

# Sprache – Musik – Bild: Zeichentypen und ihre Konsequenzen

## 1. Vorab

Die drei Bereiche, die hier verglichen werden sollen, entsprechen in etwa der überkommenen Trias von Literatur, Musik und bildender Kunst, einer Gliederung, die im Medienzeitalter mit Videos, CDs, Installationen oder Happenings eigentlich obsolet ist. Allerdings geht es hier nur um die Eigenart der Zeichensysteme, auf denen die verschiedenen Bereiche beruhen, nicht um die Werke, die dadurch möglich werden, obgleich natürlich auch die Kunstwerke im emphatischen Sinn, die bedeutenden und die banalen, die großen und die misslungenen Gestaltungen nur möglich und verstehbar sind aufgrund der Zeichen, auf denen sie beruhen.

Die Konzentration auf die Zeichenbedingungen macht eine Reihe von kontroversen, zum Teil ohnehin ungültigen Abgrenzungsproblemen zunächst einmal gegenstandslos. Was noch unter Belletristik fällt im Unterschied zu Fachtexten, Reportagen oder Gebrauchsanweisungen, wann Fotografien Kunst sind und wann Informations- oder Werbematerial (oder beides), welche akustischen Ereignisse als Musik gelten und welche als Signale oder Geräuschkulisse, das spielt hier nur dann eine Rolle, wenn es mit Unterschieden der Zeichentypen zusammenhängt. Insofern Kants Abhandlungen und Kleists Novellen auf der gleichen Sprache beruhen, ist hier unerheblich, ob sie verschiedenen Genres zuzuordnen sind. Dabei ist freilich eine merkwürdige Ungleichheit im akademischen Fächerkanon zu konstatieren: Im Bereich der traditionellen Philologien sind zwei mehr oder weniger separate Disziplinen entstanden, von denen die eine die Zeichensysteme, die andere die in ihnen verfassten Werke behandelt. Für die Musik und die bildenden Künste gibt es diese Zweiteilung aus verschiedenen Gründen nicht<sup>1</sup>.

Damit wird auch die Frage der ästhetischen Wertung, der Kriterien für Qualität und Geltungsanspruch, also das, was bei der Befassung mit Kunst in aller Regel am dringendsten interessiert, zunächst einmal gegenstandslos. Als vorläufige Feststellung kann gelten, dass es beim Rang oder der Qualität von Bildern, Ton- und Sprachgebilden auf zusätzliche Wirkungsmomente ankommt, dass aber ästhetische Kriterien nur unter Voraussetzung der primären Zeichenstrukturen wirksam werden können und also besondere Bedingungen und Zusammenhänge ins Spiel bringen. Das heißt freilich nicht, dass Authentizität und Geltung von Gedichten, Gemälden oder Kompositionen nicht in deren Zeichencharakter und in der dadurch bedingten Struktur verankert sind. Die werden vielmehr ausdrücklich und in mannigfaltiger Weise in Anspruch genommen<sup>2</sup>. Dennoch machen Texte von Georg Büchner und

---

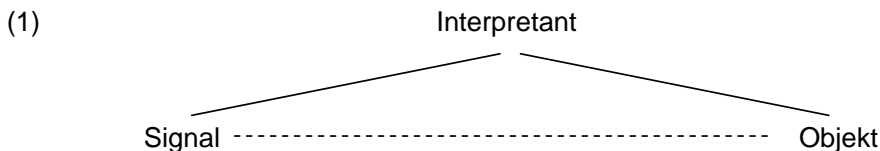
<sup>1</sup> Das Programm "Literaturwissenschaft und Linguistik", für das der Titel dieser Zeitschrift steht, zeigt klar das zu überbrückende Schisma, das Wolfgang Klein (2008) in der Jubiläumsnummer 150 markant vor Augen geführt hat. Eine entsprechend zweigliedrige Zeitschrift für Musik oder für Malerei könnte es schon vom Titel her gar nicht geben.

<sup>2</sup> Man kann, wie ich in Bierwisch (2008) am Beispiel von Hölderlins spätem Vierzeiler *An Zimmern* zu zeigen versucht habe, ganz enge Zusammenhänge zwischen der genuinen Qualität eines Gedichts und den Details seiner Gestalt aufdecken, durchaus ohne damit eine Rezeptur der ästhetischen Bewertung zu beanspruchen. Im Prinzip gilt das, wie fast jeder Blick in systematische Werkanalysen belegen kann, in allen Bereichen, in denen ästhetische Qualität zu thematisieren ist.

von Friederike Kempner oder ein Violinkonzert von Bach und das Gedudel im Kaufhaus durchaus von gleichen Mitteln Gebrauch, durch die sie konstituiert werden und sich zugleich von jeweils anderen Bereichen unterscheiden. Diese Differenzen und Gemeinsamkeiten, die die Geltungs- und Funktionsunterschiede der einzelnen Gebilde erst möglich machen, sind zwar immer schon gegeben und wirksam, sie sind aber nur scheinbar offensichtlich und leicht zu fassen. Davon soll im Folgenden die Rede sein.

## 2. Zeichentypen

Kulturelle Gebilde als Zeichenstrukturen zu verstehen, hat eine große und verzweigte Tradition, die einschlägige Literatur ist immens, sie kann hier nur ganz selektiv in Anspruch genommen werden<sup>3</sup>. Um die charakteristischen Unterschiede und Gemeinsamkeiten und damit auch die jeweilige Eigenart der drei ins Auge gefassten Bereiche zu erfassen, ist die Unterscheidung von *symbolischen*, *ikonischen* und *indexikalischen* Zeichen aufschlußreich, die Peirce eingeführt hat. Grundlage dafür ist das semiotische Dreieck, das die Konstitution des Zeichens als Relation zwischen Form und Bedeutung angibt<sup>4</sup>.



Das Signal ist die materiell zu realisierende Zeichengestalt, das Objekt steht für jeden möglichen Ausschnitt der äußeren und inneren Umwelt, den das Zeichen repräsentieren kann, und der Interpretant ist die konstitutive Beziehung, die das Zeichen ausmacht, also nicht etwa der Zeichenbenutzer, sondern die Bindung zwischen dem Signal und dem, was es repräsentiert. Der Interpretant ist damit das, was man als die innere, im Prinzip mentale Struktur ansehen kann, auf der das Zeichensystem beruht. Durch die Art der die Beziehung, die durch die gestrichelte Linie in (1) angedeutet ist, unterscheiden sich die genannten Zeichentypen.

- (2) (a) Bei indexikalischen Zeichen hängt die Bedeutung mit dem Signal durch direkten (gegebenenfalls kausalen) Situationszusammenhang zusammen.
- (b) Bei ikonischen Zeichen ist die Bedeutung durch Ähnlichkeit oder Analogie mit dem Signal verbunden.
- (c) Bei Symbolen ist die Bedeutung arbiträr und nur durch Übereinkunft an das Signal gebunden.<sup>5</sup>

Beispiele für indexikalische Zeichen sind Hautflecken als Indiz für Masern, Rauch als

<sup>3</sup> Zu den großen Ansätzen der neueren Zeit gehören Peirce (1931-1935), Cassirer (1923), Goodman (1968). Einen guten Überblick gibt Eco (1976).

<sup>4</sup> Das Schema (1) geht von der Zeichenvorstellung von Peirce aus, passt sie aber sachlich und terminologisch der hier zu erörternden Fragestellung an.

<sup>5</sup> Nicht nur in diesem Fall sind terminologische Festlegungen und Missverständnisse oft hinderlich und jedenfalls sorgfältig im Auge zu behalten. So wird in vielen Fällen „Symbol“ synonym mit Zeichen verwendet, wie etwa bei Goodman (1968), in anderen Fällen als Kontrast zu natürlich-sprachlichen Zeichen, wie in der sogenannten symbolischen Logik. Ich werde „Symbol“ grundsätzlich als Terminus für konventionelle (natürliche oder künstliche) Zeichen verwenden.

Zeichen für Feuer, Schreie als Ausdruck von Schmerz und die Mimik als Zeichen von Angst, Wut, Freude usw. Beispiele ikonischer Zeichen sind Bilder, Landkarten oder viele Arten von Diagrammen, aber auch die musikalische Wiedergabe von Vogelstimmen oder von Donner und Sturm. Symbolische Zeichen sind etwa Verkehrsschilder, Buchstaben, Ziffern, Noten, aber auch konventionalisierte Gebärden wie Kopfschütteln, Grußgesten, das Voktory-Zeichen, und vor allem natürlich Wörter und Sätze natürlicher Sprachen.

Zwar sind Zeichensysteme vielfach eindeutig oder mindestens vornehmlich einem dieser drei Typen zuzuordnen, doch gibt es zahlreiche einzelne oder systematische Überlagerungen und Grenzfälle. So werden in vielen Diagrammen die Dimensionen etwa bei Bevölkerungsstatistiken oder Börsenkursen per Konvention, d.h. symbolisch festgelegt, der jeweilige Wert dann aber analog, also ikonisch wiedergegeben. Ferner sind lautmalerische Wörter wie *Kuckuck*, *Wauwau*, *Krach*, *Bums* oder *summen* und *quietschen* ikonisch, zugleich aber durch die grammatische Integration in *es quietscht*, *er kreischt* an symbolische Bedingungen gebunden. Eine besondere Überlagerung ist zu konstatieren bei Ausrufen wie *Autsch!*, *Oh!*, sogenannten Interjektionen, aber auch bei konventioneller Mimik wie Lächeln oder der Darstellung von Wut oder Trauer durch einen Schauspieler, die alle von biologisch bedingten, also kausalen Ausdrucksformen ausgehen, sie aber analog nachbilden<sup>6</sup>, das heißt indexikalische Zeichen ikonisch wiedergeben.

Diese Überlagerungen und Kombinationen relativieren nicht Situationskonnex, Ähnlichkeit und Konvention als die drei Grundprinzipien der Zeichenkonstitution, auch wenn die Zuordnung der Zeichen zu den genannten Typen nicht immer offensichtlich ist und das Zusammenwirken verschiedener Faktoren komplexere Möglichkeiten mit sich bringt.

Die drei Momente des Zeichenschemas (1) bestimmen zugleich die verschiedenen Aspekte, in Bezug auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Sprache, Musik und Bild zu konstatieren sind. Am offensichtlichsten ist das für die Typen der Signalstruktur. Sprache und Musik beruhen auf akustischen, also zeitlichen und damit in entscheidendem Sinn linearen Signalen<sup>7</sup>, Bilder sind visuelle Gebilde und damit nicht zeitabhängig, sondern flächig, also zweidimensional<sup>8</sup>. Damit hängt direkt der banale, aber folgenreiche Befund zusammen, dass Bilder permanent sind<sup>9</sup>, sprachliche und musikalische Signale dagegen vergänglich<sup>10</sup>. Zwar ist die Perzeption

---

<sup>6</sup> Die biologischen und kulturellen Aspekte von Mimik und Ausdrucksverhalten generell behandelt ausführlich Eibl-Eibesfeld (1984), ferner unter speziell semiotischem Gesichtspunkt Ekman and Friesen (1969).

<sup>7</sup> Der akustische Charakter ist für die Musik unabdingbar; für die Sprache ist die Lautform zwar primär, aber, wie Klima und Bellugi (1979) aufgrund der Analyse der Gebärdensprache gezeigt haben, hat sie in den visuellen Zeichen der Gebärdensprache der Gehörlosen eine vollgültige Parallele. Bei aller Unterschiedlichkeit der Signalstruktur, die sich aus dem Übergang vom auditiven zum visuellen Medium ergibt, bleibt aber die zeitlich-lineare Organisation gültig.

<sup>8</sup> Dass Bilder nicht wirklich strikt zweidimensional sind, kann hier ignoriert werden. Außerdem sind die Signalcharakteristika von Bildern sind bei aller Unterschiedlichkeit in wesentlichen Punkten auch auf die Dreidimensionalität von Reliefs und Skulpturen auszudehnen, was hier aber beiseite bleiben muß.

<sup>9</sup> Bewegte Bilder, Film und Video stellen, ebenso wie Tanz und Theater, einen eigenen, hier zunächst auszuspärenden Zeichenbereich dar, der nicht nur in Bezug auf die Signalstruktur anderen Bedingungen als die statischen Bilder unterliegt.

<sup>10</sup> Die Tatsache, dass durch die schriftliche Aufzeichnung auch für Sprache und Musik visuelle, also permanente Repräsentationsformen entstanden sind, hat zwar eminente Konsequenzen mit sich

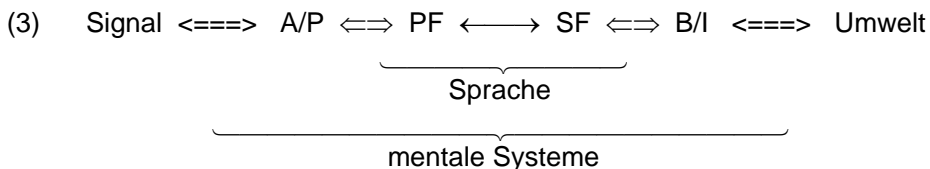
und Erzeugung von Bildern ebenso wie die sprachlicher und musikalischer Zeichen ein zeitlicher Prozeß, doch anders als bei Musik und Sprache bestimmt diese Zeitlichkeit nicht die Struktur, sondern lediglich die Verarbeitung der Bilder.

Eine Folge dieses Unterschieds ist die Tatsache, dass sprachliche und musikalische Signale wiederholt werden können, Bilder nicht: Reproduktion oder Kopieren sowie wiederholtes Betrachten eines Bildes sind andere Phänomene als Wiederholen einer Äußerung oder einer Aufführung. Das wiederum hängt direkt zusammen mit einem anderen, entscheidenden Moment: Die Wiederholbarkeit akustischer (und insgesamt zeitabhängiger) Signale beruht auf dem Unterschied des einzelnen Vorkommens vom zugrundeliegenden Muster. Für Sprache und Musik ist daher das jeweils konkrete Exemplar nicht identisch mit dem zugrundeliegenden, abstrakten Typ<sup>11</sup>.

Die Unterschiede der Signaleigenschaften sind damit keineswegs ausgeschöpft, und erst recht nicht die charakteristischen Folgen, die sich aus ihnen auch für die anderen Momente der Zeichenstruktur ergeben, insbesondere die Arten möglicher Bedeutungen. Das wird deutlich bei der Betrachtung der verschiedenen Zeichensysteme.

### 3. Sprache

Vermutlich ist die Sprachfähigkeit das für den Menschen zentrale Spezifikum, von dem auch alle anderen Aspekte seines Verhaltens, einschließlich aller weiteren Zeichensysteme, auf die eine oder andere Weise beeinflusst oder direkt abhängig sind. Der Grundzug der Sprachfähigkeit ist die Disposition zum Erwerb und zur systematischen Kombination von Symbolen. Die Organisation der Sprachkenntnis, die auf dieser Fähigkeit beruht, ist ausführlich und unter verschiedenen Gesichtspunkten analysiert worden<sup>12</sup>. Als Orientierungsrahmen für die Aspekte, auf die es hier ankommt, ist das semiotische Schema (1) folgendermaßen zu modifizieren und zu erweitern:



Das Signal ist hier gekennzeichnet als Resultat und Ausgangspunkt für die Mechanismen und Repräsentationen des Artikulations- und Perzeptionssystems, abgekürzt als A/P. Mit B/I ist die Gesamtheit der Begriffe und Intentionen zusammengefaßt, auf denen die Verhaltensorganisation beruht, also die Einwirkung auf die Umwelt und die Beeinflussung durch sie. PF steht für Phonetische Form und meint die sprachlich bedingten Eigenschaften des Signals, SF ist die Semantische

---

gebracht, setzt aber die zeitlich-akustische Modalität als primäre Existenzform voraus. Die Probleme der Schrift und der Notation sind ein eigenes Kapitel, das hier nicht zu behandeln ist.

<sup>11</sup> Ein besonderer Aspekt des auf Dauer gestellte Bildes (sofern es nicht auf Vervielfältigung angelegt ist) ist die Stellung des Originals gegenüber möglichen Reproduktionen und Kopien, was wiederum zusammenhängt mit dem Phänomen der Authentizität und den Problemen der Fälschung.

<sup>12</sup> Ein Überblick über die im gegenwärtigen Kontext relevanten Bedingungen findet sich in Bierwisch (2008). Ausführliche und instruktive Darstellungen geben Chomsky (1985) und Jackendoff (2002).

Form<sup>13</sup> und verweist auf die Bedeutung, soweit sie sprachlich determiniert ist. Damit wird das, was in (1) unter dem Titel Signal zusammengefasst ist, in (3) aufgegliedert in das externe Signal, die Bedingungen seiner Erzeugung und Erkennung und seine sprachlich determinierte Struktur. Entsprechend wird das, was in (1) verkürzt als Objekt erscheint, in (3) aufgegliedert in die sprachlich bedingte Struktur der Bedeutung, deren begrifflich-intentionale Grundlage, und schließlich die externe Umwelt, auf die sprachliche Äußerungen auf sie Bezug nehmen.

Die direkt wahrnehmbare Seite der Sprache ist das Signal, konstitutiv aber ist die Beziehung zwischen PF und SF. Diese Beziehung, die in (1) Interpretant heißt, ordnet den Signalen ihre Bedeutung zu, durch die sie sich auf die Umwelt beziehen können. Die scheinbare Symmetrie des Schemas (3) darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die mit der Laut- und der Bedeutungsseite der Sprache zusammenhängenden Systeme sich massiv unterscheiden. Die als A/P abgekürzten Mechanismen beruhen auf der Integration komplexer, automatisierter Leistungen des auditiven und des Artikulations-Systems, die mit Sicherheit zu den unabdingbaren Grundlagen der menschlichen Sprachfähigkeit gehören. Dennoch bilden sie ein ziemlich klar umschriebenes Teilsystem im Vergleich zur nachgerade unbegrenzten Mannigfaltigkeit der Systeme, die schematisch als B/I zusammengefasst sind. Sie betreffen in Wahrheit völlig verschiedene Aspekte des Verhaltens, von den Wahrnehmungsmodalitäten und der emotionalen Verhaltensregulation bis zur Kontrolle der Motorik und der sozialen Interaktion. Innerhalb dieser strukturierten Mannigfaltigkeit sind integrierte Teilsysteme wirksam, so etwa das der Raumorientierung, in dem visuelle, haptische, motorische und Gleichgewichts-Information zusammenwirken.<sup>14</sup> Insgesamt ist B/I als die Grundlage für das innere Modell der Umwelt zu verstehen, auf das sich alle Verhaltensabläufe beziehen, nicht nur die sprachlich artikulierten oder dem Bewusstsein zugänglichen.

Aufgrund der Fähigkeit zur Symbolbildung kann jede beliebige Einheit in B/I, jeder Erfahrungsinhalt, jede Intention, jeder Erfahrungsmodus mit einem Signal verbunden und damit sprachlich repräsentiert werden. Mit anderen Worten, da sprachliche Zeichen auf konventioneller Übereinkunft beruhen und ihre Lautform weder Ähnlichkeit noch direkten Konnex verlangt mit dem, worauf sie verweist, haben sie Zugang zu allen Phänomenen, die in B/I überhaupt auftauchen können. Das schließt, wie schon erwähnt, Ähnlichkeit als Faktor nicht aus – Onomatopoetika wie *klirren*, *brummen* und eher synästhetische Entsprechungen wie *Ruck* oder *flirren* illustrieren das in verschiedener Weise –, doch das Prinzip der Sprache ist die motivationsfreie Beziehung von Form und Bedeutung. Eine fundamentale Bedingung für diese konventionsbedingte, im Grundsatz arbiträre Zuordnung von Signal und Bedeutung ist die Diskretheit, der abstrakte Charakter beider Einheiten. Was für ikonische Zeichen charakteristisch ist, nämlich die Möglichkeit kontinuierlicher Entsprechung von Signal und Bedeutung, etwa in Diagrammen oder Bildern, ist für Symbole ausgeschlossen. Die Bedeutung eines Wortes wie *laut* oder *lang* kann nicht

---

<sup>13</sup> Dieser Aspekt sprachlicher Ausdrücke wird terminologisch unterschiedlich gefasst, in Chomsky (1985) als Logische Form LF, in Jackendoff (2002) als Konzeptuelle Struktur CS, in Hjelmslev (1961) als Inhalts-Form. Die damit verbundenen Differenzen in sachlichen Details sind hier zu vernachlässigen.

<sup>14</sup> Auch die als A/P angegebenen Mechanismen können in diesem Sinn als ein Modul, ein eigenes Teilsystem von B/I aufgefasst werden, denn die auditive Wahrnehmung und die Artikulationsmotorik haben natürlich auch Anteil an anderen Aspekten der Umweltverarbeitung. Gleichwohl sind sie ein eigenständiges, hochspezialisiertes Funktionsorgan. Die damit verbundenen logischen und neurophysiologischen Fragen können hier nicht verfolgt werden.

durch Schalldruck oder Dehnung des Signals verstärkt werden. Auf der Basis dieser Abstraktheit kann ein Wort wie *rot* oder *Schmerz* seine Bedeutung ohne ein rotes oder schmerzhaftes Signal repräsentieren. Diese Abstraktheit ist zugleich verbunden mit der erwähnten Differenz zwischen dem konkreten Vorkommen eines Zeichens und dem zugrundeliegenden Muster oder Typ. Das gilt sowohl für die Signalseite wie für die Bedeutung, und es schlägt sich nieder in der Tatsache, dass PF und SF sich abheben müssen von den wechselnden Randbedingungen, die bei der Erzeugung und Interpretation von Signal und Bedeutung mitwirken können. Das Signal kann – durchaus analog oder auch indexikalisch – den Sprecher, seine Stimmung, sein Geschlecht, sein Alter erkennbar machen. Ebenso kann der Vorgang, der in der Bedeutung von *verlieren* oder *einsehen* erfasst ist, auf zahllose Arten, die gut unterscheidbar sind, vollzogen werden. Aber obwohl jede reale Äußerung des Wortes *einsehen* andere Sprecher erkennbar machen und sich auf andere Vorgänge beziehen kann, ordnen alle Sprecher, die das Wort kennen, der gleichen Folge von Segmenten den gleichen Typ von Prozessen zu. Die darin wirksamen Mechanismen der Abstraktion und der arbiträren, symbolischen Zuordnung, die im Schema (3) durch die Pfeile angedeutet sind, die PF und SF miteinander und mit den anderen mentalen Systemen verbinden, sie machen als Organisationsprinzip des menschlichen Gedächtnisses die eine der beiden Bedingung aus, auf denen die singuläre Rolle der Sprache beruht.

Die andere Bedingung ist die in (3) nicht erfasste Tatsache, dass die natürliche Sprache auf Kombinatorik beruht. Die systematische Verknüpfung von Symbolen zu komplexen Zeichen ist der eigentliche Kern der Sprachfähigkeit. Erst dadurch werden beliebige Differenzierungen von Objekten, Sachverhalten oder Bewertungen möglich. Statt *ein Glas* kann es *ein kleines, grünes, kostbares Glas mit beschädigtem Goldrand* heißen. Diese Kombinatorik ist beliebig fortsetzbar, sodaß es eine ständig erweiterbare Menge von Ausdrücken gibt.

Der Symbolcharakter der Zeichen, der alle Erfahrungsbereichen zugänglich macht, und die Kombinatorik, die die Erzeugung beliebig komplexer Ausdrücke ermöglicht, diese beiden Bedingungen führen zu dem, was die Vollständigkeit natürlicher Sprachen ausmacht: Alles, was man überhaupt meinen kann, kann man auch sagen<sup>15</sup>.

Die systematische Kombination von Symbolen und damit die wesentliche Struktur natürlicher Sprachen beruht auf einer ganz ungewöhnlichen Bedingung, deren Eigenart man aufgrund ihrer scheinbaren Selbstverständlichkeit leicht verkennt. Es geht um die systematischen Beziehung zwischen zwei völlig verschieden organisierten Strukturbereichen. Während sprachliche Signale ihrem zeitlichen Charakter entsprechend linear organisiert sind, weist die Bedeutung davon völlig verschiedene Abhängigkeiten und Beziehungen auf. Die Lautfolge eines Satzes wie *im Winde klirren die Fahnen*, mit dem Hölderlins *Hälfte des Lebens* endet, gibt keine Abfolge von Wind, Klirren und Fahnen wieder, sondern die simultanen Momente einer einzigen Situation mit Wind und klirrenden Fahnen (was immer das ist). Allgemein gesagt, Symbole beruhen auf der Entsprechung zwischen zwei heteromorphen, unterschiedlich organisierten Strukturen. In der Sprache ist die Lautstruktur PF im Prinzip linear organisiert, die Bedeutung SF dagegen hierarchisch und im Prinzip ohne zeitliche Abfolge.

---

<sup>15</sup> Diese Eigenschaft natürlicher Sprachen ist unter verschiedenen Gesichtspunkten erörtert worden. Searle (1969) behandelt sie unter dem Terminus *Expressibilität*.

Natürlich ist das, was sprachliche Ausdrücke bedeuten, oft zeitlicher Natur, aber zeitliche Zusammenhänge werden nicht durch Entsprechungen im Signal repräsentiert<sup>16</sup>. Diese Disparatheit gilt sowohl innerhalb der Grundeinheiten wie auch für ihre Kombination: die Merkmale, die die Bedeutung von Wörtern wie *Löwe*, *alt* oder *lügen* ausmachen, entsprechen der Abfolge der jeweiligen Segmente ebenso wenig wie die Situationsmerkmale der Abfolge der Wörter in dem Hölderlin-Zitat. Als Grundbedingung der Zuordnung gilt, dass Bedeutungskomplexe als Ganze mit linearen Abschnitten der Lautstruktur korrespondieren, sodaß die Bedeutung zwar nicht der Reihenfolge, aber doch der Zusammengehörigkeit der Lauteinheiten entspricht. Aber sehr oft wird auch diese Bedingung selbst in einfachen Fällen nicht eingehalten. In einer simplen Frage wie *Wo führt das hin?* ist die das Wort für die erfragte Richtung *wohin* auseinandergerissen und auf Anfang und Ende des Satzes verteilt. In der Grammatik einer Sprache werden die möglichen und notwendigen Diskrepanzen dieser Art in einem System von Regeln und Prinzipien fixiert. Wesentliche Züge des Spielraums und der Architektur gerade dieser Regeln und Prinzipien hat die theoretische Linguistik in den vergangenen Jahrzehnten im Verlauf kontroverser Debatten analysiert, geklärt und so den Charakter der menschlichen Sprachfähigkeit verständlich gemacht<sup>17</sup>.

Die Vollständigkeit natürlicher Sprachen, aufgrund deren man über alles mit jedem gewünschten Grad von Differenziertheit sprechen kann, unterliegt einer einschneidenden Beschränkung. Diese Beschränkung ist nicht die Kehrseite, sondern die Bedingung dieser Vollständigkeit. Sie resultiert aus der Abstraktheit, mit der die konventionelle Zuordnung von Signal und Bedeutung notwendig verbunden ist und die fragliche Vollständigkeit als Zugang zu allen denkbaren Bereichen erst möglich macht. Das wird unmittelbar deutlich am Beispiel von Porträts. Man kann eine Person durch ein Bild unter ganz verschiedenen Bedingungen identifizieren, charakterisieren oder auch karikieren. Die sprachliche Identifizierung eines Gesichts ist dagegen nicht möglich. Im Zweifelsfall leistet, wie man weiß, ein Phantombild mehr als die detaillierteste Beschreibung. Auf diese analogie-bedingte, ikonische Darstellung im Kontrast zur symbolischen ist in Abschnitt 6 zurückzukommen.

#### 4. Musik

Die Fähigkeit zum Ausüben und Verstehen von Musik ist ein ähnlich grundlegender Komplex der Artausstattung des Menschen wie die Sprachfähigkeit. Vermutlich ist die Musik ein eigenes mentales Teilsystem, das bei aller Verwandtschaft mit der Sprache prinzipiell anderen Prinzipien unterliegt. Zwar beruhen beide Bereiche auf akustischen, also zeitlichen Signalstrukturen, sie sind jedoch als Zeichensysteme von essentiell verschiedener Art. Natürliche Sprachen sind Symbolsysteme, musikalische Systeme – von Sondererscheinungen abgesehen<sup>18</sup> – grundsätzlich nicht. Diese

---

<sup>16</sup> Es sei denn, das wird als Zusatzeffekt und mit Hilfe symbolischer Mittel bewirkt, wie z.B. in den Anfangszeilen von Rilkes *Cornet*: *Reiten, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag. Reiten, reiten, reiten.*

<sup>17</sup> Einen Eindruck von dem durchaus offenen Verlauf der Diskussion vermittelt etwa Chomsky (1995), Jackendoff (2002), Culicover and Jackendoff (2005).

<sup>18</sup> Grenzfälle, in denen konventionell vereinbarte Bedeutungen ins Spiel kommen, sind zum einen Signale verschiedener Art, wie sie bei der Jagd, beim Militär, oder der Post üblich waren, zum anderen die symbolische Fixierung musikalischer Leitmotive etwa bei Richard Wagner. Letztere sind allerdings ohne den Rahmen allgemeiner musikalischer Strukturbildung nicht möglich und können als einer von verschiedenen möglichen Zusatzaspekten betrachtet werden.

Feststellung ist mit erheblichen Konsequenzen nicht nur für den Unterschied von Musik und Sprache, sondern auch für die formalen und inhaltlichen Eigenschaften der Musik per se verbunden.

Es ist eine offensichtliche, aber keineswegs triviale Tatsache, dass musikalische Zeichen eine komplexe, formale Struktur aufweisen, sie sind – wie sprachliche Ausdrücke, wenngleich auf sehr andere Art - kombinatorischer Natur und können im Prinzip unbegrenzt erweitert werden<sup>19</sup>. Für ihre Grundelemente und deren Eigenschaften, also für die Töne, ihre Dauer, Intensität, etc. wie auch für die Möglichkeiten und Prinzipien ihrer Kombination gelten charakteristische Bedingungen und Regeln, die den Grundkanon der musikalischen Formenlehre ausmachen. Lerdahl und Jackendoff (1983) haben in einem aufschlussreichen Ansatz diese Struktur musikalischer Gebilde in einer mit der Sprachstruktur vergleichbaren Weise durch eine Art musikalischer Grammatik charakterisiert.<sup>20</sup> Weiterhin gilt, daß Musik, sofern sie wiederholbar ist, sie der Beziehung von Typ und Exemplar, also der Möglichkeit wechselnder Realisierung eines invarianten Musters unterliegt. Wie bei der Lautstruktur der Sprache ist demnach für die Musik das jeweilige Signal zu unterscheiden von den Prozessen und Mechanismen seiner Produktion und Perzeption<sup>21</sup> und von der zugrundeliegenden, invarianten Struktur. Was für die Sprache im Schema (3) mit PF zu abgekürzt ist, hat dann in der Musik ein Pendant, das als Musikalische Form MF zu bezeichnen wäre<sup>22</sup>.

Ein wichtiger Umstand ist dabei die Tatsache, dass die Regeln und Prinzipien, auf denen die Musikalische Form beruht, durch sehr unterschiedliche Traditionen geprägt sind, daß sie also jeweils eigene Idiome oder Musikkulturen bilden. Ohne mit deren Bedingungen vertraut zu sein, kann man Struktur und Wirkung musikalischer Aufführungen nur eingeschränkt oder gar nicht erfassen. Wer etwa den formalen Spielraum traditioneller chinesischer oder indischer Musik nicht kennt, kann auch deren Funktion oder Bedeutung nicht nachzuvollziehen. Das heißt, musikalische Strukturen und die Möglichkeit, sie zu verstehen, unterliegen in verschiedener Hinsicht durchaus tradierten konventionsbedingten Regelungen. Dennoch sind musikalische Zeichen keine Symbole im eingangs erläuterten Sinn. Die Konventionen, um die es hier geht, betreffen die Organisation der Signale, die Spielräume ihrer Form, aber nicht den Bezug zur Bedeutung. Musikalische Formen haben, trotz zum Teil konventionsbedingter Lautstruktur, keine dem jeweiligen Lautmuster rein konventionell zugeordnete Bedeutung.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Nicht nur, aber doch wesentlich dadurch unterscheiden sich musikalische Äußerungen des Menschen von den Rufen und Gesängen aller anderen Spezies, einschließlich der Singvögel.

<sup>20</sup> Ein wesentliches Charakteristikum musikalischer Regeln besteht offenbar in der Tatsache, dass sie vor allem Präferenzen bestimmen, während sprachliche Regeln stärker zulässige von unzulässigen Eigenschaften unterscheiden. In jedem Fall aber betreffen die Regeln, die Lerdahl und Jackendoff erörtern – wie die Analysen musikalischer Strukturen im Allgemeinen – die formalen Eigenschaften, die – bezogen auf die Sprache – der Phonologie und der Morpho-Syntax entsprechen würden, nicht aber der Semantik.

<sup>21</sup> Neuweiler (2007) hat nachdrücklich auf Gemeinsamkeiten in der neuronalen Grundlage von musikalischer und sprachlicher Motorik hingewiesen. – Ein Unterschied, dessen Konsequenzen hier nicht verfolgt werden können, ist der Umstand, dass die Erzeugung musikalischer Signale extensiv und sehr früh den Gebrauch von Instrumenten einbezieht, was für die Sprache zunächst nicht gilt.

<sup>22</sup> Die Eigenschaften der jeweiligen Realisierung gehören dabei (wie bei der Sprache) zum hochbedeutsamen Bereich der Kunstausbildung, der hier nicht thematisiert werden kann.

<sup>23</sup> Die verbreitete Alltagsmeinung, dass Musik keine Grenzen kennt, ist insofern in doppelter Weise irrig: Zum einen ist Musik nicht voraussetzungslos verständlich, sondern kultur- und lernabhängig. Zum andern aber ist die Verschiedenheit der Idiome nicht durch Übersetzung überbrückbar, da Musik



Entscheidend sind damit zwei Fragen: Erstens, was ist der Charakter musikalischer Bedeutung, zu welchem Bereich gehört also für die Musik das, was im Schema (1) als das wiedergegebene Objekt figuriert? Und zweitens, welcher Art ist dabei die Beziehung zwischen Form und Bedeutung, also zwischen dem Signal und der ihm zugeordneten Interpretation? Die Antwort auf beide Fragen ist kontrovers. Es besteht aber weitgehende Einigkeit in der Überzeugung, dass die Musik Bedeutungen vermittelt und dass die Bedeutung nicht wie in der Sprache die Form von Begriffen und Aussagen hat, daß sie also nicht propositionaler Natur ist.

Zur Klärung der damit in Betracht kommenden Möglichkeiten sind zwei Distinktionen nützlich, die Leonard Meyer (1956) in einer aufschlussreichen Untersuchung über Bedeutung in der Musik macht. Meyer unterscheidet zunächst referentielle Bedeutung, die sich auf außerhalb der Musik Liegendes bezieht, von absoluter, in der Musik selbst enthaltener Bedeutung. Als referentielle Bedeutung gilt die Wiedergabe äußere Vorgänge, Handlungen, Strukturen, aber auch Emotionen. Zu denken ist an mehr oder weniger deutliche Nachbildungen akustischer Phänomene wie in Vivaldis Vier Jahrzeiten, Beethovens Pastorale oder Honeggers Pacific 231, aber auch an allgemeinere Vorstellungen wie die Idee der Sphärenmusik, der musikalischer Kosmologien, der Harmonia mundi oder der emphatischen Schicksalsverläufe, wie sie Mahler gelegentlich seinen Symphonien zugeordnet hat. Die davon unterschiedene absolute Interpretation wird durch die zweite Distinktion aufgeteilt in ausdrucksbezogene und formbezogene Bedeutung<sup>24</sup>. Der ausdrucksbezogene Interpretationsbereich ist vornehmlich emotionaler Natur, formbezogen absolute Interpretation dagegen gilt als eher intellektuell-kognitiv. Offensichtlich sind diese drei Möglichkeiten – referentielle, ausdrucksbezogene und formbezogene Bedeutung – trotz unterschiedlicher Schwerpunkte nicht unverträglich: Die Gewitter oder Vogelstimmen in Beethovens oder Vivaldis Kompositionen werden durchaus von der musikalischen Form dominiert; umgekehrt erschöpft sich eine Fuge von Bach oder ein Streichquartettsatz von Webern und erst recht ein Jazz-Chorus nicht in der formalen Architektur der Stimmen.

Als einen Rahmen, in dem diese verschiedenartigen Phänomene erfasst werden können, habe ich in Bierwisch (1979) den Bereich der Gestischen Form betrachtet. Damit ist, in Entsprechung, aber auch im Kontrast zur Semantischen Form in der Sprache, der mentale Bereich gemeint, der die spezifische Art der Bedeutung in der Musik strukturiert. Diese Vorstellung nimmt die Annahme ernst, daß musikalische Äußerungen eine charakteristische Bedeutung haben, die nicht begrifflich-propositionaler Natur ist, aber eben auch nicht mit der formalen Struktur des Signals zusammenfällt, wohl aber mit ihr durch direkte, ikonische Entsprechung verbunden ist. Damit ist eine mögliche Antwort auf die Fragen nach dem Charakter

---

eben nicht, wie die Sprache, auf konventioneller Bedeutung beruht. Nach einer pointierten Formulierung von Lévi-Strauss (1975) ist Musik die einzige Sprache mit der widersprüchlichen Eigenschaft, zugleich intelligibel und unübersetzbar zu sein – gerade weil die Musik keine Sprache und Übersetzbarkeit nicht wirklich ein Thema ist.

<sup>24</sup> Nach überlieferter Terminologie, der Meyer in diesem Punkt folgt, geht es hier um den Unterschied zwischen formaler (oder auch „formalistischer“) und expressiver Bedeutung. Dabei tritt, wenn man die Annahme ernst nimmt, daß Musik Bedeutung vermittelt, ein Problem auf, das auch schon mit dem Konzept von absoluter gegenüber referentieller Bedeutung verbunden ist: Bedeutung, die in der Form besteht, kann nicht zugleich das sein, was der Form auf die eine oder andere Art zugeordnet ist. Der Bezug zwischen Form und Emotion, der das eigentliche Thema von Meyers Bedeutungsauffassung ist, ist ein Ansatz, genau dieses Problem zu lösen.

musikalischer Bedeutung und ihrer Zuordnung zur Form umrissen.

Kern der Überlegung ist das Konzept des Gestus, der als Grundmoment der Gestischen Form zu verstehen ist und für die Bedeutung in der Musik eine ähnliche Rolle spielt wie Proposition und Begriff für die Bedeutung in der Sprache. Der Gestus, mit dem etwas geschieht oder getan wird, ist weder ein bloßes Begleitphänomen des jeweiligen Vorgangs noch ein inhaltlich-sachlicher Teil davon, sondern ein eigener, konstitutiver Aspekt. Zur Charakterisierung dieses Aspekts sind drei ineinandergreifende Momente zu identifizieren, die man provisorisch die motorische, die affektive und die strukturelle Dimension der Gestischen Form nennen kann<sup>25</sup>.

Die motorische Dimension der Gestischen Form ist intuitiv fassbar im unmittelbaren Zusammenwirken von Musik und Bewegung, von der realen Entsprechung im Tanz bis zum tatsächlichen oder virtuellen Vollzug motorischer Muster beim Hören und Produzieren von Musik. Die dabei wirksamen Organisationsprinzipien des Verhaltens betreffen natürlich keineswegs nur die Musik und die mit ihr direkt verbundenen Prozesse. Der motorische Aspekt der Sprache, insbesondere die prosodische und metrische Struktur der Phonetischen Form, aber auch andere Handlungsabläufe unterschiedlicher Art unterliegen den strukturierenden Bedingungen motorischer Muster und Haltungen. Das mögliche Ineinandergreifen von Musik und Text und praktischen Aktivitäten hat hier eine der elementaren Grundlagen.

Dass die affektive Dimension für die Bedeutung in der Musik konstitutiv ist, erscheint unter vielen Gesichtspunkten unmittelbar einleuchtend: Was die Musik ausdrückt, falls sie überhaupt etwas ausdrückt, ist unstrittig emotionaler Natur<sup>26</sup>. Einsicht in die Rolle dieses Aspekts hat durch die Entwicklung der Neuro- und Kognitionswissenschaft in den vergangenen Jahrzehnten deutlich an Gewicht gewonnen. Damasio (1999) und ähnliche Arbeiten haben die fundamentale Bedeutung emotionaler Bedingungen für das Verhalten insgesamt deutlich gemacht. Zudem haben Jackendoff und Lerdahl (2006) mit Recht darauf verwiesen, daß in der Musik keineswegs nur emotionale Grundtypen wie Angst, Freude, Wut, sondern differenzierte Affektstrukturen zu unterscheiden sind, die sanft, zart, kräftig, abrupt, düster, depressiv, ekstatisch, spielerisch und vieles mehr sein können.

Daß die motorische und die affektive Dimension miteinander verbunden sind, und zwar durchaus unabhängig von der möglichen Zuordnung zu musikalischen Strukturen, ist nicht nur intuitiv einsichtig, es ist auch durch Befunde der Neuro- und Verhaltenswissenschaften begründet. Motorischen Aktivitätsmuster und deren emotional-wertende Steuerung sind einander bedingende Faktoren, die insgesamt das Verhalten konstituieren und nicht zuletzt die Gedächtnisbildung beeinflussen. Die Organisation und Funktionsweise dieses Bereichs ist hier ebenso wenig angemessen aufzuschlüsseln wie die Komplexität der oben unter B/I zusammengefassten Begrifflich-Intentionalen Struktur des kognitiven Bereichs. Und es ist ein natürliche

---

<sup>25</sup> Alle drei Dimensionen werden im hier intendierten Sinn, wenn auch nicht mit ganz der gleichen Terminologie, relativ detailliert erläutert von Jackendoff und Lerdahl (2006). Der Charakter und der Zusammenhang der affektiven und der strukturellen Dimension ist ein zentrales Moment auch im Ansatz von Meyer (1956) und Raffman (1993).

<sup>26</sup> Das muß nicht einmal für die Fälle eindeutig referentieller Bedeutung eingeschränkt werden, in denen ja ein externer Bezug als Moment der Bedeutung ausgemacht werden kann: Nachbildungen natürlicher, kosmischer oder psychischer Ereignisse werden nur insoweit zu Musik, wie dabei emotionale Haltungen und Umfelder erzeugt werden.

Annahme, daß die mentalen Bedingungen dieser Domäne nicht auf ihre Zuordnung zu musikalischen Gestalten eingeschränkt sind, sondern viel allgemeiner die emotionale und motorisch-motivationale Organisation des Verhaltens bilden. Etwas schematisch und sehr provisorisch kann man diesen Bereich dann abgekürzt als E/M zusammenfassen und die Gestische Form wesentlich durch den Zugriff auf E/M charakterisieren.

Die strukturelle Dimension der Gestischen Form ist nun zu verstehen als der Aspekt, der die Entsprechung zwischen den Eigenschaften der Musikalischen Form MF und der Interpretation in E/M vermittelt. Er bestimmt gewissermaßen das, was an gestisch-affektiver Interpretation durch die musikalische Struktur aufgerufen oder festgelegt wird – analog zu dem, was die Semantische Form am begrifflich-intentionalen Sinn einer sprachlichen enen Äußerung festlegt. Die strukturelle Dimension der Gestischen Form ist daher direkt bedingt durch die Musikalische Form, aber nicht mit ihr identisch. Ein sehr spezielles, aber charakteristisches Beispiel kann den Sachverhalt verdeutlichen<sup>27</sup>. Die funktionale Harmonik in der Tradition der tonalen Musik verbindet die Abfolge von Dominante, Subdominante, Tonika und insbesondere die Rolle des Leittons mit ausgeprägten Tendenzen, die Fortgang und möglichen Abschluß einer Tonsequenz betreffen. Und noch spezieller: Ein Motiv wie die drei Töne, aus denen das erste Thema von Mozarts g-moll Symphonie gebildet ist, löst mit jeder seiner Wiederholungen innerhalb des Themas und dann mit dem Thema als Ganzem jeweils bestimmte Erwartungen ein – und ruft eine neue Bewegung auf. Dabei können, wie schon dieses Beispiel zeigt, Teilstrukturen in größere gestische Abläufe eingeordnet sein, aus denen sie ihren Platz und ihre Funktion beziehen. Meyer (1956) wie auch Jackendoff und Lerdahl (2006) erörtern eine Vielzahl konkreter Beispiele für eben diesen Zusammenhang, der die Bindung affekt-bezogener Gesten an die musikalische Form belegen, aber auch den Unterschied zwischen beiden deutlich macht. Dabei ist klar, daß die Organisation tonaler Musik in der europäischen Tradition eine charakteristische Version der strukturellen Dimension darstellt, aber eben nur eine neben anderen Möglichkeiten, in denen sich die Gestische Form jeweils konstituiert<sup>28</sup>.

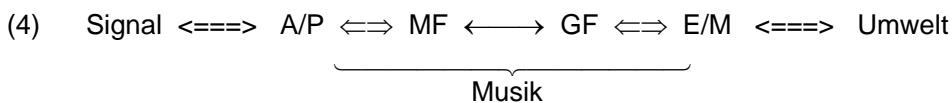
Daraus ergibt sich zugleich, daß die strukturelle Dimension der Gestischen Form und die mit ihr verbundene affektive Interpretation so weit wirksam wird, wie der Hörer die entsprechenden Eigenschaften und Bezüge der Musikalischen Form erfasst. In

---

<sup>27</sup> Das Problem, das hier zu klären ist, hat Eco (1976, S.88f) am Beispiel des Schachspiels erörtert. In Auseinandersetzung mit Hjelmslev (1961), der Musik wie Schach und andere Spiele als ein System ansieht, dessen Bedeutung mit der Struktur der Form identisch ist, meint Eco, daß die formale Struktur etwa einer Stellung im Schach und ihre Bedeutung sehr wohl unterschieden werden müssen. Die Position und die Identität der Figuren, die eine mögliche Stellung ausmachen, sind als rein abstrakte Beziehungen gegeben, unabhängig von der materialen Gestalt. Diese Konstellation ist aber sehr wohl zu unterscheiden von den möglichen Zügen, die die Perspektive der Stellung, die Chancen der Parteien und damit die Bedeutung der Stellung ausmachen. Analog sind die Töne und ihre Eigenschaften (Höhe, Dauer, Stärke, Klangfarbe) formal durch die Beziehungen in den Dimensionen des Tonraums und der Zeitstruktur bestimmt, während ihre Bedeutung durch die Funktion in der gestischen Form entsteht.

<sup>28</sup> Es ist in dieser Hinsicht eine These denkbar, die der sogenannten Whorf-Hypothese über den sprachlichen Relativismus analog ist: So, wie nach der Whorf-Hypothese die Sprachstruktur die kognitive Verarbeitung der Erfahrung determiniert, wäre dann durch die Musikalische Form die emotionale Verarbeitung der Erfahrung geprägt. Soweit die Parallele stichhaltig ist, wäre die These von musikalischem Relativismus allerdings auf die gleiche Weise zu verwerfen wie die vom sprachlichen Relativismus – was die fundamentale Rolle der Musik so wenig einschränkt wie die der Sprache.

diesem Sinn versteht Raffmann (1993) wie auch Jackendoff und Lerdahl (2006) musikalische Bedeutung als die Affektstruktur, die der Hörer mit einem Musikstück aufgrund seines Verstehens der Musikalischen Form verbindet. Mit der nötigen Vorsicht lassen sich die Aspekte musikalischer Abläufe in sinngemäßer Analogie zu denen sprachlicher Äußerungen folgendermaßen zusammenfassen:



Wie in (3) steht A/P für die Erzeugung und Perzeption entsprechender Signale, denen hier die Musikalische Form MF zugeordnet wird. Der Spielraum der Strukturen und der relevanten Distinktionen von MF ist im oben erwähnten Sinn kulturbedingt und lernabhängig, natürlich auf der Basis physikalisch und biologisch gegebener Voraussetzungen und Grenzen. Die emotionalen und motivationalen Prozesse E/M, in denen sich die Verarbeitung der äußeren und vor allem auch der inneren Umweltbedingungen vollzieht, sind natürlich nicht auf die Musikinterpretation begrenzt, aber sie machen, vermittelt durch die Gestische Form GF, deren Bedeutungsbereich aus. Wichtig sind dabei die durch die Doppelpfeile angedeuteten unterschiedlichen Beziehungen zwischen den verschiedenen Aspekten.

Die Art, in der MF die formale Struktur Artikulation und Perzeption bestimmt, ist im Prinzip vergleichbar mit der Funktion der Phonetischen Form im Sprachverhalten. Kaum vergleichbar ist hingegen die Rolle der Gestischen Form von GF mit der der Semantischen Form sprachlicher Äußerungen in Bezug auf den jeweiligen Interpretationsbereich. Das ergibt sich direkt aus der Tatsache, die den Kern der Wirkungsweise und Organisation der Musik ausmacht: die Zuordnung zwischen MF und GF beruht nicht auf Konvention, sondern ist ikonischer Natur. Die Gestische Form, die mit einer Musikalischen Form verbunden ist, ist nicht Sache der Übereinkunft, sondern der analogen Struktur. Das zeigt sich in aufschlussreichen Konsequenzen, von denen hier einige angedeutet werden sollen.

So hat im Gegensatz zur Sprachkenntnis, die unabdingbar den jeweiligen Wortschatz als festes Repertoire konventioneller Symbole enthält, ein musikalisches Idiom kein fixiertes Inventar von Grundzeichen. Musikalische Motive, Themen, Gestalten können jederzeit neu eingeführt werden, ihre Bedeutung ist immer schon durch ihre Gestalt gegeben und wird nicht durch Konvention festgelegt.<sup>29</sup> Entsprechend verschieden ist der Charakter der Kombinatorik. Zwar werden komplexe Strukturen sowohl in der Musik wie in der Sprache durch lineare Verknüpfung gebildet, aber aufgrund ganz verschiedener Bedingungen. Die einfachen und komplexen Symbole der Sprache werden aufgrund grammatischer Bedingungen kombiniert, die die Lautform nur nach Maßgabe der Morphologie und Syntax betreffen. Die Kombination musikalischer Zeichen unterliegt dagegen

<sup>29</sup> Neben neuen Versionen zu gegebenen Themen ist die Erfindung neuer Themen das, was in vielen Bereichen der musikalischen Praxis erwartet wird. Da nach einem Diktum von Jakobson (1971) vom Sprecher normalerweise neue Sätze erwartet werden, aber nicht neue Wörter, könnte man versucht sein, musikalische Themen eher mit Sätzen als mit Wörtern zu vergleichen, aber auch das ist völlig unzutreffend: Sätze bestehen aus Wörtern, wofür es bei Themen kein Analogon gibt, selbst wenn sie – wie in der g-moll-Symphonie von Mozart und zahllosen anderen Beispielen – aus identifizierbaren Motiven aufgebaut sind. Eine beliebige Sentenz wie *kommt Zeit, kommt Rat* beruht nicht auf der Wiederholung der Elemente, sondern ihrer funktionalen Integration.

ausschließlich den Bedingungen Lautform, gleichgültig ob es sich um Themen, Motive oder freie Überleitungselemente handelt. Eine der zahlreichen Facetten dieses Aspekts ist die Rolle der Wiederholung von Elementen und Konfigurationen: Repetition ist in der Sprache nur im Rahmen und aufgrund grammatischer Bedingungen möglich<sup>30</sup>, in der Musik ist sie stets ein eigenes, und als solches in die Bedeutung eingehendes Moment.

Diese und viele weitere Momente hängen direkt zusammen mit der ganz unterschiedlichen Rolle, die die sequentielle Zeichenstruktur in Musik und Sprache hat. Der Linearität des Signals steht in der Sprache die nichtlineare Struktur der Bedeutung gegenüber, die Morpho-Syntax stellt die mehr oder weniger komplexe Zuordnung her. In der Musik ist die Bedeutung in der gleichen Weise, ohne Vermittlung und Einschränkung linear wie das Signal. Ein längeres Signal hat wirklich eine längere Bedeutung, ein leiseres Signal repräsentiert eine verhaltenere Bedeutung – eine für die Sprache sinnlose Feststellung<sup>31</sup>.

Die ikonische Zuordnung von Musikalischer und Gestischer Form, auf die alle diese Feststellungen verweisen, ist an einer Vielzahl einfacher und komplexer Phänomene zu demonstrieren. Unterschiedliche Intervallsprünge sind – je nach formalem Kontext – entsprechend verschiedenen Gesten, ausgreifenden oder gedrückten, gedämpften oder jubelnden Affekten zugeordnet, schnelle, verhaltene, synkopische Metren repräsentieren analoge motorisch-emotionale Strukturen. Die gestische Gestalt, die mit größeren Komplexen verbunden ist, also mit langsamen oder schnellen Sätzen, verhaltenen oder turbulenten Passagen, entspricht emotionalen Grundstrukturen, während die thematischen Teilkonfigurationen das artikulieren, was man gestische Feinstrukturen nennen könnte. Jackendoff und Lerdahl (2006), die auf diese Schichtung hinweisen, unterscheiden davon überdies die gestischen Konsequenzen agogischer Realisierung der Einzelelemente – ein Faktor, der dem Interpretieren zuzurechnen ist im Unterschied zu den zuvor genannten, vom Komponisten festgelegten Strukturen<sup>32</sup>.

Die prinzipiell ikonische Beziehung zwischen Signal und Bedeutung in der Musik ist abschließend deutlich zu unterscheiden von der kausalen Bindung der Bedeutung an das Signal, auf der indexikalische Zeichen beruhen. Von einer Wirkung, die in diesem Sinn indexikalisch ist, geht offenkundig die Auffassung aus, daß Musik Emotionen auslöst und man ihr nicht selten auch so begegnet. Indessen meint auch die Alltagsauffassung, nach der Musik Gefühle ausdrückt, also an Emotionen gebunden ist, gewiß nicht, daß etwa Beethovens „Wut über den verlorenen Groschen“ tatsächlich Wut auslöst oder aus Wut produziert wird, wohl aber, daß sie den Gestus zeigt, also der mentalen Struktur analog ist, die der entsprechenden Emotion zukäme. Wann und wie weit die in der Musik gezeigte affektive Struktur in

---

<sup>30</sup> Das gilt selbst da, wo gewissermaßen ikonische Effekte beabsichtigt sind, wie im Beispiel in Anmerkung 16.

<sup>31</sup> Ein spezieller Aspekt dieser Zeitbindung ist die Tatsache, daß musikalische Themen wirklich simultan ablaufen können und diese Gleichzeitigkeit auch als solche repräsentieren, etwa in einem Kanon oder einer Fuge. Für sprachliche Signale ist solche Simultaneität nur als Interferenz oder Störung möglich, als Durcheinanderreden, nicht als Kontrapunkt. Die Linearität der Sprache ist insofern strikter, jedenfalls aber anders als die der Musik.

<sup>32</sup> Wie bei der Sprache geht es hier um die Beziehung von Einzelfall und zugrundeliegendem Muster, die bei der Musik insofern diffizil ist, als unterschiedliche Abgrenzungen der relevanten Aspekte ins Spiel kommen. Der Anteil des Interpretieren ist natürlich nicht in der gleichen Weise außerhalb der Musik, wie etwa Alter, Stimmung oder Geschlecht des Sprechers außerhalb der Sprache bleiben.

reale, das heißt durch außermusikalische Ursachen bedingte emotionale Prozesse übergehen kann, ist ein Problem, das sehr viel allgemeiner das Phänomen der Fiktionalität betrifft<sup>33</sup>, und damit keineswegs auf die Musik begrenzt ist. Ein Musikstück kann an sich nicht traurig oder fröhlich sein, sondern nur Strukturen zeigen, die solchen Affekten entsprechen, so wie auch ein Gedicht nicht komisch oder tragisch ist, sondern Sachverhalte beschreibt, denen der Leser oder Hörer entsprechende Eigenschaften zuordnet.

## 5. Gesang

Musik und Sprache können zusammenkommen aufgrund der Zeitstruktur des gemeinsamen akustischen Mediums<sup>34</sup>. Was dabei direkt ineinander greift, ist die Phonetische Form des Textes, genauer die zu ihr gehörige metrische und prosodische Struktur, und die Musikalische Form, in der wiederum die metrische Struktur, also der musikalische Rhythmus, das Bindeglied ist. Beide Strukturen müssen aufeinander passen und dabei zugleich jeweils die Bedingungen des eigenen strukturellen Rahmens erfüllen. Die Art, in der dabei die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede von Musik und Sprache zusammenwirken, ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich und verdeutlicht die diskutierten Eigenarten beider Bereiche, wie an einem ebenso kurzen wie exemplarischen Beispiel zu zeigen ist.

Gelöscht: , also Texte,

Ein burleskes, raffiniert simples Gelegenheitsgedicht von Bertolt Brecht aus den frühen 1920er Jahren, „Mutter Beimlein“, hat Hanns Eisler zu einer hinreißenden Miniatur angeregt. Der von Eisler vertonte Text besteht aus zwei Vierzeilern:

Mutter Beimlein hat ein Holzbein  
Damit kann sie ganz gut gehn  
Und mit 'm Schuh, und wenn wir brav sind  
Dürfen wir das Holzbein sehn.

In dem Holzbein steckt ist ein Nagel  
Daran hängt sie'n Hausschlüssel dran  
Daß sie ihn, wenn sie vom Wirtshaus heimkommt  
Auch im Dunkeln finden kann.

Metrisch sind das trochäische Vierheber mit einem sehr einfachen Reimschema: Zeile zwei und vier enden mit identischem Silbenreim. Dieses Grundmuster wird auf kalkulierte holprige Weise ausgefüllt: überschüssige Silben, in Vers sieben ein überzähliger Fuß tun so als kämen sie mit dem Metrum nicht zurecht. Etwas aus den Fugen ist auch die Grammatik, die Anschlüsse mit *und* stolpern über die Syntax eher als daß sie ihr gehorchen. Das alles passt genau zu dem grotesken Szenario, um das es geht, zu der Protagonistin, unternehmend und beliebt, zechfreudig, mit einem Holzbein, das beinahe praktisch, jedenfalls kaum hinderlich ist, und die Attraktion: der Schlüssel am Haken im Holzbein, der auch im Dunkeln verfügbar ist.

<sup>33</sup> Daß solche Übergänge von analogen zu offenbar ursächlichen Beziehungen möglich sind, ist die Grundlage nicht nur für die verschiedenartigen Phänomene der Musiktherapie. Fälle von exemplarischen Kausalbeziehungen zwischen Musik und spezifischen psycho-pathologischen Syndromen analysiert Sacks (2008).

<sup>34</sup> Bilder kann man nicht singen – ungeachtet einer Komposition wie Stravinskys Oper „The Rake's Progress“ nach Hogarth's Radierungen: Gesungen wird der Text des Librettos, nicht die Bilderfolge.

Die Musik, die Eisler dazu erfunden hat, ist so simpel wie raffiniert. Als Grundelement benutzt sie ein aus zwei synkopisch punktierten Tönen bestehendes Motiv, aus dem mit nur wenig wechselnden Intervallen eine zuerst auf- und dann absteigende Bewegung zusammengefügt wird. Die etwas zu stark gedehnten synkopischen Ruhepunkte auf den Silbenreimen *gehn – sehn* und *dran – kann* bilden den oberen und dann den unteren Zielpunkt des relativ monotonen Auf und Ab. Das dominierende Moment des Ganzen entsteht durch einen drastisch einfachen Trick: Der Synkopenrhythmus des Grundmotivs widersetzt sich punktgenau den Trochäen des metrischen Musters, die schwere Silbe wird kurz, die leichte Silbe wird lang. So wird exemplarisch der unverdrossen humpelnde Gestus, den das Holzbein macht, als die musikalische Botschaft dieses plebejischen Kabinettstücks vorgeführt.

Mindestens drei keineswegs triviale Dinge lassen sich an diesem Beispiel ausmachen. Zum einen ist durch das Gehen mit dem Holzbein, das der Text benennt, ein außermusikalischer, referentieller Bezug gegeben: Die Musik stellt die Szene dar, so weit musikalische Mittel das ermöglichen. Allerdings ist das, was in diesem Sinn referentiell erfasst wird – wie übrigens in den meisten Fällen referentieller Bedeutung in der Musik – , in typischer Weise gestischer Natur, die Grenze zwischen referentieller und absoluter Bedeutung entfällt damit an dieser Stelle eigentlich. Jedenfalls ist klar, daß die Bedeutung, referentiell oder nicht, ikonischer Natur ist, insofern die Musikalische Form genau das zeigt, woraus sich die Gestische Form konstituiert, und sie tut das über die ganze Zeit des Liedes, obstinat und unermüdlich.

Zweitens ist das Ineinandergreifen von Musik und Text an der Schnittstelle zwischen beiden besonders instruktiv. Was für gesungene Sprache generell gilt, trifft auch hier zu: Die Zeitorganisation von PF und MF bezieht beide Bereiche aufeinander und projiziert jeden mehr oder weniger verbindlich auch auf die Strukturen und Bedeutungen des jeweils anderen Bereichs. Wenn es gut geht, reichern sie einander an. Daß es hier gut geht, ist klar, Mutter Beimleins souveränes Humpeln wird von Eisler deutlicher vorgeführt als Brecht es sich träumen ließ, und Eislers Idee der Synkopenlinien wäre ohne Brechts Vorgabe natürlich nicht entstanden. Aber beide Bereiche greifen hier noch spezieller ineinander: Eislers Synkopen sind besonders wirkungsvoll durch die gegen den Strich gehende Umkehrung des Metrums, eine Möglichkeit, die die Musikalische Form gerade durch die Zusammenspannung mit der Phonetischen Form der Sprache bekommt – und umgekehrt.

Drittens schließlich zeigt das Beispiel trotz seiner minimalistischen Anlage die Autonomie von Musik und Sprache in der für strophenförmige Lieder typischen Weise: Der Text durchläuft unterschiedliche, begrifflich repräsentierte Bedeutungsbereiche, die Musik hält (mit minimalen Anpassungen an die metrischen Erfordernisse) die gleiche gestische Form fest. Das Holzbein bestimmt inhaltlich das erste Quartett und gibt der Gestischen Form der Musik ein referentielles Moment. Das Thema des zweiten Quartetts, der Schlüsselhaken und sein Nutzen, wird nun aber nicht durch einen eigenen Gestus vorgeführt. Die Musikalische Form der ersten Strophe bleibt gültig, und sie ist mit dem Sachverhalt der zweiten Strophe nicht lediglich verträglich – das ist die Bedingung aller Strophengesänge – sondern sie steuert etwas Zusätzliches bei: Das Humpeln bleibt im Spiel, auch wenn von ihm nicht mehr die Rede ist.

Übrigens gibt es auch das Gegenstück zu dieser Form des Zusammenspiels von Musik und Text, bei dem nicht die gleiche Gestische Form wechselnden Stropheninhalten zugeordnet wird und also mit ihnen verträglich sein muß, sondern umgekehrt die gleichen Textpassagen wiederholt werden mit wechselnden oder auch gleichen musikalischen Strukturen, ein unter anderem für Arien charakteristisches Phänomen. Diese Art der Verschmelzung oder Überlagerung von Musik und Sprache nimmt Textstücke als Bestandteile in die musikalischen Gestalten auf, die in hybrider Form sprachliche Strukturen wie eine Art von Collagen in die Gestische Form der Musik integrieren.

## 6. Bilder

Die zweidimensionalen visuellen Zeichenstrukturen, auf die sich die Anmerkungen in diesem Abschnitt konzentrieren, sind von den bisher betrachteten Systemen zunächst durch den völlig anderen Charakter des Signals unterschieden: Bilder sind nicht nur unabhängig von der Zeit, also permanent und simultan, sie sind auch grundsätzlich auf ein äußeres, nicht zum Organismus gehöriges Medium angewiesen. Anders als sprachliche und musikalische Äußerungen sind Bilder nicht Prozesse, sondern Gegenstände, sie werden als Zeichen nicht vollzogen, sondern hergestellt und bleiben als externe Gegebenheiten bestehen. Insofern sind Bilder trotz der dominierenden Rolle, die ihr Rezeptionsmodus, die visuelle Wahrnehmung, für das Gesamtverhalten spielt, den auditiven Zeichensystemen nachgeordnet. Selbst wenn optische Darstellungen zu den frühen Manifestationen der menschlichen Entwicklung gehören, haben sie mit Sicherheit erst innerhalb der sprachbasierten Kulturgenese den Stellenwert und die Möglichkeiten gewonnen, durch die sie zur Realisierung eines eigenständigen Zeichengeschehens werden konnten.

Alle Bedingungen, die dabei eine Rolle spielen, die manuellen Techniken, aber vor allem die Grundlagen und Strukturen der visuellen Wahrnehmung und der mit ihnen Verbundenen Gewohnheiten und Konventionen, sind in immer neuen Schritten erkundet und analysiert worden. Auf etwas andere Weise als im Bereich von Sprache und Literatur hat sich dabei eine Interessen- und Arbeitsteilung entwickelt, in der einerseits die Prinzipien und Gesetzmäßigkeiten der visuellen Wahrnehmung und andererseits die Geschichte und Systematik der bildenden Kunst behandelt werden. Ein eindrucksvoller Überblick über Phänomene, Fragen und Einsichten, die sich aus der Integration beider Traditionslinien ergeben, findet sich unter anderem in Gombrich (1960). Die Vielfalt von Erscheinungen, die in diesen Rahmen gehören, ist selbst bei der Beschränkung auf visuelle Zeichengebilde mit zweidimensionaler Signalstruktur, also auf das, was in einer praktischen Verabredung als Bilder verstanden werden kann, nicht wirklich überschaubar. Längst sind zum Beispiel Bilder unterschiedlichster Art nicht nur Ergebnisformen, sondern auch Instrumentarien der Forschung geworden und haben ihre eigenen Konventionen für die Funktion visueller Unterscheidungen entwickelt. Die unabsehbare Mannigfaltigkeit praktischer Zwecke und Funktionen, von der Werbung bis zur praktischen Instruktion und Gebrauchsanweisung, die bildliche Darstellungen jeweils eigenen Bedingungen unterwerfen – all das sind Verzweigungen der gleichen semiotischen Möglichkeiten, die mit zweidimensionalen Signalen im Bereich der visuellen Wahrnehmung auf der Basis symbolischer oder ikonischer Zuordnung zwischen Signal und Bedeutung gegeben sind. Um beim Vergleich der dabei wirksamen Prinzipien mit denen, die Sprache und Musik konstituieren, einige



Grundlinien sichtbar zu machen, sind rigorose, aber einsehbare Beschränkungen nötig.

Zunächst sollen Landkarten, Stadtpläne, See- und Himmelskarten, aber auch Diagramme, schematische Darstellungen unterschiedlichster Dimensionsgrößen und ähnliche Veranschaulichungen aus der weiteren Erörterung ausgeklammert werden, obwohl sie in der Verquickung von ikonischen und symbolischen Momenten sehr aufschlussreiche Formen semiotischer Möglichkeiten im hier zu betrachtenden Signalbereich exemplifizieren. Sie sind durchweg hybrid im Hinblick auf die Zuordnungsart zwischen Signal und Objekt, was wiederum bedeutet, daß jeweils spezifische, meist explizit festgelegte und nicht implizit vereinbarte Konventionen im Spiel sind. Deren Charakter und Grenzen, die durch die jeweiligen Objektbereiche und Darstellungszwecke determiniert sind, sind ein eigenes, interessantes Thema, das hier aber nicht verfolgt werden kann.

Wie bei Sprache und Musik geht es damit um einen Bereich, in dem mögliche Bedeutungen nicht durch externe Vorgaben begrenzt sind, in dem sie sich nun aber unter dem Gesichtspunkt der Zuordnung zu visuellen zweidimensionalen Signalen konstituieren. Das umschreibt den traditionellen Bereich bildlicher Darstellung, also Malerei, Graphik, Zeichnung, auch Photographie, wiederum mit der Verabredung, daß es dabei um die Prinzipien, nicht um die Qualität der Gestaltungen geht.

Der Bereich, auf den sich die folgenden Bemerkungen beziehen, ist damit begrenzt auf ikonische Zeichen mit zweidimensional-visueller Signalstruktur. Natürlich ist die Abtrennung des dreidimensionalen Bereichs, also die Separierung der Skulpturen von Malerei bzw. Graphik, in vieler Hinsicht künstlich, sie ist tatsächlich nicht mehr als eine ohne Bruch der Prinzipien aufhebbare Vereinfachung.

Ehe die Möglichkeiten und Grenzen zu betrachten sind, die das Analogie-Prinzip bei dieser Fixierung des Signalbereichs mit sich bringt, ist eine Grunddistinktion im Bereich möglicher Bedeutung aufzugreifen. Analog zum Bereich der Musik, wenngleich auf sehr andere Weise, ist bei Bildern zu unterscheiden zwischen referentieller Bedeutung und dem, was in der Musik absolute Bedeutung genannt und durch die Gestaltliche Form bestimmt wurde. Während sich die referentielle Bedeutung für die Musik als nachgeordnet und nicht wirklich von der Gestaltlichen Form lösbar erweist, ist ihre Dominanz für die bildliche Darstellung offenkundig. Auch wenn man berücksichtigt, daß Kinder ebenso wie frühe Kulturstufen in Bildern weniger das darstellen, was sie sehen, als das was sie über das Dargestellte wissen oder glauben, ist doch klar, daß die Bedeutung von Bildern, also das, was im Schema (1) als Objekt erscheint, vor allem Dinge und Sachverhalte in der (realen oder fiktiven) äußeren Umwelt sind. Ein Porträt stellt einen Menschen dar, eine Landschaft einen Ausschnitt der Natur, Leonardos Abendmahl die entsprechende Szene aus dem Neuen Testament, etc. So offensichtlich diese Feststellung zunächst ist, so sehr erweist sie sich in den meisten Fällen als mindestens unvollständig. Mehr oder weniger ausgeprägt kommt zum dargestellten Gegenstand oder Szenario die Modalität hinzu, in der das Dargestellte gezeigt wird, das, was – intuitiv gesprochen – der Mahler ausdrückt mit einem Porträt, einem Stilleben, einem Seestück. Ehe auf diesen Aspekt visueller Zeichen einzugehen ist, sind vier grundsätzliche Momente der referentiellen Bedeutung von Bildern festzuhalten.

Das erste Moment betrifft die ebenso offensichtliche wie intrikate Feststellung, daß das Grundprinzip der Zuordnung von Signal und Bedeutung die visuelle Ähnlichkeit ist. Der offensichtliche Teil der Feststellung liegt in der Tatsache, daß Signal und Bedeutung zum Bereich visueller Wahrnehmung gehören und damit einander direkt entsprechen können. Der intrikate Teil der Feststellung sind die kaum bestimmbareren Grenzen der Ähnlichkeit. Goodman (1968) hat hartnäckig darauf bestanden und instruktive Beispiele dafür erörtert, daß die Grenzen der Ähnlichkeit, zumal für das, was als Realismus gilt, durch Gewohnheit und Übereinkunft geprägt sind. Selbst Photographien erschließen ihre Bedeutung nicht ohne alle Voraussetzung und Einübung<sup>35</sup>. Ein interessantes Teilmoment dieses Problems ist die Art, in der die Dreidimensionalität der dargestellten Objekte in der Zweidimensionalität des Signals erfasst wird. Die schrittweise Erschließung der Perspektive zeigt die verschiedenen Formen, diesen Aspekt der Ähnlichkeit einzugrenzen. Aber unbeschadet der Rolle, die die Vertrautheit mit bestimmten Darstellungsgewohnheiten für die Ähnlichkeit als Zuordnungsprinzip spielt, ist unstrittig, daß der Spielraum nicht beliebig ist und es niemals um Konventionalität im Sinn symbolischer Zuordnung geht.<sup>36</sup> Mit anderen Worten, Ähnlichkeit bleibt die konstitutive Beziehung ikonischer Zeichen, unbeschadet aller Komplikationen, die in dieser Beziehung verborgen sein können.

Das zweite Moment, das für Bilder wesentlich ist, ist die Tatsache, daß es sich bei visuellen Darstellungen um kombinatorische Zeichen handelt, die beliebig neue Konfigurationen erlauben, daß es aber kein fixiertes Repertoire von Grundzeichen gibt. Das entspricht dem ikonischen Charakter des Gesamtsystems, das, wie in der Musik, keine vorgegebenen Symbole benötigt oder zulässt. Auch wenn durchaus Teildarstellungen eines Bildes als Darstellungen mit entsprechend ikonischer Zuordnung identifizierbar sind, als Personen, Bäume, Gläser, Blumen usw., gibt es keine Möglichkeit der Auflösung in ein vorgegebenes Repertoire von Grundzeichen<sup>37</sup>. Das auf einem Bild Dargestellte besteht aus den Elementen, aus denen das Dargestellte besteht.

Das hat direkten Konsequenzen für das dritte Moment, nämlich die in einem offenen, erweiterbaren System von Zeichen notwendigerweise enthaltene Kombinatorik. Die Grundbedingung dieser Kombinatorik liegt hier in der Zweidimensionalität des Signals, so wie die Linearität von Musik und Sprache sich aus der akustischen Natur des Signals ergibt. Die Art, in der die Konstituenten eines Bildes kombiniert werden, unterliegt nun dem Prinzip der Analogie und schließt damit den Hiatus zwischen der Zweidimensionalität des Signals und der Dreidimensionalität des Objekts ein. Es ist, wie man weiß, ein bemerkenswerter Erkenntnisprozeß, der die verschiedenen Versionen der Überbrückung dieser Diskrepanz hervorgebracht hat, bis hin zur

---

<sup>35</sup> Photographien sind hybride Gebilde in einer besonderen, semiotisch belangvollen Hinsicht. Der Genese nach ist eine Photographie, gleich welcher Technologie sie sich verdankt, ein indexikalisches Zeichen, das auf situativem, ja sogar kausalem Zusammenhang zwischen Objekt und Signal beruht. Andererseits bestimmt der Photograph durch den Einsatz seiner Mittel wesentlich das entstehende Signal, und dabei nicht nur und nicht einmal vornehmlich die referentielle Seite, sondern besonders auch das, was als Modalität der Abbildung gelten muß.

<sup>36</sup> Selbst da, wo – wie etwa im analytischen Kubismus – Ähnlichkeit scheinbar völlig suspendiert wird, geht es um die schrittweise Verschiebung der Grenzen, die für die Einhaltung der Ähnlichkeit von Interesse sind, und jedenfalls nicht um die Einführung symbolischer Zuordnung.

<sup>37</sup> Selbst die Auflösung des visuellen Feldes in die konstitutiven Momente der Wahrnehmung, die etwa in der Theorie von Marr (1982) als Kanten, Flächen, Felder ermittelt usw. identifiziert werden, ergibt nicht Grundelemente der Bildkombinatorik, die ja von ikonisch interpretierten Konstituenten auszugehen hat. Pinselstriche sind so wenig Konstituenten eines Bildes wie Kanten Konstituenten eines Würfels sind.

bewussten Nutzung der Zentralperspektive in der Renaissance. Allerdings ist die Überführung räumlicher Beziehungen in die zweidimensionale Nebenordnung und Überschneidung nicht das einzige Prinzip der analogiegeleiteten Kombinatorik in der Bildstruktur. Inhaltliche Zusammenordnungen wie in Breughels berühmten Sprichwörtern oder die Wiedergabe von Bedeutung und Rangordnung durch relative Größe und zentrale Position der dargestellten Personen nicht nur in mittelalterlichen Bildern sind Beispiele verschiedener Determinanten zweidimensionaler Kombinatorik. Immer aber gilt, daß der Beziehung zwischen den Konstituenten in der Fläche eine analogie-basierte Interpretation zugeordnet ist.

Als letztes ist ein Moment zu nennen, das für die Art der Repräsentation in visuellen Darstellungen distinktiv und entscheidend ist: Bilder sind im Prinzip nicht diskret, sondern kontinuierlich. Zum Vergleich: in der Sprache ist zwar das Signal kontinuierlich, aber die Phonetische Form, auf der die Symbolfunktion beruht, ist aus den erörterten Gründen notwendigerweise diskret; in der Musik ist das Signal im Prinzip kontinuierlich, in der musikalischen Form aber sind – bedingt durch das jeweilige Idiom – manche Dimensionen diskret, andere nicht. Bei Bildern ist das Signal und das, was man die Visuelle Form nennen könnte, kontinuierlich. Zwar ist, wie in der Sprache und Musik, jedes Signal digitalisierbar und insofern in diskrete Elemente zerlegbar, aber diese Diskretheit ist gerade nicht die Signalstruktur, auf der die für die Zeichenfunktion relevante Visuelle Form beruht.<sup>38</sup> Das hat dann zur Folge, daß in die Analogstruktur des Zeichens die Gestalt des repräsentierten Objekts mit unbegrenzter Näherung eingehen kann. Die ikonisch begründete Bedeutung des Bildes kann auch da Unterscheidung und Identität wiedergeben, wo die auf Abstraktion beruhende Bedeutung der sprachlichen Symbole diese Möglichkeit nicht hat.

Keineswegs vollständig, aber doch in wesentlichen Zügen charakterisieren diese Bedingungen die ikonische Basis der referentiellen Bedeutung von Bildern. In unterschiedlich starkem Maß wird, wie bereits vermerkt, diese referentielle Bedeutung von Bildern begleitet, ergänzt, überlagert oder sogar ganz ersetzt durch einen Aspekt, den man absolute Bedeutung oder Ausdruck nennen kann. Es ist keine bloße Analogie, wenn dieser Aspekt visueller Zeichen parallel zur Gestischen Form in der Musik behandelt wird.

Was zur referentiellen, auf die externe, sichtbare Umwelt bezogenen Bedeutung hinzukommt oder sie überlagert, ist, wie in der Musik, sehr stark, aber nicht ausschließlich an die emotional-affektive Grundierung des Verhaltens, also auch der Wahrnehmung und Einordnung der repräsentierten Objekte und Situationen gebunden. Wie in der Musik geht es aber nicht einfach um Emotionen, und schon gar nicht um faktisch-reale Ängste, Freuden oder Erregungen, sondern um die ikonische Bezugnahme auf Verhaltensaspekte, die solche Emotionen begleiten. Das war für die Musik gemeint mit der Gestischen Form, und es liegt auf der Hand, daß für Bilder andere, aber vergleichbare Verhaltensaspekte ins Spiel kommen. Die affektive Besetzung von Farb- und Hell-Dunkel-Werten, aber auch die Gliederung der Fläche, die (metaphorische) Bewegung der Formen, die (wiederum metaphorische) Dynamik

---

<sup>38</sup> Wie in Anmerkung 11 vermerkt, hängt – zumindest für die nicht auf Reproduktion disponierten Bilder – dieses Moment mit der Koinzidenz von Signal und der für die Zeichenfunktion relevanten Visuellen Form zusammen. Die Unterscheidung von Signal und dem zugrundeliegenden Muster verliert unter den Bedingungen des Unikats ihren Sinn, wenn potentiell alle Signaleigenschaften dem visuellen Zeichen zuzurechnen sind.

der Gestaltung sind unmittelbar einsichtige Momente. Hinzu kommt die unabsehbare Vielfalt der Möglichkeiten, die durch die affektiven Momente der referentiellen Inhalte wirksam werden, durch den Gesichtsausdruck des Porträtierten, durch die Haltung der Beteiligten einer Szene, das Licht in einem Vermeer-Interieur. Ob man all das durch eine Ausweitung und Übertragung des Terminus Gestische Form ins Visuelle erfassen soll, ist unklar. Offenkundig ist indes, daß Bilder kaum ohne diesen Bezug denkbar sind.

Die sehr verschiedenen Arten, in denen das Verhältnis des referentiellen und des gestischen Anteils der visuell-ikonisch vermittelten Bedeutung ausgeprägt sein kann, können hier nur angedeutet werden. Dabei bedarf der im referentiellen Aspekt begründete emotionale Gestus, von der Kreuzigung und Auferstehung bei Matthias Grünewald bis zu Picassos Guernica kaum der Erläuterung. Guernica belegt aber zugleich exemplarisch eine anderen Seite, nämlich die Veränderung der Ähnlichkeitsbedingungen als eigenes ikonisches Moment der gestischen oder Ausdrucksform. Diese immer wieder realisierte Möglichkeit reicht von den archaischen Darstellungsformen bis zu den programmatischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts. Expressionismus, Kubismus, Futurismus sind wechselnde Arten, den ikonischen Bezug vom referentiellen zum Gestischen zu verschieben unter Veränderung der gewohntn Formen externer Ähnlichkeit. Der dabei immer dominanter werdende nicht-referentielle Anteil übernimmt schließlich in der gegenstandslosen Malerei, bei Kandinsky, Malevitch oder Mondrian, den Bedeutungsbezug insgesamt.

Zusammengefasst heißt das: Die ikonische Beziehung zwischen dem Signal und seiner visuellen Form einerseits und den referentiellen und emotional-gestischen Komponenten der Bedeutungsstruktur andererseits konstituiert die Funktionsweise visueller Zeichen ganz ähnlich wie das für Sprache und Musik in (3) und (4) angedeutet ist. Auf ein entsprechendes Schema, das eine genauere Kommentierung der Teilaspekte verlangen würde, soll hier verzichtet werden.

Eine Anmerkung ist noch angezeigt zum Bezug von Bild und Sprache. Die offensichtliche, gewissermaßen triviale Relation ist das externe Verhältnis der Illustration zum Text oder der Erläuterung zum Bild. Die Tatsache, daß dabei die Sprache nicht in ihrer primären, akustischen Modalität erscheint, sondern in der sekundären, durch die Schrift ermöglichten visuellen Form, ist nur die äußere Grundlage, beide miteinander in Verbindung zu bringen<sup>39</sup>. Ein Ineinandergreifen wie in der Beziehung von Musik und Text findet dabei nicht statt. Wohl aber wird direkt sichtbar, daß Sprache und Bild nicht nur auf verschiedenen Signalformen beruhen, sondern auch Zugang zu unterschiedlichen, mitunter direkt komplementären Bedeutungsbereichen haben: Was ein Bild zeigt, kann nicht oder nur unzulänglich gesagt werden – und umgekehrt.

In einem anderen Sinn kommen Bild und Sprache über die Schrift allerdings zusammen, wenn letztere in die Bildstruktur integriert ist. Japanische und chinesische Zeichnungen und Holzschnitte sind das eindringlichste, aber keineswegs das einzige Beispiel dieser Verbindung.

---

<sup>39</sup> Der Bänkelsänger oder der Vortragende einer Präsentation mit Projektionen kann Bild und Sprache in der jeweils eigentlichen Modalität zusammenbringen.

## 7. Zum Schluß

Daß die Möglichkeiten von Zeichentypen in vieler Hinsicht zu erweitern sind, war an verschiedenen Stellen anzumerken. Zum einen kann der Bereich und die Dimensionalität der Signalstruktur variiert und erweitert werden: Im Film können Bilder sich bewegen, als Skulpturen werden sie dreidimensional, im Tanz können gestische Formen physisch realisiert und sichtbar gemacht werden. Zum anderen sind ganz unterschiedliche Kombinationen der Zeichentypen möglich. Lieder sind da nur ein Beispiel. In allen Erweiterungen, bis zum Gesamtkunstwerk Oper, geht es um verschiedene Konfigurationen der gleichen Grundmöglichkeiten, deren entscheidende Formen symbolische und ikonische Verknüpfung von Signal und Bedeutung sind. Die drei Möglichkeiten, die hier genauer betrachtet wurden, lassen sich schematisch folgendermaßen ordnen:

	Sprache	Musik	Bild
Signalstruktur	zeitlich	zeitlich	flächig
Zeichentyp	symbolisch	ikonisch	ikonisch
Primärer Bedeutungstyp	referentiell	gestisch	referentiell/ gestisch

Was die Inspektion der Möglichkeiten nicht nur nahe legt, sondern zugleich anschaulich macht, ist die Diversität, aber auch das Zusammenspiel der verschiedenen Wege, Erfahrungen zu strukturieren und wiederzugeben. Es gibt wohl eine ganze Reihe von Gründen, die Sprache, das heißt, die Fähigkeit, Symbole zu bilden und zu kombinieren, mit all ihren Konsequenzen als die für den Menschen entscheidende Grundlage anzusehen – von der Ontogenese und der biologischen Gattungsspezifität über die Kulturgeschichte bis zur Systematik der Forschung und Erkenntnisgewinnung. Aber die Komplementarität der Bedeutungsbereiche und ihrer Grundlagen macht auch deutlich, daß die intentional-begriffliche Struktur der Umwelterfahrung, die die Sprache wiedergibt, nicht das Ganze der Welt erfaßt.

### Literatur

- Bierwisch, Manfred (1979) Musik und Sprache: Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise, in *Peters Jahrbuch 1978*, S. 9-102 Leipzig: Edition Peters
- Bierwisch, Manfred (2008) Bedeuten die Grenzen meiner Sprache die Grenzen meiner Welt? In: Heidrun Kämper, Ludwig M. Eichinger (Herausg.): *Sprache – Kognition – Kultur* S. 323-355, Berlin: Walter de Gruyter, 2008
- Bierwisch, Manfred (2008) Linguistik, Poetik, Ästhetik, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 150, S. 33-55
- Cassirer, Ernst (1923) *Philosophie der symbolischen Formen I, Die Sprache*, Leipzig
- Chomsky, Noam (1985) *Knowledge of Language: Ist Nature, Origin, and Use*, New York: Praeger

- Chomsky, Noam (1995) *The Minimalist Program*, Cambridge, Mass.: MIT Press
- Culicover, Peter W. and Ray Jackendoff (2005) *Simpler Syntax*, Oxford: Oxford University Press
- Damasio, Antonio R. (1999) *The feeling of what happens. Body and emotion in the making of consciousness*, New York: Harcourt Brace
- Eco, Umberto (1976) *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press
- Eibl-Eibesfeld, Irenäus (1984) *Die Biologie des menschlichen Verhaltens*, München: Piper
- Ekman, Paul and Wallace V. Friesen (1969) The Repertoire of Nonverbal Behavior, *Semiotica I*, p. 49-98
- Goodman, Nelson (1968) *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, New York: Bobbs-Merrill
- Gombrich, Ernest H. (1960) *Art and Illusion*, Princeton: Princeton University Press
- Hjelmslev, Louis (1961) *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison: The University of Wisconsin Press
- Jackendoff, Ray (2002) *Foundations of Language*, Oxford: Oxford University Press
- Jackendoff, Ray and Fred Lerdahl (2006) The Capacity for Music: What's Special about it?, *Cognition 100*, p. 33-72
- Jakobson, Roman (1971) *Word and Language, Selected Writings II*, The Hague: Mouton
- Klein, Wolfgang (2008) Die Werke der Sprache. Für ein neues Verhältnis zwischen Literaturwissenschaft und Linguistik, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 150, S.8-32
- Klima, Edward S. and Ursula Bellugi (1979) *The Signs of Language*, Cambridge, Mass: Harvard University Press
- Lerdahl, Fred and Ray Jackendoff (1983) *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass.: MIT Press
- Lévi-Strauss, Claude (1975) *Mythologica I: Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt, Main: Suhrkamp
- Marr, David (1982) *Vision*, San Francisco: Freeman
- Meyer, Leonard B. (1956) *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press

Neuweiler, Gerhard (2007) *Motorische Intelligenz. Zwischen Musik und Naturwissenschaft*, Berlin: Wagenbach

Peirce, Charles S. (1931-35) *Collected Papers*, 8 Vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Raffman, Diana (1993) *Language, Music, and Mind*, Cambridge, Mass.: MIT Press

Sacks, Oliver (2008) *Der einarmige Pianist*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Searle, John R. (1969) *Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press

## Summary

Characteristic similarities and differences of language, music, and visual art are shown to depend to a large extent on the types of sign systems they rely on. Two major aspects of signs are explored: the nature of their physical signal and the relation between the signal and its meaning, characterized in terms of Peirce's concept of iconic and symbolic signs. Language, music and pictures are all based on the possibility to combine constituent parts into signs of unlimited complexity. Their compositional principles are radically different, though. Physical signals of language and music are basically acoustic, time-dependent, and linear, while signals of pictures is visual, two-dimensional, and permanent. This has far-reaching consequences for the different combinatorial properties. Equally important are the differences deriving from the types of signs, with icons based on similarity between signal and meaning, and symbols relating signals to their meaning by convention. Natural languages must thus be conceived as combinatorial systems of symbols, which, because of their conventional character, have access to all aspects of conceptually organized experience. Music and visual art, on the other hand, are iconic systems, the meaning of which is subject to structural similarity with the signal representing it. Under this perspective, the meaning of music is to be construed as consisting of affective attitudes and processes structured by what might be called the Gestural Form, just as the meaning of linguistic expressions is made up from conceptually organized experiences structured by Logical or Semantic Form. The interaction of language and music is highlighted by looking at a short composition of Hanns Eisler. Finally, pictures must be seen as clearly iconic signs, involving two different aspects of meaning, however: referential meaning relates visual representations to largely external phenomena, while expressive meaning relates them to internal conditions, comparable to the affective attitudes represented in music. The proportion of these two aspects varies in different modes of visual art.