

Title	Ideographie und Alphabetschrift : Zur Ikonizität von Schriften
Sub Title	表意文字とアルファベット文字 : 文字のアイコン性について
Author	Stetter, Christian
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2018
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.55 (2018.) ,p.1- 29
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	ハンス・ ヨアヒム・ クナウプ教授退職記念号 = Sonderheft für Prof. Hans-Joachim Knaup
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20180331-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Ideographie und Alphabetschrift

Zur Ikonizität von Schriften

Christian STETTER

1. Schriftmythen, Buchstaben, Zeichen

Seit Platon beruht Schrifttheorie auf Mythen. Zu diesen gehört, dass die Alphabetschrift als Prototyp einer Lautschrift gilt, ihr Antipode, die chinesische Schrift, als das Paradigma einer Ideographie. In dem Maß, in dem die Schrift in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mehr und mehr als Medium *sui generis* begriffen worden ist, hat dieses höchst übersichtliche Bild der Dinge, an dem ja hier wie dort manches Wahre ist, zwar begonnen, sich zu wandeln, doch man bewegt sich – wie insbesondere der Versuch von J. De Francis (1989) zeigt, auch die Hanzi als Schrifttyp zu begreifen, in dem sich letztlich das universelle Prinzip der Phonematisierung durchgesetzt habe – auch in der Schrifttheorie noch immer mehr oder weniger in den Bahnen der Opposition von Ideographie und Lautschrift.

Der mythische Charakter dieser Deutungen zeigt sich am klarsten wohl an der Alphabetschrift. Sie steht in dem Ruf, „Zeichen des Zeichens“ zu sein (Humboldt 1824/1969). Wie etwa die Buchstabenfolge M + i + t + t + e das Wort /mitə/ der deutschen oralen Sprache bezeichne, so die einzelnen Buchstaben die Laute, aus denen dieses Wort gebildet wird. Daher gilt die Alphabetschrift als – im Vergleich mit den Hanzi – relativ leicht zu erlernende Schrift. Ein unbefangener Blick auf die Fakten zeigt jedoch, dass wir Buchstaben

im normalen Gebrauch einer Alphabetschrift keineswegs verwenden, um Laute der oralen Sprache zu bezeichnen. Vielmehr bilden wir durch ihre Kombination Wörter, literale Wörter, hier etwa durch die Aneinanderreihung von ⟨W⟩, ⟨ö⟩, ⟨r⟩, ... das Wort „Wörter“. Und die Bedeutung einer jeden Inskription dieses Wortes nicht nur in diesem Text, sondern in unzähligen anderen Texten, in denen von Wörtern in welchem Sinn auch immer die Rede ist, ob von den ein- oder mehrsilbigen Wörtern einer bestimmten Sprache, ob von geschriebenen oder gesprochenen, gedruckten oder gemalten, ist nie das orale Wort /vóəta/ oder dessen Pluralform, sondern stets und nur der Begriff „Wörter“. Die wird gegebenenfalls präzisiert, wenn, wie eben, von „ein- oder mehrsilbigen“, von geschriebenen oder gesprochenen, gedruckten oder gemalten die Rede ist. Das orale Wort /vóəta/ aber lässt sich nicht präzisieren. Es ist so oder so, wie es eben artikuliert wird.

Schon der Ausdruck „das orale Wort /vóəta/“ ist insofern problematisch, als es dieses Wort nur als unüberschaubare Menge dialektal unterschiedlichst artikulierter Tokens gibt, die in Hamburg deutlich anders klingen als in Köln, Dresden, Bern oder Wien. Das orale Wort existiert nicht so, wie die gedruckte Form es vortäuscht: als normiertes Unikat, vielmehr als Menge bestenfalls ähnlicher Kopien voneinander. Die aber könnte man nicht als Kopien voneinander auffassen, wenn man nicht verstünde, dass das, was im sächsischen Mund dunkel getönt als /vóədo/ daherkommt, dasselbe bedeutet wie das, was wir Schriftdeutsch als „Wörter“ schreiben. Dass nun die Bedeutung des in Dresden gesprochenen Wortes /vóədo/ weder *qua* Intension noch gar *qua* Extension das orale Wort /vóəta/ sein kann, sondern ebenfalls und nur der Begriff oder die Intension „Wörter“, dies sollte wohl auch dem hartnäckigsten Anhänger der Lautschrift-Theorie einleuchten.

Das orale Wort /vóəta/ und das literale Wort „Wörter“ des Deutschen haben also – *grosso modo* – ein und dieselbe Bedeutung, die man logisch als

die Intension ‚Wörter‘ bezeichnen könnte. In diesem logischen Begriff von sprachlicher Bedeutung ist allerdings von allen konnotativen bzw. subjektiven Färbungen der jeweiligen Auffassung des Sinns abgesehen. Das Lexikon einer Sprache, die verschriftet ist wie die sogenannten National- oder Hochsprachen Deutsch, Englisch, Französisch, Spanisch, Chinesisch (Mandarin), Japanisch, Koreanisch, besteht somit immer aus der Vereinigungsmenge von oralem und literalem Wortschatz. Die Zuordnung beider Mengen geschieht dadurch, dass Elementen des oralen Wortschatzes eines oder auch mehrere Elemente – wie dies etwa im Japanischen möglich ist – des literalen Wortschatzes zugeordnet werden können, insofern orales und literales Wort dieselbe Bedeutung haben, genauer gesagt: denselben semantischen Wert in dieser Sprache – woraus eben folgt, dass dieser Wert ein chronisch fluktuierender ist, vergleichbar dem Aktienkurs eines Unternehmens mit bewährten wie mit riskanten Geschäften. Die Zuordnung von oralem und literalem Wort wird über das Lesenlernen erworben, und sie vollzieht sich – dies wird am Schreiben wie am Lesen deutlich – als Abbildung aus dem jeweiligen oralen Dialekt in die Schriftsprache, also extensional. Die Grundeinheiten dieser Abbildung sind – wie man sieht – die Wörter der betreffenden Sprache, nicht etwa Morpheme oder gar Phoneme.

Buchstaben sind also im normalen Gebrauch der Alphabetschrift keine Zeichen. Sprachliche Einheit ist – das hat schon Saussure geklärt – stets nur, was in einer bestimmten Sprache, sei diese nun orale, Schrift- oder Gebärdensprache, als *signifiant* verwendet wird, also mit einem *signifié* eine untrennbare Einheit bildet: Mit Wittgenstein zu sprechen ein – nach den Regeln einer bestimmten Sprache gebildeter – Ausdruck, dem im Gebrauch eine bestimmte Bedeutung gegeben wird. Die kleinsten Einheiten auch einer Alphabetschrift-Sprache wie etwa des Schriftdeutschen sind einsillbige Morpheme wie *an-*, *ein-*, *-en*, *ge-*, *un-*, *ver-* usw.

Alphabetschriftliche Wörter sind also, mit Saussure zu sprechen,

Zeichen, deren signifiant auf besondere Weise gebildet wird, nämlich durch Kombination abstrakter Figuren, die in landläufiger Sprache „Buchstaben“ genannt werden. Doch zum Buchstaben wird die Figur I erst, wenn man sie wie einen Buchstaben verwendet, so nämlich, dass sie zusammen mit anderen ein Wort bildet. In einer Szenen-Schreibweise wie „StudentInnen“ wird diese Figur keineswegs als Buchstabe verwendet, sondern als Abkürzungszeichen. Erst die zulässige Kombination mit anderen Buchstabenfiguren macht also aus dem I einen Buchstaben. Und was „zulässig“ heißt, ist in den orthographischen Registern der Buchstabenfolge, der Getrennt- und Zusammenschreibung und der Groß- und Kleinschreibung der jeweiligen Schriftsprache festgelegt. Der Buchstabe I besteht somit aus der Kombination der Figur I mit einer Menge von Verwendungs- oder Distributionsregeln, ist also ein Summengenstand, bestehend aus Figur + Distributionsregel. Den kann man als solchen nicht sehen, man muss ihn verstehen.

Ganz anders scheint der Fall bei einem Hanzì oder Kanji wie 中. In beiden Schriftsprachen bedeutet das Zeichen einen Begriff, den wir im Deutschen als „Mitte“ oder „mitten in ...“ wiedergeben würden. Diesen stellt es *intentione prima* dar, durch nichts als sich selbst, ohne dass ihm – betrachtet man es für sich allein – irgendeine Information darüber zu entnehmen wäre, welcher Sprache es angehört, wie es also „auszusprechen“ wäre – eine Redeweise, die wörtlich genommen unsinnig ist, die tatsächlich aber die kognitive Realität der oben beschriebenen Gesamtmenge von oralem und literalem Wortschatz bestätigt. Erst im Kontext anderer Zeichen wäre hier zu entscheiden, ob es sich um ein Element der chinesischen oder der japanischen oder möglicherweise einer dritten Sprache handelt. Man könnte es ja mühelos unseren Kindern im ersten Schuljahr beibringen, sodass sie etwa in einer Art Rebus-Schreibweise den Ausdruck „IN DR 中“ zu schreiben lernten.

Die Redeweise, dass in der Sprache X das Zeichen oder auch

Wort Y einen Begriff Z bedeute, ist erklärungsbedürftig. Nimmt man sie wörtlich, so denkt man in der Regel an Wörterbücher, wo die Bedeutung eines Lemmas, also Z, durch Umschreibungen oder Beispiele exemplarischer Verwendungen wiedergegeben, also indirekt angedeutet wird. Das Wort „Begriff“ deckt hier bestenfalls Ausdrücke oder Umschreibungen von solchen ab, die als Unterscheidungen, in traditioneller logischer Terminologie: als kategorematische Zeichen verwendet werden. Auf Präpositionen, Konjunktionen, Pronomen oder Zahlwörter trifft diese Kategorisierung nicht zu. Was ein Wort in einer bestimmten Sprache bedeutet, lässt sich genau nur durch es selbst sagen. Uns fehlt – ein bemerkenswertes Faktum – eine alles umfassende Kategorie für das, was wir „die Bedeutung des Wortes ...“ nennen. Saussure hat dieses letztlich nicht kategorisierbare den *signifié* genannt hat, der eben durch einen und nur einen *signifiant* auszudrücken ist, an den er deswegen ebenso unlöslich gebunden ist wie dieser an ihn. Diese Bindung an den *signifiant*, umgekehrt betrachtet: dessen Interpretation im Gebrauch der Sprache gilt als arbiträr, was nichts anderes heißt als: ist an die Regularitäten oder Konventionen gebunden, die den Sprachgebrauch leiten. Der lässt sich buchstäblich nur extensional beschreiben, das heißt: syntaktisch. Der Zusammenhang von Syntax und Semantik ergibt sich aus einem Prinzip, das Frege für die Logik in den Ausdruck gefasst hat, das Wort habe nur im Satzzusammenhang Bedeutung. Man kann es allgemeiner als Prinzip fassen, das einer jeden normalsprachlichen Syntax zugrunde liegt: „Das Wort hat nur im Zusammenhang des Satzes bzw. der Phrase Sinn oder Bedeutung“.

Was ist nun die Extension des oben verwendeten Ausdrucks „die Sprache X“? In einer linguistischen Beschreibung wird als dessen Bezugnahmegebiet stets eine bestimmte Sprache vorausgesetzt – Deutsch, Englisch, Japanisch –, ohne dass dabei gefragt würde oder gefragt werden müsste, was diese *als Sprache* eigentlich ist. Man bewegt sich, sie beschreibend, ja in ihr. Als Medium wie als Gegenstand ist sie jeweils so

evident gegeben, dass sich die Frage zu erübrigen scheint. Faktisch bezieht man sich, sobald beim Geschäft Belege erforderlich werden, auf einen durch Textbelege fragmentarisch erfassten Bestand dessen, was in einem bestimmten Zeitintervall in der betreffenden Sprache alles geschrieben worden ist, schon dies eine alle Dokumentationsmöglichkeiten weit übersteigende Extension des Begriffs Sprache X. Eine auch nur minimale Dokumentation des oralen Pendantes dieses literalen Modells der Sprache X läge erst recht jenseits aller technischen wie pragmatischen Möglichkeiten. Von keiner Sprache haben wir somit ein Gesamtbild, es sei denn ein fragmentarisches, vermittelt stets durch ein literales Modell. Ein solches besteht in erster Instanz aus Inskriptionen und nur aus solchen. Auch eine noch so umfangreiche Dokumentation oralen Sprachgebrauchs besteht ja aus solchen. Hier hätte eine alte Tonbandaufzeichnung gegenüber neueren digitalen Aufnahmen immerhin den einen Vorzug, dem Aufgezeichneten wenigstens in ihrer analogen logischen Qualität nicht nur zu ähneln, sondern zu gleichen. Während paradoxerweise digitale Aufzeichnungen ihre in der Regel bessere dokumentarische Qualität der Tatsache verdanken, dass sie dem Original in logischer Hinsicht nicht gleichen. So oder so hat die Kodierung der Inskription im Medium der Alphabetschrift aus ihr schon in der Antike den Typ gemacht. Mit der Erfindung des Drucks mit beweglichen Lettern ist dieser *qua* Typenfolge fassbare Realität geworden. Mit diesen Überlegungen sind wir beim Thema.

2. Bilder und Texte

Die Schrift ist also das Medium, in dem wir uns ein Bild von unserer Sprache machen können und müssen, sofern dieses von Dauer sein soll. Dies gilt zunächst in metaphorischem Sinn, und die Bilder, die wir uns so machen, haben kaum eine Eigenschaft, die wir in buchstäblichem Sinn Bildern zuschreiben. Sie bestehen aus Wörterbüchern oder Grammatiken, Texten besonderer Art, die man nicht liest

wie Tageszeitungen oder Romane, sondern deren Gebrauch man eigens lernen muss. Es gehört ein Können und Wissen dazu, das nur Spezialisten erwerben. Man kann es nur durch das Studium von Texten und den Umgang mit ihnen erwerben, nicht aber durch Anschauung.

Voraussetzung dafür, Voraussetzung also einer ganzen Reihe von Disziplinen von den Philologien bis hin zur theoretischen Linguistik ist, dass durch die Verschriftung unserer Sprache uns bereits Bilder der oder doch vieler Wörter unserer Sprache gegeben sind. Hier ist nun von „Bild“ nicht mehr in übertragenem Sinn die Rede, sondern im buchstäblichsten, der hier denkbar ist: In jeder Alphabetschrift zumindest historisch gewachsener Nationalsprachen wie Französisch, Deutsch, Englisch, Spanisch usw. liegen die Wörter längst – das braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden – als Mengen gleicher oder weitgehend gleicher Buchstabenfolgen vor, artikuliert also mittels der orthographischen Register der Buchstabenfolge, der Getrennt- und Zusammenschreibung und, gegebenenfalls, der Groß- und Kleinschreibung.

Jedes Wort des letzten Absatzes – *doch*, *Voraussetzung*, *dafür*, ... – kann man, obwohl es sich dabei sämtlich um Inskriptionen handelt, doch als Exemplar einer Menge von Typen {..., *dafür*, ..., *doch*, ..., *Voraussetzung*, ...} auffassen. Selbst oder gerade professionelle Linguisten, Lexikographen etwa, würden die hier aufgeführten Inskriptionen ohne große Umstände als – korrekt geschriebene – Wörter des Deutschen identifizieren. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass diese Inskriptionen eine Eigenschaft aufweisen, in der sie gerade kein Bild der ihnen zugeordneten oralen Wörter sind: Sie sind logisch digital, während jedes Token der entsprechenden Mengen oraler Wörter {..., /*dafür*/, ...} analog artikuliert ist.

Diese Eigenschaft des alphabetschriftlichen Wortes hat dem oralen in unserer Tradition den Ruf eingetragen, es bestehe aus einzelnen Lauten. Jeder Buchstabe ist ja eine Artikulationseinheit für sich, die kleinste, nicht

weiter zerlegbare des alphabetschriftlichen Wortes, denn Buchstaben sind, logisch betrachtet, atomare Einheiten. Allerdings keine sprachlichen Einheiten, denn für sich hat keine eine Eigenschaft, die man „Bedeutung“ oder „*signifié*“ nennen könnte. Die ihnen vergleichbare orale Einheit ist die Sprechsilbe, die in der Orthographie in Form der Worttrennungsregeln buchstäblich an den Rand verdrängt worden ist. Erst am Seitenrand wird sie gelegentlich sichtbar.

Fasst man also das alphabetschriftliche Wort als Bild des oralen auf, so handelt es sich hierbei höchstens um ein grobrastriges Bild, vergleichbar den Reproduktionen von Fotografien in Zeitungen des frühen 20. Jahrhunderts. Nun wird jede digitale Kopie eines Originals von vielen analogen Kopien desselben Originals eingeschlossen, ohne dass die digitale Kopie diese ihrerseits einschließen würde. Denn die Transformation analoger in digitale Repräsentation ist immer mit einem Verlust an Information verbunden. Worin besteht also der Verlust, mit dem beim alphabetschriftlichen Wort der Gewinn des Digitalen bezahlt wird? Diese Frage führt in letzter Instanz zurück zu den Abstraktionen, auf denen die Phonologie beruht, denn das Buchstabeninventar jeder Alphabetschrift beruht auf einer phonematischen Analyse der in ihr verschrifteten Sprache. Die Antwort findet sich in einer Phänomenologie der Stimme.

Die Stimme wird beim Sprechen geformt, und zwar gemäß den folgenden Parametern: (1) Bewegung und Hemmung; dies ist der Grundmodus der stimmlichen Artikulation; (2) Sonorität; (3) Melodie; (4) Rhythmus; (5) Lautstärke; (6) Geschwindigkeit; (7) Klangfarbe. Alle diese Parameter beziehen sich auf Segmente oder Einheiten der parole oder auf die jeweilige Rede als Ganzes. Jede Äußerung ist dabei charakterisiert durch eine bestimmte Melodie, einen bestimmten Rhythmus usw., und manche dieser Eigenschaften wie Melodie, Rhythmus oder Klangfarbe werden die sprechende Person ebenso charakterisieren wie die einzelne Äußerung. Geschwindigkeit oder Lautstärke werden je nach Sprechsituation variieren. Die Phonologie zielt aber auf die

Beschreibung des Sprachsystems. Daher fragt sie danach, welche kleinsten systematischen Artikulationsschemata unabhängig von solchen sprecher- oder situationsabhängigen Kriterien für die Bildung der kleinsten oralen *signifiants* relevant sind. Aus dieser spezifischen Verengung der Fragestellung ergibt sich die klassische Definition des Phonems als der kleinsten bedeutungsdifferenzierenden Einheit der Sprache (Trubetzkoy 1933).

In diesem Konzept ist so von allen gestischen Eigenschaften der Stimme abgesehen, mit denen in der aktuellen Situation das zum Ausdruck gebracht wird, was sich in der logischen Semantik der verbalen Sprache nicht sagen, sondern sich nur hic et nunc zeigen lässt, das – um mit Peirce zu reden (Peirce 1934, S. 169–185) – Ikonische wie Indexikalische der oralen Rede, das sich jeder Typisierung entzieht. Dies reduziert die Artikulationsparameter auf genau zwei: auf Bewegung/Hemmung mit den Merkmalen [\pm offen] und auf Sonorität mit den Merkmalen [\pm sonor]. Mit der Deutung des Parameters Bewegung/Hemmung durch die Merkmale [\pm offen] wird die Abstraktion von der Ebene der parole vollzogen, mit der Deutung der Sonorität durch die Merkmale [\pm sonor] wird diese auf eine einzige Qualität reduziert. Diese Serie von Abstraktionen liefert die beiden Extrema [+ offen, + sonor], den vollen Vokal, und [- offen, - sonor], den reinen Konsonanten. Das Resultat war nur noch auf die Opposition [+ nasal] : [- nasal] abzubilden, um ein Merkmalraster zu erhalten, das mindestens auf die bekannten europäischen Sprachen passte.

Auch die Parameter Bewegung/Hemmung und Sonorität sind an sich kontinuierlicher Natur und darum analog. Doch ihre Repräsentation in Form einer kombinatorischen Merkmalmatrix bildet die Menge möglicher Eigenschaften des Phonems auf ein System von Feldern ab. Bei diesem Verfahren bleiben nicht nur die Sonanten als eigene Kategorie auf der Strecke, sondern es wird vom Format des Ansatzes her der Schein einer endlichen Anzahl von in der Sprache möglichen Lautqualitäten erzeugt. Nun bildet

faktisch jede Sprache nur eine endliche Anzahl von Phonemen aus, und die Menge der Bedeutungs differenzen zwischen Wörtern ist gleichfalls endlich. Die konnte somit ihrerseits auf wenige Phoneme abgebildet werden. Deren Menge musste lediglich groß genug sein, um kombinatorisch einen hinreichend großen Wortschatz zu erzeugen. Damit war die Gleichung [Phonem = kleinste bedeutungsdifferenzierende Einheit] der Sprache so nahe gelegt wie nur irgend möglich. Aus einer Relation, die über sprachlichen Einheiten operiert, war selbst eine Einheit geworden.

Mit der Bewegung war der gestische Charakter der parole aus der Betrachtung eliminiert, das, was jede orale Äußerung, und sei sie noch so banal, zu einem Original macht, das kopiert wie gefälscht werden kann – das also, was diese Äußerung zu einem Bild im buchstäblichen Sinn macht, der hier mit dem logischen zusammenfällt. Je „tiefer“ eine Orthographie im Gebrauch der jeweiligen Schrift wurde, und auf je mehr Dialekte jedes einzelne literale Wort abzubilden war – das Wort ⟨weiß⟩ etwa auf eine Menge, deren Varianten von /vaes/ über /ve:s/ bis zu /voas/ reicht –, desto mehr entfernte sich das per Alphabetschrift erzeugte Artikulationsbild vom Abgebildeten in seinen Qualitäten als ästhetische Erscheinung, mit Peirce zu sprechen, in seinen ikonischen Qualitäten.

Das *arbitraire du signe* lag also mit Saussures Wendung hin zum Sprachsystem gleichsam in der Luft. Es konnte in dieser Konstellation gar nicht anders verstanden werden denn als Prinzip willkürlicher Artikulation des sprachlichen Zeichens. Das pure Faktum, dass die Linguistik eine Disziplin ist, deren Genese intern mit der Entwicklung der Alphabetschrift zusammenhängt, lieferte dieser Disziplin ein Grundaxiom zur Deutung oraler Sprache, das sich ganz und gar ihrem literalen Darstellungsmodus verdankt.

Ganz anders die Verhältnisse bei den Hanzì oder Kanji, etwa beim 中: Schon als ästhetische Erscheinung ist es etwas anderes als seine Transkription

durch *Hiragana* なか oder gar durch die Buchstabenfolge „naka“. Es ist eine Ganzheit, kein linear geordnetes Schema. Wenn man seine Bedeutung kennt, kann man kaum anders, denn es als bildliche Darstellung dessen zu nehmen, was es bedeutet, so wie man im 山 den Berg, im 日 die Sonne, im 兄 den älteren Bruder sehen wird, das Großmaul auf zwei Beinen. Diese „ursprünglichen Bilder“ – so die traditionelle chinesische Bezeichnung für sie – belegen den Ursprung der Schrift in der bildlichen Darstellung von Gegenständen menschliche Rede. Bis heute legen sie die Vermutung nahe, dass in jeder Schrift Reste ihres ursprünglich ikonischen Darstellungsmodus bewahrt sein müssten. So scheint die Hartnäckigkeit, mit der sich – aller Erfahrung und Logik zum Trotz – die Auffassung hält, die Alphabetschrift sei eine Lautschrift, letztlich darin begründet, dass das literale Wort „darin“ dem, der es zu lesen versteht, wie ein Bild seiner „Aussprache“ vorkommt.

Selbst als Kalligraphie geschrieben, bleibt aber das 中 ein Schriftzeichen, und das heißt: ein Diagramm. Seiner Schreibung als Bild sind Grenzen gesetzt. Das Schema muss erkennbar bleiben. Dieses ist in Bezug auf einen bestimmten Inskriptionsraum definiert: Sein Mittelpunkt liegt exakt auf dem dieses Raumes, sein Schema muss in dessen Koordinaten ausbalanciert sein, die Dicke des Pinselstrichs darf ein bestimmtes Verhältnis zur Gesamtgröße der Figur nicht überschreiten usw. Doch das Diagrammatische betrifft hier in erster Linie die Formung des signifiant, während bei einem alphabetschriftlichen Wort ja selbst die Bedeutung durch eine Kombinatorik dargestellt wird, die auf Auswahlen abstrakter Figuren oder Figurenfolgen dargestellt wird. Beispiele dafür sind die Wortendungen „-en“ oder „-er“ des Deutschen, *de facto* aber schriftsprachlicher Wörter des Deutschen, die mit dem Aufkommen des Buchdrucks als konventionelle Endungsschemata die Vielfalt von Ligaturen ersetzen, die sich im Typenrepertoire Gutenbergs noch finden, zwei Jahrhunderte später aber verschwunden sind (Giesecke 1990).

Doch ist nicht gerade die oben erwähnte Möglichkeit, das Zeichen 中 in einem Rebus zu verwenden, wo es eben eine Bedeutung „Mitte“, „inmitten von ...“, „mittel“ oder ähnlich darstellt, Beleg dafür, dass sich gerade in diesen „ursprünglichen Bildern“ des Chinesischen das Pikturale oder Ikonische als die Basis der Schrift schlechthin bewahrt hat, während wir uns anhand unserer Schrift nur noch in metaphorischem Sinn Bilder von unserer Sprache, erst recht von der Bedeutung schriftsprachlicher Zeichen machen können? Zeigt nicht der Graphismus 中 für wie durch sich selbst die Bedeutung „Mitte“ dadurch an, dass eben der senkrechte Strich das Rechteck genau in der Mitte in zwei Teile teilt?

So suggestiv diese Sichtweise sich aufdrängt, sie vergleicht Unvergleichbares miteinander. Bedeutungen kann man nicht sehen. Sie ist eine Spielart der Auffassung, dass Repräsentation auf Ähnlichkeit beruhe. Nun kann das Zeichen 中 vielen anderen Graphismen ähnlich sein, nicht nur als Graphismus überhaupt, sondern auch hinsichtlich seiner Binnenartikulation, etwa der schematischen Darstellung eines an einem Pfahl angenagelten Schildes oder etwas Ähnlichem. Jedes kann mit jedem in irgend einer Hinsicht verglichen werden, das Wort „in“ zum Beispiel mit einer Ehe, denn besteht es nicht wie diese aus zwei korrelativen Teilen, die zusammen ein Ganzes bilden, was wiederum auch auf die Korrelation von Eiweiß und Dotter zutrifft? Es kommt je nur darauf an, ein geeignetes *tertium comparationis* zu finden.

Nelson Goodman hat in seinen *Languages of Art* aus einem ähnlichen Argument seine Auffassung abgeleitet, dass die Funktion der Repräsentation, die wir exemplarisch in Bildern realisiert sehen, die ein bestimmtes Objekt darstellen – etwa ein Portrait eine Person –, nicht auf Ähnlichkeit beruhe, sondern darauf, dass sie die gleiche Struktur aufweise wie die logische Relation der Denotation: Ein gewisses Etikett, ein Begriff, ein Bild, eine Beschreibung, trifft auf eine Menge von Objekten zu, diese fallen entsprechend unter sie, werden von ihr bezeichnet oder eben denotiert. Im Kern beruht dieses Argument darauf, dass

jede Darstellung von etwas, ein Passbild ebenso wie eine Landkarte oder eine Skizze, klassenbildend wirkt: Schon das Passbild ist ja für die Dauer seiner Gültigkeit gleichsam als Abkürzung für eine Sammlung täglich gemachter Aufnahmen der dargestellten Person zu lesen, die sich ja als Erscheinung – als die sie abgebildet wird – von Tag zu Tag mehr oder weniger merklich verändert. Gerade deswegen ist Goodmans Argument aber missverstanden, wenn man es als schlichte Widerlegung der „Ähnlichkeitstheorie“ versteht. Es zielt vielmehr darauf, dass dieser Ansatz den Weg zu einem angemessenen Verständnis der vielfältigen Funktionen von Symbolen von vornherein verstellt, es einen Sonderfall des Symbolisierens zum Paradigma macht.

3. Ikonizität und Exemplifikation

Was ist also das Ikonische? Peirce fasst es als eine „interne“ Qualität eines Objekts, eine bestimmte Beschaffenheit, aufgrund derer es als Zeichen für etwas genommen wird. Weder ist es ein Index, der – wie auch immer – auf etwas anderes hinweist, noch bedeutet oder zeigt es etwas aufgrund einer Regel wie etwa sprachliche Ausdrücke. Es ist nach Peirce sein So-und-so-beschaffen-sein, das es zum Zeichen macht oder aus dem sein Zeichen-sein erwächst (vgl. Peirce 1934, S. 169 ff.) Nun hat ein jeder Gegenstand beliebig viele Eigenschaften. Die Schwierigkeit des Begriffs des Ikonischen liegt somit darin, dass er kein Kriterium für die Selektion von Eigenschaften angibt, die es gestatten würden, in diesem Sinne interne, für die Zeichenfunktion wesentliche von unwesentlichen Eigenschaften zu unterscheiden. So intuitiv fasslich er scheint – er läuft auf eine Tautologie hinaus: Das Ikonische ist das, was das Bild zum Bild macht – und umgekehrt. Will man dieses Rätsel lösen, so muss man das Problem der Selektion von Eigenschaften lösen, die aus den unendlich vielen Eigenschaften eines Bildes diejenigen ausfiltern, die für es als Bild unverzichtbar sind.

Nach Goodman sind dies diejenigen Eigenschaften, die das Bild als

Bild exemplifiziert. Ives Kleins *Monochrome bleu* hat viele Eigenschaften: dort und dort dann und dann gemalt worden, ausgestellt worden zu sein, zwei Schwesterbilder, den und den Namen zu haben usw. Doch als Bild hat es die singuläre Eigenschaft, dass seine gesamte Fläche mit genau einer Farbe ohne irgendwelche Schattierungen bedeckt ist, eine Eigenschaft, die es mit Kleins übrigen *Monochromes* teilt, von denen jedes diese Eigenschaft nicht nur aufweist, sondern gleichzeitig eines der seltenen originalen Muster für diese Eigenschaft ist. Alle drei *Monochromes* sind buchstäblich seltenste Originale auch in dem Sinne, dass jedes von ihnen den einmaligen Grenzfall eines Bildes in dem Sinne darstellt, als es diesen für jeden Farbton genau einmal gibt. Man kann es also lesen als Symbol für das, was es selbst ist. Andererseits ist aus diesem Grund jedes der *Monochrome* ein Muster für die wahrhaft paradoxe Eigenschaft, ein Original zu sein, von dem es eine beliebig große Klasse von Originalen der gleichen Art geben könnte, wenn der Meister es eben nicht bei diesen drei hätte bewenden lassen – ein Original also in zwei grundverschiedenen Hinsichten, die es durch sein pures So-sein exemplifiziert. Diese in der Tat einmalige Konstellation macht also das Ikonische an ihm aus.

Exemplifikation ist eine Inverse der Repräsentation, deren logische Form die Denotation ist. Kleins *Monochromes* weisen genau die eben beschriebenen Eigenschaften auf, zu deren Extension sie zählen – und in diesem Fall auch vollständig erfüllen. Genau darum exemplifizieren sie diese Eigenschaften: Indem man sie als Originale im beschriebenen Doppelsinn erkennt, nimmt man – wie schon der Künstler bei der Produktion – Bezug auf diese ihre singuläre Beschaffenheit. Wer das nicht tut oder vermag, wird vor ihnen verständnislos stehen und sich fragen, warum diese Farbflächen im Museum hängen. Die *Monochromes* habe zweifellos auch die zumindest sporadisch auftretende Eigenschaft, so betrachtet zu werden. Doch wenn sie auch solche Reaktionen provozieren oder in den ersten Jahren ihrer Existenz

provozieren mochten, so exemplifizieren sie sicher diese Eigenschaft nicht. Möglicherweise aber die, zu den Kunstwerken zu gehören, die sich dem breiten Publikum erst spät erschließen, wie es schon manchem späteren Klassiker ergangen ist.

Ohne Vorgänger wie die Kompositionen aus Quadraten und Rechtecken Mondrians wären Kleins Kreationen kaum möglich gewesen. Im Expressionismus hätte sozusagen die passende Konjunktur gefehlt, die sie nach Mondrian als originelle Schöpfungen reussieren ließ. Ihre internen Eigenschaften erweisen sich in solcher Perspektive als Resultate von Selektionen, die von bestimmten Kontexten abhängig waren. Das Ikonische wird, so betrachtet, zur Kehrseite des Differentiellen. Es beruht auf Zuschreibungen. Man wird es als Ikonisches sehen können, wenn man zugleich versteht, von woher diese erfolgen, was also die Bezugnahmegebiete sind, auf denen sie beruhen. Dies wiederum nur, wenn man das Objekt, dem Ikonizität zugeschrieben wird, als ein Symbol in einem Symbolschema begreift, eine handschriftliche Inskription des Wortes „und“ durch Franz Kafka beispielsweise als Konjunktion der deutschen Sprache und nicht als Probe der Handschrift Kafkas.

Zeichen gibt es nicht einfach, das zeigen diese Überlegungen. Sie werden zu solchen im Rahmen menschlicher Wahrnehmungen und Handlungen und im Kontext von Symbolschemata, das heißt: durch ihre syntaktischen Relationen zu den übrigen Elementen desselben Schemas. Die Arbitrarität des *signe linguistique* erweist sich so als Gegenteil dessen, als was sie erscheint: nicht als Ursprüngliches, aus dem der sprachliche Sinn wie ein Mysterium erwächst, sondern als Resultat vorgängiger Sinngebung, als Camouflage einer Operation, die aus dem Zeichen etwas macht, das nur Ausdruck sein soll für etwas kategorial Anderes.

Auch das, was wir den Ausdruck eines Kunstwerks nennen, ist Resultat von Zuschreibungen, das hat Goodman in einer sprachkritischen Untersuchung

geklärt. Wenn wir ein grau in grau gemaltes Bild als trauriges Bild wahrnehmen, dann nehmen wir das metaphorisch, was es buchstäblich für uns exemplifiziert, eben grau in grau gemalt zu sein. Ausdruck, so Goodmans Formel, ist metaphorische Exemplifikation (vgl. Goodman 1997, S. 57–63). Wenn uns eine Zwölfton- oder sonst auf serielle Weise erzeugte Komposition als konstruiert vorkommt und damit nicht als Musik, von der wir vielleicht als solche Ausdruck, Emotionalität, Spontaneität oder dergleichen erwarten, dann unterliegen wir dem gleichen Missverständnis wie der Betrachter, der ratlos vor Kleins Monochromen steht und sich fragt, wie dies Bilder sein sollen: Denn eben das exemplifiziert doch eine auf gekonnte Weise seriell erzeugte Komposition: dass sie berechnet ist. Folglich wird ein in diesem Sinn gekonntes Werk genau dies zum Ausdruck bringen. Wer das Konzert eines Streichquartetts besucht, sollte sich nicht darüber beklagen, dass er den Oboenklang vermisst, den er so liebt. Das Ikonische des Quartettklangs wäre aus solcher Wahrnehmungsperspektive, dass es nicht wie eine Oboe klingt. So könnte man die Fixiertheit darauf, im Hanzì oder Kanji das Bild zu sehen, nicht das Schriftzeichen, darauf zurückführen, dass diese Zeichen eben nicht aus dem zusammengefügt sind, was wir traditionell als willkürliche Buchstabenfiguren aufzufassen geneigt sind. Ihre Bildhaftigkeit wäre damit der Widerschein dessen, was sie aus gewohnter Perspektive alles *nicht* sind. Was aber wäre das, was weder groß noch klein, weder bunt noch schwarz-weiß, also weder P_1 noch P_2 noch P_i noch P_n ist? Die Menge negativer Eigenschaften ist endlos.

4. Das Ikonische der Schrift

Von Fixierung ist hier in der Tat zu reden. Schon eine einfache Überlegung macht den Kategorienfehler klar, den man dann begeht, wenn man ein sogenanntes ursprüngliches Bild – entgegen seiner durchaus zutreffenden Bezeichnung – für ein Bild nimmt: Bilder wie Monets *Frühstück im Grünen* oder Klees *Zwitscher-Maschine* oder eine chinesische Landschaftsmalerei aus dem 18.

Jahrhundert sind zwar eingebunden in unterschiedliche kulturelle Kontexte und Traditionen der jeweiligen Malerei, aber doch universell verständlich. Sie sind grundsätzlich jedermann zugänglich, der seine Augen offen hält und sie mit anderen Produktionen desselben oder ähnlicher kultureller Kontexte vergleicht. Denn sie sprechen in erster Instanz für sich nicht durch das, was sie repräsentieren, sondern was sie beispielsweise an spezifischer Wahl und Gestaltung des Sujets oder der Maltechnik exemplifizieren, wofür sie also im Rahmen ihres jeweiligen Kontextes als Muster genommen werden könnten. Unabhängig von der Sprachkenntnis des Betrachters erschließen sie sich so oder so. Einem mit der Malerei des 20. Jahrhunderts vertrauten Japaner, der kein Deutsch, vielleicht auch kein Englisch spricht, werden sich Klees Bilder wahrscheinlich besser erschließen als einem Deutschen, der mit moderner Kunst nichts anfangen kann, dafür seine Wohnung mit Reproduktionen heimischer Landschaftsmalerei schmückt. Des letzteren Sprachkenntnisse werden diesem ebenso wenig ein Verständnis von Klee vermitteln können, wie dem Japaner bei seinen Bemühungen um Klees Werk sein Japanisch im Wege steht. Mit dem kann er sich durchaus den Werkkontext hinreichend erschließen. Und es gibt keine privilegierte Interpretation der *Zwitscher-Maschine*, so suggestiv auch Klees Titelwahl ist: Ich muss in dem Bild keine solche sehen, denn es ist ein Original. Durch keine Kopie kann es vollständig wiedergegeben werden. Folglich ist das, was es exemplifiziert, unerschöpflich. Aus seiner Tradition kommend kann der Japaner an diesem Bild vielleicht Züge entdecken, die dem Klee-Spezialisten wegen seines Spezialistentums entgehen. Die Fülle des Bildes (vgl. Goodman 1997, Kap. 5) schützt es sozusagen vor der wahren Interpretation.

Nehmen wir dagegen einige „ursprüngliche Bilder“ wie 人, 女, 子, 日, 山, 門, 干, 占, 久, die für sich selbst zu sprechen scheinen: „Mensch“, „Frau“, „Kind“, „Sonne“, „Berg“. Doch was ist die Bedeutung schon der folgenden Zeichen 門, 干, 占, 久? Und was mit einfachen Komposita wie 京, 好, 如, 姦? In dem 子 wird man

nach entsprechender Erklärung das (auf den Rücken gebunden getragene) Kind erkennen wollen oder können, und dass 門 „Tor“ bedeutet, ist dem Europäer vielleicht noch einsichtig, wenn man ihm die Abbildung eines traditionellen chinesischen Tores zeigt. Doch die Evidenz dürfte schon beim 干 (»trocken«) aufhören, von den übrigen – hier mit Bedacht nicht ins Deutsche übersetzten – Zeichen zu schweigen.

In der Tat kann und muss man die eben vorgenommenen Zuordnungen 人 \approx Mensch, 女 \approx Frau, ..., 門 \approx Tor als Übersetzungen im wörtlichen Sinn begreifen. Sie ordnen einem Schriftzeichen jeweils ein anderes zu. Die Intensionen „Mensch“ usw. wurden ja hier mit Wörtern der deutschen Schriftsprache wiedergegeben. Man könnte dafür auch Wörter der englischen, spanischen oder einer anderen Schriftsprache nehmen, aber um irgendwelche schriftsprachlichen Ausdrücke müsste es sich in jedem Fall handeln. Dies zeigt ebenso wie das Versagen aller Deutung bei den hier nicht erklärten Kanji, dass auch diese bei allem Reden über sie als Bilder doch von vornherein als Schriftzeichen genommen werden. Andernfalls bräuchte man ihre Bedeutung nicht angeben, und man könnte es, nähme man sie wirklich als Bilder, genau genommen auch nicht – aus den oben angedeuteten Gründen. Als Bilder könnte man sie in jeder beliebigen Sprache so oder so interpretieren, aber keine dieser Interpretationen könnte man als so eindeutig falsch bezeichnen wie die Zuordnungen 人 \approx „Frau“, 女 \approx „Mann“. Sprachkenntnis ist erforderlich, um die richtigen Zuordnungen vornehmen zu können, und zwar hier Kenntnis sowohl der Kanji wie der deutschen Schriftsprache. Somit kann es sich bei diesen Zeichen in genauem Sinne nicht um Bilder handeln.

Nun scheint angesichts der historischen Belege kein Zweifel daran möglich, dass die Hanzi – nicht allerdings die Kanji – aus bildlichen Darstellungen von Gegenständen menschlicher Rede hervorgegangen sind. Worin liegt also das Bedenkliche oder Irreführende, wenn man Schriftzeichen wie die

oben angeführten oder ähnliche als stilisierte Bilder auffasst? Erst wenn diese Frage beantwortet ist, wird der Sinn der Frage nach dem Ikonischen der Schrift fassbar.

Will man das in diesen beiden Fragen implizierte Problem verstehen, so muss man den logischen Kern der Auffassung betrachten, ein Hanzi oder Kanji wie 女 oder 門 sei ein Bild. Nimmt man das Zeichen als Schriftzeichen, das man in einem diskursiven Text liest, so begreift man es als eine Art Etikett oder Prädikat. Dessen logische Funktion besteht – um das erste Zeichen als Beispiel zu nehmen – darin, alles, was 女 ist, von dem unterscheidet was nicht 女 ist. Dazu muss der Sinn, logisch gesprochen die Intension dieses Zeichens von allen anderen desselben Zeichensystems, hier also des Chinesischen oder Japanischen, hinreichend klar unterschieden werden. Als Schriftzeichen betrachtet kommt dem 女 also ein genau bestimmter sprachlicher Sinn zu, den wir im Deutschen mit dem Wort „Frau“ wiedergeben. Diesen verstehen wir, wenn wir das Zeichen qua Schriftzeichen verstehen. Denn der Zweck seines Gebrauchs besteht eben darin, den besonderen Sinn des Begriffs im Unterschied zu anderen, etwa „Mädchen“, „Mutter“, „Mann“ zu verdeutlichen. Der Sinn dieses Prädikats wird im Deutschen kulturell anders besetzt sein als im Chinesischen oder Japanischen. Dem entsprechend wird die Extension der mit den Zeichen „Frau“ und 女 bezeichneten Begriffe auch unterschiedlich sein, die Menge der Personen, die für einen Deutschen Frauen, nicht Mädchen sind, für Chinesen oder Japaner eben 女.

Als Bild betrachtet stellt der Graphismus 女 aber nicht das dar, was das Schriftzeichen stets intentione prima darstellt – und zwar nicht repräsentativ, sondern exhibitiv – eben seinen Sinn. Vielmehr – dieses Zeichen wird üblicherweise als stilisierte Darstellung einer knienden Frau gedeutet – als Darstellung eines Elementes der Extension des betreffenden Begriffs. Deutet man also Schriftzeichen wie etwa Kanji im beschriebenen Sinn als Bilder, so deutet man ihre Bedeutung als Extension. Dies ist in mehrfacher Hinsicht ein

Kategorienfehler: Die Bedeutung eines Sprach- wie Schriftzeichens *Z* – eines *signe* also im Saussure'schen Sinn – ist immer interne Eigenschaft von *Z*. Ohne Bedeutung, das heißt *signifié* wäre *Z* kein Sprach- oder Schriftzeichen. Die Extension eines Zeichens *Z* – so eine solche gegeben ist – ist jedoch nie interne Eigenschaft von *Z*, sondern ein von *Z* unabhängig existierender Sachverhalt. Es ist fraglich, ob mit dem Ausdruck „der von der Erde am weitesten entfernte Himmelskörper“ überhaupt auf etwas referiert wird. Zweifellos hat er aber einen bestimmten Sinn, sonst könnte man diese Frage nicht so stellen. Man kann also mit einem Zeichen dann und nur dann auf Bezugnahmegebiete und Erfüllungsgegenstände referieren, wenn es unabhängig vom Gegebensein solcher Sachverhalte verstanden werden kann. Schließlich kann man nicht mit allen Sprach- oder Schriftzeichen auf etwas Bezug nehmen. Eigennamen, Pronomen, Substantive und Phrasen, die solche Wörter als Kopf haben, d.h. als syntaktisches Zentrum, dienen in der Sprache als Referenzausdrücke. Adjektive, Adverbien, Quantoren, Präpositionen, Konjunktionen usw. dagegen nicht. Und doch haben alle Wörter, die zu solchen Kategorien gehören, einen bestimmten Sinn, auch in den Systemen der Hanzì oder Kanji.

Diese Liste von Kategorienfehlern kann man zu einem zusammenfassen: Manche Extensionen mancher Zeichen kann man wahrnehmen, den Sinn eines Sprach- oder Schriftzeichens nie. Den muss, kann man nur verstehen. Dass man die Gestalt des Zeichens korrekt wahrgenommen hat, ist dafür notwendige, nie aber hinreichende Bedingung. Hinreichend für das Verstehen eines Sprach- oder Schriftzeichens *Z* ist stets und allein das Verständnis all der Gestalt-, syntaktischen und semantischen Referenzen, auf denen die Zeichenfunktion von *Z* beruht, und die semantischen Referenzen von *Z* kann man nur verstehen, wenn man unabhängig davon seine Gestalt- und syntaktischen Referenzen verstanden hatte, das heißt, den Sinn des Zeichens.

Sofern also an Schriftzeichen Ikonisches auszumachen ist, muss

es sich um Eigenschaften handeln, die an ihnen wahrzunehmen sind und die wahrzunehmen notwendige Bedingung dafür ist, sie zu verstehen. Dies muss – wie wir oben gesehen haben – auf bestimmten Selektionen beruhen. Wie wird also aus dem Bild einer knienden Frau ein Schriftzeichen?

Die Antwort auf diese Frage lautet: Indem es in ein Diagramm verwandelt wird, genauer gesagt in der Evolution der Hanzi in ein solches transformiert wurde. Zwei wesentliche Merkmale sind es, die das Diagramm vom Bild unterscheiden: (1) wird es in ein Bezugssystem von Parametern eingeordnet, die festlegen, was für die Lesbarkeit des Graphismus relevant ist. (2) verliert es so viel an der ursprünglichen Fülle des Bildes, wie dies erforderlich ist, um die relevanten Züge des Graphismus relativ zu den Parametern hinreichend eindeutig zu machen: Die Kurve des Dax-Wertes für einen bestimmten Tag wird in einer zweidimensionalen graphischen Darstellung, die als Parameter Wert und Uhrzeit ausweist, eben so deutlich dargestellt sein, dass der Wert relativ zu einer bestimmten Uhrzeit hinreichend genau abgelesen werden kann. Sie darf also weder zu dünn noch zu dick sein.

Die grundlegenden Parameter für ein Hanzi ergeben sich aus dem Inskriptionsraum, dessen Achsen sein Format festlegen. Nehmen wir das Zeichen zunächst als „ursprüngliches Bild“, so ist es, um Schriftzeichen zu werden, so auf diesen Raum abzubilden, dass seine Symmetrieachsen auf denen des Inskriptionsraums liegen. Damit ist es in einem Schema fixiert, welches ausschließlich aus Inskriptionsräumen desselben Formats besteht. Diese können linear eindeutig angeordnet werden – die Grundoperation, mit der die Zurichtung eines Graphismus zu einer Schrift beginnt. Hier beginnt die Transformation des Bildes in ein Diagramm.

Ein Bild füllt zwar einen begrenzten Raum aus wie die Figur eines alphabetschriftlichen Wortes, doch im Gegensatz zu dieser hat es weder Anfang noch Ende, denn es ist nicht linear geordnet. Beim Hanzi oder Kanji ist dies

einerseits ähnlich, andererseits anders, denn es ist – um hier der Einfachheit halber bei den sogenannten Radikalen zu bleiben – aus Strichen komponiert, deren Schreibreihenfolge wie -richtung festgelegt ist. Es gilt die Grundregel „von links nach rechts, von oben nach unten“. Dennoch konstituiert die Reihenfolge der Striche keine lineare Ordnung des Gesamtzeichens, denn der Inskriptionsraum bildet beim einfachen Hanzi oder Kanji eine Formateinheit, die kleinste in diesen Schriftsystemen. Im Gegensatz dazu ist die kleinste Formateinheit der Alphabetschrift der Inskriptionsraum der Buchstaben. Für das Schreiben alphabetschriftlicher Wörter gibt es daher ein allgemeines Artikulationsschema: Wort XYZ =_{df} 1. Position Buchstabe x des Alphabets, 2. Position Buchstabe y des Alphabets, ... Für das Schreiben des einfachen Hanzi oder Kanji gibt es ein solches Schema nicht, weil eben der Inskriptionsraum nicht in einzelne linear geordnete Positionen untergliedert ist. Man spricht in der Literatur von der Strichsyntax. In der Tat ist die Erzeugung eines Hanzi oder Kanji als eine in gewisser Weise geregelte Folge von Strichen ein kompositioneller Prozess. Aber eine Syntax im strengen Sinn des Wortes liegt dem eben nicht zugrunde.

Doch die Tatsache, dass auch der Formatierungsraum eines Hanzi oder Kanji eindeutig begrenzt ist, sei es nun rechteckig oder quadratisch, genügt für die Operation, die aus dem ursprünglichen Bild das Schriftzeichen macht: So auf ein definiertes Raumfragment fixiert kann das Zeichen nun eindeutig in eine Abfolge anderer Zeichen eingeordnet werden, sei dies nun von links nach rechts und von oben nach unten oder von oben nach unten und von rechts nach links – oder wie auch immer. Sie sind eingeordnet in ein syntaktisches Schema. Damit sind diese Zeichenfolgen nun dem Grundformat der oralen Rede angepasst: Selbst wenn nicht jedes Inskriptionsfragment *abcd* auf ein Wort, hier als syntaktische Grundeinheit genommen, abgebildet werden kann, so können doch immer Folgen solcher Raumeinheiten auf Phrasen oder Sätze

abgebildet werden, und zwar eindeutig: Diese Folge liest man so und so. Das Buchstabieren alphabetschriftlicher Wörter erweist sich aus solcher Perspektive als das Prokrustesbett, auf das die unglücklichen Wörter alphabetschriftlicher Sprachen gespannt oder gezwängt werden.

Die so gebildeten Texte fangen, linear angeordnet in eine Reihenfolge, links oder oben an und hören rechts oder unten auf. In ihrem eindeutigen Nebeneinander Glied für Glied exemplifizieren sie eine Eigenschaft, die als Bild des zeitlichen Nacheinander oraler Rede genommen werden kann. Das Schriftzeichen gewinnt seine ikonische Qualität *als* Schriftzeichen, weil oder indem es seine ikonischen Qualitäten als Bild verliert. Auch in dieser Sicht der Dinge hat der einzelne Buchstabe keine Zeichenqualität mit Ausnahme der Tatsache, dass er richtungsorientiert ist. Das disponiert ihn zwar für eine lineare Kombinatorik, macht ihn aber nicht zum Sprachzeichen.

Im ersten Stadium der Entwicklung der Alphabetschrift werden Majuskeln ohne Spatien aneinandergereiht.¹⁾ Mit der Entwicklung der Spatien wird in der Alphabetschrift das Wort als grammatische Einheit sichtbar, mit der der Unterscheidung von Majuskeln und Minuskeln Satzanfänge, Eigennamen usw. Die ikonischen Qualitäten einer jeden Alphabetschrift sind also in den jeweiligen orthographischen Registern kodiert und differieren daher auch von Schriftsprache zu Schriftsprache. Mit Ausnahme der Eigennamen – Eigennamen ist eine logisch-semantische, keine grammatische Kategorie – dienen sie der grammatischen Kommentierung des Textes, machen also formale Eigenschaften des Geschriebenen sichtbar.

Die Hanzì wie die Kanji haben einen anderen Weg genommen: Sie werden bis heute ohne Spatien aneinandergereiht, was für die Hanzì erklärbar wäre und in der Regel auch erklärt wird durch die weitgehend

1) Der Anfang der *Odyssee* sah also so etwa aus: ANΔPAMOIENNEPEMOYΣA ...
(Den Mann nenne mir, Muse, der ...)

monosyllabische Struktur der Wörter des Chinesischen. Damit stellt sich die Frage, ob nicht gar unser grammatischer Begriff des Wortes alphabetschriftlichen Ursprungs ist. Die Frage muss hier gestellt werden, ohne dass sie freilich beantwortet werden könnte – sie würde logisch ja ein einzelsprachunabhängiges Repräsentationssystem linguistischer Einheiten erfordern. Ein solches aber gibt es nicht und kann es wohl auch nicht geben.

Bei den Kanji zeigt sich indessen ein Phänomen, das die bislang entwickelte Deutung des Ikonischen in der Schrift zumindest stützt: Mit ihnen allein war und ist orale japanische Rede nicht eindeutig zu verschriften, denn das Japanische weist im Gegensatz zum Chinesischen eine komplexe Morphologie auf: Tempusformen und eine Fülle von Partikeln, mit denen die Rede syntaktisch strukturiert wird. Diese werden durch Hiragana wiedergegeben, die sich durch ihre Kursivformen von den Kanji zumindest im Druck deutlich unterscheiden. Dies verleiht japanischen Texten eine einzigartige ikonische Qualität: Die semantischen Kerne von Substantiven, Adjektiven, Verben – damit die zentralen semantischen Werte der Lokution – werden durch Kanji dargestellt und so vom Rest der Lokution, der Morphologie und den Partikeln, der durch Hiragana dargestellt wird, sichtbar unterschieden. Dies strukturiert diese Texte auf eine im Medium der Alphabetschrift nicht mögliche Weise. Sie sind in aller Regel schneller lesbar als Umschriften in Hiragana oder gar in Alphabetschrift.

Damit hängt ein weiterer kategorialer Unterschied zwischen den Schriftsystemen der Hanzi und Kanji und den Alphabetschriften zusammen: Ein Diagramm wie 女 stellt, indem es die Bedeutung „Frau“ darstellt, das chinesische beziehungsweise japanische Wort dar, das wir mit dem deutschen Wort „Frau“ übersetzen. Dies ergibt sich aus dem Kontext seiner Verwendung im Rahmen der chinesischen oder eben der japanischen Schrift. Aber es stellt das betreffende chinesische oder japanische Wort eben dar, indem es qua Diagramm die Wortbedeutung darstellt. Es enthält keinerlei Information über

die subsemantische, das heißt: phonologische Artikulation des chinesischen beziehungsweise japanischen Wortes. Bei dieser Sachlage wäre das auch unmöglich, denn das japanische Wort wird anders artikuliert als das chinesische. Dafür aber gibt dieses Diagramm, wenn es als Teil eines komplexen Hanzi wie 好 verwendet wird, einen Hinweis darauf, was es bedeuten könnte: Dass dieses Zeichen ‚gut‘ bedeutet, wird auch den Europäer, der die einzelnen Zeichen lesen kann, nicht überraschen. Auf diese Weise durchzieht die chinesische wie japanische Schrift eine unübersehbare Fülle von diagrammatischen Analogien, die nach Maßgabe der jeweiligen Schriftbeherrschung mehr und mehr semantisch gedeutet werden können. Dies muss das analogische Denken in besonderer Weise ausbilden und den Blick für semantische Zusammenhänge mehr und mehr schärfen, je älter man wird.

Das kombinatorische Verfahren der Alphabetschriften hebt dagegen ein formal-strukturelles Moment der Darstellung sprachlicher Bedeutungen hervor: die Morphologie. Man denke etwa an Schreibungen wie ⟨fiel⟩: ⟨viel⟩ oder ⟨Hand⟩: ⟨Hände⟩. Im ersten Fall wird durch ⟨f—l⟩ der etymologische Zusammenhang etwa mit „Fall“, „fallen“, „fällen“ angedeutet, durch die Differenz ⟨f⟩: ⟨v⟩ der semantische Unterschied der beiden im Oralen homonymen Wörter. Im zweiten Fall deutet die Opposition ⟨a⟩: ⟨ä⟩ – im Mittelalter schrieb man noch ⟨hende⟩ (vgl. auch „behende“) – den systematischen Zusammenhang von Singular- und Pluralform an.

Um diesen Sachverhalt angemessen verstehen zu können, muss man Folgendes bedenken: Morpheme haben zwar eine systematische Grundbedeutung, auch Präfixe wie „ver-“ oder „be-“ oder Suffixe wie „-e“, „-en“, „-er“, doch Inskriptions-, das heißt effektive Bedeutung hat immer nur das gesamte Wort, und dies jeweils nur nach Maßgabe seiner Verwendung im Satz oder in der Phrase. Der Grundbaustein jeder Sprache, auch der indoeuropäischen, ist das einsilbige Morphem. Dessen subsemantische Artikulation ist stets

durch den maximalen Kontrast zwischen Vokal und Konsonant bestimmt. Die Strukturformel des Einsilbers lautet daher stets (K) + V + (K), nie V + K + V. Mit Ausnahme des ⟨i⟩ hat keine Vokalminuskel Ober- oder Unterlänge, im Gegensatz etwa zu ⟨b⟩, ⟨f⟩, ⟨g⟩ oder ⟨p⟩. Da die Anzahl der Morpheme in jeder Sprache relativ beschränkt ist, ermöglicht ihre Darstellung durch ein kombinatorisches Verfahren, das über einer kleinen Menge von Buchstaben operiert, mit zunehmender Leseroutine einen immer vollständigeren Überblick nicht nur über das in einer Sprache effektiv vorhandene, sondern auch über das in dieser Sprache strukturell mögliche Vokabular: Da aufgrund der Digitalität der Alphabetschrift für jedes Wort und für jedes Morphem ein eindeutiger Ort in einer alphabetischen Liste der Wörter oder Morpheme angegeben werden kann, ermöglicht dieses kombinatorische System dem routinierten Leser einen Überblick über das Vokabular seiner Sprache, der insofern vollständig genannt werden kann, als ein solcher Leser fast stets auf einen Blick entscheiden kann, ob Buchstabenfolgen wie *cgelö*, *isö*, *waöhit*, *wachet* oder *iso* ein Wort oder Morphem seiner Sprache sind. Entsprechendes ist selbst für den größten Kenner der chinesischen oder japanischen Schrift nie erreichbar. Nie wird er ausschließen können, dass eine ihm unbekannt Kombination ihm bekannter Radikale oder Hanzi bzw. Kanji in seiner Schriftsprache eine Bedeutung hat, dass sie also in dieser Sprache so und so zu lesen wäre.

Die ikonischen Qualitäten der Alphabetschriften und ähnlicher Systeme schärfen somit den Blick für grammatische und sprachstrukturelle Zusammenhänge, für Sachverhalte also formaler Art, die der Hanzi oder Kanji den Blick für semantische Überschneidungen und Analogien. Und wenn Humboldts oder Wittgensteins These zutrifft, dass unser Denken durch die Strukturen unserer Sprache geprägt werden und wenn die Zusammenhänge zwischen oraler und Schriftsprache auf der einen Seite so weit und analog, auf der anderen so eng und digital sind wie bei den Hanzi und Kanji einerseits,

den Alphabetschriften andererseits, dann müssen den medialen Unterschieden der Schriftsysteme Mentalitätsunterschiede der betreffenden literalen Kulturen entsprechen.

Bibliographie

- Austin, John Langshaw (1975): *How to Do Things with Words*. 2nd ed. Oxford: Pergamon Books. (Dt. [1979] *Zur Theorie der Sprechakte*. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam.)
- DeFrancis, John (1989): *Visible Speech. The Diverse Oneness of Writing Systems*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Frege, Gottlob (1969): *Über Sinn und Bedeutung*, in: Ders., *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien* (hg. u. eingel. von Günther Patzig), 3. Aufl, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 40–65.
- Giesecke, Michael (1990): »Orthotypographia. Der Anteil des Buchdrucks an der Normierung der Standardsprache«, in: Christian Stetter (Hg.), *Zu einer Theorie der Orthographie. Interdisziplinäre Aspekte gegenwärtiger Schrift- und Orthographieforschung*, Tübingen: Niemeyer, S. 65–89.
- Goodman, Nelson (1977): *The Structure of Appearance*. Third Edition with an Introduction by Geoffrey Hellman. Dordrecht und Boston: Reidel.
- Goodman, Nelson (1997): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Goodman, Nelson & Catherine Z. Elgin (1989): *Revisionen: Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Halpern, Jack (Hg., 1990): *New Japanese-English Character Dictionary*, Tokyo: Kenkyusha.
- Heubeck, Alfred (1979): *Schrift (= Archaeologica Homerica. Die Denkmäler und das frühgriechische Epos 3,X)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Humboldt, Wilhelm von (1824/ 1969): *Ueber die Buchstabenschrift und ihren Zusammenhang mit dem Sprachbau*, in: Ders., *Werke in fünf Bänden* (hg. von Andreas Flitner, Klaus Giel), Bd. 3: *Schriften zur Sprachphilosophie*, 3. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 82–112.
- Humboldt, Wilhelm von (1903–36): *Gesammelte Schriften*, 17 Bde. (hg. von Albert Leitzmann et al.), Berlin: Behr (Nachdruck Berlin 1968: de Gruyter).
- Keil, Geert (2005): *Die deskriptive Unerschöpflichkeit der Einzeldinge*, in: Ders., Udo Tietz (Hg.), *Phänomenologie und Sprachanalyse*, Paderborn: mentis, S. 83–125.
- Küster, Marc Wilhelm (2006): *Geordnetes Weltbild. Die Tradition des alphabetischen Sor-*

- tierens von der Keilschrift bis zur EDV. Eine Kulturgeschichte, Tübingen: Niemeyer.
- Leonard, Henry S. & Nelson Goodman (1940): *The Calculus of Individuals and its Usus*, in: *Journal of Symbolic Logic* 5, S. 45–55.
- Leroi-Gourhan, André (1984): *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Müller-Yokota, Wolfram (1994): *Die chinesische Schrift*. In: *Schrift und Schriftlichkeit. Ein Interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*. Hg. von Hartmut Günther und Otto Ludwig. Berlin, New York: de Gruyter. 1. Halbband, 347–382.
- Peirce, Charles S. (1931): *Collected papers*, vol. 1: *Principles of philosophy* (ed. by Charles Hartshorne, Paul Weiss), Cambridge/Mass: Harvard University Press.
- Peirce, Charles S. (1934): *Collected papers*, vol. 5: *Pragmatism and pragmaticism* (ed. by Charles Hartshorne, Paul Weiss), Cambridge/Mass: Harvard University Press.
- Saussure, Ferdinand de (1972): *Cours de linguistique générale. Édition critique préparée par Tullio de Mauro*. Paris: Payot. Zitiert als CLG.
- Stetter, Christian (2005a): *Bild, Diagramm, Schrift*, in: Gernot Grube et al. (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München: Fink, S. 115–135.
- Stetter, Christian (2005b): *System und Performanz. Symboltheoretische Grundlagen von Medientheorie und Sprachwissenschaft*, Weilerswist: Velbrück.
- Stetter, Christian (2007): *Alphabetschrift und Sprache*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 55, S. 97–110.
- Stetter, Christian (2008): *Die Logik der Linguistik. Plädoyer für einen nominalistischen Typenbegriff*, in: Angelia Linke, Helmuth Feilke (Hg.), *Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt*, Tübingen: Niemeyer, S. 51–76.
- Trubetzkoy, Nikolai (1933): *La phonologie actuelle*, in: *Journal de Psychologie* 30, S. 227–246 [dt. »Die gegenwärtige Phonologie«], in: Hans Naumann (Hg.), *Der moderne Strukturbegriff. Materialien zu seiner Entwicklung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 57–80.
- Tugendhat, Ernst und Wolf, Ulrike (1983): *Logisch-semantische Propädeutik*, Stuttgart: Reclam.
- Wachter, Rudolf (2001): *Die Troia-Geschichte wird schriftlich. Homers Ilias wird zum Buch*, in: *Archäologischen Landesmuseum Baden-Württemberg et al. (Hg.), Troia. Traum und Wirklichkeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 77–80.
- Wittgenstein, Ludwig (1984): *Werkausgabe in acht Bänden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Band 1: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*.

Professor Dr. Christian Stetter verstarb am 7. Dezember 2017. Dieser Aufsatz war der letzte aus seiner Feder. Anfang September 2017 konnte ich ihn noch als letzter Kollege von der Keio-Universität in Aachen besuchen. Damals teilte er mir mit, der Aufsatz, um den ich ihn einige Monate zuvor gebeten hatte, sei bereits geschrieben. Ungeachtet seines schweren Leidens und eines vorangegangenen längeren Krankenhausaufenthaltes hatte er sich gleich an seinen Schreibtisch gesetzt und ihn verfasst. Dem stets kollegialen Freund gilt mein herzlicher Dank.

Hans-Joachim Knaup

クリスティアン・シュテッター教授は2017年12月7日にお亡くなりになりました。本論文は教授の最後の論文です。私は2017年9月に教授をアーヘンに訪ねていますが、この訪問は慶應義塾大学の教員のなかでは最後のものになりました。私は論文執筆をその数カ月前に電話で依頼していますが、9月の訪問の際に、教授はすでに完成している旨を伝えてくれました。たいへん重い病と長い病院生活のなかで論文を執筆して下さったことに、心より感謝申し上げます。

ハンス・ヨアヒム クナウプ