

S.D. Sauerbier: Wörter, Bilder und Sachen.- Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1985 (Reihe Siegen, Bd. 50), 329 S., DM 94,-

Rolf Wedewer: Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst.- Köln: DuMont 1985, 236 S., DM 58,-

Mit diesen beiden Titeln liegen zwei in jeder Hinsicht gegensätzliche Untersuchungen zum nämlichen Thema vor, dem Problem der Beziehungen zwischen Bild und Sprache.

Die Arbeit Sauerbiers will eine Bildersprachlehre erstellen, eine "Lehre von der Struktur, der Funktion und der Genese von Bildern im Zusammenhang mit verbalen Texten" (S. 12). Darüber hinaus betreibt sie eine Analyse "der neueren Kunstentwicklung" von Duchamp und Cage bis hin zu Sauerbier selbst (!) sowie die methodenkritische Integration vorliegender semiotischer Theorieansätze. Da semiotische Prozesse als ein Thema und verbalsprachliche Erklärungsbedürftigkeit als eins der Charakteristika der modernen Kunst ausgemacht werden, bilden die drei genannten Aspekte der Untersuchung eine Einheit.

Im ersten der sechs lose verbundenen Kapitel wird, auf Arbeiten von Holzkamp, Goodman und Eco fußend, die Entstehung der abstrakten Zeichenbedeutung aus der konkreten Gegenstandsbedeutung dargestellt. Zeichen für Gegenstände entstehen demnach im Zuge des Arbeitsprozesses durch die Bezeichnung der Arbeitsgegenstände in Entwürfen und Planungen. Zeichen und Objekt verbindet dabei als zwischen ihnen vermittelndes Drittes eine abstrakte Isomorphiebeziehung, die sich beim Bild über Wahrnehmungsmuster herstellt und beim Wort über Begriffe. In einem ersten Schritt wird ein Objekt durch Zeigehandlung (Deixis) identifiziert, in einem zweiten Schritt dient dann ein Gegenstand als Beispiel für alle Gegenstände derselben Klasse (Exemplifizierung), bis schließlich im dritten Schritt umgekehrt der abstrakte (Klassen-)Begriff zur Bezeichnung des Einzelgegenstands dient (Denotation). Folglich ist der entwicklungs-geschichtlich vorgängige Objektbezug des Zeichens der kausale, deiktische Index und nicht das wahrnehmungsähnliche Icon.

Das zweite Kapitel befaßt sich mit der Herstellung von Zeichen durch "Ausführende" nach zuvor von Künstlern fixierten Anweisungen (Notationen) im Rahmen der "neueren Kunstentwicklung", speziell der Aktionskunst. Es werden Bedingungen genannt, unter denen die Anweisung als wiederholt einsetzbare Notation und die Ausführung als "Werktext", mithin als gültige Originalversion oder -realisation des Kunstwerks gelten. Bildhafte und verbal beschreibende Notationen unterscheiden sich bezüglich der Objekt-Bezeichnung (Denotation) und Exemplifikation ebenso wie hinsichtlich der Begriffs-Bedeutung (Designation).

Diese Thematik fortführend, versucht das folgende Kapitel, die Sprechakttheorie Searles über Sprachverhalten hinaus zu erweitern auf auch bildhaftes, allgemeines Zeichenverhalten, wobei als Beispiel eine Werbeanzeige dient. Der Begriff des "performativen Zeichens", also eines Zeichens, das sich selbst und eine Handlung bezeichnet, wird analog zur "performativen Äußerung" der Sprechakttheorie (Beispiel: "Ich möchte fragen, ...") eingeführt. Bilder können, so konstatiert Sauerbier, nur in Verbindung mit Sprache performative Zeichen sein.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit der Semiotik der Fotografie anhand des Ansatzes von Brög. Fotografierte Objekte der Außenwelt, so die These, sind ihrerseits immer schon semiotisiert, sind also nicht 'rohe' Primärwirklichkeit oder Materialien, da von Wirklichkeit immer nur in Verbindung mit Vermittlung und von Objekten nur in Verbindung mit Interpretation die Rede sein kann, wobei zu bedenken ist, daß auch die Wahrnehmung immer schon interpretiert, und sei es nur durch Auswahl. Was immer aber interpretierbar ist, hat stets schon Zeichencharakter. Die semantische Stufung zwischen Positiv und Negativ der Fotografie ist zudem variabel, so daß unentscheidbar bleibt, welches die Objekt- und welches die Metaebene der Fotografie ist.

Das fünfte Kapitel kritisiert die Texttheorie nach Plett mit dem Ziel, den Textbegriff auf Bilder auszudehnen und eine Typenlehre der Wort-Bild-Beziehungen auszuarbeiten. Unter Zugrundelegung materialistischer Erkenntnistheorie (Primat des Denotats) werden positivistische (Annahme nicht denotierender Zeichen) und idealistische (Annahme eines Primats der Designation) Auffassungen zurückgewiesen.

Das letzte Kapitel bemüht sich, Ästhetik als Rhetorik zu fassen und diese zu begründen als Abweichung vom normalen Zeichenprozeß, als semiotische Devianz, dann, hierzu kontrastierend, als Interpretationsphänomen. Textästhetik wird erweitert über die Verbalsprache hinaus auf Texthaftigkeit allgemein, schließlich auf Zeichenhaftigkeit schlechthin. Devianz von Zeichenprozessen wird entwickelt als Verletzung der normalen dreistelligen Zeichenbeziehung von Zeichen, Objekt und Interpretation (nach C.S. Peirce) durch eine unvollständige zweistellige Beziehung, die vom Rezipienten erst noch ergänzt werden muß. Selbstinterpretation von Texten, Automatisierung der Zeichenprozesse, Ästhetisierung des Alltags, 'Beseelung' der Dinge u.ä. werden als deviante Semiosen erklärt. Die Gefahr solcher abweichenden Unvollständigkeiten ist Ideologisierung unter der irrigen Annahme des Rezipienten, es handle sich um normale, vollständige Alltagskommunikation. Der mögliche Nutzen, der sich daraus ziehen läßt, liegt in der

systematischen Erstellung einer Rhetorik des abweichenden, ästhetischen Zeichenhandelns. Die beschriebene rhetorisch-ästhetische Reduktion des Zeichenprozesses erklärt auch die Kommentar- und Interpretationsbedürftigkeit moderner Kunst und die Metametasprache der Kunsttheorie. Indirekt - so ließe sich vielleicht hinzufügen - kann sie so auch als Rechtfertigung der fast hermetischen künstlichen (künstlerischen?) Komplexität semiotischer Theoriebildung mindestens im vorliegenden Falle dienen.

Hervorzuheben an diesem Buch ist die Vermeidung positivistischer und idealistischer Verkürzungen der Semiotik, die durchweg überzeugende Auseinandersetzung mit den referierten Autoren, der souveräne Umgang mit der 'orthodoxen' (Stuttgarter) Semiotik, die theoretische Dichte. Zu diskutieren ist die Annahme der Vorgängigkeit des Index vor dem Icon, die nicht ohne weiteres mit der semiotischen Systematik nach Peirce vereinbar ist; die gegenseitige Begründung der Objekte und der Begriffe, etwa anhand der am Beispiel der Fotografie konstatierten Ursprungslosigkeit der semantischen Stufung und, bezüglich der Wahrnehmung, unter Anwendung der neueren kognitionsbiologischen Erkenntnisse; die logisch schwer begründbare Annahme von Zwischenstufen zwischen den semantischen Stufen; die Unterscheidung materieller von ideeller Kommunikation. Die Sprache des Buchs ist in ihrem eher thetischen Stil recht gewöhnungsbedürftig, wobei hier und da die Abfolge der Abschnitte mangels Progression unmotiviert und die Begrifflichkeit zu kompliziert wirkt (wenn etwa statt "verschiedene" "differente" benutzt wird, S. 10). Das Literaturverzeichnis führt viele im Text zitierte Arbeiten gar nicht, Sauerbiers eigene Publikationen dafür auf anderthalb Seiten an. Zitate werden zum Teil nicht ausreichend als solche gekennzeichnet. Schließlich ist die Frage nach der Reichweite des angeschnittenen Problemkreises und des beträchtlichen theoretischen Aufwandes zu stellen. Trotz einer Vielzahl interessanter Theoreme nämlich bleibt das inhaltliche Fazit der Arbeit seltsam blaß, wohl deshalb, weil der Autor es unterläßt, seine Ideen außer an Kunstwerken - größtenteils seinen eigenen - auch vermehrt an alltagsnäheren kulturellen Phänomenen auszuprobieren.

Nicht mehr 'Gegen Darstellung' (Sauerbier 1978), sondern Selbstdarstellung ist der Tenor der Arbeit. Wo Kunst in der (versuchten) Verschränkung von Werk, Welt und Interpretation zur Magie wird, das Kunstwerk zum Fetisch, die ästhetische Handlung zum Ritual, die Kunst Wirklichkeitsanspruch erhebt und die Theorie Kunstananspruch, kommt es leicht zur Selbstdarstellung und Selbstinterpretation auch von Theorie und Theoretiker. Metatheorie setzt sich, ihre Autologie verbergend, autoritär an die Stelle der Gegenstandstheorie. Die Gefahr dabei ist weniger Ideologisierung als Isolierung. Max Bense, der Schöpfer der Stuttgarter Semiotik, hat denselben Sachverhalt 1979 diskreter, deshalb aber nicht weniger deutlich ausgedrückt: "Die Fortgeschrittenen sind unser Publikum, nicht die Naiven."

Gänzlich anders in Duktus, Methode und Beispielauswahl präsentiert sich die Arbeit Wedewers. Sie will eine "Logik des Bildes" als Teil einer "Theorie des Unbegrifflichen" analysieren, begibt sich also bewußt in eine paradoxe Situation. Zu diesem Zweck geht sie aus einer Mittlerposition zwischen der logikbetonten strukturalistisch-formalistischen und eher zum Nichtexakten neigenden philosophisch-

deutenden Kunstwissenschaft vor, wobei sie sich auf die hermeneutische Logik Lipps' beruft. Der erste Hauptteil entwirft zunächst ein bestimmtes Analogieverständnis, vor dessen Hintergrund die Analogie von Bild und Sprache gesehen werden soll: Analogie als Ähnlichkeit des Gegensätzlichen. Zudem wird - eher inhaltlich - vorausgesetzt, die (begriffssprachliche) Wissenschaft und die (bildsprachliche) Kunst als Erkenntnisssysteme seien prinzipiell gleichwertig.

Die Logik des Bildes wird zunächst in der Kombinatorik der Formgebung und Anordnung der Bildelemente analog zur sprachlichen Formgesetzlichkeit gesucht; diese Kombinatorik wird als Logik des Nicht-diskursiven aufgefaßt. Das setzt Methoden voraus, mittels derer die einzelnen Bildelemente bestimmt und dann insbesondere gegeneinander abgegrenzt werden können, um so das Analogon zum Wort im verbalsprachlichen Bereich isolieren zu können. Am Beispiel dreier Zeichnungen (Schmitt-Rottluff, Heckel, Kirchner) und eines Gedichts (Trakl) wird die Möglichkeit, Bestandteile von Bildern in zeichnerisch-linearer Reduktion als Wortanalogie aufzufassen, verdeutlicht; zugleich tritt aber der Wesensunterschied zwischen der primär denotierenden, Konnotation nur mitführenden Wortbedeutung und der umgekehrt verfahrenen Bedeutung der Zeichnungen hervor. Dennoch kann Wedewer in dieser Beispielanalyse die Analogieannahme aufrechterhalten als Relation zwischen "Abgesondertem" und "Übergänglichem". Dies wird anhand der Metapher als sprachlich-poetischem Verfahren erhärtet.

In recht harscher Weise weist Wedewer den Begriff des Zeichens als analytisches oder beschreibendes Instrument zurück. Er spricht dem Zeichen Verallgemeinerungsfähigkeit, die Fähigkeit zur Symbolisierung und Metaphorisierung ab; es sei nur der isoliert-diskreten, nicht der kontinuierlichen Darstellungsweise fähig und unterlaufe so die Analogiekonstruktion, die beides zu verbinden suche. Semiotische und rein linguistische Verfahrensweisen, etwa nach Morris oder Eco, seien daher kunstwissenschaftlich unergiebig. Demgegenüber versucht er, mittels Gadamers Erfahrungsbegriff, den Erkenntnisbereich der Kunst, nämlich das Neuartige, Noch-Nicht-Gesehene, gegen den der Wissenschaft, das Regelhafte, Konstante, abzusetzen und zugleich beide über den Begriff des Wissens dialektisch miteinander zu verknüpfen. Wie schon zuvor bei der "wörtlichen" Bedeutung erscheint auch hier die Abweichung vom Gewohnten als Interpretation des Gewohnten, sie ist der Modus des bildnerischen Kunstwerks.

Wedewer bemüht sich dann, auch die Bildanalogie des verbalsprachlichen Satzgefüges aufzuweisen. Die Funktion des Satzes wird mit Bühler vor allem in der Objektivierung der Aussage durch Loslösung von der Hier-Jetzt-Ich-Situation des Sprechens gesehen. Ähnliche Funktionen und die sie tragenden Bildteile und Anordnungen stellt er auch in der Bildkomposition einiger C.D. Friedrichs-Gemälde fest. Ja, er geht sogar so weit, eine stückweise Entsprechung von Subjekt, Prädikat und Objekt in der Sprache und im Bild zu entwickeln. Wedewer unterscheidet je nach Funktion auch bei Bildern zwischen Partizipialkonstruktionen, mittelbar finiten Konstruktionen und verblosen Gefügen.

Um allgemeinere Bestimmungen geht es im zweiten Hauptteil, nämlich um den Zusammenhang von Wahrnehmen und Denken zum einen und eine Transformationsgrammatik der Bilder zum anderen. In Ver-

bindung mit Arnheims "anschaulichem Denken" und Gadamers Erfahrungsbegriff wird die Konstanztheorie der Wahrnehmung untersucht, derzufolge nur das Feststehende, nicht Veränderliche wahrnehmbar ist. Bildkünstlerische Darstellungen unterliegen nicht dieser theoretischen Grundannahme, da, so stellt Wedewer fest, ihr spezifisches Strukturmerkmal gerade in der kalkulierten Abweichung vom gewohnten Wahrnehmen, etwa des Gegenstands selbst, liegt. Schließlich wird der Übergang von der Wahrnehmung zur Begriffsbildung beschrieben, und zwar ebenfalls aus dem "dialektischen" und "analogen" Wechselverhältnis von Konstanz und Veränderung in der Wahrnehmung heraus. Dies wird anhand der Größen- und Raumwahrnehmung sowie der Unterscheidung eines logischen und eines a-logischen Raumes verdeutlicht.

Die damit angesprochene Codierung des Dreidimensionalen der sichtbaren Wirklichkeit im Zweidimensionalen des darstellenden Bildraums ist zentral für den Schlußteil der Untersuchung. Wedewer versucht sich in einer Parallelisierung zwischen Sprachstruktur und Bildstruktur mithilfe der Transformationsgrammatik nach Chomsky. Er sieht Analogien zwischen der Oberflächenstruktur der Sprache bzw. des Satzgefüges auf der einen Seite und der Formalstruktur der Bildfläche auf der anderen; die Entsprechung zur genetischen Tiefenstruktur des Satzesatzes liegt im Bildraum, im Bildsinn, in der Semantik und der geistigen Bedeutung des Bildes. Die Logik des Bildes soll daher als Transformationsgrammatik verstanden werden können.

Interessant ist diese Arbeit wegen ihres philosophischen Grundzugs, die Sprachlichkeit der Bilder als die Selbigkeit im Anderen zu fassen, die Konstanz im Variablen, die Identität in der Abweichung, das Einzelne im Übergreifenden, das Objekt im Subjekt usw.; dieses Bestreben verbindet die Arbeit mit einigen aktuellen (postmodernen) Denkansätzen. Aufschlußreich erscheinen auch die Einzelinterpretationen der besprochenen Kunstwerke. Was allerdings fehlt, ist eine klare Bestimmung der Ebene, auf der die geforderte Analogie angesiedelt werden soll: Sind die Analoga Poesie und Malerei oder sprachliche und visuelle Medien allgemein, somit Wahrnehmung und Begriffsbildung überhaupt, auch außerhalb der Kunst; welches ist dann beispielsweise die Stellung der Fotografie und der Alltagssprache? Die theoretische Genauigkeit in der Durchführung kann jedoch nicht befriedigen. Der Zeichenbegriff etwa wird unkritisch verworfen; nirgends werden Begriffe wie "Denotation", "Bezeichnung", "Bedeutung", "Sinn", "Semantik" usw. sauber auseinandergehalten. Vollends problematisch sind die zu geradlinigen Begriffsübertragungen aus der Grammatik, beispielsweise der Klassifikation verschiedener Satzgefüge, und der Transformationsgrammatik auf Werke der Malerei; selbst wenn diese Übertragungen stichhaltig wären, bleibt unklar, was deren Gewinn für Theorie und Methode wäre. Es ist ein Irrtum anzunehmen, die - zweifellos bemerkenswerte, wenngleich nicht ganz frische - These von der Logik des Nichtdiskursiven, der Analogie zwischen Sprachlich-Rationalem und Bildlich-Ästhetischem rechtfertige die metaphorische oder auch nur nachlässige Verwendung wissenschaftlich exakter Termini. Die Belastungsgrenzen der Analogiebrücke sind eng gezogen; damit ist auch die Reichweite einer (notwendig exakten) Theorie des (notwendig unexakten) Unbegrifflichen beschränkt: Entweder ist das Ergebnis keine Theorie oder ihr Gegenstand ist verschwunden. Statt nach der Sprachlichkeit im Bild zu suchen, wäre es vielleicht fruchtbarer, die Kategorie des Bildlichen selbst zu befragen.

Eine parallele Lektüre beider Arbeiten ist nicht ohne Reiz, verwirft doch jeder der beiden Autoren, was der andere leistet und läßt dafür - wenigstens teilweise - vermissen, was der andere bietet. Immerhin stellen beide einige Probleme und Phänomene als wesentlich für die Wort-Bild-Problematik heraus: die Metapher, die Devianz, das Verhältnis der Wahrnehmung zur Begriffsbildung und der Interpretation zur Darstellung, der Prozeß der Entgegenwärtigung. Diese wären allerdings über die Kunst hinaus für die audiovisuellen Medien im Ganzen zu untersuchen.

Lorenz Engell