



Sturm auf die Zeichen

Was die Semiotik von ihren Kritikern lernen kann¹

Martin Siefkes

In den letzten Jahren hat sich in der Philosophie, Ästhetik, Kunst- und Bildwissenschaft eine Reihe von Denkern zu Wort gemeldet, die die Semiotik grundlegend kritisieren.² Es kann mittlerweile von einer antisemiotischen Bewegung gesprochen werden,³ die sich mit Namen wie Dieter Mersch, Hans Belting, Gernot Böhme, Hans Ulrich Gumbrecht oder Lambert Wiesing verbindet. Dabei wird mit Begriffen wie „Materialität“, „Präsenz“, „Aura“, „Ereignis“ und „hermeneutischer Widerständigkeit“ argumentiert, um Aspekte zu benennen, die die Semiotik nicht berücksichtigt habe und die in Zukunft anstelle von Zeichenphänomenen verstärkt beachtet werden sollten. Dieser Beitrag setzt sich mit der Kritik auseinander, zeigt die Leistungsfähigkeit und Grenzen semiotischer Theoriebildung auf und diskutiert Konsequenzen für die Semiotik und die Einzelwissenschaften, in denen die Kritik geäußert wird.

¹ Der vorliegende Beitrag wurde mit einem Feodor Lynen-Forschungsstipendium für Postdoktoranden der Alexander von Humboldt-Stiftung unterstützt. Der Verfasser dankt Christian Siefkes, Roland Posner und Doris Schöps für Korrekturen und Anregungen.

² Vgl. ausführlich Mark A. Halawa, „Widerständigkeit als Quellpunkt der Semiose. Materialität, Präsenz und Ereignis in der Semiotik von C.S. Peirce“. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 32, 1-2/2009, S. 11-24.

³ Siehe Martin Siefkes, „Rezension von: Winfried Nöth und Peter Seibert (Hgg.), *Bilder beSchreiben. Intersemiotische Transformationen*“. *r:k:m – Rezensionen: kommunikation:medien*, 19.08.2010, <http://www.rkm-journal.de/archives/3625>.

1. Was sagen die Kritiker?

Im Folgenden können nur einige Aspekte der Kritik herausgegriffen werden, um darauf zu antworten. Auffällig ist zunächst, dass nicht alle Kritiker auf die semiotischen Theorien differenziert eingehen; häufig wird mit einer vereinfachten Auffassung der Semiotik argumentiert, oder es werden Vorwürfe, die sich allenfalls auf einige Semiotiker beziehen lassen, für eine pauschale Ablehnung der Semiotik genutzt.

Von tiefgehender Kenntnis der semiotischen Theoriebildung zeugt das Werk von Dieter Mersch, der in seiner Habilitationsschrift *Was sich zeigt* eine grundlegende Semiotik-Kritik veröffentlichte.⁴ Er geht dabei auf eine Reihe von semiotischen Theorien ein und zeigt deren jeweilige Schwächen auf. Mersch übt Kritik an den Zeichentheorien von Barthes und Derrida und ihrer Neigung zur grenzenlosen Semiose, beklagt das „Primat des Hermeneutischen“ und problematisiert die strukturalistische Methode mit ihrer Isolierung von Einheiten, etwa bei Anwendung der Ersetzungsprobe.⁵ Er verzichtet jedoch auf eine Auseinandersetzung mit Hjelmslev, bei dem zwischen „Ausdrucksmaterie“ und „Ausdrucksform“ ebenso wie zwischen „Inhaltsmaterie“ und „Inhaltsform“ unterschieden wird, wobei „Materie“ auf beiden Ebenen das jeweils Vorsemiotische und noch Ungeformte bezeichnet.

Eine Reihe der Punkte, die Mersch bei den untersuchten Autoren vermisst, werden in der heutigen Semiotik bereits berücksichtigt, etwa die von der Sprache emanzipierte Untersuchung von Phänomenen des Körperausdrucks wie Mimik, Gestik und Körperhaltung.⁶ Auch die Klage über das Primat des Sprechens im Vergleich zur Schrift kann für die moderne Linguistik nicht mehr erhoben werden,⁷ die Phonologie und Phonetik einerseits, Graphologie und Graphetik andererseits als Beschreibungsebenen unterscheidet und die eigenständigen Entwicklungstendenzen und gegenseitigen Beeinflussungen mündlicher und schriftlicher Sprache untersucht.

Einige der Punkte, um die Mersch's Argumentationen immer wieder kreisen, verdeutlicht dieses Zitat aus einem späteren Buch:

Wir können von einem ‚Jenseits‘ sprechen, etwas, was sich der Rede von der Semiose oder der Mediation nicht fügt, weil es diesen vorausgeht und ihre Möglichkeit allererst hervorbringt. Von ihm Kunde zu erlangen, wäre die Aufgabe einer indirekten Arbeit, auf die wir immer wieder rekurrieren werden und deren privilegiertes Terrain die Kunst ist. Residuen des ‚Asemiotischen‘ oder ‚Amedialen‘ bilden entsprechend die *Materialität der Dinge*, die *Leiblichkeit des Körpers*, aber auch das Übriggelassene, die untilgbaren *Reste*, derer wir nicht Herr werden, der

⁴ Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2002.

⁵ Ebd. S. 16 bzw. 283ff.

⁶ Ebd. S. 47ff.

⁷ Ebd. S. 100ff.

Verfall, das *Altern* oder die zeitliche *Erosion*, die nicht erfasst, begriffen oder berührt werden können und die unwiderrufliche Endlichkeit der Welt bekunden.⁸

Dem kann man entgegen, dass auch die Materialität von Kunstwerken Zeichenprozesse auslöst, wofür in Abschnitt 3 einige Beispiele gegeben werden. Es sei jedoch zur Klärung angemerkt, dass in der Tat nicht *alles* zeichenhaft oder medial vermittelt ist, wie es von einigen postmodernen Denkern behauptet wurde (Derrida und Baudrillard seien genannt). Aus Sicht der analytischen Semiotik war eine solche Position allerdings noch nie haltbar; im Alltag sind die meisten Objekte, denen ich begegne (Häuser, Bäume, Steine), keine Zeichen für mich, auch wenn sie es unter besonderen Bedingungen immer werden können (etwa wenn ich an ihnen erkenne, wo ich mich befinde, nachdem ich mich verirrt hatte).

Andererseits ist das von Mersch erwähnte Altern kein schlüssiges Beispiel für seine These vom prinzipiell Asemiotischen: Wenn ein Mensch sich aufgrund körperlicher Veränderungen (etwa einer neuen Falte) des Alterungsprozesses bewusst wird, ist dies ein Anzeichenprozess, der zudem mit vielfältigen kulturellen Konnotationen verbunden ist. Würden wir nicht im Normalfall durch Zeichen auf den nahenden Tod hingewiesen, wäre dieser stets ein überraschendes Ereignis, mit schwerwiegenden psychischen Folgen für die Lebenden. Zweifellos sind Altern und Tod selbst keine Zeichen, sondern reale Ereignisse und existentielle Erfahrungen der von ihnen Betroffenen. Aber nur wenn man auch die mit ihnen verbundenen Zeichen berücksichtigt,⁹ kommt man zu einer angemessenen Einschätzung ihrer Rolle in Gesellschaft, Kultur und individuellem Bewusstsein.

Viele Kritiken erwecken den Eindruck, dass die Semiotik wenig rezipiert wurde; vielmehr wird meist auf spezifische Auffassungen reagiert, die verallgemeinert werden. Beispielsweise wird dann die Semiotik auf eine Orientierung an der Sprache festgelegt, was jedoch allenfalls auf einige an Saussure orientierte Traditionslinien zutrifft.¹⁰ Weder für die an Peirce orientierte Semiotik, noch für die Schule von Morris oder von Hjelmslev ist eine solche Kritik plausibel.¹¹

⁸ Dieter Mersch, *Posthermeneutik*. Berlin 2010, S. 13.

⁹ Vgl. Dagmar Schmauks (Hg.), *Der tote Mensch als Zeichen*. Themenheft, *Zeitschrift für Semiotik* 27, 4/2005.

¹⁰ Vgl. hierzu Mark A. Halawa, „Widerständigkeit als Quellpunkt der Semiose“, S. 12.

¹¹ Zu Peirce vgl. Helmut Pape, „Peirce and his followers“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 2. Berlin u.a. 1998, 2016-2040; zu Morris siehe Charles W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago 1938 und *Signs, Language, and Behavior*. New York ²1955 sowie Dieter Münch/Roland Posner, „Morris, seine Vorgänger und Nachfolger“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 2. Berlin u.a. 1998, S. 2204-2232. Zu Hjelmslev siehe Jørgen Dines Johansen, „Hjelmslev and Glossematics“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 2. Berlin u.a. 1998, 2272-2289.

Gernot Böhme gehört zu den Kritikern, die der Semiotik vorwerfen, Kunst auf Sprache, ihre Rezeption auf die Entschlüsselung von Symbolen und die Wirkungen von Kunstwerken auf die kommunikativen Absichten des Künstlers zu reduzieren. Als einen Beleg führt er den Titel von Nelson Goodmans Buch „Languages of Art“ ins Feld.¹² Allerdings zeigt bereits der Untertitel dieses berühmten Werks, „An Approach to a Theory of Symbols“, dass „Languages“ hier mit einer – ebenso gebräuchlichen wie unglücklichen – Metapher für alle Zeichensysteme gebraucht wird.¹³ In ähnlicher Weise beruht die Annahme, die Semiotik reduziere Kunstwerke auf ihre symbolischen Aspekte, auf einem Missverständnis, an dem die Semiotiker durch ihre mangelnde terminologische Konsistenz allerdings mitschuldig sind: „Symbol“ wird bei Goodman nicht etwa im Peirce’schen Sinn für konventionelle Zeichen, sondern mehr oder minder synonym zu „sign“ gebraucht, eine im angloamerikanischen Raum recht verbreitete Verwendungsweise.

Schaut man in Goodmans Buch hinein, merkt man rasch, dass er Kunstwirkungen weder auf das sprachlich Formulierbare noch auf das durch den Künstler Mitgeteilte (also auf Kommunikation) oder auf symbolische Bedeutungen reduziert. Semiotisch genauer, aber wohl auch weniger griffig, wäre daher der Titel „Sign Systems of Art: An Approach to a Theory of Signs“ gewesen. Damit wären die drei häufigen Missverständnisse vermieden worden, die Semiotik wolle die Kunst in Analogie zur Sprache beschreiben, sie interessiere sich nur für das bewusst Kommunizierte oder sie wolle Kunstwerke auf symbolische Aspekte reduzieren. Alle drei Missverständnisse sind durch die metaphorische Verwendung von sprachbezogenen Ausdrücken für nicht-sprachliche Zeichenphänomene entstanden, die bei Goodman und einigen anderen Semiotikern der Bemühung um intuitive Verständlichkeit und der Angst vor einer vielen unvertrauten Terminologie geschuldet sein dürfte. Die entstehenden Missverständnisse sprechen jedoch dafür, spezifisch semiotische Terminologie zu verwenden, anstatt sprachbezogene Ausdrücke – häufig ohne explizite Definitionen – auf andere Zeichensysteme zu verallgemeinern.

Auf einen weiteren Kritikpunkt von Böhme sei kurz eingegangen. Dieser betrifft die Kennzeichnung von Bildern als „ikonische Zeichen“:

Durch diese Verwendung soll ein Bild von Herrn Meier noch als Zeichen von Herrn Meier begriffen werden, obwohl es doch in gewisser Weise Herr Meier ist: „Das ist Herr Meier“ antwortet man auf die Frage „Wer ist das?“¹⁴

Wird allerdings die Frage „Was ist das?“ gestellt, so antwortet sicherlich niemand „Herr Meier“, sondern es wird eine andere Antwort gegeben (etwa „ein Bild von

¹² Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1995, S. 23.

¹³ Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Oxford 1969. Deutsch von Bernd Philipp: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a. M. 1995.

¹⁴ Gernot Böhme, *Atmosphäre*, S. 24.

Herrn Meier“). Dies macht die Notwendigkeit deutlich, zwischen mehreren Aspekten des Bilds zu unterscheiden: Hier gibt es etwas, das *nicht* Herr Meier ist und dennoch Herr Meier *sichtbar macht*, so dass er auf die Frage „Wer ist das?“ eindeutig identifiziert werden kann.¹⁵ Die Semiotik hat sich die Aufgabe gestellt, diese alltäglichen, aber keineswegs einfachen Zusammenhänge zu klären (siehe hierzu auch Abschnitt 2). Direkt im Anschluss an das obige Zitat geht Böhme auf Umberto Ecos Position ein:

So gibt Eco beispielsweise die *Mona Lisa* als ein ikonisches Zeichen für die *Mona Lisa* an [...]. Aber abgesehen von der Tatsache, daß die Beziehung des Bildes *Mona Lisa* auf eine Person *Mona Lisa* höchst fraglich ist, wie Gombrich in seinem Aufsatz über das Portrait gezeigt hat [...], versteht auch niemand unter *Mona Lisa* die Person *Mona Lisa*, sondern das Bild, und an diesem und mit diesem macht man seine Erfahrungen.

Diese Passage führt vor Augen, warum zwischen drei Aspekten eines (nicht-abstrakten) Bilds unterschieden werden sollte: Dem Bild als *Zeichenträger* (einen konkreten Gegenstand mit einer Bildfläche, die eine Konstellation aus Farben und Formen aufweist), dem *Bildinhalt* oder *Abgebildeten* (einer Person, die durch den Bildtitel konventionell als ‚Mona Lisa‘ benannt wird, sowie einer Landschaft, vor der diese Person abgebildet ist), und dem *Referenten* (einer möglichen realen Person und möglichen realen Landschaft, die diesen entsprechen).¹⁶ Referenz ist ein optionaler Bestandteil von Zeichen,¹⁷ so dass es aus semiotischer Sicht nicht weiter

¹⁵ Dies gilt auch, wenn der Künstler das Bild verfremdet hat und etwa einen auffälligen Stil verwendet; und es gilt selbst dann noch, wenn dieser Stil von Kunstexperten als wichtiger betrachtet wird als der Bildinhalt. Daher ist die Kritik an der Bezeichnung solcher Bilder als „ikonische Zeichen“ unberechtigt, auch wenn sie *nicht nur* ikonische Zeichen sind. So ist eine Postkarte der Kathedrale von Rouen ebenso ein ikonisches Zeichen von dieser wie ein Bild aus der entsprechenden Serie von Claude Monet; während bei der Postkarte aber vermutlich das Wichtigste durch diese Bezeichnung erfasst wird, trifft dies bei dem Bild von Monet nicht zu, bei dem gemeinhin der Stil (die Ausführungsweise) als wichtiger angesehen wird (vgl. hierzu Abschnitt 2). – Tatsächlich ist Ikonizität nur eine Eigenschaft, die Bilder im Zusammenspiel mit anderen Eigenschaften kennzeichnet, ohne dass sie immer nötig wäre. Dies ist einer der Gründe dafür, dass eine alltagsnahe Bilddefinition eher von Familienähnlichkeiten als von notwendigen und hinreichenden Bedingungen ausgehen sollte (vgl. hierzu Claus Schlaberg, *Der Aufbau von Bildbegriffen auf Zeichenbegriffen. Mit einem Ausblick auf zentrale Eigenschaften bildender Kunst*. Bern 2011.

¹⁶ Die aus verschiedenen Traditionen stammenden Ausdrücke „Referent“, „Extension“ und „Denotat“ sind weitgehend synonym zueinander (vgl. Abschnitt 2). In diesem Aufsatz wird „Referent“ verwendet.

¹⁷ Etwa bei sprachlichen Zeichen: Das Wort (= sprachlicher Zeichenträger) „Nashorn“ hat nicht nur eine Bedeutung, nämlich den Begriff (= sprachlichen Zeicheninhalt) ‚Nashorn‘, sondern auch einen Referenten (alle Nashörner, die jemals existiert haben, wobei durch kontextspezifische Bezugnahme auch ein bestimmtes Nashorn als Referent ausgewählt werden kann). Das Wort „Einhorn“ hat als Bedeutung den Begriff ‚Einhorn‘, eine Fabeltierart, von der das Aussehen und einige Eigenschaften bekannt sind, aber keinen Referenten, da es keine solchen Tiere gibt.

erstaunlich ist, dass wir nicht wissen, ob es die Mona Lisa tatsächlich gegeben hat: Selbst wenn es eine Frau gab, die da Vinci Porträt gegessen hat, könnte diese anders geheißen haben, er könnte den Körper einer Frau mit einem aus der Phantasie gemalten Gesicht kombiniert haben, und so weiter. Auch für die Landschaft wird noch immer diskutiert, ob sie einen Referent besitzt oder nicht.¹⁸ In jedem Fall gibt es jedoch den *Bildinhalt*, der aus einer Frau und einer Landschaft besteht, die wir auf dem Bild sehen und denen wir daher eine Reihe von Eigenschaften zuordnen können.

Erst wenn man diese Unterscheidungen berücksichtigt, lassen sich die Fragen, die Böhme aufwirft, angemessen diskutieren. Es wird deutlich, dass das Gemälde als *Zeichenträger* ebenso Anlass zu ästhetischen Erfahrungen gibt (etwa wenn man das Craquelé untersucht) wie als *Bildinhalt* oder *Abbild* (wenn man etwa über das berühmte Lächeln reflektiert) und schließlich als *Referent* (etwa wenn Anzeichen für den sozialen Status oder die Herkunftsregion der Frau gesucht werden, die für das Bild Modell gegessen hat).

Ausgehend vom Ausdruck „Atmosphäre“ will Böhme eine neue Ästhetik aufbauen. Diese solle die ästhetische Arbeit der Produzenten als Herstellung von Atmosphären beschreiben. Zwar werde dieses Wort im Zusammenhang mit Kunst bislang sehr vage gebraucht, man könne sich aber auf die Alltagssprache beziehen:

[I]n der Alltagssprache [...] wird der Ausdruck *Atmosphäre* auf Menschen, auf Räume und auf die Natur angewendet. So redet man etwa von der heiteren Atmosphäre eines Frühlingmorgens oder der bedrohlichen Atmosphäre eines Gewitterhimmels. [...] Beim Betreten eines Raumes kann man sich gleich von einer gemütlichen Atmosphäre umfassen fühlen [...]. Von einem Menschen kann man sagen, daß er eine achtunggebietende Atmosphäre ausstrahlt [...]. Auch hier bezeichnet Atmosphäre etwas in gewissem Sinne Unbestimmtes, Diffuses, aber gerade nicht unbestimmt in bezug auf das, was es ist, seinen Charakter. Im Gegenteil verfügen wir offenbar über ein reiches Vokabular, um Atmosphäre zu charakterisieren [...].¹⁹

Tatsächlich wäre die Einbeziehung von Atmosphären nicht nur für die Ästhetik, sondern auch für die sozialwissenschaftliche Forschung etwa zu Milieus sehr vielversprechend, denn Atmosphären sind ein lange Zeit unterschätzter Teil unseres Alltags. Allerdings spielen bei ihrem Zustandekommen Zeichenprozesse eine wichtige Rolle;²⁰ dies lässt sich auch an den von Böhme genannten Beispielen

¹⁸ Vgl. Rosetta Borchia / Olivia Nesci, *Codice P. Atlante illustrato del reale paesaggio della Gioconda*. Mailand 2012.

¹⁹ Gernot Böhme, *Atmosphäre*, S. 22.

²⁰ Vgl. Stephan Debus / Roland Posner (Hgg.), *Atmosphären im Alltag. Über ihre Erzeugung und Wirkung*. Bonn 2007.

erkennen. So wirkt der Gewitterhimmel deshalb so ‚bedrohlich‘, weil die dunklen Wolkenformationen als Anzeichen für ein nahendes Gewitter interpretiert werden. Der Raum erscheint mir beim Eintreten vielleicht ‚gemütlich‘ aufgrund von Gesprächsfetzen, aus deren Tonfall ich sofort das freundschaftliche Verhältnis der Anwesenden erkenne,²¹ oder aufgrund von kulturell mit den dort vorhandenen Artefakten (Ohrensessel, Orientteppich, prasselnder Kamin) verbundenen Bedeutungen.²² Die heutige Semiotik, die Zeichen nicht auf Kommunikation reduziert, kann Wesentliches zur Beschreibung von Atmosphären beitragen.

Im Gegensatz zu Dieter Mersch und Gernot Böhme kritisiert *Hans Ulrich Gumbrecht* weniger die Semiotik als die Hermeneutik und den Konstruktivismus. Dabei ist der Stoßrichtung seiner Kritik fast durchweg beizustimmen, wenn er gegen diese Denkrichtungen die Wiedereinsetzung von Materie, Körper und letztendlich der Realität selbst in ihre Rechte fordert. Zutreffend bescheinigt er dem Konstruktivismus ein „Tabu, das alle mit ‚Substanz‘ oder ‚Realität‘ zusammenhängenden Begriffe als schlechten intellektuellen Geschmack verunglimpft“.²³ Die Bücher von Gumbrecht stehen damit nicht im Widerspruch zu einer Semiotik,²⁴ die analytisch ausgerichtet ist und die Existenz von Materie und Körper keineswegs leugnet, sondern vielmehr in Bezug zu den Zeichenphänomenen setzt, die von ihnen ausgehen.

Auch die von Gumbrecht geäußerte Kritik an der Dominanz der Hermeneutik und ihrer interpretierenden Vorgehensweise, welche die Geisteswissenschaften ausgehend von den Philologien lange Zeit bestimmte, ist berechtigt. Allerdings ist hier zwischen Beschreibungsebene und Objektebene (Gegenstandsbereich) zu unterscheiden: Zweifellos kann die Ästhetik das hermeneutische Paradigma des Interpretierens nicht ohne Weiteres übernehmen, wenn sie den Status einer Wissenschaft für sich beanspruchen und nicht bloß eine Variante der Kunstrezeption sein möchte. Zugleich interpretieren Rezipienten aber in der alltäglichen Praxis beständig Kunstwerke, mit denen sie sich ausführlicher beschäftigen, indem sie Überlegungen zu ihnen anstellen und dabei auch Hintergrundwissen einbeziehen. Diese Interpretationsprozesse bei der Kunstrezeption sind ein wichtiger Teil dessen, womit sich die Ästhetik beschäftigen muss: Sie sind ein Teil ihres Gegenstandsbereichs.²⁵

²¹ Sprache besitzt Zeichenfunktionen jenseits des kommunizierten Inhalts; in diesem Fall wird aus der Prosodie auf Funktion und emotionale Grundstimmung der Gespräche geschlossen.

²² Vgl. zur Semantik von Alltagsgegenständen Martin Siefkes, „The semantics of artefacts: How we give meaning to the things we produce and use“. *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 16/2012 (Themenheft). <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image-3?function=fnArticle&showArticle=218>.

²³ Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M. 2004, S. 81.

²⁴ Vgl. a. Hans Ulrich Gumbrecht, *Präsenz*. Berlin 2012.

²⁵ Vgl. Martin Siefkes, *Stil als Zeichenprozess. Wie Variation bei Verhalten, Artefakten und Texten Information erzeugt*. Würzburg 2012, S. 236-238. Ein Vorläufer der Interpretationskritik Gumbrechts

Gumbrecht argumentiert für die Berücksichtigung sowohl der Sinn- als auch der Präsenzdimension von Kunstwerken und betont, dass diese unterschiedliches Gewicht haben können:

So wird die Sinndimension beispielsweise immer dann dominieren, wenn man einen Text liest – doch bei literarischen Texten geschieht es leicht, daß auch die Präsenzdimensionen Typographie, Sprachrhythmus und sogar Papiergeruch ins Spiel kommen. Umgekehrt wird die Präsenzdimension nach meiner Überzeugung immer dann dominieren, wenn man Musik hört – und dennoch trifft es zu, daß bestimmte musikalische Strukturen gewisse semantische Konnotationen evozieren können. Aber einerlei, wie geringfügig die Rolle sein mag, die unter bestimmten medienspezifischen Bedingungen von der einen oder der anderen Dimension gespielt wird, nach meinem Dafürhalten wird das ästhetische Erleben uns – zumindest in unserer Kultur – stets mit der Spannung oder dem Oszillieren zwischen Präsenz und Sinn konfrontieren.²⁶

Dem ist uneingeschränkt zuzustimmen. Allerdings hat die Semiotik auch zu jenen Aspekten, die Gumbrecht unter „Präsenzdimensionen“ fasst, einiges zu sagen. So kann der Papiergeruch zum Anzeichen für die Qualität des Papiers werden (ist dies hochwertiges Bütten oder ein billiges Imitat?); durch subtile Mittel wie die Beimischung von Duftstoffen zeigt der Hersteller Hochwertigkeit an, wobei es nicht beabsichtigt sein muss, dass der Benutzer dies bemerkt. Vielleicht ist das Papier aber auch deutlich erkennbar parfümiert, so dass mir die beabsichtigte Wirkung (etwa ‚Frühlingsstimmung‘) offen kommuniziert wird.²⁷

Dasselbe gilt für die Musik: Beim Spiel eines Streichinstruments gibt der Klang geübten Hörerinnen und Hörern Hinweise darauf, wie der Bogen geführt und aufgesetzt wird, und dies kann durchaus kommunikativ verwendet werden, indem etwa die Spielerin die Schwere eines Gefühls durch größeren Druck und langsamere Bewegung des Bogens mitteilt. Die Spielweise „col legno“ („mit dem Holz“) fordert, dass der Bogen umgedreht und die Saite mit dem Holz geschlagen oder gestrichen wird, wobei die Härte und Sprödigkeit des Holzes im Vergleich mit den Haaren des Bogens den Höreindruck bestimmen. In Abschnitt 3 wird anhand von weiteren Beispielen aufgezeigt, was die Semiotik zu solchen materialitäts- und präsenzbezogenen Wirkungen von Kunstwerken sagen kann.

ist George Steiner (siehe George Steiner, *Real Presences*. London 1989). Steiner wendet sich allgemein gegen die Interpretation als kulturelle Praxis, einschließlich der Rezension, Nacherzählung, Diskussion und Kritik. Seine Ablehnung umfasst damit die in den Philologien praktizierte Hermeneutik ebenso wie den alltäglichen Umgang mit Kunst und unterscheidet nicht zwischen den beiden genannten Ebenen.

²⁶ Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, S. 130.

²⁷ Vgl. zu diesen unterschiedlichen Reflexionsstufen des Zeichengebrauchs Fußnote 41.

Ein entschiedener Kritiker der Semiotik ist der Kunsthistoriker *Hans Belting*, der in seinem Aufsatz „Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen“ den Erklärungsanspruch der heutigen Semiotik unumwunden in die Tradition des Bildersturms rückt. Belting zeigt die Traditionslinien auf, die Angriffe auf Bilder und ihre Ersetzung durch sprachliche Texte (wie die Bibel) oder symbolische Zeichen (wie das Kreuz) von Byzanz bis zur Reformation miteinander verbinden:

In der Lutherzeit zog das Wort [...] alle Macht und allen Glauben auf sich, die man den katholischen Bildern entriß. [...] Die Autorität des neuen Glaubens beruhte auf der Autorität des Wortes, das durch die Predigt in das Zentrum des Gottesdienstes gelangte und die bildhaften Zeremonien der katholischen Messe verdrängte. Die Textgläubigkeit der Geisteswissenschaften hat hier ihre Wurzeln. Die Semiotik bestand im sogenannten Abendmahlsstreit ihre erste Probe.²⁸

Der Zuweisung der Sprache zum Protestantismus und der Bilder zum Katholizismus lässt sich vielleicht noch zustimmen. Eindeutig falsch ist aber die Gleichsetzung des Logoentrismus, der über Jahrhunderte die Perspektive der abendländischen Kultur auf die Sprache fixierte, mit der Semiotik, die sich schon zu Zeiten der Scholastik als allgemeine Zeichentheorie verstand. Die Semiotik war es dann auch, die im Laufe des 20. Jahrhunderts Wesentliches zur Überwindung der Sprachdominanz beitrug, indem sie nach und nach verschiedene andere Ausdrucks- und Bedeutungsarten (Gestik, Mimik, Körperhaltung, Bilder, Filme, Kleidung, Verkehrszeichen und viele mehr) als eigenständige Zeichensysteme erkannte und einer wissenschaftlichen Erforschung erschloss. Dass sie dabei oft zunächst auf von der Sprache abgeleitete Theorien zurückgriff, lag unter anderem daran, dass diese neuen Zeichensysteme kaum theoretisch erfasst waren und angemessene Beschreibungsansätze erst entwickelt werden mussten. Die Ablösung von einer sprachanalogen Beschreibung ist jedoch für alle genannten Untersuchungsbereiche mittlerweile erfolgt. Würde sich Belting mit seiner Ablehnung der Semiotik durchsetzen, wäre zu erwarten, dass die nicht-sprachlichen Zeichensysteme wieder aus dem Blick geraten und somit der Logoentrismus zurückkehren würde (vgl. hierzu auch Abschnitt 6).

In diesem Abschnitt wurde deutlich, dass viele Kritikpunkte auf unzureichender Kenntnis der Semiotik beruhen, während andere auf Mängel hinweisen, die in neueren Entwicklungen der Semiotik bereits korrigiert wurden. Weiterhin fällt auf, dass sich einige der als Semiotik-Kritiker gehandelten Denker gar nicht pauschal gegen diese wenden, sondern eine angemessene Berücksichtigung nicht zeichenhafter Aspekte einfordern, worin ihnen ohne Vorbehalte zuzustimmen ist.

Wenn die Semiotik-Kritik in den folgenden Abschnitten mit deutlichen Worten zurückgewiesen wird, dann sind damit nicht nur diese spezifischen Positionen

²⁸ Hans Belting, „Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen“. In: Stefan Majetschak (Hg.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005, S. 40.

gemeint, sondern insbesondere die Bewegung in Teilen der Philosophie und Kulturwissenschaften,²⁹ die auf zeichentheoretische Modelle und Theorien pauschal verzichten zu können glaubt. Diese Bewegung beruft sich – wenn sie ihre Zurückweisung überhaupt begründet – meist auf die genannten Theoretiker. Sie hat sich an manchen universitären Instituten bereits zu einer höchst problematischen Tendenz verdichtet, bei der semiotische Ansätze nicht mehr angemessen in der Lehre vermittelt und in der Forschung berücksichtigt werden. Semiotik wird bisweilen wie ein Reizwort behandelt, welches man auf der Grundlage von allgemeinen und verzerrenden Vorwürfen ablehnen kann.

Es wird dabei übersehen, dass die Semiotik den Anspruch erhebt und in ihrer Theoriebildung und Praxis untermauert, eine Wissenschaft zu sein, die bestimmte Aspekte des geistes-, kultur-, sozial- und naturwissenschaftlichen Gegenstandsbereichs untersucht, die sie als Zeichenphänomene expliziert. Damit wird zugleich die Aufgabe ignoriert, für diese Aspekte Beschreibungsansätze, Theorien und Modelle zu entwickeln und den semiotischen entgegenzusetzen. Erst wenn dies gelänge, könnte man den Anspruch erheben, die Semiotik zurückweisen zu wollen. Diese Problematik wird in Abschnitt 5 genauer ausgeführt.

2. Sind Bilder Zeichen?

Einer der Forschungsbereiche, in denen die Semiotik am meisten angegriffen wird, ist die Bildwissenschaft. Es ist daher sinnvoll, für den Bereich der Bilder exemplarisch die Frage zu stellen, welche Vorteile eine semiotische Beschreibung bietet. Warum sollte man dort, wo Phänomenologen nur von einem Bild ausgehen, das wahrgenommen werden und unterschiedliche Reaktionen auslösen kann, den Begriff ‚Zeichen‘ verwenden und zwischen verschiedenen Bestandteilen dieses Zeichens unterscheiden? Ist es berechtigt, regelhafte Beziehungen zwischen diesen Bestandteilen anzunehmen? Und gibt es Zeichen, deren Rezeption – bei aller Variation im Detail – hohe intersubjektive Übereinstimmung zeigt? Nehmen wir an, wir zeigen einer Reihe von Personen (i) eine Postkarte des Eiffelturms und (ii) eine Postkarte der Comicfigur Obelix. Dazu stellen wir die folgenden Fragen:

(Q1) „Können Sie auf dieser Postkarte etwas erkennen? Wenn ja: Was ist es?“

(Q2) „Sofern Sie etwas erkannt haben: Existiert es wirklich, oder ist es fiktiv?“

²⁹ Dabei handelt es sich jedoch stets nur um Teilbereiche etwa der Bildwissenschaft und der Ästhetik, während andere Traditionslinien der jeweiligen Disziplinen nach wie vor semiotische Erkenntnisse einbeziehen, und dies in einer Reihe weiterer Disziplinen (etwa der Linguistik, Film- und Medienwissenschaft) weitgehend Konsens ist. Die Semiotik-Ablehnung führt daher auch zu einer (nach Meinung des Verfassers wenig produktiven) Fragmentierung der Forschungslandschaft.

Vermutlich würden die meisten Befragten als Antwort auf die erste Frage sinngemäß „Eiffelturm“ und „Obelix“ angeben, und als Antwort auf die zweite Frage den Eiffelturm als real, Obelix dagegen als fiktiv bezeichnen. Sofern wir diese Antworten erhalten, können wir noch eine weitere Frage stellen:

(Q3) „Ist diese Postkarte identisch mit dem Eiffelturm/mit Obelix?“

Sicherlich würden auf diese Frage nun die meisten Befragten mit „Nein“ antworten: Weder ist die erste Postkarte identisch mit dem Eiffelturm, noch die zweite mit Obelix, da es sich um eine Comicfigur handelt, von der viele Abbildungen existieren – nicht nur diese eine –, und über die es auch Aussagen in Textform gibt. Es lässt sich festhalten, dass alle Menschen, die in dieser Weise antworten, drei Aspekte unterscheiden: (1) Die Postkarte selbst, (2) das darauf Abgebildete und (3) das reale Bezugsobjekt (das im Fall der Comicfigur fehlt).

Die Semiotik fügt dem nichts weiter hinzu, als die drei unterschiedenen Aspekte zu benennen, etwa mit (1) „Zeichenträger“, (2) „Zeicheninhalt“ (hier: „Bildinhalt“ oder „Abgebildetes“) und (3) „Referent“. Allerdings existieren innerhalb verschiedener semiotischer Traditionen mehrere alternative Terminologien; beispielsweise wird ausgehend von Leibniz und Carnap (2) auch als „Intension“ und (3) als „Extension“ bezeichnet, während Charles Morris (1938) von „Designat“ und „Denotat“ spricht.

Frage (Q1) zielt darauf auf, ob Bilder tatsächlich etwas abbilden können und ob dies regelmäßig erkannt wird.³⁰ Frage (Q2) prüft, ob die Unterscheidung zwischen (2) Zeicheninhalt und (3) Referent gemacht wird. Frage (Q3) prüft, ob zwischen (1) Zeichenträger und (2) Abgebildetem unterschieden wird.

Die Antworten auf alle drei Fragen erscheinen als so naheliegend, dass der Verfasser diese Studie nicht durchgeführt, sondern es bei einem Gedankenexperiment belassen hat. Falls jedoch Zweifel bestehen, dass überzufällig häufig die Antworten gegeben werden, die auf eine Unterscheidung der drei Aspekte

³⁰ Es wird dabei geprüft, ob die Befragten die Übersetzung des Zeicheninhalts in ein anderes Zeichensystem (die Einzelsprache Deutsch) einheitlich leisten. Damit wird keineswegs impliziert, dass es immer einen einfachen sprachlichen Ausdruck wie „Eiffelturm“ oder „Obelix“ für Bildinhalte gibt; meist werden kompliziertere Ausdrucksweisen (etwa die Beschreibung der abgebildeten Landschaft) nötig sein, und vielleicht finden sich für bestimmte Aspekte (etwa Lichtverhältnisse und Atmosphäre) gar keine geeigneten Worte. Dies heißt allerdings nicht, dass solche Bilder keinen erkennbaren Bildinhalt besitzen, sondern zunächst nur, dass dieser nicht vollständig sprachlich ausgedrückt werden kann. Auch bei den oben angegebenen Beispielen (i) und (ii) enthält der Bildinhalt weitere Aspekte wie etwa Blickwinkel, Beleuchtungsverhältnisse und Hintergrund: Der Bildinhalt von (i) kann beispielsweise präzisiert werden zu ‚der Eiffelturm aus Blickwinkel x, mit der Beleuchtung y, vor dem Hintergrund z, ...‘.

hinweisen, können diese drei Fragen jederzeit in einer Studie einer ausreichenden Anzahl von Probanden gestellt werden. Allen Bildwissenschaftlern, die an der Validität der semiotischen Bildauffassung zweifeln, sei dies empfohlen.

Ein möglicher Einwand wäre, dass beispielsweise die Identifikation des Eiffelturms als Referenten auf einem Fehler beruhen mag: Was, wenn das Bild manipuliert und einige Details des Turms verändert wurden und es sich somit gar nicht um ein Eiffelturm-Bild handelt? So könnte etwa eine naturgetreue Kopie des Eiffelturms in einem Vergnügungspark auf eine Weise fotografiert werden, die sie wie das Original aussehen lässt. Wie steht es, wenn auf einer Fotografie ein Wohnblock aus einer Reihe genau gleich aussehender Gebäude abgebildet ist?

Tatsächlich lassen sich auch diese und weitere Fälle genau explizieren, wenn man die grundlegende Unterscheidung zwischen Zeicheninhalt, Zeichenträger und Referent macht. So lässt sich die Unsicherheit bezüglich des abgebildeten Gebäudes aufgrund optischer Ähnlichkeit, die vielleicht nur aus einem bestimmten Blickwinkel besteht, semiotisch dahingehend explizieren, dass nicht unterscheidbare Zeicheninhalte (Abbilder) von verschiedenen Referenten (Gebäuden) erzeugt werden können: Dadurch lässt sich von einem bestimmten Abbild (das mir auf einem bestimmten Zeichenträger vorliegt) nicht mehr eindeutig auf den Referenten schließen, von dem es angefertigt wurde, wodurch die Klasse aller Gebäude, die aus einem Blickwinkel so wie das Abbild aussehen, zum Referenten dieses Bilds wird (abhängig vom Vorwissen: für eine Bewohnerin kann der Wohnblock anhand von Graffiti oder Gardinen in den Fenstern noch immer eindeutig identifizierbar sein). Wir haben es hier mit einem Fall von *Mehrdeutigkeit* (oder *Polysemie*) zu tun; eine andere Art von Mehrdeutigkeit in Fotografien liegt vor, wenn ein Gegenstand ohne einen die Ausrichtung klärenden Kontext abgebildet ist – etwa ein gekippt erscheinendes Flugzeug vor gleichförmigem Himmel –, so dass nicht erkennbar ist, ob der Gegenstand oder der Fotoapparat entsprechend ausgerichtet war.

Dass solche Beispiele im jeweils konkreten Fall auch unter Vermeidung semiotischer Terminologie erklärt werden können, sei gerne zugestanden. Damit werden jedoch die Zusammenhänge mit anderen Vorgängen, die auf den ersten Blick gar nichts damit zu tun haben, der Beschreibung entzogen. So versucht etwa ein Unfallgutachter, aus den Spuren an Unfallfahrzeugen und am Unfallort den Hergang zu rekonstruieren; manchmal ist dies eindeutig möglich, während in anderen Fällen mehrere unterschiedliche Unfallhergänge zum vorgefundenen Ergebnis geführt haben könnten. Auch hier lassen sich aus dem Zeichenträger (den zurückgebliebenen Spuren) mehrere denkbare Szenarien (Zeicheninhalte) herleiten, von denen aber nur eines dem tatsächlichen Ablauf (Referenten) entsprechen kann, wobei es auch vorkommt, dass das Zeichen gar keinen oder nur einen unvollständigen Referentenbezug ermöglicht (etwa wenn nur einige Details des Hergangs rekonstruiert werden können).

Die Semiotik dient – wie jede Wissenschaft – dazu, dass man das Regelhafte in scheinbar diversen Vorgängen (Abbildung eines Wohnblocks vs. Unfallrekonstruk-

tion) erkennen und zugleich die Unterschiede (hier etwa der Zeichentypen „Ikon“ vs. „Index“ oder „Anzeichen“) erkennen und begründen kann. Der Verzicht auf die Unterscheidung zwischen Zeichenträger, Zeicheninhalt und Referent führt dagegen nur zu Verwirrung.

Ein weiterer möglicher Einwand gegen das oben Gesagte wäre, dass Kunstwerke und insbesondere Gemälde nicht mit Gebrauchsfotografie vergleichbar seien und der Abbildcharakter etwa bei Monets 1892–1894 entstandener Bilderserie der Kathedrale von Rouen gegenüber stilistischen, atmosphärischen und maltechnischen Aspekten in den Hintergrund trete. Tatsächlich wird jedoch auch bei diesen Bildern der Bezug zwischen (1) dem Zeichenträger (der Leinwand mit einer bestimmten Farb-Form-Konstellation darauf) sowie (2) der Kathedralenabbildung, die wiederum (3) einen Referenten (ein reales Objekt, das Monet während Teilen des Malprozesses auch direkt vor Augen hatte) besitzt, auf dieselbe Weise hergestellt wie im Fall der Eiffelturm-Postkarte, nämlich durch eine ikonische Beziehung. Dies kann man verifizieren, indem man sich den richtigen Winkel sucht, eine Fotografie anfertigt und sie neben die Gemälde Monets legt: Trotz unterschiedlicher Verfremdungseffekte sind die Anordnung der Teile zueinander, die Tiefenwirkung durch Perspektive sowie die (bei aller farblichen Verfremdung) erkennbare einheitliche Einfärbung von am Referenten einheitlich erscheinenden Flächen klar zu erkennen.

Dies führt auch dazu, dass sicherlich die meisten Menschen die Kathedrale von Rouen aus einer Reihe von Gebäuden als Referenten herausfinden könnten, auch wenn sie die Bilderserie zum ersten Mal betrachten; daher ist die Annahme von Scholz, der Gegenstandsbezug bei Bildern beruhe wesentlich auf Konventionalität, wenig plausibel.³¹ Nun wollen Semiotiker aber keineswegs Bilder auf diese simplen Relationen reduzieren, wie ihnen gelegentlich unterstellt wird. Tatsächlich zeigt die Rezeptionsgeschichte, dass bei der genannten Gemäldereihe andere Aspekte als interessanter wahrgenommen wurden als der Abbildcharakter und der Referentenbezug, nämlich Innovationen im Bereich der Maltechnik und des Stils. Allerdings haben auch diese teilweise mit der Wirkung atmosphärischer Effekte und wechselnder Lichtverhältnisse zu tun, betreffen also durchaus die Abbildungsrelation, evozieren aber darüber hinaus auch eine emotionale Stimmung und demonstrieren eine ungeahnte Souveränität und Freiheit des persönlichen Malstils.

Wie kommt es dann aber dazu, dass immer wieder die Zeichenhaftigkeit von Bildern abgeleugnet wird? Dies hat verschiedene Gründe. Winfried Nöth hat aufgezeigt, dass die Zurückweisung der Zeichenfunktion von Bildern oft mit grundlegenden Fehlern im angenommenen Zeichenmodell einhergeht.³² So wird

³¹ Vgl. Oliver Scholz, „Bilder: konventional, aber nicht maximal arbiträr“. In: Stefan Majetschak (Hg.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005, S. 63-76.

³² Winfried Nöth, „Warum Bilder Zeichen sind“. In: Stefan Majetschak (Hg.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005, S. 54.

gelegentlich vorausgesetzt, jedes Zeichen müsse einen Referenten haben;³³ damit wären nur noch getreue Abbilder Zeichen, was die meisten Bildkunstwerke ausschließen würde. Ein anderer Fehler besteht in der Annahme, dass der Referent eines Zeichens nur ein Token (ein bestimmtes Element einer Kategorie) und kein Typ (die Kategorie insgesamt) sein könne; damit wäre zwar ein Foto eines Schachbretts, welches ein konkretes Schachbrett abbildet, ein Zeichen, nicht aber ein auf einem Computermonitor angezeigtes Schachbrett, welches auf die Kategorie „Schachbrett“ allgemein referiert.³⁴ Wäre dies der Fall, wären allerdings auch Worte keine Zeichen, sobald sie auf eine Kategorie referieren, etwa wenn eine allgemeine Aussage über die Entwicklung „des Schachbretts“ gemacht wird, was sicherlich nicht haltbar ist. – Beide dargestellten Irrtümer ergeben sich also aus unzureichender Kenntnis der Semiotik.

Ein letzter gewichtiger Einwand ist damit jedoch noch nicht entkräftet: Bislang wurde nur für Bilder mit einem Bildinhalt (= Abgebildeten) gezeigt, dass sie Zeichen sind. Wie sieht es jedoch mit abstrakten Bildern aus? Nöth liefert plausible Argumente dafür, dass auch diese als Zeichen angesehen werden sollten. Einerseits zeigt er auf, dass sich die Peircesche Kategorie „Ikon“ unterteilen lässt in „genuines Ikon“ und „Hypoikon“. Genuine Ikone sind vollständig selbstreferentielle Zeichen, womit sie aber nur einen Grenzfall darstellen, der in Reinform nicht vorkommt:

Ein genuines Ikon kann es in Wirklichkeit nicht geben, denn in seiner Realisierung als konkretes Zeichen verliert das genuine Ikon die Eigenschaft, bloße Form, reine Qualität und bloße Möglichkeit zu sein. Kein Bild kann mithin genuin ikonisch sein, doch es gibt Grade der Annäherung an die genuine Ikonizität. [...] Unter den Bildern verkörpern in besonders radikaler Weise die abstrakten nicht-gegenständlichen Bilder der Malerei der Moderne die Nähe zur genuinen Ikonizität, denn sie sind reine Komposition von Farben und Formen, die auf nichts anderes außer auf sich selbst verweisen wollen.³⁵

In der Folge führt Nöth aus, dass abstrakte Bilder auch indexikalische und symbolische Eigenschaften aufweisen, und schließt die Feststellung an, dass Bilder schon deshalb Zeichen sind, weil sie in einem Prozess der visuellen Kommunikation auftreten, der auf kulturellen Konventionen beruht. Schließlich wissen wir, was Bilder sind und wie wir mit ihnen umzugehen haben:

³³ Vgl. etwa Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*. München 1999, S. 45.

³⁴ Vgl. Lambert Wiesing, „Verstärker der Imagination. Über Verwendungsweisen von Bildern“. In: Gottfried Jäger (Hg.), *Fotografie denken. Über Vilém Flussers Philosophie der Medienmoderne*. Bielefeld 2001, S. 197.

³⁵ Winfried Nöth, „Warum Bilder Zeichen sind“, S. 57.

Es gibt das Bild als Produkt der Intention eines solchen visuellen Kommunikators, und es gibt die Rezipienten dieser Bilder, die ganz gleich, ob ein solches Bild etwas abbildet oder nicht, wissen oder annehmen, daß dieses Bild das Produkt der Absicht eines Kommunikators ist und nicht etwa die bloße Reflexion eines Spiegelglases oder einer Wasserfläche. [...] Bilder sind Zeichen einer Intention zur Übermittlung einer visuellen Botschaft.³⁶

Dies hat zur Folge, dass mit Bildern in diesem Sinne³⁷ auch entsprechend umgegangen wird, und man sich daher bei Betrachtung eines abstrakten Gemäldes fragt, warum bestimmte Farben und Formen auftreten, warum diese so und nicht anders angeordnet sind, welche Relationen zwischen verschiedenen Bestandteilen bestehen, usw. Beim Betrachten wird angenommen, dass diese Aspekte möglicherweise nicht zufällig sind, wobei ebenso nach Intentionen des Künstlers wie nach anderen ästhetischen Eigenschaften (etwa Symmetrien oder Bildachsen, die nicht notwendigerweise intentional entstanden sind) gefragt werden kann. Das Bild wird also als ein Zeichen behandelt, bei dem die sinnlich wahrgenommene materielle Gestalt als Zeichenträger angesehen und auf weitere Bezüge, Inhalte und Bedeutungen hin untersucht wird.

Neben der Anwendung von Zeichenmodellen ist für die Bildwissenschaft auch die Unterscheidung zwischen Syntax (oder Syntaktik, vgl. Morris 1946), Semantik und Pragmatik wichtig. Syntaktische Regeln können beispielsweise erklären, warum bei der Interpretation von Figuren und Friesen an einem Kirchenportal oder an einem Grabmonument die Position und Anordnung oft eine wichtige Rolle spielt. Semantische Prinzipien werden benötigt, um zu zeigen, wie Inhalte aus dem Abgebildeten gewonnen werden können.³⁸ Pragmatische Prinzipien schließlich betreffen die Absichten, Funktionen, ‚Kommunikationsakte‘ (etwa den Unterschied zwischen bildlich ausgedrückten Vorschriften und Darstellungen) und die Rolle des Kontexts. Dies gilt nicht nur für den Bildinhalt, sondern genauso für den Umgang mit der Materialität des Zeichenträgers:³⁹ So werde ich bei einem Verkehrsschild oder einem Kaufvertrag kaum auf die Materialeigenschaften oder die verwendete

³⁶ Ebd., S. 60.

³⁷ In vielen Bildtheorien wird davon ausgegangen, dass es auch natürliche Bilder wie etwa Wolken- oder Felsformationen gibt. Zweifellos können diese aber nur dann als Bilder gelten, wenn tatsächlich etwas in ihnen gesehen wird, sie also als ikonische Zeichen fungieren. Die Erweiterung des Bildbegriffs über ikonische Zeichen hinaus, die in Auseinandersetzung mit der abstrakten Kunst vollzogen wurde, gilt nur für den Bereich der Artefakte, wo sie mit Nöths Argumentation erklärt werden kann.

³⁸ Dafür gibt es von allegorischen Darstellungen über exemplifizierende Abbildungen bis zu rhetorischen Figuren (etwa visuelle Hyperbeln, Metaphern und Metonymien) viele Möglichkeiten.

³⁹ Vgl. Martin Siefkes, „Rezension von: Marcel Finke und Mark A. Halawa (Hgg.), Materialität und Bildlichkeit“. *r:k:m – rezensionen:kommunikation:medien*, 8.07.2013, <http://www.rkm-journal.de/archives/13383>.

Drucktechnik achten, während diese in einem Museum oder Antiquariat eine erhebliche Rolle spielen. Die Unterscheidung von Syntax, Semantik und Pragmatik gilt somit nicht nur für die Interpretation des Bildinhalts, sondern für alle ausgehend von Bildern stattfindenden Zeichenprozesse.

3. Welche Aspekte von Kunstwerken kann die Semiotik beschreiben?

Während im letzten Abschnitt nur ein einfaches Zeichenmodell eingeführt und die Notwendigkeit einer semiotischen Beschreibung am Beispiel von Bildern begründet wurde, wollen wir nun etwas mehr ins Detail gehen. Wie Dieter Mersch betont,⁴⁰ gilt die Kunst den Semiotik-Kritikern als Domäne für das mit semiotischen Mitteln nicht hinreichend Erfassbare. Doch bevor man die Semiotik hier dispensiert, sollte man prüfen, was sie zur Beschreibung künstlerischer Produktions- und Rezeptionsprozesse beitragen kann. Dies sei im Folgenden – wenn auch nur verkürzt – anhand eines Beispiels ausgeführt.

Nehmen wir an, ich betrete einen Ausstellungsraum eines Museums. Bereits die Hängung der Bilder beeinflusst mich: Ein Bild, das in der Mitte der dem Haupteingang gegenüberliegenden Wand aufgehängt ist, zieht meine Aufmerksamkeit auf sich, obwohl es nicht besonders groß ist. Ich bemerke, dass das Bild in der zentralen Blickachse des Raums platziert ist, und betrachte es möglicherweise selbst dann zuerst, wenn ich den Raum durch einen Seiteneingang betreten habe. Und tatsächlich: Es handelt sich um ein bekanntes Meisterwerk des Museums.⁴¹

⁴⁰ Dieter Mersch, *Posthermeneutik*. Berlin 2010, S. 13; vgl. auch Abschnitt 1.

⁴¹ Dabei kann eine Reihe von Fällen unterschieden werden: Schaut man sich das Bild tatsächlich zuerst an, wird die Hängung (1) für mich zum Signal: Ich reagiere auf sie mit einem bestimmten Verhalten. Kommt mir die spezifische Hängung des Bilds zu Bewusstsein, kann ich sie unter anderem (2) als Anzeichen für die kunstgeschichtliche Stellung des Bilds interpretieren; (3) als Anzeichen eines Signalisierens auffassen, wenn ich annehme, dass meine Aufmerksamkeit auf das Bild fallen sollte; (4) als direkte Kommunikation auffassen, wenn ich annehme, dass nicht nur die Lenkung meiner Aufmerksamkeit beabsichtigt war, sondern dass mir diese auch mitgeteilt werden sollte, in der Absicht, dass ich mich dann entsprechend verhalten werde; oder sie alternativ (5) als assertive Kommunikation auffassen, wenn ich annehme, dass die Aufmerksamkeitslenkung nicht primär war, sondern mir vielmehr ein Sachverhalt, nämlich die kunstgeschichtliche Stellung des Bilds, durch die Hängung mitgeteilt werden sollte. Dies sind nur einige der Möglichkeiten, die mit semiotischen Mitteln unterschieden werden können; vgl. genauer Roland Posner, „Believing, Causing, Intending: The Basis for a Hierarchy of Sign Concepts in the Reconstruction of Communication“. In: René J. Jorna/Barend van Heusden/Roland Posner (Hgg.), *Signs, Search and Communication. Semiotic Aspects of Artificial Intelligence*. Berlin 1993, 215-270 und „Sprachphilosophie und Semiotik“. In: Marcelo Dascal u.a. (Hgg.), *Sprachphilosophie. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin u.a. 1996, 1658-1685. Dabei lassen sich neben reflektiertem Zeichenhandeln bis hin zur Kommunikation auch einfache Signalprozesse (wenn mir das Bild aufgrund der Hängung direkt ins Auge fällt) und Anzeichenprozesse (wenn ich an der Hängung des Bilds seine Wichtigkeit erkenne,

Ich betrachte nun das Bild auf den *Bildinhalt* hin und unterscheide verschiedene Personen, Gebäude und Landschaftselemente: einen städtischen Platz; ein Gebäude; einen Baum. In diesem Fall habe ich konkrete Einzelbeispiele (Token) für Kategorien (Typen) erkannt. Dabei kann ich gleichermaßen die *typdefinierenden Eigenschaften* erkennen (so identifiziere ich den Baum ohne Probleme als Element der Kategorie ‚Baum‘), als auch die *tokenspezifischen Eigenschaften* (ich sehe, was diesen bestimmten Baum auszeichnet, etwa dass es sich um ein besonders großes und altes Exemplar handelt).

Vielleicht erkenne ich sogar den *spezifischen* Platz wieder („das ist doch der Platz x in der Stadt y“) oder den Baum („das ist die alte Eiche, die steht aber in Wirklichkeit ein Stückchen weiter an der Straßenecke“). In diesem Fall habe ich nicht nur einen Bildinhalt identifiziert, sondern diesem oder einigen seiner Bestandteile *Referenten* zugeordnet. Auf Grundlage des Vergleichs von Typ und Token kann überdies eine Exemplifikation von Eigenschaften stattfinden: So könnte der Baum Eigenschaften wie ‚lebendig‘, ‚groß‘ oder ‚schief gewachsen‘ exemplifizieren.⁴²

Abgesehen von den beschriebenen ikonischen Zeichenprozessen können verschiedene Arten von Anzeichenprozessen unterschieden werden, die auf dem Bildinhalt beruhen: Etwa die besondere Betonung bestimmter Bildelemente oder das Fehlen anderer, das auf Prioritäten von Maler oder Auftraggeber hinweist, oder die Anordnung der Personen zueinander, wodurch soziale Verhältnisse angezeigt werden. In jedem Fall können diese Prozesse mit unterschiedlichem Grad an Intentionalität auf Sender- und Empfängerseite stattfinden. Dies kann hier nicht weiter vertieft werden.⁴³

Der Bildinhalt kann auch Symbole enthalten, worunter die Semiotik – ausgehend von Charles S. Peirces berühmter Unterscheidung zwischen Ikon, Index und Symbol – konventionelle Zeichen versteht. Dazu gehören etwa Abzeichen und Wappen, aber auch jene komprimierten Bedeutungsgefüge, die bereits in der hermeneutischen Tradition als Symbole aufgefasst wurden, etwa die mit Schiffen oder mit der Farbe Blau in unserer Kultur verbundenen Bedeutungen. Hinzu kommen Darstellungstraditionen, bei denen Aspekte der Präsentation eines Bildinhalts festgelegt sind, etwa wenn die Auswahl der Personen und Bildelemente, ihre Anordnung zueinander oder

ohne die Absicht der Hängung, oder sogar eine Mitteilungsabsicht mir gegenüber, weiter zu reflektieren) unterscheiden. Der Vorteil der Semiotik besteht hier darin, dass sie verschiedene Fälle abgrenzen kann – hier wurden nur einige aufgezählt –, und dass sie diese auf Zeichen in ganz anderen Situationen beziehen kann, die bezüglich bestimmter Aspekte (etwa dem Zeichentyp oder der Reflexionsstufe) vergleichbar sind.

⁴² Vgl. Nelson Goodman, *Languages of Art*. Es können typdefinierende Eigenschaften (z.B. ‚lebendig‘) exemplifiziert werden, etwa durch den Kontrast mit der zubetonierten Umgebung, aber auch tokenspezifische (z.B. ‚schief gewachsen‘ oder ‚(besonders) groß‘); beide Arten von Eigenschaften können in der Interpretation des Bildinhalts daher eine Rolle spielen.

⁴³ Vgl. genauer Roland Posner, „Sprachphilosophie und Semiotik“, S. 1665.

bestimmte Gesichtsausdrücke konventionalisiert sind, während andere Aspekte variieren.⁴⁴

Verlassen wir nun die Überlegungen zum Bildinhalt, so müsste spätestens an diesem Punkt der Semiotik – schenkt man ihren Kritikern Glauben – allmählich die Luft ausgehen. Diese nehmen meist an, die Semiotik wolle Bilder über den Aspekt der Repräsentation definieren, sie also auf ihre ikonische Abbildfunktion und gegebenenfalls symbolische Bestandteile einschränken.⁴⁵ Dann wären etwa die „drip painting“-Gemälde Jackson Pollocks semiotisch nicht erfassbar.⁴⁶ Aber ist dies richtig?

Stehe ich vor zwei „drip paintings“, fallen oft unmittelbar bestimmte Unterschiede auf: So könnte das eine Farbschwünge ganz verschiedener Größe und Breite aufweisen, während das andere enge und gleichmäßige Schwünge zeigt. Daraus lassen sich Schlüsse über die unterschiedliche Motorik der Malbewegungen ziehen, die wiederum als Anzeichen oder, sofern man Pollock hier eine Mitteilungsabsicht unterstellt, als Anzeige von Stimmungen und künstlerischen Absichten dienen können. So könnte das erste Gemälde ‚Freiheit‘, ‚Wildheit‘ und ‚Emphase‘ ausdrücken, das zweite dagegen ‚Genauigkeit‘ und ‚emotionale Kontrolle‘.

Diese Zeicheninhalte müssen beim Betrachten keineswegs bewusst zur Kenntnis genommen und propositional repräsentiert (verbal formuliert) werden, um wirksam zu werden; sie können auch als spontane Assoziationen oder als Emotionen beim Betrachter auftreten, der sich vielleicht ohne bewusste Reflexion nun selbst im einen Fall beschwingt und befreit, im anderen beengt und festgelegt fühlt. Solche Reaktionen sind als mehrschrittige Zeichenprozesse erklärbar: Bei einem Rezeptionsprozess finden zwei aufeinander aufbauende Anzeigeprozesse statt (die Anzeige von Eigenschaften der Motorik beim Malen ermöglicht den Rückschluss auf die Anzeige von Emotionen des Malers), wobei auch Vermutungen angestellt werden können, ob der Maler diese Anzeigeprozesse intendierte, also die entsprechende Emotion mittels der entsprechenden Motorik anzeigen wollte.

Gegenstände können nach Goodman ihre Eigenschaften exemplifizieren, etwa wenn in einer Collage Braques ein Zeitungsausschnitt für ‚modernes Massenmedium‘ und für ‚Kriegspropaganda‘ steht.⁴⁷ Aber auch materielle Eigenschaften (‚Papier einer bestimmten Farbe und Dicke‘) werden unter geeigneten Umständen exemplifiziert. Beim Betrachten kann ich überdies die starke Vergilbtheit des Zeitungstücks als Anzeichen dafür interpretieren, dass die Zeitung, die damals

⁴⁴ Dies gilt etwa bei ikonographischen Motiven wie der „Beweinung Christi“; vgl. Martin Siefkes, *Stil als Zeichenprozess*, S. 68.

⁴⁵ Vgl. etwa Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes*.

⁴⁶ Diese besitzen weder einen Bildinhalt, noch können sie mit Hilfe symbolischer (konventioneller) Bedeutungen von Formen, Farben oder Komposition erschlossen werden, wie dies bei manchen abstrakten Kunstrichtungen (etwa dem Formalismus oder Suprematismus) ansatzweise noch möglich sein mag.

⁴⁷ Martin Siefkes, *Stil als Zeichenprozess*, S. 418.

hochaktuell wirken sollte, heute ein historisches Dokument ist. Andererseits kann das vergilbte Papier mich einfach irritieren, weil es farblich nicht mehr recht in die Komposition passt, oder die heutige Konnotation ‚altmodisch‘ des Mediums Zeitung kann mich an die Digitalität und Allgegenwart der heutigen Massenmedien erinnern, so dass mir im Vergleich die damalige Zeit fast als beschaulich erscheint, ganz im Gegenteil zur von Braque vermutlich beabsichtigten Wirkung. Ausgehend von dem Zeitungstück sind also vielfältige Zeichenprozesse möglich, die Interpretation ist ein offener Prozess; die interpretatorische „Widerständigkeit“ des Materials bildet einen „Quellpunkt der Semiose“,⁴⁸ individuelle Eigenschaften des Betrachters und der Wahrnehmungssituation spielen eine beträchtliche Rolle. Die Semiosen, die in der Interaktion mit Kunst ablaufen, greifen auf komplexe Weise ineinander. Zeichen können zudem auf individuellen Erfahrungen basieren und sich damit der Regelmäßigkeit entziehen: Erinnert mich ein pastoser Farbauftrag an das Malen mit Fingerfarben und die eigene Kindheit, handelt es sich um einen Zeichenprozess, der rezipientenabhängig ist und nicht auf einem Kode basiert.⁴⁹ Diese Beispiele zeigen, dass der semiotische Beschreibungsansatz auch die Wirkungen, die die Materialität von Bildern und Kunstwerken auf Betrachter hat, differenziert beschreiben kann.

Aber auch auf einer wesentlich allgemeineren Ebene wird die Semiotik benötigt, um die Wahrnehmung von Kunstwerken – abstrakten ebenso wie gegenständlichen – zu untersuchen: Schließlich kann man jede Wahrnehmung, die zu einem Bewusstseinsinhalt führt, als Zeichenprozess beschreiben. Dies gilt auch dann, wenn dieser Bewusstseinsinhalt zunächst nur eine Qualität („Erstheit“ nach der Peirceschen Kategorienlehre) umfasst: Fahre ich etwa mit dem Finger über die Oberfläche, nehme ich sie haptisch als rau oder glatt wahr. Die Wahrnehmung kann mich auch auf Tatsachen sowie Relationen hinweisen („Zweitheit“ nach Peirce): Sehe ich eine bestimmte Farb-Form-Konstellation, wird mir das Vorhandensein eines entsprechenden Gemäldes in meinem Gesichtsfeld sowie seine Entfernung zu mir, Ausrichtung und Beleuchtung bewusst.

Eine wichtige Frage verbindet sich mit der Untersuchung von Rahmen und anderen Abgrenzungen. Während bei konventionellen Zeichen wie Wörtern oder Verkehrszeichen die Abgrenzung zum Kotext (anderen Zeichen) und Kontext (der Umgebung) aufgrund ihres festgelegten Zeichenträgers meist unproblematisch ist, ist sie für Abbildungen nicht immer offensichtlich, noch weniger aber für Aufführungen, Performances, Musikaufführungen und Happenings. Diese Kunstformen haben daher typischerweise *Rahmungen*, die die Abgrenzung leisten: Vom Bilderrahmen über die Theaterbühne bis hin zum ausgewiesenen Park oder Landschaftsgarten wird durch eine Reihe von Grenzziehungen festgelegt, was zum

⁴⁸ Vgl. Mark A. Halawa, „Widerständigkeit als Quellpunkt der Semiose“.

⁴⁹ Vgl. Roland Posner, „Pragmatics“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 1. Berlin u.a. 1997, S. 219-246 und „Die Wahrnehmung von Bildern als Zeichenprozess“. In: Dieter Maurer/Claudia Riboni (Hgg.), *Bild und Bildgenese*. Bern 2010, S. 139-184.

Kunstwerk gehört und was nicht. In semiotischer Terminologie handelt es sich dabei um die Begrenzung des Zeichenträgers, die insbesondere bei ikonischen Zeichensystemen nötig ist (von Bildern über dreidimensionale Skulpturen bis hin zu vierdimensionalen Theateraufführungen, Performances und Happenings): Diese besitzen nach Goodman syntaktische Dichte,⁵⁰ worunter zu verstehen ist, dass sich bei einer kleinen Veränderung des Zeichenträgers ein weiteres Zeichen ergibt, das sich vom ursprünglichen Zeichen unterscheidet. Diese Eigenschaft der analogen (im Gegensatz zur digitalen bzw. diskreten) Organisation führt dazu, dass entsprechende Zeichen nicht leicht von anderen Zeichen, und oft auch nicht von Nicht-Zeichen, abgrenzbar sind. Während etwa auf einer Wand voller Graffiti ein Slogan auch ohne explizite Rahmung erkennbar bleibt, weil Wort- und Satzstruktur ihn abgrenzbar machen, müssen Bilder hier durch einen Rahmen oder durch Abweichungen in Farbe und Bildinhalt vom Hintergrund abgegrenzt werden, um nicht mit diesem zu verschmelzen. In dieser Weise kann die Semiotik erklären, warum Bilderrahmen, Bühnen und Projektionsflächen für ganz oder teilweise ikonische Zeichenkomplexe existieren, während Texte oder andere symbolische Zeichen selten Rahmungen erhalten.

Ein weiterer Punkt, zu dem die semiotische Theoriebildung Wesentliches beigetragen hat, ist das Spezifische ästhetischer Zeichenprozesse. Diese Frage beschäftigte die Theoretiker des Russischen Formalismus und des Prager Strukturalismus; ihre Überlegungen wurden durch Roman Jakobson auf andere Sprachfunktionen bezogen und in sein Kommunikationsmodell als „poetische Funktion der Sprache“ einbezogen. Roland Posner verallgemeinerte diese Darstellung mit Hilfe des Konzepts ‚ästhetischer Kode‘. Diesen Kode darf man sich nicht als eine feste Struktur von Ausdrucks-Bedeutungs-Paaren vorstellen; vielmehr handelt es sich um Wissen darüber, wie mit einem Kunstwerk interagiert werden kann, um ihm eine künstlerische Erfahrung zu entlocken:

Die Besonderheiten der künstlerischen Kommunikation lassen sich nicht ohne die Annahme erklären, daß sich während der Rezeption der künstlerischen Nachricht zusätzlich zu den allgemein gültigen soziokulturellen Kodes im Rezipienten ein spezieller Kode bildet, der ihn in die Lage versetzt, auch nicht vorkodierte Eigenschaften der Zeichenmaterie und der ebenenspezifischen Informationen als Informationsträger zu interpretieren. Dieser Kode heißt „ästhetischer Kode“. Er operiert teils auf Merkmalen der Zeichenmaterie, teils auf Merkmalen von Elementen der Nachricht [...].⁵¹

⁵⁰ Nelson Goodman, *Languages of Art*, S. 136.

⁵¹ Roland Posner, „Linguistische Poetik“. In: H.P. Althaus/H. Henne/H.E. Wiegand (Hgg.), *Lexikon der Germanistischen Linguistik*. Tübingen 1980, S. 692.

Ästhetische Kommunikation zeichnet sich also dadurch aus, dass gerade jene Aspekte von Zeichenmaterie und Nachricht, die in der Alltagskommunikation nicht beachtet werden oder eine dienende Funktion haben, Bedeutungen gewinnen können: Dies gilt bei einem Bild etwa für Komposition, Farbauftrag und Stil, aber auch Verzerrungen, Auslassungen oder Veränderungen des Bildinhalts im Vergleich zum Referenten. Posner betont, dass ästhetische Kommunikation durch diese veränderte Fokussierung den Welt- und Gesellschaftsbezug der Rezipienten entautomatisiert, was durch die implizite Thematisierung des Kommunikationsvorgangs selbst, der Zeichenmaterie, des Zeichenträgers und gegebenenfalls der verwendeten Kodes geschieht. Diese implizite Thematisierung erfolgt durch Ausnutzung der in Bezug auf die unmittelbare Kommunikation redundanten Elemente, also im Fall eines Bilds aller jener Aspekte, die nicht für das Erkennen des Bildinhalts nötig sind.

Was kann die Semiotik zur Atmosphäre und ihrem Einfluss auf die Wahrnehmung eines Kunstwerks sagen? Sicher ist, dass Kontextfaktoren eine große Rolle für die Interpretation spielen. In einer Kunstgalerie werde ich die Bilder stärker auf aktuelle Trends des Kunstmarkts hin interpretieren als in einem Museum. Eine geschäftige Atmosphäre der Galerie kann mich zu einer kursorischen Betrachtung, die nur den Bildinhalt zur Kenntnis nimmt und eine rasche stilistische Einordnung vornimmt, eine meditative dagegen zu einer tiefgehenden Beschäftigung mit dem Kunstwerk anregen. Atmosphären beeinflussen aber nicht nur meine Interpretation, sie bestehen zumindest teilweise selbst aus Zeichenprozessen. Liegt die Galerie in einem Berliner Szeneviertel wie Prenzlauer Berg oder Friedrichshain, werde ich vielleicht andere Dialoge anhören als bei einem vergleichbaren Ereignis in einer brandenburgischen Kleinstadt; die Räumlichkeiten werden andere Assoziationen wecken, die Musik wird eine andere sein und das Publikum wird die ausgestellten Objekte anders betrachten, was mich beeinflussen kann.

Die angeführten Beispiele zeigen, dass Zeichenprozesse bei der Konstitution von Atmosphären eine wesentliche Rolle spielen. Es ist eine wichtige Aufgabe, Atmosphären genauer theoretisch zu beschreiben, in ihren Bestandteilen zu explizieren und ihr Entstehen auch empirisch zu erforschen.⁵² Dabei müssen semiotische, psychologische und soziologische Beschreibungsansätze kombiniert werden; auch die Forschungsmethoden der Experimentellen Ästhetik können vielversprechend eingesetzt werden.⁵³

Die Nützlichkeit von Begriffen wie „Materialität“ und „Atmosphäre“ steht somit außer Frage, sie sollten jedoch expliziert und in semiotische Modelle in genauer und prinzipiell widerlegbarer Weise einbezogen werden. Wie sieht es dagegen mit „Präsenz“ und „Ereignis“ aus? Hat man die semiotischen Beschreibungsmittel, über

⁵² Vgl. Stephan Debus/Roland Posner (Hgg.), *Atmosphären im Alltag. Über ihre Erzeugung und Wirkung*. Bonn 2007.

⁵³ Günther Kebeck/Henning Schroll, *Experimentelle Ästhetik*. Wien 2011.

die oben ein sehr kurzer Überblick gegeben wurde, aber auch soziologische und psychologische Theorien ausgeschöpft, dann helfen diese Begriffe in ihrer emphatischen Verwendungsweise nicht mehr wesentlich weiter.⁵⁴ Allenfalls können sie als Anlass dazu dienen, bestimmte Aspekte ästhetischer Rezeptionsvorgänge angemessen zu berücksichtigen – etwa die Offenheit der Wahrnehmung und Interpretation von Kunst, um die es häufig im Zusammenhang mit diesen Begriffen geht. Tatsächlich bleibt einem Rezipienten vorbehalten, auf welche Aspekte eines Kunstwerks oder anderen Artefakts die Aufmerksamkeit gerichtet und welche Interpretationsschritte davon ausgehend vorgenommen werden. Dabei entscheidet das momentane Interesse einschließlich der Kontexteinflüsse, welchen Wegen die Interpretation folgt.⁵⁵

Die verschiedenen genannten Aspekte könnten jeweils genauer ausgearbeitet werden; überdies gibt es eine Reihe semiotischer Theorien, deren Anwendung zu je unterschiedlichen Beschreibungen führt. All dies kann hier nicht weiter ausgeführt werden. Das in diesem Abschnitt Angeführte macht aber bereits deutlich, dass die Semiotik der Komplexität, Vielfalt und Offenheit der Kunstrezeption keineswegs hilflos gegenübersteht.

In der Tat besteht ein grundlegender Fehler der Semiotik-Kritiker darin, dass sie sich zu selten auf Details künstlerischer Produktions- und Rezeptionsprozesse einlassen und lieber allgemein und nicht selten in emphatischer Weise darüber sprechen. Aus ihren Texten lässt sich daher oft nicht ableiten, wie eine Ergänzung des oben Dargestellten um weitere, bislang vernachlässigte Aspekte aussehen könnte. Dabei wäre eine solche Ergänzung von größtem Interesse. Im nächsten Abschnitt werden die Verbesserungsmöglichkeiten, die sich aus der Kritik für die semiotische Theoriebildung ergeben, genauer betrachtet.

⁵⁴ Natürlich ist jeder Zeichenprozess ein *Ereignis* (genauer: ein Kausalprozess, da ein Zeichenträger bei einem Rezipienten etwas bewirkt; vgl. Roland Posner, „Sprachphilosophie und Semiotik“, S. 1659. Ebenso gilt, dass ein Kunstwerk, das mir zeitlich und räumlich *präsent* ist, gegenüber einer durch ein technisches Medium vermittelten Wahrnehmung (etwa einer Abbildung oder Fernsehübertragung) zusätzliche Arten von Zeichenprozessen (etwa haptische bei der Berührung) ermöglicht. Diese nicht-emphatischen Verwendungsweisen der Begriffe „Ereignis“ und „Präsenz“ haben den Vorzug, dass sie in semiotische oder andere analytisch genaue Modelle einbezogen werden können.

⁵⁵ Martin Siefkes, *Stil als Zeichenprozess*, S. 347-349.

4. Was kann die Semiotik aus der Kritik lernen?

Aufgrund des bislang Gesagten kann die pauschale Kritik an der Semiotik zurückgewiesen werden: Für eine angemessene Beschreibung werden semiotische Theorien und Modelle weiterhin benötigt. Zugleich kann eine angemessene Berücksichtigung der Semiotik-Kritik vielversprechende Perspektiven für die Semiotik aufzeigen. So kann sie aus den genannten Kritiken lernen, wo sie blinde Flecke besitzt und sich den Herausforderungen einer fortschreitenden Forschungslandschaft nicht gestellt hat. Tatsächlich sind einige neue Forschungsfragen in der Semiotik nicht oder nur mit Verspätung aufgegriffen worden. So ist es innerhalb der Ästhetik wichtig, die Rolle der Materialität von Kunstwerken und der Körperlichkeit von Produzenten und Rezipienten stärker zu berücksichtigen. Dies ist zwar in der semiotischen Theoriebildung schon vor längerer Zeit erfolgt;⁵⁶ in der Praxis semiotischer Untersuchungen wird es jedoch nicht immer ausreichend beachtet.

Allgemein gilt, dass die semiotischen Modelle überprüft und ergänzt werden müssen, um jene Aspekte, die die Semiotik-Kritik einfordert, angemessen einzubeziehen. Der Verfasser hat etwa für den Bereich der Materialität kürzlich darauf hingewiesen, dass für eine Erklärung materialbezogener Wahrnehmungsphänomene mit zeichentheoretischen Mitteln einiges zu gewinnen ist.⁵⁷ Dafür müssen die von Materialität ausgehenden Zeichenprozesse systematisiert und genauer beschrieben werden.

Im Gegensatz zur berechtigten Forderung nach der Berücksichtigung von Materialität ist die Rolle der Präsenz- oder Ereignisphilosophie für die Verbesserung semiotischer Theorien und Modelle schwerer abzuschätzen. Es wird in diesen Ansätzen zwar auf Aspekte abgezielt, die spannend und wichtig sind: etwa die Offenheit des künstlerischen Produktions- und Interpretationsprozesses, die Einbeziehung emotionaler und intuitiver Reaktionen auf Kunstwerke, die Individualität des ästhetischen Erlebens, das alle Erfahrungen eines Menschen einbezieht, und schließlich die Atmosphäre, die durch Kunstwerke erzeugt wird. Wie die hier gewählten Formulierungen bereits zeigen, lassen sich diese Phänomene jedoch in einem semiotischen Untersuchungsrahmen nur in weitgehend umformulierter Weise behandeln. So sind zwar die Problemstellungen, die in den genannten Denkrichtungen und Publikationen angesprochen werden, durchweg interessant;

⁵⁶ Vgl. die genauen Definitionen von „Zeichenmaterie“ und „Zeichenträger“ und ihrem Verhältnis zueinander in Roland Posner, „Linguistische Poetik“. In: H.P. Althaus/H. Henne/H.E. Wiegand (Hgg.), *Lexikon der Germanistischen Linguistik*. Tübingen 1980, – man beachte das Datum dieser Publikation –, wobei die Zeichenmaterie keineswegs auf den Zeichenträger reduziert wird und somit die nicht-semiotischen, rein materiellen Aspekte bei einem Zeichenprozess in ihrer Wichtigkeit berücksichtigt werden. Dies kann etwa das Rauschen in der Leitung bei einem Telefongespräch oder die Vergilbtheit des Papiers bei einem Buch sein.

⁵⁷ Vgl. Martin Siefkes, „Rezension von: Marcel Finke und Mark A. Halawa (Hgg.), Materialität und Bildlichkeit“. *r:k:m – rezensionen:kommunikation:medien*, 8.07.2013, <http://www.rkm-journal.de/archives/13383>.

aber es ist schwierig, die angewandte Terminologie zu berücksichtigen und die gemachten Aussagen über „Präsenz“, „Ereignis“ oder „Aura“ so zu präzisieren, dass sie überprüfbar werden.

Vielversprechende Ansätze sind jedoch gemacht worden. Tatsächlich sind nicht nur in der Semiotik, sondern auch in der Psychologie, der Kognitionswissenschaft und der Experimentellen Ästhetik in den letzten Jahren Untersuchungen auf den Weg gebracht worden, die ähnliche Phänomene klären sollen. Als Beispiele seien die Vagheitsforschung, die auch die Offenheit von Interpretationen in den Blick nimmt, die Atmosphäre-Forschung sowie die experimentelle Untersuchung ästhetischer und stilistischer Phänomene genannt.⁵⁸ Der wichtigste Lerneffekt aus der Semiotik-Kritik ist also im Hinweis auf neue Problemstellungen zu sehen, wobei die konkrete Formulierung dieser Problemstellungen der Semiotik selbst überlassen bleibt, da sie an die überhöhte Verwendung einzelner Begriffe (z.B. „Präsenz“, „Ereignis“, „Aura“) kaum in sinnvoller Weise anknüpfen kann.

Die Semiotik sollte an der Definierbarkeit von Begriffen ebenso festhalten wie an der Konsistenz und empirischen Überprüfbarkeit der entwickelten Theorien. Die Angriffe auf die Semiotik sind teilweise auch im Rahmen von Bemühungen zu sehen, diese Kriterien in Philosophie, Geistes- und Kulturwissenschaften zugunsten eines emphatischen Duktus und nicht überprüfbarer Begrifflichkeiten zurückzudrängen. Auf diese Weise, so mag es manchen scheinen, könne man seine Existenzberechtigung und gesellschaftliche Relevanz durch Abgrenzung von den – etwa in Gestalt der kognitiven Psychologie und der Neurowissenschaften – immer stärker ‚anstürmenden‘ Naturwissenschaften behaupten. Deren Kriterien für Theoriebildung und Erkenntnis werden seit Beginn der Postmoderne in Teilen der Geisteswissenschaften ignoriert, statt in kritischer Distanz von ihnen zu lernen und damit das Spezifische und Wertvolle der Geisteswissenschaften langfristig zu stärken.

Zu diesem Wertvollen gehören Übersicht, Offenheit und erhebliche methodische Freiheit (im Vergleich etwa zu den rigiden Anforderungen der experimentellen Psychologie) – aber auch klarer Ausdruck, der Mut zum Definieren, das Formulieren widerlegbarer Aussagen und die Bereitschaft, abseits ausgetretener Pfade disziplinenübergreifende und empirisch überprüfbare Theorien zu bilden. Nur wenn sie an diesen Zielen festhalten, wird es für die Geisteswissenschaften eine Zukunft geben.⁵⁹

⁵⁸ Zur Vagheitsforschung siehe Timothy Williamson, *Vagueness*. London 1994 und Martin Siefkes, *Stil als Zeichenprozess*, S. 450-457, zur Atmosphäre-Forschung Stephan Debus/Roland Posner, *Atmosphären im Alltag* und zur experimentellen Erforschung ästhetischer und stilistischer Phänomene Günther Kebeck/Henning Schroll, *Experimentelle Ästhetik* sowie Martin Siefkes/ Emanuele Arielli, „An Experimental Approach to Multimodality: How Musical and Architectural Styles Interact in Aesthetic Perception“. In: Janina Wildfeuer (Hg.), *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*. Bern/New York (in Vorbereitung).

⁵⁹ Diese Aussage mag übertrieben erscheinen; hier ist jedoch eine Zukunft gemeint, die über eine gelegentliche Kommentar- und Anleitungsfunktion für eine von Wirtschaft, Technologie und Naturwissenschaft bestimmte Gesellschaft hinausgeht. Die Zuteilung einer solchen Funktion deutet sich schon an (Stichwort „Orientierungswissenschaften“). Falls man sich auf diese Funktion beschränken

5. Verliert die Semiotik an Relevanz?

Der Gegenstandsbereich der Semiotik sind Zeichen und die Prozesse und Kontexte, in denen sie auftreten. Im Gegenstandsbereich vieler Disziplinen (Einzelwissenschaften) spielen Zeichenphänomene nach gegenwärtiger Auffassung eine wichtige Rolle.⁶⁰ Einige der Kritiker postulieren, man müsse die Semiotik zurückdrängen, um beispielsweise die Materialität und generell nicht-semiotische Aspekte stärker in den Blick zu bekommen. Dabei wird jedoch selten genau argumentiert, warum bestimmte Aspekte nicht-semiotisch seien, sondern die Semiotik wird als ein Ansatz verworfen, der alles erklären wolle und damit in unangemessener Weise dominiere.

Nun ist es durchaus richtig, dass manche Semiotiker in den 1960er und 1970er Jahren in der Begeisterung über die Vielfalt von Zeichen in Kultur und Natur in hymnische Elogen über die Allgegenwart von Zeichen verfielen. Diese Phase wurde jedoch durch eine stärker analytisch ausgerichtete Theoriebildung wieder überwunden;⁶¹ zumindest innerhalb dieser Schule wurde nicht behauptet, dass die Semiotik für etwas anderes als für den abgrenzbaren Bereich der Zeichenphänomene zuständig sei. Auf dieser Grundlage blieb es allen Interessierten möglich, die Wichtigkeit von Zeichenphänomenen für einen bestimmten Gegenstandsbereich zu prüfen und somit den Stellenwert der Semiotik im dazugehörigen Forschungsgebiet einzuschätzen. Von einer Verabsolutierung der Semiotik kann daher keine Rede sein.

Um die Semiotik aus einer Disziplin auszuschließen, müsste gezeigt werden, dass die Schnittmenge der Gegenstandsbereiche dieser Disziplin und der Semiotik leer ist. Dafür müsste eine alternative Beschreibung derjenigen Phänomene und Aspekte im Gegenstandsbereich der Disziplin erfolgen, die bislang als Zeichenphänomene galten. Meist wird dies von den Kritikern jedoch nicht einmal versucht. Stattdessen wird die Aufmerksamkeit auf Aspekte gelenkt, die nicht zeichenhaft seien; häufig wird auch mit historischen Argumentationen behauptet, Zeichen seien in der europäischen Geistesgeschichte überbetont worden, zu Lasten der unvermittelten Körperlichkeit und der sinnlichen Wahrnehmung.⁶² Aber auch diese These wird eher

mag, ist das allgemeine und vage Sprechen, welches Wissenschaftlichkeit einfordernde Ansätze zurückweist und Festlegungen mit gesellschaftlichen Konsequenzen vermeidet, vermutlich die bessere Lösung.

⁶⁰ Zum Verhältnis der Semiotik zu den Einzeldisziplinen vgl. Roland Posner, „The Relationship between Individual Disciplines and Interdisciplinary Approaches“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 3. Berlin u.a. 2003, 2341-2374.

⁶¹ Eine Zusammenfassung dieser Theoriebildung und ihrer Ergebnisse bietet das vierbändige, 3800 Seiten umfassende „Handbuch für Semiotik“: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 4 Bde. Berlin u.a. 1997-2004.

⁶² Dies kann jedoch allenfalls für das Mittelalter angenommen werden; zu Beginn der Neuzeit wurde das „Zeitalter der Zeichen“ durch das „Zeitalter der Ideen“ verdrängt, wie John Deely gezeigt hat. Siehe *Four Ages of Understanding*. Toronto 2001, vgl. auch Abschnitt 6.

durch pauschale, emotional aufgeladene Kritik an der „Zeichenfixierung“ gestützt, als dass Argumentationen angeführt und Beispiele analysiert würden. So kann etwa Dieter Mersch nicht widerlegen, dass wir auf einem Bild etwas erkennen können (siehe Abschnitt 2), oder dass Materialeigenschaften für uns zum Zeichen werden, wenn wir etwa an Rissen und Materialschäden bei einem Plakat erkennen, dass es schon längere Zeit Wind und Wetter ausgesetzt ist.

Wenn der Gegenstandsbereich einer Disziplin Semiotisches und Nicht-Semiotisches enthält und das Semiotische nicht anderweitig erklärt werden kann, bleibt einem Kritiker zur Zurückdrängung der Semiotik nur die Möglichkeit, das Nicht-Semiotische als wichtiger hinzustellen. Damit bliebe jedoch die Semiotik für Teile des Gegenstandsbereichs zuständig, und man müsste nur in Zukunft den nicht-semiotischen Aspekten mehr Aufmerksamkeit widmen. Dies ist eine denkbare Position, die innerhalb der entsprechenden Disziplin ergebnisoffen diskutiert und geklärt werden sollte.

Selbst wenn sich ein solcher Verdacht in einer Disziplin bestätigt, wäre die Semiotik nicht primär verantwortlich, da sie ja ihren Teil getan hat; für die nicht-semiotischen Aspekte ist sie per definitionem nicht zuständig. Die Konsequenz wäre, dass für eine genaue Beschreibung des Gegenstandsbereichs der jeweiligen Disziplin alle Zeichenphänomene, die die Semiotik dort aufgezeigt hat, weiterhin in vollem Umfang zu berücksichtigen sind. Sie müssen nur in Bezug zu den nicht-semiotischen Aspekten (etwa Materialeigenschaften) gesetzt werden, die bislang vernachlässigt wurden.

Die Kritiker jedoch wollen – zumindest in einigen Fällen – die Semiotik mehr oder minder aus ihrer jeweiligen Disziplin austreiben. Sie wollen die alleinige Deutungshoheit für den *gesamten* Gegenstandsbereich. Um dafür eine Legitimation zu haben, müssten sie zeigen, dass es keine Überschneidung zwischen den Gegenstandsbereichen der Semiotik und der fraglichen Disziplin gibt; für die Bildwissenschaft wäre etwa nachzuweisen, dass es keine Zeichenphänomene im Zusammenhang mit Bildern gibt. Dies ist offensichtlich absurd. Dasselbe gilt für alle anderen Disziplinen, in denen die Semiotik-Kritik geäußert wurde.

Nach Wissen des Autors ist es bislang nicht gelungen, auch nur einfachste Zeichenphänomene angemessen und konsistent ohne semiotische Terminologie zu erklären und auf andere, ähnlich gelagerte Phänomene zu beziehen.⁶³ Damit wird die Argumentation der Semiotik-Kritiker im Kern ideologisch: Sie wollen die Semiotik nicht mehr anerkennen, ohne die dafür notwendigen Schritte zu unternehmen. Sie wollen die Deutungshoheit auch über jenen Teil des Gegenstandsbereichs bekommen, für den bislang die Semiotik als zuständig galt, ohne die dafür notwendige

⁶³ Etwa das Erkennen des Motivs „Eiffelturm“ auf einer Postkarte und der Bezug auf das reale Gebäude in Paris (vgl. Abschnitt 2). Dabei leistet die Semiotik die Unterscheidung zwischen Zeichenträger, Zeicheninhalt und Referent, und mittels dieser den Bezug auf andere Zeichen (die diese Elemente auch besitzen, wobei der „Referent“ optional ist). Außerdem leistet sie die Differenzierung gegenüber anderen Zeichen mittels Definition des Zeichentyps (Ikon).

Theorie-Konkurrenz mit der Semiotik zu durchlaufen.⁶⁴ Damit schaden sie vor allem der Disziplin, in der sie jeweils tätig sind, indem sie Erklärungen für Phänomene und Aspekte des Gegenstandsbereichs ablehnen, ohne adäquaten Ersatz anzubieten.

6. Welche Folgen hat die Ablehnung der Semiotik?

Viele Arbeiten der Semiotik-Kritiker, soweit sie dem Verfasser bekannt sind, haben relevante Ergebnisse für ihre jeweiligen Disziplinen erbracht. Für die Angriffe auf die Semiotik in diesen Arbeiten gilt dies nicht. Allenfalls hat diese ablehnende Handlung dazu geführt, dass an einigen Instituten semiotische Terminologie nicht mehr gerne gehört wird. Es wird dann im Zweifelsfall ein alltagssprachliches Umschreiben und Metaphorisieren oder hilfloses Herantasten anhand selektiv rezipierter Theoretiker nötig, wenn es um Zeichenphänomene geht, die mit dem heutigen semiotischen Theoriestand längst erfassbar sind. Die Leidtragenden sind Forscher und Studierende mit offenem Geist, die gerne die gesamte Palette der Methoden zur Verfügung hätten, um die jeweils interessierende Fragestellung zu untersuchen – einschließlich semiotischer, empirischer und experimenteller Methoden.⁶⁵

Welche nutzbaren Ergebnisse in Form von neuen Untersuchungsmethoden, überprüfbareren Erkenntnissen oder sinnvollen Hypothesen für die Kulturanalyse könnte die Ablehnung von Zeichenphänomenen erbringen? Hier darauf zu verweisen, dass sich damit aus philosophischer Perspektive der Blick auf andere Aspekte öffne (etwa die bisher vernachlässigte Materialität kultureller Artefakte), ist höchst fragwürdig. Aus der Ablehnung einer Wissenschaft mit umfangreicher Theoriebildung lässt sich nichts gewinnen, wenn nur allgemeine Perspektiven und Begrifflichkeiten an ihre Stelle gesetzt werden.

Vor dem Hintergrund der heutigen Angriffe auf die Semiotik lohnt es sich, ein halbes Jahrtausend zurückzublicken auf die Epochenwende vom Mittelalter hin zur Neuzeit: Damals kam es schon einmal zu einer Verdrängung der Semiotik aus der Philosophie, wie der amerikanische Semiotiker John Deely aufgezeigt hat. Deely zu-

⁶⁴ Damit ist der Vergleich der jeweils vorgeschlagenen Beschreibungsmodelle in ihrer Leistungsfähigkeit (Angemessenheit; Differenziertheit usw.) gemeint.

⁶⁵ Dem Autor sind Beispiele für Artikel, Anträge und Forschungsarbeiten bekannt, die wichtige Fragestellungen mit wissenschaftlichem Anspruch untersuchen, aber an der Notwendigkeit leiden, durch die Semiotik bereits explizierte Phänomene umschreiben zu müssen. Wiederholt stieß er in Gesprächen mit Studierenden oder Doktoranden an geistes- und kulturwissenschaftlichen Fakultäten auf großes Interesse an den Erklärungsmöglichkeiten der Semiotik – aber leider könne man damit Professor/in x nicht kommen. Solche Erlebnisse, zusammen mit der persönlichen Erfahrung der wissenschaftlichen Möglichkeiten der Semiotik, bildeten die Motivation für diesen Artikel. Der Autor ist nicht aus Prinzip Anhänger der Semiotik; er bezieht sich auf sie deshalb positiv, weil sie ihm immer wieder die analytisch genaue Untersuchung kulturtheoretischer Fragestellungen mit oft überraschenden Ergebnissen ermöglicht hat.

folge können mehrere „Zeitalter des Verstehens“ („ages of understanding“) unterschieden werden; der Beginn der Neuzeit wird in dieser Theorie geistesgeschichtlich dadurch markiert, dass die scholastisch geprägte Philosophie des Mittelalters durch das Zeitalter der Ideen verdrängt wurde.⁶⁶ Zeichentheorien hatten in der Scholastik eine zentrale Rolle gespielt, deren Denker von Augustinus über Roger Bacon bis zu Johannes Poincot die Semiotik ausgehend von antiken Anfängen kontinuierlich weiterentwickelten.⁶⁷ Beim Epochenwechsel gerieten sie daher in den Verdacht, metaphysischer Ballast ohne empirische Relevanz zu sein, und wurden in der von Descartes, Locke und später Kant geprägten Moderne zugunsten einer auf George Berkeley und letztlich auf Platon zurückgehenden Konzeptualisierung des Denkens als eines „Reichs der Ideen“ zurückgewiesen.

Damit wurde jedoch das Verhältnis des Gegenstandsbereichs der Ideen (Denken, Geist) und des Gegenstandsbereichs der Materie (Natur, Artefakte und Gesellschaft) einer Beschreibung entzogen. Es entstanden zwei getrennte Sphären, die man untersuchen konnte, deren systematischer Zusammenhang aber ohne Zeichentheorien nicht mehr verstanden werden konnte.⁶⁸ Dadurch ergaben sich drei mögliche Umgangsweisen, die in der Philosophiegeschichte seitdem abwechselnd vertreten worden sind: (1) Die Annahme zweier prinzipiell getrennter und gegensätzlicher Sphären (Dualismus), (2) der Versuch, Denken und Ideen auf die materielle Welt zu reduzieren (Materialismus), und (3) der umgekehrte Versuch, die Ideen als primär und die materielle Welt als Konstrukt menschlichen Denkens darzustellen (Idealismus und Konstruktivismus). Alle drei Vorstellungen halten einer genaueren Untersuchung nicht stand und führten zu großen Verständnisproblemen und Irrtümern, die nicht nur Philosophie und Wissenschaft, sondern auch Kultur und Alltagsverständnis in ihrer Entwicklung beschränkten. Erst die Neuentdeckung der Semiotik zu Beginn des 20. Jahrhunderts hob den scheinbaren Gegensatz der zwei Sphären und damit auch die Versuchung, eine auf die andere reduzieren zu wollen, wieder auf.

Wird die Semiotik heute als vermeintliches Überbleibsel einer logozentrischen Weltsicht bekämpft, dann wird sie zum Sündenbock für Einseitigkeiten gemacht, die sie mit ihren im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelten Unterscheidungen tatsächlich zu überwinden half.⁶⁹ Die Semiotik war es, die die Relation von Materie

⁶⁶ Vgl. John Deely, *Four Ages of Understanding*, S. 485ff. [Kap. 11-14].

⁶⁷ Vgl. Stephan Meier-Oeser, „Zeichenkonzeptionen in der Philosophie des lateinischen Mittelalters“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 1. Berlin u.a. 1997, S. 984-1022.

⁶⁸ Diese Trennung war auch ein wesentlicher Grund für die Zweiteilung der Wissenschaften in Natur- und Geisteswissenschaften, die sich lange Zeit voneinander abgrenzten, anstatt die Beziehungen zwischen ihren jeweiligen Gegenstandsbereichen zu untersuchen (vgl. Charles P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Cambridge 1960).

⁶⁹ Dazu gehört die Unterscheidung zwischen einem materiell basierten Zeichenträger und dem immateriellen Zeicheninhalt, und die Untersuchung der Beziehungen zwischen beiden, wodurch es erstmals möglich wurde, das Verhältnis zwischen Materie und Denken systematisch zu beschreiben.

und Geist, von materieller Grundlage und immateriellem Gehalt unserer Kultur nach Jahrhunderten der Verwirrung fassbar und erklärbar machte. Nur durch differenzierte, analytisch genaue und empirisch überprüfbare Zeichentheorien können irreführende Dichotomien wie „Körper vs. Geist“ oder „Materie vs. Ideen“, die das europäische Denken über Jahrhunderte bestimmten, überwunden werden. Noch dem deutschen Idealismus misslang es, die Systematik der Relationen zwischen geistiger und materieller Welt herzustellen; vielmehr behauptete er – ähnlich wie später der Konstruktivismus – Welt und Realität als epistemisch unerreichbar, womit sie gewissermaßen ‚wegerklärt‘ wurden. Die Semiotik setzt sich die Aufgabe, diese Systematik zu entwickeln und differenziert zu zeigen, wie unsere Wahrnehmungen und kognitiven Prozesse mit der uns umgebenden Welt zusammenhängen. Zumindest die analytische Schule der Semiotik verbindet diesen philosophischen Erklärungsanspruch mit der Absicht, wissenschaftlichen Kriterien zu genügen und empirisch überprüfbare Theorien vorzulegen.

Die Argumentation hat gezeigt, dass ein Verzicht auf die Semiotik fatale Folgen hätte. Zugleich besteht erheblicher Handlungsbedarf: Die Semiotik ist zwar ein interdisziplinärer Ansatz, aber ebenso wie für jede Einzeldisziplin gilt auch für sie, dass ohne ausreichende Lehre, spezielle Studiengänge sowie die Möglichkeit einer Spezialisierung für interessierte Forschende nach dem Studium (also Doktoranden, Postdoktoranden und Professoren) eine Verflachung droht, die mittelfristig die Qualität und Relevanz des Forschungsgebiets bedrohen. Ohne Gelder und Stellen, die explizit der Semiotik gewidmet werden, kann anspruchsvolle Forschung kaum betrieben werden. Es ist daher von großer Wichtigkeit, dass die Semiotik nicht nur als ‚Zusatzbeschäftigung‘ von Interessierten neben einer fachwissenschaftlichen Ausrichtung gilt, sondern dass wieder mehr Studiengänge, Institute und Lehrstühle für die semiotische Forschung eingerichtet werden. Nach der raschen Entwicklung der letzten Jahrzehnte ist die Semiotik mittlerweile so vielfältig in ihren Themen, anspruchsvoll in ihren Theorien und umfassend in ihren empirischen Untersuchungen und praktischen Anwendungen, dass sie durch einen primär anderweitig spezialisierten Wissenschaftler – etwa einen Linguisten, Bildwissenschaftler oder Philosophen – nicht mehr überblickt werden kann.

Schließlich seien noch einige dynamische Bereiche aktueller Forschung genannt, für die die Semiotik von erheblicher Wichtigkeit ist. Dazu gehört die Diskursanalyse, die sich derzeit als interdisziplinäres und zunehmend theoretisch fundiertes Forschungsfeld etabliert,⁷⁰ mit den Teilbereichen sprachliche Diskursanalyse, visuelle Diskursanalyse und filmische Diskursanalyse.⁷¹ Die *Zeitschrift für Semiotik* hat

⁷⁰ Vgl. Alexander Ziem, „Fußball als Zeichenprozess: Ansätze zu seiner diskursanalytischen Beschreibung“. *Zeitschrift für Semiotik* 32, 3-4/2010, S. 227-240 und Jürgen Spitzmüller/Ingo H. Warnke, *Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*. Berlin/Boston 2011.

⁷¹ Zur sprachlichen Diskursanalyse vgl. Alexander Ziem, *Frames und sprachliches Wissen. Kognitive Aspekte der semantischen Kompetenz*. Berlin/New York 2008 und Noah Bubenhofer, *Sprachge-*

kürzlich ein Heft dem Thema *Neue Methoden der Diskursanalyse* gewidmet, das diese Ansätze vorstellt und aufeinander bezieht.⁷²

Ein Bereich, der in den letzten Jahren ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt ist, beinhaltet die systematische Erforschung von Inter- und Multimodalität sowie Kodeintegration.⁷³ In vielen Bereichen wirken Kodes zusammen, oft auch über die Grenzen verschiedener Medien und Sinnesmodalitäten hinweg; die neue Forschungsrichtung untersucht die syntaktische Integration und semantische Interaktion von interagierenden Kodes in multimodalen Kontexten.

Ein weiteres rasch wachsendes Forschungsfeld bildet die Kinesik- und Gestenforschung.⁷⁴ Dort ist der grundlegende Bezug auf semiotische Modelle selbstverständlich. Auch in den Wirtschaftssektoren Marketing und Markenforschung sind semiotische Theorien und Methoden alltäglich geworden, was die Anwendbarkeit und empirische Plausibilität der Semiotik bestätigt. Dasselbe gilt für die Untersuchung und Kritik der gesellschaftlichen Auswirkungen von Marken.⁷⁵

Abschließend sei auf die fundamentale Rolle der Semiotik für die Linguistik hingewiesen, die historisch nicht so selbstverständlich war, wie sie heute erscheinen mag. Weltweit verwenden zehntausende von Linguisten semiotische Modelle und Terminologie als Grundlage ihrer Forschung und Lehre, sei es die von Charles Morris eingeführte Unterscheidung zwischen Syntax, Semantik und Pragmatik, die Unter-

brauchsmuster. Korpuslinguistik als Methode der Diskurs- und Kulturanalyse. Berlin/New York 2009, zur visuellen Diskursanalyse siehe Silke Betscher, *Von großen Brüdern und falschen Freunden. Visuelle Kalte-Kriegs-Diskurse in ost- und westdeutschen Nachkriegsillustrierten 1945-49.* Essen 2013 und zur filmischen Diskursanalyse Janina Wildfeuer, *Film Discourse Interpretation. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis.* London 2013 und Doris Schöps, „Verkörperung von Rollen-Stereotypen im DEFA-Film“. In: Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse/Norbert M. Schmitz (Hgg.), *Multimodale Bilder. Zur synkretistischen Struktur des Filmischen.* Darmstadt 2013, S. 102-128 sowie dies., „Korpusgestützte filmische Diskursanalyse am Beispiel des DEFA-Films“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 35, 3-4/2014, S. 321-351.

⁷² Martin Siefkes/Doris Schöps (Hgg.), *Neue Methoden der Diskursanalyse.* Themenheft, *Zeitschrift für Semiotik* 35, 3-4/2014.

⁷³ Vgl. Ernest W. B. Hess-Lüttich/Dagmar Schmauks, „Multimediale Kommunikation“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 4. Berlin u.a. 2004, S. 3487-3503 und Ernest W. B. Hess-Lüttich/Karin Wenz (Hgg.), *Stile des Intermedialen. Zur Semiotik des Übergangs (= Kodikas/Code. Ars Semeiotica 29, 1-3).* Tübingen 2006, ferner John Bateman/Karl-Heinrich Schmidt, *Multimodal Film Analysis. How Films Mean.* London 2011 und Ellen Fricke, *Grammatik multimodal. Wie Wörter und Gesten zusammenwirken.* Berlin/New York 2012.

⁷⁴ Vgl. Cornelia Müller (Hg.), *The semantics and pragmatics of everyday gestures.* Berlin 2004, Ellen Fricke *Origo, Geste und Raum.* Berlin/New York 2007, Geneviève Calbris, *Elements of Meaning in Gesture.* Amsterdam 2011 sowie Cornelia Müller/Alan Cienki/Ellen Fricke u.a., *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction.* Berlin/New York 2013 (Handbooks of Linguistics and Communication Science; 38.1.).

⁷⁵ Vgl. Naomi Klein, *No logo. Taking aim at the brand bullies.* New York 1999.

suchung ikonischer Aspekte der Sprache,⁷⁶ bedeutungstragende vs. Bedeutungsunterscheidende Einheiten, Gebrauchs- vs. Bedeutungsmaximalismus⁷⁷ und strukturalistische Erklärungsmodelle,⁷⁸ um nur einige Ansätze zu nennen. Eine Reduzierung semiotischer Forschung würde daher auch der Linguistik ihre systematische Grundlage entziehen. Zwar würden Sprachwissenschaftler die semiotischen Fundamente ihrer Disziplin weiterhin tradieren, aber die Erforschung von Zeichensystemen aus einer nicht auf die Sprache beschränkten Perspektive stünde zur Disposition. Wird die Semiotik zurückgedrängt oder verflacht sie zur bloßen Anwendung des vorhandenen Theoriestands, folgt die Isolation der Linguistik von der Untersuchung anderer Kulturbereiche, da eine einheitliche theoretische Beschreibung nicht mehr möglich ist.

Doch das ist nicht alles. Ohne Semiotik können die Differenzen und multimodalen Interaktionen von Zeichensystemen nicht mehr auf einer übergreifenden theoretischen Basis beschrieben werden. Während die Linguistik sich weiter entwickeln würde – im Gegensatz zur Semiotik ist sie im Wissenschaftsbetrieb und an den Universitäten fest verankert und steht nicht zur Disposition –, stagnierte das Wissen über die Spezifik nichtsprachlicher Zeichensysteme. Mit fortschreitender Entwicklung könnten dann Zeichenphänomene außerhalb der Sprache wieder nur unter Bezug auf den jeweiligen linguistischen Erkenntnisstand dargestellt werden. Wenn die Semiotik-Gegner sich durchsetzen, würde es daher unvermeidlich zur Wiederkehr jener logozentrischen Auffassung von Kultur kommen, die sie ebenso wie die meisten Semiotiker eigentlich überwinden wollten.

7. Fazit

In diesem Beitrag wurde die Semiotik-Kritik der letzten Jahre aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet und in ihren Argumenten geprüft. Dabei hat sich für alle untersuchten Bereiche ergeben, dass die semiotischen Theorien nach wie vor Gültigkeit beanspruchen können. Zugleich kann die Semiotik zur weiteren Verbesserung ihrer Theorien von den geäußerten Einwänden lernen, was allerdings in umgekehrter Richtung ebenso für die von den Kritikern vertretenen Ansätze – insbesondere die Phänomenologie, die philosophische Ästhetik und die Kunstgeschichte – gilt. Es sollte daher ein Dialog stattfinden, für den Voraussetzung ist, dass

⁷⁶ Vgl. Roland Posner, „Ikonismus in der Syntax. Zur natürlichen Stellung der Attribute“. *Zeitschrift für Semiotik* 2/1980, S. 57-82.

⁷⁷ Vgl. Roland Posner, „Bedeutung und Gebrauch der Satzverknüpfers in den natürlichen Sprachen“. In: Günther Grewendorf (Hg.), *Sprechakttheorie und Semantik*. Frankfurt a. M. 1979, S. 345-384.

⁷⁸ Z.B. Henning Bergenholtz/Joachim Mugdan, *Einführung in die Morphologie*. Stuttgart u.a. 1979 und Jörn Albrecht, *Europäischer Strukturalismus*. Tübingen u.a. ²2000.

die Theorien beider Seiten berücksichtigt und in ihren Möglichkeiten geprüft werden.

Die Semiotik sollte sich dabei aber ihres erreichten Theoriestands bewusst sein. Der überhöhte Gebrauch einzelner Begriffe kann nicht an die Stelle differenzierter Theorien treten, die in vielen Bereichen täglich angewandt werden und Verbindungen zu anderen wissenschaftlichen Theorien (etwa psychologischen und soziologischen) ermöglichen. Vielversprechend ist jedoch, die von den Kritikern angemahnten Aspekte auf semiotische Modelle zu beziehen. Wie es für „Materialität“ bereits teilweise erfolgt ist, erscheint es auch für einige derzeit vielgebrauchte Schlagworte aussichtsreich, sie in analytisch genauer Weise in semiotische Modelle einzubeziehen.⁷⁹ Darüber hinaus kann die Semiotik-Kritik in verschiedener Hinsicht als Anregung zu Weiterentwicklungen dienen und der Semiotik immer wieder vor Augen führen, dass sie den selbst gesetzten Anspruch noch längst nicht überall erfüllt hat.

Eine Reihe von Forschungsrichtungen in den heutigen Kultur- und Geisteswissenschaften basieren auf semiotischen Grundlagen und könnten daher von einem umfassenderen Angebot in der Lehre stark profitieren. Mehr Semiotik tut not – nicht weniger! Wir brauchen Semiotik-Professuren und Semiotik-Studiengänge in Deutschland, die die Qualität semiotischer Forschung und Lehre garantieren.

Der Versuch der Kritiker, der Semiotik ihre Relevanz für die Analyse kultureller Phänomene abzuspochen, ist vor allem daran gescheitert, dass es ihnen nicht gelungen ist, vergleichbar leistungsfähige Alternativtheorien zur Verfügung zu stellen. Eine umfangreiche, leistungsfähige und empirisch verifizierbare Theoriebildung zurückzuweisen, ohne einen adäquaten Ersatz anbieten zu können, entspricht nicht den wissenschaftlichen Standards und ist auch in einer Philosophie, die sich an seriöse Standards des Erkenntnisgewinns hält, nicht akzeptabel. Umso problematischer ist es, dass die Kritiker damit Erfolg haben könnten, die – sowieso schon prekäre – Etablierung der Semiotik im Wissenschaftsbetrieb und an den Universitäten weiter zu schwächen.

Betrachtet man die Gesamtheit der Kultur- und Geisteswissenschaften, dann verliert die Semiotik weder an theoretischer Relevanz noch an Einfluss auf Untersuchungsmethoden und praktisches Arbeiten, zumal einige stark semiotisch geprägte Forschungsrichtungen wie die Gestenforschung, die Multimodalitäts-

⁷⁹ Die in den Gender und Postcolonial Studies thematisierte Rolle des ‚Begehrens‘ (s. dazu Robert J. C. Young, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London u.a. 1995) etwa könnte als Teilaspekt dessen, was Husserl „noesis“ und Searle „Intentionalität“ genannt hat (siehe Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Bd. 1: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Halle 1913 bzw. John R. Searle, *Intentionality. An essay in the philosophy of mind*. Cambridge 1983), auf zeichentheoretische Modelle bezogen werden – mit vielleicht überraschenden Konsequenzen. Zum Versuch, postkoloniale Begrifflichkeiten auf sprachwissenschaftliche Theorien zu beziehen und zu einer vieldimensionalen Analyse zu verbinden, siehe Martin Siefkes, *Sprache, Glaube und Macht*. Würzburg 2013.

forschung und die Filmwissenschaft sich rasch ausbreiten. Die Ausführungen in diesem Aufsatz haben jedoch gezeigt, dass wir nicht nur auf diese speziellen Erfolgsgeschichten blicken sollten. Vielmehr steht in allen Disziplinen, für die die Semiotik anspruchsvolle Theorien entwickelt hat,⁸⁰ der Nachweis aus, dass die mit diesen Theorien beschriebenen Phänomene auch nicht-semiotisch erklärbar sind.

Literatur

- Albrecht, Jörn. *Europäischer Strukturalismus*. Tübingen u.a. 2000.
- Bateman, John/Schmidt, Karl-Heinrich. *Multimodal Film Analysis. How Films Mean*. London 2011.
- Belting, Hans. „Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen“. In: Stefan Majetschak (Hg.). *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005, 31-47.
- Bergenholtz, Henning/Mugdan, Joachim. *Einführung in die Morphologie*. Stuttgart u.a. 1979.
- Betscher, Silke. *Von großen Brüdern und falschen Freunden. Visuelle Kalte-Kriegs-Diskurse in ost- und westdeutschen Nachkriegsillustrierten 1945-49*. Essen 2013.
- Böhme, Gernot. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1995.
- . *Theorie des Bildes*. München 1999.
- Borchia, Rosetta/Nesci, Olivia. *Codice P. Atlante illustrato del reale paesaggio della Gioconda*. Mailand 2012.
- Bubenhof, Noah. *Sprachgebrauchsmuster. Korpuslinguistik als Methode der Diskurs- und Kulturanalyse*. Berlin/New York 2009.
- Calbris, Geneviève. *Elements of Meaning in Gesture*. Amsterdam 2011.
- Debus, Stephan/Posner, Roland (Hgg.). *Atmosphären im Alltag. Über ihre Erzeugung und Wirkung*. Bonn 2007.
- Deely, John. *Four Ages of Understanding*. Toronto 2001.
- Fricke, Ellen. *Grammatik multimodal. Wie Wörter und Gesten zusammenwirken*. Berlin/New York 2012.
- . *Origo, Geste und Raum*. Berlin/New York 2007.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Oxford 1969. Deutsch von Bernd Philippi: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a. M. 1995.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M. 2004.

⁸⁰ Eine umfangreiche Dokumentation der einzelwissenschaftlichen Semiotik-Forschung findet sich in den entsprechenden Übersichtsartikeln in Roland Posner u.a. (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 3.

- . *Präsenz*. Berlin 2012.
- Halawa, Mark A. „Widerständigkeit als Quellpunkt der Semiose. Materialität, Präsenz und Ereignis in der Semiotik von C.S. Peirce“. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 32, 1-2/2009 (Themenheft *Zeichenmaterialität, Körpersinn und (sub-)kulturelle Identität*), 11-24.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B./Schmauks, Dagmar. „Multimediale Kommunikation“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 4. Berlin u.a. 2004, 3487-3503.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B./Wenz, Karin (Hgg.). *Stile des Intermedialen. Zur Semiotik des Übergangs* (= *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 29, 1-3). Tübingen 2006.
- Husserl, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Bd. 1: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Halle 1913.
- Johansen, Jørgen Dines. „Hjlemslev and Glossematics“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 2. Berlin u.a. 1998, 2272-2289.
- Kebeck, Günther/Schroll, Henning. *Experimentelle Ästhetik*. Wien 2011.
- Klein, Naomi. *No logo. Taking aim at the brand bullies*. New York 1999.
- Majetschak, Stefan (Hg.). *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005.
- Meier-Oeser, Stephan. „Zeichenkonzeptionen in der Philosophie des lateinischen Mittelalters“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 1. Berlin u.a. 1997, 984-1022.
- Mersch, Dieter. *Posthermeneutik*. Berlin 2010.
- . *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2002.
- Morris, Charles W. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago 1938.
- . *Signs, Language, and Behavior*. New York ²1955.
- Müller, Cornelia (Hg.). *The semantics and pragmatics of everyday gestures*. Berlin 2004.
- Müller, Cornelia/Cienki, Alan/Fricke, Ellen/Ladewig, Silva/McNeill, David/Teßendorf, Sedinha. *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Berlin/New York 2013 (Handbooks of Linguistics and Communication Science; 38.1.).
- Münch, Dieter/Posner, Roland. „Morris, seine Vorgänger und Nachfolger“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 2. Berlin u.a. 1998, 2204-2232.
- Nöth, Winfried. „Warum Bilder Zeichen sind“. In: Stefan Majetschak (Hg.). *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005, 49-61.

- Pape, Helmut. „Peirce and his followers“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 2. Berlin u.a. 1998, 2016-2040.
- Posner, Roland. „Bedeutung und Gebrauch der Satzverknüpfen in den natürlichen Sprachen“. In: Günther Grewendorf (Hg.). *Sprechakttheorie und Semantik*. Frankfurt a. M. 1979, 345-384.
- . „Believing, Causing, Intending: The Basis for a Hierarchy of Sign Concepts in the Reconstruction of Communication“. In: René J. Jorna/Barend van Heusden/Roland Posner (Hgg.). *Signs, Search and Communication. Semiotic Aspects of Artificial Intelligence*. Berlin 1993, 215-270.
- . „Ikonismus in der Syntax. Zur natürlichen Stellung der Attribute“. *Zeitschrift für Semiotik* 2/1980, 57-82.
- . „Linguistische Poetik“. In: H.P. Althaus/H. Henne/H.E. Wiegand (Hgg.). *Lexikon der Germanistischen Linguistik*. Tübingen 1980.
- . „Pragmatics“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 1. Berlin u.a. 1997, 219-246.
- . „The Relationship between Individual Disciplines and Interdisciplinary Approaches“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 3. Berlin u.a. 2003, 2341-2374.
- . „Sprachphilosophie und Semiotik“. In: Marcelo Dascal u.a. (Hgg.). *Sprachphilosophie. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin u.a. 1996, 1658-1685. [Gekürzte deutsche Fassung von Posner, „Believing, Causing, Intending“.]
- . „Die Wahrnehmung von Bildern als Zeichenprozess“. In: Dieter Maurer/Claudia Riboni (Hgg.). *Bild und Bildgenese*. Bern 2010, 139-184.
- Posner, Roland/Robering, Klaus/Sebeok, Thomas A. (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 4 Bde. Berlin u.a. 1997-2004.
- Schlaberg, Claus. *Der Aufbau von Bildbegriffen auf Zeichenbegriffen. Mit einem Ausblick auf zentrale Eigenschaften bildender Kunst*. Bern 2011.
- Schmauks, Dagmar (Hg.). *Der tote Mensch als Zeichen*. Themenheft, *Zeitschrift für Semiotik* 27, 4/2005.
- Scholz, Oliver. „Bilder: konventionell, aber nicht maximal arbiträr“. In: Stefan Majetschak (Hg.). *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005, 63-76.
- Schöps, Doris. „Korpusgestützte filmische Diskursanalyse am Beispiel des DEFA-Films“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 35, 3-4/2014, 321-351.
- . „Verkörperung von Rollenstereotypen im DEFA-Film“. In: Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse/Norbert M. Schmitz (Hgg.). *Multimodale Bilder. Zur synkretistischen Struktur des Filmischen*. Darmstadt 2013, 102-128.

- Searle, John R. *Intentionality. An essay in the philosophy of mind*. Cambridge 1983.
- Siefkes, Martin. „Rezension von: Winfried Nöth und Peter Seibert (Hgg.). Bilder beSchreiben. Intersemiotische Transformationen“. *r:k:m – Rezensionen: kommunikation:medien*, 19.08.2010, <http://www.rkm-journal.de/archives/3625>.
- „Rezension von: Marcel Finke und Mark A. Halawa (Hgg.), Materialität und Bildlichkeit“. *r:k:m – rezensionen:kommunikation:medien*, 8.07.2013, <http://www.rkm-journal.de/archives/13383>.
- „The semantics of artefacts: How we give meaning to the things we produce and use“. *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 16/2012 (Themenheft). <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image-3?function=fnArticle&showArticle=218>.
- *Sprache, Glaube und Macht*. Würzburg 2013.
- *Stil als Zeichenprozess. Wie Variation bei Verhalten, Artefakten und Texten Information erzeugt*. Würzburg 2012.
- Siefkes, Martin/Arielli, Emanuele. „An Experimental Approach to Multimodality: How Musical and Architectural Styles Interact in Aesthetic Perception“. In: Janina Wildfeuer (Hg.). *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*. Bern/New York (in Vorbereitung).
- Siefkes, Martin/Schöps, Doris (Hgg.). *Neue Methoden der Diskursanalyse*. Themenheft, *Zeitschrift für Semiotik* 35, 3-4/2014.
- Snow, Charles P. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Cambridge 1960.
- Spitzmüller, Jürgen/Warnke, Ingo H. *Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*. Berlin/Boston 2011.
- Steiner, George. *Real Presences*. London 1989.
- Wiesing, Lambert. *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Reinbek 1997.
- „Verstärker der Imagination. Über Verwendungsweisen von Bildern“. In: Gottfried Jäger (Hg.). *Fotografie denken. Über Vilém Flussers Philosophie der Medienmoderne*. Bielefeld 2001.
- Wildfeuer, Janina. *Film Discourse Interpretation: Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. London 2013.
- Williamson, Timothy. *Vagueness*. London 1994.
- Young, Robert J. C. *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London u.a. 1995.
- Ziem, Alexander. *Frames und sprachliches Wissen. Kognitive Aspekte der semantischen Kompetenz*. Berlin/New York 2008.
- „Fußball als Zeichenprozess: Ansätze zu seiner diskursanalytischen Beschreibung“. *Zeitschrift für Semiotik* 32, 3-4/2010, 227-240.