

# Inhalt

---

## Einleitung | 7

### 1. Grundprinzipien einer visuellen Semiotik | 13

- 1.1 Bisherige Ansätze zu einer visuellen Semiotik | 16
- 1.2 Visuelle Zeichenkommunikation und das Gehirn | 38

### 2. Die Evolution der visuellen Zeichen | 45

- 2.1 Tier und Mensch in der Höhlenmalerei | 47
- 2.2 Die Darstellung des Menschen | 56
- 2.3 Vergleich mit der Kunst der australischen Ureinwohner | 59
- 2.4 Abstraktion in der steinzeitlichen Kunst und mögliche Vorläufer einer Schriftkultur | 60

### 3. Komposition und Dynamik in der visuellen Kunst | 65

- 3.1 Metamorphosen des Sujets „Letztes Abendmahl“ in der christlichen Kunst | 66
- 3.2 Bildorganisation zwischen statischer und dynamischer Ordnung und die Repräsentation des Ungeordneten, Chaotischen | 89
- 3.3 Dürers Allegorie der Melancholie und die Rolle des kulturellen Gedächtnisses | 102
- 3.4 Grotesken und phantastische Kompositbilder (Arcimboldo) | 105

### 4. Semiotische Innovationen in der Visuellen Kunst der Moderne | 115

- 4.1 Licht und Landschaft auf dem Weg zur Moderne | 116
- 4.2 Reflexion und Metarepräsentation in der Malerei | 132
- 4.3 Zwischen Impression und Abstraktion | 140
- 4.4 Abstrakter Expressionismus bei Jackson Pollock (1912-1956) | 144
- 4.5 Ordnung und Chaos in der Kunst oder Gibt es eine Formel der Schönheit? | 148

### 5. Bildordnungen im Raum (Skulptur) und in der Aktionskunst | 157

- 5.1 Tier, Maske, Mensch in der frühen Plastik | 157
- 5.2 Semiotischer Status der Skulptur | 160
- 5.3 Körper und Raum in der anthropomorphen Plastik (Henry Moore) | 162
- 5.4 Arme, warme Materialien der Plastik und Aktionskunst (Joseph Beuys) | 168
- 5.5 Soziale Plastik und Konzeptkunst bei Beuys | 174

- 6. Der menschliche Körper als Zeichenfläche und die vestimentäre Semiotik** | 179
  - 6.1 Biologische Prägnanz des menschlichen Körpers und die Semiotik des Körpers | 179
  - 6.2 Die Semiotik des menschlichen Haares im Übergang zur Kleidungssemiotik | 182
  - 6.3 Bekleidungszeichen oder Grundzüge einer vestimentären Semiotik | 186
  - 6.4 Die öffentliche Person und ihre visuelle Inszenierung | 198
  
- 7. Die Semiotik von Portrait, Foto, Comic und Film** | 205
  - 7.1 Porträt und Fotografie: das indexikalische visuelle Zeichen | 205
  - 7.2 Von der Bildergeschichte zum Comic-Strip | 210
  - 7.3 Der Stummfilm: am Beispiel von Fritz Langs Film „Siegfried“ (1924) | 213
  - 7.4 Filmisches Erzählen und die Konstruktion von Raum und Bewegung im Action-Film | 217
  - 7.5 Argumentative und ethische Aspekte des Films | 233
  
- 8. Architektursemiotik: von der Höhle bis zur Sportarena** | 237
  - 8.1 Evolution der menschlichen Behausung und der Städte | 237
  - 8.2 Was ist ein *Zeichen* in der Architektursemiotik? | 242
  - 8.3 Architekturtheorie und Architektursemiotik | 244
  - 8.4 Biomorphe Strukturprinzipien in der Architektur | 249
  
- 9. Stadtsemiotik oder die Morphogenese urbaner Strukturen** | 253
  - 9.1 Die Morphogenese einer Hafenstadt | 255
  - 9.2 Eine Fallstudie: die semiotische Feinstruktur der Stadt Bremen | 267
  
- 10. Visuell-piktoriale Aspekte von Sprache und Literatur** | 283
  - 10.1 Die Parallelität symbolischer Formen und deren Transformationen | 283
  - 10.2 Symmetrie in sprachlichen Formen im Vergleich zu Bildern | 285
  - 10.3 Bild und Bildlichkeit in der Literatur | 289
  - 10.4 Illustration (Illumination) mythischer Heldenfiguren | 309
  
- 11. Die Globalität einer visuellen Semiotik und der visuelle Zeichenraum** | 317
  - 11.1 Geographische und historische Globalität einer visuellen Semiotik | 318
  - 11.2 Struktur und Stabilität des visuellen ästhetischen Raums | 321

**Bibliographie** | 327

# Einleitung

---

Die *visuelle Semiotik* ist ein neues Wissenschaftsgebiet, das vielfältige Wurzeln hat.<sup>1</sup> Entsprechend gibt es eine Vielfalt von Ansatz- und Schwerpunkten, von denen die Darstellung ausgehen kann. In diesem Buch versuche ich, dieser Vielfalt gerecht zu werden, d.h. es wird eine Gesamtdarstellung, wenn möglich eine Synthese angestrebt. Damit unterscheidet sich das Buch von Ansätzen, die einseitig in der Sprachwissenschaft/ Rhetorik, der traditionellen Kunstgeschichte oder der philosophischen Ästhetik, der Medientheorie oder gar der Kunstpsychologie und -soziologie ihren Schwerpunkt setzen. Die bisherige visuelle Semiotik wird außerdem um zwei Gesichtspunkte erweitert, die sich aus der Konzeption einer *dynamischen Semiotik* ergeben. Die neuen Gesichtspunkte betreffen erstens Aspekte der Morphogenese und Selbstorganisation, d.h. jede Zeichenstruktur erhält Form und Inhalt in einem Prozess, den man metaphorisch eine Morphogenese (in Bezug zur Biologie) oder eine Semiogenese nennen kann. Wenn eine Vielzahl zusammenwirkender Gestaltungsprozesse vorliegt, spricht man auch von Selbstorganisation. Die Gegenbegriffe sind Chaos oder endlose Fraktalisierung, d.h. die Auflösung einfacher Ordnungen. Entsprechend kann jedes Produkt einer Zeichenerzeugung (einer Semiogenese) auf seinen Erzeugungsprozess und die dort wirkenden Gesetzmäßigkeiten befragt werden. Dies unterscheidet unseren Zugang dramatisch vom klassischen Strukturalismus (etwa bei de Saussure oder Chomsky). Dort werden solche Erklärungen für aussichtslos gehalten und es wird versucht, jede Struktur aus sich selbst

---

1 Wörtlich bedeutet *Visuelle Semiotik* erstens, dass als Grundlage das Sehvermögen des Menschen (*visio*) und die damit zusammenhängenden kognitiven und kommunikativen Fähigkeiten dienen. Zweitens ist Semiotik als Lehre der Zeichen (*semeion*) zu verstehen, die vom Menschen hergestellt werden können und die zur Verständigung zwischen Menschen in der menschlichen Gesellschaft benützt werden.

oder aus zeitlosen (z.B. logischen) Gesetzen zu erklären.<sup>2</sup> Natürlich sind die Möglichkeiten einer Rekonstruktion der Genese häufig begrenzt, aber überall dort, wo ein plausibler Ansatz möglich ist, muss diese Fährte verfolgt werden. Dies führt zum zweiten Charakteristikum unseres Ansatzes, der Thematisierung der Ursprungsfrage und der Berücksichtigung evolutionärer Vorgänge und Gesetzmäßigkeiten. Für die Sprache ist dieser Ansatz in Wildgen (2004a) und in weiteren Detailarbeiten ausgeführt worden, wobei die Sprache immer im Konzert anderer symbolischer Formen, wie Mythos, Technik, Kunst gesehen wird. Die parallele und koordinierte Evolution der symbolischen Formen (im Sinne Cassirers) verbindet die visuelle Semiotik mit der sprachlichen und diese Interaktion wird in Kap. 10 auch zum Thema.<sup>3</sup>

In manchen Werken zur visuellen Semiotik stehen entweder das Bild (in der Kunst), das Design, die Buchillustration (siehe etwa Kress und van Leuween, 1996), Computergrafiken oder Computerspiele oder andere Teilfelder der visuellen Umwelt im Vordergrund. Mir war es ein Anliegen, die ganze Breite des visuellen Zeichenrepertoires zu erfassen, von der Handskizze eines Höhlenmalers bis zur klassischen Kunst und der Kunst des 20. und 21. Jh., von der Skulptur der Steinzeit bis zur klassischen und modernen Architektur und zum Städtebau. Dabei steht die Alltagskultur neben raffinierten, in einer langen Tradition verankerten Kunstwerken (siehe das Sujet des Abendmahls in Kap. 3.1). Generell wird eine Analyse der Formenvielfalt (der Morphologie im Sinne Goethes) bezweckt und es wird eine anschauliche und alltagsweltlich plausible Beschreibung und Erklärung angestrebt. Auf diesem Hintergrund werden, auch unter Heranziehung von mit dem Kunstwerk zeitgenössischen Theoretisierungen (siehe zu Leonardo Kap. 3.1 und 3.2), weiterreichende Hypothesen gebildet, die bevorzugt auf Prinzipien der Gestaltwahrnehmung, der Semiogenese und der Selbstorganisation zurückgreifen (vgl. dazu Kap. 1).

Es mag den Leser überraschen, dass auch die Bekleidungssemiotik, die Architektur- und Stadtsemiotik mit repräsentativen Detailanalysen vertreten sind. Die visuelle Kultur geht nämlich über Bild, Skulptur, Film hinaus und umfasst große Teile der menschlichen Lebenswelt und der Sachkultur. Man hätte das Feld noch um

---

2 Vgl. zu den verschiedenen Spielarten des sprachwissenschaftlichen Strukturalismus Wildgen (2010a: Kap. 3 bis 9).

3 In Wildgen (1994) habe ich einen Paradigmenwechsel von einer logikorientierten Semiotik (siehe Peirce, Carnap, Wittgenstein) zu einer gestalt- und formorientierten Semiotik (mit Schwerpunkt auf der Dynamik) vollzogen. Vgl. zum Bildbegriff das Kap. *Meaning and Imagination*, ibidem: 5-10.

die wissenschaftliche Bildkultur (von der Medizin bis zur Astrophysik) erweitern können; außerdem gibt es semiotische Arbeitsfelder, die nur teilweise visuell sind, wie etwa die Semiotik des Geschmacks und der Küchenkunst. Für ihre Behandlung wäre es notwendig gewesen auf die entsprechenden Sinne (Geruchs- und Geschmackssinn), deren Evolution und die kulinarischen Kulturen einzugehen (vgl. zur Semiotik des Geruchs: Plümacher und Holz, 2007). Die fiktionalen Welten des Comics, der Fantasy-Literatur und -Filme, der Science-Fiction-Filme und -Literatur hätten eigens behandelt werden können. Insgesamt sind fiktionale Bildwelten in diesem Buch aber eher schwach vertreten, da sie weniger deutlich in unserer Wahrnehmungs- und Erfahrungswelt verankert sind und somit eine gesonderte Behandlung verdienen. Man kann auch sagen, dass die dynamische bild- und körperbezogene Semiotik sich primär an realistisch fundierten Bildwelten orientiert und die rein fiktionalen Welten als davon unter Hinzufügung weiterer Aspekte abgeleitet betrachtet. Aus diesem Grund sind literarische Werke mit starkem Bildbezug (oder Bezug zur bildenden Kunst) nur dann mit einbezogen worden, wenn eine realistische Grundtendenz vorliegt. Dies trifft auf die in Kap. 10.3 untersuchten Werke der Autoren Emile Zola (Naturalismus), Theodor Fontane (bürgerlicher Realismus) und Hermann Hesse zu. Die Bildlichkeit der stärker fiktionalen Literatur kann besser im Rahmen einer literarischen Semiotik untersucht werden.

Eine weitere Einschränkung betrifft die ästhetische Wertung. Lediglich in Kap. 1.1.1 werden die visuelle Ästhetik und die Frage der Bewertung von Kunst angesprochen und in den Kapiteln 4.5 (zu Pollock) sowie 5.4 (zu Beuys) wird die ästhetische und ökonomische Bewertung von Kunst diskutiert. Die Struktur und Dynamik von Bewertungen sowohl im so genannten Kunstkanon als auch am Kunstmarkt erschien mir aus der objektivierenden Perspektive, der dieses Buch verpflichtet ist, schwer zugänglich zu sein. Es bedürfte eines breiteren soziologischen und ökonomischen Theorierahmens, um dazu relevante, d.h. auch in der Praxis gültige Aussagen machen zu können.<sup>4</sup> Generell wird die in vielen Quellen implizit bewert-

---

4 In Wildgen (2004a: Kap. 9) wird ein Zusammenhang zwischen den kunstphilosophischen Ansätzen Cassirers und der soziologischen Theoriebildung bei Luhmann (der Theorie generalisierter Medien) hergestellt. Bei Luhmann wird die Kunst in die Nähe von Besitz, insbesondere dem Besitz seltener Gegenstände mit symbolischem Wert, gebracht (in der Vorgeschichte seltene Federn aus dem Hochland oder schöne Muscheln vom Meeresgestade). Da solche Bewertungen ebenso variabel wie Währungen sind, ergeben sich ähnliche theoretische Schwierigkeiten wie bei der Beschreibung aktueller Währungsprozesse und deren Wandel, d.h. es wäre naiv zu glauben, dass sich einfache und erklärungsstarke Modelle dafür finden lassen.

tende (oder gar euphorisch lobende) Tendenz kunstwissenschaftlicher Analysen als wissenschaftsfremd abgelehnt (sie ist im Feuilleton gerade noch erträglich).

An dieser Stelle sollte etwas zu meinem Wissenschaftsverständnis gesagt werden, das weitgehend implizit bleibt, da ich die Darstellung nicht durch wissenschaftstheoretische Diskurse belasten wollte. Obwohl das Buch die Möglichkeiten einer streng wissenschaftlichen Fundierung, sowohl naturwissenschaftlich als auch historisch, sowohl empirisch als auch im mathematischen Modell sondiert, bleiben fast alle konkreten Analysen phänomenologisch, d.h. sie gehen von Commonsense-Urteilen zu visuellen Gestalten und von ikonografischen Sachverhalten aus (siehe Kap. 1.1.2 für diesen Begriff). Nur gelegentlich werden einzelne Aspekte mit Hilfe der in Kap. 1.1 und 1.2 erläuterten theoretischen Begriffe eingehender untersucht. Dies entspricht dem derzeitigen Forschungsstand. Im Verlauf der nächsten Jahrzehnte mag sich die Situation insofern ändern, als neue Ergebnisse der Evolutionsforschung, der Neuropsychologie, der Kunstsoziologie usw. eine exaktere oder besser fundierte Analyse erlauben. Der Anspruch dieser Arbeit besteht darin, den Forschungsstand der naturwissenschaftlich fundierten visuellen Semiotik ebenso zu berücksichtigen wie die Vielfalt phänomenologischer und verstehender (hermeneutischer) Analysen. Im Bereich von Kunst, Architektur und Stadtkultur werden auch relevante Ergebnisse vorsemiotischer Theoriebildungen (etwa bei Vitruv, Alberti, Leonardo, Palladio, Bruno u.a.) mit einbezogen. Die Semiotik stellt eine relativ neue integrative Bündelung von klassischen Fragestellungen dar (seit den bahnbrechenden Arbeiten von de Saussure und Peirce um 1900), deren Vorläufer bis in die Antike zurückreichen (vgl. dazu Wildgen, 1985b). Einige teilweise sehr detailliert ausgearbeitete Vorläufertheorien (siehe zu Leonardos Theorie der Malerei Kap. 3 und 4) müssen in den neuen semiotischen Rahmen integriert werden, damit ihr Ertrag nicht verloren geht. Die Semiotik wird deshalb in diesem Buch nicht als ein rigider Theorierahmen gesehen, sondern vielmehr als ein Aufnahmerahmen für eine Vielfalt zeichentheoretischer Fragestellungen. Eine ähnliche Funktion wie die Semiotik in unserem Rahmen spielt die Logik in der Analytischen Philosophie und deren Theorierekonstruktionen (etwa bei Stegmüller 1986). Peirce hatte aber bereits vor Whitehead und Russell (1910-1913/1986), auf die Carnap aufbaute, seine Relationenlogik philosophisch zu einer allgemeinen Zeichentheorie erweitert, die er *Semiotik* nannte. Andere Entwürfe für verallgemeinerte Theorierahmen des 20. Jh. sind die *Allgemeine Systemtheorie* von Ludwig von Bertalanffy, der sich an der Biologie orientiert, oder die *Synergetik* kooperativer Systeme von Hermann Haken sowie die *fraktale Geometrie* von Benoit Mandelbrot. Ich halte alle diese Versuche für relevant, aber jeweils mit Einschränkungen (was beim Versuch einer allgemeinen Theorie nicht erstaunt). Zwei Positionen bzw. Personen waren für die Wissenschaftskonzeption, wie sie in diesem Buch zum Ausdruck kommt, besonders prägend, die Philosophie der symbolischen Formen von Ernst Cassirer (zwischen 1921

und 1945 entwickelt) und die morphodynamische Modelltheorie von René Thom (von 1968 bis 1988 entwickelt).

Ernst Cassirer hat in seiner Hamburger Zeit und später im Exil eine Kulturtheorie entwickelt, die auf dem Begriff der *symbolischen Form* aufbaut. Er schreibt:

Die symbolischen Zeichen aber, die uns in der Sprache, im Mythos, in der Kunst entgegentreten, „sind“ nicht erst, um dann über dieses Sein hinaus, noch eine bestimmte Bedeutung zu erlangen, sondern bei ihnen entspringt alles Sein erst aus der Bedeutung. (Cassirer, 1923: 42)

Die Bedeutung ist also nicht bloß assoziativ einer (wahrnehmbaren) Zeichengestalt zugeordnet (wie es eine Konventionstheorie versteht), beide entstehen in einem Zeichenprozess, in einer Semiotik, die das Symbolische zur Erscheinung bringt, ihm zum Sein verhilft. Daraus entsteht *Kultur* und sie definiert den Menschen als *Homo symbolicus*. Obwohl sich Cassirer in mehreren Werken mit der Mathematisierung beschäftigt hat, blieb er einer engen Verbindung von Mathematik und Geisteswissenschaften gegenüber eher skeptisch (vgl. dazu Wildgen, 2003: 172 f.).

René Thom ist in Anbetracht der wissenschaftlichen (mathematischen, physikalischen, biologischen) Fortschritte nach 1945 optimistischer. Insbesondere scheint ihm die Geometrisierung der Bedeutung ein viel verheißender Weg zu sein. In einem Interview vergleicht er die Geometrisierung der Bedeutung („signification“) mit einer Autopsie des menschlichen Körpers, bei der die grundlegenden Organisationsmuster erfasst werden. Ebenso kann die Geometrisierung (Mathematisierung mit Hilfe von Geometrie, Topologie und Differentialtopologie in Begriffen des 20. Jh.) den strukturellen Hintergrund, die Entstehungsbedingungen des Bedeutungsphänomens erfassen, insbesondere im Bereich des Visuellen. Im Kontext der Entstehung des Kubismus schreibt Guillaume Apollinaire (1880-1918): „Man kann sagen, daß die Geometrie für die bildenden Künste dieselbe Bedeutung hat wie die Grammatik für die Schriftsteller“ (zitiert in Pierre, 1967: 17). Die phänomenologische Fülle, der Reichtum der lebensweltlichen Ausprägungen der visuellen Kunst muss aber zusätzlich erfasst werden; er erschöpft sich nicht in der Geometrie, so wie sich die Literatur nicht in der Grammatik erschöpft. Man kann die Geometrisierung zusätzlich evolutionär rechtfertigen, insofern die Orientierung im Raum und die Beherrschung von Bewegungen im Raum eine grundlegende und sehr alte kognitive Kompetenz darstellt, auf die alle visuellen Zeichen und auch die evolutionär jüngeren sprachlichen Zeichen aufbauen.

Die immer wieder eingefügten Ansätze zur Geometrisierung (besonders in den Kapiteln 3.1.3, 3.2.2, 4.4 und 9.1.3) bleiben aber anschaulich und bemühen keine komplexen mathematischen Verfahren. Sie implizieren auch keine Reduktion, sind aber notwendig, um Linien einer möglichen Objektivierung aufzuzeigen. Insbesondere wird dadurch die Relevanz einer am Commonsense orientierten phänomenologischen Analyse keineswegs eingeschränkt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass ich von einem erneuerten, auf Cassirer und Thom verweisenden Semiotik-Konzept ausgehe. Die sehr breite Fächerung der visuellen Semiotik in diesem Buch und die systematische Berücksichtigung dynamischer Aspekte der Semiogenese folgen zwingend aus der theoretischen Grundkonzeption. Dynamik (Genese) heißt in unserem Kontext dreierlei:

- Bezug auf die Ursprünge des Zeichenverhaltens, denn dort sind die erklärenden Gesetzmäßigkeiten anzusiedeln. Dies hat zur Folge, dass immer wieder die Frage nach der Evolution gestellt wird (und zwar dort, wo Ansätze zu einer plausiblen Antwort vorliegen).
- Berücksichtigung der historischen Tradierungsprozesse, im Sinne von Panofsky, der Ikonografie. Dies gilt in besonderem Maße für die Kap. 3 bis 6. Die menschliche Kultur wird durch solche Tradierungen, deren Variation und Selektion wesentlich bestimmt.
- Im Prinzip ein Blick auf Erwerbsprozesse und die Aktualgenese von visuellen Zeichen (siehe ansatzweise in Kap. 1.2). Diese schnelle Dynamik kommt etwas zu kurz in diesem Buch, ist aber im Brennpunkt aktueller psycho- und neurologischer Experimente. Sie verdient eine gesonderte Behandlung und Darstellung.

Diese einleitenden Bemerkungen mögen den Leser auf die Lektüre des Werkes vorbereiten, ihm die Besonderheiten der Disposition und des Argumentationsganges verständlich machen. Die einzelnen Kapitel sind aber unabhängig von jeder theoretischen Voreinstellung verständlich und somit auch autonom. Ich erwarte, dass der Leser/die Leserin diese Freiheit nützt und sich anhand der vielseitigen Deutungszugänge ein eigenes Bild der reichen Welt visueller Zeichenstrukturen verschafft.