

EINLEITUNG

Um seiner Faszination für das Werk Leonardo da Vincis philosophischen Ausdruck zu verleihen, sucht Paul Valéry nach einem Verfahren, das sich nicht in rekonstruierenden Beschreibungen empirischer Sachverhalte oder Materialien erschöpft. Er fragt nach den intelligiblen Beziehungen zwischen den Elementen des Sichtbaren und den Reflexionshorizonten, die sie eröffnen. Dem Ideal einer vollständigen Darstellung zieht er die Konstruktion von Denkmöglichkeiten vor. Leonardo beeindruckt Valéry durch die Verschränkung künstlerischer, wissenschaftlicher und philosophischer Interessen, die in Reflexionen, Naturstudien, technischen Entwürfen und Gemälden sowohl theoretisch als auch praktisch entfaltet sind. In dieser Kombination von Sicht- und Denkweisen einerseits, künstlerischer, wissenschaftlicher und technischer Praxis andererseits erblickt Valéry ein Modell des Geistes. Sein Essay wird zum Versuch, diesen Begriff des Geistes philosophisch zu explizieren. Die dabei formulierten Einsichten bieten eine exemplarische Studie zum Begriff philosophischer Reflexion.

Philosophische Reflexion benötigt, dies gehört zu den entscheidenden Einsichten Valérys, adäquate Wahrnehmungsgegenstände, wie Leonardos Arbeiten sie darstellen. Geist, als Tätigkeit, zeigt sich nämlich nur im Vollzug seiner simultanen, aber in ihrer Simultaneität aufeinander irreduziblen Möglichkeiten der Gestaltung. Als reine Form der Selbstreferenz wäre er unmöglich. Das Werk Leonardos darf als vorzügliches Beispiel eines Denkens gelten, das seine unterschiedlichen Ausdrucksformen auf glückliche Weise verbindet. Bloß gesetzmäßig kann ein solches Denken nicht sein. Leonardos „Geheimnis“ bestehe im Finden von Beziehungen „zwischen Dingen, deren Zusammenhang uns nicht aufgrund gesetzmäßiger Kontinuität gegeben ist.“ Nicht widerspruchsfreie Darstellungen einer Wirklichkeit, sondern Kompossibilitätsmuster zum Teil gegensätzlicher Bestimmungen, die um einen Aufmerksamkeitsfokus kristallisieren, bilden die eigentliche Leistung des Erkennens. Eine, wie Valéry es nennt, „Kommunikation von Denktätigkeiten“ entzieht sich dem einfachen Modell homologer Repräsentation von Wissen und Welt. Vielmehr bezeichnet es eine reflexionssensible Praxis von Unterscheidungen, die einen Pinselduktus ebenso integriert wie einen philosophischen Begriff oder eine vergleichende Studie natürlicher Proportionen am menschlichen Körper. Wenn auch eine solche Praxis mit höchster Bewußtheit geschieht, widersetzt sie sich den standardisierenden Vorstellungen, die mit einer wissenschaftlichen Methode einhergehen. Methoden stellen eher einen Grenzfall der Umwandlung von Gedanken im Geiste dar. Statt Eindeutigkeit wäre also eine präzise Vieldeutigkeit anzustreben. Diese erscheint Valéry als eine Denk-Kunst, die sich nur in ihrer begrifflichen Form, aber nicht in ihrer kombinatorischen Tätigkeit von den Künsten unterscheidet: Beide sind Denkpraktiken, die sich an verschiedenen Materialien und Formen entfalten. „Es gibt einen bestimmten Sinn für Ideen und ihre Analogien, der sich, wie mir scheint, ebenso betätigen und kultivieren läßt wie der Sinn für Ton oder Farbe; ja, ich würde, sollte ich eine Definition des Philosophen geben, sehr dazu neigen, ihm Ideenempfänglichkeit als vorherrschenden Grundzug seines Wesens beizugeben.“ Ein Philosoph kann sich von Leonardo darüber belehren lassen, daß sein begriffliches Denken nicht alles ist. Gelingen kann die Reflexion des Begriffs erst, wenn das Begriff-

liche seine Differenz zum Nichtbegrifflichen reflektiert und darin begreift, warum der sprachliche Ausdruck keine höhere Wahrheit darstellt als eine Zeichnung, ein Gebäudeentwurf oder eine Rechnung. Philosophie, die auf dieser Einsicht beruht, akzeptiert für ihre Reflexionspraxis eine Riskanz, die der Wissenschaft unbekannt ist. Denn standardisierte Methoden führen das Denken tendenziell in die Tautologie, weil sie „immer gelingen“, während Künstler und Philosophen erst im und nach dem Vollzug ihrer Formbildungen sehen, welche Bedeutungen sie ermöglicht haben. Niemals kann der Philosoph sich seiner Begriffe ganz sicher sein. Er treibt seine Reflexionen bis an die Grenze, an der ihr Bewegungsmoment das Begriffliche aufzulösen beginnt, die Worte sich nicht mehr einstellen wollen und dieser Mangel doch nicht als Verlust, sondern als Produktivität von Sinn erfahren wird. „So weit ab wie möglich vom Automatismus des Wortes denken“ wäre ein Begriff und ein Ideal philosophischer Reflexion. An dieser Grenze des Begrifflichen, an der die Tätigkeit der Reflexion ihrer eigenen Dynamik vertrauen muß, wird es um so wichtiger, die Beweglichkeit des Denkens selbst zu einer Sichtbarkeit zu führen. Allerdings kann dies nicht mehr in der Form des Satzes allein gelingen. Valéry erblickt hierin die große Leistung graphischer Darstellungen: „Die *graphische* Darstellung ist eines Inhalts mächtig, vor dem das Wort ohnmächtig ist; sie übertrifft es an Evidenz und an Genauigkeit.“

Valérys Überlegungen führen ins Zentrum semiotischer Fragen. Denken und Wahrnehmung sind zirkulär aufeinander bezogene zeichengebundene Vorgänge, deren spezifische Evidenzfähigkeit von der Wahrnehmung eines Sinnlichen geleitet wird, das als Sinnliches Intelligibles eröffnet. Als Tätigkeit ist die Reflexion selbst Vollzug einer Evidenz, die erst in der Bewegung ans Ziel kommt. Deshalb sind graphische Darstellungen, wie Valéry sie bei Leonardo studiert, eine Möglichkeit der Plausibilitätserzeugung, nicht der Wahrheitsfindung. Welt erscheint nur in den Registern ihrer Beschreibung, und die Beschreibungen erscheinen nur in dem durch sie Beschriebenen. Diese doppelte Bedingtheit gilt für Kommunikationsprozesse ebenso wie für Bewußtseinsprozesse. Wahrnehmung und Kommunikation kommen als rekursive Prozesse in Gang, indem sie sich operativ an sinnlichen Formen des Intelligiblen abstoßen und Halt gewinnen. Solche Formen sind Zeichen. Zeichen markieren Differenzen, die Bedeutungen, als Verweisungen, eröffnen und einschränken, Allgemeinheit mit Besonderheit verbinden, Dauer im Fluß der Ereignisse stiften, Gedächtnis und Erwartung fundieren oder die Zurechnung von Beobachtungen ermöglichen. Eine Wahrnehmung, die sich selbst wahrnimmt und eine Kommunikation, die sich auf sich selbst bezieht wenden sich rekursiv auf Sinnbildungen, für die sie nicht aufkommen. Dieser Sinn bleibt in seiner Bestimmbarkeit abhängig von den möglichen Formen seiner Bezeichnung. Sinnformen als Formen in ihrer Unterschiedlichkeit und Komplementarität zu reflektieren führt in eine Bewegung, die sich weder einem Begriff noch einer Formel, einer bildlichen, akustischen oder gestischen Darstellung allein hinreichend erschließt. Reflexionen auf die Bewegung von Sinn verfolgen eine zeichenrelative Differenzbildung, die nur als Differenz, mithin nie abschließend und vollständig, darstellbar ist. Solche Reflexion ist Darstellung, da sie keine Repräsentation zu sein vermag. Valéry bewundert an Leonardo eben diese immanente Verknüpfung von Darstellungs- und Reflexionsformen, die bei der Wahrnehmung der Werke den Beobachter auf die Prozeßhaftigkeit seiner eigenen Sinnbildung aufmerksam machen. Leonardos Werk darf auch des-

halb als paradigmatisch gelten, weil es die Unterscheidung zwischen Kunst, Wissenschaft und Philosophie unterläuft.

Was hier an der Schwelle zur Moderne noch ungeschieden ist, wurde in der modernen Kultur ausdifferenziert und nicht selten gegeneinander ausgespielt. Artefakte der Kunst bilden aber noch immer eine Sorte von Zeichen, an denen der Zusammenhang von Darstellungs- und Reflexionsweisen gepflegt wird. Bei ihnen handelt es sich um Zeichen, die ihre Darstellungsform selbst thematisieren. An ihnen läßt sich deshalb die Materialität der Zeichenformen gut beobachten, an denen Sinnbildungen ansetzen. Hier wird die symbolische Form in ihrer Sinnlichkeit selbst relevant, um zu verstehen, welche intelligiblen Leistungen sie ermöglicht. Weil künstlerische Zeichenformen im Vergleich zu anderen Zeichenformen – exemplarisch in Relation zu mathematischen Formeln und sprachlichen Begriffen – schwach codiert sind, hängen ihre sinngenerativen Möglichkeiten auch von der Struktur kommunikativer Kontexte ab. Gleichwohl unterscheiden sie sich nicht grundsätzlich von wissenschaftlichen oder philosophischen Zeichenordnungen. Sie sind weniger ein besonders sensibles Organ des Geistes als ein Effekt von semiotischen Feldern, die anderen Regeln folgen als wissenschaftliche oder begrifflich-philosophische Sinnbildungen. Was Merleau-Ponty, ähnlich wie Valéry, an Kunstwerken fasziniert, nämlich „Embleme“ zu sein, „deren Sinn zu entwickeln wir niemals zu Ende kommen“, erweist sich grundsätzlich als Struktur zeichengeführter kultureller Sinnbildungen überhaupt. Weit entfernt davon, die Wirklichkeit einfach zu repräsentieren, liefern Zeichenordnungen „kohärente Deformationen“ des Wahrnehmbaren.

Valérys Studien zu Leonardo zielen auf einen ähnlichen Gedanken, wie er im folgenden kulturtheoretisch begründet und ausgearbeitet wird. Die Betonung der Reflexivität von Sinnbildung, bei der sich Form und Inhalt, Darstellung und Bedeutung nicht trennen lassen, konvergiert mit semiotischen Überlegungen zur sinngenerativen Funktion von Zeichen. Hierbei geht es nicht allein um die Prozeßhaftigkeit des Denkens und Wahrnehmens, sondern auch um die kommunikative Verdichtung von Sinnbildungen in evolutionären Feldern. Die hierfür in Anspruch genommene Theorie semiotischer Felder ist an anderer Stelle erläutert worden. Kultur dient als Terminus für das zu einer Zeit semiotisch Bezeichenbare. Wahrnehmung und Kommunikation nehmen diesen Möglichkeitshorizont operativ in Anspruch, indem sie ihn reproduzieren und variieren. Bezeichenbares ordnet sich für Wahrnehmungs- wie für Kommunikationsprozesse in wahrscheinlichen Kompossibilitätsordnungen. Solche Kompossibilitätsordnungen erzeugen Plausibilitätsmuster. Mit ihrer Hilfe unterscheiden wir zwischen Wirklichem und Fiktivem, zwischen Wahrem und Falschem, Gelungenem und Mißlungenem. Ihre Entfaltung verläuft entlang der Ausdifferenzierung von Zeichenformen. Wissenschaften, Philosophie und Künste pflegen und reflektieren kulturgeschichtlich die Zeichenformen der Formel, des Begriffs und des künstlerischen Artefaktes. Gemeinsam liefern sie hochreflektierte und in ihren Formlogiken durchgearbeitete semiotische Elemente diagrammatischer Sinnbildungen. Diagrammatischen Charakter gewinnen Kulturen, weil ihnen die enge Verwobenheit verschiedener Zeichenformen wesentlich ist. Was Valéry an Leonardos Arbeiten bewundert, der sinngenerative Zusammenhang verschiedener Darstellungs- und Reflexionsweisen, kennzeichnet die Kultur im ganzen, die unter anderem Kunstwerke, technische Erfindungen und philosophische Reflexionen ihres Zusammenhangs erzeugt. In den Feldern der Wissen-

schaften, der Philosophie und der Künste werden diese Zeichenformen in jeweils besonderer Weise gepflegt und reflektiert, aber als kulturelle Katalysatoren von Sinn sind sie zu einem engmaschigen Gewebe verflochten. Dieses dynamische Gewebe entzieht sich in toto einer Inventarisierung, weil es jeder Beobachtung und Beschreibung, jeder Wahrnehmung und Kommunikation vorausliegt. Blumenbergs Argument für eine Metaphorologie bewährt sich auch in diesem größeren kulturellen Kontext: „Nicht nur die Sprache denkt uns vor und steht uns bei unserer Weltsicht gleichsam ‚im Rücken‘; noch zwingender sind wir durch Bildervorrat und Bilderwahl bestimmt, ‚kanalisiert‘ in dem, was überhaupt sich uns zu zeigen vermag und was wir in Erfahrung bringen können.“

Zeichen sind Formen, die in Wahrnehmung und Kommunikation Räume für Anschlußmöglichkeiten eröffnen und zugleich einschränken – und eröffnen, weil sie einschränken. Je enger der Auswahlbereich möglicher Anschlüsse, desto kalkulierbarer werden Ergebnisse. Die Wahrscheinlichkeit von Wahrheit nimmt dabei nicht zu, sondern der Grad der Überraschung nimmt ab. Zeichen fungieren demnach als Operatoren für Auswahlbereiche, die mögliche Inhalte mit möglichen Formen in Beziehung setzen. Werden sie methodisch verknüpft und in Verfahren standardisiert, nähern sie sich einer geregelten Suche nach Werten an. Mathematische Verfahren stellen einen Idealfall solcher Verknüpfungsmöglichkeiten dar. Die Semiose wird dann zur Formel, und die Welt zum Korrelat ihrer Operationen, die selbst asemantisch bleiben und darum die Vorstellung nähren, das Buch der Welt sei in der Sprache der Mathematik verfaßt. Der Terminus Kultur hingegen ist ein Vergleichsbegriff, der diese Verwechslung von Auswahlbereich und Welt verhindert, weil er jede Operation auf ihre anderen Möglichkeiten bezieht und damit Kontingenz ins Spiel bringt. Der komplementäre Fall zur wissenschaftlichen Formel besteht in der möglichst großen Offenheit einer Ausgangsform für anschließende Formbildungen. Ein solches Verfahren der Anschlußbildung ist schwach standardisiert und zielt eher auf individuelle Ergebnisse, denen die Allgemeinheit einer Formel fehlt. Solche Formen sind exemplarisch. In ihnen speichert sich der Formbildungsprozeß in materialen Unterscheidungsschritten so auf, daß er die Gestalt eines individuellen Etwas annimmt. Das Modell hierfür sind Kunstwerke. Formeln und Kunstwerke haben gemeinsam, daß sie durch ihre jeweiligen semiotischen Mittel Reflexionsprozesse ermöglichen. Ihre Evidenz verdanken sie einer Bewegung, die in ihnen verdichtete Möglichkeiten durch die Wiederholung von Operationen entdeckt. Nicht anders verhält es sich mit sprachlichen Begriffen. Ihnen fehlt die starke Standardisierung der Formel ebenso wie der exemplarische Charakter eines Artefaktes. Bedeutungsrelationen bilden sich hier in Netzen möglicher Verweisungen und konditionierter Formbildungen, von denen der Satz und das Urteil nur eine Variante sind. Gedichte, Aphorismen, Sprachfetzen oder Essays stellen jeweils andere Möglichkeiten der Bedeutungsbildung zur Verfügung. In allen Fällen handelt es sich um den Vollzug bedeutungsbildender Operationen, weniger um die Fixierung von Entitäten. Formeln, Begriffe und Artefakte der Kunst werden im folgenden als exemplarische, in kommunikativ verdichteten Feldern ausdifferenzierte Zeichenordnungen betrachtet, die in den Wissenschaften, der Philosophie und den Künsten maßgeblich zur Reflexivität der Kultur beitragen. Die Beobachtung ihres Verhältnisses bringt Grundzüge einer Diagrammatik kultureller Sinnbildungen ans Licht.

Werden Kulturen wie Diagramme betrachtet, entziehen sie sich einer Darstellung in nur einer Zeichenform. Die in diesem Buch angestellten Beobachtungen erfolgen aus der Perspektive der Philosophie, aber sie verfahren exemplarisch und tendenziell diagrammatisch. Ihr Fokus liegt auf Artefakten der Kunst, deren Sinnbildungsperspektiven sie mit kulturtheoretischen und semiotischen Theoriemitteln reflektieren. Die Form dieser Reflexion ist mit der Form der Darstellung kongruent. Kunstartefakte dienen als Beobachtungsmaterial, um eine Feldtheorie des Sinns in unterschiedlichen Aspekten konstellativ zu erproben und kulturtheoretisch zu konkretisieren. Die Beispiele sind überwiegend der neueren und der zeitgenössischen Kunst entnommen und erstrecken sich von der Malerei über die Musik, Installationen und Theater bis zum Film. An ihnen werden diagrammatische Strukturen der Sinnbildung studiert, indem ihre phänomenologische Beobachtung auf die Reflexionsmöglichkeiten einer Kultursemiotik bezogen wird. Dabei geht es weniger um die Interpretation von Werken als um die Konstruktion von Konstellationen, die phänomenologische, semiotische und kommunikationstheoretische Überlegungen durch die Konstruktion diagrammatischer Relationen verschränken. Deren Schlüssigkeit entsteht durch die dissonanten Resonanzen der Sinnbildung, die sie herbeiführen. Dissonante Resonanzen beschreiben die Dynamik von Sinn jenseits eines Modells der homologen Repräsentation. Zeichen entwickeln ihre sinngenerative Kraft, indem sie Verweisungskontexte aufspannen, die in ihrer Uneindeutigkeit präzise und in ihrem jeweiligen Mangel an Bedeutungserfüllung produktiv sind. Bilder lassen sich in ihrem Sinnpotential nicht in Worten sagen, ein Streichquartett nicht in Sprache oder Bilder übersetzen, und ein Film geht in seiner Beschreibung nicht auf, obwohl solche Artefakte als sinnhafte Gebilde auf jeweils andere Darstellungsformen verweisen, diese aufrufen und sich wechselseitig erhellen können. Wenn, im Anschluß an den Ausdruck Merleau-Pontys, Kunstwerke im besonderen und Zeichenordnungen im allgemeinen kohärente Deformationen liefern, in denen ein sinnhaftes Profil der Welt entsteht, so zielen die Begriffe des „kulturellen Diagramms“ und der „dissonanten Resonanz“ auf das nicht kohärente Gewebe semiotischer Verweisungen im Zusammenspiel von Zeichenformen in Sinnfeldern. Diese Nichtkohärenz ist nicht sinnlos oder fehlerhaft, keine Lücke und kein Desiderat, sondern ihrerseits sinngenerativ. Weil sie routinierte Anschlußbildungen von Formunterscheidungen blockiert, aber auch zur Stiftung neuer Unterscheidungen motiviert und zugleich ein präreflexives Korrespondieren unterschiedlicher semiotischer Formen grundiert, bleibt sie ein entscheidender Faktor für die Dynamik von Kulturen. Eine solche Theorie kultureller Diagramme wird im folgenden anhand einer Semiotik künstlerischer Artefakte entwickelt. Ihr systematisches Anliegen trägt sie ohne Vollständigkeitsanspruch vor. Ihre Beobachtungen setzen an Objekten und Beispielen an, die sie als exemplarisch behandelt. Künstlerische Zeichenformen unterschiedlicher Art – von der Malerei und Musik über die Texte und Theaterperformances bis zum Film – werden herangezogen, um die semiotischen Möglichkeiten bestimmter Darstellungsformen beobachten zu können.

Das Konzept diagrammatischer Sinnbildung und seine kulturtheoretische Erweiterung werden im Blick auf die Differenz zu Cassirers Kultur- und Symbolphilosophie konturiert. Der systematische Aufriß einer Diagrammatik von Kulturen erfährt so eine philosophiegeschichtliche Rückbindung. Cassirers Philosophie greift auf eine Anthropologie des Symboli-

schen zurück, die einen Bezugspunkt im Werk Leonardos findet. Ihr Symbolbegriff wird so dann unter Bezug auf eine Zeichnung Leonardos, ein Gedicht Gottfried Benns und ein Porträt Francis Bacons diagrammatisch erweitert. Was künstlerische Formbildungen zu feldspezifischen Ereignissen macht – und vor einer Idealisierung des Künstlers oder einer Werkmetaphysik bewahrt –, läßt sich exemplarisch an den Kompositionen von John Cage und Helmut Lachenmann sehen. Darstellungsfragen verschränken sich hier mit Wahrnehmungs- und Kommunikationsformen. Formen der Darstellung nutzen semiotische Möglichkeiten bestimmter Zeichenordnungen, um sie reflexiv zu thematisieren und in neue Anordnungen zu transformieren. Insbesondere Strategien der Wiederholung, Verdichtung und Verschiebung greifen auf zeitliche und symbolische Aspekte semiotischer Prozesse zurück. Auf diese Weise können sie die Diagrammatik von Sprache, Bild und Geste, von Wahrnehmung, Kommunikation und Erinnerung sichtbar machen. In der Reflexion der Wahrnehmung von Bildern und Sprachzeichen kommen auch Eigenschaften des begrifflichen Denkens zum Vorschein. Die Arbeiten von Dirk Hupe, Uwe Wittwer und Sophie Calle führen dies exemplarisch vor. Sinnfelder sind keine starren Gebilde, sondern dynamische Prozesse. Ihre Dynamik wirft die Frage nach der Grenze von Feldern auf. Grenzfragen, wie sie für eine Sintheorie bedeutsam sind, legen die Distanzierung von einem Raumkonzept nahe. Am Beispiel von Tino Sehgal und Gregor Schneider läßt sich zeigen, was eine Kultursemiotik von einer Raumtheorie unterscheidet. Schließlich liefert der Film eindrucksvolle Beispiele für diagrammatische Formen der Plausibilitätsbildung unter Bedingungen der Massenkultur, die auf die Verknüpfung mit einer philosophischen Theorie des Ereignisses hinweisen. Filme von Michael Haneke und Andres Veiel eignen sich, um diesen Zusammenhang von Ereignis und Darstellung im Detail zu verstehen. Zusammengenommen legen diese Analysen es nahe, eine Kultursemiotik von der Tradition einer philosophischen Ästhetik abzugrenzen. Die entscheidenden Unterschiede fallen ins Auge, wenn man den Blick auf die ästhetischen Theorien von Hegel, Adorno und Heidegger richtet, die mit ihren Mitteln jeweils versuchen, aus philosophischer Sicht die Künste zu verstehen, anzuerkennen und doch in ihren Schranken zu weisen. Eine Kultursemiotik verfährt hier zugleich bescheidener und ambitionierter. Für die Philosophie möchte sie das letzte Wort nicht reservieren. Aber sie sieht sich ermutigt, die Philosophie und ihre Form begrifflicher Reflexion als gleichberechtigten Zugang zu maßgeblichen kulturellen Sinnbildungen ins Spiel zu bringen. Überlegene Zugänge zur Wahrheit, die Selbsttransparenz des Geistes oder ein finaler Konsens bleiben dabei so ausgeschlossen wie unnötig. Es genügt die immanente Unruhe kultureller Formbildungen.