

## Gibt es eine Notation in der Bildenden Kunst?<sup>1</sup>

A. Peter Maaswinkel

Language and music make use of notations, especially alphabetical and music writing systems. In a conventional view plastic art does not. The present article, however, states that the differences between the repertoires of signs used by machine language, text, music and picture are predominantly of a gradual kind as well as a consequence of emphasis. Therefore the non-existence of a common repertoire of signs and rules for pictures comparable to the alphabet or the musical note system does not provide a reason to deny their possibility of being codified in principle. Hence, with regard to notation, differences between the modalities, picture, language and music essentially correspond to different historical developments as well as different cultural habits and thus different frequency and spreading. Under this scope, the alphabet and the musical notation appear just as special cases of notations, i.e. such ones that are realizable by handwriting.

La langue et la musique font usage de systèmes de notation, en particulier les écritures alphabétique et musicale. En général, on considère qu'il n'en est pas de même dans le domaine des beaux-arts. Le présent article avance par contre la thèse que les différences entre les répertoires de signes utilisés par le langage machine, le texte, la musique et l'image sont principalement de nature graduelle et résultent d'une plus ou moins forte mise en évidence. Par conséquent, l'absence d'un répertoire commun de signes et de règles pour les images, comparables à l'alphabet ou le système d'écriture musicale, ne fournit pas une raison suffisante pour nier d'office la possibilité de leur notation. Les différences entre les modalités, image, langue, musique, reflètent, en ce qui concerne la notation, essentiellement des évolutions historiques, ainsi que différentes habitudes culturelles et par conséquent leur fréquence et leur diffusion. Dans cette perspective, l'alphabet et la notation musicale n'apparaissent plus que comme des cas particuliers de notations, en l'occurrence de notations qui peuvent être réalisées à la main.

Sprache und Musik benutzen Notationssysteme, insbesondere Alphabet- und Tonschrift. Nach herkömmlicher Auffassung ist dies für Bildende Kunst nicht der Fall. Im vorliegenden Beitrag wird dagegen die These vertreten, dass die Unterschiede zwischen den Zeichenrepertoires von Maschinensprache, Text, Musik und Bild vorwiegend gradueller Art und die Folge unterschiedlicher Akzentuierung sind. Das Nichtvorhandensein eines gebräuchlichen, dem Alphabet oder der Notenschrift vergleichbaren Zeichen- und Regelrepertoires für Bilder stellt mithin keinen Grund dar, diesen die Notierbarkeit grundsätzlich abzuspochen. Unterschiede zwischen den Modalitäten Bild, Sprache und Musik entsprechen demnach im Hinblick auf Notation vorwiegend unterschiedlichen historischen Entwicklungen sowie unterschiedlichen kulturellen Gewohnheiten und infolgedessen unterschiedlicher Häufigkeit und Verbreitung. Das Alphabet und die Notenschrift erscheinen aus dieser Perspektive betrachtet nur noch als Sonderfälle von Notationen, nämlich solchen, die handschriftlich realisierbar sind.

---

<sup>1</sup> Für wertvolle Hinweise und Ratschläge dankt der Autor Gerd Oly, Dr. Suzanne Romberg und Prof. Dr. Dagmar Schmauks.

## 1 Einleitung

Sprache und Musik sind akustische Phänomene. Eine Sprache setzt sich aus verhältnismäßig wenigen Lauten zusammen, die allerdings in verschiedensten Kombinationen und Variationen auftreten können. Diese Laute sind sozusagen die Bausteine der Sprache. Auch die Musik kann in elementare Bestandteile, nämlich Töne und deren Eigenschaften, zerlegt werden. Sprache und Musik werden einerseits gesprochen beziehungsweise gesungen oder gespielt und andererseits gehört, eventuell auch dank der Vibrationen taktil wahrgenommen.

Ogleich ihrem Wesen und Ursprung nach akustisch, sind Sprache und Musik semiographisch, d.h., dass sie niedergeschrieben und gelesen werden können, wozu ein System graphischer Zeichen verwendet wird. Im Falle der Musik wird die graphische Fixierung als *Notation* bezeichnet. Dabei spielt es keine Rolle, wie die für die Ausführung relevanten Angaben festgehalten werden: mittels der uns geläufigen Noten oder Buchstaben, wie in der Karolingerzeit durch die von den Sprachakzenten abgeleiteten Neumen (cf. Tappolet 1967: 16ff.), wie in der arabischen Musik des Mittelalters durch Kombinationen von Buchstaben und Zahlen, wie in der elektronischen Musik durch Graphiken und Chronogramme ... Ja sogar die Akkordtabellen, die zum Erlernen des Gitarrenspiels verwendet werden, können als Notation bezeichnet werden. Obschon Schrift im Grunde genommen nichts anderes als die Notation von Sprache ist, verwendet man den entsprechenden Begriff in diesem Zusammenhang im Allgemeinen lediglich in der Form *Notiz* beziehungsweise *notieren*. In der Gesprächsforschung, die freilich mehr als nur Aussagen erfasst, ist der Begriff hingegen durchaus gebräuchlich (cf. Kowal und O'Connell 1995: 113–138). Er wird mitunter auch auf Zeichensprachen (cf. Fischer 1995: 63–74) angewandt, und bezüglich der multimedialen Kommunikation erklärt Hess-Lüttich (1982: 8): “A notation is one of the prerequisites of empirical analysis of multimedial communication”.

Alphabet und Notenschrift sind Repertoires graphischer Zeichen, die der Repräsentation akustischer Zeichen dienen. Sie erlauben einen raschen Wechsel der Modalität: Ein Sprachtext kann vorgetragen, ein Notentext kann gesungen oder gespielt werden. Ausgerechnet aber für Bilder, die ja per se graphischer Natur sind, scheint es auf den ersten Blick ein vergleichbares Repertoire genormter Bildbausteine (cf. Plumacher 1998: 47–56) und eine entsprechende Notation nicht zu geben. Für die Malerei lehnt Goodman die Existenz eines Notationssystems sogar rundweg ab (cf. Goodman 1997: 187).

## 2 Zwischen Produktion und Reproduktion

Ein Bild bedarf, sobald es existiert, keiner Aufführung oder Deklamation. Eine vergleichbare Umsetzung liegt zwar beim so genannten “Malen nach Zahlen” für Hobbymaler vor, oder wenn ein Gemälde, wie im 18. Jahrhundert als Amüsement in begüterten Kreisen gebräuchlich, als *tableau vivant* durch verkleidete und erstarrte Teilnehmer nachgebildet wird (cf. Bättschmann 1997: 21). Desgleichen kann von einer Aufführung die Rede sein, wenn Schauspieler und Statisten ein Gemälde im Rahmen einer Theateraufführung oder für einen Kinofilm in einem entsprechenden Dekor nachstellen. Doch ist eine solche Translation in der Malerei vergleichsweise wenig verbreitet und meist durchaus verzichtbar. Dies unterscheidet das Bild vor allem von der Musik, die ja gewöhnlich durch einen oder mehrere Interpreten realisiert werden muss. Texte hingegen können wie Bilder meist unmittelbar dekodiert werden. Dass Belletristik immer häufiger in Form von Hörbüchern auf dem Markt zu finden

ist, bietet allenfalls einen Hinweis auf die Möglichkeit, dass die Schriftsprache eines Tages so schwach verbreitet sein könnte, wie sie es vor knapp zweihundert Jahren noch war, denn “Nur noch Historiker und andere Spezialisten”, so Flusser (1987: 6), “werden in Zukunft Lesen und Schreiben lernen müssen”. Man denke in diesem Zusammenhang an die hohe Verbreitung des so genannten funktionalen Analphabetismus. Eine ähnliche Entwicklung scheint sich für die Notensprache abzuzeichnen, derer ein Großteil vor allem der jüngeren Bevölkerung nicht mehr mächtig ist. Hierzu mögen die Vernachlässigung des häuslichen Musizierens, die drastische Abnahme des Kirchenbesuchs und des dabei gepflegten Gesangs sowie der Abbau der Musikerziehung in den Schulen beigetragen haben. Komplexe musikalische Sinnzusammenhänge sind ohnehin kaum aus den Noten an sich ablesbar, sondern werden erst beim Hören erfahren (cf. Faltin 1977: 250–260). So bemerkt Harnoncourt, sicherlich ein wenig überspitzt:

Jeder, der einmal versucht hat, einen musikalischen Gedanken oder eine rhythmische Struktur in Noten darzustellen, weiß, daß dies relativ leicht ist. Aber wenn man dann einen Musiker auffordert, das so Aufgeschriebene zu spielen, bemerkt man, daß er überhaupt nicht das spielt, was man gemeint hat (Harnoncourt 1982: 32).

Auch bereitet die bloße Lektüre einer Partitur gewiss nicht den Genuss, den der gemeine Leser einem literarischen Text abgewinnen könnte. Dennoch sind manche Menschen in der Lage, sich beim Lesen eines Notenblattes die Musik zu vergegenwärtigen. Freilich verfügen zunehmend nur noch Spezialisten, wohl insbesondere Dirigenten über diese Fähigkeit des unmittelbaren Erfassens.

Neben der Funktion der Aufführungsanweisung erfüllt die Notierung auch die Rolle der Aufzeichnung. Der Komponist zeichnet auf, was ihm als Ergebnis wiederholter Ansätze und Versuche erhaltenswert dünkt. Notation ermöglicht die Konservierung und Tradierung: “Eine primäre Funktion der Partitur, gleichgültig ob sie je als Anweisung für eine Aufführung verwendet wird oder nicht, besteht in der definitiven Identifikation eines Werkes von Aufführung zu Aufführung” (Goodman 1997: 125). Vor Erfindung des Phonographen hätte Musik ohne Notation nicht aufbewahrt und verbreitet werden können. Ausnahmen hiervon sind Stiftwalzen sowie die entsprechenden Lamellen oder Auslösemechanismen, die seit dem 14. Jahrhundert in Glockenspielen sowie ab dem 17. Jahrhundert in Giovanni Barbieris Leierkasten und ab 1796 in der durch Antoine Favre entwickelten Musikdose verwendet wurden. Auch Epen, Reden, Anordnungen und Gesetze bedurften der Schrift, um Raum und Zeit relativ unverändert zu überdauern. Eine weit verbreitete Form der Aufzeichnung von Gemälden und Skulpturen war lange Zeit neben Skizzen und Zeichnungen der Kupferstich. Letzteres Verfahren hat nicht nur eine eigenständige Kunstgattung hervorgebracht, sondern wurde außerdem gezielt zum Kopieren von Kunstwerken eingesetzt. Der Stich konnte gedruckt und in Büchern oder Loseblattsammlungen für Kunstliebhaber und Kunstschüler publiziert werden. Seit der Renaissance besaßen Künstler wie Amateure ganze Sammlungen solcher Stiche (cf. Riout 2006: 291f.). Manchmal sind Kunsthistorikern vor langer Zeit verschollene Gemälde und Skulpturen lediglich anhand der hiervon erhaltenen Zeichnungen oder Kupferstiche bekannt. Der Kupferstich gibt von der Farbe freilich nur den Tonwert wieder, nicht dagegen den Farbton und die Sättigung. Doch auch ein Text gibt nicht alles wieder. Paraphonetische Eigenschaften, wie Lautstärken, Sprechgeschwindigkeiten, Atmung, Betonung sind im geschriebenen Text nicht enthalten, und gehen nicht immer eindeutig aus dem Inhalt hervor, können gleichwohl Gegenstand eines eigenen Notationssystems werden (cf. Winkler 1982: 59–76). Die Konvention der so genannten Netiquette, nach welcher beim

Chat und beim E-Mail die Schreibung in Versalien als lautes Sprechen oder Schreien zu betrachten ist, bildet eher eine – dürftige – Ausnahme.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt gestatten Kupferstiche – noch – nicht die vollständige Reproduktion des abgebildeten Gemäldes. Ein entsprechend geschulter Kunstmaler wäre jedoch in der Lage, anhand des Drucks eine Grisaille oder ein Camaieu anzufertigen. Auch ein Notenblatt schreibt ja nicht notwendigerweise die Instrumente, sprich Klangfarben vor. Skulpturen bieten freilich weitreichendere Möglichkeiten. Verschiedenen Museen ist eine Werkstatt zugeordnet, in der Gipsabgüsse von Statuen angefertigt werden. Derartige Abgüsse werden gelegentlich noch in Kunstakademien als Studienmotive eingesetzt. Da Gussformen die Reproduktion der Werke ermöglichen, erfüllen sie gewissermaßen die Rolle einer Notation. Allerdings handelt es sich bei einer Gussform um eine indexikalische Notation, d.h., um ein Zeichen, das in “einer existentiellen Relation zu seinem Objekt liegt” (Peirce 1983: 65). Der existentielle Charakter der Relation ist durch den Formtransfer von Positiv nach Negativ bei der Erstellung der Gussform, und umgekehrt, beim Guss, gegeben. Diese Art der Aufzeichnung wird als analog bezeichnet. Eine Analoge Aufzeichnung lag ursprünglich auch im Falle der Grammophon- und Tonfilmschrift vor:

In einem einzigen Kurvenverlauf, in einer einzigen Helldunkelfolge oder in einer elektromagnetischen Tonbandaufnahme, die immer wieder von neuem benutzt werden können, sind alle Eigentümlichkeiten eines Klanggeschehens, Tonhöhe wie Harmonie, die metrischen wie die dynamischen Schwankungen und die Klangfarbe, bis in die feinsten Nuancen restlos enthalten (Tappolet 1967: 67).

Buchstaben und Ziffern beziehungsweise mathematische Zeichen sind dagegen Symbole aus einem meist begrenzten Repertoire. Klinkenberg zufolge handelt es sich sogar um Zeichen im engeren Sinne, die er aufgrund der Tatsache, dass sie disjunkt sind, von den Symbolen unterscheidet (cf. Klinkenberg 1996: 144ff.). Zwar besteht auch eine Gussform in der Regel aus mehreren Teilen, doch entsprechen diese nicht den Zeichen eines vorgegebenen Repertoires, denn die Schnitt- beziehungsweise Nahtstellen werden ausschließlich nach technischen Kriterien festgelegt. Am gegossenen Objekt werden die Spuren dieser Nähte häufig abgeschliffen. Die Teile sind also letztlich nicht disjunkt und auch nicht diskret gemeint. Im Gegensatz dazu sind Musiknoten diskret trotz der Tatsache, dass Saiteninstrumente einen ununterbrochenen Frequenzbereich abdecken, “so daß kontinuierlich veränderte Tonhöhen in das Spiel integriert werden können. Etwas, das auf einer digitalen Tastatur wie bei einem Klavier nicht möglich ist” (Goenel 2006: 42). Auch die Partitur der Streicher ist in diskreter Notenschrift verfasst (cf. Goodman 1997: 171f.). Vergleichbares kann für die Sprache festgestellt werden: “Der einzelne Laut ist kein Vorkommnis des Sprechens, sondern das Ergebnis einer Analyse der gesprochenen Sprache im Medium der Schrift” (Krämer 2003: 165).

Im Gegensatz zur Gussform sind Buchstaben, Noten sowie Zahlen arbiträr, was freilich die Möglichkeit einer ideographischen Herkunft nicht ausschließt. So kann der Buchstabe O wohl auch als ein Ikon des ihn aussprechenden Mundes gedeutet werden. Ähnlich erinnert die arabische Ziffer 1, und gleichfalls die chinesische, die allerdings aus einem waagerechten Strich besteht, an die Kerbe, die Schäfer zum Zählen ihrer Schafe in einen Stock schnitzten. Bei den römischen Ziffern kommt die denkbare ikonische Beziehung zu derartigen Zählmarken besonders deutlich zum Ausdruck. Das Solfeggio-Notensystem ist zwar im Prinzip arbiträr, aber insofern auch ikonisch, als es die Tonhöhe und den Zeitablauf durch die grafische Anordnung visualisiert.

Während der Abguss einer Statue, abgesehen vom Umweg über ein Negativ, eine möglichst hohe Analogie mit dem Original aufweisen muss, sind Noten und Buchstaben auf ihre standardisierte Gestalt reduziert. Was das Alphabet angeht, entspricht die standardisierte Gestalt etwa der Form der in technischen Zeichnungen gebräuchlichen Normschrift oder der Minimalstruktur, welche der automatischen Buchstabenerkennung, der so genannten *Optical Character Recognition* (OCR), zugrunde liegt, die von einem Scanner geleistet wird. Dennoch bietet die graphische Minimalstruktur ein so genanntes *Freiheitsfeld*, wie Moles es nennt. Dieses Freiheitsfeld lässt graphische Variationen zu, "die das Erkennen der semantischen Werte des Zeichens nicht verhindern" (Moles 1971: 172). Ob das Identifizieren von Buchstaben Ausschlussoperationen der Art "'Nicht-B', 'Nicht C' ..." (Krämer 2003: 165) voraussetzt, oder ob Schriftarten im Gedächtnis gespeichert werden wie Mundarten, ist eine Frage, deren Beantwortung wir der Wahrnehmungspsychologie und der Kognitionswissenschaft überlassen müssen. Tatsache ist, dass beim semantischen Dekodieren eines Textes eventuelle Variationen der Zeichen, seien es Serifen, Schnörkel oder sonstige ästhetisch motivierte oder handschriftlich bedingte Abweichungen, unberücksichtigt gelassen werden können. Dies trifft weitgehend auch auf die Rezeption von Noten zu, wie an den persönlichen Handschriften einiger Komponisten oder am flüchtigen Tafelanschrieb mancher Musiklehrer zu erkennen ist. Entscheidend ist lediglich die sog. "Charakter-Indifferenz" (Goodman 1997: 129). Diese wird von den Varianten innerhalb des Freiheitsfeldes nicht affiziert. Manche Zeichen sind dagegen per Definition variabel, wie zum Beispiel der Haltebogen, dessen Länge sich nach der Distanz der zu verbindenden Noten richtet. Beim Gießen einer Skulptur kommt es vorwiegend auf nicht standardmäßig festgelegte formale Eigenschaften an; feinste Variationen des Ergebnisses sind bereits als Negativ in der Gussform präsent. Im analogen Musikstreifen eines Kinofilms ist in ähnlicher Weise jeder Strich, jede Variation der Helligkeit bedeutsam, wie auch in der Schellack- oder Vinylschallplatte jede Unebenheit der Rille determinierend ist. "Das Phonogramm und das Tonband enthalten alles, was zum spontanen Ausdruck gehört, alle Spannungsschwankungen, die das Wesen unmittelbarer musikalischer Wirkung ausmachen" (Tappolet 1967: 67). An dieser Stelle erhebt sich die Frage, ob Reproduktion und Notation letztlich dasselbe sind, was Goodman ausdrücklich verneint (cf. Goodman 1997: 185). Die musikalische Aufführung wie auch das Vortragen eines Textes lassen einen mehr oder weniger großen Spielraum für Interpretation offen, während das Abspielen einer Aufnahme auf den ersten Blick ein mechanischer Vorgang ist. Dennoch bietet auch dieser Vorgang zuweilen Möglichkeiten der Manipulation des Tons, beispielsweise mittels eines Mischpults. Hieraus ergibt sich, dass Notation und Reproduktion doch zumindest gewisse Gemeinsamkeiten aufweisen. Wir kommen an geeigneter Stelle auf diese Frage zurück.

### 3 Chronosyntax und Toposyntax

Grundlegendes Charakteristikum der Sprache wie der Musik ist ihre durch den chronologischen Ablauf bedingte Linearität. Wohl deshalb wird der Begriff "Notation" auch sehr häufig für die Aufzeichnung der Züge eines Schachspiels verwendet, wie das Leipziger Diagramm der signifikanten Kookkurrenzen des Wortes verzeichnet (cf. Heyer). Wörter werden ja in der Regel nacheinander gesprochen oder geschrieben, so wie sie auch nacheinander gehört und meist gelesen werden, während die Elemente in Bildern ungeachtet gewisser Wahrscheinlichkeiten der Blickfolge grundsätzlich in beliebiger Reihenfolge oder

sogar quasi simultan wahrgenommen werden können. Die Sprachsyntax ist deshalb, wie auch jene der Musik, eine so genannte *Chronosyntax* (cf. Klinkenberg 1996: 118). Dem widerspricht nicht die Tatsache, dass die Sprechgeschwindigkeit frei variiert werden kann, während der Ablauf in der Musik meist mehr oder weniger streng taktgebunden ist, wobei freilich die Taktdauer vom Tempo abhängig und selten genau festgelegt ist.

*Syntax* bedeutet im engeren Sinne Satzbau. Der Begriff kann sowohl auf Musik als auch auf Sprache angewandt werden. Für die Beschreibung des Aufbaus von Bildern scheint er dagegen auf den ersten Blick nicht geeignet. So hat die Lütticher Semiotikergruppe  $\mu$  die Übertragung dieses Begriffs auf den visuellen Bereich beanstandet (cf. Edeline, Klinkenberg und Minguet 1992: 11).

Die Gründe der Diskrepanz zwischen den Disziplinen sind erstrangig nicht in der Malerei, sondern in den Definitionen der Sprache zu suchen: Sprache wurde häufig mit der Wortsprache identifiziert, die als ein System von Regeln und einem abgeschlossenen Inventar, dem Wortschatz, verstanden wurde und daher als völlig unvereinbar mit dem ästhetischen Charakter von Kunstwerken gedacht war (Bisanz 2002: 12).

Zum einen wurde lange Zeit die Wortsprache als Prototyp von Sprache schlechthin verstanden. Andererseits wurde der Versuch unternommen, die Bildende Kunst mit den Kategorien der Linguistik zu erfassen. Beide Ansätze "erschwerten die Definition der Malerei als eigenständiges Sprachsystem mit einer eigenen Grammatik und einer eigenen Syntax" (Ibid.: 13). Ähnliche Schwierigkeiten treten, nebenbei bemerkt, beim Versuch auf, die Musik aus einer semiotischen Perspektive zu beschreiben (cf. Gligo 2000: 185–202). Da *Syntax* jedoch ursprünglich so viel bedeutet wie 'Ordnung', 'Anordnung', 'Zusammenordnung', gibt es keinen triftigen Grund, diesen Begriff im Rahmen der Diskussion um Bildkunst abzulehnen. In Anbetracht dessen zieht Klinkenberg (91ff.) neben der linearen Syntax eine räumliche, tabularische Syntax als Möglichkeit in Betracht. Diese ist topologischer Art. Er nennt sie deshalb *Toposyntax*, referiert dieser Begriff doch auf die Freiheit der räumlichen beziehungsweise tabularischen Exploration statt auf das meist lineare Abtasten etwa einer Textzeile. Die Unterscheidung zwischen den beiden Syntaxen tut der Tatsache keinen Abbruch, dass sowohl die Elemente chronosyntaktischer als auch jene toposyntaktischer Kommunikation aufgrund gestaltpsychologischer Vorgänge eher ganzheitlich rezipiert werden.

#### 4 Zeichen und Superzeichen

Die Existenz elementarer Bausteine in Sprache und Musik ist weitgehend unbestritten. Gemeinsam ist diesen Bereichen die Existenz von so genannten Elementarzeichen, die keine Bedeutung haben. Durch die Gruppierung von Elementarzeichen entsteht ein Zeichen höherer Ordnung, dem eine Bedeutung zuerkannt werden kann. In der Sprache hat sich diesbezüglich der von Martinet (1970: 13) geprägte Begriff der *doppelten Artikulation* etabliert. Ob und in wie vielen Artikulationsschritten Zeichen höherer Ordnung weiter kombiniert werden können, ist umstritten (cf. Sonesson 1989: 149–156), spielt jedoch für unsere Ausführungen keine Rolle. Die Zeichen höherer Ordnung werden *Konfigurationen* oder auch *Superzeichen* genannt: "Ein Superzeichen ist eine normierte Zusammensetzung aus mehreren Zeichen, die als Einheit gesendet, rezipiert und gespeichert werden kann" (Moles 1977: 69–72). Ein Superzeichen wird in der Regel als Ganzes aufgefasst. Deswegen kann es durchaus vorkommen, dass die elementaren Zeichen, aus denen es besteht, nicht als solche wahrgenom-

men werden. In gewisser Weise trifft das auch auf die Musik zu: Man achtet eher auf die Melodie und hört eher die Akkorde als die einzelnen Töne, aus denen sie zusammengesetzt sind. Auch das Heraushören einzelner Instrumente bedarf zuweilen gezielter Aufmerksamkeit.

Es stellt sich nun die Frage, ob das Bild ähnlich wie die Sprache und die Musik mittels bedeutungsfreier Elementarzeichen notiert werden kann. “*Se rappeler qu’un tableau – avant d’être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées*” wiederholte Maurice Denis mehrmals seit 1890 (Denis 1920: 1). In der Tat ist ein Gemälde, ungeachtet dessen, was es darstellt, in erster Linie eine Fläche mit in einer gewissen Ordnung aufgetragenen Farben. An sich haben die Farbflöcke eines Bildes ja keine Bedeutung. Man könnte sie mit den Lauten der Sprache oder den Tönen der Musik vergleichen. Diese sind für sich genommen ebenfalls darstellungslos. Erst deren Zusammensetzung lässt eine Bedeutung, einen Inhalt, einen Ausdruck entstehen. Das Formale scheint demnach die unverzichtbare Grundlage des Ikonischen zu bilden. Die gegenständliche Darstellung, ob wirklichkeitsgetreu oder wirklichkeitsfern, kann im Regelfall ohne die Grundlage des Formalen, ohne Farben, Formen, Linien, seien sie noch so schwach ausgeprägt, nicht zustande kommen. Umgekehrt kann, wie die abstrakte Kunst und die Musik sowie auch Vokalisieren oder einige Lautgedichte, etwa die Ursonate von Kurt Schwitters uns lehren, das Formale sehr wohl weitgehend (Mutschelknauss 2006: 193) ohne das Referentielle bestehen. So wie ein Wort aus Lauten besteht, so setzt sich ein in einem pointillistischen Gemälde abgebildeter Gegenstand aus einer vergleichsweise beschränkten Skala von Farbtupfern zusammen. Laute, Töne und Farbtupfer an sich stellen nichts dar. Laute und Töne sind bloß Luftschwingungen mit einer bestimmten Dauer, während Farbtupfer Lichtwellen unterschiedlicher Länge und Intensität sind.

Die Existenz einer formalen Grundlage und somit wohl mindestens einer Artikulationsstufe in der Bildenden Kunst, sei sie auch anderer Art als in der Sprache, erhärtet die Annahme, dass Werke in diesem Bereich, prinzipiell anhand einer Notation beschreibbar sind. Auf die Baukunst trifft dies zweifellos zu. Sie bedient sich eines etwas komplexeren Notationssystems als die Sprache, nämlich des genormten Bauplans. Hierbei “handelt es sich um präzise bildliche Abstraktionen, die durch Texte ergänzt, aber nicht ersetzt werden können” (Coy 2003: 144). Die Normierung mag auf die Sonderstellung der Architektur in den Bildenden Künsten zurückzuführen sein. Sie liegt nämlich im Schnittbereich von Kunst und Technologie; nicht zufällig sind manche Architekten Ingenieure. Maschinenbauzeichnungen, elektrische Schaltpläne etc. sind ebenfalls Notationen. Pläne können gelesen und ausgeführt werden. Sie weisen insofern durchaus Parallelen mit einem Text oder einer Partitur auf.

## 5 Disjunktivität

Die Notationssysteme von Sprache und Musik bestehen aus einer endlichen Menge disjunkter Zeichen (cf. Goodman 1997: 130). Aufgrund ihrer Disjunktivität sind diese klar voneinander zu unterscheiden: Ein A ist in der Standardaussprache kein O, eine ganze Note bei gleichbleibendem Tempo keine halbe, die Ziffer 2 nicht 3. Sie können nicht zerlegt werden, ohne ihre Eigenschaft als Zeichen zu verlieren, weswegen sie auch atomar genannt werden (cf. Goodman 1997: 137). Atomare Zeichen können in der Weise kombiniert werden, dass zusammengesetzte Zeichen entstehen; man denke an Diphthonge oder Mitlaute sowie in der

Musik an einen Akkord. Zusammengesetzte Zeichen können als elementar, aber nicht als atomar betrachtet werden. Ein ähnliches Repertoire existiert auch für den programmierten oder zufallsgesteuerten Bewegungsablauf kinetischer Kunstwerke. Dieses Repertoire kann in Form eines expliziten Algorithmus implementiert sein. Dieser Algorithmus kann auch lediglich implizit vorhanden sein, was seiner Berechenbarkeit und damit Notierbarkeit prinzipiell keinen Abbruch tut. Eine solche Notierung bezieht sich auf den chronosyntaktischen Aspekt des Werkes. Der toposyntaktische Aspekt ist gleichwohl davon betroffen.

Mit Blick auf die Existenz eines Repertoires elementarer Zeichen in chronosyntaktischen Bereichen wie Schrift und Musik ist zu konstatieren, dass auch das Bild über Elemente, nämlich Linien, Farben und Formen verfügt, die wie eine Art Alphabet fungieren. Im Unterschied zu Sprache und Musik scheinen die Bildelemente auf den ersten Blick jedoch nicht disjunkt zu sein. Zu Recht hat Saint-Martin (1994: 3) deshalb die Frage aufgeworfen, ob der linguistische Ansatz mit seinen getrennten und unterscheidbaren Phonemen überhaupt das geeignete Modell für die Analyse von Bildsprache darstellt. Die Alltagserfahrung lehrt nämlich, dass es zwischen zwei Linien unterschiedlicher Länge immer eine Linie geben kann, die kürzer als die eine und länger als die andere ist, sowie auch, dass es zwischen zwei Farbnuancen immer eine dritte Farbnuance geben kann. Goodman führt in diesem Zusammenhang den Begriff der Dichte ein: "Ein Schema ist syntaktisch dicht, wenn es unendlich viele Charaktere bereitstellt, die so geordnet sind, daß es zwischen jeweils zweien immer ein drittes gibt" (Goodman 1997: 133). Weist das Schema gar keine Lücken auf, kann es "durchgängig dicht" genannt werden.

Angesichts der unzureichenden Isolierbarkeit visueller Elementarzeichen schlägt Saint-Martin (1994: 6ff.) das Konzept *colorème* vor, dessen exakte Definition sie allerdings schuldig bleibt. Die Kunstkritikerin verankert den Begriff in der Wahrnehmung: Es handle sich um ein visuelles Feld, das der Zentrierung des Blickes des Betrachters in einem Winkel von ca. 3° entspricht. Den Abstand des Betrachters vom Kunstwerk gibt sie jedoch nicht an, weswegen eine Messung oder Bestimmung der Größe des *colorème* nicht möglich ist. Als Aggregat reflektierter Lichtenergie (Ibid.: 89) verstanden referiert der Begriff *colorème* auf visuelles Rohmaterial, ähnlich wie Schall das akustische Rohmaterial von Musik und Sprache bildet. Wahrnehmungspsychologen sprechen in diesem Zusammenhang mitunter von Eingangsmaterial:

Eingangsmaterial (Eingangsgrößen) für die Sinnessysteme sind physikalisch beschreibbare und mit dem konventionellen Maßsystem der Physik erfaßbare Umweltereignisse, wie elektromagnetische Strahlung (sichtbarer Bereich), periodische Schwingungen von Gegenständen, übermittelt durch Luftschwingungen (hörbarer Bereich), mechanischer Druck, Temperatur und ähnliches. Die Sinnessysteme verarbeiten dieses Eingangsmaterial zu mehr oder weniger abstrakten Kategorien der Wahrnehmung, also zu Erlebnisqualitäten [...] wie Helle, Farben, Töne usw. (Hajos 1973: 13).

Bildsemiotiker benutzen diesbezüglich auch den Begriff *Stimulus*. Die Begriffe *Eingangsmaterial* und *Stimulus* bezeichnen jedoch weniger den gemeinten Sachverhalt als vielmehr dessen Wirkung auf das Nervensystem. Das Zeichenrepertoire hebt sich vom diffusen Charakter dieser sinnlichen Unterlage (cf. Ingarden 1969: 56f.) ab. Somit ist Rohmaterial weder auf visuellem noch auf akustischem Gebiet für eine Notierung geeignet.

Die Formalisierung des den Sinnen dargebotenen Rohmaterials zwecks Bildung eines Zeichenrepertoires impliziert freilich nicht, dass die Elemente einer Notierung nicht undeutliche oder schwer bestimmbare Grenzen, ja sogar Überschneidungen aufweisen können



(cf. Goodman 1997: 194). Auch schließen bekannte Notationssysteme die Möglichkeit von Varianten nicht aus. In der Sprache denke man zum Beispiel an die Orthographie von *Cäsium*, *Zäsium* oder *Caesium* (cf. Ickler 2000: 130f.). In der Musik kommen ebenfalls Varianten und Unschärfen vor. So unterscheidet Karkoschka vier Stufen der Notation: Neben den so genannten präzisen Notationen gibt es die Rahmennotationen, die hinweisenden Notationen und schließlich die musikalische Graphik. „Im großen und ganzen wird die Exaktheit der Vorschriften von Stufe zu Stufe geringer, während die Bedeutung der graphischen Wirkung des Notenbildes wächst“ (Karkoschka 1966: 19). Manche Kompositionen des 20. Jahrhunderts zeichnen sich durch besondere, dem Interpreten zugestandene Freiheiten aus (cf. Eco 1977: 27f.). Doch auch als präzise bezeichnete Notationen weisen, vor allem, wenn sie aus vorphonographischer Epoche stammen, Ungenauigkeiten auf. Harnoncourt merkt an:

Wir haben also eine Notenschrift, die uns sowohl über den Einzelton als auch über den Ablauf der Musikstücke informieren soll. Es müßte aber jedem Musiker klar sein, daß diese Notenschrift sehr ungenau ist, daß sie gerade die Dinge, die sie uns sagt, nicht *genau* angibt: sie gibt uns keine Auskunft über die Länge eines Tones, keine Auskunft über seine Höhe, keine Auskunft über das Tempo, weil die technischen Kriterien, die für diese Auskünfte nötig wären, durch die Notenschrift nicht vermittelt werden können. Die Dauer einer Note könnte man nur in einer Zeiteinheit genau angeben; die Tonhöhe könnte eigentlich nur in Schwingungszahlen dargestellt werden; ein konstantes Tempo könnte man eventuell mit dem Metronom bezeichnen – es gibt aber kein konstantes Tempo (Harnoncourt 1982: 32f.).

Historisch bedingt gibt es verschiedene Interpretationsmöglichkeiten ein und derselben Notenschrift (Ibid.: 34ff.). Die Auswahl der benutzten Instrumente und der Bedingungen, unter denen sie zum Einsatz kommen, spielt ebenfalls eine Rolle, wie Harnoncourt am Beispiel des Barockorchesters nachweist (Ibid.: 146). In der Barockmusik war darüber hinaus das Einfügen von Verzierungen wie auch für manche Instrumente die Improvisation gang und gäbe. Andererseits haben manche Komponisten technisch unspielbare oder, so etwa Iannis Xenakis, nicht vollständig spielbare Musik geschrieben. Wesentliche Aspekte der Musik werden von der Notation gar nicht erfasst (cf. Tappolet 1967: 59). „Noten sind wie Buchstaben dürftige und unzulängliche Symbole und nur geeignet, den ‘Klang-Stoff’ festzuhalten. Das Eigentliche, das Entscheidende, das Funktionelle liegt jenseits jeder Notation“ (Ibid.: 66). Zu erwähnen sei in diesem Zusammenhang die von Karkoschka (1966: 23ff.) ausgearbeitete Übersicht der zahlreichen Zeichen und Varianten, die von einzelnen Komponisten eingeführt und benutzt worden sind. Ähnlich kennt die Bauzeichnung einige Varianten, wie zum Beispiel mehrere Arten, die Enden der Maßlinien zu kennzeichnen, nämlich Pfeil, Punkt, Kreis, Schrägstrich oder Kreuzung mit der Maßhilfslinie; als Regel gilt, von Sonderfällen abgesehen, lediglich, dass in einer Zeichnung jeweils nur einer dieser Codes anzuwenden ist.

Im Falle verschiedener Schreibungen handelt es sich um lexikographisch festgelegte Einzelfälle, weswegen in der Schriftsprache von syntaktischer Dichte nicht die Rede sein kann. Im Falle der Bauzeichnung sind die Möglichkeiten durch Normen vorgeschrieben beziehungsweise begrenzt: Der Bauplan als Notation von Architektur benutzt zahlreiche disjunkte Zeichenqualitäten, etwa die Linienarten, die Zuordnung der Risse und Schnitte oder die Bemaßung. Er weist aber auch Merkmale auf, von denen herkömmlicherweise eher angenommen wird, dass sie einem Kontinuum entnommen sind, wie die Länge der Linien, die Form und Größe einer Fläche usw. Nichtsdestoweniger ist es, was die Länge der Linien betrifft, zumindest im Rohbau unüblich, mit Größen von weniger als 1 cm zu operieren. Auch die gebräuchlichen Maßstäbe sind normiert, was deren Anzahl stark begrenzt. Abweichungen von den genormten Maßen, etwa durch Ungenauigkeit beim Reißen, fallen, ähnlich wie die

Verzierungen und Verzerrungen von Schrift, in das Freiheitsfeld, das beim Lesen des Planes nicht berücksichtigt wird (cf. Goodman 1997: 204).

In Anbetracht der möglichen Varianten einer Farbe oder einer Linie insgesamt erweist sich die Menge der für Bilder verfügbaren formalen Elemente jedoch als weit größer als die der üblichen Notationssysteme. Dies gilt auch für die Formen und Volumen von Skulpturen. Hier stellt sich generell die Frage nach dem Maß der Dichte des bildnerischen Zeichenvorrats. Dieser wäre perfekt analog, wenn eine Zeichnung, ein Gemälde oder eine Skulptur in der Lage wäre, jede Form- oder Farbvariation, die in der sichtbaren Welt vorkommt, unverändert abzubilden. Aber "sind nicht Computergraphiken und Fernsehbilder, die aus digital kodierten Punkten erzeugt werden, oder Mosaik, die sich aus Steinen einer begrenzten Zahl von Farben, Formen und Größen zusammensetzen, klare Gegenbeispiele gegen die Ansicht, daß Bilder analog sind?" (Schantz 1999: 93–102) Weisen derart beschaffene Bilder nicht, ähnlich wie die Sprach- oder Musiknotation, eine begrenzte Menge disjunkter Zeichen auf? Gilt nicht für die Wahrnehmung ähnliches angesichts der Tatsache, dass unsere Netzhaut aus diskreten Rezeptoren zusammengesetzt ist? Gewiss, diese Gegebenheiten sind in dem einen Fall technisch, in dem anderen Fall physiologisch bedingt. Auch stellen sie die Annahme nicht in Frage, dass Bildzeichen potentiell einem Kontinuum an Möglichkeiten entstammen (cf. Schirra 1999: 103–119). Dasselbe gilt für Tonhöhen. Die in unserer Kultur gebräuchlichen Tonhöhen sind als Noten festgelegt. In gleicher Weise können Farben sowie ihre Abstufungen und Mischungen mittels Codes unverwechselbar definiert werden. So bezeichnen im Druck die Folge CMYK 41, 0, 78, 0 und im Web der Hexadezimalcode #96FF38 ein helles Grün. Sowohl in der Musik als im Bereich der Farben verkörpern derartige Codes bloß Auszüge aus einem vermeintlichen Kontinuum.

Erst auf der Ebene der Quantenphysik erweist sich auch dieses vermeintliche Kontinuum als diskret. Die physikalischen Elementarteilchen bilden die Auflösungs Grenze. Dies gilt nicht nur für die Materie, aus welcher Volumen und Formen erschaffen sind, sondern auch für Farben. Wellenlängen können nämlich ebenfalls nur diskrete Zustände annehmen. Der Grund dafür liegt darin, dass atomare Systeme Max Planck zufolge Energie nur quantenweise, also diskret, das heißt, im vorliegenden Fall als Lichtteilchen abgeben oder aufnehmen können. Daraus folgt, dass Farben "also aus einem Wertebereich von Zahlen schöpfen, der nicht beliebig ist, sondern nur bestimmte Vielfache einer fundamentalen Einheit erlaubt" (Müller 2007: 1).

## 6 Stufen und Arten der Notation

Die vollanaloge Notierung dürfte erst mit dem Einsatz des Quantencomputers erreichbar werden. Doch auch ohne ein Höchstauflösungsniveau anzustreben, lassen sich das Alphabet sowie sonstige Elementarzeichenrepertoires auf informationswissenschaftlicher Basis in einen umfassenderen Zusammenhang stellen. Gegenwärtig entspricht das kleinste gebräuchliche Repertoire dem Binärsystem, auf dessen Grundlage die Maschinensprache arbeitet. Maschinensprache dient der binären Darstellung von Daten sowie von Befehlen, die ein Prozessor unmittelbar ausführen kann. Aber auch die in höheren Sprachen geschriebenen Programme gelten in der Informatik als Notationen. Sie benutzen die Zeichen der Computertastatur und sind insofern umfangreicher als die Maschinensprache, in die sie durch einen Compiler zwecks Anwendung umgewandelt werden müssen. So kann ein Text, welcher ja bereits eine Notierung von Sprache darstellt, Gegenstand einer weiteren Notierung werden. Diese Notie-

rung kann elementar in so genannten BYTES ('binary terms') geschehen, die ihrerseits in der Regel jeweils 8 BITS ('binary digits') umfassen und deren Komplexitätsgrad am ehesten mit jenem der Blindenschrift Braille mit Charakteren und Ganzwortzeichen von jeweils 6 BITS vergleichbar wäre. Prinzipiell kann ein Notationssystem also ein anderes Notationssystem einschließen. Dies ist zum Beispiel auch für Mathematik und Baupläne der Fall, die in der Regel Text enthalten. In einer Partitur können, abgesehen von Liedtexten, textliche oder numerische Anweisungen vorkommen, wie etwa die traditionelle Angabe des Tempos oder die Einstellung des Metronoms, deren "Notationalität" Goodman (Ibid.: 173 und 205) freilich in Frage stellt. Notation kann mithin auf mehreren Stufen vorgenommen und entsprechend umgewandelt werden, so wie auch verschiedene Notationsmodi kombiniert und einander über- oder untergeordnet werden können. Auch kann eine Notation grundsätzlich in eine andere übersetzt werden, wengleich dies – auch in der Musik – zuweilen mit nicht unerheblichen Schwierigkeiten verbunden ist (cf. Thibaut 1907: 9).

Wie bereits angedeutet, können Notationen verschiedene Komplexitätsgrade und Auflösungsstufen aufweisen. Hierbei spielt insbesondere die Frage eine Rolle, mit welchem Grad von Feinauflösung das zu notierende Werk erfasst wird. So sind Musiknotationen meist reichhaltiger und komplexer als das Alphabet. Obschon beim Sprechen die Betonung eine Rolle spielen kann, wird diese in der Regel nicht notiert. Komplexer als das Schriftalphabet ist auch das IPA, das internationale phonetische Alphabet, das nicht nur geeignet ist, den Vergleich zwischen Aussprachen verschiedener Sprachen, sondern darüber hinaus auch Unterschiede bei gleicher alphabetischer Schreibweise innerhalb einer Sprache schriftlich zu fixieren. Bedeutend höher ist womöglich die Komplexität der Notation elektronischer Bilder, die aus Pixeln und deren vielfältigen Kombinationen bestehen. Aus der als Datei stets binär gespeicherten Notation lässt sich das Bild rekonstruieren. Aufgrund des – ungeachtet fortschreitender Miniaturisierung der Datenträger – großen Umfangs solcher Notierungen kann diese Rekonstruktion fast ausschließlich von einem Rechner geleistet werden. Mittels geeigneter Messverfahren kann auch die Schichtdicke der aufgetragenen Farbstoffe registriert, binär gespeichert und somit mechanisch reproduziert werden. Sogar Skulpturen können heutzutage binär notiert und mit Hilfe einer Rund-Nachformfräseinrichtung reproduziert werden.

Schriftzeichen und Noten beruhen auf einer adäquaten Heraustrennung von Lauten beziehungsweise Tönen aus dem Fluss gesprochener Sprache und gespielter oder gesungener Musik. Diese Notationen weisen insofern eine gewisse Analogie mit ihrem Gegenstand auf. Pixel sind hingegen einem Raster entsprechend gleichmäßig verteilt. Im Gegensatz zu Sprechsilben oder Anschlägen kann die Dichte dieser Bildelemente arbiträr festgelegt werden. So könnte man die Frage aufwerfen, ob eine binäre Notierung im Falle eines Gemäldes oder einer Silberbromidfotografie die gleiche Aufgabe wie das Alphabet oder das Solfeggio erfüllen kann. Helligkeiten und Farbtonrichtungen sowie deren Variationen – die aufgrund gewisser Konstanten als Formen wahrgenommen werden können – sind jedoch ebenso messbar wie Tonhöhen und -dauer. Gegenüber den optischen Parametern spielt das Raster demzufolge toposyntaktisch eine ähnliche Rolle wie die durch Notenlinien vorgegebene Tonhöhenkala oder die chronosyntaktische Einteilung mittels Taktstriche in der Musik und die – durchaus messbaren und somit isolierbaren – Lauteigenschaften der Sprache. Die meist hohe Komplexität der Bilder verlangt eine feinere Auflösung als jene der Musik und der Sprache. Freilich gibt es hierbei Ausnahmen, man denke an manche Bilder der geometrischen Abstraktion von Piet Mondrian, Elsworth Kelly, Brice Marden, Jo Delahaut..., während elektro-akustische Musik dagegen für das herkömmliche Notensystem zu vielfältig ist und nur

noch digital notiert werden kann. Zeichnet man darüber hinaus Sprache oder traditionell notierbare Musik digital auf, erfolgt ebenfalls eine Zerlegung des akustischen Materials in kleinste Einheiten. Insofern sind diese Modalitäten nicht so unterschiedlich, wie sie auf den ersten Blick scheinen mögen. Die experimentelle Umsetzung einer Bilddatei im JPEG-Format in Töne (cf. Goebel: 27) zeigt sogar, dass eine Bildnotation in eine musikalische Komposition umgesetzt werden kann, und dass es demnach auf binärer Stufe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Musik- und Bildnotation gibt. Auf dieser Ebene entfällt auch die grundlegende Unterscheidung zwischen dem Ikon und sonstigen Zeichen (cf. Debray 1994: 56f.).

Ein weiterer Unterschied zwischen Bild und Musik entfällt ebenfalls gelegentlich, nämlich die operative Trennung zwischen Notierung und Ausführung. Bereits bei Pierre Schaeffers *musique concrète* gab es insofern keinen Ausführungsprozess mehr, als die Klänge sofort bei ihrer Produktion auf Band gespeichert wurden. Da die Speicherung auf Tonbändern analog geschah, fand also ähnlich wie üblicherweise in der Malerei beim Schaffensprozess keine Notierung im herkömmlichen Sinne statt. Mit dem Einsatz des Computers wurde sogar diese letzte Trennung zwischen akustischer Produktion und Aufzeichnung aufgehoben. So kann ein Computerprogramm nicht nur Partituren sondern Musik auch unmittelbar hervorbringen (cf. Harley 2002: 33–57), denn während so genannte Hardware-Synthesizer und deren Vorläufer größtenteils noch wie klassische Tasteninstrumente bespielt werden, ist die Benutzung von Instrumenten beim Computer überhaupt nicht mehr erforderlich. Wie der Maler die Farben, so verarbeitet der elektroakustisch arbeitende Komponist den akustischen Stoff unmittelbar und zwar anhand einer virtuellen Schalttafel (cf. Goebel 2006: 145). Manuelle Virtuosität kann dabei zwar nur simuliert werden. Doch abgesehen von dieser gewiss nicht unbedeutenden Einschränkung schließt sich somit die Lücke, die bisher, außer im Falle der Improvisation, zwischen Komposition und Aufführung als selbstverständlich galt. Eine schriftliche Notation wird infolgedessen überflüssig, wenngleich je nach Art der Musik sowohl eine Partitur als auch der Quellcode der Komposition jederzeit ausgedruckt werden kann. Letzterer dürfte dem Leser verständlich vorkommen, und es ist nicht wahrscheinlich, dass ein Musiker die Komposition anhand dieser Notation spielen kann. Die Umsetzung in Töne bleibt dem Computer überlassen.

Während in der Musik also durchaus auf eine herkömmliche Notation verzichtet werden kann, wird in der Bildenden Kunst dagegen zuweilen auf diverse Formen der Notation zurückgegriffen. Wir erwähnten bereits den Bauplan. Ähnlich können die Objekte von Donald Judd anhand der technischen Zeichnungen, die der Künstler angefertigt hat, immer wieder produziert werden (cf. Batchelor 1993: 38–51). Manche Installationskünstler begeben sich gar nicht mehr selbst an den Ort der Ausstellung, sondern teilen den Organisatoren schriftlich und anhand von Skizzen mit, wie diese die ihnen zugesandten Objekte herzurichten und aufzustellen haben. Wenn die Skizze als Anweisung ausreicht, um das Werk jederzeit in seiner Essenz zu aktualisieren, muss Goodmans Postulat, die Skizze sei keine Notation (cf. Goodman, 1997: 182), zumindest funktional in Frage gestellt werden. Ohne entsprechende Anweisung wäre manches Werk von Richard Long bloß ein bedeutungsloser Haufen Steine. Das Werk existiert quasi nur noch als Konzept, das schriftlich beziehungsweise zeichnerisch notiert – oder zumindest mündlich mitgeteilt – werden muss. Gelegentlich müssen die Organisatoren einer Ausstellung die notwendigen Objekte sogar selbst herbeischaffen. Wie in der Musikaufführung, muss das bildnerische oder plastische Werk für jede Ausstellung aktualisiert werden. Sol LeWitt begnügte sich zum Beispiel 1969 damit, dem Städtischen Museum, Leverkusen, ein Zeichendiktat für eine Wandzeichnung zuzusenden, die nach der Ausstellung überstrichen wurde, aber doch jederzeit neu angefertigt werden kann (cf. Riout

2006: 381). Auch Claude Rutault erschafft Werke in der Form schriftlicher Anweisungen (cf. Rutault 1998). In gewissen Grenzen kann Schrift also als Notation für Bildwerke dienen.

Eine der Schwierigkeiten, die beim Versuch des Nachweises der Existenz von Notationen in der Bildenden Kunst auftreten, mag durch die Neigung verursacht sein, die Notation im bildnerischen Werk selbst zu suchen. „Im gemalten Bild, aber auch in der Fotografie und im Film, ist die Information eingesperrt, sie ist im Trägermedium materiell und physisch lokalisiert“ (Weibel 2004: 20–35). In der Tat sind die meisten Notationen graphischer Art. Wie die Sprache aus Lauten und die Musik aus Klängen besteht, so setzt sich ein Gemälde aus Formen, Farben, visuellen Strukturen, kurzum aus bildnerischen Elementen zusammen. Diese Elemente bilden zwar den physikalischen und optischen Grundstoff des jeweiligen Werkes, nicht aber dessen Notation. Notation wird immer in einem werkexternen Medium abgefasst. Das Alphabet besteht nicht aus Lauten, sondern stellt solche bloß als graphische Zeichen konventionell dar. Desgleichen ist Notenschrift nicht identisch mit der Melodie, die auf dessen Grundlage gespielt wird. Der Bauplan ist nicht das Haus, das errichtet werden soll, sondern bloß die graphische, numerische und textliche Anweisung dafür. Auch bei den hier vorerwähnten bildenden Künstlern fällt auf, dass sie ihre Werkanweisungen werkextern festlegen. Dies gilt genauso für Gussformen von Skulpturen wie für binäre Notationen von Plastiken und Bildwerken.

Desgleichen ist die Syntax meist eine andere, denn eine Notation kann sich im Hinblick auf Linearität und Tabularität durchaus von seinem Referenten unterscheiden. So gibt uns die Aufzeichnung eines Schachspiels ein Beispiel für die chronosyntaktische Notation eines sich toposyntaktisch entfaltenden Vorgangs. Noch eindeutiger trifft dies auf Röhren- oder Flüssigkristallbildschirme zu, deren Bilder bekanntlich aus Punkten zusammengesetzt sind, die je nach System als Elektronen oder als Lichtwellen einzeln Zeile um Zeile auf die Mattscheibe projiziert werden. Umgekehrt aber bietet eine Textseite trotz der Tatsache, dass Text in der Regel linear gelesen wird, aufgrund von Typographie und Layout eine toposyntaktische Gestaltung, die u.U. bedeutend mehr als den gesprochenen Text zum Ausdruck, ja zur Darstellung bringen kann, wie Krämer (2003: 159f.) darlegt. Nicht weniger auffallend ist die toposyntaktische Erscheinung eines Notenblattes, insbesondere wenn es die Partituren mehrerer Instrumente enthält. Telegrafie benutzt einen linearen Code, doch Fotografien können telegrafisch verschickt werden, merkte Flusser (1989: 67) an, und wies auf die Konvergenz von Bildern und Telekommunikation hin. Generell erlaubt die Speicherung als Bitmuster „die Integration aller herkömmlichen Informationsträger zu einem interaktiven multimedialen System“ (Hess-Lüttich und Schmauks 2004: 3494).

Ob als eigentliche künstlerische Leistung ausschließlich die geistige zu gelten hat, wie insbesondere manche Künstler der Concept Art behauptet haben (cf. Lippart 1973: 74ff.), spielt hierbei keine Rolle, denn wie das Werk ist auch eine Notation nicht mit der Idee identisch. Die Notation ist bereits eine mehr oder – meist – weniger praktikable Form, Vorform oder Zwischenform der Realisierung. Man mag den Begriff restriktiv definieren wie Goodman und die partielle Unzuständigkeit der Notationscodes, die auch ihm nicht entgeht, in Kauf nehmen (Goodman 1997: 150, 191). Dementgegen mag man eine operationale beziehungsweise funktionale Auslegung des Begriffs vorziehen, die sämtliche pragmatischen Anforderungen an eine Notation erfüllt, auch wenn sie der Goodman'schen Definition nicht gerecht wird.

## 7 Schlussfolgerung

Der Überblick, den wir uns verschafft haben, lässt erkennen, dass für funktionale Notationen auf verschiedene Zeichenarten zurückgegriffen werden kann: Indices, Ikonen, Symbole oder Zeichen im engeren Sinne. Manche Notationen können in dieser Hinsicht eindeutig eingestuft werden: die Gussform ist zum Beispiel indexikalisch, der Kupferstich ist ikonisch, was vorwiegend auch auf die technische Zeichnung zutrifft, Braille besteht aus Zeichen im engeren Sinne, ideographische Schriften können ikonische wie auch symbolische Elemente enthalten... Darüber hinaus gibt es Notationen, die durch Körperliche Tätigkeit, wie Sprechen, Singen, Blasen, Schlagen, Zupfen usw. umgesetzt werden können, während andere nur maschinell ausführbar sind. Letzteres trifft sowohl auf Lochkarten als Stiftwalzen und den zugehörigen Lamellen wie auch auf analoge und digitale Tonaufzeichnungen zu. Hierbei bestätigt sich, dass Notationen nicht nur der Ausführung, sondern auch der Aufzeichnung dienen können. Der Unterschied ist lediglich funktioneller Art. Schließlich können Notationen toposyntaktisch oder chronosyntaktisch sein. Oft unterscheidet sich in dieser Hinsicht ihre Syntax von jener des ausgeführten Werkes.

Im Hinblick auf den Einsatz von Notationen entsprechen Unterschiede zwischen den verschiedenen Modalitäten, historisch bedingt, unterschiedlichen technischen Möglichkeiten und somit unterschiedlichen Praktiken. Auch soziale und kulturelle Faktoren mögen eine Rolle spielen. Diese Faktoren bewirken die ungleiche Häufigkeit und Verbreitung der diversen Notationssysteme, weniger dagegen deren prinzipielle Andersartigkeit. Althergebrachte Grenzen, die lange Zeit Allgemeingültigkeit beanspruchen konnten, verwischen sich zunehmend.

Wir können abschließend die These vertreten, dass die Unterschiede der Zeichenrepertoires von Maschinensprache, Text, Musik und Bild durch Kontingenz bedingt sind. Mithin stellt das Nichtvorhandensein eines dem Alphabet oder der Partitur vergleichbaren herkömmlichen Zeichenrepertoires für Bilder keinen Grund dar, ihnen die Notierbarkeit grundsätzlich abzuspochen. Das Alphabet und die Notenschrift sind sonach, überspitzt formuliert, bloß Sonderfälle, nämlich handschriftlich realisierbare Notationen.

Dass in manchen Künsten ausgerechnet die notwendige handwerkliche Verwirklichung einer vom Autor des Werkes verfassten Vorgabe einen Freiraum für die Entfaltung besonderer künstlerischer Interpretation und Virtuosität bietet, tut unserer These keinen Abbruch, trägt gleichwohl zu unserer Beglückung bei. Noch aber lassen sich die Ausführenden in der Bildenden Kunst nicht als Interpreten feiern, wenngleich es auch hierfür schon erste Anzeichen gibt, wie die Bekanntgabe des Sachverhalts nahelegt, dass die *wall drawings* von Sol Lewitt im Löwener Museum M sowie im Centre Pompidou zu Metz im Jahre 2012 von den Studierenden bestimmter Kunsthochschulen ausgeführt worden sind (cf. Gross und Wittcox 2012: 14; cf. Trémeau 2012).

## Literatur

- Balat, Michel, Janice Deledalle-Rhodes, & Gérard Deledalle (eds.) 1992: *Signs of Humanity. L'Homme et ses signes*. (= Proceedings of the Fourth congress of the International Association for Semiotic Studies, Barcelona/Perpignan, Mars–April 1989, Vol. I), Berlin: Mouton de Gruyter
- Batchelor, David 1993: "Within and Between – Innenräume, Zwischenräume", in: LeWitt, Sol 1993: 38–51
- Bätschmann, Oskar 1997: *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln: DuMont

- Bisanz, Elize 2002: *Malerei als écriture: Semiotische Zugänge zur Abstraktion* (= Diss. Univ. Berlin), Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag
- Brender, Edwige et al. (eds.) 2006: *À la croisée des langages. Texte et arts dans les pays de langue allemande* (= PIA, Bd. 38), Paris: Presses Sorbonne Nouvelle
- Coy, Wolfgang 2003: "Die Konstruktion technischer Bilder – eine Einheit von Bild, Schrift und Zahl", in: Krämer, Sybille & Horst Bredekamp (eds.) 2003: 143–153
- Debray, Régis 1994: *Manifestes médiologiques*, Paris: Gallimard
- Denis, Maurice 1920: *Théories 1890 1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris: Rouart et Watelin
- Eco, Umberto 1977: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Edeline, Francis, Jean-Marie Klinkenberg & Philippe Minguet 1992: *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris: Seuil
- Faltin, Peter 1977: "Die Freischütz-Ouvertüre: Eine semiotische Interpretation der bedeutungsgebenden Prozesse", in: Posner, Roland & Hans-Peter Reinecke (eds.) 1977: 250–260
- Fischer, Renate 1995: "Zur Verschriftung der Gebärdensprachen Gehörloser: Bewegungsnotation mit der Mimosographie", in: O'Connell, Daniel C., Sabine Kowal & Roland Posner (eds.) 1995: 63–74
- Flusser, Vilém 1987: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen: Imatrix
- Flusser, Vilém 1989: *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: European Photography
- Gligo, Niksa 2000: "Klang – Zeichen – Wert: Die musikalische Semiotik und Ästhetische Wertung", in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 2 (2000): 185–202
- Goebel, Johannes 2006: *Computer: Musik: Ästhetik: Klang – Technologie – Sinn: Aufsätze, Texte und Sendungen*, Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie
- Goodman, Nelson 1997: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Gross, Béatrice & Eva Wittocx 2012: *Sol LeWitt, Colors, 21-06 >< 14-10-12*, Leuven: Museum M, im Internet unter [http://issuu.com/museumleuven/docs/wandelgids\\_sol\\_low\\_res\\_nl/15](http://issuu.com/museumleuven/docs/wandelgids_sol_low_res_nl/15) [23.09.2012]
- Hajos, Anton 1972: *Wahrnehmungspsychologie. Psychophysik und Wahrnehmungsforschung*, Stuttgart etc.: Kohlhammer
- Harley, James 2002: "The Electroacoustic Music of Iannis Xenakis", in: *Computer Music Journal* 1 (2002): 33–57
- Harnoncourt, Nikolaus 1982: *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Kassel: Bärenreiter
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 1982: "Multimedial Communication: Semiotic Problems of its Notation", in: Hess-Lüttich, Ernest W.B. (ed.) 1982: 7–16
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (ed.) 1982, *Multimedial Communication. Vol. 1: Semiotic Problems of its Notation* (= Supplement von Kodikas/Code, 8), Tübingen: Gunter Narr Verlag
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. & Dagmar Schmauks 2004: "Multimediale Kommunikation (Multimedia Communication)" in: Posner, Roland, Klaus Robering & Thomas Albert Sebeok (eds.) 2004: 3487–3503
- Heyer, Gerhard: "Notation", in: *Abteilung Automatische Sprachverarbeitung*, Universität Leipzig, Institut für Informatik, im Internet unter <http://wortschatz.uni-leipzig.de/> [15.07.2012]
- Ickler, Theodor 2000: *Das Rechtschreibwörterbuch. Sinnvoll schreiben, trennen, Zeichensetzen. Die bewährte deutsche Rechtschreibung in neuer Darstellung*, St. Goar: Leibniz Verlag
- Ingarden, Roman 1969: *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Karkoschka, Erhard 1966: *Das Schriftbild der neuen Musik: Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole, Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle: Hermann Moeck
- Klinkenberg, Jean-Marie 1996: *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles: De Boeck Université
- Könches, Barbara & Peter Weibel (eds.) 2004, *Unsichtbares\_Kunstwissenschaft: Algorithmen als Schnittstellen zwischen Kunst und Wissenschaft*, Bern: Benteli Verlag
- Kowal, Sabine & Daniel C O'Connell. 1995: "Notation und Transkription in der Gesprächsforschung", in: O'Connell, Daniel. C., Sabine Kowal & Roland Posner (eds.) 1995: 113–138
- Krämer, Sybille 2003: "'Schriftbildlichkeit' oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift", in: Krämer, Sybille & Horst Bredekamp (eds.) 2003: 157–176
- Krämer, Sybille & Horst Bredekamp (eds.) 2003, *Bild – Schrift – Zahl*, München: Wilhelm Fink
- LeWitt, Sol 1993: *Sol LeWitt – Structures 1962–1993*, Oxford: The Museum of Modern Art
- Lippart, Lucy R. (edited and annotated by) 1973: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, Berkeley u.a.: University of California Press
- Martinet, André 1970: *Éléments de linguistique générale*, Paris: Armand Colin

- Moles, Abraham A. 1971: *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Köln: M. DuMont Schauberg
- Moles, Abraham 1977: "Superzeichenbildung und Problemlösung in der künstlerischen Kommunikation", in: Posner, Roland & Hans-Peter Reinecke (eds.) 1977: 69–72
- Müller, Andreas 2000: *Lexikon der Astrophysik*, im Internet unter [http://www.wissenschaft-online.de/astrowissen/downloads/Lexikon/LexikonQ\\_AMueller2007.pdf](http://www.wissenschaft-online.de/astrowissen/downloads/Lexikon/LexikonQ_AMueller2007.pdf) [15.07.2012]
- Mutschelknauss, Eduard 2006: "Zwischen literarischem Ferment und formal gebundener Klangstruktur: Kurt Schwitters' Ursonate", in: Brender, Edwige et al. (eds.) 2006: 189–196
- O'Connell, Daniel C., Sabine Kowal & und Roland Posner (eds.) 1995: *Zeichen für Zeit – Notation und Transkription von Bewegungsabläufen* (= Sonderheft von Kodikas/Code 18)
- Peirce, Charles, S. 1983: *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Plumacher, Martina 1998: "Wohlgeformtheitsbedingungen für Bilder?" in: Sachs-Hombach, Klaus & Klaus Rehkämper (eds.) 1999: 47–56
- Posner, Roland & Hans-Peter Reinecke (eds.) 1977: *Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften*, Wiesbaden: Athenaion
- Posner, Roland, Klaus Robering & Thomas Albert Sebeok (eds.) 2004, *Semiotik/Semiotics: Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur – A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*, Bd. 4, Berlin: Walter De Gruyter
- Riout, Denys <sup>2</sup>2006: *Qu'est-ce que l'art moderne?* o.O. : Gallimard
- Rutault, Claude 1998: *Définitions/Méthodes 1973–1998*, im Internet unter: <http://www.cnei.com/rutault/fr/navig/index.html> [20.11.2007]
- Sachs-Hombach, Klaus & Klaus Rehkämper (eds.) 1999: *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*, Magdeburg: Scriptorum Verlag
- Saint-Martin, Fernande 1994: *Sémiologie du langage visuel*, Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec
- Schantz, Richard 1999: "Die Ordnung der Bilder – Nelson Goodmans syntaktische Explikation der Bildhaftigkeit", in: Sachs-Hombach, Klaus & Klaus Rehkämper (eds.) 1999: 93–102
- Schirra, Jörg R. 1999: "Syntaktische Dichte oder Kontinuität – Ein mathematischer Aspekt der Visualistik", in: Sachs-Hombach & Klaus Rehkämper (eds.) 1999: 103–119
- Sonesson, Göran 1989: "Le mythe de la triple articulation – Modèles linguistiques, perceptifs et cognitifs dans la sémiotique des images", in: Balat, Michel, Janice Deledalle-Rhodes, & Gérard Deledalle (eds.) 1992: 149–156
- Tappolet, Willy <sup>2</sup>1967: *Notenschrift und Musizieren: Das Problem ihrer Beziehungen vom Frühmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin-Lichterfelde: Robert Lienau
- Thibaut, Jean-Baptiste 1907: *Origine Byzantine de la notation neumatique de l'église Latine*, Paris: Alphonse Picard
- Trémeau, Tristan 2012: "Somptuosité de l'art conceptuel", in: *L'Art même*, 56, Bruxelles: Fédération Wallonie-Bruxelles: 32–33
- Weibel, Peter 2004: "Algorithmus und Kreativität", in: Könches, Barbara & Peter Weibel (eds.) 2004: 20–35
- Winkler, Peter 1982: "Notation of paraphonetic features", in: Hess-Lüttich, Ernest W.B. (ed.) 1982: 59–76