

Essay zu Semiotik und Bildersprache

Sprachliche Bilder sind so stark in unsere Sprache eingebunden, dass wir sie oft gar nicht mehr wahrnehmen, denn nicht nur Tropen wie Metapher oder Metonymie drücken etwas bildlich aus. Alltagssprachliche Wörter wie *untermauern*, *entwickeln*, *einbinden*, *verwurzelt*, *usw.* beschreiben Zustände oder Vorgänge abstrakt und gleichzeitig konkret: Indem wir uns der konkret bildlichen Sprache bedienen und so Bilder im Kopf entstehen lassen, verleihen wir den bezeichneten Handlungen einen veranschaulichenden Charakter. Obwohl sie nicht direkt im offensichtlichen Bezug zum damit bezeichneten Gegenstand stehen, muss es eine semantische Analogie in Form einer Ähnlichkeit oder einer Opposition zu ihnen geben, die uns dazu bringt, darin eine Verbindung zu sehen. Katachresen wie das berühmte *Tischbein* oder der *Flaschenhals* werden nicht mehr als Metaphern wahrgenommen, da sie vollkommen in den Sprachgebrauch eingegangen sind, und doch sind sie nur entstanden, weil sie eine Sache neu bezeichnen.

Bezeichnung oder Namensgebung an sich ist der Untersuchungsgegenstand der Semiotik, in der Buchstaben oder Wörter sprachliche Zeichen darstellen. Wie Eco in *Semiotik und Philosophie der Sprache* schreibt, basiert unsere Sprache zum großen Teil auf Namen, Signifikanten, die eine Pseudo-Äquivalenz zur Wirklichkeit herstellen und nur im Zusammenhang mit dem Referenzobjekt bzw. Signifikat stehen, weil sie eben einmal in Verbindung dazu gesetzt wurden. Diese Zeichensetzung fängt beim Buchstaben als der kleinsten schriftlichen Einheit an, geht über Wörter, Redewendungen bis hin zu Sätzen, Argumentationen und Diskursen. Denn wie Jakobson in seiner Zweiachsentheorie (in: „Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen“ in *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*) festgestellt hat, konstruiert sich Sprache anhand von zwei sich ergänzenden Prinzipien, der vertikalen und horizontalen Bewegung oder der Selektion und Kombination, wie er es nennt. Innerhalb eines Wortes geschieht auf der vertikalen Ebene die Auswahl der einzelnen Buchstaben. Sobald diese fertiggestellt ist, findet auf der horizontalen Ebene die Zusammensetzung dieser Elemente statt. Durch diese Zusammenfügung der Elemente ist eine neue Einheit, hier das Wort, entstanden, was nun wiederum ein einzelnes Element im Satzgefüge darstellt. Genauso funktioniert ein Satz als Untereinheit, d. h. jedes Element ist in eine syntaktische Hierarchie eingebunden und funktioniert gleichzeitig auf horizontaler wie vertikaler Ebene, bzw. als Einheit aus zusammengesetzten Unterelementen und als Element, welches mit anderen gleichwertigen Elementen die nächsthöhere sprachliche Einheit bildet. Vor diesem Hintergrund lässt es sich leicht versuchen, ein hierarchisches Modell genauso für sprachliche Bildern zu entwickeln, denn auch sie haben Teil an dem sprachlichen Gefüge und ihre Klassifizierung ist Ausdruck dieser Hierarchie.

Meine These wäre nun: Wenn die sprachliche Struktur nach Jakobsons Dualität funktioniert, dann müsste sich das ebenfalls in den sprachlichen Bildern offenbaren. Es müsste also sprachliche Figuren auf einer niedrigen sprachlichen Ebene, wie der Buchstaben- oder Wortebene geben, sowie es sprachliche Bilder für einen ganzen Diskurs oder sogar Roman geben müsste.

Wenn man nun direkt beim Buchstaben als kleinster Einheit unserer Schriftsprache beginnt, lässt sich bereits eine für die anderen sprachlichen Bilder richtungsweisende Tendenz erahnen. Nimmt man z.B. ein Wortspiel wie *Liebeslehren*, welches vom Feuilleton einer Tageszeitung als Überschrift für die Rezension eines Theaterstückes verwendet wurde, so kann man feststellen, dass mit sprachlichen Konventionen gespielt wird. Einerseits ist das zusammengesetzte Wort in seiner Verwendung durchaus möglich, jedoch nicht so gängig wie

Liebesleben, worauf es anspielt. Nur durch den Tausch eines einzelnen Buchstabens (*h* statt *b*) bekommt das neu entstandene Wort eine neue und zwar doppelte Bedeutung. Es drängt sich einem nun die einfache Bedeutung von *Liebeslehren* als eine aus der Liebe gezogene positive oder negative Lehre auf, die jedoch, da das Wort in den Plural gesetzt wird, stark an *Liebesleben* erinnert und somit eine zweite Bedeutung zulässt. Es schieben sich gewissermaßen zwei Bilder – wie bei der Metapher – übereinander. Eine erweiterte Form des sprachlichen Bildes innerhalb eines Wortes kann man einem ebenfalls aus dem Feuilleton entlehnten Wortspiel entnehmen: *militainment*, was sich aus der Zusammensetzung von *military* und *entertainment* ergibt und mittlerweile schon zu einem feststehenden Begriff geworden ist. Hier werden nun schon mehrere Buchstaben ersetzt, es wird vom ersten Wort das Ende *-ary* abgeschnitten sowie beim zweiten Wort *enter-*. Der Begriff spielt auf eine Verbindung zwischen Hollywood und dem amerikanischen Verteidigungsministerium an, und ist anders als *Liebeslehren* nur im Kontext zu verstehen, und doch werden die beiden Begriffe auch ohne diese Kenntnis als verschmolzen erkannt und damit auch ihre Bilder.

Bei den Beispielen funktioniert diese Metaphorisierung durch einfache Substitution, was sich jedoch nur auf den Vorgang innerhalb der vertikalen Bewegung bezieht und nicht auf die Wirkung bzw. Wahrnehmung als neuer Begriff, denn es sind durchaus beide Bilder beider Begriffe für das inhaltliche Verständnis vonnöten, und es gibt keinen ersetzten Begriff, der diese beiden Bilder in einem ausgedrückt hätte.

Auf der nächsthöhere Ebene, kann man, wenn man sich auf die Metapher konzentriert, eine ähnliche Bewegung verfolgen, jedoch ist hier nicht die Substitution im üblichen Sinne gemeint, sondern vielmehr die neue Verbindung von semantischen Feldern bzw. konventionalisierten Redewendungen.

Wenn man die ersten zwei Zeilen von Eichendorffs Gedicht „Mondnacht“ als zur Personifikation erweiterte Metapher interpretiert, ist das sehr gut nachvollziehbar:

*„Es war, als hätt der Himmel
Die Erde still geküsst..“*

Nach einem Schema von Eco, kann man die jeweiligen semantischen Bezüge semiotisch strukturieren. Dabei gibt es die Werkzeuge F (Form oder Wahrnehmungsaspekt von *x*), A (Agent oder Produzent von *x*), M (Material von *x*) und Z (Ziel oder Zweck von *x*):

	F	A	M	Z
/Himmel/:	formlos,offen, immateriell	Natur	Luft	Naturereignis
/Erde/:	fest, begrenzt, materiell	Natur	Erde evtl. Bäume, Berge	Naturereignis

Die beiden Naturereignisse gehören einerseits einem ähnlichen semantischen Feld an, andererseits sind sie in ihrer Form und im Material durch oppositionelle Eigenschaften charakterisiert.

Im Gegensatz dazu steht der Begriff *küssen* in einem anderen semantischen Feld, er stellt *Himmel* und *Erde* innerhalb der Satzstruktur in einen ihnen ungewöhnlichen Zusammenhang.

	F	A	M	Z
/küssen/	menschliche Handlung zweier Personen	Mensch	fleischlich, Haut, Lippen	Ausdruck d. Liebe und Zuneigung

Indem das Wort *küssen* den *Himmel* und die *Erde* als Subjekt und Objekt im Satz einsetzt, positioniert er die beiden Begriffe in ihren Unterschieden, denn wie oben erkennbar, sind sie

beide Naturereignisse, widersprechen sich jedoch in ihrer Erscheinung durch Polarität (offen, formlos, Luft contra fest, begrenzt, Erde).

Aber man könnte sie in einem anderen Zusammenhang auch als eine Einheit interpretieren, wie zum Beispiel in einem nun frei erfundenen Satz: „Sie küsstet euch in der freien Natur.“ - In dem Begriff *Natur* wären Himmel und Erde enthalten, oder in folgendem Satz: „Sie küsstet euch und Himmel und Erde erschienen durch die untergehende Sonne rötlich.“ Doch die Metapher von Eichendorff verschiebt zwei semantische Bereiche, indem sie dem Wort *küssen* den Agenten von *Himmel* und *Erde* unterstellt, wodurch diese Personifikation zustande kommt. Der nun entstandene menschliche Charakter von *Himmel* und *Erde* wird noch erweitert oder spezifiziert, wenn *dem Himmel* und *der Erde* durch ihre männlich/weiblichen Artikel und durch die Polarität ihrer Beschaffenheit (Luft/Erde, immateriell/materiell) geschlechtliche Attribute zugeschrieben werden. Außerdem wird das Ziel von *Himmel* und *Erde* zum menschlichen Ziel des Küssens verändert, was nun Zuneigung oder Liebe als weiteres Bild entstehen lässt.

Was hier nun auf der Ebene des Wortes passiert, ist dasselbe wie auf der Ebene des Buchstaben, denn es werden weiterhin zwei vorhandene Bilder übereinandergeschoben, nur dass auf der höheren Ebene schon Handlungen mit einbezogen werden, also Abläufe, während es bei der Ebene des Buchstaben lediglich um Wort-Bedeutungen geht.

Dieselbe zweiachsige Strukturierung wie in der Sprache trifft auch auf Handlungen zu, wenn man an Roland Barthes Begriff der Handlungen in seinem Aufsatz *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen* denkt, was ich auf mein Beispiel kühn übertragen möchte. Die Handlung „sich küssen“ ist nach Barthes' Modell aufspaltbar in einzelne Unterhandlungen, die da wären: sich annähern, den Kopf positionieren, die Lippen aufeinander pressen, die Lippen (je nach Länge des Kusses) bewegen, die Lippen voneinander lösen und sich wieder voneinander entfernen. Das heißt, dass man bei *küssen* nun einen Vorgang oder mehrere Handlungen (dadurch dass es ein Verb ist) als Bilder freisetzt und nicht nur allgemein statische Bildbedeutungen wie bei *Liebesleben*. Durch diese neue Ebene der Handlung erhält die Verschmelzung der beiden Bildebenen eine dynamische Bewegung oder zeitliche Dimension.

Ähnlich funktioniert eine Allegorie: Gemäß ihrer syntaktischen Position findet ihr Wirkungsbereich ebenfalls auf einer höheren syntaktischen Ebene statt. Für die Metapher war der Satz Ort des Geschehens, nun ist bei der Allegorie ein Textabschnitt oder –segment fast schon Voraussetzung für ihre Wirksamkeit, zählt man nicht die Ironie zu ihr, welche nur in einem Satz wirksam sein kann. Bei allegorisch zu verstehenden Sprichwörtern ist ebenfalls die Kürze eines einzelnen Satzes möglich, doch muss man die Bedeutung des Kontextes einbeziehen. Ein Sprichwort wie „Hunde, die bellen beißen nicht“ kann nur deshalb sofort als allegorisch interpretiert werden, weil es keinen Kontext besitzt. Ein vergleichbarer Satz in einem langen literarischen Text – vorausgesetzt er ist nicht konventionalisiert – kann unter Umständen nun auch konkret verstanden werden. Festzustellen ist jedoch, dass die Allegorie einen größeren Textumfang verlangt als die Metapher.

Für diese stark konzentrierte Form der Allegorie ist ein Kontext mit beispielsweise vollkommen konträrem semantischen Feld vonnöten, denn wenn es in einem Text um wirkliche Hunde ging, die nur die einfache Bedeutung des <Hundes> haben, tut sich so keine allegorische Bedeutung auf. So schreibt zum Beispiel Heine in „Deutschland. Ein Wintermärchen“ in Caput XII von den Wölfen, denen er sich zugehörig fühlt. Auf der wörtlichen Ebene scheint seine Ansprache zu den „Mitwölfen“ so absurd zu sein, dass sich nur ein allegorischer Sinn dahinter verbergen kann.

„Ich bin kein Schaf, ich bin kein Hund,
Kein Hofrat und kein Schellfisch-
Ich bin ein Wolf, mein Herz
Und meine Zähne sind wölfisch.“

Diese Allegorie hat gewissermaßen keine primäre, wörtliche Bedeutung, da aus dem Zusammenhang nicht darauf geschlossen werden kann, dass es wirklich um Wölfe geht, deshalb wird der Sinnzusammenhang als ein politischer klar erkennbar, der im Wölfe den Rebellen Heines gegen die staatliche Zensur offensichtlich bildlich verrät.

Bei anderen Allegorien wie in Kafkas „Die Vorüberlaufenden“ wird parabolisch die Ausrede eines Menschen erklärt, der aus Angst oder Faulheit einem anderen nicht zu Hilfe kommen will, weil es Nacht und dunkel ist. Er legt sich nicht mit einem möglichen Mörder an und versucht, vor sich zu rechtfertigen, dass er wegschaut und sich mitschuldig macht an einem Verbrechen. Auf der wörtlichen Ebene geht es um eine Person, auf der allegorischen um ein gesellschaftliches oder politisches Problem. Genau wie bei der Metapher gibt es zwei Bilder, das konkrete sowie das abstrakte, auf das referiert wird. Während bei der Metapher zwei Bilder synthetisiert werden, erfolgt die Interferenz der Bilder bei der Allegorie nicht so einfach, sondern muss aktiv vom Leser initiiert werden. Während die Indikatoren der Metapher semantische Brüche innerhalb der Satz-Syntax sind, kann dies bei der Allegorie gar nicht so geschehen, weil sie schon auf einer höheren Stufe der Syntax steht. Dennoch gibt es Anzeichen für die zweifache Bedeutung. Die Elemente ergeben sich nun aus mehreren Sätzen und sind ein Textabschnitt, was bedeutet, dass es zumindest auf der syntaktischen Ebene des Satzes keine Brüche geben kann. Wo dann? Die Allegorie findet erst zu sich, weil sie entweder, wie „Die Vorüberlaufenden“, in keinen längeren Text eingefügt ist, sondern kontextfrei als kurze allegorische Erzählung besteht, ebenso wie das Sprichwort, oder wenn sie in einen inhaltlich und semantisch vollkommen zu ihr unterschiedlichen Textrahmen eingebettet ist (wie beim Wolf-Beispiel von Heine). Im kontextfreien Fall ist allein Merkmal für eine weitere Bedeutung, dass eine zu banal oder konkrete Sache den Stellenwert eines Aphorismus (Hunde die bellen beißen nicht) bekommt, wodurch man nach der allegorischen Bedeutung sucht und eine Art sinnstiftende Analogie entwickeln muss.

In der vom Kontext abhängigen Metapher kommt die Verwunderung oder Aufmerksamkeit durch die semantische Differenz innerhalb der Satzkonstruktion zustande. Bei der Allegorie wird ähnlich vorgegangen, nur dass der semantische Bruch sich nicht mehr unmittelbar ergibt, sondern auf der Ebene der Handlungen, verbunden mit bestimmten semantischen Indikatoren, das Gelesene als nicht nur eindimensional zu begreifen, z.B. wenn Heine beschreibt, wie er aus seiner Kutsche aussteigt und mitten im Wald anhält, um den Wölfen einen Vortrag zu halten um sich als Mitwolf zu erkennen zu geben, ist dies ein offensichtliches Allegorie- und Ironiesignal, denn nach der Rede an die Wölfe reist er als Mensch und nicht als Wolf weiter. Um die Allegorie semiotisch erklärbar zu machen, müsste man zunächst die Semantik z.B. des Wortes /Wolf/ bestimmen und dies dann zum Kontext bzw. zu intertextuellen Bezügen stellen.

Im Beispiel von Benjamins „Möwen“ ist noch ein weiterer Aspekt der Allegorie zu fassen. Die Allegorie wird durch viele kleine Metaphern (wie *Pendelbewegungen*, *Möwenvölker*) zu einem aus Metaphern bestehenden Textgewebe.

Bezieht sich nun die Allegorie noch auf etwas Erkennbares oder Fassbares, so wird der Bezug im Symbol so abstrakt, dass er nicht mehr zu versprachlichen ist. Die Allegorie macht immerhin noch eine Analogie zwischen wörtlichem und allegorischem Sinn auf, und man kann die parallele Ähnlichkeit direkt benennen, z.B. der Wolf hat semantisch Eigenschaften, die ein Referenzbegriff, denn es gibt nun nicht mehr einen einzigen, z.B. ‚Rebell‘ unter anderem auch hat. Doch ist die Auswahl zwar noch sprachlich, aber nicht auf ein einziges Bild beschränkt, jemand anderes würde ‚Staatsfeind‘ oder ‚Satiriker‘ einsetzen, mit jeweils anderen semantischen Eigenschaften.

Das Symbol hingegen funktioniert in seiner Verschmelzung nicht mehr auf der Ebene der Syntax, noch der Semantik zweier Begriffe, sondern auf der Ebene der Bilder und Handlung, d.h. nach Jakobsons Schema findet eine zunehmende Abstraktion von der sprachlichen auf die nichtsprachliche, imaginäre Bedeutung innerhalb der jeweils nächsthöheren Text-Ebene statt.

Wenn zum Beispiel bei Stifters *Brigitta* immer von den *Augen* die Rede ist, die sich je nach narrativem Moment von einem Adjektiv (*heiße Augen, dunkle sanfte Augen, spiegelnde Augen*) begleitet sehen, so ist der Bezug zu der Figur Brigitta zwar ein metonymischer, doch die Bedeutung nicht mehr unmittelbar erschließbar. Wie Kurz in *Metapher, Allegorie, Symbol* beschreibt, gibt es diese Unterscheidung zwischen metonymischen oder metaphorischen Symbolen, jedoch spielt sich deren Eigenschaft eben nicht mehr auf der wörtlichen, sondern auf der narrativen, handlungsbezogenen Ebene ab, in Analogie zu Barthes' Beschreibungen der Handlungskonzeption.

Man kann zum Schluss kommen, dass das Schema Jakobsons nicht nur für den Aufbau der Sprache zutrifft, sondern auch für den Aufbau von Handlungen und Narrationen, die jedoch auf die sprachlichen Mittel zurückgeworfen werden. Man könnte also sagen, das Symbol funktioniert wie alle sprachlichen Bilder konkret und gleichzeitig ist sein Abstraktionsgrad so weit fortgeschritten, dass wir keine eindeutige Bedeutung daraus lesen können. Es verweist auf etwas Höheres, deutet es nur an und ist damit wieder Element einer konkreten Ebene und Teilelement einer abstrakten, seine Bewegung ist also kontextbezogen horizontal und in der Andeutung einer weiteren bildlichen Semantik vertikal. Der Signifikant des Symbols ist also bildsprachlich, doch das Signifikat nicht mehr bildlich, sondern nur noch als anwesend spürbar.