ´üblicher Kerzenform´).
Ein **sensorischer Homunculus** (Abb. 266) bildet (konnotativ-symbolisch bis einfühlend nachvollziehbar) über Devianz von natürlicher Körperform Sinneswahrnehmungspotentiale/ Körperinneres in einer Außenkörperdarstellung ab, weist also Doppelreferenz auf das Innere und auf das Äußere vom Menschenkörper auf; ähnliche **semantisch kontaminierende Doppelreferenz auf Körperinneres und -äußeres** weisen die Röntgenmalerei der **Aboriginees** (Abb. 316) und die den Außenkörper durchsichtig machenden Skizzen **da Vincis**

auf (Abb. 317). Eine abstraktere Kontamination von Körperinnen- und -außenraum aufgrund Devianz liegt bei der Darstellung in **Positiv- und Negativvolumen** bei **Alexander Archipenkos** *Gehender Frau* (Abb. 331) vor.

C2) meta-referentielle Kontamination:
Eine Kontamination weist meta-referentielle Doppel-Referenz auf mindestens zwei kontaminierte Gruppierungen auf. Werke syntaktisch-semantischer, semantisch-pragmatischer und syntaktisch-pragmatischer **Ambiguität** weisen **meta-referentielle Mehrfachreferenz auf Perzepte, Konzepte, Aktiozepte** auf:
Syntaktisch-semantische Ambiguität bei Abbildern führt zu Doppel-Referenz auf das Abgebildete und die Art des Abbildends/ Wahrnehmens; **"Zweieinhalbdimensionalität"** (vgl. Kapitel 2.2.3) ist Doppelreferenz auf Raum und auf die zweidimensional-mediale Syntaktik des Bildes, somit auf Wahrnehmung. **Semantisch-pragmatische Ambiguität** bezieht sich auf Konzepte und auf Aktiozepte, **syntaktisch-pragmatische Ambiguität** auf Perzepte und Aktiozepte. Werke **syntaktisch-semantisch-pragmatischer Ambiguität** sind z.B. solche, die über den Titel vorgeben, ikonisch etwas abzubilden, das man aber im Abbild selbst nicht eindeutig oder gar nicht identifizieren kann; Beispiele sind hierfür **Piet Mondrians** *Pier und Ozean IV* (Abb. 393) sowie **Vilmos Huszárs** *Hammer und Säge* (Abb. 394). Letztlich liegen bei diesen zwei Werken **drei Referenzen** vor: das (laut Index-Titel angeblich) Abgebildete, durch syntaktische Ambiguität eine metakognitive, reziprok-indexikalische Referenz auf Wahrnehmung, zusammen dann eine Doppelfunktion (pragmatische Komplementarität ikonisches Abbilden versus indexikalisches Verweisen auf Abbilden), was wiederum eine Referenz auf Funktionalität an sich ist. **Mehrfach-Referenz ist meta-referentiell**, da die Opposition ihrer Referenzen auf Prozesse des Referenzerweisens verweist.
Alle metaphorischen und allegorischen, also **uneigentlichen Darstellungsweisen** (in denen das präsente Dargestellte für etwas Gemeintes-Absentes wie ´Gerechtigkeit´ bei der Justitia steht) weisen natürlich auch meta-referentielle Doppelreferenz auf das Dargestellte/ Präsenz UND auf das damit eigentlich Gemeinte/ Absenz auf. **Constantin Brancusis** Skulptur *Der Kuss* (Abb. 275) hat aufgrund devianter Abstraktion und Stilisierung mit Hilfe syntaktischer Kontamination (Bifurkation) eine **Dreifachreferenz auf Menschenkörper, auf Abstraktion als Kognitionsprinzip und auf ´Idee´** z.B. vom Abstraktum ´Liebe´.
Jede **semantische Kontamination** hat mindestens zwei opponierende Referenzen; die syntaktische Ambiguität zweier ineinander gezeichneter K3-Konturlinienbereiche zweier Gesichter (vgl. Abb. 256 - 257) hat zwei Referenzen in Kontamination ausgehend von einem geteilten Abbildbereich, was dazu führt, dass beide Köpfe einander modal relativieren zu ´Traumbildartigem´ verminderter Präsenz; je nach Verhältnis der Blickrichtungen, der Subjekt-Objekt-Rollen o.ä. der zwei Gesichter lassen sich semantische Antonymie oder Komplementarität der kontaminierten Teilbedeutungen der zwei vermengten Gesichter assoziieren.
Ein häufiger Fall einer Doppel- bzw. **Mehrfach-Referenz als Kontamination von Referenzen** ist **Polysemie**. Wenn z.B. **Willi Baumeister** in Illustrationen zum Gilgamesch-Epos mittels weißer und gegenüberliegender schwarzer Teil-Konturenlinien eine raum-plastische Zweifachbedeutung als **Krater** (ähnlich einem ägyptischen Relief) und auch als **Hügel** (ähnlich einem griechischen Relief, **Krater-Hügel-Illusion**) zulässt, so besteht Polysemie nicht nur auf der denotativen, sondern auch auf der konnotativen Ebene (griechisch versus ägyptisch). Noch offensichtlicher ist Polysemie bei **Arcimboldo** (vgl. Abb. 299) oder anderen **Kippbildern** wie dem **Rubinschen Becher** (Abb. 23). **Physisch erfahrbare Polysemie** findet sich z.B. in einem **Bildniswerk aus Rekombination** von **Dora Maurer** des Bauernführers Dózsa aus dem Ungarn des 16. Jahrhunderts, dessen verschiedene (fiktive) Darstellungen für jeweils eine horizontale Gesichtsebene (Augen, Mund usw.) mittels Verschieben (transmutatio/ substitutio) durch den Rezipienten rekombiniert werden können (*Suchen wir Dózsa,* 1973, Schiebetafelobjekt).

Mel Ramsden hat in seinem Werk "*Secret Painting*" (1967-1968, vgl. Abb. 390) ´**absolute Polysemie´ eines Bildentzugs** geschaffen, indem er einen (angeblichen) Gehalt eines monochromen Bildes indexikalisch-symbolisch durch einen beigeordneten Titel als *"nur dem Künstler bekannt"* kennzeichnete, evozierte oder gar simulierte (was wiederum einen ambigen Deutungsraum zur Pragmatik seines Werks darstellt).
Polysemie besteht auch bei **uneindeutiger Tiefenstaffelung** von Quadraten bzw. Quadratrahmen bei **Josef Albers** Serie *Homage to the Square* (Abb. 164), bei **Michelangelos** Sklavenkörper, der mit einer **polysemisch-amorphen Steinmasse** verschränkt ist (Abb. 195), **Paul Klees** *Mädchenklasse im Freien* (Abb. 278), wo Figuren und Grund/ Landschaft kontaminiert sind, wobei unklare Referenz besteht: Ist es ein ´mentales Bild´ der Kognition der Mädchen, ihres gemeinsamen, verschmolzenen Erlebens oder ein Abbild der Körper in Landschaft bzw. beides? **Vera Molnars** Werk *Das Fünfzehnte tanzt aus der Reihe* (2006, Abb. 224) zeigt konzentrische Quadrate (> 2D-Darstellungsraum) und ein verzogenes Viereck, das auch als tiefenräumlich verzogenes Quadrat (> 3D-Darstellungsraum) gedeutet werden kann, wobei beide Referenzen auf Darstellungsraum zueinander instabil sind; die sich verkleinernden, konzentrischen Quadrate können auch als dreidimensionale Tiefen-Erscheinung gedeutet werden, das verzogene Viereck als planeben. Durch die Anmutung einer syntaktischen Devianzoperation (transmutatio der Eckpunkte eines Quadrats) entsteht hier semantische Kontamination von 2D- und 3D-Anmutung.
Polysemie als **instabile Referenz auf die Richtung der Tiefenillusionsachse** besteht bei Werken von **Albers, Klee und Péri** (Abb. 294 - 297) aufgrund Parallelprojektion. **Gegenläufige Monokulare Tiefenkriterien** (Abb. 305 - 309) sind ebenfalls polysemisch, mit **instabiler Referenz auf die Nähe- bzw. Ferne-Position zum Betrachter** von Objekten im Abbildungsbildraum.

Picassos in ein Bild kontaminierte Violinendarstellungen sind **kontaminierte Referenzen auf mehrere Betrachterstandpunkte oder mittelbar gar Betrachterbewegung** (Abb. 310), **van Dycks** Porträt von King Charles in drei Positionen und drei Kostümen ist **Dreifachreferenz auf drei Zeitpunkte dreier Kostümanproben** mit jeweiligem nonverbalen Kommunikationsgehalt (Abb. 311), die prähistorische Steinritzzeichnung eines Steinbocks in zwei Bewegungsmomenten (Abb. 313) ist ebenso wie **Duchamps** herabschreitender Akt (Abb. 314) **Referenz auf mehrere Momente einer Bewegung des Darstellungsobjekts**.
Ideologie- und Individuumdarstellung liegen bei **Renato Giuseppe Bertellis** *Profilo continuo - Testa di Benito Mussolini* (Abb. 330) vor, womit gezeigt ist, dass Doppelreferenz (hier aus Rotation der Gesichtsprofilkontur um die Vertikale als semantischem detractio + transmutatio) nicht nur zu metakognitiven, sondern symbolisch-konnotativ von ästhetischer Ambiguität fort ´**missbrauchend umge-Leitet**´ auch zu propagandistischen Zwecken genutzt werden kann: die Führerfigur und ihre allseitig ausschauende Präsenz, Raum und Ideologie sind kontaminiert.
Mit dem Bruch eines Bildparameterkonzepts in einem Abbild als semantischer Ambiguität kann gestufte Wertung ins Abbild treten, wobei **durch den Bruch markant sichtbare Doppelreferenz auf wertendes Denken und auf Realität** besteht: gestufte Wertung von Menschen unterschiedlicher **sozialer Rollen** (mittels Größenunterschieden von Musikern und Adligen in einer **mittelalterlichen Bedeutungsperspektive** in Abb. 130) oder von Objekten **unterschiedlicher visueller Attraktivität** in einem Werk von **Matisse** (mittels kognitiv unmerklicherer einfarbiger Linien- oder kognitiv präsenterer Farbflächendarstellung, Abb. 131) seien hier angeführt.
Direkte Bezugnahme auf ´**Welt(wahrnehmung)**´ **im Sinne gewöhnlicher Kopplungen von Aspekten in der Umwelt** (Konzepte; vgl. Abb. 78) bzw. in Handlungsarten (Aktiozepte; vgl. Abb. 79) liegt bei semantischer oder pragmatischer Ambiguität i.A. vor, denn diese gewöhnlichen Aspekt-Kopplungen in einem ´gewöhnlichen Objekt´ bzw. in einer ´gewöhnlichen Situation´ werden ja bewusst unterlaufen. Dieses Unterlaufen gewöhnlicher Konzepte und Aktiozepte kann man in Bezug auf Denotation, Konnotation und Assoziation abstrakt-ideell ausdeuten:
In Bezug auf **denotative Gehalte ästhetischer Ambiguität** kann man z.B. an das Konzept ***"Mögliche Welt"*** (ambige versus vorhandene Welt) anschließen. In Philosophie und Logik steht dieser Begriff für eine logisch-konsistente Gesamtheit von Aussagen darüber, wie ´Welt´ beschaffen sein **könnte** (vgl. **Wolgemuts/ Pleydenwurffs** "Wundervölker").
An diese Konzeption aber auch an den Begriff der (unsichtbaren, wesenhaften) **Tiefenstruktur** im Gegensatz zur (zufälligeren, sichtbaren) **Oberflächenstruktur** gemahnt das folgende Zitat **Paul Klees**:
"Früher schilderte man Dinge, die auf der Erde zu sehen waren, die man gern sah oder gern gesehen hätte. Jetzt wird die Realität der sichtbaren Dinge offenbar gemacht und dabei dem Glauben Ausdruck verliehen, daß das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist, und daß andere Wahrheiten latent in der Überzahl sind. Die Dinge erscheinen in erweitertem und vermannigfachtem Sinn, der rationellen Erfahrung von gestern oft scheinbar widersprechend. Eine Verwesentlichung des Zufälligen wird angestrebt." (Klee 1920, S. 35).

Einen anderen denotativen Gehalt ästhetischer Ambiguität kann man ausmachen, wenn Ambiguitätsoperationen an Objekten als eine Art "**hermeneutisch-eidetischer Weltzugang mittels Variation von ´Welt´**" begriffen wird. Denn wenn Konzepte und Aktiozepte mittels rhetorischer Operationen variiert werden, dann wird je nach Operation der Fokus gelenkt auf eine der vier Aspekte **Quantität, Qualität, Relation und Modalität und so auch auf Aspektausprägungen des Variierten**. Man kann auch so weit gehen, in der **Denk-Struktur ästhetischer Ambiguität** (als Matrix möglicher Umfunktionalisierungen der vereinheitlichenden Gruppierungskriterien zu Verzwei- bzw. Vermehrheitlichung) das eigentlich (aber nur indirekt) Dargestellte des ambigen Werks erblicken zu wollen; gerade bei den Werken **Duchamps** ist wohl die **Denk-Taktik aller seiner Ambiguitätsoperationen in Serie** als Matrix wichtiger als das jeweilige Kunstobjekt; das wird nicht zuletzt dadurch belegt, dass Duchamp das Ready-Made-Verfahren variiert (mit und ohne Titelvergabe, Titel mit Ikon- oder mit Allegorie-Zeichenfunktion, s. Abb. 359- 362) sowie dadurch, dass er Objektkunswerke in seinen „Bôites" verkleinert kopiert oder in den 1960er Jahren als Edition aufgelegt hat.

Diese Betonung der Denk-Taktik der Umfunktionalisierung von vereinheitlichenden Gruppierungskriterien zu ambiger Verzweiheitlichung als **eigentliche Referenz des ambigen Werks auf die Ambiguitätsoperationsmatrix und somit metakognitiv auf Kognition selbst** geht in **Konkreter Kunst** bzw. **Konkreter Poesie** so weit, dass die (nicht selten ambige) **operationelle Denkstruktur** und (nicht selten ambige) **Werkstruktur analogisiert** sind, die dergestalt komplett offengelegte Denk-Taktik also die eigentliche und auch direkt erfahrbare Referenz des Werkes ist:
„information und kommunikation: konkrete sprachgebilde sind teils unreflektierte, teils reflektierte informationen. unreflektiert sind sie, wenn ihr schriftlicher zeichencharakter zugleich signal ist, auf das -ähnlich wie auf ein kommando - eine nur oder vorwiegend sensorische reaktion erfolgen kann. reflektierte (auch ästhetisch genannte) informationen sind sie, wenn sie sich als schemata von zeichen präsentieren. aus kommunikativen gründen wird in beiden fällen versucht, das konkrete sprachgebilde als eine auf knappe, unverhüllte form gebrachte information zu verwenden, denn grundlage guter sprachlicher kommunikation sind analoge denkstruktur - oder behavioristisch gesprochen: analoge pattern-struktur- und analoge materielle (zeichen-)struktur. durch die offensichtbare präsentation ihrer strukturen und durch die - unter anderem auch psychisch bedingte- reduktion auf

verhältnismässig wenige zeichen (oder signale) sind gebilde der konkreten dichtung geeignet, zwischen verschiedenen sprachtypen, sprachauffassungen und zwischen verschiedenen zeichenvorräten verbindend zu wirken (zum beispiel auch zwischen muttersprachlichen und physikalischem weltbild).“ (**Gomringer** 1956, 19ff.).

In Bezug auf **konnotativ-gesellschaftliche Gehalte symbolisch-hierarchischer (Ein-)Ordnung als abstrakter Anti-Referenz von ästhetischer Ambiguität** kann man mit folgendem Zitat von **Raoul Vaneigam** eine **individual-emanzipatorische Dimension** eröffnen:
„Die Umkehrung der Perspektive bedingt eine Art Anti-Konditionierung, keine neue Form von Konditionierung, sondern eine spielerische Taktik: die Entwendung.(…) Die Perspektive umzukehren heißt, aufhören, mit den Augen der Gesellschaft zu sehen, mit den Augen der Ideologie, der Familie, der anderen.“ (Vaneigam 1980, S. 184).
„*Im weiten Begriffssinn bedeutet ´entwenden´ etwas global ins Spiel bringen. Die Entwendung (oder radikale Umfunktionierung) ist die Geste, mit der sich die spielerische Einheit der Lebewesen und der Dinge bemächtigt, die in einer Ordnung hierarchisierter Teilbereiche erstarrt sind.*“ (ebd. , S. 239).
Die 42 Ambiguitätstypen können hiermit also insgesamt als eine ***"spielerische Taktik"*** **individualisiert-assoziativen** Weltzugangs angesehen werden, die sich absetzt von **symbolisch-gesellschaftlichen Fix-Ordnungen**.

Eine ähnliche abstrakte Referenz ästhetischer Ambiguität - aber über den Aspekt der **spielerischen Kollektivität** unterscheidbar - eröffnet das Konzept des **Karnevalesken von Michail Bachtin**:
„Benehmen, Geste und Wort lösen sich aus der Gewalt einer jeden hierarchischen Stellung (des Standes, der Rangstufe, des Alters, des Besitzstandes), von der sie außerhalb des Karnevals voll und ganz bestimmt wurden. Sie werden exzentrisch und deplaziert vom Standpunkt der Logik des gewöhnlichen Lebens.“ (Bachtin 1969, S. 48).

Am ´Objekt des alltäglichen Verhaltens´ werden also im Karnvelesken devianzästhetische Veränderungen vorgenommen, indem konnotativ-soziologische, raum-zeitliche Einbettungen von Kodes substituiert werden, was zu **auflockernden Kontaminationen** führt: *„Der Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen (…)"* (ebd., S. 49). Bachtin deutet diese **karnevaleske Devianz und Kontamination** auf der Meta-Ebene als auf **schöpferische Zerstörung und Relativität** bezogen; im Sturz des Karnevalskönigs finde man den „*Kern des karnevalistischen Weltempfindens,* (...) *das Pathos des Wechsels und der Veränderung, des Todes und der Erneuerung. Der Karneval ist das Fest der allvernichtenden und allerneuernden Zeit.“* (ebd., S. 50). Man erlebe im Karneval *„die fröhliche Relativität einer jeden Ordnung (…) Im Krönungsbrauch wird alles ambivalent (…) Die symbolische Bedeutung dieser Dinge und Vorgänge erstreckt sich auf zwei Ebenen (…) Sie schließen stets die Perspektive der Verneinung und des Todes in sich ein.“* (ebd., S. 51).“ „*Umgekehrte Verwendung von Sachen*“ (ebd., S. 53) gemahnt dabei wiederum an **situationistische *"Entwendung"* als Umfunktionalisierung**. **Polyphonie als literarische Kontamination verschiedener Stimmen** wie Erzähler- und Figurenstimme in erlebter Rede schließt er an diese karnevaleske Ambiguität an:
„*Die **karnevalisierte Zeit** brauchte Dostojewski (…) Und auch die Romanpolyphonie selber, als das Ereignis der Wechselwirkung gleichberechtigter und innerlich unabgeschlossener Bewußtseine, verlangt nach einer anderen künstlerischen Konzeption von Zeit und Raum: nach einer, um mit Dostojewski zu sprechen, ´nicht-euklidischen´ Konzeption.*“ (ebd., S. 82f.). *„Das Wort darin ist zweifach gerichtet: auf den Gegenstand der Rede als ein gewöhnliches Wort und auf das andere Wort: die fremde Rede.“* (ebd., S. 107). *„Der Autor kann ein fremdes Wort jedoch auch dergestalt für seine Zwecke dienstbar machen, daß er eine neue bedeutungsmäßige Gerichtetheit in ein Wort hineinlegt, das bereits seine eigene Gerichtetheit besitzt und sie behält. Ein solches Wort soll dabei als ein fremdes empfunden werden. So kommt es, daß zwei bedeutungsmäßige Gerichtetheiten, zwei Stimmen in einem Wort koexistieren. Das gilt für die Parodie, die Stilisierung, den stilisierten sskas.“* (ebd., S.113). Er abstrahiert immer weiter bis zu Ansätzen zu Intertextualität: *„Das Wort ist kein Ding, sondern das ewig verändernde Medium des dialogischen Umgangs. (…) Das Leben des Wortes besteht im Übergang von Mund zu Mund (…)“* (ebd., S. 129).

Das Konzept der **Intertextualität**, das sich hier andeutet, ist in dem Fall nicht mehr auf ästhetische Ambiguität beziehbar, wenn **keine merkliche Opposition zwischen den kontaminierten Entitäten** festgestellt werden kann (vgl. *Kap. 2.4.3 Intertextualität als Sonderform semantisch-pragmatischer Ambiguität*; dort sind Beispiele merklicher Opposition aufgeführt).

Diese Problematik eines unmerklich-intertextuellen Kontaminationsphänomens, das kaum noch als ambige Opposition erfahrbar ist, kaum noch als ästhetisch ambig bezeichnet werden kann, scheint auch durch die folgenden Zeilen einer Verabsolutierung des Intertextualitätphänomens hindurch:
„Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine doppelte lesen.“ (**Kristeva** 1967, S. 348).
Nur bei **auch erfahrbarer, nicht nur mittelbar ko- und kontextuell analysierbarer Intertextualität** wird die ästhetisch ambige Opposition Werk/ Text versus Zitat, also semantisch-pragmatische Ambiguität auch wirklich (meta-)kognitiv wirksam, **merklich-intendiertes Zeichen** aus ambiger Opposition, und nicht nur als Symptom von

Kulturzusammenhang analysierbar. Ein Zeichen aus ästhetisch ambiger Opposition liegt im strengen semiotischen Sinne nur bei Intendiertheit vor, die durch Erfahrbarkeit/ Merklichkeit der Opposition (vgl. Konzept zu Merklichkeit in der Besprechung des Ansatzes von Verena Krieger, Kap.1.6.17) nachgewiesen werden kann. In Bezug auf **assoziative Gehalte** ästhetischer Ambiguität eröffnet sich ein Bezug zum Surrealismus, der Assoziation als ´psychische Wirklichkeit´ betont:
"ENZYKLOPÄDIE. Philosophie. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen." (**Breton** 1924/ 1968, S.27).

Durch Vergleich der Wundervölker-Abbildungen der Schedelschen Weltchronik mit Bildern **Magrittes**, in denen dieselben bildrhetorischen Operationen angewendet wurden (Abb. 319ff.), konnte der Unterschied **denotativ-referentieller** (´mögliche Welt´) zu **assoziativ-referentieller Funktion** (psychisch erfahrene *"Sur-Realität"*) und entsprechende Doppel-Referenzen (Welt versus Gegenwelt) herausgearbeitet werden.

D1) antidistinktiv-poetische Devianz:
Das Meta vor ´poetisch´ fehlt, da ja das Poetische durch seine **Antidistinktion** z.B. mittels syntaktischen Reimens (als Kontamination ansonsten durch Leerstellen getrennter Wortklang-Entitäten) oder tropisch-semantischen Ersetzens des Gemeinten durch eine Gesagtes (substitutio-Kontamination) schon eine Ebene über dem Prinzip **alltagsgewöhnlicher Distinktion** einnimmt, also stets metakognitiv ist. Semantisch Gesagtes ersetzt Gemeintes in rhetorischen Tropen, beides wird also kontaminiert via semantischer substitutio/ Devianz: bei (auch Abbild-)Metaphern sind Gesagtes und Gemeintes über den Vergleichsaspekt der Similarität, bei Metonymie über den der Kontiguität aufeinander beziehbar. Rein syntaktische Ambiguität (´Reimen´) ist metakognitiv ohne direkten Bezug auf Zeichen-Kommunikation, da ja nichts abgebildet wird, also kein Ikon- oder Symbol-Zeichen im strengen Sinne vorliegt; es handelt sich hier im strengen Sinne statt um Kommunikation quasi um **metakognitive Klang-Übungen, *"Gegenstände zum geistigen Gebrauch"*,** wie **Max Bill** sagen würde. Jedoch kann man konkrete Bild-Werke ohne Abbildcharakter eines Max Bills auch im weitesten Sinne als Indizes auf Wahrnehmung eben aus einer ambigen Opposition von Gruppierungskriterien oder aus Divergenz/ Devianz von Schema versus Schema-Abweichung auffassen, so dass wieder der Tatbestand einer (reziprok-indexikalischen, aber abstrakt-mittelbaren, ästhetischen) Kommunikation vorliegen würde und zumindest von einer antidistinktiv-poetischen "Metakommunikationsfunktion" in Anlehnung an **Roman Jakobson** gesprochen werden könnte. Ästhetisch ambige Werke weisen **nichtalltägliche Antidistinktion**/ Uneinheitlichkeit von Zeichen statt automatisierter Distinktion/ Einheitlichkeit von Alltagskommunikaten auf, weshalb sie i.A. metakognitiv sind. Ästhetisch ambige Werke stören also das kognitiv-vereinheitlichend-vereinfachende Gruppieren und sind somit **Doppel-Verweis** sowohl **meta-sprachlich** auf Gruppieren/ Vereinfachen als Grundlage von Sprache als auch **poetisch** auf Stören dieses Gruppierens durch Verzweifachen, sind meta´sprachlicher´ Verweis sowohl auf Distinktionsregeln der Gruppierungskriterien als auch ´poetischer´ Verweis auf Anti-Distinktion. ´Poetische Funktion der Antidistinktion des ästhetisch ambigen (Ab-)Bildes´ kann man mit Metaphern auf Poesie umschreiben: ´Sich-Reimen´ von syntaktischen Gruppierungsentitäten im (Ab-)Bild, ´sich metaphorisch Ähneln oder gar Vereinigen´ von semantischen Gruppierungsentitäten im Abbild o.ä.. Die Sonderkommunikation ´Kunst´ belässt jedoch das ästhetische Phänomen der poetischen Antidistinktion im Atelischen, während z.B. Werbereime deren ästhetische ambige Kontamination nicht als bleibende Aufmerksamkeits**spaltung**, sondern als Aufmerksamkeits**erregung** zwecks anschließender telischer **-lenkung** durch Ko- und Kontexte gebrauchen, was einem Verlassen der **Meta-Ebene** gleichkommt.

D2) antidistinktiv-poetische Kontamination:
Jede Kontamination eines ästhetisch ambigen Werks ist antidistinktiv also poetisch im gedeuteten Sinn von **relativierend, reziprok-bedeutungsanreichernd** auf der Ebene der Semantik oder Pragmatik (Devianz ist quasi das kognitive Kontaminieren von Schema und Schema-Abweichung, also auch anti-distinktiv). Ein Beispiel für abbildliches ´Sich-Reimen´ als Sich-syntaktisch-Ähneln und -Vereinigen von doch noch semantisch unterscheidbaren Entitäten in einem Abbild ohne Devianz ist das Schwarz-Weiß-Foto *Einen Wagen schiebende Frau in Delhi* von **Raghu Rai** (1979): Kisten auf einem Karren sehen so aus wie die durch sie verdeckten Gebäudeformen im angrenzenden Hintergrund, die daher mit den Kisten vereinigt scheinen, was zu reziproker allegorisch-metaphorischer, kontaminierender Ausdeutung der syntaktisch-semantischen Kontamination (mobile Kisten versus immobile Gebäude inmitten einer Similaritätsgruppe ´kubenhaft´) verleiten könnte (z.B. *"Mobilität der scheinbaren Immobilität, Immobilität der scheinbaren Mobilität"* o.ä.). Semantische Kontamination beruht häufiger auf syntaktischer Kontamination (z.B. zwei Silhouettenlinien zweier Köpfe ineinander gezeichnet) oder semantischem substitutio von Teilen einer semantischen Entität durch Teile einer anderen Entität oder semantischem adiectio von Teilen einer Entität an eine andere. Antidistinktion ist besonders deutlich in konkreter und visueller Poesie herausgearbeitet; in **Gomringers** Poem *wind* (Abb. 339) teilt sich eine Buchstabenfolge-Entität

"w-i-n-d" ihre Buchstaben mit einer anderen, gegenläufigen Entität "w-i-n-d". In **Pedro Xistos** *ZEN* (Abb. 346 oben) sind die drei Einzelbuchstaben von ´ZEN´ (getreu der Zen-Philosophie) kaum unterscheidbar weil deviant aneinandergerückt und zu Symmetrie ergänzt, in **Timm Ulrichs** *weiter im text I* (Abb. 346 unten) sind vier Buchstabenformen polyfunktional: Z= umgedrehtes N, so dass sich viermal das Wort "ZEN" ergibt. Beispiele visueller Poesie mit einem Endlos-Morphing von Formen ineinander sind ebenfalls antidistinktiv (vgl. Abb. 356).

Semiose als (mitunter ästhetisch ambig geteilte) Aufmerksamkeitslenkung von Syntaktik über Semantik bis Pragmatik beruht gewöhnlicherweise auf Distinktion mittels Gruppierungskriterien wie z.B. die hierarchisierende Distinktion Figur-Grund quasi als Subjekt-Objekt des (Ab-)Bildes. Anti-Distinktion eines ambigen Werks dagegen bedeutet, dass aus dieser **gewöhnlichen Semiose** eines abschließbaren und trennenden Gruppierens (´BeDeutung´) eine **ungewöhnliche Semiose in Richtung unabschließbarer Kontingenzerfahrung** (´Gehalt´ auf der Meta-Ebene über BeDeutung) wird. Durch Anti-Distinktion, also durch das **Scheitern der Distinktion** beim ambigen Werk wird aber auch Distinktion durch Gruppieren als Tendenz üblicher Semiose metakognitiv bewusst und so ungewöhnlicher Gehalt möglich gemacht. Stellt ein nichtabbildendes, syntaktisch ambiges Bild ein komplexes, reziprok-indexikalisches Zeichen aus Opposition für das Bezeichnete der ´Kognition´ verallgemeinerbar dar? Diese Auffassung als indexikalische Nachricht, als Verweis auf Wahrnehmung aufgrund der nur deautomatisiert möglichen Wahrnehmbarkeit des Werks wäre also gewissermaßen ein ´Kurzschluss´ zwischen Syntaktik und einer Pragmatik des ambigen Aktiozeptes ´Wahrnehmung selbst Wahrnehmen´. Die poetische Funktion eines Selbstbezugs einer solch reziprok-indexikalischen Nachricht liegt in einer Meta-Semiose-Funktion: Verweis auf Syntaktik-Wahrnehmen als semantisch Bezeichnetes für eine pragmatisch ambige, metakognitive Funktion, so dass die Teilprozesse der Semiose erfahrbar werden (**Meta-Semiose**: Semiose ist der Prozess, in dem ein Zeichen seine Wirkung entfaltet; offenbar kann auf diese Wirkungsentfaltung selbst indexikalisch verwiesen werden). Bei semantischer und pragmatischer Ambiguität liegt der Fall anders als bei dieser syntaktischen Ambiguität; ästhetische Ambiguität erzeugt hier **eine Mittelbarkeit von Konzepten/ Aktiozepten des erinnerten Lexikons** über Deautomatisation, denn ikonisch- oder symbolisch-ambig Repräsentiertes ist in seiner kognitiven Präsenz abgeschwächt dadurch, dass es sich um deviante bzw. kontaminierte kognitive Präsenz von etwas Dargestelltem-Erinnertem handelt. Bei nichtabbildender Kunst wie Konkreter Kunst kann man von einer Mittelbarkeit von devianten oder kontaminierten Perzepten sprechen, wodurch ein Verweis auf Perzeptivität selbst erfolgt. Kognitive Präsenz aus einem syntaktisch/ semantisch/ pragmatisch ambigen Werk ist immer vermindert dadurch, dass sie nicht einfach, sondern zweifach, dreifach usw. ist. Diese **Mittelbarkeit** kann in Bezug gesetzt werden zum Konzept einer ***"Ästhetik als Vermittlung"*** von **Bazon Brock**, die das *"im klassischen Sinne unvollkommene Werk"* mit einer Differenz von Zeichen und Bezeichnetem als auf den ***"Weltbildapparat"*** des Menschen basierend annimmt:
"´Wir wollen Gott und damit basta!´ ist das Programm solcher Künstler; gegen solche Erzwingung der Gott- und Geistunmittelbarkeit hat sich die Ästhetik als Vermittlung zu bewähren." (Brock 1996, Einleitung, S.1). *"Die wesentlichen Bestimmungen der Leistungsfähigkeit des menschlichen Weltbildapparates, nämlich die Ausdifferenzierung von spezifischen Leistungen der Großhirnrinde, stützen die vom Autor vertretene Auffassung einer Ästhetik aus der Differenz von Denken und Sprechen, von Anschauung und Begriff, von Zeichen und Bezeichnetem. Eben daraus begründet der Autor auch seine Kritik an den oben erwähnten Versuchen die Unmittelbarkeit oder die Identität von Denken und Sprechen durch den Kraftakt zu erzwingen, Gedanken, Vorstellungen und Anschauungen ohne entsprechende sprachliche Vergegenständlichungen auf sich selber rückbeziehen zu können, also zum reinen Denken, zu reiner Vorstellung und reiner Anschauung werden zu lassen"* (ebd., S. 2). *„Die Begründung für die Wirksamkeit des im klassischen Sinne unvollkommenen Werkes liegt offensichtlich darin, dass diese Werke durch ihre betontes Beharren auf der ohnehin niemals vollständig aufhebbaren Differenz von Inhalt und Form, von Gedanke und sprachlicher Vergegenständlichung der natürlichen Funktionsweise unseres Weltbildapparates und seiner Leistungsfähigkeit entgegenkommen und deshalb durch ihre auffällige und abweichende Form intensiver zur Entfaltung der an sie koppelbaren Inhalte führen. Je vielfältiger die in solchen Werken unübersehbare Differenzierung von gedanklichen Konzepten und sprachlicher Form ist, desto intensiver gelingt ihnen die Thematisierung der ästhetischen Dimension."* (ebd., S. 5).
Seine Annahme eines für *"Anschauung"*/ Abbild und *"Begriff"*/ Text ausdifferenzierten *"Weltbildapparates"* aufgrund menschlicher Physiologie kann in Bezug zu hormoneller und elektronischer Datenübertragung im Körper gesetzt werden (vgl. Zitat von **Eberleh**, Abb. 341). In dieser Hinsicht wäre Ambiguität auch Folge einer **Gespaltenheit körperbasierter Informationsübertragung**, Hormone und Elektronen wären in gewisser Weise schon Vorstufen nichtlinearer und linearer Vorstellungen und Medien, die man in Rezeption UND in ambigen Bi-, Tri-Medien zu ästhetischer Ambiguität mischen kann.
Mittelbarkeit entsteht bei ästhetischer Ambiguität durch Kontamination und Devianz, verallgemeinert Zweigerichtetheit, also quasi durch einen Doppelindex: auf das Zeichen und auf Bezeichnetes im ambigen Plural; das antidistinktiv-poetische Zeichen verweist nicht nur mittelbar auf Bezeichnetes im Plural, sondern dadurch auch autotelisch auf sich selbst bzw. seine Zeichenwerdung in den Prozessen der Semiose. Die poetische Funktion ist also letztlich diejenige, die die Semiose bewusst werden lässt, also eine Funktion nicht am Endziel eines Rezeptionsprozesses sondern an seinem Pfad. Während **poetische (Ab-)Bildfunktion** als **Prozess-Bewusstheit der Semiose** antidistinktiven (aber dadurch auch metabildsprachlichen) Zeichenselbstbezug anstrebt, zielt

Meta(bild)sprachlichkeit dagegen auf **Prozess-Bewusstheit des distinktiven Zeichenmachens als ´Grammatik´ aus Gruppierungskriterien**. Das Kunstzeichen kann man selbst bei nichtabbildender Kunst wiederum als Semiose freilegende Meta-Semiose ansehen: kognitive Präsenz der Wahrnehmung von komplexer Syntaktik, eines darin sich pragmatisch vermittelnden Aktiozepts ´Syntaktik-Wahrnehmung selbst Wahrnehmen´ als **prototypischer Verweis** auf Wahrnehmung als Grundlage von Bedeutung i.A.. Deautomatisation in der Rezeption eines ästhetisch ambigen Werks ist die Verlangsamung des (normalerweise vereinheitlichenden) Semiose-Prozesses, die sowohl meta(bild)sprachlich auf das Deautomatisierte (regelhaft-distinktive Grammatik) als auch poetisch auf das Deautomatisierende (unregelhaft-antidistinktive **Anti-Grammatik**) verweist. In der Rezeption ästhetisch ambiger Werke sind Entitäten nur noch mittelbar, mit verminderter kognitiver Präsenz gegeben, also **kognitive Absenz und Präsenz kontaminiert**.

E1) meta-phatische Devianz:
Marcel Duchamp hat als erster **Sinneskanäle** zu einem realen Alltagsobjekt **ausgeschaltet** und so ein Kunstzeichen geschaffen: *A Bruit Secret* (1916, Objekt in einer Fadenkordel zwischen zwei Platten, das also nur noch lärmproduzierend ´hörbar´, nicht sehbar oder betastbar ist). Dieses kann man als **detractio des Sehsinnkanals und des Tastsinnkanals** aus der raum-zeitlichen Einbettung eines realen Objekts bezeichnen; **Yves Klein** hat dagegen in seinem Projekt einer ***Taktilen Skulptur*** (1958) nur noch den Tastsinnkanal zu einem in einer Kiste unsichtbaren, unberiechbaren Objekt übrig gelassen. Beide Werke sind insbesondere meta-phatisch-deviante Kunstwerke, da sie ein Kunstwerk schaffen durch **aussondernde Referenz** auf Materialität bzw. Sinnlichkeit als ´(Sinnes-)Kanalität´: der übriggebliebene Kanal ist materiell-sinnliches **Ein-(Sinnes-)Kanal-Fragment von einem materiellen Objekt**, zum dem als ´natura´ eigentlich alle Sinneskanäle ursprünglich Zugang hatten. Der Verweis auf ´**(Sinnes-)Kanalität als Mediummaterialität**´ ist meta-phatisch. **Timm Ulrichs** hat in seinem Werk *Walter Benjamin: ´Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit´ - Interpretation: Timm Ulrichs. Die Photokopie der Photokopie der Photokopie der Photokopie* (1967, 100 verblassende Folge-Kopien des Covers des gleichnamigen Buchs von **Walter Benjamin**) quasi über ´(kopier)technisches substitutio durch adiectio´ (Kopie der Kopie) syntaktische Minimaldifferenz MD innerhalb einer Folge des **drucktechnischen Unkenntlichwerdens von Kopien** erzeugt, die auf den Kanal der ´technischen Reproduzierbarkeit´ und metaphorisch auf die Benjaminsche Idee wirkungsmäßiger Abnutzung von massenverbreiteten Abbildern gegenüber dem Vorbild verweist. Ähnliches liegt bei den Siebdruckreihungen von Fotoporträts **Andy Warhols** auf einer Leinwand vor, die ebenso das **Eigengesetzlich-Materielle des Mediums** durch minimale Abweichungen MD der Siebdrucke herausstellen. Das zufällige Gegeneinanderverschieben von Einzelfarbdruckplatten bei Fehldrucken ruft einen ähnlichen medienmateriell-sinnlichen Effekt (mittels des Typs BK + MD) hervor. Wenn ursprünglich **zweidimensionale Kanäle als dreidimensionale Kunstobjekte** in den Raum gestellt werden, so liegt eine besondere Art der meta-phatischen Funktion über devianten Dimensionssprung von Zwei- in Drei-Dimensionalität vor, die den Augenmerk auf die ursprüngliche, nun deviant veränderte materiell-flächige Medialität richten; ein Beispiel ist hier **Timm Ulrichs** Rauminstallation *Doppelbett / materialisiertes Architektur-Symbol nach DIN 1356* (Abb. 389). **Keith Haring** hat zwei piktogrammartig abstrahierte Boxerfiguren als **gefaltete Metallplatten in einer Geometrietypmischung** (Flächen zu Volumen) dreidimensionalisiert (Abb. 127). **Timm Ulrichs** *Homage to Gertrude Stein (in zunehmenden Abstraktionsgrad)* (Abb. 396) ersetzt das Wort *"Rose"* eines Zitat-Satzes durch eine reale Rose, eine dreidimensionale Plastik-Nachbildung, dann ein zweidimensionales Abbild; das kognitiv-materielle **Aufgehen des Realen in immer umfassendere Prototypisierung via Abstraktion** durch eine gestaffelte Kanal- bzw. Dimensionsfolge ist meta-phatisch.

E2) meta-phatische Kontamination:
Werkbeispiele mit **markanter meta-phatischer Funktion** aus der Reihe analysierter ambiger Werke sind häufig solche, in denen **zwei Kanäle kontaminiert** sind, wie z.B. **Text-Bild-Bimedien**. Gerade bei semantisch komplementären Text-Bild-Verhältnissen wird die wechselseitige, medial bedingte ´komplementäre Ergänzungsbedürftigkeit´ von Begriff/ Text und Anschauung/ (Ab-)Bild offensichtlich und somit die **Darstellungsleistungsgrenze** des einen Mediums durch das jeweils andere Medium markiert, wodurch eine meta-phatische Funktion des ambigen Text-Bild-Werkes gegeben ist - und auch eine poetisch-ästhetische im Sinne der ***Mittelbarkeit*** **Bazon Brocks** (s.O.). Auch bei semantischer Antonymie bzw. Diskrepanz von Text- zu Abbildbedeutung führt der Gegensatz bzw. das ´Aneinandervorbei´ der Werk-Teilbedeutungen zu Versuchen semantisch (um-)deutender Korrelierung, die immer auch ein Korrelieren der physisch basierten Medienkanäle mit beinhalten, da diese die Inhalte textlich-linear-zeitlich bzw. abbildlich-nichtlinear-räumlich **präfigurieren**. Eine Sonderform von Text-Bild-Werken liegt im **Bildentzug** vor (vgl. Abb. 390); dort verweist z.B. ein Text aus dem Off eines Films oder eine Texttafel neben einer monochromen Fläche als potentielles/ deklariertes (Ab-)Bild auf die Abwesenheit des Vertreters des anderen Kanals ´(Ab-)Bild´. Mit der Kontamination zweier medialer Kanäle kann aber auch eine **Nobilitierung** eines gesellschaftlich noch nicht hoch angesehenen Kanals anvisiert sein; **Edward Steichens** malerisch-retuschierte Photogravur *Selbstbildnis mit Pinsel und Palette* (1903) zeigt sichtbare

Pinselspuren und Sfumato als ´Garanten´ eines manuell-anti-mechanischen, *´Genie-ästhetischen Werts´*. **Mock-Documentaries** benutzen **simulatorisch-ironisch** das Dokumentarformat als Teil des Kanals (talking heads, vorgebliche ´Experten´-Interviews und ´zerkratzt-authentisch anmutende Originalaufnahmen´ usw.), um die Gläubigkeit an diese angeblichen ´Quellen der Authentizität´ subvertierend zu kritisieren. Werbungsformate nutzt die **Adbusters-Bewegung** (vgl. Abb. 398) zur Kritik an Werbemanipulation - wohl in Folge ähnlicher ´**Entwendung´-Verfahren der Situationisten** der 1960er Jahre. Die gewöhnlichen Formate des jeweiligen Kanals werden **parodiert**, so dass parodierter alter Kanal (documentary/ Werbung) und parodierender neuer Kanal (mock-documentary/ Anti-Werbung) meta-phatisch opponieren. Während Parodien recht alte meta-phatische Kontaminationen darstellen, sind **Collagen** von z.B. ´realen´ Zeitungsausschnitten in ansonsten gemalten Bildern kubistischer Stillleben oder Collagen mittels unterschiedlichster Print-Quellen neueren Datums. Als ein einschlägiges Beispiel darf hier Abb. 338 (**Erró**: *Amerikanisches Interieur No. 7,* 1968, Collage) gelten, in dem die Tapete eines bürgerlichen Interieurbildes einer westlichen Innenarchitekturzeitschrift ersetzt wurde durch ein kommunistisches Propagandabild, das Internationalisten in Kampfesbereitschaft zeigt. In diesem Werk opponieren erfahrbar meta-phatisch zwei Zeichen-Kanäle. Da die westliche Lebensumwelt gewissermaßen schon eine **´Realcollage´ von Medien** ist, reichen z.B. auch Fotos der Umwelt, um auf **gewöhnliche Medienkanal-Kontaminationen** meta-phatisch aufmerksam zu machen; so hat **Timm Ulrichs** in seiner Fotoserie *Die Welt im Wohnzimmer: Das Fernsehgerät als Sockel und Hausaltar* (2001-2009) Fotos von Bildobjekten auf angeschalteten Fernsehgeräten in unterschiedlichen Privatwohnungen fotografiert, die die Bewohner auf ihren Geräten arrangiert hatten.

Im Kapitel *2.4.3 Intertextualität als Sonderform semantisch-pragmatischer Ambiguität* sind viele intertextuelle Werke aufgeführt, die durch den Bezug auch auf den Kanal eines Vorgängerwerks inmitten des Kanals des Nachgängerwerkes eine meta-phatische Kanal-Kontamination aufweisen. Mitunter werden auch **direkt physisch Werke anderer AutorInnen überarbeitet**; **Duchamp** hat als wohl erster Künstler ein Werk eines anderen Autoren durch Eingriffe und Neubetiteln mit *"Pharmacie"* (1914, s. Abb. 336) zu einem **zweikanaligen Werk** gemacht: das ursprüngliche Ikon-Zeichen der Landschaft (ablesbar an der Signatur des ersten Künstlers) ist nun durch Duchamps (diskrepanten, allegorisches Ausdeuten auslösenden) Zusatz-Titel *"Pharmacie"* und seine Zweitsignatur auf dem Abbild ein potentiell allegorisches Zeichen. **Asger Jorn** hat ab den 1950er Jahren naturalistische Abbilder anderer Autoren tachistisch übermalt, so dass auch **´Kunst-Ismen´ als mögliche Aspekte von ´Kanalität/ Mediummaterialität´** meta-phatisch thematisiert sind. Ein meta-phatischer Sonderfall liegt bei den Ready-Made-Werken *Fontäne* (deklaratorisches Ikon-Zeichen) und *Die Falle* (ausdeutbar als surreal-allgeorisches Zeichen) **Duchamps** vor (Abb. 359 und 360), da der alte sinnlich-materielle Gebrauchsobjektcharakter gegen den neuen Zeichen-Kanal opponiert. Wenn ein **Gebrauchsobjekt Kunstzeichen** wird, liegt Kontamination von physischer Realwelt des Dings und z.B. Ikon-Zeichensphäre vor (z.B. bei Duchamps Werk *Fontäne*). Das Materielle des Mediums sticht so bei Objektkunst-Zeichen besonders hervor, weshalb man dann von einer meta-phatischen Funktion sprechen kann. **René Magrittes** *Dies ist ein Stück Käse* (Abb. 335) zeigt dagegen eine Kontamination von einem Kanal (Ölbild eines Käsestückes) mit dem Gebrauchsobjekt Käseglasglocke über diesem Ölbild, wodurch in besonderer Weise auf diesen Kanal als Kanal hingewiesen wird. **Bill Viola** verwendet in vielen seiner Video-Werke (z.B. *The Quintet of the Astonished*, 2000) die Technik maximaler Bewegungsverlangsamung (sozusagen **´slowest motion´**), so dass zwei Medienkanäle kontaminiert sind: **Film und Foto**. **Giovanni Francesco Caroto** (1480-1555) malte in Öl und naturalistisch einen Jungen, der seine kindlich-abstrakte Zeichnung hochhält (*Kind mit einer Zeichnung*, ohne Datum, **meta-phatische Kontamination zweier Techniken/ Kanäle** sowie **meta-sprachliche Kontamination** kindlicher versus elaborierter Abbild-Code). **Joseph Kosuths** Werk *One and Three Chairs* (1965, Rauminstallation, vgl. Kap. 2.3.5) weist einen Ikon-Kanal, einen Text-Kanal und ein reales Objekt auf, das aber zu einer Art Mittler/ ´Medium´ zwischen den zwei Zeichen umfunktionalisiert wird: das Reale wird meta-phatisch zwischen den Zeichen zum bloßen Mittler/ ´Quasi-Medium´ zwischen den Zeichen als kognitiven Entitäten. Das Zerknüllen eines Exemplars einer in Massen hergestellten Reproduktion eines Porträts von Ingres durch **Jiri Kolar** (Abb. 280) gemahnt an **Walter Benjamins** Aufsatz über das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; durch Teilselbstverdeckungen der Reproduktion aufgrund willkürlicher Faltungen wird hier nicht nur ein (re-auratisierendes?) Bildfragment erzeugt, sondern auch meta-phatisch auf das Zerstören des Kanals der **Massenreproduktion** zugunsten des Kanals der Objektkunst mit einem Zerstörungsindex Bezug genommen. **Interpicturalität** (vgl. Kap. 2.3.5) kommt häufig als Kontamination a) zweier Kanäle und b) zweier Kodes vor, z.B. bei dem gezeigten Werk der **Adbusters-Bewegung** (Abb. 398: a) Werbeplakat versus situationistische Intervention in ihm, b) Werbebildsprache versus situationistische Sprache der Kommunikationsguerilla), bei **Warhols** Siebdruckportraitserien (a) massenmediales Zeitungsbild versus Kunstwerk, b) saubere Drucknorm versus unsauberer Druck Warhols als ´Kodes´); bei **Duchamps** *L.H.O.O.Q.* (a) massenmediale Postkarte der Mona Lisa

versus Kunstwerk durch Eingriff mittels Betitelung und Hinzufügen eines Bartes, b) ´heilige´ Abbild- versus profanisierende Umgangstextsprache): Das Nachgängerwerk bezieht dabei letztlich Gegenposition zur gesellschaftlichen Handhabung des Vorgängerwerks als Teil der Kanalität. Aber auch **Opposition der Kanäle ohne spezifisches Vorgängerwerk** ist denkbar; so hat **Wim Delvoye** digitale Fotos dergestalt manipuliert, dass in einem Gebirge die Texte von Klebezettelnachrichten von Hausbewohnern füreinander monumental eingemeißelt erscheinen (*Out walking the dog Back soon Tina*, manipuliertes Digitalfoto aus 2000). Hier opponieren die Kanalität der öffentlichen Monumentbotschaft und die Bedeutung einer intimen Nachricht, an die aber auch der Kanal ´kurzlebiger intimer Nachrichtenzettel´ anbindbar ist. Diese **meta-phatische Doppel-Kanalität** beinhaltet also: hoher versus umgangssprachlicher Kode, Lang- versus Kurzlebigkeit, öffentlicher versus privater Raum. **Gary Hill** hat in seinem Objektkunstwerk *Bind* (1994) ein Buch mit dem Titel *´Die Demütigung des Wortes´* von Jacques Ellul dergestalt ausgeklappt über einen Monitorgerät gebunden, dass das Buch den Bildschirm verdeckt und nur der Buchtitel sichtbar ist. Sehr anschaulich ist hier über Funktionsraumverringerung (pragmatisches detractio) der zwei dergestalt ´fragmentiert-zusammengefügten´ Gebrauchsobjekte eine pragmatische Antonymie zweier Kanäle vorgeführt, die inmitten der heutigen Ökonomie der Aufmerksamkeit ungleich privilegiert konkurrieren. Man kann mit **Merleau-Ponty** vom Einverleiben der Umwelt als Umwelt-Erfahren sprechen; er sieht große Teil des Lexikons von Aktiozepten der Leibesausdehnung in Zeit und Raum eingenommen; Produkte als Aus- und Ablagerung menschlicher Leiblichkeit werden zu einer Art ambigen Begegnungszone von Körperbewusstseinen in einer ambigen ***"Zwischenwelt"***: *„Bevor wir uns den Raum vorstellen und ihn zum Beispiel zu einem Gegenstand der Geometrie machen, müssen wir in diesen bereits durch unsere Körperlichkeit ´eingeführt´ sein. Dazu ein Lieblingsbeispiel Merleau-Pontys: Der Stock eines Blinden ist nicht ein Objekt unter anderen, sondern zu einem Teil seiner Orientierungsfähigkeit geworden. Er ist nicht mehr länger ein Objekt, das der Blinde wahrnimmt, sondern ein Instrument, mit dem er wahrnimmt. Er bedeutet, mit anderen Worten, eine Erweiterung der Leiblichkeit. Dass wir Raum und Zeit bewohnen, heißt, unseren Leib in Zeit und Raum ´ausdehnen´ zu können; wir können unsere Seinsweise ändern, indem wir uns Dinge aneignen und einverleiben. Diese Dinge hören damit auf, bloße Objekte zu sein; sie sind zu Mitteln geworden, unser Leben zu gestalten. Der Leib entwirft so eine Umwelt um sich herum. (…) Die Einheit des Objekts ergibt sich aus der Einheit meines eigenen Körpers. Kraft meiner Körperlichkeit kann das Objekt verschiedene Seiten zeigen."* (Grön 1992, S. 479). *„Man kann daher von einem Sein ´zwischen´ dem Fürsichsein und dem Ansichsein sprechen. Dieser Zwischenstatus besteht nach Merleau-Ponty primär darin, dass er die Frage nach dem Sinn des Produkts aufkommen lässt. Und dies gilt für alle menschlichen Erzeugnisse; sie fallen sozusagen zwischen das bloße Fürsichsein des Bewusstseins und das Ansichsein der Dinge. Sie bilden eine ´Zwischenwelt´ (intermonde)."* (ebd., S. 492f.).

Der Körper selbst weist schon **Kontamination digitaler und analoger Informationsübertragung** auf, so dass man **meta-phatische Ambiguität** als dem menschenkörperbasierten *"Weltbildapparat"* adäquate **mediale Kontamination** (linearer und nichtlinearer Kognitionsprozesse, distinktiverer Medien wie Text und weniger distinktiverer Medien wie Abbild) ansehen (vgl. Zitat von **Edmund Eberleh** in Abb. 341).

Abbilder tauchen selten ohne Text auf; Text-Bild-Werke als Bi-Medien mit semantischer Kontamination von Text- und Abbildbedeutung sind also quasi der Normalfall (mit zumeist eher unmerklicher ästhetischer Ambiguität). Lineare Texte können eher Zeitliches, nichtlineare Bilder eher Räumliches darstellen; Kategoriales lässt sich zudem eher durch Sprachsymbole darstellen als durch Abbilder, Sprachhandeln ist leichter als ´Bildhandeln´. Die Beschränktheit des einen wie anderen Mediums wird also durch ästhetisch ambige Bi-Medien i.A. meta-phatisch reflektiert. Es lassen sich aber auch nichtlineare Vorstellungen in sonst allgemein linearen Texten (z.B. Sprachbilder) und lineare Vorstellungen in überwiegend nichtlinearen Abbildern finden (z.B. durch Körperindizes angedeutete Bewegung sowie Bildsymbole), so dass letztlich auch ein einziges Medium Reflexivität über lineare versus nichtlineare Vorstellungen beinhalten bzw. bewirken kann; dies ist z.B. der Fall bei der Gegenläufigkeit Monokularer Tiefenkriterien (vgl. Kap. 2.2.5), da dort zwei gegenläufige lineare Tiefenillusion-Sukzessionen feststellbar sind in einem ansonsten nichtlinear-flächigen Abbild. Im Film-Medium kann es zu einer Überführung nichtlinearer in lineare Vorstellungen und umgekehrt kommen, sowohl im Ton (s. Klangräumlichkeit versus Klangentwicklung) als auch im Abbild (s. Abbild versus Abbildfolge: eine sich nicht verändernde Filmaufnahme wirkt wie ein Foto); das rezeptive Korrelieren von linearen Text- und nichtlinearen Abbildbedeutungen eines Text-Bild-Werks könnte man als ein dem Film ähnlichen Prozess modellieren.

In neueren digitalen Verflechtungen von Medien schließlich stellt sich der **Eindruck einer kognitiven Absenz des ikonisch Bezeichneten bzw. der Umwelt** ein, also ähnlich zu ästhetischer Ambiguität verminderte kognitive Präsenz von Kontaminiertem bzw. Deviantem, weil Virtualität an die Stelle nunmehr absent erscheinender Realität tritt oder weil mediale räumliche oder zeitliche Einbettungen oder andere Aspekte ungewöhnlich deviant verändert bzw. kontaminiert sind:
„*Der überhitzte, semiotisch beschleunigte virtuelle (Leer)Raum der telematischen Zivilisation erzeugt neue Wahrnehmungsformen der Techno-Zeit, auf denen die Prinzipien einer Ästhetik der Absenz fußen: Simulation,*

Simultaneität, Similiarität, Selbstsimiliarität, Selbstorganisation, Systemdynamik, Dekonstruktion, Swarm, Scrawl, Double, Syntopsie, Synchronie, Synthese, Polytropie, Polychronie, Konstruktion, Kontext-Steuerung, Beobachterzentriertheit (Endophysik), Komplexität, Molekular-Dimensionalität (Nanotechnologie), Telepräsenz, Virtualität, Variabilität, Viabilität.“ (**Weibel** 1994, S. 18).
Komplementär zu dieser **kognitiven Absenz von ´Welt´ aufgrund *"semiotischer Beschleunigung"*** (´pragmatisches substitutio´) erscheint die **Absenz** des Menschens selbst im Werk *Cloaca* von **Wim Delvoye** (2000): diese Rauminstallation simuliert mechanisch und chemisch die menschliche Verdauung als Aktiozept, wobei andere Aktiozepte des Menschen und somit dieser als ´Ganzes´ ausbleiben (´pragmatisches detractio´).

F1) meta-sprachliche Devianz:
Meta(bild)´sprach´lichkeit liegt im Grunde bei allen Werken ästhetischer Ambiguität auf der jeweiligen semiotischen Ebene vor: **syntaktische** Ambiguität verweist ja bei **Kontamination** auf (in ihrem Opponieren aufeinander verweisende) **Bildparameter** als Gruppierungskriterien oder auf **Geometrietypen** der Kognition, bei **Devianz** auf **Schemata** der Kognition, von denen abgewichen, also auf die verwiesen wird, jeweils als Teile von syntaktischer Bild´sprache´ als Gruppierung unzähliger Einzelphänomene; bei semantischer und pragmatischer Ambiguität sind opponierende Gruppierungskriterien des Lexikons (s. MultiNet) und Abweichungen von üblichen Kopplungen von Gruppierungskriterien des Lexikons als solche herausgestellt. Insbesondere ist hier auf **Bildinkohärenz** als Nichteinheitlichkeit von Bildsprache im Bild (Kapitel 2.1.2 *Bruch eines Bildparameterkonzepts in einem Bild als syntaktische Ambiguität einer Bildinkohärenz*) zu verweisen. Da **nonverbale Kommunikation** in Abbildern eine große Rolle spielt, ist Metasprachlichkeit auch über das Kontaminieren von Sprachen nonverbaler Kommunikation bzw. ihrer Bestandteile möglich (vgl. Abb. 383 bzw. Praxis des Cross-Posings als Austausch von Genderlekten der Körperhaltung mit semantisch-meta-sprachlicher Funktion).
Die besprochene Statuette der **Etrusker** (Abb. 271) mit zwei Abstraktions- bzw. Naturalismusgraden als Bruch des Darstellungssystems, als Mischung aus Devianz und Kontamination über substitutio ist ebenfalls meta-abbildsprachlich, da Abstraktion und Naturalismus Teilaspekte von Abbildsprache sind.
Unkonventionell-devianter Sprachgebrauch wie bei **Gomringers** Schriftbild *"wind"* (substitutio lineares durch nichtlineares Schriftbild mit Kontamination von Wort-Entitäten, Abb. 339) verweist auch schriftbildsyntaktisch-meta-sprachlich auf Sprachkonventionen, ist aber auch bedeutungstragend.

F2) meta-sprachliche Kontamination:
Syntaktische Kontaminationen wie z.B. Geometrietypmischungen (Abb. 87-127) o.ä. sind syntaktisch-meta-bildsprachlich, da die Bildparameter als kleinste Einheiten von Bildsyntaktik-Sprache aufeinander opponierend syntaktisch-meta-sprachlich verweisen.

Die Opposition zweier Bildteile aufgrund eines **Bruchs des Darstellungssystems** ist als substitutio + Kontamination syntaktisch-meta-sprachlich auf Bildsprache selbst bezogen (vgl. *Kap. 2.1.2 Bruch eines Bildparameterkonzepts in einem Bild als syntaktische Ambiguität einer Bildinkohärenz*).
Werkbeispiele mit **markanter semantisch-meta-sprachlicher Funktion** aus der Reihe analysierter ambiger Werke sind häufig solche, in denen zwei Kodes und somit ihre Kodesphären (z.B. ´heilig´ versus ´profan´) kontaminiert sind. Bei Intertextualität bzw. Interpicturalität ist dieses häufiger anzutreffen. Goldstaub ("heilig") im Klebemittel zum Kitten von Rissen einer Teetasse ("profan", Abb. 277) bedeutet indirekt ein meta-sprachliches Kontaminieren zweier nonverbaler Kodes (heilig versus profan); diese Kontamination zweier Kodes ist zudem allegorisch-konnotativ ausdeutbar, z.B. in der Art *"Überschreiten des Profanen in seiner Fraktur"* o.ä.: Die zugrundeliegende ästhetische Theorie des **Wabi Sabi** besagt, dass das Imperfekte als Ausdruck des Unbeständigen, Transformatischen geschätzt wird.
Bei einem **Bi-Medium** (Text versus Bild, vgl. Abb. 334 bzw. Kap. 2.3.4) basiert die semantische Opposition der Kodes auf den Medien und ihren **geometrisch basierten Darstellungskapazitäten**; in einem Abbild allein schon kann es zu **Kontamination von Ikon- und Symbolzeichensprache** kommen (vgl. **Albrecht Dürers** *Melencolia*, Abb. 318), die auch eine Kontamination aus **ikonischer Unmittelbarkeit und symbolischer Mittelbarkeit des Bezeichneten** beinhaltet. Bei **Dürers** *Melencolia* (vgl. Abb. 318) ist vielleicht eben diese Kontamination aus ikonischer Unmittelbarkeit und symbolischer bzw. metaphorischer Mittelbarkeit, aus Sinnlichem und Geistig-Abstraktem, die ineinander fluktuierend sich gegenseitig ´behindern´, meta-sprachliche Urquelle ´**semiotischer Melancholie**´. In **Willem de Koonings** drittem *Women*-Zyklus ab 1950 scheinen jedoch unmittelbarer wirkende Index-Zeichen aus Malgesten die Ikon-Zeichen aus Frauenkörperformen als mittelbar zu kennzeichnen.
Ein **Abbild im Abbild** wie z.B. das runde Schattenbild einer eckigen Wand (Abb. 300) ist als Kontamination mit Darstellungssystembruch **meta-abbildsprachlich**, ebenso **Zweieinhalbdimensionalität** im Abbild (Abb. 288ff.) als **Kontamination von 2D- mit 3D-Darstellungstaktiken.**
Zwei Kodeteile können meta-abbildsprachlich-ambig opponieren, z.B. bei **gegenläufigen Monokularen Tiefenkriterien** (Abb. 305): ein Kriterium definiert ein dargestelltes Objekt als "nah", das andere als "fern".
Sind zwei Betrachterstandpunkte bei einem Abbild erforderlich z.B. bei **Holbeins** Doppelporträt mit Totenschädel (Abb. 285), so gibt es einen semantisch-meta-abbildsprachlichen Bezug per Kontamination zweier Perspektiven auf **Perspektivität als Teil semantischer Abbildsprache;** *"Tod und Leben sind nicht aus demselben Winkel zu*

betrachten, durchdringen aber einander" o.ä. könnte für diese meta-abbildsprachliche Kontamination zweier Betrachterstandpunkte eine Ausdeutung sein.
Basal meta-(bild)sprachlich ist ästhetische Ambiguität i.A., weil sie die jeder gewöhnlichen Nachrichtenproduktion und -rezeption zugrundeliegende **Datenreduktion zu Information als Sprachbasis ´sabotiert´** durch poetische Antidistinktion (s.O.): bei einem ambigen Werk opponierender Gruppierbarkeiten werden rezeptiv inmitten einer kognitiven Gruppierung = Information = Datenpaket die Elemente/ Daten einer anderen Gruppierung erfahrbar und halten so den Prozess der Datenreduktion/ Vereinheitlichung zu Datenpaketen deautomatisierend auf, so dass *"Mittelbarkeit"*, also kognitive Absenz/ verminderte Präsenz der Gruppierung (= des Perzepts/ Konzepts/ Aktiozepts) zugunsten eines Fokussierens der Prozesse der Semiose die Folge ist.
Inmitten dieser informationstheoretischen Meta-Abbildsprachlichkeit gibt es die gestalttheoretische der Unterscheidung von Figur und Grund, die in Werken syntaktischer Ambiguität relativiert oder enthierarchisierend aufgelöst werden kann und die als analog zu syntaktisch-semantischer Subjekt-Objekt-Unterscheidung des Satzes aufgefasst werden kann:
„Der anfangs besprochenen metanoetischen Bewusstseinsstruktur, der Teilung der Realität in Subjekt und Objekt, die überwunden werden muss, entspricht in der Malerei die Teilung der Realität in Figur und Grund." (**Raimer Jochims** 1975, S. 50). Dieses Zitat belegt noch einmal die Legitimität des Begiffs "Bildsprachlichkeit" als kognitive Organisation von Gehalten mittels (alltäglich hierarchisierender) Syntaktik analog zur Satz-Organisation und zeigt, dass ästhetische Ambiguität auch einen mittelbar **utopischen Charakter** haben kann.
Gruppierungskriterien der Syntaktik, der Semantik und der Pragmatik sind Grundlage von (Bild-)Sprache und von ästhetischer Ambiguität; wenn diese als **Agenzien** für die gruppierende Kognition in ambigen Werken durch ihr ambiges Opponieren, also durch ihr wechselseitiges Aufeinanderverweisen vorgezeigt erfahrbar werden, wird **Bildsprache als kognitives Instrumentarium von Gruppierungskriterien** selbst erfahrbar; es kann also eine meta-bild´sprach´liche Funktion ästhetischer Ambiguität konstatiert werden.
Das Phänomen der **Interaktion von Bildparametern** wurde in Kapitel 1.3.1.2 behandelt; diese Interaktion führt zur syntaktischen Ambiguität (Erscheinungsform im Zusammenhang versus tatsächliche Form für sich genommen bzw. Zusammenschau versus Fokus). Diese Interaktion legt Regelhaftigkeit des kognitiven Zusammenwirkens syntaktischer Bildparameter frei, betrifft also **syntaktische Meta-Bildsprachlichkeit**. Poetik über Antidistinktion und Metasprachlichkeit als Darstellung der Distinktions- und Gruppierungsregeln sind logisch verbunden, da Antidistinktion auf Distinktion verweist.

Ästhetische Ambiguität eines Ikon-Zeichens auf einer der drei aufeinander aufbauenden semiotischen Ebenen (Syntaktik, Semantik, Pragmatik) hat Auswirkungen auf die jeweils anderen Ebenen, so dass das **Korrelieren der semiotischen Ebenen selbst als Meta-Bildsprachlichkeit** erfahrbar wird; v.a. ist dieses natürlich bei syntaktisch-semantischer Ambiguität der Fall, da jede syntaktische Ambiguität eines Abbilds als semantische Ambiguität ausdeutbar ist und somit auf die Abhängigkeit der Bedeutung von der Zeichenform verweist.

Zur Abgrenzung zwischen meta-bildsprachlicher und poetisch-autotelischer Funktion ästhetischer Ambiguität könnte man die Unterscheidung zwischen **Logos/ Distinktion versus Mythos/ Anti-Distinktion** heranziehen:

- Die meta-bildsprachliche Funktion ästhetischer Ambiguität lenkt die Aufmerksamkeit auf **regelhaft-logisch anmutende Unterscheidung** über **Wechselverhältnisse** von Gruppierungskriterien, daraus abgeleitet Figur versus Grund sowie ´nah wirkend´ versus ´fern wirkend´, Objekt versus seine raum-zeitliche Einbettung, Quelle-Ziel-Pfad versus seine raum-zeitliche Einbettung usw.. Diese **Wechselverhältnisse** lenken die Aufmerksamkeit auf **logische Distinktion zwischen Gruppierungen hohen Zusammenhalts als kognitive Präsenz** (Meta-Bildsprachlichkeit als metakognitive Offenlegung der Konstruiertheit des teleologischen Denkens in diskreten Zeichen).
- Die poetisch-autotelische Funktion ästhetischer Ambiguität lenkt die Aufmerksamkeit auf **mythisch anmutende Vermischung/ Anti-Distinktion** über gestalterische Verschränkung kognitiver Entitäten über **Mischverhältnisse** von Gruppierungskriterien, von Schema und Schema-Abweichung, von Figur und Grund, von Objekten und ihren raum-zeitlichen Einbettungen, von Quelle-Ziel-Pfaden und ihrer raum-zeitlichen Einbettungen usw.. Diese Mischverhältnisse lenken die Aufmerksamkeit auf **Anti-Distinktion zwischen Gruppierungen schwachen Zusammenhalts als kognitiver Absenz** (Poetizität als metakognitive Offenlegung des nunmehr aktivierten assoziativen ateleologischen Bewusstseinstroms).
Distinktion und Anti-Distinktion als Enden einer Gestaltungsskala verweisen aufeinander, markieren aber - bei isoliertem Fokus auf eines dieser Enden - auch die jeweiligen Gefahren:
unreflektierter Logos, der distinktive Zeichen-Entitäten zu illusionärem Ganzheitsdenken verwendet, dagegen unreflektierter Mythos, der Irrationalität ekstatischer Vermischung als selbstgenügsam begreift.

Diese sechs metakognitiven Teilfunktionen dürften in - von ambigem Werk zu ambigem Werk unterschiedlicher - jeweiliger Gewichtung herausarbeitbar sein; eine funktionale Sonderstellung nimmt bei allen besprochenen ambigen Werken die Serie der ***„Wundervölker"*** ein (vgl. Abb. 319ff.): **Michael Wolgemut** und **Wilhelm Pleydenwurff** haben um 1493 in ihren Holzschnitten die schon in der Antike ´bekannten´ Wundervölker dargestellt. Diese vereinen sowohl die vier bildrhetorischen Veränderungsoperationen (die durch Vergleich Nachbild-Vorbild den Fokus auf kognitive Kriterien der Quantität, Qualität, Modalität und Relation lenken) als auch das

Ausgangsobjekt ´Menschenkörper´. Im weitesten Sinne liegt in dieser Bildserie also eine Kontamination des Konzepts möglicher Welt (wiederum als einer Kontamination von Imagination und Physik/ Biologie), kognitiven Kriterien, variierender Gestaltungsmatrix und Menschenkörper als Ausgangspunkt menschlicher (auf Körperbewusstsein basierender Selbst-)Kognition vor. Bei dem Rückwärtslaufenden aus der Serie der *"Wundervölker"* ist lineare Wegvorstellung umgedreht, bei dem Vieräugigen die Horizontlinie betont, der Hundsköpfige vereint menschliche und hündisch-tierische Welt, der Einfüßige ist auf einen Liegepunkt zurückgeworfen, da er keine Gehlinie entlang gehen kann. Diese Holzschnittserie reflektiert also auch **Geometrie(mischtypen) als Teilkognitionen integrierendes Bezugssystem: Geometrie als ´Integrations- und Transformationsmedium´ unterschiedlicher linearer und nichtlinearer Kognitionsarten wird hier mit angesprochen.**

Poetisch-literarische Ambiguität sei kurz skizziert, um die Ähnlichkeit (die Semiose freilegender) kognitiver Deautomatisation durch ästhetische Ambiguität sowohl von Sprachgebilden als auch von Bildgebilden herauszuarbeiten: **Reime** z.B. erzeugen eine klanglich-syntaktische Kontamination zweier Wortentitäten aufgrund Lautbildähnlichkeit/ Similarität von einander folgenden Lautfolgen (entspräche also dem syntaktischen Ambiguitätstyp **BK,** hier als Similarität Klang versus Kontiguität eines Wortes mit Pausen zum nächsten Wort).

Eine **Metapher** ist eine ambige Kontamination von gesagter Bedeutung und gemeinter Bedeutung, die beide in einem **Similaritätszusammenhang** stehen, also semantische **Teil-Redundanz** in einem Vergleichsaspekt aufweisen (´Ein-Aspekt-Schnittmenge´, das entspräche dem **Typ BK** in einem ´Berührungspunkt´), aber mit einhergehender **Teil-Diskrepanz** der sich nicht ähnelnden Aspekte (´Nicht-Schnittmengen der meisten anderen Aspekte´); diese semantische Diskrepanz kann aber assoziativ über reziproke Bedeutungsanreicherung der zwei so verbundenen Mengen zu Komplementarität umgebaut werden, worin gewissermaßen die rezeptiv zu füllende Leerstelle semantischer Teil-Diskrepanz von Metaphern zu sehen ist.

Eine **Metonymie** wiederum ist Kontamination von gesagter Bedeutung und gemeinter Bedeutung, die in einem semantischen **Kontiguitätszusammenhang** stehen, so dass gewissermaßen semantische Komplementarität vorliegt.

Sprachrhetorische Operationen arbeiten am syntaktischen Objekt des Satzbaus (**rhetorische Figuren**) oder semantischen Objekten (**rhetorische Tropen** wie Metapher oder Metonymie) und erzeugen syntaktische oder semantische Devianz. Rhetorische Tropen wie Metapher bzw. Metonymie basieren auf semantischem substitutio (**absentes Gemeintes versus präsentes Gesagtes**), erzeugen Devianz mit einhergehender Kontamination (Metapher: Teil-Redundanz + Diskrepanz, umdeutbar zu Komplementarität; Metonymie: Komplementarität). Diese **kognitiven Dissonanzen uneinheitlicher Einheitlichkeit aus Devianz und Kontamination** rufen die kognitive Vereinheitlichungstendenz auf den Plan, so dass diese selbst sichtbar wird: das Autotelische der poetischen Nachricht ist Selbstbezüglichkeit des Zeichens auf seine (**nunmehr ambig-uneinheitliche) Semiose**, auf **Nachrichtlichkeit** als Offenlegung des kognitiven Hergestelltseins von ´Nachricht´ durch Anti-Diskretion. Die poetische Offenlegung des kognitiven Hergestelltseins von Nachricht als ´Nachrichtlichkeit´ erfolgt mittels Oppositionen kognitiver Gruppierbarkeiten der Similarität und Kontiguität bzw. Schemata und ihren Abweichungen auf allen drei interagierenden semiotischen Ebenen. Kognitive Anti-Diskretion der Ambiguität verweist auf alltägliche Diskretion, verlangsamt Semiose und macht diese daher erfahrbar bzw. ausgestaltbar.

Durch die Syntagma-Linie gehen die Paradigma-Gleichsetzunglinien bzw. ***„différAnce“***-Bereiche hindurch; die so entstehenden ´mentalen Schnittstellen´ weisen quasi eine mentale BK-Opposition auf: linearer Quelle-Ziel-Pfad-Satz versus nichtlineare *"différAnce"* als systematisches Spiel der Differenzen von (Wort-) Elementen, die nach **Derrida** aufeinander verweisen; ästhetisch ambige Opponierung von Gruppierungskriterien ist ein kognitives Spiel analog zu dem der *„différAnce“*, allerdings basaler.

Auch eine abstrakte Umdeutung der Satzlinie ins Nichtlineare des Bildes mit den mentalen Entitätsgleichsetzungen Subjekt = Figur sowie Objekt = Grund ist möglich (vgl. **Jochims** 1975, s.O.), da es in beiden Fällen um kognitive Präsenz- bzw. Absenzgrade geht, also um Hierarchisierung.

Text und Bild sind in mehrfacher Hinsicht aber nur nichtidentisch ineinander übersetzbar: aufgrund der distinktiven Null-Stellen zwischen Wörtern, die es so im herkömmlichen Abbild nicht gibt (quasi ´digital´ versus ´analog´), aufgrund der Übernahme sinnlich erfassbarer Eigenschaften des Darzustellenden im Abbild, was es so im Text nicht gibt (es sei denn in der Lautpoesie), aufgrund des Lexikons der Sprach-Symbole für hochabstrakte Prototypen und für Sprachhandlungen, aufgrund der klaren Aufmerksamkeitslenkung durch eine Satz-Linie im Vergleich zum Flanieren des Auges im Abbild usw.. Man kann jedoch rezeptiv von **sukzessiven** Blickabtastlinien bei Bild bzw. Leselinien bei Text sprechen oder von **simultanen** mentalen Gestaltauffassungen bei Bild (´Figur-Grund´) bzw. bei Text (´Subjekt-Objekt´); man kann bei isolierten Elementen ´kognitiv-geometrisch´ von punktuellen Bildparameter- oder Aspektausprägungen oder von mentalen Auffassungsskalen-Linien (Bildparameterskalen, Paradigmalinien von Synonymen) bzw. Auffassungsräumen (Bildparametergestaltungsräumen wie der Farbkugel bzw. Lexikon als *"différAnce"*) sprechen usw.. **Nichtidentische Übersetzung** wird rezeptiv wechselseitig von mental Sukzessivem in mental Simultanes und umgekehrt zum **unabschließbaren "Gedanken-Film-Standbild-Prozess"**. Ähnlich **prozessual** redefiniert ist ein Abbild als aus linearen Gruppierbarkeiten (z.B. Monokulare Tiefenkriterien, Körperindizes, Zentrum-Peripherie) und nichtlinear-konstellativen Gruppierbarkeiten aufgebaut auffassbar, die verschränkt sind, was aber nur markant erfahrbar wird bei ästhetischer Ambiguität, die die kognitive Gemachtheit des Werks poetisch-metakognitiv offenlegt (z.B. durch Gegenläufigkeit Monokularer Tiefenkriterien).

Ästhetische Ambiguität verunmöglicht eindeutige kognitive Gruppierung von Werkelementen zu zielgerichtetem ´optischen Handhaben´ und ´begrifflichen Be-Greifen´, führt mit **Epikur** gesprochen also zunächst zu momentaner, ***"kinetischer Unlust"*** deautomatisiert-stockender Wahrnehmung, die aber zu ***"katastematischer/ zustandshafter Lust"*** der **ateleologischen Aufhebung von Funktionalisierung** wie der Figur-Grund-Zielgerichtetheit (Subjekt-Objekt-Teleologie) führen kann; die Fluktuation der Aufmerksamkeit zwischen verschiedenen Angeboten zu kognitiver Gruppierung ist unabschließbar und daher ziellos, mündet also in der Aufgabe von ´Ziel´ im Zustand der **Ziellosigkeit in atelischer Kunst**.

Man könnte eine intendiert-merkliche, ästhetisch ambige Opposition von Gruppierungskriterien auf einer Meta-Ebene als **Super-Zeichen für semiotische Unerfassbarkeit von ´Selbst´ und ´Welt´** deuten, da diese Opposition den Eindruck **kognitiver Absenz** und **kognitiver Instabilität** hervorruft; **Michel de Montaigne** schrieb in seiner Zeit der **Skepsis**, der Religionskriege und des stark ambig-devianten, künstlerischen Manierismus (vgl. Hocke-Zitat oben unter ´A2) meta-expressive Kontamination´) folgende Zeilen zur Unsicherheit gegenüber und Wandelbarkeit von eigener Urteilskraft, eigenem Wesen und Außenwelt:

"Da die Sinne selbst den Streit darüber, was uns durch die Sinneswahrnehmungen vermittelt wird, nicht entscheiden können, da sie selbst voll von Unzulänglichkeiten sind, muss das Denken diese Entscheidung treffen; man kann aber keine Begründung aufstellen, für die sich nicht wieder andere Gründe finden lassen: so gehen wir immer rückwärts und erreichen nie ein Ende.(...)
Das Ergebnis ist dies: es gibt keine irgendwie feststehende Existenz dessen, was wir als unser Wesen, noch dessen, was wir als Außenwelt bezeichnen; wir selbst, unser Urteil und alles, was sterblich ist, zerfließt immer wieder und rollt unaufhörlich dahin. Da sowohl der urteilende Mensch als die beurteilte Außenwelt ewig unsicher und veränderlich sind, kann über beide nichts Sicheres ausgesagt werden." (Montaigne, 1580/ 2005, S. 241).

In dieser Arbeit wurde das Gesamtphänomen ästhetischer Ambiguität als (über Jahrhunderte diskursiv im künstlerischen Wettstreit/ **Agon** ausgelotete) Matrix von Operationen und ihren Objekten zwecks **Zeichenerschaffung** aufgefasst; diese Zeichen aus ästhetisch ambiger Opposition haben einen solchen **metakognitiven ´Index´ der Skepsis gegenüber starren Zeichensystemen**. Diese Ambiguitätsmatrix ermöglicht aber nicht nur die skeptische Indizierung von Zeichen, sondern auch die **Produktion** stets neuer oder abgewandelter Zeichen, die im Rahmen einer **endlos-zirkulären Abduktion** einer deduktiven Arbeitshypothese zu einer Darstellung dienen können, die dann empirisch erprobt und ggf. wieder mittels der Matrix überarbeitet werden kann, um sowohl der oben genannten metakognitiven Unsicherheit als auch der Wandelbarkeit von ´Selbst´ und ´Welt´ Rechnung zu tragen.

4.0 Erträge der Arbeit

4.1 Ertrag für die Bildwissenschaft, Bildsemiotik und Bildrhetorik: informationstheoretische Modellierung der Aufmerksamkeitslenkung durch ein Werk mittels 148 Gruppierungskriterien

Die Entität ´**Bildwerk**´ (bzw. ´Kunstwerk´) wurde hier **informationstheoretisch** redefiniert als **Aufmerksamkeitsorganisation mittels Gruppierungskriterien als Attraktoren im Hinblick auf anzustrebende Datenvereinfachung**: man nimmt nicht Millionen von ´Pixeln´ o.ä. wahr, sondern ein ´Bild´ und andere kognitive Entitäten (ggf. in ästhetisch ambiger Opposition). Werden Gruppierungskriterien (also **Aufmerksamkeitslenker als ´Kohärenzversprechen´ als ´Aufwandsverringerung´ der Datenverarbeitung**) ambig gegeneinander gestaltet, ergibt sich ein abstrakter Ertrag: der **metakognitive** Verweis eben auf diese vereinfachende (aber im ambigen Werk gewollt scheiternde) Kohärenzbildung selbst und somit auf ihre ´Brüchigkeit´, Relativität und Umgestaltbarkeit zu ´**neuen Repräsentationen**´ anstelle alter bzw. alltäglicher (in allen seinen Bestandteilen rein kohärenten, alltagskommunikativen) Zeichen.

Die Arbeit bezieht sich auf einfachere, nichtabbildende Bildwerke und im Anschluss daran auf Abbildwerke, nicht direkt auf komplexe Chiffren-Bildallegorien, die umfangreiche Hermeneutik u.ä. erfordern; diese Werke jedoch basieren wie gezeigt auf Bildrhetorik und sind daher deutbar aus ihren rhetorischen Operationen, die die Uneigentlichkeit der Darstellung markieren: die **Rolle der Bildrhetorik** (nicht nur für die Bildwissenschaft, sondern auch für die Bildallegoriewissenschaft) wird hier mit einem **Produktionsrepertoire aus rhetorischen Operationen und ihren Objekten** dargestellt.

Die Aufmerksamkeit kann gelenkt werden: Figur erscheint **kognitiv-hierarchisch** ´vor´ Grund, ´vorne´ hierarchisch vor ´hinten´, Objekt oder Aktion ´vor´ ihren raum-zeitlichen Einbettungen nach MultiNet usw.. All diese Rezeptionshierarchien können modelliert werden mittels der hier vorgeschlagenen **148 Gruppierungskriterien als metakognitive Kriteriologie, als Heuristik zu Kohärenzbildungsweisen, als input eines Analyse- oder Produktionsprozesses** nicht nur einer Bildwissenschaft, einer Ästhetik, sondern auch einer kognitiven Informationstheorie. Diese kognitiven Gruppierungskriterien herauszuarbeiten, erlaubt, sie ästhetisch ambig und **einer Gestaltungsmatrix (zeichen-)bewusst** gegeneinander konkurrierend zu gestalten, zudem eine **Produktion-als Analysematrix** ambiger Werke zu erarbeiten, wie es hier mittels einer Typologie geschehen ist.

So eine **Kognitive Bildsemiotik** als mögliche **Basiswissenschaft einer Bildwissenschaft** wurde somit mittels der Bedingungen der Möglichkeit von kognitiver Kohärenzbildung **kognitiv-basal redefiniert**: Bildsyntaktik wurde mittels acht - auch für Bildanalyse (vgl. Kap. 1.3.1.5) basaler - Gruppierungskriterien redefiniert, Semantik bzw. Pragmatik mittels der Strukturbäume für Objekt bzw. Situation aus MultiNet. Dabei wurde der Begriff **Aktiozept** in Ergänzung zu **Perzept** und **Konzept** eingeführt, da über **situativen Nachvollzug** z.B. beim Anblick eines Gebrauchsgegenstands pragmatische Nachvollzüge und Wirkungen sich vermitteln: Der Anblick des Rollstuhls mit Messern anstelle von Handgriffen (pragmatisches substitutio) im Werk *Ohne Titel/ Rollstuhl* von **Mona Hatoum** (1998, vgl. Abb. 365) wirkt sich eben v.a. pragmatisch aus. Bildsemiotik wird **aber auch nichtlinear** als **borromäischer Knoten**, nicht nur als linear einfaches Phasenmodell von Syntaktik über Semantik zu Pragmatik skizziert. Die **Überlappungsbereiche** in diesem borromäischen Knotenmodell der Semiotik sind dabei in sich schon tendenziell ambig, z.B. in der Ambiguität eines **Zeichen-Status** ´schon Raum abbildend/ ikonisch´ versus ´noch nicht Raum abbildend/ nicht-ikonisch´ (vgl. Abb. 47).

Wesentlicher Ertrag für Geisteswissenschaften i.A. ist auch eine Art ´**Mengenlehre kognitiver Entitäten aufgrund Gruppierungskriterien**´ als Veranschaulichung mentaler Prozesse sowohl von Literatur als auch Bildender Kunst (s. die Besprechung des Begriffs ***„Flussbett des Gedankens“*** von **Boehm** in Kap. 1.6.7).

Syntaktische Ambiguität wurde hier als zu semantischer und pragmatischer Ambiguität **prototypisch stehend** weil kognitiv-mengenlehrehaft analog und veranschaulichend begriffen; zwischen **kognitiven Mengen aus Gruppierungskriterien als Entitätsdefinitionen** können Werke ambiger **Schnittmengen doppelter oder mehrfacher Zuweisung** gestaltet werden, gegeneinander verweisende Gruppierungskriterien bilden dabei ein **mentales, metakognitives reziprokes Indexzeichen auf kognitive Gruppierung selbst**, das hier als ´intendiert´ vom prototypischen Autor, weil ´merklich´ für einen prototypischen Rezipienten modelliert wird.

Bildwissenschaft muss sich mit zwei denkbaren Rezeptionsweisen (**sukzessiv-linear und simultan-nichtlinear**) auseinandersetzen, wobei für beide jeweils eine Klasse von Ambiguität angesetzt ist, daher gibt es 42 statt 21

Typen der Ambiguität im Modell. Im Bild *Kind und Phantom* (1938, Abb. 136) von **Paul Klee** z.B. wird der Blick mittels Weg-Randlinien ins Bild geleitet, durch eine Art Labyrinth eines ´aufgelösten Kinderkörpers´ hindurch zu einem ´darin aufgelösten Phantom´ und aus dem Bild heraus, wobei die **Blickweg-Linien** des dergestalt gelenkten Blickes **bifurkational ambig** sind, bis hin zu einer **verästelten Flächigkeit ähnlich einem Graphen** (vgl. Kap. 2.1.3 zur Bifurkation). 21 lineare und 21 nichtlineare Ambiguitätstypen wurden unterschieden: man kann auch ein eigentlich flächig-nichtlineares (Ab-)Bild als lineare Aufmerksamkeitslenkung, sogar linear-narrativ ausgestalten; von einer **Kontamination** von quasi analoger Nichtlinearität/ ´Abbildlichkeit´ und quasi digitaler Linearität/ ´Textlichkeit´ bei **Paul Klee**, die aber auf Kohärenzbildung allgemein zielt, spricht **Foucault**:

„Aber in welcher Richtung die Unterordnung auch verlaufen mag und wie immer sie sich fortsetzen, vervielfältigen und umkehren mag: wesentlich ist, dass das sprachliche Zeichen und die visuelle Darstellung niemals mit einem Schlag gegeben sind. Immer werden sie durch eine Ordnung hierarchisiert, die entweder von der Form zum Diskurs oder vom Diskurs zur Form geht. Dies ist das Prinzip, dessen Souveränität Klee gebrochen hat, indem er in einem ungewissen, umkehrbaren, schwebenden Raum (zugleich Blatt und Leinwand, Fläche und Masse, kariertes Heft und parzellierte Erde, Geschichte und Karte) die Komposition der Figuren und die Syntax der Zeichen möglich machte. Schiffe, Häuser, Männchen sind zugleich erkennbare Formen und Schriftelemente. Sie stehen oder bewegen sich auf Wegen oder Kanälen, die wie Zeilen zu lesen sind. Die Bäume der Wälder marschieren auf Notenzeilen.(…) Es handelt sich da keineswegs um Kalligramme, in denen einmal das Zeichen der Form untergeordnet wird (die Wolke aus Buchstaben und Wörtern, die die Gestalt dessen annehmen, wovon sie sprechen) und dann wieder die Form dem Zeichen (die Figur, die sich in alphabetische Elemente auflöst.(…) Vielmehr verschränken sich das System der Repräsentation durch Ähnlichkeit und das System der Referenz durch Zeichen zu einem einzigen Gewebe. Dazu müssen sie sich in einem ganz anderen Raum begegnen als in dem des Tafelbildes.“ (Foucault 1997, S. 25ff.)

Dieses ***„einzige Gewebe“***, also (ambige Anti-)Kohärenzbildung i.A. könnte man als Nullpunkt einer **allgemeinen Medienästhetik** nehmen, also auch **musikalische Kohärenzbildungen** syntaktischer oder raumsemantischer Art mit denen von Abbild oder Sprache korrelieren.

4.2 Ertrag für die Ästhetik: differenziertes Begriffsvokabular mit benennbaren Ein- und Ausschlüssen der Betrachtung mit verbundenen Vor- und Nachteilen der Modellbildung

Ein Werk wurde bewusst modellhaft vereinfacht als **Aufmerksamkeitsorganisation** aufgefasst: Gruppierungskriterien ermöglichen Rezeptionsaufwandverringerung und sind daher Stimuli zur aufmerksamkeitsbindenden Kohärenzbildung, können aber auch zu ästhetisch ambigen, anti-kohärenten Oppositionen gestaltet werden. Wenn ein Werk und seine Rezeption als Gruppierung von Werkdaten mittels 148 Gruppierungskriterien definiert ist, kann ein ästhetisch ambiges Werk und seine Rezeption als metakognitive Gegeneinandergruppierung von Werkdaten redefiniert werden, das im Rahmen einer **empirischen Ästhetik** einer seriellen **Analyse** durch Variation (auch einer handlungs- und produktionsorientierten Didaktik) anhand skalierbarer Gruppierungskriterien der Similarität und Kontiguität oder austauschbarer semantischer Gruppierungskriterien **abwandelnd statistisch ergründet** werden könnte. Auch **empirische Ästhetik** einer seriellen **Produktion** durch Variation kann betrieben werden, wenn z.B. für theoretisch denkbare Typen keine Vertreter in der Kunstgeschichte aufgefunden werden (vgl. Kap. 1.3.1.4).

Nichtambige Kohärenzbildung und ambige Anti-Kohärenzbildung durch ein Aufmerksamkeit lenkendes Werk werden inmitten einer **Ästhetik als Metakognition** (näher modelliert durch **sechs bzw. zwölf metakommunikative Funktionen nach Jakobson**) unterschieden. Typologisierung läuft nicht zwangsläufig auf Subkomplexität hinaus, z.B. dann nicht, wenn mehrere im Werk vorhandene Typen in ihrer Korrelation für ein Werk beschrieben werden.

Ästhetische Ambiguität wurde als **(anti-kohärente) Semiotisierung der (normalerweise kohärenten) Semiose**, als Bildung eines reziproken Index-Zeichens von aufeinander mittels Opposition verweisenden Gruppierungskriterien redefiniert, so dass folgende **Abgrenzungen des Begriffs ´ästhetischer Ambiguität´** zu anderen Begriffen möglich sind:

A) zum **Oberbegriff der ´Ambivalenz von Welt´ allgemein**, der auf intendierte Zeichen, auf Unterbewusstes sowie auf Nichtzeichenwelt angewandt werden kann. ´Ambiguität´ ist Teilmenge so einer Ambivalenz, aber nicht alles

Ambivalente ist auch ambig im Sinne von ´Aufmerksamkeit (merklich) teilend´. Man kann die gesamte Welt als ´ambivalent´, als *„Synthese“* eines Aufgehobenseins von Antipoden auffassen (aber sicher nicht immer als bewusst von einem Autor ambig gestaltetes Index-Zeichen). Zwei Seiten **haben** immer zwei Valenzen, aber ´**Treiben**´ aus ´**ambigere**´ (lateinisch ´etwas nach zwei Seiten hin treiben´) ist kein Haben-Zustand, sondern ein hier als intendiert-merklich zu modellierender Zeichen-Prozess der Aufmerksamkeitsteilung.

B) zum **Neben-Begriff der ´Rätselhaftigkeit´ von Chiffren-Bildallegorien**, die zwar auch auf rhetorischen Operationen an Entitäten aus Gruppierungskriterien des einfachen Abbildes aufbauen, aber als **Konstellationen** von nur **konnotativ bis assoziativ ausdeutbaren uneigentlichen Teilzeichen** im Grenzbereich von Ikon zu Chiffre anzusiedeln sind.

C) zum **Neben-Begriff ´nicht nachweisbar intendierter Ambiguität´** z.B. innerhalb von dysfunktionaler Kommunikation als ihr ´Betriebsunfall´. Natürlich kann man jede Kommunikation von Subjekt zu Subjekt als mehr oder weniger am konnotierenden und assoziierenden Subjekt scheiternd bezeichnen, das ist aber ein Kunstgriff, da jedes Phänomen auch als graduell-grenzenlos-unbegreifbar-unbezeichenbar gedeutet werden kann, was dann jeder Versprachlichung zuwiderläuft.

D) zum **Neben- als Gegenbegriff der ´Interpretationsoffenheit´** als unabschließbare Assoziationsfolge zu einer **´Alsseitsdeutbarkeit´ (statt ambiger ´Mehrdeutigkeit´** einer abgeschlossenen Zahl merklich opponierender weil distinktiver und kohärenter Entitäten).

4.3 Ertrag für die Informationstheorie: Korrelierung von syntaktischen Gruppierungskriterien mit tiefenillusorisch-semantischen Monokularen Tiefenkriterien sowie mit Erkennung erinnerter Gestalten

Wenn zwei kognitive Entitäten (Figur versus Figur, Figur versus Grund) über Similarität oder Kontiguität minimaldistinktiv sind, wird Aufmerksamkeit nicht auf ein ´räumlich vorne´ über Merklichkeit konzentriert; diese Entitäten erscheinen ähnlich ´nah´ bzw. ´fern´ vom Betrachter zu sein. Daher wurde versucht, die acht syntaktischen Gruppierungskriterien auf Monokulare Tiefenkriterien zu beziehen (vgl. Kap. 1.3.1.3 und Kap. 2.2.5).

Desweiteren erfolgt hier eine denotative Modellierung von semantischer und pragmatischer Information als kognitive Gruppierung gemäß Gruppierungskriterien aus MultiNet, so dass perzipiert-syntaktische und erinnerbare Gestalten kleinstteilig aufeinander bezogen werden können.

4.4 Ertrag für die Kunstgeschichte im Hinblick auf die Zugänglichkeit zum kulturellen Gedächtnis: komparatistisches System der Ordnung nach Operationen und Objekten im Hinblick auf Innovativität bzw. Parallelität verschiedener Werke.

Das komparatistisch-kunstgeschichtliche Interesse des hier vorliegenden Ansatzes bezieht sich v.a. auf **Innovativität** bzw. **Parallelität** von Werken bezüglich ihrer Operationen und deren Objekten.

Unter der Kapitelüberschrift ***„Schließen wir die Museen“*** plädiert **Moles** für einen Fokus auf „***sensorielle Kombinatorik“*** und für eine ***„heuristische Matrix der Künste“*** (in diesem Band angedeutet als Algorithmus der Produktion und/ als Analyse):

„Wenn die künstlerische Nachricht einen semantischen Teil umfaßt, der formulierbar und übersetzbar ist, und einen ästhetischen Teil, der mit der unmittelbaren Sinnlichkeit zusammenhängt, wenn wir außerdem wissen, daß die Komplexitätsgrade, die der Konsument akzeptiert oder die der Kreator beherrscht, in jedem Falle begrenzt sind durch die – per definitionem mittelmäßige – Intelligenz des Konsumenten und die – per definitionem höhere – Intelligenz des Genies (Kreator), so gibt es ein zulässiges Maximum an Komplexität für ein Kunstwerk (…), jenseits dessen das absolut Unverständliche liegt, das gleichbedeutend ist mit Unordnung.(…) Wo sollte also der Ort der neuen Künste sein, wenn nicht in einer sensoriellen Kombinatorik, der ersten Etappe einer operationellen Suche nach der künstlerischen Funktion? Der Computer wird bei der Ausforschung dieses Möglichkeitsfeldes eine wichtige Rolle spielen. (…) Den höchsten Wert hat jetzt die Fähigkeit, Ideen zu konzipieren: was die Realisierung betrifft, kann man sich heute auf die Techniker verlassen, ob es sich um Kunst oder Raumfahrt handelt. Dadurch ändert

sich die Rolle des Künstlers: er hat nicht mehr neue Werke zu schaffen, sondern unter Zuhilfenahme der gedanklichen Kombinatorik neue Formen der Erschließung des sinnlich Wahrnehmbaren zu finden. Er stellt ein umfangreiches Repertoire der Sensibilitätskanäle des Menschen auf und entwickelt daraus eine ´heuristische Matrix der Künste´, indem er unter den Kombinationen, die sich ihm bieten, diejenigen sucht, die erforscht sind, und die, die bisher noch unbekannt, dem Geist Forschungsregionen eröffnen." (Moles 1973, S. 273ff.).

Durch den Terminus ***„lineare Gruppierungen"*** (vgl. Kap. 1.2) ist mein Ansatz für das eher nichtlineare (Ab-)Bild theoretisch auch auf **andere, auf eher lineare Sinneskanäle wie z.B. Musik** übertragbar; hörpsychologische Raum-Semantik als Merklichkeitsorganisation (merklich = nah wirkend) analog zu Monokularen Tiefenkriterien des Abbildes wäre ein interessantes **interdisziplinäres Forschungsfeld einer medienübergreifenden Ästhetik**. Es besteht aber hier ein Unterschied zu Moles: ich betone das metakognitive Erfahrbarmachen von kognitiver Kohärenzbildung-an-sich durch ambig opponierende Angebote zur (ambig scheiternden) Kohärenzbildung, Moles dagegen allgemein, ohne direkten Bezug auf Kognition die Idee des ***„permutationellen Multiplen"***, des **Spiels prinzipieller Offenheit experimenteller Serien**:

„Doch die Werke können vor allem auch nach bestimmten Regeln – die zum Algorithmus gehören - verändert werden, um das Instrument zur Erforschung des Möglichkeitenfeldes zu bilden. Die Realisierung eines Programms durch eine Maschine führt nämlich automatisch zur Idee einer Variierung dieses Programms, das heißt zum permutationellen Multiplen.(…); und der Computer ist das Instrument der Wahl, eine Etappe in der Realisierung des Multiplen zu bewältigen." (ebd., S.135) *„Die Permutation definiert ein Möglichkeitenfeld, indem sie es in willkürliche Regeln eingrenzt; diese Regeln machen die ´Idee´ aus. Der Künstler findet die Idee; das Werk wird in Zukunft entweder durch Maschinen oder durch seinen eigenen Konsumenten realisiert, es verbindet die Kostbarkeit des Einmaligen mit der Fruchtbarkeit des Spiels."* (ebd., S. 136).

Das heutige Maß an vorhandener und ansteigend hinzukommender Kunstproduktion ist für Kunst-Institutionen und erst recht für Einzelpersonen nach **Auswahl und nach Korrelierung** des Ausgewählten **nicht mehr überschau- und bewältigbar**. Auf dieses ´**informationstheoretische Kunstverwaltung-Problem**´ könnte der hier entwickelte informationstheoretische Algorithmus, also die Typologie aus 42 Ambiguitätstypen angewendet werden: ein **interaktiv-hypertextuell-bildanimierter Strukturbaum einer Datenbank im Internet** könnte ambige Werke nach den ihnen zugrundeliegenden Operationen und Objekten **prototypisch auswählen und operational sowie objektbezogen korrelieren** sowie in opponierende Teilbilder **(didaktisch-)zerlegend filmisch animieren** (wie hier in Bildzerlegungsserien geschehen), durch Anklicken einer Schaltfläche eines Ambiguitätstyps öffnen sich Untertypen, durch Anklicken einer animierten Werk-Abbildung erscheinen für Hermeneutik wichtige Informationen zu Werk, Autor, Zeit, Ort usw., so dass ein **Methodenpluralismus** gewahrt bleibt. Internetnutzer präferieren i.A. leicht zugängliche weil ikonische Werke im Hinblick auf geringen ´**Aufwand**´ und unmittelbar erfahrbarem ´**Ertrag**´, kunstinstitutionelle Autoren dagegen eher Chiffren-Bildallegorien oder ikonografisch-symbolische Werke als soziolektaler und sozio-historischer Interpretation durch ´Berufene´ bedürftig; diese **Lücke** mittels der hier entwickelten Typologie ´didaktisch´ zu schließen, könnte gesellschaftliche **Relevanz** von Kunst vermitteln, indem **metakommunikative Mehrnutzwerte** als **Ertrag** ambiger Werke herausgestellt und rezeptiver **Aufwand** (durch Übersicht über Operationen und ihre Objekte zudem ´didaktisch´-animierter Werke) verringert wird. Institutionen der Kunst-Verwaltung als **Repräsentationssystem** selektieren Werk-Objekte und sollten Exklusionen (also ein Überlassen von Werken an Zerfall oder Zerstörung) rechtfertigen, z.B. mittels der Kriterien **nachzuweisender Innovativität, Metakognitivtät und Tiefenstrukturalität**. Das Internet ist weniger kapazitätsbeschränkt als Objekt-Archive wie Museen; Museen müssen sich aber wiederum in der Flut digitaler Bilder bewähren; das Internet als **Aufmerksamkeitslenkung** sollte seine **Suchalgorithmen legitimieren**. Ex- und Inklusionen von Werken sollten in allen Institutionen also im Hinblick auf die (durch Metakognition geförderte) Autonomie der Rezipienten wie Produzenten **argumentierend begründet** werden.

Die Ordnung der hier mittels der Typologie analysierten ambigen Werke (s. Kap. 2.0) kann als eine **Kunstgeschichte ambiger Werk-Ideen** aufgefasst werden, die Zeit, Raum und Soziales übergreifende Vergleiche erlaubt; **Kunstgeschichte als Ideengeschichte** des Homo Pictor > Ludens > Sapiens wird so gedeutet als **Suche** nach noch nicht erfolgten metakognitiven Zeichen-Innovationen, die **neue Gehalte** ermöglichen. **Wahrnehmungspsychologie** und die Tendenz einer **Syntaktisierung der Kunst** seit dem (Post-)Impressionismus haben - wie in Kapitel 1.3.1.2 und Kap. 2.2.3 gezeigt - eine Schnittmenge: **syntaktische Ambiguität**.

Eine denkbare **Theorie der Abnutzung von Objekten und somit Suche nach nicht ausgereizten Objekten** für aber doch ähnliche oder gleichbleibende ambige Operationen im Agon der ´Moderne´ (Ausweichen von

syntaktischen zu semantischen, sodann zu pragmatischen Objekten z.B. in Gebrauchsobjektkunst) hat nur Berechtigung für jene, die auch alle diese ´Profilierungsversuche´ kennen und hierzu eine Rezeptionsgewohnheit verinnerlicht haben. So eine ´gewohnheitsmäßige Abnutzung der Objekte altbekannt-ambiger Operationen´ aber bedeutet nicht unbedingt auch, dass so eine Rezeptionsgewohnheit stets völlig reibungslose, geübte Automatik der Rezeption nach sich zieht: **auch gewohnt-ambige Werke erschweren die Datenverarbeitung**, deautomatisieren die Rezeption. Syntaktische Ambiguität kann also m.E. als prototypisch aufgefasst werden; sie dürfte aber heute nur noch selten Innovationen hervorbringen, da sie nur auf acht Gruppierungskriterien beruht, so dass ihr Spielraum wesentlich kleiner ist als derjenige der pragmatischen Ambiguität mit unzähligen (Gebrauchs-)Situationen des Alltags als potentiellen Objekten, die aber wiederum eine Tendenz zu Abstraktheit einer Situation und damit zu Konnotation hat. Aus den ´Sedimenten´ sich zeitlich über- und räumlich nebeneinanderlagernder Kunstproduktion könnten u.a. solche Kunstwerke für ein **kulturelles Gedächtnis argumentativ begründet geborgen** oder gar als ´repräsentativ´ präsentiert und korreliert werden, die **prototypisch innovativ – metakognitiv - tiefenstrukturellbasiert** sind. Innovativ ist das Werk, das neue Objekte oder neue Operationskopplungen aufweist, metakognitiv ist jede Form ästhetischer Ambiguität, tiefenstrukturellbasiert ist z.B. dasjenige ästhetisch ambige Werk, das eine Variation der ihm zugrundeliegenden Operationen und Objekte erlaubt, ohne das Merkmal merklicher Ambiguität zu verlieren oder dabei Oberflächenstrukturen zu erzeugen, die es schon gibt.

4.5 Ertrag für Gestaltpsychologie, Sprachwissenschaft (MultiNet) und Semiotik

Um **fundiert und gesichert** über Syntaktik, Semantik und Pragmatik in den Geisteswissenschaften sprechen zu können, bedarf es m.E. **dreier Definitionen** auf der Basis des primären Phänomens: man nimmt nicht unzählige Pixel o.ä. eines Werkes wahr, sondern Kohärenzen, so dass **Kohärenzbildungs-/ Gruppierungskriterien** eruiert werden müssen. Hierfür werden in diesem Band Gestaltpsychologie und die Metasprache MultiNet herangezogen. Die Bildexperimente und ´didaktischen´ Bilder der **Gestaltpsychologie** werden zudem hier **als Weichbild einer Kunstgeschichte als Bild-Algorithmengeschichte** aufgefasst und dergestalt **rehabilitiert** bzw. ´nobilitiert´; das Theorie- und Kunstwerk aus Siebdrucken ***„Interaction of Color“*** von **Josef Albers** (1963) z.B. hat Vorläufer in der Gestaltpsychologie (z.B. **Chevreul**, vgl. Abb. 15 und 16), die sich aber nicht nur mit der **ambigen Relativität** von Farb- sondern auch Form- und Orientierungseindrücken usw. beschäftigte. Die Erträge der Gestaltpsychologie für Kunst als **Interaktion von acht syntaktischen Bildparametern** aufzufassen (in Kapitel 1.3.1.2 als syntaktische Ambiguität, in Kapitel 1.3.1.3 als raumsemantisch wirksame und rhetorisch störbare Interaktion für die Illusion von ´nah´ oder ´fern´) bedeutet eine **Meta-Theoriebildung für die Gestaltpsychologie**. Der **rezeptive Übergang von perzipierten zu erinnerten Gestalten** kann zudem mittels MultiNet detaillierter erklärt werden, da ja in dieser Metasprache wiederum lineare und nichtlineare Aspekte (wie z.B. raumzeitliche Einbettung quasi als ´Grund´ einer Denkfigur) in Strukturbäumen verbunden sind und mit Gestaltprinzipien korreliert werden können.

Die Metasprache **MultiNet** wird hier für **Semantik** und **Pragmatik** und somit für die Geisteswissenschaften im Hinblick auf kognitive Kohärenzbildungen allgemein erschlossen und nutzbar gemacht. Betrachtet man die zwei Strukturbäume von MultiNet näher, so lässt sich ein Zusammenhang **ähnlicher Kohärenzbildung** zwischen Gestaltpsychologie der **perzipierten Gestalten** und Begriffen zu **erinnerten Gestalten** ausmachen: *„raum-zeitliche Einbettung“* aus MultiNet ist ähnlich dem ´Grund hinter einer Figur´ etwas, das **weniger Aufmerksamkeit** bindet als die ´Figur´ ´davor´ (*„intraobjektiver“/ „intrasituativer“* Bereich nach MultiNet); ein Werk kann man als **Aufmerksamkeitsorganisation mittels Gruppierungskriterien** auffassen. Der *„interobjektive“/ „intersituative“* Bereich nach MultiNet ist einer Beziehung zwischen zwei Figuren vor einem Grund im Bild vergleichbar. Syntaktisch Perzeptibles und semantisch/ pragmatisch davon Ableitbares unterliegen also ähnlichen Kohärenzbildungsversuchen von aufmerksamkeitsbindender Figurbildung vor einem ´ausgeblendeten Grund´ ausgehend von Kontiguität/ Similarität, lexikalisierter Konventionalität/ Erinnerung sowie Naturbildungsprinzipien, die wiederum auf Kontiguität/ Similarität wie z.B. Selbstähnlichkeit als Strukturprinzip beruhen. Ein Werk als Aufmerksamkeitsorganisation beinhaltet Staffelungen von (hier modellierten) **Merklichkeitsstufen/ *„Manifestness“*** (s. Kap. 1.6.17) hin zu **Figur-Fokussieren** vor einem **Grund der (fluktuierenden) ´Daten-Ausblendung´**.

Die **Semiotik des Bildes** wurde basal redefiniert mit 148 Gruppierungskriterien, und zwar nicht nur als Phasenmodell, sondern auch als **borromäischer Knoten** aus Perzepten, Konzepten und Aktiozepten, wobei deren **vier Überlappungsbereiche potentiell Ambiguität einer Status-Frage** ermöglichen können (z.B. ein uneindeutiger Zeichen-Status zwischen raumabbildend versus nichtraumabbildend). Für alle sieben Bereiche

dieses Knotens wird die Prämisse einer Datenvereinfachung mittels 148 Gruppierungskrierien herangezogen; ein Perzept wurde redefiniert als Kohärenzbildung mittels acht syntaktischer, interagierender Gruppierungskriterien aus der Gestaltpsychologie, ein Konzept bzw. ein Aktiozept als Kohärenzbildung mittels jeweils ca. 70 Gruppierungskriterien des Strukturbaums ´Objekt´ bzw. ´Situation´ nach MultiNet, wobei sich auch **Rückkopplungen mit Umgruppierungen** ergeben können: z.B. kann eine erinnerte Gestalt der Semantik sich als Folie über Perzepte legen und den Eindruck stärkerer Kohärenz auch inmitten einer Syntaktik erzeugen, semantische Antonymie kann in allegorische Komplementarität **umgedeutet** werden usw.. All das geschieht im Hinblick auf **Datenvereinfachung**, also auf geringeren **Verarbeitungsaufwand** – vielleicht sogar entgegen einer individuellen **Autorintention**.

4.6 Ertrag für die Kunst-Didaktik: Fundierung eines handlungs- und produktionsorientierten Unterrichts der (Um-)Gestaltung entlang der 148 (Um-)Gruppierungskriterien als Repertoire von Objekten und entlang der 42 Operationen der (Dis-)Ambiguierung

Die Auffassung eines Werks als Thematisierung nichtambiger Aufmerksamkeitsbündelung bzw. ästhetisch ambiger Aufmerksamkeitsteilung mittels (Um-)Gruppierungskriterien ermöglicht es, Werte dieser Gruppierungskriterien als Bildparameter bei einem zu analysierenden Werk **skalär zu variieren** (z.B. graduierbare syntaktische Similarität/ Kontiguität) oder Gruppierungskriteriumausprägungen zu **ersetzen** (z.B. semantisches Merkmal x statt Merkmal y). Das Prinzip der ***„Umgestaltung“*** von zu vermittelnden Werken bzw. Prozessen im Rahmen von Kunstdidaktik geht auf den Kunstdidaktiker **Gunter Otto** zurück (vgl. Kap. 2.0). Auch **Umgestaltung** von einem Ambiguitätstyp zu einem anderen ist denkbar, um Implikationen **kontrastierend zu didaktisieren**: welche Auswirkung hat eine Umgestaltung z.B. auf der syntaktischen Ebene auf die pragmatische Wirkung eines Werks? Oder umgekehrt: mittels welcher Syntaktik kann man eine angestrebte pragmatische Wirkung erzielen? Usw.. Gerade **bimediale Werke** wie z.B. Text-Bild-Werke aus analog-nichtlinearem Abbildmedium und ´digital´-linearem Textmedium (zumeist in semantischer Komplementarität Zeit- versus Raumdarstellung), in denen per se eine Tendenz zu Ambiguität angelegt ist, ermöglichen **intermedial-didaktisches Kontrastieren**:

„Intermedialität erlaubt nicht nur das Kontrastieren eines medialen Inhalts durch den Bezug zu einem anderen, sondern Intermedialität lässt in den Beziehungen ´zwischen´ Medien diese als Medien aufscheinen. Medienerziehung im Sinne der Erziehung zur Medienkompetenz ist daher in besonderer Weise auf Intermedialität angewiesen. In ihr kann analysierend, gestaltend und kritisch die Vielfalt der Medien als Medien im ´meta-multimedial-diskursiven Dialog´ erkannt werden (…).“ (**Marci-Boehncke** 2006, S. 23).

4.7 Ertrag für die Autonomie des Subjekts

Für ein selbstbestimmtes Bewusstsein ist Kohärenzbildung im Sinne alltagsbewältigender Datenvereinfachung notwendig; ins Simplifizierende übersteigerte Kohärenzbildung ohne **metakognitives Korrektiv** aber sollte nach **Lacan** als risikobehaftet angesehen werden (vgl. Zitat in Kap. 1.3.4): **Skepsis und Zweifel** am semiotischen Repräsentationssystem bis hin zu **abduktiver Korrektur des semiotischen Repräsentationssystems z.B. mittels ästhetisch ambiger Zeichen** sollten Handlungsoptionen des Subjekts bleiben. **Massenmediale Aufmerksamkeitsökonomie** als Erheischung von Aufmerksamkeit durch **Kohärenzbildungen der Personalisierung**, **Emotionalisierung** und der **Polarisierung** ziehen als Simplifzierungen Heteronomie nach sich. Zur Markierung des Risikos solcher kohärenten Simplifzierungen (des ´Bösen der Banalität´) kann ästhetische Ambiguität dienen - als **intendiert-merklich-semiotisierte Anti-Kohärenz**, somit letztlich als **metakognitives Zeichen** eines **spielerischen Zweifels** an Kohärenz- und Zeichenbildung an sich durch den **Homo Pictor > Ludens > Sapiens**. Der **Bedingungen der Möglichkeit von Kohärenz- und Zeichenbildung bewusst** zu sein, bedeutet Kompetenz der Analyse vorhandener Zeichen und Kompetenz der Produktion neuer, anderer, ggf. ästhetisch ambiger, also **´metakognitiv-spielerisch-zweifelbesetzter´ Zeichen**.

Die **Problematisierung der Grenze** von Merk- zur Unmerklichkeit, von Benenn- zur Unbenennbarkeit ambiger Opposition, somit Überdenken der Grenze von (ästhetisch ambigen Kunst-)Zeichen zu Nichtzeichen und ´Welt´ schafft Zeichenbewusstheit über eine drohende **gegenaufklärerische Ineinssetzung** von ´Welt´ und Zeichen z.B. der Pansemiotik. Ein ästhetisch ambiges Zeichen wird als merklich-intendierte Gegeneinandergestaltung von

dergestalt aufeinander verweisenden Gruppierungskriterien begriffen. Andere Ansätze einer Vereinigung eines Maximums von Phänomenen unter dem Begriff ´ästhetische Ambiguität´ haben mithin das Risiko eines Verlustes des **kritischen Potentials** der produktiven Frage nach Distinktionsmöglichkeiten zwischen Nichtzeichen/ ´Welt´/ ´Raunen der Materie´ und Nachweisbarkeit-Besprechbarkeit merklich-intendierter Zeichen. Auch komplexe Zeichen wie **Chiffren-Allegorien als Superzeichen** sollten – wie im Kapitel 1.6.17 zu **Krieger** gezeigt - analysierend in die ihnen zugrundeliegenden **Subzeichen** zerlegt werden (deren **rhetorische Uneigentlichkeit** mittels rhetorischer Ambiguitätsoperationen, also mittels Devianzen von ´natura´ markiert ist und die aus diesen heraus erst deutbar sind), um die komplexen reziproken Bedeutungsanreicherungen mittels substitutio/ adiectio kontaminierter Teil-Bedeutungen ausmachen zu können. Ästhetisch ambige Werke nach Operationen und deren Objekten ordnen zu können, ist Voraussetzung von Überblick, somit **kultureller Teilhabe** angesichts heutiger Daten- und Werkflut (vgl. Kap. 4.4).

Die durch die **sechs bzw. zwölf metakommunikativen Funktionen nach Jakobson** näher bestimmte **Autoreflexivität** von Werken ist Teilbereich einer **metakognitiven Zeichenbewusstheit**; diese hat neben den sechs medialen Aspekten nach Jakobson auch zwei Blickrichtungen: die auf vorhandene und die auf noch zu erstellende mentale Repräsentationen mit den Bedingungen ihrer Möglichkeit als (Mehrfach- als ambiger Anti-)Kohärenzbildungen; Kohärenzbildung und Anti-Kohärenzbildung ziehen Ein- als auch Ausschlüsse nach sich. Diese bedürfen einer Analyse nach **heteronomisierender als auch autonomisierender Funktionalisierung**. Denn auch eine ästhetisch ambige Kontamination kann einer mystisch-propagandistischen Ineinssetzung dienen (vgl. Mussolini-Porträt in Abb. 330), so wie nichtambige Kommunikation sowohl **Alltagsbewältigung** als auch **objektivierende Automatisation** bewirken kann. **Gestalter** können die Ambiguitätstypen als **Gestaltungsmatrix** aus Operationen und ihren Objekten für ambige Werk-Gestaltungen, zur Produktion neuer Zeichen heranziehen. Man könnte diese Gestaltungsmatrix der **Tiefenstruktur von ambiger Kunst** auch für Vermischungen und Verfremdungen von Anschauungen - als ***„Lebensdichtung“*** im Sinne **Nietzsches** - auffassen:

„***Was man den Künstlern ablernen soll.*** *– Welche Mittel haben wir, uns die Dinge schön, anziehend, begehrenswert zu machen, wenn sie es nicht sind?- und ich meine, sie sind es an sich niemals! Hier haben wir von den Ärzten etwas zu lernen, wenn sie zum Beispiel das Bittere verdünnen oder Wein und Zucker in den Mischkrug tun; aber noch mehr von den Künstlern, welche eigentlich fortwährend darauf aus sind, solche Erfindungen und Kunststücke zu machen. Sich von den Dingen entfernen, bis man vieles von ihnen nicht mehr sieht und vieles hinzusehen muss, um sie noch zu sehen – oder die Dinge um die Ecke und wie in einem Ausschnitte sehen – oder sie so stellen, daß sie sich teilweise verstellen und nur perspektivische Durchblicke gestatten – oder sie durch gefärbtes Glas oder im Lichte der Abendröte anschauen – oder ihnen eine Oberfläche und Haut geben, welche keine volle Transparenz hat: das alles sollen wir den Künstlern ablernen und im Übrigen weiser sein, als sie. Denn bei ihnen hört gewöhnlich diese ihre feine Kraft auf, wo die Kunst aufhört und das Leben beginnt; wir aber wollen die Dichter unseres Lebens sein, und im Kleinsten und Alltäglichsten zuerst.“* (Nietzsche 1887, Aphorismus Nr. 299).

Situationistische Umfunktionalisierung als pragmatische Antonymie alter versus neuer Funktion gehört ebenso zu einem **Repertoire** solch lebensdichterisch-autonomisierender Operationen wie auch syntaktische Operationen als ihr prototypischer Kern. Über diese ´lebenspoetische Auffassung´ des hier erarbeiteten Algorithmus hinaus ist **(zeichenbewusste) Verweigerung von Semiose als (Kohärenz-)Produktion** erst nach Erkenntnis der Bedingungen ihrer Möglichkeit, ist also **aufgeklärte statt mystische Kontemplation** möglich; hier wird Zeichen- als Kohärenzbewusstheit als **Produktivfaktor für Autonomie** entwickelt. Erst nach dieser Fundierung einer kritischen Distanz zu Zeichen-als-Kohärenzbildung scheint mir eine **Verweigerung von Kohärenzbildung**, eine ***´semiotisierte Anti-Semiose als aufgeklärte Kontemplation´*** möglich zu sein, da man ja kennen muss, was man ablehnt, um wirklich autonom tun zu können, was man will (oder eben nicht will). **Nicht-Semiose** findet man auch bei unbelebter und wohl auch belebter Natur, **zeichenbewusste Anti-Semiose** dagegen nur bei zeichenbewussten Wesen, die sich in kritische Distanz zu ihren Semiose-Prozessen setzen können. Nur der Homo Pictor, nicht Tiere malen Bilder als **metakognitve Reflexionen** über die eigene Kognition; gleichwohl können Menschen nach der Erlangung fundierter kritischer Distanz zu Semiose einen Bewusstseinszustand ohne Semiose anstreben, ein ***„Rien faire comme une bête“*** nach **Adorno**:

„Wenn hemmungslose Leute keineswegs die angenehmsten und nicht einmal die freiesten sind, so könnte wohl die Gesellschaft, deren Fessel gefallen ist, darauf sich besinnen, daß auch die Produktivkräfte nicht das letzte Substrat des Menschen, sondern dessen auf die Warenproduktion historisch zugeschnittene Gestalt abgeben. Vielleicht wird die wahre Gesellschaft der Entfaltung überdrüssig und läßt aus Freiheit Möglichkeiten ungenützt, anstatt unter irrem

Zwang auf fremde Sterne einzustürmen. Einer Menschheit, welche Not nicht mehr kennt, dämmert gar etwas von dem Wahnhaften, Vergeblichen all der Veranstaltungen, welche bis dahin getroffen wurden, um der Not zu entgehen, und welche die Not mit dem Reichtum erweitert reproduzierten. Genuß selber würde davon berührt, so wie sein gegenwärtiges Schema von der Betriebsamkeit, dem Planen, seinen Willen Haben, Unterjochen nicht getrennt werden kann. Rien faire comme une bête, auf dem Wasser liegen und friedlich in den Himmel schauen, »sein, sonst nichts, ohne alle weitere Bestimmung und Erfüllung« könnte an Stelle von Prozeß, Tun, Erfüllen treten und so wahrhaft das Versprechen der dialektischen Logik einlösen, in ihren Ursprung zu münden. Keiner unter den abstrakten Begriffen kommt der erfüllten Utopie näher als der vom ewigen Frieden." (**Adorno** 1951, Minima Moralia 100).

Durch die Erschwerung der Datenverarbeitung durch ein ambiges Werk (durch die Deautomatisation nach **Sklovsky**) wird **Zeichenbewusstheit** für das Prinzip der Aufmerksamkeitsorganisation durch ein Werk offengelegt; der Aufmerksamkeitsbindung massenmedialer Aufmerksamkeitsökonomie ist das Konzept der ambigen Aufmerksamkeitsteilung entgegengesetzt, da letztere das Bewusstsein auf den Prozess selbst lenkt und eine nichtidentische Doppel- bis Mehrfach-Entität erzeugt, die nicht mehr einen greifbaren, objektivierenden **Warencharakter** hat: **Kommunikationsökonomie** (vgl. Relevanztheorie/ Kap. 1.6.17) wird im ambigen Werk **ad absurdum** geführt, da hoher Entschlüsselungsaufwand einem zunächst unsicheren Bedeutungsertrag des ambigen Werkes gegenübersteht. **Sicht-Sagbarkeit-Diagramme nach Deleuze/ Foucault** im Hinblick auf Heteronomie zu analysieren, wird heute angemahnt, aber zumeist nur sozio-historisch vollzogen – also nicht auch nach den Bedingungen der Möglichkeit von Kohärenzbildung an sich über Gruppierungskriterien. **Metakognitive Zeichenbewusstheit** mittels explizit benannter Gruppierungskriterien und **Autonomie** des Subjekts hängen im Hinblick auf Produktion und Analyse von Zeichen miteinander zusammen:

„Mit zunehmender Semiotisierung unserer Umwelt ist als Gegenstück die fortschreitende ´Desymbolisierung´ verbunden: darin ist die Unfähigkeit gefasst, Wirklichkeit mit den Mitteln der Zeichen und der Zeichenhandlungen nach dem Prinzip der Repräsentation, also der Stellvertretung und Ersetzung durch Zeichen, zu bewältigen – stattdessen werden gesellschaftliche Auseinandersetzungen zusehends durch die Gewalt des Präsenten, der Präsentation im Hier und Jetzt ausgetragen." (**Sauerbier** 1978, S. 18). *„Semiotisierung meint, dass unsere Umwelt zunehmend mit Zeichen ´verstellt´ wird, welche etwas Anderes bedeuten, als sie selbst sind (…)"* (ebd., S. 24).

An Philosophie anschließende Interpretationen ästhetischer Ambiguität (quasi als Ausdeutung von Anti-Kohärenz als **Zeichen auf einer Meta-Ebene**) kann bei den in diesem Band fokussierten, merklich-ambigen Oppositionen begründeter als bei unmerklichen Oppositionen erfolgen: **Archipenkos** Werk *Gehende Frau* (Abb. 331) vereint z.B. die ästhetisch ambige, merkliche Opposition-Antonymie ´Körperpositiv versus Hohlraumnegativ´, **positiv versus negativ, ausdeutbar zu: Erstehen versus Vergehen** in der Entität Menschenkörperdarstellung, so dass folgender Satz **Adornos** als Ausdeutung zumindest dieses Werks angeschlossen werden könnte:

„Im Zeitalter seines Zerfalls trägt die Erfahrung des Individuums von sich und dem, was ihm widerfährt, nochmals zu einer Erkenntnis bei, die von ihm bloß verdeckt war, solange es als herrschende Kategorie ungebrochen positiv sich auslegte." (**Adorno** 1951, S. 11).

4.8 Ertrag für Kunstproduzenten: Sichtbarmachung der Leerstellen denkbarer Werke zwischen den Vollstellen vorhandener Werke

Ein Ziel des Mosaiks aus formelhaften Kurzanalysen (nicht –interpretationen) im Kapitel 2.0 ist die Skizzierung einer **Kunstgeschichte als Algorithmen-Ideengeschichte**, als Suche nach unausgetretenen Pfaden inmitten von Kunst als Strukturbaum ihrer syntaktischen, semantischen und pragmatischen Möglichkeiten aus Operationen und ihren Objekten. Zieht man von der Entität der (durch den Algorithmus angedeuteten) denkbaren Werke diejenige Entität der schon erstellten Werke ab, dann ergeben sich Leerbereiche noch nicht absolvierter Operation-Objekt-Kopplungen.

5.0 Anhang
5.1 Literaturverzeichnis

A

-Adorno, Theodor Wiesengrund (1951): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.* Berlin/Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Attneave, Fred (1971): *Multistability in Perception.* In: Scientific American, Vol. 225, No. 6 (December 1971). S. 62-71.

B

- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1750/ 58): *Aesthetica.* Frankfurt.
- Bachtin, Michail (1969): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.* München: Carl Hanser.
- Berndt, Frauke/ Sachs-Hombach, Klaus (2015): *Dimensions of Constitutive Ambiuity.* In: Winkler, Susanne (Hg., 2015): *Ambiguity. Language and Communication*. Berlin: de Gruyter. S. 271-282.
- Berndt, Frauke/ Kammer, Stephan (2009): *Amphibolie- Ambiguität- Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit.* In: Berndt, Frauke/ Kammer, Stephan (2009): *Amphibolie- Ambiguität- Ambivalenz.* Würzburg: Könighausen und Neumann. S. 7- 32.
- Berndt, Frauke (2009): *In the Twilight Zone. Ambiguity and Aesthetics in Baumgarten.* In: Berndt, Frauke/ Kammer, Stephan (2009): *Amphibolie- Ambiguität- Ambivalenz.* Würzburg: Könighausen und Neumann. S. 121-136.
- Berndt, Frauke (2018): *Zonen – Zur Konzeptualisierung von Ambiguität in der ästhetischen Theorie*. In: Berndt, Frauke/ Koepnick, Lutz (Hg., 2018): *Ambiguity in Contemporary Art and Theory.* Hamburg: Felix Meiner. S. 17-38.
- Blumenberg, Hans (1966): *Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstands*. In: Kaulbach, Friedrich/ Ritter, Joachim (Hg., 1966): *Kritik und Metaphysik Studien. Heinz Heimsoeth zum achtzigsten Geburtstag.* Berlin: de Gruyter.
- Boehm, Gottfried (1994): *Die Wiederkehr der Bilder.* In: Boehm, Gottfried (Hg., 1994): *Was ist ein Bild?* München: Fink. S. 11-38.
- Boehm, Gottfried (1999): *Begriffe und Bilder. Über die Grenzen sokratischen Fragens.* In: Boehm, Gottfried (Hg., 2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens.* Berlin: University Press. S. 213-228.
- Bode, Christoph (1988): *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne.* Tübingen: Niemeyer.
- Boehm, Gottfried (2004): *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder.* In: Boehm, Gottfried (Hg., 2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens.* Berlin: University Press. S.34-53.
- Boehm, Gottfried (2006): *Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes.* In: Gottfried Boehm (Hg., 2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens.* Berlin: University Press. S.199-212.
- Boehm, Gottfried (2007): *Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes.* In: Boehm, Gottfried (Hg., 2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens.* Berlin: University Press. S.19-33.
- Brassat, Wolfgang (2005): *´The battle of the pictures´: Rhetorik, Interpikturalität und der Agon der Künstler.* In: Beetz, Manfred et al. (Hg., 2005): *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch.* Band 24. Bild-Rhetorik. Tübingen: Max Niemeyer. S. 43-70.
- Breton, André (1924): *Erstes Manifest des Surrealismus.* In: Henry, Ruth (Hg., 1968): *Die Manifeste des Surrealismus.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 11-29.
- Brock, Bazon (1996): *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit*. Online-Publikation, Fließtext ohne angebbare Seitenzahlen (www.brock.uni-wuppertal.de/ Schriften/AGEU, Abruf am 27.10.2018).
- Bußmann, Hadumod (Hg., 2002): *Lexikon der Sprachwissenschaft.* Stuttgart: Kröner.

D

- Delaunay, Robert (1912): *Über das Licht*. In: *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*,
3. Jahr, Nr. 144/145 (Januar 1913, übersetzt von Paul Klee). Berlin: Sturm. Zitiert nach Delaunay, Robert: *Zur Malerei der reinen Farbe. Schriften von 1912 bis 1940.* Hrsg. Hajo Düchting (1983). München: Silke Schreiber.
- de Montaigne, Michel (2005, Erstveröffentlichung 1580): *Die Essais.* Herausgegeben, aus dem Französischen übertragen von Franz, Arthur (1953, 3. Auflage 2005). Köln: Anaconda.

- Doelker, Christian (2007): *Figuren der visuellen Rhetorik in werblichen Gesamttexten.* In: Knape, Joachim (2007): *Bildrhetorik.* Baden-Baden: Valentin Koerner. S. 71-112.
- Durands, Jacques (1970): *Rhétorique et image publicitaire.* In: *Communications 15* (1970). S. 70-95.
- Dörner, Dietrich/ Vehrs, Wolfgang (1973): *Ästhetische Befriedigung und Unbestimmtheitsreduktion.* In: *Pychological Research* (No.37, 1975). Berlin: Springer. S. 321 – 334.

E

- Eberleh, Edmund (1990): *Komplementarität von Text und Bild*. In: Becker, Thomas (Hg.): *Sprache und Technik: verständliches Gestalten technischer Fachtexte*. Aachen: Alano. S. 67-90.
- Eco, Umberto (1973, Erstveröffentlichung 1962): *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Evans, Dylan (2002): *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien: Turia + Kant.
- Empson, William (1965, Erstveröffentlichung 1930): *Seven Types of Ambiguity*. Harmondsworth: Penguin.

F

- Felgentreu, Simone et. al. (2011): *Duden. Basiswissen Schule. Kunst: 7. Klasse bis Abitur*. Mannheim: Bibliographisches Institut.
- Fiedler, Konrad (1887): *Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit*. Leipzig: S. Hirzel.
- Foos, Peter (1999): *L'Objet ambigu in Philosophie und Kunst: Valèry, Kant, Deleuze und Duchamp im platonischen Differential* . Düsseldorf: Parerga.
- Foucault, Michel (1997, Erstveröffentlichung 1973): *Dies ist keine Pfeife*. München: Carl Hanser.
- Fricke, Harald (1981): *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur.* München: Beck.
- Friedrich, Thomas/ Schweppenhäuser, Gerhard (2010): *Bildsemiotik. Grundlagen und exemplarische Analysen visueller Kommunikation.* Basel: Birkhäuser Basel.

G

- Gamboni, Dario (2002): *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London.
- Gamboni, Dario (2010): *Ambiguität in der Kunst: Bildtheorie und Interpretationsverfahren*. In: Krieger, Verena/ Mader/ Rachel (Hg., 2010): *Ambiguität in der Kunst. Typen und Fuktionen eines ästhetischen Paradigmas.* Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau Verlag. S. 209-224.
- Geelhaar, Christian (1979): *Moderne Malerei und Musik der Klassik - eine Parallele*. In: Kunsthalle Köln (Hg., 1979): *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik.* Köln: Cosmopress. S. 31-44.
- Goll, Claire (1980): *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit.* München/ Zürich: Droemer Knaur.
- Grön, Arne (1992): *Maurice Merleau-Ponty: Leiblichkeit und Geschichte*. In: Hügli, Anton / Lübcke, Poul (Hg., 1992): *Philosophie im 20. Jahrhundert*. Band 1: *Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 487-496.
- Gomringer, Eugen (1954): *vom vers zur konstellation*. Neue Zürcher Zeitung, 1. August 1954, Blatt 1.
- Gomringer, Eugen (1956): *konkrete dichtung*. In: Gomringer, Eugen (1988): *zur sache der konkreten. Band I: konkrete poesie.* St. Gallen: Erker.
- Gomringer, Eugen (1972): *charakteristika der gebräuchlichsten formen der konkreten poesie*. In: Gomringer, Eugen (1988): *zur sache der konkreten. Band I: konkrete poesie.* St. Gallen: Erker. S. 125 - 130.
- Groupe μ (dans le Centre d´étude poétiques/ Université de Liège: Edeline, Francis/ Klinkenberg, Jean-Marie/ Minguet, Philippe) (1992): *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l´image.* Paris: Seuil.
- Groß, Bernhard/ Krieger , Verena/ Lüthy, Michael/ Meyer-Fraatz, Andrea (Hg., 2021): *Ambige Verhältnisse. Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*. Bielefeld: Transcript.

H

- Handke, Peter *(1969): Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Haverkamp, Anselm (2012): *Die Zweideutigkeit der Kunst. Zur historischen Epistemologie der Bilder.* Berlin: August/ Köln: Walter König.

- Helbig, Hermann (2008): *Wissensverarbeitung und die Semantik der Natürlichen Sprache.* 2. überarbeitete Auflage. Berlin/ Heidelberg: Springer.
- Hocke, Gustav René (1959): *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst.* Reinbek bei Hamburg: rowohlt (rowohlts deutsche enzyklopädie Band 82/83).
- Hübler, Axel (2001): *Das Konzept ´Körper´ in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften*. Tübingen: Francke.
- Hildebrand, Adolf (1913, Erstveröffentlichung 1893): *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*. Strassburg: Heitz & Mündel.

I

- Iser, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.

J

- Jakobson, Roman (1960): *Linguistics and Poetics*. In: Jaworski, Adam/ Coupland, Nikolas (Hg., 2014): *The Discourse Reader.* New York: Routledge. S. 44 – 50.
- Jochims, Raimer (1975): *Visuelle Identität: konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart.* Frankfurt: Insel.

K

- Kanizsa, Gaetano/ Luccio, Riccardo (1995): *Multistability as a Research Tool in Experimental Phenomenology.* In: Kruse, Peter (Hg., 1995): *Ambiguity in Mind and Nature: Multistable Cognitive Phenomena.* Berlin/ Heidelberg: Springer. S.47-68.
- Kambartel, Walter (1970): *Jackson Pollock: Number 32. 1950.* Stuttgart: Philipp Reclam junior.
- Kaplan, Abraham/ Kris, Ernst (1976, Erstveröffentlichung 1948): *Ästhetische Mehrdeutigkeit.* In: Mechthild Curtius (Hg., 1976): *Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität.* Frankfurt am Main. S. 92- 116.
- Klee, Paul (1920): *Schöpferische Konfession*. In: *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung.* Band XIII. Berlin: Erich Reiss. S. 28-40.
- Krämer, Sybille (2002): *Sprache-Stimme-Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität.* In: Uwe Wirth (Hg., 2002): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 323-346.
- Krieger, Verena (2018): *Modes of Aesthetic Ambiguity in Contemporary Art – Conceptualizing Ambiguity in Art History.* In: Berndt, Frauke/ Koepnick, Lutz: *Ambiguity in Contemporary Art and Theory.* Hamburg: Felix Meiner. S. 59 – 106.
- Krieger, Verena (2010): *„At war with the obvious" - Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen.* In: Krieger, Verena/ Mader, Rachel (2010): *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas.* Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau. S. 13 – 52.
- Kristeva, Julia (1967): *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.* In: Ihwe, Jens (Hg., 1972): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Band 13: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II.* Frankfurt am Main: Athenäum. S. 345-375.

L

- Lüthy, Michael (1995): *Die scheinbare Wiederkehr der Repräsentation. Ambivalenzstrukturen in Warhols frühem Werk.* In: Schwander, Martin (Hg., 1995): *Andy Warhol*. Ostfildern: Gerd Hatje.
- Lüthy, Michael (1997): *Wahrscheinlichkeit. Zur Rhetorik der Kunst.* In: Auer, Gerhard et al. (Hg., 1997): *DAIDALOS. Architektur Kunst Kultur.* Ausgabe Juni 1997. Gütersloh: Bertelsmann. S. 80 – 89.
- Lüthy, Michael (2012): *Das Medium der ästhetischen Erfahrung. Wittgensteins Aspektbegriff, exemplifiziert an Pollocks Malerei.* In: Koch, Gertrud/ Maar, Kirsten/ McGovern, Fiona (Hg., 2012): *Imaginäre Medialität/ Immaterielle Medien.* München: Wilhelm Fink. S. 125-142.
- Lüthy, Michael (2021a): *The Modern Perspective: Ambiguity, Artistic Self-Reference, and the Autonomy of Art.* In: Frangoulidis, Stavros/ Fuhrer, Therese/ Vöhler, Martin (Hg., 2021): *Strategies of Ambiguity in Ancient Literature*. (Trends in Classics. Supplementary Volumes, Vol. 114). Berlin/ Boston: De Gruyter. S. 61 – 78

- Lüthy, Michael (2021b): *Ambiguität in der bildenden Kunst. Eine differenzierende Bestimmung*. In: Groß, Bernhard/ Krieger , Verena/ Lüthy, Michael/ Meyer-Fraatz, Andrea (Hg., 2021): *Ambige Verhältnisse. Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*. Bielefeld: Transcript. S. 73-109.

M

- Magritte, René (1929): *Les mots et les images.* In: *La Révolution surréaliste.* Nr. 12/ 1929. S. 32-33.
- Marci-Boehncke, Gudrun (2006): *Intermedialität- Der Rezipient gestaltet das Medium.* In: Marci-Boehncke, Gudrun/ Rath, Matthias (Hg. 2006): *BildTextZeichen lesen. Intermedialität im didaktischen Diskurs.* München: kopaed. S.13-26.
- Metzger, Wolfgang (1975): *Gesetze des Sehens.* Frankfurt am Main: Waldemar Kramer.
- Molderings, Herbert (2007): *Kunst als Wissenschaftskritik. Marcel Duchamps 3 Kunststopf Normalmaße von 1913 – 14.* In: Friese, Peter/ Boulboullé, Guido/ Witzgall, Susanne (Hg. 2007): *Say it isn´t so. Naturwissenschaften im Visier der Kunst.* Heidelberg: Kehrer. S. 44 – 65.
- Moles, Abraham (1971, Erstveröffentlichung 1958): *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung.* Köln: DuMont Schauberg.
- Moles, Abraham (1973): *Kunst & Computer.* Köln: DuMont.

N

- Nake, Frieder (1974): *Ästhetik als Informationsverarbeitung. Grundlagen und Anwendungen der Informatik im Bereich ästhetischer Produktion und Kritik.* Wien: Springer.
- Nietzsche, Friedrich (1873): *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne.* In: Colli, V.G./ Montinari, M. (Hg., 1988): Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe. Band 1. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag. S. 873-890.
- Friedrich Nietzsche (1887): *Die Fröhliche Wissenschaft („la gaya scienza").* Leipzig: E.W.Fritzsch.
- Nöth, Winfried (2000): *Handbuch der Semiotik.* 2. Auflage. Stuttgart/ Weimar: Metzler.

O

- Otto, Gunter (1974): *Didaktik der Ästhetischen Erziehung. Ansätze - Materialien-Verfahren.* Braunschweig: Westermann.

P

- Pfeifer, Wolfgang/ Braun, Wilhelm (1989): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Pfisterer, Ulrich (2012): *Akt und Ambiguität: 1552, 1559, 1640.* In: Rosen, Valeska (Hg., 2012): *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit.* Wiesbaden: Harrassowitz. S. 29-60.
- Piecha, Alexander (2004): *Was ist Kunst? Grundlegung einer analytischen Theorie des Kunstwerkes.* In: Bluhm, Roland/ Nimtz, Christian (Hg. 2004): *Ausgewählte Beiträge zu den Sektionen der GAP.5 (Fünfter Internationaler Kongress der Gesellschaft für Analytische Philosophie, Universität Bielefeld, 22.-26. September 2003)*. Paderborn: mentis. S. 568 – S. 581.
- Posner, Roland (2003): *Ebenen der Bildkompetenz*. In: Sachs-Hombach (Hg., 2003): *Was ist Bildkompetenz? Studien zur Bildwissenschaft.* Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag. S. 17-24.

Q

Siegfried J. Schmidt (1971): *Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur.* Köln: Kiepenheuer& Witsch.

R

- Rohlfs, Axel (2006): *what you see is what you get*. *visuelle und konkrete Poesie.* Erster Band visueller und konkreter Poesie, Vorwort Eugen Gomringer. Bremen: Eigenverlag (online: www.dnb.de).
- Rohlfs, Axel (2008): *schemenata. Künstlerische Strategien einer Konterkarierung von NS-Visualisierungen* Bremen: Eigenverlag (online: www.dnb.de).
- Rohlfs, Axel *(2008): through. visuelle und konkrete Poesie.* Zweiter Band visueller und konkreter Poesie. Bremen: Eigenverlag (online: www.dnb.de).
- Rohlfs, Axel (2011): *… und zum dritten!* Dritter Band visueller und konkreter Poesie, Vorworte: Karl Riha und Eugen Gomringer. Bremen: Eigenverlag (online: www.dnb.de).
- Rohlfs, Axel (2013): *Tiefen- und Oberflächenstruktur von 66 Doppelknoten*. Bremen: Eigenverlag (online: www.dnb.de).
- Rohlfs, Axel (2014): *es geht weiter…visuelle und konkrete Poesie.* Vierter Band visueller und konkreter Poesie, Vorworte Eugen Gomringer und Anne Thurmann-Jajes. Bremen: Eigenverlag (online: www.dnb.de).
- Rohlfs, Axel (2020): *The Art of Fugue in Polyperspectivity.* Vorwort Eugen Gomringer. Bremen: Eigenverlag (online: www.dnb.de).
- Romanacci, Nicolas (2009): *Pictorial Ambiguity. Approaching ´applied cognitive aesthetics´ from a Philosophical Point of View.* In: Sachs-Hombach et al. (Hg., 2009): *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft.* Ausgabe 10 vom 01.07.2009. Köln: Herbert von Halem. S. 12-40.
- Rosen, Valeska (2012): *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den bildenden Künsten, Dichtung und Musik. Einleitende Überlegungen.* In: Valeska Rosen (Hg., 2012): *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit.* Wiesbaden: Harrassowitz. S. 1-28.

S

- Sachs-Hombach, Klaus (2003): *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft.* Köln: Herbert von Halem.
- Sachs-Hombach/ Schirra, Jörg R. J. / (2006): *Bild und Wort. Ein Vergleich aus bildwissenschaftlicher Sicht.* In: Online-Publikation von ELiSe/ Essener Linguistische Skripte - elektronisch. Jahrgang 6, Heft I. S. 51-72.
- Sauerbier, Samson Dietrich (1978): *Wörter bildlich/ Bilder wörtlich. Schrift und Bild als Text – Probleme der Wort/Bild-Korrelation.* In: AG Semiotik (Hg., 1978): *Die Einheit der semiotischen Dimensionen.* Tübingen: Narr.
- Scheffler, Israel (1989): *Pictorial Ambiguity.* In: The American Society for Aesthetics (Hg., 1989): *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Spring 1989. Vol. 47 No. 2. Hoboken: Wiley. S. 109 – 115.
- Schmidt, Siegfried J. (1971): *Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur.* Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Semper, Gottfried (1860): *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Band 1: *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst.* Frankfurt a.M.: Verlag für Kunst und Wissenschaft.
- Sklovsky, Viktor (1916): *Kunst als Verfahren.* In: Drohla, Gisela (Hg., 1966): *Theorie der Prosa.* Frankfurt a. M.: S. Fischer. S. 7-27.
- Sontag, Susan (1964): *Gegen Interpretation*. In: Sontag, Susan (1980): *Kunst und Antikunst.* München/ Wien: Carl Hanser. S. 9 – 18.
- Sperber, Dan/ Wilson, Deirdre (1996): *Relevance. Communication and Cognition.* Oxford: Wiley-Blackwell.
- Steller, Erwin (1992): *Computer und Kunst. Programmierte Gestaltung: Wurzeln und Tendenzen neuer Ästhetiken.* Mannheim: BI-Wissenschaftsverlag.
- Susanka, Thomas (2015): *Die Schuhe von van Gogh: Ambiguität vs. Unspezifität im Bild.* In: Winkler, Susanne (Hg., 2015): *Ambiguity. Language and Communication*. Berlin: de Gruyter. S. 341- 358.

U

Ullrich, Wolfgang (2002): *Die Geschichte der Unschärfe.* Berlin: Klaus Wagenbach.

V

- Valéry, Paul (1927, Erstveröffentlichung 1921): *Eupalinos oder Über die Architektur.* Leipzig: Insel.
- Vaneigem, Raoul (2008, Erstveröffentlichung 1967): *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen.* Hamburg: Edition Nautilus.
- van Doesburg, Theo (2010, Erstveröffentlichung 1930): *Die Grundlage der konkreten Malerei*. In: Gomringer, Eugen/ Gomringer, Nortrud (Hg., 2010): *100 Jahre Konkrete Kunst. Struktur und Wahrnehmung*. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz.
- von Petzinger, Genevieve (2016): *The First Signs: Unlocking the Mysteries of the World´s Oldest Symbols.* New York City: Atria Books.

W

- Weibel, Peter (1994): *Ära der Absenz.* In: Ulrike Lehmann/ Peter Weibel (Hg.): *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit.* München/ Berlin: Klinckhardt & Biermann.
- Weiss, Christina (1984): *Konkrete Poesie - Visuelle Poesie - Sehtexte.* In: Dencker, Klaus Peter (Hg. 1984): *Visuelle Poesie.* Dillingen/ Saar: Krüger. S.24-28.
- Wember, Bernward (1972): *Objektiver Dokumentarfilm?* Berlin: Colloquium.
- Wiesenfarth, Gerhard (1979): *Untersuchungen zur Kennzeichnung von Gestalt mit informations-ästhetischen Methoden.* Stuttgart: Universität-Dissertation.
- Wolf, Karl Lothar/ Wolff, Robert (1956): *Symmetrie. Versuch einer Anweisung zu gestalthaftem Sehen und sinnvollem Gestalten, systematisch dargestellt und an zahlreichen Beispielen erläutert.* Zwei Bände. Münster/ Köln: Böhlau-Verlag.

5.2 Personenverzeichnis

A

Aboriginee-Kultur (Australien) 340, 386, 428, 451
Abramovics, Marina und Ulay (eigentlich Uwe Laysiepen, Künstlerduo) 9, 438
Acconci, Vito 208
Adbusters Bewegung 99, 105, 211, 399, 448, 451, 458
Ader, Bas Jan 438
Adorno, Theodor Wiesengrund 242, 470f., 471
Ägyptischer Würfelhocker (drei Skulpturen) 351, 352
Agam, Yagov 268
Albers, Josef 29, 207, 211, 269 (Student von Albers), 272, 297, 310, 314, 334, 368, 378, 452, 468
Alexander, Peter 251,
Allen, Woody 14, 95
Alviani, Getulio 316
Ambrosi, Alfredo Gauro 395
Amlash-Kultur (Persien) 350
Anagni (Kathedrale, Mosaik) 300, 309
Archipenko, Alexander 1, 161, 198, 395, 452, 471
Arcimboldo, Giuseppe 98, 180, 346, 367, 371, 452
Arman (eigentlich Armand Pierre Fernandez) 100, 430
Arnheim, Rudolf 191
Arntz, Gerd 94, 155, 162
Art + Com (Künstlergruppe) 251
Art + Language (Künstlergruppe) 439
Attneave, Fred 178, 187, 192, 193
Augustus (Fragment eines Kopfes des A.) 354

B

Bachtin, Michail 13, 109, 296, 433, 442, 454
Bahnsen, Paul 32
Balla, Giacomo 316
Bamberger Apokalypse 277
Banksy (Pseudonym eines Street-Art-Künstlers) 99
Barthes, Roland 123
Bartnig, Horst 254
Baselitz, Georg 10, 125
Batteux, Charles 163
Bauhaus-Schüler (im Kurs von Josef Albers) 269
Baumeister, Willi 211, 367, 452
Baumgarten, Alexander Gottlieb 1, 220
Bayer, Herbert 346
Bayerle, Thomas 304
Belling, Rudolf 395
Benjamin, Walter 457, 458
Bense, Max 189, 190
Berény, Robert 349
Berndt, Frauke 217, 218, 219, 220
Bernini, Giovanni Lorenzo 89, 396, 449
Bertelli, Renato Giuseppe 110, 133, 141, 148, 155, 168, 327, 395, 453
Beuys, Joseph 100, 101, 208, 427, 428, 430, 431
Bill, Max 157, 257, 258, 265, 289, 298, 303, 315, 325, 455
Birkhoff, George David 190, 191
Blumenberg, Hans 197, 198, 215
Bode, Christoph 120, 170, 172, 199, 200, 201, 202, 220, 234
Boehm, Gottfried 118, 125, 149, 153, 155, 159, 160, 162, 196, 198, 203ff., 207, 209, 213, 214, 230, 244, 362, 366, 464
Böhm, Hartmut 315, 316, 330
Bonnard, Pierre 365

Borges, Jorge Luis 103, 279
Botero, Fernando 95
Bourdieu, Pierre 140
Bourgeois, Louise 96
Bozzi, Paolo 33
Brancusi, Constantin 123, 182, 205, 206, 214, 215, 342, 350, 353, 415, 452
Brauner, Victor 101, 142, 146, 422, 430
Braun, Wilhelm 1, 163
Brassat, Wolfgang 164, 170, 186, 187, 209, 244
Breker, Arno 348, 433
Bremer, Claus 413
Breton, André 142, 225, 455
Breuer, Marcel 58
Brock, Bazon 93, 111, 339, 456, 457
Bühler, Karl 105, 223, 415
Buddhistische Kunst 16, 96, 153, 304, 361, 362, 408, 438
Buonarroti, Michelangelo 10, 313, 452
Burri, Alberto 27
Burroughs, William 10
Bußmann, Hadumod 119f.

C

Calder, Alexander 342
Calderara, Antonio 41, 289, 317
Cameron, James 14
Caroto, Giovanni Francesco 458
Carrière, Eugène 366
Cartier-Bresson, Henri 6, 339
Cattelan, Maurizio 101, 426
Celan, Paul 235
Ceroli, Mario 249
César (César Baldaccini, genannt) 100, 101, 430
Cézanne, Paul 11, 137, 149, 151, 153, 157, 158, 159, 162, 168, 179, 204, 207, 213, 244, 366, 445
Chevreul, Michel Eugène 29, 468
Chamisso, Adalbert von 74, 371
Chladni, Ernst Florens Friedrich 94
Christo (Christo Wladimirow Jawaschew) 100, 182, 431
Claus, Carlfriedrich 211
Cocteau, Jean 161, 185, 349
Colombo, Gianni 27
Cragg, Tony 9, 148, 327, 395
Cruz-Diez, Carlos 316

D

Dahlgren, Jacob 447
Dali, Salvador 176, 182, 226, 227, 393, 394, 451
da Vinci, Leonardo 30, 340, 353, 386, 433, 451
de la Tour, Georges 97
Delaunay, Robert 108, 109, 280, 282, 309
Delaunay, Sonia 60, 280, 282, 293, 294, 318
Delboeuf, Joseph Remi Leopold 34
Deleuze, Gilles 204, 224, 225, 226, 241, 427, 471
Delos (Insel, Mosaik) 367
de Kooning, Willem 162, 387, 432, 460
della Francesca, Piero 214
Delvoye, Wim 99, 459, 460
de Montaigne, Michel 463
de Maria, Walter 13, 431
Denis, Maurice 366

Derrida, Jacques 462
de Saint-Phalle, Niki 431
de Toulouse-Lautrec, Henri 148
Döhl, Reinhard 181
Doelker, Christian 170, 185, 186
Dörner, Dietrich 187, 191
Dreyer, Carl Theodor 279
Duchamp, Marcel 9, 10, 16, 97, 98, 100, 101, 113, 122, 123, 134, 135, 141, 142, 143, 154, 161, 162, 165, 184, 200, 201, 203, 207, 208, 211, 224, 225, 226, 364, 384, 398, 399, 417, 418, 419, 420, 423, 428, 431, 432, 434, 439, 440, 442, 445, 453, 457, 458
Dürer, Albrecht 15, 94, 99, 124, 162, 169, 182, 239, 261, 387, 460
Durand, Jacques 185

E

Ebbinghaus, Hermann 33, 34
Eberleh, Edmund 405, 456, 459
Ebstorfer Weltkarte 277
Eco, Umberto 194, 195, 196, 197, 231, 242, 243
Edeline, Francis (s. Groupe µ) 177ff.
Ehrenstein, Walther Ludwig 39, 285
Eisenstein, Sergej 97, 179
El Greco, Domenico Theotokopoulos, genannt 386
Empson, William 170ff., 174, 177, 208
Epstein, Jacob 89
Epikur 463
Ernst, Max 177, 179, 225
Erró (eigentlich Guômundur Guômundsson) 401f., 458
Escher, Maurits Cornelis 218
Etruskische Kultur (Nemi) 75, 99, 185, 276, 351, 449, 460

F

Fehér, László 270, 271
Fiedler, Konrad 21, 109, 231
Finlay, Ian Hamilton 182
Fischli, Peter (im Künstlerduo mit David Weiss) 445
Fitzgerald, Scott 97
Fontana, Lucio 440
Foos, Peter 188, 205, 224ff.
Foucault, Michel 241, 427, 465, 471
Frank, Helmar 190
Fraser, James 35
Freud, Sigmund 142, 172
Fricke, Harald 201

G

Gabo, Naum 264
Gamboni, Dario 117, 119, 124, 201, 218, 226ff., 230, 236, 241, 243
Gappmayr, Heinz 91, 93, 180, 405, 407, 409, 411, 414
Gauguin, Paul 11, 249, 314, 366, 445
Gáyor, Tíbor 301, 302, 330
Gebrüder van Eyck 123, 362
Geelhaar, Christian 109, 296
Geldzahler, Henry 212
general idea (Künstlergruppe) 399
Gerstner, Karl 268, 269, 300, 302
Giacometti, Alberto 95, 115, 158, 179, 276, 355
Gilbert & George (Gilbert Prousch, George Passmore, Künstlerduo) 232, 234, 235

Giotto (Giotto di Bondone) 222, 223
Glattfelder, Hans-Jörg 284, 321, 332
Godard, Jean-Luc 10, 97
Götz, Karl Otto 24
Goll, Claire 109
Goll, Yvan 144
Gombrich, Ernst 221, 230
Gomringer, Eugen 25, 94, 134, 157, 279, 314, 402, 403, 404, 407, 410, 412, 414, 454, 455, 460
Gope-Volk (Papua-Neuguinea) 340
Gormley, Antony 253
Graeser, Camille 283, 294, 305
Graham, Dan 223
Grandville (Jean-Ignace-Isidore Gérard, genannt ´Grandville´) 168, 179
Grosz, George 92, 185
Groupe **µ** (Belgien/ Liège) 116, 119, 170, 171, 177ff., 243
Groß, Bernhard 138
Grünewald, Matthias 247

H

Haacke, Hans 154
Hals, Frans 139, 140, 141, 143, 154
Hamak, Herbert 251
Handke, Peter 201
Haring, Keith 89, 271, 457
Harrison, Rachel 230, 234, 235
Hatoum, Mona 3, 15, 101, 249, 421, 428, 430, 451, 464
Hauptmann, Gerhardt 13
Hausmann, Raoul 420
Havel, Vaclav 172
Haverkamp, Anselm 198, 205, 213ff., 216
Heerich, Erwin 268, 303
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 100, 143, 144, 430
Helbig, Hermann 15, 83, 84, 85, 86, 87
Hepworth, Barbara 395
Herz, Rudolf 437
Hildebrand, Adolf 125, 206, 231, 271, 294, 356
Hilgemann, Ewerdt 326
Hill, Gary 459
Hinterreiter, Hans 297
Hiroshige, Ando 71, 357
Hitchcock, Alfred 74
Hobbes, Thomas 168
Hocke, Gustav René 231, 450, 463
Höfler, Alois 36, 38
Hogarth, William 221
Holbein, Hans (der Jüngere) 159, 358, 359, 360, 460
Hoshi Washo Statue (Japan) 304
Husserl, Edmund Gustav Albrecht 151
Huszár, Vilmos 444, 452

I

Imdahl, Max 223
Indiana, Robert 399
Infante, Francisco 307
Ingres, Jean Auguste Dominique 356, 396, 458
Invader (Pseudonym eines Street-Art-Künstlers) 211
Iser, Wolfgang 13, 411
Itten, Johannes 22
Izumi, Taro 438

J

Jakobson, Roman 2, 17, 98, 99, 109, 110, 111, 130, 136, 138, 145, 184, 198, 199, 231, 232, 240, 403, 449, 455, 465, 470
Japan, Heian Ära (Hoshi Washo Statue) 304
Jastrow, Joseph (Ente-Hase-Illusion) 415
Jesus-had-a-sister-production (KünstlerInnengruppe) 101, 431
Jochims, Raimer 25, 131, 134, 149, 247, 314, 315, 316, 356, 402, 403, 461, 462
Johns, Jasper 126, 138, 139, 140, 143, 144, 162, 223, 231, 285
Jonas, Hans 145
Jones, Allen 89
Jorn, Asger 432, 458
Joseon Dynastie (Korea) 354
Judd, Donald 255, 335

K

Kambartel, Walter 209, 210
Kammer, Stephan 217, 219, 220
Kanizsa, Gaetano 32, 39, 187, 192ff., 239, 306, 320
Kant, Immanuel 125, 176, 224, 226, 235, 244, 405
Kaplan, Abraham 170, 172, 174ff., 202, 231, 232, 235
Kathedrale in Anagni 300, 309
Kelly, Ellsworth 20, 24
Kertész, André 168, 179, 349
Key, Julian 179, 180
Khmer-Kultur 449
Kierkegaard, Sören Aabye 145, 407
Klauke, Jürgen 96, 429, 450
Klee, Paul 83, 90, 109, 141, 142, 157, 213, 250, 279, 296, 314, 323, 344, 345, 348, 354, 366, 369, 374, 450, 452, 453, 465
Klein, Felix 395
Klein, Yves 16, 100, 124, 125, 142, 203, 207, 208, 271, 431, 439, 457
Klimt, Gustav 183
Klinger, Max 182
Klinkenberg, Jean-Marie (s. Groupe **μ**) 177ff.
Klub Zwei (KünstlerInnengruppe) 399, 439
Koffka, Kurt 30
Kokoschka, Oskar 165, 401f.
Kolár, Jirí 82, 347, 356, 383, 458
Koreanische Kultur (Joseon Dynastie) 354
Korsische Präkultur 351
Kosuth, Joseph 91, 399, 400, 438, 458
Kovács, Attila 159, 272, 371
Krämer, Sybille 229, 431
Kricke, Norbert 259
Krieger, Verena 2, 119, 120, 185, 193, 201, 202, 207, 209, 220, 221, 223, 226, 229ff., 243f., 455, 470
Kris, Ernst 170, 172, 174ff., 202, 231, 232, 235
Kristeva, Julia 109, 433, 454
Kruse, Peter 193
Kubicek, Jan 251, 324
Kubin, Alfred 392
Kubrick, Stanley 14
Kuleschow, Lew 94
Kupka, Frantisek 255, 278, 279
Kurosawa, Akira 103

L

Lacan, Jacques 12, 93, 108, 140, 155, 162, 168, 179, 227, 346, 372, 397, 450, 469
Lega (Volk im Kongo) 340

Le Corbusier (eigentlich Charles-Édouard Jeanneret-Gris) 59
Lenk, Thomas 263
LeWitt, Sol 259, 260
Liechtenstein, Roy 98, 99
Lipchitz, Jacques 347
Lipps, Theodor 36
Lissitzky, El 148, 184
Löwenmensch vom Hohlenstein-Stadel im Lonetal (prähistorische Skulptur) 113, 390
Lohse, Richard Paul 263
Lolis, Andreas 438
Luccio, Riccardo 187, 192ff., 239
Lurie, Arthur 364
Lüthy, Michael 118, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 154, 166, 187, 206ff., 231, 242, 244

M

Mach, Ernst 434, 435
Magritte, René 10, 13, 16, 17, 83, 86, 89, 91, 92, 93, 95, 152, 162, 172, 179, 180, 182, 217, 221, 346, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 397, 398, 414, 451, 455, 458
Malewitsch, Kasimir 20, 41, 48, 60, 307, 317
Manessische Liederhandschrift 275
Manzoni, Piero 100, 161, 203, 204, 431
Marci-Boehncke, Gudrun 469
Marden, Brice 333
Marey, Étienne-Jules 5, 83, 94, 168, 327, 343, 384
Marien, Marcel 97, 426
Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai, genannt ´Masaccio´) 138
Matthaei, Rupprecht 30
Matta-Clark, Gordon 89, 437
Mattheuer, Wolfgang 402
Matisse, Henri 75, 166, 276, 366, 453
Matz, Reinhard 437
Maurer, Dora 330, 452
Maurische Architektur 338
Maviginier, Almir 315, 316
Meidner, Ludwig 10, 221, 277, 449
Meister der Manessischen Liederhandschrift 275
Meister der Bamberger Apokalypse 277
Meister Hakuin Ekaku 438
Mellan, Claude 336
Merleau-Ponty, Maurice 15, 140, 156, 271, 342, 409, 428, 459
Messerschmidt, Franz Xaver 449
Metzger, Wolfgang 30ff., 194
Metzinger, Jean 385
Mezcala-Kultur (Südamerika) 352
Michals, Duane 17, 144, 166
Michelangelo (Michelangelo Buonarroti) 10, 313, 452
Minguet, Philippe (s. Groupe **µ**) 177ff.
Miro, Joan 178
Mississipianer-Kultur (Nordost Arkansas) 428
Moholy-Nagy, László 75, 272, 297, 307
Mohr, Manfred 373
Molderings, Herbert 141
Moles, Abraham 131, 164, 187, 188, 190, 194, 279, 466, 467
Molnar, Vera 1, 14, 32, 116, 154, 188, 211, 260, 261, 262, 282, 288, 309, 315, 318, 319, 323, 324, 328, 329, 332, 341, 442, 452
Mondrian, Piet 199, 260, 281, 292, 370, 442, 444, 452
Monet, Claude 204, 205, 211, 244
Moore, Henry 198, 395
Morandi, Giorgio 222
Morellet, Francois 24, 76, 256, 269, 270, 283, 286, 293, 333, 335
Morris, Charles William 199
Mosse, Richard 449

Müller-Lyer, Franz Carl 34
Münsterberg, Hugo 35
Munch, Edvard 74, 366
Murnau, Friedrich Wilhelm 74
Musil, Robert 118, 142, 150, 155, 163, 196, 204

N

Nabis (Künstlergruppe) 11, 75, 115, 159, 183, 314, 363ff.
Nake, Frieder 187, 189ff.
Nauman, Bruce 76, 440, 441
Nay, Ernst Wilhelm 242
Neckerwürfel (Kippbild von Louis Albert Necker) 74, 193, 222, 367
Nemi (See im Etruskergebiet) 351
Nietzsche, Friedrich 155, 271, 470
Nigro, Mario 295
Nöth, Winfried 17, 83, 93, 94, 110, 184, 199, 207, 222, 226, 231, 242, 314
Nouveau Réalisme (Kunstbewegung) 430

O

Oiticica, Helio 253
Oldenburg, Claes 424
Opalka, Roman 184, 211
Oppel, Johann Joseph 34
Oppenheim, Meret 100, 142, 143, 431
Otto, Gunter 246, 469
Ovid 89, 396

P

Papaioannou, Dimitris 353
Parmigianino, Francesco Mazzola, genannt 187, 386
Piecha, Alexander 146f.
Peirce, Charles Sanders 17, 199, 202, 226
Penone, Giuseppe 249
Péri, László 356, 370, 452
Piano, Renzo 59
Picabia, Francis 221, 343
Picasso, Pablo 9, 198, 342, 382, 383, 420, 430, 453
Pignatari, Décio 416
Piranesi, Giovanni Battista 10
Penrose-Treppe (von Lionel und Roger Penrose) 10
Petter, Guido 40, 301
Pfeifer, Wolfgang 1, 163
Pfisterer, Ulrich 216f.
Pleydenwurff, Wilhelm (Schedelsche Weltchronik) 152, 388ff., 451, 453, 461
Poggendorff, Johann Christian 37
Polke, Sigmar 432
Pollock, Jackson 40, 118, 121, 124, 209, 210, 211, 213, 242, 244, 300, 440
Poons, Larry 287
Posner, Roland 104f.
Prähistorischer Künstler aus dem Vale do Côa (Portugal) 109, 278, 384, 453
Prampolini, Enrico 181
Pyrrhon (von Elis) 140

Q

Quintilian 5, 6, 11, 12, 18, 58, 77, 113, 163, 178, 185, 226

R

Rainer, Arnulf 162
Rai, Raghu 339, 455
Ramsden, Mel 439, 452
Random International (Künstlergruppe) 251
Ranson, Paul-Elie 183
Rauch, Neo 234, 235
Rauschenberg, Robert 432
Ray, Man 16, 97, 100, 101, 123, 182, 343, 396, 421, 423, 430, 431, 439, 442, 451
Reich, Steve 10
Reinhardt, Ad 41, 238, 317
Renoir, Auguste 186
Reusch, Erich 154
Richter, Gerhard 123, 211
Richter, Hans 10, 97, 373
Ridell, Torsten 334
Riemerschmid, Richard 123
Riley, Bridget 252
Rippl-Rónai, József 363, 364, 366
Rodschenko, Alexander 41, 317, 343, 439
Röhm, Vera 265
Römische Kultur 12, 337, 354
Rogers, Richard 59
Rohlfs, Axel 250, 257, 266, 267, 285, 286, 299, 305, 325, 326, 327, 348, 372, 377, 406, 413, 414, 415, 416, 433, 435, 436, 437
Romanacci, Nicolas 222ff.
Rosch, Eleanor 119
Rosenquist, James 211
Rot, Di(e)ter 100, 425, 430, 431
Rubin, Edgar John 27, 31, 32, 73, 178, 192, 193, 222, 319, 322, 367, 406, 452
Rubinscher Becher (siehe Rubin, Edgar John)
Rühm, Gerhard 408, 409
Rurutu (Insel-Kultur) 304

S

Sachs-Hombach, Klaus 118, 119, 217ff.
Sainte Colombe (spätrömisches Fliesenmuster) 337
Sander, Friedrich 36
Sauerbier, Samson Dietrich 471
Scheffler, Israel 217ff., 221
Schirra, Jörg R. J. 362
Schlemmer, Oskar 157, 279
Schmidt, Siegfried Johannes 118
Schumacher, Emil 124
Schwitters, Kurt 438
Semper, Gottfried 125, 271
Segantini, Giovanni 182
Severini, Gino 182
Seurat, Georges 11, 30, 118, 183, 204, 244, 249, 366, 445
Shinoyama, Kishin 396
Sierpinski, Waclaw 300, 302
Sierra, Santiago 234, 235
Sklovsky, Viktor 3, 21, 109, 132, 142, 149, 158, 288, 398, 471
Smith, Leon Polk 311, 329, 331, 333, 334
Snelson, Kenneth 257, 264
Snow, Michael 358
Soen (unbekannter Maler eines von Duchamp teilübermalten und betitelten Bildes) 398
Sokrates 214, 215, 224
Sommerer, Christa und Mignonneau, Laurent (Künstlerduo) 249

Sontag, Susan 144, 156
Spagnulo, Giuseppe 181
Sperber, Dan 236, 237
Spielberg, Steven 75, 276
Spoerri, Daniel 421
Staeck, Klaus 98, 99
Stankowski, Anton 254, 300, 302, 303, 311, 312, 331
Stazewski, Henryk 316
Steichen, Edward 457
Steinbrenner, Hans 313
Stein, Gertrude 172, 446, 457
Steinberg, Saul 157, 367, 372
Steinzeit-Künstler (zwei Steinbock-Zeichnungen ineinander) 109, 278, 384, 453
Steller, Erwin 129
Student aus dem Vorkurs von Josef Albers 269
Suh, Do Ho 88
Susanka, Thomas 117, 220ff., 231, 243
Szász, János/ SAXON 301
Szpakowski, Waclaw 308

T

Takamatsu, Jiro 124, 400
Thomkins, André 413
Tihányi, Lájos 349
Tinguely, Jean 97, 148, 327, 430, 431
Titchener, Edward Bradford 33
Tlatilco (Ort in Mexico) 340, 341
Toyo, Sesshu 153
Turell, James 125, 271
Tynjanow, Juri 132

U

Uecker, Günther 100, 430
Ulrichs, Timm 10, 13, 87, 93, 96, 97, 99, 102, 103, 172, 390, 408, 409, 422, 423, 424, 427, 430, 431, 437, 438, 439, 441, 446, 451, 456, 457, 458
Ullrich, Wolfgang 178

V

Valéry, Paul 188, 205, 206, 214, 215, 224
Vale do Côa (Portugal, Prähistorische Kunst) 384
van der Leck, Bart 203, 281
van Doesburg, Theo 200, 300, 301, 302
van Dyck, Anthony 165, 383, 402, 453
Vaneigam, Raoul 101, 419, 430, 448, 454
Van Eyck, Jan 71, 74, 95, 123, 123 + 362 (Gebrüder van Eyck)
van t´Hoff, Robert 265
van Gogh, Vincent 11, 222, 249, 366, 445
Varini, Felice 360
Vasarely, Victor 180, 181, 252, 306, 320
Vehrs, Wolfgang 187, 191f.
Venturi, Robert 58
Vermeer, Jan 123
Vertov, Dziga 14
Vicario, Giovanni Bruno 38
Vieira, Mary 268
Viola, Bill 458
von Aquin, Thomas 125, 184

von Bezold, Wilhelm 29
von Chamisso, Adelbert 74, 371
von Ehrenfels, Christian 189
von Goethe, Johann Wolfgang 398
von Hildebrand, Adolf 125, 206, 231, 271, 294, 356
von Petzinger, Genevieve 184, 199
von Rosen, Valeska 164, 215f.
von Schedel, Hartmann (Schedelsche Weltchronik) 170, 185, 388ff., 455
von Schmarsow, August 271
Vostell, Wolf 100, 431
Vuillard, Edouard 363, 366

W

Warhol, Andy 91, 187, 206, 211, 212, 213, 217, 399, 457, 458
Wassiljewitsch, Pjotr 364
„Weegee“ (Pseudonym von Arthur/ Ascher Fellig) 402
Weibel, Peter 102, 460
Weiss, Christina 402
Weiss, David (im Künstlerduo mit Peter Fischli) 445
Weissmann, Franz 259
Weiwei, Ai 9, 427, 434, 450
Wember, Bernward 94, 105, 108
Wertheimer, Max 30, 37
Wesselmann, Tom 358
Whistler, James Abbott McNeill 75, 223
Whiteread, Rachel 437
Wiesenfarth, Gerhard 187, 189f.
Wiley, Kehinde 165, 402
Wilson, Deirdre 236, 237
Winiarski, Ryszard 24, 319
Wittgenstein, Ludwig 122, 171, 204, 205, 206, 209ff., 221, 222, 229, 231, 404, 405, 415
Wittgensteinscher Hase-Ente-Kopf (vgl. Jastrow, Joseph) 122, 171, 210, 211, 221, 222, 227, 229, 231, 415
Wölfflin, Heinrich 73, 88, 90, 349
Wolf, Karl Lothar 75, 82
Wolff, Robert 75, 82
Wolgemut, Michael (Schedelsche Weltchronik) 152, 388ff., 451, 453, 461
Wollheim, Richard 230
Wurm, Erwin 88, 426
Wyss, Marcel 305

X

Xenakis, Iannis 279
Xisto, Pedro 408, 456

Z

Zen-Buddhismus 96, 408, 438
Zinnemann, Fred 14
Zöllner, Karl Friedrich 35

5.3 Abbildungsverzeichnis

Alle Abbildungen sind vom Autor dieses Bandes mittels CAD selbst gezeichnet worden, und zwar im Hinblick auf Werk-Strukturen der ästhetisch ambig opponierenden, kognitiven Gruppierungskriterien; diese kognitiven Gruppierungskriterien sollen in diesem Band erfahrbar werden durch zerteilende Veranschaulichung - und zwar mittels ´quasi zeichnerisch anatomischen´ Zerteilens der Werke in kognitive, ästhetisch ambig opponierende Teilbilder, mittels Variation und Disambiguierung der Werke, durch Rückwicklung der ästhetisch ambigen Operation (am ehemals nicht-ambigen, einheitlichen Ausgangsobjekt) usw.. Daher beschränkt sich das Abbildungsverzeichnis auf Abbildungsnummer, Seitenzahl, Bezeichnung der jeweils erfolgten zeichnerischen Analyse des Werks durch den Autor dieses Bandes (als Veranschaulichung der ästhetisch ambigen Opposition von Gruppierungskriterien), Künstlername des (zeichnerisch analysierten) Werks, Titel des Werks, Entstehungsjahr, Technik, ggf. Maße und Aufbewahrungsort. Alle Abbildungen ohne Nennung eines Künstlernamens sind Darstellungen des Autors dieses Bandes. Andere Kunstwerke des Autors dieses Bandes sind online in Katalogen zugänglich (siehe website der Deutschen Nationalbibliothek: www.dnb.de).

Summary (Figure 0): Semiotic theory of aesthetic ambiguity as the division of attention into two oppositional cognitive groupings of data (Borromean knot)

Zusammenfassung (Abbildung 0): Semiotische Theorie der ästhetischen Ambiguität als Teilung der Aufmerksamkeit in zwei gegensätzliche kognitive Gruppierungen von Daten (Borromäischer Knoten)

Abb. 1 (S. 8): Die 21 Grundoperationstypen ästhetischer Ambiguität, zweifach formuliert:
- produktionsästhetisch als Gestaltung der Opposition kognitiver Gruppierbarkeiten im Werk
- rezeptionsästhetisch als Aufteilung der Aufmerksamkeit in kognitive Gruppierungen des Rezipienten aufgrund dieser gestalteten Opposition

Abb. 2 (S. 9): Die 21 Operationstypen ästhetischer Ambiguität als Verschränkung nichtlinearer Gruppierungen (z.B. in der Geometrie der Bildfläche, des Raums): Perzept X vs. (versus) Perzept Y (syn/ Syntaktik)/ Konzept X vs. Y (sem/ Semantik), Aktiozept X vs. Y (pra/ Pragmatik)

Abb. 3 (S. 10): Die 21 Operationstypen ästhetischer Ambiguität als Verschränkung linearer Gruppierungen (z.B. lineare Sequenzen in der Bildfläche, pragm. Pfade auf Ziele): Perzept X vs. (versus) Perzept Y (syn/ Syntaktik)/ Konzept X vs. Y (sem/ Semantik), Aktiozept X vs. Y (pra/ Pragmatik)

Abb. 4 (S. 12): Die drei einander umfassenden semiotischen "Sphären" von Werkelementen eines abbildenden Kunstzeichens (nichtlineares Zeichenentität-Modell, links) und die Rezeption ästhetischer Ambiguität (zeitlineares Rezeptionsmodell, rechts)

Abb. 5 (S. 18ff., drei Seiten): Variationsreihen zu den vier Typen rhetorisch-syntaktischer Ambiguität:
ein imaginiertes idealhomogenes Schema ´Quadrat´ opponiert gegen seine (scheinbare) Veränderung im Bild sowie kunsthistorische Beispiele einer Devianzoperation am Quadrat bzw. Viereck:
Kasimir Malewitsch: *Schwarzes Quadrat* (in der ersten Ausstellung *´0.10´* dieses Werks in 1915/16 auch ´Viereck´ genannt, 1915, Öl auf Leinwand, 79,5 x 79,5cm, Tretjakow-Galerie, Moskau),
Kasimir Malewitsch: *Rotes Quadrat* (auch *´Malerischer Realismus einer zweidimensionalen Bäuerin´* genannt, 1915, Öl auf Leinwand, 53 x 53cm, Russisches Staatsmuseum, Sankt Petersburg),
Ellsworth Kelly: *Red-Orange Panel with Curve* (1993, Öl auf Leinwand als monochromes shaped canvas, 269,4 x 222,5cm, Museum of Modern Art, New York),
Ellsworth Kelly: *Orange/ Curve* (2004, Farblithographie auf Papier, Auflage 250 Stück, 40,6 x 30,5cm, Kunsthandel)

Abb. 6 (S. 21): Reduktion einer Datenmenge über Gruppierung zu Information.
Wahrnehmung einer Einheit = Figur durch Gruppierung aus einer Vielheit von 64 Kreisflächen als syntaktische Wahrnehmungselemente (allerdings bei K2 nur gering vom Grund unterscheidbare Figur)

Abb. 7 (S. 21): Beispiele für Gestaltung zu einer Einheit und Entstaltung zu einer Zweiheit oder Dreiheit

Abb. 8 (S. 22): Die acht grundlegenden Bildparameter aus Gestaltprinzipien der Gestaltpsychologie basierend auf vier Similarität-Beziehungen und vier Kontiguität-Beziehungen aus Indizes

Abb. 9 (S. 23): Drei Grundtypen und drei Mischtypen syntaktischer Kontamination aufgrund von Bildparameterausprägungen Px / Py

Abb. 10 (S. 24f.): Die Typen syntaktischer Ambiguität als Vermengung/ Kontamination und die drei Figur-Grund-Kombinationsfälle bzw. in der letzten Zeile: Ersetzung abgeschlossener figurhafter Gruppierungen durch vier vermengte Konstallationen

Abb. 11 (S. 26): syntaktische Fünfheit aus fünf möglichen Gruppierungen ineinander aufgrund BK (K1 versus K3), nach unten hin immer stärkerer Fokus auf K3 und kleinere Gruppierungen statt auf K1 und größere Gruppierungen

Abb. 12 (S. 26): Die drei Typen syntaktischer Kontamination am Sonderfall zweier Kreislinien:
BK/ Ineinander, VK/ Durcheinander und MD/ Aneinander sowie ihre denkbaren Mischtypen

Abb. 13 (S. 27): Strukturskizze zu Gianni Colombo: *Fließende Strukturierung* (1960 - 1969 kinetisches Objekt aus einem motorisch bewegten Metallblechband in einem Quadrat-Metallrahmen zwischen Glas, das Stahlband wird elektrisch in den und aus dem Rahmen geschoben, 44,5 x 34,5 x 15cm, Archivio Gianni Colombo, Milano)

Abb. 14 (S. 28): Beispiele für Gestaltung zu Einheit und Entstaltung zu ästhetisch ambiger Zweiheit/ Dreiheit
aus obiger Abbildung 7 - nun formal beschrieben

Abb. 15 (S. 29): Relativität der Erscheinung von S1.1 aufgrund S1.2 (Umfeldfarbe)/ Täuschung nach Michel Eugène Chevreul über nicht mehr als homogen erscheinende graue Farbfelder (1839)

Abb. 16 (S. 29): Relativität der Erscheinung von S1.1 aufgrund S1.2 (Umfeldfarbe)/ Simultankontrastillusion eines nicht mehr als homogen erscheinenden grauen Rechteckfeldes, basierend auf die von Michel Eugène Chevreul 1839 veröffentlichte Entdeckung)

Abb. 17 (S. 29): Relativität der Erscheinung von S1.1 aufgrund S1.2/ Assimilationsillusion eines nicht mehr als homogen erscheinenden grauen Farbgrundes, basierend auf Wilhelm von Bezold (1874)

Abb. 18 (S. 30): Relativität der Erscheinung von S1.1 aufgrund S1.2, S1.3 und S2/ Farbinhomogenitätsillusion nach Kurt Koffka/ Max Wertheimer (1915) eines nicht mehr als homogen erscheinenden grauen Farbringfeldes, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 293)

Abb. 19 (S. 30): Relativität der Erscheinung von S1.1 aufgrund S1.2, S2 (Konturschärfe)/ Farbunterschiedillusion nach Rupprecht Matthaei (1929) zweier nicht mehr als farbhomogen erscheinenden aber gleich schwarzen Kernquadrate (nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 296))

Abb. 20 (S. 31): Relativität der Erscheinung von S2 aufgrund K1 + K3/ Zweiheit zweier möglicher Formteil-Deutungen (übernommen und überarbeitet nach Metzger (1975, S. 47))

Abb. 21 (S. 31): Relativität der Erscheinung von S2 aufgrund K1 + K3/ ambiger Wettstreit verschiedener Figur-Angebote am Rand und Dominanz der einfacheren Figuren "Quadrate" im Zentrum, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 48)

Abb. 22 (S. 31): Relativität der Erscheinung von S2 aufgrund S3 + S4 (= "Eben-breite")/ "Ebenbreite" ist hier im Bild Shiro Morinagas (1941, nachgezeichnet nach Metzger 1975, S. 45) ein Moment der Figurbildung aufgrund S3-S4-Kohärenz

Abb. 23 (S. 32): - Relativität der Erscheinung von S2 aufgrund Alternieren von K3 als Doppelradialindexikalität einer Grenzlinie im Hinblick auf Figur- und Grundrolle/ - Edgar John Rubin: *Rubinscher Becher* (1921) / - Vera Molnar: *Effet esthétique de l´inversion des fonctions par la fluctuation de l´attention* (1960, Gouache auf Holzplatten, 150 x 150cm, Musée de Grenoble)

Abb. 24 (S. 32): Relativität der Erscheinung von S2.1 (Gesamtform) aufgrund S2.2 (Unterformen): "Stilähnlichkeit" als Moment der Figurbildung, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 46)

Abb. 25 (S. 32): Relativität der Erscheinung von Form (> S2.1) aufgrund Symmetrie "S2.3" / Symmetrie als Teil des S2-Bildparameters zur Herstellung einer Figurhaftigkeit als Dominanz über einen Grund (nach Paul Bahnsen (1928) und Gaetano Kanizsa (1975), nachgezeichnet nach Metzger 1975, S. 44)

Abb. 26 (S. 33): Relativität der Erscheinung von Form (> S2.1) aufgrund Symmetrie "S2.3" (nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 70)

Abb. 27 (S. 33): Relativität der Erscheinung von S2 aufgrund K2/ Dominanz einer Pseudokonturlinie (> K3) aus näher beieinanderliegenden Punkten gegenüber einer Pseudokonturlinie aus weiter voneinander entfernt liegenden Punkten nach Paolo Bozzi (1969), nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 422)

Abb. 28 (S. 33): Relativität der Erscheinung von S3.1 aufgrund S3.2 (Umfeld)/ Größenunterschiedillusion nach Hermann Ebbinghaus (ca. 1890) und Edward Bradford Titchener (1901) zweier nicht mehr als gleich groß erscheinender Kreisflächen, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 183)

Abb. 29 (S. 34): Relativität der Erscheinung von S3 aufgrund K1 (?; oben) und von S3.1 aufgrund S3.2 (unten)/ oben: Täuschung nach Franz Carl Müller-Lyer (1889): Zweiheit tatsächlicher versus durch K1-Umfeld (?) in ihrer Erscheinung relativierter Länge S3 sowie unten: Täuschung nach Johann Joseph Oppel (1855) und August Kundt (1863): Zweiheit tatsächlicher versus durch S3.2-Umfeld in seiner Erscheinung relativierter Länge S3.1 (nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 176)

Abb. 30 (S. 34): Relativität der Erscheinung von S3.1 aufgrund S3.2 (Umfeld)/ Größenunterschiedillusion nach Hermann Ebbinghaus (ca. 1890) zweier nicht mehr gleich erscheinender Abstände, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 177)

Abb. 31 (S. 34): Relativität der Erscheinung von S3.1 aufgrund S3.2/ Täuschung nach Joseph Remi Leopold Delboeuf (1865) vierer nicht mehr als gleich groß erscheinender Kreise; nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 196)

Abb. 32 (S. 35): Relativität der Erscheinung von S4.1 aufgrund S4.2/ Täuschung von Karl Friedrich Zöllner (1862) von nicht mehr als einheitlich erscheinender Orientierung, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 177)

Abb. 33 (S. 35): Relativität der Erscheinung von S4.1 aufgrund S4.2/ Schachbrett-Täuschung nach James Fraser (1908) bezüglich von nicht mehr als gleich orientiert erscheinenden Verschiebungswegen von geneigten Linienbruchstücken, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 179)

Abb. 34 (S. 35): Relativität der Erscheinung von S4 aufgrund K1 + K3 (?)/ Orientierungsinhomogenität-Täuschung von Parallelen nach Hugo Münsterberg (1874, mittiges Bild))

Abb. 35 (S. 36): Relativität der Erscheinung von S4.1 aufgrund S4.2 (Umfeld)/ Täuschung nach Friedrich Sander (1926) zweier scheinbar ungleicher Dreieckswinkel, nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 189))

Abb. 36 (S. 36): Relativität der Erscheinung von S4.1 aufgrund S4.2/ Täuschung nach Theodor Lipps (1897) scheinbar unterschiedlicher Orientierungen; nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 190)

Abb. 37 (S. 36): Relativität der Erscheinung von K1.1 aufgrund K1.2/ Täuschung nach Alois Höfler (1853-1922) zweier scheinbar ungerader Geraden; nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 178)

Abb. 38 (S. 37): Relativität der Erscheinung von K1 aufgrund K3 + S2 nach Max Wertheimer (1923), nachgezeichnet n. Metzger (1975, S. 74))

Abb. 39 (S. 37): Relativität der Erscheinung von K1 aufgrund S2 nach Max Wertheimer (1923), nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 74))

Abb. 40 (S. 37): Relativität der Erscheinung von K1 aufgrund S4/ Täuschung nach Johann Christian Poggendorff (1860) über scheinbar divergierende Linienrichtungsindizes K1, nachgezeichnet und erweitert nach Metzger (1975, S. 176)

Abb. 41 (S. 38): Relativität der Zusammenfassungswirkung von K2 aufgrund S2-Symmetrie (nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 96)

Abb. 42 (S. 38): Relativität der Erscheinung von K2 aufgrund eines "Ausschnittsfensters" (> K3, S3)/ Nähebeziehungstäuschung nach Giovanni Bruno Vicario (1971), nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 164)

Abb. 43 (S. 38): Relativität der Erscheinung von K3.1 aufgrund K3.2 (Umfeld)/ Illusion unterschiedlicher Linien-Krümmungen aufgrund Umfeld zweier aber tatsächlich gleich gekrümmter Kreislinien nach Alois Höfler (1853 - 1922), nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 178)

Abb. 44 (S. 39): Relativität der Erscheinung von K3.1 aufgrund K3.2/ Krümmungstäuschungen nach Walther Ludwig Ehrenstein (1925) von nicht in einem Umfeld mehr als gerade erscheinenden Quadratkonturen; nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 183))

Abb. 45 (S. 39): Relativität der Erscheinung von K4 + S1 eines Grundes aufgrund K1 + K3/ Dreieck-Scheinkante und scheinbar hellere Farbe eines nur angedeuteten Dreiecks nach Gaetano Kanizsa (1949) eines hellen Dreiecks im nicht mehr als homogen erscheinenden weißen Grund (nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 431)

Abb. 46 (S. 39): Erscheinung-Relativität von K4 + S1 aufgrund K2 > K3?/ Scheinfarben und Kreis-Scheinkonturen nach Walther Ludwig Ehrenstein (1941) im nicht mehr als homogen erscheinenden weißen Grund

Abb. 47 (S. 40): Erscheinung-Relativität K4 aufgrund K1 + K3 + DisS3/ Versuch nach Guido Petter (1956) einer nicht mehr homogen und rein zweidimensional wirkenden schwarzen Fläche (nachgezeichnet nach Metzger (1975, S. 461) sowie Detail aus Jackson Pollocks *Number 32* (1950, Gemälde Detail, Lackfarbe auf Leinwand, 269 x 457,5cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) mit einem Versuch räumlicher Disambiguierung

Abb. 48 (S. 41): Monokulares Tiefenkriterium der Farbverblassung in den Grund hinein als S1 von Figur zum Grund bzw. Abgrenzung eines Wahrnehmungselements über DisS1 zum Umfeld

Abb. 49 (S. 42): Monokulares Tiefenkriterium der Konturverunschärfung in den Grund hinein als Formangleichung S2 von Figur zum Grund bzw. Abgrenzung eines Wahrnehmungselements über DisS2 zum Umfeld

Abb. 50 (S. 42): Monokulares Tiefenkriterium der Größenverkleinerung in den Grund hinein als S3 von Figur zu Grund"partikel" bzw. Abgrenzung eines Wahrnehmungselements über DisS3 zum Umfeld

Abb. 51 (S. 43): Monokulares Tiefenkriterium verminderter Unterscheidbarkeit von Orientierungen als Orientierungsähnlichkeit S4 von Figur zum Umfeld bzw. Abgrenzung eines Wahrnehmungselements über DisS4 zum Umfeld

Abb. 52 (S. 43): Monokulares Tiefenkriterium des Ineinanderzeigens von Konturlinien K1 von benachbarten Wahrnehmungselementen bzw. Abgrenzung eines Wahrnehmungselements über DisK1 zum Umfeld

Abb. 53 (S. 44): Monokulares Tiefenkriterium der Nähe K2 von Wahrnehmungselementen in eine zum Grund ähnliche Texturverdichtung als kognitiv vernachlässigte Datenfülle/ Abgrenzung eines Wahrnehmungselementes über DisK2 zum Umfeld

Abb. 54 (S. 44): K3 und Figurhaftigkeit bzw. Einanderverdecken von Figurkonturbereichen / Ineinandergehen von Binnen- und Schlagschattenbereichen in eine zum Grund ähnliche Ununterscheidbarkeit (K3.1 von Binnen- ist in K3.2 von Schlagschatten)/ Abgrenzung eines Wahrnehmungselementes über DisK3 zum Umfeld

Abb. 55 (S. 45): Monokulares Tiefenkriterium der Punkt-/ Linien-/ Flächenverbindung K4 z.B. durch Landschaftsbereiche oder von Fluchtpunkten als Quasi-Elementen des Grundes durch Figurkonturlinien in eine zum Grund ähnliche Vernetztheit, Ununterscheidbarkeit/ Abgrenzung eines Wahrnehmungselementes über DisK4 zum Umfeld

Abb. 56 (S. 46): Die 36 theoretisch denkbaren Oppositionen aus acht Bildparametern und ihren Ausprägungen für den Typ syntaktischer Zweiheit BK (= Bildparameterkonkurrenz in einem Werkelement)

Abb. 57 (S. 47): Die 36 theoretisch denkbaren Oppositionen aus acht Bildparametern und ihren Ausprägungen für den Typ syntaktischer Zweiheit VK (= Verknüpfungslinienkreuzung)

Abb. 58 (S. 48): Die 36 theoretisch denkbaren Oppositionen aus acht Bildparametern und ihren Ausprägungen für den Typ syntaktischer Zweiheit/ Dreiheit MD (Minimaldifferenz > Sequenz aus minimaldifferenten Ausprägungen quasi als dritte, verbindende Gruppierung) für zwei aneinander gelagerte Gruppierungen aus je vier Bildelementen

Abb. 59 (S. 49): 36 theoretisch denkbare Oppositionen aus acht Bildparametern und ihren Ausprägungen als Auswahl für den Mischtyp syntaktischer Zweiheit/ Dreiheit BK + MD für zwei ineinander gelagerte Gruppierungen aus je vier Bildelementen mit Minimaldifferenz-Sequenz (als dritte "Gruppierung")

Abb. 60 (S. 50): 36 theoretisch denkbaren Oppositionen aus acht Bildparametern und ihren Ausprägungen als Auswahl für den Mischtyp syntaktischer Zweiheit/ Dreiheit VK + MD für zwei durcheinander gelagerte Gruppierungen aus je vier Bildelementen mit Minimaldifferenz-Sequenz (als dritte "Gruppierung")

Abb. 61 (S. 51): Die 36 theoretisch denkbaren Oppositionen aus acht Bildparametern und ihren Ausprägungen für den Mischtyp syntaktischer Vierheit BK+VK für zwei mal zwei durch- und ineinander gelagerte Gruppierungen aus je vier Bildelementen

Abb. 62 (S. 52ff.): Das Vermengen zweier Fragmente aus zwei Schemata (fünf Papierseiten)

Abb. 63 (S. 57): Grenzflächen-Typologie des unterschiedlich in den Außenraum geöffneten architektonischen Raumes in der Form von Würfelfragmenten.

Abb. 64 (S. 58): Rhetorische Devianzoperationen als Grundlage ästhetisch zweiheitlicher Architektur

Abb. 65 (S. 59): Der Zweiheit-Typ VK (konkurrierende S1- und S4-Kriterien) in einer Realisation als Architektur

Abb. 66 (S. 59): Der Zweiheit-Mischtyp MD (Minimaldifferenz, Geometriemischtyp Linien/ Flächen zu Volumen, rot) + BK in einer Realisation als Architektur

Abb. 67 (S. 59): Der Zweiheit-Mischtyp MD (Minimaldifferenz) + BK in Architektur-/ Plastik-Realisationen.

Abb. 68 (S. 60): Aneinander (Zweiheit-Typ MD) zweier opponierender Gruppierungen (Figur und Grund)/ Strukturskizze zu Kasimir Malewitsch: *Suprematismus* (1918, auch *´Gelbe Fläche in Auflösung´* genannt (hier in Grautönen), Öl auf Leinwand, 109 x 73,5 x 4,5cm, Stedelijk Museum, Amsterdam)

Abb. 69 (S. 60): Durcheinander (Ambiguität-Typ VK) einer Vierheit vierer opponierender Figur-Gruppierungen/ Rekonstruktion von Sonia Delaunay: *Simultaneous Fabric No. 65* (1925, Gouache auf Papier, 15,8 x 15,5cm, Marconi Foundation, Milano)

Abb. 70 (S. 60): Ineinander (Ambiguität-Typ BK) von zwei opponierenden, grundartigen Gruppierungen ("Grund" versus "Grund")/ Rekonstruktion von Sonia Delaunay: *Design No. 951bis* (1929, Textildruck, ehemals Sammlung Robert Perrier (vgl. Parallelstück in Hülsewig-Johnen, Jutta (2008): *Sonia Delaunays Welt der Kunst.* Bielefeld: Kerber. S. 217); im Jahr 1942 hat Sonia Delaunay 1244 Gouache-Papierarbeiten an den Textilfabrikanten Robert Perrier (Paris) verkauft, aus dessen Sammlung gelangten viele Stücke in den Kunsthandel, wie dieses hier auch)

S. 61 bis S. 69: Abbildungen, die zeigen, wie aus den allgemeinen Idealgeometrien Punkt, Linie und Fläche "Entstaltungen" (also Kontaminationen vermengter Gestalten) erzeugt werden können

Abb. 71 (S. 70): Spiegelung von Liniengebilden in sich selbst

Abb. 72 (S. 70): Bildparameterkonkurrenz in Schnittpunkten zweier Kreislinien sowie in der "Überlappungsfläche"

Abb. 73 (S. 70): Bildparameterkonkurrenz im Berührungspunkt zweier Kreislinien

Abb. 74 (S. 77): Rein semantische Zweiheit: Ein Gesicht als Erinnerungsfolie/ Schema und seine bildrhetorischen Veränderungen nach Quintilian

Abb. 75 (S. 77): Mischform syntaktisch-semantischer Zweiheit: "Simultaneismus"/ Kontamination zweier Gesichter: syntaktische BK+ MD, semantische Antonymie Lächeln versus Nicht-Lächeln aus adiectio

Abb. 76 (S. 78): Mischungen syntaktischer und semantischer Ambiguität am Beispiel eines Gesichtschemas.

Abb. 77 (S. 79ff.): Mischungen syntaktischer und semantischer Ambiguität am Beispiel einer Abbildung meines individuellen Gesichts (vier Seiten)

Abb. 78 (S. 84): Übersicht Objektbeschreibung gemäß der Metasprache MultiNet, erstellt vom Autor auf der Grundlage von Helbig (2008); Hinweis: Diese Abbildung unterliegt den in Helbig (2008) genannten Nutzungsbedingungen!

Abb. 79 (S. 85): Übersicht zu Situationsbeschreibung gemäß MultiNet erstellt vom Autor auf der Grundlage Helbig (2008); Hinweis: Diese Abbildung unterliegt den in Helbig (2008) genannten Nutzungsbedingungen!

Abb. 80 (S. 86): Gewöhnliche und ungewöhnliche Merkmalskopplungen/ "Welt" und "Anti-Welt" auf Grundlage von Helbig (2008, S. 276, Hinweis: Die obere Abbildung unterliegt den in Helbig (2008) genannten Nutzungsbedingungen)

Abb. 81 (S. 87): Die Aktionsarten in der Deutschen Sprachen nach Helbig (2008, S. 153, Hinweis: Diese Abbildung unterliegt den in Helbig (2008) genannten Nutzungsbedingungen)

Abb. 82 (S. 88): Merkmalskopplungen für das Aktiozept "Gebäude(nutzung)" als mögliche Objekte von Ambiguitätsoperationen

Abb. 83 (S. 89) : Merkmalskopplungen für das Konzept "Mensch"

Abb. 84 (S. 90): Strukturzeichnung und Kontaminationsdiagramm zu Paul Klee: *Revolution des Viadukts* (1937, farbige Ölmalerei auf Baumwolle, 60 x 50cm, Hamburger Kunsthalle)

Abb. 85 (S. 93): Variation von René Magritte: *Der Verrat der Bilder* (1929, farbige Ölmalerei auf Leinwand, Original oben links, 59 x 65cm, Los Angeles County Museum of Art)

Abb. 86 (S. 102): Situationsbeschreibung eines Quelle-Ziel-Prozesses gemäß MultiNet mit linearen und nichtlinearen Aspekten eines Handlungszusammenhangs (Konzentrat der Abb. 79)

Abb. 87 (S. 249): Geometriemischung/ Geometriemischtyp 3 (Punkte zu Fläche)/ Figur-Grund-Verschränkung

Abb. 88 (S. 250): Axel Rohlfs: *Fibonacci-Quadrat-Spiral-Diptychon* (2004, Computergrafik)

Abb. 89 (S. 250): Geometriemischtyp 13 (Punkte zu Linie zu Fläche) - schematisiertes Detail aus Paul Klee: *Bildnis Mr. A.L.* (1925, hier nur ein Auge und die Nase, Aquarell und Federzeichnung auf Papier, 25,5 x 18cm, Kunsthaus Zürich (Leihgabe der V.Z.K.)) und daneben Vereinfachung von angenäherten Punkten zu einer Linie bzw. einer Fläche

Abb. 90 (S. 251): Geometriemischtyp 17 (Punkte zu Linien zu Flächen zu Volumen): Strukturskizze zu Art + Com: *The shape of Things to come* (2008, kinetische Rauminstallation mit sich auf und nieder bewegenden Kugeln im Raum, hier Moment zeitlich kurz vor Darstellung eines Autoformvolumens, 714 Metallkugeln auf 6qm großen Feld, elektronisch bewegt, BMW-Museum München)

Abb. 91 (S. 251): Rekonstruktion von Jan Kubicek: *Weiße und schwarze Quadrate mit Linienteilung im Gegensatz* (1970, Skulptur aus Plexiglas, 60 x 60 x 25cm, Sammlung Peter Carl Ruppert im Museum im Kulturspeicher Würzburg)

Abb. 92 (S. 252): Variation von Victor Vasarely: *Bora II* (1964, Siebdruck auf Papier, 21,5 x 19,3cm, Moderna Museet, Stockholm)

Abb. 93 (S. 252): Variation von Bridget Riley: *Breathe* (1966, Emulsion auf Leinwand, 297 x 208cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam)

Abb. 94 (S. 253): Geometriemischtyp 9 (Linien zu Volumen) - Rekonstruktion eines Details aus Antony Gormley: *Murmur* (2014, raumfüllende Metallstabskulptur, Edelstahl und Kunststoff, 420,5 x 430 x 411cm, Sammlung des Künstlers)

Abb. 95 (S. 253): Strukturzeichnung zu Helio Oiticica: *Grande Nucleo* (1960, mitunter Zeitangabe 1960-1966, Rauminstallation aus leicht unterschiedlich farbigen, aufgehängten Platten, Raum-Installation aus beidseitig mit Öl und Harzfarbe bemalten Paneelen, Kiesbett Maße variabel, César und Claudio Oiticica Collection, Rio de Janeiro)

Abb. 96 (S. 254): Variation von einem Motiv auf Anton Stankowskis Plakat *´Anton Stankowski / Malerei von 1926 - 1977´* (1977, Plakatdruck, Plakat für die Ausstellung in der Städtischen Kunstsammlung Gelsenkirchen, 1.4-1.5.1977)

Abb. 97 (S. 254): Rekonstruktion von Horst Bartnig: *30 Unterbrechungen - 30 Striche in drei Farben* (1994, Acryl auf Leinwand, 40 x 40cm, Sammlung Holze im Von der Heydt-Museum Wuppertal)

Abb. 98 (S. 255): Rekonstruktion von Alexander Rodtchenko: *Hängende Raumkonstruktion* (um 1920, hängende Skulptur, auch genannt *´Räumliche Konstruktion Nr. 13´* aus der Werk-Serie *Licht ´Reflektierende Oberflächen´*, Nachbau des verloren gegangenen Originals durch die Galerie Gmurzynska/ Köln im Jahr 2002, Holzleisten, ca. 90 x 90 x 90cm)

Abb. 99 (S. 255): Strukturskizze zu Frantisek Kupka: *Abstraction* (1930-33, Gouache auf Papier, 28 x 28cm, Centre Pompidou, Paris)

100

Abb. 100 (S. 255): Rekonstruktion von Donald Judd: *Ohne Titel* (1965 - 1988, Skulptur aus vier durchsichtigen, gelbfarbigen Plexiglasflächen, fünf Spannseilen und zwei Stahlplatten, 50,8 x 122,0 x 86,3cm, Städelmuseum Frankfurt)

Abb. 101 (S. 256): Rekonstruktion in drei Dimensionen von Francois Morellet: *Sphère - trames* (1962, Skulptur aus orthogonal verschweißten Edelstahlstäben, randbeschnitten zu runder Kugel-Sphäre, 35,6 x 35,6 x 35,6cm, Auflage 100 Stück, Auktionskunsthandel)

Abb. 102 (S. 257): Rekonstruktion von Max Bill: *Pavillonskulptur II* (1969 - 1975, Holzbalken mit Gewindeschrauben zusammen montiert, 315 x 315 x 315cm, Sammlung Eugen Gomringer/ ikkp, Rehau, es existieren mehrere Exemplare)

Abb. 103 (S. 257): Axel Rohlfs: *Hommage an Max Bills Pavillonskulptur* (Entwurf, 2017)

Abb. 104 (S. 258): Rekonstruktion von Max Bill: *Zwei umschlossene Quadrate* (1971, farbige Malerei: sechs Farben auf weißem Grund, Öl auf Leinwand, 200 x 100cm, Daimler Art Collection, Stuttgart-Möhringen)

Abb. 105 (S. 259): Rekonstruktion von Franz Weissmann: *Espaco Circular em Cubo Virtual* (1957-78, Skulptur aus Metallblech im öffentlichen Raum vor dem Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, ca. 400 x 400 x 400cm)

Abb. 106 (S. 259): Vier mögliche Rekonstruktionen zu Norbert Kricke: *Raumplastik Weiß* (1950, Skulptur aus einem gebogenen Draht auf einer Schieferplatte, 18,5 x 16 x 13cm, Kunsthandel Aurel Scheibler Berlin/ Köln)

Abb. 107 (S. 260): Rekonstruktionen von Sol LeWitt: a) *Incomplete Open Cube* (Entwurf 1974, Skulptur, Einbrennlackierte Aluminiumskulptur, 105 x 105 x 105cm, Kunsthandel), b) *Three Part Variations on Three Different Kinds of Cubes* (1967, weiß bemalte Stahlblechskulptur, 152,5 x 45,7 x 228,6cm, Kunsthandel)

Abb. 108 (S. 260): Rekonstruktion von Vera Molnar: *Simulation d´une série de divisions de Mondrian à partir de trois éléments au hasard* (1959, Gouache auf Papier, z.T. Collage, 75 x 75cm, Musée de Grenoble)

Abb. 109 (S. 261): Rekonstruktion von Vera Molnar: *Schiefe Segmente* (1984 - 2017, Acryl auf Leinwand, 80 x 80cm, Privatbesitz)

Abb. 110 (S. 261): Rekonstruktion von Vera Molnar: *Hommage an Dürer* (1985, Ausschnitt aus 100 zufallsbestimmten Variationen aus einem Blatt der Computerdruckserie, Besitz der Künstlerin)

Abb. 111 (S. 262): Rekonstruktion von Vera Molnar: *Structure à L´Horizontale* (1987 – 2010, Acryl auf Leinwand, 100 x 100cm, Privatbesitz)

Abb. 112 (S. 262): Rekonstruktion von Vera Molnar: *À peine* (1993 - 2011, Acryl auf Leinwand; hier nur Ausschnitte aus dem Diptychon, 2 Stück 80cm x 80cm, Privatbesitz)

Abb. 113 (S. 263): Strukturskizze von Thomas Lenk: *Ohne Titel* (1970, Blech-Skulptur: Öl über Schichtung aus Aluminiumblechplatten, 26 x 46 x 18,5cm, Kunstauktionshaus Lempertz, Köln)

Abb. 114 (S. 263): Quasi Geometrie-Mischtyp 8 (Flächen zu Streifen als Zwitter zwischen Linie und Fläche) - Rekonstruktion von Richard Paul Lohse: *Bewegung um eine Achse* (1952 - 69, Öl auf Leinwand, 120 x 120cm, Sammlung Teufel im Kunstmuseum Stuttgart)

Abb. 115 (S. 264): Geometriemischtyp 11 (Flächen zu - hier zergliedertem - Volumen) plus Geometriemischtyp 9 ((Flächenkontur-)Linien zu (leichter erkenn- weil erinnerbarem Kopf-)Volumen, vgl. rechtes Bild) - Strukturskizze und Variation zu Naum Gabo: *Konstruktiver Kopf 2* (Original aus 1916 / 1923 - 24, aus Eisenplatten, Höhe 45cm, Nachlass des Künstlers; hier: Nachbau aus 1964 als Stahlblechskulptur, 176,0 x 124,0 x 124,3cm, Tate Gallery, London)

Abb. 116 (S. 264): Rekonstruktion von Kenneth Snelson: *Metallskulptur* (1967, Skulptur aus Aluminiumstangen und Zugseilen, 37 x 37 x 37cm, van Ham Kunstauktionen Köln)

Abb. 117 (S. 265): Strukturskizze und mögliche Perzepte von Robert van t´Hoff: *Räumlicher Plastizismus* (1918, Holzskulptur, Rekonstruktion: 160 x 12,5 x 12,5cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo)

Abb. 118 (S. 265): Rekonstruktion von Vera Röhm: *Ergänzung* (1992, Detail, entzwei gebrochener Holzbalken mit Plexiglas-Auffüllung im Zwischenraum, Sammlung der Künstlerin)

Abb. 119 (S. 266): Variation von Axel Rohlfs: *´Oberflächen- und Tiefenstruktur 17´/ Doppelkreuz* (2012-2015, Computergrafik aus den zwei Bänden *TransAPparency* aus 2015, 21 x 29,7cm sowie *Tiefen- und Oberflächenstruktur von 66 Doppelknoten*, 2013, 10,5 x 29,7cm)

Abb. 120 (S. 267): Axel Rohlfs: *Vier Computeretuden* aus der Grafikmappe *39 Computeretuden* (2002 – 2006, 42 x 29,7cm)

Abb. 121 (S. 268): Strukturskizze von Mary Vieira: *Polyvolumen* (1966 nach Entwurf aus 1948, Detail-Ausschnitt, kinetische - durch Betrachter per Rotation um Vertikalachse veränderbare - Skulptur aus geschichteten und um eine Vertikalachse drehbaren Alumetallplatten, 56 x 10,5 x 0,15cm, Privatsammlung)

Abb. 122 (S. 268): Rekonstruktion als Wahrnehmungsfolge von Erwin Heerich: *Konstruktive Komposition* (1973, Siebdruck auf Papier, 70 x 50cm (Blatt), Kunsthandel)

Abb. 123 (S. 269): Strukturskizze von einer Arbeit eines Studenten aus dem Vorkurs von Josef Albers am Bauhaus (Aufgabe: Veranschaulichung von Verschiebungen in einer Ebene, gemäß Hans Maria Wingler (1975, 3. Auflage): *Das Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933 und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Bramsche: Gebrüder Rasch & Co. S. 412)

Abb. 124 (S. 269): Strukturskizzen von Francois Morellet: a) *Par Derrière à Trois* (1986, drei Leinwände arrangiert zu einer Rauminstallation, Nachlass des Künstlers, Cholet, Frankreich) und b) *Seule droite traversant 2 carrés dans 2 plans différents inclinés à 0°-90°* (1978, Rauminstallation: zwei Leinwände arrangiert im 90 Grad-Winkel, je 140 x 140cm, Centre Pompidou)

Abb. 125 (S. 270): Rekonstruktion von Francois Morellet: *Tamponnade No. 3* (2013, Klebebandinstallation an Wand, 2,5cm-breites Klebeband auf Wand, 106,3 x 137,8 inches, Kunsthandel)

Abb. 126 (S. 270): Rekonstruktion von László Fehér: *Stahlzeichnung* (Detail aus einer noch andere Figuren umfassenden Raum-Installation von zweidimensionalen Metallplattenskulpturen, 1990, lasergeschnittenes Stahlblech, ca. 190 x 100cm, Sammlung des Künstlers)

Abb. 127 (S. 271): Rekonstruktion von Keith Haring: *Boxer* (1987, zweifarbige Metallplattenskulptur, lasergeschnittenes Stahlblech, rot und blau lackiert, 493 x 331 x 280cm, Daimler Art Collection, Berlin)

Abb. 128 (S. 272): Beispiele für Brüche eines Bildparameterkonzepts als Strukturzeichnungen:
1 - Paraphrase auf Josef Albers ´Interaction of color´ (1960er Jahre, Albers´ didaktische Tafeln wurden später gedruckt: Albers, Josef (1973): *Interaction of color.* Starnberg: Josef Keller. 1000 Exemplare der dt. Ausgabe mit 80 farbigen Siebdrucktafeln bzw. Farboffsets)
2 - Paraphrase auf László Moholy-Nagys ´Konstruktivistische Kompositionen´ (Linoleumdrucke ab 1922)/ vgl. Walden, Herwarth (1924): Der Sturm. 15. Jg. Heft 2, Juni 1924 mit Beigabe von Linoleumschnitten Moholy-Nagys)
3 - Paraphrase auf Attila Kovács ´Koordinationen´ der 1970er Jahre (Kovács´ Hauptwerk als Werkserie basiert auf bezüglich Rasterweiten veränderlichen Darstellungskoordinatensystemen und wechselnder, darin darzustellender Formen wie Quadrat- und Kreisflächen in schwarzer Farbe)

Abb. 129 (S. 273ff.): Figurbrüche durch eine Dissimilarität DisS1 - DisS4 bzw. eine Diskontiguität DisK1 - DisK4 innerhalb eines Bildkonzeptes (= Bildparameter-Homogenität über die ganze Bildfläche hinweg) inmitten einer Figur aus den drei Elementen Textur, Füllfarbe und Konturlinie

Abb. 130 (S. 275): Rekonstruktion und Variation von Meister der Manessischen Liederhandschrift: *Adelige und Musiker* (14. Jahrhundert, Ausschnitt, Wasserfarben auf Pergament, 34,5 x 24,5cm, Universitätsbibliothek Heidelberg)

Abb. 131 (S. 276): Rekonstruktion von Henri Matisse: *Das Rote Studio* (1911, Öl auf Leinwand, 181 x 219cm, The Museum of Modern Art, New York)

Abb. 132 (S. 277): Rekonstruktion von Meister der Bamberger Apokalypse: *Fall Babylons* (1000 - 1020 n.Chr., farbige Buchmalerei, 29,5 x 20,4cm, Bamberger Staatsbibliothek)

Abb. 133 (S. 277): Rekonstruktion von Ludwig Meidner: *Südwestkorso, 5 Uhr früh, Berlin* (1913, Bleistift auf Papier, 42,1 x 56,6cm, Kunsthandel)

Abb. 134 (S. 277): Rekonstruktion des Ausschnitts *"Rom"* aus der Ebstorfer Weltkarte (13. Jahrhundert, 1943 im Staatsarchiv Hannover verbrannte ´Weltkarte´ aus zusammengenähten Pergamentblättern, Durchmesser 3,57m)

Abb. 135 (S. 278): Rekonstruktionen von Frantisek Kupka: *Amorpha - Fuge in zwei Farben* (1912, Öl auf Leinwand, 211 x 220cm, Nationalgalerie Prag)

Abb. 136 (S. 279): Rekonstruktion von Bifurkationen in a) Oskar Schlemmer: *Gestaffelte Figuren ´K´* (1921, Tuschezeichnung, Original Tusche auf Papier, davon wurde eine Lithographie im Jahr 1922 erstellt mit den Maßen 39,8 x 18,7cm, Kunsthandel) und b) Paul Klee: *Kind und Phantom* (1938, Tuschezeichnung auf Papier, 68,5 x 48,5cm, Sprengel Museum Hannover)

Abb. 137 (S. 280): Strukturskizzen zu Robert Delaunay: *Erste simultane Scheibe* (1912- 13, Öl auf Leinwand, Durchmesser 134cm, Privatsammlung)

Abb. 138 (S. 281): Rekonstruktion von Piet Mondrian: *Komposition mit Farbfeldern 4* (1917, Öl auf Leinwand, 48 x 61cm, Privatsammlung)

Abb. 139 (S. 281): Rekonstruktionen von Bart van der Leck: *Komposition* (1918, Öl auf Leinwand, 54,3 x 42,5cm, Tate Gallery, London)

Abb. 140 (S. 282): Rekonstruktion von Sonia Delaunay: *Simultaneous Fabric No. 65* (1925, Wassermalerei, wie Abb. 69, Gouache auf Papier, 15,8 x 15,5cm, Marconi Foundation, Milano)

Abb. 141 (S. 282): Variation von Vera Molnar: *16 points* (1952, Collage auf Papier, 50 x 50cm, Privatbesitz)

Abb. 142 (S. 283): Rekonstruktion von Camille Graeser: *Äquivalenz an der Horizontalen* (1958, Öl auf Leinwand, 94 x 96,5cm, Kunst Museum Winterthur)

Abb. 143 (S. 283): Rekonstruktion von Francois Morellet: *Bleu, Jaune, Rouge* (1952, Öl auf Tafel, 40 x 50cm, Fondazione Antonio e Carmela Calderara, Vacciago/ Italien)

Abb. 144 (S. 284): Rekonstruktion von Hans-Jörg Glattfelder: *16 Trübungen I* (2003, Acryl auf Leinwand auf Holztafel, 53 x 68,5 cm, Privatbesitz)

Abb. 145 (S. 285): Rekonstruktion von Jasper Johns: *Cross hatch* (1977, Siebdruck auf Patapar-Druckerpergament, 25 x 26cm, Museum of Modern Art New York)

Abb. 146 (S. 285): Rekonstruktion von Axel Rohlfs: *Vier gegenläufige simultane Strukturen* (2003, Computerdruck, 42 x 29,7cm, aus dem Band *39 Computeretuden* aus 2006)

Abb. 147 (S. 286): Gestaltungsprozess-Rekonstruktion von Francois Morellet: *Tirets 0°- 90°* (1960, Ausschnitt, Öl auf Leinwand, 140 x 140 cm, Musée de Grenoble)

Abb. 148 (S. 286): Variation von Axel Rohlfs: *Inverse Farbsequenzdurchdringungen* (2004 – 2018, Computerdruck für diesen Band erstellt, basierend auf zwei Leinwänden aus 2004)

Abb. 149 (S. 287): Rekonstruktion von Larry Poons: *The Enforcer* (1963, blaue Kreisflächen auf dunkelrotem Grund, hier in schwarz-weißer Vereinfachung, Öl und Acryl auf Leinwand, St. Louis Art Museum)

Abb. 150 (S. 288): Rekonstruktion von Vera Molnar:
a) obere Reihe: *Zufällige Verteilung in 4 Etappen, weißer Grund* (1959 - 2010, drittes aus einer Serie von vier Bildern vierer Etappen der Linien-Längenentwicklung, Acryl auf Leinwand, 4 Stück 80 x 80cm, Privatbesitz).
b) untere Reihe: *Quadrate in 2 Positionen/ B* (2011, drittes Bild aus einer Serie von vier Bildern vierer Etappen der Quadrat-Größenentwicklung, Acryl auf Leinwand, 4 Stück 80 x 80cm, Privatbesitz)

Abb. 151 (S. 289): Schematische Rekonstruktion von Max Bill: *Integration von vier Systemen* (1958 - 60, hier: zentraler Ausschnitt, Öl auf Leinwand, 66 x 66cm, Privatbesitz, eine Abbildung befindet sich in: Haus Konstruktiv Zürich (1997): *Regel und Abweichung.* Zürich: Offizin. S. 111)

Abb. 152 (S. 289): Strukturzeichnung von Antonio Calderara: *Spazio Luce* (1970-1971, Tempera auf Karton, 27 x 27cm, Fondazione Antonio e Carmela Calderara, Vacciago/ Italien)

Abb. 153 (S. 290): Paraphrase auf Op-Art: Kreuzrasterflächen in Nebenlagerung (TYP VK, oben) und "Überlagerung" (TYP BK bzw. BK + MD, zwei Beispiele unten)

Abb. 154 (S. 291): Variationen auf das Schachbrettmuster

Abb. 155 (S. 292): Rekonstruktion von Piet Mondrian: *Komposition mit grauen Linien* (1918, Öl auf Leinwand, 84,5 x 84,5cm, Gemeente Museum in Den Haag)

Abb. 156 (S. 293): Rekonstruktion von Sonia Delaunay: *Design aus Portfolio ´Compositions- Couleurs- Idées´* (1930, Wassermalerei auf Papier, ehemals Sammlung Robert Perrier; im Jahr 1942 hat Sonia Delaunay 1244 Gouache-Papierarbeiten an den Textilfabrikanten Robert Perrier (Paris) verkauft, aus dessen Sammlung gelangten viele Stücke in den Kunsthandel, wie dieses hier auch)

Abb. 157 (S. 293): Variation auf eine Werkidee Francois Morellets der 1960er Jahre (Morellet hat in vielen Varianten Gitterdrahtgeflechte übereinander gelegt und gegeneinander in Winkelabstufungen verdreht)

Abb. 158 (S. 294): Rekonstruktion von Sonia Delaunay: *Design No. 951bis* (1929, Druck auf Textil, wie Abb. 70)

Abb. 159 (S. 294): Paraphrase auf Op-Art: Zwei Strukturen aus Zick-Zack-Linien in drei Überlagerungsarten

Abb. 160 (S. 294): Rekonstruktion von Camille Graeser: *Ohne Titel* (1977, Serigraphie auf Papier, 20 x 20cm, aus einer Mappe mit 4 farbigen Drucken, Kunsthandel)

Abb. 161 (S. 295): Drei Variationen vom Bildparameter K2 bei einer von zwei bildräumlich verschränkten Punktrasterflächen

Abb. 162 (S. 295): Variation von Mario Nigro: *Ohne Titel* (1956, Original links, Tempera auf Leinwand, 131 x 97cm, A arte Invernizzi, Milano)

Abb. 163 (S. 296): Rekonstruktion der Folge des Aquarellschichtauftrags (quasi als Momente) von Paul Klee: *Polyphon gefasstes Weiss* (1930, Feder-Zeichnung und geschichtetes Aquarell auf Papier, 33,3 x 24,5cm, Zentrum Paul Klee Bern)

Abb. 164 (S. 296f.): Quasi-Räumliche Interpretationsarten aus "Überlappung" transluzent anmutender Farbflächen bei László Moholy-Nagy: *LIS* (1922, Detail, Öl auf Leinwand, 131 x 100cm, Kunsthaus Zürich) und Josef Albers: *Homage to the Square* (1950, Öl auf Hartfaser, 77,5 x 77,5cm, Privatsammlung)

Abb. 165 (S. 297): Rekonstruktion von Hans Hinterreiter: *Studie 36* (1932, Tempera auf Papier, 11 x 15,5cm, Galerie Schlégl, Zürich, abgebildet in Kunstmuseum Bern (1984): Die Sprache der Geometrie. S. 81)

Abb. 166 (S. 298): Rekonstruktion von Max Bill: *Vier Farben in Struktur* (1970, Öl auf Leinwand, 60 x 150cm, Sammlung Gomringer im Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt)

Abb. 167 (S. 298): Rekonstruktion von Max Bill: *Feld aus hellen durchdringenden Farben* (1966-67, Öl auf Leinwand, 62 x 62cm, Espace de l´Art Concret, Mouans-Sartoux/ Frankreich)

Abb. 168 (S. 299): Axel Rohlfs: *Oberflächen und Tiefenstruktur eines Doppelknotens OT 33* (2013, Acryl auf Leinwand, 100 x 50cm, Besitz des Künstlers) sowie das dazugehörige Bild *Color Topology CT 33* (2016, farbiger Computer-Inkjetdruck auf Papier, 90 x 30cm, Besitz des Künstlers)

Abb. 169 (S. 300): Strukturskizzen: a) oben: eines Details des Fußbodenmosaiks der Kathedrale Anagni (ca. 13. Jahrhundert, Mosaik); b) unten: das Dreieck des Mathematikers Waclaw Sierpinski (1915)

Abb. 170 (S. 300): Strukturskizzen zu Theo van Doesburg: *Arithmetische Komposition* (1930, Öl auf Leinwand, 101 x 101cm, Kunstmuseum Winterthur/ Dauerleihgabe aus Privatbesitz)

Abb. 171 (S. 301): Rekonstruktion von János Szász/ SAXON: *Yellow direction* (2000, Öl auf Holzrelief, 75 x 75cm, Privatbesitz)

Abb. 172 (S. 301): Falt-Etappen-Rekonstruktion von Tíbor Gáyor: *Trigon Torsion 4* (2001, Collage einer dreieckigen, rot bemalten Leinwand auf Holzplatte, 40 x 40cm, Sammlung des Künstlers)

Abb. 173 (S. 302): Rekonstruktion von Anton Stankowski: *Selbstporträt* (1934 - 91, Öl auf Leinwand, 58 x 44cm, Nachlass des Künstlers)

Abb. 174 (S. 302): Strukturskizze von Karl Gerstner: *Das tangentiale Exzentrum* (1956-57, kinetisches Objekt, Emaillack auf Aluminium, Durchmesser 60cm, Nachlass des Künstlers)

Abb. 175 (S. 302): Rekonstruktion von Anton Stankowski: *Generationen Blau* (1937 - 1987, Entwurf aus 1937, realisiert 1987, Acryl auf Leinwand, 60 x 60cm, verkauft durch Auktionshaus Lempertz, Köln)

Abb. 176 (S. 303): Rekonstruktion von Erwin Heerich: *Ohne Titel/ Würfel* (ohne Datum, braune Pappskulptur, 40,3 x 40,3 x 40,3cm, Kunsthandel)

Abb. 177 (S. 303): Rekonstruktion von Max Bill: *Variation über ein Thema* (1938, Konturlinie eines Bildes einer eigentlich farbig-flächigen Druckserie, Lithogaphie auf dünnem Karton, aus einem Portfolio mit 15 Lithographien, 32 x 30,5cm, Museum Haus Konstruktiv Zürich)

Abb. 178 (S. 304): Rekonstruktion von *Hoshi Washo Statue* (Japan, Heian Ära: 794-1192 n.Chr., Geschnitzte Holz-Skulptur, Saio-ji Tempel/ Kyoto National Museum)

Abb. 179 (S. 304): Strukturskizze einer *Reliquienfigur* (Insel Rurutu, spätes 18. Jahrhundert, Holzskulptur, Höhe 117cm, British Museum London)

Abb. 180 (S. 305): Rekonstruktion von Camille Graeser: *Synthetische Konstruktion* (1946, Tusche auf Papier, Daimler Art Collection Stuttgart/ Berlin)

Abb. 181 (S. 305): Rekonstruktion und Variation von Marcel Wyss: *Verdoppelt und Halbiert* (1954, bemaltes Objekt mit vier rötlichen Kerbungen, Öl auf Holz, 70,2 x 70,2cm, Musée de Grenoble)

Abb. 182 (S. 305): Axel Rohlfs: *Selbstähnlichkeit - Permutation / Hommage an Marcel Wyss* (2004, Computerdruck, 42 x 29,7cm, aus der Serie *39 Computeretuden* aus 2006)

Abb. 183 (S. 306): Durch K1- und K3-Indizes "rekonstruierbare" Zweiheit aus "Überlagerung" eines T- und eines N-Buchstabens mit fünf, vier und zwei sichtbaren Ecken der T-Form: Typ BK(K3.1 versus K3.2)

Abb. 184 (S. 306): Rekonstruktion von Victor Vasarely: *Bellatrix M.V.* (1957- 60, Ausschnitt, Vinyl auf Holz, 68 x 91cm, Galerie Lahumière, Paris)

Abb. 185 (S. 307): Variation von Kasimir Malewitsch: *Suprematismus des Geistes* (1919, Öl auf Holz, 55,6 x 38,7cm, Stedelijk Museum Amsterdam) und darunter von Francisco Infante: *Der Punkt in seinem Raum* (1964, eine Variante von fünf einer Werkserie, Öl auf Leinwand, 93 x 93cm, Privatbesitz; Vergleichsvariante aus der Werkserie in der Sammlung Peter Carl Ruppert im Museum im Kulturspeicher Würzburg)

Abb. 186 (S. 307): Zwei Variationen von Kasimir Malewitsch: *Die Bewegung des suprematistischen Quadrats, die ein neues zweiflächiges suprematistisches Element entstehen lässt* (gemäß Künstlerangabe 1913/ veröffentlicht 1927, wohl Zeichnung auf Papier, Originalstruktur rechts, Malewitsch selbst gibt als Entstehungsjahr 1913 an, abgebildet ist es in: Malewitsch, Kasimir (1927): *Die gegenstandslose Welt.* Bauhausbücher 11. München: Albert Langen. S. 70/ Abb. 70, mit dem Subtext: *„Die Bewegung des suprematistischen Quadrats, die ein neues zweiflächiges suprematistisches Element entstehen lässt. 1913.“*)

Abb. 187 (S. 308): Rekonstruktion von Waclaw Szpakowski: *Skizze aus Notizheft 1900, S. 16 - 17* (Tuschezeichnung in Notizheft, 1900, Nachlass des Künstlers, vgl. Zagrodzki, Janusz et al. (1992): Waclaw Szpakowski. *Die Endlosigkeit der Linie.* Katalog der Wanderausstellung im Atelier 340/ Bruxelles, im Wilhelm-Hack-Museum/ Ludwigshafen und im Nationalmuseum/ Warschau)

Abb. 188 (S. 308): Rekonstruktion von Waclaw Szpakowski: *B1* (ca. 1925, Tuschezeichnung, Nachlass des Künstlers, vgl. Zagrodzki, Janusz et al. (1992): *Waclaw Szpakowski. Die Endlosigkeit der Linie.* Katalog der Wanderausstellung im Atelier 340/ Bruxelles, im Wilhelm-Hack- Museum/ Ludwigshafen und im Nationalmuseum/ Warschau)

Abb. 189 (S. 309): Strukturskizze eines Mosaiks aus der Katedrale Anagni (ca. 13. Jahrhundert) und Rekonstruktion von Robert Delaunay: *Rythmus ohne Ende* (1934, Öl auf Leinwand, 162 x 130cm, Tate Modern, London)

Abb. 190 (S. 309): Rekonstruktion von Vera Molnar: 55 Cercles/ F (eines von zehn Bildern, 1992 – 2010, Acryl auf Leinwand, 50 x 50cm, Privatbesitz)

Abb. 191 (S. 310): Rekonstruktion von Josef Albers: *Lauben* (1929, diptychonartiges Werk, sandgestrahltes Glas mit schwarzer Farbe, 34,6 x 45,7cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, USA)

Abb. 192 (S. 311): Rekonstruktion von Leon Polk Smith: *Grey Columns* (1947, Öl auf Leinwand, 183 x 122cm, Leon Polk Smith Foundation, USA)

Abb. 193 (S. 311): Rekonstruktion von Anton Stankowski: *´Anton Stankowski / Malerei von 1926 - 1977´* (1977, Ausstellungsplakat mit Bildidee der ausgestellten Bilder, Wiederholung von Abb. 96)

Abb. 194 (S. 312): Schemazeichnung und fünf Variationen von Anton Stankowski: *1 + 1 = 3* (1969, Original links oben, farbige Malerei, Ausschnitt, gedreht, Acryl auf Leinwand, 55 x 41cm, Nachlass des Künstlers)

Abb. 195 (S. 313): Strukturzeichnungen von a) Michelangelo Buonarroti: *Der erwachende Sklave* (um 1519 oder 1530 - 1534, aus der Serie der Boboli-Sklaven, Steinskulptur aus Marmor, Höhe 267cm, Galleria dell´ Accademia, Florenz) sowie b) Hans Steinbrenner: *Quader-Skulptur* (1965, Steinskulptur im Skulpturengraten des Museums Quadrat, Bottrop)

Abb. 196 (S. 314): Strukturskizze (links) und Variation (rechts) von Raimer Jochims´ Serie der *Chromatischen Reliefe* (1960er, farbige Malerei): "Identität"/ Fusion von Figur und Grund

Abb. 197 (S. 315): Rekonstruktion von Almir Mavignier: *Komposition* (1962, Ausschnitt, farbiger Siebdruck, 87 x 63cm (Blatt), Kunsthandel)

Abb. 198 (S. 315): Strukturzeichnung von Hartmut Böhm: Ohne Titel (aus seiner Serie *´Visuell veränderliche Strukturen´*, 1968, Ausschnitt, Siebdruck, 49,7 x 49,7cm, Kunsthandel)

Abb. 199 (S. 315): Rekonstruktion von Vera Molnar: *Ist es ein Kreuz?* (2011, ein Bild aus einer Serie von sechs Bildern à 80/ 80cm, Acryl auf Leinwand, basierend auf einem Computerausdruck von 1981, Privatbesitz)

200

Abb. 200 (S. 316): Strukturzeichnung von Henryk Stazewski: *Ohne Titel* (1974 - 1979, Ausschnitt aus einem Siebdruck, 61 x 60cm, Auflage 100, Kunsthandel)

Abb. 201 (S. 316): Schemazeichnung und Rekonstruktion von Giacomo Balla: *Irisierende Durchdringung* (1912, Ausschnitt, Tempera auf Papier, 23,5 x 32cm, Sammlung Dabbeni, Lugano)

Abb. 202 (S. 317): Rekonstruktion von Kasimir Malewitsch: *Schwarzes Kreuz* (1923, Originalstruktur links, Öl auf Leinwand, 106 x 106cm, Musée National d´Art Moderne, Paris)

Abb. 203 (S. 317): Variation von Kasimir Malewitsch: *Weiß auf Weiß* (1918, Malerei, hier in Grau- statt in Weißtönen dargestellt, Öl auf Leinwand, 79,4 x 79,4cm, Museum of Modern Art, New York)

Abb. 204 (S. 317): Strukturskizze zu Kasimir Malewitsch: *Suprematismus* (1918, farbige Malerei aus chromatisch gelb- bis weißlicher, hier graustufenweise dargestellter Figur und weißem Grund, wie Abb. 68)

Abb. 205 (S. 318): Zwei Variationen zu Sonia Delaunay: *Carte orfiche* (ohne Datum, Druck?, Original links, basierend auf einer Gouache auf Papier, Kunstmuseum Krefeld mit dem Titel *No. 1011*)

Abb. 206 (S. 318): Paraphrase auf Op-Art: Figur-Grund-Rollenwechsel

Abb. 207 (S. 318): Rekonstruktion von Vera Molnar: *Struktur ausgehend vom Buchstaben N* (1961, Collage, 29 x 29,6cm, Privatbesitz)

Abb. 208 (S. 319): Rekonstruktion (erste Zeile) und Variation (zweite Zeile) von Vera Molnar: *Effet esthétique de l´inversion des fonctions par la fluctuation de l´attention* (1960, Gouache auf Holzplatten, 150 x 150cm, Musée de Grenoble)

Abb. 209 (S. 319): Variation auf das Werk von Ryszard Winiarski ab den 1970er Jahren (hier ringförmig variiert statt stabförmig in Werken des Künstlers; Winiarski füllt Linien-Rasterquadrate auf weißer Farbe mit schwarzer Farbe flächig ausfüllend dergestalt aus, dass Übergänge von total weißer zu total schwarzer Farbe an zwei entgegengesetzten Bildrändern nach einem System geordnet entstehen, so dass sich Figur-Grund-Wechsel ergeben)

Abb. 210 (S. 320): Rekonstruktion von Victor Vasarely: *Umbriel* (1959, Serigraphie, 65,2 x 50,2cm (Blatt), Auflage 150, aus dem Album *Cinétique III*, Kunsthandel, basierend auf einer Gouache in schwarz und weiß aus demselben Jahr)

Abb. 211 (S. 321): Rekonstruktion von Hans-Jörg Glattfelder: *Kanon für weiß, grau und schwarz* (1964, Gouache auf Leinwand, 20 x 240cm, Kunsthandel)

Abb. 212 (S. 322): Paraphrase auf Op-Art: Figur-Grund-Rollenwechsel durch Zwischenraumverdünnung und Zwischenraumumgestaltung

Abb. 213 (S. 322): Strukturskizze eines *Laufender-Hund-Mosaiks* aus dem Palast des Attalos II aus Pergamon (159 - 138 v. Chr.)

Abb. 214 (S. 323): Rekonstruktion von Paul Klee: *Studie* (1928, Mischtechnik farbiger Collage, Gouache, Kreide, Karton, 40,2 x 41cm, Zentrum Paul Klee, Bern)

Abb. 215 (S. 323): Strukturzeichnung von Vera Molnar: *Ohne Titel* (1949 - 1950, Gouache auf Papier, 50 x 65cm, Privatbesitz)

Abb. 216 (S. 324): Rekonstruktion von Vera Molnar: *2 Quasi-Quadrate/ A* (2000, Acryl auf Leinwand, 50 x 50cm, Privatbesitz)

Abb. 217 (S. 324): Rekonstruktion von Jan Kubicek: *Geteilte Kreise, zwei Dimensionen* (1988 - 1992, Ausschnitt, Acryl auf Leinwand, 2 Stück 80 x 80cm, hier nur oberer Teil, zudem in Grautönen statt Grüntönen, Sammlung Peter Carl Ruppert im Museum im Kulturspeicher Würzburg)

Abb. 218 (S. 325): Axel Rohlfs: *Kreisquadraturen* (2004, Computergrafik, erstellt für diesen Band)

Abb. 219 (S. 325): Rekonstruktion von Max Bill: *Strebende Kräfte an einer Kugel* (1966 - 1967, Skulptur aus rosa Granit, poliert, 115 x 75 x 75cm, Kunstmuseum Liechtenstein)

Abb. 220 (S. 326): Axel Rohlfs: *Computeretude* (2002 – 2006, aus der Computerdruckserie *39 Computeretuden* aus 2006, 42 x 29,7cm)

Abb. 221 (S. 326): Rekonstruktion von Ewerdt Hilgemann: *Implodierter Kubus* (1986, physische Implosion einer Stahlblech-Skulptur eines ehemals exakten Kubus, polierter Edelstahl, 42 x 40 x 40cm, Kunsthandel)

Abb. 222 (S. 327): Ineinander von "Bewegungsmomenten" (BK) einer Rotation (= syntaktisches adiectio + transmutatio)

Abb. 223 (S. 327): Axel Rohlfs: *Mehrfachstruktur in Auflösung 1* (2004, Acryl auf Leinwand, 100 x 100cm, Besitz des Künstlers, hier schwarz-weiß statt farbig)

Abb. 224 (S. 328): Rekonstruktion von Vera Molnar: *Das Fünfzehnte tanzt aus der Reihe* (eine Grafik aus einer Druckserie von zehn Grafiken, 2006, Inkjet-Druck auf Papier, 29,7 x 29,7cm, Privatsammlung)

Abb. 225 (S. 328): Strukturskizze von Vera Molnar: *Perspective inversée 2* (1957 - 2007, Acryl auf Leinwand, 36 x 210cm, Privatbesitz)

Abb. 226 (S. 329): Rekonstruktion von Leon Polk Smith: *Konstellation blau-gold* (1972, vier Tafeln, Öl auf Leinwand, 208 x 243cm, Leon Polk Smith Foundation, USA)

Abb. 227 (S. 329): Rekonstruktion von Vera Molnar: *Spirale 2* (1958- 2006, Acryl auf Leinwand, 90 x 90cm, Privatbesitz)

Abb. 228 (S. 330): Rekonstruktion von Tíbor Gáyor: *Systemzeichnung* (1973, Detail, auch: *Q 4/4 Systemzeichnung*, Besitz des Künstlers, vgl. Városi Müvészeti Múzeum Györ (2005): *maurer dóra/ gáyor tíbor. parallele lebenswerke.* Györ/ Ungarn. S. 95)

Abb. 229 (S. 330): Rekonstruktion von Hartmut Böhm: *parallel, innen-außen, I* (1981 – 1982, Spanplatten, geleimt, lasiert, 100 x 250 x 1,0cm, Sammlung Bogner im Museum mumok, Wien)

Abb. 230 (S. 330): Rekonstruktion von Dora Maurer: *Gemini 4 -B* (1997- 98, Malerei auf shaped canvas, Acryl auf Leinwand auf Holz, 195 x 214cm, Privatbesitz)

Abb. 231 (S. 331): Rekonstruktion von Leon Polk Smith: *No. 7801* (1978, Acryl auf Leinwand, Durchmesser 203,2cm, Leon Polk Smith Foundation, USA)

Abb. 232 (S. 331): Drei Variationen von Anton Stankowski: *Zweitform* (1992, Acryl auf Leinwand, 90 x 90cm, Kunsthandel)

Abb. 233 (S. 332): Schemazeichnung, Rekonstruktion und Variation von Hans-Jörg Glattfelder: *Triplon* (1983, Acryl auf Leinwand auf Holzplatte, Privatbesitz)

Abb. 234 (S. 332): Rekonstruktion von Vera Molnar: *Auftauchen eines Kreuzes* (1970 - 2012, Acryl auf Leinwand, 50 x 50cm, Privatbesitz)

Abb. 235 (S. 333): Rekonstruktion von Brice Marden: *Elemente (Hydra)* (1999-2000, 2001, Öl auf Leinwand, 190,5 x 135,9cm, Kunstauktion New York) und von Leon Polk Smith: *Sonne* (1958 - 1959, farbige Malerei auf shaped canvas, Öl auf Leinwand, 196 x 97cm, Leon Polk Smith Foundation, USA)

Abb. 236 (S. 333): Zwei Variationen von Francois Morellet: *Das Debakel* (2013, Quadriptychon aus vier bemalten und räumlich arrangierten Leinwänden, Acryl auf Leinwand auf Holz, 260 x 300cm, 4 Teilbilder à 100 x 100cm), Kunsthandel Paris)

Abb. 237 (S. 334): Rekonstruktion und eine Variation von Torsten Ridell: *Aufeinander zulaufende Formen* (1989, Acryl auf zwei Tafeln, Diptychon, Privatbesitz)

Abb. 238 (S. 334): Rekonstruktion von Leon Polk Smith: *Pearl Gray and Black Cross* (1976, Acryl auf Leinwand, Durchmesser 151,1cm, Leon Polk Smith Foundation, USA)

Abb. 239 (S. 335): Strukturskizze von Francois Morellet: *Diagonal-Horizontal* (1973 - 1974, Öl auf Leinwand, 42,5 x 240cm, Stedelijk Museum, Amsterdam)

Abb. 240 (S. 335): Strukturzeichnung von Donald Judd: *Ohne Titel* (1977, Münster, Außenraumskulptur aus zwei konzentrischen Betonringen im öffentlichen Raum, Durchmesser 15m und Durchmesser 13,5m mit unterschiedlichen Höhen, Park der Stadt Münster)

Abb. 241 (S. 336): Ausschnitt aus Claude Mellan: *Sudarium* (1649, Ausschnitt aus Radierung, Gesamtblatt 42,9 x 31,4cm, Minneapolis Institute of Art) sowie Paraphrase auf Op-Art: Mischung aus Figur und Grund aufgrund Linienbreitenveränderung (Geometriemischung Linie zu Fläche über Linienverbreiterung)

Abb. 242 (S. 336): Paraphrasen auf Op-Art: Fortschreitende Verdrehung von "Punkten" zu Spiral-Linien u.ä.

Abb. 243 (S. 336): Paraphrase auf Op-Art: Figur-Grund-Verschränkung über MD-Sequenzen von S3

Abb. 244 (S. 337): Rekonstruktion möglicher, ambig konkurrierender, kognitiver Gruppierbarkeiten eines spätrömischen Fliesenmusters aus Sainte-Colombe, Vienne (Isère), Frankreich, nach Metzger (1975)

Abb. 245 (S. 338): Variationsreihe auf Ornamentikmodule Maurischer Architektur

Abb. 246 (S. 338): Paraphrase auf Op-Art: Pseudohellquadratkontur durch Schrägen bzw. Flächenverdünnung

Abb. 247 (S. 338): Paraphrase auf Op Art: Anmutung zweier verschränkter Perspektiven

Abb. 248 (S. 340): Strukturskizze zu einer Maske der Lega (zeitlich nicht einordbar, Kongo, Holzmaske, 17 x 10,25 inches, Masken dieser Gestaltungsart wurden in Initiation-Zeremonien in die fünf Ebenen der ´Bwami-Assoziation´ erwachsener Männer benutzt, Kunsthandel)

Abb. 249 (S. 340): Strukturskizze zu einer zweigesichtigen weiblichen Figurine aus Tlatilco/ Zentral-Mexiko (1500 - 1200 v. Chr., andere Zeitangabe 1200 – 900 v. Chr., Keramik mit Bemalung, 9,5 x 4,8 x 2,1cm, Princeton University Museum)

Abb. 250 (S. 340): Rekonstruktion von einem *Gope-Brett* (Gope-Volk, Papua-Neuguinea, vor 1925, geschnitztes Holz mit Bemalung, 81 x 31cm, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main)

Abb. 251 (S. 341): Rekonstruktion einer Kopf-Schädel-Maske, Tlatilco (Zentral-Mexiko, 1100-600 v. Chr., Keramik, 8,5 x 7,3cm, Museo Nacional de Antropologia, México)

Abb. 252 (S. 341): Rekonstruktion von Vera Molnar: *Identisch aber unterschiedlich B* (2010, Diptychon, Acryl auf Leinwand, 2 Stück 50 x 100cm, Centre Pompidou, Paris)

Abb. 253 (S. 341): Rekonstruktion von Vera Molnar: *Gehen - Rückkehr E* (2013, Acryl auf Leinwand, eines von vier Bildern einer Bild-Serie, jeweils 50 x 50cm, Privatbesitz)

Abb. 254 (S. 342): Rekonstruktion von Pablo Picasso: *Denkmal für Appolinare* (1928 - 1962, Metallskulptur, vergrößerte Version des Modells aus 1928, erstellt in 1962, bemalte Stahlstäbe, 198,1 x 74,8 x 159,8cm, Museum of Modern Art New York)

Abb. 255 (S. 342): Rekonstruktion von Alexander Calder: *Akrobaten* (1927, Drahtskulptur, Calder Foundation, New York)

Abb. 256 (S. 343): Rekonstruktion von Man Ray: *Duales Porträt* (1913, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 30 x 25cm, Nachlass des Künstlers)

Abb. 257 (S. 343): Rekonstruktion von Francis Picabia: *Transparence* (1930, Bleistift auf Papier, 31,1 x 22,9cm, Centre Pompidou, Paris)

Abb. 258 (S. 343): Rekonstruktion von Alexander Rodschenko: *Der Maler Alexander Schevschenko* (1924, fotografische Doppelbelichtung, Nachabzug aus 1987 der Griffelkunst-Vereinigung Hamburg e.V., 29,2 x 22,6cm)

Abb. 259 (S. 344): Rekonstruktion von Paul Klee: *In Engelshut* (1931, Buntstifte auf Papier, 42,1 x 49,1cm, Guggenheim Museum)

Abb. 260 (S. 345): Rekonstruktion von Paul Klee: *Geschenk* (1932, Aquarell und Bleistift auf Papier, 61,3 x 48,6cm, Zentrum Paul Klee, Bern)

Abb. 261 (S. 346): Rekonstruktion von René Magritte: *Die gigantischen Tage* (1928, Öl auf Leinwand, 73 x 54cm, Privatsammlung, cat. rais. 225)

Abb. 262 (S. 346): Rekonstruktion von Herbert Bayer: *Einsamer Großstädter* (1932, Fotocollage, Nachabzug aus 1969, 34 x 27cm, Kunsthandel)

Abb. 263 (S. 347): Rekonstruktion von Jirí Kolár: *Water Maiden* (aus der Serie der "Intercollagen", 1963, farbige Collage, 22 x 14,5cm, Nachlass des Künstlers (?) (vgl. Abb. In: Ludwig Museum Budapest (1998): *Jirí Kolár: Collages*)

Abb. 264 (S. 347): Rekonstruktion von Jacques Lipchitz: *Figur* (1926 - 30, Metallskulptur, Bronze-Guss, 216,6 x 98,1cm, Museum of Modern Art, New York)

Abb. 265 (S. 348): Rekonstruktion und Monosemierung von Paul Klee: *Trauernd* (1934, Detail, Aquarell, Gouache auf Papier, 48,7 x 32,1cm, Zentrum Paul Klee, Bern)

Abb. 266 (S. 348): Axel Rohlfs: *Umformung von Arno Brekers Relief ´Fackelträger´ (1940) in einen sensorischen Homunculus* (2008, aus dem Grafik-Theorie-Band "*schemenata*")

Abb. 267 (S. 349): Strukturen rhetorisch veränderter Abbilder menschlicher Körper um 1910:
a) Robert Berény: *Porträt von Leo Weiner* (1911, Öl auf Leinwand, 63 x 79cm, Auktionshaus Budapest)
b) Lajos Tihányi: *Aktpaar* (auch *´Kompositionsstudie´*, 1911- 12, Öl auf Leinwand, 119 x 90cm, Privatbesitz)
c) Robert Berény: *Frau, in einem Garten sitzend* (ca. 1911, Öl auf Leinwand, 76 x 67cm, Privatbesitz)
d) Jean Cocteau: *Selbstbildnis ohne Gesicht* (ca. 1910, Tusche auf Papier, 27 x 21cm, Centre Pompidou)

Abb. 268 (S. 349): Rekonstruktion nach Deformationsbereichen von André Kertész: *Distorsion No. 79* (1933, Fotografie, Nachlass des Künstlers, New York)

Abb. 269 (S. 350): Zwei Typen der topologischen Deformation/ Rekonstruktion einer Statuette der Amlash (Persien, Anfang 1. Jahrtausend v. Chr., Tonfigur, Kunsthandel) sowie Detail einer Attischen Vase: *Der Fuchs erzählt Aesop von Tieren* (Griechenland, 5. Jh. v. Chr., Vatikanische Museen, Rom)

Abb. 270 (S. 350): Rekonstruktion von Constantin Brancusi: *Prinzessin X* (1916, spiegelnde Metallskulptur, polierte Bronze, 56,5 x 42 x 24cm, Musée National d´Art Moderne, Paris)

Abb. 271 (S. 351): Strukturskizze zu einer Statuette der Etrusker (Weibliche Gottheit? (Aphrodite?), Sanktuarium der Diana am See Nemi, ca. 350 v. Chr., Zentral-Italien, Bronze-Skulptur, Höhe 50,5cm, Etrurien (?), Latium (?), Louvre, Inv.Nr. Br 321/ MNC 2376)

Abb. 272 (S. 351): Rekonstruktion einer Stilisierten Frauengestalt (Korsika, um 3500 v. Chr., Steinfigur mit Einritzungen, Südkorsika/ Bonifacio, British Museum, London, Reg. Nr. 1927,0207.1)

Abb. 273 (S. 352): Vergleich dreier "Würfelhocker"-Werke unbekannter ägyptischer Künstler im Hinblick auf pragmatische Ambiguität eines Gleichgewichts zwischen naturalistischer Abbildfunktion versus metakognitiv-schematisierender Funktion Richtung geometrischer Redundanz:
a) *Block-Statue von Harsomtusemhat* (664 - 610 v. Chr., Skulptur aus Basalt, Höhe 43,5cm, 26. Dynastie, Unterägypten, Archäologisches Museum Madrid), b) *Block-Statue von Senwosret-Senebefny* (1836 - 1759 v. Chr., Skulptur aus Quartz, Höhe 68,3cm, Brooklyn Museum), c) Block-Statue des Senenmut (um 1475 v. Chr., Skulptur aus Granit, Theben/ Karnak, Ägyptisches Museum Berlin)

Abb. 274 (S. 352): Strukturskizze zu einer Skulptur der Mezcala-Kultur (Südamerika, 300- 100 v. Chr., Steinskulptur aus grau-braunem Andesit, Höhe 29cm, Kunsthandel)

Abb. 275 (S. 353): Rekonstruktion von Constantin Brancusi: *Der Kuss* (1916, Steinskulptur aus Kalkstein, 58,4 x 33 x 25,4cm, Philadelphia Museum of Art), Leonardo da Vinci: *Jungfrau mit Kind und St. Anna* (auch ´Anna selbdritt´, 1510-1513, farbige Ölmalerei auf Holz, 168 x 130cm, Louvre, Paris) und Dimitris Papaioannou: *Primal Matter* (2012, Choreographie) als Beispiele der Kontamination zweier Körper

Abb. 276 (S. 354): Strukturskizze zum Fragment eines Kopfes des Augustus (römisch, ca. 50 n. Chr., wieder zusammengefügte Bronzeguss-Fragmente wohl eines zerstörten, öffentlichen Standbildes, Höhe 31,8cm, The Walters Art Museum, Baltimore, USA)

Abb. 277 (S. 354): Rekonstruktion von: *Kintsugi Tee-Tasse* (Korea, Joseon Dynastie, 16. Jhh. n. Chr., Goldstaub im Klebemittel in den Rissen einer zerbrochenen Tasse, Ethnologisches Museum Berlin)

Abb. 278 (S. 354): Rekonstruktion von Paul Klees *Mädchenklasse im Freien* (1939, Aquarell auf Papier, 29,7 x 20,9cm, Zentrum Paul Klee, Bern)

Abb. 279 (S. 355): Schemata von vier Werken Alberto Giacomettis als Beispiele für Geometriemischtypen (vgl. S. 110) in Körperdarstellungen im Hinblick auf psychologischen Ausdruck: a) *Kopf des Vaters* (1927- 1930, Bronzeabguss nach einem Gipsoriginal, letzteres: 28,4 x 22 x 14,6cm, Fondation Giacometti, Paris), b) *Betrachtender Kopf* (1928- 1929, Gips-Skulptur, 15,9 x 14,25 x 2,32 inches, Privatsammlung), c) *Die Nase* (1952, auch andere Datumsangaben aufgrund häufiger Überarbeitungen des Werks von 1947 bis 1964, in diesem Jahr erfolgte dieser Bronzeabguss, 81 x 71,4 x 39,4cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York), d) *Großer Dünner Kopf* (1955, auch Angabe 1954, Bronzeabguss-Skulptur, 64,5 x 38,1 x 24,4cm, Yuz Museum Shanghai)

Abb. 280 (S. 356): Rekonstruktion von Jiri Kolár: *Mademoiselle Rivière* (zerknüllte Reproduktion, 1981, Edition in einer Auflage von 150 Exemplaren mit Unikat-Charakter; 30 x 21cm, Kunsthandel)

Abb. 281 (S. 357): Rekonstruktion von Ando Hiroshige: *Der Benten-Schrein an der Übersetzstelle Haneda* (1858, farbiger Holzschnitt aus der Serie von 100 berühmten Ansichten von Edo, 36,2 x 23,5cm, Brooklyn Museum)

Abb. 282 (S. 357): Rekonstruktion von Ando Hiroshige: *Mondkiefer auf dem Territorium des Klosters in Ueno* (1857, farbiger Holzschnitt aus der Serie von 100 berühmten Ansichten von Edo, 34,1 x 22,6cm, Princeton University Art Museum)

Abb. 283 (S. 358): Strukturskizze und Rekonstruktion von Tom Wesselmann: Seascape No. 22 (1967, farbige Ölmalerei auf shaped canvas, 90,75 x 59,25 inches, The Tom Wesselmann estate, New York)

Abb. 284 (S. 358): Strukturskizze von Michael Snow: *Five girls panel* (1964, Emailfarbe auf Leinwand, 213 x 305cm, Kunsthandel, New York, vgl. Lucy Lippard (1969): *Pop Art.* München: Knaur. S. 213)

Abb. 285 (S. 359): Rekonstruktion von Hans Holbein d.J. : *Die Gesandten* (1533, farbige Malerei, Öl auf Holz, 206 x 209cm, National Gallery London)

Abb. 286 (S. 360): Rekonstruktion von Felice Varini: *Trapez mit zwei Diagonalen No. 1* (1996, Rauminstallation, Lugano Porza, Schweiz, Sammlung Perret Rezzonico)

Abb. 287 (S. 361): Rekonstruktion von: *Rad des Lebens/ Rad der Wiedergeburten* (allgemeine buddhistische Komplexbild-Konvention des Rads des Lebens, das von Yama, dem Gott des Todes, gedreht wird, exemplifiziert an einem tibetischen Werk, 11. Jhh., Farbe auf Textil, 64 x 99cm, Oriental Museum Durham, England)

Abb. 288 (S. 363): Rekonstruktion von Edouard Vuillard: *Im Bett* (1891, farbige Malerei, Öl auf Leinwand, 74 x 92cm, Musée d´Orsay, Paris)

Abb. 289 (S. 363): Rekonstruktion von József Rippl-Rónai: *Frau im Lehnstuhl* (um 1890, Bleistift und Aquarell auf Karo-Papier, 17,4 x 22,5cm, Ungarische Nationalgalerie, Budapest)

Abb. 290 (S. 364): Rekonstruktion von József Rippl-Rónai: *Lesende Frau* (1894, farbige Lithografie, 32,3 x 24,8cm, Museum of Modern Art, New York)

Abb. 291 (S. 364): Rekonstruktion von Pjotr Wassiljewitsch Mituritsch: *Porträt des Komponisten Arthur Lurie* (1915, Öl auf Leinwand, 102 x 101,5cm, Russisches Staatsmuseum, Sankt Petersburg)

Abb. 292 (S. 365): Rekonstruktion von Pierre Bonnard: *Frau in kariertem Kleid*, (1890- 91, farbige Malerei, Leimfarben über Kohle, Bleistift und weiße Kreide auf Papier über Leinwand, aus einem vierteiligen Werk, jeweils 154 x 47cm, Kunsthaus Zürich, V.Z.K.)

Abb. 293 (S. 366): Methoden der Absentierung als Negation der identifizierenden Konturlinien um 1900 im schematischen Vergleich bei Paul Cézanne (*La Montagne Sainte Victoire von Les Lauves aus gesehen*, 1902 – 1906, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 63 x 83cm, Kunsthaus Zürich), József Rippl-Rónai (*Frau im Bett*, 1891, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 62,5 x 74,5cm, Ungarische Nationalgalerie, Budapest), Maurice Denis (*Sonnenflecken auf der Terrasse*, 1890, farbige Ölmalerei auf Karton, 24 x 20,5cm, Musée d´Orsay, Paris), Edvard Munch (*Der Kuss IV*, 1897 – 1902, Holzschnitt in schwarz auf gräulichem Papier mit intensiver vertikaler Holzmaserung, 46,7 x 46,4cm, Museum of Modern Art, New York) und Henri Matisse (*Massia mit verlängertem Gesicht*, 1914, schwarz-weiße Radierung aus schwarzen Linien auf weißem Papier, Blatt 31,4 x 22,4cm, Metropolitan Museum of Art, New York). Das Cézanne-Werk wird mehrfach in diesem Band erwähnt und auch von Boehm analysiert (vgl. S. 381f.).

Abb. 294 (S. 367): Monosemierung des Kippbildes "Neckerwürfel" des schweizer Geologen Louis Albert Necker (um 1832) sowie die zwei Perspektivischen Monosemierungen eines Details aus dem Bodenmosaik des Hauses des Dreizack, Insel Delos (8. Jahrhundert v. Chr.)

Abb. 295 (S. 368): Rekonstruktion von Josef Albers: *Strukturale Konstellation S V-3* (1959, Ritzzeichnung: gravierte Vinylite-Platte, 16,8 x 22,5cm, Auflage 100 (geplant), Édition MAT/ Galerie Der Spiegel, Köln, Kunsthandel)

Abb. 296 (S. 369): Rekonstruktion von Paul Klee: *Segelnde Stadt* (1930, Aquarell auf Papier, 49 x 37cm, Kunstmuseum Bern) nebst Detail-Variationen

Abb. 297 (S. 370): Rekonstruktion von László Péri: *Raum Konstruktion No. 4* (1921, gemäß Künstlerbeschriftung: Holzobjekt als shaped canvas, bemalt, ca. 30 x 36 inches, gezeichnet nach vom Künstler beschrifteten Foto in: Kunsthandel Wolfgang Werner (1987): *László Moholy-Nagy/ László Péri. Zwei Künstler der ungarischen Avantgarde in Berlin 1920 - 1925.* Ein Werk mit Farbvariation derselben Geometrie befindet sich im Centre Pompidou mit einer zu dieser Beschriftung des Künstlers widersprüchlichen Datierung)

Abb. 298 (S. 370): Rekonstruktion von Piet Mondrians *New York City* (1942, Öl auf Leinwand, 119,3 x 114,2cm, Musée National d´Art Moderne, Paris)

Abb. 299 (S. 371): Rekonstruktion von Giuseppe Arcimboldo: *Der Gärtner - Scherz mit Gemüse* (um 1590, zur Ansicht in zwei 180-Grad-Positionen, Öl auf Holz, 35 x 24cm, Museo Civico Ala Ponzone, Cremona)

300

Abb. 300 (S. 371): Rekonstruktion von Attila Kovács: *Kohärersibilität 1 v* (1968-1995, Acryl und Tuschestift auf Leinwand auf Holz, 180 x 180cm, Nachlass des Künstlers)

Abb. 301 (S. 372): Axel Rohlfs: *Für Lacan* (2011, visuelle Poesie aus dem Band: *… und zum dritten!* aus 2011, Bremen: Eigenverlag)

Abb. 302 (S. 372): Rekonstruktion von Saul Steinberg: *Mann mit Dackel* (1959, aus dem Buch: Steinberg, Saul (1959): *Zeichnungen*. München: Piper)

Abb. 303 (S. 373): Strukturzeichnungen von Hans Richter: *Rhythmus 21* (zwei Standbilder eines Schwarz-Weiß-Animationsfilms aus 1921)

Abb. 304 (S. 373): Strukturzeichnung zu Manfred Mohr: *Zeichen mit Gegen-Zeichen* (1977; Mappe mit 26 Serigraphien, hier nur vier Etappen aus einer Teilserie einer Doppelserie mit je 13 Blättern, 36,5 x 25cm, Galéria Média, Neuchâtel, Schweiz)

Abb. 305 (S. 374): Rekonstruktion von Paul Klee: *Vermessene Felder* (1929, Aquarell und Zeichnung auf Papier, 30,4 x 45,8cm, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf)

Abb. 306 (S. 375): Beispiel der Gegenläufigkeit Monokularer Tiefenkriterien

Abb. 307 (S. 375f.): Gegenläufigkeit jeweils eines Monokularen Tiefenkriteriums

Abb. 308 (S. 377): Zerlegung von Axel Rohlfs: *Polyperspectivity PP10* (erstes = Urbild, 2020, Computergraphik aus seinem Band *The Art of Fugue in Polyperspectivity* aus 2020) sowie derselbe: *Gegenläufigkeit* (Computergraphik, 2020, erstellt für diese Dissertation)

Abb. 309 (S. 378ff.): Semantische Antonymie der Gegenläufigkeit von Tiefenillusionssequenzen bei Bildern, die auf der Grenze zwischen Ikon und Nicht-Ikon in Bezug auf Raumabbildung anzusiedeln sind (vier Seiten)

Abb. 310 (S. 382): Rekonstruktion von Pablo Picasso: *Violine und Trauben* (1912, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 61 x 50,8cm, Museum of Modern Art New York)

Abb. 311 (S. 383): Strukturzeichnung von Anthony van Dyck: *King Charles I in drei Positionen* (1636, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 84,4 x 99,4cm, Royal Collection Trust, Windsor Castle)

Abb. 312 (S. 383): Darstellung des distorsionsähnlichen Collageprinzips "*Rollage*" von Jirí Kolár (1960er Jahre, hier rein schematische Darstellung, bei Kolárs Werken handelt es sich um die Verarbeitung massenmedialer Fotos, die er in Streifen zerschneidet und rekombiniert)

Abb. 313 (S. 384): Rekonstruktion einer prähistorischen Steinritzzeichnung aus Vale do Côa (Portugal): *Steinbock dreht sich um* (um 18.000 vor Chr., Ausschnitt, Steinritzzeichnung in örtlichen Felsen im Außenraum) als syntaktisch-semantische Zweiheit zweier Momentaufnahmen, die Felsritzzeichnung zeigt einen Steinbock, der sich - evtl. zu einem weiblichen Tier hinter ihm - umdreht (Parque Arqueológico do Vale do Côa (Distrikt Guarda, Nord-Portugal)

Abb. 314 (S. 384): Rekonstruktion von Marcel Duchamp: *Akt, eine Treppe herabsteigend No. 2* (1912, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 147 x 89,2cm, Philadelphia Museum of Art) als syntaktisch-semantische Kontamination vieler Momentaufnahmen

Abb. 315 (S. 385): Rekonstruktion von Jean Metzinger: *Im Radstadion* (um 1911 - 12, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 130,4 x 97,1cm, Peggy Guggenheim Sammlung, Venedig)

Abb. 316 (S. 386): Strukturskizze zu Aboriginal Art: *God, Kakadu* (ca. 6000 v. Chr., farbige Felsmalerei, Kakadu National Park, Northern Territory, Australien)

Abb. 317 (S. 386): Strukturskizze zu Leonardo da Vinci: *Herz, Lungen, Arterien/ anatomische Studie* (ohne Datumsangabe/ um 1490/95, Feder und dunkelbraune Tinte mit brauner und grünlicher Lavierung, über schwarzer Kreide, Windsor Castle/ Royal Library, England)

Abb. 318 (S. 387): Rekonstruktion der verschränkten Objekt-Konstellationen von unterschiedlich potentiellen Bildsymbolen unterschiedlicher Bereiche in Albrecht Dürers *"Melencolia I"* (1514, Kupferstich auf Papier, 24,2 x 18,9cm, Städel Museum Frankfurt)

Abb. 319 (S. 388): Werk-Vergleich zu semantischem adiectio: Variation von Strukturzeichnungen von René Magritte: *Die verzauberte Pose* (1927, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 73 x 100cm, unbekannter Ort, cat. rais. 163) und Wolgemut, Michael/ Pleydenwurff, Wilhelm: *Wundervölker/ Vieräugiger* (Schedelsche Weltchronik, 1493, kolorierter Holzschnitt im Buchdruck, 40,9 x 29,4cm, S. 94f. / Secunda etas mundi / Folium XII, Bayrische Staatsbibliothek in München, online betrachtbar unter: www.digitale-sammlungen.de) durch Rückgängigmachen der rhetorischen Veränderungsoperation

Abb. 320 (S. 389): Vergleich zu semantischem detractio: Strukturzeichnungen von René Magritte: *Morgendämmerung in Cayenne* (1926, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 97 x 74cm, Privatsammlung, cat. rais. 118) und Wolgemut, Michael/ Pleydenwurff, Wilhelm: *Wundervölker/ Skiapode (Einfüßler)* (Schedelsche Weltchronik, 1493, Holzschnitt im Buchdruck, vgl. Angaben unter Abb. 319) durch Rückgängigmachen der rhetorischen Veränderungsoperation

Abb. 321 (S. 390): Vergleich zu semantischem substitutio: Variation von Strukturzeichnungen René Magritte: *Entdeckung* (1927, Detail, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 65 x 50cm, Privatsammlung Bruxelles, cat. rais. 187) und Wolgemut, Michael/ Pleydenwurff, Wilhelm: *Wundervölker/ Kynokephale (Hundsköpfiger)* (Schedelsche Weltchronik, 1493, Holzschnitt im Buchdruck, vgl. Angaben unter Abb. 319) durch Rückgängigmachen der rhetorischen Veränderungsoperation

Abb. 322 (S. 391): Vergleich zu semantischem transmutatio: Variation von Strukturzeichnungen zu René Magritte: *Die Vergewaltigung* (1934, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 73 x 54cm, The Menil Collection, Houston, cat. rais. 356) und Wolgemut, Michael/ Pleydenwurff, Wilhelm: *Wundervölker/ Antipode (Rückwärtsgehender)* (Schedelsche Weltchronik, 1493, Holzschnitt im Buchdruck, vgl. Angaben unter Abb. 319) durch Rückgängigmachen der rhetorischen Veränderungsoperation

Abb. 323 (S. 392): Strukturzeichnung von René Magritte: *Die Wichtigkeit der Wunder* (1927, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 98 x 74cm, Privatsammlung, cat. rais. 143)

Abb. 324 (S. 392): Strukturzeichnung von René Magritte: *Entr´acte* (1927, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 114 x 162cm, Privatsammlung, cat. rais. 162)

Abb. 325 (S. 392): Strukturzeichnung von Alfred Kubin: *Selbstbetrachtung* (um 1901/ 02, Tuschfeder auf Papier, laviert und gespritzt, Blatt 31,4 x 39,4cm, Albertina, Wien)

Abb. 326 (S. 393): Strukturzeichnung von Salvador Dali: *Metamorphose des Narziss* (1937, Detail, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 50,8 x 78,3cm, Tate Gallery, London)

Abb. 327 (S. 393): Rekonstruktion der zwei (semantische Zweiheit erzeugenden) kognitiven "Folien" der antiken Figur *Artemis von Ephesus* (ca. 125-175 n.Chr., Steinskulptur, römische Kopie der Kultstatue, Ephesus-Museum, Selcuk, Inv.- Nr. 718, Türkei)

Abb. 328 (S. 394): Rekonstruktion von Salvador Dali: *Gesicht der Mae West - kann als surrealistisches Appartment benutzt werden* (1934 - 35, Gouache vermutlich auf Zeitungsdruck eines Porträts von Mae West, 31 x 17cm, The Art Institute of Chicago)

Abb. 329 (S. 394): Strukturzeichnung von René Magritte: *Die Rückkehr zur Natur*, (1938/ 1939, farbige Gouache auf Papier, 27,4 x 39,5cm, Privatsammlung, cat. rais. 1148)

Abb. 330 (S. 395): Strukturskizze von Renato Giuseppe Bertelli: *Profilo continuo - Testa di Benito Mussolini* (1933, von Mussolini selbst als sein Porträt anerkannte, massenhaft hergestellte, damals preisgünstige, bronzehaft bemalte Terrakottaskulptur, damals auch als Glasschirm einer elektrischen Lampe erhältlich, 34 x 27cm, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, dort ausgestellt ohne Hinweis auf Mussolini) sowie Tony Cragg: *Bent of Mind* (2008, Bronze, 200 x 100 x 100cm, Kunstauktion)

Abb. 331 (S. 395): Variation von Alexander Archipenko: *Gehende Frau* (1912, Skulptur, links Original, rechts Variation ohne Negativvoluminam, Original Terrakotta (gezeichnet nach Foto aus 1912), vgl. Bronzeabguss um 1959, Höhe 68cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal) als Doppel-Torus sowie Vergleich mit Kleinscher Flasche, da beide topologische Grundformen aufweisen.

Abb. 332 (S. 396): Rekonstruktion von Man Ray: *Die Violine von Ingres* (1924, SW-Foto eines bemalten Fotos/ retuschierte Originalfotografie: 48,3 x 37,6cm, Privatsammlung) und von Kishin Shinoyama: *Ohne Titel/ Akte* (1968, Schwarzweißfoto, Silbergelatineprint, 20,3 x 30,5cm, Kunstauktion)

Abb. 333 (S. 396): Rekonstruktion von Giovanni Lorenzo Bernini: *Apollo und Daphne* (1622-25, Marmorskulptur, zwei Ausschnitte von der Hand und dem Fuß der Daphne, Höhe 243cm, Villa Borghese, Rom)

Abb. 334 (S. 397): Drei Variationen von René Magritte: *Der Verrat der Bilder* (1929, farbige Ölmalerei auf Leinwand, Original oben links/ Antonymie, wie Abb. 85)

Abb. 335 (S. 398): Rekonstruktion von René Magritte: *Dies ist ein Stück Käse* (1937, Glasdeckel über Leinwandbild eines Käsestücks, Höhe 31cm, vgl. Sylvester, David (1992): Magritte. Basel: Wiese. S. 266)

Abb. 336 (S. 398): Strukturzeichnung von Marcel Duchamp: *Pharmacie* (1914, (Fund-?)Objekt eines Massendrucks eines Aquarells mit Federzeichnung von fremder Hand ´Soen´, sodann von Duchamp mit zwei Figuren in roter und grüner Farbe bemalt, signiert, datiert und betitelnd beschriftet mit ´Pharmacie, Ausschnitt, 26,2 x 19,2cm, Privatsammlung, New York)

Abb. 337 (S. 400): Rekonstruktion von Jiro Takamatsu: *Schatten einer Bürste* (1965, Malerei eines Schattens auf realem Holzvertäfelungswandobjekt mit Haken, 76 x 53cm, Sammlung Cremer im Museum am Ostwall, Dortmund)

Abb. 338 (S. 401): Rekonstruktionen von Oskar Kokoschka: *Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat* (1909, farbige Ölmalerei auf Leinwand, 76,5 x 136,2cm, Museum of Modern Art, New York) und von Erró (eigentlich Guômundur Guômundsson): *Amerikanisches Interieur No. 7* (1968, Öl auf Leinwand, 97 x 115cm, Ludwig Forum, Aachen)

Abb. 339 (S. 403): Rekonstruktion von Eugen Gomringer: *ideogramm/ wind* (Auflagenedition eines Siebdrucks auf Leinwand, 1953 - 1990, 145 x 115cm, Auflage 50, Fondazione Bonotto, Colceresa, Italien)

Abb. 340 (S. 404): Sieben Variationen von Eugen Gomringer: *ideogramm/ schweigen* (Siebdruck, 130 x 100cm, 1955-1990, Kunsthandel, die siebte Variation wurde vom Autor dieses Bandes als gemeinsam mit Gomringer signierte Edition in Acryl auf Leinwand, 80 x 120cm, im Jahr 2007 realisiert, institut für konstruktive kunst und konkrete poesie ikkp / Archiv Gomringer, Rehau)

Abb. 341 (S. 405): Rekonstruktion von Heinz Gappmayr: *raum zeit* (nachgezeichnet nach Gomringer, Eugen (1972): *konkrete poesie*. Stuttgart: Reclam. S.47, vgl. Gappmayr, Gaby und Heinz (1993): *Opus. Gesamtverzeichnis der visuellen und theoretischen Texte 1961 – 1990.* München: Mainz)

Abb. 342 (S. 406): Axel Rohlfs: *Viermal europäisch veränderte Weltkarte* (aus dem vierten Band visueller und konkreter Poesie "*es geht weiter…"*, 2014)

Abb. 343 (S. 406): Axel Rohlfs: *Ohne Titel* (aus dem vierten Band visueller und konkreter Poesie "*es geht weiter…"*, 2014)

Abb. 344 (S. 407): Rekonstruktion von Eugen Gomringer: *mensch* (1961, ideogramm, Edition aus 2010 in Acryl auf Leinwand, 80 x 120cm, institut für konstruktive kunst und konkrete poesie ikkp / Archiv Gomringer, Rehau)

Abb. 345 (S. 407): Rekonstruktion von Heinz Gappmayr: *sind* (1964, vgl. Gappmayr, Gaby und Heinz (1993): *Opus. Gesamtverzeichnis der visuellen und theoretischen Texte 1961 – 1990.* München: Mainz)

Abb. 346 (S. 408): Rekonstruktionen und Vergleich von Pedro Xisto: *ZEN* (1966, obere Reihe, vgl. Xisto, Pedro (1967): LOGOGRAMAS. Brasilien: Invencao) und Timm Ulrichs: *weiter im text I* (1970, Siebdruck, untere Reihe, aus der Mappe *weiter im text*, 49 x 49cm, Auflage 150, Kunsthandel)

Abb. 347 (S. 408): Rekonstruktion von Gerhard Rühm: *DU* (Modell für eine Wortskulptur, 1964, Sammlung Cremer im Museum am Ostwall, Dortmund)

Abb. 348 (S. 409): Rekonstruktion von Heinz Gappmayr: *ich I* (1967, kleiner Ausschnitt aus sonst leerer Blattfläche, vgl. Gappmayr, Gaby und Heinz (1993): *Opus. Gesamtverzeichnis der visuellen und theoretischen Texte 1961 – 1990.* München: Mainz)

Abb. 349 (S. 409): Rekonstruktion von Timm Ulrichs: *ordnung/ unordn g* (1960 – 1965, als Siebdruck in der Mappe *´weiter im text´* aus 1970, 49 x 49cm, Neuer Berliner Kunstverein) und von Gerhard Rühm: *leibbleib* (1955, veröffentlicht im Heft Nr. 2 der Edition UND, München (Jochims, Raimer und Wezel, Wolf, Hg.), 1966, Auflage 200, 30 x 21,5cm, Fondazione Bonotto)

Abb. 350 (S. 410): Rekonstruktion von Eugen Gomringer: *ideogramm/ uaeoi* (1985, vgl. Gomringer, Eugen (1995): *vom rand nach innen.* Band 1: Die Konstellationen 1951 – 1995. Wien: Edition Splitter)

Abb. 351 (S. 411): Rekonstruktion von Heinz Gappmayr: *links rechts* (1983, vgl. Gappmayr, Gaby und Heinz (1993): *Opus. Gesamtverzeichnis der visuellen und theoretischen Texte 1961 – 1990.* München: Mainz)

Abb. 352 (S. 412): Rekonstruktion von Eugen Gomringer: *konstellation/ hund, frau, land, vogel* (entnommen aus: Gomringer, Eugen (1960): *5 mal 1 konstellation*. Frauenfeld/ Schweiz: Gomringer)

Abb. 353 (S. 413): Axel Rohlfs: *etwas in alles uebersetzen / für claus bremer* (2011, aus dem Band *… und zum dritten!,* dritter Band visueller und konkreter poesie)

Abb. 354 (S. 414): Axel Rohlfs: *Sechsfarben* (2003, 3 Tafeln 25 x 100cm, Acryl auf Leinwand, Sammlung des Künstlers)

Abb. 355 (S. 414): Drei Variationen von Heinz Gappmayr: *Quadrat* (1971, Original links, vgl. Gappmayr, Gaby und Heinz (1993): *Opus. Gesamtverzeichnis der visuellen und theoretischen Texte 1961 – 1990.* München: Mainz)

Abb. 356 (S. 415): a) Axel Rohlfs: *ohne Titel* (2008, Mund- Ohr- Augen- Endlosmorphing ineinander, aus: „through“, dem zweiten Band visueller und konkreter Poesie), b) Axel Rohlfs: *Bühler* (ebenfalls aus "*through*", 2008), c) Wittgensteinscher Hase-Ente-Kopf (wohl in Anlehnung an Joseph Jastrows Ente-Hase-Illusion aus 1888, aus: Wittgenstein, Ludwig (geschrieben 1936 – 1946, veröffentlicht 1953): *Philosophische Untersuchungen*, Teil II, Kapitel xi) in Überlagerung mit einer rot-naturalistischen Darstellung c1) eines europäischen Feldhasens und c2) einer Ente

Abb. 357 (S. 416): Axel Rohlfs: *Einfügen/ Schematische Darstellung...* (aus: "*… und zum dritten!"* , dritter Band visueller und konkreter Poesie, 2011)

Abb. 358 (S. 416): Rekonstruktion von Décio Pignatari: *Jetzt!, Vielleicht, Niemals!* (1964, visuelle Poesie, Ausschnitt, nachgezeichnet nach: Schmidt, Siegfried J. (1972): *Konkrete Dichtung. Texte und Theorien.* München: Bayrischer Schulbuchverlag)

Abb. 359 (S. 417): Rekonstruktion von Marcel Duchamp: *Fontäne* (1917, Editionsnachbau in einer Auflage von acht Stück aus 1964, 36 x 48 x 61cm, Urinal mit Pseudo-Signatur "R. Mutt / 1917", Datum und Titel, umgedreht und umgesetzt in einen Ausstellungsraum, Israel Museum Jerusalem)

Abb. 360 (S. 418): Strukturskizze von Marcel Duchamp: *Falle (´Trébuchet´*, 1917, Editionsnachbau in einer Auflage von acht Stück aus 1964, Kleiderbügelbrett mit Signatur "Marcel Duchamp 1964", Editionsnummer und Titel, Holz und Stahl, 19 x 100,1 x 11,6cm, umgesetzt in einen Ausstellungsraum, Israel Museum Jerusalem)

Abb. 361 (S. 418): Strukturskizze zu Marcel Duchamp: *Ohne Titel/ Flaschentrockner* (1914 / Editionsnachbau in einer Auflage von acht Stück aus 1964, Flaschentrockner, Stahlobjekt, Höhe 64,2cm, umgesetzt in Ausstellungsraum, Israel Museum Jerusalem)

Abb. 362 (S. 419): Rekonstruktion von Marcel Duchamp: *Ohne Titel/ Fahrrad-Rad* (1913 / 1951, Zusammenbau eines Objektes ´Hocker´ und eines Objektfragments ´Fahrrad-Rad´, Nachbau aus 1951, Höhe 128,7cm, The Museum of Modern Art, New York)

Abb. 363 (S. 420): Rekonstruktion von Pablo Picasso: *Stierkopf* (1942, Bronzeabguss zweier Objekte ´Fahrradsattel´ und ´Fahrrad-Lenkerstange´, 33,5 x 43,5 x 19cm, Privatsammlung, Originalobjekt im Musée Picasso, Paris)

Abb. 364 (S. 420): Strukturskizze von Raoul Hausmann: *Mechanischer Kopf / Der Geist unserer Zeit* (1919, Assemblage von Alltagsobjekten an vorfabriziertem, aber vom Künstler geschliffenen Holzkopf, 32,5 x 21 x 20cm, Centre Pompidou, Paris)

Abb. 365 (S. 421): Vergleich der Zerstörungs- und Verletzungsindizes von: Man Ray: *Geschenk* (1923, Objekt aus 13 Nägel angebracht an ein Bügeleisen, Original zerstört, Nachbau-Edition aus 1972, 17,8 x 9,4 x 12,6cm, Tate Gallery, London), Mona Hatoum: *Ohne Titel/ Rollstuhl* (1998, Objekt eines Nachbaus eines Rollstuhls mit spitzen Messerklingen anstelle von Handgriffen, 97 x 50 x 85cm, Edition von drei Stück, Tate Gallery, London)

Abb. 366 (S. 421): Rekonstruktion von Daniel Spoerri: *Kichka´s breakfast I* (1960, Klebe-Objekt: elf Essinstrumente mit Hinterlassenschaften wie z.B. Eierschalen, verklebt auf ein Tablett, dieses fixiert auf einen Stuhl, alles zusammen dann um 90 Grad gedreht an die Wand gehängt, 36,6 x 69,5 x 65,4cm, Museum of Modern Art, New York)

Abb. 367 (S. 422): Rekonstruktion von Timm Ulrichs: *Stuhltisch mit drei Stühlen* (1968, Objektkunst, weiß lackiertes Holz, Stuhltisch: 147 x 82,2 x 89,5cm, drei Stühle: 80 x 42 x 48,5cm, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld)

Abb. 368 (S. 422): Rekonstruktion von Viktor Brauner: *Wolfstisch* (1939- 1945, Objekt aus präparierten Tierfragmenten und einem Tisch mit ersetztem, nunmehr tierbeinhaft-ikonischen Tischbein, 54 x 57 x 28,5cm, Centre Pompidou, Paris)

Abb. 369 (S. 423): Rekonstruktion von Man Ray: *Palettable* (1940- 1971, bemaltes tischartiges Objekt, 51,0 x 87,5 x 61,0cm, Tokyo Fuji Art Museum)

Abb. 370 (S. 423): Strukturzeichnung von Timm Ulrichs: *Baum im Topf* (1968 - 1994, Rauminstallation einer Blumentopfform um einen Parkbaum in Celle)

Abb. 371 (S. 424): Rekonstruktion von Timm Ulrichs: *Wiegenbahre* (2007 - 2016, Holzobjekt einer Sargform auf Wippfüßen, 200 x 82,3 x 83,3cm, Courtesy Galerie m beck, Homburg)

Abb. 372 (S. 424): Rekonstruktion von Timm Ulrichs: *Ins eigene Fleisch* (1972, Objekt aus Holz und Stahl, 59 x 12 x 20,8cm, Sammlung Robert Simon im Kunstmuseum Celle)

Abb. 373 (S. 424): Strukturzeichnung zu Claes Oldenburg: *Soft Typewriter, Ghost-Version* (1963, Skulptur aus genähtem Stoff, Liquitex auf Leinwand über Füllung, Holzkonstruktion, 23 x 70 x 72cm, Museum MMK, Frankfurt)

Abb. 374 (S. 425): Rekonstruktion von einer *Vanitasbüste* (Original links, italienische Schule, erste Hälfte 18. Jhh., Terrakotta-Skulptur, Höhe 85cm, Galerie Colnaghi, London)

Abb. 375 (S. 425): Strukturskizze von Dieter Rot: *P.o.th.a.a.vfb. / Portrait of the artist as Vogelfutterbüste* (1968 - 1969, Edition-Objekt aus Schokolade und Vogelfutter, 21 x 14 x 12cm, Museum of Modern Art, New York, hier aufgestellt im Außenraum gemäß einem vom Künstler signierten Foto, 31,5 x 22,3cm, Kunsthandel)

Abb. 376 (S. 426): Strukturskizze von Erwin Wurm: *Toilet - Narrow* (2014, quasi-ikonisches Objekt aus Harzmaterial und Holz, 76 x 11 x 67cm, Sammlung des Künstlers)

Abb. 377 (S. 426): Strukturskizze von Maurizio Cattelan: *Less than ten items* (1997, Objekt aus galvanisiertem Eisen, 220 x 60 x 120cm, Courtesy Galerie Perrotin)

Abb. 378 (S. 426): Strukturskizze von Marcel Marien: *L´introuvable/ Das Unfindbare* (1937, Objekt aus Brillengestell und einem einzigen Brillenglas, 5 x 6,5 x 13,5cm, Sammlung Sylvio Perlstein)

Abb. 379 (S. 427): Rekonstruktion von Joseph Beuys: *2 x Spaten mit zwei Stielen* (ca. 1970, Holz-Metall-Objekt, Teil des Raumensembles *´The pack´ (´Das Rudel´)* aus 1969, Neue Galerie, Kassel) und von Ai Weiwei: *Forever (Stainless Steel Bicycles in Gilding) 3 Pairs* (2013, Metall-Objekt, 282,8 x 317,3 x 17,4cm, Kunsthandel)

Abb. 380 (S. 428): Strukturskizze einer *Effigy Bowl* der Mississipianer (Nordost Arkansas, 1000 n. Chr., andere Datierung: 1400 – 1650 n. Chr., Tongefäß mit Einritzungen, letztere wohl als Abbildungen von Tättowierungen, aus der Grabungsstelle Nodena Village, im Hampson Archeological Museum State Park, Wilson/ USA)

Abb. 381 (S. 429): Rekonstruktion von Jürgen Klauke: *Das menschliche Antlitz im Spiegel soziologisch-nervöser Prozesse* (1976/ 77; Originalkonzept links oben: zwei alternierend gereihte Fotoselbstporträts des Künstlers mit zwei Mimiken und wechselnden Bildüberschriften, 12teiliges Foto-Werk auf Barytpapier, je 60 x 50cm, Installation 240 x 150cm, Kunsthandel)

Abb. 382 (S. 433): Axel Rohlfs: *Indexikalischer Triptychon 2* (aus dem Band visueller/ konkreter Poesie *what you see is what you get*, 2006)

Abb. 383 (S. 433): Axel Rohlfs: *Mann in der Pose von Arno Brekers Frauenskulptur ´Anmut´* der 1940er Jahre (aus dem Grafik-Theorie-Band "*schemenata*", 2008)

Abb. 384 (S. 434): Rekonstruktion von Ai Weiwei: *Study of Perspective* (Foto-Serie, hier schematisch dargestellt, begonnen 1995, der Künstler macht Fotos vor bekannten touristischen Monumenten u.ä. der Welt, wobei er seine Hand, ein Symbol der Ablehnung vollziehend, in das Foto integriert)

Abb. 385 (S. 435): Rekonstruktion von Ernst Mach: *Innenperspektive* (1886, Buchillustration, vgl. Mach, Ernst (1886): *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Figur 1)

Abb. 386 (S. 435): Axel Rohlfs: *doppel-lexikalisierung* (aus dem Band visueller/ konkreter Poesie *what you see is what you get*, 2006)

Abb. 387 (S. 436): Axel Rohlfs: *Poetry Combat Center* (aus dem Band visueller/ konkreter Poesie *es geht weiter...*, 2014)

Abb. 388 (S. 436): Axel Rohlfs: *ohne Titel* (2008, aus dem Band visueller/ konkreter Poesie *through*)

Abb. 389 (S. 439): Rekonstruktion von Timm Ulrichs: *Doppelbett / materialisiertes Architektur-Symbol nach DIN 1356* (1969, Holzobjekt aus montierten Balken, auf dem Boden liegend, ca. 207,5 x 207,5 x 15cm, Kunsthandel)

Abb. 390 (S. 439): Grundstruktur des Bildentzugs als künstlerische Strategie seit der Conceptual Art

Abb. 391 (S. 440): Rekonstruktion der RAUM-Geometriemischtypen syntaktisch-pragmatischer Zweiheit bei Rauiminstallationen von Bruce Nauman: a) *Double Steel Cage* (1974, Installation zweier Gitterkäfige aus Stahl ineinander, 457 x 185 x 330cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam), b) *Left or Standing Standing or Left Standing* (1971, Rauminstallation aus weißen Wänden, gelbes Licht, Dia Art Foundation, New York) c) *Room with My Soul Left Out Room That Does Not Care* (1984, Rauminstallation aus Celotex und Stahl, gelbes Licht, 973,8 x 1206 x 1446cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/ Hamburger Bahnhof)

Abb. 392 (S. 441): Rekonstruktion von Timm Ulrichs: *Olympische Tretmühle* (Rauminstallation auf dem Gelände der Olympischen Spiele in München, 1972, Konstruktion aus Holz und Stahl, 118 x 250 x 150cm, Sammlung Christiane Möbus, Hannover)

Abb. 393 (S. 442f.): Rekonstruktion von Piet Mondrian: *Pier und Ozean IV* (1914, Kohlezeichnung auf Papier, 50,2 x 62,8cm, Werkverzeichnis B 70, Leihgabe im Gemeentemuseum Den Haag), hier Darstellung in roten und grünen Linien, und zwar in Anlehnung an Vera Molnars ähnliche, analytische Zerlegung eines Mondrian-Bildes: *Décomposition d´un Mondrian* (1954, Collage roter und blauer Papierstreifen auf einem Foto eines Mondrian-Originals aus der Serie *Pier und Ozean,* Stiftung für Konkrete Kunst und Design Ingolstadt)

Abb. 394 (S. 444): Rekonstruktion von Vilmos Huszár: *Hammer und Säge* (1917, farbige Ölmalerei auf Holz, 35 x 46cm, Gemeentemuseum, Den Haag)

Abb. 395 (S. 445): Rekonstruktion von Marcel Duchamp: *Drei Kunststopf-Normalmaße* (1913-14, Nachbau-Edition von 1964, Auflage acht Stück, drei Fäden in einer Länge von einem Meter, fallengelassen aus einer Höhe von einem Meter auf eine Leinwand, dort festgeklebt, dann Beschnitt dreier Lineale gemäß der drei zufälligen Kurven der drei Fäden, Objektkasten: 129,2 x 28 x 23cm, Israel Museum Jerusalem)

Abb. 396 (S. 446): Rekonstruktion von Timm Ulrichs: *Homage to Gertrude Stein (in zunehmenden Abstraktionsgrad)* (1972 - 1977, Schaukasten mit Aufschrift, weiß lackierter Holzkasten, 40 x 75 x 7,5cm, Auflage 15 Stück, Kunsthandel)

Abb. 397 (S. 447): Rekonstruktion von Jacob Dahlgren: *I, the World, Things, Life* (2004, interaktive Rauminstallation aus gereihten Dartwurfscheiben an der Wand mit der Aufforderung an die Besucher, die Scheiben mit roten Pfeilen zu bewerfen, 520 x 2200cm, Norrköpings Kunstmuseum, Schweden)

Abb. 398 (S. 448): Semiotische Rekonstruktion von einem Werk der Adbusters-Bewegung (anonymer Künstler, ohne Datum, durch Künstler im Mundbereich manipuliertes Foto einer bekannten Persönlichkeit vor einem Firmen-Logo auf einer Pressewerbeveranstaltung, Quelle: www.adbusters.org/ spoofads, Abruf 2018, September)