

SYMBOLS: LASST UNS EIN ZEICHEN SETZEN!

3. SYMBOLE: LASST UNS EIN ZEICHEN SETZEN!

Das Symbol vereint. Darauf verweist schon seine ursprüngliche Wortbedeutung: das »symbolon« (griechisch: das Zusammengeworfene) war Erkennungszeichen für eine bestimmte Gruppenzugehörigkeit. Es ist, in unserem heutigen Verständnis, die Klammer zwischen Begriff und Objekt. Es verbindet das Abstrakte mit dem Konkreten. Und es vermengt damit das Unvereinbare miteinander, »wirft« zusammen, was eigentlich nicht zusammen gehört. Darin liegt die Kraft des Symbolischen.

Wie geschieht dies? – Das Symbol be-deutet. Es verweist auf ein Objekt, einen Sinn, eine Bedeutung die jenseits seiner selbst liegt. Aber ist es darum *an sich* bedeutungslos? Und gibt es nicht umgekehrt auch das Sinn-lose Symbol? Ein Zeichen, das nur für sich steht? Oder ist ein Symbol immer begreifbar – und das bedeutet zugleich: abhängig vom Verstehen (des Subjekts)?

Die Intersubjektivität des Begrifflichen – dem das Symbol Ausdruck gibt, dem es »Gegenständlichkeit« verleiht – scheint dagegen zu stehen. Allerdings kann sie die Subjektivität des Verstehens nicht vollständig »transzendieren«, da »ich« und »wir« nie deckungsgleich sind. Und auch die »Materialität« des Symbols widersteht möglicherweise der Verein-Namung durch den Sinn. Allerdings: die Rede von der (ästhetischen) »Sprache der Dinge« verweist umgekehrt auf die symbolischen Aspekte der »Objektivität«. Und das ist ein guter Grund mehr, sich mit dem Zeichen und seiner (sozialen) Bedeutung näher auseinanderzusetzen.

ZEICHEN DER BEDEUTUNG

Das Symbol ist – unbestreitbar – ein Zeichen. Was sagt die Wissenschaft von den Zeichen, die Semiotik, zu den Symbolen? – Vorläufer der modernen Semiotik sind bereits in der antiken Philosophie gegeben: So finden sich – zerstreut über verschiedene Dialoge – bei Platon diverse Aussagen etwa zum Verhältnis von Begriff und Bedeutung (so z.B. im Dialog »Kratylos«, wo der semantische Naturalismus des Kratylos auf den Konventionalismus des Hermogenes trifft). Und auch Aristoteles hat sich in seinen »Hermeneutica« Gedanken über die Beziehung zwischen Wort, Bedeutung und Schriftzeichen gemacht: »Die gesprochenen Worte sind die Zeichen von Vorstellungen in der Seele und die geschriebenen Worte sind die Zeichen von gesprochenen

Worten. So wie nun die Schriftzeichen nicht bei allen Menschen die nämlichen sind, so sind auch die Worte nicht bei allen Menschen die nämlichen; aber die Vorstellungen in der Rede, deren unmittelbare Zeichen die Worte sind, sind bei allen Menschen dieselben und eben so sind die Gegenstände überall dieselben, von welchen diese Vorstellungen die Abbilder sind.« (S. 55) Zusammengefasst heißt das: für Aristoteles sind die konkreten Zeichen und Worte konventioneller Natur, nicht aber die Bedeutungen und die Dinge, auf die sie verweisen. (In gewisser Weise stellt seine Position also einen Kompromiss zwischen der idealistisch-naturalistischen und der konventionalistischen Position dar, wie sie im Kratylus-Dialog aufeinander prallten.) Und im Prinzip ist damit schon bei Aristoteles das *semiotische Dreieck* (vgl. Ogden/Richards: *The Meaning of Meaning*: S. 11) von Begriff, Symbol und Gegenstand vorhanden, wie es heute eines der grundlegenden Konzepte der Semiotik darstellt.

Allerdings haben wir es beim Begründer der modernen Semiotik, Ferdinand de Saussure (1857–1913), eigentlich noch mit einer bloßen Doppelbeziehung zu tun, indem Saussure lediglich zwischen Bezeichnung (Signifikant) und Bezeichnetem (Signifikat) unterscheidet (vgl. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*: S. 78f.). Die Bedeutung entsteht in der Sprache, das Zeichen selbst ist »beliebig« (vgl. ebd.: S. 79ff.). Das Symbol ist für Saussure andererseits eine ganz besondere Art des Zeichens: »Beim Symbol ist es nämlich wesentlich, daß es niemals ganz beliebig ist; es ist nicht inhaltlos, sondern bei ihm besteht bis zu einem gewissen Grade eine natürliche Beziehung zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem. Das Symbol der Gerechtigkeit, die Waage, könnte nicht etwa durch irgend etwas anderes, z.B. einen Wagen, ersetzt werden.« (Ebd.: S. 80) Im Symbol sind also für Saussure Form und Inhalt derart vermengt, dass er es von anderen, rein konventionellen Zeichen abgrenzt.

Auch Charles Sanders Peirce (1839–1914), der anders als Saussure zwischen Objekt, Zeichen und Interpret differenziert, kennt verschiedene Klassen von Zeichen, wobei die Art der Beziehung zwischen Objekt und Zeichen ausschlaggebend für die Unterscheidung zwischen den einzelnen Zeichentypen ist: »Zunächst führt die Analyse des Wesens des Zeichens [...] zu dem Beweis, daß jedes Zeichen durch sein Objekt bestimmt ist, entweder indem es erstens an den Eigenschaften des Objekts teilhat, dann nenne ich das Zeichen ein *Ikön*; zweitens indem es wirklich und in seiner individuellen Existenz mit dem individuellen Objekt verbunden ist, dann nenne ich das Zeichen einen *Index*; drittens indem es mit größerer oder geringerer annähernder Gewissheit so interpretiert wird, daß es das Objekt in Folge einer Gewohnheit [...]

denotiert, dann nenne ich das Zeichen ein *Symbol*.« (*Semiotische Schriften*: S. 135f.)

Damit entspricht das Ikon von Peirce in etwa dem Symbol Saussures, während letzteres für Peirce rein konventionellen Charakter hat. Eine Bedeutung allerdings, die über das Bedeutete hinaus weist, gesteht keiner der »klassischen« Semiotiker einem Zeichen zu – wie immer es auch benannt wäre: Das Zeichen ist mit der Bedeutung verknüpft (sei es durch Konvention oder sei es »ikonisch«), aber die Bedeutung des Zeichens liegt alleine in seinem Zeichencharakter (d.h. der Verweisung auf einen externen Sinn).

ZEICHEN DER ENTWICKLUNG

Für Ernst Cassirer (siehe auch unten: »Zeichen des Absoluten«, S. 9) ist der Mensch das »*animal symbolicum*« – denn der Mensch bringt nicht nur Symbole hervor, er denkt auch »symbolisch«, und das unterscheidet ihn von anderen Lebewesen (vgl. *An Essay on Man*: S. 25ff.). Die Fähigkeit zum symbolischen Denken wäre demnach das Ergebnis einer evolutionären Entwicklung, und sie stellt zudem eine neue Stufe in der Evolution des Denkens dar. Zwar können auch (andere) Tiere Signale verarbeiten, aber es besteht gemäß Cassirer ein zentraler Unterschied zwischen einem Signal und einem Symbol: Signale sind Auslöser für ein bestimmtes Verhalten und vor allem beinhalten sie immer ein materiell-physisches Element. Das Symbol ist im Gegensatz dazu untrennbar mit (menschlichem) Sinn und (kultureller) Bedeutung verbunden und kommt auch ohne jedes physisches Element aus: »Signals are ›operators‹; symbols are ›designators‹«, fasst Cassirer zusammen (ebd.: S. 32).

Wenn wir dem Entwicklungspsychologen Jean Piaget folgen, so kommen die Menschen allerdings nicht mit der Fähigkeit zum symbolischen Denken auf die Welt, sondern sie müssen erst bestimmte Stadien der Entwicklung durchlaufen, bevor die »Symbolfunktion« voll ausgebildet ist: In der »Sensorischen Phase«, die bis zum Alter von ca. zwei Jahren reicht, spielt noch das Begreifen im wörtlichen Sinn die Hauptrolle – Lernen erfolgt durch sinnliche Eindrücke und körperliche Erfahrung. Dabei weitet sich der Fokus von der fast vollständigen Zentrierung auf die inneren Prozesse (in den ersten Lebenswochen) hin zur Wahrnehmung äußerer Objekte, die ab einem Alter von acht bis zwölf Monaten auch als unabhängig von der eigenen Wahrnehmung vorgestellt werden können (Objektpermanenz). Etwa ab dem 18. Monat beginnt dann die Entwicklung einer Vorstellung über die eigenen

Bewegungsabläufe und ihre Folgen, was zunehmend zielgerichtete Anpassungen des eigenen Handelns ermöglicht. (Vgl. Ginsburg/Opper: *Piagets Theorie der geistigen Entwicklung*: S. 44ff. sowie Piaget: *Das Erwachen der Intelligenz beim Kinde*)

Dieser Lebensabschnitt (zwischen dem 18. und dem 24. Monat) stellt sozusagen den Übergang zur »Präoperationalen Phase« dar, die von ca. zwei Jahren bis zum Alter von etwa sechs reicht. Vor der Ausbildung der Symbolfunktion (in der Unterphase zwischen zwei und vier Jahren) reagiert das Kind zwar auf »Anzeichen«, d.h. ein sichtbarer Ausschnitt gilt ihm etwa als Anzeichen für die Existenz des gesamten Gegenstands oder es sieht die Brustwarze der Mutter als Anzeichen für die Möglichkeit des Saugens (vgl. ebd.: S. 197ff.). Ab ca. zwei Jahren erlangt das Kind dann aber die Fähigkeit, Dinge und Handlungen symbolisch zu repräsentieren, wobei die Nachahmung eine wichtige Rolle spielt – zuerst noch primär auf körperlich-motorischer Ebene und dann immer mehr auch bildlich und sprachlich. Die Symbolfunktion wird im folgenden immer weiter ausgebaut, denn sie bildet die Grundlage für die konkret-operationale Intelligenz (welche die Entwicklungsphase von sieben bis zwölf Jahren prägt und durch »anschauliches« Denken gekennzeichnet ist) bis hin zur Ausbildung des abstrakten Denkens (ab zwölf Jahren). (Vgl. Ginsburg/Opper: *Piagets Theorie der geistigen Entwicklung*)

Man mag nun Cassirers These bezweifeln, dass das symbolische Denken den Menschen ausmacht und vor allem dass nur dieser dazu fähig ist. Und man mag Piagets Stadien für willkürlich gesetzt und wissenschaftlich überholt halten. Aber es scheint so (und das ist durchaus interessant), als ob das symbolische Denken für beide gleichermaßen eine besondere Stufe der Entwicklung darstellt: Das Symbolische wird (in rekursiver Selbstanwendung) hier selbst zum Symbol – des Besonderen (der Gattung) und der Entwicklung (des Individuums). Es ist in diesem Sinn gleichermaßen (repräsentatives) Zeichen wie (selbstbezügliche) Auszeichnung.

ZEICHEN DES UNBEWUSSTEN

Das Symbol spielt ebenfalls in der Theorie der Psychoanalyse eine bedeutende Rolle. Dabei möchte ich mich hier (zunächst) auf die Ansätze von Freud und Lacan konzentrieren, da sie nicht nur zwei unterschiedliche – wenn auch aufeinander aufbauende – Positionierungen im Feld des psychoanalytischen Symbolverständnisses darstellen, sondern jeweils große (tatsächliche

sogar weit größere) Wirkungen außerhalb der Disziplin der Psychologie entfaltet haben: Lacans Theorie, die man insgesamt als symbolisches Konzept der Psyche charakterisieren kann, hatte insbesondere erheblichen Einfluss auf den Poststrukturalismus und die Kulturwissenschaften. Und Freud hat die Psychologie popularisiert – genauso wie er sich auch mit Alltagsphänomenen (wie dem Vergessen oder dem Witz) auseinandersetzte fand seine Theorie Eingang in die Allgemeinbildung.

Mit der Bedeutung der Symbolik beschäftigte sich Sigmund Freud (1856–1939) zuerst im Rahmen seiner »*Studien über die Hysterie*« (1895), die er zusammen mit Joseph Breuer anfertigte. Freud und Breuer erkannten in vielen Fällen eine symbolisch verschlüsselte Beziehung »zwischen der Veranlassung und dem pathologischen Phänomen, wie der Gesunde sie wohl auch im Traume bildet« (ebd.: S. 3). Den Grund für die symbolische Verschlüsselung der Symptome sahen Freud und Breuer in (verdrängten) individuellen Traumata (vgl. ebd.: S. 3f.). »Das hysterische Symptom ist das Erinnerungssymbol gewisser wirksamer (traumatischer) Eindrücke und Erlebnisse«, so erläutert Freud an anderer Stelle (*Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität*: S. 196). Im ersten Zitat klingt jedoch bereits das Hauptfeld der Beschäftigung Freuds mit der Symbolik an (das zugleich den bekanntesten Teil seines Werks ausmachen dürfte): die Traumdeutung.

Gemäß der medizinisch-wissenschaftlichen Auffassung in der Zeit Freuds waren Träume ohne jeden Sinn und Bedeutung und rein organisch-körperlichen Ursprungs (vgl. Freud: *Über den Traum*: S. 12). Ganz im Gegensatz dazu stand die Volksmeinung: Nach ihr konnten Träume Aufschluss über die Zukunft geben, wenn man die Symbole des Traums richtig deutete. Zu Freuds eigener Überraschung zeigten seine empirischen Fallanalysen, dass die Wahrheit näher an der laienhaften Meinung lag (vgl. ebd.).

Gemäß Freuds Ergebnissen haben Träume nämlich grundsätzlich einen sinnhaften Hintergrund. Deshalb schlägt Freud auch vor, zwischen manifestem und latentem Trauminhalt zu unterscheiden. Sinnhafte (latente) Gedanken werden im Traum in den (manifesten) Trauminhalt übersetzt. Diese Übersetzung nennt Freud »Traumarbeit«. Die »Analysearbeit« geht den umgekehrten Weg und versucht, den latenten Trauminhalt wieder hervorzuholen (vgl. ebd.: S. 17ff.). Dem latenten Gehalt der Träume auf die Spur zu kommen wird jedoch durch verschiedene Elemente erschwert: Zum einen kommt es im Traum zu einer *Verdichtung*, d.h. jedes Element des Traums kann – über assoziative Verkettung, situative Zusammenführungen, Bildung von Mischpersonen etc. – zahlreiche Bedeutungsebenen aufweisen (vgl. ebd.:

S. 23ff.). Zweitens erfolgt eine *Dramatisierung* – Gedanken werden in Situationen und Handlungen übersetzt (vgl. ebd.: S. 27). Und schließlich kommt es zur *Verschiebung*, der Verlagerung von Inhalten von den eigentlichen Feldern in solche, denen ursprünglich keine besondere Bedeutung zukommt (vgl. ebd.).

Doch warum geschehen alle diese »Entstellungen« und »Verstellungen« der eigentlichen Traumgedanken? – Freuds Antwort lautet: weil im Traum verdrängte Wünsche artikuliert werden (vgl. ebd.: S. 42). Denn weil diese Wünsche und Gedanken zumeist sexueller Natur sind, gestattet der innere Zensor – in späterer Terminologie: das Über-Ich – keine unverhüllte Äußerung (vgl. ebd.: S. 48). Zentrale Darstellungsmittel im Traum sind darum Symbole. Sie erlauben eine effektive Verdichtung und Verschiebung. »Es gibt Symbole von universeller Verbreitung, die man bei allen Träumern eines Sprach- und Bildungskreises antrifft, und andere von höchst eingeschränktem, individuellem Vorkommen«, erläutert Freud (ebd.: S. 50). Aufgabe des Psychoanalytikers ist es folglich, die Traumsymbolik zu entschlüsseln. »Bei der Deutung ergibt sich dann [meist] etwas, was allgemein Anstoß erregt. Die Symbolbedeutungen sind im Gegensatz zur Mannigfaltigkeit der Traumdarstellungen sehr monoton« (Freud: *Vorlesungen*: S. 123) – und das bedeutet: sexueller Natur.

Für Freud ist das Symbol also zugleich Mittel der Verschlüsselung wie Ansatzpunkt zur Entschlüsselung latenter, verdrängter Gedanken. Was die konkrete Bedeutung der Traumsymbolik anbelangt, so ist Freud häufig eine zu starke Sexualisierung vorgeworfen worden. Allerdings kann man Freud insoweit in Schutz nehmen, als er in einer Zeit arbeitete, in der fast alles Sexuelle mit strengen Tabus belegt war, so dass es nahe liegt, dass insbesondere sexuelle Wünsche symbolisch verschlüsselt werden mussten. Viel interessanter (und weiterführender) als eine Diskussion um Einzelheiten ist aber die grundsätzliche Erkenntnis Freuds: nämlich der symbolische Charakter bestimmter psychischer Phänomene. Jacques Lacan (1901–1981) hat Freud in dieser Hinsicht radikalisiert und überschritten. Man kann nämlich sagen, dass das Imaginäre und das Symbolische gemäß Lacan keinesfalls nur in der Welt der Träume Relevanz besitzt, sondern vielmehr konstitutiv ist für die Formierung des Subjekts und die Ausformung seines Begehrens. Das Feld der symbolischen Strukturen – die Sprache – und ihre Deutung bildet für ihn darum sogar die »eigentliche« Sphäre der Psychoanalyse (vgl. z.B. *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*).

Schon bevor das Subjekt sich sprachlich artikulieren kann, wird es gewissermaßen durch ein symbolisches Verhältnis bestimmt. Lacan bezeichnet dieses

Verhältnis als »imaginär«, weil wir es hier noch mit einer primär bildlichen Vorstellung zu tun haben: Das Kleinkind erkennt sich in seinem Spiegelbild, nimmt sich zum ersten Mal als Einheit wahr. Dazu Lacan: »Man kann das Spiegelstadium *als eine Identifikation* verstehen im vollen Sinn, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung.« (*Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*; S. 64) Diese Ich-Werdung ist jedoch keinesfalls unproblematisch für das Subjekt, denn die Einheit, die das eigene Spiegelbild suggeriert, ist fiktiv. Dem in der Spiegelung erzeugten kohärenten Selbst-Bild kann das Subjekt im folgenden niemals gerecht werden, und es wird sich darum immer als defizitär empfinden (vgl. auch ebd.: S. 66f.). Im späteren Verlauf wird dann zunehmend die Sprache zum zentralen Medium der Subjektformation, indem das Subjekt sprachlich-symbolische Zuschreibungen verinnerlicht (vgl. auch ders.: *Die Metapher des Subjekts*).

Umgekehrt stellen die (als »pathologisch« aufgefassten) Symptome der Deformationen des Subjekts ihrerseits eine symbolische Sprache dar, in der sich die verdeckten Momente des Begehrens äußern. Und auf diese Sprache zu hören beinhaltet folglich eine Möglichkeit der Befreiung: »Um das Sprechen des Subjekts zu befreien, führen wir es in die Sprache seines Begehrens ein, das heißt in die *erste Sprache* (langage premier), in der es schon jenseits dessen, was es uns von sich sagt, vor allem mit der Symbolik seiner Symptome ohne sein Wissen zu uns spricht.« (Ders: *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*: S. 136f.) Auch bei Lacan finden wir folglich eine ähnliche dialektische Auffassung der Symbolik wie bei Freud – wobei er allerdings weit über diesen hinausgeht. War nämlich für Freud die Symbolik noch lediglich Mittel der Verschlüsselung von latenten Inhalten und Ansatzpunkt der Analyse zur Entschlüsselung des Unbewussten, so ist bei Lacan das Symbolische allgemeiner Mechanismus der Zurichtung wie Schlüssel zur Befreiung des Subjekts.

ZEICHEN DES ABSOLUTEN

Auch in der Theorie des Psychoanalytikers Carl Gustav Jung (1875–1961) spielen Symbole eine zentrale Rolle – allerdings vollzieht er gewissermaßen eine »transzendente« Wende in seinem Symbolverständnis. Denn bestimmte Symbole, die »Archetypen«, sind für ihn Ausdruck des Absoluten, der Idee, und haben damit überpersönlichen Charakter, sind also nicht individuell,

sondern allgemein zu deuten. Dem entspricht Jungs These eines »kollektiven Unbewussten«. Dieses »kollektive Unbewusste« liegt als tiefere Schicht unter dem persönlichen Unbewussten, das entsprechend als »oberflächlich« charakterisiert wird (vgl. Jung: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*: S. 13ff.). Das kollektive Unbewusste ist darüber hinaus in allen Menschen identisch, es bildet eine »allgemeine seelische Grundlage überpersönlicher Natur« (ebd.: S. 14). Seine Inhalte sind Archetypen, allgemeingültige Symbole, was nichts anderes ist als »eine erklärende Umschreibung des Platonischen εἶδος« (ebd.), dem Reich der überzeitlichen Ideen, die ihren Ausdruck auch im Mythos und im Märchen finden (vgl. ebd.: S. 15). Allerdings ist die Zeit der Mythen und Märchen vorüber: »Deshalb«, so Jung, »haben wir heutzutage eine Psychologie, und deshalb reden wir vom Unbewussten. All das wäre und ist auch in der Tat ganz überflüssig in einer Zeit und einer Kulturform, welche Symbole hat. Denn diese sind Geist von oben, und dann ist auch der Geist oben.« (Ebd.: S. 33)

Mit diesem Konzept ist Jung letztlich nicht sehr weit von den erkenntnistheoretischen und kulturphilosophischen Überlegungen seines Zeitgenossen Ernst Cassirer (1874–1945) entfernt. Anders als Jung spricht dieser jedoch nicht von »Archetypen« sondern »symbolischen Formen«. Über sein Erleben und Tun ist der Mensch untrennbar mit dem Sein verwoben (vgl. Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*: Band II, S. 187). Sein Handeln ist aber immer auch formendes Gestalten, und er muss vor allem sein Erleben, seine Wahrnehmungseindrücke formen, um Sinn herzustellen (vgl. z.B. auch ebd.: Band III, S. 235). Diese Formung ist nicht beliebig, sondern baut auf der generellen Fähigkeit zur Symbolisierung auf, d.h. dem aktuellen Gegenstand der Wahrnehmung wird eine allgemeine Bedeutung zugewiesen, die über das konkrete Erlebnis hinausweist (vgl. auch ebd.: Band I, S. 41f.). Auf diesem Weg hat sich auch die menschliche Sprache entwickelt, die folglich für Cassirer eine der wesentlichen symbolischen (Ausdrucks- und Erkenntnis-)Formen des Menschen darstellt. Aber auch andere Bereiche der Kultur wie die Kunst, die Wissenschaft und die Religion stellen symbolische Formen bereit, mittels derer der Mensch sein Erleben sinnhaft strukturieren kann. Die bedeutendste und grundlegendste symbolische Form ist jedoch (analog zu Jung) der Mythos, der letztlich nicht nur der Sprache, sondern auch dem wissenschaftlichen Denken zugrunde liegt. Denn: »Es sind dieselben allgemeinsten »Formen« der Anschauung und des Denkens, die die Einheit des Bewußtseins als solche, und die somit ebensowohl die Einheit des mythischen wie die des reinen Erkenntnisbewußtseins konstituieren.« (Ebd.: Band II, S. 78)

Der Religionsphilosoph Paul Tillich (1886–1965) wiederum legte in der Schrift »*Symbol und Wirklichkeit*« seine Auffassung über das Verhältnis des Symbolischen zur (symbolischen Form der) Religion dar, und vertrat die Auffassung, dass »das Religiöse sich nur in Symbolen [...] oder in Komplexen von Symbolen« ausdrücken kann (S. 3). Entsprechend sind für ihn (profane) Zeichen, Traumsymbole oder Metaphern keine Symbole im eigentlichen Sinn. Deshalb schlägt er vor, solche rein »diskursiven« von »repräsentativen« Symbolen abzugrenzen, die es neben der Religion auch in der Kunst oder im Gemeinschaftsleben gibt (vgl. ebd.). Wichtigstes Merkmal des repräsentativen Symbols ist, dass es über sich selbst hinaus weist – indem es die empirische Realität transzendiert (vgl. ebd.: S. 4). Dabei hat es unmittelbar Teil an der (höheren) Wirklichkeit, die es repräsentiert, und erschließt so verdeckte Elemente des Wirklichen (vgl. ebd.: S. 4f.). Repräsentative Symbole sind entsprechend – analog zu Jung und Cassirer – eben nicht willkürlich, sondern eng verwoben mit einer überindividuellen Sinnsphäre: »Bildlich gesprochen kann man daher sagen, daß Symbole geboren werden und sterben. Selbst wenn ein Symbol seine Entstehung der Erfindung eines Einzelnen (eines Künstlers oder eines Propheten) verdanke, so wird es zum Symbol doch erst dadurch, daß es unbewußt-bewußt von einer Gemeinschaft akzeptiert wird.« (Ebd.: S. 4) Verliert es die geteilte Bedeutung, dann sinkt es herab zu einer bloßen Metapher oder einem poetischen Bild. Ist es allerdings noch »lebendig«, so besitzt das Symbol sowohl eine aufbauend-ordnende wie eine potentiell auch zerstörerische Kraft (vgl. ebd.: S. 5ff.).

Die Gemeinsamkeit der Ansätze von Jung, Cassirer und Tillich (die ich hier stellvertretend ausgewählt habe) ist allerdings nicht die Vorstellung einer hierin anklingenden besonderen Macht des Symbolischen, sondern das oben bereits herausgestellte Moment der »Transzendenz«: Das Symbol verweist auf einen Sinn, der jenseits der bloßen Übereinkunft liegt. Die eigentliche Bedeutung des Symbols ist demzufolge nicht an konkrete historische und soziale Verhältnisse gebunden, sondern es ist Ausdruck einer überzeitlichen und transkulturellen Wahrheit (und Notwendigkeit).

ZEICHEN DER DIFFERENZ

Aus der Perspektive des Poststrukturalismus stellt sich die Beziehung zwischen Symbol/Zeichen und seinen sozialen wie historischen Kontexten geradezu entgegengesetzt dar. So zeigt etwa Michel Foucault in seinem Werk »*Die*

Ordnung der Dinge« (»*Les mots et les choses*«) auf, wie es im 17. Jahrhundert zu einem historischen Bruch in den »Epistemen«, den grundlegenden Erkenntnisweisen der Wissenschaften kam, welcher auch und gerade das Verhältnis zwischen Zeichen und Bedeutung berührt. Im Zeitalter der Renaissance dominierte noch das Epistem der Ähnlichkeit, d.h. man suchte nach Analogien (etwa zwischen dem Mikrokosmos und dem Makrokosmos) und Übereinstimmungen, und diese Suche nach der Ähnlichkeit hat auch »das Spiel der Symbole organisiert« (Foucault: *Die Ordnung der Dinge*: S. 46).

Doch »Am Anfang des 17. Jahrhunderts, in jener Periode, die man zu Recht oder zu Unrecht das Barock genannt hat, hört das Denken auf, sich in dem Element der Ähnlichkeit zu bewegen. Die Ähnlichkeit ist nicht mehr die Form des Wissens, sondern eher die Gelegenheit des Irrtums, die Gefahr, der man sich aussetzt, wenn man den schlecht beleuchteten Ort der Konfusionen nicht prüft.« (Ebd.: S. 83) Von nun an ist das Ziel die rigorose Einteilung und Klassifizierung aller Gegenstände des Wissens und ein mathematisch genaues operieren mit Begriffen. Dies impliziert eine »dualistische Theorie des Zeichens«: »Das Zeichen schließt zwei Vorstellungen (idées) ein, die eine von dem Ding, das repräsentiert, die andere von dem repräsentierten Ding; seine Natur besteht darin, die zweite durch die erste hervorzurufen.« (Ebd.: S. 98) Die Gegenstände stehen im Verhältnis der Identität oder Differenz zueinander und die Zeichen wiederum repräsentieren die Gegenstände möglichst vollständig und eindeutig. Diese Vorstellung der (idealen) Repräsentation – mit ihren impliziten Ausschlüssen – prägt gemäß Foucault von nun an alle wissenschaftlichen Disziplinen bis hin zu den Humanwissenschaften.

Doch zurück zu den Zeichen selbst: Es ist klar, dass die so aufgefassten Zeichen nicht Ausdruck einer überzeitlichen Wahrheit sein können, sondern dass sie vielmehr umgekehrt das Ergebnis des Erkenntnisprozesses sind: »Das Zeichen wartet nicht schweigsam das Kommen desjenigen ab, der es erkennen kann: es bildet sich stets nur durch den Akt der Erkenntnis.« (Ebd.: S. 93) Und es ist ebenso klar, dass dies selbst eine historisch kontingente Aussage ist, d.h. wie wir uns in Beziehung zu den Zeichen setzen, unterliegt einem historischen Wandel.

Jacques Derrida teilt diese Auffassungen Foucaults im wesentlichen und stellt insbesondere in Hinblick auf das Zeichensystem der Schrift klar: Die Schrift »bringt den Sinn hervor, indem sie ihn vernichtet, indem sie ihn einer Gravierung, einer Furche, dem Relief einer Fläche anvertraut« (*Die Schrift und die Differenz*: S. 25). Und ebenso wie Foucault verweist Derrida dabei auf

die Historizität der Schrift, stellt die enge Verbindung zwischen der Entstehung der modernen Wissenschaften und der Entwicklung der (Laut-)Schrift heraus. Denn sie ist »nicht bloß ein Hilfsmittel im Dienst der Wissenschaft [...], sondern [...] die Möglichkeitsbedingung für ideale Wissenschaft und damit für wissenschaftliche Objektivität« (*Grammatologie*: S. 49f.). Dies geschieht dadurch, dass die phonetische Schrift die Fiktion der Gegenwart eines »transzendentalen« Signifikats hervorruft, indem sie für den Logos – der immer schon, auch etymologisch, in der Nähe zum Sprechen stand – eine Unmittelbarkeit des Zugangs zum Sinn suggeriert (vgl. ebd.: S. 35ff.).

Derrida dekonstruiert diesen – in der klassischen Metaphysik verwurzelten – »Logozentrismus«, indem er aufzeigt, dass der Sinn nicht dem Zeichen vorausgeht, wie es auch die klassische Semiotik unterstellt (siehe auch oben: Zeichen der Bedeutung: S. 2ff.). Jedes Signifikat ist selbst wiederum Signifikant in der unendlichen Zirkulation der Zeichen: »Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme, welches die Sprache konstituiert« (ebd.: S. 17). Die Schrift wiederum ist die Spur, die auf die Abwesenheit des gegebenen Sinns im infiniten Regress der Signifikanten verweisen kann (vgl. auch ebd.: S. 114ff.). Der Sinn stellt sich immer wieder neu her und so gibt es »weder Symbole noch Zeichen, sondern nur ein Zeichen-Werden des Symbols.« (ebd.: S. 83). Es handelt sich also bei der Generierung von Sinn im Medium der Sprache und der Schrift um einen Prozess, der nie abgeschlossen ist und bei dem die Nicht-Identität von Signifikant und Signifikat (dekonstruktiv) vorauszusetzen ist – wofür Derrida auch den Begriff der »différance« geprägt hat (vgl. ebd.: S. 44).

Jean Baudrillard geht noch einen Schritt weiter, indem er die These von der Zirkulation der Zeichen »globalisiert«: Gemäß Baudrillard leben wir heute im Zeitalter der Simulation, in welchem die Zeichen nicht mehr auf Inhalte verweisen, sondern nur noch auf sich selbst (vgl. *Der symbolische Tausch und der Tod*: S. 7ff. Und S. 17ff.). Mit dieser These schließt er (implizit) an den Begriff des leeren bzw. gleitenden Signifikanten (»*signifiant flottant*«) von Claude Lévi-Strauss an, der damit Begriffe bezeichnete, die – wie etwa das Wort »*mana*« in der polynesischen Kultur – je nach (rituellem) Kontext scheinbar beliebige Bedeutungen annehmen können (vgl. *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*: S. XLIX).

Das Resultat der in der Simulation zum allgemeinen Prinzip gewordenen Inhaltsleere ist gemäß Baudrillard eine totale Austauschbarkeit. Auch in der Ökonomie regiert die Metaphysik des »Codes« (vgl. *Der symbolische Tausch und der Tod*: S. 90ff.). Das Reale geht über in eine medial erzeugte Hyper-

realität (vgl. ebd.: S. 112ff.). In dieser geglätteten Welt des Konsums hat der Tod – Zeichen des vollständigen Entzugs – keinen Raum mehr, er wird aus dem Leben ausgeschlossen (vgl. ebd.: S. 193ff.). Damit aber wird er zugleich zum letzten Mittel des Widerstand gegen die Absorption in der Simulation: »Es gibt keine andere Alternative: man wird die Macht nicht abschaffen, indem man das Leben bewahrt [...] Nur die Rückgabe dieses Lebens [...] stellt eine radikale Erwidern dar und die einzige Möglichkeit, die Macht abzuschaffen.« (Ebd.: S. 71)

ZEICHEN EINES PROBLEMS

Was hat die »Befragung« der Stimmen des Diskurses zur Bedeutung der Zeichen erbracht? – Für die klassischen Semiotiker besteht die Funktion der Zeichen bzw. Symbole lediglich im Verweis auf eine (externe) Bedeutung, wobei die Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung rein konventioneller Natur sein kann oder auf einer ikonischen »Verwandtschaft« (des Bezeichneten mit dem Bildgehalt des entsprechenden Symbols) beruht. Die Fähigkeit zur (abstrakten) Symbolisierung stellt sowohl aus anthropologisch-evolutionstheoretischer wie aus entwicklungspsychologischer Perspektive eine besondere Stufe der Entwicklung dar. Für die Psychoanalyse wiederum bildet das Symbol (und seine Deutung) einen wichtigen Zugang zur Sphäre des Unbewussten. Aus diesem Unbewussten kann – vermittelt über die Symbole – sowohl die Sprache des individuellen Begehrens wie des transzendenten Sinns zu uns sprechen. Und entsprechend ist das Symbol auch im Kontext der Theologie ein bedeutender Träger und Vermittler überindividueller und überzeitlicher »Wahrheiten«. Letzteres ist freilich eine Sicht auf das Symbolische, die speziell in poststrukturalistischen Ansätzen explizit abgelehnt wird. Hier wird die Historizität des Wissens und die Problematik seiner Repräsentation durch die (Schrift-)Zeichen herausgestellt.

Allen vorgestellten Ansätzen gemeinsam ist jedoch die angenommene Quasi-Immaterialität des Zeichens (als Zeichen): Die Zeichen und Symbole werden nicht unter ihrem materiell-sinnlichen Aspekt betrachtet, sondern nur in ihrer Verweiskfunktion. Selbst wo dies kritisch gewendet wird – wie etwa bei Baudrillard, der eine vollständige Entleerung des Sinns durch die postindustrielle »Ökonomie der Zeichen« konstatiert – bleibt die materielle Ebene der Symbole »unberührt«. Diese nahezu allgegenwärtige »Ignoranz« gegenüber den materiellen Aspekten der Zeichen entspricht voll und ganz der von der

klassischen Semiotik vorgezeichneten Linie. So bemerkte etwa Saussure: »Das Material, mit dem die Zeichen hervorgebracht werden, die Produktionsmittel des Zeichens, sind gänzlich gleichgültig, denn sie berühren das System nicht [...]; ob ich die Buchstaben weiß oder schwarz schreibe, vertieft oder erhöht, mit einer Feder oder einem Meißel, das ist für ihre Bedeutung gleichgültig.« (*Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*: S. 143)

Aleida Assmann erklärt diese anti-materialistische Haltung – unter Bezugnahme auf Eco (vgl. *Semiotik*: S. 28) – aus dem semiotischen »Gesetz der inversen Relation von Abwesenheit und Anwesenheit«. Dieses »Gesetz« bedeutet gemäß Assmann, dass die Zeichen materiell verschwinden müssen, um semantisch in Erscheinung treten zu können (vgl. Assmann: *Die Sprache der Dinge*: S. 238). Sie erläutert zu dieser von ihr kritisch herausgestellten Annahme der klassischen Semiotik: »Der Blick muß die (gegenwärtige) Materialität des Zeichens durchstoßen, um zur (abwesenden) Bedeutungsschicht gelangen zu können. Wer sich in die Materialität der Zeichen verstrickt, kann sie nicht verstehen [...]« (Ebd.: S. 238). Entsprechend stellt auch die (an Cassirer anschließende) Philosophin Susanne Lander klar: »Ein Symbol, das uns zugleich auch als Objekt interessiert, ist ablenkend.« (Zitiert nach ebd.: S. 239)

Diese verbreitete Vergessenheit für die materiellen Aspekte der Zeichen verstärkt erstens die gegebene Tendenz, die Bedeutung in eine »transzendent(al)« Ebene zu verschieben. Zudem wird so das materielle Potential der Zeichen aus dem Blickfeld genommen: nämlich ihre ästhetisch-sinnliche Kraft, das Begehren anzusprechen. In vielen konventionellen Betrachtungsweisen des Symbolischen kommt aber noch ein weiteres Problem hinzu, das von den oben dargestellten poststrukturalistischen Ansätzen klar herausgearbeitet wurde: Die (historischen und kulturellen) Rahmenbedingungen, unter denen die Repräsentation des Sinns entsteht, sowie die Beziehung zwischen Erkenntnis- und Zeichensystemen werden mit der einseitigen Fixierung auf die Bedeutung ausgeblendet. Deshalb soll das (fragwürdige) Verhältnis von Zeichen und Bedeutung im Folgenden anhand verschiedener Beispiele nochmals genauer in den Blick genommen werden.

DIE ZEICHENSPRACHE DES TERRORS UND DIE GEWALT DER BEDEUTUNG

Das erste von mir gewählte Beispiel ist die »Zeichensprache« des Terrors. Die symbolische Dimension des Terror(ismu)s vermag nämlich durch die in ihr zutage tretende Gewalt meines Erachtens einige sonst eher verdeckte (und

darum leicht in Vergessenheit geratende) Momente des Symbolischen hervorzukehren. Dabei rekurriere ich auf meine früheren »Anmerkungen« zu diesem Thema (vgl. Jain: *Terror oder die Normalität des Schreckens*):

Ich möchte vorschlagen, den Terror ganz allgemein als ein Zeichen zu lesen, in dem die andere, die unterdrückte Seite der Bewegung der Moderne sich artikuliert. Der Terror und die Gewalt sind allerdings eine Sprache, die viel schwerer zu entschlüsseln ist als ihre brachialen Akte es zunächst erscheinen lassen. Bei der interpretativen Annäherung an das Phänomen des Terrors ist es deshalb hilfreich (und überaus aufschlussreich), zunächst dem Ursprung des Begriffs nachzugehen, der die Sache bezeichnet. Dabei erscheint es heute kaum vorstellbar, dass es einmal eine Sprache ohne dieses Wort, diesen »Signifikanten des Unsagbaren« gegeben hat. Historisch taucht der Terror allerdings in der Sprache relativ unvermittelt, wie ein Gespenst, erst mit der »Großen Revolution« in Frankreich auf, die für viele den eigentlichen Beginn der Epoche der Moderne markiert. Er besitzt jedoch trotzdem eine »vertraute« Wurzel: Etymologisch leiten sich »Terror« und »Terrorismus« vom lateinischen Verb »terrere« her, und dieses bedeutet: zum Zittern bringen, erschrecken. Der Logik dieser sprachlichen Wurzel folgend muss der Terror also einerseits als das verstanden werden, was uns erzittern lässt und in Schrecken versetzt. Terror ist die Ursache des (Er-)Schreckens. Andererseits ist der Terror, wenn man die allgemeine Verwendung und zugeschriebene Bedeutung des Begriffs zugrunde legt, ebenso dieser Schrecken selbst: Schrecken und Terror sind synonyme Begriffe. Ursache und Wirkung fallen folglich im Begriff des Terrors zusammen, zwischen beiden kann nicht klar unterschieden werden. Diese Indifferenz, diese Doppeldeutigkeit des Begriffs ist bezeichnend. Beim Phänomen des Terrors/Terrorismus ist eines vom anderen nur schwer zu trennen. Zudem werden wir, von dieser sprachlichen Wurzel aus, auf zumindest zwei Dimensionen des Schreckens verwiesen, die beide bedeutungsvoll für die Analyse der Phänomene des Terrors sind: Das Zittern, als biologischer Ausdruck und Manifestation des Schreckens, verweist auf die materiell-körperliche Dimension – als (physische) Gewalt. Zum anderen ist der Schrecken immer an bestimmte Vorstellungen: Schreckensbilder gekoppelt; er weist also immanent eine symbolische Dimension auf.

Der Terror ist jedenfalls ein zutiefst ambivalentes Phänomen. In ihm scheint die Bedrohung durch die entfesselte »Natur« (des Menschen) auf, er ist ein Angriff auf die Normen der Zivilisation. Obwohl er aber scheinbar die von der Zivilisation etablierte Ordnung untergräbt, ist er ein ständiger Begleiter

der Bewegung der Moderne, und auch die französische Revolution – die den politischen »Durchbruch« der modernen Ordnung markiert – (ent)stand letztlich auf dem Fundament des Terrors (vgl. z.B. Sagan: *Citizens and Cannibals*). Die Angst und der Schrecken sollten deshalb auch keinesfalls als Randerscheinungen begriffen werden, sondern sie müssen vielmehr als zentral für das Verständnis der Ordnung der Moderne und ihrer (aufklärerischen) Bewegung verstanden werden (vgl. auch Begemann: *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung*). Denn der Antrieb der Bewegung der Moderne ist genau die Angst, und diese Angst lässt kein Ausruhen, keinen Stillstand zu. Dieses regressive Element in der »Dialektik der Aufklärung« haben insbesondere Horkheimer und Adorno herausgearbeitet: »Der Fluch des Fortschritts ist die unaufhaltsame Regression«, bemerken sie (S. 42). Aufklärung, die ehemals angetreten war, zur Befreiung des Menschen »die Mythen auf[zulösen und Einbildung durch Wissen [zu] stürzen« (ebd.: S. 9), entwickelte sich zu einem gewaltvollen und »totalitären« System, in welchem Herrschaft und Kontrolle über die äußere wie die innere Natur erreicht werden soll.

Alles Uneindeutige, alles was sich der mühevoll hergestellten Ordnung widersetzt, muss vernichtet werden, denn sonst stürzt das moderne Individuum, das sich (geradezu »kopflös«) in die Objektivität der Vernunft flüchtete, zurück in die Bodenlosigkeit der Angst. Allerdings sind immer neue Ambivalenzen laut Zygmunt Bauman (vgl. *Moderne und Ambivalenz*) paradoxerweise geradezu ein Produkt der Klassifizierungsbemühungen des modernen Rationalismus: Scheint nämlich Ambivalenz auf, so wird der ordnende Versuch gemacht, neue, differenziertere Klassen zu bilden, was aber zwangsläufig immer auch neue Möglichkeiten für Ambivalenzen hervorbringt, die wiederum aufs Neue – auch gewaltvoll – bekämpft werden.

Die Gewalt der Moderne ist allerdings häufig eine »verfeinerte« Gewalt, sie tritt als »Zivilisierung« auf, wobei sich »Fremdzwang« in »Selbstzwang« umwandelt (vgl. Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*). Diese nach innen gewendete Gewalt ist nur schwer zu identifizieren, sie wirkt im Verborgenen, bleibt (zumeist) unsichtbar. Und um die Unsichtbarkeit der Gewalt zu gewährleisten, wird auch alles Abweichende aus dem öffentlichen Raum verbannt. In geschlossenen »Anstalten« kommt es dann zu einer normierenden Anpassung und Umerziehung im Namen der Humanität. »In dieser Humanität«, so Foucault, »ist das Donnerrollen der Schlacht nicht zu überhören.« (*Überwachen und Strafen*: S. 397).

Der modernen Ordnung ist die Gewalt also eingeschrieben. Die Gewalt und der Schrecken werden durch den Mantel der Zivilisation und ihre »Techniken«



Abbildung 1: Das rauchende World Trade Center am 11. September 2001

der Disziplinierung und Verschleierung nur »unlesbar« gemacht, sie bleiben (untergründig) bestehen und bewirken ein latentes »*Unbehagen in der Kultur*« (Freud), das tatsächlich wohl zuallererst ein »*Unbehagen in der Modernität*« (Berger et al.) ist. Wenn die latente Gewalt allerdings ein bestimmtes Maß überschritten hat, so bricht der unterdrückte Schrecken zuweilen auch explosiv hervor – in der Zerstörungswut des Krieges, in der Unmenschlichkeit des Vernichtungslagers, im Blutausch der entfesselten Masse.

Eine dieser (Begleit-)Erscheinungen, dieser explosiven Manifestationen des latenten Schreckens der Moderne, ist auch der Terrorismus, für den die Anschläge vom 11. September 2001 in New York ein weithin bekanntes Beispiel abgeben (siehe auch Abbildung 1). Dieser ist demgemäß also keineswegs ein »Rückfall in Barbarei«, sondern, wie der Fundamentalismus (der eine wesentliche Wurzel des aktuellen Terrorismus darstellt), eine zutiefst moderne Erscheinung (vgl. auch Eisenstadt: *Die Antinomien der Moderne*). Dass der Terrorismus sich in seinen Akten häufig bewusst als eine (radikale) Alternative zur modernen Ordnung inszeniert, spricht keineswegs gegen diese Interpretation. Es gehört vielmehr notwendig zur immanenten Logik

der Sprache Terrorismus, dass er als gewaltvolles Symbol für eine andere Ordnung der Dinge steht – und ihr doch angehört: Der Terror ist die Regel, das Gesetz der Moderne, er ist ihre Bestimmung und ihr Prinzip. Wer gegen die (etablierte) Ordnung verstößt, der wird (ihr) zwangsläufig zum Terroristen. Und der Terrorismus ist damit gleichzeitig das Produkt und der Beweis des Scheiterns der modernen Ordnungsbestrebungen. Der untergründige (aber »durchdringende«) Schrecken der modernen Ordnung wird in den Akten des Terror(ismus) lediglich manifest. Alberto Melucci (vgl. *Nomads of the Present*: S. 55) begreift nun die neuen sozialen Bewegungen als »Botschaften«, als Symptome und Indikatoren der strukturellen Probleme des Systems. Genauso sollte deshalb auch der Terror(ismus) als eine Botschaft gelesen werden: die Botschaft über in der Ordnung der Moderne verdeckte (strukturelle) Gewalt und die in ihrer Verdrängung bewirkte Krisis ebendieser Ordnung. Die unlesbar gemachte Gewalt (nach innen: durch Disziplin, nach außen: durch Ausschluss) wird in den Zeichen des Terrors erkennbar. Der Terrorismus ist das eigene andere der Moderne.

Das Zeichen des Terrorismus beinhaltet aber eine noch weiter reichende Botschaft: die (tragische) Botschaft über eine missglückte Kommunikation. Der Terrorismus ist das Zeichen einer zugespitzten Krise des Verstehens. Die Ausschlüsse, die die Ordnung der Moderne in ihrer Angst produziert, fallen auf sie zurück: als Attacke. Terrorismus ist darum viel weniger bloße physische Gewalt, denn ein »kommunikativer« Akt: als der Versuch der Überwindung einer (durch Prozesse des »Silencing« hervorgerufenen) Sprachlosigkeit. Das heißt: (Er will) »ein Zeichen setzen«. In seiner eigentlich unmissverständlichen Drastik wird er trotzdem kaum je als Zeichen, als (kommunikative) Botschaft verstanden, ja, er bewirkt nicht nur Unverständnis, sondern Ablehnung. Und dies, obwohl der Terrorismus nicht nur in seinen Gewaltakten von großer »Mitteilsamkeit« zeugt, sondern die Terroristen ihre Akte (in der Form von Manifesten und Bekennerschreiben etc.) häufig selbst kommentieren. Zuweilen ist die Übermittlung und Veröffentlichung dieser begleitenden Verlautbarungen der eigentliche Zweck des Terrors. Gewalt schenkt Gehör und Aufmerksamkeit – auch wenn die Botschaften letztlich ins Leere laufen.

Die Akte des Terrors werden nämlich (in der Realität) weder als Ausdruck der immanenten Gewalt der Moderne verstanden noch als Ausdruck ihrer monopolisierten, exklusiven, ausschließenden Gewalt. Denn die Position des Ausschluss' der (subalternen) Terroristen verdammt sie zur Sprachlosigkeit. Um gehört – und das heißt eigentlich: verstanden – zu werden, müssten sie sich der Logik, der (unterdrückerischen) Sprache des herrschenden Systems

anpassen (vgl. auch Chakravorti Spivak: *Can the Subaltern Speak?*). So bleibt ihnen als hilfloser Ausweg, als einzige Artikulationsmöglichkeit nur die Zerstörung, der Angriff auf das System. Diesen Angriff aber kann das herausgeforderte System nicht verzeihen. Es antwortet in der selben Sprache, auf der einzigen Ebene des gegenseitigen Verständnisses: Gewalt. Und so entwickelt sich ein eskalierender Dialog der Gewalt. Gewalt wird mit Gegengewalt beantwortet, denn beide Seiten unterstellen – scheinbar zurecht –, dass dies die einzige Sprache ist, die vom jeweils anderen (wenn auch zwar nicht verstanden, so aber doch) gehört, wahrgenommen wird.

Im Kern geht es also dem Terrorismus, egal welche konkreten Ziele die »Terroristen« verfolgen und ob ihnen dies bewusst ist, um die Möglichkeit der Artikulation und um Wahrnehmung. Der Terrorismus ist ein Zeichen und dieses Zeichen verweist auf die verdeckte Gewalt der Ordnung der Moderne und ihre Ausschlüsse. Der Terrorismus tritt dabei in einen (symbolischen) Gewalt-Dialog mit dem System, das diese Ordnung repräsentiert. Dieser Dialog von Gewalt und Gegengewalt dient der (gegenseitigen) Selbstvergewisserung. Der Terrorismus hält der Kultur der Moderne dabei den Spiegel vor. Die aufgeklärte Weltgesellschaft aber weigert sich, in diesen Spiegel zu blicken, denn der Anblick des dort erblickten Spiegelbildes zerstört alle Illusionen, es flößt Schrecken ein: den Schrecken ihrer latenten Gewalt. Deshalb muss das Spiegelbild zerstört, der Spiegel des Terrorismus muss zerschlagen werden. Was bleibt ist Missverstehen.

Neben dieser speziellen Deutung der »Zeichensprache« des Terrorismus gibt es jedoch auch allgemeine Aspekte im Verhältnis von Zeichen und Bedeutung, die uns dieses Beispiel verdeutlichen kann: Hier ist natürlich im Anschluss an das obige Argument zuallererst das *Moment der latenten Botschaften* zu nennen, denn ganz generell – und nicht nur für die Akte des Terrorismus – gilt: Oft äußert sich, unintendiert, neben der »manifesten« Mitteilung eine verdeckte Aussage. Diese »untergründigen« Botschaften können wir uns erschließen, wenn wir uns auf *alternative Deutungen* einlassen und dabei nicht nur auf die offensichtlichen Gehalte der Zeichen achten, sondern sie in einem größeren Kontext lesen.

Zudem: Die Gewalttaten des Terrorismus sind in der Regel »stumme« Akte des Bedeutens, d.h. (insbesondere) die (latenten) Aussagen, die sie implizieren, werden nicht verbalsprachlich kommuniziert, sondern sind in non-verbale Handlungen ausgedrückt. Dies verweist uns ganz grundsätzlich auf den *Handlungsaspekt* jeder »Zeichensetzung«: Schon in den »*Philosophischen Untersu-*

chungen« Ludwig Wittgensteins findet sich mit dem Begriff des »Sprachspiels« (§ 7) ein erster Verweis auf die Handlungsdimension sprachlicher Äußerungen. Dabei soll der Begriff des Sprachspiels für Wittgenstein explizit »hervorheben, dass das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform« (ebd.: § 23). Mit der Sprechakttheorie wird dieses Argument ausgebaut und konkretisiert. So besteht für John Austin (vgl. *How to Do Things with Words*) der Sprechakt aus drei Teilhandlungen, nämlich dem lokutiven Akt (der Hervorbringung der sprachlichen Äußerung), dem illokutiven Akt (der mit der Sprechhandlung verbundenen Absichtsbekundung: einer Bitte, einem Versprechen, einer Aufforderung etc.) und dem perlokutiven Akt (der daran anknüpfenden Handlungskette, also z.B. dass man der Aufforderung nachkommt). John Searl (vgl. *Speech Acts*) hat das Modell Austins später erweitert und differenziert, ohne allerdings wesentlich über ihn hinauszugehen, während Umberto Eco (vgl. *Semiotik*: S. 203ff.) ergänzend den Aspekt der »semiotischen Arbeit« – also den zu leistenden Aufwand für die Hervorbringung der Zeichen – hervorhebt.

Aus einer anderen, nicht primär sprachwissenschaftlichen, sondern gesellschaftswissenschaftlichen Richtung kommend entwickelte der *symbolische Interaktionismus* parallel ein wesentlich weiter reichendes Verständnis der Handlungsdimension des Symbolischen. Aufbauend auf George Herbert Meads Überlegungen zur gesellschaftlichen Kommunikation (vgl. *Geist, Identität und Gesellschaft*: S. 115ff.) formulierte Herbert Blumer ein Modell sozialer Interaktion, das herausstellt, dass symbolische Bedeutung (z.B. in der Form von Gesten wie einem Handschlag) einerseits die Grundlage des sozialen Handelns darstellt, es aber andererseits immer wieder zu interaktiven Anpassungen der symbolischen Bedeutung kommt (vgl. *Symbolic Interactionism*). Bezogen auf unsere Fragestellung heißt das: *Bedeutung wird interaktiv hergestellt und verändert* und ist nicht gegeben. Zweitens besitzt nicht nur jedes Zeichen einen Handlungsaspekt, sondern auch *jede Handlung umfasst einen Zeichenaspekt*.

Mit Blick auf das untersuchte Phänomen des Terrors ergibt sich allerdings das Problem, dass die symbolische Interaktion hier weitgehend ins Leere zu laufen scheint. Die latente Botschaft (über die ausschließende Gewalt der Ordnung der Moderne) wird nicht verstanden. Das verweist uns darauf, dass die »sinnlose« Gewalt des Terrors erst eine Bedeutung erhält, sobald wir sie erkennen. Das Zeichen *an sich* hat keine Bedeutung, es wird erst mit Sinn gefüllt, wenn es *für uns* etwas bedeutet. Doch beim Phänomen des Terrors fehlt offenbar das für die geglückte Bedeutung zentrale Element:

das Begehren zu verstehen. Ohne das Begehren zu verstehen kann Be-deutung nämlich kaum gelingen, denn ebenso wie der Sinn nicht gegeben ist, kann Verstehen nicht vorausgesetzt werden, es ist herzustellen – und dazu bedarf es eines Antriebs: eben den Wunsch, das Begehren zu verstehen. Von diesem Begehren aber schweigt die klassische Zeichentheorie weitgehend. Sie fokussiert sich im wesentlichen auf den Be-deutungsakt der Symbolisierung (die sogenannte »Semiose«). Nur ist für das Verstehen offensichtlich der *Deutungs-* bzw. *Verstehensakt* von weit größerer Relevanz. Man müsste deshalb – in der Terminologie der Semiotik gesprochen – den Schwerpunkt hin zur »pragmatischen« Seite (der kontextabhängigen Interpretation der Zeichen) verschieben (vgl. auch Morris: *Grundlagen der Zeichentheorie*: S. 52ff.).

Mit dem Problem des Verstehens und der Interpretation von Zeichen beschäftigt sich freilich »traditionell« die Hermeneutik. Und auch hier ist es so, dass es für das antike und mittelalterliche Denken selbstverständlich war, dass der Sinn der zu deutenden Zeichen voranzusetzen ist. In der theologischen Allegorese »heiliger« Schriften etwa versuchte man entsprechend, den in ihnen verborgenen »göttlichen« Sinn zu entschlüsseln. Diese Auffassung eines gegebenen Sinns wurde allerdings im Vollzug der Bewegung der Moderne immer brüchiger. So ist (spätestens) für Wilhelm Dilthey die Hermeneutik nicht nur die bestimmende Methode für alle Geisteswissenschaften (vgl. *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*: S. 101ff.). Zudem kann der hermeneutisch zu deutende Sinn niemals absolut sein, sondern er ist immer relativ zu den jeweiligen gesellschaftlichen wie historischen Gegebenheiten (vgl. ebd.: S. 136ff.) – und repräsentiert damit ein »lebendiges«, niemals abschließend zu bestimmendes Wissen (vgl. ebd.: S. 141).

Diese »Lebendigkeit« des Sinns betont auch Georg Gadamer, der in seiner im 20. Jahrhundert maßgebenden Grundlegung der Hermeneutik (neben Dilthey) vor allem an Heidegger anschließt. Er bemerkt: »Die Ausschöpfung des wahren Sinns aber, der in einem Text oder in einer künstlerischen Schöpfung gelegen ist, kommt nicht irgendwo zum Abschluß, sondern ist in Wahrheit ein unendlicher Prozeß.« (*Wahrheit und Methode*: S. 303) Allerdings schimmert auch bei Gadamer noch ein Transzendentalismus auf, indem er herausstellt, dass das (verstehende) Subjekt nicht etwa den Sinn erschafft, sondern es ist vielmehr seine Ausgabe, sich einzulassen, sich zu öffnen – um dadurch den in der Welt vorgefundenen Sinn zu verstehen: »Das Subjekt des Spiels«, so Gadamer, »sind nicht die Spieler, sondern das Spiel kommt durch die Spieler lediglich zur Darstellung.« (Ebd.: S. 98)

Den entscheidenden Schritt vollzieht erst Paul Ricoeur. Er stellt heraus, dass es sich beim Verstehen nicht um die Annäherung an die Intentionen eines »Autors«, sondern um einen kreativen Akt handelt, der dem Wunsch nach dem Verstehen entspringt: »Verstehen hat nur wenig zu tun mit dem Autor und seiner Situation. Es möchte die durch den Text eröffneten Weltdeutungen begreifen. Einen Text verstehen heißt, seiner Bewegung vom Sinn zum Bezug, von dem, was er sagt, zu dem, wovon er handelt, folgen.« (*Der Text als Modell*: S. 279) Und entsprechend kann jede Handlung wie ein Text gelesen und interpretiert werden (vgl. ebd.: S. 252).

Bei dieser »konstruktivistischen« Sicht auf die hermeneutische Interpretation kann Ricoeur freilich auf die poststrukturalistische Dekonstruktion der Autorenschaft aufbauen, wie sie namentlich von Roland Barthes und Michel Foucault äußerst gründlich betrieben wurde. So ist der Autor für Barthes nicht etwa Urheber des Textes. Unter Bezugnahme auf den Dichter Mallarmé stellt er heraus, dass nicht der Autor, sondern die Sprache spricht. In letzter Konsequenz bedeutet das den Tod des (tradierten Bildes des) Autors, der eigentlich erst mit dem Text entsteht (vgl. *Der Tod des Autors*: S. 189). Die klassische Text-Hermeneutik wird folgerichtig obsolet, da es einen ursprünglichen Sinn nicht gibt, sondern nur die durch den Text inspirierten Sinnkonstruktionen der Rezipienten (vgl. ebd.: S. 192). Für Michel Foucault greifen diese Thesen Barthes gleichzeitig zu kurz und gehen zu weit. Denn Barthes sieht nicht die »eigentliche« Bedeutung des Autors: als eine (machtvolle) Funktion des Diskurses, die etwa die Einheit des Textes erst schafft (vgl. *Was ist der Autor?:* S. 211ff.).

Entsprechend dieser Sichtweise ist der »Autor« eine spezifische Ausprägung diskursiver Macht, die Foucault in ihren verschiedenen Dimensionen in seiner Schrift »*Die Ordnung des Diskurses*« herausgearbeitet hat. Und damit schließt sich in gewisser Weise der Zirkel (der diskursiven Gewalt). Denn mit der Gewalt der Zeichensprache des Terrors symbolisiert sich dementsprechend letztlich nur ein allgemeines Phänomen: nämlich die Gewaltsamkeit der Be-deutung, die mit ihren Regeln und Festschreibungen differenter Sinn ausschließt und versucht; dem Empfänger der Botschaft eine bestimmte Interpretation, einen bestimmten Sinn nahe zu bringen. Jede Zeichensetzung, jede Symbolisierung ist damit auch ein »symbolischer« Gewaltakt. Die manifeste Gewalt des Terrors ist nur ein Sonderfall, in dem dieser gewaltvolle Aspekt der Be-deutung besonders deutlich zutage tritt – genauso wie das zwangsläufige Scheitern des Bemühens um die Festschreibung des Sinns. Denn – und das ist die Lehre der (modernen) Hermeneutik – das Verstehen (und vor allem was verstanden wird) entzieht sich der Kontrolle.

DIE »FARBE« DER ZEICHEN

Das Beispiel der Zeichensprache des Terrors wurde oben so ausführlich dargestellt, weil hieran vier wesentliche Momente der Symbolisierung deutlich werden konnten: die Ebene der Latenz, der Handlungsaspekt der Zeichensetzung, das (»mißverständliche«) Problem der Interpretation und die Gewalt, die jede Symbolisierung impliziert. Mit dem folgenden – knapper gehaltenen – Beispiel (des Symbolismus in) der Kunst soll das zwar bereits thematisierte, aber doch relativ »farblos« gebliebene Moment der (sinnlichen) *Ästhetik* sowie die *Kontextabhängigkeit* des Symbols (die auch den »Willen« zum Verstehen beeinflusst) klarer heraus gearbeitet werden.

Der Symbolismus ist eine Strömung in der Literatur und der bildenden Kunst, die Ende des 19. Jahrhunderts zuerst in Frankreich aufkam, sich dann auch übrigen Europa verbreitete und bis in die 1920er Jahre hinein populär blieb (vgl. z.B. Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*). Zum einen setzte man sich im Symbolismus vom Naturalismus ab, der als schale Nachahmung der Realität empfunden wurde. Die Romantik, als andere dominante Strömung der Zeit, war den Symbolisten hingegen zu sentimental und zweitens hatte sie sich – in der ständiger Selbstwiederholung – verbraucht. So bemerkt Jean Moréas in seinem symbolistischen literarischen Manifest, das in der Zeitschrift »*Le Figaro*« (Ausgabe vom 18. September 1886) erstmals veröffentlicht wurde: »Die Romantik, nachdem sie alle wilden Sturmglocken des Aufstands geläutet, nachdem sie ihre Tage des Ruhms und des Kampfes gehabt hatte, verlor so ihre Kraft und ihren Reiz, entsagte ihren heroischen Kühnheiten, gab sich brav, skeptisch und voll von gesundem Menschenverstand [...]« (*Der Symbolismus*) Und so verkündete Moréas emphatisch den Anbruch der neuen Ära des Symbolismus, der auch eine neue Ästhetik entfalten sollte: »Als Feindin der Belehrung, der Verkündung, der falschen Empfindsamkeit und der objektiven Beschreibung sucht die symbolische Dichtung die Idee in eine sinnliche Form zu kleiden, die gleichwohl nicht ein Selbstzweck wäre, sondern die, indem sie ganz dem Ausdruck der Idee dient, ihr untergeordnet bliebe. Die Idee ihrerseits darf sich nicht des prächtigen Gewandes äußerer Analogien berauben lassen; denn die wesentliche Eigenschaft der symbolischen Kunst besteht darin, niemals bis zum Begriff der Idee an sich zu gehen. So können sich in dieser Kunst die Bilder der Natur, die Handlungen der Menschen, alle konkreten Phänomene nicht selber zeigen; es sind in diesem Zusammenhang sinnliche Erscheinungen, dazu bestimmt, ihre esoterischen Affinitäten mit den ursprünglichen Ideen darzustellen.« (Ebd.) Wir haben



Abbildung 2: Franz Stuck – Die Sünde

Frau (die »biblische« Eva) dar, um die eine Schlange gewunden ist. Sehr düster in der Farbgebung leuchtet nur ihr teilweise entblößter Oberkörper aus dem Dunkel der Fläche hervor. In Interpretationen des überaus bekannten Gemäldes – einem Hauptwerk Stucks und zugleich eines der wichtigsten Werke des Symbolismus – können wir die unterschiedlichsten Deutungsansätze vorfinden. Eine geradezu »existentialistische« Interpretation wird uns in dem autobiographischen Roman »*Das Jahr der schönen Täuschungen*« von Hans Carossa geboten, die auch von der Internetseite und in Katalogen der »Neuen Pinakothek« immer wieder zitiert wird: »Es gibt Kunstwerke, die den Sinn für Gemeinschaft in uns kräftigen, und andere, die uns in die Vereinzelung locken; zu diesen gehörte das Gemälde von Stuck. Diese Figur wies jeden auf einen einsamen Weg, wo er früher oder später einer ihrer [der Sünde] lebenden Schwestern begegnen müßte.« (S. 308)

Andere, gängige Interpretationen betonen die »Zweideutigkeit« der dargestellten Frauenfigur, so etwa Solveig A. im Rahmen eines Schul-Referats (was uns

es also beim Symbolismus mit einer Ästhetik der kunstvollen Verkleidung (des Sinns) zu tun. Während beim Naturalismus das ästhetische Prinzip der Abbildung galt, versuchte man in der Romantik die Wirklichkeit ästhetisch zu idealisieren. Für die Symbolisten lag das Wirkliche jedoch in der Verformung – wobei man sich bevorzugt mythischen-existentialen Themen wie Liebe, Tod und Leidenschaft widmete.

Diese thematische Fokussierung gilt auch in der Malerei – wie das Beispiel des Gemäldes »Die Sünde« von Franz Stuck aus dem Jahr 1893 zeigt (siehe Abbildung 2), das in der »Neuen Pinakothek« in München zu sehen ist (von dem es aber – aufgrund der großen Nachfrage nach dem Motiv – eine ganze Reihe von Variationen gibt). Es stellt eine

zugleich nochmals auf die Popularität dieses Gemäldes verweist): »Sowohl die Mimik der Frau, als auch die Schlange, strahlen eine Art Bedrohung oder Gefahr aus, dennoch bleibt die Frau für den Betrachter reizvoll. Die Symbolik der Schlange verstärkt die generelle Zweideutigkeit und Komplexität: Sie ist nicht nur nach keltischem Glauben ein schöpferisches Symbol und steht wegen ihrer Fähigkeit sich zu häuten auch für menschliche Wiedergeburt. Zugleich tötet sie ihre Beute und ist räuberisch und heimtückisch [...]«

Allerdings wendet der sich »professionell« gebende Kommentar auf den Seiten des Kultur-Magazins »Mahagoni« sich explizit dagegen, dass wir das Bild Stucks als moralisierende Warnung vor der Sünde oder als Verdammung weiblicher Lust lesen: »Tatsächlich dürfte es in Franz von Stucks ›Sünde‹ nicht darum gehen, die Frau als Verführerin des Mannes zu denunzieren oder ihre ›uner-sättliche Sexualität‹, so allen Ernstes eine Interpretation, an den Pranger zu stellen. Derlei Argumentationsmuster zählten zur Entstehungszeit des Bildes für Künstler vom intellektuellen Rang eines Franz von Stuck schon lange zum rhetorischen Unterdrückungsapparat einer Epoche, in der sich Staat und Kirche die Macht über Vermögen und Seelen der Untertanen teilten. Eher dürfte die Schemenhaftigkeit des Bildes Programm sein: Entlarvt sie doch die Sünde als das, was sie tatsächlich ist – eine Kulisse, aufgerichtet wie ein Schild am Wegesrand, das den Reisenden in eine bestimmte Richtung bewegen soll.« Stuck wird uns hier folglich als emanzipatorische Künstlerpersönlichkeit dargestellt – eine Sicht die jedoch durch Stucks eigene Bemerkungen zu seinem Motiv kaum gestützt wird, denn er notierte am Rand einer Vorstudie: »Die Sünde / saugend mit glühenden Augen / weißen Brüsten wollüstig strotzend / lockt das nackte Weib zur Verführung / aber zugleich neben dem lockenden / Antlitz, züngelt die giftige Schlange« (zitiert nach Kreissl: *Franz von Stuck*: S. 6).

Man sieht, die Deutung der Symbole ist (nicht nur) im Kontext der Kunst in hohem Maß abhängig vom Vorurteil und vom Vorwissen der Interpreten. Das Besondere am Beispiel der Kunst – das uns zugleich auch auf ein Allgemeines verweist – ist aber, dass hier eine (tiefere) Sinnhaftigkeit gleichsam vorausgesetzt wird. Und je bekannter der oder die Künstler/in und das Werk ist, desto ausgeprägter ist dieses Vorurteil. Dies gilt speziell für die institutionelle Seite (der akademischen Kunstgeschichte, der Sammler und Museen etc.), aber in der Regel auch für das »gewöhnliche« Publikum, das durch museale Inszenierungen, die den Werken einen »weihevollen« Rahmen geben, zusätzlich beeindruckt wird. Ganz im Gegensatz zum Beispiel des Terrors haben wir es also mit einem ausgeprägten »Willen zum Verstehen« zu tun.



Abbildung 3: Marcel Duchamps – Fountain (Replik)

Der Kontext (der Kunst) scheint also einen bedeutenden Einfluss auf den »Willen zum Verstehen« zu haben. Man kann dies noch deutlicher an Beispielen wie dem Surrealismus oder gar der abstrakten Kunst sehen, wo die Deutung des Sinns schwer(er) fällt, aber trotzdem (oder vielmehr gerade deshalb) ausgeprägte Anstrengungen der »Sinn-suche« unternommen werden. So verschlüsselt oder gar (bewusst) absent ein be-deuteter Sinn sein mag, es wird manchmal geradezu verzweifelt versucht, trotzdem eine »bestimmbare« Bedeutung zu erkennen – und sie wird damit in der Tat hergestellt.

Mit diesem Phänomen der Kontext-abhängigkeit des Sinns (und des Begehrens zu verstehen) spielt auch die Kunst selbst. Marcel Duchamp etwa – Pionier der Objekt- und Konzeptkunst – platzierte mit seinen »Ready-Mades« zu Beginn des 20. Jahrhunderts normale Alltagsgegenstände in Kunsträumen. So hatte er zum Beispiel 1913 das Rad eines Fahrrads auf einen Küchenhocker montiert und in seinem Atelier aufgestellt. Und 1917 reichte er unter dem Pseudonym R. Mutt ein Urinal als Ausstellungsobjekt bei der Jahresschau der »Society of Independent Artists« in New York ein – zu deren offiziellen Gründungsmitgliedern er zählte (vgl. Camfield: *Marcel Duchamp's Fountain*: S. 65ff.).

Ist die künstlerische Provokation allerdings erst einmal etabliert, so findet auch in solch »obskuren« Fällen schnell eine institutionelle Einhegung und »Verschulung« (siehe auch oben) der Bedeutung statt. So wurde zwar Duchamps Urinal noch während der Ausstellung entfernt und in der Folge – so darf man hoffen: »fachgerecht« – entsorgt. Heute finden sich aber nicht nur gleich mehrere (vom Künstler »autorisierte«) Repliken in diversen Museen (siehe z.B. Abbildung 3). Wir werden zudem großzügig mit Deutungsangeboten versorgt, die uns etwa erklären, dass es Duchamps Absicht gewesen sei, die Grenzen des Geschmacks auszuweiten und der Kunst neue Materialien und

Zugänge zum wirklichen Leben zu erschließen (so z.B. Danto: *Marcel Duchamp and the End of Taste*). Es existiert sogar eine eigene Webseite, die es zum Ziel hat, der Öffentlichkeit den Sinn und die Bedeutung der Werke Duchamps näher zu bringen (siehe <http://understandingduchamp.com>). Allerdings bemerkt wiederum Duchamp selbst (ohne die »Autorität« des Autors zu ernst zu nehmen) zu seinen Ready-Mades: »Ich wollte ja eigentlich kein Kunstwerk daraus machen. Der Ausdruck »Ready-made« tauchte erst im Jahre 1915 auf, als ich nach Amerika ging. Er interessierte mich als Wort, aber als ich ein Fahrrad-Rad mit der Gabel nach unten auf einen Schemel montierte, dachte ich dabei weder an ein Ready-made noch an irgendwas anderes, ich wollte mir so nur die Zeit vertreiben.« (Zitiert nach Böttger: *Marcel Duchamps Fountain*)

Selbst wo also im Rahmen der Kunst versucht wird, sich bestimmten Aufladungen mit Bedeutung zu entziehen, erfolgen mit »autoritativem« Wissen gestützte Festschreibungen und Tradierungen bestimmter Deutungsangebote – spätestens wenn sie Eingang in den Unterricht (in Schulen und Universitäten) finden. In anderen Kontexten werden Symbole bzw. bestimmte mögliche Bedeutungsgehalte dagegen – trotz ihrer Symbol-Gewalt – nicht erkannt. Man trifft auf Abwehrhaltungen, die, wie im Fall des Terrors, auch sozial und politisch begründet sind, und bestimmte Bedeutungen aus dem Horizont der Erkenntnis von vorne herein auszuschließen versuchen. *Der Wille, das Begehren zu verstehen ist also hochgradig kontextabhängig.*

Allerdings kann man – schon aus grundsätzlichen erkenntnistheoretischen Erwägungen heraus – natürlich nie tatsächlich wissen, was jemand bedeuten will, und vor allem nicht, wie diese(r) es selbst verstanden hat. Schon alleine deshalb ist der (soziale) Kontext der Symbolisierung – als Deutungsrahmen – von zentraler Wichtigkeit: Die Konstruktion der Bedeutung findet nicht auf einem leeren Blatt statt, sondern auf der Basis gegebenen Wissens. Aber wir dürfen eben trotzdem – als zweiten »be-deutenden« Faktor – auch nicht jenes Element vergessen, auf das Moréas in seinem symbolistischen Manifest so deutlich hinwies: die *Kraft der Ästhetik*. Diese »materielle« Kraft kann man – in der Kunst und anderen (ästhetischen) Medien – *erleben*. Ob man sie »beschreiben« kann? Allerdings *muss* man – angesichts der Realität differenter Deutungen – eingestehen: Es existiert offenbar ein (auch und gerade durch den »Autor«) *nicht kontrollierbarer Rest*, der sich der Gewalt der Be-deutung entgegen stemmt und in der Sinnlichkeit der Zeichen ihren materiellen Grund hat. Diese subversive Materialität, wie ich sie nennen möchte, steht für einen produktiven Kontrollverlust, der eintritt, sobald der Akt der Symbolisierung erfolgt ist. Dieser Kontrollverlust bedeutet: Der Raum der Interpretation – der

immer auch einen möglichen Ort des Gegen-Sinns darstellt – ist eröffnet. Man erkennt ihn – wenn auch nur schemenhaft, durch die tradierten Fest-schreibungen überformt – ganz greifbar auch an den differenten Deutungen der Kunstwerke. Man kann und sollte ihn in keinem Fall auf diesen abgegrenzten Raum beschränken. Die sinnliche Ästhetik kann – ihrem (»materiel-len«) Potential nach – der einhegenden Gewalt der Be-deutung in allen Feldern erfolgreich entgegen stehen.

AUSRUFEZEICHEN!

Die materielle Sinnlichkeit der Zeichen, die einen ästhetischen Deutungsraum eröffnet, mag zwar nämlich in den Objekten der Kunst am deutlichsten hervortreten. Aber sie ist keinesfalls auf diese beschränkt. Die Sinnlichkeit der Zeichen existiert selbst dort, wo das Zeichen zunächst rein abstrakt und »unsinnlich« erscheint. Ich möchte mich deshalb kurz einem weiteren Beispiel zuwenden, das klar machen soll, dass alle Zeichen einen materiell-sinnlichen Aspekt umfassen, der ihre Wahrnehmung und Deutung beeinflusst. Dieses Beispiel ist deshalb bewusst ein eher abstraktes Zeichen, das noch nicht einmal eine fest stehende Bedeutung für sich beansprucht: das Ausrufezeichen. Es gehört zu den Satzzeichen und fungierte dabei zunächst eher als Binnenzei-chen denn als Satzschlusszeichen, wie es dem heute dominanten Gebrauch entspricht (vgl. Masalon: *Die Deutsche Zeichensetzung*: S. 133f., S. 159 u. S. 176). Selbst ohne konkreten angebbaren Sinn ausgestattet, soll es lediglich die Bedeutung einer vorangegangenen Aussage hervorheben und unterstreichen – und übt damit genaugenommen eine kommentierende Funktion aus (vgl. Bredel: *Interpunktion*: S. 63).

Das Ausrufezeichen ist also, wie letztlich alle Satzzeichen, gewissermaßen ein »Prototyp« eines »leeren Signifikanten«: seine Bedeutung ist nicht festgelegt, sondern veränderlich und abhängig von Kontext. Dabei ist seine Formgebung (vermutlich) nicht von existierenden »Gegenständen« abgeleitet. Das Aus-rufezeichen ist also – gemäß der Konvention von Peirce – nicht-ikonisch. Allerdings kann man mit gutem Recht behaupten, dass das Ausrufezeichen selbst zur Ikone geworden ist. Es hat sich als (Sinn-)Bild verselbständigt, so dass es heute selbst in Verkehrszeichen als eindeutiges Signal verwendet wird: In einem rot gerahmten Dreieck warnt es vor Gefahrenstellen (siehe Abbildung 4). Wir haben es also im Fall des Ausrufezeichens mit einer Ikoni-sierung eines ursprünglich »abstrakten« Zeichens zu tun.



Abbildung 4: Verkehrszeichen 101 (Gefahrenstelle)

Hoch interessant ist dabei, dass es möglicherweise im Verlauf der Geschichte dieses Zeichens zu einer Verschiebung, ja, Umkehrung der Bedeutung gekommen ist. Denn nicht nur als Verkehrszeichen verstehen wir das Ausrufezeichen heute gerne primär als Warnung. Der niederländische Schriftsteller und Gelehrte Willem Bilderdijk (1756–1831) vertrat aber die weithin rezipierte These, dass das Ausrufezeichen sich aus der lateinischen Freudebekundung »io« entwickelt hat, die in mittelalterlichen

Texten auch als Schlusszeichen verwendet wurde, wobei der I-Strich im Lauf der Zeit nach oben wanderte (vgl. Partridge: *You Have a Point There*: S. 82). Allerdings gibt es für diese These keine wirklich stichhaltigen Belege. Und wahrscheinlich verhält es sich zudem so, dass das verwendete »io« selbst eine Abkürzung für »interiectio« (Einwurf) war (vgl. auch Humez/Humez: *On the Dot*: S. 141).

Auch herrscht offenbar weitgehende Uneinigkeit über das erste Auftauchen des Ausrufezeichens. So heißt es etwa in der deutschen Ausgabe der Wikipedia: »Hartmut Günther, Professor für deutsche Sprache und Didaktik an der Universität zu Köln, fand bei einem diachronen Vergleich von Editionen der lutherschen Bibelübersetzung das erste Ausrufezeichen in einer Ausgabe aus dem Jahr 1797.« In der englischen Wikipedia-Ausgabe erfahren wir jedoch (allerdings in Bezug auf Großbritannien): »The exclamation mark was first introduced into English printing in the 15th century [...]« Und wiederum eine andere Datierung findet sich im Duden-Band zu den Satzzeichen: »In älteren Schriften der romanischen Sprache fehlt das Ausrufezeichen als solches überhaupt, und in Deutschland ist der Erstdruck von Johann Fischart's ›Flohhatz‹ (1592) wohl das älteste Zeugnis für seine Anwendung.« (Berger: *Komma, Punkt und alle anderen Satzzeichen*: S. 7f.) Als gesichert kann jedoch gelten, dass es eine Verschiebung im Anwendungsbereich des Ausrufezeichens gegeben hat: Anfänglich wurde das Ausrufezeichen eher wie ein Komma zur Abtrennung von Teilsätzen verwendet. Die erste systematische Beschreibung seiner Funktion als Zeichen mit einer aussageverstärkenden findet

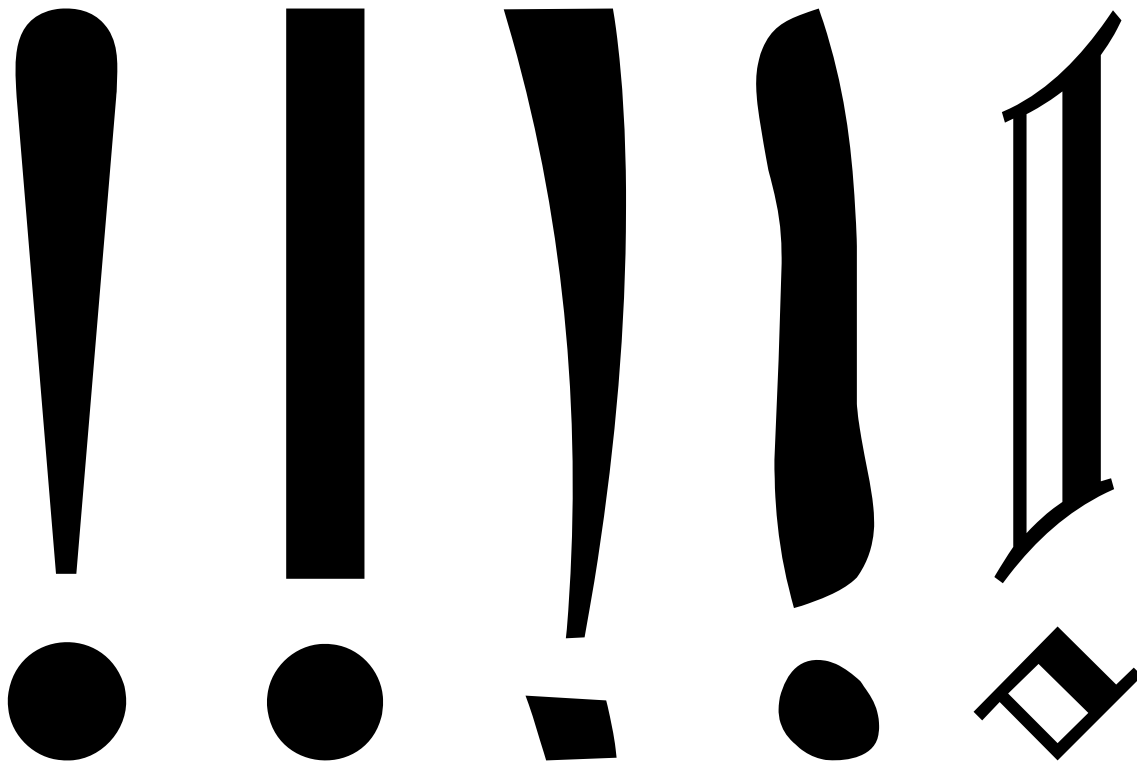


Abbildung 5: Ausrufezeichen in verschiedenen Schrifttypen

sich in der »Allgemeinen Sprachlehr« von Ratke aus dem Jahr 1619 (vgl. Höchli: *Zur Geschichte der Interpunktion im Deutschen*: S. 288).

Doch lösen wir uns von der Entstehungsgeschichte und Funktion des Zeichens und gehen wir zur ästhetischen Dimension über, die uns im »Zeichenkörper« entgegentritt (vgl. auch Lücking: *Ikonische Gesten*: S. 105ff.). Hier gibt es verschiedene Faktoren, die unsere sinnliche Wahrnehmung des (Schrift-)Zeichens beeinflussen: die Größe und die Fläche, die das Zeichen einnimmt, die Farbe des Zeichens, die (im Fall der Druckschrift durch die Schrifttype definierte) konkrete Formgebung des Zeichens (siehe auch Abbildung 5). Und nicht zu vergessen: das Trägermedium, das uns den »Eindruck« des Zeichens vermittelt. Denn ob wir ein Zeichen etwa an einem schlecht auflösenden Bildschirm, als Leuchtreklame oder gedruckt auf Bütten-Papier lesen – für uns erschließt sich jeweils eine andere sinnliche Dimension, die auch auf die Bedeutung ausstrahlen kann. So werden wir ein rot leuchtendes und blickendes Ausrufezeichen auf einer Bildschirmanzeige anders interpretieren (nämlich wahrscheinlich als Warnung) als eine mit Tuschepinsel gezeichnete Kalligraphie, in der ein Ausrufezeichen integriert ist. Dabei werden wir im ersten Fall vermutlich das Blinken als aufdringlich, die Farbe als ener-

getisch und den Kontext als verunsichernd wahrnehmen – was uns wiederum auf die Kontextabhängigkeit und die (semantischen) »Hintergründe« der Symbolisierung verweist. Im Fall der Kalligraphie hingegen könnte die Umgebung und die künstlerische Gestaltung der Zeichen-Formen bewirken, dass das Ausrufezeichen mit seinem Kontext zu einem ästhetischen Ganzen verschimmt und seinen potentiellen »appellativen« Charakter nur dem genauen Beobachter offenbart – der diesen in verschiedene Richtungen interpretieren kann.

Die konkrete Form des Zeichens hat aber auch Auswirkungen auf seine Erkennung. So gibt es zahlreiche Studien, die sich mit der Lesbarkeit der Schrift in Abhängigkeit von der verwendeten Schrifttype beschäftigen. In älteren Studien ist dabei eine Überlegenheit von klassischen Serifenschriften gegenüber serifenlosen Schriften und Schreibmaschinenschriften gefunden worden (vgl. z.B. *Patterson/Tinker: Studies of Typographical Factors Influencing Speed of Reading* – X). Derartige Ergebnisse werden durch Typographen meist damit begründet, dass Serifenschriften eine leichtere Unterscheidung bestimmter Buchstaben ermöglichen, was die Gesamtlesbarkeit verbessern würde (vgl. so etwa Bosler: *Matering Type*: S. 15). Neuere Studien zeigen diese Effekte – insbesondere für Bildschirmschriften – kaum mehr (vgl. im Überblick Tarasova/Sergeeva/Filimonova: *Legibility of Textbooks*: S. 1302f.). Zwar gibt es Unterschiede in der Lesbarkeit zwischen einzelnen Schrifttypen, sie hängen aber von persönlichen Vorlieben, Gestaltungsqualität und Verbreitung (und damit der »Gewohnheit« der Leser) ab und nicht, ob die Schrift Serifen besitzt (vgl. so auch etwa Lange/Esterhuizen/Beatty: *Performance Differences Between Times and Helvetica in a Reading Task* oder Liebig: *Browser-Typografie*).

Unterschiedliche Schrifttypen besitzen, neben den praktischen Aspekten, die sie implizieren, natürlich ebenso unterschiedliche ästhetische Anmutungen, und man kann dies auch gut am Ausrufezeichen nachvollziehen (siehe nochmals Abbildung 5). Vor allem ergeben sich durch die (Schrift-)Form emotionale und historische Assoziationen. Frakturschrift etwa wird oft – fälschlicherweise – mit dem Mittelalter oder NS-Zeit assoziiert. Tatsächlich entstand sie erst im 16. Jahrhundert und dominierte im deutschsprachigen Bereich bis ins 19. Jahrhundert hinein weite Bereiche, bis sie schließlich fast durchgängig durch Antiquaschriften abgelöst wurde (vgl. Kapr: *Fraktur*). Zwar erlebte die Frakturschrift dann während des NS-Regimes eine gewisse Renaissance, allerdings setzten sich die Nationalsozialisten explizit dafür ein, die Fraktur im Schulunterricht durch Antiquaschriften flächendeckend zu ersetzen (vgl. Baumgart: *Fraktur, Antiqua, Schwabacher*).

Richtig ist jedoch zweifellos, dass die Empfindung der Schrift und die Präferenzen für einen bestimmten Schrifttypus oder eine Schriftengruppe einem historischen Wandel unterliegt, weshalb vor allem Firmen versuchen, ihre Textlogos kontinuierlich an den jeweiligen Zeitgeschmack anzupassen. Und dabei ist es keinesfalls so, dass es hier einen linearen Verlauf (hin zur klaren Formgebung) gibt, wie sich etwa am Beispiel des Textlogos der Marke »Nivea« zeigen lässt, wo für das klassische Creme-Produkt das sachlichste Design tatsächlich in den 1920er und 1930er Jahren zu finden ist, während man ab Ende der 1950er Jahren zu einer verspielteren Form zurückgeht (siehe die Abbildungen auf <https://www.nivea.de/marke-unternehmen/markenhistorie-0247> und vgl. auch Nieslony: *Corporate Design am Beispiel der Marke »Nivea«*).

Die Werbung setzt also ganz klar auf die ästhetische Wirkung der Zeichen – und wir sollten uns hier durchaus ein Beispiel an ihr nehmen. Denn wie gerade der Fall des Ausrufezeichens gezeigt hat: kein Zeichen ist so abstrakt, dass es nicht auch eine ästhetisch-sinnliche Dimension umfassen würde. Zwar ist es schwierig, diese Dimension von den ihren soziokulturellen Überformungen zu lösen, aber sie ist darum nicht weniger »real«: es liegt eine sinnlich-materielle Kraft selbst in den »flachesten« und abstraktesten Zeichen/Symbolen. Zudem kann niemals ausgeschlossen werden, dass nicht auch solche vordergründig abstrakten Zeichen zu »Ikonen« werden, sich gewissermaßen »verbildlichen« – so wie das Ausrufezeichen zu einem »Bild« der Gefahr geworden ist, das sich selbst in Verkehrsschildern »materialisiert«. Und dies verweist noch einmal in vollem Umfang darauf, dass die Zeichen nicht von der materiellen Ebene zu trennen sind: Es gibt keine immateriellen Zeichen.

DIE (MEHRDIMENSIONALE) DUALITÄT DES ZEICHENS

Das Zeichen ist also keine »reine« Form, und es ist niemals eindimensional. Das gilt nicht nur räumlich betrachtet, wo es immer, schon durch seine ästhetischen »Ausstrahlungen«, von der zweiten in die dritte Dimension ragt. Die Mehrdimensionalität des Zeichens gilt auch und gerade in Bezug auf seine »Bestimmung« (als Bedeutendes). Dabei möchte ich drei Ebenen bzw. Dimensionen hervorheben, auf der zumindest eine Dualität des Zeichens gegeben ist: Es sind die *Dualität von Bedeutung und Materialität* (ontologisch-materielle Dimension), die *Dualität von Bedeutung und Verstehen* (hermeneutische Dimension) sowie die *Dualität von Bedeutung und »Bedeckung«* (epistemologische Dimension).

Die Dualität von Bedeutung und Materialität liegt in der sinnlichen Ästhetik der Zeichen begründet. Die auf der Materialität beruhende ästhetische Kraft des Zeichens ist, wie auch das Beispiel des Ausrufezeichens gezeigt hat, nicht nur auf die symbolischen Objekte der Kunst beschränkt, sondern stellt eine allgemeine Eigenschaft der Zeichen/Symbole dar. Entsprechend bemerkt Jan Assmann (unter Bezugnahme auf seine Analysen ägyptischer Schrift): »Jedes Zeichen hat zwei Aspekte, den Aspekt seines Funktionierens in einem Zeichensystem, kraft dessen es sich überhaupt erst auf einen bestimmten Sinn beziehen kann, und den Aspekt seiner sinnlichen Erscheinungsform, kraft deren es diesen Sinn überhaupt erst zur Erscheinung bringen kann. Unter dem Begriff der Semantizität sei der erste Aspekt bezeichnet und alles zusammengefaßt, was für das Funktionieren des Zeichens als Zeichen unabdingbar wichtig ist. Unter dem Begriff der Materialität wollen wir den zweiten Aspekt bezeichnen und alles zusammenfassen, was als sinnliche ›Trägermaterie‹ dient und so oder anders beschaffen sein kann, ohne daß die Funktionalität des Zeichens davon beeinträchtigt sein muß.« (*Im Schatten junger Medienblüte*: S. 143f.)

Assmann weist hier also explizit auf die Dualität von Bedeutung und Materialität hin, geht jedoch nicht den entscheidenden Schritt. Denn obwohl er feststellt: »Das Mitsprechen der Materie [...] ist nie völlig zum Schweigen zu bringen, sondern nur in Latenz zu halten« (ebd.: S. 147) – die Materialität bleibt bei Assmann letztlich doch immer der Funktion (der Semantizität) untergeordnet (siehe oben). Hier kann man vom (symbolistischen) Diskurs der Kunst lernen, dass die sinnliche Materialität nicht nur »unkontrollierbar«, sondern der Funktion keineswegs nachrangig sein muss. Sie stellt eine eigene, *ästhetische Sprache* dar, die weniger auf konventionelle Bedeutung als vielmehr auf sinnliche Erfahrung gründet. Das Zeichen ragt über seine (bedeutete) Bedeutung hinaus. Und so ist Sybille Krämer zuzustimmen, wenn sie ausführt: »Kraft ihrer medialen Materialität sagen die Zeichen mehr als ihre Benutzer jeweils meinen.« (*Das Medium als Spur und als Apparat*: S. 79) Dabei gilt es allerdings zu beachten: Genauso wie jedes Zeichen einen materiell-sinnlichen Aspekt umfasst, der seine konventionelle Bedeutung potentiell transzendiert, so besitzt jedes »Ding«, jedes materielle Objekt (qua seiner sinnlichen Materialität, die uns »anspricht«) einen symbolischen Aspekt – den es zu deuten gilt.

Dies führt uns von der materiell-ontologischen zur hermeneutischen Dimension der Zeichen, die geprägt ist durch eine Dualität von Bedeutung und Verstehen. Es handelt sich hier um eine Dualität, da man grundsätzlich von einer Differenz

zwischen dem, was bedeutet wird, und dem, was verstanden wird auszugehen hat. Bedeutung und Verstehen können nahe beieinander liegen, aber sie können auch völlig entkoppelt sein – wobei hier der »Wille zum Verstehen« eine zentrale Rolle spielt (wie auch das Beispiel der symbolischen Dimension des Terrors zeigte). Das Zeichen verbindet beide: Es soll eine bestimmte Bedeutung symbolisieren, andererseits löst es ein bestimmtes »Verständnis« aus. Das Zeichen ist damit nicht nur Symbol der Bedeutung, sondern auch »Objekt« des Verstehens.

Wie bereits oben herausgearbeitet wurde, besitzt dabei nicht nur die Bedeutung eine Handlungsdimension. Auch das Verstehen ist ein Akt, eine Hervorbringung der/des Verstehenden – und das bedeutet wiederum, dass jede Transzendenz der Bedeutung alleine deshalb ad absurdum geführt ist. Das Zeichen steht neben der (angenommenen) Bedeutung immer zugleich für die »Konstruktivität« des Verstehens – und die daraus resultierende Möglichkeit (wenn nicht gar die Zwangsläufigkeit) des gegenseitigen Mißverstehens. Man kann sagen: das Zeichen ist vielleicht weniger ein Medium des gegenseitigen Verstehens, als dass es – reflexiv – auf uns selbst (das heißt: unser »Selbstverständnis«) gerichtet ist. In dieser erkenntnistheoretischen »Befangenheit« fällt die materielle Sinnlichkeit des Zeichen umso stärker ins Gewicht.

Allerdings gilt auch hier: die »Ästhetik« des Zeichens ist nicht eindeutig – und neben dem, was das Zeichen (für uns) ausdrückt, gibt es immer auch einen Bereich dessen, was uns das Zeichen (genau dadurch) »verschweigt«. Diese Dualität von Bedeutung und »Bedeckung« wird auch von Boris Groys herausgestellt, wobei er sich jedoch auf den »medialen« Aspekt des Zeichens fokussiert: »Jedes Zeichen bezeichnet etwas und weist auf etwas hin. Aber jedes Zeichen verbirgt auch etwas – und zwar nicht die Abwesenheit des bezeichneten Gegenstands, wie ab und zu behauptet wird, sondern schlicht und einfach ein Stück der medialen Oberfläche, die dieses Zeichen materiell, medial besetzt.« (*Unter Verdacht*: S. 22)

Ich möchte diese Dualität von Bedeutung und Bedeckung allerdings viel grundsätzlicher verstanden wissen: Wenn wir anhand eines Zeichens etwas verstehen und dem Zeichen damit eine Bedeutung zumessen, schließen wir damit zwangsläufig andere Bedeutungen (zumindest solche, die im Widerspruch stehen) aus. Dies ist eine unumgehbare Eigenschaft des Zeichencharakters. Wenn das Zeichen für etwas steht (bzw. »versteht«), so steht es nicht für etwas anderes (bzw. wird nicht anders verstanden). Zugleich übt diese Bedeckung allerdings auch einen Reiz aus. Denn wo etwa die Dualität

von Bedeutung und Bedeckung in der Form von Ambiguität für uns »durchscheint«, übt das Zeichen auf uns oft eine zusätzliche, eigentümliche Anziehung aus.

Dabei ist es eigentlich unerheblich, welche Bedeutung dem Zeichen gegeben-entfalls von seinem »Urheber« zugeschrieben wurde. Denn wie das Zeichen verstanden wird, entzieht sich weitgehend der Kontrolle. Und es gibt nicht wenige Zeichen, die gar nicht als solche gelesen werden. Andererseits gibt es die Zeichen ohne Zeichensetzung: »Nicht-Zeichen«, die als Zeichen »mißverstanden« werden. Man kann also (mit Hans Blumenberg) die »Lesbarkeit der Welt« konstatieren: alles kann als Zeichen aufgefasst (und interpretiert) werden. Zugleich ist die Welt aber auch »unleserlich«. Sie entzieht sich dem (vollständigen) Verstehen – nicht nur durch ihre »Kodierung«, sondern durch die grundsätzliche Dualität von Bedeutung und Bedeckung. Die sinnliche Materialität, die Ästhetik der Zeichen, beinhaltet in diesem Kontext auch eine Falle. Ihre »Objektivität« verleitet zu einer Hypostasierung. Deshalb sollte man sich bewusst machen: Wahrnehmung geschieht immer auf Kosten des nicht Wahrgenommenen.

Es ist also Vorsicht angebracht. Das Zeichen darf nicht zur »Ikone« werden, darf uns weder aufgrund seiner »Materialität« zu einem Objektfetischismus verführen, noch gewähren die Symbole (der Sprache) Zugang zu einer »ursprünglichen« Kraft – wie es etwa eine verbreitete Auffassung im Kontext der russische Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts war (vgl. auch Nohejl: *Die »Auferstehung des Wortes«*). Allenfalls kann man versuchen, an der Materialität der Zeichen anzusetzen, um die Regeln des (Sprach-)Spiels zu durchbrechen und eine »wilde Semiose« zu betreiben. »Wilde Semiose«, so Aleida Assmann, »bringt die Grundpfeiler der etablierten Zeichenordnung zum Einsturz, indem sie die Materialität des Zeichens adaptiert und die Präsenz der Welt wieder herstellt.« (*Die Sprache der Dinge* S. 239) Aber auch hier droht immer die Gefahr einer Romantisierung und Überladung der sinnlichen Materialität des Zeichens (vgl. ebd.: S. 248).

Ein möglicher Ausweg aus dieser »Falle« ist ein zugleich sinnlicher wie doch reflexiver Zugang zu den Zeichen und ihrer »Stofflichkeit«, wobei es gilt, genau den vermittelten Zusammenhang zwischen (konstruierter) Bedeutung und (wahrgenommener) Materialität zu spiegeln (vgl. auch Isenböck: *Sinn und Materialität*: S. 127ff.). Ein solcher »materialistischer Konstruktivismus« liest die Zeichen als Angebote und Aufforderung zur Interpretation, die gespeist ist von einer sinnlich-ästhetischen Verankerung. Die Materialität des Zeichens trifft dabei auf die Zeichenhaftigkeit des Materiellen: der ästhetischen Sprache

der Dinge. Doch im Verstehen (d.h. ihrer Deutung) sind wir nicht nur von unserem (Vor-)Wissen abhängig, das uns bestimmte Deutungen erlaubt (und andere aus unserem Deutungsrahmen ausschließt). Es gilt neben der Wissensabhängigkeit auch die Wahrnehmungsabhängigkeit der Zeichen anzuerkennen. Die Wahrnehmung aber ist (in ihrer Fokussierung) immer beschränkt. Das Zeichen ist immer nur ein Zeichen insoweit es als solches erkannt wird. Und dies wiederum ist auch abhängig vom Willen, vom Begehren zu verstehen: Wir verstehen, was wir verstehen können – und was wir verstehen wollen. Genau diese Beschränkung ist aber ein potentieller Ansatzpunkt zu reflexiver Erkenntnis: Das Zeichen kann uns – indem wir durch die Sinnlichkeit des Zeichens unser Begehren wahrnehmen – als Medium die Botschaft unseres Begehrens übermitteln. Wir müssen nur darauf achten, uns beim Lauschen auf die ästhetische Sprache der (materiellen) Zeichen nicht in einem ästhetischen Fetischismus des Objekts zu verlieren.

Literatur:

- A., Solveig: *Die Sünde – Franz von Stuck*. Online Resource: <http://www.rhetoriksturm.de/franz-von-stuck-die-suende.php>.
- Aristoteles: *Hermeneutica oder Lehre vom Urteil*. Erich Koschny, Leipzig 1876.
- Assmann, Aleida: *Die Sprache der Dinge – Der lange Blick und die wilde Semiose*. In: Gumbrecht, Hans U./Pfeiffer, Karl L. (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Suhrkamp, Frankfurt 1995, S. 237–251.
- Assmann, Jan: *Im Schatten junger Medienblüte – Ägypten und die Materialität des Zeichens*. In: Gumbrecht, Hans U./Pfeiffer, Karl L. (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Suhrkamp, Frankfurt 1995, S. 141–160.
- Austin, John L.: *How to Do Things with Words*. Harvard University Press, Cambridge 1962.
- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorenschaft*. Reclam, Stuttgart 2007, S. 185–193.
- Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. Matthes & Seitz, München 1982.
- Bauman, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz – Das Ende der Eindeutigkeit*. Junius, Hamburg 1992.
- Baumgart, Christel: *Fraktur, Antiqua, Schwabacher = deutsche Schrift? – Zur Auseinandersetzung um die Fraktur im Dritten Reich*. Online Ressource: <http://www.textfindling.de/Fraktur/Schrift.html>.
- Begemann, Christian (1987): *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung – Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Athenäum, Frankfurt 1987.
- Berger, Dieter: *Komma, Punkt und alle anderen Satzzeichen*. Dudenverlag – Bibliographisches Institut, Mannheim 1968.
- Berger, Peter L./Berger, Brigitte/Kellner, Hansfried: *Das Unbehagen in der Modernität*. Campus, Frankfurt/New York 1983.
- Bosler, Denise: *Mastering Type – The Essential Guide to Typography for Print and Web Design*. How Books, Cincinnati 2012.
- Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*. Suhrkamp, Frankfurt 1981.
- Blumer, Herbert: *Symbolic Interactionism – Perspective and Method*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1969.
- Böttger, Matthias: *Marcel Duchamps Fountain [in Auszügen, ergänzt und bearbeitet von Uwe Kurz]*. Online Ressource: <http://www.balloon-painting.de/duchamp.htm>.

- Bredel, Ursula: *Interpunktion*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2011.
- Camfield, William A.: *Marcel Duchamp's Fountain – Its History and Aesthetics in the Context of 1917*. In: Kuenzli, Rudolf E./Naumann, Francis M. (Hg.): *Marcel Duchamp – Artist of the Century*. MIT Press, Cambridge/London 1990, S. 64–94.
- Carossa, Hans: *Das Jahr der schönen Täuschungen*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Insel Verlag, Frankfurt 1962, Band 2.
- Cassirer, Ernst: *An Essay on Man – An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. Yale University Press, New Haven/London 1944.
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*. Meiner, Hamburg 2010.
- Chakravorti Spivak, Gayatri: *Can the Subaltern Speak?* In: Nelson, Cary/Grossberg, Lawrence (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press, Chicago 1988, S. 271–313.
- Danto, Arthur C.: *Marcel Duchamp and the End of Taste – A Defense of Contemporary Art*. In: *tout-fait [Online Journal]*. Vol. 1, Nr. 3 (2000): http://www.toutfait.com/issues/issue_3/News/Danto/danto.html.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Suhrkamp, Frankfurt 1974.
- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Suhrkamp, Frankfurt 1972.
- Dilthey, Wilhelm: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt 1970.
- Eco, Umberto: *Semiotik – Entwurf einer Theorie der Zeichen*. Fink, München 1987.
- Eisenstadt, Shmuel N.: *Die Antinomien der Moderne – Die jakobinischen Grundzüge der Moderne und des Fundamentalismus*. Suhrkamp, Frankfurt 1998.
- Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation – Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Suhrkamp: Frankfurt 1976.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge – Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt 1974.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Fischer, Frankfurt 1997.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen*. Suhrkamp, Frankfurt 1994.
- Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorenschaft*. Reclam, Stuttgart 2007, S. 198–229.
- Freud, Sigmund: *Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Band VII, S. 191–199.
- Freud, Sigmund: *Über den Traum*. In: Ders.: *Über Träume und Traumdeutung*. Fischer, Frankfurt 1983, S. 11–52.

- Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*. Fischer. Frankfurt 1993.
- Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Fischer, Frankfurt 1983.
- Freud, Sigmund/Breuer, Josef: *Studien über Hysterie*. Franz Deuticke, Leipzig/Wien 1895.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. J. C. B. Mohr, Tübingen 1960.
- Ginsburg, Herbert P./Oppen, Sylvia: *Piagets Theorie der geistigen Entwicklung*. Klett-Cotta, Stuttgart 2004.
- Groys, Boris: *Unter Verdacht – Eine Phänomenologie der Medien*. Carl Hanser, München 2000.
- Höchli, Stefan: *Zur Geschichte der Interpunktion im Deutschen – Eine kritische Darstellung der Lehrschriften von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Walter de Gruyter, Berlin/New York 1981.
- Hofstätter, Hans H.: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. DuMont Schauberg, Köln 1965.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Fischer, Frankfurt 1994.
- Humez, Alexander/Humez, Nicholas: *On the Dot – The Speck that Changed the World*. Oxford University Press, New York 2008.
- Isenböck, Peter: *Sinn und Materialität – Herausforderungen einer postkonstruktivistischen Theoriebildung*. In: Renn, Joachim/Erst, Christoph/Isenböck, Peter (Hg.): *Konstruktion und Geltung – Beiträge zu einer post-konstruktivistischen Sozial- und Medientheorie*. Springer VS, Wiesbaden 2012, S. 119–135.
- Jain, Anil K.: *Terror oder die Normalität des Schreckens*. In: Hitzler, Ronald/Reichert, Jo (Hg.): *Irritierte Ordnung – Gesellschaftliche Deutung und Verarbeitung von Terror*. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2003, S. 31–50.
- Jung, Carl G.: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*. In: Jung-Kerker, Lilly/Rüf, Elisabeth (Hg.): *C. G. Jung – Gesammelte Werke*. Walter-Verlag, Olten/Feiburg 1976, Band 9-1.
- Kapr, Albert: *Fraktur – Form und Geschichte der gebrochenen Schriften*. Verlag Hermann Schmidt, Mainz 1993.
- Krämer, Sybille: *Das Medium als Spur und als Apparat*. In: Dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität – Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Suhrkamp, Frankfurt 1998, S. 73–94.

- Kreissl, Dorit: *Franz von Stuck – Vom Müllersohn zum Malerfürst [Radio-manuskript]*. Bayerischer Rundfunk, München 2014.
- Lacan, Jacques: *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*. In: Ders.: *Schriften*. Quadriga Verlag, Weinheim/Berlin 1986, Band I, S. 71–169.
- Lacan, Jacques: *Die Metapher des Subjekts*. In: Ders.: *Schriften*. Quadriga Verlag, Weinheim/Berlin 1986, Band II, S. 56–59.
- Lacan, Jacques: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*. In: Ders.: *Schriften*. Quadriga Verlag, Weinheim/Berlin 1986, Band I, S. 61–70.
- Lange, Rudi W./Esterhuizen, Hendry L./Beatty, Derek: *Performance Differences Between Times and Helvetica in a Reading Task*. In: *Electronic Publishing*. Vol. 6, Nr. 3 (1993), S. 241–248.
- Lévi-Strauss, Claude: *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*. In: Mauss, Marcel: *Sociologie et anthropologie*. Presses universitaires de France, Paris 1950, S. VII–LII.
- Liebig, Martin: *Browser-Typografie – Untersuchungen zur Lesbarkeit von Schrift*. VWH, Glückstadt 2008.
- Lücking, Andy: *Ikonische Gesten – Grundzüge einer linguistischen Theorie*. De Gruyter, Berlin/Boston 2013.
- Mahagoni – Magazin für Stil, Lebensart und Kultur: *Franz von Stuck: »Die Sünde« – Macht und Ihre Mittel (1893)*. Online Ressource: <http://www.mahagoni-magazin.de/malerei/franz-von-stuck-,die-sunde---macht-und-ihre-mittel-1893>.
- Masalon, Kevin C.: *Die Deutsche Zeichensetzung gestern, heute – und morgen: eine korpusbasierte, diachrone Untersuchung der Interpunktion als Teil schriftsprachlichen Wandels im Spannungsfeld von Textpragmatik, System und Norm unter besonderer Berücksichtigung des Kommas*. Dissertation, Universität Duisburg-Essen 2014.
- Mead, George H.: *Geist, Identität und Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt 1993.
- Melucci, Alberto: *Nomads of the Present – Social Movements and Individual Needs in Contemporary Society*. Temple University Press, Philadelphia 1989.
- Moréas, Jean: *Der Symbolismus*. Online Ressource: http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_moreas.html.
- Morris, Charles W.: *Grundlagen der Zeichentheorie*. Ullstein, Frankfurt/Berlin/Wien 1979.

- Nieslony, Henning: *Corporate Design am Beispiel der Marke »Nivea«*. GRIN Verlag, München 2006.
- Nohejl, Regine: *Die »Auferstehung des Wortes« – Die Suche nach einer universellen Sprache in der russischen Avantgarde*. Online Resource: http://www.komparatistik-online.de/component/joomdoc/doc_download/202-komparatistik-online-20142-russische-avantgarde.
- Ogden, Charles K./Richards, Ivor A.: *The Meaning of Meaning – A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. Harcourt, Brace & World, New York 1923.
- Partridge, Eric: *You Have a Point There – A Guide to Punctuation and its Allies*. Routledge, London/New York 2005.
- Patterson, Donald G./Tinker, Miles A.: *Studies of Typographical Factors Influencing Speed of Reading – X: Style of Type Face*. In: *Journal of Applied Psychology*. Vol. 16, Nr. 6 (1932), S. 605–613.
- Piaget, Jean: *Das Erwachen der Intelligenz beim Kinde*. Klett-Cotta, Stuttgart 2003.
- Peirce, Charles S.: *Semiotische Schriften*. Suhrkamp, Frankfurt 1993.
- Platon: *Kratylos*. In: Loewenthal, Erich (Hg.): *Platon – Sämtliche Werke*. Lambert Schneider, Berlin 1940, Band 1.
- Ricœur, Paul: *Der Text als Modell – Hermeneutisches Verstehen*. In: Bühl, Walter L. (Hg.): *Verstehende Soziologie – Grundzüge und Entwicklungstendenzen*. Nymphenburger Verlagshandlung, München 1972, S. 252–283.
- Sagan, Eli: *Citizens and Cannibals – The French Revolution, the Struggle for Modernity, and the Origins of Ideological Terror*. Rowman & Littlefield Publishers, Lanham u.a. 2001.
- Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. De Gruyter, Berlin 1967.
- Searle, John R.: *Speech Acts – An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press, Cambridge 1969.
- Tarasova, Dimitry A./Sergeeva, Alexander P./Filimonova, Victor V.: *Legibility of Textbooks – A Literature Review*. In: *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. Vol. 174 (2015), S. 1300–1308.
- Tillich, Paul: *Symbol und Wirklichkeit*. Vandenhoeck und Rupprecht, Göttingen 1986.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. Suhrkamp, Frankfurt 2002.

Bildquellen:

Abbildung 1: WTC Smoking on 9-11. Quelle: Wikipedia, Urheber: Michael Foran (Lizenz: Creative Commons Attribution 2.0)

Abbildung 2: Gemälde »Die Sünde« von Franz Stuck. Quelle: Wikipedia, bereitgestellt durch Directmedia Publishing GmbH/The Yorck Project Gesellschaft für Bildarchivierung GmbH (Lizenz: GNU Free Documentation License)

Abbildung 3: Replik von Marcel Duchamps »Fountain« im Musée Maillol, Paris. Quelle: Wikipedia, Urheber: Micha L. Rieser (Lizenz: Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported)

Abbildung 4: Verkehrszeichen 101 (Gefahrstelle). Quelle: Deutscher Verkehrssicherheitsrat e.V.

Abbildung 5: Ausrufezeichen, dargestellt in verschiedenen Schrifttypen. Quelle: selbst erstellt.

INFORMATIONSBLATT

Autor(Innen):	Anil K. Jain
Titel:	Symbole
Untertitel:	Lasst uns ein Zeichen setzen!
Jahr der Abfassung:	2015
Version/Aktualisierungsdatum:	02/01/2017
Originaler Download-Link:	http://www.power-xs.net/jain/pub/symbole.pdf
Erste Druckveröffentlichung:	–

Wer Passagen dieses Textes zitieren will, möchte bitte, auch falls eine Druckveröffentlichung vorhanden sein sollte, die PDF-Version als Grundlage verwenden (Version/Aktualisierungsdatum angeben), da die PDF-Version umfangreicher und/oder aktualisiert und korrigiert sein könnte.

Weitere Texte von Anil K. Jain sowie weitere Informationen unter:

<http://www.power-xs.net/jain/>

E-Mail-Kontakt: jain@power-xs.net

Rückmeldungen sind willkommen! (Aber ohne Antwort-Garantie)

NUTZUNGSBEDINGUNGEN:

Wissen soll frei sein! Bitte zögern Sie deshalb nicht, diesen Text in beliebigen Formen für private oder akademische Zwecke zu vervielfältigen und zu verteilen. Anstatt jedoch den Text an anderer Stelle zum Download zur Verfügung zu stellen, sollte – so lange sie existiert – besser zur originalen Download-Adresse verlinkt werden (siehe oben), um genaue Informationen über die Gesamtzahl der Downloads zu erhalten. Im Fall einer nicht-kommerziellen Druckveröffentlichung bitte die Publikationsdaten an den/die Autor(Innen) melden.

Jegliche kommerzielle Verwendung ist ohne die vorherige ausdrückliche Genehmigung durch den Autor/die AutorInnen strengstens untersagt. Als kommerzielle Verwendung gilt jegliche Art der Publikation und Redistribution, die die Erhebung von Gebühren irgendwelcher Art oder die Zahlung von Geld (oder Geld-Äquivalenten) impliziert und/oder zu Werbezwecken dient.

Der Text darf in keinem Fall ohne Genehmigung in irgend einer Weise verändert werden. Informationen über die Autorenschaft und, falls zutreffend, über bestehende Druckveröffentlichungen dürfen nicht entfernt oder verändert werden.