

Klaus Sachs-Hombach, Jörg Schirra, Stephan Schwan u.a. (Hg.)

IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 7

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16635>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Sachs-Hombach, Klaus; Schirra, Jörg; Schwan, Stephan u.a. (Hg.): *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 7*, Jg. 4 (2008), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16635>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=32

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft

Ausgabe 7 vom 01.01.2008

Image 7

Inhalt

Jörg R. J. Schirra	2
<u>Einleitung</u>	
Beatrice Nunold	3
<u>Sinnlich – konkret: Eine kleine Topologie des S(ch)eins</u>	
Dagmar Venohr	20
<u>ModeBilderKunstTexte – Die Kontextualisierung der Modefotografien von F.C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem</u>	
Nicolas Romanacci	41
<u>»Possession plus reference«. Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation – angewandt auf eine Untersuchung von Beziehungen zwischen Kognition, Kreativität, Jugendkultur und Bildung.</u>	
Hermann Kalkofen	56
<u>Sich selbst bezeichnende Zeichen</u>	
Rainer Groh	74
<u>Das Bild des Googelns</u>	
<u>Impressum</u>	84

Jörg R. J. Schirra

Einleitung

Mit diesem siebenten Band erreicht *IMAGE* das vierte Jahr des Erscheinens – noch kein ›großer‹ Geburtstag, aber wohl durchaus bereits Grund zu ein wenig Freude und Stolz. Bislang wurden 36 Beiträge in den Hauptheften veröffentlicht und 29 Artikel sowie 19 Rezensionen und eine Bemerkung *Aus aktuellem Anlass* in den Beiheften. Das entspricht im Mittel etwas über 12 Artikel pro Ausgabe. Der Schwerpunkt lag bislang zwar auf Beiträgen in deutsch, doch sind immerhin bereits ca. 6 % in englischer Sprache verfasst.

In diesem Band nähert sich Beatrice Nunold unter dem Titel *Sinnlich – konkret: Eine kleine Topologie des S(ch)eins* der Vorstellung von Wirklichkeit als Totalimmersion. Unter Heideggerscher Prämisse spannt sich der Bogen ihrer Ausführungen von der Philosophie des Bewusstseins über die Neurobiologie und die Interpretation der Quantenphysik bis zur Ästhetik Max Benses, wobei auch Arbeiten der Konkreten Kunst – insbesondere von Verena Loewensberg und Josef Albers aber auch von Jason Martin – eine Rolle spielen. Des weiteren stellt Dagmar Venohr – unter der allgemeinen Bestimmung von Mode als einem ›Transmedium‹ – die Ikonotextualität von Modofotografie und ihre Auswirkung auf Ausstellungen solcher Fotografien am Beispiel der Arbeiten von F.C. Gundlach dar.

Nicolas Romanacci nutzt Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation, um sich den kreativen Potentialen der Jugendkultur unter dem Aspekt nicht-propositionaler Erkenntnisformen zu nähern. Seine Überlegungen münden in einer kulturkritischen Betrachtung von pädagogischem Ignorieren und ökonomischem Ausnutzen solcher kreativer Prozesse. Schließlich stellt Hermann Kalkofen in lockerer Form Überlegungen zur Möglichkeit von Selbstreferentialität von Zeichen und den Unterschieden, die sich hierbei zwischen Musik, Bildwerken, Sprache und Ausdrucksbewegungen aufweisen lassen, zusammen, während Rainer Groh sich wahrnehmungspsychologisch der Verwendung von internetbasierten Suchmaschinen nähert. Ein thematisches Beiheft gibt es diesmal nicht.

Wie gewohnt wünsche ich Ihnen im Namen des Herausgebergremiums anregende Lektüre mit dieser Ausgabe von *IMAGE*.

Beatrice Nunold

Sinnlich – konkret: Eine kleine Topologie des S(ch)eins¹

Wir leben einmal in Relationen, und bedürfen nichts weiter.

(Johann Friedrich Herbart 1829: 415)

Seit uns die Namen in die Dinge wiegen,
wir Zeichen geben, uns ein Zeichen kommt,
ist Schnee nicht nur die weiße Fracht von oben,
ist Schnee die Stille, die uns überkommt.

(Ingeborg Bachmann)

Abstract

We have always been in the picture, involved in sign-processes. *Picture or Sign* are not thing categories, but rather topological categories. Picture or Signs are relational structures. A *Topology of Being and Appearance* means World as a structure of relationship being part of physical-psychic-mental state in the world.

Only disembodied anything will be sensual concretely as a picture, a sign. Concret things are always been abstract. The disembodiment is not the problem but our being- and appearance-oblivion.

Max Bense early reveal re-emphasize the reality is appearance and the appearance is realty.

1 Vortrag: 12. Internationaler Kongress der Deutschen Gesellschaft für Semiotik: Das Konkrete Zeichen, in: Stuttgart, 8.-12.10. 2008.

Wir sind immer schon im Bilde, d. h. in Zeichenprozesse verwickelt. *Bild oder Zeichen* sind keine Dingkategorien, sondern relationales Gefüge. Bilder oder Zeichen sind relationale Gefüge. Eine *Topologie des S(ch)eins* meint das Bezugs- und Verweisungsgefüge Welt in eins mit der physio psychisch mentalen Befindlichkeit in der Welt.

Nur entkörperlicht wird etwas sinnlich-konkret, zum Bild, zum Zeichen. Das Konkrete ist immer schon abstrakt. Das Problem ist nicht das »Disembodiment«, sondern unsere S(ch)einvergessenheit.

Max Bense schon sehr früh deutlich, dass die Realität der Schein und der Schein die Realität.

1. Einführung: Wirklichkeit als Totalimmersion

Die Neurobiologie geht davon aus, dass unser Gehirn ein informationell geschlossenes System ist. D. h., es hat keinen direkten Kontakt zur so genannten Außenwelt. Der neuronale Code ist neutral. Er besitzt keine Spezifität in Hinsicht darauf, ob der elektrische oder chemische Reiz eine externe oder interne Ursache hat. Ich kann hier die Komplexität des Wahrnehmungsprozesses, wie die Hirnforschung sie beschreibt, nicht im Detail darstellen. Danach ist das Bild und damit die Wirklichkeit, die in unserem Kopf entsteht, das Ergebnis eines komplizierten Verrechnungsprozesses, der sich nach Kriterien vollzieht, die zum Teil angeboren, zum Teil frühkindlich erworben sind oder auf späteren Erfahrungen beruhen. Was wir wahrnehmen, alles was wir sinnlich und sehr konkret spüren, hören, sehen, schmecken, tasten, riechen oder auch nur erahnen, ist kein einfaches Abbild einer von uns unabhängigen Realität, sondern wird aktiv vom Gehirn produziert. Wirklichkeit konstituiert sich als Immersionsraum, als immer schon Im-Bilde-sein, als permanenter, totaler Zeichenprozesszusammenhang und virtuelle Realität 1. Ordnung (VR 1). Das ist nicht bloß metaphorisch, also wiederum bildlich gemeint. Es handelt sich nur insofern um einen Topos, einen Gemeinplatz, als es den allen Menschen gemeinsamen, wenn auch je individuell erschlossenen Da-seinsraum, das physio-psychisch-mentale Bezugs- und Verweisungsgefüge, benennt. Die VR 1 (Wirklichkeit, Welt, Dinge, Sachverhalte, Tatsachen, Abstraktes wie Konkretes) ist ein relationales Gefüge mit individuell variierenden Topologien.

Wir sind im doppelten Sinne immer schon im Bilde und in Zeichenprozesse verwickelt, und zwar in der Weise, in der Merleau-Ponty von unserer »Verwickeltheit ins Sein« spricht (MERLEAU-PONTY 1986: 117). Die Wirklichkeit (VR 1) ist für uns unmittelbar, und wir gewinnen in unseren alltäglichen Vollzügen nur selten eine reflexive Distanz. Die VR 1 wird immer schon geschehen sein. Das sinnlich-konkret Erlebte besitzt diese Qualität nur in der VR 1. Dies macht Wirklichkeit für uns evident. Es handelt sich um eine Totalimmersion, dessen Virtualität unbemerkt bleibt. In dem Roman *Der Große Wald* streitet sich Prof. Zuckerschale mit seiner Kollegin Sternenhain:

»Sie zweifeln doch sicher nicht daran, dass wir beide uns auf dem windigen Campus befinden und mit einander sprechen?«

Und diese antwortet:

»Sagen wir, ich glaube ziemlich fest daran, so dass mir kein Zweifel darüber in den Sinn kommt. Und ich kann einige triftige Gründe, die für diese Annahme sprechen, ins Feld führen. Zum Beispiel die Dichte meiner Sinneswahrnehmung. Ich spüre den Boden unter meinen Füßen, den kalten Wind, während ich mit Ihnen spreche, rieche die See und schmecke das Salz. Ich sehe Sie und höre, was Sie zu mir sagen, und ich bin in einer etwas gereizten Stimmung und bin mir während der ganzen Zeit selbst gegeben. Ich bin mir präsent, wenn mir dies auch nicht zu jedem Zeitpunkt präsent ist. Das alles kann eine riesige Täuschung sein, Lug und Trug. Vielleicht träumt es mir nur. Doch wer ist es, und wem gehört das Mir? Vielleicht ist alles nur ein Traum in einem Traum, in einem Traum ad infinitum. Das lässt sich nicht beweisen. Das Gegenteil aber auch nicht. Trotzdem scheint mir meine Wahrnehmung evident und ich glaube ziemlich fest daran, dass ich hier stehe und eine viel zu lange Rede halte.« (NUNOLD 2008: 46)

Die Seinsgewissheit, wie die Tatsache, dass es aus dem Immersionsraum Wirklichkeit (VR 1) keinen Notausgang gibt, unterscheidet die VR 1 von einer virtuellen Realität 2. Ordnung (VR 2).

Salvatore Dali etwa machte es sich zur Aufgabe, Wahnbilder so präzise darzustellen, dass sie ebenso sinnlich-konkret erlebt werden und sich als Wirklichkeitsäquivalent aufdrängen.

»Mein ganzer Ehrgeiz auf dem Gebiet der Malerei besteht darin, die Vorstellungsbilder der konkreten Irrationalität mit der herrschsüchtigsten Wut der Genauigkeit sinnfällig zu machen [...].« (DALI 1935, in: DESCHARNES 1997)

Nun sind alle Medien Immersionsmedien und fordern eine anhaltende Fokussierung der Aufmerksamkeit und ein ganzes oder teilweises Abblenden der Wirklichkeit (VR 1). »Mit der herrschsüchtigsten Wut der Genauigkeit sinnfällig zu machen«, ist aber im Grunde das Programm einer Totalimmersion. Je perfekter die Ersatzstimuli der VR 2 für die in unserer Wirklichkeit (VR 1) erlebten sind, desto mehr ist ein Mensch davon überzeugt, dass alles real ist, und »desto weniger kann der Mensch unterscheiden, ob er sich in einem eingetauchten (endo) oder einem aufgetauchten (exo) Zustand befindet.« (SCHMIDT 1999: 241) Aus der VR 2 können wir in die VR 1, in unsere Wirklichkeit, zurückkehren, aus der VR 1, unserer Wirklichkeit nur zeitweise in eine VR 2 flüchten, etwa beim Lesen eines Buches, beim Schauen eines Film oder Theaterstücks, Hören von Musik, Betrachten eines Kunstwerks, versunken in unsere Gedanken oder beim Spiel im Cyberspace, um nur einige Möglichkeiten zu nennen. Der Exo-Zustand ist der Endo-Zustand der VR 1. Die Totalimmersion unserer Wirklichkeit ist perfekt und lebhaftig, sinnlich-konkret, gerade weil es sich bei den Stimuli nicht um Ersatzstimuli handelt. Die VR 1 ist keine gelungene Simulation der Welt an sich. Die VR 1 ist der Ernstfall. Heißt es hier »game over«, ist das Spiel wirklich aus. Die beklagte Virtualisierung in unserer medialisierten Welt und das damit einhergehende Disembodiment mit all seinen Konsequenzen hängen damit zusammen, dass eine Totalimmersion in eine VR 2 mit all seinen Konsequenzen (noch) nicht möglich ist.

Wirklichkeit ist kein mehr oder weniger punktgenaues Abbild eines Urbildes, keine Repräsentation, sondern wie Merleau-Ponty schreibt, »Urpräsentation des Nichturpräsentierbaren«, »originäre Präsentation des Nichtrepräsentierbaren« (1986: 277, 261). Unsere Realität ist Schein und der Schein unsere Realität.

In diesem Sinne ist der Schein objektiv, von einer nicht hintergehbaren Faktizität, ein Dass der Gegebenheit, zwar fiktional aber nicht vollständig fiktiv. »Wie viel Schein, soviel Hindeutung auf's Seyn«, stellte schon Johann Friedrich Herbart 1829 lakonisch fest (HERBART 1829: 76).

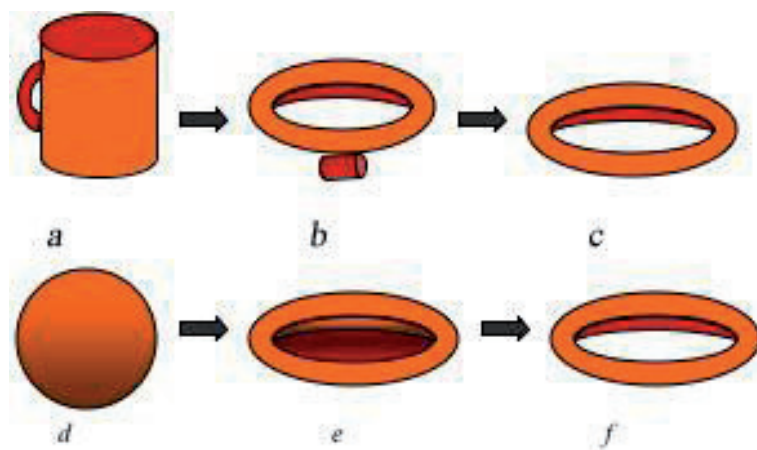
2. Was meint Topologie des S(ch)eins

Den Begriff *Topologie des Seins* prägte Heidegger für die Kunde von der Ortschaft als dem Bezugs- und Verweisungsgefüge, in dem wir uns immer schon befinden. Eine Topologie des Seins ist eine Topologie der physio-psychisch-mentalenen Bezugs- und Verweisungsgefüge oder Zusammenhangsstrukturen (vgl. KETTERING 1987: 223).

Die Topologie als mathematische Disziplin beschäftigt sich mit kontinuierlichen Transformationen von Zusammenhangsstrukturen und deren relationalen Ähnlichkeiten (Homöomorphismen), aber auch mit Brechungen von Zusammenhangsstrukturen, gebrochenen Topologien (Antimorphismen). Im letzten Fall wird von Nichtstandardtopologie (NsT) gesprochen (vgl. NUNOLD 2008a).

2.1 Zwei einfache Beispiele:

Der Übergang von einem Becher zu einem Torus (Doughnut) ist ein Beispiel für eine kontinuierliche Veränderung. Das topologische Geschlecht verändert sich nicht. Der Torus ist aus dem Becher hervorgegangen und auf diesen rückabbildbar. Er ist eine homöomorphe Abbildung des Bechers.



a, b, c sind topologisch äquivalent (homöomorph). Das topologische Geschlecht ändert sich nicht.

d, e, f sind topologisch nicht äquivalent (antimorph). Das topologische Geschlecht verändert sich von 1-fach zu 3-fach zusammenhängend.

e stellt durch die infinitesimale Grenzfläche die Brechung der Zusammenhangsstruktur dar.

Im Übergang von einer Kugel zu einem Torus verändert sich das topologische Geschlecht. Die Zusammenhangsstruktur bricht. Der Torus ist aus der Kugel hervorgegangen, aber nicht auf diese rückabbildbar. Der Torus ist eine antimorphe, nichtstrukturerhaltende Abbildung der Kugel mit emergenten Eigenschaften.

Wirklichkeit, Bild, Zeichen, VR 1 und VR 2 sind keine Dingkategorien. Sie sind relationale Gefüge mit spezifischen Topologien. Eine Topologie des Seins ist immer auch eine Topologie des Scheins und unserer Semiosen. Sie befasst sich mit den Transformationen oder Translationen und Brüchen der physio-psychisch-mental-lichen Zusammenhangsstrukturen unseres In-der-Welt-seins (vgl. NUNOLD 2008a).

2.2 Eine kleine Topologie des S(ch)eins

2.2.1 Prägeometrie

Eine Brechung der Zusammenhangsstruktur ist vermutlich der Ursprung unserer Wirklichkeit. Sie ist eine antimorphe Abbildung eines für uns unerkennbaren Vorzustandes, an dem wir auf Grund unserer Leiblichkeit teilhaben. Die Brechung ist der ›Unter-Schied‹ (Heidegger) oder die Differenz selbst und das Offene einer universalen physio-psychisch-mental-lichen Relationalität, aus der und innerhalb derer jede Wirklichkeit für uns erst emergiert. Heidegger nennt diese universale In-differenz das »Verhältnis aller Verhältnisse« oder »Ortschaft aller Orte und Zeit-Spiel-Räume« (1959: 215, 258) und Merleau-Ponty eine »universalen Dimensionalität« (1986: 333, vgl. 279, 315; 1984: 33; HEIDEGGER 1954: 189, 192; 1959: 13, 24 ff.; vgl. NUNOLD 1999; 2000; 2004: 42 ff.). Im Buddhismus entspricht dem das Konzept der Leere. Die Leere, das Nichts, ist, wie wir aus dem ostasiatischen Denken wissen und wie Heidegger orakelt, nicht nichts (vgl. HEIDEGGER 1949: 1983). Leere, Relationalität, Zusammenhänge etc. sind nichts Substantielles, sondern eher so etwas wie ein prozesshaft gedachtes Substrat unseres leib-seelisch-geistigen Existierens, ein physio-psychisch-mentales Grund- und Gründungsgeschehen, unsere zweite und eigentliche Natur, wenn die erste Natur unsere biologische Existenz beschreibt. Im Sinne einer NsT kann von einem physio-psychisch-mental-lichen Vor- oder Grundzustand, gewissermaßen von einer physio-psychisch-mental-lichen Prägeometrie gesprochen werden, aus der alle anderen Zusammenhangsstrukturen, alle anderen physio-psychisch-mental-lichen Bezugs- und Verweisungsgefüge erst emergieren (vgl. EISENHARDT / KURTH 1993; EISENHARDT / KURTH / STIEHL 1995; KURTH 1997; NUNOLD 2004: 42 ff.). Er ist so etwas wie die Matrix jeder VR und aller Zeichenprozesse, eine universale In-differenz. Er besitzt keine Metrik, ist maßlos im Sinne des griechischen *apairon* und ist kein Kontinuum. Kurth und Eisenhardt führen den Begriff ›fraktgen‹ für die Zerbrochenheit innerhalb der NsT ein (EISENHARDT / KURTH 1993: 60). Die NsT weist Selbstähnlichkeiten auf, die auf Grund der Durchdringungseigenschaften nichtstandard-topologischer Zusammenhangsstrukturen, ›unordentlicher‹ oder ›bizarrer‹ sind als die Selbstähnlichkeiten, wie sie von Gebilden der fraktalen Geometrie bekannt sind (EISENHARDT / KURTH 1993: 46; vgl. Nunold 2000, 2004: 44 f.). Der physio-psychisch-mentale Grundzustand ist ursprünglich ein unendlicher und zerklüfteter (vgl. HEIDEGGER 1994: § 127, 156 ff.) oder zerbrochener Zusammenhang und eine antimorphe, nichtstrukturerhaltende Abbildung oder NsT-Translation

der Topologie eines an sich Seienden und für uns unerkennbaren neuronalen Vorzustandes. Er ist etwas grundsätzlich Neues und nicht rückabbildbar.

2.2.2 Wirklichkeit

Während eine Beschreibung der Unterschiede zwischen Kugel und Torus problemlos gelingt, können wir im Falle der Wirklichkeit für uns und einer Realität an sich aus prinzipiellen Gründen nur indirekt schließen. Die VR 1 ist unhintergebar. Alle Beschreibungen sind Abbildungen innerhalb der VR 1 und des in der VR 1 gegebenen. So ist auch Naturwissenschaft stets Endophysik, Physik innerhalb der VR 1 und vermag nur indirekt auf die vorausgesetzte Realität an sich zu schließen. Für den Quantenphysiker Anton Zeilinger sind Wirklichkeit und Information dasselbe (vgl. ZEILINGER 2005: 229):

»Letztlich ist es so, dass wir in der Quantenphysik über die Wirklichkeit an sich keine direkten Aussagen machen können. Wir können nur darüber reden, welche Information, welches Wissen wir haben. Wir können uns eine Wirklichkeit dann konstruieren, wenn mehrere Physiker in der gleichen Situation die gleichen Eindrücke, die gleichen Informationen haben. Dann werden wir sagen, dass dies wahrscheinlich der Wirklichkeit entspricht.« (ZEILINGER: WZ. 12./13. Juli 2002)

In dem fiktiven Disput kommt die Sternenhain zu einem ganz ähnlichen Schluss:

»Dann sind sie also doch Realistin.« bemerkte Zuckerschale amüsiert.

»Ja, aber aus pragmatischen Gründen und keinen naiven. Ich glaube nicht daran, dass unsere Wahrnehmung eine Punkt für Punkt Wiedergabe all dessen ist, wie es ist. Nun sie unterstellen mir, dass ich mir bewusst bin, mich mit ihnen auf dem windigen Campus zu befinden, zu dem unterstellen Sie mir wahrscheinlich, dass ich Ihnen dasselbe unterstelle. Ich unterstelle ihnen das Nämliche. Aus diesem gegenseitigen Unterstellen ziehen wir unsere Gewissheit über die Realität, ein Realitätsbeweis ist das nicht. Was wir Realität nennen und uns so evident erscheint, konstituiert sich für jeden von uns auf Grund unserer immanenten Erkenntnisbedingungen und in Abhängigkeit eines wechselseitigen Unterstellens, welches nur für jeden allein zu durchschauen ist. Auf diese Weise entgehen wir zwar dem Solipsismus, mehr ist aber nicht erreicht.« (NUNOLD 2008: 47)

Zeilinger würde die Philosophin in einem Punkt korrigieren:

»Dies ist nicht nur ein rein praktischer Standpunkt. Da wir ja nur mit Hilfe der Information etwas über die Welt aussagen können, ist es auch ein prinzipieller. Es ist ganz offenkundig sinnlos, nach der Natur der Dinge zu fragen, da eine solche Natur, selbst wenn sie existieren sollte, immer jenseits jeder Erfahrung ist.« (NUNOLD 2005: 227)

Er hegt allerdings die begründete Hoffnung, dass die Experimente der Quantenphysik ein starkes Indiz dafür liefern, dass bei allen fiktiven Anteilen, diese Welt diese Welt und keine bloße Phantasmagorie ist. Er fragt sich:

»Warum haben nicht verschiedene Beobachter, verschiedene Informationen? Wenn wir an eines unsere Experimente denken, stimmen wir ja alle darin überein, welcher Detektor ›Klick‹ macht und welcher nicht.«
(ZEILINGER 2005: 228)

Für ihn gibt es darauf zwei mögliche Antworten:

»Dies könnte einerseits deshalb sein, weil es nur ein Bewusstsein gibt, nämlich das eigene, und alle anderen nur Vorstellungen in diesem eigenen Bewusstsein sind. Andererseits kann es sein, dass diese Übereinstimmung zwischen verschiedenen Beobachtungen bedeutet, dass eine Welt existiert. Eine Welt, die so beschaffen ist, dass die Information, die wir besitzen – und wir besitzen nicht mehr –, offenbar in gewisser Weise auch unabhängig vom Beobachter besteht.« (ZEILINGER 2005: 228)

Ist die kleinste Informationseinheit ein Bit und Information (und damit Wirklichkeit) nicht ad infinitum kontinuierlich zerlegbar, folgt daraus, »dass es so etwas wie eine gewisse Feinkörnigkeit in unserer Erfahrung der Welt geben muss« und »dass es keine verborgenen Variablen gibt« (Zeilinger 2005: 225, 224). Unsere Wirklichkeit ist im Ursprung zufällig und diskret. Sie ist kein Kontinuum. Die Topologie der universalen Matrix unseres psychisch-physisch-mental existierens ist diskret nicht nur auf Grund des gebrochenen NsT-Zusammenhangs, sondern auch weil die Information, aus der sich für uns Wirklichkeit konstituiert, gestückelt oder gequantelt, abgründig zufällig ist.

2.2.3 Das Sein, das Nichts und das Selbst

Das abendländische Denken ist radikal zweiwertig und auf das Sein gerichtet, die Substanz (vgl. NUNOLD 2008a). Die ist etwas Massives, Handfestes, Beharrendes, widerspruchsfrei Zusammenhängendes und absolut Positives, auch positiv Bewertetes.² Gott ist das oberste, absolute, positive Sein und Ursache, Zentrum und Umfang alles Seienden, alles Positiven, also Existierenden und Guten. Nachdem wir Gott aus dem vermeintlich kausalgeschlossenen physikalischen Weltzusammenhang herauskatapultiert haben und unsere Wirklichkeit sich als ein Konstrukt unseres Gehirns darstellt, haben wir ein Problem. Nicht nur, dass das Sein gar nicht so beharrlich, kontinuierlich, kausal total zusammenhängend, nach ewigen Gesetzen regiert, und geradezu parmenidisch zu sein scheint. Es stellt sich als Grundnegatives, Subjektives dar, als eine von einem an sich unerkennbaren Gehirn erzeugte VR 1. Das Subjekt, auf der Seite des Nichts verbucht, wird zu einem contrafaktischen Produkt des Gehirns, von dem wir nicht mal mehr von dem unsrigen reden dürften. Descartes *res cogitans* irrlichtert als Phantom in der Phantasmagorie der Welt.

Wir sind stets schon im Bilde, und es gibt für uns nur Zeichen. Bild, Zeichen sind relationale Gefüge, Zusammenhangsstrukturen. Sie sind nichts, wenigstens nichts Substanzielles. Wir selbst und die anderen Menschen sind uns nur als Zeichen gegeben. Für Peirce, wie übrigens auch für

2 In unserem Denken überlagert sich *positiv* für Sein mit der Bewertung *positiv* für gut und *negativ* für Nichts mit der Bewertung *negativ* für schlecht. Die Bewertung und die ontologische Auszeichnung sind zwei unterschiedliche semantische Ebenen, die der Beschreibung und die des Sollens. Wir begehen gewissermaßen am Grunde, in den kryptischen Tiefen unseres Denkens und Fühlens, unseres physio-psychisch-mental Bezugs- und Verweisungsgefüges, einen naturalistischen Kurzschluss. Das Sein erwies sich als etwas Negatives, Nichtseiendes, bloß Virtuelle. Zudenken geben sollte uns, dass z. B. ein positiver medizinischer Befund meist negativ im Sinne von *schlecht* ist.

Heidegger ist der Mensch ein Zeichen (APEL: 223 / CP. 5.314; HEIDEGGER 1954: 136), für Heidegger mit Hölderlin ein deutungsloses Zeichen (vgl. NUNOLD 1999; 2003: u. a. 116 ff., 136 ff.). Unser Ansich ist für uns ebenso unerkennbar, wie das Ansich der Welt. Unser Selbst aber ist nur ein Zeichen, ein relationales Gefüge oder eine dynamische Zusammenhgangsstruktur die, aus einer Brechung hervorgegangen, in der real vorausgesetzten Welt des Ansich vermutlich kein wie auch immer geartetes Pandon besitzt, dessen homöomorphe Abbildung es sein könnte. Es ist etwas Neues. Der Schluss, das Ich sei nur ein Phantom, ist unserer internalisierten abendländischen Metaphysik ebenso geschuldet wie die Annahme, unsere Wirklichkeit sei eine bloße Phantasmagorie.

Als contrafaktisches Produkt eines nur scheinhaft existierenden Gehirns ist das Ich, unser Selbst nicht Nichts (~n). Aber was ist es dann? Hier nähern wir uns dem essentiellen Problem des zweiwertigen Denkens, dem tertium non datur und der Notwendigkeit, im Sinne von aus der Not gewendet, nicht im modalen Sinne, einer mehrwertigen Logik und einer entsprechenden Semiotik, welche die so genannten negativen Kategorien nicht ausschließt und dem bisher ausgeschlossenen Dritten in seiner Vielgestaltigkeit einen topologischen Ort in der Zusammenhgangsstruktur unseres Fühlens und Denkens zuerkennt.³

Das Subjekt ist das negative, virtuelle, organisatorische Zentrum und Umfang dieses negativen Seins, welches unsere Wirklichkeit ist. Dieses Zentrum, das Ich ist gewissermaßen virtueller als das auf es zentrierte Sein. Dies besitzt wenigstens ein vorausgesetztes Korrelat in der Realität an sich. Das Ich ist in diesem Sinne ein potenziertes Nichts und im doppelten Sinne überseiend, wie einige Theologen, Mystiker und Mystikerinnen dies von Gott behaupteten. Es ist sozusagen supravirtuell, ein Supraimago oder Überzeichen und in der Tat deutungslos, ein Zeichen sui generis. Es ist selbst- und fremdbestimmend und -bezeichnend. Deutungslos deutet es gleichursprünglich sich selbst in eins mit seiner Welt, seinem Bezugs- und Verweisungszusammenhang. Nichts ist uns so unmittelbar sinnlich-leibhaftig-konkret und selbstverständlich präsent wie wir selbst und zu gleich so wenig transparent. Ein Disembodiment wird sich, als Bedingung der Möglichkeit unseres Selbstseins, stets schon und ursprünglich ereignen. Die Erfahrung der Nichtidentität von Leib und Seele, Körper und Geist ist eine Grunderfahrung unseres Menschseins. Problematisch ist nicht das Disembodiment, das Selbst ist etwas Virtuelles und Prozesshaftes, sondern unsere Seinsvergessenheit und Scheinverlorenheit, die eine Dissozierung der physio-psychisch-mentalen Zusammengehörigkeit begünstigt. Fühllosigkeit ist eine mögliche Folge. Realität und leibhaftige Existenz wird z. B. nur in Grenzsituationen mittels eines besonderen Kicks etwa bei Extremsportarten oder gar durch Fremd- und Selbstverletzungen sinnlich-konkret erfahrbar. Die VR 1 ist aber kein Computerspiel und unser Körper kein Avatar.

Das Unbehagen, das uns beschleichen mag, angesichts einer diagnostizierten Zunahme der Virtualisierung der Kommunikation, der Beziehungen, des Austauschs von Werten, aber auch unseres Selbst, das in unterschiedlichen Zusammenhängen unterschiedliche Rollen, variierende physio-psychisch-mentale Zusammenhgangsstrukturen realisiert, ist zum Teil wenigstens unserer anti-quierten und zumeist nicht reflektierten metaphysischen Grundeinstellung geschuldet, die nach einem Beharrenden, Substanthaften und Bleibenden, mit sich Identischen verlangt.

3 An dieser Stelle kann ich nur auf die logischen Arbeiten Gotthard Günthers (1978, 1976, 1979, 1980) und die semiotischen Vorarbeiten der Autorin verweisen (NUNOLD 1999, 2003, 2004; siehe auch im Anhang).

2.2.4 Schwellen

Die Grenze zwischen VR 1 und VR 2 erweist sich nicht als starre Barriere, eher als eine Schwelle, ein Übergang, der, solange er währt, nie in das eine oder andere vollständig übergegangen sein wird, sondern teilhat an beiden Realitäten. Beängstigend ist nicht, dass wir hin und her über die Schwelle treten oder auf ihr wandeln, sondern dass dies instantan und oft unbemerkt geschieht. Massenmedien setzen darauf. Wirklichkeit (VR 1) wird durch diverse virtuellen Realitäten 2. Ordnung kolonialisiert. Statt von *Kulturimperialismus* könnte von *Scheinimperialismus* im doppelten Sinne der Bedeutung gesprochen werden. In der medialisierten Gesellschaft wird die VR 2 gewissermaßen überschwellig, in dem Sinne, dass ihre Reize intensiver sind, schriller, bunter, ihre Bilder pointierter, prägnanter, oder um mit Dali zu sprechen »mit der herrschsüchtigsten Wut der Genauigkeit« sinnfälliger. Das Medienereignis, wird zum Realitätskriterium. Nichts ist so intersubjektiv wie ein Medienereignis und es ist beliebig wiederholbar in immer neuen Zusammenhängen. Die Wirklichkeit (VR 1) ist flüchtig und irreversible, die VR 2 dagegen geradezu ewig. Sie wird zum Beharrenden in der Zeit, zum Bleibenden, zu dem, was einzig Substanz zu haben scheint.

Die VR 2 ist nicht einfach aus der VR 1 hervorgegangen. Sie ist nicht nur eine Transformation oder Translation der VR 1. Das wäre zu linear gedacht. Die unterschiedlichen physio-psychisch-mental-ten Zusammenhangsstrukturen, der VR 1 und VR 2 emergieren aus der universalen In-differenz unseres physio-psychisch-mental-ten Grundzustandes. Sie durchdringen einander und sind miteinander gekoppelt. Diese werden sich im Prozess der Her-vor-bringung von Realität (VR 1, VR 2) immer schon herausgebildet haben, bevor wir uns ein konkretes Bild von etwas machen konnten. Die Brechung der Zusammenhangsstruktur und auch der Sprung in eine andere bleiben meist unbemerkt. Wir sind in die bizarr-fraktgene Topologie des S(ch)eins unauflöslich verwickelt (vgl. NUNOLD 2008a). Logik und Semiotik sollten dem gerecht werden, gewissermaßen als Antidot gegen die mangelnde Selbsttransparenz in unseren Her-vor-bringungen von Wirklichkeit. Selbsttransparenz hieße, den ursprünglichen Verblendungszusammenhang zwar nicht total zu durchschauen, das gelingt stets nur partiell, sondern ihn als einen solchen in seiner Unausweichlichkeit zu erkennen. Mag sein, dass auf diese Weise ein distanzierterer, freierer und ein (selbst)ironischer Umgang mit Virtualisierungen aller Art gelingt.

3. Sinnlich-konkret: Hommage an Max Bense

Nichts, so scheint es, ist so konkret und ohne Transparenz auf eine mögliche Bedeutung und emotionale Aufladung wie das Zeichen selbst, seine Form, Farbe und Materialität. Der Konkretismus hat dieses Credo zum Programm erhoben. Rein Geistiges soll realisiert, nicht die gegebene physikalische Welt abstrahiert werden, wie Theo van Doesburg in seinem Manifest 1930 proklamierte:

»Das Kunstwerk muss im Geist vollständig konzipiert und gestaltet sein, bevor es ausgeführt wird. Es darf nichts von den formalen Gegebenheiten der Natur, der Sinne und der Gefühle enthalten. Wir wollen Lyriismus, Dramatik, Symbolik usf. ausschalten. Das Bild muss ausschließlich aus plastischen Elementen konstruiert werden, d. h. aus Flächen und Farben. Ein Bildelement hat keine andere Bedeutung als sich selbst.« (ROTZLER 1993: 47)

Kunstwerke sollen Gegenstände für den ›geistigen Gebrauch‹ sein, so Max Bill (1949). Für Max Bense ist der ›ästhetischen Zeichenprozess‹ eine ›Existenzmitteilung‹. Existenz definiert er als individuierte Realität von Funktionen und Prozessen« (BENSE: 1997: 4), eine technische Beschreibung für *physio-psychisch-mentale Zusammenhangstruktur*. Technik ist für ihn ein ›Netz von sichtbaren und nicht sichtbaren Funktionen und Relationen, Strukturen und Aggregaten‹ (BENSE 1998: 192). Menschliche Existenz bestimmt er konsequenterweise als ›technische Existenz‹. Die technische Existenz zeichnet sich, so Bense,

»durch eine äußerst aktive Intelligenz [aus], die von Anfang an auf die Hervorbringung einer zweiten bewohnbaren Weltschicht angelegt war« (BENSE 1952: 63 f.).

Ziel ist es, eine Welt zu realisieren, die so konkret ist, wie es schon van Doesburg in seinem Manifest forderte.

»Die technische Bearbeitung der gegebenen Welt selbst führt sofort zu Errichtung einer neuen Realität, einer Realität, die materiell konkret, aber intellektuell äußerst abstrakt ist und die die Natur im eigentlichen Sinne denaturiert und sie [...] gleichsam mit einer neuen bewohnbaren Haut überzieht, deren Ruin oder Perfektion allein unseren Aktionen anvertraut ist.« (BENSE 1952: 68)

Benses Utopie, sein Prinzip Hoffnung und vielleicht auch das uneingestandene emotionale Motivens des Emotionslosigkeit propagierenden Konkretismus, ist eine von Menschen selbstgemachte Welt, die anders als die gegebene physikalische Welt, den menschlichen Erkenntnis und Anschauungsbedingungen adäquat ist. Wenn wir nach Kant nur das Erkennen, was wir ›gemäß den eigenen Gesetzen hervorbringen können‹, dann können wir uns unsere Welt auch gleich selbst verfertigen. Diese Welt ist zwar nicht ›die Welt der Dinge an sich, sondern der Phänomene‹ (BENSE 1993: 46), des Scheins, der Zeichen, aber nur diese Welt ist unseren Erkenntnisformen adäquat (vgl. NUNOLD 2003, 64 ff.). Der Schein der VR 2 wird zur Realität und die Realität zur VR 2. Ästhetik bestimmt er als Zeichentheorie und Ontologie der selbst hervorgebrachten Welt (vgl. NUNOLD 2003: 77 ff.).

»Es ist ein Unterschied, ob man in der Kunst Realität als semantische Wirklichkeit hat [...] oder ob man diese Realität faktisch ontisch besitzt, weil man sie selbst unmittelbar aus der Fläche als Flächenverhältnisse produziert – jede moderne Ästhetik fundiert Kunst, die Arbeit am Sein ist (und das ist einer der Gründe, weshalb moderne Ästhetik wesentlich Ontologie sein muss). Es handelt sich dabei um einen Übergang von einer Zeichenwelt, die Realität bedeutet, zu einer Zeichenwelt, die Realität ist.« (BENSE 1993: 63)

Diese Zeichenwelt ist sinnlich konkret. Abstraktion wird unnötig, denn sie ist intellektuell abstrakt, frei von ›formalen Gegebenheiten der Natur, der Sinne und der Gefühle‹ von ›Lyriismus, Dramatik, Symbolik‹.

Es handelt sich hierbei um ein geradezu heroisches Projekt, dass wie die heroischen Projekte der tragischen Helden der Antike ab origine zum Scheitern verurteilt ist. Tragische Helden scheitern, weil sie sich in ihrer Hybris gegen das vorausbestimmte Schicksal auflehnen. Das Projekt ist tragisch zum einem in der Weise, in der Bense das technisch-heroische Scheitern beschreibt. Kunst,

Technik sind für ihn Arbeit am »Material des Seins, dem man ja nie entkommt«, und ein Aufhalten und Integrieren des physikalischen Prozesses, »denn nicht-aufgehalten, nicht-integriert würde er uns nur in der furchtbaren Rolle der Verwesung erscheinen«, so Bense (BENSE 1993: 183, 193).

Unser Schicksal oder Verhängnis besteht zum anderem darin, wie Bense in seinen ästhetischen, semiotischen und Informationstheoretischen Schriften deutlich macht, dass wir immer schon, in »einer Zeichenwelt (sind), die Realität ist« (BENSE 1993: 63). Nur in ihr kann es überhaupt Deutung und Bedeutung, Mantik und Semantik, Dramatik, Lyrismus und Semiotik geben.

Auf Grund unserer physio-psychisch-mental Struktur ist Denken und Handeln ohne Fühlen, ohne emotionales Bewerten und ohne Transparenz auf eine mögliche Bedeutung, wenigstens bei intakten Hirnstrukturen nicht möglich, wie wir aus der Neurobiologie wissen und wie es u. a. Luc Ciompi (1997) in seiner fraktalen Affektlogik gezeigt hat. Noch die propagierte Emotionslosigkeit entspricht eher einer »kühle(n) Lust«, wie Ciompi sie für das wissenschaftliche Denken beschreibt (CIOMPI 1997: 73.). Die »kühle Lust«, die Coolness kann auch als Abwehrhaltung einer existentiell empfundenen Not des Ausgesetztseins in der Fremde, der Heimatlosigkeit oder der Geworfenheit (Heidegger) in den physikalischen Prozess, interpretiert werden. Sie verleiht dem Streben nach Erkenntnis, nach ästhetischer Vollkommenheit und Reinheit die nötige Leidenschaft, wie sie in Benses Texten spürbar wird, um eine für Menschen verstehbare, berechenbare, bewohn- und bebaubare Welt zuschaffen. In diesem Sinne ist der Konkretismus eine Form der Rationalisierung, deren kühle Lust darin besteht, zu erleben wie sich alles fügt und unserem Denken und Handeln verfügbar und für es kalkulierbar wird (vgl. NUNOLD 2004: 19f).

Zeichen bedeuten niemals nur sich selbst. Wäre dem so, wären sie keine Zeichen für uns. Zeichen gibt es nur für einen Interpreten und der ist zwar nicht unumschränkter Alleinherrscher aber virtuelles Zentrum und Umfang seiner Semiosen. Innerhalb ihrer Topologie entfalten sie ihre Logik und öffnet sich ein Spielraum möglicher Deutungen und Bedeutungen.

Auch ein Bild der Konkreten Kunst ist eine virtuelle Realität 2. Ordnung. Diese ist abhängig von der materiellen Ausführung, von der Konstruktion »aus Flächen und Farben«, wie von Doesburg einst

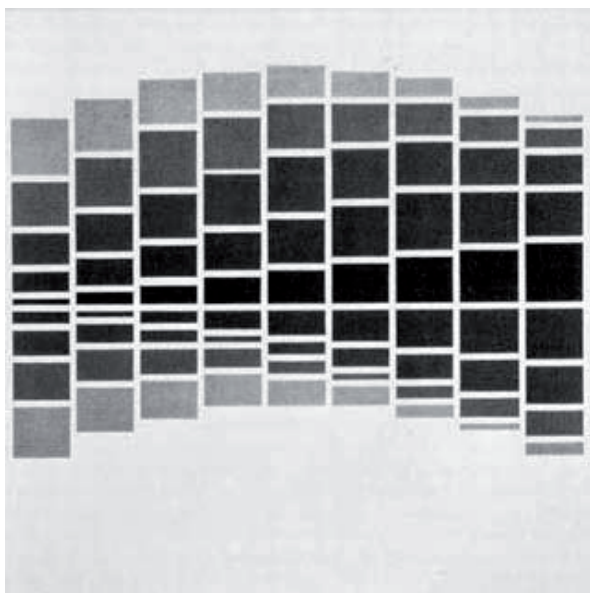


Abbildung 2

Verena Loewensberg: Bild, Öl auf Leinwand, 93 x 93, (BILL 1987: 17)

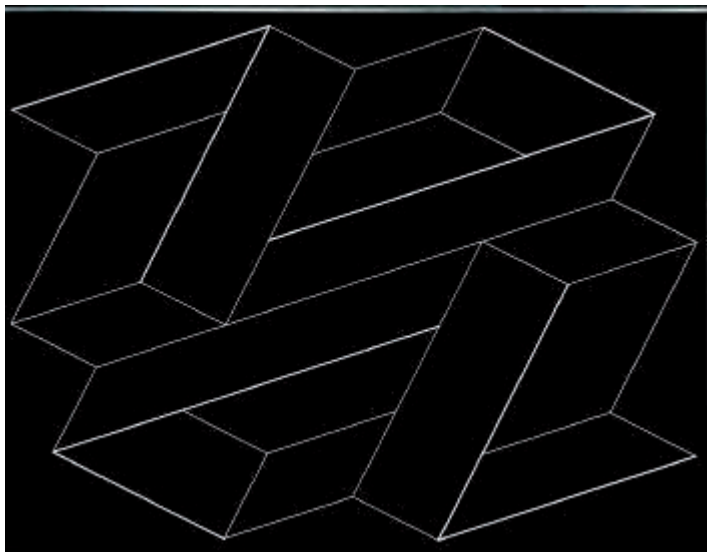


Abbildung 3

Josef Albers: *Structural Constellation N-35*,
Vinylite auf Leinwand, 1964, Nationalgalerie
Berlin.

forderte. Zugleich ist sie etwas qualitativ anderes und Neues. Der ästhetische Schein, ihre Schönheit, Erhabenheit, Heiterkeit verschwinden ebenso wie der vermaledeite Lyrismus, die Dramatik und Symbolik oder Verlogenheit und Kitsch, eben alles was uns anzieht, in den Bann schlägt oder abstößt, zerlegen wir ein Kunstwerk in seine materiellen Komponenten (vgl. NUNOLD 2008a).

Beschäftigen wir uns mit der materiellen Beschaffenheit oder der Ausführung des Bildes, mit seinen Formen, Farben etc. haben wir die VR 2 schon verlassen. Die Kunstwissenschaftliche Betrachtung wechselt nicht nur ständig zwischen VR 1 und VR 2 hin und her. Sie hat ihren Ort auf der Schwelle, im Über-Gang zwischen VR 1 und VR 2, zwischen zwei Realitätsebenen oder Zusammenhangsstrukturen. Auch wenn Max Bense eine andere Begrifflichkeit verwendet, besteht darin doch gerade seine tiefe Einsicht, der eine Topologie des S(ch)eins viel verdankt.

Der Konkretismus arbeitet auf und mit der Schwelle zwischen VR 1 und VR 2. Er ist auf diese sehr konkrete und bewusste Weise Arbeit am Material des Seins und des Scheins, um den Ausdruck Max Benses zu variieren. Kunst, Kultur, Zivilisation ist zwar immer Arbeit am Material des S(ch)eins, aber auf unterschiedlichen Reflexionsniveaus. In diesem Sinne ist Ästhetik als Semiotik, Informationstheorie und Topologie des S(ch)eins, wie Bense es ausdrückte, Ontologie.

4. Schluss: Nur der Schein lügt nicht

Die Konkrete Kunst spielt mit dem Übergang zwischen VR 1 und 2 auf bewusste und ironische Weise. Josef Albers sagte einmal: »Nur der Schein lügt nicht.« Er meint den Schein der Kunst. Im Unterschied zu anderen Immersionsmedien reflektiert sie auf ihre eigene Scheinhaftigkeit und den Prozess ihrer Hervorbringung. In der Konkreten Kunst geschieht dies auf direkte und reduzierte, eben ganz konkrete Weise, wie etwa bei Josef Albers (1888-1976) oder Verena Loewensberg (1912-1986), ebenso in der monochromen Malerei des britischen Künstlers Jason Martin (geb. 1970).

Die monochrome Malerei steht in derselben Tradition, alle Illusion und semantische Aufladung hinter sich zu lassen und gewissermaßen das reine Gemälde, Urbild aller Bilder, gedacht für den rein geistigen Gebrauch, hervorzubringen. Abgesehen von der ideologischen Instrumentalisierung und Überladung der Kunst, handelt es sich aus prinzipiellen Gründen, wie oben dargestellt, um ein zum tragischen Scheitern verurteiltes Projekt. Martins Bilder aber tragen nicht nur die Spuren seines individuellen Schaffensprozesses.

Um das festzustellen brauchen wir die VR 1 nicht zu verlassen. Sie spielen mit der Diskrepanz zwischen der materiellen Beschaffenheit des Bildes und seiner Wirkung in unserer Sinneswahrnehmung. Öl oder Acryl auf dicken Stahl- und Aluminiumplatten oder Plexiglasscheiben aufgetragen und durchkämmt mit Spezialpinseln evozieren eine irisierende Immaterialität, die zur semantischen und spirituellen Aufladung einlädt und zugleich den Übergang von der VR 1, den materiellen Komponenten des Bildes zur VR 2 und die damit zusammenhängende zunehmende Virtualisierung sinnlich-konkret erfahrbar werden lässt. Gerade dieses Übergangserlebnis macht Jasons Kunst geeignet etwa für Kirchenräume, in denen seine Werke gern präsentiert werden. Aber Vorsicht. Ihre Gegenstandslosigkeit macht sie nicht nur beliebig einsetzbar für Orte spiritueller Erweckung und Erneuerung. Sie täuschen Transzendenzerfahrung vor. Nun sind christliche Kirchen, allem voran die Katholische, Meister im wirkungsvollen Budenzauber und gelungenen Inszenierungen und setzen dabei auf die Seinsvergessenheit und Scheinverlorenheit ihrer Schäfchen. Jasons Bilder aber zeigen, wie die Täuschung funktioniert. Kardinal Meissners Ausfälle gegen Gerhard Richters Fenster des Kölner Doms, beruhen auf einer richtigen Intuition. Der Schein der Kunst, wie Josef Albers schon sagte, lügt nicht, das unterscheidet ihn vom Budenzauber. So eröffnen Jasons Bilder die Möglichkeit, leibhaftig zu erfahren, dass das konkret Erfahrene immer schon geistig abstrakt und in diesem Sinne höchst spirituell ist. Das Unglaubliche und Ungewöhnliche, sogar Unheimliche ist Ursprung unseres ganz gewöhnlichen und alltäglichen In-der-Welt-seins. Wer mag, kann dies mit Walter Benjamin als ›profane Erleuchtung‹ bezeichnen. Letztlich ist nicht die Virtualisierung das Problem, sondern unsere Seins- und Scheinverlorenheit in unseren alltäglichen und nicht alltäglichen Vollzügen.



Abbildung 4

Jason Martin: *Islam*, 2007, Öl
auf Aluminium, 200 x 270 cm
(Mönchehaus Museum Goslar, Feb. -
April 2008)

Literatur

- APEL, KARL-OTTO: *Charles Sanders Peirce: Schriften I*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1967.
- BACHMANN, INGEBORG: Von einem Land, einem Fluss und den Seen. In: *Anrufung des großen Bären*. München [Piper] 1959, S. 7-82.
- BENSE, MAX: Über die spirituelle Reinheit der Technik. In: *Plakatwelt, 4 Essays*. Stuttgart [dtv] 1952.
- BENSE MAX: *Aesthetica*. Stuttgart [Agis] 1993.
- BENSE, MAX: Manifest des existentiellen Rationalismus. In: *Ausgewählte Schriften, Bd.1*. Stuttgart [Metzler] 1997.
- BENSE, MAX: Technische Existenz. In: *Ausgewählte Schriften, Bd.3*. Stuttgart [Metzler] 1998.
- BILL, MAX: *Zürcher konkrete Kunst*. Katalog zur Ausstellung 1949.
- BILL, MAX: *Skulpturen, Gemälde, Grafik*. Stuttgart [Cantz] 1987, 17.
- CIOMPI, LUC: *Die emotionalen Grundlagen des Denkens*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1997.
- EISENHARDT, PETER; KURTH, DAN: *Emergenz und Dynamik*. Cuxhaven [Junghans] 1993.
- DESCHARNES, ROBERT: »Die Eroberung des Irrationalen«: *Dali, sein Werk – sein Leben*. Köln [DuMont] 1997.
- EISENHARDT, PETER; KURTH, DAN; STIEHL, HORST: *Wie Neues entsteht – Die Wissenschaft des Komplexen und Fraktalen*. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 1995.
- GÜNTHER, GOTTHARD: *Idee und Grundriß einer nicht-aristotelischen Logik*. Hamburg [Felix Meiner] 1978.
- GÜNTHER, GOTTHARD: *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*, 3 Bde. Hamburg [Meiner] 1976/79/80.
- HEIDEGGER, MARTIN: *Was ist Metaphysik*. Wuppertal [Marées-Verlag] 1949.
- HEIDEGGER, MARTIN: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart [Günther Neske] 1954.
- HEIDEGGER, MARTIN: *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen [Günther Neske] 1959.

- HEIDEGGER, MARTIN: Die Kunst und der Raum. In: *Aus der Erfahrung des Denkens*, (GA 13). Frankfurt/M. [Klostermann] 1983, S. 203-220.
- HEIDEGGER, MARTIN: *Beiträge zur Philosophie* (GA. 65). Frankfurt/M. [Klostermann] 1994.
- HERBART, JOHANN FRIEDRICH: Allgemeine Metaphysik. In: Herbart, Johann Friedrich: *Sämtliche Werke*, Band VIII. Königsberg 1829, S. 1-388.
- KURTH, DAN: Von der Prägeometrie zur Topologischen Komplexität. In: Saltzer, W. G.; Eisenhardt, P. (Hrsg.): *Die Erfindung des Universums – Neue Überlegungen zur philosophischen Kosmologie*. Frankfurt/M./Leipzig 1997, S. 247-293.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Auge und der Geist*. Hamburg [Meiner] 1984.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München [Fink] 1986.
- NUNOLD, BEATRICE: *Idee und Grundriss einer sechsrealionalen Semiotik*. Vortrag an d. Univ. Hannover u. Bremen. 1999: (www.nunold.net).
- NUNOLD, BEATRICE : *Heideggers Chaos*. Vortrag, Univ. Oldenburg. 2000: (www.nunold.net).
- NUNOLD, BEATRICE: Her-vor-bringungen, Ästhetische Erfahrungen zwischen Bense und Heidegger. In: Sachs-Hombach, K.; Rehkämper, K. (Hrsg.): *Bildwissenschaft*. Wiesbaden [Dt. Universitätsverlag] 2003.
- NUNOLD, BEATRICE: *Freiheit und Verhängnis*. Ort [Edition Fatal] 2004.
- NUNOLD BEATRICE: Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen. Dalis paranoisch-kritische Methode, Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft. In: *IMAGE*, 4, 2007: <http://www.bildwissenschaft.org/VIB/journal/>.
- NUNOLD, BEATRICE: *Der Große Wald*. Phantastischer Roman. Oldenburg [Schardt] 2008.
- NUNOLD, BEATRICE: *Landschaft als Topologie des S(ch)eins (Landscape as a Topologie of Being and Appearance)*. Vollversion des Vortrags für den XXII World Congress of Philosophy (WCP) in Seoul, vom 30. 7. - 5. 8. 2008, 2008a: www.nunold.net.
- KETTERING, EMIL: *Nähe*. Pfullingen [Günter Neske] 1987.
- ROTZLER, WILLY: Annäherung an das Konkrete. In: Volkwein, P. (Hrsg.): *Museum für Konkrete Kunst*. Ingolstadt 1993.
- SCHMIDT, ARTHUR P.: *Der Wissensnavigator. Das Lexikon der Zukunft*. Stuttgart [Dt. Verlagsanstalt] 1999.

ZEILINGER, ANTON: Dinge, die ohne Grund geschehen. Ein Gespräch mit dem Physiker Anton Zeilinger. Auszug aus dem offiziellen Protokoll der Academy of Life. In: *Wiener Zeitung*, 12./13. Juli 2002. Redigiert von Eugen-Maria Schulak: <http://www.philosophische-praxis.at/zeilinger.html>

ZEILINGER, ANTON: *Einsteins Schleier*. München [Goldmann] 2005.

5. Anhang

Zeichenrelata (Peirce)	Zeichenrelata (Nunold)	Seinstop. Dimensionen (Heidegger)	Modalitäten	Kategorien	
Mittel (M)	Mittel/Substrat	Erde	Möglichkeit	Positive (virtuelle) Kategorien	1.
Objekt (O)	Objekt/Konkretisierend	Ding	Wirklichkeit		2.
Interpretant (I)	Interpretant/Differenzierend	Unter-Schied	Notwendigkeit		3.
Interpret (In)	Interpretant/Individuierend	Sterbliche	Unmöglichkeit	Negative (virtuelle) Kategorien	4.
Letzter Interpretant (LI)	Strukturierend	Himmel	Unwirklichkeit		5.
Letzte Interpretationsgemeinschaft (LIg)	Maßgebend	Göttliche/Zukünftige	Unnotwendigkeit		6.

Modalitäten
Möglichkeit (Mö) So sein können = Nicht anders sein müssen
Wirklichkeit (W) So sein = Nicht anders sein
Notwendigkeit (N) So sein müssen = Nicht anders sein können
Unmöglichkeit (,Mö) Anders sein müssen = Nicht so sein können
Unwirklichkeit (,W) Anders sein = Nicht so sein
Unnotwendigkeit (,N) Anders sein können = Nicht so sein müssen

Kleine semiotische Matrix						
	Mö / .1. / M	W / .2. / O	N / .3. / I	,Mö / .4. / In	,W / .5. / LI	,N / .6. / Llg
Mö	Mö/Mö	Mö/W	Mö/N	Mö/'Mö	Mö/'W	Mö/'N
.1.	1.1	1.2	1.3	1.4	1.5	1.6
M	M/M	M/O	M/I	M/In	M/LI	M/Llg
W	W/Mö	W/W	W/N	W/'M	W/'W	W/'N
.2.	2.1	2.2	2.3	2.4	2.5	2.6
O	O/M	O/O	O/I	O/In	O/LI	O/Llg
N	N/Mö	N/W	N/N	N/'Mö	N/'W	N/'N
.3.	3.1	3.2	3.3	3.4	3.5	3.6
I	I/M	I/O	I/I	I/In	I/LI	I/Llg
,Mö	,Mö/Mö	,Mö/W	,Mö/N	,Mö/'Mö	,Mö/'W	Mö/'N
.4.	4.1	4.2	4.3	4.4	4.5	4.6
In	In/M	In/O	In/I	In/In	In/LI	In/Llg
,W	,W/Mö	,W/W	,W/N	,W/'Mö	,W/'W	,W/'N
5.	5.1	5.2	5.3	5.4	5.5	5.6
LI	LI/M	LI/O	LI/I	LI/In	LI/LI	LI/Llg
,N	,N/Mö	,N/W	,N/N	,N/'Mö	,N/'W	,N/'N
.6.	6.1	6.2	6.3	6.4	6.5	6.6
Llg	Llg/M	Llg/O	Llg/I	Llg/In	Llg/LI	Llg/Llg

ND.

HD.

Es gibt keine rein positiven und rein negativen Zeichenklassen.

Dagmar Venohr

ModeBilderKunstTexte – Die Kontextualisierung der Modedefotografien von F.C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem

Abstract

The essay examines the different iconotextual modes of photographs by F.C. Gundlach when shown at exhibitions and when published in magazines. By doing so, it tries to provide new impulses for a fundamental discussion of iconotextuality with respect to photographic images. At the same time, these examples will be used to give more substance to the definition of a *Transmediality of Fashion* in fashion theory.

Der Beitrag untersucht die differenten ikonotextuellen Erscheinungsweisen der Fotografien F.C. Gundlachs in Ausstellung und Zeitschrift und will Impulse für eine grundlegende Diskussion der Ikonotextualität im Bereich der Fotografie geben. Gleichzeitig soll der zugrunde gelegte modetheoretische Definitionsansatz einer *Transmedialität der Mode* an den Beispielen konkretisiert werden.

1. Einführung

Mode ist nicht nur Modekleidung. *Mode* ist eine mediale Erscheinungsform. *Mode* ist ein Transmedium, das sich in vielen Gegenständen zeigt. Und *Mode* ist ein System von ökonomischen Herstellungs- und Verbreitungstechnologien wie Industrie, Zeitschriften, Werbung etc. *Fotografie* ist eine bestimmte Technik, auch eine künstlerische. Eine Fotografie ist ein Bildmedium und kann

auch Kunst sein. *Kunst* ist ein System von ästhetischen Praxen, d. h. von Produktions- und Rezeptionsweisen, die von der Gesellschaft immer wieder als künstlerisch anerkannt werden müssen. *Modekleidung* kann Kunst sein, wenn z. B. der Entwurf von Kleidung als eine künstlerische Technik angesehen wird. Mode selbst ist aber kein Artefakt, da sie per se kein Gegenstand ist. *Modedefotografie* erscheint zunächst zusammen mit dem *Modetext* in der *Modestrecke* einer Zeitschrift und konstituiert so performativ Mode. Es wird über aktuelle Modekleidung informiert, und Mode ist unterhaltsam. Die Medialität der Mode ist hier ihre spezifische *Ikonotextualität*.

Provokativ lässt sich nun fragen: Ist eine Modedefotografie noch Mode, wenn sie im Kunstkontext erscheint? Behauptet wird, dass es die Ikonotextualität einer Fotografie ist, die über Mode oder Kunst entscheidet. So erscheint die (Mode-)Fotografie als Kunst im Museum nicht nur ohne ihren ursprünglichen Modetext (Headline, Intro, Bildunterschrift etc.), sondern mit einem anderen Text (Künstler, Jahr, Ort etc.).

2. Problemstellung

Ob Modedefotografien Kunstwerke sind, entscheidet sich erst im Rahmen ihrer Kontextualisierung im System der Kunst: Texte machen Bilder zu Mode oder Kunst. In erster Linie müssen Fotografien als Modebilder im Rahmen der Modestrecke einer Zeitschrift funktionieren, d. h. sie müssen im konkreten Zusammenspiel mit dem Modetext *Mode* (nach-)vollziehbar machen. In der Ausstellung *F.C. Gundlach – Das fotografische Werk* vom 12.04. - 07.09.2008 im Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg, ist beides erfahrbar. Die überwiegend großformatigen Abzüge bekannter Modebilder, aber z. T. auch kleinformatige weniger populäre Porträts, Architekturaufnahmen oder Sozialstudien des Fotografen verweisen auf den Künstler Gundlach, wohingegen die ebenfalls ausgestellten Zeitschriften und Zeitschriftentitelblätter die ursprüngliche praktische und ästhetische Funktionalität der Fotografien innerhalb der Fotoreportagen, Modestrecken und der Zeitschrift an sich verdeutlichen. Auch ohne dem Text-Bild-Verhältnis an sich ein besonderes kuratorisches Augenmerk zukommen zulassen, verdeutlicht das Ausstellungskonzept der Gegenüberstellung und parallelen Inszenierung von künstlerischem und funktionalem Wert der Artefakte, insbesondere *die spezifische Ikonotextualität und Transmedialität der Mode* und die Fokus verschiebende Wirkungskraft der Kontextualisierung von Artefakten im System der Kunst. Auch die einzigartige Schnittstelle der Fotografie zwischen Mode und Kunst kommt somit erst vollends zum Vorschein. Diese spezifische Ambiguität als eine ästhetische Qualität der Fotografien, wird durch die Betrachtung der sie begleitenden Texte besonders deutlich. Der Text der Modestrecke macht aus der Fotografie erst jenes informative Medium: das Mode vermittelnde Bild. Dieses Bild der Mode zeigt sich erst in der spezifischen Kombination von fotografischem Bild und sowohl poetischen und faktischem als auch grafischem Text.

In einem ersten Schritt wird im Folgenden die theoretische und begriffliche Basis der hier zugrunde gelegten Untersuchungsaspekte erläutert. Es soll deutlich werden, dass die Eingangsthese, es seien die Texte, die die Fotografien zu Mode oder Kunst machten, den Text deshalb so stark gewichtet, um letztlich die spezifische Kombination selbst, das heißt: die *intermediale Kombination* von Fotografie und verbalem Text in den Fokus der Betrachtung zu rücken. Die abgeschwäch-

te und eingeschränkte These, mit der dann im zweiten Schritt in die konkrete Betrachtung der ausgestellten Artefakte übergegangen wird, lautet entsprechend differenziert: erst die spezifische *Ikonotextualität der Modestrecke* macht eine Fotografie zu einem Modebild. Diese besondere Relationalität und Medialität der Modefotografie, die nur im Medium der Zeitschrift so in Erscheinung tritt, soll in diesem Teil anhand von Beispielen erläutert werden, und zwar immer im Vergleich zu der in der Ausstellung konkretisierten Form ihrer musealen Kontextualisierung. Das heißt, es wird vor allem deutlich werden, was der Modefotografie letztlich durch ihre Übertragung in das System der Kunst verloren geht. Es wird nämlich nicht nur auf den Modetext verzichtet, sondern mit ihm geht die spezifische Performativität des Ikono-Mode-Textes verloren und somit die besondere Medialität der Modefotografie im Medium Zeitschrift. D. h. die bestimmte Funktion der Fotografie, *Mode* im ikonotextuellen Zusammenspiel, also in Kombination mit dem Text überhaupt erst erscheinen zu lassen, ist bei der bloßen Präsentation großformatiger Abzüge von Modefotografien nicht mehr vorhanden. – Dass und was die Fotografie damit, also durch ihre Transformation in Kunst, möglicherweise hinzugewinnt, soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

3. Theoretische und begriffliche Basis

Die modetheoretische Basis, die diesen Ausführungen zugrunde liegt, beruht auf der Konzeptualisierung einer übergeordneten *Transmedialität der Mode* (vgl. RAJEWSKY 2002; MEYER 2006; VENOHR 2009). *Mode* als Transmedium zu begreifen heißt, *Mode* nicht auf das materielle Objekt der Modekleidung zu beschränken, da *Mode* nicht auf das sie jeweils austragende Medium zu reduzieren ist. *Mode* ist ein übergeordnetes strukturierendes Phänomen, das sich im Medialen zeigt. *Mode* ist unmittelbar an die Medialitäten des sie austragenden Mediums gebunden, und gleichzeitig nicht mit diesen identisch. *Mode* zeigt sich im transmedialen Potential dieser Medien. Sie strukturiert mediale Transformationsprozesse, indem sie formale Differenzen setzt und damit Sinnvermittlung und eine bestimmte Bedeutungskonstitution ermöglicht. Fotografie ist ein Bildmedium, das sich aufgrund seiner spezifischen, ästhetischen Medialität ganz besonders eignet, um die formalen Strukturierungsprozesse, die die *Mode* zeitigt, sichtbar zu machen. Als Stichworte sollen hier nur kurz die von Roland Barthes unter dem Begriff ›studium‹ zusammengefassten Funktionen Informieren, Darstellen, Überraschen, Bedeutung-Stiften und Wünsche-Wecken genannt werden (BARTHES 1985: 36 ff.; vgl. WOLF 2002: 99 ff.). Der *Text*, begrenzt auf seine als verbal-schriftliche Dimension, ist hingegen ein diskursives Medium. Das heißt, während das Modebild etwas zeigt, was sich in klaren Grenzen, nämlich in den medialen Grenzen der jeweiligen Fotografie, wahrnehmen lässt, weist der *Text* über sich hinaus. Im Rahmen der Modestrecke zeigt der *Text* einerseits auf das Bild, und andererseits auf eine metaphorische und poetische Wirklichkeit, die weit über das Bild hinausgehen kann. Zudem richtet sich sein Fokus sowohl auf das Interesse der Konsumenten als auch der Produzenten von Modekleidung, indem er durch Nennung des Preises und des Herstellers das ökonomische System der *Mode* anspricht.

Zusammengenommen ergibt sich für die Modestrecke, die Medienkombination aus Bild und Text, die ich auch als Ikono-Mode-Text bezeichne, ein paradoxaler Wahrnehmungsmodus. Der Medienphilosoph Dieter Mersch formuliert den Unterschied zwischen bildlicher und verbal-schriftlicher Medialität wie folgt:

»Diskursive Medien zeigen, wo sie zeigen, im Modus des Sagens, während ästhetische Medien, wo sie sagen, im Modus des Zeigens, sprechen.« (MERSCH 2004: 85)

Treffen nun beide Medien in der Modestrecke einer Zeitschrift zusammen, ergibt sich eine besondere Konstellation, eine spezifischen Medienkombination, ein *Medienclash*. Beim Zusammentreffen der Medien Fotografie und Text im Ikono-Mode-Text der Zeitschrift wird Mode erst im changierenden Wechselspiel zwischen Bild und Text erfahrbar. Der Text ist hier demnach für die Mode konstitutiv, und es wird deutlich, warum die Eingangsthese so zugespitzt formuliert ist. Ohne ihr die Schärfe zu nehmen, kann nun allerdings differenzierter und entsprechend adäquater gesagt werden, dass es die spezifische Ikonotextualität der Modestrecke ist, die eine Fotografie zu einem Modebild macht.

Gleichzeitig wird davon ausgegangen, dass die Fotografie eine Schnittstelle oder vielmehr Schnittmenge zwischen Mode- und Kunstsystem bildet. Da Mode jedoch an sich kein System, sondern vielmehr ein Transmedium darstellt, ist mit dem Modesystem das *System der Modekleidung* gemeint, das durch die Produktion, Distribution und Konsumtion von Kleidung gebildet, und das einerseits durch die Transmedialität der Mode und andererseits von den Spielregeln der Ökonomie strukturiert wird. Das *System der Kunst* ist ebenfalls geprägt von wirtschaftlichen Interessen und ihren Institutionalisierungsformeln. Außerdem spielt in der Kunst vor allem die Historisierung und in diesem Zuge die Musealisierung im Sinne des Sammeln und Bewahren eine große Rolle. Grundlegend jedoch basiert das System der Kunst auf ästhetischen Praxen, die letztlich einer permanenten institutionalisierten Konventionalisierung bedürfen – ganz ähnlich dem System der Modekleidung, nur dass es sich um unterschiedliche Institutionen handelt. Bei der Betrachtung der Fotografie als eine solche ästhetische Praxis wird deutlich, dass beide Systeme sich überlagern und überschneiden. So gibt es faktisch einen Bereich der Fotografie, der nicht eindeutig Mode- oder Kunstfotografie ist, sondern sich in beiden Systemen kontextualisieren lässt.¹ Diese Kontextualisierung findet im System der Modekleidung vor allem durch die Kombination mit dem verbal-schriftlichem Text in der Modestrecke statt. Im Kunstsystem funktioniert diese Verankerung vor allem durch den musealen Raum, die damit einhergehenden obligatorischen Werkbeschriftungen und auch durch die Abbildungen der so genannten Modefotografien in Katalogen und Kunstbänden statt. Die Kernfrage, die im zweiten Teil anhand konkreter Beispiele beantwortet werden soll, lautet demnach: *wie* macht der Modetext aus der Fotografie ein Modebild; und umgekehrt: *was* geschieht, wenn die Fotografie ohne diesen Modetext im Kunstkontext erscheint?

1 Ein herausragendes Beispiel für die Thematisierung dieses Grenzanges der Modefotografie ist die Ausstellungspublikation *CHIC CLICKS*, die gerade diesen unauflöselichen Zwitterstatus der Modefotografie zwischen Kunstsystem und System der Modekleidung thematisiert. (Vgl. *chic clicks*, hg. v. ULRICH LEHMANN u. JESSICA MORGAN, Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz] 2002; Publikation anlässlich der Ausstellung *Chic Clicks – Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography*, im Institute of Contemporary Art, Boston 23.01. - 05.05.2002, bzw. *Chic Clicks – Modefotografie zwischen Auftrag und Kunst* im Fotomuseum Winterthur 15.06. - 18.08.2002.)

4. Ikonotextualität des Modebildes vs. Modefotografie im Kunstkontext

4.1 Poesie und Portrait

»Wie im flirrenden Sonnenlicht, so im Glanz kristallener Lüster« (*Film und Frau* Modeheft H/W 1957/58: 28) ist der Titel einer Modestrecke, fotografiert von F.C. Gundlach und abgebildet im Herbst-Winter-Modeheft des Jahres 1957/58 der Zeitschrift *Film und Frau*.

Diese erste Seite der Modestrecke ist nicht nur mit dem poetischen Titel überschrieben, sondern jedem einzelnen Modebild ist zudem ein eigener, kleiner metaphorischer Kosmos zugeordnet. So wird das erste Bild von folgenden Worten begleitet:

»In flirrend grünem Duchesse, mit Perlentropfen und Pailletten glitzernd bestickt, bewegen Sie sich schmal und schön auf dem Parkett winterlicher Geselligkeiten.« (*Film und Frau* Modeheft H/W 1957/58: 29)

Das nächste Bild rechts oben wird erweitert durch die Aussage:

»Licht zaubert tausend Goldreflexe über ein Gewand aus schwerer reiner Seide und hauchfeinem Chiffon in gedämpftem Rembrandtbraun. Wie der festliche Kimono einer Madam Butterfly fällt der Mantel, mattgold und nerzverbrämt.« (*Film und Frau* Modeheft H/W 1957/58: 29)

Und auch der dritte Modetext dieser Doppelseite evoziert einen differenzierten, anderen Blick auf die Fotografie:

»Schwarze Spitzen auf der Folie rauchgrauen, reinseidenen Tafts zeichnen ihre zarten Arabesken auf den Mantel Ihres schlichten Kleides aus tiefsschwarzem Crépe.« (*Film und Frau* Modeheft H/W 1957/58: 29)



Abb. 1: »Wie im flirrenden Sonnenlicht ...«, *Film und Frau* Modeheft H/W 1957/58: S. 28f., Fotograf: F.C. Gundlach.



Abb. 2: »Simone d'Aillencourt, Abendkleid von Horn«, Berlin 1957, in: *Film und Frau Modeheft H/W 1957/58*.

Der Text fügt dem Bild eine Poesie hinzu, die es allein nicht herzustellen vermag. Es ist die bildliche Dimension der Sprache, die hier den Raum des fotografischen Modebildes öffnet. Der Text baut eine Brücke in die Sphäre der Kunst, wenn er dem Chiffon ein »gedämpftes Rembrandtbraun« (ebd.) zuschreibt und im selben Atemzug »Madam Butterfly« (ebd.) die Bühne der Mode betritt und ihrerseits die Konnotation des Bildes erweitert. In diesem Zwischenraum, zwischen Bild und Text kann sich die Mode erst entfalten. Hier findet Mode als ein performativer Akt der Bedeutungskonstitution statt, indem sie sich erst durch das rezeptive Wahrnehmungsgeschehen vollzieht.

Die Fotografien dieser Modestrecke erscheinen so nicht in der Ausstellung *F.C. Gundlach – Das fotografische Werk*. Nur eine Aufnahme dieser Serie findet sich, jedoch nicht mehr als Teil einer Geschichte, als Aspekt einer Modereportage, sondern vielmehr als Portrait mit dem Titel: »Simone d'Aillencourt, Abendkleid von Horn. Berlin 1957, in: *Film und Frau Modeheft H/W 1957/58*« (vgl. *F.C. Gundlach – Das fotografische Werk*, hg. v. KLAUS HONNEF U. HANS-MICHAEL KOETZLE. Göttingen [Steidl] 2008; Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg 12.04. - 07.09.2008, S. 11; folgend als HONNEF/KOETZLE 2008 mit Seitenzahl angegeben.). Die außergewöhnliche Poesie der Modestrecke verdampft zu einem außergewöhnlich ästhetischen, fotografischen Portrait einer außergewöhnlich schönen Frau. Die Mode an sich, als eine Bedeutung konstituierende Bewegung zwischen Bild und Text findet nun nicht mehr statt.

4.2 Perspektivierungen der Mode und historische Perspektiven

Bei dieser ganzseitigen rechten Modefotografie zeigt ebenfalls nicht das Modebild allein einen aktuellen Modetrend an, sondern neben dem Inhalt des folgenden Modetextes verweist vor allem die Form des Textes auf schnelle Kommunikation und aktuellste Information: »Neue Perspektiven – Sandfarbenes Kostüm aus Wollsatın stop kurze kaum taillierte Jacke stop Biber in Champagnerfarbe für Muff Barrett und Kragen« (*Film und Frau Modeheft H/W 1957/58*: 36 f.). Nicht nur, dass der Titel voller Mehrdeutigkeit neue Sichtweisen und Standpunkte der Mode anzeigt, auch der Modetext betont mit seinem Telegrammstil das Ereignis der Mode. In dieser Modestrecke wird die



Abb. 3: »Neue Perspektiven«, Film und Frau Modeheft H/W 1957/58, S. 36/37, Fotograf: F.C. Gundlach.

Kleidung mit einem neuen Blick auf die Stadt inszeniert und erscheint als topaktuelles Ereignis, das sich groß von den Kulissen der deutschen Stadt abhebt. Die »Neuen Perspektiven« (ebd.) im Titel machen aus der fotografischen Perspektive eine bestimmte Inblicknahme der Modekleidung. Sie sind fast einer Postkarte gleich, und gleichzeitig ein Telegramm aus dem derzeit neuen, durch den Krieg veränderten Berlin.

Die gleiche Fotografie, jedoch nicht als gedrucktes Modebild eines Ikono-Mode-Textes, sondern als fotografischer Abzug in der Ausstellung, vermittelt dort etwas ganz anderes. Ebenfalls als »Neue Perspektiven« (vgl. HONNEF/KOETZLE 2008: 12/14) betitelt, mit kurzem Verweis auf den Hersteller des Kostüms, wird das Bild im Rahmen der musealen Gundlach-Retrospektive zu einem Blick zurück. Es vermittelt eine Vorstellung davon, welche Perspektiven damals in Berlin im Nachkriegsjahr 1957 neu oder (noch) möglich waren. Es ist eine bestimmte Blickweise zu sehen, nämlich die Perspektive des Fotografen auf die Hauptstadt Berlin, vor dessen Panoramen sich die derzeitige Modekleidung durch eine starke Untersicht wesentlich erhöht abhebt. Die Modekleidung setzt sich deutlich von ihrer urbanen Umgebung ab, übertrifft sie sinnbildlich in ihrer Fähigkeit zur Erneuerung und ihrer dynamischen Kraft sich in eine andere Richtung zu orientieren. Hier und

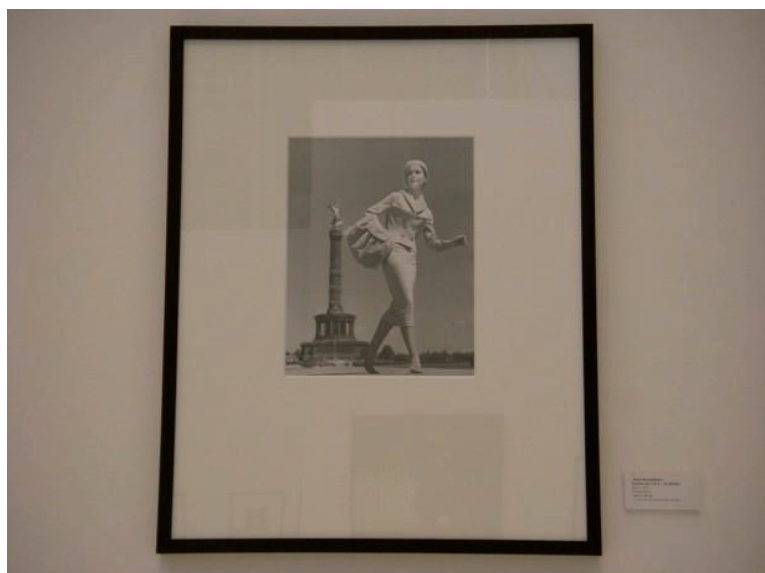


Abb. 4: »Neue Perspektiven«, Kostüm von S & E – Uli Richter, Berlin 1957, in: Film und Frau Modeheft H/W 1957/58«.



Abb. 5: »Erster Blick auf die neue Mode«, *Film und Frau Modeheft F/S* 1957, S. 18/19, Fotograf: F. C. Gundlach.

heute in der Ausstellung allerdings wird das Modebild von damals auf diese Aussage reduziert, es wird zur Ikone der damaligen Aufbruchsstimmung. Diese Eindeutigkeit des Bildes verwirklicht sich erst im Blick zurück. Erst der historisierende Blick von heute lässt das Neue der Perspektive von damals, als fotografische und dokumentarische Perspektive hervortreten. Die Modekleidung als das damals Neue tritt in den Hintergrund, die urbane Situation der Stadt Berlin als Sinnbild für die historische Lage Deutschlands in den Vordergrund. Die neue Perspektive der Mode ist zu einem erkennenden Blick auf die Geschichte geworden.

4.3 Blicke, Fokussierungen und Blickwechsel

Und auch ein »Erster Blick auf die neuen Mode« (*Film und Frau Modeheft F/S* 1957: 18 f.) im Sommer 1957 provoziert weitere und andere Blicke. Im ersten Augenblick ist es augenscheinlich der Fotograf, der die Leserinnen der Zeitschrift mit hineinholzt in sein Setting modischer Aktualitäten. Das Studioequipment ist auf das Nötigste reduziert, auf die fotografische Ausrüstung und ein paar wenige Form gebende Accessoires und Requisiten. Diese Klarheit spiegeln der Text und die beschriebene Kleidung wider:

»Das Futteralkleid entspricht wie kein anderes der Vorliebe der modernen Frau für klare Linien und einfache Formen. Es ist schmal und schmucklos und wirkt allein durch sein Material und die Anmut der Trägerin! Dieses Modell ist von Horn.« (*Film und Frau Modeheft F/S* 1957: 19)

Die Trägerin ist zunächst das Fotomodell, und auch sie wirft ihren Blick auf den Fotografen und auf die Betrachterin, bzw. Leserin. Gleichzeitig gibt ihre körperliche Haltung, ihre Pose jedoch eine ganz andere Blickrichtung vor. Sie folgt der Kamera, und diese ist geradezu auf die anderen Modelle auf der linken Doppelseite und auf den Text gerichtet. Somit erschafft sie eine offensichtliche inhaltliche und formale Verbindung zu den wesentlich kleineren Modebildern und den ausführlichen Modetexten der linken Seite. Die inszenierte Blickrichtung des rechten Modebildes verweist somit sowohl auf die Leserin der Zeitschrift, auf die formale Präsentationsweise und die inhaltlichen Aussagen des Ikono-Mode-Textes. Die Kamera wirkt aufgrund ihrer doppelten Präsenz, als abbildendes und abgebildetes Instrument in mehrfacher Hinsicht die Blicke verdoppelnd.

In der Ausstellung findet sich jedoch ein anderes Bild der Serie, das in der Zeitschrift so nicht erschienen ist. Dieses Bild verschiebt die zuvor festgestellte mehrfache Verdopplung des Blicks zugunsten der Sichtbarmachung einer grundlegenden *fotografischen* Reflexivität. Bei dieser Fotografie wird der Betrachter nicht vom Fotomodell in den Blick genommen, sondern von der Kamera selbst. Es erscheint eine Art fotografischer Spiegelung: so wie der Fotograf das Fotomodell in den Blick nimmt, so nimmt die vom Fotomodell gehaltene Kamera den Betrachter ins Visier. Das Fotomodell tritt in seiner Funktion Modekleidung zu präsentieren zurück, und zwar hinter die präsentierte Reflexivität des Mediums Fotografie. Und hinter der Kamera verweist nur noch die außerordentlich starke Pose des Fotomodells auf eine ursprünglich andere Lesart des Bildes, auf das konstitutive Wahrnehmen von Mode im Zusammenspiel von Bild und Text der Modestrecke. Bemerkenswerterweise ist die Fotografie in der Ausstellung außerdem mit dem Namen des Modells *Simone d'Aillencourt* und dem Hinweis »Futteralkleid von Gehringer & Glupp, Berlin 1957, in: *Film und Frau* Modeheft F/S 1957« (HONNEF/KOETZLE 2008: 174) betitelt. Diese Art der Information bewirkt einerseits, dass wiederum die Persönlichkeit des Fotomodells in den Vordergrund tritt. Andererseits wird das Futteralkleid zu einer rein formalen Reminiszenz ohne konkret Sinn gebende Attribute, außer der Nennung des heute nicht mehr bekannten Modehauses. Die Fotografie erscheint nun als interessantes Artefakt einer vergangenen Ära. Es wirkt als Zitat wie aus dem Zusammenhang gerissen und scheint auf etwas zu blicken, was nicht mehr unmittelbar im Fokus des Interesses steht: die Mode des Sommers 1957.

Der Bildtitel im Rahmen der Ausstellung kann diesen Mode konstituierenden Raum zwischen Bild und Text heute so nicht mehr herstellen. Die ikonotextuelle Lesart der Modefotografie, die nur im Zusammenhang von Bild und Text möglich ist, findet zwischen beiden Medien statt. Es ist ein wandernder Blick zwischen der Überschrift, einem möglichen Einleitungstext, den jeweiligen Bildunterschriften und den Fotos der Modestrecke. Nicht nur innerhalb der Bilder gibt es einen zu vollziehenden Zusammenhang, auch der Text wirkt verbindend. Er leitet den Blick der Leserin und erweitert das Bild um zusätzliche Informationen. Aber – und das ist entscheidend – Blick und Lektüre spielen zusammen, sie bilden eine spezifische ikonotextuelle Medienkombination heraus. Es ist gerade *nicht* so, dass der Unterschied zwischen Fotografie und Beschreibung, zwischen



Abb. 6: »Simone d'Aillencourt«, Futteralkleid von Gehringer & Glupp, Berlin 1957, in: *Film und Frau* Modeheft F/S 1957.



Abb. 7: »Auch in diesem Sommer: viel Schwarz und Weiß«, *Brigitte* 4/1966, S. 22/23, Fotograf: F. C. Gundlach.

Bild und Text, Blick und Lektüre soweit trennt, dass es zu zwei differenten Wahrnehmungsweisen kommt, wie es Roland Barthes schildert:

»Das Bild weckt eine Faszination, das Sprechen verleitet zur Aneignung. [...] (S)ind beide verbunden, dient das zweite dazu, das erste zu *enttäuschen*.« (BARTHES 1985: 27)

Die bisherigen Beispiele haben bereits gezeigt, dass das gerade nicht der Fall ist, dass das Modebild nicht vom Modetext enttäuscht wird, sondern nur beide zusammen Mode erscheinen lassen. Und dass der Text vielmehr die Grenzen des Bildes sprengt, seinen Sinn erweitert und zum Teil erst ermöglicht, ihn aber auch unterwandert, das werden die folgenden Beispiele aus den 1960ern zeigen. Sie wurden alle produziert für und sind erschienen in der Frauenzeitschrift *Brigitte*, in Zusammenarbeit mit der Moderedakteurin Barbara Buffa. F.C. Gundlach war zu dieser Zeit bei der Zeitschrift als Fotograf fest angestellt. Nach eigener Aussage sind die Modefotografien immer in Hinblick auf ihr Erscheinen im Rahmen der Zeitschrift konzipiert worden.

4.4 Formale und inhaltliche Aspekte des Materials und seiner Struktur

Die Doppelseite mit dem Titel »Auch in diesem Sommer viel Schwarz und Weiß« (*Brigitte* 4/1966: 22) zeigt, wie unmittelbar Text und Bild ineinander greifen können, obwohl sie durch Rahmung scheinbar voneinander abgesetzt sind. So korrespondiert beispielsweise das ›A‹ von ›Auch‹ mit der Armbeuge im Bild und die Form des Schwarz-Auf-Weiß des Textes mit der Form des Weiß-Auf-Schwarz des Kragens. Gleichzeitig nimmt die grafische Textgestaltung die Form der weißen Bänder des rechten Bildes auf, und zusammen rahmen sie einmal mehr die Blickrichtung der Fotomodelle in beiden Fotografien, die geradezu zum Weiterblättern auffordert und weiter in die Zeitschrift hineinführt. Der Text selbst spielt ebenfalls mit dem Kontrast von Schwarz und Weiß, indem er diesen paradoxal inszeniert. Die Majuskeln ›S‹ und ›W‹ stehen nämlich mitnichten für Schwarz und Weiß. Vielmehr wird bspw. das ›S‹ zu »Schneeweiß« (ebd.) und tritt somit in Opposition zum zuvor genannten »Sommer« (ebd.). Aber auch die scheinbar nachlässige Druckqualität der Lettern geht mit der fotografischen Qualität des linken Bildes einen spezifischen Dialog ein. Ihr Changieren zwischen Schwarz und Weiß bewirkt, dass die leichten Lichtreflexe des Hutes und die Schatten auf dem Weiß der Bänder in die Zweidimensionalität des Bildes zurücktreten. Die

Fotografie erscheint zunehmend als Scherenschnitt und der asymmetrische Schnitt des Kleides tritt umso mehr in den Vordergrund.

Dementgegen treten bei dem großformatigen Abzug in der Ausstellung die Details des »schwarzen Jerseymantels« (ebd.) wesentlich deutlicher hervor. Die abgebildete Kleidung wirkt wesentlich plastischer, und ein großes Thema der ganzen Modestrecke wird hier in seiner Materialität erst richtig deutlich: die »schmalspurig aufgesetzten Bänder« (ebd.). Nur in dieser hohen großformatigen Qualität des fotografischen Abzugs lässt sich tatsächlich erkennen, *dass* und *wie* die Bänder aufgesetzt sind. Und auch das Material des Jersey-Mantels lässt sich nun nachvollziehen. Das, was in der Zeitschrift vom Text geleistet wurde, und vom Modebild zugunsten der Betonung seiner Silhouette und der Asymmetrie und Grafik betonenden Erscheinungsweise vernachlässigt wurde, tritt nun in der Ausstellung im präsentierten fotografischen Artefakt selbst zum Vorschein. Nur wird dieser spezifische Blick auf das dargestellte vestimentäre Objekt in der Ausstellung gar nicht initiiert, da ihm der Modetext fehlt. Der Blick auf die Modekleidung ist nicht vordergründig intendiert, es steht vielmehr der besondere fotografische Blick Gundlachs zur Disposition, d. h. der Ausstellungsbesucher sieht zunächst eine ästhetisch sehr interessante Fotografie eines in den 60ern als modisch anzusehenden Kleidungsstücks. Eine *Modefotografie* ist darin nur deshalb erkennbar, weil das Wissen um die übliche Art und Weise der Darstellung von Kleidung in der Zeitschrift, und die Tatsache, dass dieses Bild ursprünglich für die Modestrecke einer Zeitschrift entstanden ist, bekannt sind. Interessant für eine ikonotextuelle Perspektive ist in diesem Zusammenhang auch die Betitelung des Bildes in der Ausstellung als »Op-Art-Silhouette« (vgl. HONNEF/KOETZLE 2008: 120), da in der Zeitschrift selbst keinerlei Verweis auf die Parallele der Kleidungsgestaltung zu dieser Kunstrichtung zu finden ist. Meines Erachtens ist es vielmehr der historisierende und musealisierende Blick einer Retrospektive, der die ursprünglichen Modebilder durch einen neuen verbal-sprachlich hergestellten Zusammenhang in einem anderen, nun künstlerischen Licht erscheinen lassen.

An dieser Modestrecke wird noch einmal deutlich, wie assoziativ und bedeutungserweiternd der Text eingesetzt wird:



Abb. 8: »Op-Art-Silhouette«, Jerseymantel von Lend Paris 1966, in: *Brigitte* 4/1966.



Abb. 9: »Blitzblanker Lack für jedes Wetter«, *Brigitte* 4/1966, S. 52/53, Fotograf: F. C. Gundlach.

»Blitzblanker Lack für jedes Wetter – Ob’s blitzt oder donnert, ob’s hagelt, regnet, schneit oder ob die Sonne scheint – blitzblanker Lack stellt sich auf jedes Wetter ein. Die dünne Lackhaut haftet auf Jersey und ist dadurch schmiegsam und bruchfest.« (*Brigitte* 4/1966: 52)

So führt der Modetext inhaltlich den Blitz ein und setzt ihn grafisch fort, indem die Richtung der Zeilen mit der Richtung des Bildes korrespondiert. Damit steht bereits zu Beginn der Lack als Kleidungsmaterial in seiner Allwettertauglichkeit im Fokus der Aufmerksamkeit. Was aber an diesem Beispiel besonders interessant erscheint, sind zwei hinweisendes Worte: »Links« (ebd.) und kurz darauf im Fließtext das Wort »Daneben« (ebd.); und nicht wie sonst üblich die deiktischen Bezeichnungen: rechte oder linke Seite. Das ist deshalb entscheidend, weil auf dieser Doppelseite aus zwei einzelnen Fotografien *ein* Modebild gemacht wird. Auf den ersten Blick handelt es sich um eine doppelseitige Fotografie. Und dieser Eindruck wird im Text nicht nur verstärkt, sondern bestätigt, indem innerhalb der Bildbeschriftung nicht auf eine rechte oder linke Seite verwiesen wird. Die beiden Fotografien treffen sich auf der Doppelseite und bilden eine inhaltliche Einheit, die ihre Wirkung enorm steigert. Das wird vor allem deutlich, wenn man die eher kleinformatischen Einzelbilder aus derselben Serie in der Ausstellung betrachtet, die zudem untereinander gehängt wurden. Die Bilder sind zwar mit dem Titel der Modestrecke versehen, seine ikonotextuelle Wirkung kommt



Abb. 10: »Blitzblanker Lack für jedes Wetter«, *Mareike*, Hamburg 1966, in: *Brigitte* 4/1966, Katalog S. 315.

jedoch nicht zur Entfaltung. Denn er stürzt *nicht* wie in der Zeitschrift in das Unwettergeschehen hinein, zielt *nicht* auf die Bewegung des Bildes und trifft *nicht* den neuen Allwetterstoff Lack. Die Mode selbst erscheint in der Ausstellung wiederum nur noch als Reminiszenz.

4.5 Konsumieren – Aneignung durch Kauf, Bildrezeption und Textverständnis

Aber noch etwas anderes fehlt, und zwar die Nennung des Preises, d. h. der Verweis auf die Käuflichkeit der dargestellten Kleidung, die nach Roland Barthes das finale Ziel der Mode ist. (vgl. BARTHES 1985: 26 f.) Nach den assoziativen Beschreibungen der Kleidungsstücke, nach einer Nennung der ungefähren Preise und der des Herstellers, und noch vor dem Namen des Fotografen, findet sich der hinweisende Verweis: »Alles über Preise S. 57« (*Brigitte* 4/1966: 52). Es handelt sich um eine ausführliche Erläuterung der von der Redaktion nur ungefähr genannten Preise:

»Für alle Modelle, die wir Ihnen von Seite 4 bis Seite 27 und von Seite 48 bis 71 dieses Heftes zeigen, nennen wir Ihnen teils Circa-Preise in Form von Preisspannen, teils Festpreise oder unverbindliche Richtpreise. Die Circa-Preise sind unverbindliche Preisangaben und haben lediglich die Aufgabe, Ihnen eine ungefähre Vorstellung des jeweils notwendigen Kaufbetrags zu geben. Da sie alle in unserer Redaktion errechnet sind, kann es sein, daß die in den Geschäften geforderten Preise unsere Preisspannen über- oder unterschreiten. Bei einigen Badeanzügen und Wäschemodellen tauchen teilweise Begriffe wie ›Festpreis‹ oder ›unverbindlicher Richtpreis‹ auf. Diese Modelle sind nach Mitteilung der Hersteller entweder im Preise gebunden (Festpreis) oder mit einem unverbindlichen Richtpreis beim Bundeskartellamt angemeldet. Unsere Preisangaben gelten immer nur für den Originalstoff bzw. die Garnqualität des jeweiligen Modells.« (*Brigitte* 4/1966: 57)

Eine fast identische Erläuterung finden wir in einer anderen Ausgabe zu Beginn des Modeteils »Den ganzen Tag am Strand« (*Brigitte* 8/1966: 5), also an einem äußerst exponierten Ort der Zeitschrift. Der Text ist in der Mitte der Doppelseite als eine Spalte gleich neben dem linksseitigen Modebild platziert und wird oben rechts begleitet von einem kleinen Foto der Moderedakteurin. Das Layout behandelt die Textspalte als grafisches Textelement. Inhaltlich liefert er jedoch wichtige Informationen für die Leserin der Frauenzeitschrift, die hierin ihrem Serviceanspruch gerecht wird, die käufliche Erreichbarkeit der Kleidungsstücke belegt und somit auch das Identifikationspotential für die



Abb. 11: »Den ganzen Tag am Strand«, *Brigitte* 8/1966, S. 4/5, Fotograf: F. C. Gundlach.

Leserin erhöht. An diesem Textteil wird faktisch deutlich, was Barthes mit der Finalität der Mode gemeint hat. Gleichzeitig gibt es jedoch noch weitere Texte, die wesentlich andere Ziele verfolgen, als den Verkauf oder Kauf von Kleidung. So finden sich neben dem Titel die Bildbeschriftungen und häufig ein Einleitungstext, der das Thema der Modestrecke vorstellt. Insbesondere bei der Modestrecke »Den ganzen Tag am Strand« (*Brigitte* 8/1966: 4 ff.) ist einerseits die Einteilung und Platzierung der verschiedenen Textsorten und andererseits das jeweils differente Zusammentreffen von Bild und Text besonders augenfällig. Es handelt sich um unterschiedliche ikonotextuelle Relationen, die auf verschiedenen Wahrnehmungsebenen und in einer bestimmten zeitlichen Abfolge aufeinander treffen. Interessanterweise hat Roland Barthes in seiner Untersuchung der Sprache der Mode, dem Grundlagenwerk zur Analyse von Modetexten, diese Unterscheidung nicht getroffen. Will man jedoch die spezifische Ikonotextualität der Mode in der Zeitschrift herausstellen, ist es sinnvoll die Textarten wie folgt zu unterscheiden: der Titel eröffnet einen Vorstellungsraum, der Einführungstext konkretisiert und facettiert diesen imaginativen Ort und die Bildbeschriftungen konkretisieren die dargestellte Kleidung.² Das ist deshalb entscheidend, da erst ihre spezifische Kombination Mode in der Zeitschrift zur Erscheinung bringt.

Insbesondere in dieser Modestrecke lässt sich das übliche Austarieren ästhetischer, redaktioneller und journalistischer Vorstellungen und Zwänge nachvollziehen, sowohl auf bildlicher als auch auf textlicher Ebene. Die konkrete Frage, mit der sich die Leserin in diese Modereportage hineinbegeben, lautet: »Was braucht man am Strand, wenn man den ganzen Tag in Sonne, Sand und Seenähe verbringt?« (*Brigitte* 8/1966: 5) Eine mögliche Antwort bekommt sie gleich auf der ersten Seite, der präsentierte gelbe Hosenanzug wird begleitet von folgendem Text: »Für alle, die am liebsten in kurzen Hosen zum Strand spazieren, ist dieser Anzug gedacht. Kapuze, Oberteil und Höschen sind fest aneinander gewachsen. Es kann also nichts heraus- oder verrutschen [...]« (*Brigitte* 8/1966: 4) Entscheidend ist somit die Betonung der Bewegungsfreiheit, denn sowohl die Pose, als auch die formale Bildgestaltung verweisen auf eine große Streckbewegung, die durch den Blick des Fotomodell über die rechte obere Ecke des Textblocks und das Foto der Redakteurin hinaus noch verstärkt wird. Diese so entstehende Dynamik, der Schwung in das Modegeschehen hinein, lenkt umso mehr auf das im Titel präsente Thema und verleitet zum Weiterblättern.

4.6 Funktionalisierung, Optimierung und Verlust künstlerischer Werte

Die Fotografie allerdings, die in der Ausstellung gezeigt wird, es handelt sich um ein ähnliches Bild aus der gleichen Serie, erscheint spiegelverkehrt. (vgl. HONNEF/KOETZLE 2008: 142) Wahrscheinlich wurde das Bild zugunsten der Leserichtung der Zeitschrift seitenverkehrt gedruckt.

Auch dieses populäre Bild (Abb. 13.) derselben Modestrecke wurde gespiegelt und zwar ebenfalls zugunsten der Leserichtung der Zeitschrift, denn nur selten lässt man die Mode offensichtlich zurückschauen. Allerdings befindet sich die Fotografie insgesamt fast nur in seiner seitenverkehrten

2 Wie auch bei dem Korpus der Sprache der Mode von Roland Barthes handelt es sich bei diesen Modestrecken um Beispiele aus den 1950er und 1960er Jahren. Mittlerweile haben sich die Textformen etwas verändert: die Erreichbarkeit der präsentierten Waren wird über die Herstellernachweise, die sich meist zusammengefasst auf einer Seite am Ende der Zeitschrift befinden, gewährleistet; die einzelnen Bildunter- bzw. Bildinschriften sind meistens nicht mehr so assoziativ und umfangreich; das Intro, der Einleitungstext spielt eine größere Rolle bei der Themensetzung.



Abb. 12: »Strandanzug von Guitare«, Gizah/Ägypten 1966, in: *Brigitte* 8/1966.

Version im Umlauf: sowohl das Cover, als auch die Abbildung im Ausstellungskatalog zeigen es nur in dieser Version (vgl. HÖNNEF/KOETZLE 2008: 141) Es ist demnach nur im Rahmen der Ausstellung selbst möglich gewesen das Bild in seiner originalen Aufnahmerichtung zu sehen.

Beim Betrachten der Fotografie wird aber auch deutlich, warum gerade dieses Bild und die Modestrecke insgesamt, vor allem auch von Gundlach selbst, so oft zitiert wird: der Tag am Strand ist nämlich offensichtlich vielmehr ein Tag in der Wüste. Und beim Anblick der offensichtlichen Korrespondenz zwischen der Pyramide und der Badekappe, dem grafischen Spiel mit Licht und Schatten, lässt sich bei der Bildwahrnehmung der Ort des Modegeschehens nicht in den Hintergrund drängen, die Cheopspyramiden sind ein zu augenfälliges Bildelement. Und trotz Sand und Sonne lässt sich beim Betrachten der Bilder keine »Seennähe« (*Brigitte* 8/1966: 5) herstellen, denn die Cheopspyramiden liegen bekanntlich weit im Landesinnern. Aufgrund dieser inhaltlichen Absurdität kam fast zum Zerwürfnis zwischen dem Fotografen und dem derzeitigen Chefredakteur der Zeitschrift *Brigitte*. Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass ein Bild der gleichen Serie im Rahmen der Ausstellung gerade *nicht* mit diesem widersinnigen Strandtitel, sondern vielmehr von



Abb. 13. »Den ganzen Tag am Strand«, Karin Mossberg, Gizah/Ägypten 1966, in: *Brigitte* 8/1966.



Abb: 14. »Den ganzen Tag am Strand«, *Brigitte* 8/1966, S. 8/9, Fotograf: F. C. Gundlach.

Gundlach selbst mit dem Titel »Vor den Cheopspyramiden [...]« (vgl. HONNEF/KOETZLE 2008: 103) versehen worden ist.

Ein letztes, hinsichtlich der Konstitution der Mode in der Zeitschrift negatives Beispiel für ihre unmittelbare Ikonotextualität ist diese Doppelseite der gleichen Modestrecke. Hier wird in aller Deutlichkeit sichtbar wie absurd der Titeltext wirkt, wenn er den Kontakt zum Bild verliert. Gleichzeitig wird ersichtlich, wie abhängig das Bild von seiner Kontextualisierung ist. Denn die außergewöhnliche Ästhetik der Fotografie ist nicht mehr wahrnehmbar, wenn bspw. die inhaltliche Bedeutung des Wortes »CALAIS-SPITZEN« der rechten Werbeanzeige über das grafische Muster des Kleides und die Pyramide hinweg in eine ganz außerordentlich eigenartige Verbindung mit dem grafischen Emblem der linken Werbeanzeige tritt. Zudem suggerieren sowohl der abgebildete Badeanzug als auch »Calais« als Name der französischen Hafenstadt weitaus mehr »Seenähe« (*Brigitte* 8/1966: 5) als das Modebild selbst mit Wüste und Pyramiden im Hintergrund.

5. Zusammenfassung

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Fotografien je nach Erscheinungskontext eine andere Wahrnehmung ermöglichen, dass die Fotografien somit Teil sehr differenter Prozesse der Bedeutungskonstitution sind, dass der Modetext der Zeitschrift unmittelbar mit dem Bild korrespondiert, dass die Zeitschrift nur dann Mode sichtbar macht, wenn Text und Bild eine spezifische, changierende Kombination ausbilden, und dass die Modefotografien als Ausstellungstücke im Kunstkontext diese spezifische Qualität verlieren. Oder wie es Ulrich Rüter, einer der Kuratoren der Ausstellung es in einer Führung formuliert hat: »Die Mode ist für uns heute vollkommen uninteressant – was interessiert ist die künstlerische Qualität des Fotos.«

Meines Erachtens handelt es sich bei den fotografischen Artefakten der Ausstellung nicht mehr um Modebilder im eingangs definierten Sinn, sondern vielmehr um Fotografien mit hohem künstlerischen Wert, die Modekleidung der 1950er und 1960er Jahre abbilden. Sie sind im System der Mode entstanden um im ikonotextuellen Kontext der Zeitschrift Mode (nach-)vollziehbar zu machen, wie es die ebenfalls in der Ausstellung gezeigten Zeitschriftenexemplare belegen. Heute



Abb: 15. »Den ganzen Tag am Strand«, Brigitte 8/66, S. 16/17, Fotograf: F. C. Gundlach.

ist an den bloßen zum Teil sehr großformatigen Fotografien das, was an ihrer Erscheinung einmal Mode war, lediglich noch zu erahnen und nicht mehr im Wahrnehmungsvollzug zu erfahren. Denn Mode als transmediales Phänomen zeigt sich hinsichtlich der Modefotografie erst durch das spezifische Zusammenspiel von Bild und Text in der Modestrecke einer Zeitschrift.

Literatur

BARTHES, ROLAND: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt/M. 1985.

BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*. Frankfurt/M. 1985.

BROSCH, RENATE (Hrsg.): *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin [Trafo] 2004.

ESPOSITO, ELENA: *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2004.

GERLING, WINFRIED: We are not going back. In: LEHNERT, GEMEINDE: *Die Kunst der Mode*. Oldenburg [dbv] 2006, S. 278-297.

GERMER, STEFAN: Fluch des Modischen – Versprechungen der Kunst. Die Distinktionsgewinne des Wolfgang Tillmans. In: GERMER, S.; GRAW, I.: *Texte zur Kunst*, Nr. 25, 1997, S. 53-60.

GOEBEL, GERHARD: Barthes, Roland: System der Mode. In: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 21, Jg. 6, 1975, S. 88-90.

GUNDLACH, F.C./RICHTER, ULRICH (Hrsg.): *Berlin en vogue. Berliner Mode in der Photographie*, (Ausstellungspublikation). Tübingen/Berlin [Wasmuth] 1993.

- GUNDLACH, F.C.: F.C. Gundlach – Die Bilder machen die Mode. Der permanente Wechsel; Interview v. Joachim Schirrmacher. In: *Bilder machen Mode – F.C. Gundlach*, (Ausstellungspublikation). Graz [Landesmuseum Janneum] 2005, S. 15-20.
- HANSEN-LÖVE, AAGE A.: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: SCHMID, W.; STEMPPEL, W.-D.: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, (Wiener Slawistischer Almanach II). Wien [Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien] 1983, S. 291-360.
- HOLERT, TOM: Kulturwissenschaft/Visual Culture. In: SACHS-HOMBACH, K.: *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005, S. 226-235.
- HONNEF, KLAUS/KOETZLE, HANS-MICHAEL (Hrsg.): *F.C. Gundlach – Das fotografische Werk*, (Ausstellungspublikation). Göttingen [Steidl] 2008.
- HORBAS, CLAUDIA: *Frühe Modefotografie – Pariser Ateliers in der Lipperheideschen Kostümbibliothek*, (Ausstellungspublikation). Berlin [Staatl. Museen zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz] 1994.
- HORSTKOTTE, SILKE/LEONHARD, KARIN (Hrsg.): Einleitung. »Lesen ist wie Sehen« – über Möglichkeiten und Grenzen intermedialer Wahrnehmung. In: *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*. Köln [Böhlau] 2006, S. 1-15.
- JÄGER, LUDWIG: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: JÄGER, L.; STANITZEK, G.: *Transkribieren – Medien/Lektüre*. München [Fink] 2001, S. 19-41.
- JOBLING, PAUL: *Fashion Spreads. Word and Image in Fashion Photography since 1980*. Oxford/New York [Berg] 1999.
- KAWAMURA, YUNIYA: *Fashion-ology. An Introduction into Fashion Studies*. Oxford/New York [Berg] 2005.
- KÖNIG, ANNA: »Glossy Words: An Analysis of Fashion Writing in British VOGUE«. In: STEELE, V. (Hrsg.): *Fashion Theory*, Vol. 10; Issue 1/2. New York/Oxford [Berg], 2006, S. 205-224.
- KOETZLE, HANS MICHAEL: »Fotografie im ›Magischen Dreieck‹ von Autorenschaft, Art Direktion und Verlagswesen«. In: RÜTER, U. (Hrsg.): »Think while you shoot«. *Martin Munkacsi und der Moderne Bildjournalismus*, (Ausstellungspublikation). Hamburg [Conference Point] 2006, S. 87-103.
- KOLBOWSKI, SILVIA: »Playing with Dolls«. In: SQUIERS, C. (Hrsg.): *The Critical Image. Essays on Contemporary Photographs*. Seattle [Bay Press] 1990, S. 139-154.
- KRÄMER, SYBILLE (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München [Fink] 2004.

- LEHMANN, ULRICH: »Modefotografie«. In: LEHMANN, U.; MORGAN, J.: *chic clicks*, (Ausstellungspublikation). Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz] 2002, S. T12-T18.
- LEHNERT, GERTRUD: »Wie wir uns aufführen... Inszenierungsstrategien von Mode«. In: ERIKA FISCHER-LICHTE u.a.: *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Berlin [Theater der Zeit] 2004, S. 265-271.
- LEHNERT, GERTRUD (Hrsg.): *Die Kunst der Mode*. Oldenburg [dbv] 2006.
- LIPOVETSKY, GILLES: *The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy*. Princeton [University Press] 1994.
- MANN, KARIN: *Jugendmode und Jugendkörper. Die Modeseite der Zeitschrift Bravo im Spiegel vestimentärer Ikonografie und Ikonologie*. Hohengehren [Schneider] 2002.
- MEIER, CORDULA: »Fashion goes virtuell? – Zur schicksalhaften Allianz von Mode und Fotografie«. In: RICHARD, BIRGIT (Hrsg.): *KUNSTFORUM international*, Bd. 141, 1998, S. 202-219.
- MENTGES, GABRIELE (Hrsg.): *Kulturanthropologie des Textilen*. Berlin/Dortmund [Edition Ebersbach] 2005.
- MERSCH, DIETER: »Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ›negative‹ Medientheorie«. In: KRÄMER, S. (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München [Fink] 2004, S. 75-95.
- MEYER, URS: »Transmedialität (Intermedialität, Paramedialität, Metamedialität, Hypermedialität, Archimedialität): Das Beispiel Werbung«. In: MEYER, U. u. a.: *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen [Wallstein] 2006, S. 110-130.
- MITCHELL, W. J. T.: *Bildtheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008.
- NERLICH, MICHAEL: »Qu'est-ce un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre*«. In: MONTANDON, A. (Hrsg.): *Iconotexte*. Gap Cedex/Paris [Ophrys] 1990, S. 255-302.
- ORTNER, HANSPETER: *Wortschatz der Mode. Das Vokabular der Modebeiträge in deutschen Modezeitschriften*. Düsseldorf [Schwann] 1981.
- PAMMINGER, WALTER: »Verkleidungen der Schrift. Graphic und Fashion Design«. In: PAMMINGER, W. (Hrsg.): *Das doppelte Kleid. Zu Mode und Kunst*. Wien [Löcker] 1996, S. 39-42.
- PARIS, JEAN: »Drei Augen-Blicke«. In: KEMP, W. (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin/Hamburg [Reimer] 1992, S. 60-70.

- RABINE, LESLIE W.: »A Woman's Two Bodies: Fashion Magazines, Consumerism and Feminism«. In: BENSTOCK, S.; FERRISS, S. (Hrsg.): *On Fashion*. New Brunswick/New Jersey [Rutgers] 1994, S. 59-75.
- RADNER, HILARY: »On the Move: Fashion Photography and the Single Girl in the 1960s«. In: BRUZZI, S.; CHURCH GIBSON, P. (Hrsg.): *Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis.*, London/ New York [Routledge] 2000, S. 128-142.
- RAJEWSKY, IRINA O.: *Intermedialität*. Tübingen/Basel [Francke] 2002.
- RICHARD, BIRGIT: »Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex«. In: BIRGIT, R. (Hrsg.): *KUNSTFORUM international*, Bd. 141, 1998, S. 49-95.
- RIPPL, GABRIELE: »Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie: Ein Verortungsvorschlag«. In: BROSCHE, R. (Hrsg.): *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin [trafo] 2004, S. 43-60.
- RUELF, ESTHER: »Sexy Kunstwerke und artsy Modedefotografien. Wechselwirtschaft zeitgenössischer Kunst- und Modemagazine«. In: HOLSCHBACH, S.; KRAUSE-WAHL, A. (Hrsg.): *Erbitterte Identitäten*, (Ausstellungspublikation). Marbach [Jonas] 2006, S. 113-119.
- RUTSCHKY, MICHAEL: »Foto mit Unterschrift. Über ein unsichtbares Genre«. In: NAUMANN, B. (Hrsg.): *Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte*. München [Fink] 1993, S. 51-66.
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2003.
- SANDIG, BARBARA: »Textmerkmale und Sprache-Bild-Texte«. In: FIX, U.; WELLMANN, H. (Hrsg.): *Bild im Text – Text im Bild*. Heidelberg [Winter] 2000. S. 3-30.
- SCHRÖTER, JENS: »Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs«. In: *montage/av*, 7/2/1998, S. 130-154.
- SIEGEL, STEFFEN: »Bild und Text. Ikonotexte als Zeichen hybrider Visualität«. In: HORSTKOTTE, S.; LEONHARD, K. (Hrsg.): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*. Köln [Böhlau] 2006, S. 51-73.
- SIMANOWSKI, ROBERTO: »Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst«. In: MEYER, U. u. a. (Hrsg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen [Wallstein] 2006.
- VENOHR, DAGMAR: »Warum Mode (k)ein modernes Leitmedium ist ...«. In: GENDOLLA, P. u. a. (Hrsg.): *LeitMedien*. Bielefeld [transcript] (voraussichtl.) 2009.
- VOSSKAMP, WILHELM/WEINGART, BRIGITTE (Hrsg.): *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*. Köln [DuMont] 2005.

WAGNER, PETER: »Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)«. In: WAGNER, P. (Hrsg.): *Icons – Texts – Iconotext. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin/New York [de Gruyter] 1996, S. 1-40.

WAGNER, PETER: »Nachwort«. In: HORSTKOTTE, S.; LEONHARD, K (Hrsg.): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*. Köln [Böhlau] 2006, S. 211-225.

WOLF, HERTA: »Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' *Die helle Kamme*«. In: WOLF, H. (Hrsg.): *Paradigma Fotografie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002, S. 89-107.

WOLF, WERNER: »Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft«. In: FOLTINEK, H.; LEITGEB, C. (Hrsg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien [Österreichische Akademie der Wissenschaften] 2002.

ZAHM, OLIVER: »Über die entschiedene Wendung der Modefotografie«. In: LEHMANN, U.; MORGAN, J. (Hrsg.): *chic clicks*, (Ausstellungspublikation). Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz] 2002, S. T28-T35.

Ausstellungen

F.C. Gundlach – Das fotografische Werk, Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg 12.04.-07.09.2008, Publikation mit dem gleichnamigen Titel hg. v. KLAUS HONNEF U. HANS-MICHAEL KOETZLE, Göttingen [Steidl] 2008.

Chic Clicks – Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography, Institute of Contemporary Art, Boston 23.01.-05.05.2002; *Chic Clicks – Modefotografie zwischen Auftrag und Kunst*, Fotomuseum Winterthur 15.06.-18.08.2002, Publikation: *chic clicks*, hg. v. ULRICH LEHMANN U. JESSICA MORGAN, Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz] 2002.

Nicolas Romanacci

»Possession plus reference«. Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation – angewandt auf eine Untersuchung von Beziehungen zwischen Kognition, Kreativität, Jugendkultur und Bildung.

Abstract

Goodman's creative symbol-constructional philosophy concerns fundamental aspects of human cognition and practice. It is argued that especially his deeply interrelated conceptions of exemplification, induction and worldmaking provide us a subtle understanding of the connections between cognition, creativity, youth-culture and education. I will try to show that youth-culture contains a fundamental potential for aesthetic and creative practice with an immense cognitive value that should be taken seriously by humanities. This potential should be encouraged from scratch within our educational system and needs to be protected comprehensively from depreciation through narrow-minded (education-) policy and exploitation through the entertainment industries.

Goodmans Symbol- und Erkenntnistheorie beschäftigt sich mit grundlegenden Aspekten menschlichen Verstehens und Handelns. Es wird argumentiert, dass seine subtil aufeinander bezogenen Konzeptionen von Exemplifikation, Induktion und ›Welterzeugung‹ ein tieferes Verständnis von Zusammenhängen zwischen Wahrnehmung, Kreativität, Jugendkultur und Bildung ermöglichen. Aufgezeigt wird, dass Jugendkultur ein besonderes Potenzial für ästhetisches und kreatives Han-

deln in sich birgt, dessen kognitive Aspekte von der Forschung ernst genommen werden sollten. Dieses kreative Potenzial bedarf umfassender und elementarer Förderung in unserem Bildungssystem. Es benötigt des Weiteren umfassenden Schutz vor der Abwertung durch konservative (Bildungs-) Politik und der Ausbeutung durch die Unterhaltungsindustrie.

1. Einleitung: Forschungshaltung und Ziele dieser Untersuchung

1.1 Ästhetik, Jugend-Kultur und Erkenntnistheorie

Goodman macht geltend, dass die Künste eine kognitive Funktion haben.

»Die Aufgabe der Ästhetik ist es, diese zu erklären. Eine solche Behauptung wäre eigenwillig, würde man die Erkenntnistheorie als die Theorie des Wissens auffassen. Die Künste sind gewöhnlich keine Vorratslager für gerechtfertigte, wahre Meinungen. Aber Wissen ist, wie Goodman und ich behaupten, ein unwürdiges kognitives Ziel. Viel besser ist es, unser Augenmerk auf das Verstehen zu richten.« (ELGIN 2005: 43)

Ästhetik in die Erkenntnistheorie auswandern zu lassen, mag womöglich vergleichbar eigenwillig erscheinen, wie einem Beitrag über Jugend-Kultur ein Zitat über die kognitive Funktion der Künste voranzustellen. Aber ist man, wie Goodman, »weniger daran interessiert [...], die Grenzen des Ästhetischen gegen Eindringlinge zu schließen, als daran, epistemisch bedeutsame, bereichsübergreifende Affinitäten zu entdecken« (ELGIN 2005: 58), dann ergibt ein solcher Einstieg Sinn. Die diesem Artikel zugrunde liegende Position möchte ich als (*angewandte*) *kognitivistische Ästhetik* bezeichnen (vgl. etwa ERNST 2000, SCHOLZ 2001 oder STEINBRENNER 1996). Kognitivistische Ästhetik bedient sich einer erweiterten Auffassung von Erkenntnis, die »sich nicht in einer Theorie des propositionalen Wissens erschöpf(t), sondern alle kognitiven Ziele, Fähigkeiten und Leistungen berücksichtig(t) und im Zusammenhang untersuch(t)« (SCHOLZ 2001: 36) und in besonderer Weise nicht-propositionale Erkenntnisformen zum Gegenstand hat. Wichtiges Werkzeug ist hierbei eine allgemeine Symboltheorie, wie sie Nelson Goodman etwa in *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (GOODMAN 1968) exemplarisch entwickelt hat. Den Begriff ›Symbol‹ verwendet Goodman dabei sehr weit und allgemein: »Er umfaßt Buchstaben, Wörter, Texte, Bilder, Diagramme, Karten, Modelle und mehr, aber er hat nichts Gewundenes oder Geheimnisvolles an sich.« (GOODMAN 1968: 9)

Für diese Untersuchung soll entsprechend auch der Begriff ›ästhetisch‹ nichts Gewundenes oder Geheimnisvolles an sich haben. Ästhetisches Handeln soll vielmehr anhand bestimmter Symptome – wie etwa der Bezugnahme über die Exemplifikation – festgemacht werden. Ästhetische Praxis wird dabei nicht mit künstlerischer einfach gleichgesetzt, aber es sollen durchaus grundlegende Gemeinsamkeiten und für eine Abgrenzung dem Wesen nach nur graduelle Unterscheidungsmöglichkeiten aufgezeigt werden. Dabei wäre jede künstlerische Praxis ein ästhetisches Handeln, aber nicht jedes ästhetische Handeln gleich Kunst. Ästhetisches Handeln würde also schon bei weniger komplexen Handlungen stattfinden, gemeinsames Merkmal wäre für die vorliegende Untersuchung eben die Bezugnahme über die Exemplifikation und der Ausdruck über

die metaphorische Exemplifikation. Ästhetisches Handeln kann nach entsprechender Auffassung schon bei Jugend-Kultur beobachtet werden, nur in der Komplexität der Bezugnahmeformen und dem möglichen Auftreten weiterer »Symptome des Ästhetischen« (Goodman nennt: *syntaktische* und *semantische Dichte, relative Fülle, Exemplifikation, mehrfache und komplexe Bezugnahme*, siehe GOODMAN 1968: 252 ff., 1978: 67 f., und 1984: 135 ff.) liegt der Unterschied zu künstlerischen Formen. Eine Wertung ist mit dieser Unterscheidung nicht beabsichtigt, nur ein besseres Verständnis intendiert anhand der Analyse von Gemeinsamkeiten und spezifischen Unterschieden. Ein solches verbindendes Fortschreiten vom Einfachen zum Komplexen gilt in vielen anderen Bereichen als selbstverständlich, unverständlicher Weise aber oftmals nicht bei ästhetischen Fragen.

1.2 Ein Exkurs über fiktive und reale Absurditäten

Ein Beispiel mag dies verdeutlichen. Gibt man etwa einem Grundschüler die Aufgabe $2+2=x$ vor und dieser schreibt als Lösung $2+2=4$, würde wohl niemand abstreiten, dass der Schüler eine mathematische Aktion durchgeführt hat. Als absurd würde die Aussage gelten, dass die Mathematik erst ab z. B. dem Komplexitätsgrad von Binomischen Formeln beginnt. Genauso würde niemand anzweifeln, dass ein Erlernen der Mathematik mit einfachen, grundlegenden Schritten beginnen sollte. Grundlegende Kenntnisse in Mathematik werden von jedem gefordert, bzw. wird jedem das Recht zugestanden, mindestens mathematische Grundlagen vermittelt zu bekommen. Aber niemand erwartet, dass aus jedem Schüler ein Mathematikgenie wird. Bei ästhetischen Handlungen ist die Sichtweise seltsamerweise oftmals völlig anders. Das Erlernen von ästhetischem Handeln oder Denken wird nach wie vor kaum gleichwertig als Recht oder Pflicht angesehen wie etwa naturwissenschaftliches Denken. Bei ästhetischen Fragen scheint ein Beschreiben in Abstufungen als nicht angebracht. Hier geht es oftmals eher darum, müßige, von der Auffassung her essentialistische Debatten zu führen, die sich zwangsläufig vergeblich darin verfangen, kategorisch zwischen ›Kunst‹ und ›Nicht-Kunst‹ unterscheiden zu wollen – Bemühungen, die sich in der Fragestellung ›Was ist Kunst?‹ bündeln lassen. Goodman steuert zu dieser Frage – wie in vielen anderen Fällen (siehe GOODMAN/ELGIN 1988) – eine Neuformulierung bei, indem er sie als falsch gestellt zurückweist:

»If attempts to answer the question: *What is Art?* characteristically end in frustration and confusion, – as so often in philosophy – the question is the wrong one.« (GOODMAN 1978: 57)

Goodman zeigt, dass in Hinblick auf Weisen und Praxis der Bezugnahme von Symbolsystemen die Frage eher: ›When is Art?‹ lauten sollte (GOODMAN 1978: 67) (dazu auch eine kritische Diskussion essentialistischer Positionen in STEINBRENNER 1996 und LÜDEKING 1988). Im Gegensatz zu Goodman wird des weiteren argumentiert, dass ästhetisches Handeln weniger erlernbar wie etwa die Mathematik, eher angeboren und nach extremer Auffassung in ihrer Ausprägung als Kunst letztlich nur dem Genie vorbehalten. Alle kreativen Formen vor einer wie auch immer definierten künstlerischen Ausprägung seien dann primär und nur wichtig als Ausgleich, weil irgendwie harmloser und entspannender Zeitvertreib, aber ohne wirkliche kognitive Funktion und Wert, wie eben etwa im Gegensatz zu den Naturwissenschaften. Wie absurd diese Auffassung und leider auch die aktuelle bildungspolitische Realität sich darstellt, zeigt Goodman mit ironischer Schärfe in seinem Aufsatz *Message from Mars* (in: GOODMAN 1978: 239 ff.) auf, der, 1975 verfasst, leider auch 33 Jahre später

noch seine Gültigkeit als Persiflage auf unser Bildungssystem behalten hat. Erzählt wird die fiktive Geschichte von ›Professor Hans Trubelmacher‹, der als Spezialist für naturwissenschaftliche Ausbildung auf Ersuchen von Marsianern auf den Mars berufen wird, die in Sorge sind über den Stand der Naturwissenschaften an der führenden Universität. Der Professor stellt schnell fest, »dass sich die offiziellen Kurse an der Universität hier fast ausschließlich auf die Künste konzentrieren und alle ihre Aspekte abdecken« (GOODMAN 1978: 239), bei gleichzeitiger sträflicher Vernachlässigung der Naturwissenschaften, also in genauer Umkehrung zur Situation auf der Erde. Detailliert wird die fiktive Situation auf dem Mars geschildert, und den Verantwortlichen für die reale Situation auf der Erde wird so fiktiv der Spiegel vorgehalten. Am Ende der Geschichte berichtet Professor Trubelmacher von seinem letzten Gespräch:

»Zuletzt sprach ich mit Professor Lawrence Vincent, einem Fakultätsmitglied, das lange Zeit auf die Entwicklung und Leitung der naturwissenschaftlichen Aktivitäten an der Universität großen Einfluss hatte. Er hob die Tatsache hervor, dass die Universität ständig unter finanziellem Druck stand und nicht alles in Angriff nehmen konnte. Die wahre Aufgabe der Universität war die Ausbildung in allen Bereichen der Künste. Naturwissenschaftliche Ausbildung war für ihn in erster Linie eine Frage der Neigung; man sollte sie besser den Handelsschulen überlassen. Außerdem war die Naturwissenschaft, insoweit sie keine Technologie war, eine etwas brotlose Beschäftigung, die nur Unterhaltungswert besaß; und naturwissenschaftliche Aktivitäten sollten wie die sportlichen Aktivitäten nicht in das reguläre Curriculum aufgenommen werden. [...] Der Freund, der mich als Berater eingeladen hatte, fragte mich auf der Fahrt zum Raumhafen nach meinen Eindrücken und Empfehlungen. Ich musste ihm sagen, daß meines Erachtens solange wenig getan werden kann, als das grundlegende Bedürfnis nach einer Veränderung der Einstellung keine größere Anerkennung erfährt, und daß neue Ideen dringender, oder zumindest eher, gebraucht werden als neue Gelder.« (GOODMAN 1978: 243)

Ich möchte mich Goodman bzw. ›Professor Trubelmachers‹ Auffassung anschließen, dass sich wenig Essentielles in unserem Bildungssystem ändern wird, solange es kein grundlegendes Umdenken gibt, welches erst ein Bewusstsein und Bedürfnis nach – dringend benötigten – erweiterten Bildungskonzepten mit sich bringen würde. Ein Ziel dieser Untersuchung ist es, aufzuzeigen, dass es für ein grundlegendes Umdenken unter anderem unumgänglich ist, ästhetische Handlungen und deren kognitive Aspekte über eine Analyse der Bezugnahmeweisen von Symbolen zu erklären. Somit steht man zum einen nicht mehr vor dem (Schein-)Problem, Kunst von Nicht-Kunst unterscheiden zu müssen, sondern kann ästhetische Praxis über den Grad ihrer Komplexität erforschen. Eine ernsthafte Untersuchung sollte nicht erst bei den vermeintlich höheren Sphären künstlerischer Praxis einsetzen, sondern sollte auch eine Untersuchung ästhetischen Ausdrucks bei Jugendlichen beinhalten. Ästhetisches Handeln von Jugendlichen muss und soll somit nicht einfach mit Kunst gleichgesetzt werden, aber die kognitiven und kreativen Aspekte können sinnvoll und gewinnbringend verglichen werden, um etwa in Bildungsfragen besser argumentieren und handeln zu können.

Goodman untersucht Symbole bzw. Symbolsysteme und ihre Weisen der Bezugnahme. Als grundlegende Formen beschreibt Goodman dabei die *Denotation* und die *Exemplifikation* (GOODMAN 1968). Diese wird sich aus mehreren Gründen als zentral für die vorliegende Untersuchung erweisen. Über die Exemplifikation kann ein (Jugend-) spezifischer Zeichengebrauch erklärt werden, der über Symbolsysteme wie etwa Gestik, Körperhaltung, Kleidung, bis hin zu bevorzugtem Mu-

sikstil und allgemein allen visuellen Ausdrucksformen nicht-sprachliche und nicht-propositionale Symbolisierungsformen generiert. Wie in diesem Zusammenhang Kognition und Kreativität verstanden werden können, soll anhand Goodmans Theorie der Induktion näher erklärt und präzisiert werden. Über die *metaphorische Exemplifikation* (GOODMAN 1968: 85-95) beschreibt Goodman das Phänomen des Ausdrucks. Über die metaphorische Exemplifikation kann auch ein Lebensgefühl zum Ausdruck gebracht werden, über dieses kann – gerade bei Jugendlichen – (sub-)kulturelle Identität ihre Form finden.

2. Exemplifikation, Kognition und Kreativität

Nelson Goodman unterscheidet zwei grundlegende Weisen der Bezugnahme von Symbolen: Denotation und Exemplifikation. Bei der Denotation verläuft die Richtung der Bezugnahme vom Symbol zu den bezeichneten Gegenständen oder Ereignissen. Die Exemplifikation erfolgt gewissermaßen in umgekehrter Richtung. Ein Gegenstand fungiert als Muster (*»sample«*), als exemplifizierendes Symbol, wenn er auf einen Teil der Prädikate, die er aufweist, zudem Bezug nimmt. Exemplifikation ist somit nach Nelson Goodman *»possession plus reference«* (GOODMAN 1968: 53). Ein wichtiger Aspekt der Exemplifikation ist, dass sie über das konkrete Beispiel in besonderer Weise nichtsprachliche Label bereitstellen kann und epistemischen Zugang zu diesen ermöglicht – und dadurch zu anderen Bereichen, auf welche diese Label entsprechend Anwendung finden können. Derlei wird im Alltag, im Handel, in den Wissenschaften und in besonderem Maße in den Künsten praktiziert. So exemplifiziert das Stoffmuster eines Schneiders etwa seine Farbe, seine Materialqualität, seine Textur – jedoch nicht seine Größe oder das Datum seiner Herstellung. Um die Pointe dieses Gedankenganges herauszuarbeiten, bedient sich Goodman in seinem Buch *Weisen der Welterzeugung* (GOODMAN 1978) zweier humorvoller Geschichten, die ich dem Leser hier nicht vorenthalten möchte. Ausgangspunkt ist in Goodmans Text die Frage danach, welche Eigenschaften bei nicht-darstellenden und nicht-expressiven Kunstwerken wichtige, welche unwichtige sind und wie diese voneinander unterschieden werden können.

»Ich glaube, daß es eine Antwort auf die Frage gibt, aber um uns ihr zu nähern, werden wir das ganze hochtönende Gerede über Kunst und Philosophie preisgeben und uns ganz unsanft auf nüchternen Boden begeben müssen. Betrachten wir nochmals ein gewöhnliches Stoffmuster im Musterbuch eines Schneiders oder Polsterers. Es wird wohl kaum ein Kunstwerk sein oder irgendetwas abbilden oder ausdrücken. Es ist einfach eine Probe – eine einfache Probe. Wovon aber ist es eine Probe? Von der Oberfläche, Farbe, Webart, Stärke und Beschaffenheit der Faser [...], die ganze Pointe dieser Probe, so sind wir zu sagen versucht, ist die, daß sie von einem Stoffballen abgeschnitten wurde und genau dieselben Eigenschaften hat wie der Rest des Materials.

Doch das wäre übereilt.

Lassen sie mich zwei Geschichten erzählen – oder vielmehr eine Geschichte, die aus zwei Teilen besteht. Frau Mary Tricias (ein Wortspiel mit meretricious, von lat. meretrix. A. d. Ü.) studierte ein solches Musterbuch, traf ihre Wahl und bestellte in ihrem bevorzugtem Stoffladen genügend Material für ihre Polsterstühle und das Sofa - wobei sie betonte, es müsse genau so sein wie die Probe. Als das Paket eintraf, öffnete sie es begierig und war entsetzt, als einige Hundert Stücke von 6 x 10 cm mit Zickzackrand, genau wie das Muster, zu Boden flatterten. Als sie im Geschäft anrief und laut protestierte, antwortete der Besitzer ge-

kränkt und mißmutig: ›Aber, Frau Tricias, Sie sagen doch, das Material müsse genau so sein wie die Probe. Als es gestern aus der Fabrik kam, habe ich meine Verkäuferinnen die halbe Nacht hier behalten, damit sie es so zuschneiden, daß es der Probe entspricht.‹ Dieser Vorfall war einige Monate später schon beinahe vergessen, als Frau Tricias, nachdem sie die Stücke zusammengenäht und ihre Möbel damit überzogen hatte, sich entschloß, eine Party zu geben. Sie ging in ihre Bäckerei, wählte unter den Kuchen, die zur Auswahl standen, einen Schokoladennapfkuchen und bestellte davon soviel, daß es für fünfzig Personen reichen sollte, Lieferung zwei Wochen später. Als die ersten Gäste eintrafen, fuhr ein Lastwagen mit einem einzigen riesigen Kuchen vor. Die Dame, die die Bäckerei leitete, war über die Beschwerde völlig ratlos: ›Aber, Frau Tricias, Sie haben ja keine Ahnung, welche Schwierigkeiten wir damit hatten. Mein Mann führt das Stoffgeschäft, und er hat mich ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daß ihre Bestellung in einem Stück sein müsse.‹ Die Moral dieser Geschichte ist nicht einfach: ›Wie man's macht, ist es falsch‹, sondern ›daß eine Probe eine Probe nur von einigen ihrer Eigenschaften, nicht aber von anderen ist.‹ (GOODMAN 1978: 83)

Entsprechend der Stoffprobe können natürlich auch ganze Kleidungsstücke über die Exemplifikation Bezug nehmen und in einem weiten Sinn alles, was man als ›konkret‹ bezeichnen kann. Das gilt für einfache Beispiele wie unserer Stoffprobe, lässt sich fortführen über komplexere Fragestellungen, wie zum Phänomen des Stils etwa in der Architektur oder anderen Ausdrucksformen, und auch ganz allgemein anwenden für alle visuellen Ausdrucksformen (wenn sie nicht denotativ Bezug nehmen), die Musik und die so genannte *abstrakte Kunst*, deren alternative Bezeichnung als *konkrete Kunst* auch in diesem Zusammenhang viel mehr Sinn ergibt. In unserer Untersuchung zur Jugend-Kultur interessiert Bezugnahme über die Exemplifikation etwa auch über einen bestimmten Sprachstil oder Gestik (siehe hierzu DONATUS THÜRBAU 2005). Wie über die Exemplifikation etwas zum Ausdruck gebracht werden kann, bis hin zu einem Lebensstil, also auch (Jugend-) Kultur in einem weiten Sinn, soll später anhand Goodmans Theorie der metaphorischen Exemplifikation gezeigt werden.

Vorher müssen wir uns aber noch einem grundlegenden Problem zuwenden, dessen Analyse dann einen längeren Ausflug in die Grundlagen der Erkenntnistheorie erfordern wird, ein Ausflug, der manchem auf den ersten Blick als etwas abwegig erscheinen mag, sich aber für die vorliegende Untersuchung als grundlegend erweisen wird. Goodman zeigt anhand seines einfachen Beispiels der Stoffprobe einen relativ einfach verständlichen Fall der Exemplifikation auf. Exemplifikation in den Künsten ist in der Regel komplexer und schwieriger zu erfassen. Ein grundlegendes Problem ist es aber in jedem Fall, herauszufinden, welche Eigenschaften das Muster oder das Kunstwerk exemplifiziert und welche Eigenschaften es lediglich besitzt und denen somit keine symbolische Funktion zukommt. Goodman nähert sich diesem Problembereich indirekt über seine Theorie der Induktion. Verkürzt dargestellt kommt er zu der Annahme, dass lediglich vorangegangene Praxis Hinweise auf eine Fortsetzbarkeit von Hypothesen oder parallel im Falle der Exemplifikation auf eine sinnvolle Anwendung von Labels bieten kann. Er spricht in diesem Fall von ›*entrenchment*‹, was üblicherweise mit Verankerung übersetzt wird. Besondere Schwierigkeit für eine Einordnung, aber eben auch besonderen kognitiven Wert bietet die Bereitstellung neuartiger Label – in den Wissenschaften wie in den Künsten. Die Generierung neuer Label durch den Wissenschaftler oder den Künstler, aber auch das Erfassen und die Einordnung jener durch den Rezipienten, stellen komplexe kognitive und kreative Leistungen dar, worauf ich später noch einmal zurückkommen werde.

3. Exemplifikation, Induktion und Welterzeugung

»If I am at all correct, then, the roots of inductive validity are to be found in our use of language.« (GOODMAN 1954: 120)

»Thus here as well as in ordinary induction entrenchment-novelty is a major factor, entering into the determination what is exemplified.« (GOODMAN 1978: 136)

Um die Zusammenhänge zwischen Kognition und Kreativität noch präziser benennen zu können, soll nun ein zentraler Gedanke in Goodmans Philosophie untersucht werden. Es ist notwendig, dabei zuerst näher auf Goodmans Theorie der Induktion einzugehen, um dann parallele Gedankengänge zur Exemplifikation und Goodmans Theorie der Welterzeugung herauszuarbeiten. Mit Gerhard Ernst teile ich dabei die Auffassung, dass Goodmans *Theorie der Induktion* »Grundlage für seine späteren Theorien ist« (ERNST 2005: 99).

Für ein klärendes Beispiel zur Exemplifikation war es angebracht, »das ganze hochtönende Gerede über Kunst und Philosophie« preiszugeben und »uns ganz unsanft auf nüchternen Boden zu begeben«. Nun ist ebenso nüchterner Boden zu erkunden, diesmal jener erkenntnistheoretischer Grundlagen zur Induktion. Nüchternheit in der Philosophie bedeutet aber zum Glück nicht automatisch, dass es weniger spannend zugeht. Meinem Eindruck nach wird gerade Goodman oftmals immer einfallsreicher, anregender, eleganter und überraschender, je nüchterner er argumentiert, wobei die Konsequenzen seiner Argumentation genau so oft grundlegend und weitreichend sind. So würdigt auch Hilary Putnam im Vorwort zur vierten Auflage von *Fact, Fiction, and Forecast* Goodmans Gedanken zur Induktion:

»Goodmans berühmtes Argument, das er verwendet, um zu zeigen, daß alle Prädikate nicht in gleichem Maße projizierbar sind, hängt von seiner Erfindung des sonderbaren Prädikats ›glau‹ ab. Er definiert etwas als glau, wenn es entweder vor einem bestimmten Zeitpunkt beobachtet wurde und grün ist, oder nicht vor diesem Zeitpunkt beobachtet wurde und blau ist. Diese philosophische Erfindung hat in manchem sehr viel Ähnlichkeit mit einem Kunstwerk, aber warum? Sie besteht nicht nur darin, daß sie die ästhetischen Qualitäten der Eleganz, Neuheit und Einfachheit besitzt. Was das Argument so überwältigend macht, ist die Seltenheit, mit der Beweise, die wirkliche Beweise sind, in der Philosophie vorkommen. Goodman führt sein Argument jedoch nicht als Beweis, sondern vielmehr als Rätsel ein.« (PUTNAM in GOODMAN 1988: II)

Besagtes Rätsel ist in die Geschichte der Philosophie als ›das neue Rätsel der Induktion‹ eingegangen. ›Neu‹, da es auf eine ältere Diskussion und Theorie der Bestätigung kritisch Bezug nimmt, wie sie vor allem C.G. Hempel entwickelt hat.

»Diese versucht die Frage zu beantworten, durch welche positiven Beispielfälle eine allgemeine Hypothese bestätigt wird, wobei ihre hervorstechendste Eigenschaft ist, dass sie dies mit rein syntaktischen Mitteln anstrebt.« (HEMPEL 1943) »Goodman zeigt durch die Erfindung eines neuen Prädikats, dass dieses Problem mit rein syntaktischen Mitteln nicht zu lösen ist.« (ERNST 2005: 100)

Was sich hier auf den ersten Blick vielleicht so harmlos anhören mag, hat grundlegende und weitreichende erkenntnistheoretische Konsequenzen, die eindeutig über den engeren Bereich der In-

duktion hinausgehen. »They concern fundamental aspects of human cognition and practice.« (ABEL 2004: 311)

Goodmans Rätsel stellt Gerhard Ernst folgendermaßen dar:

»Angenommen man beobachtet vor einem bestimmten Zeitpunkt *t* verschiedene Smaragde. Sie bilden die sogenannte Datenklasse und sie sind alle grün, so dass die Hypothese bestätigt wird, dass alle Smaragde grün sind. Nun führt Goodman das Prädikat ›grue‹ ein. ›It is the predicate ›grue‹ and it applies to all things examined before *t* just in the case they are green but to other things just in the case they are blue‹ (FFF, 74; vgl. auch PP, 363). Damit bestätigen unsere Beobachtungen auch die Hypothese, dass alle Smaragde grue sind. Genauer gesagt: Alle Beobachtungen, welche die Hypothese mit ›grün‹ bestätigen, bestätigen auch die mit ›grue‹ und umgekehrt, wenn man den Zeitpunkt *t* entsprechend wählt. [...] Für die Zeit nach dem Zeitpunkt *t* kommt man zu widersprüchlichen Vorhersagen für die Farbe der beobachteten Smaragde. [...] Wir kommen also zu dem Problem, dass alle Datenaussagen alle Voraussagen bestätigen. Der entscheidende Punkt ist, dass eben nur gesetzesartige Hypothesen durch ihre Anwendungen bestätigt werden, wir aber kein Kriterium haben, wann eine Hypothese gesetzesartig ist.« (ERNST 2005: 100)

Goodmans ›Lösung‹ dieses Dilemmas besteht darin, offen zu legen, dass lediglich vorangegangene Praxis Hinweise auf eine Fortsetzbarkeit von Prädikaten geben kann.

»The answer, I think, is that we must consult the record of past projections of the two predicates. Plainly ›green‹ as a veteran of earlier and many more projections than ›grue‹, has the more impressive biography. The predicate ›green‹, we may say, is much better *entrenched* than the predicate ›grue‹. (GOODMAN 1954: 94)

Diese Einsicht lässt sich nun parallel auf eine Untersuchung der Exemplifikation übertragen. Welche Eigenschaften einer Probe, sei es ein Stück Stoff, ein angesagtes Outfit oder ein Kunstwerk über die Exemplifikation Bezug nehmen und welche Eigenschaften die Probe lediglich besitzt, ist genauso eine Frage vorangegangener Praxis. Dabei ist es

»nicht nur eine kognitive Leistung, wenn wir einen Gegenstand unter eine Eigenschaft subsumieren, sondern auch, wenn wir interessante Eigenschaften finden. Dabei spielt unsere Praxis im Umgang mit Beispielen eine entscheidende Rolle. Das Erkennen kognitiv relevanter Eigenschaften ist eine Frage der Vertrautheit mit den entsprechenden Gegenständen. Wir wissen, welche Eigenschaften relevant sind, wenn wir in der Lage sind, Zusammenhänge mit anderen Gegenständen zu sehen, und die Eigenschaften sind kognitiv relevant, weil sie die Zusammenhänge erzeugen. Im Unterschied zu wissenschaftlichen Induktionen sind künstlerische Induktionen allerdings nicht auf begrifflich fassbare Hypothesen beschränkt, sondern eröffnen einen Bereich nicht-propositionaler Erkenntnis.« (ERNST 1978: 324 f.)

Zu erkennen, was eine Probe exemplifiziert bzw. welche Label generiert werden, ist immer ein kognitiver Akt. Und neue Label zu generieren, ist wiederum eine genuin kreative Leistung, sei es in der Kunst, in der Wissenschaft oder eben bei Jugendlichen durch den kreativen Zeichengebrauch durch Kleidung, Gestik oder Sprachstil. In Goodmans Terminologie bedeutet hier Kreativität das Generieren neuer Verankerungen: »Thus here as well as in ordinary induction *entrenchment-novelty* is a major factor, entering into the determination what is exemplified.« (GOODMAN 1978: 136)

3.1 Worldmaking

Das oft gehörte Klagen darüber, Jugendliche würden teilweise in ihrer eigenen, dem Erwachsenen unzugänglichen Welt leben, sollte nicht als harmloses Wortspiel abgetan und als weit weniger harmlose Konsequenz eine resignierte und passive Haltung im Sinne eines ›da kann man halt nichts machen‹ angenommen werden. Vor dem Hintergrund der Auffassung einer allgemeinen Symboltheorie, dass der Mensch keine anderen Möglichkeiten hat, außer sich seine Welten durch den kreativen Einsatz von Symbolen förmlich zu erschaffen, sollte über diese Aussage ernsthaft nachgedacht werden, um die Wirklichkeiten von Jugendlichen besser verstehen zu können. Denn

›nach Goodman können wir nicht auf eine ›ready-made-world‹ zurückgreifen, sondern sind auf unsere Beschreibungen angewiesen. ›We are confined to ways of describing whatever is described. Our universe, so to speak, consists of these ways rather than of a world or worlds.‹ (WW, 3). Wir erzeugen mit unseren Symbolsystemen, sowohl mit wissenschaftlichen als auch mit künstlerischen, Weltversionen und wenn diese Versionen richtig erzeugt sind, dann entsprechen sie einer wirklichen Welt. Eine davon unabhängige Welt gibt es nicht. Es kann nach Goodman sogar Versionen geben, die sich widersprechen, die jedoch gleichermaßen richtig erzeugt sind. Da solche Versionen nicht in derselben Welt wahr sein können, nimmt Goodman eine Pluralität von Welten an. Ein solcher Pluralismus kann jedoch leicht als extremer Relativismus verstanden werden. Kann jeder sich die Welt zusammensetzen, die ihm passt? Goodman vertritt nach eigener Aussage einen ›radical relativism under rigorous restraints‹ (WW, X). Diese strengen Einschränkungen findet Goodman nach bewährter Methode:

1. Es gibt keine versionsunabhängige Welt.
2. Richtige Versionen können nur im Ausgang unserer bisherigen Versionen gefunden werden.
3. Bisherige Versionen richten sich nicht nach einer unabhängigen Welt.« (nach ERNST 2005: 107 f.)

Goodman verfolgt diese Strategie, wenn er darauf hinweist, dass wir neue Welten immer nur aus alten erzeugen: »Worldmaking as we know it always starts from worlds already at hand; the making is a remaking.« (GOODMAN 1978: 6)¹

4. Ausdruck, Identität und Bildung

Eine besondere Form der Bezugnahme erschließt Goodman durch seinen Begriff der *metaphorischen Exemplifikation* (GOODMAN 1968: 85-95). Mit ihm erfasst Goodman das Phänomen des *Ausdrucks*. So kann etwa ein Gemälde durch seine Farben und Formen eine Stimmung oder Emotionen zum Ausdruck bringen, indem es diese metaphorisch exemplifiziert. Neben den Künsten

1 Eine Anmerkung zum Thema ›Welterzeugung‹: Aus meiner Sicht erscheint es sinnvoll, hier den Begriff ›Welt‹ mit dem Begriff ›Wirklichkeit‹ zu ersetzen, das würde eine Diskussion dieser Auffassung vermutlich weniger problematisch machen.

spielt auch bei den körpernahen Symbolisierungsformen wie etwa Gestik, Körperhaltung oder Kleidungsstil die (metaphorische) Exemplifikation eine bedeutende Rolle. So kann über die genannten Punkte ein Lebensgefühl zum Ausdruck gebracht werden. Über dieses wiederum kann – gerade bei Jugendlichen – (sub-)kulturelle Identität ihre Gestaltung finden. In besonderer Weise können über die metaphorische Exemplifikation auch Emotionen zum Ausdruck gebracht werden bzw. über den Ausdruck ein Umgang mit diesen verfeinert und greifbar gemacht werden, ein wichtiges Thema, das aber nicht im Zentrum dieser Untersuchung steht. Aus Sicht einer allgemeinen Symboltheorie stellt die Bildung, das Erfassen und die Kommunikation (sub-)kultureller Erscheinungsformen und Identitäten eine kognitive und genuin kreative Leistung dar, die subtile und komplexe kommunikative Fähigkeiten erfordert und erweitert. Jugendkultur kann als Zeichen für ein grundlegendes menschliches Bedürfnis nach nichtsprachlichen Formen des Ausdrucks, der Kommunikation, der Identitäts- und Persönlichkeitsbildung verstanden werden.

4.1 Exemplifikation. Ein Anwendungsbeispiel

Zentraler Begriff meiner Darstellung war der Begriff der Exemplifikation, der im Rahmen einer allgemeinen Symboltheorie und in Bezug zu Goodmans Theorie der Induktion und der Welterzeugung steht. Aufgezeigt werden sollte die weit reichende Bedeutung der eng miteinander verbundenen Überlegungen, um eine Anwendung der Begrifflichkeiten anzuregen. Dem Leser bleibt nun überlassen, die vorliegende Untersuchung in Bezug zu eigenen Forschungsansätzen zu überdenken und zu überprüfen. Etwas spezifischer und exemplarisch möchte ich auf den Aufsatz *Jugend + Kultur = Lebensstil – Reflexionen über eine neue Dimension des Zeichengebrauchs* von Eva Kimminich eingehen. Allein die in der Anfangspassage verwendeten Begriffe ›kulturelle Zeichen‹, ›symbolische Aspekte‹, ›Identität‹, ›Ausdruck‹ lassen sich aus Sicht der vorliegenden Untersuchung gewinnbringend interpretieren:

»Jugend erzeugt durch spezifische Verwendung kultureller Zeichen und Praktiken in erster Linie Lebensstile. Sie manifestieren sich in symbolischen Aspekten (Kleidung, Körperschmuck, Musik usw.) sowie in spezifischen Aktivitäten und Kontexten. Mit ihnen differenziert sie sich, bildet Identität aus und begründet eigene (Sub)Kulturen. Stil kann daher als prozessuale Objektivierung des Selbstbildes einer Gruppe verstanden werden, also als Ausdruck einer selbstbewussten, sich differenzierenden Lebensweise; und zwar losgelöst vom künstlerischen Anspruch im Sinne einer ästhetischen Verhaltensweise. Denn jugendspezifischer Lebensstil hat seinen Ursprung nicht in der Begabung eines Künstlers, sondern in einem allerdings nicht weniger kreativen lebenspraktisch ausgerichteten Spiel mit Bildern, Zeichen und Ausdrucksformen.«
(KIMMINICH 2005)

Auch wenn hier der Jugend eine ästhetische Verhaltensweise abgesprochen wird, so verstehe ich die Ausführung nicht im Gegensatz zur vorliegenden Untersuchung, es scheint hier eher ein anderer Gebrauch von Begrifflichkeiten vorzuliegen, denn gleichzeitig wird später doch ausgesagt, dass jugendspezifischer Lebensstil einen ›nicht weniger kreativen‹ Ursprung als jener des Künstlers habe. Auch dass die Titelgleichung aus meiner Sicht auch oder eher ›Jugend + Stil = Kultur‹ lauten könnte, bewirkt, denke ich, keine grundlegende Inkompatibilität beider Untersuchungen. Besonders interessant erscheint mir eine Gegenüberstellung der Gedanken Goodmans zur Erzeugung von Welten: »Worldmaking as we know it always starts from worlds already at

hand; the making is a remaking.« und dem in Kimminichs erwähnten Begriff des ›Kulturrecycling‹. Eine entsprechende Untersuchungsmöglichkeit sei dem Leser hiermit eröffnet.

In meinem Abstract war die Rede davon, Jugend-Kultur müsse vor einer Ausbeutung durch die Unterhaltungs-Industrie geschützt werden. Auch zu diesem Gedanken lassen sich Parallelen in Kimminichs Aufsatz finden:

»Die jugendspezifischen mit individueller Mediennutzung verbundenen Kulturpraktiken der spätkapitalistischen Postmoderne bedienen sich der Kultur- und Kunstgeschichte [...] als einem wertfreien Repertoire von Formen, Symbolen und Praktiken als einer Reserve an Materialien und Techniken. In unserer global vernetzten Mediengesellschaft stehen die Materialien in einer enzyklopädischen Breite ohnegleichen zur Verfügung, was ihre einstmals suggestiven Kräfte erheblich schwächt. Das was durch Aneignung und Verdauung daraus entsteht, wird durch die Megarecyclingmaschinerie der Kulturindustrie teilweise zum Mainstream vermarktet, was erneute Reaktionen im Sinne von stilistischen Abweichungen auslöst. So muss sich der echte Gothic immer wieder vom Fake distanzieren, der echte Rapper oder Techno als real vom poser. Dieser Glaube, sich als Originale von den im Banne der Repräsentation stehenden Reproduktion der Vermarktung unterscheiden und sich einen kleinen Bereich realer Handlungsfähigkeit erhalten zu können, hat eine fieberhafte Dialektik zwischen kulturindustriellen und individuellen Recyclingprozessen in Gang gesetzt. [...] Das wirft eine wichtige Frage auf: Wo bleibt das Kultur lebende, sie reflektierende und rekreierende Subjekt?« (KIMMINICH 2005)

Dieser Frage möchte ich mich anschließen und stelle die Verantwortung unserer Bildungspolitik zur Diskussion. Unser Bildungssystem sollte die kognitiven, kreativen und identitätsbildenden Aspekte der hier aufgezeigten Problembereiche ernst nehmen und Jugendlichen bedeutend mehr Angebote an nicht-propositionalen Symbolisierungsformen bieten, wie es exemplarisch das kreative und experimentelle Gestalten ermöglicht. Grundlage sollte dabei eben die Einsicht in den kognitiven Wert ästhetischen Handelns und Denkens sein und nicht nur die vermeintlich abgehobenen Sphären künstlerischer Praxis (die ja auch erst durch eine entsprechende, problematische Auffassung ihren elitären Charakter erhalten), auch wenn natürlich jedem Schüler die Erfüllung, die Kunst dem Menschen geben kann, als mögliches Ziel mitgegeben sei. Im übrigen erschließt sich hinsichtlich einer Untersuchung kreativer Ausdrucksmöglichkeiten speziell ein Verständnis visueller Ausdrucksformen in weiten Teilen auch über Goodmans Überlegungen (vgl. etwa KULVICKI 2006: 13-24; LOPES 1996: 57-70; SACHS-HOMBACH 2006: 43-48; SCHOLZ 2004: 108-129. Siehe dazu: 6. Anmerkung: Goodman, Exemplifikation und Bildtheorien), was hier nicht im Fokus der Untersuchung lag, aber auch den Ursprung für eine Veröffentlichung der vorliegenden Untersuchung im Rahmen bildwissenschaftlicher Forschung erklärt. Da ein großer Bereich aktueller Kulturpraxis über visuelle Medien kommuniziert wird, erscheint ein Plädoyer für ein Schulfach *Visuelle Medien*, wie es etwa Klaus Sachs-Hombach fordert, immer dringlicher (SACHS-HOMBACH 2005). Jugendlichen muss mehr Raum für kreative und identitätsbildende Praxis gegeben werden, dadurch kann auch am besten eine grundlegend benötigte Medienkompetenz und eine medienkritische Haltung gefördert werden. Ohne diese wird das kreative Potenzial von Jugendkultur weiterhin von Medien- und Modeindustrie ausgenutzt, kanalisiert, vereinheitlicht und somit letztendlich zerstört werden. Ohne radikal erweiterte Bildungsangebote können – gerade bei Heranwachsenden – Phänomene wie Konsumsucht, Medienmissbrauch und Identitätskrisen nicht verwundern, zumal grundlegende Ursachen

für eine Fehlentwicklung in unserem Bildungssystem zu erkennen sind. Jugendlichen Fehlverhalten, wie etwa Konsumsucht, zum Vorwurf zu machen, bleibt ohne entsprechend erweiterte Bildungsangebote meiner Meinung nach purer Zynismus, eine (Um-)Erziehung von potenziell und genuin kreativen Jugendlichen zu gleichgeschalteten Konsumenten stellt vor diesem Hintergrund eine folgerichtige Entwicklung hin zu einer am Konsum orientierten Gesellschaft dar. Es bleibt die Frage offen, ob eine derartige Entwicklung nicht sogar teilweise beabsichtigt oder wenigstens erwünscht ist, etwa von Seiten der Wirtschaft. Ein Beispiel: Die so genannte G8-Reform an den Gymnasien mit ihrer Schulzeitverkürzung bei gleich bleibendem Lernstoff und dadurch extrem erhöhtem Lern- und Leistungsdruck und somit radikal eingeschränktem Zeitpensum für kreative Tätigkeiten in Unterricht und Freizeit wurde auf Initiative und Druck der Wirtschaft durchgesetzt. Ein alarmierendes, konkretes Zeichen für dringenden und radikalen Handlungsbedarf, wenn in unserer Gesellschaft in einem solchen Ausmaß wirtschaftliche Interessen Bildungsinhalte und Werte beeinflussen und diktieren.

5. Ausblick

Über den Begriff der Exemplifikation kann der kognitive Wert ästhetischer Praxis erklärt werden. Ästhetische Praxis gewinnt auf Grundlage einer kognitivistischen Ästhetik, eine erkenntnistheoretische Dimension. Diese Untersuchung möchte entsprechend plausibel machen, dass erst mit einer Erweiterung propositionaler Wissensbestände² um die ebenso grundlegende Ausbildung nicht-propositionaler Erkenntnisformen eine wirkliche Reform unseres Bildungssystems bewirkt werden kann. Sollte dieser Aufsatz einen Beitrag leisten können für die hierfür nötigen bildungspolitischen Diskussionen, wäre das eigentliche Ziel meiner Untersuchung erreicht.³

6. Anmerkung: Goodman, Exemplifikation und Bildtheorien

Zur Rezeption von Goodman innerhalb der Bildtheorie muss angemerkt werden, dass sich die Diskussionen aus meiner Sicht meist zu einseitig auf Goodmans Anmerkungen zur Problematik des Ähnlichkeitsbegriffs konzentrieren, bzw. beschränken. Goodman selbst betont dabei gleich

2 Siehe auch grundsätzlich: GOODMAN/ELGIN 1988, ABEL 2004: etwa 198-199 (Für eine eingehender Beschäftigung mit Goodman seien alle 4 Bände der Reihe empfohlen:

Bd. 2: Nelson Goodman's New Riddle of Induction.

Bd. 3: Nelson Goodman's Philosophy of Art.

Bd. 4: Nelson Goodman's Theory of Symbols and its Applications.)

3 Dieser Aufsatz ist eine erweiterte Version der Vorbereitung für einen Vortrag auf dem 12. internationalen Kongress der Deutschen Gesellschaft für Semiotik: Das Konkrete als Zeichen. (9. bis 12. Oktober 2008, Universität Stuttgart.) Sektion: Zeichenmaterialität, Körpersinn und (sub-)kulturelle Identität. Leitung: Ernest Hess-Lüttich, Eva Kimminich, Klaus Sachs-Hombach und Karin Wenz. Ich danke den Organisatoren, im Besonderen Klaus Sachs-Hombach, für die Einladung zur Konferenz, trotz bevorstehender Geburt meines Sohnes. Ich widme diesen Aufsatz unserem Sohn Jonathan Constantin (der zur Welt kam genau am Tag meines geplanten Vortrages zu diesem Artikel), und meiner Lebensgefährtin Monique, die mir die Zeit gab, diesen Artikel zu verfassen und trotz durchwachter Nächte mit unserem neugeborenen Sohn sogar noch an Gesprächen über »grue« Gefallen finden konnte.

im ersten Satz (!) von *Languages of Art* (GOODMAN 1968), dass er dem Problem gar keine so große Bedeutung zuschreiben kann und beginnt, in durchaus polemisch zu verstehendem Tonfall:

»Die Frage, ob ein Bild eine Repräsentation sein soll oder nicht, ist bei weitem nicht so entscheidend, wie es die heftigen Kämpfe unter Künstlern, Kritikern und Propagandisten [heute würde er vermutlich: ›und innerhalb der Bildtheorie‹ ergänzen] nahelegen könnten.« (GOODMAN 1968: 15)

Viel interessanter und ergiebiger für eine angewandte (Bild-)Ästhetik zeigt sich dagegen Goodmans Begriff der Exemplifikation, bzw. der metaphorischen Exemplifikation. Denn für Untersuchungen, die sich mit den Zusammenhängen zwischen Gestaltung und Kognition befassen, ist aus meiner Sicht die Frage nach dem ›wie‹ einer (Bild-) Komposition viel zentraler als die Frage nach dem ›was‹ einer Darstellung. Des weiteren interessieren die Zusammenhänge zwischen Material, Technik und Ausdruck viel mehr als die, oft banale, Beschreibung des dargestellten Gegenstandes. Goodman leistet wie gezeigt über seinen Begriff der (metaphorischen) Exemplifikation für entsprechende und konkrete Analysen etwa eine wichtige Erklärung des Phänomens ›Ausdruck‹, nicht nur bei Bildern (was in vorliegendem Aufsatz skizziert wurde). Das Kapitel zur Exemplifikation in *Languages of Art, Der Klang der Bilder* (GOODMAN 1968: 53-88), umfasst sogar vom Umfang zwei Seiten mehr als das Kapitel zur Denotation (GOODMAN 1968: 15-48). Dagegen steht ein auffälliges Ignorieren des Begriffs der Exemplifikation etwa bei Lopes (1996) und Kulvicki (2006). Schon am jeweiligen Register ist dies ersichtlich, bei Lopes ist ›Exemplifikation‹ nur auf den Seiten 220-221 anzutreffen, bei Kulvicki sogar überhaupt nicht. Für die Bildtheorie ist dies insofern verheerend, da gerade die letztgenannten Autoren als wichtig, bzw. ›anregend‹, gerade in Bezug auf und (vermeintlicher) Weiterführung von Goodman genannt werden (STEINBRENNER 2009: 312). Bei einer derartig verkürzten Lesart von Goodman, die aber als solche nicht entsprechend ausgewiesen wird, eine für mich völlig unverständliche, unrichtige und irreführende Einschätzung. Sie schadet nicht nur der Goodman-Rezeption, sondern auch einer Bewertung der analytischen Tradition in der Bildtheorie. Da die genannten Autoren abgesehen davon auch aus meiner Sicht sehr wichtige Beiträge zur Bildtheorie leisten und im besonderen gerade Jakob Steinbrenner als sehr differenzierter und genauer Interpret Goodmans aufgefallen ist, erscheint mir dieser Umstand auch in dieser Hinsicht als besonders unglücklich. An dieser Stelle möchte ich mit einem Zitat von Max Black abschließen, auf das auch Goodman hinsichtlich der Überbewertung des Ähnlichkeitsbegriffs hinweist.

»My chief objection to the resemblance view, then, is that when pursued it turns out to be uninformative, offering a trivial verbal substitution in place of insight. (In this respect it is like the view of depiction as the expression of ›information‹ [...]). The objection to saying that some paintings resemble their subjects is not that they don't, but rather that so little is said when only this has been said.« (BLACK 1972: 122)

Man könnte daran anschließend anmerken, dass die Einwände zur Diskussion des Ähnlichkeitsbegriffs bei Goodman in erster Linie darin bestehen, dass so wenig über Goodman gesagt ist, wenn nur das gesagt wurde.

Literatur

- ABEL, GÜNTER: Logic, Art and Understanding in the Philosophy of Nelson Goodman. In: *Inquiry*, 43. 1991, S. 311-321 (wieder abgedruckt in: ELGIN, CATHERINE Z.: *The Philosophy of Nelson Goodman. Selected Essays*. New York/London [Garland Publishing] 1997, Bd. 1: Nominalism, Constructivism and Relativism in the Work of Nelson Goodman)
- BLACK, MAX: How do pictures represent? In: Gombrich; Hochberg; Black: *Art, Perception, and Reality*. Baltimore / London [The John Hopkins University Press] 1972, S. 95-130
- ABEL, GÜNTER: *Zeichen der Wirklichkeit*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2004
- ELGIN, CATHERINE Z.: Eine Neubestimmung der Ästhetik. Goodmans epistemische Wende. In: STEINBRENNER, J.; SCHOLZ, O.; ERNST, G. (Hrsg.): *Symbole, Systeme, Welten. Studien zur Philosophie Nelson Goodmans*. Heidelberg [Synchron Publishers] 2005, S. 43-59 (englisches Original: ELGIN, CATHERINE Z.: Relocating Aesthetics. Goodman's Epistemic Turn. In: *Revue Internationale de Philosophie*, Bd. 46. 1993, S. 171-186)
- ERNST, GERHARD: Ästhetik als Teil der Erkenntnistheorie bei Nelson Goodman. In: *Philosophisches Jahrbuch*, 107. 2000, S. 316-339
- ERNST, GERHARD: Induktion, Exemplifikation und Welterzeugung. In: STEINBRENNER, J.; SCHOLZ, O.; ERNST, G. (Hrsg.): *Symbole, Systeme, Welten. Studien zur Philosophie Nelson Goodmans*. Heidelberg [Synchron Publishers] 2005, S. 99-109
- GOODMAN, NELSON: *Fact, Fiction, and Forecast*. Cambridge (MA) [Harvard University Press] 1954 (deutsche Ausgabe: *Tatsache, Fiktion, Voraussage*, 4. Aufl., mit einem Vorwort von Hilary Putnam. Frankfurt/M. [Suhrkamp], 1988)
- GOODMAN, NELSON: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis [Hackett] 1968 (deutsche Ausgabe: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997)
- GOODMAN, NELSON: *Problems and Projects*. Indianapolis / New York [The Bobbs-Merrill Company] 1972
- GOODMAN, NELSON: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis [Hackett] 1978 (deutsche Ausgabe: *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997)
- GOODMAN, NELSON: *Of Mind and Other Matters*. Cambridge (MA) / London [Harvard University Press] 1984 (deutsche Ausgabe: *Vom Denken und anderen Dingen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1987)
- GOODMAN, NELSON; ELGIN, CATHERINE Z.: *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences*. London [Routledge] 1988

HEMPEL, C.G.: A Purely Syntactical Definition of Confirmation. In: *The Journal of Symbolic Logic*, 8. 1934, S. 122-143

KIMMINICH, EVA: *Jugend+Kultur=Lebensstil – Reflektionen über neue Dimensionen des Zeichengebrauchs*. Plenar- und Einführungsvortrag der Sektion ›Lebensstil und Zeichenpraxis: Tradition und Wirklichkeitsgestaltung im Wechsel der Generationen‹. 12. Internationaler Kongress der Deutschen Gesellschaft für Semiotik. 2005, <http://www.semiotik.eu/index.php?=358,39>

KULVICKI, JOHN V.: *On Images. Their Structure and Content*. Oxford [Oxford University Press] 2006

LOPES, DOMINIC: *Understanding Pictures*. Oxford [Clarendon Press] 1996

LÜDEKING, KARLHEINZ: *Analytische Philosophie der Kunst*. Frankfurt/M. [Athenäum] 1988

SACHS-HOMBACH, KLAUS: Plädoyer für ein Schulfach ›Visuelle Medien‹. In: FRITSCH, E. (Hrsg.): *IMAGE 2*, Themenbeihft: *Filmforschung und Filmlehre*. Köln [Halem Verlag] 2005, S. 124-133

SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium*. Köln [Halem Verlag] 2006

SCHOLZ, OLIVER R.: Kunst, Erkenntnis und Verstehen. Eine Verteidigung einer kognitivistischen Ästhetik. In: KLEIMANN, B.; SCHMÜCKER, R. (Hrsg.): *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 2001, S. 34-48

SCHOLZ, OLIVER, R.: *Bild, Darstellung, Zeichen*. Frankfurt/M. [Klostermann] 2004

STEINBRENNER, JAKOB: *Kognitivismus in der Ästhetik*. Würzburg [Könighausen und Neumann] 1996

STEINBRENNER, JAKOB: Bildtheorien der analytischen Tradition. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009, 284-315

THÜRNAU, DONATUS: Die Sprache des Körpers. In: STEINBRENNER, J., SCHOLZ, O., ERNST, G. (Hrsg.): *Symbole, Systeme, Welten. Studien zur Philosophie Nelson Goodmans*. Heidelberg [Synchron Publishers] 2005, S. 163-184

Hermann Kalkofen

Sich selbst bezeichnende Zeichen

Abstrakt

Most theories of signs agree on that a proper sign refers to something other than just itself. Signs being their own reference objects be thus a semiotic paradox. In aesthetics, however, became autoreference of the sign postulate. Since Charles Darwin 1872 one wondered now and then in psychology if *The Expression of the Emotions* not be *emotion* in itself. Centered on autoreference, the present contribution treats Kasimir Malewitsch's (1913) *Black Square*, Wassily Kandinsky's (since 1911) *Compositions* and his art theoretical writings, Eduard Hanslick's (1854) theory of music, and Gustav Kafka's (1938) ›Ausdruckstheorie‹. Conclusion: Autoreferential *sensu stricto* are at any rate signs as James R. Stoop's (1935) *Coloured Words*.

Die meisten Zeichentheorien stimmen darin überein: Ein ordentliches Zeichen referiert etwas anderes als gerade sich selbst. Zeichen, die sich selbst zum Bezugsobjekt hätten, wären aus dieser Sicht semiotisches Paradox. In der Ästhetik wurde Autoreferenz des Zeichens indessen geradezu Postulat. Seit Charles Darwin 1872 fragte man sich ab und an in der Psychologie, ob *The Expression of the Emotions* nicht selbst *emotion* sei. Auf Autoreferenz den Blick gerichtet, behandelt dieser Beitrag Kasimir Malewitschs (1913) *Schwarzes Quadrat*, Wassily Kandinskys (seit 1911) *Kompositionen* und dessen kunsttheoretische Schriften, Eduard Hanslicks (1854) Musik- und Gustav Kafkas (1938) Ausdruckstheorie. Fazit: *Sensu stricto* autoreferentiell sind jedenfalls Zeichen wie James R. Stroops (1935) *Coloured Words*.

1. Einleitung

Sich selbst bezeichnende Zeichen – kann es das geben, ist nicht der größte gemeinsame Nenner der Zeichen-Definitionen dies *aliquid stat pro aliquo*? Was wäre ein Zeichen *stans pro se ipso* mehr

als ein semiotisches Paradox (NÖTH 2000: 426)? Zeichen bezeichnen oder referieren – Symbole und Ikone sind marginal gleichzeitig Indices – *nebensächlich* stets auch sich selbst. Dass Selbstreferenz – Autotelie, -nomie, -nymie – des Zeichens indessen *Hauptsache* sein sollte, begegnet uns, und zwar in Konkurrenz zu Mimesis alias Ikonizität, schon früh in der Ästhetik; nicht etwa nur in rezenten Apologien des abstrakten Expressionismus der Malerei: »Selbstreferentialität in der Literatur ist nur ein Sonderfall dessen, was in der Ästhetik als Selbstreferentialität der Kunst überhaupt thematisiert wird« (NÖTH 2000: 458). Wenn der Musikschriftsteller Mathesson proklamiert, dass die Musik im Stande sei, bestimmte Gefühle zum Ausdruck zu bringen und im *Vollkommenen Capellmeister* (MATHESSON 1739: 143; zit. n. HANSLICK 1885) zur Vorschrift macht: »Wir müssen bei jeder Melodie uns eine *Gemüthsbewegung* (wo nicht mehr als Eine) zum Hauptzweck setzen«, wird diese Position von HANSLICK (1854) »violently attacked« (SCHERER & ZENTNER 2001: 375). Im *Musikalisch-Schönen*, Hanslicks *Beitrag zur Revision der Aesthetik*, steht: »Ein bestimmtes Gefühl (eine Leidenschaft, ein Affect) existiert als solches niemals ohne einen wirklichen historischen Inhalt, der eben nur in Begriffen dargelegt werden kann. Begriffe kann die Musik als ›unbestimmte Sprache‹ zugestandener Weise nicht wiedergeben – ist da nicht die Folgerung psychologisch unablehnbare, daß sie auch bestimmte Gefühle nicht auszudrücken vermag? Die *Bestimmtheit* der Gefühle ruht ja gerade in deren begrifflichem Kern« (HANSLICK 1885: 26). Daher ist die Musik nicht »fähig [...], ein bestimmtes Gefühl *darzustellen*« (HANSLICK 1885: 26). Hanslick vertritt hier, was man heute eine ›kognitive Emotionstheorie‹ nennen würde. – Ungeachtet der ja begründeten Kritik, die sich die gängige Auffassung der Mimik als angestammten Ausdrucks der (wie immer bewirkten) *Gemüthsbewegung* als zu eng gefallen lassen muß (vgl. FRIDLUND 1994), verdient der semiotische Status der *facial signs* weiter Interesse. Nach der *facial feedback theory* von Tomkins (1962) ist das von der durch Durchblutung und Muskelbewegungen alterierten Gesichtshaut zurückfließende feedback nicht bloß Reafferenz, sondern vielmehr »most important for the feelings of affect«. So wäre der Gesichtsausdruck *tatsächlich* selber das, was er (nach der von Fridlund kritisierten Theorie) bezeichnet, hätte »inner and outer meanings« (HAGER & EKMAN 1983)? Gustav Kafka (1938: 279) sprach in dem Zusammenhang von einer spiegelbildlichen »Kongruenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem«, die in keiner anderen Zeichenbeziehung wiederkehre und das heißt: von Autoreferenz im eigentlichen Sinn.

2. Was heißt /bezeichnen/?

Wie ist das – Tuten tuten und Zeichen bezeichnen; /tuten/ kennt man, doch – was heißt /bezeichnen/? In Georg Klaus' tetradischem Zeichenkonzept (Abb. 1) mit den Faktoren Z (für Zeichen), A (für Abbild), O (für Objekt), M (für Mensch) erscheint /bezeichnen/ als Relation (Z, O). Dagegen meint die Relation (Z, A) /bedeuten/. »Die Bezeichnung oder die referentielle Dimension eines Zeichens steht danach im Gegensatz zu seiner Bedeutung«¹, schreibt dem entsprechend Nöth im *Handbuch der Semiotik* (NÖTH 2000: 147).

In diesem Beitrag geht es um die Frage der Möglichkeit der *Selbstreferenz* von Zeichen; zum Beispiel abstrakter Gemälde, zum Beispiel von Musik, zum Beispiel von Gesichtsausdruck. Was

1 »Was für Frege ›Bedeutung‹ war, heißt heute zumeist ›Bezeichnung‹.« (NÖTH 2000: 147)

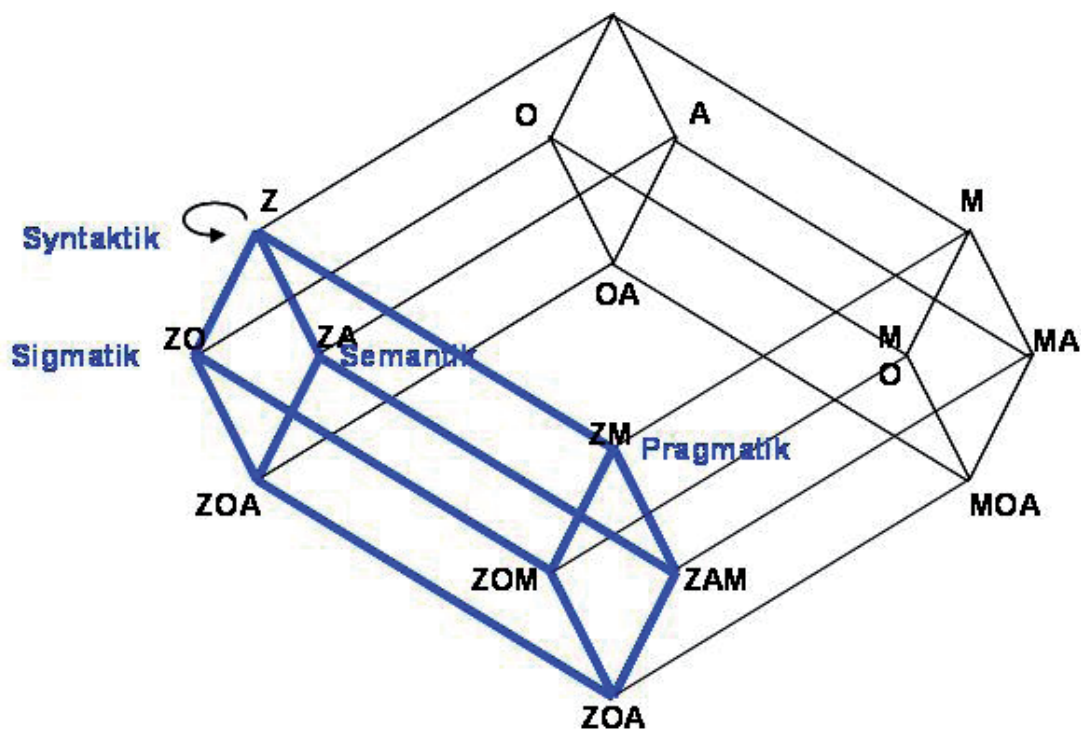


Abb. 1: Georg Klaus' tetradisches Konzept der Semiotik (KALKOFEN 2004: 290)

den *Gesichtsausdruck* betrifft, ist allerdings verlautet worden, dass diese Frage sich insofern nicht stelle, als hier von Zeichen keine Rede sein könne. Andere meinen in der *Musik* keine Zeichen feststellen zu können (NÖTH 2000: 433).

Wie dem auch sei – die 1stelligen Relationen des nur *sich selbst* bezeichnenden Zeichens wie auch des Zeichens, das da frei von Bedeutung² sein sollte, sind unverbildet geurteilt etwa so paradox wie eine *unbunte* Farbe es ist. *Contradictio in adiecto*? Bei einer jeden gegebenen Farbe können die Dimensionen Helligkeit, Farbton und Sättigung getrennt bewertet werden. Geht nun die Farbtondimension auf Null, so ist die Farbe nicht mehr bunt³; doch hört sie dann auf, eine Farbe zu sein?

2 Sah Georg Klaus die Möglichkeit bedeutungsfreier Zeichen? Kalkofen (1979) referiert den betreffenden Passus in der ›Speziellen Erkenntnistheorie‹ (KLAUS 1965: 15): »Es sei ein typisches Kennzeichen der Entwicklung der Wissenschaften, daß immer mehr von der Bearbeitung der Dinge zur Verarbeitung von Gedanken, und vom Operieren mit Gedanken zur Manipulation mit Zeichen übergegangen werde. Die elementarste Stufe der Mathematik beispielsweise [...] bestehe im Vergleich konkreter Mengen. Auf einer höheren Entwicklungsstufe werde das Operieren mit Zahlen ersetzt durch das Operieren mit Zeichen. Dem System der Zahlen und ihrer Beziehungen entspreche dann ein System von Zeichen und ihren Beziehungen. Sei diese Entsprechung umkehrbar eindeutig, dann *brauche man bei der Operation mit den Zeichen nicht mehr an ihre Bedeutung zu denken*.« (KALKOFEN 1979: 83; *Hvhb* HK)

3 Und übrigens auch nicht gesättigt. – Der Begriff der unbunten Farbe geht, scheint's, auf Ewald Hering zurück.

3. Selbstreferenz alias Autotelie sive Autonymie, auch Autoreflexivität ist Thema in der Ästhetik

Eine Botschaft hat ästhetische Funktion, erläutert Eco die sechste der von Jakobson erkannten Sprachfunktionen, »wenn sie als sich auf sich selbst beziehend (autoreflexiv) erscheint, d. h., wenn sie die Aufmerksamkeit des Empfängers vor allem auf ihre eigene Form lenken will.« (Eco 1972: 145) In einer dem Prinzip des *l'art-pour-l'art* gemäßen Auffassung des ästhetischen Zeichen als eines Zeichens, das wesentlich sich selbst referiert, wird aus dem *aliquid pro aliquo* ein *aliquid pro se ipso*.⁴ (NÖTH 2000: 426) Das ästhetische Zeichen ist selbstgenügsam.

Im seiner Regensburger Dissertation über die »Gebrauchstheorie der Bedeutung von Bildern« widmet sich Horák Malewitschs *Schwarzem Quadrat auf weißem Grund* (1915, Öl auf Leinwand, 79.2cm x 79.5cm)⁵ (Abb. 2); »einer quadratischen weißen Leinwand, in deren Mitte sich symmetrisch ein schwarzes Quadrat befindet. [...] Ist es in diesem Fall aber angemessen« – fragt der Verfasser sich – »zu sagen, das angebliche Bild *stelle* ein schwarzes Quadrat *dar* oder *ist* es einfach ein schwarzes Quadrat?« Das angebliche Bild –

»Zu einem Pferdebild⁶ zu sagen: »Da *ist* ein Pferd«, ist *nicht ohne weiteres* als eine korrekte Redeweise zu bezeichnen, denn das Gegenüber *ist* (in Wirklichkeit) kein Pferd, sondern *nur seine Darstellung*, die sich von dem Dargestellten unterscheidet. Dagegen ist ein Quadrat »eine geometrische Figur in der Fläche«, und wenn man nicht akribisch genau den (streng geometrisch) flachen Charakter der Leinwand in Frage stellen möchte, so ist es hier vollkommen korrekt zu sagen: »Es *ist* ein schwarzes Quadrat und stellt es nicht bloß dar.« [...] Die Darstellung scheint in diesem Fall mit dem Dargestellten zu verschmelzen, und in der Tat war es vermutlich auch die Intention Malewitschs, ein sog. *Autoreferenzielles* Gemälde zu schaffen.« (HORÁK 2004: 184f.)

Ein *Gemälde* wohlgermerkt: verschwindet nämlich »der semantische Gehalt des Werkes, so verschwindet zugleich sein Bildcharakter, denn was genau soll ein Bild ohne⁷ Bedeutung sein?« (HORÁK 2004: 189) In Konsequenz hat Horák zu Kandinskys *Betrachtungen über die abstrakte Kunst* (KANDINSKY 1973: 144) anzumerken, »dass es relativ unspektakulär ist, ob die »gegenstandslose« Malerei wirklich Malerei ist [...], aber höchst problematisch, ob sie Bilder produziert.« (HORÁK 2004: 190) Da fragt sich aber doch: Ist ein Quadrat kein Gegenstand? Als er erstmals ein schwarzes Quadrat von Malewitsch gesehen habe, berichtet Steinbrenner, sei er höchst überrascht davon gewesen,

4 Im folgenden: »Das ästhetische Zeichen in all diesen Definitionen ist nicht eigentlich ein Zeichen ohne Referenzobjekt. Es gibt vielmehr ein ästhetisches Referenzobjekt, aber dieses ist nicht in einem anderen, vom Zeichen verschiedenen Objekt zu suchen, sondern im Zeichen selbst.« (NÖTH 2000: 426)

5 Unter der Adresse www.db-artmag.de/06/d/thema-uebersicht.php - 12k zu finden.

6 Hier werden nach Wittgensteinschem Beispiel »Bildspiele« getrieben.

7 Zu sagen, das Werk sei »ohne Bedeutung, das heißt aber auch [es sei] frei [...] von Bedeutung.« (SCHMIDT 2003: 161). Das abstrakte Gemälde ist somit purer Selbstzweck. »Das *Schwarze Quadrat* stellt kein schwarzes Quadrat dar und *bedeutet* es auch nicht, sondern es *ist* schlicht ein schwarzes Quadrat« (HORÁK 2004: 189). Man könne »Malewitschs *Schwarzes Quadrat* als eine radikale Form *ikonoklastischer* – bildfeindlicher – Tendenzen deuten oder umgekehrt als eine radikale Form *ikonoduler* – bildfreundlicher – Tendenzen in der Kunst« (HORÁK 2004: 188). Die »ikonoklastische« Deutung sei: »»Das Gemälde *kann* nicht gedeutet werden.« Die »ikonodule« Lesart dagegen: »Das Gemälde *muss* gar nicht gedeutet werden. Es *ist* ja das schwarze Quadrat und *bedeutet* es nicht.« (HORÁK 2004: 189 f.) – Dialektisch Jakob Steinbrenner: »Wenn man so will, malt Malewitsch das auf die Spitze getriebene gegenständliche Bild« (STEINBRENNER 2007: 51).



Abb. 2: KASIMIR MALEWITSCH: *Schwarzes Quadrat*, 1915, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

»ein dermaßen schiefes Quadrat zu sehen. Besser gesagt, die Entfernung zur Idealität der Form spielt gerade deshalb eine Rolle, weil damit angezeigt ist, dass das Bild zwar für einen idealen abstrakten Gegenstand steht (ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund), aber als realer Gegenstand notwendigerweise nicht im Entferntesten an dieses Ideal heranreichen kann.« (STEINBRENNER 2007: 51)

Unterscheiden wir mit Georg Klaus zwischen materiell-konkreten Bezugsobjekten auf der einen und ideellen Bezugsobjekten auf der andern Seite, ist Malewitschs Quadrat insofern ›referenzlos‹, als ihm wahrscheinlich in der Tat kein materiell-konkretes Quadrat Modell gestanden haben wird.

Kasimir Malewitsch, der das Quadrat doch nicht erfinden musste, war unter den Wegbereitern der – in seinem Fall wohl besser ›absolut‹ genannten – abstrakten Malerei; ein ›Prototyp‹ des *Schwarzen Quadrats* erschien im Jahre 1913⁸ (de.wikipedia.org/wiki/Abstrakte_Kunst). Wassily Kandinsky malte sein erstes abstraktes Gemälde schon 1911⁹. Er nannte dergleichen (Abb. 3) *Kompositionen – ut musica pictura?*¹⁰

4. Kandinskys *Kompositionen*

verdanken sich in der Tat einer Art der Gestaltung »bei der das Werk größtenteils oder ausschließlich ›aus dem Künstler‹ entsteht, so wie das in der Musik seit Jahrhunderten der Fall ist.« (KANDINSKY 1913¹¹; zit. n. Bill 1952: 12) »In dieser letzten Stunde der geistigen Wendung«, liest es sich 1911 in der programmatischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst*¹²,

8 »Auf dem Bühnenvorhang der suprematistischen Oper *Sieg über die Sonne*« (HORÁK 2004: 190).

9 »Heute geht man aber davon aus, dass Kandinsky dieses Werk vordatiert hat« (HORÁK 2004: 190). Die erhaltenen *Kompositionen IV und V* aus der fraglichen Zeit sind noch nicht gänzlich ›gegenstandslos‹ (www.glyphs.com/art/kandinsky/; unter dieser www-Adresse findet sich auch die ›typische‹ *Komposition VIII* von 1923, schon aus Kandinskys Bauhauszeit).

10 Unter /ut.musica.pictura/ finden sich sich (24.IX.09) nicht weniger als 117 Einträge.

11 www.agmarks.de/Kandinsky/kandinsky.htm.

12 Dazu Gombrich (1996: 570): »Kandinsky war ein Mystiker, der wie viele seiner deutschen Malerfreunde an Werten wie Fortschritt und Wissenschaft Zweifel hatte. Er sehnte sich nach einer Erneuerung der Welt durch eine neue Innerlichkeit. In seinem etwas wirren Bekenntnisbuch *Über das Geistige in der Kunst* (1912) wies er auf die psychologische Wirkung der reinen Farbe hin, darauf, wie ein leuchtendes Rot auf uns wie der Ton einer Trompete wirkt. Er hatte die Überzeugung, es sei möglich und nötig, eine neue unmittelbare geistige Kommunikation herzustellen, und das gab ihm den Mut, seine ersten Versuche einer Farbmusik [...] anzustellen. Damit war der Grund zur ›abstrakten Kunst‹ gelegt.«

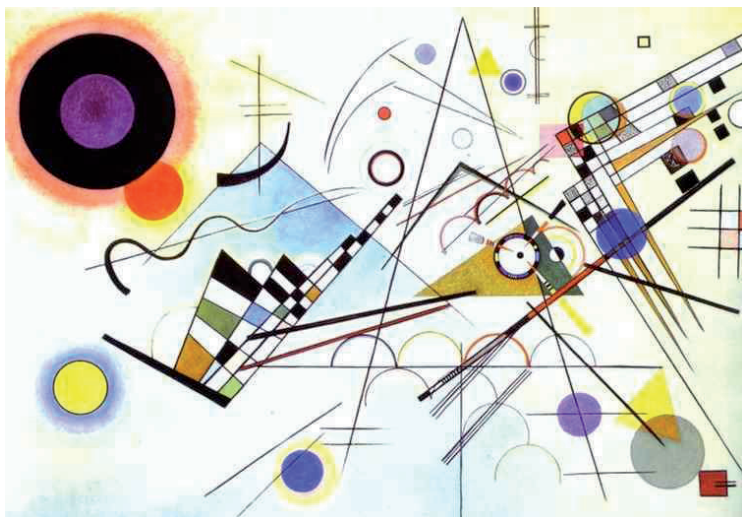


Abb. 3: Wassily Kandinsky: *Composition VIII*, 1923, Guggenheim Museum, New York

»wenden sich die Künstler, bewußt oder unbewußt, hauptsächlich ihrem Material zu, prüfen dasselbe, legen auf die geistige Waage den inneren Wert der Elemente, aus welchen zu schaffen ihre Kunst geeignet ist. – Und aus diesem Streben kommt von selbst als natürliche Folge – das *Vergleichen* der eigenen Elemente mit denen einer anderen Kunst. In diesem Falle zieht man die reichste Lehre aus der Musik. Mit wenigen Ausnahmen und Ablenkungen ist die Musik schon einige Jahrhunderte die Kunst, die ihre Mittel nicht zum Darstellen der Erscheinungen der Natur¹³ brauchte, sondern als Ausdrucksmittel des seelischen Lebens des Künstlers und zum Schaffen eines eigenartigen Lebens der musikalischen Töne. – Ein Künstler, welcher in der wenn auch künstlerischen Nachahmung der Naturerscheinungen kein Ziel für sich sieht und ein Schöpfer ist, welcher seine *innere Welt* zum Ausdruck bringen will und muß, sieht mit Neid, wie solche Ziele in der heute unmateriellsten Kunst – der Musik – natürlich und leicht zu erreichen sind. Es ist verständlich, daß er sich ihr zuwendet und versucht, dieselben Mittel in seiner Kunst zu finden.«¹⁴ (KANDINSKY 1952: 54 f.)

Zweierlei referiert die längst befreite Musik in den Augen des sich befreienden Malers Kandinsky: Das »seelische Lebens des Künstlers« und das »eigenartige Leben der musikalischen Töne«. In *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (KANDINSKY 1955/1926) geht es hauptsächlich um das »Schaffen eines eigenartigen Lebens« nun auch der malerischen Elemente. Das aber funktioniert nicht ohne Abstraktion, denn in der »gegenständlichen« Kunst wird »der Klang des Elementes ›an sich‹ verschleiert, zurückgedrängt. In der abstrakten Kunst kommt es zu vollem, unverschleiertem Klang.« (KANDINSKY 1955/1926: 55) Um malerische Elemente zum Klingen zu bringen, muss man sie *komponieren*. Kandinskys

13 Hierzu etwas später: »Froschgesänge, Hühnerhöfe, Messerschleifen nachzuahmen, ist wohl einer Variétébühne ganz würdig und kann als unterhaltamer Spaß ganz lustig wirken. In der ernsten Musik aber bleiben solche Ausschweifungen nur lehrreiche Beispiele, für Mißerfolge ›Natur zu geben‹. Die Natur hat ihre eigene Sprache, die auf uns mit einer unüberwindlichen Macht wirkt. Diese Sprache ist nicht nachzuahmen. Wenn man einen Hühnerhof musikalisch darstellt, um die Stimmung der Natur dadurch zu schaffen, den Zuhörer in diese Stimmung zu bringen, so kommt klar zutage, daß es eine unmögliche und nicht nötige Aufgabe ist. Eine derartige Stimmung kann von jeder Kunst geschaffen werden, aber nicht durch äußerliche Nachahmung der Natur, sondern durch künstlerische Wiedergabe dieser Stimmung in ihrem *inneren* Wert.« (KANDINSKY 1952: 56)

14 Fortsetzung: »Daher kommt das heutige Suchen in der Malerei nach Rhythmus, nach mathematischer, abstrakter Konstruktion, das heutige Schätzen der Wiederholung des farbigen Tones, der Art, in welcher die Farbe in Bewegung gebracht wird usw.« (KANDINSKY 1952: 54 f.)

»Definierung des Begriffes ›Komposition‹ ist: – *Die Komposition ist die innerlich-zweckmäßige Unterordnung* – 1. der Einzelelemente und 2. des Aufbaues (Konstruktion) – *unter das konkrete malerische Ziel.* [...] wenn ein Einklang das gegebene malerische Ziel erschöpfend verkörpert, so muß der Einklang in diesem Falle einer Komposition gleichgestellt werden. Hier ist der Einklang eine Komposition.« (KANDINSKY 1955/1926: 36f.)

War Kandinsky denn ›Synästhet‹ (wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky)? Für Paul Klee¹⁵ wenigstens hatte der

»ständige Vergleich zwischen den Klängen farbiger Formen und den Klängen der Musik, der seit Gauguin immer wieder von Matisse bis Delaunay, vom Jugendstil über Hoelzel bis Kandinsky im Gespräch stand, [...] doch nur einen sehr vagen und aphoristischen Wert«¹⁶,

urteilt Haftmann (HAFTMANN 1950: 14). Ob Kandinskys gemalte *Kompositionen* sich wesentlich selbst referieren, gleicht gleichwohl nicht wenig der Frage, ob musikalische Zeichen das tun. Wenn Strawinsky Recht hat, bleibt ihnen nichts anderes übrig.

5. Musikalische Autonomie?

Für Strawinsky, »ist die Musik ihrem Wesen nach unfähig, irgend etwas auszudrücken, was es auch sein möge, eine Haltung, einen psychologischen Zustand, ein Naturphänomen oder was sonst« (STRAWINSKY 1936: 53; zit. n. NÖTH 2000: 434); nicht also, dass da, wie Kandinsky wähnte, doch eine ›innere Welt zum Ausdruck‹ gebracht werden könnte.

Der Musiker Strawinsky vertritt damit jene Ästhetik der *Autonomie*, »die Musik als Phänomen *sui generis* ohne jegliche semantische Dimension« interpretiert (NÖTH 2000: 434). Der Ästhetik der Autonomie stellt Nöth die Ästhetik der *Heteronomie* gegenüber; sie interpretiert die Musik als »Ausdruck eines außermusikalischen Inhalts« (NÖTH 2000: 434). Was aber referieren musikalische Zeichen möglicherweise, wenn nicht sich selbst? Wenn nicht Materiell-Konkretes – dann doch die *innere Welt*?

Auf dreierlei Art, auf drei Ebenen, kann die innere Welt die äußere Welt repräsentieren: Auf der phylo- und ontogenetisch ursprünglichen Ebene wird die äußere Welt im Lust/Unlust (alias Freund/Feind alias Appetenz/Aversion)-Format *binär* repräsentiert und klassifiziert. Über der binären liegt als zweite die *emotionale* Ebene. Gleich ob wir uns die Emotionen in der Art von basalen Kategorien¹⁷ oder – ähnlich wie Farben – dimensional konstituiert denken: die Repräsentation der äußeren Welt erfolgt auf dieser zweiten Ebene bedeutend differenzierter als auf der binären. Mit der Menschwerdung in der Stammesgeschichte wie in der kindlichen Entwicklung wird dann als dritte

15 der »selbst ein so ausgezeichnete Musiker war« (HAFTMANN 1950: 13).

16 Fortsetzung: »Exaktere Beziehungen ließen sich wohl nur in der Rhythmik denken.« (HAFTMANN 1950: 14)

17 Nach Ekman kommen als *basic emotions* ›happiness, surprise, fear, anger, contempt, disgust, and sadness‹ in Frage (EKMAN/OSTER 1979). Der Darstellung der Gefühle in Kategorien steht die durch – in der Regel: drei – Dimensionen gegenüber.

die *sprachliche* Ebene erreicht. Bestimmtheit oder Präzision der Repräsentation und damit die Ausführlichkeit der Referenz nehmen im Lauf der Entwicklung zu. Auf der binären Ebene (Tropismen) ›repräsentieren‹ schon Protozoen und nicht erst Alloprimaten haben Gefühle. Das ›seelische Lebens des Künstlers‹, das Kandinsky am Herzen liegt, findet auf allen¹⁸ Etagen statt.

Der Ansicht nun, dass diese Ebenen sich, weil ja Produkte gedanklicher Abstraktion, *in vivo* gar nicht trennen lassen, war schon – oder noch – der Wagner-Widersacher¹⁹ Eduard Hanslick, der sein Diktum, dass »die Darstellung eines bestimmten Gefühls oder Affects« im »Vermögen der Tonkunst« nicht liege²⁰ (HANSLICK 1885: 24), begründet wie folgt:

»Es stehen nämlich die Gefühle in der Seele nicht isolirt [...].²¹ Sie sind im Gegentheil abhängig von physiologischen und pathologischen Voraussetzungen, sind bedingt durch Vorstellungen, Urtheile, kurz durch eben das ganze Gebiet verständigen und vernünftigen Denkens, welchem man das Gefühl so gern als ein Gegensätzliches gegenüberstellt.« (HANSLICK 1885: 24)

Hanslick mag sich »Gefühl« und »Affect« nur als zugleich auf der verbalen Ebene existent und reflektiert denken.²² Die Tonkunst ist ihrem Wesen nach begrifflich unbestimmt (Abb. 4)²³; der Mangel an begrifflicher Bestimmtheit ist es, der ihr die Darstellung begrifflich bestimmter Gefühle unmöglich macht. In der richtigen Erkenntnis dessen hätten einige ›musikalische Theoretiker‹ gemeint, »die Tonkunst habe nicht etwa bestimmte, wohl aber ›unbestimmte Gefühle‹ zu erwecken und darzustellen« (HANSLICK 1885: 49). Doch ›Unbestimmtes‹ ›darstellen‹ ist ein Widerspruch. Denn jede Kunstthätigkeit besteht

18 Ist doch auch Sprache ›seelisches Leben‹.

19 »So mußte es hauptsächlich Componisten von schwacher Schöpferkraft geeignet erscheinen, die ihnen unerreichbare selbständige musikalische Schönheit als ein falsches, sinnliches Prinzip anzusehen, und die charakteristische Bedeutsamkeit dafür auf den Schild zu heben. Ganz abgesehen von Richard Wagners Opern [...].« (HANSLICK 1885: 99 f.)

20 Es geht um die *Darstellung*: »Wie es komme, daß Musik dennoch Gefühle wie Wehmut, Frohsinn u. dergl. *erregen* kann (nicht *muß*), das wollen wir später, wo vom subjectiven Eindruck der Musik die Rede sein wird, untersuchen. Hier mußte bloß theoretisch festgestellt werden, ob die Musik fähig sei, ein bestimmtes Gefühl *darzustellen*.« (HANSLICK 1885: 26)

21 Fortsetzung: »so daß sie sich aus ihr gleichsam herausheben ließen von einer Kunst, welcher die Darstellung der übrigen Geistesthätigkeiten verschlossen ist.«

22 Ein – mit dem Ausdruck Haekels –: anthropistischer Standpunkt.

23 Drei Seiten weiter dann: »Einen gewissen Kreis von *Ideen* hingegen kann die Musik mit ihren eigensten Mitteln reichlichst darstellen. Dies sind, entsprechend dem sie aufnehmenden Organ, unmittelbar alle diejenigen Ideen, welche auf hörbare Veränderungen der Kraft, der Bewegung, der Proportionen sich beziehen, also die Idee des Anschwellenden, des Absterbenden, des Eilens, Zögerns, des künstlich Verschlungenen, des einfach Fortschreitenden u. dergl. – Es kann ferner der ästhetische Ausdruck einer Musik anmuthig genannt werden, sanft, heftig, kraftvoll, zierlich, frisch: lauter Ideen, welche in Tonverbindungen eine entsprechende sinnliche Erscheinung haben« (HANSLICK 1885: 27). »In welcher Weise uns die Musik *schöne Formen* ohne den Inhalt eines bestimmten Affectes bringen kann, zeigt uns entfernt bereits ein Zweig der Ornamentik in der bildenden Kunst: *die Arabeske*. Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und loslassend, in kleinen und großen Bogen correspondirend, scheinbar incommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- oder Seitenstück begrüßend, eine Sammling kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes. Denken wir uns nun eine Arabeske nicht tod und ruhend, sondern in fortwährender Selbstbildung vor unseren Augen entstehen. [...] wird dieser Eindruck dem *musikalischen* nicht einigermaßen nahekommend sein?« (HANSLICK 1885: 66f.) (vgl. Abb. 4).



Abb. 4: Arabesken

»im *Individualisieren*, in dem Prägen des Bestimmten aus dem Unbestimmten, des Besonderen aus dem Allgemeinen. Die Theorie der »unbestimmten Gefühle« verlangt aber das gerade Gegenteil. [...] man soll glauben, daß die Musik etwas darstelle, und weiß doch niemals was. Sehr einfach ist von hier der kleine Schritt zu der Erkenntniß, daß die Musik *gar keine*, weder bestimmte noch unbestimmte Gefühle schildert.« (HANSLICK 1885: 49f.)

Was schildert sie dann? Hanslick fährt fort:

»Wir sind bisher negativ zu Werke gegangen und haben lediglich die irrige Voraussetzung abzuwehren ersucht, daß das Schöne der Musik in dem Darstellen von Gefühlen bestehen könne. – Nun haben wir den positiven Gehalt [zu jenem Umriß] hinzubringen, indem wir die Frage beantworten, welcher Natur das Schöne der Tondichtung sei. – Es ist ein *spezifisch Musikalisches*. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von außen her kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt.« (HANSLICK 1885: 64)

Kapitel VII des klassischen musikästhetischen Traktats trägt als Überschrift: *Hat die Musik einen Inhalt?* So laute, seit man gewohnt sei, über Musik nachzudenken, ihre hitzigste Streitfrage (HANSLICK 1885: 180). Auch hier äußert sich Hanslick ganz im Sinn von Autoreferenz: »Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst« (HANSLICK 1885: 183). Hanslick bekämpfte nicht nur die »irrige Voraussetzung« der Darstellbarkeit von Gefühlen; er ist auch entschieden der Ansicht, dass »die schädlichsten und verwirrendsten Anschauungen« (in der Musikwissenschaft) »aus dem Bestreben [...], die Musik als eine Art Sprache aufzufassen« hervorgegangen seien (HANSLICK 1885: 99). Verkennt doch ein solcher Versuch, Parallelen zu ziehen, den »Grundunterschied« zwischen beiden, der darin besteht, »dass in der Sprache der Ton nur ein Zeichen, d. h. Mittel zum Zweck eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden, ist, während in der Musik der Ton eine Sache ist, d. h. als Selbstzweck auftritt.«²⁴ (HANSLICK 1885: 99)

24 Für Albersheim »besteht zwischen diesen beiden Elementarformen der wichtige Unterschied« darin, »daß die kleinste sinnvolle Spracheinheit, das Wort, meistens ein Symbol mit einer bestimmten semantischen Bedeutung darstellt, welche prinzipiell unabhängig von dem sprachlichen Zusammenhang ist, während die kleinste sinnvolle musikalische Einheit, die Tonstufe, kein Symbol ist und keine semantische Bedeutung hat, sondern – außer durch ihre räumliche Position – hauptsächlich durch ihre syntaktische Beziehung oder Funktion definiert ist, die ihr nur innerhalb eines musikalischen Zusammenhangs zuwächst.« (ALBERSHEIM 1979: 169)

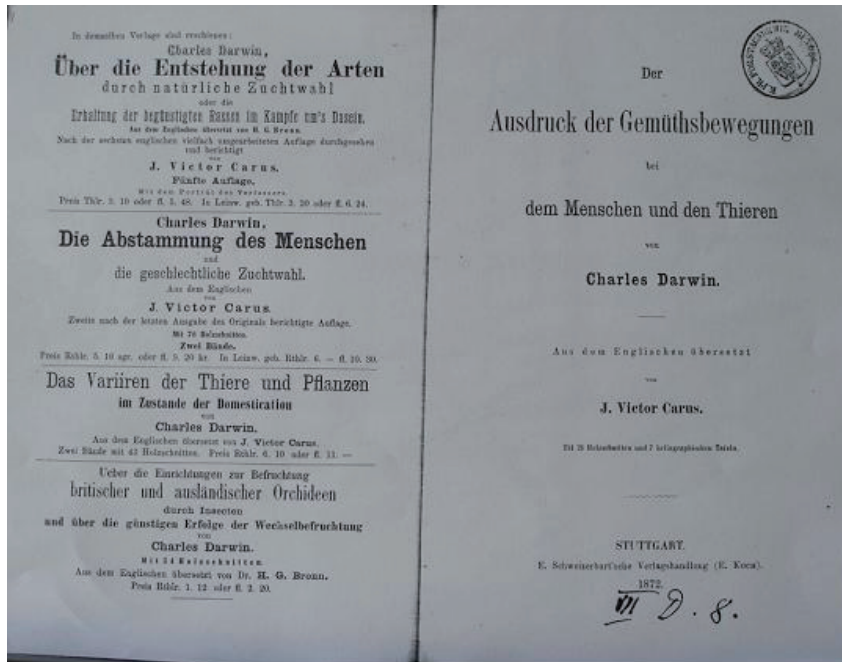


Abb. 5: Bucheinband: Charles Darwin: Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren. Stuttgart: Schweizerbart 1872

Dass die Musik in dieser Proklamation ihrer Autotelie keine Zeichen kennt, darf uns hier nicht kümmern.²⁵

6. Ein altes zeichenpsychologisches Problem

Und nun zwei leicht gekürzte Ausschnitte aus einem Vortrag, den der Verfasser im Herbst 2007 vor einem semiotisch eher enthaltensamem Publikum gehalten hat, der Fachgruppe Geschichte der Deutschen Gesellschaft für Psychologie, *Der ›Ausdruck der Gemüthsbewegungen‹* – ein altes zeichenpsychologisches Problem der Titel. Charles Darwins *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) erschien im selben Jahr in deutscher Übersetzung (Abb. 5) und ist ›als (ethologische) Bekräftigung der Deszendenztheorie zu verstehen, der Affenabstammung des Menschen; als Angriff auf den ›Creationismus‹.

Gemüthsbewegungen sind englisch /emotions/, /expressions/, /Ausdrucksbewegungen/. Diese werden von Wundt in drei Klassen sortiert:

- »1) Rein intensive Symptome [...] sind durchweg Ausdrucksformen stärkerer Affekte und bestehen bei mäßigeren Graden in gesteigerten Bewegungen, bei sehr heftigen Affekten in plötzlicher Hemmung oder Lähmung der Bewegung.
- 2) Qualitative Gefühlsäußerungen [...] bestehen in mimischen Bewegungen, [...]
- 3) Vorstellungsäußerungen [...] bestehen im allgemeinen in pantomimischen Bewegungen, bei denen ent-

²⁵ Auch Lischka lässt die Frage der Legitimation bei dieser Lage der Dinge, »das semiotische Instrumentarium als solches einzusetzen, [...] offen bleiben; die Möglichkeit, Musik z.B. unter syntaktisch-kombinatorischen Gesichtspunkten zu betrachten, impliziert in keiner Weise die Notwendigkeit, sie auch als Zeichen betrachten zu müssen.« (LISCHKA 1987: 352)

weder auf die Gegenstände des Affekts hingewiesen wird (hinweisende Gebärden), oder bei denen die Gegenstände sowie die mit ihnen zusammenhängenden Vorgänge durch die Form der Bewegung angedeutet werden (darstellende Gebärden).« (WUNDT 1909: 207)

Wir bleiben bei den mimischen Bewegungen. »Mienen sind ins Spiel gesetzte Gesichtszüge, und in dieses wird man durch mehr oder weniger starken Affekt versetzt, zu welchem der Hang ein Charakterzug des Menschen ist«, heißt es in Kants Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (KANT 1980: 225). Wozu aber dies Spiel?

»Überall sind diese Ausdrucksbewegungen zunächst nur ein Spezialfall oder eine Begleiterscheinung der allgemeinen Reaktion auf Reize, welche einen spezifischen Lust- oder Unlustcharakter in sich tragen; aber allenthalben in der organischen Welt wird diese Reaktion, welche zunächst Selbstzweck ist, Entladung einer durch Reize frei gewordenen Energie, ein Akt der Befreiung, Erleichterung«;

so lesen wir in Jodls *Lehrbuch der Psychologie* (JODL 1924: 240). Darauf den Blick gerichtet spricht Kirchhoff von der »Eigenwertigkeit [...] für den Ausdrucksgeber«; »(Ausdrucks-)Erscheinung hat Selbstwert für das (ausdrucks-)erscheinende Individuum« (KIRCHHOFF 1957: 160 f.). Der »Expressivfunktion« der Ausdrucksbewegung, die »immer in Gefahr steht, übersehen zu werden« (KIRCHHOFF 1957: 160), steht ihre prominente Kommunikativfunktion (KIRCHHOFF 1957: 172) gegenüber. Damit sind wir schließlich beim Thema:

7. Sind Ausdrucksbewegungen Zeichen?

Einen populärwissenschaftlichen Vortrag zum damals, 1889, aktuellen Thema der Gedankenübertragung beginnt der vielseitige Hugo Münsterberg mit der rhetorischen Frage:

»Giebt es überhaupt Gedankenübertragung? Nun, wer diese Frage verneint, kann sich die Mittheilung der Verneinung ersparen, denn gleichviel, ob er sie ausspricht oder schreibt, seine Aeusserung hat nur dann einen Zweck, wenn Gedankenübertragung möglich ist. Kein Wort, das wir sprechen, bringen wir deshalb hervor, um Schall zu erzeugen; die Lufterschütterung soll stets nur das Mittel sein, um die Gedanken, die uns beschäftigen, auf andere zu übertragen. Jedes Wort wird unter der Voraussetzung ausgesprochen, dass eine Übertragung der Gedanken stattfinden kann.« (MÜNSTERBERG 1889: 4)

Sprache, gesprochen wie geschrieben, ist auf die Übertragung von Bedeutung spezialisiert.

Die Betrachtung der ›qualitativen Gefühlsäußerungen‹ wie eine Sprache findet sich bereits, wie Karl Bühler bemerkt,²⁶ in Johann Jacob Engels *Ideen zu einer Mimik*: »Am leichtesten, öftersten, unverkennbarsten spricht die Seele durch diejenigen Glieder, deren Muskeln am beweglichsten sind; also am öftersten durch Mienen des Gesichts.« (ENGEL 1785, Bd I: 64) Charles Bell kommt zu

26 »Auf demselben Erscheinungsbiet, wo Darwin später der Charakter einer scheinbar lebenszwecklichen Überflüssigkeit und Sinnlosigkeit von Muskelbewegungen in die Augen sprang [...] sieht Engel noch völlig unbefangen die soziale Funktion. Er betrachtet die mimischen Bewegungen von vornherein wie die Lautsprache als Kommunikationsmittel, er betrachtet sie als eine andere Art von Sprache.« (BÜHLER 1933: 50 f.)



Abb. 6: Bucheinband: Eduard Martinak: Psychologische Untersuchungen zur Bedeutungslehre. Leipzig: Barth 1901

der Gleichung »Expression is to passion what language is to reason.« (BELL 1824: 139) Duchenne spricht von der Sprache der Gesichtsausdrücke (DUCHENNE 1862/1990: 19). Gratiolet 1873 kennt eine Sprache,²⁷ die der Mensch noch, neben der Lautsprache, mit allen Tieren gemeinsam hat (GRATIOLET 1873: 1) und Piderit befindet: »Die mimischen Gesichtsbewegungen bilden die stumme Sprache des Geistes.« (PIDERIT 1867: 1) Auch Darwin denkt, wenn auch ein wenig distanziert, als er die Kommunikativfunktion des Ausdrucks schließlich einräumt an eine »language of the emotions, as it has sometimes been called.« (DARWIN 1998: 360) Die Kommunikativfunktion gibt auch bei Wundt, der nun nicht mehr von einer Sprache spricht, den Ausschlag:

»Indem sich die Gemütsbewegungen fortwährend in äußeren Bewegungen spiegeln, werden die letzteren zu einem Hilfsmittel, durch das sich verwandte Wesen ihre inneren Zustände mitteilen können. Alle Bewegungen, die einen solchen Verkehr des Bewußtseins mit der Außenwelt herstellen helfen, nennen wir Ausdrucksbewegungen. [...] Sobald eine Bewegung ein Zeichen innerer Zustände ist, das von einem Wesen ähnlicher Art verstanden und möglicherweise beantwortet werden kann, wird sie damit zur Ausdrucksbewegung.« (WUNDT 1911: 260)

Ausdrucksbewegungen sind demnach, wenn auch nicht unbedingt in der Art der sprachlichen, *Zeichen*. Der Auffassung, dass die emotionale Kommunikation keiner Zeichen bedarf, sind möglicherweise Klages²⁸ und Straus²⁹; die Auffassung, dass Ausdruckserscheinungen keine Zeichen sind, vertreten Martinak und Schaff.

In seinen *Psychologischen Untersuchungen zur Bedeutungslehre* (Abb. 6) widmet sich Martinak am Rande auch den »sogenannten Ausdrucksbewegungen, Mienen und Gebärden« und zwar

27 »[A]utre langage, qui lui est commun avec tous les animaux.« (GRATIOLET 1873: 1)

28 Klages: »Die Ausdrucksbewegung [,um es voranzustellen,] trägt ihren Sinn in sich selbst und wird daher, soweit sie verständlich ist, verstanden ohne Hinblick auf Daten der Außenwelt ihres Trägers.« (KLAGES 1964: 7)

29 Straus: »Wir erfassen gar nicht mittels der Ausdrucksbewegungen als repräsentierender Zeichen seelische Vorgänge im uns verborgenen Innern eines fremden Organismus. Im Ausdrucks-Erfassen sind wir bereits in der Kommunikation.« (STRAUS 1958: 206)

»soweit sie nicht durch die menschliche Willkür hervorgebracht werden, sondern die naturgesetzlich erfolgende physiologische Reaction auf gewisse psychische Vorgänge sind.« Fazit:

»insoweit hier 1. keinerlei Absicht vorliegt und 2. in Folge dessen von keinem Zeichengeber, sondern nur von einem deutenden Empfänger gesprochen werden kann, insofern ist es auch einleuchtend, daß wir hier nur natürliche Zeichen, wenn wir überhaupt das Wort Zeichen in so weitem Sinne anwenden dürfen, vor uns haben. Denn die Zuordnung zwischen der Ausdrucksbewegung und dem betreffenden psychischen Vorgang ist nicht künstlich geschaffen, sondern durch die natürliche Beschaffenheit des Menschen vorgegeben.« (MARTINAK 1901: 27)

Diesen natürlichen Zeichen stellt Schaff die eigentlichen Zeichen gegenüber, und nur zu natürlich sind natürliche Zeichen eigentlich keine Zeichen (SCHAFF 1973: 155). Wie Martinak ist Rudolf Carnap 1928 der Ansicht, dass Ausdrucks³⁰- und Zeichenbeziehung³¹ wohl unterschieden werden müssen. (CARNAP 1928: 24)

Beim Durchblättern von Kirchhoffs *Allgemeiner Ausdruckslehre*, 1957, finde ich die Quelle eines Essays von Gustav Kafka, *Grundsätzliches zur Ausdruckstheorie*, 1938 in den *Acta Psychologica* erschienen, einen der letzten großen ausdrucks-theoretischen Versuche« (KIRCHHOFF 1957: 264); zum Teil ein zeichenpsychologischer Versuch: »Objekt des Ausdrucks ist das Innenleben eines Subjekts, das durch Ausdrucksbewegungen kundgegeben wird.« (KAFKA 1938: 274) Schon Lersch habe »nachgewiesen, daß die Ausdrucksfunktion eine besondere Form der Zeichenfunktion ist« (KAFKA 1938: 277) und stehe damit im Gegensatz zur Behauptung der »Einfühlungstheorie und der Phänomenologie [...] daß der Gegenstand des Ausdrucks unmittelbar und vor jeder Betrachtung der Ausdrucksmittel ›gegeben‹ sei oder ›geschaut‹ werde.« (KAFKA 1938: 278). Lersch unterscheidet von den eigentlichen »Ausdruckszeichen«³², von Kafka Expressivzeichen genannt, »die Effektivzeichen, die einen Schluß von körperlichen Wirkungen auf seelische Ursachen zulassen, und die Signifikativzeichen, welche, wie die Sprachlaute, einen Hinweis auf einen gegenständlichen Sachverhalt enthalten« (KAFKA 1938: 277).

Was nun das Expressivzeichen angeht, so scheint Kafka

»das Verhältnis [...], das zwischen Stempel und Abdruck oder allgemeiner zwischen konvexer und konkaver Seite einer Prägung besteht, [...] das beste Gleichnis für das Verhältnis zwischen Mittel und Gegenstand des Ausdruckes zu bilden. Beide sind zwar in gewisser Hinsicht ›dasselbe‹, so wie Patrizie und Matrize, es

30 »Wir vermögen aus Stimme, Mienen und anderen Bewegungen eines Menschen zu erkennen, was ›in ihm vorgeht‹, also aus physischen Vorgängen einen Schluß auf Psychisches zu ziehen. Es gibt den Vorbereich der [Ausdrucks-]Bewegungen, den Nachbereich der Gefühle. Die hier zugrunde liegende Beziehung zwischen einer Bewegung usw. und dem psychischen Vorgang, dessen ›Ausdruck‹ sie ist, nennen wir ›Ausdrucksbeziehung‹. Zu ihrem Vorbereich gehören fast alle Bewegungen des Leibes und seiner Glieder, besonders auch die unwillkürlichen. Zum Nachbereich gehört ein Teil der psychischen Gegenstände, insbesondere die Gefühle.« (CARNAP 1928: 24)

31 »Die Ausdrucksbeziehung muß wohl unterschieden werden von der Zeichenbeziehung. Diese besteht zwischen denjenigen physischen Gegenständen, die etwas ›bedeuten‹, und dem, was sie bedeuten, z. B. zwischen dem Schriftzeichen ›Rom‹ und der Stadt Rom. Da alle Gegenstände, sofern sie Gegenstände begrifflicher Erkenntnis sind, irgendwie bezeichnet sind oder doch grundsätzlich bezeichnet werden können, so gehören zum Nachbereich der Zeichenbeziehung die Gegenstände aller Gegenstandsarten.« (CARNAP 1928: 24)

32 Lersch spricht von *sinnlich-seelischen Spontanzeichen* (LERSCH 1966/1932: 14).

besteht in gewisser Hinsicht zwischen dem ausdrückenden Körperlichen und dem ausgedrückten Seelischen eine ›qualitative Identität‹ (M. Geiger) oder besser eine spiegelbildliche Kongruenz, dennoch fließen beide nicht zu einer ›phänomenologischen Identität‹ zusammen, sondern bleiben soweit verschieden, dass die Zeichenfunktion des Ausdrucksmittels nicht verwischt wird. Es scheint also, dass man der Eigenart des Expressivzeichens am nächsten kommt, wenn man sie in einer *Kongruenz* zwischen Zeichen und Bezeichnetem sucht, die in keiner andern Zeichenbeziehung wiederkehrt.« (KAFKA 1938: 279)

Ende des Vortragszitats.

8. Ist Gustav Kafkas Kongruenz nun »Autoreferenz im eigentlichen Sinn«?

Sind Expressivzeichen, enthalten Kandinskys *Kompositionen* denn tatsächlich Zeichen? Hat Hanslick nicht doch Recht?

Der Status sprachlicher und schriftsprachlicher Zeichen, der Zeichenstatus von Lexemen steht jedenfalls seit alters außer Zweifel. 1935 publizierte James Ridley Stroop seine *Studies of interference in serial verbal reactions*. Stroops sogenannte *Coloured Words* bestehen jeweils (Abb. 7)

›aus einer Farb- und aus einer Wortkomponente, die stets in einem konfliktartigen Verhältnis zu einander stehen. So erscheint das Wort ›rot‹ wohl in blauer, grüner oder gelber, keinesfalls aber in roter Schrift. In der Tatsache, daß das Farbenbenennen unter diesen Umständen [mit dem von bloßen Farbproben verglichen eine] erhebliche Verzögerung erfährt, handelt es sich um das Interferenzphänomen.« (KALKOFEN 1969: 165)

Semantische Interferenz: Die zu benennende Farbe, in der das Lexem erscheint, ist eine andere Farbe als die, die vom Lexem benannt wird.

Auch hier semantische Interferenz, wenn es gilt, die benennende Sprache

italienisch englisch französisch

und hier wo es gilt, die benannte Sprache

tedesco german allemand

zu nennen.

rot rot rot

Abb. 7: Stroop-Item

Und nun als akademische Frage: Sind

rot

und

deutsch

sich selbst bezeichnende Lexeme? Und wenn: Sind sie es gleichermaßen?

Sprachbenennende Lexeme haben keinen außersemiotischen Bezug. Sie bezeichnen sich insofern selbst, so wie auch /WORT/³³ in Ostension sich selbst bezeichnet.

Literatur

ALBERSHEIM, GERHARD: *Zur Musikpsychologie*. Wilhelmshaven [Heinrichshofen] 1979

BELL, SIR CHARLES: *Essays on the anatomy and philosophy of expression*. London [Murray] 1824

BILL, MAX: *Einführung in Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst* (1911). 4. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz [Benteli] 1952

BÜHLER, K.: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*. Jena [Fischer] 1933

CARNAP, RUDOLF: *Der logische Aufbau der Welt*. Leipzig [Meiner] 1928

DARWIN, CHARLES: *The expression of the emotions in man and animals* (1872). 3rd ed., with an introduction, afterword and commentaries by Paul Ekman. London [HarperCollins] 1998

DARWIN, CHARLES: *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*. Stuttgart [Schweizerbart] 1872

DUCHENNE, GUILLAUME BENJAMIN: *The mechanism of human facial expression* (1862) edited and translated by R. Andrew Cuthbertson. Cambridge [Cambridge University Press] 1990

EKMAN, PAUL; OSTER, HARRIET: *Facial expressions of emotion*. In: *Annual Review of Psychology*, Vol. 30, 1979, S. 527-554

ENGEL, JOHANN JACOB: *Ideen zu einer Mimik*. Berlin [Mylius] 1785

GRATIOLET, PIERRE: *De la physionomie et des mouvements d'expression*. Paris [Hetzel] 1873

33 Für dieses Beispiel bin ich Klaus Sachs-Hombach dankbar.

HAFTMANN, WERNER: *Wege bildnerischen Denkens*. München [Prestel] 1950

HANSLICK, EDUARD: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst* (1854). Leipzig [Barth] 1885

HORÁK, VÍTĚZSLAV: *Bildspiele. Untersuchungen zur Gebrauchstheorie der Bedeutung von Bildern*. Regensburger Dissertation, 2004 deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=975647458&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=975647458.pdf, 24.03.2009

JODL, FRIEDRICH: *Lehrbuch der Psychologie*. 5. und 6. Auflage. Stuttgart/Berlin [Cotta] 1924

KAFKA, GUSTAV: *Grundsätzliches zur Ausdruckspsychologie*. Acta Psychologica, Band III, 1937, S. 273-314

KALKOFEN, HERMANN: *Kritische Untersuchungen zum Interferenzphänomen*. Braunschweiger Dissertation 1969

KALKOFEN, HERMANN: *Die Einteilung der Semiotik bei Georg Klaus*. In: Zeitschrift für Semiotik, Band 1 (1), 1979, S. 81-91

KALKOFEN, HERMANN: Die Rolle der Sigmantik in der Zeichenkonzeption von Georg Klaus. In: FUCHS-KITROWSKI, K.; PIOTROWSKI, S. (Hrsg.): *Kybernetik und Interdisziplinarität in den Wissenschaften - Georg Klaus zum 90. Geburtstag. Gemeinsames Kolloquium der Leibniz-Sozietät und der Deutschen Gesellschaft für Kybernetik im November 2002 in Berlin*. Berlin [Trafo] 2004, S. 285-295

KALKOFEN, HERMANN: *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen - ein altes zeichenpsychologischen Problem*. Vortrag auf der 10. Tagung der Fachgruppe Geschichte der Deutschen Gesellschaft für Psychologie. Braunschweig, Oktober 2007

KANDINSKY, WASSILY: Rückblicke. In: *Kandinsky 1901-1913*. Berlin: [Der Sturm] 1913 (zitiert nach www.agmarks.de/Kandinsky/kandinsky.htm), 24.03.2009

KANDINSKY, WASSILY: *Über das Geistige in der Kunst* (1911). 4. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz [Benteli] 1952

KANDINSKY, WASSILY: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926). Bern-Bümpliz [Benteli] 1955

KANDINSKY, WASSILY: Betrachtungen über die abstrakte Kunst. In: BILL, MAX (Hrsg.): *Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler*. Bern [Benteli] 1973, S. 144 (zitiert nach Horák)

KANT, IMMANUEL: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1796-7). Hamburg: [Meiner] 1980

KIRCHHOFF, ROBERT: *Allgemeine Ausdruckslehre*. Göttingen [Hogrefe] 1957

- KIRCHHOFF, ROBERT: Zur Geschichte des Ausdrucksbegriffs. In: KIRCHHOFF, R. (ed.) *Ausdruckspsychologie*. Göttingen [Hogrefe] 1965, S. 9-38
- KLAGES, LUDWIG: *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck* (1950). Bonn [Bouvier] 1964
- KLAUS, GEORG: *Spezielle Erkenntnistheorie. Prinzipien der wissenschaftlichen Theoriebildung*. Berlin [Deutscher Verlag der Wissenschaften] 1965
- LERSCH, PHILIPP: *Gesicht und Seele. Grundlinien einer mimischen Diagnostik* (1932). München/Basel [Reinhardt] 1966
- LISCHKA, CHRISTOPH: *Semiotik und Musikwissenschaft*. In: Zeitschrift für Semiotik, Band 9 (3/4), 1987, S. 345-355
- MARTINAK, EDUARD: *Psychologische Untersuchungen zur Bedeutungslehre*. Leipzig [Barth] 1901
- MORRIS, CHARLES W.: *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*. 2. Auflage, Nachwort von F. Knilli. München [Hanser] 1975
- MÜNSTERBERG, HUGO: *Gedankenübertragung*. Tübingen [Mohr] 1889
- NÖTH, WINFRIED: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart [Metzler] 2000
- PIDERIT, THEODOR: *Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik*. Mit 94 photolithographischen Abbildungen. Detmold [Klingenberg] 1867
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Mündliche Mitteilung vom 12. 10. 08
- SCHAFF, ADAM: *Einführung in die Semantik* (1960). Reinbek [Rowohlt] 1973
- SCHMIDT, BURGHARDT: Neues Interesse an der Abstraktion in der Kunst. Das heißt im Bildermachen. In: WIRKUS, BERNDT (Hrsg.): *Fiktion und Imaginäres in Kultur und Gesellschaft*. Konstanz [UVK] 2003, S. 151-169 (zitiert nach Horák)
- STEINBRENNER, JAKOB: Erkennen, Exemplifizieren, Existieren. Betrachtung zu Ad Reinhardt und zur Farbe Schwarz. In: GERHARDUS, DIETRICH (Hrsg.): *Exemplifizieren wird Kunst. Zum Fundament konkreten Gestaltens*. Saarbrücken [St. Johann] 2007, S. 50-52
- STRAUS, ERWIN: *Vom Sinn der Sinne*. Berlin/Göttingen/Heidelberg [Springer] 1956
- STRAVINSKY, IGOR: *An Autobiography* (1936). New York [Norton] 1962
- STROOP, JAMES R.: Studies of interference in serial verbal reactions. In: *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 18, 1935, S. 643-662

WUNDT, WILHELM: *Grundriss der Psychologie*. 9., verbesserte Auflage. Leipzig [Engelmann] 1909

WUNDT, WILHELM: *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*. 3. Bd., 6., umgearbeitete Auflage. Leipzig [Engelmann] 1911

Internetz-Quellen

deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=975647458&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=975647458.pdf

de.wikipedia.org/wiki/Abstrakte_Kunst, 24.03.2009

de.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky, 25.03.2009

korczak.com/maler/kandinsky/kandinsk.htm, 25.03.2009

www.agmarks.de/Kandinsky/kandinsky.htm, 24.03.2009

www.db-artmag.de/06/d/thema-uebersicht.php, 25.03.2009

www.dhm.de/lemo/html/kaiserreich/kunst/kandinsky/index.html, 25.03.2009

www.glyphs.com/art/kandinsky/, 25.03.2009

Rainer Groh

Das Bild des Googelns

Abstract

›Googeln‹ (›to google‹) has become a standard expression in the general (German) language use because the internet user cannot pass by the usage of search engines like Google. As the frequency of how searching processes of the visual gathering at Google take place are not of much interest in this connection, the process itself is worth detailed considering: What is the likeness of ›Googeln‹? Which concepts are used to gather and process information? The following article covers those questions.

›Googeln‹ ist zu einem Ausdruck des alltäglichen Sprachgebrauchs avanciert, da an der Nutzung von Suchmaschinen wie Google der Internetnutzer heutzutage kaum mehr vorbeikommt. Während die Häufigkeit, mit der Suchprozesse des visuellen Erfassens bei Google ablaufen, in diesem Zusammenhang nicht weiter interessant scheinen, verdient der Prozess an sich jedoch genauere Betrachtung: Wie sieht das Bild des Googelns aus? Welche Konzepte kommen bei der Informationsaufnahme und – verarbeitung zum Tragen? Diesen Fragen widmet sich der folgende Artikel.

1. Einleitung

Die Arbeit mit Suchmaschinen geschieht, so eine spontane Feststellung, in einem bildarmen Raum. Die populäre Suchmaschine *Google* besitzt ein minimalistisches Interface: ein einzeiliges Eingabefeld im Zentrum des Bildschirms steht zur Aufnahme der Schlagwortgruppe bereit. Ein Mehr an Bild erscheint geradezu als falsch, ist doch der informelle Raum ›hinter‹ dieser Zeile im traditionellen (euklidischen) Sinne gestaltlos. Bestenfalls kann man ihn als offenes, multidimensional organisiertes Netz begreifen. Werden nach Absenden der Suchanfrage die ›Treffer‹ (Text-

fragmente) gezeigt, so werden diese nüchtern zu Listen geordnet. Die Reihung der Treffer ist durch Rank-Algorithmen geregelt. Es tauchen keine typographischen Kompositionen auf. Auch dies kann als angemessen bewertet werden, ist doch die Liste (eigentlich) nur ein Schritt auf dem Weg zum Ziel: dem Fund!

An dieser Stelle kann ein Regelfall konstruiert werden: Ein Suchender findet das, was er suchte: einen Namen, ein Zitat, einen Preis oder eine Abfahrtszeit. Die Güte einer Suchmaschine bemisst sich nach der Präzision und der Schnelligkeit des technischen Prozesses. Ein Nachdenken über Bildmerkmale und ihre das Retrieval unterstützende Wirkung ist nicht notwendig.

Neben diesem Regelfall existieren jedoch zahlreiche Fälle, bei denen der Raum zwischen Anfrage und Anzeige als Quelle von Assoziationen genutzt wird. Es wurden in der Vergangenheit viele Anstrengungen unternommen, diesem Zwischenraum Gestalt zu geben, um visuelle Zugänge zu öffnen. Getragen wurden diese Bemühungen von der Sehnsucht nach der Bibliothek, in der bereits das Lesen der Buchtitel den Forschenden im Vorbeischlendern zum Denken bringt. Es können die zahlreichen Lösungen zur räumlichen Darstellung von Schlagworten (Topics, Tags, Links, ...) hier nicht referiert werden – nur ein Problem soll benannt werden: Oft scheitern die Visualisierungskonzepte an der Komplexität und an der Multidimensionalität der Daten. So erweist sich Dreidimensionalität mit Blick auf n-dimensionale Datenräume häufig als Sackgasse. Die Darstellung in Karten (Topic-maps) und ebenen Diagrammen (Tag-clouds) dominiert das Feld der Möglichkeiten.

Doch zurück zur als karg beschriebenen Bildwelt des Googelns, die aus nichts als Listen besteht. Im Sinne der Vorrede soll diese genauer untersucht werden. Besonderes Augenmerk wird dem Zeitaspekt geschenkt. Welche Neubewertung der Google-Welt ergibt sich, wenn man sie als zeitabhängig betrachtet?

Schaut man also den ›Wissensarbeitern‹ (Knowledge worker) bei ihrem Tun zu, dann fällt auf, dass sie so gar kein Problem mit der Black Box zwischen Anfrage und Fund haben. Sie surfen leicht hin – wie es metaphorisch heißt – auf den Trefferwellen der Suchmaschinen. Was (welche Gestalt, welches Bild) gibt ihnen Halt? Am Ende wird die Frage zu beantworten sein, ob die den Halt ausmachenden Strukturen eine eigene Qualität des Retrievals und der Erkenntnis begründen.

Zuerst fällt beim Googeln folgendes Merkmal auf: Die Ergebnisse tauchen schnell und im Zuge des Interaktionsprozesses unmittelbar auf. Man kann von instanten Anzeigen sprechen. Darauf beruht ein weiteres Merkmal: Die Anzeigen, die ›Schlag auf Schlag‹ (durch Klicken und Scrollen) wechseln, lassen die Treffer als gleichzeitig erscheinen. Sie werden alle im visuellen Kurzzeitgedächtnis gespeichert. Dessen Kapazität wird in der Literatur mit 7 Sineinheiten und die Dauer mit ca. 2 Sekunden angegeben (WEINRICH 2006). Sie sind also gegenwärtig. Im Unterschied zum sukzessiven Durcharbeiten eines Buches oder eines Verzeichnisses unterliegen beim Googeln die angezeigten Informationen damit einer ganz anderen Erscheinungsweise. Gleichzeitigkeit bildet wiederum die Basis von Vergleichbarkeit. Der Vorwärts-Rückwärts-Button im linken oberen Eck des Browserfensters stützt diese Wahrnehmung von Gleichzeitigkeit. Mit der *Chronik* kann der Stapel der Trefferseiten immer neu gemischt werden. Die Treffer können so um die Aufmerksamkeit des Betrachters quasi konkurrieren.

Vom Kino her weiß man, dass erst der Schnitt im Film das Erzählen möglich macht. Rückblenden, dramatische Konvergenzen und Parallelsichten werden begreifbar. (vgl. WINKLER 1992) Obwohl der Schnitt als solcher ein Echtzeitelement ist, wird erst durch ihn die messbare Zeit zur Erzählzeit. Hinzu kommt, dass der schnelle Schnitt den nachlaufenden filmischen Raum für einen Moment verflachen lässt. Es mag der Bezug der letzten Aussage zum Googeln befremdlich erscheinen, doch besitzt das Durchklicken der Seiten letztlich Merkmale des Schneidens. Auch scheint die Betonung des Flächigen bezüglich der Darstellung im Browserfenster überflüssig – sind doch Texte, Listen und digitale Bilder grundsätzlich zweidimensional – nur ist mit Flächigkeit hier etwas anderes als der geometrische Sachverhalt gemeint. Flächigkeit ist für den an Printerzeugnisse (Texte und Karten) und planare Projektionen gewöhnten Menschen der optimale Weg, Relationen und Vernetzungen darzustellen. Nach wie vor müssen nahezu alle informellen Räume ›durch die Fläche‹. Sie ist die zentrale Kommunikationsform, so sehr auch die Entwerfer von 3D-Visualisierungen auf Powerwalls und in der CAVE die Fläche für begrenzt erklären. Im Rahmen dieses Aufsatzes kann auf weitergehende Fragen zur prägenden Wirkung des Formats nicht eingegangen werden. Vorerst unbeantwortet bleiben somit die Fragen: Ist das Format Ausschnitt, Fenster oder Rahmen? Ist es fest oder beweglich? In welcher Relation steht das Format zum Betrachter?

Es bleibt, den Schnitt weiter zu verfolgen. Lässt der in ihm enthaltene Echtzeitaspekt eigenständige Wahrnehmungs- und Aneignungsformen komplexer Daten und Informationen entstehen? Die reine Taktung der Schnitte erzeugt einen Verbund von Treffern und Treffergruppen. Als Metapher bietet sich ein transparenter Stapel an, dessen Elemente im Fortschritt der Arbeit gewechselt und umgeschichtet werden.

Diese Wahrnehmungsform bewirkt einen Rückbau der als endlos empfundenen Hierarchie; man hat nicht mehr das Empfinden, unterwegs im Geäst eines riesigen Baums (einer Verzeichnisstruktur) zu sein. Hierauf begründet sich das Gefühl, eben nicht ›Lost in Space‹ zu sein. Man erkennt einen relativ stabilen Handlungsraum. Dieser setzt den Nutzer in den Stand, trotz aller Diversifikation und Partikularisierung entscheidungsfähig zu bleiben. Für diesen Zustand sei der Begriff *Echtzeit-Ordnung* vorgeschlagen.

Diese rein visuelle syntaktische Struktur wird flankiert durch zwei Randbedingungen: Zum einen erfolgt das Googeln im Wissen um die Vorordnung (durch Filterungs- und ›PageRank‹-Algorithmen) der angezeigten Daten. D.h. die ›sättigende‹ Wirkung des eben beschriebenen Stapels wird durch das Wissen gestärkt, dass die Suche mit wachsender Zeit (und in Abhängigkeit von der Länge der Trefferliste) ins Leere führt. Hier sei auf Forschungen von Anderson verwiesen. Er misst die Güte künftiger Suchalgorithmen daran, inwieweit sie auch in ›mageren‹, d.h. tief im Stapel verborgenen Bereichen der Trefferlisten das Retrieval effektiv unterstützen (ANDERSON 2006). Zum anderen erscheinen (durch Verschlagwortung bzw. Indexierung) die Anzeigergebnisse ›punktförmig‹. Begriffe, Phrasen oder *Strings* besitzen eben keine blattthafte flächige Erscheinung wie ein Text. Ein Begriff ist ein Knoten, der *Links* besitzt.

Die erste Bedingung sorgt also für die Endlichkeit des Suchens; die zweite bildet die Voraussetzung für das Erkennen von Abhängigkeiten (seien es Hierarchien, Kausalitäten, Gruppierungen, Schnittmengen, Relationen oder Ähnlichkeiten) und Vernetzungen.

2. Zappen und Googeln

2.1 Kanal- und Knotenzappen

Im Titel wird das Interesse auf die visuellen Merkmale und Phänomene des Googelns gelenkt. Wie wird Endlichkeit (Bildhaftigkeit) und Abhängigkeit erlebbar; wie wird sie sinnlich fundiert? Was begründet *Echtzeit-Ordnung*?

Sättigung wird empfunden, wenn im Retrievalprozess eine Ganzheit entsteht. Klar ist: Diese Ganzheit ist von kurzer Dauer. Sie entfaltet sich in einem Zeit-Raum. Dessen Grenzen sind durch das Erinnerungsvermögen gesetzt. In diesem Zeitraum lassen die Daten, die als Begriffe, Schlagworte und Strings zur Erscheinung kommen, Relationen erkennen. Im Zeitraum entfaltet sich also ein Beziehungs-Raum.

Um die Kriterien bzw. Merkmale dieser Ganzheit zu erfassen, sei ein Ausflug in bekannte Gebiete erlaubt. Als Vorläufer des Googelns kann das Zappen gelten. Hier wiederum ist gemeinhin das rasche Wechseln von Fernsehkanälen gemeint (wobei ursprünglich mit ›to zap‹ schlicht das Umliegen des Widersachers im Western bezeichnet wird). Doch auch das Wählen der Sequenzen eines Hypervideos kann als Zappen verstanden werden. Zunächst soll das Zappen als eigenständige Handlungs- und Wahrnehmungsform untersucht werden. Der Zuschauer agiert anfänglich als nimmermüder Paris, der den Apfel nicht loswird. Und dennoch geschieht etwas: Das Kanal-Zappen greift, abstrakt betrachtet, in Zeitströme ein. Es wird eine neue lineare Struktur aus Sequenzen erzeugt, die eher zufällig, scheinbar planlos montiert wird. Die Montagefolge ist beim Fernsehen prinzipiell nicht wiederholbar. Das Bildmaterial verändert sich permanent. Anders beim ›Durch-Clicken‹ von Webseiten: Hier ist Wiederholung per Chronik (History) zumindest bei statischen Seiten möglich. Ähnliches gilt für das Kapitel-Zappen beim Betrachten eines DVD-Videos.

Welche sind die bildnerischen Merkmale des Montageprozesses ›Zappen‹? Zappen erzeugt Schnitte. Diese lassen den dynamischen Vorgang, in den sie hineinwirken, verflachen. D. h., wenn man per Schnitt abrupt in ein dynamisches Tiefenbild gerät (z. B. in ein Rennen gefilmt aus der Fahrerperspektive), so verflacht sich dieses für einen Moment bis es sich wieder in die Tiefe entfaltet. Zappen in schneller Folge erzeugt also eher eine Slideshow. Ist die Zahl der frequentierten Kanäle klein, kann man feste Zapp-Pfade gehen. Vielleicht sogar Kreisläufe. Zwischen zwei Kanälen kann man pendelnd sich bewegen. Die Bildinhalte verändern sich dabei wie bereits bemerkt. Ihr Ort jedoch bleibt erhalten. Was heißt nun ›Ort‹ in diesem Zusammenhang? Es handelt sich hier um ein seltsames Konstrukt. Der Ort ist einerseits ein vorgestellter Ort in einem Handlungsmuster. Dieses Muster kann vorstrukturiert sein durch das Bild der Fernbedienung. Es kann auf der Liste der empfangbaren Kanäle beruhen (›der 3., 7. und der 13. Sender‹). Es kann sich auch um ein im Zapp-Prozess erfahrenes Muster handeln (›der übernächste Sender und dann wieder zurück‹). Andererseits ist der Ort wirklich und insofern konstant, als das Bild immer an gleicher Stelle auf dem Bildschirm erscheint. Die Flüchtigkeit des Montageergebnisses beruht darauf, dass die Sequenzen dynamischen Quellen entstammen, dass sie wechselnd lang sind und dass ihre Montagefolge wechselt. Was letztlich einzig Stabilität erzeugt, ist (abgesehen vom Ort) die Flächigkeit des Schnittbildes. Eine kurze Folge dieser Bilder bleibt erinnerbar. Sie ergeben einen Stapel von

verblässenden Bildern. Es entsteht eine deutliche Ganzheit dann, wenn die Schichtung des Stapels überschaubar ist. Erinnert sei an ein Blatt Spielkarten auf der Hand.

Zur weiteren bildtypischen Einordnung des Zappens soll ein Schritt in die Zukunft unternommen werden: Interaktives Fernsehen soll das Patchwork der ›zusammengezappten‹ Sequenzen in ein folgerichtiges und sinnvolles Montageergebnis überführen. Eine Vorform stellt das oben erwähnte Hypervideo dar. Hypervideos ähneln dem klassischen Tafelbild in der Hinsicht, dass die Geschichte von vorn herein im Werk eingeschlossen wird. Jedoch muss sie Schritt für Schritt freigelegt werden. Die Interaktionen, die zur Aneinanderreihung der Erzählstränge führen, können je nach Stringenz der Vorordnung in ein Chaos oder in Variationen einer Geschichte führen. Solange Hypervideos noch nicht spontan über Eye-Tracking oder impulsive Gesten gesteuert werden, ist der Umstand, dass der Entscheidungsknoten bewusst erfahrbar wird, wesentlich. Der Betrachter ist im Springen gebremst. Er kann nach Richtungswahl nur auf Folgerichtigkeit hoffen. Er ist der Cutter. Es ergibt sich ein schwieriges Rollenspiel: Im Kino laden Schnitte zur (kurzen) Loslösung vom Echtzeitereignis ein. Schlüsse werden gezogen. Basis ist die Gewissheit der Linearität und der Endlichkeit (Ganzheitlichkeit) des Films. Dagegen sind Träumerei und Antizipation im Hypervideo ein Wagnis. Was bewirkt der Betrachter als zukunftsblinder Cutter? Zwei Optionen bestehen: Das Zappen zwischen den Fortsetzungsmöglichkeiten entwickelt sich zum Spiel, bei dessen Fortschritt man das zugrunde liegende Muster erkennt und endlich die ›richtige‹ Geschichte erlebt. Man könnte auch sagen, dass der Betrachter eine Karte oder ein Diagramm des Geschichtensplans freilegt. Oder man bleibt ›lost in space‹ und erkennt die Chance des Offenen Kunstwerks. Wenn hier die Kartenmetapher zum Einsatz kommt, dann nur im zeitlichen Nahbereich des aktuellen Handelns. So gesehen besitzt das Knoten-Zappen eine größere Nähe zum Googeln. Auch beim Googeln ist, wie eingangs bemerkt, nicht immer die Suche nach der *einen* Lösung das Ziel, sondern das (assoziative) Öffnen verstellter Gedankenwege.

2.2 Googeln

Das Googeln, darauf sollte im vorangehenden Kapitel vorbereitet werden, ist auch als Zappen beschreibbar. Nur werden beim Googeln – in einem ersten Schritt – die Trefferlisten ›überflogen‹. In einem zweiten Schritt werden die *Links* verfolgt. Dieser zweite Schritt führt weiter, führt zu neuen Anfragen.

Doch zurück zu den Trefferlisten. Googeln heißt für den Nutzer Arbeit im Text. Die gefundenen Schlagworte und Textfragmente sind nicht wie beim Hypervideo Teile einer verborgenen Erzählung (oder wie beim Kanal-Zappen Teile verschiedener Erzählungen), sondern sie dienen als Schlüssel (*Links*) zu Datenbeständen. Unabhängig vom Wissen um die eigentliche Funktion der Links werden diese auch in Relation gesetzt. Dieses Zusammenfügen der Elemente läuft nicht auf eine *Montage*, die auf Schnitten von Bewegtbildsequenzen beruht, hinaus. Es entsteht eine *Komposition*, bei der jedoch nicht Bildfragmente in Relation gesetzt werden, sondern Textfragmente (Schlagworte). Die Erkenntnis (oder auch die Annahme) von Beziehungen und Ordnung ist eine konstruktive Tätigkeit. Es ist sogar sinnvoll, hier weiterhin von *Konstruktion* anstelle von Komposition zu sprechen, da im Begriff der Konstruktion der räumliche Aspekt im Vordergrund steht; hingegen mit Komposition ein Verfahren der Flächenordnung gemeint ist.

Zusammenfassend kann formuliert werden: Beim Googeln bzw. beim ›Lesen‹ der Trefferlisten wird ein Beziehungs-Raum konstruiert. Dieser ist ein zeitabhängiges Konstrukt. Und es wird mit großer Schnelligkeit erstellt. Unter dem letztgenannten Aspekt soll der Frage nach den ganzheitsbildenden Merkmalen des Google-Prozesses erneut nachgegangen werden.

Zunächst sollen grafische Darstellungen des Kanal- und Knoten-Zappens das Beschriebene illustrieren:

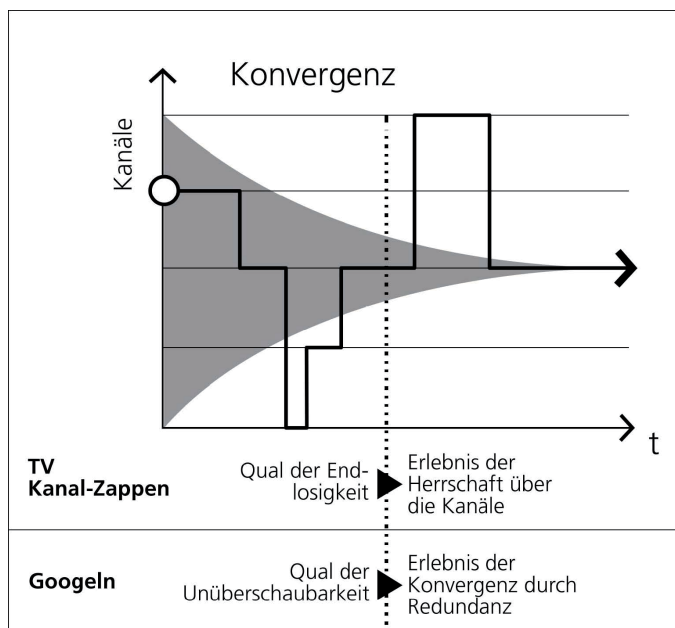


Abb. 1: Kanal-Zappen (Rainer Groh)

Zur Beendigung der Qual der Endlosigkeit wirft Paris letztlich doch den Apfel, d. h., ein Kanal wird (relativ lange) gewählt. Die Sättigung kann auch als Einschwingen oder *Konvergenz* beschrieben werden. Der ›Gewinn durch Konvergenz‹ besteht für den Nutzer darin, dass sich die anfängliche Ohnmacht gegenüber der Vielfalt und Endlosigkeit wandelt in die Freude über die Beherrschbarkeit des Angebots.

Im Hypervideo stellt sich ein Sinn für den richtigen Pfad ein. In der Rückschau erscheint der Pfad als folgerichtig (wie es auch im Strategiespiel passiert: Das Erreichen des Ziels rechtfertigt den Weg). Der Pfad, als Kette sinnvoller Richtungsentscheidungen erlangt als *Konstruktion* Stabilität. Das Erlebnis der eigenen Produktivität führt hier zur emotional positiven Stimmung. auf das Googeln bezogen sind *Konvergenz* und *Konstruktion* die Konzepte, die das Gequältssein von Ununterscheidbarkeit und Unüberschaubarkeit in das jeweilige Gegenteil wandeln.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Ganzheits- oder Gestaltbildung beim Googeln auf den folgenden Konzepten beruht, die sich im Retrievalprozess überlagern.

Kanal-Zappen: *Konvergenz*

Knoten-Zappen: *Konstruktion*

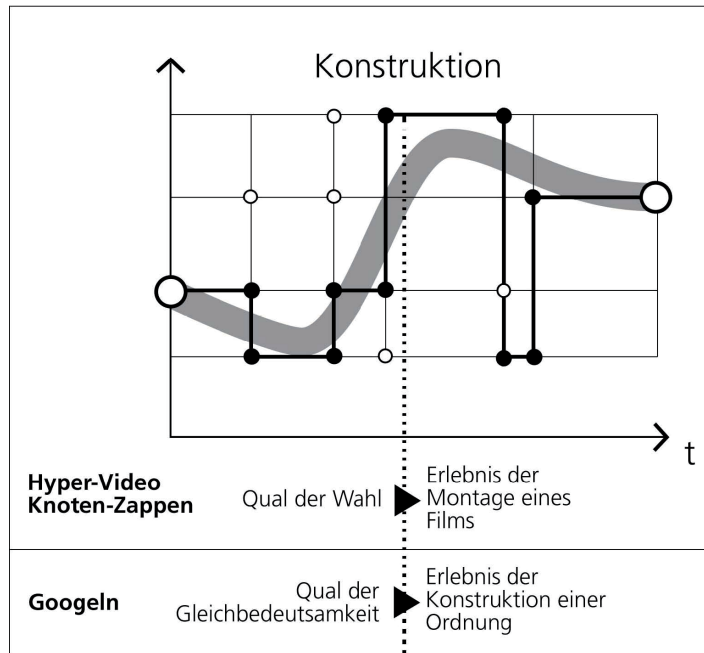


Abb. 2: Knoten-Zappen (RAINER GROH)

Angemerkt werden muss, dass die Gegenkonzepte *Divergenz* und *Dekonstruktion* auch von Bedeutung sein können. So kann das erklärte Ziel des Nutzers darin bestehen, gewohnte Denkpfade zu zerstören oder ganz einfach auf ›neue Gedanken zu kommen‹.

Bevor in die Überlegungen der Echtzeit-Aspekt einfließt, soll eine nahe liegende Frage, die sich bei der Rückschau in die Geschichte stellt, beantwortet werden: Sind Google-Konzepte auch bei der Wahrnehmung und Interpretation klassischer Tafelbilder zu beobachten?

Die wahrnehmungspsychologischen Forschungen zur Blickbewegung zeigen ein dem Zappen vergleichbares Betrachterverhalten (PANNASCH et. al. 2008). Die sprunghaften Blickbewegungen werden hier als Sakkaden bezeichnet. Mittels so genannter Saliency Maps wird das Blickverhalten aufgezeichnet. Auf einem – auf den ersten Blick willkürlichen – Zickzack-Kurs eilt der Blick von Merkmal zu Merkmal. Wichtig für den Betrachter ist, er kann sich Zeit lassen. Er weiß dank der Rahmensetzung und seiner Erfahrung mit statischen Bildern, dass er immer neu ansetzen kann; noch freier als bei einem Memory-Spiel. Wichtig ist zudem, dass die Figuren zumeist alle im Vordergrund wie auf einer Bühne angeordnet sind. Das Bild ist somit ›lesegerecht‹, d. h., die Blickbewegung kann die Fläche geradezu ›scannen!‹ Es vollzieht sich ein dem Lesen eines Textes ähnlicher Prozess. Auch ein Vergleich mit (Land-)Karten bietet sich an. Es gibt eine Vielzahl ähnlich strukturierter Werke. Von Abendmahlsdarstellungen bis hin zu Landschaften, deren Vordergrund durch Figuren belebt wird. Man denke auch an die Gegenüberstellungsszene im Kriminalfilm. Der Zeuge schreitet äquidistant die Reihe der Verdächtigen ab – hin und her, immer wieder.

An dieser Stelle sei auf Forschungen zur Multiperspektive am Lehrstuhl Mediengestaltung an der TU Dresden verwiesen. Die Forschungsergebnisse haben nur mittelbar mit dem Gegenstand dieses Aufsatzes zu tun, jedoch sichern sie die Aussagen ab. Ein Ziel der Forschung ist es, von den strukturbildenden Methoden der Künstler zu lernen, um virtuelle Projektionen wahrnehmungsrealistischer erscheinen zu lassen (GROH 2007, HOCKNEY 2001). In aller Kürze kann formuliert werden: Gemeinhin wird die Projektionsweise von Kameras, seien sie nun optisch oder virtuell, nicht

in Frage gestellt. Es ist eine Gegebenheit, dass die konventionellen Kameramodelle monoperspektivisch arbeiten. Monoperspektivität erzeugt jedoch nur bedingt ein Bild, das dem entspricht, welches wir sehen. Die Forschung am Lehrstuhl Mediengestaltung geht davon aus, dass die konventionelle Kamera nur einen Code von Natürlichkeit vermittelt. Anders gesagt: Die Betrachter haben sich an das Kamerabild gewöhnt und interpretieren es als natürlich. So besitzt eine Kamera ein achsensymmetrisches, zentriertes und scharf umgrenztes Sichtvolumen. Dieses wird bei der virtuellen Kamera als Viewfrustum und bei der optischen Kamera als Sichtkegel bezeichnet. Die Objekterfassung geschieht punktweise und entfernungsabhängig. Die Projektion erfolgt auf eine Ebene. Die menschliche Wahrnehmung hingegen beruht auf den Sakkadensprüngen des fokalen Blicks, der sich auf die Objekte im Bildraum richtet. Kurz gesagt: Das ›menschliche‹ Bild ist multiperspektivisch. Basierend auf weiteren ikonografischen und kognitionspsychologischen Untersuchungsergebnissen wurde letztendlich ein multiperspektivisch wirkendes Kameramodell entwickelt. Der die Multiperspektivität realisierende Algorithmus wird »Erweiterte perspektivische Korrektur« (kurz: EPK) genannt (FRANKE et al. 2007, FRANKE et al. 2008, GROH et al. 2006). Dieser soll nun ›echte‹ Natürlichkeit im Bild erzeugen, indem das Blickverhalten des Menschen (welches immer fokussierend und interessevoll ist) nachgebildet wird. Abbildung 3 zeigt beispielhaft ein Gemälde, das wie nahezu alle Gemälde seit Beginn der Renaissance auf einer multiperspektivischen Abbildungsweise beruht. Die Forschungen zur EPK weisen nach, dass die multiperspektivische Struktur die Gemälde für das sakkadengestützte Erschließen aufbereitet. Insofern zeichnet der Saliency-Graph nicht nur die Verteilung von Kontrasten und narrativ bedeutsamen Objekten (Kuppeln, Türme, Figuren) nach, sondern auch die Orte der perspektivischen Teilsysteme im Bild.

In Abbildung 3 wurde eine Saliency-Map eingetragen. Die Erkenntnis der Ordnung im Bild ist der Schluss (die Konstruktion), zu dem der Betrachter kommt. Hier im Beispiel ordnet sich der Dreiklang, markiert durch drei Blickverweildauerhäufungen, über. So werden das Giebelfeld des



Abb. 3: CANALETTO: *Der Neumarkt in Dresden von der Moritzstraße aus*, mit eingefügtem Aufmerksamkeitsdiagramm (PANNASCH et. al. 2008, p. 97)

linken, frontal erfassten Gewandhauses, die Platzmitte und die Frauenkirche hervorgehoben. Die Sättigung (Konvergenz) ist erreicht, wenn der Blick das Bild verlässt.

Abschließend sollen nun beide Konzepte hinsichtlich ihrer zeitrelevanten Merkmale untersucht werden. Es wurde bemerkt, dass die Konvergenz den Retrievalprozess endlich erscheinen lässt. Die Sättigung hängt von der Dauer ab: Die Suche wird gebremst und schließlich beendet. Der Zeit-Raum wird begrenzt. Hingegen beruht Konstruktion auf Distanz. Hier ist die zeitliche (schnitt-gestützte) Entkoppelung von den unmittelbaren Interaktionen und Wahrnehmungen gemeint: Der Nutzer hält Rückschau oder er gewinnt einen Überblick. Dies kann nur im Innehalten geschehen. Endlichkeit und Distanz führen zu raum-zeitlicher und relativer Stabilität.

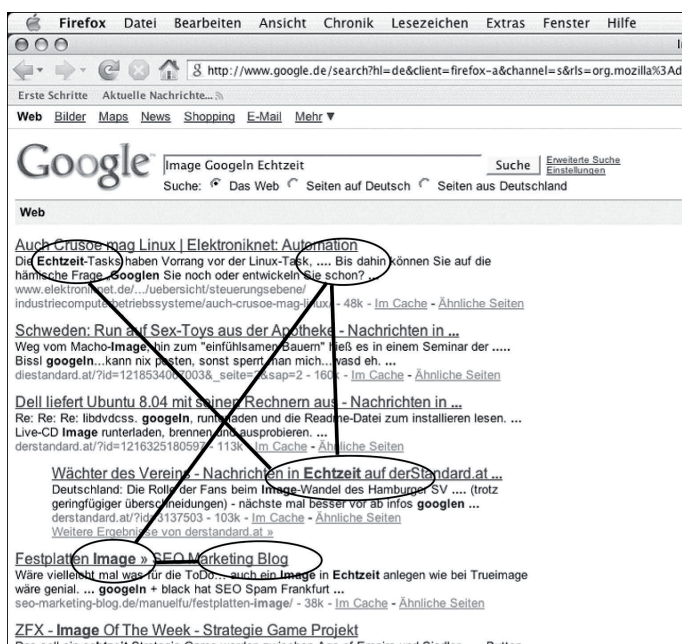


Abb. 4: Google Trefferanzeige zur Anfrage: Image Googeln Echtzeit (30.08.2008)

Abbildung 4 zeigt eine typische Google-Trefferanzeige. Das Aufmerksamkeitsdiagramm wurde fiktiv und vereinfacht eingetragen. Das Erschließen dieses Bildes geschieht im Grundmuster ähnlich wie bei Abbildung 3. Das Erkennen der Relation ist dadurch gestützt, dass der Betrachter auch Leser ist. Er wird unabhängig von der Struktur (Layout, Typografie) inhaltliche Verknüpfungen (lesend) erkennen. An dieser Stelle soll lediglich vermerkt werden, dass sich hier ein interessantes weiterführendes Forschungsfeld öffnet.

3. Schlussbemerkung

Wie kann der Begriff der Echtzeit-Ordnung definiert werden? Echtzeit-Ordnung ist die in der Trefferliste erkennbare, kurzzeitig stabile Begriffs- und Knotenstruktur. Diese erzeugt einen flächigen, bildhaften Zusammenhang. Ihre Umgrenztheit ergibt sich daraus, dass alle Bereiche, die Aufmerksamkeit binden, im Bildfeld platziert sind. Vielleicht bildet alles zusammengenommen die Basis einer Weisheit des Augenblicks? Letztere hängt vom kurzzeitstabilen Moment und vom ›zappend‹ lesenden Auge ab. Die Situation ist im gewissen Sinn vergleichbar mit dem in der Ikonographie als

Paragone bezeichneten Verhältnis der Bildinhalte. Doch es ist nicht *nur* schlechthin Sichtbares im Wettstreit miteinander, sondern jene Inhalte, die schnell und damit äquidistant erscheinen.

Designer, die sich die Optimierung der typographischen und informativen Struktur der Anzeigelisten vornehmen, werden erkennen, dass die guten alten Regeln der statischen Typographie hier an ihre Grenzen stoßen (FORD et. al.1997, ISHIZAKI 1998). Eine Grundlagenbestimmung für das Gebiet der zeitkritischen Typographie tut Not.

Literatur

- ANDERSON, CHRIS: *The Long Tail: How Endless Choice Is Creating Unlimited Demand*. London [Random House Business Books] 2006
- FORD SH., FORLIZZI, J. & ISHIZAKI, S.: Kinetic typography: issues in time-based presentation of text. In: *CHI*. New York [ACM] 1997, S. 269-270
- FRANKE, I. S., PANASCH, S., HELMERT, J., RIEGER, R., VELICHKOVSKY, B. M., GROH, R.: *Towards attention-centred interfaces in computer graphics: An aesthetic evaluation of perspective with eye tracking*. Special Issue of ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications (TOMCCAP). New York [ACM] 2008
- FRANKE, I. S.; ZAVESKY, M.; DACHSELT, R. (2007): *Learning from Painting: Perspective-dependent Geometry Deformation for Perceptual Realism*. Weimar: 13th Eurographics Symposium on Virtual Environments (EGVE), 15. -18. Juli
- GROH, R.: *Das Interaktionsbild*. Dresden [TUDpress] 2007
- GROH, R.; FRANKE, I. S.; ZAVESKY, M. (2006): *With a Painter's Eye – An approach to an Intelligent Camera*. Stockholm/Rosenön In: *Proceedings of The Virtual 2006*
- HOCKNEY, D.: *Geheimes Wissen – Verlorene Techniken der Alten Meister wieder entdeckt*. München [Knesebeck] 2001
- ISHIZAKI, S.: On Kinetic Typography. *Statements, the Newsletter for the American Center for Design*, Vol. 12 (1), 1998, pp. 7 – 9
- PANNASCH, S., FISCHER, T., GRAUPNER, S.-T. & VELICHKOVSKY, B.M.: Two stages of visual processing during the free exploration of paintings: A study with eye movements and fixation-related ERPs. *Perception 37 ECVF Abstract Supplement 2008*
- WEINRICH, HARALD: *Sprache, das heißt Sprachen*. Tübingen [Gunter Narr] 2006
- WINKLER, H.: *Der filmische Raum und der Zuschauer*. Heidelberg [Universitätsverlag] 1992

Impressum

IMAGE - Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung wird herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach, Jörg R. J. Schirra, Stephan Schwan und Hans Jürgen Wulff.

Bisherige Ausgaben

[IMAGE 6](#)

SABRINA BAUMGARTNER/JOACHIM TREBBE: Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehnachrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik

HERMANN KALKOFEN: Bilder lesen ...

FRANZ REITINGER: Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs

ANDREAS SCHELSKE: Zur Sozialität des nicht-fotorealistischen Renderings. Eine zu kurze, soziologische Skizze für zeitgenössische Bildmaschinen

[IMAGE 6 Themenheft:](#) Rezensionen

STEPHAN KORNMESSEr rezensiert: Symposium »Signs of Identity – Exploring the Borders«

SILKE EILERS rezensiert: Bild und Eigensinn

MARCO A. SORACE rezensiert: Mit Bildern lügen

MIRIAM HALWANI rezensiert: Gottfried Jäger

SILKE EILERS rezensiert: Bild/Geschichte

HANS J. WULFF rezensiert: Visual Culture Revisited

GABRIELLE DUFOUR-KOWALSKA rezensiert: Ästhetische Existenz heute

STEPHANIE HERING rezensiert: MediaArtHistories

MIHAI NADIN rezensiert: Computergrafik

SILKE EILERS rezensiert: Modernisierung des Sehens

[IMAGE 5](#)

HERMANN KALKOFEN: Pudowkins Experiment mit Kuleschow

REGULA FANKHAUSER: Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit

BEATRICE NUNOLD: Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen! Dalis paranoisch-kritische Methode,

Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft

PHILIPP SOLDT: Bildbewusstsein und ›willing suspension of disbelief‹. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption

IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

YURI ENGELHARDT: Syntactic Structures in Graphics

STEFANO BORGIO / ROBERTA FERRARIO / CLAUDIO MASOLO / ALESSANDRO OLTRAMARI: Mereogeometry and Pictorial Morphology

WINFRIED KURTH: Specification of Morphological Models with L-Systems and Relational Growth Grammars

TOBIAS ISENBERG: A Survey of Image-Morphologic Primitives in Non-Photorealistic Rendering

HANS DU BUF / JOÃO RODRIGUEZ: Image Morphology: From Perception to Rendering

THE SVP GROUP: Automatic Generation of Movie Trailers using Ontologies

JÖRG R. J. SCHIRRA: Conclusive Notes on Computational Picture Morphology

IMAGE 4

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des Seins

STEPHAN GÜNZEL: Bildtheoretische Analyse von Computerspielen in der Perspektive Erste Person

MARIO BORILLO / JEAN-PIERRE GOULETTE: Computing architectural composition from the semantics of the ›Vocabulaire de l'architecture‹

ALEXANDER GRAU: Daten, Bilder: Weltanschauungen. Über die Rhetorik von Bildern in der Hirnforschung

ELIZE BISANZ: Zum Erkenntnispotenzial von künstlichen Bildsystemen

IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

FRANZ REITINGER: Karikaturenstreit

FRANZ REITINGER rezensiert: Geschichtsdeutung auf alten Karten

FRANZ REITINGER rezensiert: Auf dem Weg zum Himmel

FRANZ REITINGER rezensiert: Bilder sind Schüsse ins Gehirn

KLAUS SACHS-HOMBACH rezensiert: Politik im Bild

SASCHA DEMARMELS rezensiert: Bilder auf Weltreise

SASCHA DEMARMELS rezensiert: Bild und Medium

THOMAS MEDER rezensiert: Blicktricks

THOMAS MEDER rezensiert: Wege zur Bildwissenschaft

EVA SCHÜRMANN rezensiert: Bild-Zeichen und What do pictures want?

IMAGE 3

HEIKO HECHT: Film as dynamic event perception: Technological development forces realism to retreat

HERMANN KALKOFEN: Inversion und Ambiguität. Ein Kapitel aus der psychologischen Optik

KAI BUCHHOLZ: Imitationen im Produktdesign – einige Randnotizen zum Phänomen der Ähnlichkeit

CLAUDIA GLIEMANN: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin

CHRISTOPH ASMUTH: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation

NINA BISHARA: Bilderrätsel in der Werbung

SASCHA DEMARMELS: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische Analyse am Beispiel von Abstimmungsplakaten

DAGMAR SCHMAUKS: Ringelschwanz und rosa Rüssel. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft

KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R. J. SCHIRRA: Darstellungsstil als bild-rhetorische Kategorie. Einige Vorüberlegungen

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

BENJAMIN DREHSEL: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft: Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation

EMANUEL ALLOA: Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren Begriffs

SILVIA SEJA: Handlung? Zum Verhältnis der Begriffe »Bild« und »Handlung«

HELGE MEYER: Die Kunst des Handelns und des Leidens – Schmerz als Bild in der Performance Art

STEFAN MEIER-SCHUEGRAF: Rechtsextreme Bannerwerbung im Web. Eine medien spezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen Gruppierungen im Internet

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

KLAUS KEIL: Filmforschung und Filmlehre in der Hochschullandschaft

EVA FRITSCH: Film in der Lehre. Erfahrungen mit einführenden Seminaren zu Filmgeschichte und Filmanalyse

MANFRED RÜSEL: Film in der Lehrerfortbildung

WINFRIED PAULEIT: Filmlehre im internationalen Vergleich

RÜDIGER STEINMETZ/KAI STEINMANN/SEBASTIAN UHLIG/RENÉ BLÜMEL: Film- und Fernsehästhetik in Theorie und Praxis

DIRK BLOTHNER: Der Film: ein Drehbuch des Lebens? – Zum Verhältnis von Psychologie und Spielfilm

KLAUS SACHS-HOMBACH: Plädoyer für ein Schulfach »Visuelle Medien«

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

PETER SCHREIBER: Was ist Bildwissenschaft? Versuch einer Standort- und Inhaltsbestimmung

FRANZ REITINGER: Die Einheit der Kunst und die Vielfalt der Bilder

KLAUS SACHS-HOMBACH: Arguments in favour of a general image science

JÖRG R. J. SCHIRRA: Ein Disziplinen-Mandala für die Bildwissenschaft – Kleine Provokation zu einem Neuen Fach

KIRSTEN WAGNER: Computergrafik und Informationsvisualisierung als Medien visueller Erkenntnis

DIETER MÜNCH: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft

ANDREAS SCHELSKE: Zehn funktionale Leitideen multimedialer Bildpragmatik

HERIBERT RÜCKER: Abbildung als Mutter der Wissenschaften

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

KLAUS SACHS-HOMBACH / STEPHAN SCHWAN: Was ist »schräge Kamera«? – Anmerkungen zur Bestandaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen

HANS JÜRGEN WULFF: Die Dramaturgien der schrägen Kamera: Thesen und Perspektiven

THOMAS HENSEL: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung

MICHAEL ALBERT ISLINGER: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos

JÖRG SCHWEINITZ: Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeley's »Lullaby of Broadway«

JÜRGEN MÜLLER / JÖRN HETEBRÜGGE: Out of focus – Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' The Lady from Shanghai (1947)