

MEDIEN

IN FORSCHUNG + UNTERRICHT

Serie A

Herausgegeben von
Dieter Baacke, Wolfgang Gast, Erich Straßner

in Verbindung mit
Wilfried Barner, Hermann Bausinger,
Helmut Kreuzer, Gerhard Maletzke

Band 42

Anke-Marie Lohmeier

Hermeneutische Theorie des Films



Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1996

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Lohmeier, Anke-Marie:

Hermeneutische Theorie des Films / Anke-Marie Lohmeier. – Tübingen : Niemeyer, 1996

(Medien in Forschung + Unterricht : Ser. A ; Bd. 42)

NE: Medien in Forschung + Unterricht / A

ISBN 3-484-34042-8 ISSN 0174-4399

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1996

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany.

Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt

Einband: Hugo Nädele, Nehren

Inhalt

<i>Einleitung</i>	xiii-xxii
-------------------------	-----------

Kapitel I

<i>Filmtheoretische Voraussetzungen: Film als Rede</i>	1
--	---

A. Bild und Sprache	1
---------------------------	---

1. Bilder und Begriffe: Über Ecos Theorie der ikonischen Kodes	3
--	---

2. Die vor-begriffliche Struktur der Bilderwelt	11
---	----

Bilder haben keine Wörter: Die nicht-klassifikatorische Struktur der Bildersprache (12) - Zwischenbilanz (18) - Bilder haben keine prädikative Struktur (19) - Bilder sind keine Sätze (20) - Bilder sind keine Aussagen (22) - Bilder machen Aussagen (23)

B. Bilder als Sprechakte	23
--------------------------------	----

Die Subjekt-Objekt-Struktur von Bildern (24) - Bilder als Sprechakte (27) - Die Doppelbedeutung ikonischer Zeichen: Ikon und Symptom (28)

C. Kinematographische Sprechakte	29
--	----

1. Voraussetzungen: Zeitlichkeit und Narrativität	29
---	----

Bewegung und Zeit (30) - Filmisches Geschichtenerzählen und sein Subjekt: Der filmische Erzähler (31) - Exkurs: Die präsentische Rede des Films und der Schnitt - ein erzähltheoretischer Widerspruch (33)

2. Die filmische Sprechsituation	35
--	----

Der kinematographische Erzählakt im Horizont dramatischer und narrativer Sprechakte (36) - Einzelheiten zum Verhältnis filmischer und sprachlicher Erzählerrede (39) - Zwei Ebenen des kinematographischen Sprechakts: Darstellungsebene und Abbildungsebene (42) - Die filmische Sprechsituation (43)

D. Schlußfolgerungen: Filmanalyse im Horizont literaturwissenschaftlicher Analysemethoden	48
---	----

Die Anwendung literaturwissenschaftlicher Analysemethoden auf filmische Sachverhalte (48) - Die Grenzen einer aus literaturwissenschaftlichen Methoden abgeleiteten Filmanalyse: Bildkomposition und Filmmusik (50)

Kapitel II

<i>Kameraverhalten: Die Organisation der Subjekt-Objekt-Struktur filmischer Bilder</i>	51
--	----

A. Grundbegriffe der Analyse	52
------------------------------------	----

Das Analyseraster: Fünf Kriterien der Analyse (54) - Referat und Kommentar (56)

B. Distanzverhalten: Ästhetische Strukturen und Funktionen von Einstellungsgrößen	58
1. Kategorien der Beschreibung	59
2. Kategorien der Funktionsanalyse	63
<i>Objektgröße: Definition des Blickobjekts (64) - Objektbeziehungen: Integration und Isolation (67) - Blickfeld: Raumerfahrung und Wahrnehmungsverhalten (69) - Rezipientenperspektive: Informationsvergabe und Zuschauerlenkung (72) - Entfernung: Distanz und Nähe (74) - Resümee: Die Multifunktionalität von Einstellungsgrößen (77)</i>	
C. Standort und Blickwinkel: Ästhetische Strukturen und Funktionen von Kameraperspektiven	78
1. Kategorien der Beschreibung	79
2. Kategorien der Funktionsanalyse	83
<i>Objekteigenschaften: Die »Seiten« der sichtbaren Welt (84) - Objektbeziehungen: Ansichten räumlicher Verhältnisse (86) - Die Strukturierung des Blickfeldes durch Perspektiven: Raumerfahrung und Reichweite der Wahrnehmung (88) - Kameraperspektive und Rezipientenperspektive (91) - Blickrichtungen und soziales Verhalten (92)</i>	
D. Bewegungsverhalten: Ästhetische Strukturen und Funktionen von Kamerabewegungen	96
1. Kategorien der Beschreibung	98
2. Kategorien der Funktionsanalyse	103
2.1 Objektgebundene Kamerabewegungen: Begleitschwenks und Begleitfahrten	104
<i>Objekteigenschaften: Richtung, Tempo und Reichweite (104) - Objektbeziehungen: Die Neuregelung von Entfernungsverhältnissen (106) - Blickfeld: Paradoxe Dynamik (109) - Rezipientenperspektive: Identifikatorische Effekte objektgebundener Kamerabewegungen (110) - Objektgebundene Kamerabewegungen als Interaktionsverhalten (110)</i>	
2.2 Freie Kamerabewegungen	111
<i>Blickfeld und Rezipientenperspektive: Verlagerung oder Bündelung der Wahrnehmung (112) - Objekteigenschaften: Motivierung freier Kamerabewegungen (114) - Objektbeziehungen: Explizite Relationierung (115) - Eigenbewegung: Explizite Thematisierung der Subjekt-Objekt-Relation filmischer Bilder (117)</i>	
2.3 Scheinfahrten: Zoom	119
E. Einstellungslänge	120
 Kapitel III	
Montage: Verfahren der filmischen Textbildung	123
A. Vorüberlegungen	123

1. »Filmsyntax«	124
<i>Bilderfolgen und Sätze (125) - Textkohärenz und »Textgrammatik« (127)</i>	
2. Textkohärenz und Textschema	131
B. Grundformen filmischer Textbildung: Voraussetzungen der narrativen, deskriptiven und systematischen Montage	134
<i>Zeit im Film (134) - Rekurrenztypen (136) - Narrative, deskriptive und systematische Montage (142) - Formale und thematische Rekurrenzen (143)</i>	
C. Narrative Montage: Strukturen filmischen Erzählens	144
1. Die Segmentierung des filmischen Diskurses	144
<i>Christian Metz' »große Syntagmatik« (145) - Einstellung, Szene und Sequenz als quantitative und qualitative Größen (148)</i>	
2. Formen der narrativen Strukturierung	149
2.1 Zeitliche Strukturierung: Organisationsformen der Zeitstruktur im Film	149
<i>Szenisches Erzählen (150) - Raffung und Dehnung (150) - Phasenbildung (151) - Raffungsarten: Sukzessive und thematische Raffung (152) - Verdeckte Raffung: Alternierende Szenenverknüpfung (153) - Zeitebenen: Rückwendungen und Vorgriffe (154) - Realitäts- und Fiktionsebenen (158)</i>	
2.2 Technische, räumliche und konfigurative Strukturierung	158
2.2.1 Segmentierungssignale	159
<i>Einstellungskonjunktionen (159) - Schauplatzwechsel (160) - Konfigurationswechsel und Kadrierung (162)</i>	
2.2.2 Beispielanalyse: Technische, konfigurative und räumliche Segmente als szenische Subsegmente	163
2.3 Handlungslogische Strukturierung: Sequenzen	166
2.3.1 Verfahren der Sequenzbildung	168
<i>Begriffsklärung: Handlung, Geschehen, Situation (168) - Sequenzen und Subsequenzen (170)</i>	
2.3.2 Die Organisation von Sequenzen auf der narrativen Achse	173
<i>Nebenordnung: Alternierende Sequenzverknüpfung (173) - Unterordnung (174)</i>	
2.3.3 Haupt- und Nebengeschichten	174
D. Deskriptive und systematische Montage	176
1. Deskriptive Textbildung	177
2. Systematische Textbildung: Filmische Verfahren der Begriffsbildung	179
2.1 Voraussetzungen: Vergleich, Klassifikation, Begriffsbildung	180
2.2 Formen	181
<i>Grundform 1: Systematische Montage narrativer Bilder (182) - Grundform 2: Digressionen (185)</i>	

Kapitel IV

<i>Filmische Erzählsituationen</i>	188
A. Die Ich-Erzählsituation	189
1. Literaturwissenschaftliche Begriffsexplikation	189
2. Die Ich-Erzählsituation im Film	196
B. Die personale Erzählsituation	198
1. Literaturwissenschaftliche Begriffsexplikation	198
2. Die personale Erzählsituation im Film	201
C. Die auktoriale Erzählsituation	207
1. Literaturwissenschaftliche Begriffsexplikation	207
2. Die auktoriale Erzählsituation im Film	210

Kapitel V

<i>Die Selbstdarstellung des Erzählten: Dramatische Informationsvergabe im Film</i>	214
A. Sprachliche Informationsvergabe: Figurenrede im Film	215
1. Figurenrede im Spannungsfeld von Normal- und Bühnensprache	215
2. Funktionen der Figurenrede	217
<i>Proposition, Illokution, Perlokution (217) - Lokution als soziales Handeln (220)</i> <i>- Metasprachliche, poetische und expressive Funktion (221)</i>	
3. Formen der Figurenrede: Monolog und Dialog	224
<i>Monologe im Film (224) - Dialoge im Film (225) - Dialog und Kadrierung (227)</i>	
B. Nonverbale Informationsvergabe	228
1. Zur Analyse transitorischer nonverbaler Zeichen	228
1.1 Grundprobleme der Erfassung und Deutung nonverbaler Zeichen	229
<i>Unwillkürliche Enkodierung und unbewußte Dekodierung nonverbaler Zeichen (230) - Zeichenhaftes und nicht-zeichenhaftes Körperverhalten (231) - Die Mehrdeutigkeit nonverbaler Zeichen (233)</i>	
1.2 Verhaltenswissenschaftliche Forschungen zur nonverbalen Kommunikation: Ein Überblick	234
<i>Linguistisch inspirierte Ansätze: Kinesik (234) - Semantisch-kontextanalytische Ansätze (235) - Semantische Ansätze: Ethologisch-psychologische Forschungen (237) - Formale und funktionale Klassifikationsversuche (239)</i>	
1.3 Möglichkeiten der Operationalisierung verhaltenswissenschaftlicher Forschungsergebnisse für die Filmanalyse	239
1.4 Techniken nonverbaler Enkodierung	242

1.5 Funktionen nonverbaler Enkodierung : Ansätze zur funktionalen Klassifikation nonverbaler Zeichen	245
1.5.1 Der klassifikatorische Ansatz von Ekman/Friesen	245
1.5.2 Der klassifikatorische Ansatz von Scherer	247
1.5.3 Vorschläge zu einer modifizierten Klassifikation	251
<i>Nonverbale Proposition (252) - Nonverbale Illokution (255) - Parasemantische Funktionen (258) - Expressive Funktionen (259) - Gesprächsregulierende (metakommunikative) Funktionen (259) - Verwendungs- und Reaktionsregeln (260)</i>	
1.6 Die Beschreibung nonverbaler Zeichen im Filmprotokoll	261
2. Nicht-transitorische nonverbale Zeichen	264
<i>Besetzung (266) - Maske (268) - Kostüm (269)</i>	
C. Kategorien der Figurenanalyse	270
<i>Personal: Quantitative und qualitative Relationen (270) - Figurenkonstellation (271) - Konfiguration (271) - Figurencharakterisierung (273)</i>	
D. Schauplätze: Funktionen des fiktiven Raumes im Film	274
1. Eigentliche Raumkonzepte	275
2. Uneigentliche Raumkonzepte	278
<i>Relationen innerhalb eines Schauplatzes (278) - Relationen zwischen Schauplatz und Geschehen (280) - Relationen zwischen mehreren Schauplätzen (281) - Relationen zwischen Schauplatz und Off screen (282)</i>	
 Kapitel VI	
<i>Die Perspektivenstruktur filmischer Texte</i>	284
A. Perspektiven und die Verfahren ihrer Strukturierung	285
1. Perspektiven und Perspektivträger im Film	285
<i>Figurenperspektiven (287) - A-perspektivische Informationen (287) - Erzählerperspektive (288) - Rezipientenperspektive (289) - Perspektivenstruktur und »Botschaft« (291)</i>	
2. Die Organisation der Perspektivenstruktur: Techniken der Rezipientensteuerung	292
2.1 Quantitative Relationierung der Figurenperspektiven	292
2.2 Qualitative Relationierung der Perspektiven	293
<i>Figurenkompetenz (293) - Figurenakzeptanz (294)</i>	
2.3 Bewertungssignale	295
B. Typen der Perspektivenstruktur	296
1. Geschlossene Perspektivenstruktur	297
2. Offene Perspektivenstruktur	298

Kapitel VII

<i>Uneigentliche Rede im Film</i>	299
A. Begriffsklärungen: Terminologische Fehlentscheidungen in der Filmwissenschaft	300
<i>Metasememe (302) - Metasememe und ikonische Zeichen (303) - Die »Filmmetapher«, eine Metapher (307) - Tropische Topoi: Filmische Replikate sprachlicher Tropen und ikonographischer Konventionen (309) - Indices (311) - Konnotationen (312)</i>	
B. Voraussetzungen uneigentlicher Bilderrede	313
1. Die metalogische Struktur uneigentlicher Bilderrede	313
<i>Metalogismen (314) - Die metalogische Struktur uneigentlicher Bilderrede (316)</i>	
2. Metalogische Formsignale	317
<i>Redundante Informationsvergabe (319) - Defizitäre Informationsvergabe (321)</i>	
C. Formen I: Allegorie und Symbol	322
1. Literaturwissenschaftliche Begriffsexplikation	322
<i>Das Abgrenzungsproblem und seine historischen Voraussetzungen: Goethes Begriffsbestimmung (324) - Die Begriffsbestimmungen von Gerhard Kurz (326)</i>	
2. Versuch einer Reformulierung der Begriffe	329
2.1 Grundbestimmungen	330
2.2 Allegorie	333
<i>Proprium und Improprrium als Elemente disjunkter Mengen (334) - Proprium und Improprrium als Elemente der allegorischen Menge M_A (334) - Konventionen und das Problem von Essenz und Akzidens (336) - Konvention und Konventionswandel: Anwendungsprobleme (338) - Resümee: Mengentheoretische Definition der Allegorie (339) - Der allegorische 'Fehler' (340) - Der allegorische Praetext (340) - Allegorische Sinnsignale (341)</i>	
2.3 Symbol	342
<i>Die Elementbeziehung zwischen Proprium und Improprrium (343) - Proprium und Improprrium als Elemente disjunkter Mengen (343) - Der symbolische 'Fehler' (344) - Die Konventionalität der symbolischen Elementbeziehung (344) - Konvention und Konventionswandel: Anwendungsprobleme (346) - Resümee: Mengentheoretische Definition des Symbols (346) - Der symbolische Praetext (347) - Symbolische Sinnsignale (347)</i>	
3. Allegorische Rede im Film	348
<i>Allegorische Mengenbildungen (348) - Allegorische Sinnsignale (349)</i>	
4. Symbolische Rede im Film	352
<i>Symbolische Mengenbildungen (352) - Symbolische Sinnsignale (353)</i>	
5. Allegorie und Symbol: Zwei Konzepte erzählerischer Weltaneignung und ihre Bedeutung für den Film	354
<i>Das symbolische Realitätsmodell (355) - Das allegorische Realitätsmodell (357)</i>	

D. Formen II: Vergleichende Rede im Film	359
1. Die metalogische Struktur filmischer Vergleiche	359
<i>Der metalogische 'Fehler' filmischer Vergleiche (359) - Metalogische Form- und Sinnsignale (360) - Die Unabhängigkeit filmischer Vergleiche von Praetexten und Konventionen (360)</i>	
2. Formen vergleichender Rede	361
<i>Symbolische Vergleiche (361) - Allegorische Vergleiche (362)</i>	
 <i>Literaturverzeichnis</i>	 365

Einleitung

Dieses Buch sollte eigentlich nur ein Kapitel in einem ganz anderen Buch werden. Im Zusammenhang einer Untersuchung zur Funktionsgeschichte des Films »Jud Süß« (1940)¹ sollte es der Interpretation dieses Films eine theoretische und methodische Grundlage verschaffen. Daß daraus dann gleich ein ganzes Buch wurde, hat - und deshalb wird es hier erwähnt - einige Signifikanz für die gegenwärtige Situation der filmwissenschaftlichen, insbesondere filmgeschichtlichen Forschung, dafür nämlich, daß das Fundament aller filmgeschichtlichen Bemühung, die präzise, methodisch kontrollierte und kontrollierbare Filminterpretation, derzeit keine theoretischen und methodischen Voraussetzungen vorfindet, die ihre Aussagen über konkrete Filme und filmgeschichtliche Prozesse verlässlich zu begründen imstande wären: Reicht einerseits das Methodeninventar der herkömmlichen (quantitativen) Filmanalyse nicht hin für die Lösung komplexerer Interpretationsprobleme, so sind andererseits die filmsemiotischen Ansätze, die die filmtheoretische Diskussion seit geraumer Zeit beherrschen, nicht in der Lage, Untersuchungen zu fundieren, deren Problem weniger die Dekodierung filmischer Zeichen als vielmehr das *Verstehen* der mit diesen Zeichen erzeugten filmischen *Texte* und dessen Begründung ist, deren Problem also ein hermeneutisches, nämlich Konsequenz der Annahme ist, daß ein Text mehr ist als die Summe seiner Zeichen und Zeichenrelationen, daß sein Verstehen deshalb eines »textüberschreitenden Entwurfs« bedarf,² dessen Prozeduren auf zeichentheoretischem Wege nicht zu begründen sind. Dieser Mangel an Methoden einer das Verstehen von Filmen begründenden Filmanalyse und Filminterpretation hat notwendig zur Folge, daß interpretatorische Aussagen über Filme nur beschränkte Geltung beanspruchen können, weil und solange sie sich zu großen Teilen auf Verstehensakte berufen müssen, die einer systematischen Reflexion und Kontrolle entzogen bleiben. Ein thesenhafter Überblick über den Stand filmwissenschaftlicher Theorie- und Methodenreflexion mag dieses Fazit zunächst allgemein begründen.³

¹ Diese Untersuchung, in der es vor allem um die Funktion des »Jud Süß«-Films im politisch-kulturellen Diskurs der frühen Nachkriegsjahre in Westdeutschland geht, wird separat erscheinen.

² FRANK 1982, 140.

³ Detailliertere Auseinandersetzungen mit zentralen Positionen der neueren filmwissenschaftlichen Forschung werden in den nachfolgenden Kapiteln geführt.

Die theoretische Beschäftigung mit dem Film hat sich in ihren Anfängen zum überwiegenden Teil außerhalb des etablierten Wissenschaftsbetriebs und damit zumeist auch ohne Kontakt zur Theorie- und Methodendiskussion der geisteswissenschaftlichen Disziplinen entwickelt.⁴ Ihre Institutionalisierung im Kanon der traditionellen kunst- und kulturwissenschaftlichen Fächer verläuft, in der Bundesrepublik zumal, noch immer zögernd. Die filmwissenschaftliche Theorie- und Methodendiskussion, die sich im Rahmen der alten philologischen Disziplinen entwickelt hat, bewegt sich noch immer in erster Linie auf propädeutischer Ebene, konzentriert sich auf elementare Probleme der theoretischen Bestimmung des Gegenstands, ist also noch immer damit beschäftigt, sich ihre Grundlagen allererst zu verschaffen. Neben den herkömmlichen Modellen der Filmanalyse, die insbesondere quantitative Analyseverfahren entwickelt haben, stehen dabei vor allem semiotische Modelle der Sprach- und Literaturwissenschaft und deren Adaptionmöglichkeiten zur Diskussion, die das Interesse nachhaltig auf eine zeichentheoretische Bestimmung des Gegenstands gerichtet haben.

Die quantitative *Filmanalyse* liefert ein Inventar beschreibender Begriffe, die der Erfassung der spezifisch kinematographischen Abbildungsverfahren dienen sollen und die zum überwiegenden Teil der produktionstechnischen Terminologie entlehnt sind. Darin spiegelt sich ihre Orientierung an Filmtechnik und -praxis, die einer filmwissenschaftlichen Theoriebildung bislang eher im Wege stand, weil sie die Illusion zu nähren geeignet war, die Rekonstruktion des Herstellungsprozesses in der Analyse sei eine ausreichende Voraussetzung, um den Gegenstand »sachgerecht« zu erfassen. Auf der Grundlage ihrer produktionstechnischen Terminologie hat die quantitative Filmanalyse Verfahren der statistischen Auswertung filmischer, vor allem kameraspezifischer Daten entwickelt, deren wohl prominentester Modellversuch von Bernhard Wember lange Zeit, insbesondere in der Medienpädagogik, als vorbildhaft galt⁵ und die auch in neueren Handbüchern und Einführungswerken noch immer eine gewichtige Rolle spielen.⁶ Sie sind von der Überzeugung geleitet, daß die statistische Auswertung kinematographischer Daten der Filminterpretation eine verlässliche Grundlage verschaffen kann. Allerdings ist bislang versäumt worden, die theoretischen Vorannahmen zu explizieren, die diese hohe Gewichtung quantitativer Merkmale des filmischen Diskurses begründen. Sie

⁴ Signifikant dafür ist der Umstand, daß die Standardwerke der Filmtheorie zum überwiegenden Teil von Filmregisseuren, Filmkritikern, Journalisten etc. stammen (vgl. Béla Balász, Sergej Eisenstein, Wsewolod Pudowkin, André Bazin u. a.).

⁵ Vgl. WEMBER 1972.

⁶ Vgl. z.B. KUCHENBUCH 1978, 14ff.; FAULTSTICH/FAULTSTICH 1977, 61-124; FAULTSTICH 1980, 125ff.

beruht offenkundig auf der Annahme, daß den verschiedenen Formen des Kameraverhaltens eine substantielle Bedeutungshaltigkeit zuzuordnen sei, die noch *vor* einer spezifischen Beziehung zum je konkreten Bildinhalt als gegeben vorauszusetzen wäre. Nun ist zwar nicht zu leugnen, daß sich im Laufe der Filmgeschichte Formen des Kameraverhaltens herausgebildet haben, die unter Umständen zu relativ selbständigen Bedeutungsträgern avancieren konnten. Abgesehen davon aber, daß diese semantischen Funktionen einzelner kinematographischer Formen historischem Wandel unterliegen und folglich außerordentlich labil sind, läßt sich die Annahme fester semantischer Funktionen angesichts der hochgradigen Multifunktionalität kinematographischer Abbildungsverfahren nicht aufrechterhalten, begründet vielmehr, wie zu zeigen sein wird, eine unzulässige Reduktion ihrer semantischen Potenzen (vgl. v.a. Kap. II). Quantitative Verfahren, die für die Filminterpretation durchaus heuristischen Wert haben können, bedürften daher einer filmtheoretischen Begründung, die den Status kinematographischer Abbildungsverfahren als spezifischer filmischer »Redeformen« und als sinnkonstituierender Elemente des filmischen Diskurses präzise zu bestimmen in der Lage wäre, *ohne* sie dabei semantisch festzuschreiben. Dazu aber bedürfte es einer systematischen, aus einheitlicher theoretischer Perspektive zu entwickelnden Theorie filmischen Erzählens, für die es in der neueren Diskussion vielerlei Ansätze, aber noch kein theoretisch kohärentes Modell gibt.

Die wissenschaftliche Theoriereflexion konzentriert sich nun aber - seit mehr als zwanzig Jahren - vor allem auf die Adaption *semiotischer* Denkmodelle. Ihr entschiedenes Interesse, Semiotik als disziplinspezifische Metatheorie zu konstituieren, und ihr ebenso entschiedenes Desinteresse an historisch-hermeneutischen Problemstellungen verweist auf die besonderen Umstände ihrer Anfänge: Die in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren einsetzende Rezeption der Semiotik⁷ und (vor allem französischen) Filmsemiologie⁸ verschaffte der in wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht nahezu traditionslosen Disziplin einen methodologischen Reflexionsrahmen, der ihrem dringenden Bedürfnis nach wissenschaftlicher Legitimation entgegenkam. Daß die gerade in diesen Jahren gern als »obskurantistisches« Erkenntnisparadigma abqualifizierte Hermeneutik dieses Legitimationsbedürfnis nicht befriedigen konnte, ist mit Blick auf die an szientistischen Vorbildern orientierten Diskussionen der Kulturwissenschaften in jenen Jahren begreiflich, hat aber dazu geführt, daß filmwissenschaftliche Theorie- und Methodenreflexion sich von Anfang an jenseits hermeneutischer Denktraditionen entfaltet, sich also auch gar nicht erst mit den Traditionen hermeneutischer Methodenreflexion

⁷ Vgl. KNILLI 1971.

⁸ Vgl. BARTHES 1969; METZ 1972; 1973.

auseinandergesetzt hat. Vielmehr hat man hier mit den zeichentheoretischen Ansätzen auch gleich die Vorbehalte der an szientistischen Erkenntnisparadigmen orientierten Semiotik gegen hermeneutische Ansätze unbesehen übernommen, so daß erkenntnistheoretische Selbstvergewisserung hier im Grunde gar nicht erst stattgefunden hat.⁹ Entsprechend nahm und nimmt man hier auch weder die grundlegende Kritik, die sprachanalytische Philosophie und Semiotik von erkenntnistheoretischer und wissenschaftsethischer Seite erfahren haben,¹⁰ noch die Chancen zur Kenntnis, die eine kritische Hermeneutik für die Explikation der »Probleme einer nicht experimentell wiederholbaren, sondern nur als Geschichte rekonstruierbaren *Selbsterfahrung der Gesellschaft*« eröffnet, eine Explikation, deren »praktische Bewährung nicht im jederzeitigen Machenkönnen, sondern im geschichtlichen Fortschritt der gesellschaftlichen Interaktion liegt«, weshalb ihre Geltung auch »nicht mit szientistischen Maßstäben« gemessen werden kann.¹¹

In methodenpraktischer Hinsicht hat diese ausschließliche Konzentration der jüngeren filmwissenschaftlichen Theoriereflexion auf semiotische Paradigmen dazu geführt, daß Probleme des Filmverstehens und damit Methodenprobleme der Filminterpretation generell in den Hintergrund getreten sind. Das kann auch nicht verwundern: Als Disziplin, die auf die Erkenntnis universaler kommunikativer Strukturen und Systeme zielt, interessiert Semiotik sich - das ist zunächst allgemein festzustellen - für die *Bedeutungen* kommunikativer Akte nur insoweit, als sie ihre Frage nach den semiotischen Strukturen von Kommunikation als Voraussetzungen für deren Gelingen berühren. Sie untersucht, was die Hermeneutik immer schon voraussetzt, und erweist sich damit als Ausdruck eines erkenntnistheoretischen Verhaltens zur Welt, das diese als im Prinzip unverständlich gewordene begreift und deshalb den hermeneutischen Verstehensbegriff negieren muß: Sie begibt sich, wie Odo Marquard in polemischer Absicht konstatiert hat, »methodisch-künstlich heraus aus jener - phänomenologisch ausgezeichneten - Situation, in der wir lebenswelttäglich existieren: aus der Situation der immer bzw. je schon (irgendwie) verstandenen oder vorverstandenen Sprache, Textwelt, Sozialwelt«.¹² Geht Hermeneutik von einer »grundsätzlich vertrauten, schon verstandenen Welt« aus, weshalb ihre Rekursinstanz auch »nicht der 'Code', sondern die Geschichte« ist, so stellt Semiotik eben dieses hermeneutische Vorverständnis

⁹ Vgl. etwa MÖLLER 1986, der auf weite Strecken, ohne es zu merken, hermeneutisch argumentiert und deshalb keinen Anlaß sieht, die Differenz seines erklärtermaßen semiotischen Ansatzes zu hermeneutischen Ansätzen zu bezeichnen (vgl. z.B. die Ausführungen zum »Kontexttheorem«, 29-56).

¹⁰ Vgl. APEL 1976, bes. Bd. 1, 9-76, 167-196, 335-377.

¹¹ Ebd. 19 (Hervorhebung im Text).

¹² MARQUARD 1984, 136.

in Frage und sieht sich genötigt, seine Voraussetzungen zu untersuchen, weshalb sie Geschichte auch vorläufig ins »Problemexil« verbannen muß.¹³ Wo Semiotik demnach, vereinfacht gesagt, an ihr Ziel gelangt, nämlich in der Klärung der Zeichen, aufgrund deren wir Welt immer schon irgendwie verstehen, setzt die Hermeneutik recht eigentlich erst an: »Während die Hermeneutik ihr Basislager der Vorverständnisse - dank der Geschichte, die es dort hin transportierte - immer schon knapp unter der Kammhöhe der konkreten Verständnisprobleme hat, muß die code-knackende Wissenschaft ständig in der Tiefenzone der Täler am Fuß der Probleberge auf Null oder gar im Minusbereich anfangen.«¹⁴ Die Polemik verfehlt ihr Ziel, wo Semiotik sich als fächerübergreifende Grundlagenforschung versteht. Sie trifft es, und zwar recht exakt, wo Semiotik sich als verbindliche disziplinspezifische Theorie geriert, die die Aporien allen Textverstehens und damit zugleich die der Hermeneutik überwinden zu können meint.

Es ist denn wohl auch kein Zufall, daß filmwissenschaftliche Erkenntnisziele mit dem entschiedenen Zugriff auf semiotische Modelle zunehmend ihre disziplinspezifischen Konturen verloren haben, sich nämlich einerseits in einer allgemeinen semiotischen Grundlagenforschung, andererseits in einer allgemeinen Texttheorie aufzulösen im Begriff stehen, zumindest dort, wo mit dem semiotischen Ansatz ernstgemacht wird, semiotische Begrifflichkeit nicht zum bloßen Jargon depriviert. Denn wo filmwissenschaftliche Arbeit konsequent zeichentheoretisch fundiert werden soll, entsteht beim gegenwärtigen Forschungsstand die Notwendigkeit, Filmwissenschaft als semiotische Grundlagenforschung zu betreiben: Die Semiotik hat Theorien über Zeichenstrukturen und Codesysteme mit universalem Geltungsanspruch für alle Bereiche der Kommunikation entwickelt, ist aber in praxi - außerhalb des engeren linguistischen Arbeitsfeldes - noch nicht wesentlich über die Konstruktion hypothetischer Modelle hinausgelangt,¹⁵ und das gilt auch und gerade für die Semiotik des Films. Es genügt nämlich nicht zu fordern, daß bei der Analyse filmischer Bilder nicht von »Männern, Mädchen, Kühe(n), Katzen und ähnliche(n) Inhalte(n)« die Rede sein soll, sondern »selbstverständlich« von den »verschiedenen Kodes und Kodierungs- bzw. Mitteilungsebenen, die ein Bild beinhaltet«.¹⁶ Man muß auch sagen können, welcher Art diese Kodes sind, wie sie funktionieren und wie sie beschrieben und analysiert werden können. Gerade

¹³ Ebd. 137.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. die Übersicht über das projektierte »semiotische Feld« bei ECO 1972, 20ff., das, wie die Zwischenbilanz zeigt, die Winfried Nöth dreizehn Jahre später gezogen hat (NÖTH 1985), in den meisten Bereichen inzwischen allenfalls grob durchpflügt worden ist.

¹⁶ KNILLI/REISS 1971, 67.

das aber bereitet erhebliche Schwierigkeiten, eben weil die Vielzahl von Kodes, die als Konstituenten filmischer Kommunikation anzusetzen sind, zum weitaus größten Teil überhaupt noch nicht oder nur grob - als Kodes, d.h. unter zeichentheoretischen Prämissen - erforscht sind. Die bloße Umbenennung dessen, was man auf der Leinwand sieht und versteht, in »Kodes und Kodierungs- und Mitteilungsebenen«, kann die Frage, aufgrund welcher Voraussetzungen man das, was man da sieht, versteht, nicht beantworten, ist vielmehr geeignet, unkontrollierte Verstehensprozesse in Ergebnisse semiotischer Operationen umzutaufen und ihnen damit einen Status zu geben, den sie nicht haben. Sofern die Filmwissenschaft mit ihrer Fundierung in der Zeichentheorie ernstmachen will, wird sie sich folglich vorerst als Teildisziplin der allgemeinen Semiotik definieren, sich nämlich der semiotischen Grundlagenforschung im Feld der für den Film relevanten Zeichensysteme verschreiben müssen.

Dieser Konsequenz aber hat sie sich bisher entzogen: Dem Entwurf einer Theorie der visuellen Kodes, den Umberto Eco schon 1968 (deutsch 1972) vorgelegt hat, ist seither nichts Wesentliches hinzugefügt worden.¹⁷ Stattdessen vollzog sich im Verlauf der siebziger und vor allem der achtziger Jahre eine allgemeine »Umorientierung« auf »Probleme der filmischen Textualität«,¹⁸ die der schwierigen Frage nach der Struktur visueller Zeichen aus dem Wege ging, vielmehr ihren »konkreten filmsemiotischen Erklärungswert« nun unversehens für »limitiert« erklärte¹⁹ oder gar gleich das »Scheitern der klassischen Semiotik des Films« verkündete,²⁰ um nun die »Filmsyntax« zur »zentrale(n) Komponente einer Theorie der filmischen Formen« zu erheben,²¹ einer Theorie, die dann freilich das Problem hat, über eine »Syntax« reden zu müssen, deren satzbildende Einheiten sie zeichentheoretisch nicht bestimmen kann. Als Grund für diese »Umorientierung« wird gern die Einsicht genannt, daß filmische Bilder hochgradig »kontextsensitiv« sind,²² eine aus hermeneutischer Perspektive nicht eben originelle und zudem alles andere als filmspezifische Einsicht. Sie hat indes nicht zu einer Auseinandersetzung mit hermeneutischen Ansätzen geführt, sondern zur Adaption text-, insbesondere erzählgrammatischer Ansätze der strukturalen Literaturwissenschaft, die sich die Semiotik - als »Textsemiotik« - einverleibt hat²³ und die in der Filmsemiotik zumeist unter dem Begriff »Filmsyntax« firmieren. Auch die Adaption textse-

17 Vgl. ECO 1972, 195-292.

18 SIEGRIST 1986, 53. - Zu dieser Umorientierung vgl. bes. MÖLLER 1978; MÖLLER 1984; ELLING/MÖLLER 1985; KLOEPFER/MÖLLER 1986.

19 SIEGRIST 1986, 53.

20 MÖLLER 1986, xii.

21 Ebd. 352.

22 Ebd. 29-56, 352.

23 Vgl. NÖTH 1985, 455-525.

miotischer Ansätze aber kann das Grundproblem der gegenwärtigen Filmwissenschaft nicht lösen, das nach wie vor allererst in der Spezifik des filmischen Diskurses, in der Frage nach den Bedingungen seines Verstehens und damit nach den Methoden seiner Analyse und Interpretation liegt. Denn Erzählgrammatik und Textwissenschaft beschäftigen sich ja gerade *nicht* mit medien-spezifischen, sondern mit medien*un*spezifischen, diskursunabhängigen Superstrukturen, nötigen also gar nicht erst zu der Frage, aufgrund welcher Voraussetzungen der Diskurs verstanden wird. Folglich können sie die Entwicklung von Methoden einer filmischen Diskursanalyse auch nicht vorantreiben. Vielmehr setzt die Rekonstruktion textsemiotischer Superstrukturen das Verstehen der Texte, aus denen sie abgeleitet werden, immer schon voraus, so daß hier der bemerkenswerte Fall einer Semiotik entsteht, die das, was sie doch klären wollte, die Voraussetzungen, aufgrund deren wir Welt verstehen, schon nicht mehr wissen will, vielmehr hermeneutische Operationen zu ihrer (uneingestanden und daher kritischer Reflexion entzogenen) Voraussetzung machen muß, - ein disziplinspezifisches und methodenpraktisches Beispiel für das, was Karl-Otto Apel in erkenntnistheoretischer Perspektive die »geisteswissenschaftliche Verstrickung« der »Propagandisten szientifisch-technologischer Rationalität« genannt hat, und ein Sachverhalt, auf den zurückzukommen sein wird.²⁴ Damit zugleich und vor allem konturiert sich hier eine Filmwissenschaft, die sich nicht mehr mit Filmen, sondern mit Strukturen wird befassen müssen, die jeder als Text definierbare kommunikative Sachverhalt aufweist. Denn auch diese neue Rekursinstanz der Filmsemiotik ist nicht so weit ausgereift, daß sich die Filmwissenschaft ihrem spezifischen Gegenstand zu widmen schon Chancen hätte: Ausgehend von Propp und Lévi-Strauss,²⁵ hat die strukturelle Erzähltheorie²⁶ Ansätze zu einer narrativen »Grammatik« entwickelt und sich dabei auf die Erkenntnis »thematischer«, allererst handlungslogischer Superstrukturen in erzählenden Texten konzentriert, ist aber über deren Erprobung an einfachen Formen (Märchen, Mythen, Trivialromanen) noch nicht wesentlich hinausgelangt.²⁷ Die textwissenschaftliche Narrativik²⁸ hat Kategorien für die Erfassung »formaler« Superstrukturen, für die Beschreibung narrativer Schemata sog. »natürlicher Texte« entwickelt, aus denen sie sich komplexere Texte über »ziemlich komplizierte Transformationen« abgeleitet denkt, ohne doch diese Transformationsprozesse schon beschreiben zu

24 APEL 1976, Bd. 1, 21; vgl. dazu hier Kap. III.A.

25 V. Propp, *Morphologie des Märchens* (1928), Frankfurt 1975; C. Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie* (1958), Frankfurt 1975.

26 Vgl. ihre Grundansätze bei BREMOND 1964; 1966; 1970; 1973; GREIMAS 1970; 1972; TODOROV 1967; 1973.

27 Vgl. Kap. III.A.

28 Vgl. VAN DIJK 1972; 1980.

können.²⁹ Von ihrem Arbeitsziel, der Formulierung einer universalen »Grammatik« des Erzählens bzw. der Textbildung überhaupt, sind beide Ansätze also noch deutlich entfernt. Mit ihren Rekursen auf Modelle der Erzählgrammatik und Textwissenschaft steht die Filmsemiotik also vor demselben Problem wie bei dem gar nicht erst ernsthaft in Angriff genommenen Versuch, die im filmischen Diskurs aktivierten Zeichensysteme semiotisch zu untersuchen: An eine gegenstandsspezifische, geschweige denn historische Filmforschung ist unter diesen Voraussetzungen auf längere Sicht nicht zu denken. Vielmehr müßte Filmwissenschaft sich vorerst einer allgemeinen texttheoretischen Forschung verschreiben, nämlich an der Entwicklung einer kohärenten Textgrammatik mitarbeiten, die die Voraussetzung für eine textgrammatische Analyse konkreter Filme ist: Solange sie nicht zur Verfügung steht, bleiben die Filme Erkundungs- und Illustrationsmaterial der theoretischen Selbstvergewisserung.

In dieser Perspektive erscheinen die Bemühungen der Filmsemiotik, Theorien und Methoden der Filmwissenschaft aus der Anlehnung an gegenstandsunspezifische Metatheorien zu gewinnen, als Versuche, den zweiten Schritt vor dem ersten zu tun, nämlich der Auseinandersetzung mit dem Spezifikum ihres Gegenstands, mit den immanenten Strukturen des filmischen Diskurses aus dem Wege zu gehen. Solange aber kein fundiertes Instrumentarium für die Analyse des filmischen Diskurses zur Verfügung steht, wird die praktische, an konkreten Filmen interessierte Forschung, die filmhistorische Forschung zumal, weiter stagnieren. Für diese praktische, filmhistorische Forschung geht es demnach immer noch um sehr elementare Fragen: Nach wie vor hat die Disziplin noch keine schlüssige Antwort auf die erste und einfachste Frage, die jede Disziplin beantworten können muß, auf die Frage nach ihrem Gegenstand und nach ihren Methoden. Wenn das aber so ist, dann muß sie ihre Orientierung an gegenstandsunspezifischen Metatheorien wohl doch - zumindest vorübergehend - aufgeben und vorerst ihr eigenes Feld bestellen, nämlich eine Theorie ihres Gegenstandes entwickeln und daraus Methoden ableiten, die die praktische, an konkreten Filmen und Filmgeschichte interessierte Forschung in die Lage versetzen, ihre Arbeit in überprüfbaren Filmanalysen zu verankern.

Für den hier zu entwickelnden Entwurf einer historisch-hermeneutischen Theorie des Films hat das zur Folge, daß dabei auf elementarster Ebene angesetzt werden muß, was nicht nur mit der allgemeinen, noch immer von propädeutischen Problemen geprägten Situation der Filmwissenschaft, sondern auch mit deren theoretischer Distanz zu hermeneutischen Ansätzen zu tun hat:

²⁹ VAN DIJK 1980, 140.

Wo hermeneutische Reflexionen keine Tradition haben, gibt es auch keinen hermeneutischen Gegenstandsbegriff. Ein erklärtermaßen hermeneutisch konzipierter Modellentwurf der Filmanalyse wird sich folglich zuerst seines Gegenstands zu vergewissern haben. Das wird hier in Auseinandersetzung mit dem alten Theorem der »Filmsprache« und seiner semiotischen Reformulierung durch Eco geschehen, deren kritische Sichtung zu dem Ergebnis führen wird, daß die Sprache der Bilder eine vorbegriffliche ist, die deshalb einem zeichentheoretischen Zugriff, der seine Theorie an der Struktur der Verbal-sprache ausgebildet hat, notwendig entzogen bleiben muß. Diese Einsicht wird den Ausgangspunkt liefern für eine Bestimmung der Bildersprache als einer Sprache, deren kommunikative Potenz auf der Subjekt-Objekt-Struktur von Bildern beruht. Diese Bestimmung eröffnet dann die Möglichkeit, Bilder als Sprechakte, deren verzeitlichte Variante, den kinematographischen Sprechakt, als narrativen Sprechakt und Filme schließlich als narrative Texte zu bestimmen (Kap. I).

Diese grundsätzliche theoretische Explikation des Gegenstandes liefert nicht nur das Fundament für alle nachfolgenden Kapitel, in denen die wichtigsten Verfahren filmischer Informationsvergabe nacheinander einer analysetheoretischen Klärung unterzogen werden (Kap. II-VII), sondern sie liefert auch eine Legitimation für den Umstand, daß hier eine Literaturwissenschaftlerin, die etwas von Sprache, wenig aber von Bildern versteht, über Bilder zu reden sich anheischig macht, ein Umstand, der problematisch bleibt auch dann, wenn sie sich den fremden Gegenstand vertraut macht, indem sie ihn im Rekurs auf den komfortablerweise erweiterten Textbegriff der Literaturwissenschaft als Text definiert: Die theoretische Explikation kann das Argument, das sie zu ihrer Rechtfertigung vorzubringen hat und das besagt, daß sich die Etablierung der Filmwissenschaft als eigenständiger Disziplin im Kanon der kulturwissenschaftlichen Disziplinen nur in einem allmählichen Herauswachsen aus diesen Disziplinen vollziehen kann und wird, konkretisieren, kann nämlich zeigen, daß die Filmanalyse für einen erheblichen Teil der filmischen Informationsvergabe auf das methodische Instrumentarium der literaturwissenschaftlichen Textanalyse zurückgreifen kann, sofern sie es den veränderten medialen Bedingungen entsprechend reformuliert. Das heißt: Sie kann zeigen, daß und warum die Literaturwissenschaft keine selbstangemaßte, sondern eine legitime Taufpatin der Filmwissenschaft ist, wird allerdings auch zeigen, wo eine aus literaturwissenschaftlicher Perspektive betriebene Filmwissenschaft an Grenzen stößt, die darauf hindeuten, daß die Filmwissenschaft weiterer Paten bedarf, bevor sie als eigenständige Disziplin aus der Taufe gehoben werden kann.

Diese Arbeit hat - gemeinsam mit der eingangs erwähnten filmhistorischen Untersuchung - der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität Kiel im Wintersemester 1990/91 als Habilitationsschrift vorgelegen. Ihre Entstehung wurde gefördert durch ein Habilitandenstipendium, für das ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft sehr zu Dank verbunden bin.

Kapitel I

Filmtheoretische Voraussetzungen: Film als Rede

A. Bild und Sprache

»Wie viele Schriftsteller vor mir schon mögen die Untauglichkeit der Sprache beseufzt haben, Sichtbarkeit zu erreichen, ein wirklich genaues Bild des Individuellen hervorzubringen!« (Serenus Zeitblom)

Die Frage, ob der Film eine »Sprache« sei, ob er eine der Wortsprache vergleichbare Struktur habe, ist fast so alt wie die Filmtheorie selbst. Von den frühen Theoretikern des Kinos, den russischen Formalisten vor allem,¹ bis zu den Vertretern der modernen Semiotik reicht ein Diskussionszusammenhang, der unter sich wandelnden sprachtheoretischen Prämissen stets auf dieselbe Grundfrage nach dem Sprachcharakter des Films abzielte.² Die Einsicht, daß eine Abfolge beweglicher Bilder offenkundig eine Art Rede darstellt, die verstanden wird, daß mit einer solchen Bildabfolge - und zunächst, im Stummfilm, sogar ohne wesentliche Zuhilfenahme der Verbalsprache - Geschichten erzählt werden können und verstanden werden, legte die Annahme nahe, daß es sich hier um ein der Sprache ähnliches Zeichensystem handeln müsse. Einer theoretischen Begründung dieser Annahme standen und stehen nun aber - aus der Sicht einer entschieden linguistisch geprägten Zeichentheorie - vor allem zwei Argumente entgegen: Zum einen geht filmischen Zeichen offensichtlich die Arbitrarität ab, die die an de Saussure anknüpfende Sprachwissenschaft als definitorisches Merkmal eines sprachlichen Zeichens betrachtet. Die photographischen Abbilder von Wirklichkeit sind zweifellos motivierte Zeichen, weshalb man zu dem Schluß kam, daß beim Bild - also auch beim Film - »Signifikat und Signifikant quasi-tautologisch sind«, daß die Zeichen hier nicht »aus einer institutionellen Reserve geschöpft« werden und folglich nicht kodifizierbar sind.³ Zum anderen und vor allem schien filmischen Zei-

¹ Vgl. die Zusammenstellung filmtheoretischer Texte russischer Formalisten bei BELENHOFF 1974.

² Vgl. u.a. COHEN-SEAT 1962, 77ff.; MORIN 1958, 193ff.; BARTHES 1969; WOLLEN 1969, 116ff. und vor allem die Arbeiten von METZ (1964, 1966c, 1966/67, 1973) und ECO 1972.

³ BARTHES 1969, 161. Um eine photographische (oder allgemein bildliche) Nachricht zu verstehen, so meinte Roland Barthes, aktivieren wir keine Codes, sondern »nur das von

chen gerade das zu fehlen, was in der Zeichentheorie lange Zeit als *conditio sine qua non* jedes Zeichensystems galt, die doppelte Gliederung:⁴ Das analogische, »quasi-tautologische« Filmbild schien unmöglich in distinkte Einheiten zerlegbar, die den Phonemen (Figuren) und Morphemen (Zeichen) der Wortsprache vergleichbar wären.⁵ Christian Metz kam deshalb zu einem ähnlichen Schluß wie Roland Barthes mit Bezug auf die Photographie, nämlich daß es sich beim Film um eine »*langage* ohne *langue*«⁶ bzw. um eine »reiche Nachricht mit armem Kode« handeln müsse.⁷ Er fundierte daher den Sprachcharakter des Films in der Narrativität des Kinos, in der »Syntax« des Films⁸ und konstruierte damit einen kategorialen Gegensatz zwischen der Photographie und dem (aus Photographien bestehenden) Film, indem er das Einzelbild (die Photographie, das einzelne Photogramm des Filmstreifens und ebenso die filmische Einstellung) als Kombination nicht-konventioneller, nicht kodifizierbarer Zeichen bestimmte und erst die Anordnung *mehrerer* Bilder (Einstellungen) als einen auf Konvention, auf einem Regelsystem beruhenden Akt anerkennen wollte.⁹ Umberto Eco's Entwurf einer Theorie der visuellen Kommunikation¹⁰ schien dann aber doch Argumente für die Regelmäßigkeit und Konventionalität visueller Zeichen zu liefern und damit dem Basisaxiom der Filmsemiotik, der Annahme einer sprachanalogen Organisation der »Filmsprache«, endlich eine Begründung zu verschaffen. Daß die fundamentalen Probleme dieses Theorieentwurfs (vgl. Kap.I.A) nicht wahrgenommen und die schwierige Frage nach dem semiotischen Status ikonischer Zeichen seither nicht mehr gestellt wurde, mag mit diesem Begründungsbedarf zu tun haben. Denn auf diese Weise ließ (und läßt) sich die grundlegende Legitimationsfunktion, die Eco's Modell für die Filmsemiotik, auch und gerade für ihre neuerdings stärker den »grammatischen« Systemen des Films zugewandten Fragen (vgl. S. xviii.) explizit oder (häufiger) implizit übernommen hat, ebenso aufrechterhalten wie die Tradition logozentrischen Denkens überhaupt, die nach wie vor dafür sorgt, daß die Identifikation sprachanaloger Strukturen von Filmbildern immer noch deutlichen Vorrang hat vor der überfälligen Aufgabe, das,

unserer Wahrnehmung gelieferte Wissen« (ebd.); Barthes spricht deshalb auch von einer »Nachricht ohne Code« (ebd.). - Vergleichbare Feststellungen treffen COHEN-SEAT 1962, 86, 94f. u. pass.; METZ 1964, 108f. u. pass.; WOLLEN 1969, 120, 124.

4 Zur Kritik am »Mythos der doppelten Gliederung« vgl. ECO 1972, 231-235 u. pass.

5 Vgl. METZ 1964, bes. 90-104.

6 Ebd. 68ff. (Hervorhebung im Text).

7 Ebd. 101.

8 »Von einem Bild zu zweien überzugehen bedeutet: vom Bild zur Sprache [*langage*] zu kommen« (METZ 1964, 72); vgl. auch METZ 1973, 175 u. pass.

9 Vgl. METZ 1966c, bes. 138f.

10 Vgl. ECO 1972, 197-292.

was der Film im Vergleich zur Sprache *nicht* ist,¹¹ theoretisch präzise und positiv zu bestimmen.¹² Es ist deshalb wohl doch noch nicht »überholt«,¹³ abermals nach dem Verhältnis von Wortsprache und »Bildersprache« zu fragen und die Differenzen zwischen beiden - auf einer sehr fundamentalen Ebene - in Erinnerung zu bringen.

1. Bilder und Begriffe: Über Ecos Theorie der ikonischen Kodes

Seit Metz - und von Eco bestätigt - hat man sich angewöhnt zu sagen, die filmische Einstellung entspreche nicht etwa einem Wort, sondern einer Aussage:¹⁴ Die Großaufnahme eines Revolvers, so hatte Metz schon 1964 betont, entspreche nicht einfach dem Wort »Revolver«, sondern immer schon einer Aussage, etwa dem Satz: »Hier ist ein Revolver«. ¹⁵ Allerdings meldete er dabei zugleich vage Zweifel an dieser Äquivalenz an, wollte sie als nur »grobe Äquivalenz«¹⁶ und nur äußerliche Entsprechung¹⁷ verstanden wissen, um den Begriff »Äquivalenz« später dann ganz fallen zu lassen.¹⁸ Ein Bild, das einen Mann zeige, der auf einer Straße gehe, entspreche zwar irgendwie dem Satz »Ein Mann geht auf der Straße«, aber dennoch entspreche das Bild ja nicht den einzelnen Wörtern »'Mann' oder 'geht' oder 'Straße' und noch viel weniger dem Artikel 'der' oder dem Null-Morphem des Verbs 'geht'.«¹⁹ Warum das so ist, fragte Metz allerdings nicht. Tatsächlich berührte er damit die entscheidende Differenz zwischen Sprache und »Bildersprache«, den Umstand nämlich, daß - wie noch gezeigt wird (Kap. I.A.2) - ikonische Zeichen im Normalfall - im genauen Gegensatz zu sprachlichen Zeichen - *keine klassifi-*

11 METZ 1964, 90.

12 Daß die Filmsemiotik damit ihren Gegenstand zum Verschwinden zu bringen nicht geringe Gefahr läuft, liegt auf der Hand. Vgl. etwa SPRINGER 1987, der die »Satz-für-Satz-Analyse« zum Modell einer filmischen Diskursanalyse erheben möchte (170ff.), die nicht etwa den Film, sondern das Filmprotokoll zum »Ausgangspunkt der Untersuchung« macht und davon ausgeht, daß damit - weil es sich dabei ja »wieder um einen sprachlichen Text handelt« - die herkömmliche »Beschränkung in der Entwicklung der Diskursanalyse auf natürlichsprachliche Sätze im Nachhinein gerechtfertigt« sei (171), - ein sprechendes Beispiel dafür, wie sich die Filmsemiotik zuletzt um ihren Gegenstand bringt, indem sie ihn auf sprachliche Derivate reduziert.

13 Vgl. METZ 1973, 312.

14 Vgl. METZ 1964, 97; 1966/67, 161; Eco bestimmt Bilder ausdrücklich als »ikonische Aussagen (Seme)« (vgl. ECO 1972, 236f., 242-249).

15 METZ 1964, 98.

16 Ebd. 97.

17 Ebd. 96, Anm. 79.

18 METZ 1966/67, 161.

19 METZ 1964, 97.

kategorischen Zeichen sind, daß Bilder deshalb keine prädikative Struktur und folglich auch keine der verbalsprachlichen Syntax entsprechende Organisation ihrer Zeichen haben, und das heißt: daß Bilder im Normalfall keine »Aussagen« darstellen, zumindest nicht im linguistischen und prädikatenlogischen Sinne.

Ecos Theorie der ikonischen Kodes besagt das genaue Gegenteil. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die Auseinandersetzung mit Definitionen des ikonischen Zeichens von Peirce und Morris,²⁰ denen zufolge ikonische Kommunikation auf *Ähnlichkeitsbeziehungen* zwischen den ikonischen Zeichen und ihren *Referenten* (Denotaten) beruht, die den ikonischen Zeichen den Status *motivierter Zeichen* geben und den ikonischen Kode als *analogischen Kode* ausweisen. Eco, geleitet von dem Interesse, ikonische Zeichen als *arbiträre Zeichen* und den ikonischen Kode als *digitalen* zu bestimmen (und also mit dem Sprachkode analog zu setzen), bestreitet jegliche Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Referenten, zwischen dem Bild von einer Sache und dieser Sache selbst, läßt Ähnlichkeit allenfalls zu zwischen dem Bild von einer Sache und unserem mentalen »Wahrnehmungsmodell« von dieser Sache: Ausgehend von der Annahme, daß wir uns von den visuellen Phänomenen der wirklichen Welt Wahrnehmungsmodelle angefertigt haben, ideale 'Muster' der Dinge oder visuellen Sachverhalte, aufgrund deren wir diese Dinge oder Sachverhalte in der Realität erkennen und wiedererkennen oder erinnern, bestimmt er Bilder als Kommunikate, die diesen Wahrnehmungsmodellen *homologe Modelle* von »Beziehungen (unter graphischen Phänomenen)« produzieren, so daß wir aufgrund derselben kodischen Voraussetzungen, die auch unsere Wahrnehmung der wirklichen Welt ermöglichen, in der Lage sind, Bilder zu entziffern.²¹ Die Ähnlichkeit ikonischer Zeichen mit ihren 'außersprachlichen' Denotaten ist demnach eine nur vermeintliche, betrifft vielmehr das Verhältnis der Zeichen zu dem (über Wahrnehmungs- und Erkennungskodes organisierten) »Modell der Wahrnehmungsbeziehungen (...), das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren«,²² also das Ver-

²⁰ Charles S. Peirce: *Collected Papers*, Bd. 1-6, hg. v. Ch. Hartshorne u. P. Weiss, Cambridge/Mass. 1931-35 (v.a. Bd. 2, §§ 247, 276, 299); Charles Morris: *Signs, Language and Behavior*, New York 1946.

²¹ »Das ikonische Zeichen konstruiert (...) ein Modell von Beziehungen (unter graphischen Phänomenen), das dem Modell der Wahrnehmungsbeziehungen homolog ist, das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren. Wenn das ikonische Zeichen mit irgendetwas Eigenschaften gemeinsam hat, dann nicht mit dem Gegenstand, sondern mit dem Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes. Es ist konstruierbar und erkennbar auf Grund derselben geistigen Operationen, die wir vollziehen, um das Perzept zu konstruieren, unabhängig von der Materie, in der sich diese Beziehungen verwirklichen.« (ECO 1972, 213).

²² Ebd.

hältnis des Bildes eines Gegenstandes zu unserer - mit Saussure zu reden - *Vorstellung* von diesem Gegenstand. Dies ist das Basistheorem von Ecos Theorie ikonischer Kodes, auf dem dann seine Generalthese aufbaut, wonach ikonische Kodes dieselbe doppelte Gliederung aufweisen wie der Sprachkode.²³

Dieses Basistheorem beseitigt nun zwar - mit dem berechtigten Hinweis auf die Differenz zwischen der visuellen Wirklichkeit »an sich« und unseren visuellen Perzepten von ihr - das den analogischen Definitionen inhärente 'ontologische' Problem,²⁴ schränkt aber zugleich seinen Geltungsbereich und damit seinen Erklärungswert drastisch ein: Abgesehen davon, daß es seine These von der Arbitrarität ikonischer Zeichen *nicht* begründen kann, sondern vielmehr und sogar, wie gleich gezeigt wird, das Gegenteil besagt, kann es nämlich nur erklären, aufgrund welcher Voraussetzungen wir einen ikonisch dargestellten Gegenstand oder Sachverhalt *versprachlichen* können. D.h. es bietet eine plausible Erklärung dafür an, warum wir einen abgebildeten Gegenstand einer der uns geläufigen Klassen von Dingen zuordnen und mit dem im Lexikon dafür vorgesehenen Begriff bezeichnen können, warum also beispielsweise jedermann das Photo meiner Katze »Minka« als das Photo einer Katze identifizieren, d.h. das Abgebildete als Katze klassifizieren und ihm den Begriff »Katze« zuordnen kann: Das Photo reproduziert offenbar (unter anderem) Merkmale, die wir - zusammen mit dem Wort »Katze« - als die klassentypischen Merkmale von Katzen gespeichert haben, produziert also graphische Phänomene, die unserem Wahrnehmungsmodell »Katze« homolog sind, und evoziert damit dann das Wort »Katze«. Das aber heißt: Was Eco »Wahrnehmungsmodelle« nennt und was ikonische Zeichen seiner Theorie zufolge »homolog« - in Gestalt graphischer Phänomene - reproduzieren, sind (was ihm selbst entgeht) nichts anderes als die *Signifikate sprachlicher Signifikanten*, nichts anderes als jene mehr oder weniger idealen Modelle, 'Vorstellungen', 'concepts', die wir uns von den Dingen angefertigt haben, um sie jederzeit erkennen und benennen zu können. Das heißt dann aber auch und zugleich, daß ikonischer Signifikant und ikonisches *Signifikat* 'homolog' strukturiert sind, denn wenn der ikonische Signifikant deshalb für uns »erkennbar«, also dekodierbar ist, weil er unseren Wahrnehmungsmodellen 'homologe' Strukturen graphisch reproduziert, dann ist das, *was* wir da 'erkennen', sein

²³ Vgl. ebd. 214-249, v.a. 242-249; für den kinematographischen Kode setzt Eco eine dreifache (um den Bewegungsfaktor erweiterte) Gliederung an (vgl. ebd. 250-262).

²⁴ Die Annahme einer Ähnlichkeit zwischen dem ikonischen Zeichen und dem von ihm referierten 'wirklichen' Gegenstand ignoriert die Differenz zwischen diesem 'wirklichen' Gegenstand und unserem visuellen Perzept von ihm und impliziert damit eine Ontologisierung sowohl unserer visuellen Perzepte als auch der ikonischen Zeichen.

Signifikat, nichts anderes als dieses mentale Wahrnehmungsmodell selbst, nichts anderes als jene ideale 'Vorstellung' vom Gegenstand.²⁵ Folglich unterscheiden sich ikonischer Signifikant und ikonisches Signifikat nur dadurch, daß jener graphisch materialisiert, was dieses als mentale 'Vorstellung' ist. Damit aber ist der Versuch, die Arbitrarität des ikonischen Zeichens nachzuweisen, fehlgeschlagen, denn mit diesem Basistheorem beweist Eco exakt das Gegenteil von dem, was er beweisen wollte: Indem er die von den analogischen Definitionen angenommene Ähnlichkeit zwischen *Zeichen und Referenten* sinnvollerweise (wenn auch ohne es recht zu bemerken)²⁶ durch eine Ähnlichkeit ('Homologie') zwischen *Signifikanten und Signifikaten* ersetzt, stellt er genau die Bedingung her, die der linguistische Begriff des *motivierten Zeichens* einfordert: die durch Ähnlichkeit begründete *Motiviertheit des ikonischen Signifikanten durch sein Signifikat*.

Die These einer 'Homologie' ikonischer Signifikanten und sprachlicher Signifikate, die die Identifikation ikonischer und sprachlicher Signifikate nach sich zieht, widerlegt nun nicht nur die These von der Arbitrarität ikonischer Zeichen, sondern schränkt auch und vor allem den Geltungsbereich dieser Theorie des ikonischen Zeichens ein dadurch, daß sie das ikonische Zeichen auf seine mit dem sprachlichen Zeichen kompatiblen Elemente reduziert. Eben deshalb kann sie zwar erklären, warum wir einen (wirklichen oder abgebildeten) Gegenstand der sichtbaren Welt erkennen und auf den Begriff bringen können, *nicht* aber, warum wir außerdem und zugleich auch alle diejenigen Merkmale dieses Gegenstands erkennen und wiedererkennen können, die über diesen Begriff hinausgehen, d.h. die über seine klassenspezifischen Merkmale hinausgehende, einmalige Merkmale, nämlich seine *individuellen* Merkmale sind, warum also jedermann das Photo meiner Katze »Minka« nicht nur als das Photo einer Katze, sondern darüber hinaus und zugleich auch als das Photo einer *ganz bestimmten* Katze, »Minka« eben, also auch alle die Merkmale erkennen und wiedererkennen kann, die dieser ganz bestimmten Katze als ihre individuellen Merkmale eigen sind (z.B. ihre meergrünen Augen, ihr graues, nur schwach getigertes Fell, der dunkle Fleck auf der Stirn

²⁵ Wenn wir ein gezeichnetes Zebra als »Zebra« erkennen, weil dieses gezeichnete Zebra Strukturen aufweist, die unserem mentalen Wahrnehmungsmodell von einem Zebra homolog sind, dann ist das, was uns dieses Erkennen ermöglicht, der ikonische Signifikant, genau dasselbe wie das, was wir als sein Signifikat erkennen: ein (ideales) Zebra, die 'Vorstellung' eines Zebras.

²⁶ Eco entgeht offenkundig sowohl der Umstand, daß seine »Wahrnehmungsmodelle« nichts anderes sind als Signifikate sprachlicher Zeichen, als auch der Umstand, daß seine These, wonach ikonische Signifikanten diesen Wahrnehmungsmodellen homologe graphische Modelle produzieren, zugleich die Identifikation ikonischer und sprachlicher Signifikate erzwingt.

usw.). Und das wiederum heißt: Ecos Theorie des ikonischen Zeichens kann genau das nicht erklären, um dessentwillen ich dieses Photo gemacht habe und anderen zeige, will sagen, sie kann genau das nicht erklären, *um dessentwillen wir auf ikonischem Wege kommunizieren*. Denn Bilder fertigen wir in der Regel *nicht* an, um mit ihnen ikonische Replikate sprachlicher Begriffe herzustellen, d.h. um mit ihnen *Klassen von Sachverhalten* zu bezeichnen, sondern wir kommunizieren miteinander ikonisch allererst dort, wo es darum geht, die *individuellen, einmaligen visuellen Merkmale eines Gegenstandes* zu vermitteln, nicht zuletzt gerade dort, wo das »unbeholfen sich annähernde Wort« versagt, nicht fähig ist, »ein *wirklich genaues Bild des Individuellen* hervorzubringen«, wie Serenus Zeitblom angesichts der Schwierigkeit klagte, »dem, der nicht sah«, dem Leser, die anmutige Erscheinung des kleinen Nepomuk Schneidewein vor Augen zu führen.²⁷ Das heißt wohlgermerkt nicht, daß Bilder nicht in der Lage sind, Allgemeines zu bezeichnen, wohl aber, daß sie dafür auf Zeichen angewiesen sind, die zunächst und von Hause aus nur Individuelles bezeichnen können, weil sie nicht-klassifikatorischer Natur sind (weshalb es hier auch, sobald ein Allgemeines bezeichnet werden soll, ziemlich komplizierter Operationen oder aber konventionalisierter Verabredungen bedarf).²⁸

Daß Eco diese für die Differenz von sprachlicher und ikonischer Kommunikation zentrale Fähigkeit ikonischer Zeichen, das *Besondere, Individuelle* zu bezeichnen, nicht wahrnimmt, vielmehr und sogar überzeugt ist, daß ikonische Zeichen »eher das Universelle als das Besondere bezeichne(n)«,²⁹ dokumentiert die radikal *logozentrische* Sicht, die hier den Blick auf die Welt der Bilder beherrscht. Sie motiviert die eben beschriebene Reduktion des ikonischen Zeichens auf seine mit sprachlichen Zeichen kompatiblen Elemente und hat zur Folge, daß die potentiell unendliche Vielfalt ikonischer Erscheinungen hier nicht als die Mannigfaltigkeit des Individuellen, nicht als Konsequenz der nicht-klassifikatorischen Struktur ikonischer Zeichen erkannt wird, sondern stattdessen auf die Bildproduzenten, nämlich auf die je »persönliche(n) Stile eines Autors« (Malers, Graphikers, Photographen etc.)³⁰ zurückgeführt und wechselnd als fakultative Varianten, suprasegmentale Züge oder ikonische »Idiolekte« angesprochen wird.³¹

²⁷ Thomas Mann: Doktor Faustus, Frankfurt 1960 (Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd.6), 612.

²⁸ Vgl. Kap. I.A.2 und Kap. VII.

²⁹ ECO 1972, 213.

³⁰ Ebd. 245.

³¹ Vgl. ebd. 217-220, 244f.; zur Identifikation von »Stil« und »Idiolekt« vgl. ebd. 245.

Nötig wird diese Reduktion ausgerechnet des Spezifikums ikonischer Kommunikation zu bloßen Aspekten der fakultativen, suprasegmentalen oder idiolektischen Varianz von Zeichen, weil sich nur so die These von der doppelten Gliederung der ikonischen Codes aufrechterhalten läßt.³² Sie steht ihrerseits ganz im Zeichen des von der Wortsprache determinierten Blicks auf die Bildersprache, denn die Einheiten, die dabei als quasi-morphematische (kleinste 'bedeutungstragende') Einheiten (»Zeichen«) ausgegliedert werden, sind allemal identisch mit Einheiten, für die die Sprache Wörter hat, während die sie konstituierenden Linien und Flächen, für die es keine (gegenstandsbezogenen) Wörter gibt, als quasi-phonematische (kleinste 'bedeutungsdifferenzierende') Einheiten (»Figuren«) klassifiziert werden: Letztere, die Elemente der *zweiten Gliederung*, bestimmt Eco als »Wahrnehmungsbedingungen«, die erfüllt sein müssen, damit ein abgebildetes Ding überhaupt erkannt werden kann. Es handelt sich dabei um die (durch graphische »Übertragungs-codes« geregelten)³³ künstlichen Entsprechungen der Wahrnehmungscodes (Lichtverhältnisse, Größenrelationen u.a.), die bei der Realitätswahrnehmung aktiviert werden.³⁴ Eco hält den Versuch, ikonische »Figuren« mit Hilfe der klassischen strukturalistischen Verfahren zu katalogisieren, von vornherein für aussichtslos und auch für unnötig, besteht aber darauf, daß aus den praktischen Schwierigkeiten, den Code zu erkennen, nicht abgeleitet werden dürfe, »daß es ihn nicht gibt«.³⁵ Die Wahrnehmungscodes seien ohnehin nicht Angelegenheit der Semiotik, sondern der Wahrnehmungspsychologie,³⁶ und deshalb könne sich die Semiotik der visuellen Kommunikation getrost auf die Einheiten der *ersten Gliederung*, die den »Morphemen« der Wortsprache entsprechenden »Zeichen«, konzentrieren. Diese bestimmt Eco als die künstlichen Entsprechungen der Erkennungscodes, die bei der Realitätswahrnehmung aktiviert werden.³⁷ Das gestreifte Fell des Zebras ist sein wichtigstes Erkennungsmerkmal, das es zugleich von einem Maultier zu unterscheiden erlaubt. Erkennungscodes sind dasselbe wie das, was Eco sonst »Wahrnehmungsmodell« nennt: Sie sind auf seiten des visuellen 'Materials', des realen Gegenstands oder seines Abbildes

³² Vgl. ebd. 214-230; 236-249.

³³ Vgl. ebd. 246.

³⁴ Vgl. ebd. - So würde z.B. die Kameraaufnahme einer Felswand aus größtmöglicher Nähe gegen diesen Code verstoßen, weil sie Bildstrukturen erzeugen würde, die das Aufnahmeobjekt nicht mehr erkennen ließen (vgl. die »Rätselbilder« in Illustrierten).

³⁵ Ebd. 247. - Vielmehr, so Eco, genüge es, »wenn man sagt, daß der ikonische Code auf der Ebene der Figuren Größen als relevante Züge wählt, die einen analytischeren Code, den Wahrnehmungscodes, betreffen« (ebd. 244; vgl. seine Ausführungen über »analytische und synthetische Codes«, 240-242).

³⁶ Ebd. 246.

³⁷ Ebd.

das, was auf seiten seiner mentalen Repräsentation das »Wahrnehmungsmodell« von ihm ist, nämlich ein Ensemble signifikanter, d.i. klassifikatorischer Merkmale, die das »Wahrnehmungsmodell« zusammen mit dem dazugehörigen 'Namen' aufbewahrt. Eco faßt diese künstlich reproduzierten Erkennungskodes als »Erkenntniseinheiten (Nase, Ohr, Himmel, Wolke) oder 'abstrakte Modelle', Symbole, Begriffsdiagramme des Gegenstandes (die Sonne als Kreis mit fadenförmigen Strahlen)« auf,³⁸ also als Einheiten, die den Einheiten des Wörterbuchs, allererst den Nomina, entsprechen. Diese faktische Gleichsetzung ikonischer Zeichen und sprachlicher Nomina ist die praktische Konsequenz seiner Definition des ikonischen Zeichens (s.o.). Daß auch die Segmentierung der »Zeichen« erhebliche Schwierigkeiten machen kann, weil »sie sich als nicht-diskret in einem graphischen Kontinuum darstellen«,³⁹ erkennt Eco an, sieht dieses Problem aber dadurch entschärft, daß die »Erkennbarkeit« der »Zeichen« doch meistens durch den Bildkontext gewährleistet sei, sich »auf der Ebene der Kontext-Code-Aussage«, also im Zuge der Wahrnehmung des Gesamtbildes, einstelle, und kommt deshalb zu dem Schluß, daß »die Katalogisierung der figurativen Bilder als codifizierter auf der Ebene der Aussageeinheiten geschehen (muß)« und daß diese Ebene »ausreichend für eine Semiotik der visuellen Kommunikation« sei.⁴⁰ Das heißt erstens: Das Segmentierungsproblem, das ikonische Zeichen aufwerfen und das Eco an anderer Stelle zutreffend in dem Umstand gesehen hat, daß ikonische Zeichen »keinen Oppositions- und Stellenwert haben, weil sie nicht durch die Tatsache, daß sie erscheinen oder nicht erscheinen, bedeuten«,⁴¹ wird hier im Rekurs auf Segmentierungseinheiten eines *anderen* Zeichensystems, der Sprache, zu lösen versucht, indem die mit Wörtern (Nomina) benennbaren Teile des Bildes als ikonische Zeichen und damit als Segmentierungseinheiten gesetzt und klassifiziert ('katalogisiert') werden.⁴² Dabei avanciert zweitens der Bildkontext, die »ikonische Aussage« (s.u.), zu einer maßgeblichen Rekursinstanz, an die bestimmte Kohärenzerwartungen gestellt werden, die sich aus Erfahrungssätzen der alltäglichen visuellen Realitätswahrnehmung speisen. Ob diese Semiotik damit nicht unter der Hand und unfreiwillig zu einer her-

³⁸ Ebd. 247.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd. 245. - Der Begriff »figurative Bilder« wird (ebenso wie das Kompositum »Kontext-Code-Aussage«) nicht expliziert. Anscheinend soll er soviel besagen wie »realistische Bilder«, also Bilder, die die Welt des Sichtbaren abbilden.

⁴¹ Ebd. 217.

⁴² Hier wird, wie NÖTH feststellt, »die Struktur *verbaler Bildparaphrasen* zum Kriterium der Bildsegmentierung genommen« (NÖTH 1985, 415).

meneutisch fundierten Disziplin mutiert, scheint mir keine unberechtigte Frage zu sein.⁴³

Die faktische Gleichsetzung ikonischer Zeichen mit sprachlichen Nomina ist der Ausgangspunkt für die Entwicklung des Theorems der *ikonischen Aussage*. Es vollendet den sprachanalogischen Theorieentwurf folgerichtig, bestimmt nämlich Bilder schließlich als komplexe 'Bildsätze', als Aussagen, und erkennt ihnen damit eine prädikative Struktur zu: Ikonische Aussagen »sind uns gewöhnlich unter dem Namen 'Bilder' (...) bekannt (ein Mann, ein Pferd usw.). Sie stellen in Wirklichkeit eine komplexe ikonische Aussage dar (vom Typ: 'dies ist ein stehendes Pferd im Profil' oder auch: 'hier ist ein Pferd').«⁴⁴ Daß der Begriff »Aussage« nicht als linguistische Metapher gemeint ist, sondern als Begriff, der eigentlich »Satz« (Aussagesatz) meint, nämlich eine *durch syntagmatische Kombinationsregeln gesteuerte Organisation ikonischer Zeichen* postuliert, wird mehr implizit, denn explizit deutlich.⁴⁵ Und wenn es dann heißt, daß die ikonische Aussage selbst wiederum »ein Idiolekt« sei und »für sich eine Art Code« bilde, der »seinen analytischen Elementen Bedeutung verleiht«,⁴⁶ dann wird erkennbar, daß hier eine der sprachlichen Syntax analoge »Bildsyntax« postuliert wird, eine »Bildsyntax« allerdings, die, weil es in der Bilderwelt nur »Idiolekte« gibt (s.o.), zugleich auch das »System« darstellen soll, das die Zeichen überhaupt erst zu Zeichen macht (ihnen »Bedeutung verleiht«), indem sie sie in Relationen zueinander setzt, die sie dann zugleich als »Satzglieder« ausweisen sollen.⁴⁷

⁴³ Wenn Eco die »Erkennbarkeit der ikonischen Zeichen« auf der Ebene der »Kontext-Code-Aussage« gegeben sieht, dann rekurriert er nicht auf Zeichenstrukturen, sondern auf die *Kohärenz* von (ikonischen) Texten, beruft sich also auf die Geltungsfähigkeit jener (zirkulären) Bewegung vom Besonderen zum Allgemeinen (und vice versa), der sich die Hermeneutik anvertraut.

⁴⁴ ECO 1972, 247.

⁴⁵ So etwa an Beispielen wie diesem: »Ich erkenne das Zeichen 'Kopf' im Kontext der Aussage 'stehendes Pferd im Profil' nur, wenn es in Opposition steht zu Zeichen wie 'Hufe', 'Schwanz' oder 'Mähne'; sonst würden diese Zeichen als sehr vieldeutige Gestaltungen erscheinen, die nichts ähneln« (ebd. 244). Warum hier von 'Oppositionen' (an anderer Stelle gar von »signifikanten Oppositionen«, ebd. 247) die Rede ist, die ja eigentlich nicht auf die Ebene der syntagmatischen, sondern der paradigmatischen Relationen gehören, bleibt unklar, daß hier aber von syntagmatischen Relationen die Rede ist, nicht.

⁴⁶ Ebd. 244.

⁴⁷ Hier entsteht also der Fall einer »Syntax«-Theorie, die die Syntax der »Bildersprache« nicht nur erkennen, sondern sogar schon die Struktur der von ihr organisierten »Bildsätze« - als »Aussagesätze« - definieren zu können meint, obwohl sie die Segmente, deren Relationen diese Syntax regeln soll, nicht als diskrete ikonische Zeichen erkennen, segmentieren und als *syntaktische Paradigmen* (als ikonische »Wortarten«) klassifizieren kann (weil sie sich »als nicht-diskret im ikonischen Kontinuum darstellen«, ebd. 247) und schon gar nicht die Zeichen, mit denen die Relationen zwischen diesen Einheiten angezeigt werden, die *grammatischen Morpheme*, identifizieren kann. Wenn sie nun ihr Segmentierungspro-

2. Die vor-begriffliche Struktur der Bilderwelt

Die vorstehende Rekapitulation der wichtigsten Thesen der Ecoschen Theorie ikonischer Kodes kommt zu dem Ergebnis, daß diese Theorie eine Erklärung dafür anbietet, warum wir ein reales oder abgebildetes Ding als Vertreter einer bestimmten Klasse von Dingen erkennen und benennen können, warum wir also in der Lage sind, visuelle Informationen zu *versprachlichen*. Damit ist einiges, aber noch lange nicht, wie Eco glaubt, alles gewonnen. Vielmehr bleibt dieser Theorie gerade entzogen, was das Spezifikum ikonischer Kommunikation und damit zugleich ihre fundamentale Differenz zur sprachlichen Kommunikation ausmacht: Der Wahrnehmungsprozeß, bei dem wir uns vergewissern, daß das Ding, auf das John Wayne sich eben geschwungen hat, ein Pferd und kein Fahrrad ist, liefert nur die erste und primitivste Voraussetzung für die Dekodierung dessen, was das Bild 'sagt'. Denn Bilder haben mehr und anderes zu 'sagen' als bloße Äquivalente sprachlicher Begriffe, und genau in diesem 'Mehr' und 'Anderen' ist das Spezifikum der visuellen Kommunikation anzutreffen, das, was uns dazu bewegt, uns mit Bildern statt mit Wörtern zu verständigen. Es liegt, wie nun im weiteren näher gezeigt werden soll, in dem Umstand begründet, daß ikonischen Zeichen genau das abgeht, was sprachliche Zeichen definiert, die klassifikatorische (begriffliche) Struktur, und, umgekehrt, darin, daß sie aufgrund ihrer nicht-klassifikatorischen (vorbegrifflichen) Struktur die Fähigkeit haben, die, wie Serenus Zeitblom

blem zu lösen hofft, indem sie sich *selbst* zu ihrer eigenen heuristischen Hilfsgröße erklärt, dann macht sie sich zur Voraussetzung der Erkenntnis ihrer eigenen Voraussetzung. Eco sieht sich zu diesen Annahmen durch sein Konzept »synthetischer Codes« legitimiert, durch die Annahme, daß es (»synthetische«) 'Super-Kodes' gebe, die eine Fülle (»analytischer«) Sub-Kodes zur Voraussetzung hätten, um die man sich nicht zu kümmern brauche, wenn man sich auf der Ebene des 'Super-Kodes' (hier: der ikonischen Aussage) bewege (ebd. 240-242). Das ist gewiß richtig, nur müßte wohl zuvor bewiesen sein, daß dieser 'Super-Kode' (den Hermeneutiker zunächst einmal schlicht nur »Kontext« nennen würden) im konkreten Fall tatsächlich existiert. Da Eco diesen 'Super-Kode' (Aussagesatz) zur Voraussetzung der Erkenntnis der als »Zeichen« postulierten Wort-Äquivalente macht, deren Kenntnis wiederum die Voraussetzung für die Erkenntnis dieses 'Super-Kodes' wäre, wird eine Behauptung durch eine zweite begründet: Die Behauptung, daß die solchermaßen aufgrund des Kontextes erkennbaren »Zeichen« zugleich auch »Satzglieder« sind, wird durch die Behauptung »begründet«, daß dieser Kontext ein »Aussagesatz« sei. In Wahrheit, so scheint mir, beschreibt diese Argumentation nichts anderes als einen hermeneutischen Zirkel und provoziert damit abermals die Frage, ob hier nicht ein im Prinzip hermeneutisches Verfahren in ein semiotisches umgedeutet wird, indem als Rekonstruktion semiotischer Sachverhalte deklariert wird, was Hermeneutiker die - auf Kohärenz- und Sinnerwartung beruhende - zirkuläre Bewegung zwischen Besonderem und Allgemeinem, zwischen (Text-) Detail und (Text-) Ganzem nennen würden.

klagte, sprachlichen Zeichen fehlt, die Fähigkeit, »ein wirklich genaues Bild des Individuellen hervorzubringen«.

Bilder haben keine Wörter: Die nicht-klassifikatorische Struktur der Bildersprache

Wörter sind (mit einigen Ausnahmen) 'Klassennamen' ('Katze'): Sie beruhen auf Abstraktionen, auf jenen Klassifikationsprozessen, mit denen wir uns die Welt geordnet, die so geordneten Dinge mit 'Namen' versehen und uns dabei, soweit es sich um sichtbare Dinge handelt, zugleich modellhafte visuelle 'Vorstellungen' (Ecos »Wahrnehmungsmodelle«) angefertigt haben, um den Klassifikationsprozeß nicht jedesmal neu vollziehen zu müssen. Diese 'Klassennamen' werden erst im je aktuellen Sprechakt durch die Verwendungssituation oder durch zusätzliche deiktische Zeichen als Bezeichnung eines individuellen Vertreters dieser Klasse expliziert und verstanden ('Sieh die Katze da'). Bilder dagegen verwenden, um in der linguistischen Terminologie zu verbleiben, (mit einigen Ausnahmen) 'Eigennamen' (zeigen eine ganz bestimmte Katze, z.B. »Minka«) und können erst durch bestimmte Verwendungssituationen (z.B. das Bild von »Minka« als Beispiel der Hauskatze in einem zoologischen Lehrbuch) als Bezeichnung einer Klasse von Dingen (z.B. 'Felis domestica') expliziert und verstanden werden. Die Situation ist hier also genau umgekehrt. Die klassifikatorische Struktur sprachlicher Zeichen begründet zugleich die (synchrone) *Endlichkeit* des sprachlichen Zeichensystems, den Umstand, daß die Wortsprache ein zwar beständig sich wandelndes und daher hochdynamisches, im je synchronen »Schnitt« aber endliches System ist (genauer: ein System mit einer im synchronen Schnitt endlichen und daher als System überhaupt beschreibbaren Menge von Zeichen und Zeichenrelationen). Die nicht-klassifikatorische Struktur ikonischer Zeichen dagegen begründet die *Unendlichkeit* des ikonischen Zeichensystems, den Umstand, daß die Bildersprache ein 'System' (wenn es denn ein System sein sollte) mit einer *unendlichen* Menge von Zeichen und Zeichenrelationen ist, weil sie für jedes individuelle Einzelding einen 'Namen' hat.

Diese fundamentale Differenz kann erst gesehen werden, wenn die logozentrische Wahrnehmung, die das Nachdenken über Bilder so nachhaltig geprägt hat, aufgegeben wird, was offenbar schwerfällt: Unser von der Sprache zutiefst vorstrukturiertes theoretisches (nicht unser praktisches) Verhalten gegenüber visuellen Phänomenen verstellt immer neu den Zugang zur Identifikation dessen, was wir bei der Wahrnehmung visueller Phänomene - über die bloße Identifikation der Dinge mit ihren Begriffen hinaus - eigentlich tun. Deshalb sollen die eben aufgestellten Behauptungen im weiteren an einem Beispiel begründet werden, und zwar an einem möglichst einfachen und all-

täglichen Beispiel, bei dem sprachlich und bildlich vermittelte Informationen in Konkurrenz treten, so daß beider Differenz sichtbar wird: Gewählt sei die Situation einer brieflichen Kommunikation, die sich um einen visuellen Sachverhalt dreht, den der Empfänger im Kommunikationsakt (beim Lesen des Briefes) nicht vor Augen hat.

Ich stelle mir also beispielsweise vor, daß ich jemandem in einem Brief schreibe, ich hätte mir auf einer Urlaubsreise eine sündhaft teure Vase gekauft, die von ausnehmender Schönheit sei. In diesem Fall wird der Empfänger nur eine sehr globale Vorstellung von meiner Vase haben und deshalb auch keine Vorstellung davon, worin ihre 'ausnehmende Schönheit' besteht, weil das Wort »Vase« nur wenig über Form, Material und Größe dieser bestimmten Vase aussagt: Das Wort »Vase« evoziert im Bewußtsein des Empfängers nur ein »Wahrnehmungsmodell«, das ideale Modell einer Vase, eines Gefäßes, in das man Blumen stellen kann und das deshalb bestimmte Bedingungen erfüllen muß (wasserdichtes Material und ausreichenden Hohlraum für die Aufnahme des Wassers; eine oben befindliche Öffnung, in die die Blumen gestellt werden; eine Größe, die, korrespondierend mit der variablen Größe von Blumen, erheblich variieren kann usw.). Dieses Wahrnehmungsmodell kann das von mir gemeinte außersprachliche Ding, den Referenten meiner Mitteilung, nur äußerst grob erfassen. Wenn mir nun daran liegt, meinem Empfänger eine möglichst genaue Vorstellung von meiner Vase zu vermitteln, dann könnte ich die Vase, ihre Farbe, Form, Größe, ihr Material usw. näher beschreiben, das heißt: Ich könnte versuchen, das ideale Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes in ein Vorstellungsbild von diesem individuellen Gegenstand selbst umzuwandeln. Ich könnte beispielsweise sagen, daß die Vase grün sei. Aber der Ausdruck »grün« umfaßt nun auch wieder eine ganze Klasse von Farbtönen, kann also das ganz bestimmte Grün meiner Vase nicht klären. Ich müßte also weitergehen, könnte also etwa sagen, es handele sich um ein jadeartiges Grün, was nun aber gleich neue Mißverständnisse erzeugen kann, weil auch Jade viele Farbabtönungen hat und mein Empfänger vielleicht noch nie Jade oder nur eine bestimmt getönte Jade gesehen hat, usw. usf. Und genauso müßte ich bei der Beschreibung der Form, der Größe und des Materials verfahren, müßte dabei aber immer noch eine Fülle von Unbestimmtheitsstellen und die Gefahr von Mißverständnissen in Kauf nehmen, eben weil ich für meine Beschreibungsversuche immer nur die klassifikatorischen Begriffe der Wortsprache zur Verfügung habe, die jedesmal neue ideale Wahrnehmungsmodelle erzeugen. Deshalb wird sich mein Adressat von dem individuellen Ding eine zwar durch umständliche Beschreibungen vielleicht schon präzisiertere, dabei aber doch immer noch ideale, niemals 'wirkliche', vollständige 'Vorstellung' machen können, solange die-

ses individuelle Ding seiner visuellen Wahrnehmung nicht zugänglich ist. Das heißt: Die Umwandlung des idealen Wahrnehmungsmodells des Gegenstandes in ein Vorstellungsbild von diesem individuellen Gegenstand selbst kann mit sprachlichen Mitteln niemals vollständig gelingen. Erst wenn der Empfänger meine grüne Vase selbst in 'Augenschein' genommen hat, hat er eine präzise Vorstellung von ihr, von ihrem ganz bestimmten Grün, von ihrer ganz bestimmten Form, von ihrer ganz bestimmten Größe usw. Erst die visuelle Wahrnehmung eines Gegenstandes liefert also eine präzise optische Vorstellung von diesem Gegenstand. Und deshalb verzichten wir in der Regel auch darauf, einen visuellen Sachverhalt mit sprachlichen Mitteln so präzise wie nur irgend möglich zu erfassen: Dieser Weg ist uns zu umständlich.

Dieses umständliche Verfahren kann ich mir ersparen, wenn ich dem Brief eine Photographie meiner Vase beilege. Dann nämlich wird mein Adressat - je nach Qualität der Aufnahme - sofort eine sehr viel präzisere 'Vorstellung' von diesem Gegenstand gewinnen. Denn das Bild reproduziert *nicht* - wie Eco behaupten würde - das ideale *Wahrnehmungsmodell* »Vase«, sondern es reproduziert ein (mein) konkretes *Wahrnehmungsbild* von einer konkreten grünen Vase, von einer ganz bestimmt geformten Vase mit einem ganz bestimmten Grün. Es bedarf daher keiner umständlichen Präzisierungen und Vereindeutigungen seines Denotats wie der entsprechende sprachliche Ausdruck: Es ist (relativ) eindeutig.

Wenn das aber so ist, wenn das Bild nicht das ideale Wahrnehmungsmodell »grüne Vase«, sondern das konkrete Wahrnehmungsbild einer konkreten grünen Vase bezeichnet, genauer: *mein* (im Bildherstellungsvorgang photographisch annähernd transponiertes) Wahrnehmungsbild von ihr, dann ist sein *Signifikat* auch etwas anderes als - wie Eco behaupten würde - der Begriff »grüne Vase«: Das Bild 'sagt' nicht »grüne Vase«, 'sagt' auch nicht, daß ich grüne Vasen so oder so ähnlich sehe, sondern daß ich 'diese Vase hier', nämlich meine grüne Vase so oder so ähnlich sehe. Das ist die Konsequenz der Motiviertheit ikonischer Zeichen (vgl. S. 5f.): Da die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat hier durch Ähnlichkeit konstituiert ist, kann das Signifikat nie 'weniger' enthalten als sein Signifikant, kann das Bild einer Vase niemals nur »Vase«, sondern muß immer schon 'diese Vase hier' bedeuten, d.h. kann das Bild eines Gegenstands niemals nur seinen Begriff, d.h. seine klassenbildenden Eigenschaften, sondern muß immer schon seine individuelle Erscheinung denotieren.

Das aber heißt dann zugleich, daß auch der *Referent* des Bildes, das außersprachliche (außerbildliche) Denotat, im Bild immer schon mit angegeben ist: Während der sprachliche Ausdruck »grüne Vase« auf alle grünen Vasen dieser Welt bezogen werden kann und erst im je aktuellen Sprechakt auf eine be-

stimmte Vertreterin dieser Klasse als je konkretes Referens des Sprechakts bezogen wird (»Gib mir bitte die grüne Vase vom Schrank«), ist dieses je konkrete Referens bei Bildern immer schon durch das Bild selbst definiert: Das Bild zeigt nicht ein Exemplar der Gattung »grüne Vasen«, sondern eine ganz bestimmte, eben meine grüne Vase. Erst wenn dieses Photo in einer anderen Verwendungssituation - beispielsweise im Verkaufskatalog der Porzellanmanufaktur - erschiene, entstünde die Möglichkeit, es nicht als Darstellung einer individuellen Vase, sondern als Darstellung einer Klasse von Vasen (eines Artikels im Sortiment der Manufaktur) aufzufassen. Anders als bei Wörtern ist demnach bei Bildern auch *der Bezug zwischen Zeichen und Referenten immer schon geklärt*, immer schon vereindeutigt: Wenn ich ein Bild sehe, habe ich den von ihm gemeinten individuellen Referenten immer schon vor Augen,⁴⁸ und ich verstehe jedes Bild als Abbild eines individuellen Dinges, solange mir durch den kommunikativen Kontext, in dem es erscheint, keine anderslautenden Anweisungen gegeben werden.

E x k u r s. Wenn aber das Signifikat ikonischer Zeichen immer schon ein *Individuelles* ist, ja sogar sein Referent im Bild immer schon 'mitgenannt' ist, dann entstehen plötzlich Zweifel an der zunächst doch so einleuchtenden Definition Ecos (s.o.), die besagt, daß wir Bilder deswegen sofort als Abbilder von etwas erkennen und benennen können, weil ikonische Zeichen unseren idealen Wahrnehmungsmodellen von diesen Dingen homologe graphische Modelle konstruieren: Hat das Photo meiner Vase wirklich graphische Strukturen, die dem Wahrnehmungsmodell homolog sind, das mein Adressat bei dem Wort »Vase« aktiviert? Sind die visuellen Strukturen meiner Vase, die bei ihrer photographischen Projektion auf die Fläche erhalten bleiben, wirklich schon in diesem Wahrnehmungsmodell enthalten, also etwa ihr undurchsichtiges Material, ihre bauchigen Seitenlinien, ihr dadurch angezeigter runder Grundriß, ihr nach außen ausschwingender Rand, die Proportionen zwischen ihrem Durchmesser und ihrer Höhe usw.? Und wenn ja, wie kommt es dann, daß mein Adressat das Bild einer gläsernen, viereckigen Vase mit geraden, randlosen Seitenlinien genauso als Abbildung einer Vase erkennen würde wie das Bild meiner ganz anders geformten Vase? Das heißt: Sind die klassenbildenden Merkmale (»Erkennungskodes«) des Gegenstands, die in dem Wahrnehmungsmodell »Vase« zusammen mit dem dazugehörigen Begriff aufbewahrt sind, überhaupt ein konsistentes Ensemble von Linien und Flächen, die man zeichnen könnte, und also Linien und Flächen, die es gibt und die man deshalb in jedem beliebigen Bild jeder beliebigen Vase wieder antreffen und identifizieren könnte? Oder handelt es sich dabei nicht vielmehr um ein abstraktes Konzept, ein 'Verzeichnis' von stark abstrahierten Merkmalen, das eine ganze Fülle von Konkretisationen, also sehr viele verschiedene Linien- und Flächenrelationen zuläßt, auch solche, die man noch nie gesehen hat und dennoch - weil sie in das abstrakte Konzept 'pas-

⁴⁸ Dabei ist es nicht wichtig, ob der Referent in der außerbildlichen Realität *wirklich existiert* oder ob seine Existenz *fingiert* ist: Es kommt nicht darauf an, ob van Goghs Sonnenblumen so wirklich in der Realität existiert haben oder nicht, sondern darauf, daß sein Bild die Existenz dieser Sonnenblumen 'behauptet', daß es diese ganz bestimmten Sonnenblumen als seiend setzt, ein Sachverhalt, auf den noch zurückzukommen sein wird (vgl. Kap. I.C.1). Bei (konventionellen) Photographien und Filmen ist stets die »wirkliche« Existenz der abgebildeten Dinge zu unterstellen, weil sie (auch bei fingierten Spielhandlungen) auf der »Ablichtung« realer visueller Sachverhalte beruhen.

sen' - sofort als Linien- und Flächenrelationen einer Vase erkennt? *Muß* das nicht sogar so sein, müssen diese Merkmale nicht hochgradig abstrakt sein, wenn sie als »Erkennungskodes« bei jedem individuellen Vertreter einer Dingklasse funktionieren sollen, d.h. ist es nicht sogar so, daß diese abstrakten Merkmale deshalb auch gar nicht in der Realität und auch nirgendwo auf Bildern erscheinen *dürfen*, weil sie sonst ihre Funktion als Erkennungskodes verlören, zu Merkmalen eines individuellen Dinges würden? Und ist es vielleicht deshalb so schwer, ikonische Zeichen zu segmentieren, im graphischen Kontinuum zu isolieren, das heißt: Gibt es das, was Eco ikonische Zeichen nennt, womöglich gar nicht, weil unsere Wahrnehmungsmodelle von den Dingen, die sie ihm zufolge 'homolog' reproduzieren, viel zu abstrakt sind, um ikonisch reproduziert werden zu können? Denn wenn die Annahme zutrifft, daß es sich bei diesen Wahrnehmungsmodellen um abstrakte Merkmalsverzeichnisse handelt, die gar keine konsistenten Gebilde von Linien oder Flächen ergeben, *dann sind sie auch nicht ikonisch*, lassen sich folglich auch nicht ikonisch reproduzieren.⁴⁹ Die Beziehung zwischen Wahrnehmungsmodell und (wirklichem oder abgebildetem) Objekt ist dann vielmehr als die von Allgemeinem und Besonderem, von Klasse und Klasselement anzusprechen, also - in mengentheoretischer Diktion - nicht als Beziehung zwischen zwei Mengen, die man vergleichen (und 'homolog' setzen) könnte, sondern als Elementbeziehung ($a \in M$): Die im Wahrnehmungsmodell gespeicherten klassifikatorischen Merkmale von Vasen sind demnach Abstraktionen aller realisierten und realisierbaren besonderen Merkmale von Vasen, enthalten diese je besonderen Merkmale also immer schon: als deren Abstraktion. Die Besonderheit meiner grünen Vase ist demnach nicht in Merkmalen anzutreffen, die sie *außer* den für Vasen klassifikatorischen Merkmalen *zusätzlich* auch noch hätte, sondern vielmehr *in der je individuellen Art und Weise, in der sie das ideale Modell realisiert*, in der sie das abstrakte Wahrnehmungsmodell »Vase« Wirklichkeit werden läßt, 'zur Erscheinung bringt'. Wenn das aber so ist, dann sind ikonische Zeichen auch keine 'homologen' Reproduktionen unserer Wahrnehmungsmodelle, sondern immer schon deren je individuelle Realisationen.⁵⁰

Ob die in diesen Fragen und Überlegungen implizierten Annahmen zutreffen oder nicht, könnte wohl in der Tat nur die Wahrnehmungspsychologie schlüssig beantworten. Weil aber immerhin einiges, wenn auch nur Heuristisches für die Annahme spricht, daß unsere Wahrnehmungsmodelle von den Dingen abstrakte, ideale Konstrukte sind, die in der Realität oder

49 Mit der Aufgabe, mein ideales Wahrnehmungsmodell »Vase« zu zeichnen, wäre ich überfordert, weil ich viele verschiedene Vasen gesehen habe, von denen ich manche vielleicht als »ausgefallene«, die meisten aber als »normale« Vasen bezeichnen würde, und unter diesen unendlich vielen »normalen« Vasen keine wäre, von der ich sagen könnte, das sie meinem idealen Modell von einer Vase näher käme als die anderen. Etwas, aber im Prinzip dennoch nicht anders läge der Fall, wenn man mich aufforderte, eine der »klassischen« Vaseformen zu zeichnen: Hier wäre die Auswahl geringer, aber da es bekanntlich eine ganze Reihe sehr unterschiedlicher »klassischer« Vaseformen gibt (etwa die aus den Formen der altgriechischen Amphora oder Lekythos oder aus dem Konus abgeleiteten »Klassiker«), müßte ich mich auch hier für eine Form entscheiden.

50 Aufgefordert, mein ideales Modell von einem Zebra zu zeichnen, vermöchte ich nur zu sagen, *daß* das gezeichnete Tier Streifen haben muß, nicht aber, *wie* diese Streifen verlaufen sollen: Abgesehen davon, daß ich gar nicht genau zu sagen wüßte, wie diese Streifen an welchen Körperregionen genau verlaufen (weil das für das Erkennen des Zebras unerheblich ist), könnte ich viele, auch in der Körpergestalt sehr unterschiedlich aussehende Zebras zeichnen, ohne sagen zu können, welche dieser Zeichnungen meinem idealen Modell näher käme. Das heißt nichts anderes, als daß ich mein ideales Modell zeichnerisch nicht materialisieren kann, vielmehr *immer schon ein Individuelles* darstelle, gleichgültig, wie schematisiert ich dabei verfare.

auf Bildern so nirgendwo erscheinen, sollte man vorerst besser von der Hypothese ausgehen, daß das, was uns befähigt, ein abgebildetes Ding zu erkennen und zu versprachlichen, etwas ist, das *wir* tun, und nichts, was die Bilder tun: Die Zuordnung der individuellen Erscheinungen, die Bilder zeigen, zu den Klassen, die wir uns im sprachlichen Zugriff auf Welt geschaffen haben, wird dieser Hypothese zufolge nicht von den Bildern selbst vollzogen, sondern vom Betrachter, wäre demnach kein den Bildern selbst einwohnender Prozeß. Wohl müssen Bilder Bedingungen herstellen, die auch bei der Realitätswahrnehmung gegeben sein müssen, um ein Ding erkennen zu können: Sie müssen, wie Eco gezeigt hat, bestimmte Wahrnehmungsbedingungen (Lichtverhältnisse, Größenrelationen u.a.) herstellen, und sie müssen das Ding so zeigen, daß die Merkmale, die mit seinem idealen Konstrukt 'zusammenpassen', zu sehen sind. Nur scheint es nicht ratsam und im Horizont dieser Überlegungen auch gar nicht möglich, diese Merkmale kurzerhand mit den Merkmalen, die in unseren Wahrnehmungsmodellen aufbewahrt sind, identisch bzw. 'homolog' zu setzen, wie Eco das tut, denn diese Merkmale sind, wie es scheint, viel zu abstrakt, um als eine ganz bestimmte Linie oder als eine ganz bestimmte Fläche erscheinen zu können.

Das Spezifikum ikonischer Kommunikation, das, was sie im Vergleich zur sprachlichen Kommunikation *nicht* ist, liegt demnach gerade nicht in der ikonischen Replikation der in der Sprache präsenten begrifflichen Ordnung der Welt, sondern in der Fähigkeit von Bildern, *Welt als eine noch vorbegriffliche Welt, als Ensemble individueller, einmaliger Erscheinungen zu erfassen*. Diese Fähigkeit beziehen sie aus der *nicht-klassifikatorischen Struktur* ihrer Zeichen, die wiederum in der *Motiviertheit* dieser Zeichen begründet liegt, in der auf Ähnlichkeit beruhenden Beziehung zwischen ikonischen Signifikanten und Signifikaten: Ikonische Zeichen bezeichnen nicht Klassen von Sachverhalten, sondern individuelle Sachverhalte. Das ist der Grund, warum die ersten Bücher, die wir Kindern geben, noch bevor sie sprechen können, Bilderbücher sind, und warum wir sie an diesen Bilderbüchern - mit dem Zeigefinger - die Namen der Dinge lernen, also den Übergang vom vorbegrifflichen zum begrifflichen Denken einüben lassen: Bilder erlauben es, weil sie die Dinge als Individuen bezeichnen, Welt als eine noch vorbegriffliche in Erfahrung zu bringen. Und wenn nicht nur Kinder, sondern auch Erwachsene, die ihre Welt schon längst »verwortet« haben, sich mit Hilfe von Bildern über Welt verständigen, dann besagt das, daß dieser Fähigkeit der Bilder eine bei der visuellen Wahrnehmung von Welt oder der Bilder von ihr aktivierte Fähigkeit (und ein Bedürfnis) entspricht, mehr und anderes als Klassen von Dingen wahrzunehmen, mehr und anderes zu tun als das, was wir bei der begrifflichen Ordnung der Welt tun: Bei der visuellen Wahrnehmung nehmen wir sehr viel mehr und anderes wahr als das, was wir begrifflich beim 'Namen' nennen können, nämlich eine Fülle nicht-klassifizierter (nicht-klassifizierbarer?) vorbegrifflicher Sachverhalte. Alles Wiedererkennen individueller Dinge beruht auf dieser nicht-klassifizierenden, vorbegrifflichen Wahrnehmung: Was die Bildsemiotik umtreibt, die Frage, warum wir ein Ding als dieses Ding, d.h. als Vertreter einer bestimmten Klasse von Dingen erkennen und

mit dem entsprechenden Namen aus unserem Wörterbuch benennen können, hat ihr den Blick dafür geschwächt, daß es zu einem ganz wesentlichen Teil dieses Erkennen und Wiedererkennen individueller Dinge ist, das uns befähigt, uns in der Welt zurechtzufinden, die uns vertrauten Dinge, Orte und Menschen immer wieder als dieselben zu identifizieren. Wenn ich ein Photo meines Freundes Hans sehe, dann dekodiere ich nicht »Mensch« oder »männlicher Mensch« oder »männlicher Mensch mit blauen Augen«, sondern einen Eigennamen: Hans, und dazu alles das, was dieser Name für mich repräsentiert, nämlich diesen einen, unverwechselbaren Menschen mit dem (nicht unverwechselbaren, aber etwas Unverwechselbares anzeigenden) Eigennamen Hans.⁵¹

Offenbar also geht die Bildersprache genau den umgekehrten Weg wie die Wortsprache: Sie klassifiziert die Welt des Sichtbaren nicht, sondern kennt nur ihre individuellen Erscheinungen und überläßt es uns, ihren Empfängern, diese individuellen Erscheinungen auf den Begriff zu bringen. Auch wenn man mit Eco sagen kann und muß, daß sie durch die Herstellung ausreichender Wahrnehmungsbedingungen (s.o.) Vorkehrungen dafür trifft, daß uns das auch gelingt, bleiben ihre Gegenstände doch die individuellen Dinge der ihr eigenen vorbegrifflichen Erscheinungswelt. Folglich sind Nomina keine Vergleichsgröße für bildliche Zeichen, auch wenn es zutreffen mag, daß »gewisse Formen von Bildern wie Namen verwendbar sind und vielfältige Handlungszusammenhänge zwischen Namen und Bildern hergestellt werden können«.⁵²

Zwischenbilanz

Wenn die vorstehenden Überlegungen Plausibilität beanspruchen können, dann liefern sie hinreichende Gründe für den Schluß, daß - und von dieser Hypothese wird hier im Weiteren ausgegangen - ikonische Zeichen *motivierete*, auf Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Signifikanten und Signifikaten beruhende Zeichen sind, daß mithin die Sprache der Bilder *nicht über Zeichen verfügt, die Klassen von Gegenständen bezeichnen*, es sei denn, sie bilden künstliche, eigens zum Zweck der Klassifikation hergestellte, auf Übereinkünften beruhende, arbiträre Zeichen ab⁵³ oder werden durch die Verwendungssituation als Darstellung eines klassifikatorischen Sachverhalts ausge-

⁵¹ Ich wäre aber wohl kaum fähig, das, woran ich das Photo als Photo von Hans erkenne, begrifflich exakt zu fassen: Ich könnte keinen *verbalen* »Steckbrief« formulieren, der die besonderen optischen Merkmale bezeichnet, die diesen Menschen unverwechselbar machen.

⁵² MUCKENHAUPT 1986, 68.

⁵³ Dazu gehören z.B. Parteiabzeichen, Uniformen oder militärische Rangabzeichen: Sie klassifizieren Menschen nach Maßgabe eines bestimmten Merkmals, der Zugehörigkeit zu einer politischen Partei, einer (Berufs-) Gruppe oder eines Dienstgrades.