

Dirk Rustemeyer

Diagramme

Dissonante Resonanzen:
Kunstsemiotik als Kulturtheorie

**VELBRÜCK
WISSENSCHAFT**

Inhalt

Einleitung	7
I. Reflexivitätsverhältnisse — Kulturen als Diagramme	
1. Problemstellung	15
2. Kultur und Reflexion	16
3. Philosophie, Wissenschaften und Künste	25
4. Diagramme	30
5. Philosophie als Kulturreflexion	38
II. Welt verdichten — Cassirer, Leonardo, Benn, Bacon	
1. Problemstellung	45
2. Ernst Cassirer: die symbolische Form — Totalität in Einzigartigkeit	46
3. Symbolische Form und Semiose	51
4. Diagrammkonstruktionen	56
5. Die Frage nach dem Menschen	59
1. Ernst Cassirer: das animal symbolicum	60
2. Leonardo da Vinci: Mathematisierung und Idealisierung	63
3. Gottfried Benn: Realismus und Dezentrierung	67
4. Francis Bacon: Intensität und Emotionalität	73
6. Reflexion in Kontrastierung	79
III. Klang und Materialität — Cage und Lachenmann	
1. Problemstellung	85
2. John Cage: Nichtlinearität und Zufälligkeit	90
3. Helmut Lachenmann: Disziplinierung und Kontrolle	95
4. Begriff und Anschauung	100
IV. Wiederholung, Verdichtung, Verschiebung — Darstellungsexperimente bei Hupe, Wittwer und Forced Entertainment	
1. Problemstellung	105
2. Sprache und Bild	107
3. Dirk Hupe: das Sichtbare der Schrift	110
4. Uwe Wittwer: Unschärfe und Verfremdung	123
5. Sophie Calle/Forced Entertainment: Wiederholung und Konzentration	134
6. Reflexion in Verschiebung	144

Erste Auflage 2009

© Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2009

www.velbrueck-wissenschaft.de

Satz: Katrin Heimann

Druck: Hubert & Co, Göttingen

Printed in Germany ISBN 978-3-938808-62-7

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Eine digitale Ausgabe dieses Titels in Form einer text- und
seitenidentischen PDF-Datei ist im Verlag Humanities Online
(www.humanities-online.de) erhältlich.

V. Verschwindender Sinn: Grenzen —
Sehgal und Schneider

1. Problemstellung	149
2. Tino Sehgal: Immaterialität des Artefakts	150
3. Zeit, Raum, Sinn	160
4. Gregor Schneider: Massive Materialität	165
5. Reflexion im Verschwinden	176

VI. Fragment, Serie, Abstraktion —
Haneke und Veiel

1. Problemstellung	181
2. Der Blick der Kamera	183
3. Vom Illusionismus zum Sichtbarkeitsfeld	188
4. Michael Haneke: Typisierung	190
5. Andres Veiel: Personalisierung	201
6. Reflexion in Kommentierung	209

VII. Das Göttliche und das Imaginäre

1. G.W.F. Hegel: Philosophische Ästhetik	217
2. Theodor W. Adorno: Paradoxie der Wahrheit	219
3. Martin Heidegger: Andenken des Seins	223
4. Diagrammatik der Reflexion	226
5. Das Imaginäre der Kultur	232

Literatur	235
Abbildungsverzeichnis	243

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.¹ 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. Seine 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.«² 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 standardisie-

¹ Vgl. Valéry, P.: Leonardo da Vinci. Frankfurt/M. 1995.

² Ebenda, S. 16.

renden Vorstellungen, die mit einer wissenschaftlichen Methode einhergehen. Methoden stellen eher einen Grenzfall der Umwandlung von Gedanken im Geiste dar.³ Statt Eindeutigkeit wäre also eine präzise Vieldeutigkeit anzustreben. Diese erscheint Paul 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.«⁴ Ein solcher Philosoph kann sich von Leonardo darüber belehren lassen, daß sein begriffliches Denken nicht alles ist. Gelingen kann die Reflexion des Begriffs erst, wenn das Begriffliche 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«⁵, 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.⁶ 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.«⁷

³ Vgl. ebenda, S. 62.

⁴ Ebenda, S. 119.

⁵ Vgl. ebenda, S. 123 f.

⁶ Ebenda, S. 136.

⁷ Ebenda, S. 139 (Hervorhebung im Original).

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 und 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, Dauer im Fluß der Ereignisse stiften, Allgemeinheit mit Besonderheit verbinden, Gedächtnis und Erwartung fundieren oder die Zurechnung von Beobachtungen ermöglichen. Wahrnehmung, die sich selbst wahrnimmt und 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 deshalb als paradigmatisch gelten, weil es im ganzen die gewohnte 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 Zeichenfor-

men 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 vielmehr grundsätzlich als Struktur zeichengeführter kultureller Sinnbildungen überhaupt. Weit entfernt davon, die Wirklichkeit einfach zu repräsentieren, liefern Zeichenordnungen »kohärente Deformationen« des Wahrnehmbaren.⁸

Valéry's 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.⁹ Kultur dient als Terminus für das zu einer Zeit semiotisch Bezeichnbare. Wahrnehmung und Kommunikation nehmen diesen Möglichkeitshorizont operativ in Anspruch, indem sie ihn reproduzieren und variieren. Bezeichnbares 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

8 Merleau-Ponty, M.: Das mittelbare Sprechen und die Stimmen des Schweigens. In: Ders.: Das Auge und der Geist. Hamburg 1984, S. 69-114, hier S. 108.

9 Vgl. Rustemeyer, D.: Oszillationen. Kultursemiotische Perspektiven. Würzburg 2006; als Hintergrund dazu Ders.: Sinnformen. Konstellationen von Sinn, Subjekt, Zeit und Moral. Hamburg 2001.

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 Wissenschaften, 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.«¹⁰

Zeichen sind Formen, die in Wahrnehmung und Kommunikation Räume für Anschlußmöglichkeiten eröffnen und dabei 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

10 Blumenberg, H.: Paradigmen zu einer Metaphorologie. In: Archiv für Begriffsgeschichte 6 (1960), S. 7-142, hier S. 69.

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 angebotenen 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. Kunststartefakte 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,

tionen, 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 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 betrachten. Künstlerische Zeichenformen unterschiedlicher Art von der Malerei und Musik über 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 Symbolischen zurück, die einen Bezugspunkt im Werk Leonardos findet. Ihr Symbolbegriff wird sodann unter Bezug auf eine Zeichnung Leonardos, ein Gedicht Gottfried Benns und ein Porträt Francis Bacons diagrammatisch analysiert und 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, Ton 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 Sinntheorie 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 ihre Schranken zu weisen. Eine Kultursemiotik verfährt hier zugleich bescheidener und ambitionierter. Sie möchte nicht der Philosophie das letzte Wort 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.

I. Reflexivitätsverhältnisse – Kulturen als Diagramme

I.1 Problemstellung

In zyklischen Abständen stehen die Geisteswissenschaften unter einem Rechtfertigungsdruck. Besonders trifft die Philosophie der Verdacht der Nutzlosigkeit. Sie erscheint als eine selbstbezügliche, in dem geschichtlichen Raum ihrer Texte versunkene Praxis. Allenfalls wird ihr eine gewisse Orientierungskompetenz in unübersichtlichen Zeiten zugetraut. Ein solcher Blick ist so populär wie falsch. Ich werde stattdessen die Philosophie als eine Reflexionspraxis beschreiben, die eine wichtige Rolle in der forschenden Beobachtung der Kultur spielt. Sie vermag dies zu tun, weil sie eine präzise Differenz zu den Wissenschaften und zu den Künsten pflegt – und eben dadurch einen Vergleich mit ihnen ermöglicht. Dieser Vergleich eröffnet eine Sicht auf Sinnbildungsprozesse im ganzen und erfordert die Ausarbeitung einer Theorie der Kultur. Sinnformen stellen eine Wirklichkeit dar, die gegenüber physikalischen, biologischen, informationstheoretischen oder ökonomischen Zusammenhängen nicht nachrangig, sondern diesen vorgelagert ist. Kulturen ermöglichen allererst Unterscheidungen wie solche nach Wirklichkeit und Fiktion, Wahren und Falschem, Nützlichem oder Überflüssigem, Wertvollem und Verächtlichem, Selbstverständlichem und Fragwürdigem, Natur und Kultur. Wissenschaften, Künste und Philosophie sind Beobachtungsformen von Kultur, in denen diese reflexiv wird. Sie erzeugen als Reflexionsformen Neues, ohne auf technische Problemlösungen reduziert zu sein. Systematische Kraft entfaltet eine Philosophie, die sich als Kulturreflexion versteht, nicht trotz, sondern wegen ihrer ständigen Auseinandersetzung mit den begrifflichen und argumentativen Mitteln ihrer Tradition. Sie beobachtet die Welt, indem sie sich selbst beobachtet, und sie beobachtet sich selbst, indem sie die Welt beobachtet.

Der Versuch zur Begründung dieser Behauptung verläuft in vier Schritten. Zunächst möchte ich die Empfehlung erläutern, Philosophie als Praxis der Kulturreflexion zu betreiben. Dies erfordert eine Präzisierung der Konzepte von Reflexion und Kultur. Dazu dient der Rückgriff auf den Begriff des Zeichens. Das so gewonnene begriffliche Instrumentarium wird sodann benutzt, um eine systematische Perspektive zur Beobachtung der Kultur vorzuschlagen, die durch das Dreieck von Wissenschaften, Künsten und Philosophie charakterisiert wird. Dieses Modell läßt sich in einem dritten Schritt mit der Idee verbinden, Kulturen wie Diagramme zu betrachten. In einem vierten Schritt werde ich skizzieren, welche Folgen eine solche Be-