

Pfeil-Wut

Das Piktogramm als „Gebärde der Zeit“¹

Martin Scharfe

Neue Wörter, neue Sachen

In einem Gedicht aus den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts („Hohe Station“) schildert Conrad Ferdinand Meyer einen Abend, den er einsam im Berghaus hoch oben am Gebirgspaß verbringt. Er lehnt aus dem Fenster, ‚belauscht‘ in friedlicher Natur „die Stille des dämmernden Abends“, doch die wird jäh gestört. Denn: „Unter dem Fenstergesims bebt der elektrische Draht, / Der, wie die Schläge des Pulses beseelend den Körper der Menschheit, / Durch das entlegenste Tal trägt die Gebärde der Zeit.“ Der Dichter glaubt die aktuellen Meldungen zu hören, die um die Welt gehen: der amerikanische Präsident ermordet,² eine Papstsegnung, eine Aggression des deutschen Reichskanzlers; doch das alles ist ihm nichts als ein „schrilles Gesurre“ – soll heißen: Der wegen der noch unvollkommenen Technik surrende Telegraphendraht erscheint ihm als hörbares, als sinnlich wahrnehmbares Zeichen der Moderne mit ihrer Welt-nachrichten-Hektik (eben als „Gebärde der Zeit“).³

Gebärde der Zeit: das ist ein glücklicher Ausdruck, weil er anzeigt, daß eine bestimmte, eine charakteristische Kulturerscheinung nicht einfach zufällig entsteht, sondern mit einer gewissen Notwendigkeit – in der Gebärde erhält eine Stimmung, eine Tendenz ihr anschauliches Gesicht. In diesem Sinne hat Lou Andreas-Salomé Anfang der dreißiger Jahre den Ausdruck „Kulturgebärde“ verwendet, was uns aufmerken lassen muß.⁴

1 Anm. der Redaktion: Auf Wunsch des Autors wird die alte deutsche Orthographie verwendet.

2 1881 fiel der 20. Präsident der USA, James Abram Garfield, einem Attentat zum Opfer.

3 Ich zitiere nach Schulz, Otto (Hrsg.): Im Takte der Maschinen. Gedichte vom Rhythmus der Arbeit. Breslau o. J. [um 1932], 50.

4 Andreas-Salomé, Lou: Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen. Aus dem Nachlaß hrsg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1994, 101. – Andreas-Salomé (1861–1937) war eine Zeitlang mit Friedrich Nietzsche befreundet, dann Vertraute Rainer Maria Rilkes, später Studentin der Psychoanalyse zwischen Carl Gustav Jung und Sigmund Freud; sie arbeitete schließlich als Psychoanalytikerin in Göttingen.

Darüber hinaus war es vor allem der Volkskundler Friedrich Sieber (1893–1973), der den Ausdruck Gebärde für das Geschäft der kulturwissenschaftlichen Beschreibung und Deutung zu verwenden suchte (er sprach von ‚epochalen Stilgebärden‘⁵).

Eine solche ‚epochale Stilgebärde‘, eine solche ‚Gebärde der Zeit‘, eine solche ‚Kulturgebärde‘ ist ganz gewiß auch ‚das Piktogramm‘ – oder (wenn wir das *System* bezeichnen wollen) die Piktographik insgesamt. Allein schon das abrupte und ungestüme Hervorberechnen der Lust zum Piktogramm Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts ist ein Hinweis auf die extreme Historizität dieser kulturellen Erscheinung. Meinem alten Duden-Wörterbuch aus den fünfziger Jahren beispielsweise ist das Wort Piktogramm noch nicht bekannt (oder nicht der Erwähnung wert); aber heute glauben wir ohne es nicht mehr auskommen zu können. Dieser Sog des Wortgebrauchs ist natürlich nur ein Symptom für die kulturelle Empfindung der Vordringlichkeit der Sache selbst.

Es ist zu wünschen und zu hoffen, daß bald jemand aus den unterschiedlichen Ausgaben lexikalischer und enzyklopädischer Werke eine Schlagwortgeschichte des Ausdrucks Piktogramm rekonstruiert⁶ und dadurch zeigt, wie sehr das neue Wort auf die Neuheit der Sache verweist: das neue Wort also als Indiz einer neuen kulturellen Erscheinung, einer neuen Kulturgebärde.

Wortgeschichte

Wer eine solche Stichwortgeschichte zu schreiben unternimmt (und sie wäre nützlicher als jedwede Definition), wird indes nicht mehr in den alten methodischen Fehler verfallen, eine Geschichte „vom Standpuncte des Erfolges“ aus zu schreiben („und zwar mit der Annahme einer Vernunft im Erfolge“);⁷ das heißt: Er wird es unterlas-

-
- 5 Vgl. z. B. Sieber, Friedrich: Die Deutung des „Todaustreibens“ („Todaustragens“) in Jacob Grimms Deutscher Mythologie und in der neueren Forschung. In: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 9 (1963), 71-93, 83. – Es ist vielleicht bezeichnend für eine hartköpfige, sich noch nicht als umgreifende Kulturwissenschaft verstehende Volkskunde, dass diese begrifflich-analytische Leistung Siebers in keinem der Nachrufe des Jahres 1973 angemerkt ist.
- 6 Ludolf Kuchenbuch hat meines Wissens zum ersten Mal gezeigt, wie ertragreich diese Methode sein kann: Abfall. Eine Stichwortgeschichte. In: Soeffner, Hans-Georg (Hrsg.): Kultur und Alltag (= Soziale Welt, Sonderbd. 6). Göttingen 1988, 155-170.
- 7 Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente 1875–1879. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzimo Montinari. München u. a. 1988 (2. Aufl.), Bd. 8, 56 (Aphorismus 5 [58], 1875).

sen, ex post eine Geschichte des Piktogramms zu konstruieren und vom Standpunkt des kulturellen Erfolgs aus ältere und seinerzeit gewissermaßen erfolglose Versuche, Zeichensprachen zu initiieren, in eine vermeintlich oder angeblich lineare Entwicklung einzufälschen – in eine ‚Entwicklung‘ etwa ‚von den ägyptischen Hieroglyphen bis zur Computerkryptologie‘ (wie sie der Untertitel eines Buches aus unseren Tagen insinuiert). Zwar kann es den Blick schärfen, wenn man Streiflichter wirft auf die Geschichte der Wappen, Signets, Marken, Firmen- und Warenzeichen und jene der ersten Autostraßenverkehrszeichen, vielleicht auch gar noch auf die alten Zinken der Fahrenden Leute, der Gauner, der Jenischen und so weiter – eine Geschichte oder wenigstens eine Vorgeschichte des Piktogramms ergibt sich daraus noch lange nicht. Auch die die Geschichte der Industrialisierung begleitenden und zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders heftig einsetzenden Bemühungen, Industrie und Arbeitswelt, Wirtschaft und Technik, Wissenschaft, Medizin und Verwaltung durch Normierung zu rationalisieren, haben zwar Tausende von genormten Zeichen hervorgebracht (allein

1	2	3  IEC 5164	4  IEC 5165	5  IEC 5049	6  IEC 5051	7  IEC 5053	8  IEC 5116	9  ISO 0094	10  ISO 0095
11  IEC 5104	12  IEC 5177	13  IEC 5110	14  IEC 5178	15  IEC 5008	16  IEC 5007	17  IEC 5009	18  IEC 5010	19  IEC 5011	20  IEC 5265
21  IEC 5264	22  IEC 5266	23  IEC 5004	24  IEC 5147	25  IEC 5146	26  ISO 0160	27  IEC 5163	28  IEC 5022	29 	30  ISO 0657
31  ISO 0650	32  ISO 0656	33  ISO 0654	34  ISO 0655	35  ISO 0096	36  IEC 5031	37  IEC 5032	38  IEC 5033	39  IEC 5001	40  IEC 5005
41  IEC 5006	42  ISO 0011	43  IEC 5156	44  ISO 0913	45  ISO 0023	46  ISO 0022	47  IEC 5263	48  IEC 5322	49  IEC 5114	50  IEC 5385

Abb. 1: Genormte DIN-Bildzeichen; Beginn der Liste von 1995. In: Graphische Symbole zur Anwendung an Einrichtungen (wie Anm. 8), 7 (Ausschnitt).

zwischen 1988 und 1995 kamen fast 700 Bildzeichen neu dazu⁸); doch dienen diese eher den Spezialisten als der Allgemeinheit.⁹ Und selbst der Hinweis auf Vorhaben des frühen 20. Jahrhunderts, die sich zum Ziel gemacht hatten, Bilderschriftsysteme zum Gebrauch auf der ganzen Welt einzuführen (man denkt an Otto Neuraths ‚Iso-

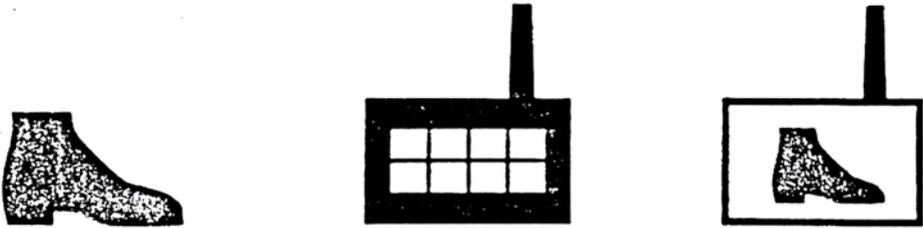


Abb. 2: Schuh + Fabrik = Schuhfabrik: Otto Neuraths ‚Internationale Bildersprache‘ von 1936. In: Neurath 1936 (wie Anm. 10), Reprint 1980, 51.

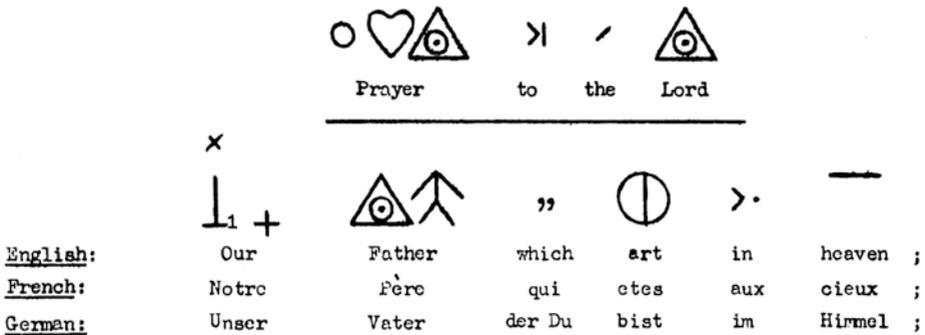


Abb. 3: Der Beginn des Vaterunsers: die ‚Semantographie‘ des Charles Bliss, 1949. In: Bliss 1965 (wie Anm. 10), 734 (602).

- 8 Vgl. dazu Deutsches Institut für Normung e. V. (Hrsg.): Graphische Symbole zur Anwendung an Einrichtungen. Bildzeichen. Übersicht (= DIN-Fachbericht, Bd. 4). Berlin u. a. 1995 (7. Aufl., Titel älterer Auflagen: Graphische Symbole nach DIN 30600).
- 9 Vgl. z. B. Zimmermann, Walter u. Böddrich, Erich: Einführung in die Dinormen [sic!]. Leipzig u. Berlin 1939 (7. Aufl., 1. Aufl. um 1926); Klein, Martin: Einführung in die DIN-Normen. Hrsg. vom Deutschen Normenausschuß. Stuttgart 1965; (5. Aufl., 1. Aufl. 1954); Graphische Symbole 1995 (wie Anm. 8); Portmann, Ulrike u. Portmann, Dieter: Symbole und Sinnbilder in Bauzeichnungen nach Normen, Richtlinien und Regeln. Wiesbaden u. Berlin 1995 (6. Aufl., 1. Aufl. 1968).

typen‘, 1936, und an die ‚Semantographie‘ des Charles Bliss, 1949),¹⁰ stößt uns doch eher auf Bedürfnisse, auf Interessen und Tendenzen als auf reale kulturelle Wirkungen. Wenig später aber erfolgte dann – man möchte sagen: wie aus heiterem Himmel – der gleichsam blitzartige Einschlag des nun bald Piktogramm genannten Zeichens in unsere Alltagskultur; und vieles spricht dafür, daß es vor allem die durch die neue Fernsehtechnik wirklich zu Weltereignissen gewordenen Olympischen Spiele waren (Tokio 1964, Mexiko 1968, München 1972), welche das Piktogrammwesen oder die Piktographik in unsere Alltagswelt einschleusten. Diese Einschleusung wäre freilich niemals gelungen ohne die mächtig gewordene Maschine der Massenmedien, ohne die graphisch vorzüglichen¹¹ und darüber hinaus betörend schönen Piktogramm-Entwürfe Otl Aichers¹² – und vor allem nicht ohne eine verbreitete neue Besorgnis, deren Hauptantrieb wohl ein starkes Orientierungsbedürfnis war: die Befürchtung, man könne sich nicht mehr zurechtfinden; die Angst gar, man könne sich verlieren; das Bedürfnis also, es möge uns einer helfen, uns zurechtzufinden; das Bedürfnis, daß uns einer sagt, wo wir hinzugehen haben.

Mäander und Kanal

Die neuen Piktogramme ‚weisen‘ uns ‚an‘ – und das finden wir offenbar befriedigend. Sie zeigen uns, wo es (neudeutsch gesagt) ‚lang geht‘. Sie zerstreuen unser offensichtlich vorhandenes Unbehagen an der Unordnung. Sie weisen uns den Weg; und sie geben vor, uns die nächste, sicherste, rascheste, unfehlbarste Bahn zum Ziel zu garantieren. Ich möchte dazu einladen, diese Empfindungen, die wir als ‚normal‘, als ‚selbstverständlich‘ ansehen, als *historisch gewordene* Stimmungen zu begreifen – als Irrationalität gewissermaßen, die heute jedermann als Rationalität empfindet. Denn die Tendenz ist neu: daß man durch Bildzeichen angewiesen wird, ganz rasch und ohne alle Umstände zum Ziel zu finden. Daß man ohne alle Friktion kanalmäßig zum

10 Vgl. z. B. Neurath, Otto: International Picture Language: The First Rules of Isotype. London 1936; vorher schon ders.: Bildstatistik nach Wiener Methode in der Schule. Wien u. Leipzig 1933; Bliss, Charles K.: Semantography (Blissymbolics). Sidney 1965 (2. erw. Aufl., 1. Aufl. 1949); sprechend auch der Bliss-Titel von 1965: One Writing for One World.

11 Als Prinzipien galten: Größtmögliche Reduktion der Einzelelemente, ausbalancierte Statik der Figuren, einheitliche Größen, einheitliche Strichstärke. Für diesen fachlichen Hinweis danke ich dem Graphiker Manfred Neuhold (im Rahmen meines Seminars „Piktogramme. Öffentliche Geheimzeichen der Gegenwart“ im Wintersemester 2008/09 an der Universität Innsbruck).

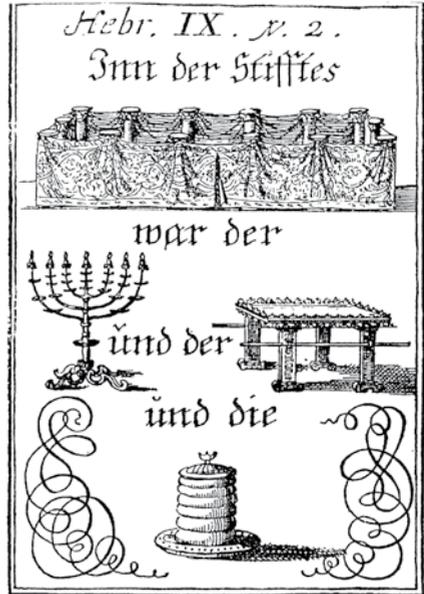
12 Vgl. z. B. Aicher, Otl u. Krampen, Martin: Zeichensysteme der visuellen Kommunikation. Handbuch für Designer, Architekten, Planer, Organisatoren. Stuttgart 1977.

Uns trennt allein der Rost.



Hier hängt ein Magnet, welcher das Eisen an sich zieht, oder durch den Rost allein wieder von einander getrennt werden kann; also will Gott uns auch zu und an sich ziehen, so ferne wir die Welt mit ihrer Viehe und Luft ziehen, und vor unwilligem Sündenroß uns in Acht nehmen, denn durch die Sünde werden wir von Gott wieder geschieden.

Abb. 4: Das Emblem (mit seinen drei Teilen Überschrift, Bildzeichen, Unterschrift) lädt zur Reflexion ein. Holzschnitt 1847. In: Arndt, Johann: Sechs Bücher vom Wahren Christenthum (...). Reutlingen 1847, 514.



Die Geräth der Stifftes-Hütten Mahnen uns an gute Sitten.
135.

Abb. 5: Das Rebus verrätst einen Text. Auflösung des biblischen Bilderrätsels: In der Stifshütte waren der Leuchter und der Tisch und die Schaubrote (nach dem Hebräer-Brief, Kapitel 9, Vers 2). Kupferstich 1687. In: Mattsperger, Melchior: Die Geistliche Herzens-Einbildungen. (...). Augsburg 1687, Bl. XLV links (Nr. 135).

Ziel katapultiert werden könnte – das ist ein als realisierbar interpretierter dringender innerer Wunsch geworden, der zur neueren Gefühlsausstattung der Menschen gehört.

Der historische Sprung, der hier – und zwar im wesentlichen im 20. Jahrhundert – stattgefunden hat, wird sichtbarer, wenn wir die Funktion älterer Bildzeichensysteme wie Emblem (oder Bildallegorie), Rebus und Vexierbild mit derjenigen der neuen Piktographie vergleichen. Während die Bedeutung des Piktogramms ‚auf der Hand liegen‘, also offen aus dem Zeichen herauspringen soll (‚Selbsterklärung‘ ist der große, der allzu große Anspruch!), sahen die älteren Bildzeichen ihre Aufgabe eher in einer vorläufigen Verrätselung, die erst nach einiger Bemühung den Sinn aufleuchten läßt. Während Re-

flexion hier also erstrebt war, soll sie nun vermieden werden. Das umstandslose Funktionieren soll an die Stelle der umständlichen Besinnung treten, der gedankenlose Reflex an die Stelle einer Herz und Hirn bewegenden Erregung. Im Bild gesagt: Die alten Bildzeichen sollten Geist, Gefühle und Handlungen *mäandrieren* lassen – die neuen Bildzeichen indessen haben die Aufgabe, Geist, Gefühle und Handlungen zu *kanalisieren*. Zwar sind beide Wassersysteme – Mäander und Kanal – Leitungssysteme; doch werden sie von gänzlich unterschiedlichen kulturellen, auch unterschiedlichen Zeitepochen zugehörigen Wertvorstellungen getragen und gesteuert.¹³

Aufklärung und ihre Dialektik

Zu den Hintergrundwerten und zum Selbstverständnis, ja zum Eigenlob der ‚kanalisierenden‘ Bildzeichensysteme – also auch der Piktographik – gehört erstens die Vorstellung, daß die Zeichen eine ‚Sprache jenseits der Sprache‘ seien, daß sie also eine sprachunabhängige Kommunikation erlaubten, was zum einen ein grundsätzlicher Vorteil sei, zum andern aber eine zunehmend globalisierte Welt zu bewältigen helfe. Ein zweiter Vorzug sei die unmittelbare Verstehbarkeit und Eindeutigkeit der Zeichen; sie existierten unabhängig von spezifischen kulturellen Hintergründen und müßten deshalb nicht eigens erlernt werden. Ein drittes Merkmal – nämlich die Umstandslosigkeit und Raschheit des Wahrnehmungsprozesses, ja die blitzartige Erkennbarkeit – steigere noch den Wert der Piktogramme, so daß am Ende, viertens, die Ordnung und Sicherheit unseres alltäglichen Verhaltens auf vernünftigste Weise gewährleistet sei.

Diese Wertvorstellungen scheinen inzwischen so internalisiert zu sein und als so selbstverständlich zu gelten, daß sie unseren Alltag mit einer piktographischen Flutwelle überschwemmt haben – es gibt kein Entrinnen mehr: kein Parkplatz, kein Krankenhaus- oder Schulkorridor, kein Auto, kein Bauzaun, keine Gebrauchsanleitung, kein Haushaltsgerät, kein Bildschirm, kein Hosenbund mehr ohne Piktogramme!¹⁴ Wir

13 Natürlich sind ‚Mäander‘ und ‚Kanal‘ zunächst einmal nur Metaphern, die mir bei der Analyse der Zeitgebärde Piktogramm behilflich sein sollen. Gleichwohl mag die Rückbesinnung auf den *realen* Mäander in der gegenwärtigen ‚Renaturierung‘ unserer Flussauen auch ein Wink sein für die gedankliche Durchdringung des Kulturphänomens, das ich in diesem Text zu problematisieren versuche.

14 Ich führe nur drei Beispiele der beliebten Piktogramm-Sammlungen an, nämlich: Dreyfuss, Henry: *Symbol Sourcebook. An Authoritative Guide to International Graphic Symbols*. New York u. a. 1972; Modley, Rudolf: *Handbook of Pictorial Symbols. 3250 Examples from International Sources*. New York 1976; Gerhards, Karen (Hrsg.): *1000 Signs*. Köln u. a. 2004.

sind umstellt, ein Ausbruch kultureller Wut (oder hätte ich sagen sollen: eines Wahns?) hat unseren Alltag piktographiert. Ich sage Wut, um damit anzudeuten, daß es um mehr geht als um eine Ideologie im klassischen Sinne (Ideologie ist nach Adornos Diktum ‚gesellschaftlich notwendiger‘ und ‚keineswegs stets eigens veranstalteter Schein‘¹⁵); es sind vielmehr Triebkräfte am Werk, welche die im Selbstverständnis der Piktographie zentrale Kraft Vernunft unterlaufen. Sofern sich das kulturelle Programm der Piktographie als aufklärerisches, das heißt als vernünftig ordnendes Vorhaben befreift, muß es zugleich auch mit regredierenden inneren Tendenzen rechnen – mit der klassischen ‚Dialektik der Aufklärung‘. Deren Kernsätze sind bekanntlich: „schon der Mythos ist Aufklärung“, und: „Aufklärung schlägt in Mythologie zurück“.¹⁶ Der zweite Satz scheint auch auf das Unterfangen der Piktographie anwendbar zu sein; jedenfalls enthält es – ganz gegen sein Selbstverständnis – erstaunlich zahlreiche Elemente der Irrationalität. Das läßt sich an diversen inneren Widersprüchen zeigen – also an Tendenzen, die das Postulat der Vernünftigkeit konterkarieren.

Widersprüche

Schon die übliche piktographische Kennzeichnung der Toilettentüren – ein Mann, eine Frau – zeigt, daß Piktogramme sich nicht von selbst ‚erklären‘, sondern daß sie ‚gelernt‘ werden müssen. Zwar erkennen wir wohl einen Mann und eine Frau; doch was diese jeweils hinter den bezeichneten Türen tun, das ‚wissen‘ wir, das haben wir schon als Kinder kulturell lernen müssen. Hier steht also eine andere kulturelle Regel – nämlich diejenige der Anständigkeit oder Schamhaftigkeit – gegen eine deutliche piktographische Kennzeichnung der in Frage stehenden Tätigkeit.

Allenfalls mit Hilfe der Abbildung ‚unschuldiger‘ Kinder hat man sich bislang getraut, wenigstens einen Teil der Ausscheidungsvorgänge zu verbildlichen. Aber ohne unmißverständliche Darstellung der Ausscheidungs- und Geschlechtsorgane bleibt nur der Rückgriff auf eine zunehmend als überholt geltende Ausscheidungstechnik: das im Stehen in die Schüssel pinkelnde Büblein – also ein Abbild des nicht aufgeklärten, des noch nicht emanzipierten Mannes.

15 Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen Reinbek 1968 (bericht. u. erw. Ausg., 1. Aufl. 1962), 62.

16 Horkheimer, Max u. Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Amsterdam 1947, 10.

Ohnehin kann die geforderte Eindeutigkeit des Zeichens den historisch-kulturellen Entwicklungen nicht oder nur schwer folgen, kann mithin auch als Fortschritte empfundene Veränderungen nicht abbilden: Frauen haben im Interesse der Erkennbarkeit Röcke und lange Haare zu tragen, also möglicherweise längst abgelegte soziale Rollenattribute oder kulturelle Zuschreibungen.¹⁷

Gerade die heiklen Konflikte auf dem Kulturterrain der Geschlechter-Gleichberechtigung und -Gleichbehandlung verlangen der Piktographik Differenzierungen ab oder die Darstellung von Ambivalenzen, die dem Selbstanspruch der Geradlinigkeit und Simplizität entgegenstehen. Die Wandlungen der Bekleidungs- und Haarmoden sind nur ein Beispiel für dieses Problem; andere Beispiele für die Abbildung von Veränderungen herkömmlicher Geschlechtsrollen, die zum Teil zu heftigen Auseinandersetzungen führten, sind der Mann, der das Kind an der Hand führt (ein hysterischer Einwand sah hier einen Kindesentführer am Werk), und die Frau als Schwerarbeiterin an der Straßenbaustelle.

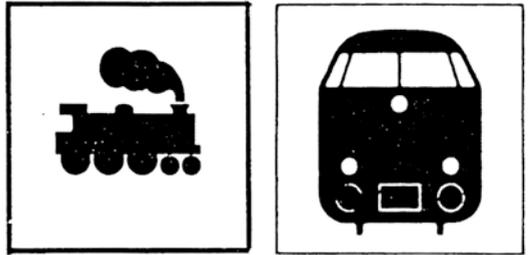


Abb. 6: Infolge des technischen Wandels verändert sich auch das Zeichen für die Eisenbahn. In: Dreyfuss 1972 (wie Anm. 14), 144; Modley 1976 (wie Anm. 14), 64.

Vor allem die historische Entwicklung auf technologischem Gebiet läßt die Piktogramme hinterhinken. Die alte Dampflokomotive war ein unverkennbares Bild für Eisenbahn; doch wo sieht man sie noch?

Der auf die Gabel aufgelegte Telefonhörer, ja noch das geschwungene Gerät mit Ohr- und Mundmuschel und Kabel war anschaulicher Hinweis auf das Fernsprechmittel;

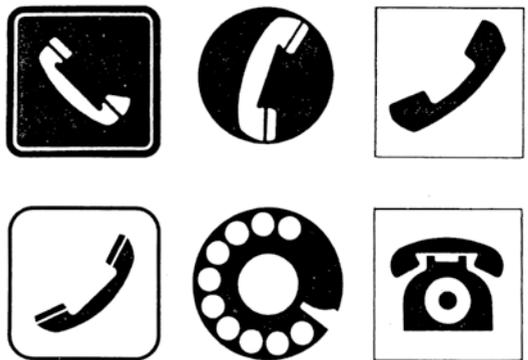


Abb. 7: Veraltete Piktogramme: Telefon-Bildzeichen der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts. In: Modley 1976 (wie Anm. 14), 55.

¹⁷ Eine engagierte Stellungnahme zu diesem Problem bei Koltermann, Susanne: Piktogramme – wie männlich ist unsere Bildersprache? Hannover 1990.

doch die neuen Geräte sind formlich und gestalterisch entspezialisiert: sie sehen aus wie die Fernbedienungen verschiedenster Apparate.

Das heißt: Das die historische Entwicklung nachahmende Bildzeichen wird unspezifisch – ein weiterer Widerspruch zum Gebot der unmittelbaren Erkennbarkeit. Andere Beispiele ließen sich ohne Mühe anfügen: der einst charakteristisch geschwungene Bildschirm, der vom reinen Rechteck verdrängt wird; die verwechselbar gewordene Kasten- oder (je nachdem) Stromlinienform zahlreicher Geräte. Es scheint also das Unvermögen des Piktogramms, die Sache unmißverständlich anzuzeigen, zu wachsen. Ohnehin gibt es längst das piktographische Stottern, ja die piktographische Kapitulation bei Zeichen, welche sich gezwungen sehen, die Sprache zu Hilfe zu nehmen (etwa das Verkehrsschild, das einen [einen!] Traktor abbildet mit dem sprachlich kläglichen Satz-Zusatz: „dürfen überholt werden“).



Abb. 8: Ein Piktogramm-,Privatsystem' – ohne Erläuterung nicht zu verstehen. Sportartikel-Katalog 2000. In: Winterkatalog 2000/2001 der Schöffel Sportkleidung GmbH. Schwabemünchen, 90.

Solches Scheitern verdiente keinen Satz – auch keinen kritischen! –, wenn es sich nicht lohnte, den Gegensatz aufzuspießen zwischen dem aufgeplusterten Selbstbewußtsein einer piktographischen Tendenz, die auch noch die letzte leergebliebene Fläche vollzupflastern sucht, und den Rätseln, die sie unfreiwillig hinterläßt. In solche Rätsel münden nicht selten die piktographischen Privatsysteme, die zwar auf erhebliche kreative Potenz hinweisen, die aber doch zugleich dem postulierten Ziel der einfachen und raschen Verständlichkeit im Wege stehen.

In der Konkurrenz verschiedener piktographischer Systeme liegt also ein weiterer (und sicher nicht ein letzter) Widerspruch. Die Zahl der Bildzeichen ist begrenzt (nicht von ungefähr haben die Vorstufen unserer Kultur frühzeitig die Bilderschrift aufgegeben zugunsten des flexibleren Alphabets), Doppelungen und Überschneidungen sind deshalb recht

wahrscheinlich. Der Totenkopf kann Gift bedeuten oder eine todgefährliche Straßenkurve; an der Toilettentür eines Innsbrucker Museums will das stilisierte Männchen mit abgestreckten Armen sagen, das sei die Herrentoilette – zwischen den Gleisen des Innsbrucker Hauptbahnhofs verbietet uns das gleiche Zeichen indessen das Überschreiten des ‚Bahnkörpers‘.

Die Zeichen nützen also weniger, als ihre Propagandisten hoffen und erwarten; das piktographische Selbstverständnis ist, bei Licht besehen, ein Selbstmißverständnis. Die Zeichen sagen keineswegs und stets das, was zu sagen ihnen auferlegt ist.¹⁸ Gleichwohl *sagen* sie etwas, und sie sprechen zu *uns* als Menschen, die Interesse an den Tendenzen unserer Zeit haben; sie sagen uns etwas über den gegenwärtigen Stand und Zustand unserer Kultur; sie sind Gebärden oder Symptome der Zeit. Dies zu zeigen eignet sich eines der Piktogramme in besonderer Weise: das Zeichen des Pfeils.

Die Modernität des antiquierten Artefakts

Das Pfeilzeichen (und ich meine nicht die Abbildung des Pfeils etwa auf Darstellungen Amors oder Sebastians oder des blitzeschleudernden Jupiters, wo das Artefakt Teil einer Geschichte ist, sondern das aus einem Erzählzusammenhang herausgelöste, also das ‚abstrahierte‘ Zeichen) ist zwar älter als viele andere Piktogramme, die inzwischen zur Ausstattung unseres Alltags gehören (es taucht, soweit wir wissen, erstmals um 1900 auf, und zwar als Zeichen, das dem neuen Vehikel Automobil den Weg weist)¹⁹ – gleichwohl ist es mit seiner ‚erst‘ hundertjährigen Geschichte ein junges Gebilde, ein so charakteristisches wie zugleich anachronistisches Zeichen der Moderne. Anachronistisch ist es, weil es – ganz im Gegensatz zu anderen Piktogrammen, die sich der technologischen Entwicklung anpassen (Beispiele waren uns das Eisenbahn- und das Telefonpiktogramm) – ursprünglich nicht ein modernes Projektil abbildet, sondern ein antiquiertes Artefakt: als gefiederter Pfeil taucht es, mitten in der Moderne, gewissermaßen aus der Archäologie auf.

18 Für Hinweise und Diskussionen danke ich den Teilnehmerinnen und Teilnehmern an meinen Lehrveranstaltungen in Marburg („Zinken, Zeichen, Piktogramme. Öffentliche Geheimzeichen heute“, Wintersemester 2000/2001) und Innsbruck (wie Anm. 11).

19 Vgl. Scharfe, Martin: *Wegzeiger. Zur Kulturgeschichte des Verirrens und Wegfindens*. Marburg a. d. L. 1998, 67 f.

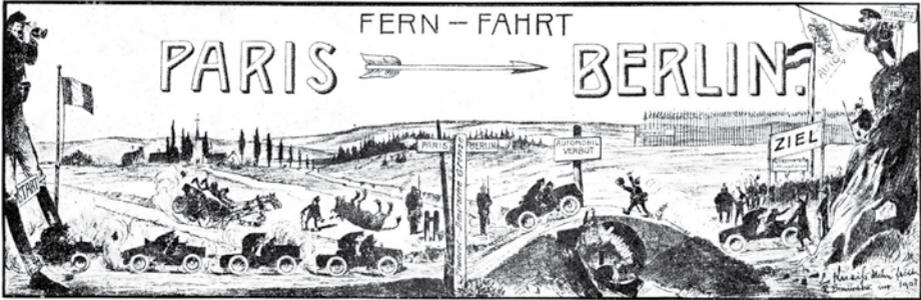


Abb. 9: Erst in der Automobil-Moderne taucht der Pfeil aus der Vorgeschichte auf und ersetzt das alte Hand-Zeichen. Karikatur 1901. In: Duncan, Herbert Osbaldeston: *The World on Wheels*. Paris o.J. (1926), 568.

Warum das so ist (und vielleicht so sein muß), sieht und versteht man, wenn man das Pfeilzeichen – als neues Zeichen des 20. Jahrhunderts – mit dem vorher und seit Jahrhunderten gebräuchlichen alten, die Richtung anzeigenden Symbol vergleicht: nämlich mit der Hand, deren Zeigefinger den richtigen Weg weist.

In diesem Handzeichen war im Grunde nur die uralte, die humane (oder, in der alten Bedeutung des Wortes: die ‚gemütliche‘) Situation, die kommunikative Szene des Weg-Erfragens und des Weg-Weisens („Wo geht’s bitte nach ...?“ – „Da geht’s hin!“) auf Dauer gestellt. Hier fallen also Szene und Zeichen zusammen, sie sind noch nicht getrennt – was man sowohl an den Wegzeigern des 17. und 18. Jahrhunderts sieht, die wie auskunftgebende Männer mit weisenden Armen gebildet sind,²⁰ als auch am Sprachgebrauch in Reiseberichten des frühen 19. Jahrhunderts, in denen zunächst nicht zu unterscheiden ist, ob die Bezeichnung Wegweiser den begleitenden Führer meint oder das ortsfeste Artefakt.²¹

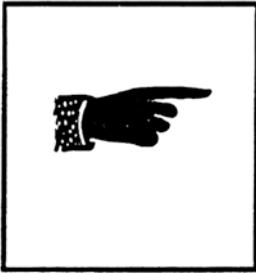


Abb. 10: Die Hand weist den Weg – ein vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert gebräuchliches Zeichen. In: Dreyfuss 1972 (wie Anm. 14), 58.

Die wegzeigende Hand ist also Indiz für Gespräch, Indiz auch für die Situation des Nachdenkens und der wohlbedachten Entscheidung, ja gar für die Szene des Verweilens; zumal die Maler haben immer wieder Szenen des Zögerns und sogar der Hemmung unter dem Pfahl mit der richtungweisenden Hand dargestellt.²²

20 Vgl. Scharfe 1998 (wie Anm. 19), 52 f. (Abb. 20-22).

21 Eine Karikatur (um 1825), die mit dieser Mißverständnismöglichkeit spielt, in: Scharfe 1998 (wie Anm. 19), 46 (Abb. 16).

22 Vgl. z. B. Scharfe 1998 (wie Anm. 19), 43 (Abb. 14) u. 73 (Abb. 45 u. 46).

Das Zeichen des Pfeils indessen hat ganz anderen Charakter. Es hat sich aus der Szene des Gesprächs gelöst, es zeigt die Richtung gewissermaßen wortlos und ohne alle Umstände, es duldet weder Nachfrage noch Zögern, ja mehr noch: es imaginiert – ganz im Gegensatz zum bedächtig erhobenen und das Ziel suchenden Zeigefinger – im Bilde selbst schon die schwirrende Geschwindigkeit. So ist es denn nicht verwunderlich, daß das Zeichen des Wegweiser-Pfeiles just und exakt in den Jahrzehnten sich festsetzt, in denen das Automobil seinen Siegeszug antritt – der Pfeil, der (indem er im Zuge der Abstraktion die Schwanzfedern verliert) bald auch alle Erinnerungen an Organisches abstreift, als vielleicht bezeichnendste Gebäude der Zeit: Zeichen der Richtung, Zeichen der Ordnung, Zeichen der Eile, Zeichen der Ungeduld, Zeichen der Aggression. Denn nicht vergessen werden darf, daß im Bild des Pfeils die Erinnerung an die Waffe schlummert: die Erinnerung an die Jagdwaffe und auch an die Mordwaffe.

Vielleicht ist es noch zu früh, die kulturelle Stimmung am Beginn des 20. Jahrhunderts wissenschaftlich zu beschreiben – ist jene Zeit der Moderne doch immer noch auch Teil *unserer* Moderne (und folglich schwer zu begreifen). Doch drei Tendenzen, die alle (jede für sich) das Zeichen des Pfeils herbeizuzwingen in der Lage waren, sind in jedem Falle zu nennen.

Da waren zum einen Bedürfnis und Notwendigkeit, die neuen Verkehrsströme zu ordnen. Die Eisenbahn hatte sich – durch ihre Schienen und durch die Notwendigkeit des Fahrplans – gewissermaßen selbst reguliert. Das Automobil aber versprach eine völlig neue Freiheit: die Freiheit des ungebundenen und unablässigen Zirkulierens auf minimalistischen Pisten – über die Alpen hinweg, durch Prärie und Wüste hindurch, auf uralten Landwegen, durch uralte Stadtgassen.²³ Regulierung mußte die Freiheit

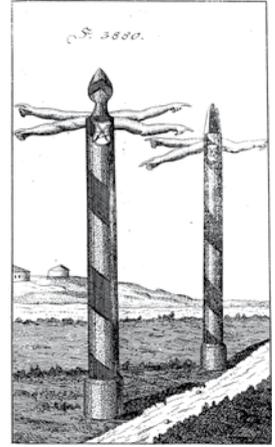


Abb. 11: Wegzeiger des 18. Jahrhunderts – eine auf Dauer gestellte Frage und Antwortszene. Kupferstich 1794. In: Krünitz, Johann Gregor: Oekonomisch-technologische Encyclopädie (...). Teil 62. Berlin 1794, Tafel-anhang, Fig. 3880.

23 Vgl. Scharfe, Martin: „Ungebundene Circulation der Individuen.“ Aspekte des Automobilfahrens in der Frühzeit. In: Zeitschrift für Volkskunde 86 (1990), 216-243; ders.: Pferdekutscher und Automobilist. In: Bimmer, Andreas C. (Hrsg.): Mensch und Tier. Kulturwissenschaftliche Aspekte einer Sozialbeziehung (= Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, N. F. Bd. 27). Marburg a. d. L. 1991, 139-162; ders.: Oben drüber. Neue Erfahrungen mit den Alpen in der Frühzeit des Automobils. In: Geschichte und Region/Storia e regione, 2 (1993), H. 2, 145-164.

einschränken, um das Chaos zu verhindern, das Zeichen den Pfeils mußte der Garant der geordneten Freiheit werden.

Unordnung und die Zeichen des Fortschritts



Abb. 12: Licht gegen Finsternis, Ordnung gegen Unordnung – das Selbstverständnis des Fortschritts. Die Planung der modernen Stadt, Zeichnung von Marcel Lods, 1948. Durth/Gutschow 1987 (wie Anm. 28), 28.

Des weiteren wurde nun in den Anfangsjahrzehnten des 20. Jahrhunderts ‚die Masse‘ als gesellschaftlich-kulturelles Phänomen (und zwar als bedrohliches Phänomen) wahrgenommen, nachdem schon Friedrich Nietzsche Signale solcher Bedrohung glaubte bemerkt zu haben – bereits 1886 konstatierte er das „Zeitalter der Massen“;²⁴ und es war kein Zufall, daß nur wenige Jahre später (noch zu Lebzeiten Nietzsches) Gustave Le Bons „Psychologie des Foules“ (1895) erschien.²⁵ Es ist in unserem Zusammenhang nicht nötig, die Diskussion um die sogenannte Vermassung (ein heftiges Stichwort vor allem der sechziger Jahre) nachzuzeichnen, die bald nach dem Zweiten Weltkrieg durch Hendrik de Mans Buch „Vermassung und Kulturverfall“²⁶ neue Nahrung bekam und durch José Ortega y Gassetts Pamphlet mit dem aufrüttelnden Titel „Aufstand der Massen“, das in Spanien schon 1930, als Taschenbuch in deutscher Übersetzung aber erst 1956 erschienen war;²⁷ aber es ist doch wichtig,

24 Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft (1886). In: Ders. 1988 (wie Anm. 7), Bd. 5, 9-243, 181 (§ 241). – Mit „Zeitalter der Massen“ ist auch Le Bons Einleitungskapitel überschrieben (vgl. Anm. 25).

25 Le Bon, Gustave: Die Psychologie der Massen. Stuttgart 1951.

26 Vgl. Man, Hendrik de: Vermassung und Kulturverfall. Eine Diagnose unserer Zeit. Bern 1951.

27 Ortega y Gasset, José: Gesammelte Werke. Augsburg 1996, Bd. 3, 7-155; ders.: Der Aufstand der Massen. Hamburg 1956.

die kulturelle Stimmung zu registrieren, in die diese Diskussion eingebettet war: allein schon manche Kapitelüberschriften wie „Die Tatsache der Überfüllung“ (Ortega y Gasset) oder „Das Zeitalter der Angst“ (de Man) deuten an, mit welchem Unbehagen, ja mit welcher Angst der postulierte ‚Aufstand der Massen‘ wahrgenommen wurde; der starre und erschrockene Blick auf die Masse war nur Symptom des Bedürfnisses nach Regelung, Ausrichtung, Ordnung.

Ohnehin, und das ist ein dritter Aspekt (und sicher der wichtigste), verstand sich der unbedingte Glaube an den Fortschritt als Drang, ja Wut, die Unordnung abzuschaffen und damit alles Alte, Gewachsene, Ungeregelte auszumerzen – eine triebhafte Tendenz, die sich beispielsweise in der Neugestaltung der im Zweiten Weltkrieg zusammengebombten deutschen Städte auszutoben versuchte: Licht sollte die Finsternis ersetzen, Gradlinigkeit und Einbahnigkeit das Chaos des gemischten Verkehrs, die neue Ordnung die alte Unordnung.²⁸ Es war der Glaube an einen Fortschritt, der angeblich weiß, wo er hin will; an einen Fortschritt, der alles mitreißt und kein Zaudern gestattet; an einen Fortschritt, der mit Macht und großer Geschwindigkeit voranstürmt und keine Zweifel kennt. Das Zeichen dieses Fortschritts ist der Pfeil.

Das ist der letzte Grund, warum wir heute Pfeilzeichen in unendlicher Anzahl finden; wohin wir auch schauen: die Pfeile wollen uns helfen – überall, im Übermaß, ja sie drangsalieren uns geradezu. Die Lust, den Pfeil zu malen und zu setzen, dieses Zeichen der Aggressivität (andere sagen: dieses Zeichen des Phallischen), ist so groß, daß die Widersprüche und Inkonsistenzen, die auf Irrationalität beruhen, gar nicht mehr bemerkt werden. Die Irrationalität des Zeichens der Rationalität beginnt mit der Abknickung

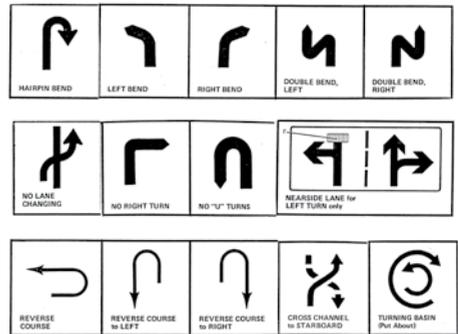


Abb. 13: Variationen des gebogenen, gebrochenen, gespaltenen Pfeils. Montage aus Dreyfuss 1972 (wie Anm. 14).

28 So die Ideen des Architekten Marcel Lods, der im Auftrag der französischen Militärregierung den Neuaufbau der zerstörten Stadt Mainz plante. Vgl. z. B. Durth, Werner u. Gutschow, Niels: Architektur und Städtebau der fünfziger Jahre (= Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 33). Bonn 1987, 28; Rabeler, Gerhard: Wiederaufbau und Expansion westdeutscher Städte 1945–1960 im Spannungsfeld von Reformideen und Wirklichkeit (= Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 39). Bonn 1990, 37 f., (Abb. 29 u. 30).

und mit der Biegung des Pfeils; sie setzt sich fort in Wanderzeichen, die gar keines Pfeiles bedürften, weil man Wanderstrecken ja in der einen oder in der gegenläufigen Richtung begehen kann (weshalb es genügt, mit Farbe oder einfachem Zeichen anzuzeigen, daß man sich auf dem richtigen Weg befindet); sie nervt mit der Forderung, die Bildzeichen gedanklich in andere Ebenen umzukippen (wie auf Bahnsteigtafeln, wo der nach oben zeigende Pfeil heißt: vorwärts, der nach unten zeigende: rückwärts); sie verwirrt mit Abbiegeboten auf Straßen (ich muß links abbiegen, aber zuerst eine Verkehrsinsel rechts umfahren); auf Autobahnen haben wir ohnehin längst gelernt, *rechts* abzubiegen, wenn wir nach *links* wollen. So viel Übereifer, ja so viel Unsinn im Namen der Vernunft läßt sich nicht mit einer ‚Mode‘ erklären – vielmehr muß die Mode selbst erklärt werden.

Piktographik als Symptom

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno haben schon vor mehr als sechs Jahrzehnten vorgeschlagen, die Aufklärung als „radikal gewordene, mythische Angst“²⁹ zu deuten und mithin alle Mittel der Aufklärung als im Dienste dieser panischen Attitüde stehend zu betrachten – folglich, könnten wir sagen, auch die gesamte Piktographik: das Piktogramm (und insbesondere der Pfeil) als Ausdruck einer Ordnungswut, die keiner mehr hinterfragt. Nichts darf mehr ungeordnet, alles muß mit dem Mal des Piktogramms bezeichnet sein: „Es darf überhaupt nichts mehr draußen sein, weil die bloße Vorstellung des Draußen die eigentliche Quelle der Angst ist.“³⁰

So wären wir denn am Ende bei Ahnungen über die Bedeutung der Piktogramm-Wut angelangt, die Liebhaber der klassischen Wissenschaftsterminologie vielleicht als Thesen bezeichnen würden – Thesen oder wissenschaftliche Ahnungen, welche sich aus den erwähnten Beispielen und Sachzusammenhängen als keineswegs allzu kühne (möchte ich sagen) Quintessenz ergeben:

Was ganz naheliegt zu erwähnen, ist erstens die unmittelbare *Aufgabe und Funktion* der Piktogramme: sie sollen uns den Alltag bewältigen helfen, sie sollen uns unsere Ziele geräuschlos und schnell finden lassen. Die *Bedeutung* der Piktogramme freilich ist etwas ganz anderes als die Aufgabe, die ihnen zugewiesen wird – sie liegt gewissermaßen *dahinter*; denn indem wir ihnen die Aufgabe des umstandslosen Zielfindens zuteilen,

²⁹ Horkheimer/Adorno 1947 (wie Anm. 16), 27.

³⁰ Horkheimer/Adorno 1947 (wie Anm. 16), 27.

geben wir zugleich zu erkennen, daß wir das Zögern, Verweilen, das Zielverfehlen, das Verirren fürchten; vielleicht gar steckt hinter dieser Furcht die Ahnung, daß wir mit dem Abgrund unseres Unbewußten alleingelassen sein könnten.

Die Piktographik ist aber, indem sie alles ordnen zu können vorgibt, zugleich und zweitens auch Symptom der Angst vor der Unordnung als dem Todfeind und Gegenpol des Fortschritts – ein Zusammenhang, den Bertolt Brecht in seinem 1930er Gedicht „Der Ozeanflug“ augenöffnend zum Ausdruck gebracht hat: „So auch herrscht immer noch / In den verbesserten Städten die Unordnung / Welche kommt von der Unwissenheit und Gott gleicht“; erst der Freund des Fortschritts (hier der Flieger – ist es zu weit hergeholt, wenn ich sage: auch der, der sich mit dem Pfeil bewegt; auch der, der der Pfeil *ist?*) ist der wirklich emanzipierte Mensch: „Wenn ich fliege, bin ich / Ein wirklicher Atheist.“³¹ Das Piktogramm ist Fingerzeig auf die Angst, in der Unordnung umzukommen und den Fortschritt zu verlieren.

Die Pfeile suggerieren, daß es immer weitergeht, und zwar geschwinde, kopflos sozusagen und selbstverständlich; die Bewegung hat sich samt ihrer Eile verselbständigt; die Frage nach dem Sinn von Bewegung und Eile, die Frage nach dem Ziel hat man vergessen. Insofern ist das Piktogramm (und insbesondere das Piktogramm Pfeil), drittens, unbewußter Ausdruck der Angst vor dem Ende des Fortschritts, der Angst vor dem Stillstand, der Angst vor dem verschlossenen (und zwar vor dem aus eigenem Verschulden verschlossenen!) Notausgang: „die Menschen erwarten“, lesen wir in der „Dialektik der Aufklärung“ aufs neue, „daß die Welt, die ohne Ausgang ist, von einer Allheit in Brand gesetzt wird, die sie selber sind und über die sie nichts vermögen.“³² Freud hatte kurz zuvor ähnliche Vermutungen geäußert.³³

Letztlich aber deutet die Piktographik und insbesondere ihr zentrales Zeichen Pfeil nicht nur auf die Befürchtung oder Ahnung eines allgemeinen Endes der Kultur hin, sondern auf das unbehagliche Wissen um den sehr konkreten eigenen Tod. Justinus Kerner hat schon sehr früh die Frage gestellt, ob nicht (so jedenfalls müssen wir heute seine Zeilen verstehen) die Euphorie der Fortschrittsbegeisterten und der die modernen Verkehrsmittel anhimmelnden Eiligen nur dazu diene, die Gewißheit des Todes zu vernebeln: „Fahr’ zu, o Mensch! Treib’s auf die Spitze, / Vom Dampfschiff bis zum

31 Brecht, Bertolt: Der Ozeanflug; zit. nach Krause, Markus (Hrsg.): Poesie und Maschine. Die Technik in der deutschsprachigen Literatur. Köln 1989, 238-240, 239.

32 Horkheimer/Adorno 1947 (wie Anm. 16), 42.

33 Vgl. Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur (1930). In: Ders.: Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften. Frankfurt a. M. 1994, 29-108, 108.

Schiff der Luft! / Flieg' mit dem Aar, flieg' mit dem Blitze! / Kommst weiter nicht, als bis zur Gruft.³⁴ So lautet die Schlußstrophe des Gedichtes „Im Eisenbahnhofe“ von 1852, und es steht uns frei, bei der Vorstellung des Fluges mit dem Blitz nochmals an die Pfeilzeichen zu erinnern, mit deren Hilfe wir uns in Windeseile an irgend ein Ziel katapultieren wollen.

Piktographik ist also, wollte ich sagen, der Ausdruck eines ‚Unbehagens in der Kultur‘ (um Freuds vorsichtige Formulierung von 1930 heranzuziehen); oder sie ist gar, wenn ich dem Reiz der drastischeren Sprache folge, Symptom einer tiefen Krise der Kultur.

³⁴ Kerner, Justinus: Im Eisenbahnhofe. In: Krause 1989 (wie Anm. 31), 39 f., 40.