

Die Wahrnehmung von Bildern als Zeichenprozess

ROLAND POSNER

„Was ist ein Zeichen? Was ein Bild? Sind Bilder Zeichen?“ – So lauteten die Fragen, die die Organisatoren des Zürcher Symposiums „Bild und Bildgenese“ im September 2007 an mich als Zeichentheoretiker gestellt haben.

Solche Fragen lassen sich auf verschiedenen Ebenen beantworten. Zum einen geht es um Zeichen und Bild als Menschheitsideen, die in allen Kulturen eine Rolle spielen. Zum anderen geht es darum, welche Gegenstände in heutigen Kulturen nur als Zeichen oder nur als Bilder oder als Bilder und Zeichen zugleich gelten.

Neben deskriptiven Ansätzen dieser Art ist aber auch ein theoretischer Ansatz möglich, der nach verfügbaren Konzeptionen für eine Zeichentheorie und für eine Bildtheorie fragt und deren Verhältnis zueinander prüft.

Im Folgenden will ich mich allen drei Fragestellungen widmen, dabei aber den Schwerpunkt auf die begrifflichen Grundlagen für eine Bildtheorie legen.

1. Zeichen und Bild als Menschheitsideen

Menschheitsideen sind daran erkennbar, dass es in allen menschlichen Sprachen Wörter für sie gibt, von denen einige sogar über die bekannten Sprachfamilien hinaus gleiche Wurzeln haben. Zu diesen „Urwörtern der Menschheit“ gehört zum Beispiel die Bezeichnung für ‚Frau/Kind‘ **gen-/ *gn-*, die nicht nur in indoeuropäischen Sprachen, sondern auch in Sprachen der nordamerikanischen Indianer belegt

ist.¹ Ihre Varianten reichen von sanskrit *jánati* ‚er erzeugt‘ über altgriechisch *génos* ‚Geschlecht‘ und *gígnomai* ‚ich entstehe‘, ‚ich werde geboren‘ sowie lateinisch *gēns* ‚Stamm‘, ‚Volk‘ und *generātio* ‚Menschen-Gruppe gleichen Alters‘, deutsch *Kind* ‚Nachkomme‘, englisch *kin* ‚Verwandtschaft‘, *kīnd* ‚Art‘ und *queen* ‚Königin‘ bis zu algonqui *squaw* ‚Frau‘.

Auch die Bezeichnungen für ‚Zeichen‘ und ‚Bild‘ sind Kandidaten für Urwörter der Menschheit. Die Wurzeln für ‚Zeichen‘ setzt man in den indoeuropäischen Sprachen als **deik- / *dik-* an, mit den Varianten sanskrit *dicāti* ‚er zeigt‘, altgriechisch *deíknymi* ‚ich präsentiere‘ und *deĩxis* ‚Vorführung‘, lateinisch *dīco* ‚ich sage‘, ‚ich dichte‘, gotisch *gateihan* ‚anzeigen‘ und *taikns* ‚Wunder‘, althochdeutsch *zeigōn* ‚zeigen‘ und englisch *token* ‚Signal‘, ‚Unterpfand‘, ‚Beweis‘.

Und zu ‚Bild‘ gibt es u. a. die indoeuropäische Wurzel **weid- / *wid-* mit den Varianten sanskrit *vindāti* ‚er findet‘ und *védas* ‚Kenntnis‘, altindisch *vidyā* ‚Weisheit‘, altgriechisch *eidō* ‚ich schaue‘, ‚ich gleiche‘ sowie *eídos* ‚Anblick‘, ‚Gestalt‘ und *idéa* ‚Inbegriff‘, lateinisch *vidēo* ‚ich sehe‘, gotisch *wizzan* ‚wissen‘, althochdeutsch *wizzi* ‚Einsicht‘ und englisch *wit* ‚Geist‘, ‚Verstand‘, ‚Witz‘.²

Die mit diesen Wörtern belegten Bedeutungszusammenhänge geben Aufschluss über die Ideen und Praktiken, in die Phänomene wie Geburt, Zeichen und Bild bei den Menschen der verschiedenen Kulturen eingebettet sind. Interessant ist der Zusammenhang zwischen ‚gebären‘, ‚Frau‘, ‚Geschlecht‘, ‚Volk‘ und ‚Königin‘. Interessant ist auch der Zusammenhang zwischen ‚Zeichen‘, ‚vorführen‘ (= ‚zur Kenntnis geben‘), ‚präsentieren‘ (= ‚vergegenwärtigen‘), ‚sagen‘, ‚dichten‘, ‚zeigen‘ und ‚beweisen‘ sowie der zwischen ‚Bild‘, ‚schauen‘, ‚gleichen‘, ‚finden‘ (= ‚wieder erkennen‘), ‚wissen‘ (= ‚gesehen haben‘), ‚Einsicht‘, ‚Gestalt‘, ‚Inbegriff‘ und ‚Verstand‘.

- 1 Persönliche Mitteilung von Vyacheslav V. Ivanov (Los Angeles) auf dem 5. Kongress der International Association for Semiotic Studies IASS in Berkeley 1994; vgl. Ivanov 1997.
- 2 Die vielbesprochenen Wurzeln indoeuropäisch **weik- / *wik-* mit altgriechisch *eikō* ‚ich gleiche‘ und *eikōn* ‚Gleichnis‘, ‚Bild‘ sowie **im-* mit lateinisch *imitor* ‚ich ahme nach‘ und *imāgō* ‚Gleichnis‘, ‚Bild‘ werden hier außer Acht gelassen, weil sie griechische und lateinische Sonderentwicklungen sind und erst spät in die nicht indoeuropäischen Sprachen aufgenommen wurden.

Wichtig für unsere Fragestellung ist die inhaltliche Überlappung zwischen der Idee eines Bildes, das man anschaut, um vermittels Gestaltgleichheit etwas zu finden (d. h., so zu Wissen zu gelangen) und der Idee eines Zeichens, das jemand einem gibt, damit dieser von etwas Kenntnis erhält.

An beiden Ideen ist Wahrnehmung beteiligt, einmal als Kenntnisnahme auf Grund von Anschauung (Bild), einmal als Kenntnisnahme auf Grund von Kundgabe (Zeichen); und beide haben mit Wissen zu tun, einmal als Zustand des Gesehen-Habens (Bild), einmal als Ergebnis von Kundgabe (Zeichen). Beim Zeichen fehlt allerdings der Hinweis auf die Basis dieses Wissens; es kann auf Wahrnehmung in jeder Sinnesmodalität beruhen, während das Bild Gleichheit im visuellen Bereich (Ähnlichkeit) erfordert. Und beim Bild fehlt der Hinweis auf dessen Hersteller, man muss es von selbst sehen, während man das Zeichen vorgeführt bekommt.

Auf den Punkt hin formuliert, kann man zusammenfassend sagen: Zeichen sind Gegenstände, mit Hilfe derer jemand einem etwas zeigt, Bilder sind Gegenstände, in denen man selbst etwas sieht.

Wenn ein Bild in diesem Sinne ein Zeichen sein soll, muss es jemanden geben, der es einem vorführt, um damit etwas zu zeigen. Das ist zwar nicht unmöglich, geschieht aber nicht mit allen Bildern. Daraus folgt, dass, aus menschheitsgeschichtlicher Perspektive betrachtet, nur ein Teil der Bilder Zeichen sind.

2. Zeichenphänomene und Bildphänomene sprachlich gefasst

Weitere Aufschlüsse darüber, was ein Zeichen und was ein Bild ausmacht und wie sie sich zueinander verhalten, können die Phänomene liefern, die heutzutage in einer einzigen Sprache wie dem Deutschen mit Hilfe von Wörtern wie *Zeichen* und *Bild* bezeichnet werden. Zugang gewähren die komplexen Substantive, die sich mit einem dieser Wörter als erstem (bestimmenden) oder letztem (bestimmten) Bestandteil bilden lassen.

Als Bestimmungswort, d.h. als erster Bestandteil, tritt das Substantiv „Zeichen“³ laut *Duden: Deutsches Universalwörterbuch* (6. Auflage 2007: 1963) in folgenden acht Wörtern auf:

Zeichenerklärung („Legende“)
 Zeichenfolge („Folge von Zeichen“)
 Zeichengebung („das Zeichengeben“)
 Zeichenkette („Zeichenfolge“)
 Zeichensatz („Gesamtheit von Zeichen“)
 Zeichenschrift („aus einem System von Zeichen bestehende Schrift“)
 Zeichensetzung („Setzung von Satzzeichen“)
 Zeichensprache („Verständnis durch [...] mit feststehenden Bedeutungen verknüpfte Zeichen“)

In Wörtern der Form *Zeichen-X* scheint es also vorwiegend um relativ kleine Elemente zu gehen, die mit einer Bedeutung verknüpft sind und ein Repertoire (*Zeichensatz*) bilden, aus dem man auswählt, um komplexe Zeichen (*Zeichenfolgen*, *Zeichenketten*, *Zeichenschrift*) zu formen, mittels derer man sich verständigen kann (*Zeichensprache*). Der Gebrauch dieser Zeichen (*Zeichengebung*, *Zeichensetzung*) wird vom Sender aus betrachtet und lässt sich dem Empfänger durch eine Legende (*Zeichenerklärung*) verständlich machen. Auffallend ist die Nähe der Wortbedeutungen all dieser Zeichenwörter zur Sprache und die Distanz zum Bild.

Einen viel größeren Spielraum eröffnen die 137 komplexen Substantive, in denen das Substantiv „Bild“ als Bestimmungswort auftritt (Duden 2007: 304–307).⁴ In Wörtern der Form *Bild-X* geht es zwar auch um die Zusammenführung von Bildern zu *Bildfolgen*, *Bilderzyklen* und *Bilderserien*, doch herrschen hier Wortzusammensetzungen vor, die auf spezielle Mitteilungszwecke verweisen, zum Beispiel den *Bildbericht*, die *Bildchronik*, die *Bildgeschichte*, die *Bilderzählung*, den *Bilderbogen* und den *Bildatlas*. Es geht um das, was eine *Bildkomposition* zeigt, zum Beispiel ein *Bildmotiv*, einen *Bildinhalt* und eine *Bildidee*. Deutlich ist aber auch die technische Differenzierung der Bildbestandteile, zum

3 Wörter, die „Zeichen“ im Sinne von ‚Zeichnen‘ als ersten Bestandteil enthalten, wie *Zeichenunterricht*, lassen wir hier außer Acht.

4 „Bild“ als Bestandteil von „Bildung“ lassen wir dabei unberücksichtigt.

Beispiel in eine *Bildfläche*, die in einem *Bilderrahmen* steckt und eine *Bildebene* mit *Bildpunkten* zeigt oder in einem *Bildband* vorkommt und von einem *Bildtext* oder einer *Bildunterschrift* begleitet wird. Außerdem wird hier der Rezeptionskontext mit seiner institutionellen Seite lexikalisch fixiert: Bilder hängen an *Bilderhaken* in einer *Bildergalerie*, flimmern auf einem *Fernsehbildschirm* oder werden von einem Beamer auf eine *Bildwand* projiziert.

Die sprachlichen Daten scheinen darauf hinzuweisen, dass Bilder im deutschen Sprachbereich auf differenziertere Weise in das kulturelle Leben einbezogen sind als Zeichen im Allgemeinen. Doch relativiert sich dieser Befund, wenn man die komplexen Substantive hinzunimmt, in denen „Zeichen“ oder „Bild“ als Basis, d. h. als letzter Wortbestandteil auftritt. Das *Rückläufige deutsche Wörterbuch* von Muthmann (1988) dokumentiert 190 komplexe Wörter (von *Abzeichen* bis *Einsatzzeichen*), in denen „Zeichen“ als Basis auftritt und durch den ersten Wortbestandteil näher bestimmt wird (1988: 601), sowie 234 komplexe Wörter (von *Andachtsbild* bis *Spritzbild*), in denen „Bild“ als Basis auftritt (1988: 166f.; siehe Abbildungen 1 und 2). Nur ganz wenige dieser Wörter (*Ab-*, *In-*, *Nach-*, *Ur-* und *Vorbild*) sind mit Ableitungspräfixen gebildet und können so ihrerseits als Basis weiterer komplexer Wörter dienen (wie in *Parteiabzeichen* und *Altersanzeichen* bzw. *Farbabbild* und *Klassenvorbild*); der Rest besteht aus der Verknüpfung eines Substantivs, Verbs oder Adjektivs als Bestimmungswort mit dem Wort „Zeichen“ bzw. „Bild“.

[ä'fas-] En-face-Bild	Serienbild	Muttergottesbild
Phantasiebild	Historienbild	Kreuzigungsbild
Flugbild	Ahnenbild	Stimmungsbild
Trugbild	Bühnenbild	Erscheinungsbild
Klangbild	Madonnenbild	Erinnerungsbild
Fernsehbild	Wappenbild	Wachsbild
Stehbild	Gruppenbild	Klecksbild
Abziehbild	Halbfigurenbild	Felsbild
Weichbild	Phasenbild	Lebensbild
Nachbild	Klassenbild	Schreckensbild
Hochbild	Straßenbild	Mannsbild
Suchbild	Satellitenbild	Landschaftsbild
Wunschbild	Kartenbild	Gesellschaftsbild
Mosaikbild	Schattenbild	Andachtsbild
Denkbild	Zigarettenbild	Geschichtsbild
Funkbild	Sittenbild	Krankheitsbild
Lackbild	Götzenbild	Persönlichkeitsbild
Schreckbild	Wahnbild	Hochzeitsbild
Idealbild	Inbild	Paßbild
Kolossalbild	Kleinbild	Meßbild
Nebelbild	Tonbild	Fleißbild
Tafelbild	Sternbild	Schwarzweißbild
Spiegelbild	Tierkreissternbild	Großbild
Siegelbild	Sinnbild	Schlußbild
Gaukelbild	Stereobild	Stadtbild
Titelbild	Echobild	Schriftbild
Einzelbild	Pornobild	Luftbild
Profilbild	Altarbild	Lichtbild
[ä'pɔ'fil-]	Kinderbild	Farblichtbild
En-profil-Bild	Speicherbild	Leitbild
Teilbild	Sucherbild	Zeitbild
Ölbild	Hitlerbild	Aktbild
Pastellbild	Jammerbild	Nacktbild
Rollbild	Vesperbild	Schalbild
Vollbild	Führerbild	Leuchtschalbild
Filmbild	Erlöserbild	Weltbild
Hirnstrombild	Vaterbild	Kultbild
Phantombild	Charakterbild	Gesamtbild
Schirmbild	Geisterbild	Momentbild
Raumbild	Musterbild	Sofortbild
Traumbild	Götterbild	Wortbild
Diaphanbild	Mutterbild	Selbstbild
Ebenbild	Schauerbild	Testbild
Narbenbild	Tierbild	Brustbild
Grubenbild	Vexierbild	Blutbild
Gnadenbild	Marmorbild	Spottbild
Reiterstandbild	Vorbild	Herz-Jesu-Bild
Wandbild	Hörbild	Schaubild
Jugendbild	Urbild	Archivbild
Feindbild	Miniaturbild	Negativbild
Rundbild	Menschenbild	Positivbild
Ausschneidebild	Misericordienbild	Votivbild
Erbärmdebild	Familienbild	Ganzbild
Prägebild	Marienbild	Schnitzbild
Reklamebild	Ferienbild	Spritzbild
	Heroldsbild	

Abb. 2: Die komplexen Substantive des Deutschen, in denen „Bild“ als Basis auftritt (Muthmann 1988: 166f.).

Interessant ist nun, welche Angaben diese Bestimmungswörter in den komplexen Wörtern der Form *X-Zeichen* und *X-Bild* machen. Als größte Gruppe treten in beiden Fällen zusammengesetzte Wörter auf, die sich durch den Genitivus obiectivus paraphrasieren lassen; so geht es bei *Aktenzeichen*, *Firmenzeichen*, *Krisenzeichen*, *Markenzeichen*, *Zeitzeichen* und *Zunftzeichen* um die Kennzeichnung einer Akte, Firma, Krise, Marke, Zeit oder Zunft und bei *Herz-Jesu-Bild*, *Heiligenbild*, *Historienbild*, *Gruppenbild*, *Landschaftsbild* und *Tierbild* um die Abbildung des Herzens Jesu, eines Heiligen, einer Historie, einer Menschengruppe, einer Landschaft oder eines Tiers. Mit je etwa 60 Belegen steht so bei den komplexen Wörtern der Form *X-Zeichen* bzw. *X-Bild* das von dem Zeichen oder Bild Gezeigte im Vordergrund.

Die zweitgrößte Gruppe bilden mit je etwa 30 Belegen die komplexen Wörter, die die besondere Beschaffenheit (Materie und Struktur) eines Zeichens bzw. eines Bildes bestimmen. Sie wird bei den Zeichen vorwiegend charakterisiert durch die Angabe einer Sinnesmodalität (*Klopfzeichen*, *Lautzeichen*, *Lichtzeichen*, *Rauchzeichen*), eines Apparats (*Funkzeichen*, *Glockenzeichen*, *Klingelzeichen*, *Morsezeichen*) oder eines Kodes (*Notenzeichen*, *Runenzeichen*, *Schriftzeichen*). Bei den Bildern liegt die Sinnesmodalität wie bereits gesagt fest; um so differenzierter werden hier die eingesetzten Materialien (*Felsbild*, *Hinterglasbild*, *Marmorbild*, *Mosaikbild*, *Wachsbild*), die verwendeten Apparate (*Kamerabild*, *Filmbild*, *Röntgenbild*, *Spiegelbild*) und Kodes (*Klecksbild*, *Farbbild*, *Negativbild*, *Schwarzweißbild*) sowie die Produktionsumstände (*Flugbild*, *Luftbild*, *Satellitenbild*) angegeben.⁵

In der drittgrößten Gruppe der komplexen Wörter von der Form *X-Zeichen* bzw. *X-Bild* wird die Funktion der betreffenden Gegenstände charakterisiert. Das betrifft entweder die handwerkliche Seite (wie bei *Klebezeichen* und *Spritzzeichen* bzw. bei *Abziehbild*, *Ausschneidebild* und *Puzzlebild*) oder den Kommunikationszweck (wie bei *Anführungszeichen*, *Fragezeichen*, *Kennzeichen*, *Lesezeichen*, *Verbotszeichen*, *Warnzeichen* bzw. bei *Andachtsbild*, *Passbild*, *Reklamebild*, *Schreckbild*, *Schalbild*, *Testbild*). Dabei ist wiederum auffällig, dass den Zeichen eher

5 Über die verschiedene Nähe der semantischen Kategorien (‚Größe‘, ‚Form‘, ‚Farbe‘, ‚Raum‘, ‚Zeit‘, ‚Stoff‘, ‚Zweck‘) von attributiven Adjektiven zur Bedeutung des Kopfes von komplexen Nominalphrasen und von Bestimmungswörtern zur Bedeutung des Basiswortes in komplexen Substantiven vgl. Posner 1980: 70 ff.

elementare Kommunikationszwecke (wie Fragen, Verbieten, Warnen) und den Bildern eher institutionell gestützte Kommunikationszwecke (wie Andacht, Reklame, Test) zugeordnet werden.

Als viertgrößte Gruppe seien die komplexen Wörter der Form *X-Zeichen* bzw. *X-Bild* erwähnt, die Angaben über den Verwendungsbereich von Zeichen und Bildern machen. Dafür werden bei den Wörtern auf „-Zeichen“ eher Artefaktklassen benutzt (wie in *Buchzeichen*, *Münzzeichen* und *Wäschezeichen*), während bei den Wörtern auf „-Bild“ erneut eher Institutionen zur Sprache kommen (wie in *Altarbild*, *Archivbild* und *Museumsbild*).

Zusammenfassend lässt sich über den sprachlichen Befund aus den komplexen Wörtern der Form *Zeichen-X*, *Bild-X* sowie *X-Zeichen*, *X-Bild* im Deutschen sagen, dass es neben vielen Gemeinsamkeiten und Parallelen auch Komplementarität mit einer gewissen semantischen Arbeitsteilung zwischen den Bedeutungen der Wörter „Zeichen“ und „Bild“ gibt.

Gemeinsam ist den Wörtern „Zeichen“ und „Bild“ der Verwendungskontext. Sie werden beide auf sinnlich wahrnehmbare Gegenstände bezogen, die der Kommunikation im weiten Sinne (d.h. der Semiose) dienen und sich durch ihren Aufbau, die zu ihrer Produktion benutzten Apparate, die dabei eingesetzten Materialien und die Kodierungsweise sowie den Verwendungszweck und Verwendungsbereich charakterisieren lassen. Die Gemeinsamkeit geht so weit, dass es viele Wörter gibt, die sich als bestimmender oder bestimmter Bestandteil sowohl mit „Zeichen“ als auch mit „Bild“ zu einem komplexen Wort verbinden lassen, zum Beispiel: *Bild-/Zeichen-bedeutung*, *-design*, *-folge*, *-gestaltung* und *-struktur* bzw. *Akten-*, *Laut-*, *Noten-*, *Schrift-*, *Stern-* und *Ton-Zeichen/-Bild*.

Parallelen gibt es im Hinblick auf die Wortbedeutungsmuster. Sie haben es uns erlaubt, die komplexen Wörter der Form *X-Zeichen* und der Form *X-Bild* in Gruppen von Wörtern einzuteilen, bei denen das Bestimmungswort die gleiche semantische Rolle spielt. Sowohl Zeichen als auch Bilder werden zum Beispiel charakterisiert durch das von ihnen Gezeigte, ihre Beschaffenheit, ihre Funktion und ihren Verwendungszusammenhang.

Unterschiede zeigen sich bei allen vier untersuchten Formen komplexer Wörter in der Art der zur Wortbildung benutzten Bestimmungs-

wörter bzw. Basiswörter. In komplexen Wörtern der Form *Zeichen-X* erscheinen Zeichen auf diese Weise als auf Kombinationsfähigkeit angelegte einfache und sprachnahe Elemente, während Bilder in Wörtern der Form *Bild-X* den Eindruck von komplexen Gegenständen mit differenzierterem Aufbau und elaborierterem Kommunikationszweck machen. Dazu passt, dass in komplexen Wörtern der Form *X-Zeichen* bei Funktionsangaben institutionell neutrale einfache Kommunikationszwecke bevorzugt werden, während in Wörtern der Form *X-Bild* institutionell gebundene Kommunikationszwecke im Vordergrund stehen.

Die Asymmetrie, die sich hier andeutet, wird auf schlagende Weise deutlich, wenn wir uns zum Abschluss noch einmal den zusammengesetzten Wörtern der Form *X-Zeichen* und *X-Bild* zuwenden und prüfen, wie sich bei den Genitivus-obiectivus-Konstruktionen die Gesamtbedeutung aus den Bedeutungen der Teile ergibt. Alle Wörter, die auf „-Zeichen“ enden, beziehen sich hier auf Gegenstände, die selbst Zeichen sind, wie man erwarten sollte, da „-Zeichen“ ja als Basis in diesen zusammengesetzten Wörtern auftritt. Doch wer daraus schließt, dass sich die auf „-Bild“ endenden Wörter analog verhalten, sieht sich getäuscht. Es gibt zwar Wörter, die wie die oben aufgeführten Fälle *Herz-Jesu-Bild*, *Heiligenbild*, *Historienbild*, *Gruppenbild*, *Landschaftsbild* und *Tierbild* eine Abbildung dessen bezeichnen, was im ersten Wortteil charakterisiert wird. Doch wie sollen wir Beispiele vom Typ *Aktenbild*, *Blutbild*, *Gesellschaftsbild*, *Sternbild* und *Straßenbild* verstehen – vom *Manns-* und *Weibsbild* ganz zu schweigen?

Keines dieser Wörter bezeichnet die Abbildung eines vom ersten Wortteil bezeichneten Gegenstands. Vielmehr geht es jeweils um diesen Gegenstand selbst. Er wird hier unter der Perspektive bezeichnet, wie er in einer potentiellen Abbildung aussehen würde. Unter dieser Perspektive verweist *Sternbild* auf eine bestimmte Konstellation realer Sterne, *Blutbild* auf die chemische Zusammensetzung des Bluts, *Straßenbild* auf den Anblick, den eine Straße bietet, *Aktenbild* auf den Gesamteindruck einer Sache, den man aus den Akten gewinnen kann, und *Gesellschaftsbild* auf eine Auffassung von den gesellschaftlichen Kräften und ihrem Verhältnis zueinander. Ein Bild in diesem Sinne muss weder visuell wahrnehmbar sein noch auf einen anderen Gegenstand verweisen; es ist dieser Gegenstand selbst. Der Abbildungscharakter hat sich verloren, bezeichnet wird das Abzubildende.

In dieser Hinsicht sind Wörter wie *Stadtbild* und *Weltbild* zweideutig; neben einer Abbildung der Stadt bzw. der Welt kann eine standardisierte Ansicht gemeint sein, die einem die Stadt bietet, und eine Auffassung, die einer sich von der Welt gebildet hat. „Das passt in's Bild“, sagt man in all diesen Fällen, wenn man mitteilen will, dass etwas zu dem passt, was ein Bild von der Sache abbilden würde – wenn es ein solches gäbe bzw. überhaupt geben könnte.

Im Kontext der Wortzusammensetzungen betrachtet, erscheinen Zeichen und Bild demnach als recht verschiedene Gegenstände. Mir ist kein Beispiel bekannt, in dem das Wort „Zeichen“ eine ähnliche Verwechslung zwischen der Zeichenebene und der Ebene des Bezeichneten zulässt. Mit „Zeichen“ ist immer ein konkreter Zeichenträger (z. B. mein Name auf unserem Briefkasten) oder die Klasse aller solchen Zeichenträger gemeint. Verwirrung schafft hier allenfalls die theoretische Frage, ob bei der Äußerung des Wortes „Zeichen“ neben dem Zeichenträger bzw. der Zeichenträgerklasse auch die Bedeutung und sogar der bezeichnete Gegenstand mitgemeint sein soll.⁶

Das deutsche Wort „Bild“ (lateinisch *imago*) aber ist schon einst von der mittelalterlichen Mystikerin Hildegard von Bingen und später von Meister Eckhart, Johannes Tauler und Heinrich Seuse zur Bezeichnung des Abgebildeten verwendet worden; sie versuchten, den Heiland durch Versenkung in das Bild des Gekreuzigten in ihre Zelle zu holen. In der Renaissance setzte sich die Ebenenvermischung dann im Bereich der neuen Konzeption vom Theater fort, in welcher die Guckkastenbühne als dreidimensionales Bild aufgefasst wurde, in das die Zuschauer durch den Rahmen des Bühnenportals hineinschauten. Später begann man auch die Kulissen auf der Bühne als „Bühnenbild“ zu bezeichnen, und dieser Ausdruck wurde schließlich sogar auf den Abschnitt eines Schauspiels, der vor gleichbleibenden Kulissen aufgeführt wurde, übertragen (vgl. „2. Aufzug, 5. Bild“ als Übersetzung von „2. Akt, 5. Szene“).

6 Zum Zeichen als bilateraler Einheit vgl. Saussure (1916: 97 ff. = 1976: 86 ff.) sowie Wunderli (1981), zum Zeichen als triadischer Relation vgl. Peirce (CP 1.372) sowie Pape (1986: 14 ff.) und Nöth (2000: 62 ff.).

Die Bedeutung von „Bild“ erweiterte sich so von der ‚Skulptur‘ („Bildwerk“) und der ‚flächigen Darstellung von Personen und Dingen‘ über ‚die in einer Theatervorstellung wahrgenommene Handlung‘ hin zu einem ‚dem Auge sich darbietenden Anblick‘, abstrahierte dann sogar vom visuellen Charakter der Wahrnehmung, indem sie die Vorstellung aus dem Theater ins Innere der Zuschauer verlegte und sie später durch ‚irgend eine innere Vorstellung‘ ersetzte (vgl. Duden 2007: 303f.).

Von „Bild“ kann man im Deutschen daher heute in allen Fällen sprechen, in denen es sich handelt um

- Bild₁: ein sichtbares Gebilde, das ein oder mehrere visuell wahrnehmbare Gegenstände zeigt,
- Bild₂: eine Vorstellung, die auf einer Bühne Vorgänge in einer Gruppe visuell wahrnehmbarer Gegenstände zeigt,
- Bild₃: ein oder mehrere visuell wahrnehmbare Gegenstände, die in einem Bild₁ oder Bild₂ gezeigt werden oder gezeigt werden könnten,
- Bild₄: den Anblick, den eine Gruppe visuell wahrnehmbarer Gegenstände, die in einem Bild₁ oder Bild₂ gezeigt werden (können) (Bild₃), bietet,
- Bild₅: eine Ansicht oder Meinung (nicht-visuell), die jemand über etwas hat,
- Bild₆: eine innere Vorstellung von visuell wahrnehmbaren Gegenständen,
- Bild₇: eine innere Vorstellung von (nicht nur visuell sondern irgendwie) sinnlich wahrnehmbaren Gegenständen,
- Bild₈: eine innere Vorstellung von irgend etwas (nicht nur sinnlich Wahrnehmbarem sondern möglicherweise auch sehr Abstraktem).

Selbstverständlich lassen sich diese Bildbegriffe auch noch aufeinander gegenseitig anwenden. So kann man sich etwa ein Bild₈ von einem Bild₅ machen oder auch ein Bild₆ von einem Bild₁, einem Bild₂, einem Bild₃ oder einem Bild₄; jemand kann seine eigene Vorstellung (Bild₈) von einer Vorstellung seiner Frau (Bild₆) von einem Abschnitt (Bild₂) des 3. Aufzugs von Schillers „Räubern“ haben usw. (vgl.: „Das Bild, das ich bis jetzt von deinem Bild von Bild 1 des 3. Aufzugs habe, ist noch recht undeutlich“).

Nach dieser Ad-Absurdum-Führung des Bildbegriffs hat der Leser es verdient, dass wir eine verlässlichere Basis für eine konsistente Beschreibung und Erklärung der Eigenart von Bildern suchen. Es ist sinnvoll, sich dabei auf einen zentralen Teilbereich dessen zu beschränken, was die heutige Alltagssprache uns als „Bild“ zu bezeichnen erlaubt. Mein Vorschlag ist es, sich auf die eingangs charakterisierte Menschheitsidee vom Bild als sichtbarem Gegenstand, der andere sichtbare Gegenstände zeigt, zu besinnen – in der Ausdrucksweise des heute üblichen Bildjargons: auf das „äußere Bild“, das man anfassen und von einem Ort zum anderen bewegen kann.

3. Zeichenprozesse und Zeichenfaktoren

Im Folgenden werde ich ausgewählte Teile des Begriffsapparats der Zeichentheorie als Analyseinstrumentarium heranziehen und die Vorgänge der Bildwahrnehmung zum Leitfaden für die Bildanalyse machen. Ich beginne mit einer Charakterisierung des eingeschränkten Bildbegriffs, erläutere Typen von Zeichenprozessen und gebe dann eine zeichentheoretische Analyse von Gegenstandswahrnehmung und Bildwahrnehmung.

Der prototypische Bildbegriff, der sich im Rahmen der europäischen Kunstgeschichte seit dem Mittelalter entwickelt hat, ist der des Tafelbildes (vgl. Belting 1981 und 1990). Dieses ist ein meist von einem Rahmen umgebenes Gemälde auf einem ebenen transportablen Bildträger aus Ton, Holz, Metall, aus Textilien, die ein Keilrahmen spannt, aus Karton, Hartfaserplatte oder Kunststoff.

Für unsere Zwecke will ich diesen Begriff geringfügig verallgemeinern und präzisieren und bezeichne mit „Bild“ im Rest dieses Textes

- [1] einen sichtbaren konkreten Gegenstand u_1 ,
- [2] der mindestens eine flache in sich feste Seite hat, d.h. eine Bildfläche b_1 , die von ihrer Umgebung unterscheidbar ist (z.B. durch ihre Textur und/oder ihre Rahmung),
- [3] wobei die Bildfläche eine bestimmte gleichbleibende Farb-Form-Konstellation k_1 aufweist,

1. Ein Adler fliegt über einen Bauernhof und sucht mit seinen Adleryugen nach Beute, d.h. nach kleinen Haustieren – etwas, was sich bewegt und nicht allzu groß ist, so dass er es reißen und verzehren kann. Sobald die Silhouette des Vogels mit ihrem Schatten über Kaninchen, Eichhörnchen, Gänse und Hühner hinweg streicht, ändert sich deren Verhalten schlagartig. Die Kaninchen hoppeln ins Unterholz, die Eichhörnchen klettern in eine Baumkrone, die Gänse beginnen erregt zu schnattern, und die Hühner rennen in den Stall. Wir sagen, der Flug des Adlers ist für diese Tiere ein *Signal*, sich in Sicherheit zu bringen.
2. Der Gemüsebauer von nebenan, der vor solchen Vögeln keine Angst zu haben braucht, reagiert anders; er schaut nur kurz auf, denkt sich: „Da ist ein Raubvogel auf der Suche nach Beute“ und setzt seine Tätigkeit fort. Für ihn ist der Flug des Adlers ein *Anzeichen* dafür, dass ein Raubvogel Beute sucht.
3. Die Feriengäste, die einen solchen Vogel selten zu Gesicht bekommen, beobachten ihn länger und bewundern ihn wegen seines ruhigen Fluges, der für sie etwas Majestätisches hat. Für sie ist der Flug des Adlers ein *Ausdruck* seiner Überlegenheit.
4. Die Großmutter aber, die weiß, dass draußen auf dem Hof ihre kleine Enkelin spielt, wird unruhig, denn sie nimmt das Auftauchen des Adlers als Drohung wahr, dass er sich auf das Kleinkind stürzen will. Mit anderen Worten, ihr erscheint der Adlerflug als unbeabsichtigte *Geste* eines Tieres, die verrät, dass es einen Raub vorhat.

In diesen vier Szenarien haben wir es mit ein und demselben Sachverhalt (einem Adlerflug) zu tun, der auf vier verschiedene Weisen zum Zeichen wird. In den kleinen Haustieren bewirkt er ein bestimmtes Verhalten und wird dadurch zum Signal. Im Gemüsebauern bewirkt er eine Annahme und wird dadurch zum Anzeichen für deren Inhalt. In den Feriengästen bewirkt er eine speziellere Annahme, nämlich über eine Charaktereigenschaft des an dem Sachverhalt beteiligten Tieres, und wird dadurch zum Ausdruck dieser Eigenschaft. In der Großmutter bewirkt er eine Annahme über ein von diesem Tier beabsichtigtes Anschlussverhalten und wird dadurch zur Geste (zur Terminologie und zu anderen Beispielen siehe Posner 1994: 386 ff.).

Zeichen sind beschreibbar auf der Grundlage der *Prozesse*, in denen sie auftreten. Signal, Anzeichen, Ausdruck und Geste sind Zeichen elementarer Art. Ihr Auftreten erfordert ein Zusammenwirken von fünf Faktoren, das man folgendermaßen beschreiben kann: In einem *Kontext* (hier: dem Bauernhof) nimmt ein *Interpret* (ein kleines Haustier, der Gemüsebauer, ein Feriengast, die Großmutter) durch einen *Kanal* (die Lichtstrahlen) ein *Zeichen* (den Adlerflug) wahr, das in ihm einen *Interpretanten* bewirkt (die Reaktion, sich in Sicherheit zu bringen; anzunehmen, dass ein Raubvogel Beute sucht; anzunehmen, dass der Adler ein überlegenes Tier ist; bzw. anzunehmen, dass der Adler sich auf die Enkelin stürzen will).

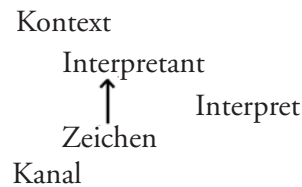


Abb. 4: Die fünf Zeichenfaktoren der Signal-, Anzeichen-, Ausdrucks- und Gesteninterpretation. Der Zeichenprozess besteht hier darin, dass der Interpret auf das Zeichen reagiert, indem er einen Interpretanten produziert.

Prozesse, an denen alle fünf genannten Faktoren beteiligt sind, nennen wir „*Zeichenprozesse*“. Die Faktoren sind aufeinander bezogen, und ihre gegenseitige Abhängigkeit im Rahmen eines Zeichenprozesses ist so stark, dass man die Zeichen danach einteilen kann, welche Kontexte, Interpreten, Kanäle und Interpretanten sie verlangen. Das gilt auch für Signal, Anzeichen, Ausdruck und Geste. Soll ein Sachverhalt als Signal fungieren, so reicht es, wenn er durch einen bestimmten Kanal wahrnehmbar ist und im gegebenen Kontext bei einem Interpreten irgendein Verhalten als Interpretanten auslöst. Soll er als Anzeichen fungieren, so muss er eine Annahme auslösen. Soll er als Ausdruck fungieren, so muss die Annahme sich auf einen Zustand eines hypothetischen Produzenten des Sachverhalts beziehen. Soll er als Geste fungieren, so muss die Annahme sich auf eine Absicht des hypothetischen Produzenten des Sachverhalts beziehen. Daraus ergibt sich u. a., dass ein Anzeichen eine spezielle Art von Signal, ein Ausdruck eine spezielle Art von Anzeichen und eine Geste eine spe-

zielle Art von Ausdruck ist. Signalprozesse sind wegen ihrer unspezifischen Interpretantenstruktur die einfachsten Zeichenprozesse.

Um der zunehmenden Interpretantenkomplexität in unserer Beispielserie gerecht zu werden, empfiehlt es sich, zwei zusätzliche semiotische Begriffe einzuführen. So bezeichnen wir den Inhalt der durch ein Zeichen bewirkten Annahme als „*Botschaft* des Zeichens“, und wenn in der Botschaft bestimmte Gegenstandstypen eine Rolle spielen, nennen wir sie „*Designate*“. Soweit Signale keine Annahmen, sondern ein anderes Verhalten bewirken, vermitteln sie keine Botschaften. Dadurch, dass der Adlerflug, als Geste aufgefasst, die Botschaft mitteilt, dass der Raubvogel sich auf die Enkelin stürzen will, wird die Enkelin zum Designat dieser Geste.

Wie die vier besprochenen Szenarien zeigen, liegt es am Interpretanten, ob ein gegebener Sachverhalt als Signal, Anzeichen, Ausdruck oder Geste fungiert. Dies gilt auch für Zeichen überhaupt. Wenn die Bäuerin gerade schläft, kann der Adlerflug ihr keine Botschaft mitteilen; sie sieht ihn ja nicht einmal, d.h. er ist in einem solchen Kontext kein Zeichen. Hier zeigen sich die Konsequenzen einer These, die Ernst Cassirer (1910) über Zeichen im Allgemeinen aufgestellt hat: Der Zeichenbegriff ist kein Substanzbegriff, sondern ein Funktionsbegriff. Die Welt lässt sich nicht fein säuberlich in Zeichen und Nichtzeichen einteilen, sondern alles kann Zeichen sein, vorausgesetzt es findet ein Zeichenprozess statt, der es zum Zeichen macht. Oder in den Worten von Charles W. Morris (1938: 4 = 1972: 21):

Die Semiotik [d.h. Die Zeichentheorie] beschäftigt sich [...] nicht mit einem speziellen Gegenstandsbereich, sondern mit allen Gegenständen, insoweit (und nur insoweit) sie an einer Semiose [d.h. an einem Zeichenprozess] beteiligt sind.

4. Empfängerzeichen und Senderzeichen

In unserer Beispielserie betätigen sich die meisten der genannten Interpreten als Zeichenrezipienten, d.h. sie produzieren keine Zeichen für einen ihrer Zwecke, sondern interpretieren bloß einen wahrgenommenen Sachverhalt (in einer auf ihre Zwecke abgestimmten Weise). Ge-

genstände und Sachverhalte, die nur auf diese Art als Zeichen fungieren, nennen wir „Empfängerzeichen“. Sie können zwar, wie im Falle des Ausdrucks und der Geste, auf Empfängerseite zu Annahmen über einen hypothetischen Zeichenproduzenten führen, erfordern aber nicht, dass es ihn tatsächlich gibt.

Als nicht bloß hypothetische Zeichenproduzenten betätigen sich in unserer Beispielserie die Gänse. Das erregte Geschnatter einer Gänsechar hat schon so manchen Dieb veranlasst, unverrichteter Dinge umzukehren, und die kapitolinischen Gänse im antiken Rom waren dafür berühmt. Bauern nehmen ein Gänsegeschrei bis heute als Anzeichen dafür, dass ein Störenfried in der Nähe ist, und für den Störenfried selbst ist es ein Signal, sich zurückzuziehen. Nun ist Gezeter als Reaktion auf das Auftreten von Störenfrieden bei den Gänsen sicher ein automatisch ablaufendes angeborenes Reaktionsverhalten. Interessant wird es aber, wenn es jemanden gibt, der in der Lage ist, die Reaktionsweisen anderer zu antizipieren und sie selber auszulösen. Wenn jemand ein Zeichen produziert mit der Absicht, dass es bei anderen bestimmte Interpretanten bewirkt, so nennen wir es „Senderzeichen“. Den Zeichenproduzenten nennen wir „Sender“ und den angestrebten Rezipienten bezeichnen wir als „Adressaten“ des Senderzeichens.

In der Interaktion zwischen Menschen und anderen Lebewesen haben sich Senderzeichen früh entwickelt. Ein Beispiel ist wiederum der Raubvogelflug. Schon vor Jahrhunderttausenden konnten Menschen erleben, dass Singvögel verstummen und sich in Sicherheit bringen, wenn die Silhouette eines Raubvogels über ihnen auftaucht. Unklar war nur, woran die Singvögel erkennen, dass es sich bei einem über ihnen fliegenden Tier um einen Raubvogel handelt. Wie wir heute wissen, ist dafür der funktionsbedingte Körperbau der Raubvögel entscheidend: Sie brauchen für ihre Lebensweise einen muskulösen Hals, starke Klauen und Flügel mit großer Spannweite. Den Adler verrät also seine Silhouette mit gedrungenem Hals und langen Flügeln (Vogeldarstellungen dieser Art gibt es in allen frühen Hochkulturen; vgl. Krüger 1940).

Nach dem Zweiten Weltkrieg, als beim Wiederaufbau zerstörter Schulen die Pavillon-Bauweise üblich wurde mit ihren langen verglasten Gängen zwischen den Klassenpavillons, mussten die Hausmeister neben den Gängen immer wieder schwer verletzte Singvögel aufsammeln, die in schnellem Flug gegen die riesigen Glasscheiben geprallt

waren (vgl. Zürcher Kantonalverband für Vogelschutz 1983 sowie Kaiser 1993). Vielerlei Abhilfemaßnahmen wurden ausprobiert. Am beliebtesten bei den Hausmeistern waren schwarze Raubvogelsilhouetten aus Kunststoff, die auf die Scheiben geklebt wurden. Wie funktionieren diese? Sind sie Zeichen? Sind sie Bilder?



Abb. 5: Verglaste Fußgängerbrücke mit Raubvogelattrappen in der Innenstadt von Freiburg im Breisgau.

Für uns liegt es nahe, derartige Klebeattrappen als *Anzeigen* zu analysieren, d.h. als Artefakte, die mit der Absicht angebracht wurden, dass sie für die Vögel Anzeichen fliegender Raubvögel sind. Ein Anzeichen hatten wir definiert als Sachverhalt, der in einem Interpreten, der ihn wahrnimmt (hier also in einem Singvogel), eine Annahme bewirkt (hier also: dass da ein Raubvogel fliegt). Aus Furcht vor den nicht vorhandenen angezeigten Raubvögeln – so die Hypothese –, bringt sich der Interpret in Sicherheit, wodurch er unwissentlich der tatsächlich vorhandenen Gefahr der Glasscheiben entgeht.

Auf Vögel angewandt, geht eine solche Erklärung jedoch in zweifacher Hinsicht zu weit. Erstens ist es unwahrscheinlich, dass sich Vögel erst von anderen Vögeln und deren Verhalten eine Vorstellung machen und daraufhin entsprechende Handlungsmaßnahmen treffen, und zweitens bräuchten die Klebeattrappen gar keine Raubvögel zu zeigen, wie man später herausgefunden hat. Schematische Figuren in der Form eines Golphakreuzes (langer Querbalken, der im rechten Winkel einen weniger langen Längsbalken stark versetzt kreuzt) haben ebenfalls die angestrebte Wirkung. Es liegt also näher, hier an schema-abhängige angeborene Verhaltenssteuerung zu denken, die nicht den Umweg über Vorstellungen und Annahmen geht. Für Vögel ist die Klebeattrappe, soweit sie funktioniert, einfach ein Abschreckungssignal. Erlaubt sei außerdem die Redeweise, dass der Hausmeister die Vögel in der Nähe des Schulgebäudes durch das Anbringen der Klebeattrappen abschreckt, d.h. ihnen signalisiert, sich in Sicherheit zu bringen.



Abb. 6: Raubvogelattrappe (schwarze Klebefolie für Glaswände, im Handel von Läden für Bau-Utensilien erhältlich).

Das *Signalisieren* und das *Anzeigen* bestehen im Erzeugen eines Sachverhalts mit der Absicht, dass dieser als Signal bzw. Anzeichen wirksam wird. Ganz analog nennen wir es „*Ausdrücken*“ und „*Gestikulieren*“, wenn jemand einen Sachverhalt mit der Absicht erzeugt, dass er als Ausdruck bzw. Geste wirksam wird. Signalisieren, Anzeigen, Ausdrücken und Gestikulieren sind die einfachsten Zeichenprozesse, in denen Senderzeichen auftreten (vgl. Posner 1994: 399f.).

Einer der Gründe, weshalb Klebeattrappen erfolgreich sind, liegt darin, dass sie aus einem abstrakten Zeichentyp (in der Form eines Golgathakreuzes) bestehen, der einen breiten Spielraum für konkrete Ausprägungen (Zeichentoken) lässt und mit einem abstrakten Interpretantentyp (sich in Sicherheit bringen) verknüpft ist, der seinerseits vielerlei konkrete Reaktionsweisen (Interpretantentoken) zulässt. Systeme von Korrelationen zwischen Zeichentypen und Interpretantentypen, bzw. bei Anzeigen, Ausdrücken und Gestikulationen zwischen Zeichentypen und Botschaftstypen, nennen wir „*Kodes*“. Kodes können angeboren sein wie die Flugsilhouetten als Abschreckungssignale bei den Vögeln und kleinen Haustieren oder sich als Konventionen zur Verhaltensregulation bilden wie die Schriftsysteme der Menschen oder durch explizite Vereinbarungen entstehen wie die Flaggenkodes der Seeleute.

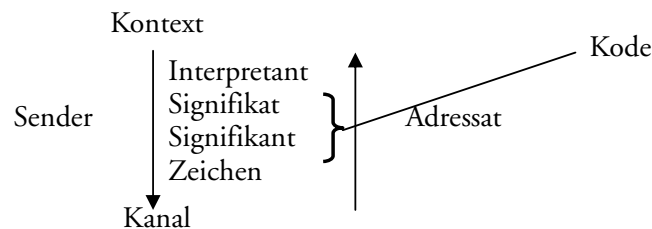


Abb. 7: Die Zeichenfaktoren des Signalisierens, Anzeigens, Ausdrückens und Gestikulierens mit kodierten Zeichen (siehe Posner 1992: 7). Die Pfeile zeigen an, welche Stadien die Produktion eines Zeichens durch den Sender und die Interpretation dieses Zeichens durch den intendierten Interpreten (den Adressaten) durchläuft.

Für jede Kodierung sind Alternativen denkbar, und in vielen Fällen gibt es konkurrierende Kodes, die zu großen Missverständnissen führen können. Ein brisantes Beispiel tritt in der Interaktion zwischen Pferden und Hunden auf (Bouissac 2004: 3392; vgl. Abb. 7).

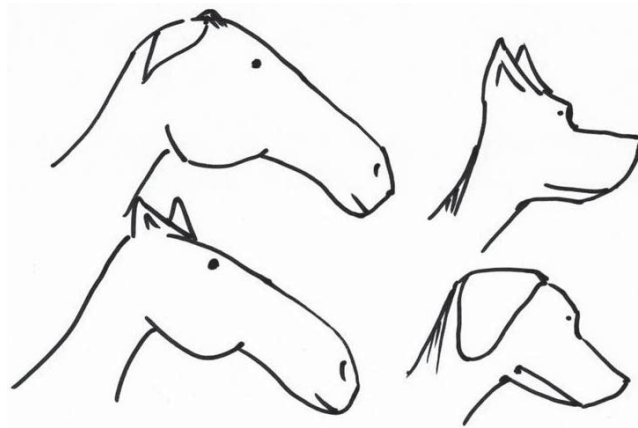


Abb. 8: Die konkurrierenden Kodes für die Ohrenstellung bei Equiden und Kaniden; oben: aggressive Tiere; unten: friedfertige Tiere (Skizze: Grigorii Posner; vgl. Bouissac: 2004: 3392).

Pferde legen wie alle Equiden ihre Ohren zurück, wenn sie aggressive Intentionen haben, während Hunde wie alle Kaniden mit zurückgelegten Ohren ihre Unterwürfigkeit anzeigen. Um so größer ist die Überraschung für ein friedfertiges Pferd, wenn ein Hund, der sich ihm mit aufgestellten Ohren nähert, plötzlich zu bellen und beißen beginnt, und für einen friedfertigen Hund, wenn ein Pferd, das sich ihm mit zurückgelegten Ohren nähert, plötzlich mit den Beinen ausschlägt.

Die Antwort auf die erste der beiden oben gestellten Fragen ist also klar: Raubvogelattrappen fungieren für Menschen und Vögel als Zeichen verschiedenen Typs; sie sind Senderzeichen und bei Vögeln und kleinen Haustieren durch Vererbung kodiert.

Wie lautet nun die Antwort auf die zweite Frage? Ist es theoretisch gerechtfertigt, Raubvogelattrappen, die an Glasscheiben kleben, als „Bilder“ zu bezeichnen?⁷

⁷ Diese Frage ist allerdings zu unterscheiden von dem, was ein Feriengast meint, wenn er begeistert ausruft: „Das ist ein Bild von einem Raubvogel!“ (siehe oben Abschnitt 2).

5. Gegenstandswahrnehmung als Zeichenprozess

Die Frage, ob Raubvogelattrappen Bilder sind, lässt sich leichter beantworten, wenn wir uns noch einmal mit dem Adlerflug und dessen Wahrnehmung beschäftigen. Um den Adlerflug als Signal, Anzeichen, Ausdruck oder Geste interpretieren zu können, mussten Haustiere, Gemüsebauer, Feriengäste und Großmutter in unserer Beispielserie ihn zunächst einmal sehen und als solchen erkennen, d.h. über den visuellen Kanal wahrnehmen. Ein Zeichenprozess im oben charakterisierten Sinne erfordert Wahrnehmung plus Verhalten, das seinerseits als Anzeichen, Ausdruck und Geste im Annehmen von etwas bestehen kann. – Aber ist nicht auch das Wahrnehmen selbst mit Annehmen verbunden? Wer etwas sieht, der hat etwas vor sich, das bewirkt, dass er erkennt (d.h. korrekt annimmt), was er vor sich hat. Einen Sachverhalt, der bewirkt, dass jemand etwas annimmt, hatten wir als Anzeichen klassifiziert. Ist der gesehene Sachverhalt also nicht ein Anzeichen für das, was man vor sich hat?

Wahrnehmungstheoretiker bejahen diese Frage, denn man nimmt immer mehr wahr, als man tatsächlich sieht, hört, riecht, schmeckt oder fühlt. Bei der visuellen Wahrnehmung ist das ganz offensichtlich. Alle sichtbaren Sachverhalte und Gegenstände sind dreidimensional, doch was wir von diesen zu sehen bekommen, ist immer nur eine Seite: deren Perzeptionsgestalt (vgl. Rehkämper 2002: 4f. und 115 ff. sowie Hyman 1998: 41). Diese reflektiert Lichtstrahlen, die unsere Augen erreichen und durch deren Linsen gebündelt jeweils auf der Netzhaut ein zweidimensionales Lichtmuster bilden. Komplexe Annahmen über die Rückseiten des Betrachteten sind erforderlich, wenn wir im Zuge der neuronalen Verarbeitung der Lichtmuster einen dreidimensionalen Gegenstand (re-)konstruieren, und das gilt um so mehr für komplexere Sachverhalte.⁸

8 Vgl. Ortega y Gasset (1914 = 1987: 10): „[...] Es gibt noch immer Leute, denen wir jedwedes Ding so klar vor Augen führen sollen, wie dies etwa mit einer Orange möglich sei. In Wirklichkeit aber verhält es sich so: wenn man unter Sehen das versteht, was sie darunter verstehen, nämlich die rein sinnliche Wahrnehmung, so haben weder Sie noch wir jemals eine Orange gesehen. [...] Mit den Augen sehen wir allemal nur einen Teil der Orange, die ganze Frucht aber ist uns niemals als etwas sinnlich Wahrnehmbares gegeben; das größere Stück

Wer einen Gegenstand oder Sachverhalt sieht, bei dem bewirkt dieser, dass er eine Annahme darüber macht, was dieser Gegenstand oder Sachverhalt ist. Stimmt die Annahme, so handelt es sich um Wahrnehmung; stellt sich später heraus, dass sie nicht stimmt, so reden wir von Täuschung. Genau genommen sieht man in unserer Beispielsreihe nur eine sich bewegende Silhouette am Himmel, und schon die Frage, ob es die Silhouette eines Adlers, eines Bussards oder irgendeiner anderen Raubvogelart ist, ist eine Frage der Interpretation. So kommt es, dass verschiedene Leute dasselbe sehen, es aber manchmal als etwas Verschiedenes wahrnehmen.

Dies gilt auch für die Frage, ob es Gegenstände oder Sachverhalte sind, die man wahrnimmt. Im Falle der Adlersilhouette sagt man zum Beispiel:

- (1) (a) Ich sehe einen Vogel in der Luft.
(b) Ich sehe, dass da ein Vogel in der Luft ist.
- (2) (a) Ich sehe einen Adler in der Luft.
(b) Ich sehe, dass da ein Adler in der Luft ist.
- (3) (a) Ich sehe einen fliegenden Adler.
(b) Ich sehe, dass da ein fliegender Adler ist.
- (4) (a) Ich sehe einen Adler fliegen.
(b) Ich sehe, dass da ein Adler fliegt.
- (5) Ich sehe, wie/wo/wohin/wann der Adler fliegt.

Die Formulierungen unter (a) charakterisieren das Gesehene mit Hilfe einer Nominalphrase (*einen Vogel, einen Adler, einen fliegenden Adler*) als Gegenstand, während die Formulierungen unter (b) es mit Hilfe eines Nebensatzes (*dass da ein ... ist/fliegt*) als Sachverhalt charakterisieren. Nun kann alles, was als Gegenstand wahrgenommen wird, auch als Sachverhalt wahrgenommen werden, wenn man den Ort (*wo ...*), die Zeit (*wann ...*) oder die Modalität der Existenz (*wie ...*) des Gegenstands mit berücksichtigt. Wir werden im Folgenden daher zwar weiter den eingeführten Begriff der Gegenstandswahrnehmung benutzen, die gesehene Perzeptionsgestalt aber als Sachverhalt analysieren, der eine Wirkung auf den Interpreten ausübt, indem er ihn zu einer Annahme über das bewegt, was er sieht.

des Orangenkörpers entzieht sich unserem Blick.“ Dies stimmt auch dann, wenn man Hilfsmittel wie Spiegel zulässt, denn auch in jeder Spiegelung entzieht sich das größere Stück des Orangenkörpers unserem Blick.

Jeder dreidimensionale Gegenstand hat eine Vielzahl von Perzeptionsgestalten. Wer sich viel in der Natur bewegt, weiß, dass ein Adler zwar in ruhigem Gleitflug immer die gleiche Silhouette hat, falls er nicht zwischendurch mit den Flügeln schlägt. Doch bekommt man Adler auch sitzend oder hüpfend, mit offenen oder geschlossenen Flügeln, von vorne/hinten, links/rechts, oben/unten zu sehen, und nicht jede dieser Perzeptionsgestalten ist eine gleich verlässliche Basis für Annahmen über die Tierart, die man vor sich hat. Hier spielt häufige Sichtbarkeit der Perzeptionsgestalt und Prägnanz ihrer Form sowie Relevanz ihres Auftretens für die Handlungszusammenhänge des Interpretieren eine wesentliche Rolle. Perzeptionsgestalten, die diese Bedingungen erfüllen, nennen wir „prototypische Perzeptionsgestalten“ (vgl. Kleiber 1998). Zu den prototypischen Perzeptionsgestalten des Adlers gehören wegen der besonderen Gefährlichkeit (a) die von vorne gesehene Öffnung der Flügel (Abbildung 9), (b) der von vorne unten gesehene Flug über andere Lebewesen hinweg (Abbildung 3), (c) der von schräg unten gesehene Flug mit der Beute in den Krallen (Abbildung 10), (d) die von der Seite gesehene stehende Gestalt mit angelegten Flügeln (Abbildung 11). (Sie alle dienen übrigens als Wappenbilder in menschlichen Kulturen.)



Abb. 9: Adler mit geöffneten Flügeln, von vorne gesehen (Foto: Klaus Remeter 2008).



Abb. 10: Seeadler mit der Beute in den Krallen fliegend, von vorne schräg unten her gesehen.



Abb. 11: Adler mit angelegten Flügeln sitzend, von der Seite her gesehen (Foto: Klaus Remeter 2008).

Diese Überlegungen bestätigen, dass die visuelle Gegenstandswahrnehmung ein Zeichenprozess ist, in dem eine Perzeptionsgestalt eines Sachverhalts als Anzeichen dafür dient, um welchen Sachverhalt es sich handelt und welcher Gegenstandstyp daran beteiligt ist. Und diese Analyse ist nicht nur gültig für den visuellen Kanal, sondern lässt sich auch auf die anderen Wahrnehmungskanäle übertragen, wie die folgenden Beispiele zeigen.

Jemand bewegt sich in einem unbekanntem Waldgelände, er hört ein gleichbleibend donnerndes Geräusch, das lauter wird, wenn er sich ihm nähert, und er sagt „Ich höre einen Wasserfall“, d.h. er nimmt dieses Geräusch als Anzeichen dafür, dass da das Wasser eines Flusses aus großer Höhe herabstürzt.

Jemand bewegt sich im Treppenhaus eines Münchener Mietshauses, er riecht einen leicht säuerlichen dumpfen Geruch, der stärker wird, wenn er sich einer bestimmten Wohnungstür nähert, und er sagt „Ich rieche Sauerkraut“, d.h. er nimmt den Geruch als Anzeichen dafür, dass in der betreffenden Wohnung Sauerkraut gekocht wird.

Ein Restaurantgast beißt in ein Stück Brot, es schmeckt nach Kümmel und Anis, und er sagt „Ich esse Gewürzbrot“, d.h. er nimmt den Geschmack als Anzeichen dafür, dass er in ein Gewürzbrot beißt.

Der Mann am Klavier in einer Bar fühlt beim Klavierspielen eine kurze Berührung auf der Wange, und er sagt „Ich fühle einen Kuss“, d.h. er nimmt das, was er auf der Wangenhaut fühlt, als Anzeichen dafür, dass ihm jemand einen Kuss gibt.

In allen diesen Fällen empfinden wir etwas und nehmen dies als Anzeichen eines Gegenstands oder Sachverhalts wahr, zu dem das Empfundene gehört. Wahrnehmen besteht in der visuellen, auditiven, olfaktorischen, gustatorischen oder taktilen Perzeptionsgestalt und deren Interpretation als Teil eines Gegenstands oder Sachverhalts, den wir dann als das Wahrgenommene auffassen. Wie die Gegenstände der visuellen Wahrnehmung haben auch die Gegenstände von Wahrnehmungen in den anderen Sinneskanälen mehr als eine Perzeptionsgestalt. Und auch hier gibt es mehr oder weniger prototypische Perzeptionsgestalten. Den Wasserfall kann man von unten/oben/links/rechts/von Nahem und Weitem hören und dabei jeweils verschieden charakteristische Geräusche perzipieren, d.h. Geräusche, die verschieden verlässliche Anzeichen für ihn sind. In analoger Weise unterscheiden sich sowohl die

Gerüche, die das Sauerkraut im Kühlschrank vor dem Essen, beim Kochen, auf dem Teller und nach dem Essen verbreitet; als auch der Geschmack, den das Gewürzbrot hat, wenn es frisch aus dem Backofen kommt, beim Bäcker im Regal liegt, eine Woche in der Verpackung gesteckt hat oder frisch aufgeschnitten serviert bzw. am Ende des Essens als Brotkrümel aufgelesen wird; sowie das Hautgefühl, das der Pianist hat, wenn ihn seine Mutter, eine flüchtige Bekannte, sein gegenwärtiger Schwarm oder ein betrunkenen Bargast küsst. Die Leistung des Wahrnehmenden liegt darin, dass er veranlasst durch eine soeben empfundene Perzeptionsgestalt andere zum Phänomen gehörige charakteristische Perzeptionsgestalten ergänzt und auf das Wahrgenommene projiziert. Dabei werden auch die anderen Sinneskanäle einbezogen: Die Wahrnehmung eines Wasserfalls ist effektiver, wenn Auge und Ohr zusammenarbeiten. Das Essen wird leichter erkannt und genossen, wenn dabei der Geruch, der Geschmack und der Tastsinn von Hand, Lippen, Zähnen und Zunge zusammenwirken – vom Anblick des Essens ganz zu schweigen.

Gegenstandswahrnehmung ist demnach ein Zeichenprozess, gleichgültig welche Sinneskanäle an ihr beteiligt sind. Bei etwas zugleich visuell, auditiv, olfaktorisch, gustatorisch oder taktil Wahrgenommenem fungiert im Idealfall eine Perzeptionsgestalt aus jedem Sinneskanal als Anzeichen für denselben Gegenstand. Welche Konsequenzen hat dies nun für Zeichenprozesse mit Empfängerzeichen der Art, wie sie in unserer einleitenden Beispielserie vorkommen?

Jeder dieser Prozesse setzt eine Wahrnehmung voraus und nutzt das Wahrgenommene als Zeichen im Rahmen einer zusätzlichen Interpretation. Die Kaninchen und die Singvögel nehmen die Adlersilhouette als Fluchtsignal wahr, und auf das Fluchtsignal reagieren sie in angeborener Weise mit einem geeignet gewählten Fluchtverhalten. Der Gemüsebauer nimmt die Adlersilhouette als Anzeichen eines Adlerflugs wahr, und diesen interpretiert er als Anzeichen dafür, dass da ein Raubvogel Beute sucht. Die Feriengäste nehmen die Adlersilhouette als Anzeichen eines Adlerflugs wahr, und diesen interpretieren sie als Ausdruck von Überlegenheit. Die Großmutter nimmt die Adlersilhouette als Anzeichen eines Adlerflugs wahr, und diesen interpretiert sie als Geste, die vermuten lässt, dass dieser Vogel sich vielleicht auf ihre Enkelin stürzen will.

Wir haben es bei Zeichenprozessen mit Empfängerzeichen im herkömmlichen Sinne, also mit *zweistufigen* Prozessen zu tun:

- einer wahrnehmungsbedingten Anzeicheninterpretation und
- einer zusätzlichen Interpretation von deren Ergebnis (d.h. dem Wahrgenommenen) als Signal, Anzeichen, Ausdruck oder Geste.

6. Bildwahrnehmung als Zeichenprozess

Die beispielorientierte Diskussion der Abschnitte 3 bis 5 hat folgendes Resultat ergeben:

Visuelle Gegenstandswahrnehmung ist ein Zeichenprozess. In diesem fungiert eine Perzeptionsgestalt eines Gegenstands für einen Interpreten als *Anzeichen* dafür, dass sich da ein Gegenstand bestimmten Typs befindet, dessen Vorderseite sie ist. Wahrnehmungstheoretisch formuliert: Diese Perzeptionsgestalt bewirkt bei dem Wahrnehmenden die *Annahme*, dass sich da ein Gegenstand bestimmten Typs befindet, dessen Vorderseite sie ist.

Unter den unzählig vielen Perzeptionsgestalten eines visuellen Gegenstands sind einige wenige herausgehoben durch ihre häufige Sichtbarkeit, die Prägnanz ihrer Form und ihre Relevanz in den Handlungszusammenhängen des Interpreten. Dies sind die *prototypischen* Perzeptionsgestalten dieses Gegenstandes. Die prototypischen Perzeptionsgestalten gehören zu einem *Gegenstandskonzept* (Designat), und dieses ist es, was man der Perzeptionsgestalt eines Gegenstands zuordnet, wenn man ihn wahrnimmt.

Das Gegenstandskonzept umfasst im Normalfall die prototypischen Perzeptionsgestalten des Gegenstands in allen Sinnesmodalitäten. Auch wer einen Adler nur visuell wahrnimmt, kann, wenn er genügend Erfahrung hat, passend zu der gesehenen visuellen Perzeptionsgestalt ergänzen, (auditiv:) wie sich seine Schreie und die Bewegung seiner Flügel in der Luft anhören, (olfaktorisch:) welchen Wildvogelgeruch Adler ausströmen, gegebenenfalls (gustatorisch:) wie Adlerfleisch schmeckt und auf jeden Fall (taktil:) wie Adlergefieder sich anfühlt und wie weh das Zerrissenwerden der Beute tut.

Bilder sind keine Gegenstände in diesem umfassenden Sinne. Bei ihnen spielt die auditive und gustatorische Wahrnehmung keine und die olfaktorische und taktile nur eine marginale Rolle. Um so wichtiger ist die visuelle Beschaffenheit der Bilder. Sie bestimmt die Bildwahrnehmung.

Wie zu Beginn von Abschnitt 3 ausgeführt, besitzt jedes Bild u_1 eine Bildfläche b_1 mit einer speziellen Farb-Form-Konstellation k_1 . Diese farbige Bildfläche ist bei normaler Bildbetrachtung der wichtigste Teil der Perzeptionsgestalt f_1 des Bildes. Sie gleicht bei gegenständlicher Malerei in wesentlichen Merkmalen einer Perzeptionsgestalt f_2 eines bildfernen Sachverhalts u_2 . Wer nun die farbige Bildfläche b_1 sieht, der glaubt wegen der Ähnlichkeit die Perzeptionsgestalt f_2 des Sachverhalts u_2 zu sehen, er nimmt also b_1 als Perzeptionsgestalt von u_2 wahr. Kurz gesagt: Er sieht b_1 und nimmt dabei u_2 wahr. Semiotisch gesprochen: Die Perzeptionsgestalt f_1 des Bildes zeigt dem Betrachter die Anwesenheit ganz anderer Gegenstände an.

Es liegt nahe, den so beschriebenen Prozess als Illusion bzw. Täuschung abzutun. Doch ist der Vorgang der Bildwahrnehmung hier noch nicht zuende. Ein Bildbetrachter, der zum Beispiel in einem Wohnzimmer an der Wand auf einem Bild einen Adler fliegen sieht, muss mit einer Reihe weiterer Gegebenheiten fertigwerden, die nicht dazu zu passen scheinen:

- Die fliegenden Adler bewegen sich gar nicht (fehlende Eigenbewegung).
- Sie sind umgeben von Couchgarnitur, Bücherschrank, Fernseher und anderen Möbeln (Bildkontext passt nicht zu Bildinhalt).
- Bei einem Gang um die fliegenden Adler herum verändert sich die gegenseitige Verdeckung nahe aneinander stehender Möbel, während die Perzeptionsgestalt der auf der Bildfläche sichtbaren Gegenstände (Baumwipfel, Felsen usw.) gleich bleibt (keine Verdeckungsvariation bei Positionswechsel).
- Die Adler auf der Bildfläche strömen keinerlei Wildgeruch aus, geben weder Adlerschreie noch sonst ein Geräusch von sich und haben ein Gefieder, das sich nicht nach Federn, sondern nach getrockneter Ölfarbe anfühlt (Einkanalgigkeit).

Die Wahrnehmung des Bildkontextes widerspricht also dem ersten Eindruck aus der Bildwahrnehmung, und das veranlasst den Betrachter, diesen Eindruck zu relativieren. Er sieht zwar immer noch fliegende Adler vor sich, muss aber die Annahme revidieren, dass diese in der Nähe anwesend sind; so werden die Adler für ihn zu virtuellen Gegenständen.



Abb. 12: Hans Kollmeyer, „Fliegende Adler“, Öl auf Leinwand im Silberrahmen (267 × 314, zwischen 1910 und 1920).

Charles W. Morris (1938: 4f. = 1972: 21 ff.) spricht in Fällen, in denen die Anwesenheit von etwas einen dazu bringt, an etwas Anderes zu denken, das selbst nicht anwesend ist, von „mittelbarer Notiznahme“. In unserem Fall handelt es sich um mehr als nur um das Denken an etwas, nämlich um Sehen: Der Betrachter wurde von der Perzeptionsgestalt des Gemäldes dazu gebracht, da, wo nachweislich keine Adler sind, Adler fliegen zu sehen. Er kann bei dem Raisonement über diesen Befund nicht umhin, an die fliegenden Adler zu denken, mit anderen Worten: von ihnen Notiz zu nehmen. Aber diese Notiznahme ist mittelbar, weil

sie nicht von Perzeptionsgestalten von Adlern, sondern von einer Perzeptionsgestalt eines ganz anderen Gegenstands, nämlich der eines Ölgemäldes, bewirkt wurde.

Bei der Bildbetrachtung kommt es also zu einer Perzeption, die zu zwei einander widersprechenden Wahrnehmungen führt. Wir haben es mit einer Perzeptionsgestalt f_1 zu tun, die miteinander Unvereinbares anzeigt. Sie ist Anzeichen für die Anwesenheit eines Gegenstands u_1 mit der Bildfläche b_1 , die eine Farb-Form-Konstellation k_1 aufweist, und sie ist Anzeichen für einen ganz anderen Sachverhalt u_2 . Der Betrachter sieht das Bild als Ganzes, und auf ihm sieht er etwas Anderes, das nicht anwesend sein kann, weil dort ja das Bild ist. Als Ausweg interpretiert er das vom Bild Gezeigte als virtuellen Gegenstand bzw. Sachverhalt.

Zusammenfassend können wir formulieren: Beim Sehen eines normalen Gegenstandes findet direkte Wahrnehmung statt, die in der *unmittelbaren Notiznahme* von diesem Gegenstand auf Grund einer seiner Perzeptionsgestalten besteht. Beim Sehen eines Gegenstandes auf einem Bild findet ebenfalls direkte Wahrnehmung statt – zweifellos *sehen* wir den Gegenstand ja –, doch erfolgt sie als *mittelbare Notiznahme* auf dem Umweg über die Perzeptionsgestalt eines anderen Gegenstands – des Bildes. Von *indirekter Wahrnehmung* würden wir demgegenüber nur bei der Inanspruchnahme von optischen Geräten wie Brillen, Ferngläsern, Spiegeln und dergleichen sprechen.

Wenn das mit der Bildwahrnehmung verbundene Raisonement hier so breit dargestellt wurde, so heißt das nicht, dass jedes Stadium davon bei jeder Bildwahrnehmung bewusst vollzogen wird. Im Gegenteil, hier wie in allen geistigen Prozessen des Menschen führt häufige Praxis zu Automatisierung, und wer weiß, dass er einen Gegenstand vor sich hat, der als Bild produziert, gehandelt und verkauft worden ist, der wird von vornherein mit der passenden Einstellung an dessen Wahrnehmung herangehen. Unterstützend wirkt dabei, falls vorhanden, die Rahmung (vgl. Posner und Schmauks 1998). Sie ist ein kodiertes Anzeichen dafür, dass das auf der Bildfläche b_1 zu Sehende zur Perzeptionsgestalt f_1 eines Bildes u_1 gehört und der auf ihr wahrgenommene Gegenstand u_2 nur virtuell existiert.

Eine solche Analyse der Bildwahrnehmung hat gegenüber anderen Analysen folgende Vorzüge:

- (1) Sie fasst die Bildwahrnehmung als Zeichenprozess im Sinne von Morris auf und eröffnet damit einen Weg für den Vergleich mit der Verarbeitung anderer Zeichen, insbesondere nicht bildhafter Darstellungen derselben Gegenstände u₂. Bildwahrnehmung erweist sich als ein Zeichenprozess, der auf signifikante Weise anders verläuft als die direkte Wahrnehmung nicht bildhafter visueller Gegenstände einerseits und die Bezugnahme auf visuelle Gegenstände ohne visuelle Wahrnehmung andererseits.
- (2) Sie beschreibt Bilder als Zeichen, für deren Verständnis wesentlich ist, dass sie visuell wahrgenommen werden. Dies ist ein legitimes Anliegen von Vertretern der phänomenologischen Bildanalyse (vgl. Merleau-Ponty 1966 und 1985).
- (3) Sie behandelt Bilder nicht als einmalige Sonderfälle menschlicher Welterfahrung, reißt sie nicht „aus dem Kausalverkehr der Dinge“ (Jonas in Boehm 1994: 111), mystifiziert sie nicht als transzendentalen „Riss im Sein“ (Böhme 1999: 8) und gibt sich nicht zufrieden mit der ehrfürchtigen These, das Funktionieren der Bilder sei „eines der großen Rätsel der Menschheit“ (Wiesing 2005: 52).

7. Parallelfälle zu Bildern im nichtvisuellen Bereich

Um noch klarer zu machen, wie Bilder als Zeichen funktionieren, sei im Folgenden eine Reihe von Parallelfällen aus dem nichtvisuellen Bereich beschrieben.

Von Wasserfällen gibt es sowohl Bilder (auch frühe Photographien, vgl. William Henry Jackson in Wiegand 1981: 145–154) als auch Schallaufzeichnungen auf Tonband, Schallplatte oder CD. Wasserfälle in dieser Weise visuell oder auditiv ‚festzuhalten‘ wurde im 19. Jahrhundert als große Errungenschaft gefeiert. Wie unterscheidet jemand, der eine Photo- oder Audioaufnahme vor sich hat, diese von einem realen Wasserfall?



Abb. 13: Unbekannter Maler, „Wasserfall“ im Stil alter Meister, Öl auf Leinwand im Goldrahmen (573 × 459, etwa 1995).

Im visuellen wie im auditiven Fall findet eine Reduktion der ganzheitlichen Wahrnehmung, die mehrkanalig ist, zur Einkanaligkeit statt, und schon dies reicht aus, um die Täuschung offensichtlich zu machen, gegen die der Zeichenrezipient (Interpret) des Photos ebenso wie der CD sich zunächst wehrt, um sich ihr dann mit Genuss hinzugeben. Einen Wasserfall auf einem Bild an der Wand zu sehen, setzt – wie anhand des Adlerbildes beschrieben – voraus, dass der Betrachter mit einer visuellen Perzeptionsgestalt des Wasserfalls konfrontiert wird (zum Beispiel den Wasserfall von vorne unten gesehen; siehe Abbildung 13) und sie mit seinem Wasserfall-Konzept verbindet. Letzteres umfasst noch weitere Perzeptionsgestalten (insbesondere aus anderen Wahrnehmungskanälen), doch er mag noch so viel um das Bild herumgehen, einen Stuhl davor setzen und drauf steigen usw., er wird dabei nicht selbst nass werden oder einen (nicht vorhandenen) Wassergeruch intensiver

spüren. Am meisten wird ihm aber das gleichbleibend donnernde Geräusch der fallenden Wassermassen fehlen (dessen Lautstärke auch nicht annähernd durch die handelsüblichen Klimaanlage in amerikanischen Universitätsbüros erreicht wird). Und den Wasserfall auf dem Bild bei Kaffeehausmusik aus dem Radio anzuschauen würde heißen, die Inkongruenz der Sinneswahrnehmungen (vgl. Posner und Schmauks 2007: 170f.) noch weiter auf die Spitze zu treiben.

Umgekehrt ergeht es dem Hörer einer Wasserfall-Schallplatte. Wenn diese professionell gemacht ist, wird sie der Reihe nach verschiedene auditive Perzeptionsgestalten desselben Wasserfalles hören lassen. Doch ist dieser Geräuschwechsel eine merkwürdige Erfahrung: Wenn der Hörer sich dabei nicht selbst bewegt, muss er denken, dass es der Wasserfall ist, der sich verändert, indem er auf einmal mehr Flusswasser aus geringerer oder weniger Flusswasser aus größerer Höhe herunterfallen lässt. Auch hier ist es die Inkongruenz der kanalspezifischen Sinneswahrnehmungen, die dem Zeichenrezipienten den Schluss nahe legt, dass die ursprünglich gemachte Annahme der Anwesenheit eines Wasserfalls reduziert werden muss zur bloßen Notiznahme von einem solchen.

Wasserfälle sind in der Barockzeit gerne musikalisch simuliert worden. Kulissen mit Zinnfolienwalzen, als Neptun und Nymphen verkleidete Menschen und die Instrumentalisten des Orchesters wurden eingesetzt, um einen visuellen Ersatzkontext für die tosenden Wassermassen zu schaffen. Doch hob die Künstlichkeit dieses Kontextes die Künstlichkeit des auditiv Wahrgenommenen eher hervor, als dass sie dieses beglaubigte. Interessant ist, was passiert, wenn man eine solche Wassermusik zu Hause von einer Schallplatte wiedergegeben hört. Hier fehlt sowohl der Primärkontext des Wasserfalls als auch der Sekundärkontext der spielenden Musiker, und es fördert den Kunstgenuss, wenn der Rezipient den einen oder anderen bei geschlossenen Augen durch Imagination ergänzt.

Die besprochenen Szenarien der Wasserfall-Wahrnehmung haben miteinander sowie mit der Bild- und der Musikwahrnehmung gemeinsam, dass eine authentische Verarbeitung von Perzeptionsgestalten stattfindet, diese aber keinen Schluss auf die Präsenz des Wasserfalls, sondern nur eine mittelbare Notiznahme von ihm ermöglicht.

Analoges findet auch auf olfaktorischer Ebene statt. Wer im Wald Maiglöckchen riecht, der kann sie von oben sehen, sich bücken, sie

anfassen und womöglich pflücken, um den Duft intensiver zu genießen. Wer in seiner Wohnung bleibt, mag stattdessen Frühlingsparfüm zerstäuben und wird dadurch eine in wesentlichen Merkmalen gleiche Perzeptionsgestalt erleben, aber mit deren Hilfe wiederum von den Maiglöckchen nur mittelbar Notiz nehmen können – es sei denn, er stellt sie sich im Blumentopf aufs Fensterbrett.

Auf gustatorischer Ebene ist das Beispiel des Drops interessant – eines Fruchtbonbons, das Mitte des 19. Jahrhunderts in England in den Handel gebracht wurde. Es besteht aus einer Fruchtessenz, zum Beispiel Erdbeere, Himbeere oder Orange, die einer speichelanregenden Zuckermasse zugesetzt worden ist. Wer ein solches Bonbon in den Mund nimmt, der kann den Eindruck gewinnen, er habe nicht den eigenen Speichel, sondern Fruchtsaft im Mund; er wird ihn durch Lutschen vermehren und immer wieder mit Genuss herunterschlucken. Hier ist es die gustatorische Perzeptionsgestalt des Saftes frisch gepresster Orangen, die im Bonbon festgehalten wird, so dass das Bonbon im Mund eine Perzeptionsgestalt entfalten kann, die der eines Orangensafts in wesentlichen Merkmalen gleicht. Der Bonbonlutscher schmeckt den authentischen Orangengeschmack und nimmt auf diese Weise tatsächlich Orangen wahr. Doch greifen und sehen kann er sie nicht, und das führt auch hier dazu, dass er die Annahme einer Präsenz der Frucht revidiert und der Wahrnehmungsprozess zu nichts weiter führt als zu einer mittelbaren Notiznahme von Orangen.

Ein Beispiel für feste Nahrungsmittel stammt aus Japan und besteht im Zusatz von synthetisch hergestelltem Bananenaroma zu einer geeigneten Variante von Tofu, die im Mund nicht nur den Geschmack, sondern auch die taktile Erfahrung der Substanz reifer Bananen ermöglicht.

Geräuschkonserven, Frühlingsparfüm, Orangendrops und Bananentofu sind Entsprechungen des Bildes im nichtvisuellen Bereich. Es handelt sich in all diesen Fällen um Senderzeichen mit verfeinerter Wahrnehmungsqualität, die auf einen nicht vorhandenen Gegenstand verweisen. Sie alle erreichen die Wahrnehmung des betreffenden Gegenstands auf Grund ihrer eigenen Perzeptionsgestalt, die in wesentlichen Merkmalen mit einer Perzeptionsgestalt dieses Gegenstands übereinstimmt. Sie erzielen somit eine Wirkung auf Grund einer für diese nicht üblichen Ursache. Das heißt, sie fungieren als Wirklichkeitssubstrate, und ihre Verwechslung mit der angezeigten Wirklichkeit wird durch

die Inkongruenz der beteiligten Wahrnehmungen und durch das Rationnement über diese ausgeschlossen. Die Schaffung von Wirklichkeitssubstraten gibt Spielraum für Variation und eröffnet damit auch neue Dimensionen der Wirklichkeitskonstruktion.

Wen das Artifizielle dieser Beispiele stört, der sei darauf hingewiesen, dass Situationen mit inkongruenten Wahrnehmungen keine menschliche Erfindung sind. Lange vor dem Auftreten von Menschen auf der Erde gab es in der Natur bereits analoge Fälle. Sie sind es, die immer wieder herangezogen werden, um den Ursprung der Malerei zu erklären (vgl. Scholz 2000). Abschließend sei deshalb untersucht, wie sich auch diese Beispiele zeichentheoretisch analysieren lassen.

8. Natürliche Formen der Abbildung

Jemand steht im Gebirge bei Windstille vor einem See und sieht darin die Wolken ziehen. Das Wasser um sie herum erscheint so blau; es könnte der Himmel sein. Nur ein Umstand macht sich irritierend bemerkbar. Um den Himmel und die Wolken zu sehen, schaut man gewöhnlich – wenn man nicht gerade im Flugzeug sitzt – nach oben. Die Wolken im See erscheinen als Verdoppelung der Welt.

In der Abendsonne ziehen Tiere an einer Felswand vorbei. In gleichem Rhythmus bewegen sich auf der Wand dunkle Flecke, deren Umriss dem der Tiere gleicht. Die Koordination der verdoppelten Bewegungen kann einem unheimlich vorkommen.

Eines der Tiere läuft in eine Höhle und gibt einen lauten Schrei von sich. Dieser ertönt nicht nur einmal, sondern er wiederholt sich mit größerem Hall und schnell geringer werdender Lautstärke, obwohl das Maul des Tieres schon geschlossen ist. Wer ist es, der da schreit?

Spiegelung, Schatten und Echo sind Projektionen durch Lichtstrahlen bzw. Luftschwingungen, die ständig und überall ohne jedes Zutun des Menschen stattfinden. Sie erfordern unter anderem eine Strahlen- bzw. Schwingungsquelle und eine Projektionsfläche und folgen optischen bzw. akustischen Gesetzen. Das Projektionsergebnis ist eine Perzeptionsgestalt, die mit einer Perzeptionsgestalt des ursprünglichen

Gegenstands (Wolke, Tier, Schrei) homomorph ist. In Abhängigkeit vom Einfallswinkel der Sonne und ihrer Strahlungsintensität erscheinen die Wolken auf dem Wasser weniger strukturiert als am Himmel und die Schatten auf der Wand weniger deutlich als die Umrisse der originalen Perzeptionsgestalten. Hinzu kommen Größenunterschiede (bei den Schatten) und Lautstärkeunterschiede (bei den Echos).

Die Ergebnisse von Projektionen werden, gleichgültig ob sie von selbst entstehen, wie in unseren Beispielen, oder ob sie von Menschen hergestellt werden, als „*Abbildungen*“ bezeichnet. Woran erkennt man nun, was die Abbildung und was das Original ist?

Entscheidend ist, welches der beiden Phänomene durch die Form des anderen determiniert wird und ob es zusätzliche Faktoren gibt, die es determinieren:

1. Die Wolken auf dem Wasser verändern ihre Form, wenn ein Wind die Wasseroberfläche kräuselt. Die Wolken am Himmel bleiben davon unberührt.
2. Wer zwischen den Tieren und der Felswand steht, wird, wenn er auf die Tiere schaut, durch die Sonne geblendet, so dass ihm nicht nur die Schatten der Tiere, sondern auch deren Perzeptionsgestalten monochrom schwarz erscheinen. Doch ergibt sich auch hier eine Asymmetrie, falls man die Projektionsfläche der Schatten einbezieht. Wenn ein Tier sich hinsetzt, verändert sich dessen Perzeptionsgestalt zugleich mit der seines Schattens. Wenn ein Schatten aber über eine Unebenheit auf der Felswand zieht, ändert das zwar viel an der Perzeptionsgestalt des Schattens, aber nichts an der Perzeptionsgestalt des Tieres.
3. Wenn ein Tier in der Höhle herumläuft und dabei mehrfach denselben Schrei ausstößt, so ändert sich das Echo in Abhängigkeit von dem Standort des Tieres. Es ist viel leichter, zu demselben Klang unterschiedliche Echoklänge zu erzeugen, indem man die Konfiguration des umgebenen Raumes ändert, als bei sich veränderndem Raum den Ausgangsklang so zu ändern, dass das Echo gleich bleibt.

Die Reduzierbarkeit der Formmerkmale und die Abhängigkeit von der Projektionsfläche machen also die Abbildung vom Original unterscheidbar. Hinzu kommt wie besprochen als Drittes die Isolierung des betreffenden Sinneskanals von den anderen. Ein Schatten schreit nicht und

stinkt nicht. Ein Echo blendet nicht und lässt sich nicht anfassen. Der Frau im Spiegel kann man nicht die Hand drücken (man kann nur einer realen Person die Hand drücken und sich dabei mit ihr zusammen im Spiegel wahrnehmen). Es handelt sich bei all diesen Beispielen nicht um konkrete Gegenstände, sondern um Projektionsformen von solchen.

Wie ist es nun zu erklären, dass man eher geneigt ist zu sagen „Die Wolken im See zeigen, stellen dar, verweisen auf die Wolken im Himmel“, „Die Schatten auf der Felswand zeigen, stellen dar, verweisen auf die vorbeiziehenden Tiere“, „Das Echo in der Höhle zeigt, stellt dar, verweist auf den Schrei des Tieres“ als umgekehrt?

Das ist nicht immer so plausibel, wie es, kontextlos präsentiert, erscheint. Wenn jemand nicht am Seeufer steht, aber am Aussehen des Sees interessiert ist, kann er ohne Weiteres die Wolken am Himmel als Anzeichen dafür nehmen, dass es Wolken im See zu sehen gibt. Wenn ein Kamerateam die Felswand filmt, so kann es das von der Weide nach Hause zurückkehrende Vieh als Anzeichen dafür nehmen, dass die Wand demnächst von Schatten übersät sein wird. Wenn zwei Geologen eine unbekannte Höhle vermessen, kann der eine den soeben ausgestoßenen Schrei des anderen als Anzeichen dafür nehmen, dass gleich ein Echo kommt. In diesem Sinne eignet sich also nicht nur die Abbildung als Anzeichen für das Original, sondern auch das Original als Anzeichen für die Abbildung.

Wenn aber Menschen eine Abbildung herstellen, so tun sie das, um das Original zu zeigen, darzustellen oder auf es zu verweisen. Die Abbildung ist meist für Manipulationen leichter zugänglich als das Original. Und wo erkennbar ist, dass die Abbildung ein Artefakt ist, das von Menschen hergestellt wurde, so stellt sich dem Betrachter oder Rezipienten die Frage nach dem Herstellungszweck. Modifikationen in dem Abbild, die die Abbildungsgesetze verletzen, erhalten eine Rechtfertigung, wenn man dem Abbildproduzenten unterstellen kann, dass er damit zusätzlich etwas anzeigen will (zu den Ebenen der Bildbetrachtung, die sich dadurch erschließen, dass man hypothetische Intentionen des Bildproduzenten einbezieht, vgl. Posner 2007).

Hier ergibt sich ein natürlicher Übergang von abbildender Malerei, die nur Perzeptionsgestalten visuell wahrnehmbarer Gegenstände auf die Bildfläche bringt, zu expressiver Malerei, die die Perzeptionsgestalten von Gegenständen mit Farb-Form-Konstellationen ohne gegen-

ständige Entsprechungen mischt. Und gegenständig interpretierbare Bildteile können auch ganz auf der Bildfläche fehlen, wie die abstrakte Malerei zeigt. Hier gehören die Farb-Form-Konstellationen auf der Bildfläche nur noch zur Perzeptionsgestalt des Gemäldes und lassen keine bildfernen Gegenstände sichtbar werden. Was den Betrachter auch in abstrakter Malerei nach Botschaften suchen lässt, ist nicht nur das reiche Angebot an Anlässen für die Konstruktion nicht vorhandener Gegenstandskonfigurationen in der Natur, sondern auch die während des letzten Jahrtausends in allen menschlichen Kulturen eingeübte Praxis der Bildbetrachtung, auf die die in Abschnitt 3 charakterisierte Beschaffenheit von Bildern zugeschnitten ist (vgl. Danto 1981).

9. Bilder und Attrappen

Wie lautet nun die Antwort auf die Frage nach den Raubvogelattrappen auf den Glaswänden öffentlicher Gebäude? Mit der erarbeiteten Terminologie lässt sie sich folgendermaßen formulieren:

Die Raubvogelattrappe ist eine schwarze Klebefolie an einer durchsichtigen Scheibe. Aus einem Blickwinkel von etwa 90° gesehen, hat ihre Perzeptionsgestalt die Farbe und Form eines verkleinerten Golgathakreuzes, das auf Grund eines angeborenen Kodes auf Vögel und kleine Haustiere als Schlüsselreiz für die Auslösung einer Fluchtreaktion funktioniert. Die Silhouette eines fliegenden Raubvogels am Himmel hat auch diese Form, und sie funktioniert bei Vögeln und kleinen Haustieren in gleicher Weise. Beide sind Abschreckungssignale.

Auf Menschen wirkt die Raubvogelattrappe anders. Ihre Perzeptionsgestalt ist bei ihnen kein angeborener Auslöser für eine Fluchtreaktion; wer sie sieht, vollzieht allerdings zwei verschiedene Wahrnehmungen. Er nimmt einerseits mittelbar Notiz von einem Raubvogel, denn die Perzeptionsgestalt der Attrappe hat weitgehend dieselben Merkmale wie die von unten gesehene Silhouette eines fliegenden Raubvogels am Himmel: letztere ist wegen der Lichtverhältnisse am Himmel monochrom schwarz und hat die Umrise eines Vogelkörpers mit gedrungem Hals und ausgebreiteten Flügeln. Andererseits bemerkt er die arti-

fizielle Homogenität der schwarzen Farbe in der gesehenen Perzeptionsgestalt, die ihn unmittelbar Notiz von der Plastikfolie nehmen lässt (vgl. den Unterschied zwischen den Vogelsilhouetten in Abb. 3 und Abb. 6). Vor die Wahl gestellt zwischen diese beiden Interpretationen des Gesehenen, kann der Betrachter die üblichen Wahrnehmungstests anwenden: (1) Er erwartet eine Eigenbewegung des Vogels im Verhältnis zur Umgebung und stellt keine fest. (2) Er erwartet nichtvisuelle Lebensäußerungen des Tieres und stellt keine fest. (3) Er bezieht den Vogel auf den baulichen Kontext und findet diese Konstellation höchst ungewöhnlich. (4) Bemerkenswert ist allerdings, dass der Betrachter durch den Wechsel seiner Position hier bewirken kann, dass der Vogel wechselnde Partien seiner Umwelt verdeckt. (Das ist nicht so bei dem Adlerbild an der Wohnzimmerwand, wo eine auch bei Positionswechsel des Betrachters gleich bleibende Bildfläche vorhanden ist.) Aber die Durchsichtigkeit der Scheibe, auf der die Attrappe klebt, ist eine einwandfreie Erklärung für den Befund.

Attrappen werden von Menschen gemacht und an ihren Einsatzort gebracht, und wenn es gelingt, eine Motivation zu finden, die der Attrappe am gegebenen Ort einen Sinn gibt, so ist dies ein zusätzliches Argument für die Wahrnehmung des Gesehenen als Attrappe. Wie in Abschnitt 4 ausgeführt, gibt es so eine Motivation. Das Testräsonnement spricht also für die Anwesenheit einer Attrappe im vorliegenden Fall und führt damit zur Virtualisierung des Raubvogels.

Die in Abschnitt 4 gegebene Charakterisierung von Raubvogelattrappen hat sich damit bestätigt. Sie sind *Senderzeichen*, auch wenn ihre Funktion für Vögel vom Sender oft nicht ganz angemessen antizipiert wird. Für Vögel fungieren sie als *Signal*, für Menschen als *Anzeichen* im Rahmen der Interpretation des Gesehenen.

Als Bild kann man eine Attrappe aber nur in reduziertem Sinne bezeichnen. Sie hat zweifellos etwas Bildhaftes im Sinne des Bildbegriffs B_{iii} von Abschnitt 3, insofern sie eine Farb-Form-Konstellation ist, die etwas von ihr Verschiedenes (einen Raubvogel) visuell wahrnehmen lässt. Zu einem Bild im Sinne von B_i und B_{ii} fehlen ihr aber die Rahmung und eine Bildfläche, die über die Raubvogelform hinausreicht.

Wie verhält es sich mit dem in Abschnitt 6 besprochenen Ölgemälde, das fliegende Adler zeigt (siehe Abbildung 12)? Hier ist klar, dass es sich um ein *Bild* im vollen Sinne von B_i handelt, bestehend aus

einem sichtbaren konkreten Gegenstand mit einer durch einen Rahmen von der Umgebung unterscheidbaren Bildfläche, die eine Farb-Form-Konstellation aufweist, welche etwas von ihr Verschiedenes wahrnehmen lässt. Ein *Zeichen* ist dieses Bild in mehrfachem Sinne:

1. Es ist ein Gegenstand, der wahrgenommen werden kann, wobei seine prototypische Perzeptionsgestalt (von vorne gesehen) als *Anzeichen* dafür fungiert, dass da ein Bild (u_1) ist (*Empfängerzeichen* mit unmittelbarer Notiznahme).
2. Es hat eine prototypische Perzeptionsgestalt, die in wesentlichen Merkmalen der Perzeptionsgestalt bildfremder Gegenstände bzw. Sachverhalte gleicht, so dass sie auch als *Anzeichen* für diese fungiert, selbst wenn der Betrachter in einem bildspezifischen Rasonnement zu dem Schluss kommt, dass diese nicht anwesend sein können (*Empfängerzeichen* mit mittelbarer Notiznahme).
3. Es ist ein Gegenstand, der nicht zufällig zum Anzeichen im Sinne von 1. und 2. wird (so wie die Wolken im See, die Schatten auf der Felswand und das Echo in der Höhle), sondern für diesen Zweck hergestellt worden ist (*Senderzeichen* mit dem doppelten Zweck der *Anzeige* eines Bildes und der *Anzeige* der abgebildeten Gegenstände und Sachverhalte).

Dieses Beispiel macht klar, wie die Ausgangsfrage der vorliegenden Abhandlung zu beantworten ist: Alle Bilder (im Sinne von B_i , B_{ii} und B_{iii}) sind Zeichen, doch nicht alle Zeichen sind Bilder (im Sinne von B_i , B_{ii} und B_{iii}).

Und wer noch Zweifel hat, wie die aus Abschnitt 3 übrig gebliebene Frage nach dem Bildcharakter von Raubvogelsilhouetten am Himmel zu beantworten ist, dem sei ausdrücklich gesagt: Sie sind Zeichen, aber keine Bilder (im Sinne von B_i , B_{ii} und B_{iii}). Denn eine Raubvogelsilhouette hat zwar eine Perzeptionsgestalt, die im Betrachter die Annahme bewirkt, dass da ein Raubvogel ist, aber diese gehört selber zu dem betreffenden Raubvogel. Es kommt also zu einer unmittelbaren Notiznahme: Wer eine Raubvogelsilhouette sieht und dadurch einen Raubvogel wahrnimmt, der bemüht zwar vielleicht ein Raubvogelkonzept, das eine Reihe prototypischer Raubvogel-Perzeptionsgestalten umfasst, er ist aber nicht auf eine zusätzliche Perzeptionsgestalt angewiesen, die einer von diesen in wesentlichen Punkten gleicht.

Diese Antwort regt allerdings noch eine allerletzte Frage an: Ist es nicht möglich, Raubvogelsilhouetten *als Bilder* von Raubvogelattrappen *wahrzunehmen*? Die Antwort ist ja und die Begründung dafür leicht formulierbar; sie sei deshalb dem Leser überlassen (Lexikon-Stichwort: „Lebende Bilder“; siehe Joos 1999).

Literaturverzeichnis

- Barck, Karheinz u. a. (eds.) (2000), *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Belting, Hans (1981), *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*. Berlin: Mann.
- Belting, Hans (1990), *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck.
- Boehm, Gottfried (ed.) (1994), *Was ist ein Bild?* München: Fink.
- Böhme, Gernot (1999), *Theorie des Bildes*. München: Fink.
- Bouissac, Paul (2004), „Interspecific Communication“. In Posner, Robering und Sebeok 1997–2004: 3391–3396.
- Cassirer, Ernst (1910), *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundlagen der Erkenntniskritik*. Berlin: Bruno Cassirer.
- Clausberg, Karl, Elize Bisanz und Cornelius Weiler (eds.) (2007), *Ausdruck, Ausstrahlung, Aura: Synästhesien der Beseelung im Medienzeitalter*. Bad Honnef: Hippocampus.
- Danto, Arthur C. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace – A Philosophy of Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Deutsch von Max Looser: *Die Verklärung des Gewöhnlichen – Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.
- Dudenredaktion (ed.) (2007), *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. 6. überarbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim: Dudenverlag.
- Hyman, John (1998), „Bilder betrachten“. In Sachs-Hombach und Rehkämper 1998: 33–48.
- Ivanov, Vyacheslav V. (1997), „Fundamentals of Diachronical Linguistics: Semiotic Implications“. In: Irmengard Rauch und Gerald F. Carr (eds.), *Semiotics around the World: Synthesis in Diversity*. Proceedings of the Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies, *Berkeley 1994*. Berlin und New York: Mouton de Gruyter 1997: 57–86.
- Jonas, Hans (1994), „Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens“. In Boehm 1994: 105–124.
- Joos, Birgit (1999), *Lebende Bilder*. Berlin: Reimer.
- Kaiser, Erich (1993), „Schutzmöglichkeiten für Mauersegler“. *Vogel und Umwelt* 7: 307–312.

- Kleiber, Georges (1998), *Prototypensemantik. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- Krüger, Claus (1940), *Der fliegende Vogel in der antiken Kunst bis zur klassischen Zeit*. Quakenbrück: Kleinert.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966), *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin und New York: Walter de Gruyter.
- Merleau-Ponty, Maurice (1985), *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Fink.
- Morris, Charles W. (1938), „Foundations of the Theory of Signs“. In: Otto Neurath, Rudolf Carnap und Charles W. Morris (eds.), *International Encyclopedia of Unified Science*. Bd. 1, Heft 2. Chicago Press. Deutsch von Roland Posner und Jochen Rehbein: *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*. München: Hanser 1972.
- Muthmann, Gustav (1988), *Rückläufiges deutsches Wörterbuch: Handbuch der Wortausgänge im Deutschen, mit Beachtung der Wort- und Lautstruktur*. Tübingen: Niemeyer.
- Nöth, Winfried (2000), *Handbuch der Semiotik*. 2. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Ortega y Gasset, José (1914), *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Publicaciones de la resistencia de estudiantes. Deutsch von Ulrich Weber: „Meditationen über Don Quijote“ in: José Ortega y Gasset, *Ästhetik in der Straßenbahn*. Ed. Karheinz Barck und Steffen Dietzsch. Berlin: Verlag Volk und Welt 1987.
- Pape, Helmut (1986), „Einleitung“. In Peirce 1986–1993: 7–86.
- Peirce, Charles S. (1931–1958), *Collected Papers*. Bd. 1–6 ed. Charles Hartshorne und Paul Weiss, Bd. 7–8 ed. Arthur W. Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press (die Zahlenangaben beziehen sich auf Bände und Paragraphen).
- Peirce, Charles S. (1986–1993), *Semiotische Schriften*. Ed. und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape. 3 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Posner, Roland (1980), „Ikonismus in der Syntax. Zur natürlichen Stellung der Adjektive“. *Zeitschrift für Semiotik* 2: 57–82.
- Posner, Roland (1992), „Was ist Kultur? Zur semiotischen Explikation anthropologischer Grundbegriffe“. In: Marlene Landsch, Heiko Karnowski und Ivan Bystrina (eds.), *Kultur-Evolution: Fallstudien und Synthese*. Frankfurt a. M.: Lang: 1–65.
- Posner, Roland (1994), „Zur Genese der Kommunikation – Semiotische Grundlagen“. In: Karl-Friedrich Wessel und Frank Naumann (eds.), *Kommunikation und Humanontogenese*. Akten der 3. internationalen Konferenz über die „Biopsychosoziale Einheit Mensch: Struktur und Dynamik der Humanontogenese“. Bielefeld: Kleine: 384–429.
- Posner, Roland (2007), „Ebenen der Bildkompetenz“. In: Katrin Greiser und Gerhard Schweppenhäuser (eds.), *Zeit der Bilder – Bilder der Zeit*. Weimar: Max-Stein-Verlag: 43–52.
- Posner, Roland, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (eds.) (1997–2004), *Semiotik: Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 4. Bde. Berlin und New York: Walter de Gruyter.
- Posner, Roland und Dagmar Schmauks (1998), „Die Reflektiertheit der Dinge und ihre Darstellung in Bildern“. In Sachs-Hombach und Rehkämper 1998: 15–32.

- Posner, Roland und Dagmar Schmauks (2007), „Synesthesia: Physiological Diagnosis, Practice of Perception, Art Program – A Semiotic Re-analysis“. In Clausberg u.a. 2007: 161–176.
- Rehkämper, Klaus (2002), *Bild, Ähnlichkeit und Perspektive: Auf dem Weg zu einer neuen Theorie der bildhaften Repräsentation*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- Sachs-Hombach, Klaus und Klaus Rehkämper (eds.) (1998), *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung: Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag. 2. Auflage 2000.
- Saussure, Ferdinand de (1916), *Cours de linguistique générale*. Ed. Charles Bally und Albert Sechehaye. 25. Auflage. Paris: Payot. Deutsch von Herman Lommel: Grundlagen der Allgemeinen Sprachwissenschaft. 2. Auflage. Berlin und New York: Walter de Gruyter 1967.
- Scholz, Oliver (2000), „Bild“. In: Barck u.a. 2000: I, 618–668.
- Wiegand, Winfried (ed.) (1981), *Die Wahrheit der Photographie: Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Wiesing, Lambert (2005), *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wunderli, Peter (1981), *Saussure-Studien*. Tübingen: Narr.
- Zürcher Kantonalverband für Vogelschutz (1983), *Bauen für Segler*. Gartenbauamt der Stadt Zürich.