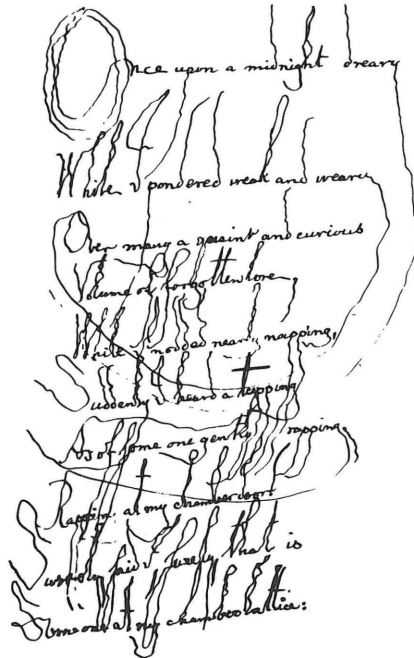


Shutaro Mukai
FORM ALS URBILD



"Der Rabe" von E. A. Poe, geschrieben von C. S. Peirce

Zu Dingen, die unmittelbar mit der Erfahrung von Formen verbunden sind, gehört die Farbe. Hat jemand zum ersten Mal Malfarben in der Hand, so ist seine Begeisterung in dem Augenblick am größten, wenn er sie von der Palette auf die Leinwand oder das Papier aufträgt. Eine etwas andere Farbe als auf der Palette, dem Glitzern eines Sterns ähnlich, wird erfahren, wenn ein Farbpunkt auf eine Farbfläche gesetzt worden ist oder gerade gesetzt wird. Legt man viele Farbpunkte so dicht aneinander wie Sterne am klaren Nachthimmel, dann

merkt man, daß sich zwischen diesen Punkten eine andere Welt von Farberfahrung zeigt als die zuerst gegebene Farbfläche. Dies wird als das Assimilations- oder das Verschmelzungsphänomen der Farben bezeichnet. Dagegen nennt man die erste Erfahrung mit einem einzigen Farbpunkt den Simultan-Kontrast.

In der Erkenntnis der Naturwissenschaft existiert eine physikalische Welt des Farbenbegriffs: die Farbenpyramide. Auf der anderen Seite aber spricht eine Farbe jedesmal eine andere Sprache, je nach dem Verhältnis mit der koexistierenden Farbe und dem Umfang und Zustand der Umwelt. Diese Art von Erfahrung hat Ähnlichkeiten mit der menschlichen Sprache. Wörter haben erst durch ihren Kontext oder durch den Zusammenhang, in dem jemand sie gebraucht, eine "lebendige Bedeutung" und sind in dieser Hinsicht lebhaft und gelenkig. Auch gleiche Wörter haben je nach dem Kontext einen anderen Sinn. Pierre Guiraud machte darauf aufmerksam, daß es in der semantischen Bedeutung von Wörtern neben dem "sens de base" einen anderen beweglichen Sinn gibt, der erst im Kontext eine genaue Bedeutung gewinnt. Er nannte sie "sens contextuel".¹ P. Kecskemeti erklärt dieselbe als "situational meaning" im Gegensatz zu "communicative meaning".² Im Vergleich mit Farben entspricht die fundamentale oder kommunikative Bedeutung der Wörter dem Begriff der Farbenpyramide als ein umfassendes Lexikon oder ein Farben-Atlas. Dagegen entspricht die kontextuelle oder situative Bedeutung den Farben in der perzeptuellen Realität. Die "Begegnung mit der Form" ließe sich auch durch diesen Vergleich erklären.

Die Farben haben ein Reich aus Licht, also ein Reich ohne Bildung, ohne Formen oder deren Vergleich. Dagegen birgt das Reich der Formen eine bildende Kraft in sich. Wie ich mich erinnere, hat der Dichter Valéry folgende Worte hinterlassen: "Wenn man ein Glas Wein ins Mittelmeer gießt, verbreitet er sich im Wasser und färbt das Meer. Wendet sich der Wein in seiner Lebenskraft jedoch zu seinem Ursprung zurück, so vereint er sich in einem Punkt und wird zu einer Weinbeere." Vom Wein, der sich im Meer aufgelöst hat, können zwar mittels der Bewegungen des Wassers und der durchsichtigen Tiefe des Meeres Farbe und Raum erkannt werden. Aber Form und Gestalt lassen sich dadurch nicht zeigen. Sie werden einem erst dann bewußt, wenn der Wein zu einer Weinbeere wird. Wie man aus diesem Vergleich ersehen kann, ist die Form allgemein ein Mittel, wodurch die Grenzlinien für die Existenz eines Individuums gezogen werden, um es von anderen zu unterscheiden. Sie bilden sozusagen die Grundkonturen oder Grenzen der Identität eines Individuums. Die Form fängt ferner von außen das Licht auf, das auf sie fließt, und nimmt innerhalb ihrer Konturen eine Farbe an. Dadurch möchte die Form die Identität eines Individuums vervollkommen.

Hier muß aber erwähnt werden, daß die Trauben in ihrer vollen Pracht wieder andere Konturen und ein anderes Aussehen haben als eine einzige Weinbeere. In einem Panorama, in dem sich die fernen Bergzüge mit dem Himmel in matten Farben vermischen, können wir die Formen der einzelnen Bäume oder die Vögel, die in ihren Ästen spielen, nicht mehr erkennen. In der Welt, die von menschlichen Augen aufgenommen wird, ist auch die Form veränderlich. Valéry's Worte fassen das Erscheinungswesen der Farben und Formen kurz zusammen und deuten auf den Unterschied der beiden und ihre unauflösbare Beziehung zueinander.

Die Form bildet den Raum. Einzelne Formen bilden weiter eine Welt von Beziehungen. Goethe sagte: "Die Krone der Natur ist die Liebe. Nur durch sie kommt man ihr nahe. Sie macht Klüfte zwischen allen Wesen und will alles verschlingen. Sie hat alles isoliert, um alles zusammenzuziehen. Durch ein paar Züge aus dem Becher der Liebe hält sie für ein Leben voll Mühe schadlos."³ Das ist ein für Goethe kennzeichnender Ausdruck, der die unbefangene Beobachtung der Erscheinungen als Grundlage für die totale Erfassung des Ursprungs der Natur ansah. Mit "Klüfte zwischen allen Wesen" sind wohl die Räume gemeint, die zwischen Form und Form, also zwischen den Grenzlinien der Individuen entstehen. "Durch ein paar Züge..." ist ein charakteristischer Vergleich des Dichters, der auf die Vereinigung der Artikulation und des Kontinuums von Zeit und Raum hinweist.

Goethe ist es gewesen, der in den Wandlungen von Farbe und Form, also in der Metamorphose von Farben und in der Entstehung und Metamorphose von Formen, ihren Typus und ihr Urbild wahrzunehmen versuchte. Die Idee der Morphologie, die erst durch Goethe in die Erforschung von Pflanzen und Tieren eingeführt wurde, sah ihr wissenschaftliches Ziel eher in der Gesamt-Schau der Gestalten als in der Erfassung von einzelnen Formen. Goethe wehrte sich gegen die Erkenntnis der Natur durch naturwissenschaftliche Analyse, die seit Newton ein Jahrhundert lang herrschte, und bestand dagegen auf der Einsicht in den Typus und in das Urbild durch die Vereinigung der verschiedenen Sinne. Goethe hatte zwar in manchen Dingen Newton mißverstanden, doch seine Naturauffassung, die auf der Vereinigung von Natur und Mensch beruht, hat heute noch große Bedeutung und ist reich an Anregungen.

Schließt man z. B. die Augen, nachdem man in die Sonne geschaut hat, sieht man ein Nachbild. Im dunklen Raum der Augen wimmelt es von sich wandelnden Farben. Diese Erfahrung hat wohl jeder. Läßt man dabei für eine Weile die Augen zu und betrachtet die Szene weiter, so kann beobachtet werden, daß sich Ringe von

Komplementärfarben bewegen, daß sie nacheinander verschwinden und wiederkehren. Diese Erscheinung wurde schon von Goethe erklärt, und heute weiß man, dank der Entwicklung der Farbensintheorie, worauf sie beruht. Die Paare der Komplementärfarben im Nachbild haben Zusammenhang mit dem Mechanismus, der zweifarbige On-off-Signale vom Netzhautrezeptor zum Großhirnzentrum schickt.⁴ Durch die Kontrolle dieses Nachbildes entstehen die am Anfang erwähnten Farbeindrücke, Phänomene wie Simultan-Kontrast und Assimilation. Die Natur, in der in jedem Augenblick feine Wandlungen vor sich gehen, scheint uns deshalb schön, weil sie in Harmonie und Rhythmus mit der inneren Natur des Menschen übereinstimmt. Dieses Phänomen wird nicht auf Farben beschränkt. Wir kennen z. B. heute ein Experiment, in dem in der Dunkelheit hinter den geschlossenen Lidern ein Lichtmotiv, Phosphenes genannt, wahrgenommen wird, wenn man mit Fingern auf die Lider drückt oder dem Großhirn elektrische Impulse gibt. Behält man die Form dieses Phosphenes im Gedächtnis und gibt sie auf einem Blatt Papier wieder, wird bestätigt, daß die verschiedenen Formen dieser Motive Ähnlichkeiten mit Morphemen der vorgeschichtlichen Zeichnungen oder mit Kindermalereien aufweisen.⁵

Mit dem Begriff "Urbild" von Goethes Morphologie ist nicht der Urtyp der Tiere und Pflanzen selbst gemeint. Er ist der Vorstellung näher, die wir vom Kindes Alter an von diesen Lebewesen haben. Im menschlichen Lern- und Erkennungsprozeß nennen die Wissenschaftler der heutigen perzeptiven Psychologie das innere Bild, das dem Bild des Objekts gegenübersteht, die "innere Darstellung der Objekte im Gedächtnissystem des Gehirns (internal representation of every object in the memory system of the brain)".⁶ Dies könnte sich mit dem "Urbild" bei Goethe decken. Es wäre möglich, daß die "innere Darstellung der Objekte im Gedächtnissystem des Gehirns" bis auf die Spuren der uralten Erinnerungen der Menschen zurückgeht.

"Nichts ist drinnen, nicht ist draußen:
Denn was innen, das ist außen."⁷

"Denn was innen, das ist außen" war die große Voraussetzung in Goethes Naturforschung. Es war Ausgangspunkt seiner Farbenlehre und Morphologie. Für Goethe war die Auffassung der Formwandlungen mittels der geöffneten Sinne des Menschen nichts anderes als die Wachrufung des Urbildes als eine Spur der inneren Erinnerung.

Es ist Heraklit gewesen, der gesagt hat: "Alles fließt mit seinem eigenen Rhythmus." Auch Goethe versuchte, die Bildungs- und Wandlungsprozesse der

Tiere und Pflanzen in den Spuren der sich im eigenen Urrhythmus des Lebens entwickelnden Gestalten aufzufassen und in diesen Spuren die Urformen zu finden. Dieser Gedanke kehrt wieder in der heutigen Erforschung der Augenbewegungen und der visuellen Perzeption. Es wird untersucht, wie die sich stets bewegenden Menschaugen die Objekte abtasten und erkennen. Als Instrument wird dabei eine "Eye-Camera" gebraucht. Der Maler Paul Klee skizziert in seinem Buch "Das bildnerische Denken", in Erforschung seiner eigenen Gestaltung, wie die menschlichen Augen Objekte aufnehmen und was für Spuren sie dabei zeichnen.⁸ Er nennt es "Rezeptivbild" oder "Rezeptivhandlung". Es ist ein Versuch, die innere Logik der Konstruktion eines Bildes herauszuziehen. Ohne Hilfe des heutigen wissenschaftlichen Instruments, der "Eye-Camera", beschreibt der Künstler aus innerem Trieb die interne Logik der Augen.

Zu den abstrakten Künsten, die am Anfang dieses Jahrhunderts entstanden, gehört die Konkrete Kunst. Hier werden Farbe, Form, Licht, Raum und Bewegung, die vom natürlichen Objekt total getrennt worden sind, zu selbständigen Gestaltungsmitteln der bildenden Kunst. Im weiten Sinne gehört Klee auch hierzu. Die Konkrete Kunst wird aber oft nur von der mechanistischen Anschauung her aufgefaßt, weil die meisten Künstler in ihrer Gestaltung auf geometrische Konstruktionen angewiesen sind.

Über die Moderne Kunst, die von der Konkreten Kunst repräsentiert wird, sagte Max Bense in seinem Vortrag "Kunst in künstlicher Welt" (Ulm, 1956): "Nicht auf dem großen, empfindlichen Hintergrund unserer Stimmungen und Gefühle wird moderne Kunst verständlich, sondern erst auf dem Hintergrund des Geistes, des Intellekts, der Theorie." Er machte uns klar, daß in der heutigen Kunst auch eine Struktur existiert, wie in der Welt der Physik und Mathematik. Seine Aussage war für die heutige Auffassung der Kunst von großer Bedeutung. Ein neuer Horizont der Erkenntnis hat sich dadurch geöffnet. Bense zitiert in seinem Vortrag Nietzsches folgende Worte: "Genuß der Atomistik, der mathematischen Punkte..."⁹

Neben dieser Naturauffassung sieht man aber unter vielen Künstlern noch eine andere Übertragung des abendländischen Geistes, die auf Goethes Naturanschauung zurückgeht. Man versucht, das Ganze aufzufassen, indem man sich zur inneren Natur, zum Ursprung wendet. Josef Albers hat in seinen Bildern fast immer dem Quadrat den Vorzug gegeben. Max Bill machte sich unter dem Gesichtspunkt der "Struktur" Gedanken über die Kunstformen, die immer einem mathematischen Begriff entsprechen. Das Prinzip der Gestaltung, das dahinter liegt, ist aber

bei beiden gleich. Es beruht auf der inneren Natur des Menschen, also der Beobachtung der Urformen.

Die Kunstwerke dieser Männer schaffen zwar fern von den Objekten der Natur eine neue ästhetische Realität in einer künstlichen Welt, doch stehen sie der Natur am nächsten. Ich bin der Ansicht, daß sie Gemeinsamkeiten mit orientalischer und darunter auch mit japanischer Naturauffassung haben. Außerdem liegt hier ein weiteres wichtiges Thema: die moderne philosophische Synthese als Kreuzungspunkt der beiden Doktrinen, Strukturalismus und Dialektik, auf die uns Abraham A. Moles aufmerksam gemacht hat.¹⁰

Wenn wir hier auf "Synthese" oder "Annäherung an das Ganze" zu sprechen kommen, dürfen wir nicht vergessen, daß Max Benses Beitrag zur Semiotik auch von dieser Art war. Ferner erinnern wir uns an Charles Sanders Peirce (1839-1914), der Bense die theoretischen Grundlagen lieferte, und an seine handschriftliche Kopie des Gedichts "Der Rabe (The Raven)" von Edgar Allan Poe. Im Einklang mit dem eigentümlichen Rhythmus findet hier jede Linie Anklang bei der nächsten. Dadurch entsteht ein Raum aus Buchstaben, eine Art Kalligraphie. Peirce hat es mit Absicht geschrieben. Er wollte ausprobieren, wie man die Verbindung von Laut und Sinn, die von der poetischen Funktion der Sprache beeinflusst wird, ändern kann. Er wollte eine Wechselwirkung zwischen Laut und Sinn als autonome Faktoren.¹¹ Erweitert man diese Auffassung, stößt man an neue Gedichtformen oder an eine neue Welt des Sprachraumes wie bei R. Jakobson, dem Russischen Formalismus, der Konkreten Dichtung oder der Visuellen Poesie. Die Konkrete Dichtung wurde von Apollinaire und Mallarmé beeinflusst, die visuelle Poesie von Marinetti und den Futuristen.

Diese Beispiele erinnern uns von neuem daran, daß Linien, Graphismen, Formen, Farben, Laute, Räume und Bewegungen erst dadurch zur Existenz kommen, daß sie in der Vermischung der verschiedenen menschlichen Sinne vereint werden. Kandinsky benutzte den Ausdruck "das Geistige im Inneren der Form" und wies darauf hin, daß auch gleiche Farben (Formen) verschiedene Gefühle hervorrufen können, je nachdem mit welcher Form (Farbe) sie verbunden sind. Dieses Problem und auch die Fragen der Synästhesie und Assoziationswirkung gehen vielleicht auf Spuren von Erinnerung aus uralter Zeit zurück, wo alle Sinne noch im Gleichgewicht vereinigt waren.

André Leroi-Gourahn, ein Anthropologe der prähistorischen Periode, sagt, daß Menschen im Entwicklungsstadium des Affenmenschen "in dem Augenblick die Mög-

lichkeit zum Sprechen erhalten, wenn sie ein Werkzeug geschaffen haben." Er verbindet den Ursprung der Werkzeuge mit der "Hand", den der Sprache mit dem "Gesicht". Im Gleichgewicht der beiden Funktionen liegt nach seiner Auffassung das Wesen des Menschen.¹² Dieser Vorstellung nach müßte die Bildung der sichtbaren Formen und das Sprechen als Schaffung von Symbolen und Begriffen im Ursprung vereinigt gewesen sein, und zwar in einem funktionellen Gleichgewicht der beiden. Mit anderen Worten: Es müssen alle produktive Handlungen und alle Symbolisierungs- und Vermittlungstätigkeiten durch Zeichnungen oder Schrift irgendwie vereinigt gewesen sein. Verbinden wir Leroi-Gourahns Vermutung des "funktionellen Gleichgewichts zwischen Hand und Gesicht" mit dem Ursprung der "Form", können wir uns weiter das Leben der Menschen auf den Bäumen vorstellen, als sie noch nicht auf zwei Beinen standen und gingen, als sie noch stärker mit der Natur vereinigt waren. Der Mensch hat sich dabei wahrscheinlich an Ästen gehalten, um sich zu stützen. Diese ursprüngliche Handlung war vielleicht der Anfang einer langen Entwicklungsgeschichte der "Nutzform" der Werkzeuge, die durch Vorstellungskraft zustande kamen. Die Äste boten vielleicht gleichzeitig einen Artikulationsindex für die Erkenntnis des Raumes. Die Art der Zweige und die der Baumrinde können zusammen mit den menschlichen Schnitzereien in ihnen Zeichen zur Erkennung des Umfangs der Territorien gewesen sein. Und nicht zuletzt ernährten die Äste als eine schöne Naturszene die menschliche Vorstellung und bereiteten eine lange Entwicklungsgeschichte der "Form" in Bildern und Schrift vor. Diese "Formen" sind Urbilder, in denen Farbe, Textur, Raum, Rhythmus und Laut zusammengefaßt sind. Sie sind eine Art Urzeichen, die Entwicklungen, Entstehung und Wandlung in sich bergen. Streben wir nach der Bildung einer neuen Form, so setzt sie die Vereinigung der Sinne auf einer neuen Dimension und eine umfassende Neuordnung des Intellekts voraus. Dabei wird es wohl wichtig sein, daß Dinge, wie die oben erwähnten Urbilder und Urzeichen, wieder wachgerufen werden.

"Das heißt nicht nur eine Wiederkehr zum nicht differenzierten Ursprung. Heute müssen Kunst und Wissenschaft zu der neu überdachten 'Abstraktion' zurückkehren und von neuem den Weg der Vereinigung gehen. Genauso muß auch die Auslegung der Form zu der neu überdachten 'Abstraktion' zurückkehren. Es wäre jetzt nötig, daß sie einmal von ihrem Ursprung an untersucht wird."

Literatur:

- 1 P. Guiraud: *La Sémantique*, 1955
- 2 P. Kecskemeti: *Meaning, Communication and Value*, 1952
- 3 W. v. Goethe: *Die Natur (Fragment)*, aus: *Goethes Werke*, Bd. 13, 1955
- 4 E. F. Mac Nichol: *Three-pigment Color Vision*, aus: *Scientific American* Vol. 212, No. 6
- 5 G. Oster: *Phosphens*, aus: *Scientific American*, Feb. 1970, Vol. 222, No. 2
- 6 D. Noton and L. Stark: *Eye Movements and Visual Perception*, aus: *Scientific American*, Jun. 1971
- 7 W. v. Goethe: *Epirrhema*, aus: *Goethes Werke*, Bd. 1, Hamburg 1948
- 8 P. Klee: *Das bildnerische Denken, Dritte Auflage*, 1971
- 9 M. Bense: *Kunst in künstlicher Welt*, aus: *Werk und Zeit (Monatszeitung des Deutschen Werkbundes)*, 5. Jahrgang Nr. 11, 1956
- 10 A. A. Moles: *Information und Redundanz*, aus: *Kunst und Kybernetik*, herausgegeben von Hans Ronge, DuMont-Aktuell, 1968
- 11 R. Jakobson: *Verbal Communication*, aus: *Scientific American*, Sept. 1972, Vol. 227, No. 3
- 12 A. Leroi-Gourhan: *Le Geste et la Parole*, Editions Albin Michel, 1964, 1965

SEMIOSIS 19

Internationale Zeitschrift
für Semiotik und Ästhetik
5. Jahrgang, Heft 3, 1980

INHALT

Shutaro Mukai:	FORM ALS URBILD	5
Engelbert Kronthaler:	ALPHABET UND IDEOGRAMM ZUM VERHÄLTNIS VON LAUTSCHRIFT/IDEECHRIFT	13
Max Bense:	L'ESSAI DE MAX BILL "LA PENSÉE MATHÉMATIQUE DANS L'ART DE NOTRE TEMPS"	29
Claus Dreyer:	DIE REPERTOIRES DER ARCHITEKTUR UNTER SEMIOTISCHEM GESICHTSPUNKT	37
Max Bense:	ÜBER DIE SEMIOTISCHE REPRÉSENTATION VON "TEXTEN"	49
Matthias Götz:	BURIDANS ESEL. ZUR SEMIOTIZITÄT VON MARKEN	57
Luigi Romeo:	"ECCE HOMO! A Lexicon of Man" (Max Bense)	69
Chatman, Eco, Klinkenberg:	A Semiotic Landscape (E. Walther)	69
Internationaler Kongreß Palermo	24.-26.3.1980	71
Arbeitstreffen in Palermo	Juni 1980	71
ADDRESS		72
Internationales Semiotik-Colloquium	Suzette/Vaucluse	74
Semiotic Society of America		75