

ANDREAS SCHELSKE

Zeichen einer Bildkultur als Gedächtnis

1. Archiv und Gedächtnis

Wie und woran erinnern sich Gesellschaften, die ihre Kultur der Bilder und der Bilderei als Gedächtnisse bewahren? Ohne diese Frage hinreichend beantwortet zu haben, erwarten der Kunsthistoriker Abi Warburg (GOMBRICH 1970 1986, 239ff., 283ff.; RAPPL 1993) und der Computer-Multiunternehmer Bill Gates, daß aufbewahrte Zusammenstellungen von Bildern sich als lohnend erweisen werden. Allerdings verfolgen die beiden Bildersammler ungleiche Absichten. Denn während Warburg zuversichtlich ist, sein Mnemosyne-Atlas von ca. 1140 Bildern könne die besondere Rolle der Bilder für ein Kollektivgedächtnis verdeutlichen, geht die Spekulation von Gates auf, sobald digitalisierte Kopien aus seinem Archiv von bisher zwanzig Millionen Bildern gewinnbringend zu verkaufen sein werden. Ob und an was sich jemand erinnert, der diese Bildkopien visuell wahrnimmt, mindert nicht den Erfolg, den Gates mit seiner marktstrategischen Archivierung von Bildern zu erzielen sucht. Warburg wäre indessen enttäuscht, wenn Betrachter seines Mnemosyne-Atlases vergessen würden, wie sie dessen Leistung für das Gedächtnis eines Kollektivs erinnern könnten. Sein Atlas soll nämlich nicht dazu verwendet werden, Bilder archivarisch zu erhalten, um in Zukunft eventuell eine Vergangenheit als Historie zu dokumentieren, sondern er soll als ein Gedächtnis wirken, das zur Erinnerung, Nach- und Vorahmung kultureller Formungen befähigt.

Der Mnemosyne-Atlas und das Gates' Archiv lassen den Unterschied bemessen, der zwischen einem Gedächtnis und einem Archiv besteht. In Archiven lagern wir beispielsweise Bücher, Bilder, Filme und andere Materialien, die sich dafür eignen, Aufzeichnungen zu konservieren. Fungiert das Archiv als ein solcher Speicher, ist während kurzer Zeitspannen zu erwarten, daß die eingelagerten Materialien in ihrem Zustand identisch abgerufen werden können. Ein Irrtum wäre es aber, würde man damit rechnen, daß ebenfalls Nachrichten, die aus den Interpretationen der jeweiligen Aufzeichnungen hervorgehen, sich in dem materiell eingelagerten speichern bzw. abrufen ließen. Denn die materiellen Träger der potentiellen Kommunikation sind außerstande, ein Medium zu bilden, das die interpretierten Nachrichten speichern kann, nach denen sich Individuen richten (FÖRSTER 1991, 59). Archive akkumulieren deshalb keine Erinnerungen. Auf Archive greifen wir zurück, sobald wir uns nicht erinnern und statt dessen Aufzeichnungen hinzuziehen, von denen wir annehmen, daß sie das bezeichnen, was uns in der Erinnerung nicht präsent ist (TAURECK 1995, 64).

Das Material eines Archivs erfordert, daß es bei jeder Recherche erneut interpretiert werden muß, weil es selbst unverändert abrufbar sein soll. Nahezu umgekehrt erfüllt indessen ein Gedächtnis seine Funktion. Ihm schreiben wir unsere Erinnerungen zu, wenn wir Vergangenes dadurch vergegenwärtigen, daß wir etwas diesem Vergangenen *Ähnliches* in der Gegenwart wiederholen und wiedererkennen können. Würde sich jemand erinnern, indem er das Vergangene selbst vorzeigt, indem er beispielsweise ein konkretes Flugzeug aus seinem Gedächtnis hervorholt und vor uns entfaltet, dann wären wir vermutlich erschrocken. Das Gedächtnis übernimmt somit keine archivarische Aufgabe, da es ihm unmöglich ist, einen ihm materiell externen Zustand zu akkumulieren oder diesen während des Erinnerns materiell identisch vorzuweisen.

Anstatt daß ein Gedächtnis diverse Gegenstände selbst aufbewahrt, behält es von diesen Schemata und Konzeptualisierungen (Zeichen), um eine Erinnerung vergegenwärtigen zu können, die nicht das Material, sondern dessen „abstrahierte“ Interpretation so wirken läßt, daß deren Gegenwärtigkeit als eine der Vergangenheit ähnelnde Wiederholung wiederzuerkennen ist. Läßt sich etwas nicht erinnern, weil nichts dem Vergangenen Ähnliches wiedererkannt, wiederholt und vergegenwärtigt werden kann, helfen die in Archiven abgelegten Erzeugnisse, eine Interpretation dessen zu entwickeln, was nicht erinnert wurde. Trotzdem dient ein (Bild-)Archiv nur dazu, diskontinuierliche Stationen einer Historie zu erfassen und zu dokumentieren. Würde ihm die Aufgabe übertragen werden, unaufhörlich gerade anfallende Dokumente zu absorbieren, würde dies seinen Speicherplatz rasch erschöpfen (wie z.B. Filmarchive der Fernsehsender zeigen). Konträr zum Archiv ist ein Gedächtnis darauf angewiesen, phasisch eine Regel zu befolgen, die sowohl seine „Aufzeichnungs-“ Bereitschaft nicht blockiert als auch notwendig erwarten läßt, daß sich mit dem Gedächtnis an dieses selbst erinnert werden kann, um seine kommunikative Anschlußfähigkeit an seine Verwender nicht zu verlieren. Geht ein Gedächtnis vollständig verloren, ist an dieses keine Erinnerung möglich, auch nicht mit Hilfe eines anderen Gedächtnisses.

Das Archiv bekräftigt durch seine Eigenschaften, d.h. durch sein Speichern externer Materialien, seine diskontinuierliche Aufnahmebereitschaft und seine *vollständige* Interpretationsbedürftigkeit, daß es kein Ort ist, an dem Gesellschaften ihr Gedächtnis bewahren. Wo ist statt dessen ein „Gedächtnis“ der Gesellschaft zu lokalisieren? Undeutlich ist zwar, ob ein Gedächtnis sich verorten läßt, trotzdem wird es dort vorzufinden sein, wo gesagt werden kann: „Nur wo vergessen wird, gibt es Erinnern (und vice versa)“ (PORATH 1995, 77). Für Gesellschaften könnte dies zugleich heißen: nur wenn sie vergessen, können sie erinnern. Aber wie befähigen Gesellschaften ihr „Gedächtnis“ dazu, regelmäßig Erinnerbares derart aufzunehmen, daß es Vergangenes im Gegenwärtigen für die Zukunft präsent halten kann?

2. Annäherung: Kultur als Gedächtnis

Mit Archiv und Gedächtnis typisierte ich zwei Formen des Bewahrens, mit denen Gesellschaften versuchen, ihre (Bild-)Kultur vor dem Vergessen zu schützen. Die zeitlich diskontinuierliche Technik des Archivierens wird nutzbar gemacht, um den materiellen Zerfall von Gegenständen hinauszuzögern. Dem Vergessen bietet sie jedoch keinen Einhalt. Lagern Archivalien einer (Bild-)Kultur *ungenutzt*, dehnt sich zwar die Zeitspanne oftmals aus, in der sie zerfallen und in der sie zu irgendeinem Datum für Gesellschaften potentiell abrufbar sind. Doch möchte eine Gesellschaft ihr Gedächtnis oder ihre Kultur *unverwendet* überdauern lassen, würde sich ihre Erinnerungsfähigkeit rasch abbauen, denn die Formen ihrer Kultur sind ihr Gedächtnis. Was und wie eine Gesellschaft erinnert oder vergißt, wird deshalb maßgeblich davon beeinflusst, welche kulturellen Formen sie als ihre Mnemotechnik verwendet.

Hätte ich zum Beispiel versucht, ein Bild herzustellen, um mit dessen kulturellen Formen die Inhalte dieses schriftlichen Textes darzustellen, wäre kaum damit zu rechnen gewesen, daß jemandem Sätze eingefallen wären, die denen gleichen würden, die hier geschrieben stehen. Ebenfalls ist mit bildhaften Aufzeichnungsformen meistens ungenauer als mit Schriften zu kalkulieren, welche Bedeutungen jemand interpretiert. Dieses vereinfachte Beispiel verdeutlicht, daß Bilder sich selten als

ein Zeichenmittel bewahren, falls jemandem Bedeutungen und sprachliche Formulierungen annähernd so zu verstehen gegeben werden sollen, wie sie ein anderer intendiert hat. Die kulturellen Formen bildhafter Aufzeichnung sind deshalb wenig effektiv, wenn sie gering veränderliche oder wenig komplexe Bedeutungen erinnern lassen sollen, aber sie sind sehr erfolgreich, wenn ihre anschaulichen Bezeichnungen¹ etwas erinnern lassen sollen, von dem viele Betrachter meinen, sie hätten das gleiche gesehen. Denn selbst wenn Bilder Jahrtausende überdauert haben, erinnern sie ihre heutigen Betrachter häufig äußerst einheitlich daran, was sie mit ihrer bildlichen Anschaulichkeit bezeichnen. Diese Erinnerung der Bezeichnung wird von den jeweiligen kulturellen Darstellungskonventionen zweifellos beeinflusst und sie ist sicher nie die gleiche, an die sich bereits die Bildproduzenten vor tausend Jahren erinnert sahen, trotzdem kann sie bei heutigen Betrachtern hinsichtlich der Bezeichnung eine Übereinstimmung erwecken.

Warum Bildkultur diese besondere Gedächtnisleistung einerseits für die Erinnerung ihrer Bezeichnungen erbringt, doch andererseits bei der Erinnerung ihrer Bedeutungen versagt, möchte ich in folgenden vier Abschnitten erläutern. Für diese Überlegungen möchte ich zunächst mit JURJ LOTMANN die Kultur als Gedächtnis ansprechen, dann mit MAX WEBER einen weitgefaßten Kulturbegriff begründen, um im Anschluß daran mittels der Semiotik von CHARLES SANDERS PEIRCE und UMBERTO ECO einen bildspezifischen Kulturbegriff zu formulieren, der die Kultur bildhafter Aufzeichnungsweisen als Gedächtnis erfaßt. Am Schluß skizziere ich Konsequenzen, die sich aus der Bilderverwendung zum einen für die Kultur als Gedächtnis und zum anderen für ein „soziales Gedächtnis“ ergeben können.

2.1 Kultur als Gedächtnis

Das Verhältnis von Kultur und Gedächtnis charakterisieren ALEIDA und JAN ASSMANN als ein „kulturelles Gedächtnis“. Von diesem „kulturellen Gedächtnis“ nimmt J. ASSMANN an, daß es sich auf „... Fixpunkte in der Vergangenheit richtet ...“ (1992, 52) und daß „sein Horizont ... nicht mit dem fortschreitenden Gegenwartspunkt ...“ (J. ASSMANN 1988, 12) mitwandert. Diese Fixpunkte werden in schicksalhaften Ereignissen (Exodus, Exil, Landnahmen) verortet, an deren Vergangenheit sowohl institutionalisierte Kommunikation (Rezitationen, Begehungen, Betrachtungen) als auch kulturelle Formungen (Texte, Bilder, Denkmäler, Riten) erinnern sollen (J. ASSMANN 1988, 12). Des weiteren vermuten A. u. J. ASSMANN: „Durch Materialisierung auf Datenträgern sichern die Medien den lebendigen Erinnerungen einen Platz im kulturellen Gedächtnis“ (A. u. J. ASSMANN 1994, 120). Ob diese Vermutung zutrifft, ist jedoch keineswegs sicher, weil Archive, die Material speichern, gelesen und interpretiert werden müssen, wenn ihr Inhalt in ein Gedächtnis zurückgerufen werden soll. Zwar analysieren A. u. J. Assmann dieses Problem des Erinnerns, unterscheiden aber nicht genügend zwischen einem Gedächtnis und einem Archiv, da sie ebenfalls letzteres als ein „kulturelles Gedächtnis“ kategorisieren. Aus diesem Grund möchte ich noch einmal dort beginnen, wo auch A. u. J. ASSMANN (1994, 116) in das Thema einsteigen, nämlich bei LOTMANN und seiner Formulierung der „Kultur als Gedächtnis“.

¹ Bedeutung und Bezeichnung sind zwei unterschiedliche Funktionen eines Zeichens. Die Bedeutungsfunktion erfüllt ein Zeichen in der pragmatischen Zeichendimension. In der semantischen Zeichendimension erfüllt ein Zeichen in dessen seine Bezeichnungsfunktion. Beispielsweise kann ein bildhaftes Elefantenzeichen in vielen verschiedenen Kulturen als die Bezeichnung eines Elefanten visuell wahrgenommen werden. Die Bedeutung dieser gesehenen Bezeichnung wird jedoch drastisch von Gesellschaft zu Gesellschaft schwanken, obwohl die augenscheinliche Bezeichnung des bildhaft Repräsentierten die gleiche bleiben kann.

LOTMAN und USPENSKIJ gehen von der Konzeption aus, daß Kultur „im weitesten Sinne des Wortes ... als ein (genetisch A.S.) nicht vererbbares Gedächtnis des Kollektivs verstanden werden kann, das in einem bestimmten System von Vorschriften und Verboten seinen Ausdruck findet“ (LOTMAN/USPENSKIJ 1984, 3; Übers. A.S.). Für sie ist die Kultur als Gedächtnis zum einen in historischen Schatzkammern vorhanden, in denen Artefakte (Bilder, Texte) verwahrt werden, zum anderen erkennen sie aber auch, daß die Kultur als Gedächtnis eine Art generierender Mechanismus sein kann, dessen kulturelle Vergangenheit (*sedimentierter Code*) eine gegenwärtige und zukünftige Realisierung von Codes beeinflußt. Daher widersprechen LOTMAN und USPENSKIJ teilweise der sogenannten Speicheranalogie, der zufolge die Kultur als Gedächtnis mit archivarischen Einlagerungen übereinstimmt. Für sie ist ebenso eine Konstruktivität maßgeblich, indem sie das Erinnerungsvermögen durch die jeweilige Gegenwarts-konstruktion der Kultur bedingt sehen. Mit diesem Hinweis auf den generierenden Mechanismus der Kultur stehen LOTMAN u. USPENSKIJ (1984, 28; LOTMAN 1990, 18, 272) dem Kulturbegriff nahe, den WEBER konzipierte und den ich gleich vorstelle, um mit einer tragfähigen Formulierung für das Kulturelle weiterarbeiten zu können. Denn die Kultur übernimmt in LOTMANS Theorie zahllose Aufgaben, sogar so viele, daß darin ein Begriff der Gesellschaft weitgehend fehlt. Trotzdem betont er, daß Kultur insoweit für Gesellschaften eine Gedächtnisfunktion übernimmt, wie sie von Individuen beispielsweise dafür verwendet wird, im Erinnerungsvermögen eines gemeinsamen Zeichenvorrats zu kommunizieren. Worin zeigt sich aber das Kulturelle von Bild-Zeichen, und wie stellt sich Bild-Kultur als Gedächtnis dar?

2.2 Kulturbegriff von MAX WEBER

Den über hundert Definitionen, mit denen wissenschaftliche Disziplinen sich bemühen, zu beschreiben, was und wie Kultur sein kann, möchte ich keine weitere Bestimmung zufügen. Statt dessen werde ich versuchen, in Anlehnung an WEBER und ECO einen Kulturbegriff aufzuzeigen, der neben speziell eingewiesenen Trägerschaften, kulturellen Klassikern und hochkulturellen Institutionen usw. auch eine Kultur als Kultur gelten läßt, auf deren Formen sich Individuen alltäglicherweise einlassen, wie z.B. ihre *Bauweise* von Häusern, Feldern und Autos, ihre *Sprech- und Schreibweise* sowie ihre *Gestaltungsweise* von Bildern visueller Kommunikation und bildhafter Aufzeichnung. Um Kultur, insbesondere Bildkultur, zu beschreiben, wäre sie begrifflich zu eng gefaßt, wenn sie lediglich in hochkulturellen Werterscheinungen anzutreffen sein sollte. Um ihre Reichweite angemessen zu beurteilen, ist sie vielmehr mit WEBER aus allgegenwärtigen, ubiquitären Wertideen herzuleiten, „... welche das Stück Wirklichkeit, welches in jenen (kulturellen A.S.) Begriffen gedacht wird, für uns *bedeutsam* machen“ (WEBER 1904 1956, 224). Jede kulturelle Methode, so ebenfalls die der bildhaften Darstellungsweise, präjudiziert daher Wertdifferenzierungen, die wir in sozialen Kontexten mit Bedeutungen belegen. WEBER überantwortet zwar den Begriff „Gesellschaft“ dem der „Kulturgemeinschaft“, trotzdem gilt ihm Kultur als „... ein vom Standpunkt des Menschen aus mit Sinn und Bedeutung bedachter endlicher Ausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens“ (WEBER 1904 1956, 223). Den Begriff der „Kultur als Gedächtnis“ nimmt WEBER mit seiner Formulierung der kulturellen Sinnstiftungen und Wertideen quasi vorweg, da er deren historische Vergangenheit als eine versteht, die in gegenwärtiges und zukünftiges Handeln einfließt. Schnell ließe sich WEBER so auffassen, als ob er Kultur als einen quasi gesellschaftsunabhängigen Wertbegriff bestimmt. Jedoch befindet er für die Kulturträger, also die sozialen Akteure, daß für diese die Wirkungen der kulturellen „... Leistungen in spezifischer Art zugänglich ...“ (WEBER 1921

1980, 530) sein müssen. Kultur als Wertbegriff meint, daß nicht Kultur eine eigene Bedeutung in sich *speichert*, sondern daß sie als eine programmatische Heraushebungsweise und Wertidee bereitsteht, unter deren Kulturperspektiven etwas zur Bedeutung kommt (WEBER 1956, 217f.). Kultur übernimmt also – so weit möchte ich WEBER interpretieren – das präformierte Repertoire der jeweiligen Ausschnitts-, Aufstellungs- oder Thematisierungsformen von Bildern. Diese Formen implizieren Wertideen, indem sie allein das, was unter ihrem präformierten Themenfokus steht, überhaupt nur zum Wert und zur sozialen Wirkung kommen lassen. Kultur beinhaltet somit zwei Funktionen: Erstens bietet sie Wertpräferenzen, die keine Darstellungsfunktion erfüllen, sondern innerhalb sozialer Systeme für die Wertdirektive sorgen, daß z.B. die *Authentizität* des Dargestellten als ein Wert gilt, der von bildlicher Berichterstattung erwartet wird. Der Anspruch an diese Form der Bildverwendung wird in unserer Kultur gegenwärtig erfüllt, wenn die Bildformen unter anderem im fotografischen Realismus angeordnet werden. Zweitens leitet (Bild-)Kultur eine Darstellungsfunktion an, insoweit sie vorstrukturiert, »wie« oder auf welche Weise etwas zu thematisieren ist, um in der Gesellschaft als Mitteilung mit einer Bedeutung interpretiert zu werden.

2.3 Kulturelles in bildhaften Zeichen

Der geleistete, noch in allgemeinen Formulierungen verankerte Kulturbegriff beschreibt bisher nicht, wie sich das Kulturelle speziell in Bildern niederschlägt und wie es dort als Gedächtnis fungiert. Für diese Überlegungen rücke ich die kulturelle Zeichenhaftigkeit von Bildern in den Vordergrund, setze jedoch implizit voraus, daß bildtragende Zeichenmittel materiell vorliegen, um visuell wahrnehmbar zu sein und Kommunikation zwischen Individuen zu vermitteln. Bildhaft mentalen Repräsentationen oder inneren Bildern, die sich Individuen z.B. im Traum oder in der Vorstellung vergegenwärtigen, fehlt die Voraussetzung, visuell kommunikativ zugänglich zu sein und in bewußtseinsexterner Materialität vorzuliegen. Diese quasi bildlichen Repräsentationen beziehe ich nicht in die Überlegungen mit ein, weshalb ich von folgendem Bildbegriff ausgehe:

Visuell kommunikative Bilder sind vorwiegend zweidimensional wirkende, sozial bedeutungsmögliche Gegenstände, auf denen Mitteilungen von Kulturen in einer unwahrscheinlichen Form von Zeichen segmentiert sind, um etwas per Anschaulichkeit zu bezeichnen.

Wie Bilder als Zeichen strukturiert sind, um sich als kulturelle Mitteilung verständlich zu machen, kann die Zeichentheorie von PEIRCE sehr genau differenzieren. Das nebenstehende Schema zeigt, daß PEIRCE (1931, 2.243-2.308) vollständige Zeichen in drei Mittel-, drei Objekt- und drei Interpretantenbezüge unterscheidet (SCHELSKE 1997, 14-51). Seiner Semiotik folgend gehört zu einem Zeichen zunächst ein *Zeichenmittel*, z.B. Farbe, dessen Qualität und Form in seiner Zeichenmaterialität wahrgenommen und als Zeichen erkannt wird. Das erste Zeichenmittel ist ein Qualizeichen, das eine Möglichkeit der z.B. visuellen Interpretation bietet. Bild-Archive implizieren diese Potentialität, sofern sie als reiner Materialspeicher (z.B. Höhlenmalereien) keine Erwartungssicherheit dafür bieten, ob etwas aus ihrem Depot als ein Zeichen semiotisiert wird oder nicht.

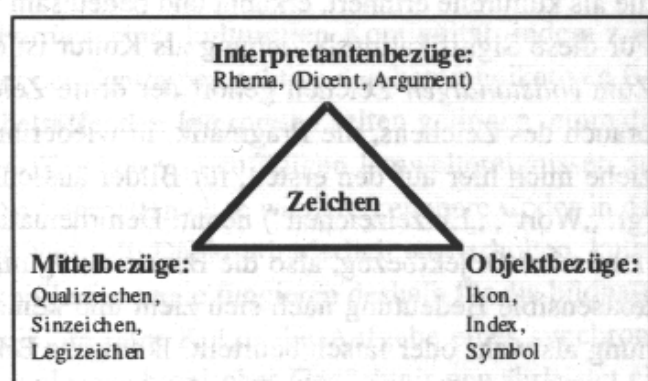


Abb. 1: Zeichen in seinen Bezügen

Ein Zeichenmittel, das als eine einmalig konkretisierte Zeichen-Form erkannt oder hergestellt wird, nennt PEIRCE Sinzeichen. Das Bild der Mona Lisa ist beispielsweise in den Merkmalen ein Sinzeichen, in denen sie unikal veranschaulicht wird. Werden Merkmale eines Sinzeichens wiederholt verwendet, charakterisiert PEIRCE sie als Legizeichen (z.B. die Wiederholung der Zentralperspektive im Bild der Mona Lisa und in anderen Bildern). Diese legizeichenhaften Wiederholungen sind für die Bildkultur als Gedächtnis besonders relevant, weil sie die syntaktische Regel stabilisieren, infolge der die Wahrscheinlichkeit steigt, daß eine konkretisierte Form nicht als natürliches, sondern als kulturelles Zeichen wiedererkannt, erinnert und exemplifiziert wird.

Neben dem Mittelbezug hat jedes Zeichen immer einen Objektbezug, mit dem die Funktion eines Zeichens als Zeichen und zumeist ein Objekt bezeichnet ist. Alltäglicherweise läßt ein Zeichenmittel einen Objektbezug erkennen, der eine Bezeichnungsfunktion übernimmt, indem er uns zu einer Idee seines semantischen Inhalts motiviert. Der Objektbezug eines Zeichens bezieht sich hier nicht auf einen zeichenexternen Gegenstand, sondern er beschreibt, wie das Objekt des Zeichens thematisiert wird, ob es beispielsweise in symbolischer Ordnung, im indexikalischen Hinweis bzw. in ikonischer Ähnlichkeit als Aufgestelltes des Zeichens, d.h. als Thema des Zeichens, vorliegt.

Der Begriff »Thema« deutet auf WEBERS Kulturbegriff. Mit der semiotischen Beziehung von Mittel- und Objektbezug des Zeichens entsteht nämlich eine kulturelle Thematisierungsweise, deren Bedeutung noch zu interpretieren ist, da sie etwas ins Bild setzt, um es bedeutsam zu machen. Zweifellos ist Bedeutung an jeder Wahrnehmung beteiligt. Doch wird der Interpretationsprozeß eines ikonischen Bildes abstrahiert analysiert, dann stellt sich beispielsweise die Zentralperspektive in einer Haus-Fotografie als ein legizeichenhaftes Zeichenmittel dar, mit dem ein ikonischer Objektbezug so strukturiert wurde, daß er für kulturell vertraute Betrachter während der visuellen Wahrnehmung einem Haus zu ähneln scheint. Allerdings beinhaltet die Wahrnehmung einer bildhaften Haus-Bezeichnung nicht, was diese als ikonischer Objektbezug bedeutet. Das Foto thematisiert hier unter der Struktur des Legizeichens „Zentralperspektive“ einen ikonischen Objektbezug „Haus“, dessen Bedeutung jedesmal erst mit der Interpretation aktualisiert wird. Kultur möchte ich deshalb mit WEBER und ECO (1991/22ff.) als eine Signifikationsbeziehung auffassen, die als eine Verbindung von Mittelbezug und Objektbezug verwendet wird, um etwas auf eine Weise zu bezeichnen, die als kulturelle erinnert, erkannt und bedeutsam wird.

Für diese Signifikationsbeziehung als Kultur ist die dritte Dimension des Zeichens unverzichtbar. Zum *vollständigen* Zeichen gehört der dritte Zeichenbezug, der die bedeutsame Wirkung im Gebrauch des Zeichens, die Pragmatik, in wiederum drei finale Interpretanten unterscheidet. Ich beziehe mich hier auf den ersten, für Bilder ausschlaggebenden Interpretanten, den Peirce „Rhema“ (gr. „Wort“, „Einzelzeichen“) nennt. Den rhematischen Interpretantenbezug charakterisiert, daß ein ikonischer Objektbezug, also die Bezeichnung mittels bildlicher Ähnlichkeit, eine offene und kontextsensible Bedeutung nach sich zieht und keine Behauptung erlaubt, die die ikonische Bezeichnung als wahr oder falsch beurteilt. Ikonische Bilder bieten lediglich die Möglichkeit des Behauptungsfähigen. Sie stehen als Einzelzeichen in keiner grammatischen Ordnung, die einen logischen Kontext ihrer Bedeutung regelt. Sie behaupten deshalb im Rhema ohne Negationsmöglichkeit die augenscheinliche Identität von etwas, ohne daß es für sie ein Gegenbild gäbe, mit dem eine Antithese geltend gemacht werden könnte.

Mit dem Interpretantenbezug, also mit der Interpretation der Bedeutung, die der Beziehung von Zeichenmittel und Objektbezug zugeschrieben wird, ist die triadische Relation des Zeichens voll-

ständig. Diese Differenzierung spaltet nach ECO die Semiotik nicht in zwei sich gegenseitig ausschließende Methoden, sondern sie analysiert die Codierung der Signifikationsbeziehung zwischen Zeichenmittel und Objektbezug als *Kultur*, indessen sie die Bedeutung der bereitgestellten Codes als konkretisierte Kommunikation ermittelt. Der verwendete Kulturbegriff geht also quer durch die Gesellschaft und kann ohne diese nicht gedacht werden. Da Kommunikation das Konstituens für *Gesellschaft* ist, berührt sie die Frage des sozialen Interpretanten und der Bedeutung, während Kultur die Voraussetzung für sozialorientierte Bedeutung und eben Gesellschaft bietet. Zunächst möchte ich jedoch die "Semiotik der ikonischen Signifikation" bezüglich der Bild-Kultur als Gedächtnis betrachten.

3. Kultur als synchronisches Gedächtnis

Werden Ereignisse derart interpretiert, daß deren Beobachter meint, sie kommen ihm wie ein Gedächtnis oder eine Erinnerung vor, dann sind zumeist spezifische Merkmale und Funktionen erfüllt, die diese Annahme stützen. Oft wird ein Gedächtnis angenommen, sobald in gegenwärtigen Merkmalen ein indexikalischer Hinweis (wieder-)erkannt wird, der die zeitliche Differenz zur Vergangenheit markiert und damit das Zeitmaß der Erinnerung verdeutlicht (PORATH 1995, 88). Hält sich der Hinweis auf Vergangenes im Unbeobachteten, z.B. in Gewohnheiten, verborgen, würde man vermutlich folgender These zustimmen: „Das System selbst reproduziert sich nur in der Gegenwart und braucht dazu kein Gedächtnis“ (LUHMANN 1987, 103 Fußn.). Wäre diese These auf konservierende Speicher bezogen, wäre sie zutreffend, denn der Verzicht auf Bild-Archive ist ohne Einfluß darauf, ob der kulturelle Signifikationscode unserer Fernsehbilder fortdauernd verwendet werden kann. Die These ist aber unhaltbar, sobald archivarische Funktionen der materiellen Notierverfahren (wie sie z.B. in Bildarchiven, Museen, Kultstätten verwendet werden) nicht von kulturellen Signifikationscodes unterschieden werden. Ohne erstere Erinnerungsmöglichkeit mittels des Archivs wären soziale Beziehungen zwar fortdauernd möglich, aber ohne zweite Mnemotechnik, d.h. der Codes im Legizeichen, wäre visuelle Kommunikation der größtmöglichen Verwirrung ausgeliefert, wenn nicht undurchführbar.

Enthalten sich „Bilder“ in ihren syntaktischen Formen einer kulturellen Kontinuität, indem z.B. darauf verzichtet wurde, mit dem Bildrahmen oder der Zentralperspektive den kommunikativen Beziehungsaspekt zu indizieren, dann wird es den betreffenden Interpreten selten gelingen, einmalig konkretisierte, aber kommunikativ gemeinte (Sin-)Zeichen von zufälligen Umweltereignissen zuverlässig zu unterscheiden. Vermutlich könnten die Interpreten ohne wiedererkennbare Codes in der Form kaum erinnern, was für sie Kommunikation sein soll. Die kontinuierlich wiederholten, kulturellen Merkmale (Legizeichen) im ikonischen Signifikationscode fungieren deshalb für die bildhafte Kommunikation als unverzichtbare Mnemotechnik, da ihrer Kultur die Aufgabe eines synchronischen Gedächtnisses anvertraut wird. Diese Kultur als synchronisches Gedächtnis gewährleistet ein kontinuierlich verwendeter Signifikationscode, da dessen Legizeichen die Erwartung stärkt, daß das mit ihm ikonisch (bildhaft) Aufgezeichnete nicht zufällig, sondern höchst wahrscheinlich kommunikative Anschlußfähigkeit erreicht.

Seine hohe Verlässlichkeit sowie seine Konnektivität zu vergangenen Codes erhält der bildliche Signifikationscode vorrangig aufgrund wiederholter Legizeichen, gleichwohl er diverse ikonische

Objektbezüge in immer neuen Bildern thematisiert. Beispielsweise toleriert der legizeichenhafte Code „Zentralperspektive“ beliebig viele ikonische Objektbezüge von Stuhl-Bezeichnungen, ohne daß sich die Kapazität seiner Kultur als synchronisches Gedächtnis jemals erschöpft. Eher im Gegenteil wirkt sich die Kultur als Gedächtnis um so demonstrativer als eine „stilbildende Macht“ (WARBURG in GOMBRICH 1970 1986, 270) aus, je öfter sie in ihren syntaktisch-semantischen Thematisierungsformen erinnert wird und je deutlicher sie Sensibilität und Differenzierungsfähigkeit der visuellen Bildkommunikation vorsteuert. Solange sie diese synchronische Anschlußfähigkeit erfüllt, kann ihre Diachronie für soziale Systeme durchaus vergessen sein.

3.1 Kultur als diachronisches Gedächtnis

Wie kann ein Kollektiv sich mittels Bild-Archiven etwas Vergangenes ins Gedächtnis rufen? Archive der Fernsehsender arbeiten beispielsweise nicht als eine unaufhörliche Erinnerungsmaschine. Diese Leistung verlangt ihnen schon deshalb niemand ab, weil ihre Entleerung die Kommunikation zwischen zur Zeit lebenden Individuen eher blockieren als fördern würde. Andererseits laufen archivarische Depots Gefahr, daß die Erinnerung an ihren Nachlaß verloren geht, wenn in ihnen sämtliche visuell kommunikativen Artefakte ungesehen konserviert werden. Ist ein solches (Bild-) Archiv, das dem Gedächtnis abhanden gekommen ist, zu entziffern, muß dessen diachronische Kultur als Gedächtnis zuvor oder währenddessen erinnert werden. Diese mögliche Decodierung setzt zum einen voraus, daß historische Artefakte mit einigen Merkmalen ihrer jeweiligen Kultur als Gedächtnis ausgestattet wurden. Zum anderen ist die Decodierung dieser diachronischen Kultur als Gedächtnis daran gebunden, ob und wie die synchronische Kultur als Gedächtnis kontinuierlich in ihrem Signifikationscode kommuniziert wurde.

Ikonische Bezeichnungen der Bilder lassen sich vielfach monosemantisch vergegenwärtigen, d.h., eine bildhafte Veranschaulichung erinnert unterschiedliche Betrachter meist an einen optischen Aspekt des Objektbezugs. Beispielsweise nehmen Betrachter alltäglicher „Pferdebilder“ gewöhnlich nur eine Ansicht bzw. eine optische Bezeichnung des anschaulichen Zeichens für Pferde wahr. Trotz dieser monosemantischen Stabilität bietet Kultur als diachronisches Gedächtnis, falls sie vergessen wurde, im ikonischen Signifikationscode lediglich die Möglichkeit zu einer kommunikativen Wirklichkeit. Zwar beginnt eine erinnernde Semiotisierung damit, Legizeichen in archivierte „Bilder“ quasi hineinzusehen, aber um sich deren kulturelle Formen ins Gedächtnis zurückzurufen, kann sie nur von der Möglichkeit des Qualizeichens zum Sinzeichen fortschreiten, ansonsten würde sie nicht etwas erinnern, was vergessen war. Innerhalb der Kommunikation erinnern wir deshalb die diachronische Bildkultur als Gedächtnis in zwei Verknüpfungsvorgängen: entweder wir orientieren uns an *assimilatorischen* Assoziationen, indem wir Zeichenmittel und ikonische Bezeichnungsklassen nach synchronischen Signifikationscodes überformen; oder wir bilden *akkommodierende* Assoziationen, um kulturell vergessene und daher ungebräuchlich wirkende Klassen (Konventionen) sinnfindend als einen kulturellen Code zu rekonstruieren, zu renovieren sowie neu zu beleben (PIAGET/INHELDER 1974, 38).

3.2 Sozialität eines Gedächtnisses

Obwohl Bildkultur als Gedächtnis ihre ikonischen Bezeichnungen sehr beständig erinnerbar hält, ist sie es nicht, die Bedeutungen erinnert. Ihre Bedeutungen erhält sie vielmehr durch die Interpretationen, die eine vitale Gesellschaft ihr zuschreibt. Diese Zuschreibungen, Geschichten und fortbeste-

henden Bedeutungen, nach denen sich Gruppenmitglieder wiederholt richten, nennt MAURICE HALBWACHS (1985, 68) das „kollektive oder soziale Gedächtnis“. Mit diesem Begriff legt HALBWACHS nicht dar, daß Gesellschaft sich selbst als Gedächtnis beobachtet, sondern daß ihr Gedächtnis einerseits auf Sozialität sowie spezifische Gruppen angewiesen ist, um Erinnerungen kontinuierlich zu tradieren, und daß andererseits ihre Erinnerungen „... in sehr weitem Maße eine Rekonstruktion der Vergangenheit mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten ...“ (HALBWACHS 1985, 55) sind.

Damit erinnerte Bedeutungen sich über eine Zeitspanne erhalten, sind sie also auf Gruppen angewiesen, die sich wiederholt nach ihnen in sozialen Wirkungsbeziehungen koordinieren, andernfalls werden sie vergessen. Werden sie jedoch vergessen, dann hängt ihre Rekonstruktion erheblich davon ab, aus und mit welchen gegebenen Kulturformen als Gedächtnis sie bestimmt werden. Wenn soziale Gruppen für das, was sie selbst gelegentlich erinnern möchten, eine in sich vertextete Symbolschrift bemühen, deren Syntaktik und Semantik in einem eng geregelten Code verläuft, dann können Erinnerungen an die *Bedeutung* zuverlässiger rekonstruiert werden als dies bei einer reinen Bildkultur als Gedächtnis möglich ist. Die verhältnismäßige Verlässlichkeit leistet die („alphabetische“ (HAVELOCK 1990, 75)) Schriftkultur als Gedächtnis, weil sie sowohl die Negation beinhaltet als auch aus begrifflichen Symbolisierungen aufgebaut ist, deren Kombinationsmöglichkeiten sich während iterierender Interpretationen zwar nie auf abschließend eindeutige, aber auf wenige Bedeutungskonsequenzen eingrenzen lassen.

Eine Gesellschaft indessen, die Erinnerungen aus einer ikonischen Bildkultur als Gedächtnis rekonstruiert, aktualisiert deren Bedeutungen sowohl beliebig als auch kohärent. Denn das negationsunfähige Niveau ikonischer Bilder inhäriert ausschließlich interpretativ offene Bedeutungen (Rhema), wodurch ihnen diese sowohl widerspruchsfrei als auch willkürlich bzw. beliebig zugestanden werden können. Aus gleichem Grund erinnern sich Gesellschaften in den Bedeutungen kohärent, wenn sie etwas zu Erinnerndes ausschließlich bildlich aufzeichnen. Ihre Rekonstruktion der Bedeutung, die sie ikonischen Bildern beimessen, kann nämlich selten anders als unter dem Gesichtspunkt entschieden werden, über den die Gegenwart verfügt, da ohne eine chronologische Sammlung schriftlicher Dokumente keine widersprüchliche Bedeutung belegt werden kann. Eine solche Gesellschaft, die auf die Bildkultur als Gedächtnis setzt, neigt dazu, sich bezüglich der Vergangenheit ihrer Bedeutungen „homöostatisch“ (GOODY/WATT 1981, 50-55) zu organisieren, d.h., sie vergißt, ohne es zu bemerken, tradierte Bedeutungen, die ihr nicht gegenwartsgemäß erscheinen und erinnert ihre bebilderte Geschichte in deren Bedeutung und deren Zeitrechnung gerade so, wie sie diese beiden in willkürlicher Erinnerung rekonstruieren möchte und kann (SCHOTT 1968, 201). Vermutlich würde in solch nicht-literalen „Bildergesellschaften“ die Bedeutung des kulturellen Erbes eher mythologisch als historisch begründet werden, weshalb es weiterhin zu überlegen wäre, worauf unsere Gesellschaft sich einlassen würde, wenn *alle* Erinnerungen an unser sprach-symbolisch konstruiertes Wissen in ikonischen Bildern aufgezeichnet werden würden. Umgekehrt ist allerdings ebensowenig geklärt, wie Gesellschaften erinnern, die auf den enorm kreativen Variationsmechanismus und die spontan emotionalisierende Kraft der Bilder verzichten. Gegenüber den Bezeichnungen einer Schriftkultur sind die einer Bildkultur nämlich wesentlich langfristiger und mit offenkundig geringerem Bildungsaufwand zu erinnern.

Literatur

- ASSMANN, A. U. J.: Das Gestrern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: MERTEN, K./SCHMIDT, S.J./WEISCHENBERG, S. (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, 114-140
- ASSMANN, J.: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992
- ASSMANN, J.: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: ASSMANN J./HÖLSCHER T. (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, 9-19
- ECO, U.: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. 2., korrigierte Auflage, (1987) München: Wilhelm Fink Verlag 1991
- GOODY, J./WATT, I.: Konsequenzen der Literalität. In: GOODY, J. (Hrsg.): *Literalität in traditionellen Gesellschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, 45-104
- GOMBRICH, E. H.: *Abi Warburg. An intellectual Biography*. (1970) Oxford: Phaidon Press²1986
- HALBWACHS, M.: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 1985
- HAVELOCK, E. A.: *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1990
- FOERSTER, H. VON: Was ist Gedächtnis, daß es Rückschau und Vorschau ermöglicht? In: SCHMIDT, S. J. (Hrsg.): *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, 56-96
- LOTMAN, J. M./USPENSKIJ, B. A.: The Role of Dual Models in the Dynamics of Russian Culture. In: dies. (Hrsg.) *The Semiotics of Russian Culture*. Ann Arbor: University of Michigan 1984, 3-35
- LOTMAN, Y.(J.): *Universe Of The Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London, New York: I.B. Tauris & Co. Ltd 1990
- LUHMANN, N.: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987
- PEIRCE, C. S.: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Bd. I-II, HARTSHORN, C./WEISS, P. (Hrsg.): Cambridge: Harvard University Press 1931-1935
- PIAGET, J./INHELDER, B.: *Gedächtnis und Intelligenz*. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1974
- PORATH, E.: Erinnerung: Bewußtsein, Kommunikation, Gedächtnis. Die systemtheoretische Sicht auf das Gedächtnis und Ansätze seiner Kritik. In: ders. (Hrsg.) *Aufzeichnung und Analyse. Theorien und Techniken des Gedächtnisses*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995, 73-101
- RAPPL, W.: Mnemosyne, Ein Sturmflug an die Grenze. In: FLECKNER U., GALITZ R., NABER C., NÖLDEKE H. (Hrsg.): *Aby M. Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Sternenglauben und Sternkunde im Hamburger Planetarium*. Hamburg: Dölling und Galitz 1993, 363-390
- SCHELSKE, A.: *Die kulturelle Bedeutung von Bildern. Soziologische und semiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1997
- SCHOTT, R.: Das Geschichtsbewußtsein schriftloser Völker. *Archiv für Begriffsgeschichte*, (begründet von ROTHACKER, E.) GADAMER, H.G./RITTER, J./GRÜNDER, K. (Hrsg.), 1968, Bd. XII, 166-205
- TAURECK, B.H.F.: Inwiefern gibt es Vergangenes? In: siehe PORATH, E. (Hrsg.) 1995, 63-72
- WEBER, M.: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. (1921) 5., rev. Aufl. von Winkelmann, J., Tübingen: Mohr, ⁵1980
- WEBER, M.: Die »Objektivität« sozialwissenschaftlicher Erkenntnis. In: *Soziologie - Weltgeschichtliche Analysen - Politik* (1904) Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1956, 186-262