



universität  
wien

# Masterarbeit

Titel der Masterarbeit

„Struktur in Bild und Sprache“

„Eine Annäherung an das abstrakte Bild im Geiste des Saussure'schen Zeichens“

Verfasser

Jörg Oberreiter, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl laut Studienblatt: 066 941

Studienrichtung laut Studienblatt: Masterstudium Philosophie

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Georg Stenger

# Inhaltsverzeichnis

4	<b>0.0 Vorwort</b>
10	<b>1. Einleitung: eine Hinführung zum Thema</b>
10	<b>1.1 Grundannahmen zum Bild</b>
10	1.1.1.1 Das Bild als ein von seiner Umwelt abhebbarer Bereich
11	1.1.1.2 Materieller Bildträger - immaterielles Bild
12	1.1.1.3 Das Bild-als-Bild-Wissen
13	1.1.2 Abbilder - Bilder
14	1.1.3.1 Die Selbstreflexion des künstlerischen Bildes
15	1.1.3.2 Darstellung - Darbietung
18	<b>1.2 Was ist unter <i>Sprache</i> zu verstehen?</b>
18	1.2.1 Die natürlichen Sprachen und die ideale Sprache
22	1.2.2.1 (Behauptungs-)Satz
23	1.2.2.2 Extension - Bedeutung; Wahrheitskriterium
23	1.2.3 Konstruierte Sprache - lebende Sprachen
24	1.2.4 Falsche, sinnlose Sätze; Sprache ohne Gegenstandsbezug
26	<b>1.3 Zwei Einwände zum Zeichen als Bildzeichen</b>
26	1.3.1 Der Einwand des Verweisens
28	1.3.2 Der Einwand der Regelmäßigkeit
32	<b>2. Das Saussure'sche Zeichen</b>
32	<b>2.1 Die Saussure'sche Sprache</b>
32	2.1.1.1 Die Sprache und das Sprechen
34	2.1.1.2 Die Sprache als „soziale Tatsache“
36	2.1.2 - 2.1.2.3 Diachronie und Synchronie
41	2.1.3 Der Schachspiel-Vergleich
43	<b>2.2 Von den Zeichen</b>
43	2.2.1 Die Doppelseitigkeit des Zeichen
44	2.2.2 Linearität
45	2.2.3 Arbitrarität
48	2.2.4 Die Sprache als ein Drittes
50	2.2.5 - 2.2.5.3 Der Wert eines Zeichens

56	<b>3. Das referenzlose Bild und die referenzlose Sprache</b>
58	<b>3.1 Imdahls Ikonik</b>
63	<b>3.2 Metaphern</b>
64	<b>3.3 - 3.3.3 Lateraler Sinn</b>
73	<b>3.4 Prozessualität</b>
74	3.4.1 Die wimmelnden Dinge: <i>sehendes</i> Sehen
77	3.4.2 simultan:sukzessiv/synchron:diachron
81	<b>3.5 Bildanalysen</b>
82	3.5.1 Cézannes
87	3.5.2 Monet und Seurat
93	<b>3.6 Poetizität</b>
96	<b>4. Das Zeichen und die Struktur</b>
98	<b>4.1 - 4.1.3 Syntagmatische und assoziativen Reihen</b>
105	<b>4.2 - 4.2.3 Die Unbestimmtheit des Bildes</b>
112	<b>4.3 Das Bild als ein Drittes</b>
114	4.3.1 Eigenarten der Struktur
114	4.3.1.1 Die Anerkennung einer dritten Ordnung
116	4.3.1.2 Virtualität
117	4.3.1.3 Ein asymmetrischer Dualismus?
118	4.3.1.4 Die strukturelle Verschiebung
120	4.3.2 Bildanalysen
122	4.3.3 Wert = Sinn
124	<b>4.4 Das substanzlose Zeichen</b>
126	4.4.1 Die Ursprungslosigkeit der Strukturen
127	4.4.2 Die komplexen Termini
130	4.4.3 Form und Gestalt
132	<b>4.5 Schlussbemerkungen</b>
135	<b>Literaturverzeichnis</b>

## 0.0 Vorwort

Ein Bild sagt mehr als tausend Worte. Ein Gemeinplatz, keine Frage. Doch während wir noch intellektuell in Deckung gehen, angesichts der so bewährten Eingängigkeit der Behauptung, verstellen wir uns womöglich bereits den Blick auf einen darin reflektierten Gehalt. Denn es klingt eine Vergleichbarkeit von Bild und Sprache an, welche sich die Philosophen jeglicher Epochen zum Ausgangspunkt ihrer Auseinandersetzung mit Sprache gewählt haben. Diese mancherorts auch als *geheim* titulierte Vergleichbarkeit erregt die Philosophen, gibt ihnen Rätsel auf, die zu lösen sie sich nicht lange bitten lassen. Dass das Bild infolgedessen oftmals schwach und leicht gemacht wird, um es „an der Leine bedeutungsschwerer Begriffe“<sup>1</sup> zu führen, ist ein Problem, dem ich mich in dieser Arbeit stellen möchte. Denn eine unvermeidliche Konsequenz solcher begrifflicher Prävalenz ist das *Übersehen* der Bilder selbst. Jedes Bild bedient sich eines vom Künstler optimierten Verfahrens, das unser Sehen dahingehend, anleitet einzelne Bildelemente hervorzuheben, während wir andere im Hintergrund belassen. Das dies als ein Prozess der Alternation vor sich geht, jede Bildentität in seiner Stellung für das Ganze des Gemäldes nur vorübergehend ist und wir gemäß einer Bildstruktur vom einen zum anderen innerhalb des Rahmens übergehen, ist das eigentliche Thema dieser Arbeit. Und hier kommt die Sprache ins Spiel. Nicht als ein Bösewicht, der den Blick verstellt und alles wirklich zu Sehende unter seiner bleiernen Diskursmächtigkeit begräbt. Auch nicht als ein Fluch, der alle sprachliche Theoriebildung umgibt und den man mit einem Bann belegen muss, um das Bild in einer vorsprachlichen Ebene einzuhegen. Nein, ein bestimmtes, zurecht gerücktes Verständnis von Sprache wird uns allererst dahin führen, wo meine Analyse der Bildbewegung so etwas wie eine Erhellung der innerbildlichen Verhältnisse zu stiften in Aussicht stellt.

Obwohl es gewissermaßen ein aussichtsloses Unterfangen ist, Konnotationen einfangen zu wollen und sie in einem sauber umzäunten Gebiet zu halten, hebt diese Arbeit dennoch mit einem Versuch dieser Art an. Weil, wo nicht vorgesorgt wird, so viel Verschiedenes anklingt, wenn vom Bild, von Sprache und von Zeichen die Rede ist, folgt auf diese einstimmenden Bemerkungen sogleich eine Einleitung, die sich als eine Hinführung zum Thema versteht. Ihr Verdienst soll es sein, den Leser zumindest ein klein wenig zu entmündigen, wenn er sich dazu aufschwingt, seinen Vorstellungen von Bild, Sprache oder Zeichen freien Lauf zu lassen. Denn es wird hier nicht eine Bildtheorie entworfen, die alles abdecken soll, was unter dem Phänomen und Konzept *Bild* gehandelt wird. Genau

---

<sup>1</sup> Boehm 2007: 19

so wenig werde ich mich um eine Revision der Semiotik bemühen. Lediglich dem Sehen von abstrakten, gemalten Bildern, soll ein begriffliches Instrument bereitgestellt werden, wenn es darum geht, möglichst viel der Bildlichkeit entsprechend zu sehen und möglichst wenig den mitgebrachten, an das Bild herangeschleppten Vorurteilen zu erliegen.

Diese Vorarbeit verweilt so dann ein wenig im Gebiet der Sprache. Im zweiten Hauptteil findet sich eine Rekapitulation dessen, was Saussure im Speziellen unter Sprache versteht und wie er daraus seinen Begriff eines Zeichens entwickelt, der sich in seiner Wirkweise doch sehr vom dem unterscheidet, was bis dahin und auch danach unter *Zeichen* firmiert. Ein Verständnis des Zeichens, das primär auf den Zusammenhang der Zeichen in einer Struktur Rücksicht nimmt, soll hier entwickelt werden. Darüber hinaus gilt es diese Struktur als ein ursprüngliches Drittes zwischen zwei gestaltlosen Massen zu etablieren. Saussure spricht von der Sprache als von einem *in der lautlichen Materie organisiertem Denken*. Er sieht darin jedoch keine *Verstofflichung der Gedanken* am Werk, wie er ebenso keine *Vergeistigung der Laute* erkennen kann. Die Sprache fungiert als ein vermittelndes Milieu dazwischen und ist ihr eigener Bereich. Auch das Bild wird im Anschluss daran und in Analogisierung dazu als ein *in der farblichen Materie organisiertes Sehen* vorgestellt.

Im Zuge dessen rückt immer mehr in den Vordergrund, dass im Bild, wie in der Sprache, die Grundlage aller Erscheinung die Negation ist.<sup>2</sup> Allein die Differenz der Zeichen untereinander schafft eine Bedeutung und einen Wert. In einem Gebiet, das weder Nachahmung noch Repräsentation leistet, in einer referenzlosen Sprache und einem referenzlosen Bild, ist die „synchronische Aktion {...} als eigentliches und einziges Sujet der Malerei zu betrachten.“<sup>3</sup> Mit Blick darauf, darüber nicht die Zeit zu vergessen, haben wir es mit keinen Gestalten mehr zu tun; lediglich mit Formen, die prozesshafte Formationen sind.

Grob besehen gliedert sich die Arbeit in vier Hauptteile. Die ersten beiden legen Hintergedanken frei und stellen den Zeichenbegriff aus, welcher dem angeschlossenen Denken sein Werkzeug gibt. Der dritte Teil ist das eigentliche Herzstück der Arbeit, worin die Analogisierung von Bild und Sprache am meisten Genugtuung erfährt. Der vierte Teil greift Vieles nochmals auf, um es zu präzisieren und so manches nachzureichen. Die Überschriften der Unterkapitel versuchen zwar spezielle Blickwinkel auf den Gegenstand der Untersuchung zu motivieren, werden in ihrer vermeintlichen Absonderung aber

---

<sup>2</sup> Boehm 2006: 340

<sup>3</sup> Robert Delaunay; zitiert nach Boehm 2006: 335

dadurch konterkariert, dass der Behandlung des einen Blickwinkels die Behandlung der anderen stets wie ein Schatten folgt. Der gesamte Fließtext ist der im Inhaltsverzeichnis dargelegten Gliederung zum Trotz eine mäandernde Meditation, welche in ihrem Bemühen um sich steigernde Deutlichkeit gar nicht anders kann, als bereits Behandeltes immer und immer wieder aufzugreifen. So ist die Arbeit an manchen Stellen, selbst in den Augen des Verfassers, womöglich ein wenig beliebig strukturiert. Vielleicht ist das aber ein Effekt, welcher seinen Grund in der behaupteten Meditation hat: sie benutzt die Überschriften wie Sprungbretter oder Ankerplätze, von denen aus sie sich denkend in das Thema vorwagt.

Weiters möchte ich an dieser Stelle nicht verschweigen, dass eine meiner textlichen Hauptquellen - Saussures *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*<sup>4</sup> - Gegenstand von unversöhnlich geführten editorischen Diskussionen ist. Denn der *Cours* ist ein posthum erschienenes Werk, das auf den studentischen Mitschriften dreier Vorlesungen fußt, welche Saussure in den Jahren 1907-1911 in Genf gehalten hat. 1916 wurden sie von seinen Schülern Charles Bally und Albert Sechehaye in einer von ihnen thematisch geordneten und ergänzten Fassung unter dem Namen ihres Lehrers veröffentlicht. Die Herausgeber teilen bereits in ihrem Vorwort zu ihrer Vorgehensweise mit, was ihnen ihre editorischen Gegner als Verfälschung auslegen werden: dass es sich nämlich um eine „Nachschaffung“ handelt.<sup>5</sup> Obwohl alle die Wirkungsgeschichte des *Cours* anerkennen, ziehen manche Saussures Urheberchaft in Zweifel: „Wessen Lehre im >Cours< auch immer verfügbar gemacht wurde (und auf wessen Wunsch), es war nicht die Saussures.“<sup>6</sup> Und in der Tat werden im Nachlass alle aus dem *Cours* bekannten Dichotomien weniger streng und weniger kategorisch gehandhabt.<sup>7</sup> Das vereinfachend Lehrbuchhafte fehlt wenig überraschend gänzlich und man muss nicht sehr viel Skepsis an den Text herantragen um sich die editorische Gewalt, die stellenweise angewandt wurde, ausmalen zu können. Vielleicht hat hingegen Ludwig Jägers recht, wenn er

---

<sup>4</sup> *Cours de linguistique générale*, im Folgenden kurz *Cours*

<sup>5</sup> „Es handelte sich also um eine Nachschaffung, die um so schwieriger war, als sie vollkommen objektiv sein mußte. Es galt, Punkt für Punkt jedem einzelnen Gedanken auf den Grund zu gehen und zu versuchen ihn vom Gesichtspunkt des ganzen Systems aus in seiner endgültigen Form zu sehen und von den Abwandlungen und Schwankungen zu befreien, die sich beim mündlichen Vortrag ergeben; ferner mußte jeder Gedanke in seine natürliche Umgebung eingliedert und alle Teile in einer Ordnung dargeboten werden, die der Absicht des Autors entsprach, auch da, wo diese Absicht mehr zu ahnen als klar erkennen war.“ Saussure 2001: Vorwort der Herausgeber

<sup>6</sup> Ludwig Jäger: Einleitung, Saussure 2003: 15

<sup>7</sup> Ich beziehe mich hierbei auf jenes Konvolut von Manuskripten, das 1996 von seinen Nachfahren entdeckt und mit anderen Notizen 2002 von Rudolf Engler unter dem Titel *Écrits de linguistique générale* herausgegeben wurde. Die deutsche Ausgabe von 2003, nach der ich zitiere, trägt den Titel: *Wissenschaft von der Sprache*.

Saussure als einen aphoristischen Denker bezeichnet. Nicht weil es die fragmentarische Gestalt seiner nachgelassenen Notizen so aussehen läßt, sondern weil er ein Denken betreibt, „das sich in Grenzziehungen versucht“<sup>8</sup> und die Rede von einem in Gesichtspunkten sich gebenden Gegenstand ganz verinnerlicht hat. Womöglich begründet sich die gelegentliche Widersprüchlichkeit seines (gesamten) Werks aber auch damit, wie Jakobson schreibt, dass dieses „eher den vielversprechenden Anfang als den Schlußerfolg einer Strömung“ darstellt. Saussure hat „anstatt eines fertigen Gebäudes {...} die Einleitung zu einem neuen großzügigen Suchen und Aufbau{en}“ geschrieben. „Nicht definitive Katechismusregeln, sondern bahnbrechende Arbeitshypothesen und klarsehende Ahnungen bilden den Inhalt dieses glänzenden Werkes. Der Band steht auf dem Scheidepunkt zweier Epochen und zweier Verfahrensweisen; ein derartiges Buch, so genial es auch sein mag, kann nie von Widersprüchen frei sein. Es wäre aber gefährlich und verfehlt, oder, um genauer zu sprechen, es ist gefährlich und verfehlt, diesen *Cours de linguistique* - wie es leider öfters der Fall ist - als ein Kompendium, als eine abgerundete Doktrine zu werten und seine Widersprüche entweder zu verdecken zu suchen oder im Gegenteil um ihretwillen das Grundlegende am Buche zu verkennen.“<sup>9</sup> Dieses Grundlegende und der Scheidepunkt, den das Buch markiert, ist der Übergang der Sprachbetrachtung von einer reinen *Stoffwissenschaft* hin zu einer sich verselbständigenden *Formwissenschaft*. Die Auswirkungen dieser Wendung auf den Begriff des Zeichens waren mannigfach und zeigen sich - nicht nur im Lichte dieser Arbeit - in sämtlichen das Zeichen betreffenden Gebieten.

Einer dieser Konsequenzen war die Strömung des Strukturalismus. Obwohl Saussure selbst - wie immer wieder eingewandt wird, wenn man ihn nicht als den Anfangspunkt späterer Entwicklungen (bis hin zum Post-Strukturalismus) sehen möchte - den Begriff *System* offenbar vorgezogen hat, so spricht er doch im *Cours* auch davon, „die innere Struktur der Sprache untersuchen“<sup>10</sup> zu wollen. Die Suggestion eines *Inneren* der Sprache, welches die Untersuchung weg von den allzu wirklichen Äußerlichkeiten und weg von den materiellen, sinnlichen Verkörperungen führt, ist eine Richtung, die den Strukturalismus im Allgemeinen angetrieben hat. Auch wenn es weniger um die Entdeckung einer anderen Ordnung geht, die alles vorderhand Bedeutende wie Marionetten an unsichtbaren Fäden lenkt, so kann man doch mit Foucault darin

---

<sup>8</sup> Ludwig Jäger: Einleitung, Saussure 2003: 47

<sup>9</sup> Jakobson 1988: 158

<sup>10</sup> Saussure 2001: 20

übereinkommen, dass nun hinter die geschäftigen Tätigkeiten eines permanent sich seiner selbst vergewissernden Subjekts geblickt wird. Die Anerkennung einer weiteren - im Falle des Strukturalismus dazwischenliegenden, dritten - Ordnung, verringert das intentionale Verfügen des Subjekts über die Geschehnisse, als dessen alleiniger Drahtzieher es sich begreift und stärkt damit auf seine Kosten die Strukturen, in welchen es permanent steht. Das gilt im Besonderen auch für die Sprache, die uns als ein Vorgegebenes in unserem Sprechen umfasst und auch für das Bild, wenn es den vereinnahmenden Zugriffen des Betrachters einen Anspruch auf eine eigene, betrachterunabhängige Strukturiertheit entgegen stellt.

Die im Strukturalismus wirksame Vernachlässigung des Subjekts lässt dann im Weiteren auch den möglichen Schöpfer von strukturellen Gebilden nicht ungeschoren. Wir werden uns gerade nicht auf die Seite des Malers schlagen um mit seinen Augen zu sehen. Wie für Foucault wird das Interessante für uns sein, „nicht den Entwurf zu erkennen, der all dem vorangegangen ist, sondern durch eine strategische Betrachtung zu erkennen, wie die Dinge {im Bild} an ihren Platz gekommen sind.“<sup>11</sup> Für diesen Bildstrukturalismus machen wir uns seine vermeintlichen Schwächen oder Einseitigkeiten zu Nutze. Paul Ricoeur erklärt den Erfolg von Claude Lévi-Strauss Analyse des frühen Totemismus damit, dass sie sich auf einen Bereich beschränkt, „der sich {...} auszeichnet durch eine ungewöhnliche Vielfalt der syntaktischen Anordnungen und dafür eine große Armut der Inhalte {...}“.<sup>12</sup> Es handelt sich um „das bewundernswerte syntaktische Arrangement einer Rede, die nichts sagt.“<sup>13</sup> Aber ist es nicht genau das, möchte ich fragen, was es auch am abstrakten Bild zu bemängeln gibt? Und antworten die versierten Befürworter dieser malerischen Werke nicht darauf, dass es genau jene „Inhaltslosigkeit“ ist, die uns zum *reinen, konkreten* Bild zurückführt?

Lévi-Strauss seinerseits wird antworten, dass Ricoeur scheinbar einen Sinn hinter dem Sinn sucht, welcher für den Strukturalismus, wenn nicht eine unzulässige Verdoppelung der Ebene des Bedeutens, dann zumindest in den von ihm anvisierten Strukturen nicht aufweisbar ist. Die folgende Bildanalyse wird - mit Ricoeur - nur in einen begrenzten, speziellen Bereich greifen. Ob nun das, was an abstrakten Bildern einerseits reich vorhanden ist - sein vielfältig einzusehendes Verbindungspotential -, zugleich seine Armut begründet, weil es zum Sehen dieser Bildern einfach nichts zu erzählen gibt, möchte ich an dieser Stelle offen lassen. Eine kleine Polemik sei jedoch gestattet: bereits Hugo von

---

<sup>11</sup> Foucault 2005: 82

<sup>12</sup> Ricoeur 1980; Lévi-Strauss 1980: 71/72

<sup>13</sup> Ricoeur 1989, Lévi-Strauss 1980: 112

Hofmannsthal hat sich darüber amüsiert, dass es nur Wenigen gegeben ist, auf der Ebene des Gedichts zu verbleiben wie ich im Folgenden im Gebiet der *Bildlichkeit* verweilen möchte. „Die Leute suchen gern hinter einem Gedicht, was sie den >eigentlichen Sinn< nennen. Sie sind wie die Affen, die auch immer mit den Händen hinter einen Spiegel fahren, als müsse *dort* ein Körper zu fassen sein.“<sup>14</sup> Womöglich aber gibt es für bestimmte Bilder kein *dort*, sondern nur ein *hier* des Sehens, das sich paradoxerweise aus der An- und Abwesenheit von Bedeutung speist; in jedem Fall aber keine andere Initiatioon braucht, als ein Sehen, das sich vorgeprägter Erwartungshaltungen bereits an der Garderobe entledigt hat.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Hofmannsthal, Gesammelte Werke 1: 234, Frankfurt am Main 1979ff; zitiert nach Simon 2009: 259

<sup>15</sup> Wenn es in Zitaten Hervorhebungen gibt, dann ist das auch im zitierten Originaltext so vorzufinden. Nur die wenigen Stellen, die ich selbst hervorgehoben habe, sind durch eine Anmerkung in der Fußnote als solche gekennzeichnet. Wenn einzelne Zitate nicht gleich nach den Anführungszeichen belegt sind, so folgen ihnen noch weitere Zitate nach. In diesen Fällen befinden sich die Textstellen im zitierten Original auf der selben Buchseite oder in unmittelbarer textlicher Umgebung und werden am Ende der aufeinanderfolgenden Zitate gesammelt ausgewiesen.

# 1. Einleitung: eine Hinführung zum Thema

## 1.1 Grundannahmen zum Bild

Noch bevor von dem und den Zeichen die Rede ist, lohnt ein Blick auf Theorien zum Bild. Es sind die Grundannahmen, welche in der angeschlossenen Untersuchung eher unausgesprochen im Hintergrund verweilen, aber die nachfolgende Auffassung des Bildzeichens plausibilisieren sollen.

### 1.1.1.1 Das Bild als ein von seiner Umwelt abhebbarer Bereich

„Bilder sind Darbietungen, die im Bereich einer überschaubaren Fläche etwas auf ihr Sichtbares präsentieren.“<sup>16</sup> Diesem recht banalen Auftakt ist in erster Linie zu entnehmen, dass unter Bildern etwas verstanden werden wird, was aus dem Umstand der Begrenzung einen Gewinn zu machen sucht. Eine gewisse rahmende Abgeschlossenheit gegenüber anderen möglichen Einheiten ist konstitutiv für das, was wir in aller Breite ein Bild nennen. In aller Breite: denn zum Bild taugt Vieles in unserem gewöhnlichen Sprachgebrauch. „Welche Bilder sind gemeint: gemalte, gedachte, geträumte?“, fragt Gottfried Boehm. „Gemälde, Metaphern, Gesten? Spiegel, Echo, Mimikry? Was haben sie gemeinsam, das sich allenfalls verallgemeinern ließe?“<sup>17</sup> Auf die letzte Frage hat dieser Auftaktsatz von Martin Seel bereits eine Antwort zu geben versucht. Denn so wie die Landschaft, als Bild und Konzept, nur ein ausgewählter Bereich aus dem größeren Zusammenhang der Natur ist, so wie der Spiegel auf seiner begrenzten Schauffläche nur wiederzugeben vermag, was sich ihm gegenüber und nicht neben oder hinter ihn stellt, so wie die Geste nur vor dem Hintergrund eines Körpers bedeutet, so scheint auch das geträumte Bild, bei aller logischen Bodenlosigkeit, die ihm bisweilen zu eigen ist, nur ein Ausschnitt aus dem Andrang des Vielen oder eine Zäsur zu sein, welche einen bestimmten Blick auf unser bewusst oder unbewusst verrichtetes Tagwerk wirft. Doch halt: gehe ich zu weit? Vermutlich. Denn aus der kognitiven Verfassung des Menschen Unübersehbares rahmen zu wollen und das Ausschnitthafte als Bestandteil einer größeren Strukturierungstätigkeit zu akzeptieren, lässt sich nicht notwendig ableiten, dass der Mensch alles als ein Bild vor sich bringt.<sup>18</sup> Ein Ziel dieser Grundannahmen zum Bild wird demnach auch sein, dass es auf die große Bandbreite dessen, was alles ein Bild genannt werden kann, nicht weiter ankommt. Schillernd und uneinholbar wie er ist, der Begriff vom Bild, so soll er auch

---

<sup>16</sup> Seel 2003: 258

<sup>17</sup> Boehm 2006: 11

<sup>18</sup> Man betrachte *La condition humaine* von René Magritte, das vielleicht davon erzählt, in dem es die abgebildete Landschaft vor dem Fenster fast unbemerkt als den Ausschnitt eines Bildes zeigt.

bleiben. Nur die gemalten Bilder der Kunst werden letztendlich der Gegenstand dieser Untersuchung sein; und von denen, mit Ausnahme ihrer formalen Vorläufer aus den Anfängen der Moderne, auch nur diese, welche man zu den abstrakten Bildwerken zählt.<sup>19</sup> Das Bild als ein auf eine Leinwand gemaltes, fällt nun ganz zwanglos unter die „Darbietungen, die im Bereich einer überschaubaren Fläche etwas auf ihr Sichtbares präsentieren.“

#### 1.1.1.2 Materieller Bildträger - immaterielles Bild

Das Bild als eine überschaubare Fläche, als von seiner Umwelt abgehoben zu sehen, geht bei vielen Autoren mit einer gewisse Aufmerksamkeit für das „Material“, auf dem sich das Bild zu sehen gibt, einher. Auch Seel versucht einen Begriff der „materiellen Bilder“ zu entwickeln.<sup>20</sup> Er möchte, wie ich vor wenigen Zeilen, nicht mit „geistigen Bildern“ handeln. Das ist, selbst oder gerade vor dem Hintergrund seiner *Ästhetik des Erscheinens*, ein wenig unglücklich formuliert. Denn der dahingehend sehr treffend als solcher bezeichnete *Bildträger* ist selbst nur als ein „Erscheinender“ ein Bestandteil des Bildes.<sup>21</sup> Der Bildhintergrund in den Werken von Mark Rothko ist nicht einfach eine farbige Leinwand von der und auf der sich seine Farbwolken abheben, sondern er durchdringt und durchscheint als ein ebenso Gemachtes und zu Vollziehendes die eindeutig konturierten Formen; er zeigt die Farbkörper als ein Spiel von in die Bildfläche sowie die Bildtiefe gehenden Farbresonanzen; dank dem Bildhintergrund als ein im Bild Mit-Gesehenem „pulsieren“ die Farbkörper Rothkos und „atmen“ seine Bilder.<sup>22</sup>

Aber nicht nur angesichts des materiellen Bildträgers und seiner Auflösung im Bild sondern ganz umfassend, kann für jedes Bild behauptet werden, dass, bevor die Bilder nicht *gesehen* sind, - und *sehen* ist selbstverständlich kein apathischer Eindruck, kein teilnahmsloses Hinnehmen, sondern ein *Bezugnehmen*, ein eigenständiges In-Verbindung-bringen - sie keine Bilder sind; sie tatsächlich bloßes Material sind.

---

<sup>19</sup> Die für sich genommen bereits schwierige Begriffs- und Sachlage zu dem, was unter *Kunst* und wie *abstrakt* zu verstehen ist, soll uns an dieser frühen Stelle nicht bekümmern. Auch an späterer Stelle werden hierzu keine verzweifelten Versuche einer abschließenden Definition unternommen. Im günstigsten Fall wird der Bedeutungsumfang dieser Begriffe aus der Gesamtdarstellung erwachsen.

<sup>20</sup> Seel 2003: 255ff

<sup>21</sup> „Medien sind keine Bilder. Sie sind {...} die Material- und Verfahrensgrundlagen, welche die Bildproduktion ermöglichen. Das Medium, zum Beispiel die Photographie, determiniert den jeweiligen Gestaltungsrahmen, das Bild dagegen basiert auf Interventionen und Erfindungen, auf Sichtweisen eines Gestalters {und eines Betrachters; Anmerkung Jörg Oberreiter}, die nicht selten auch gegen die mediale Disposition vorgenommen werden.“ Boehm 2007: 169/170

<sup>22</sup> Boehm 2008: 181ff.

Womöglich rührt die begriffliche Konfusion um das Materielle der Bilder also daher, das Bilder widerständig gegen die vollständige Vereinnahmung von Seiten des Betrachters sind und es deshalb den Anschein hat, dass, mit den Worten von Arthur Danto, „{...} stets ein Rest von Materie übrig bleiben {wird}, der nicht in reinen Inhalt verdampft werden kann“.<sup>23</sup> Dieser so schönen Beschreibung eines Effekts des Bildsehens entgegnet, werde ich zu zeigen versuchen, dass der „reine Inhalt“ der Bilder von sehr formaler Natur ist und der nicht zu verdampfende „Rest von Materie“ aus genau den gleichen formalen Gründen wie der Inhalt, als Bestandteil einer Bildstruktur, auffällig bedeutsam, d.h. sichtbar wurde.

### 1.1.1.3 Das Bild-als-Bild-Wissen

Dass Bilder nur im Gesehen-werden, dass sie nur im Vollzug des Betrachters sind, ist ein Bonmot, das noch des Zusatzes bedarf: Bilder sind nur *als* Bilder zu sehen. Ich muss um das Bild als Bild wissen oder es zumindest wie eines behandeln, um es zu sehen.

Es ist für die Bildwahrnehmung entscheidend, betont Seel, „das vom Bild Dargebotene nicht einfach als Gegebenes, sondern als *Dargebotenes* zu erkennen“.<sup>24</sup> Das Bild als ein spezieller Bereich hebt sich nicht nur gegenüber seiner Umwelt ab, sondern auch innerhalb seines Ausschnitts grenzen sich Elemente von bestimmter bis unbestimmter Zahl gegeneinander ab und stellen etwas oder sich dar. Unter diesen Prämissen mutet es deshalb ein wenig lachhaft an, von Bildern als von ernst gemeinten Täuschungen zu sprechen. Selbst die so genannten „Sinnestäuschungen“ finden im Bild als ein *durchschauter Schein* statt, die wir so dann nicht als Täuschungen, die es zu korrigieren gilt, sondern ganz bewusst als ein Spiel mit dem Kognitionsapparat begreifen.<sup>25</sup> Niemand glaubt wirklich daran, dass uns aus einem Bild Velazquez' der strenge Blick des Herrschers trifft. Und wären wir Vögel mit Bildbewusstsein: wir würden nicht auf die alberne Idee kommen, von den Trauben des Zeuxis kosten zu wollen.

Für Michael Polanyi ist es die „selbstwidersprüchliche flache Tiefe eines Bildes“, welche uns stets an die Irrealität des Gebotenen denken lässt, ohne uns deshalb um den Genuss des Dargestellten zu bringen. Sein Pendant hat dieses Sehen der „geteilten Aufmerksamkeit“<sup>26</sup> in den Theatermorden und anderen Bühnenszenen: „Wenn er den Hamlet spielt, muß der Schauspieler so tun, als ob er Polenius {sic!} töten und von Laertes

---

<sup>23</sup> Danto 1984: 243, in: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt am Main 1984, zitiert nach Boehm 2006: 33

<sup>24</sup> Seel 2003: 285

<sup>25</sup> Vergleiche Seel 2003: 100ff, in seiner *Ästhetik des Erscheinens*

<sup>26</sup> Seel 2003: 287

getötet wird, doch wenn eine dieser Handlungen den Eindruck erweckte, es würde wirklich jemand auf der Bühne getötet, würde das die Aufführung beenden.“<sup>27</sup>

Das Bild ist in diesem Sinne nicht illusionär. Es tritt nicht an die Stelle des Wirklichen und ist auch kein Fenster, durch das man auf die Welt blickt. Es ist ein Bereich von ganz eigener Art; es *ist* „die Fülle der Erscheinungen, die auf seiner Fläche sichtbar sind“.<sup>28</sup>

### 1.1.2 Abbilder - Bilder

Will man das Bild als von eigener Art und als selbständig verstehen und es darüber hinaus als schöpferisch und Sinn-erzeugend behaupten, dann scheint es zielführend, es nicht von seiner Abbildfunktion her zu beschreiben. Denn es ist nicht so, dass sich eine „*vorausgesetzte* Realität“ bloß nachträglich in Bildern „*spiegelt*“.<sup>29</sup> Das Bild empfängt seinen Sinn nicht „von außen“, als ein von jenem repräsentierten Inhalt Geliehenes. Das Bild *ist* sein eigener Sinn, schafft sich selbst seine Bedeutungen. Dennoch soll hier nicht geleugnet werden, dass es sich bei den Bildern, die sich im Umlauf befinden, zumeist um Abbilder handelt. Aus welchen Gründen sich das so verhält, soll uns nicht lange beschäftigen. Viel eher sollten wir dem Gedanken nachgehen, dass jedes Abbild zunächst *lediglich* Bild ist, und dann zusätzlich noch mit der Aufgabe des Abbildens versehen wurde.

Für Boehm geht „die Entdeckung genuiner und produktiver Leistungen des Bildes selbst“ folgerichtig mit einer „Entkräftung des Abbildes“ einher. Der „sekundäre Status des Abbildes“ behindert das Bildverständnis schwer. Abbilder „illustrieren, ganz reibungslos dann, wenn sie sich als eine Art Double der Sache darbieten. Die bildlichen Potenzen sind nur insoweit gefragt, als sie von sich selbst wegweisen, imstande sind, den dargestellten Sachverhalt zu veranschaulichen.“<sup>30</sup> Aus diesem Grund wohnt jedem noch so gelungenen Abbild eine bildaufhebende Kraft ein.<sup>31</sup> Boehm spricht vom „inneren Bilderstreit“, weil „die Bilder selbst Optionen ausüben, die entweder tendenziell bilderfreundlich bzw. bildstärkend sind oder auch bilderfeindlich, bildnegierend.“<sup>32</sup> Das Abbild ist demnach klar bilderfeindlich, streicht sich selbst als ein Bild durch und versucht sein *bildliches Gemachtsein* zu verschleiern. In dem von mir bereits in Abrede gestellte Extremfall, der Täuschung des Zeuxis, muss das Bild sich als Bild verleugnen um den Betrachter zu

---

<sup>27</sup> Polanyi 2006: 156

<sup>28</sup> Seel 2003: 280

<sup>29</sup> „Was wir wissen und kennen begegnet uns noch einmal unter entlastenden visuellen Vorzeichen.“ Boehm 2006: 327

<sup>30</sup> Boehm 2006: 16/17

<sup>31</sup> Boehm 2006: 336

<sup>32</sup> Boehm 2006: 34

täuschen und um der perfekten Repräsentation<sup>33</sup> willen für das Dargestellte selbst gehalten werden.<sup>34</sup> Wir haben es in diesem Fall mit einer ganz *leeren Bildlichkeit*<sup>35</sup> zu tun. Im Kehrschluss möchte ich behaupten, dass ein Bild stets auf sich aufmerksam machen muss und sich zu erkennen zu geben hat um als ein Bild zu gelten.

### 1.1.3.1 Die Selbstreflexion des künstlerischen Bildes

Bilder sind durch ein doppeltes Zeigen charakterisiert: etwas zeigen und sich zeigen.<sup>36</sup> Es liegt nahe, zu vermuten, dass in den Kunst-Bildern dieser Selbstbezug aller Bilder besonders auffällig wird. Die Kunst-Bilder *arbeiten* ganz offensichtlich und erklärtermaßen „mit der Differenz, auf der die anderen Bilder stillschweigend *beruhen*“.<sup>37</sup> Boehm spricht von dieser in allen Bildern latent wirksamen Differenz als der *ikonischen Differenz*. „Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem was sie an Binnenereignissen einschließt. Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur etc.) beinhaltet, wurde vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert.“<sup>38</sup> Diese Differenz, dieses Verhältnis zum eigentlichen Sujet der Präsentation zu machen, ist die Eigenart des Kunst-Bildes. Das gibt ihm einen Sonderstatus unter den Bildern, aber darum nicht weniger eine paradigmatische Rolle für die Theorie. Und insbesondere, man ahnt es bereits, die Bilder der abstrakten Malerei sind es, welche sich für eine Reflexion über den Selbstbezug als auch für die Kontemplation dieses ausgestellten Gemachtseins der Bilder mit Nachdruck bewerben.

Zur Kontrastierung dieses Befunds greift Seel auf Bilder mit einer dem entgegengesetzten Wirkweise zurück. Das Piktogramm auf der Toilettentür ist, auch auf Grund einer adäquaten Verwendung oder Behandlung, im besten Fall bloß informativ. Es handelt sich hierbei, wie oftmals auch bei den Bildern der Werbung, um künstlerisch sehr „magere“ Bilder.<sup>39</sup> Wobei mager bedeutet, dass das syntaktische Verhältnis der Zeichen zu der Verfassung ihres Sinns nicht unter strenger bis verspielter Beobachtung steht, weil es dafür nicht besonders viel abweichendes Verbindungspotential bereitstellt. Ein Verweilen am Arrangement der Bestandteile lohnt deshalb nicht, weil die Zeichen oder Bilder, sprich

---

<sup>33</sup> Auch die „perfekte Repräsentation“ ist so besehen ein Unwort, ein Unbegriff, welcher vom Verweisen-auf und Stellvertreten-von zur Identität mit der aufgerufenen Sache selbst überzulaufen scheint. Siehe auch die Theorien zur Simulation bei Baudrillard oder des Trugbildes bei Deleuze.

<sup>34</sup> Boehm 2006: 34

<sup>35</sup> Boehm 2006: 332

<sup>36</sup> Boehm 2007: 19

<sup>37</sup> Seel 2003: 269

<sup>38</sup> Boehm 2006: 30

<sup>39</sup> Seel 2003: 267-269

Verbünde von Zeichen, vollkommen hinter ihrer Funktion des Verweisens-auf verschwinden. Aus diesem Grund aber, können solche *mageren* Bilder sehr wirkmächtig sein. Sie ermangeln nicht der in den dichten Anordnungen der Kunst-Bilder verloren gegangenen Eindeutigkeit und lassen uns wie von unsichtbarer Hand angeleitet „zum bezeichneten Objekt hinübergleiten“.<sup>40</sup>

Es kommt in den von mir für diese Untersuchung favorisierten Bildern überhaupt nicht „auf ein zügiges Erkennen dessen an, was auf der Bildfläche geboten wird“.<sup>41</sup> Wir wollen vor den Bildern verweilen und sie nicht nur als zweidimensionale Träger mit Suggestionen von Raum begreifen, sondern sie auch in ihrer zeitlichen Dimension erschließen; sie in ihrem Nach- und Ineinander von alternierenden Sichtweisen auffassen. In den Worten von Polanyi enthält das Kunstwerk wenig Mitteilung; „sein Hauptzweck ist es, unsere Teilnahme an seiner Äußerung zu erwecken“.<sup>42</sup> Fortwährend werden wir im Bild-Sehen des Kunst-Bildes auf die bildnerischen Mittel des Darbietens zurückverwiesen. „Das Bild *sehen* heißt nichts anderes als diese innere Beziehung“, diese *Selbstreflexion* des Bildes, „zu realisieren“.<sup>43</sup>

### 1.1.3.2 Darstellung - Darbietung

Die vermehrt auftretenden Wiederholungen im Referat der Positionen lassen erkennen, dass diese Grundannahmen keine gesonderten Züge sind, sondern sich im Phänomen Bild verschränken und sich - bildtheoretisch und phänomenal - gegenseitig nach sich ziehen. In diesem Sinne darf nochmals auf den nicht-illusionären, stärker: desillusionierenden Charakter des Bildes verwiesen werden. Die „ostentative Bildlichkeit“<sup>44</sup> der Kunst-Bilder führt bei Mark Rothko beispielweise dazu, dass die Bewegungsanmutungen seiner pulsierenden Farbkörper aller Suggestionen zum Trotz stets auch in ihrer puren, flachen Materialhaftigkeit erscheinen. „Sie desillusionieren in dem Maße wie sie suggerieren.“<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> Siehe auch die „reinen Fälle des Ausdrucks“ in Merleau-Ponty's *Die Prosa der Welt*, 1993: 27

<sup>41</sup> Seel 2003: 270

<sup>42</sup> Polanyi 2006: 157

<sup>43</sup> Boehm 2006: 335

<sup>44</sup> Seel 2003: 271

<sup>45</sup> Boehm 2008: 183



46

Von der desillusionierenden Selbstbezüglichkeit des Bildes spannt sich der Bogen wieder zur Ablehnung seiner Abbildhaftigkeit zurück. „Alle Bilder präsentieren, die meisten Bilder repräsentieren.“<sup>47</sup> Für Seel bezeichnet das den Unterschied von Darstellung und bloßer Darbietung. Oder anderes formuliert: das Abweichen vom reinen Aufweisen hin zu einem Akt des Verweisens „auf Zustände, die nicht zugleich Zustände des fraglichen Zeichens sind“.<sup>48</sup> Alle Bilder „zeigen Züge und Bezüge, die dem Betrachter zur sehenden und

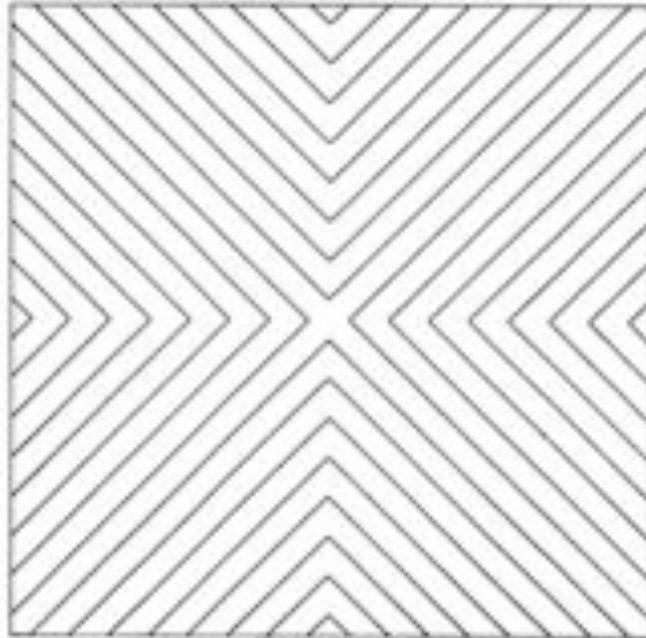
---

<sup>46</sup> Mark Rothko, *No. 14, 1960*, 1960

<sup>47</sup> Seel 2003: 271

<sup>48</sup> Seel 2003: 275

interpretierenden Erkundung freigegeben sind.“<sup>49</sup> Nur das abstrakte Bild der nicht-darstellenden Malerei zeigt uns ausschließlich seine Züge und Bezüge; und nichts darüber hinaus.<sup>50</sup> Das, was „es präsentiert, kann allein daran erkannt werden, wie es sich präsentiert“.<sup>51</sup>



Max Imdahl scheint etwas Ähnliches im Auge gehabt zu haben, als er in Francois Morellets Spiel mit dem Strukturierungspotential des rechten Winkels, *angles droites convergents*, reine Flächenexistenzen ausmachte. Denn, so Imdahl, man „kann einen rechten Winkel nicht abbilden, ohne ihn herzustellen“.<sup>52</sup>

Ob man deshalb, wie Polanyi es tut, den Übergang von gegenständlicher zu abstrakter Malerei durch ein Zunehmen der Flächigkeit beschreiben muss? Für ihn scheint sich mit einer „Reduzierung der Nachahmung“ die Bedeutung der Fläche zwangsläufig zu steigern.<sup>53</sup> Es ist das eine Beobachtung, die für die geometrisch anmutende Rasterung in den Bildern Piet Mondrians sehr sinnfällig erscheint. Aber stimmt es denn, dass die abstrakte Malerei ganz auf die Erzeugung eines erscheinenden Bildraums verzichtet hat? Wohl kaum. Zudem soll ja gerade dort, wo von der Bildlichkeit des Bildes die Rede ist,

---

<sup>49</sup> Seel 2003: 274

<sup>50</sup> Wer aus den Werken Rothkos seraphische Erscheinungen aufsteigen sieht oder sie nur als koloristische Weiterentwicklung von lichtdurchfluteten Balkontüren begreift, darf dies natürlich weiterhin so sehen. Mein Standpunkt soll lediglich die Frage motivieren, inwieweit diese Sichtbarkeiten eher einer selbstermächtigten Projektion des Betrachters entspringen, als einer tatsächlichen Auseinandersetzung mit der zu erschauenden Bildstruktur und der sich aus ihr ergebenden Aktualisierungen?

<sup>51</sup> Seel 2003: 274

<sup>52</sup> Imdahl 2006: 316; Die umfangreichere Argumentation dieses Artikels soll an späterer Stelle rekapituliert werden. Siehe 3.1

<sup>53</sup> Polanyi 2006: 153; 155/156

keine Bedeutung darauf gelegt werden, ob diese Bilder auch abbilden und nachahmen. Man könnte sagen, dass alle gemalten Bilder zunächst abstrakte Bilder sind und dass manche davon - es ist das allerdings die überwältigende Mehrheit - darüber hinaus auch noch abbildende Bilder sind. Das „Verfahren gegenständlicher Bildherstellung“ ist „eine *zusätzliche* Leistung“.<sup>54</sup> Es ist für den Bildbegriff nicht konstitutiv. Die „entscheidende piktorale Operation“ bleibt das „*Herausstellen von Aspekten des eigenen Erscheinens*“.<sup>55</sup>

## 1.2 Was ist unter *Sprache* zu verstehen?

So wie ich für das Bild einige Grundannahmen vorausgesetzt sehen wollte, gilt es nun in viel stärkerem Maße für den Begriff der Sprache den Gesichtspunkt der Darstellung zu exponieren. Die Geschichte der Philosophie ist sehr reich an sich unterscheidenden Zugängen zur Sprache; insbesondere, weil mit dem Erkenntnisinteresse bereits die Art der Bezugnahme wechselt und das heterogene Objekt Sprache dadurch eine entscheidende Prägung erfährt. Die bis zur Erschöpfung zitierte Bemerkung Saussures, dass „es der Gesichtspunkt {ist}, der das Objekt erschafft“<sup>56</sup>, lässt sich auch auf dem Gebiet der sprachorientierten Philosophie erhellen.

### 1.2.1 Die natürlichen Sprachen und die ideale Sprache

„Die Analyse des Sinnes von Ausdrücken kommt in zwei grundlegend verschiedenen Formen vor. Die erste gehört zur *Pragmatik*, das heißt, zur empirischen Untersuchung historisch gegebener *natürlicher Sprachen*. Diese ist längst von Linguisten und Philosophen, besonders analytischen Philosophen, ausgebildet worden. Die zweite Form ist erst kürzlich auf dem Gebiet der symbolischen Logik entwickelt worden. Sie gehört zur Semantik (hier im Sinne der reinen Semantik {...}), das heißt, zur Erforschung von konstruierten *Sprachsystemen*, die durch ihre Regeln gegeben sind.“<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Seel 2003: 274

<sup>55</sup> Seel 2003: 276

<sup>56</sup> Saussure 2001: 9

<sup>57</sup> Carnap 1972: 145 Als „Ausdruck“ benennt die analytischen Philosophie eine endliche Reihe von Zeichen, welche sinnvoll sein kann oder auch nicht; in keinem Fall „drückt“ die Zeichenfolge aber etwas „aus“, sowie ein Gesichtsausdruck umgangssprachlich Trauer „zum Ausdruck bringt“.

Was hat es auf sich mit den Versuchen eine universelle, *ideale Sprache* zu entwickeln, welche Carnap hier im Jahr 1955 propagiert und deren erste wissenschaftliche Regung sich zumindest bis Leibniz zurückverfolgen lässt? Die Idee der idealen Sprache, wie sie Autoren wie Frege, Russell, Carnap und der frühe Wittgenstein verfolgt haben, verdankt sich der oftmals beklagten *Unvollkommenheit* der natürlichen Sprachen. Doch was heißt Unvollkommenheit? „Die {natürliche} Sprache {...} erweist sich als mangelhaft, wenn es sich darum handelt, das Denken vor Fehlern zu bewahren. Sie genügt schon der ersten Anforderung nicht, die man in dieser Hinsicht an sie stellen muß, der, eindeutig zu sein“, moniert Frege, um an späterer Stelle zu ergänzen: „Die logischen Verhältnisse werden durch die Sprache fast immer nur angedeutet, dem Erraten überlassen, nicht eigentlich ausgedrückt.“<sup>58</sup> Um dem entgegenzuwirken, werden die möglichen Inhalte in Propositionen formalisiert und in eine Zielsprache mit strengen Verbindungsregeln und festgelegten Folgerungsbeziehungen übersetzt. Als Gewinn erhofft man sich eine syntaktische Durchsichtigkeit der Inhalte einer Sprache, welche durch logische Gesetze derart beherrscht wird, „daß die Befolgung der Grammatik schon die formale Richtigkeit des Gedankens verbürgte.“<sup>59</sup> Dieses ehrbare Unternehmen der Autoren, sich um die Eindeutigkeit der wissenschaftlichen Aussagen zu bemühen, soll uns allerdings nicht um seiner selbst willen beschäftigen. Die Profilierung dieses so anders gearteten Forschungsbereichs wirft auch ein Licht auf die Fragen nach der Funktionsweise der *Normalsprachen*.

Saussure definierte seine Wissenschaft als die Wissenschaft von den „sprachlichen Erscheinungen“. Die Logik beschäftigte sich für ihn als „normative Disziplin“ gar nicht mit der Sprache selbst, der man sich mit „reiner Beobachtung“ nähert.<sup>60</sup> Er würde ihr wohl auch vorhalten, dass ihre Begriffe nicht der Wirklichkeit des Sprechenden zum Zeitpunkt des Sprechens entliehen sind. Er hingegen möchte den von der Sprache ausgehenden Bedeutungsunterschieden im Bewusstsein des Sprechers gewahr werden. Ein Aufspüren der letztlich entscheidenden Unterschiede, wenn es darum geht, was wir uns als Sprachteilnehmer angesichts dieser oder jener Lautfolge denken können. Obwohl grundsätzlich wandelbar, sind uns diese Unterschiede durch die Sprache vorgegeben. Saussures Verfahren nimmt keine spezielle Rücksicht darauf, wer und ob jemand diese

---

<sup>58</sup> Frege 2008: 71/72

<sup>59</sup> Frege 2008: 71. Siehe auch Carnap: „Daß es in der gewöhnlichen Sprache möglich ist, eine sinnlose Wortreihe zu bilden, ohne die Regeln der Grammatik zu verletzen, weist darauf hin, daß die grammatische Syntax, vom logischen Gesichtspunkt aus betrachtet, unzulänglich ist. Würde die grammatische Syntax der logischen Syntax entsprechen, so könnte kein Scheinsatz entstehen.“ Carnap 1931: 228

<sup>60</sup> Saussure 2001: 1

Vorstellungen gewählt hat, hält aber ebenso wenig nach invarianten, ewig wahren Formen Ausschau. Dennoch ist für ihn in der Sprache alles „psychologisch“,<sup>61</sup> womit er das physische Sprechen sowie die bloß akustischen Laute ausgrenzen möchte. Die Sprache ist ein „Prinzip der Klassifikation“<sup>62</sup> im Bewusstsein des Sprachteilnehmers; oder besser: wir besitzen die Sprache „in der Form eines Unterscheidungsprinzips“,<sup>63</sup> eine Beschreibung, mit welcher ihm Merleau-Ponty zu Hilfe eilt. Wir sehen das auch daran, dass Aphasie keine Störung des Organs, kein Defekt der Sprechwerkzeuge ist, sondern eine Störung der dahinterliegenden, „eigentlichen Sprachfähigkeit“;<sup>64</sup> der Fähigkeit, Zeichen zu unterscheiden und sie dadurch hervorzubringen.

Während die an einer strengen Logik der Sprache interessierten Philosophen ihre anvisierte Zielsprache ganz bewusst nicht auf der Grammatik und Struktur der natürlichen Sprachen aufzubauen suchen, ist es Saussure gerade daran gelegen, sich in seiner Sprachbeobachtung nicht weiter als es für das Überblicken notwendig ist, vom gemeinen Sprechen zu entfernen. Die Sprache „wie eine Sphäre für sich, wie ein viertes Naturreich“<sup>65</sup> zu betrachten, war seine Sache nicht. Ob sich dieser Unterschied mit der in der Semiotik gängig gewordenen Unterscheidung von Pragmatik, Semantik und Syntax<sup>66</sup> wiedergeben lässt, wage ich aber zu bezweifeln. Denn *pragmatisch* wäre Saussure mit seinem Bezug auf das Bewusstsein des Sprechers vordergründig betrachtet allemal. Da jedoch alle Komponenten des Bildens und Verstehens einer sprachlich kodifizierten Aussage als Möglichkeiten der Struktur vorgegeben sind bzw. ihr entnommen werden und weil Saussure in erster Linie die Werte innerhalb einer Struktur interessieren, kann man ihm keine Untersuchung eines intentionalen Sprachverhaltens unterstellen. Weil seine Sprachauffassung keinen direkten Objektbezug einschließt, liegen ihr des Weiteren keine *designata* zu Grunde; sie erörtert keine semantischen Probleme. Kommt die Saussure'sche Sprache demnach ohne Bedeutung aus? Wohl kaum, wie sich noch zeigen wird. Weil sie nun aber weder das Individuelle und das Absichtliche an den Aussagen berücksichtigt, noch einen Objektbezug herstellt, müsste man sie in das Feld der Syntax verweisen. Doch trotz all der ableitbaren Regelhaftigkeit in der Sprache gibt ihr fortgesetzter Wandel viel Raum für zufällige, nicht vorhersehbare Entwicklungen frei. Die

---

<sup>61</sup> Saussure 2001: 8

<sup>62</sup> Saussure 2001: 11

<sup>63</sup> Merleau-Ponty 1993: 54

<sup>64</sup> Saussure 2001: 13

<sup>65</sup> Saussure 2001: 5

<sup>66</sup> „In semiotic {...} three fields are distinguished. An investigation of a language belongs to pragmatics if explicit reference to a speaker is made; it belongs to semantics if *designata* but not speakers are referred to; it belongs to syntax if neither speakers or *designata* but only expressions are dealt with.“ Carnap 1948: 8

Normalsprache ist nicht konstruiert und durch von Außen kommende Regeln gegeben. Und festgelegte Folgerungsbeziehungen, welche die Syntax der Formalsprache bestimmen, lassen sich der Saussure'schen Struktur schon gar nicht entnehmen.

Dieser Unterschiede in den Betrachtungsweisen zum Trotz können wir den Nebenschauplätzen von Freges logischen Studien so manchen wertvollen Hinweis entnehmen. Für den nach Eindeutigkeit strebenden Frege sind nämlich genau jene Fälle der natürlichen Sprachen die gefährlichsten, „in denen die Bedeutungen des Wortes nur wenig verschieden sind, die leisen und doch nicht gleichgültigen Schwankungen.“<sup>67</sup> Dem ist nur hinzuzufügen, dass der Interpretationsspielraum, welcher hier einerseits als gefährlich gebrandmarkt wird, es der Sprache andererseits ermöglicht mit abzählbar vielen Elementen unzählbar viele Bedeutungen zu generieren. Merleau-Ponty hat sich im Anschluss an Saussure für eine solchermaßen *unfertige* Sprache interessiert; eine Sprache, die an der Arbeit ist, die sich nicht, will sie weiterhin bedeutende Sprache bleiben, auf ihren institutionalisierten Bedeutungen ausruhen kann, sondern per definitionem unabschließbar bleiben muss. Für Frege ist es eine der logischen Unbeugsamkeit entgegengesetzte *Weichheit*, welche die Normalsprache so anpassungsfähig für die verschiedensten Kommunikations- und Informationsfelder macht. „Die hervorgehobenen Mängel haben ihren Grund in einer gewissen Weichheit und Veränderlichkeit der Sprache, die andererseits Bedingung ihrer Entwicklungsfähigkeit und vielseitigen Tauglichkeit ist. Die Sprache kann in dieser Hinsicht mit der Hand verglichen werden, die uns trotz ihrer Fähigkeit, sich den verschiedensten Aufgaben anzupassen, nicht genügt. Wir schaffen uns künstliche Hände, Werkzeuge für besondere Zwecke, die so genau arbeiten, wie die Hand es nicht vermöchte. Und wodurch wird diese Genauigkeit möglich? Durch eben die Starrheit, die Unveränderlichkeit der Teile, deren Mangel die Hand so vielseitig geschickt macht.“<sup>68</sup> Die Logik ist nach Frege also das starre Werkzeug, das den unspezifischen Gebrauch der weichen Hand, der Normalsprache, unterstützt. Diese Unterstützung werden wir indes nicht brauchen. Die Standpunkte einer logischen Sprachanalyse dienen uns lediglich zur negativen Charakterisierung des Saussure'schen Projekts. Es soll dadurch offenbar werden, was sich auch an Begegnungen mit anderen Strömungen aus dem weit gefassten Bereich der Semiotik zeigen ließe: wie verstörend bis irreführend der abweichende bis entgegengesetzte Gebrauch der Begriffe *Zeichen*, *Bedeutung*, *Sinn* und *Vorstellung* in den unterschiedlichen Strömungen ist.

---

<sup>67</sup> Frege 2008: 71

<sup>68</sup> Frege 2008: 72/73

### 1.2.2.1 (Behauptungs-)Satz

„Jede Semantik einer natürlichen Sprache muß ihr Hauptziel in der Definition des wahren Satzes für eine natürliche Sprache erblicken.“<sup>69</sup>

Um ganz einfach zu beginnen: um *Sätze* oder *Aussagen* wird es im Weiteren nicht gehen, wenn von *sprachlichen Einheiten* die Rede ist. Es findet sich bei Saussure in den von mir herangezogenen Schriftstücken keine Theorie zum Satz. Er spricht von linearen, „syntagmatischen Anreihungen“, deren Länge, vermeintliche Abgeschlossenheit oder Wohlgeformtheit nicht in den Blick gerät. Diese Anreihungen, und die Zeichen, aus denen sie sich zusammensetzen, beziehen Stellung innerhalb eines Wert-Systems, markieren einen Ort innerhalb einer Struktur und müssen keine Sätze in einer logischen Form oder grammatikalischen Sichtweise sein.

Die Sprache Saussures ist demnach auch als keine Ansammlung von Behauptungssätzen zu denken. Diese verkürzte Perspektive ist dem Anspruch des Logikers geschuldet, Wahrheit in einer uneingeschränkt wiederholbaren, mit Zeichen festzuhaltenden und für jedermann einsehbaren Form der Darstellung zu zeigen. Frege versteht unter einem Urteil „nicht das bloße Fassen eines Gedankens, sondern die Anerkennung einer Wahrheit.“<sup>70</sup> Wenn er von Gedanken spricht, so meint er nicht „das subjektive Tun des Denkens, sondern dessen objektiven Inhalt“, einen Inhalt, „der fähig ist, gemeinsames Eigentum von vielen zu sein.“<sup>71</sup> Die Vorstellung hingegen ist für ihn, „oft mit Gefühlen getränkt“ und subjektiv: „Die Vorstellung des einen ist nicht die des Anderen.“<sup>72</sup>

Bei Saussure wird es im Vergleich dazu von Vorstellungen nur so wimmeln, wobei auch er darunter keine Gefühle versteht; am ehesten könnte die bei ihm sehr wohl das Subjekt übergreifenden Vorstellungen noch mit den lokalen Befindlichkeiten einer Sprachgemeinschaft „getränkt“ sein. Der subjektive Zusatz im „Tun des Denkens“ ist bei Saussure ganz in der persönlichen Nutzung der dem Subjekt vorausgehenden Sprachstruktur zu suchen; das Ergebnis dieser Nutzung, wird allerdings nur eine der vielen Interpretationen der Struktur sein. Eine Behauptung nun, käme als sprachliche Einheit nur als unterschieden von einem Fragesatz oder einer Imperativform in ihrem Wert für das System in Betracht; sowie das Perfekt in seinem Bedeutungsgehalt darin beobachtet werden kann, wie es sich systemimmanent im Verhältnis zum Imperfekt oder Präsens verhält.

---

<sup>69</sup> Stegmüller 1975(2): 40; Stegmüller zitiert nach eigener Angabe das „Semantische Fundamentalprinzip der Tarski-Semantik“.

<sup>70</sup> Frege 2008: 31 Fußnote

<sup>71</sup> Frege 2008: 29 Fußnote

<sup>72</sup> Frege 2008: 26

### 1.2.2.2 Extension - Bedeutung; Wahrheitskriterium

Das Saussure'sche Zeichen hat des Weiteren, wie bereits angedeutet, vorrangig keine semantische Dimension, wenn darunter die Beziehung der Zeichen zu den Objekten verstanden wird. Die Bedeutung eines Zeichens wird demnach nicht seine Extension, kein wirklicher Gegenstand oder Sachverhalt sein.<sup>73</sup> Ein Wort, wie z.B. „blau“, erhält seine Bedeutung nicht dadurch, die Menge aller blauen Gegenstände zu bezeichnen. Vielmehr wird „blau“ etwas bedeuten, weil es nicht „grün“, nicht „gelb“, nicht „rot“ usw. bedeutet. Das Zeichen bedeutet nicht *unmittelbar* „die Sache“.<sup>74</sup> Die mögliche Referenzfunktion des Zeichens ist seiner strukturellen Bedeutung oder Bewertung nachgeordnet und sekundär. Im strengen Sinne erweist die Struktur der Zeichen eine Referenz und nicht das einzelne Zeichen selbst.

Nachdem es auf Grund des gewählten Gesichtspunktes keine Sätze gibt, wird es selbstverständlich auch keine *wahren* oder *falschen Sätze* geben. Die Saussure'sche Sprachauffassung kennt keine Angabe oder Definition eines Wahrheitskriteriums. Die sprachlichen Einheiten verbleiben in ihrer Struktur; sie überschreiten sich nicht selbst auf „wirkliche“ Sachverhalte oder auf ihre Bedeutung hin.

### 1.2.3 Konstruierte Sprache - lebende Sprachen

„Ist nicht jedes Wort nur deshalb in die Sprache eingeführt worden, um etwas Bestimmtes auszudrücken, so dass es von seinem ersten Gebrauch an eine bestimmte Bedeutung hat?“<sup>75</sup> fragt Carnap. Merleau-Ponty rechnet eine solche Sprache der Festlegungen, in die man etwas einführt, eine solche beweisbare Sprache, in der sich alle komplexen Ausdrücke auf einfachste, nicht mehr zu zergliedernde Elemente zurückführen lassen, dem „Hirngespinnst einer reinen Sprache“ zu.<sup>76</sup> Es zeigen sich darin die Züge jener idealen Sprache, in welcher das Zeichen keinen Überschuss an Verbindungspotential birgt; in welcher der Signifikant und das Signifikat ganz zur Deckung kommen und keine Abweichung zulassen, da sie ja dazu bestimmt wurden, für einander einzustehen.

Auch Saussure hält nicht viel auf das Konstruieren von Sprachen. Den Einfluss von Akademieentscheidungen, die in das Leben der Sprache eingreifen wollen, schätzt er sehr gering ein. Einzelne Gesten und als Ganzes konstruierte Sprachen bleiben in der freien

---

<sup>73</sup> Nur in dieser Auffassung kann die Bedeutung von „Abendstern“ und „Morgenstern“ *dieselbe* sein. „Aus dem Zusammenhang geht hervor, daß ich hier unter >>Zeichen<< und >>Namen<< irgendeine Beziehung verstanden habe, die einen Eigennamen vertritt, deren Bedeutung also ein bestimmter Gegenstand ist (das Wort im weitesten Sinn genommen) {...}“. Frege 2008: 24

<sup>74</sup> Frege 2008: 73

<sup>75</sup> Carnap 1931: 221

<sup>76</sup> Merleau-Ponty 1993: 27

Wildbahn nicht in ihrer ursprünglich gedachten Form bestehen. „Derjenige, welcher eine Sprache schafft, hat sie in der Hand, solange sie noch nicht im Umlauf ist; aber von dem Augenblick an, wo sie ihrer Aufgabe dient und in allgemeinen Gebrauch kommt, entzieht sie sich der Kontrolle. Das Esperanto ist ein Versuch dieser Art; wenn er gelänge, würde es dann jenem unvermeidlichen Gesetz entgehen? Nach Verlauf einer kurzen Zeit würde die Sprache höchstwahrscheinlich in ihr semeologisches Leben eintreten; sie würde sich fortpflanzen gemäß Gesetzen, die nichts zu tun haben mit ihrer Entstehung aus Überlegungen, und man könnte nicht wieder auf ihren Ursprung zurückkommen. {...} die Sprache würde wohl oder übel fortgerissen durch den Verlauf, der die Entwicklung aller Sprachen bestimmt.“<sup>77</sup>

Die konstruierten Formalsprachen befinden sich in diesem Sinne nicht in Entwicklung. Ihre starre Unveränderlichkeit, ihr fehlendes Eigenleben, ist ihr größter Vorzug. Für Saussure, als einem Forscher der lebenden Sprachen, waren die in die Sprache neu eingeführten Worte zu keinem Zeitpunkt, auch nicht zu dem Zeitpunkt ihrer „Einführung“, an eine einzige Bedeutung gebunden.<sup>78</sup> Denn sie haben sofort Aufnahme in ein System von bereits vorhandenen Bedeutungen gefunden. Sie gliedern sich ein, beziehen Stellung neben den anderen Elementen und werden von dem Gleichgewicht an Werten, das sie mit ihrem Auftreten zwar schlagartig veränderten, dennoch augenblicklich und vollständig absorbiert.

#### 1.2.4 Falsche, sinnlose Sätze; Sprache ohne Gegenstandsbezug

Das die Saussure'sche Sprache in ihrem Zusammenhalt nicht *beweisbar* ist, ist ein nächster Punkt. Sie kennt aus diesem Grund keine *falschen* Sätze. Viele der *falschen* Bildungen, welche Kinder oder Nicht-Muttersprachler generieren, sind oftmals interessante Analogiebildungen, welche die Struktur der Sprache in anderen Fällen sehr wohl zugelassen hat, und sie sind deshalb, von den Möglichkeiten der virtuellen Struktur her besehen, keineswegs *sinnlos* oder *unfruchtbar*. Jegliche Anreihung realisiert Potentiale der Struktur, welche wiederum von anderen Anreihungen aufgenommen werden können. Im gleichen Sinne sind nur für den logischen Positivist Sätze wie „Caesar ist eine Primzahl“<sup>79</sup> oder „Piroten karulieren elatisch“<sup>80</sup> *sinnlos*. Denn bereits der Logiker der Folgerungsbeziehungen macht ganz „ohne Bedeutung“ aus dem Satz: Wenn A ein Piro

---

<sup>77</sup> Saussure 2001: 90

<sup>78</sup> Für Carnap wird die Bedeutung durch das Wahrheitskriterium mitgeliefert; sie ist in ihm „implizit enthalten; es bleibt nur übrig, sie explizit herauszustellen.“ Carnap 1931: 223

<sup>79</sup> Carnap 1931: 227

<sup>80</sup> Carnap 1968: 2

ist, dann karuliert A elatisch; und zeigt, dass er selbst einer „bedeutungslosen“ Anordnung von Zeichen einen strukturellen Sinn verleihen kann, in dem er aus der Bekanntschaft mit verwandten Anordnungen anderer Strukturen heraus ein Prinzip der Klassifikation zur Anwendung bringt.

Für den Positivisten in Carnap vermögen wir einen solchen Satz jedoch nicht zu verstehen, weil wir ihn nicht verifizieren können; „für uns liegt dann gar keine Mitteilung vor, sondern bloße Sprechklänge ohne Sinn, wenn auch vielleicht mit Vorstellungsassoziationen.“<sup>81</sup> Der Metaphysiker ist für Carnap deshalb dem Lyriker vergleichbar, weil er keine „*Darstellung von Sachverhalten*“, keine Wissenschaft leistet, sondern nur einen „*Ausdruck des Lebensgefühls*“.<sup>82</sup> Nur dass der Lyriker nicht vorgibt, sich auf einem Gebiet zu bewegen, in dem es um wahr und falsch geht. Er „bemüht sich nicht in seinem Gedicht die Sätze aus dem Gedicht eines anderen zu widerlegen“.<sup>83</sup>

Ob es dem Lyriker überhaupt möglich wäre, über sein Gedicht hinaus andere Gedichte zu berühren, sie gar zu widerlegen, wird uns an späterer Stelle in der viel allgemeineren Frage noch beschäftigen, ob die poetische Funktion der Sprache überhaupt dazu taugt eine empirisch verwertbare Referenz auf Gegenstände zu leisten.<sup>84</sup> Mit Sicherheit wird der Lyriker seine Verse aber nicht als „bloße Sprechklänge ohne Sinn“ mit eventuellen Vorstellungsassoziationen verstanden wissen wollen. Den Zusammenhang seiner Gedichtpartien wird er als sinnvoll und nicht bloss sinnlich konzipiert haben. Und er wird mit dieser von ihm geschaffenen, nur in einem speziellen Bereich wirksamen Kohärenz, eine gewisse Gemeinsamkeit mit der Saussure'schen Struktur und der Sinnartikulation des abstrakten Bildes gestiftet haben.

Wir suchen also eine Sprache, die sich vom Gegenständlichen weitestgehend befreit hat. An dieser Stelle können wir eine solche Struktur nur ahnen: eine Sprache, die sich selbst genügt, die bei sich selbst verweilt, sich selbst *berührt* und ebenso ungegenständlich in ihrem Bedeuten ist, wie die Musik. Mit Frege gesprochen interessieren wir uns für Sätze, in denen das „Streben nach Wahrheit“ suspendiert ist und uns nichts „vom Sinn zur Bedeutung vorzudringen treibt.“ „Beim Anhören eines Epos z.B. fesseln uns neben dem Wohlklange der Sprache allein der Sinn der Sätze und die davon erweckten Vorstellungen und Gefühle. Mit der Frage nach der Wahrheit würden wir den Kunstgenuß verlassen und

---

<sup>81</sup> Carnap 1931: 233

<sup>82</sup> Carnap 1931: 238

<sup>83</sup> Carnap 1931: 240

<sup>84</sup> Siehe 3.6

uns seiner wissenschaftlichen Betrachtung zuwenden.“<sup>85</sup> In dem hier anklingenden Gebrauch möchte ich fortan Zeichen oder Anreihungen als bloss *in ihrem Sinn genommen* verstehen. Allein die Gegebenheitsweise eines Zeichens, in einem von Saussure her entwickelten Verständnis, und nicht seine Bedeutung, im Frege’schen Sinne, wird im weiteren Verlauf von Belang sein und es ist Frege selbst, der den Sonderstatus eines solchen Zeichens erkennt. In einer Fußnote hält er es für „wünschenswert, für Zeichen, die nur einen Sinn haben sollen, eine besonderen Ausdruck“ einzuführen. Sein Vorschlag wird „Bild“ sein<sup>86</sup>.

### **1.3 Zwei Einwände zum Zeichen als Bildzeichen**

Als Abschluss meiner Einleitung möchte ich noch zwei Einwände hervorheben, wie sie gegen mein Projekt gern und oft erhoben wurden. Sie betreffen die Charakteristik des Zeichens im Allgemeinen und werden mit einiger Wohlbegründetheit in der Semiotik und den an sie angrenzenden Gebieten vertreten. Da ich mich mit meiner Forschung nicht um eine Revision der Semiotik bemühe, sondern lediglich das Saussure’sche Zeichen in seiner Anwendbarkeit auf abstrakte, gemalte Bilder würdigen möchte, gehen die Einwände in vielerlei Hinsicht an meiner Arbeit vorbei. Wer jedoch, und dies ja ganz bewusst, von *Zeichen* spricht, darf sich nicht wundern, wenn ihn, wie bereits im Fall der Begriffe *Bedeutung*, *Sinn* und *Vorstellung*, ganze Denktraditionen zu verfolgen beginnen, welche diese Worte wie einen Schweif hinter sich nachzuziehen scheinen. Ich benenne also die Menge der Geister, die ich gerufen habe, mit zwei unterschiedlichen Einwänden.

#### **1.3.1 Der Einwand des Verweisens**

Wir sind dieser Vorhaltung in meinem Grundannahmen zum Bild (und auch im zweiten Teil zur Sprache) bereits begegnet. Sowie das Bild vielerorts primär als Abbild verstanden wird, als ein Verweis auf eine ihm Sinn leihende bildfremde Wirklichkeit, so gilt auch das Zeichen oft als ein Stellvertreter einer anderen, eigentlichen Ordnung, von der her ihm seine Signifikanz überhaupt erst zukommt. Insbesondere die sprachlichen Zeichen werden aus einem bestimmten Blickwinkel zu Recht als Elemente eines Codes gesehen, welche man auf ihre Bedeutung hin überschreiten muss, will man wissen, was sie uns besagen

---

<sup>85</sup> Frege 2008: 30

<sup>86</sup> „Nennen wir solche etwa Bilder, so würden die Worte des Schauspielers auf der Bühne Bilder sein, ja der Schauspieler selbst wäre ein Bild.“ Frege 2008: 30

sollen. Bei ihnen zu verweilen, die konkrete Gestalt einer Material gewordenen Kodierung in Augenschein zu nehmen, ist nicht sehr zielführend; und wo es doch geschieht, da scheint es wider die Natur des (sprachlichen) Zeichens zu sein. In diesem Sinne wäre auch ein Bild als Zeichen vollkommen missverstanden, da wir doch über es hinausgehen, es in seiner konkreten Gestaltung hinter uns lassen müssten, wollten wir zu dem gelangen, wofür es steht. Das Bild wäre dann nur ein mögliches Durchgangsstadium eines von ihm unabhängigen Inhalts. Wie aber soll nun die Rede von *Bild-Zeichen* sinnvoll sein, wenn die Bilder, um die es im Weiteren gehen wird, sich gerade dadurch auszeichnen, dass sie nicht als Abbilder oder Stellvertreter einer ihnen vorgängigen Ordnung gesehen werden müssen um uns als bedeutsam zu erscheinen?

In der Redeweise jener Autoren, welche in Bezug auf Bilder von Zeichen sprechen, ist es üblich, das Bild als ein Ganzes als Zeichen zu verstehen. Das ist insofern merkwürdig ungenau und schlechthin undifferenziert, als es sich bei einem Bildganzem angesichts der vielfältigen Binnenerscheinungen des Bildes um ein sehr komplexes Zeichen handeln würde. Der Hinweis auf die Zeichenhaftigkeit des Bildes als Ganzes hilft uns sehr wenig, wenn wir etwas über die sich innerhalb der Bildfläche abzeichnende Wirkweise des Bildes in Erfahrung bringen wollen. Das Bild als eine abgeschlossene, zu überblickende Gestalt zu sehen, scheint mir nur aussagekräftig, wenn ich sie von anderen „Gegenständen“, z.B. der Wand, vor der es hängt, unterscheiden möchte. Da wir uns aber für die bildeigenen Mittel der Hervorbringung von Bedeutung interessieren, führt uns diese Vorstellung vom Bild als Zeichen kein Stück näher an das Problem der Bildlichkeit des Bildes heran. Wir betrachten also im Weiteren die pikturalen Elemente, aus denen sich ein Bild zusammensetzt, als Zeichen.

Für Ralf Simon ist mit dieser Absetzung von der gängigen Redeweise jedoch immer noch nichts gewonnen: „Ebenso wäre es ein Missverständnis, wenn wir die Dinge, die in einem Bild erscheinen, als Zeichen denken würden. Intensität und Dichte des Bildes ergeben sich aus der Konstellation der ikonisch exponierten Dinge. Man würde den Dingen und damit dem Bild die Dichte und Intensität rauben, wenn man sie als Zeichen benutzen würde. Sie hätten dann nur die Funktion, über sich hinaus auf etwas anderes hinzuweisen. Die Intensität und die Dichte des Bildes ergeben sich aber daraus, dass das, was mit einem Bild erscheint, in seiner Gegenwärtigkeit wirkt. Die Rede vom Zeichen würde das Bild seiner Kraft berauben, würde den präsentischen Charakter dementieren und ein

leeres Spiel des Weiterverweisens etablieren. So gesehen ist der Begriff des Zeichens geradezu ein Gegenbegriff für die Bildtheorie.“<sup>87</sup>

Wir müssen ihm ein „Ja klar doch“ und ein „Aber nein“ zugleich zurufen. Denn: Aber nein, das Zeichen, will man es von Saussure her verstehen, ist nicht verweisend. Das gilt es in den folgenden Teilen immer wieder herauszustellen. Der Begriff des Saussure'schen Zeichens ist so gesehen kein „Gegenbegriff der Bildtheorie“, wohl aber der Abbildtheorie und ein Gegenbegriff zum Verweisungscharakter des Zeichens. Und: Ja klar, ergeben sich die „Intensität und Dichte des Bildes {...} aus der Konstellation der ikonisch exponierten Dinge“, müssen wir antworten. Zumindest wenn wir keine unhintergehbare, opake Dichte veranschlagen, mit der das Bild in eine vorbegriffliche Sphäre zu entschwinden scheint. Von vielen Denkern wurde gerade für das abstrakte Bild dieses der Theorie Entzogenseins des Bildes fröhlich propagiert. Mit dieser ungreifbaren Namenlosigkeit aber, in der uns dann alles im Bild nur noch als „Schwingung“, als „Atmung“ oder als „Gestimmtheit“ gegeben ist, wollen wir uns nicht zufrieden geben. Wenn schon von Dichte gesprochen werden muss, so ist darunter ein erhöhtes Verzweigungspotential des Zeichens auf der Bildfläche zu verstehen. An eine starke Virtualität des Zeichens ist bei dem Stichwort Dichte zu denken; an eine ins Sichtbare drängende Kopräsenz aller anderen Möglichkeiten des sich stets nur vorübergehend innerhalb dieser bestimmten Konstellation aktualisierenden Bildzeichens. Das Bild wirkt demnach nicht auf Grund einer alles zusammenschließenden Gegenwärtigkeit. Das Bild kennt Brüche und Leerstellen. Der Wert der einzelnen Bildzeichen ist wechselhaft, hat Spiel, auch auf Grund dieser für das Bild konstitutiven Leerstellen. Das Zeichen im Sinne Saussures lässt sich nicht ein für alle Mal exponieren oder *fest-stellen*. Die Zeichen des Bildes bleiben beweglich, aber mehr sprunghaft als analog. Die durch die Bildstruktur hervorgebrachten Figuren sind keine ikonischen Typen, sondern entstehen in der Zeit, sind flüchtig und digital.

### 1.3.2 Der Einwand der Regelhaftigkeit

Wer von Zeichen spricht oder etwas als Zeichen sieht, muss das Zeichen in seiner Zeichenhaftigkeit erkannt haben. Ob das Zeichen nun für etwas anderes steht oder nicht, es muss in seiner Funktion als Zeichen für jemanden relevant werden.<sup>88</sup> Das trägt sich am einfachsten zu, wenn wir bei seinem Auftreten das Modell seiner plausibelsten Anwendung verwirklichen; wir identifizieren das Zeichen gemäß einer Regel. Wo wir ein solches Modell nicht zur Hand haben, laufen wir Gefahr, die Zeichen zu übersehen, da sie für uns

---

<sup>87</sup> Ralf Simon: 55, *Der poetischen Text als Bildkritik*, Wilhelm Fink Verlag, München 2009

<sup>88</sup> Simon 2009: 53

bedeutungslos sind; d.h. wir denken uns nichts bei ihnen. Auch kann es sein, dass uns mehrere, verschiedene Anwendungen oder Lesbarkeiten des Zeichens vertraut sind. Das Zeichen wird dann im Normalfall ebenso ein wenig von seiner Macht einbüßen, den Verweisungszusammenhang nicht reibungslos eröffnen können und von uns nicht eindeutig als ein solches identifiziert werden. Ein Zeichen in Gebrauch zu nehmen bedeutet demnach, es als den besonderen Fall einer allgemeinen Regel aufzufassen.

Genau so oft aber, wie wir uns nichts bei für uns bedeutungslosen Dingen oder Vorgängen denken, erkennen wir etwas als Zeichen allein aus dem Zusammenhang der Darstellung und der Prägnanz seiner Positionierung heraus. Würde sich das Aussehen von Verkehrsschildern fortwährend und tagtäglich ändern, hätten wir zwar große Mühe (und ab einem bestimmten Zeitpunkt keine Möglichkeit mehr) ihre Bedeutung in der Straßenverkehrsordnung zu ermitteln, aber wir würden dennoch ein Verkehrsschild auf Grund seiner Positionierung im Straßenbild und auf Grund unserer Disposition regelnde Hinweise zu erwarten, als ein mögliches Verkehrsschild erkennen.

Auf die sprachlichen Zeichen angewandt, ist das in etwa so, als wenn wir einem Gespräch in einer uns fremden Sprache lauschten. Wir hören eine Kette von Lauteinheiten, die wir nicht be-deuten können, von denen wir aber annehmen, dass es unter ihnen auch Grenzsignale gibt, die uns die Rede zergliedern, und dass die Gesprächspartner, die uns für gewöhnlich nicht täuschen wollen, sie wie die Elemente einer Sprache verwenden. Wir brauchen keinen fertigen Apparat von Regeln, kein geschlossenes Modell des Gebrauchs, um eine Aussage als möglicherweise bedeutend zu verstehen. Denn auch in uns vertrauten Sprachen werden wir mit fremdartigen Elementen und falschen Bildungen konfrontiert, ohne dass deshalb unser Sprachverständnis ins Wanken gerät. Fern davon ausschließlich sinnlose Sätze zu vermuten, sehen wir weiterhin uns bekannte oder zumindest der Möglichkeit nach sinnvolle Strukturen am Werk und wir versuchen nach wie vor zu be-deuten. Roman Jakobson berichtet hierzu über unseren Umgang mit uns nicht bekannten Phonemen: „Aber falls man den genannten russischen Wörtern erdachte Wörter entgegensetzt, die ein der russischen Sprache unbekanntes Phonem enthalten, {...} so entweder erkennt der Russe, daß es keine russischen Wörter sind, oder es entgeht ihm der für ihn irrelevante lautliche Unterschied und er identifiziert {zum Beispiel} /loq/ mit /lok/ {...}. Wir sehen folglich, daß Phoneme es uns sogar bei der Unbekanntheit der Wörter ermöglichen, solchen Wörtern eine potentielle Stelle in unserer Sprache anzuerkennen und sie als verschiedene, also Verschiedenes bedeutende Wörter zu deuten.“<sup>89</sup> Es lässt

---

<sup>89</sup> Jakobson 1988: 145

sich demnach nicht nur unter Einbeziehung von extra-linguistischen Annahmen, sondern bereits allein auf Grund der Annahme von strukturierten Elementen ein Vorhandensein von Zeichen beobachten, obwohl wir die Zeichen selbst nur sehr vage als einer Regel entsprechend identifizieren können.

Auch für Saussure liegt in der Sprache eine Macht, die Regelmäßigkeit gewährleistet.<sup>90</sup> Die Synchronie ist eine innere Anordnung, welche für einen vorübergehenden Zeitraum als Prinzip der Regelmäßigkeit fungiert. Das der Zeichenbenützer den Bezug auf einen möglichen Gegenstand hierbei als stabil erfährt, verdankt sich weder der vermeintlich positiven Entität des denotierten Gegenstands, noch der vermeintlich unveränderten Gestalt des Zeichens als Stellvertreter, sondern dem unveränderten Wert des Zeichens für jene innere Anordnung der Sprache. Doch selbst innerhalb der Möglichkeiten der jeweiligen Struktur wird das einzelne Zeichen bei Saussure nicht *identifiziert* und deshalb zum Auslöser eines regelhaften Gebrauchs. „Was die beiden Anwendungen desselben Wortes einander gleich macht, beruht nicht auf der materiellen Gleichheit, noch auf der genauen Ähnlichkeit des Sinns, sondern auf den Elementen, die man wiederfinden muß, und die einen sehr nahe an die wahre Natur der sprachlichen Einheiten heranführen.“<sup>91</sup> Er spricht anstatt von Identität von „Gleichheit“ der Zeichen, von „Elementen, die man wiederfinden muß“, also von einem Plural von Zeichen, von einer Gleichheit als einer reproduzierten Anordnung von Zeichen, und nicht von einem durch Regeln identifizierten Zeichen. Für Saussure sind gerade die Regeln des Grammatikers methodisch zwar möglich, aber stets zweifelhaft; sie ließen sich erraten und reizten „zufällig den Geist des Grammatikers“.<sup>92</sup>

„Worauf beruht die Klassifikation der Wörter in Substantive, Adjektive usw.? Geschieht sie auf Grund eines rein logischen, außersprachlichen Prinzips, das von außen her auf die Grammatik angewandt wird, wie die Längen- und Breitengrade auf den Erdglobus, oder entspricht ihnen irgend etwas, das seine Stellung im sprachlichen System hat und durch dieses bedingt ist?“<sup>93</sup> Nimmt man die Bedeutsamkeit der Stellung für die Natur des Saussure'schen Zeichens ernst und denkt seinen Gedanken von dem sich wandelnden Wert eines Zeichens mit dem sich vollziehenden Stellungswechsel in einer Struktur zu Ende, so scheint selbst eine Gleichheit des Zeichens nur vage und annähernd bzw.

---

<sup>90</sup> Saussure 2001: 110

<sup>91</sup> Saussure 2001: 130

<sup>92</sup> Saussure 2003: 120

<sup>93</sup> Saussure 2001: 130

lediglich vorübergehend möglich. Gleich wäre demnach nur, was denselben Wert respektive dieselbe Stellung innerhalb eines Systems einnehmen kann.<sup>94</sup>

Doch wie kommen wir nun vom sprachlichen Zeichen zum Bild-Zeichen? Simon schreibt: „Je stärker sich ein Gegenstand individualisiert, desto diffuser wird die Möglichkeit seiner Unifizierung. Der Versuch, anhand stark individualisierter Bildrealitäten von Zeichen zu reden, impliziert zeichentheoretisch eine starke selektierende Abstraktion und eine Zeichenverwendungsregel. Regeln sind aber anikonisch.“<sup>95</sup> Es wird nicht damit getan sein, dass wir für jegliche Form von Zeichen und für das Bild-Zeichen im Besonderen eine gewisse Aufweichung seiner strengen Regel-Dependenz herbeizutieren. Wir müssen das Sehen des Bildes als einen in der Zeit sich vollziehenden Vorgang beschreiben. Das Bildsehen ist nicht nur simultan und räumlich, sondern ein Prozess von Dauer, mithin sukzessiv. Das Bild muss in potentiell unendlich viele, nacheinander uns zu Gesicht kommende Bildzustände zerlegt werden. Und jeder dieser Bildzustände ist von einer gewissen Regelmäßigkeit als einer inneren Anordnung durchzogen. Er hat eine Struktur hinter dem vordergründig Dargebotenen und ist als ein System von Werten zu nehmen. Jeder Bildzustand ist eine Synchronie kurz vor dem Punkt, wo ihr austariertes Gleichgewicht von Werten in eine Krise kommt. Das Bild, als eine sprunghafte Abfolge von Zuständen genommen, kann dann strukturell als ein Zeichensystem im Wandel beschrieben werden. Die Frage, wie etwas Statuarisches sich wandeln können sollte, muss dann nicht mehr über die sich wandelnde Rezeption von Bildern, über die geschichtlich verschieden geprägten Betrachter beantwortet werden. Die Frage erscheint dann sogar etwas voreilig, weil sie sich als blind gegenüber der zeitlichen Dimension der Kontemplation erweist; eine Dimension wohlgermerkt, welche sich zeitgleich mit der Simultaneität des Bildsehens vollzieht. Das Bild darf sich so dann individualisieren, obwohl von Zeichen die Rede ist. Weil es die Struktur, welche den Zeichen eine Bedeutsamkeit ermöglicht, „in sich trägt“ und selbst bereitstellt. Das Bild ist sein eigenes Regelwerk und seine hoch individualisierten Zeichen sind nur als Elemente einer Struktur Zeichen.

---

<sup>94</sup> „Man sieht also, daß in semeologischen Systemen wie der Sprache, wo die Elemente sich nach bestimmten Regeln gegenseitig im Gleichgewicht halten, der Begriff der Gleichheit mit dem der Geltung oder des Wertes zusammenfließt und umgekehrt.“ Saussure 2001: 131

<sup>95</sup> Simon 2009: 54

## 2. Das Saussure'sche Zeichen

### 2.1 Die Saussure'sche Sprache

Was Saussure als den Gegenstand seiner Sprachwissenschaft ausgibt, ist über weite Strecken deckungsgleich mit dem, was er als die Sprachrealität der Sprachteilnehmer ansieht. Saussure möchte weniger die Geschichte von Sprachfamilien rekonstruieren, als „die Kräfte aufsuchen, die jederzeit und überall in der Sprache wirksam sind“,<sup>96</sup> wobei er hiermit keine universale Grammatik und keine reinen Urteilsformen im Sinn hat. Gemeint sind die Verhältnisse, durch welche sich die sprachlichen Einheiten in einem Sprachzustand zueinander organisieren. Die Sprache jedoch, als der Gegenstand des Sprachwissenschaftlers, zerfällt, im Unterscheid zur Sprache des Benützers, mit der Tätigkeit des Wissenschaftlers in Gesichtspunkte. Je nach Laune und Quellenlage, so scheint es, lassen sich nun Belege für die absolute Unvereinbarkeit oder die mögliche Zusammenführung der Gesichtspunkte auf einen gemeinsamen Gegenstand geben. Saussure votiert seinen uns überlieferten Verlautbarungen nach mehr für die Unvereinbarkeit; was allerdings nicht bedeuten soll, dass eine konsequente Wiederaufnahme seines Denkens nicht zu anderen Schlüssen kommen kann. Ich tendiere deshalb zu Letzterem, auch weil ich das Bild an späterer Stelle als ein Bündel von unterschiedlichen Sichtweisen anbieten möchte. Unabhängig davon findet sich auch bei Saussure genug Material um der Sprache im Kreuzungspunkt der Gesichtspunkte ihren Ort zu geben.

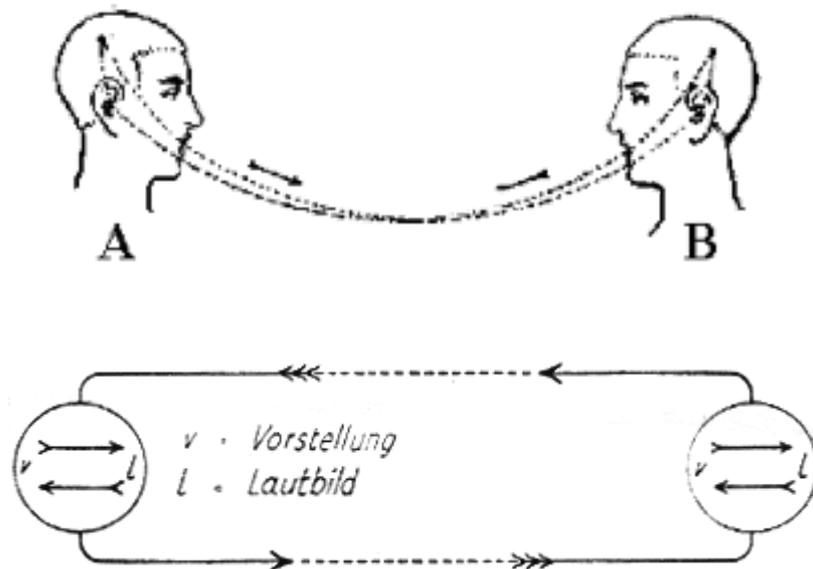
#### 2.1.1.1 Die Sprache und das Sprechen

Zunächst einmal ist die Sprache (*langue*) vom Sprechen (*parole*) zu unterscheiden. Beides zusammengenommen wird in der deutschen Übersetzung als die *menschliche Rede* (*langage*) wiedergegeben. Ob die menschliche Rede als Ganzes besondere Aufgaben in der Kommunikation übernimmt, ist nicht das Thema Saussures und wird auch nicht ausgeführt. Ebenso fragwürdig bleibt, ob neben der lapidaren Aufzählung von Sprache und Sprechen womöglich auch die Mimik, die Gestik, die Signale und alle anderen vom Menschen angeleiteten Zeichen zur menschlichen Rede gehören. Selbst für die Schrift lässt sich das nicht mit Sicherheit sagen. Fest steht aber, dass alle anderen genannten Zeichenformen nicht zur Sprache (*langue*) im Sinne Saussures zu rechnen sind. „Sie ist ein genau umschriebenes Objekt in der Gesamtheit der verschieden gearteten Tatsachen der menschlichen Rede. Man kann sie lokalisieren in demjenigen Kreislauf, wo ein

---

<sup>96</sup> Saussure 2001: 7

Lautbild sich einer Vorstellung assoziiert. Sie ist der soziale Teil der menschliche Rede und ist unabhängig vom Einzelnen, welcher für sich allein sie weder schaffen noch umgestalten kann; {...}.“<sup>97</sup>



Das physische Sprechen als Akt der Lauthervorbringung durch den Einsatz der Sprechwerkzeuge ist nicht Teil der Sprache. Sowie „die elektrischen Apparate, welche dazu dienen, das Morsealphabet zu übermitteln, mit diesem Alphabet nichts zu tun haben“, so berührt „die Ausführung der akustischen Bilder {...} das System selbst in keiner Weise.“<sup>98</sup> Nicht sprechen zu können, muss nicht bedeuten, dass man der „Fähigkeit, durch irgendein Mittel die Zeichen der regelmäßigen Rede hervorzurufen“, entbehrt. Saussure setzt eine „allgemeinere Anlage“ voraus, „welche die Zeichen beherrscht und welche die eigentliche Sprachfähigkeit wäre“.<sup>99</sup> Obwohl Saussure den Hörern seiner Vorlesung eine Linguistik des Sprechens in Aussicht stellt,<sup>100</sup> hat er sich in dem, was uns hinterlassen worden ist, nie wirklich daran gemacht, eine solche zu begründen. Denn selbst wenn man im Sprechen nicht nur den psycho-physischen Mechanismus der Lautbildung sieht, sondern auch, wie es bei Saussure selbst zu finden ist, „die Kombinationen, durch welche die sprechende Person den *code* der Sprache in der Absicht, ihr persönliches Denken auszudrücken, zur Anwendung bringt“,<sup>101</sup> so sind diese Kombinationen nur die Aktualisierungen einer ihnen vorausgehenden Struktur, als welche die Sprache für uns fungiert. Setzt man diese Struktur nicht als starr und unveränderlich

<sup>97</sup> Saussure 2001: 17

<sup>98</sup> Saussure 2001: 21

<sup>99</sup> Saussure 2001: 13

<sup>100</sup> Saussure 2001: 24

<sup>101</sup> Saussure 2001: 16/17

an, so kann man dem Sprechen zumindest potentiell gewisse Möglichkeiten der Modifizierungen der Struktur zuerkennen, auch wenn diese Veränderungen, an der Sprache als durchdringende Einheit der menschliche Rede bemessen, nur selten in die Sprache Aufnahme finden und sich zumeist über sehr lange Zeiträume erstrecken. Saussure strengt für die Losgelöstheit der Struktur den Vergleich mit einer Symphonie an, „deren Realität unabhängig ist, von der Art und Weise, wie sie aufgeführt wird; die Fehler, welche die Musiker machen können, betreffen diese Realität in keiner Weise.“<sup>102</sup> Mir scheint dieser Vergleich in seiner Unnachgiebigkeit gegenüber der Praxis des Vollzugs auch vom Gesichtspunkt seines eigenen Denkens ein wenig überzogen. Mildernd könnte man ihm die Erklärung beifügen, dass die Fehler der Ausführenden die Partitur als ein Vorgebendes nicht nur deshalb nicht betreffen, weil sie den Zuhörern so wohlbekannt ist, sondern weil die Fehler geradezu das Gespür für eigentlichen Möglichkeiten der Partitur erhöhen; weil die „Fehler“ nur vor dem Hintergrund einer dahingehend erst recht habhaft gewordenen Struktur als falsche Interpretationen erscheinen. Die Struktur wäre dann aber sehr wohl *betroffen* und käme erst durch die Berührung mit einer abweichenden Praxis als das grundsätzlich Einheit Gebietende zur Geltung.

### 2.1.1.2 Die Sprache als „soziale Tatsache“<sup>103</sup>

„Der konkrete Gegenstand unserer Wissenschaft ist also das im Gehirn eines jeden Einzelnen niedergelegte soziale Produkt, d.h. die Sprache.“<sup>104</sup> Saussure greift die Gesichtspunkte der Sprache und des Sprechens neu auf, indem er die menschliche Rede in eine soziale und eine individuelle Seite teilt. In der sprechenden Menge, zwischen allen Individuen, „bildet sich eine Art Durchschnitt aus: alle reproduzieren - allerdings nicht genau, aber annähernd - dieselben Zeichen, die an dieselben Vorstellungen geknüpft sind.“<sup>105</sup> Dass die Sprache sozial ist, bedeutet für Saussure auch, dass sie nicht als die Abstraktion eines Grammatikers in die Welt gekommen ist.<sup>106</sup> Sie ist eine „Kollektivgewohnheit“, wie, so Saussure, „jedes in einer Gesellschaft rezipierte Ausdrucksmittel“.<sup>107</sup> Der Einzelne, als ein Sprechender, vermag sie nicht zu verändern.

---

<sup>102</sup> Saussure 2001: 21

<sup>103</sup> Saussure 2001: 8

<sup>104</sup> Saussure 2001: 27/28

<sup>105</sup> Saussure 2001: 15

<sup>106</sup> „{...} daß die Sprache unter den Menschen zirkuliert, daß sie *sozial* ist. Wenn ich von dieser Bedingung absehe, wenn ich mir beispielsweise einen Spaß daraus mache, eine Sprache in meinem Kämmerlein zu schreiben, dann wird nichts von dem, was ich über *die Sprache* {*langue*} sagen werde, wahr sein oder notwendig wahr sein. Das ist der grundlegende Irrtum, vor allem der Philosophen des 18. Jahrhunderts.“ Saussure 2003: 159

<sup>107</sup> Saussure 2001: 80

Wie beliebig und frei gewählt die Bezeichnung hinsichtlich der Vorstellung auch gewählt erscheint: sie ist „in Beziehung auf die Sprachgemeinschaft, in der sie gebraucht wird, nicht frei, sondern ihr auferlegt. Die Masse der Sprachgenossen wird in der Wahl der Bezeichnung nicht zu Rate gezogen, und die von der Sprache gewählte Bezeichnung könnte nicht durch eine andere ersetzt werden.“<sup>108</sup> Wie wir sehen, ist also nicht nur das Individuum außerstande, selbst „wenn es wollte, die vollzogene Wahl nur im Geringsten zu ändern, sondern auch die Masse selbst kann keine Herrschaft nur über ein einziges Wort ausüben; sie ist gebunden an die Sprache so wie sie ist.“<sup>109</sup> Die Sprache ist für uns stets ein Überliefertes; sie ist als ein Gegebenes ein Vorgebendes, bis hin zu der Saussure'schen Redeweise, dass sie es ist, welche eine Bezeichnung wählt.<sup>110</sup>

Um allerdings das Kollektive der Sprache in den Blick zu bekommen, muss Saussure die Zeit einbeziehen. „Nehmen wir die Sprache innerhalb der Zeit, aber ohne die Masse der Sprechenden - setzten wir also ein isoliertes Individuum voraus, das mehrere Jahrhunderte lang lebt -, so würde man vielleicht gar keine Umgestaltung feststellen können; die Zeit würde dann nicht auf die Sprache einwirken. Umgekehrt, wenn man die Masse der Sprechenden ohne die Zeit berücksichtigen würde, dann würde man die Wirkung der sozialen Kräfte, denen die Sprache ausgesetzt ist, nicht erkennen können.“

<sup>111</sup> Es reicht nicht aus, die Gestaltungsfreiheit des Einzelnen in die Schranken zu weisen, um die Sprache als das bestimmende Prinzip der Hervorbringung von Zeichen zu zeigen. Es braucht den gedehnten Raum der Zeit, um die Sprache als selbständiges Gebilde sichtbar werden zu lassen: unabhängig von den willentlichen Intentionen des Sprechers und unaufhaltsam sich verändernd. Zurück bleibt das Paradox der in Gesichtspunkte zerfallenden Wissenschaft Saussure's: der schleichende Wandel der Sprache kann nur durch Zufälle, Schlampigkeit oder andere sich mit der Zeit potenzierende Unachtsamkeiten im Sprechen Teil der Sprachrealität werden und kommt der synchronen Sprache gewissermaßen von außen zu.

„Alle Veränderungen {*modifications*}, seien es phonetische oder grammatische (analogische), entstehen einzig und allein in der Rede {*dans le discursif*}. Es gibt keinen Moment, in dem das Subjekt den geistigen Schatz {*trésor mental*} der Sprache {*langue*},

---

<sup>108</sup> Saussure 2001: 83

<sup>109</sup> Saussure 2001: 83

<sup>110</sup> Jakobson führt hiergegen ins Feld, dass das Vorgebende der Sprache nicht die einzige Norm ist, die wir anerkennen: „So setzt zum Beispiel eine individuelle sprachliche Äusserung nicht nur eine soziale, sondern auch daneben eine dauernde individuelle Sprachnorm voraus; der Sprechende modifiziert mehr oder weniger die soziale Sprachnorm und prägt ihr eigene besondere Forderungen, Vorlieben, Gewohnheiten und Verbote ein, die er sich selbst bei allen seinen Sprechhandlungen imperativ auferlegt.“

Jakobson 1988: 146/147

<sup>111</sup> Saussure 2001: 92/93

den es in sich trägt, einer Überprüfung unterziehen würde und in dem es in aller Ruhe neue Formen hervorbringen würde, die es sich vornimmt/verspricht, in seiner nächsten Rede *{discours}* unterzubringen. Jede Neuerung entsteht durch Improvisation im Sprechen (und geht von dort wieder in den inneren Schatz *{trésor intime}* des Hörers oder in den des Sprechers ein, sie entsteht aber im Zusammenhang der gesprochenen Sprache *{langage discursif}*.“<sup>112</sup>

### 2.1.2 Diachronie und Synchronie

Der Gesichtspunkt der Diachronie vertritt nicht lediglich den Standpunkt der historischen Sprachwissenschaft, zu deren Ablösung Saussure sich anschickt. Die Einbeziehung der Zeit ist für einen Autor, der von der Sprache behauptet, dass sie ununterbrochen dahinfließt, obligat. Für Saussure ist die „verhältnismäßige Beständigkeit eines Idioms“ nur sehr unzureichend durch außersprachliche Umstände, wie z.B. politische Beständigkeit, zu erklären. „Wenn dagegen eine äußere Umwälzung im Zustand der Nation die sprachliche Entwicklung beschleunigt, so kommt das daher, daß die Sprache ganz einfach wieder in ihren Zustand der Freiheit gerät, wo sie ihrem regelmäßigen Entwicklungsgang folgt.“<sup>113</sup> Die lapidare Feststellung, dass grammatische Erscheinungen immer in irgendeiner Beziehung mit der Gedankenwelt stehen, berechtigt uns nicht zu der Annahme, dass unruhigen Zeiten eine beschleunigte Entwicklung der Sprachlaute entsprechen würde.<sup>114</sup> Die Sprache hat ihre ganz eigene Bewegung und die Diachronie versucht diesen evolutiven Part in der Sprachbetrachtung abzubilden. Saussure braucht sie, um die methodische Krücke der statischen Sprachzustände angesichts seiner Gesamtkonzeption rechtfertigen zu können. Er muss den Sprachwandel seiner Werttheorie des Zeichens wegen, die nur als momentane Gleichzeitigkeit schlagend wird, auslagern. Dennoch gibt es „keine völlige Unbeweglichkeit; alle Teile der Sprache unterliegen dem Wechsel; jedem Zeitraum entspricht eine mehr oder weniger beträchtliche Entwicklung.“<sup>115</sup> „In Praxi ist ein Sprachzustand nicht ein Punkt, sondern ein mehr oder weniger langer Zeitraum, währenddessen die Summe der eingetretenen Umgestaltungen äußerst gering ist. {...} so bedeutet die Untersuchung eines Sprachzustands praktisch ein Absehen von geringfügigen Veränderungen {...}“.<sup>116</sup> Es ist schwer, die vollständige Scheidung von Diachronie und Synchronie aufrecht zu erhalten, wenn man für ihre

---

<sup>112</sup> Saussure 2003: 160

<sup>113</sup> Saussure 2001: 180

<sup>114</sup> Saussure 2001: 180

<sup>115</sup> Saussure 2001: 167

<sup>116</sup> Saussure 2001: 121

Perspektiven keinen gemeinsamen Gegenstand ausmachen möchte. Saussure wird sich deshalb des Öfteren widersprechen und Überleitungen vom einen zum anderen Gesichtspunkt erlauben.

**2.1.2.1** Eine Diachronie aufzustellen, bedeutet soviel, wie Laute oder Lautgruppen mit ihren vorangegangenen Erscheinungsformen zu vergleichen.<sup>117</sup> Für Saussure ist etwas auf einen Zeitpunkt Bezogenes immer „morphologisch“ oder bedeutungstragend, wohingegen er ein Aufeinanderfolgendes als phonetisch und außerhalb der Bedeutung begreift.<sup>118</sup> Ein solches Verhältnis zwischen Vorangegangenem und Folgendem ist agrammatikalisch, weil die lautliche Entwicklung sich „blind“ vollzieht. „Die lautlichen Vorgänge sind {...} unbegrenzt und unberechenbar in dem Sinne, daß sie an jeder beliebigen Art von Zeichen vor sich gehen, ohne einen Unterschied zu machen zwischen einem Adjektiv, einem Substantiv usw., einem Stammbestandteil, einem Suffix, eine Endung usw. {...}“.<sup>119</sup> Die diachronischen Erscheinungen haben nicht zum Ziel, den Wert eines Zeichens zu verändern; sie sind lauter Sonderfälle und schreiben der Sprache nichts allgemeingültig vor; sie wirken nicht „in Richtung auf eine Abänderung des Systems“.<sup>120</sup> Denn dieses System der Sprache ist ja „an sich selbst {...} unveränderlich; nur einzelne Bestandteile ändern sich ohne Rücksicht auf die gegenseitige Abhängigkeit zwischen ihnen und dem Ganzen.“<sup>121</sup>

Aber bleiben diese Einzelereignisse folgenlos, nur weil sie nicht *aus Absicht* auf das Gleichgewicht des Systems zielen? Wohl kaum. „Eine erste Folgeerscheinung des Lautwandels ist, daß der grammatische Zusammenhang, der zwei oder mehrere Glieder verbindet, gelöst wird. So kommt es vor, daß ein Wort nicht mehr als Ableitung eines anderen empfunden wird“,<sup>122</sup> weil es seine Gestalt respektive seinen Klang/seine Aussprache verändert hat. „Eine andere grammatische Wirkung der Lautveränderung besteht darin, daß die verschiedenen Teile eines Wortes, die dazu beitragen, seinen Wert festzulegen, sich nicht mehr voneinander abtrennen lassen: das Wort ist ein unteilbares Ganzes geworden.“<sup>123</sup> Womöglich müssen sich nun zwei Vorstellungen ein Lautbild teilen; ein Geschehen, das nicht spurlos an unserer Gedankenwelt vorbei gehen kann. Für Saussure ist es deshalb nicht abwegig, dass sich ein Vorgang von ganz „ungeistiger

---

<sup>117</sup> Saussure 2001: 168

<sup>118</sup> Saussure 2003: 103

<sup>119</sup> Saussure 2001: 182

<sup>120</sup> Saussure 2001: 100

<sup>121</sup> Saussure 2001: 100

<sup>122</sup> Saussure 2001: 183

<sup>123</sup> Saussure 2001: 184

Natur“ das „Denken unterjocht“ und es zwingt, „den besonderen Weg einzuschlagen, den die materielle Gestalt der Zeichen offen gelassen hat.“<sup>124</sup>

Selbst wenn die Sprache nur einen geringen Teil dieser „Schöpfungen des Sprechens“ beibehält, reicht ihre allmähliche Integration aus, um dem Sprachzustand ein neues Gesicht zu geben. So folgert Saussure: „Es ist, als ob einer der Planeten, die rings um die Sonne kreisen, Dimensionen und Gewicht änderte; dieses Einzelereignis würde allgemeine Folgen haben und das Gleichgewicht des ganzen Sonnensystems beeinträchtigen.“<sup>125</sup>

**2.1.2.2** Wie bereits von mir begonnen, gilt es die Trennung in Diachronie und Synchronie als eine methodische zu begreifen. Zahlreiche Textstellen im Werk Saussures belegen die Schwierigkeit der Separierung. Über die *menschliche Rede (langage)* überliefert uns der *Cours* zu Beginn: „In jedem Zeitpunkt begreift sie in sich sowohl ein feststehendes System als eine Entwicklung; sie ist in jedem Augenblick eine gegenwärtige Institution und ein Produkt der Vergangenheit. Es erscheint auf den ersten Blick als sehr einfach, zwischen dem System und seiner Geschichte zu unterscheiden, {...}; in Wirklichkeit ist die Verbindung, welche diese beiden Dinge eint, so eng, daß man Mühe hat, sie zu trennen.“<sup>126</sup> An späterer Stelle hält er den Gegensatz der beiden Betrachtungsweisen für unauflösbar und nicht vermittelbar.<sup>127</sup> Zwei Seiten früher lesen wir allerdings vom Gegensatz und „dieser Kreuzung der auf den gleichen Gegenstand bezüglichen Erscheinungen“,<sup>128</sup> als welche die synchronische und die diachronische Sprachwissenschaft sich uns darstellen.

Es sind aber nicht nur die Laute, welche sich verändern. Auch „die Wörter verändern ihre Bedeutung, die grammatikalischen Kategorien entwickeln sich.“ Tief im Herzen der *langue* nistet ein möglicher Wandel der Sprache. „Und wenn alle Tatsachen der assoziativen und syntagmatischen Synchronie ihre Geschichte haben, wie kann man dann die vollständige Scheidung zwischen Diachronie und Synchronie aufrecht erhalten? Diese Scheidung wird also sehr schwierig, sowie man von der bloßen Lautlehre sich entfernt.“<sup>129</sup>

Saussure scheint an einem Punkt des Nachdenkens über Sprache angelangt zu sein, an dem ihm klar wurde, dass die in seinem Gegenstand zusammenlaufenden Dimensionen

---

<sup>124</sup> Saussure 2001: 274

<sup>125</sup> Saussure 2001: 100

<sup>126</sup> Saussure 2001: 10

<sup>127</sup> Saussure 2001: 98

<sup>128</sup> Saussure 2001: 96

<sup>129</sup> Saussure 2001: 168

der Gegenwart und der Vergangenheit zwei unterschiedliche, rationale Darstellungen nach sich ziehen müssen; auch wenn das bedeutet, aus derselben Sache zwei Sachen zu machen.<sup>130</sup> Dass er fortan in erster Linie als ein Denker der Synchronie gilt, ist zum Einen eine berechnete Folge seiner Wert-Theorie und zum Anderen einseitig an seinem Gegenstand vorbei gedacht. Die Solidarität der Zeichen in einem System ist nur greifbar, wenn dieses System von Zeit zu Zeit erschüttert wird und die innere Anordnung der Struktur sich zusehends neu austarieren muss. Ohne eine solche ubiquitäre Krise der Strukturen wäre die Rede vom Gleichgewicht, in dem die Formen augenblicklich ruhen, wenig bedeutsam. Der Strukturalismus eines Saussure kennt nicht nur synchrone Erscheinungen und zielt nicht auf die Unveränderlichkeit seiner Strukturen, sondern auf die Strukturalisierungstendenz einer Ansammlung von Zeichen.

**2.1.2.3** „Tatsächlich stammt alles, was in der Sprache ist, nur aus den Zufällen ihrer WEITERGABE; aber das bedeutet nicht, daß man die Untersuchung der Sprache durch die Untersuchung dieser Weitergabe ersetzen könnte; {...}.“<sup>131</sup> Wir sind nun ganz bei dem angekommen, was uns der *Cours* als den Gegenstand der neuen Linguistik präsentiert: die Wissenschaft von den Sprachzuständen. Saussure zieht die Sprache auf eine „Achse der Gleichzeitigkeit“, auf der jede Einwirkung der Zeit ausgeschlossen ist.<sup>132</sup> Die „Sprache ist ein System von bloßen Werten, das von nichts anderem als dem augenblicklichen Zustand seiner Glieder bestimmt wird.“<sup>133</sup> Für den Saussure des *Cours* ist es im Weiteren angeblich „klar, daß die synchronische Betrachtungsweise der andern übergeordnet ist, weil sie für die Masse der Sprechenden die wahre und einzige Realität“ darstellt.<sup>134</sup> Die Synchronie gibt den Gesichtspunkt der Sprechenden selbst. Deren Zeugnisse, welche der Sprachwissenschaftler sammelt, vermitteln ihm ein Wissen davon, „in welchem Grade irgend etwas eine Realität ist, {...} in welchem Grade es für das Bewusstsein der Individuen existiert.“<sup>135</sup> Jakobson wird hier zu Recht kritisch anmerken, dass der reine Synchronismus nicht nur eine methodische Illusion ist - das hatten wir bereits -, sondern auch eine Verkürzung des Gesichtspunkts der Sprechenden selbst. Die Zeitlichkeit von Ausdrücken ist nicht ausschließlich der diachronen Bezugnahme vorbehalten. Die Zeit selbst ist ein Wert und so ist in den Sprachzuständen nicht alles bloß gleichzeitig, sondern

---

<sup>130</sup> Saussure 2003: 108

<sup>131</sup> Saussure 2003: 118

<sup>132</sup> Saussure 2001: 94

<sup>133</sup> Saussure 2001: 95

<sup>134</sup> Saussure 2001: 107

<sup>135</sup> Saussure 2001: 107

das Gros der Worte wird *als* gleichzeitig gewertet. Wir betrachten „die eigene Sprache *sub specie durationis* und können gewisse Bestandteile als altmodisch oder im Gegenteil als modern werten {...}“.<sup>136</sup> Saussure hat für die Zeitlichkeit von sprachlichen Einheiten in dieser Form kein Auge.

Die Synchronie versucht die „gestaltenden Grundfaktoren eines jeden Sprachzustandes“ festzustellen.<sup>137</sup> Ein jeder Sprachzustand gestaltet und lässt sich gestalten durch die Verhältnisse, in welchen seine Elemente sich zu einem System organisieren. Wenn wir die syntagmatischen und assoziativen Reihen, in denen ein Zeichen immer steht, zunächst außen vor lassen, dann sind diese bestimmenden Verhältnisse bei Saussure reine Differenzen und Oppositionen. Die zum wiederholten Einsatz anstiftende *Gleichheit* der Zeichen, mit der uns so viele Sprachtheorien belästigen, ist für Saussure nur die Rückseite der Verschiedenheiten.<sup>138</sup> „Wir schließen daraus ganz allgemein, daß die Sprache auf einer bestimmten Anzahl von Differenzen oder von Oppositionen beruht, die sie anerkennt, und sich im wesentlichen nicht um den absoluten Wert der jeweiligen entgegengesetzten Terme kümmert, der in hohem Maße variieren kann, ohne daß der Sprachzustand aufgebrochen wird.“<sup>139</sup> Für die Terme lässt sich keine andere Existenz und kein anderer Ort, als der jeweilige Sprachzustand angeben. Eine den Sprachzustand übergreifende Identität des Zeichens ist nicht gegeben. Und es ist auch nicht so, dass die Terme schon im Vorhinein, zum Zeitpunkt ihrer Einführung in die Sprache, eine Kontur besessen haben. Die Sprache stellt sich nicht dar „als ein Zusammenwirken von Zeichen, die von vornherein abgegrenzt sind, so daß man nur ihre Bedeutungen und ihre Anordnung zu untersuchen hätte {...}“.<sup>140</sup> „{...} und daß es folglich nicht nur ein schimärisches Unterfangen ist, diese Bedeutung für sich verfolgen zu wollen (was überhaupt nicht mehr sprachlich/sprachwissenschaftlich ist), sondern sie sogar im Verhältnis zu einer Form verfolgen zu wollen, denn diese Form ändert sich und mit ihr alle anderen und mit diesen alle Bedeutungen, so daß man die Veränderung der Bedeutung nur ungefähr im Verhältnis zur Gesamtheit überblicken kann ...“<sup>141</sup>

Es bleiben uns einzig und allein die Differenzen übrig. Und das auf unterschiedlichen Ebenen. Auf der Ebene der Laute, die uns nichts bedeuten würden, die sich uns zu keinen Lautbildern ausformen würden, wenn wir nicht Abgrenzungen innerhalb der

---

<sup>136</sup> Jakobson 1988: 172/173

<sup>137</sup> Saussure 2001: 120

<sup>138</sup> Saussure 2001: 129

<sup>139</sup> Saussure 2003: 97

<sup>140</sup> Saussure 2001: 123

<sup>141</sup> Saussure 2003: 102/103

unterschiedslosen Reihe des Gesprochenen vornehmen würden. Auf der Ebene der Bedeutungen oder Vorstellungen, welche für uns ein einziges, ungestaltetes Fließen wären, könnten wir uns nicht der Bezeichnungen bedienen und aus ihnen zur Distinktion fähige Einheiten gewinnen. Und schliesslich auf der Ebene der Zeichen selbst, auf der diese zwei Reihen von Verschiedenheiten miteinander kurzgeschlossen werden. Denn die Zeichen befinden sich ihrerseits ebenso in Opposition zu anderen Zeichen, welche wiederum andere Reihen von Verschiedenheiten aneinander bringen und durchlaufen.

### 2.1.3 Der Schachspiel-Vergleich

Die „innere Sprachwissenschaft“, wie Saussure sein Metier auch nennt, fußt auf einem „System, das nur seine eigene Ordnung zulässt.“<sup>142</sup> Ein Vergleich mit dem Schachspiel soll das verdeutlichen. Die „Tatsache, daß es von Persien nach Europa gekommen ist, ist äußerlicher Art. Innerlich dagegen ist alles, was das System und die Spielregeln betrifft. Ob ich Holz- oder Elfenbeinfiguren anwende, ist gleichgültig für das System. Wenn ich aber die Zahl der Figuren verringere oder vergrößere, so greift das tief in die Grammatik des Spiels ein.“<sup>143</sup> Dem Hinweis auf die Nebensächlichkeit seiner Herkunft entnehmen wir natürlich die Unwesentlichkeit der geschichtlichen Entwicklung einzelner Einheiten für den Sprachzustand als einer angehaltenen Sprachrealität. Die Gleichgültigkeit gegenüber der materiellen Beschaffenheit der Spielfiguren ist die Abgrenzung der Sprache von der wie auch immer gearteten Physis des Sprechens. Ich kann jedoch nicht den Konjunktiv oder das Imperfekt aus dem Bestand einer Sprache tilgen, ohne damit dem Indikativ etwas von seinem Wert zu nehmen oder dem Perfekt mehr Funktionen aufzubürden.

Saussure wird wiederholt auf diesen Vergleich zurückkommen; wie er überhaupt gerne einen vereinfachenden Blick auf andere Disziplinen und Phänomene wirft. Am Schachspiel scheint ihn die enge Verzahnung der einzelnen Elemente mit dem Ganzen einer Struktur zum Vergleich zu reizen. Es gibt von seinen Regeln keine freie Interpretation, sondern nur verschiedenartige Kombinationen von vorgegebenen Spielzügen. Die Bedeutung einer Schachfigur kommt lediglich in ihrer hermetischen Eingebundenheit in das System zur Geltung. „Nehmen wir den Springer: Ist er, für sich betrachtet, ein Bestandteil des Spiels? Sicherlich nicht, weil er als Gegenstand schlechthin, außerhalb seines Feldes und ohne die sonstigen Bedingungen des Spiels nichts darstellt, sondern erst dann ein wirklicher Bestandteil des Spiels wird, wenn er mit einer Geltung ausgestattet ist und diesen Wert

---

<sup>142</sup> Saussure 2001: 27

<sup>143</sup> Saussure 2001: 27

verkörpert.“<sup>144</sup> Es macht keinen Sinn, danach zu fragen, welche Funktionen der Spielfigur außerhalb des Schachbretts noch zugesprochen werden könnten, wenn man einzig bestimmen will, durch welchen Wert sie auf dem Spielfeld bezeichnend ist.

Auch Carnap setzt die Sprache in Beziehung zum Schachspiel, wenn er von Sprache als einem Kalkül spricht. „{...} das System der Schachspielregeln ist ein Kalkül; die Schachfiguren sind Zeichen (hier, im Unterschied zu den Sprachen ohne Bedeutung), die Formregeln bestimmen die Figurenstellung, insbesondere die Anfangsstellung des Spiels, die Umformungsregeln bestimmen die erlaubten Spielzüge, d.h. die zulässigen Umformungen einer Stellung in eine andere.“<sup>145</sup> Wo Carnap jedoch, gemäß seinem Erkenntnisinteresse, die formalen Möglichkeiten eines geregelten Beginns, eines klaren Aufbaus und die Invarianz der Spielzüge hervorkehrt, legt Saussure sein Augenmerk auf den Übergang von einem Gleichgewichtszustand zum anderen. Die wechselnden Spielzustände definieren als vorübergehende Stadien jedes mal von Neuem den Wert der Figur. Wie in der Sprache ist das Stellungsverhältnis der Glieder zu den anderen Gliedern das Ausschlaggebende.

Saussure formuliert seinen Vergleich wie folgt: „jeder Schachzug setzt nur eine einzige Figur in Bewegung; ebenso beziehen sich in der Sprache die Veränderungen nur auf isolierte Elemente“; als hätten wir es mit einer diachronische Sprachtatsache zu tun. Es findet weiters mit der „Versetzung einer einzigen Figur {...} kein allgemeines Hinundherschoben statt.“ „Gleichwohl wirkt sich der Zug auf das ganze System aus; der Spieler kann die Tragweite dieser Wirkung nicht im voraus genau überblicken.“ Und: betroffen sind davon auch Figuren, „die augenblicklich außer Betracht sind.“<sup>146</sup> Die hervorgerufene Veränderung gehört jedoch keinem der aufeinanderfolgenden Zustände an. Sie fällt mit der Bezugnahme durch Gesichtspunkte aus der Betrachtung des Synchronischen heraus. „Bei einer Partie Schach hat jede beliebige Stellung die Besonderheit, daß sie von den vorausgehenden Stellungen völlig losgelöst ist; es ist ganz gleichgültig, ob man auf diesem oder jenem Wege zu ihr gelangt ist; derjenige, der die ganze Partie Schach mit angesehen hat, hat nicht den leisesten Vorteil vor dem, der neugierig hinzukommt, um im kritischen Moment die Stellung auf dem Schachbrett zu überblicken {...}“.<sup>147</sup> In diesem Sinne erhöht die Kenntnis der Geschichte der deutschen Sprache unsere Mitteilungsfähigkeiten im Augenblick des Sprechens nicht wesentlich, weil

---

<sup>144</sup> Saussure 2001: 131

<sup>145</sup> Carnap 1968: 5

<sup>146</sup> Saussure 2001: 105

<sup>147</sup> Saussure 2001: 105/106

wir als Sprachrealität in der Regel stets nur den gegenwärtigen Zustand heranziehen können, um uns verständlich zu machen.

Nur in einem einzigen Punkt hält Saussure selbst den Vergleich für unrichtig: hinter dem Schachspiel steht ein Spieler, welcher die Absicht hat, eine Umstellung vorzunehmen und optimierend auf das System als Ganzes einzuwirken; „während dagegen die Sprache nicht voraus überlegt {...}“. „Wenn das Schachspiel in jeder Hinsicht dem Spiel der Sprache entsprechen sollte, müßte man einen Spieler ohne Bewußtsein oder ohne Intelligenz annehmen.“<sup>148</sup>

## 2.2 Von den Zeichen

### 2.2.1 Die Doppelseitigkeit des Zeichens

Das Saussure'sche Zeichen ist bekanntlich etwas Doppelseitiges; es geht aus der Vereinigung zweier Bestandteile, dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten, hervor.<sup>149</sup> Doch das war gewissermassen schon immer so, dass sich im Prozess der Zeichenbildung mehrere Teile aneinander gefügt haben oder verschiedene Ordnungen und Muster in Verbindung gesetzt wurden. Jakobson polemisiert deshalb scheinbar aus gutem Grund gegen den Umstand, dass die Saussure'sche Interpretation „wiederholt als erstaunliche Neuheit gepriesen wurde, obwohl diese Auffassung mit ihrer Terminologie ganz und gar von der 22 Jahrhunderte alten stoischen Lehre übernommen worden ist.“<sup>150</sup> Jedoch übersieht Jakobson damit, dass Saussure nicht nur ein *signans* und ein *signatum* oder einen *Signifikanten* und ein *Signifikat* als aufeinander angewiesen behauptet; sein Zeichen ist nicht der Verweis auf ein Ding, einen Sachverhalt oder eine Vorstellung. Saussure verwehrt sich der Ansicht, dass die Sprache eine „Nomenklatur“ sei, „d.h. eine Liste von Ausdrücken, die ebensovielen Sachen entsprechen.“<sup>151</sup>



<sup>148</sup> Saussure 2001: 106

<sup>149</sup> Saussure 2001: 77

<sup>150</sup> Jakobson 1974: 14

<sup>151</sup> Saussure 2001: 76

Das Neue am Saussure'schen Zeichen besteht in der Behauptung, dass beide enthaltenen Bestandteile „psychisch“ sind.<sup>152</sup> Sein Signans ist demnach nicht „notwendigerweise wahrnehmbar“, „während das signatum übersetzbar ist“,<sup>153</sup> wie Jakobson den linguistischen Standpunkt beschreibt.<sup>154</sup> Das Lautbild, wie das Bezeichnende in der deutschen Übersetzung bevorzugt genannt wird, ist nicht von materieller Gestalt, auch wenn es einen materiellen Träger benötigt; es ist nicht „etwas Physikalisches“ oder der „tatsächliche Laut“, „sondern der psychische Eindruck dieses Lautes, die Vergegenwärtigung desselben {...}“.<sup>155</sup> Als eine Vergegenwärtigung gehört das Lautbild aber nicht in den Bereich der Akustik. Erst wenn sich an einer Lautfolge eine Vorstellung festmachen lässt, kann man von einem Zeichen sprechen. Es gibt somit für Saussure keine sprachliche Entität, die uns „unmittelbar *sinnlich* gegeben ist“.<sup>156</sup> Umgekehrt sind allerdings auch die Begriffe, für sich selbst betrachtet, nichts Sprachliches. „Sie werden sprachliche Tatsachen nur durch die Assoziation mit den Lautbildern.“<sup>157</sup> Das Sprachliche Zeichen also, „vereinigt in sich nicht einen Namen und eine Sache, sondern eine Vorstellung und ein Lautbild.“<sup>158</sup> Das Ganze und nicht einer der beiden Bestandteile gilt für Saussure als das Zeichen.



### 2.2.2 Die Linearität

„Das so definierte sprachliche Zeichen hat zwei Grundeigenschaften.“<sup>159</sup> Da ist zum Einen die Linearität des hörbaren Zeichens. „Im Gegensatz zu denjenigen Bezeichnungen, die sichtbar sind (maritime Signale usw.) und gleichzeitige Kombinationen in verschiedenen Dimensionen darbieten können, gibt es für die akustischen Bezeichnungen nur die Linie

<sup>152</sup> Saussure 2001: 77

<sup>153</sup> Jakobson 1974: 9

<sup>154</sup> Das signatum ist bei Saussure nur mit großen Verlusten übersetzbar, da jeder Sprachzustand andere Reihen von Verschiedenheiten zueinander ordnet. Es ist, wenn man den Wandel der Sprache mit einbezieht und das Zeichen als einen Stellen-Wert in einem Zustand begreift, nicht einmal in der derselben Sprache von einem Zustand zum nächsten übersetzbar.

<sup>155</sup> Saussure 2001: 77

<sup>156</sup> Saussure 2003: 78

<sup>157</sup> Saussure 2001: 122

<sup>158</sup> Saussure 2001: 77

<sup>159</sup> Saussure 2001: 79

der Zeit; ihre Elemente treten nacheinander auf; sie bilden eine Kette.“<sup>160</sup> Es liegt auf der Hand, dass man sich mit Bezug auf das Bild von dieser Eigenschaft des Zeichens wird lösen müssen. Jedoch ist das Bezeichnende des Zeichens womöglich nicht so linear, wie Saussure sich das denkt. Jakobson wendet ein, dass die Phoneme uns nicht als Punkte auf einer Linie zu Bewusstsein kommen, sondern wir der Worte als einer Anhäufung von Phonemen wie einem Akkord oder Cluster in der Musik, bei dem wir lediglich den Zusammenklang der Töne, und nicht diese selbst, vernehmen, Gewähr werden.<sup>161</sup> Ohne dem vorbehaltlos beizupflichten, können wir zumindest das eindimensionale Strukturelle der sich in einer Kette, in einem Verbund von Zeichen, darbietenden Elemente hervorheben. Sie treten nicht alleine auf und grenzen sich von einem davor und einem danach negativ ab.

### 2.2.3 Die Arbitrarität

Die zweite Grundeigenschaft ist die in der Zeichentheorie viel diskutierte Beliebigkeit des Zeichens oder seine Arbitrarität. „Das Band, welches das Bezeichnete mit der Bezeichnung verknüpft, ist beliebig; und da wir unter Zeichen das durch die assoziative Verbindung einer Bezeichnung mit einem Bezeichneten erzeugte Ganze verstehen, so können wir dafür auch einfacher sagen: das sprachliche Zeichen ist beliebig. {...} So ist die Vorstellung „Schwester“ durch keinerlei innere Beziehung mit der Lautfolge *Schwester* verbunden, die ihr als Bezeichnung dient; sie könnte ebensowohl dargestellt sein durch irgendeine andere Lautfolge: das beweisen die Verschiedenheiten unter den Sprachen und schon das Vorhandensein verschiedener Sprachen {...}.“<sup>162</sup>

In der Sprache haben wir es also nicht mit *natürlichen* Zeichen zu tun. Die Zeichen der Sprache sind nicht mit einem Lachen oder einem Wetterleuchten, dessen Auslegung man übrigens auch erlernen muss, zu vergleichen. Auch die Pantomime ist für Saussure kein Gegenstand seiner Semeologie. Die sprachlichen Zeichen mimen ganz allgemein nicht; selbst im Fall der umstrittenen Onomatopoetika. Diese werden in den Augen Saussures, „nachdem sie einmal in die Sprache eingeführt worden sind“, wie alle sprachlichen Einheiten, „von der lautlichen und morphologischen Entwicklung erfasst“ und verlieren ihren „ursprünglichen Charakter“.<sup>163</sup> Das sprachliche Zeichen trägt auf Grund seiner Beliebigkeit folglich keine Züge des Symbols. Denn dem Symbol ist es wesentlich, dass es

---

<sup>160</sup> Saussure 2001: 82

<sup>161</sup> Jakobson 1988: 175

<sup>162</sup> Saussure 2001: 79

<sup>163</sup> Saussure 2001: 81

nicht inhaltslos ist; „bei ihm besteht bis zu einem gewissen Grade eine natürliche Beziehung zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem. Das Symbol der Gerechtigkeit, die Waage, könnte nicht etwa durch irgend etwas anderes, z.B. einen Wagen, ersetzt werden.“<sup>164</sup>

Beliebig nun, darf nicht mit *willkürlich* verwechselt werden, „als ob die Bezeichnung von der freien Wahl der sprechenden Person abhinge“.<sup>165</sup> Im Gegenteil ist es gerade die Beliebigkeit, welche die Sprache vor dem Bestreben eines Einzelnen schützt, ihr eine Umgestaltung aufzuzwingen.<sup>166</sup> Wenn wir von Beliebigkeit sprechen, so meinen wir, dass das sprachliche Zeichen nicht *motiviert* ist. Dass das Bezeichnende keine Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten unterhält. Dass die Laute für das Signifikat „Nacht“ nicht dunkel klingen müssen und dass sich hinter der Bezeichnung *Xylophon* keine komplizierten Gedankengänge zu verbergen haben. Der unvermeidlich kritische Jakobson macht uns allerdings darauf aufmerksam, dass sowohl Lautmalerei wie strukturanaloge Abbildungen in der Sprache existieren. Bei *bash, smash, crash, dash, clash, splash, flash* denken wir nicht unbedingt an langatmige, sich in aller Ruhe entfaltende Prozesse.<sup>167</sup> Jakobson, der ebenso Peirce rezipierte und daher zeitweise in jedem Zeichen eine Dreifaltigkeit an unterschiedlich ausgeprägten Zeichenaspekten am Werk sehen möchte, weist des Weiteren auf den abbildenden Charakter der Sprache hin. So sind die Pluralformen zumeist länger als jene des Singular: *tu finis - vous finissez*. „Das signans des Plurals scheint durch eine zunehmende Länge in der Form die Bedeutung einer numerischen Zunahme nachzuahmen.“<sup>168</sup> Und die Steigerungsformen steigern sich in ihrer hörbaren/sichtbaren Gestalt gleichsam mit: hoch - höher - am Höchsten. Jakobson hält jeden Versuch, „sprachliche Zeichen als ausschließlich konventionelle, *willkürliche* Symbole {sic!} zu behandeln“ für „eine irreführende Übervereinfachung“.<sup>169</sup>

Doch die Sprachauffassung Saussures ist nicht so übervereinfachend, wie man es ihr vorhält. Sie ist an manchen Stellen lediglich etwas schizophren: insbesondere das

---

<sup>164</sup> Saussure 2001: 80

<sup>165</sup> Saussure 2001: 80

<sup>166</sup> „Man könnte auch an die zur Erlernung der Muttersprache erforderliche geistige Arbeitsleistung erinnern, um daraus auf die Unmöglichkeit einer allgemeinen Umgestaltung zu schließen. Ferner kann man darauf hinweisen, daß die Überlegung bei dem Gebrauch eines Idioms nicht beteiligt ist; daß die Gesetze der Sprache den sprechenden Personen größtenteils nicht bewußt sind {...}.“ Weitere Gründe wären die „zu große Kompliziertheit des Systems“ und das „Beharrungsstreben der Menge von Sprachgenossen“. An der Sprache haben in jedem Augenblick alle teil und sie erfährt daher ohne Unterlass den Einfluss aller. Sie „ist von allen sozialen Einrichtungen diejenige, welche am wenigsten zur Initiative Gelegenheit gibt.“ Saussure 2001: 85/86

<sup>167</sup> Jakobson 1974: 25

<sup>168</sup> Jakobson 1974: 22

<sup>169</sup> Jakobson 1974: 166

Verhältnis von beliebig und strukturell betreffend. Einerseits nämlich, kennt er die Zeichen als aus einer strukturellen Analogiebildung hervorgegangen, was andererseits freilich seine Argumente zum Charakterzug der Beliebigkeit unterläuft. Nur ist es aber nicht so, dass er für diese Zwiespältigkeit kein Gespür hätte. Er unterscheidet zwischen der völligen und der relativen Beliebigkeit. „Nur ein Teil der Zeichen ist völlig beliebig; {...} So ist *elf* unmotiviert, aber *drei-zehn* ist es nicht im selben Grade, weil es an die Glieder denken lässt, aus denen es zusammengesetzt ist, und an andere, die mit ihm assoziiert sind, z.B. *drei*, *zehn*, *vier-zehn*, *drei-und-zwanzig* usw.; *drei* und *zehn* für sich genommen stehen auf der gleichen Stufe wie *elf*, aber *drei-zehn* bietet eine Fall relativer Motivierung dar. Ebenso ist es mit dem *Schäfer*, *Dichter*, die die einfachen Wörter *Schaf*, *dichten* ins Gedächtnis rufen und deren Suffix *-er* an *Töpfer*, *Schlosser*, *Führer*, *Räuber* usw. denken lässt. Für *Käfer*, *Trichter* usw. gilt das nicht.“<sup>170</sup> Die Motivierung ist „jedesmal um so vollständiger, je leichter sich die Anreihung zerlegen lässt und je deutlicher der Sinn der Untereinheiten ist.“<sup>171</sup> Das Zergliedern und Aufspalten der Kette des Gesagten, sowie der einzelnen sprachlichen Einheit, scheint eine Aufgabe der Sprache als Prinzip der Klassifikation zu sein, so sie Bedeutung in die Laute bringen will. Das Zusammenziehen und Assoziieren verwandter Formen, welche die Kenntlichkeit des Gesagten begünstigen, eine andere. Die Sprache als System wirkt damit einer Beliebigkeit einschränkend entgegen, die, käme sie zu ihrem Äußersten, eine bloße Anhäufung von Einzelteilchen hinterlassen würde, deren Ableitung voneinander unmöglich und deren konstruktives Potential sehr gering wäre. Sie bildet zu dem ein „Gegengewicht zur zerstörerischen Kraft blind und zufällig wirkender Lautveränderungen“.<sup>172</sup> Sie hält damit aber andererseits Kurs auf eine totale Vermitteltheit, wie sie einem Denken bar von Interpretationsfreiräumen gefallen müsste, dem sie nur durch die Beliebigkeit seiner Elemente entkommt. Man kann also die oben genannte Mehrköpfigkeit des Saussure'schen Unternehmens durchaus als seinem Sprachbegriff adäquat nachempfunden verstehen.

„In der Tat beruht das ganze System der Sprache auf dem irrationalen Prinzip der Beliebigkeit des Zeichens, das, ohne Einschränkung angewendet, zur äußersten Kompliziertheit führen würde; aber der Geist bringt ein Prinzip der Ordnung und Regelmäßigkeit in einen Teil der Zeichen, und das ist die Rolle des relativ Motivierten. Wenn der Mechanismus der Sprache vollständig rational wäre, so könnte man das Motivierte an sich untersuchen; aber da es bloß teilweise eine Korrektur eines von Natur

---

<sup>170</sup> Saussure 2001: 156/157

<sup>171</sup> Saussure 2001: 157

<sup>172</sup> Jakobson 1974: 151

aus chaotischen Systems ist, so wählt man nur den in der Natur der Sache selbst liegenden Gesichtspunkt, wenn man den Mechanismus als eine Einschränkung des Beliebigen untersucht.“<sup>173</sup>

#### 2.2.4 Die Sprache als ein Drittes

Das Zeichen ist weder Signifikant noch Signifikat allein, sondern ein Ganzes aus beiden zusammen, lesen wir im *Cours*. Mir scheint das noch nicht zu Ende gedacht. Denn die Doppelseitigkeit des Zeichens positioniert die Sprache auf einer Ebene des Dazwischen. Die Sprache, und damit die Ebene der Zeichen, fungiert als ein „vermittelndes Milieu“<sup>174</sup> zwischen Vorstellung und Laut. Dass die Laute uns nur als Lautbilder *in* der Sprache begegnen, tut hier nichts zur Sache, weil die Sprache es ist, welche aus einer Kette von Lauten bedeutende Lautbilder formt, sowie sie vermittels der Zeichen die ungebrochene Bewegung des Denkens in herauszugreifende Vorstellungen teilt. „Die Sprache als in der lautlichen Materie organisiertes Denken“,<sup>175</sup> schreibt Saussure und an das sollte man sich im Folgenden halten.

„Psychologisch betrachtet ist unser Denken, wenn wir von seinem Ausdruck durch die Worte absehen nur eine gestaltlose und unbestimmte Masse. Philosophen und Sprachforscher waren immer darüber einig, daß ohne die Hilfe der Zeichen wir außerstande wären, zwei Vorstellungen dauernd und klar auseinander zu halten.“<sup>176</sup> So lässt Leibniz einen seiner Protagonisten laut denken: „Dies eine nur macht mich bedenklich, daß ich, wie ich bemerke, niemals irgend eine Wahrheit erkenne, auffinde oder beweise, ohne im Geiste Worte oder irgend welche Zeichen zu Hilfe zu rufen.“<sup>177</sup> Und auch Frege findet, dass sich das natürliche Denken „in Wechselwirkung mit der Wortsprache gestaltet {...}“.<sup>178</sup> Im Gegensatz zu den Beiden hält Saussure jedoch die Sprache für das Ursprüngliche an dem Prozess des Denkens und nicht bloß für die Instandsetzung reiner Begriffe bei Gelegenheit ihrer Ausübung. Denn das „Denken, für sich allein genommen, ist wie eine Nebelwolke, in der nichts notwendigerweise begrenzt ist. Es gibt keine von vornherein feststehenden Vorstellungen, und nichts ist bestimmt, ehe die Sprache in Erscheinung tritt.“<sup>179</sup> Saussure trennt deshalb, nicht durchgehend, aber wenn, dann einigermaßen sauber, die Vorstellungen in seinem Sinn von den Begriffen

---

<sup>173</sup> Saussure 2001: 158

<sup>174</sup> Saussure 2003: 39

<sup>175</sup> Saussure 2001: 132

<sup>176</sup> Saussure 2001: 133

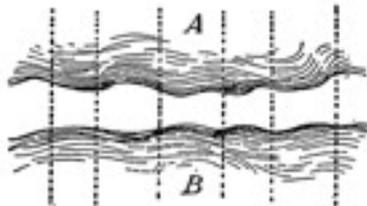
<sup>177</sup> Leibniz 1904: 19

<sup>178</sup> Frege 2008: 74

<sup>179</sup> Saussure 2001: 133

kategorialer Prägung. Die Bedeutung, als dem Gebrauch des Lautbildes, ist nicht gleich dem Begriff. „{E}s ist ein Irrtum zu glauben, daß es irgendwelche idealen, vorgängig festgelegten Kategorien gibt, in den sich dann nachträglich die Zufälligkeiten des Zeichens bewegen.“<sup>180</sup> Sollte es einen solchen Bereich „des reinen Denkens oder des Denkens ohne lautliches Zeichen oder außerhalb des lautlichen Zeichens“ geben, so wäre das ein nichtsprachlicher Bereich. „Es ist nicht die Aufgabe des Sprachwissenschaftlers zu untersuchen, von wo aus diese Befreiung vom lautlichen Zeichen wirklich ihren Ausgang nehmen kann, oder ob bestimmte Kategorien dem lautlichen Zeichen vorausgehen und andere ihm nachfolgen; ob folglich einige absolut und für den Geist notwendig sind und andere relativ und kontingent {...}.“<sup>181</sup>

Für Saussure ist es nicht das Denken, „das das Zeichen hervorbringt“, wenn es seiner bedarf um die Erinnerung zu schärfen oder um einen sinnlich wahrnehmbaren Stellvertreter für sein unsichtbares Tun zur Hand zu haben, sondern es ist „das Zeichen, das das Denken zu allererst leitet“.<sup>182</sup> Saussure nennt die Sprache deshalb das „Gebiet der Artikulation“<sup>183</sup> im Sinne des lateinischen *articulus*, welcher ein Glied, einen Teil, eine Unterabteilung in einer Folge von Dingen markiert.<sup>184</sup> „Die Sprache hat also {...} die Rolle, {...} als Verbindungsglied zwischen dem Denken und dem Laut zu dienen, dergestalt, daß deren Verbindung notwendigerweise zu einander entsprechenden Abgrenzungen von Einheiten führt.“<sup>185</sup>



„Das Denken, das seiner Natur nach chaotisch ist, wird gezwungen, durch Gliederung sich zu präzisieren; es findet also weder eine Verstofflichung der Gedanken noch eine Vergeistigung der Laute statt, sondern es handelt sich um die einigermaßen mysteriöse Tatsache, daß der >Laut-Gedanke< Einteilungen mit sich bringt, und die Sprache ihre Einheiten herausarbeitet, in dem sie sich zwischen zwei gestaltlosen Massen bildet.“<sup>186</sup>

<sup>180</sup> Saussure 2003: 116

<sup>181</sup> Saussure 2003: 107

<sup>182</sup> Saussure 2003: 109

<sup>183</sup> Saussure 2001: 134

<sup>184</sup> Saussure 2001: 12

<sup>185</sup> Saussure 2001: 133/134

<sup>186</sup> Saussure 2001: 134

In dem wir Sprache als ein Drittes zwischen zwei gestaltlosen Massen auffassen, als ein vermittelndes Milieu, „wo Elemente von zweierlei Natur sich verbinden“,<sup>187</sup> tasten wir uns langsam tiefer in jenes „Grenzgebiet“<sup>188</sup> des 20. Jahrhunderts vor, in dem die Verbindung keine Substanz mehr schafft, sondern lediglich eine Form. Die Sprache ist der Ort der Verzahnung, die Ebene, welcher in seiner Bestimmung der Einheiten nichts vorausgeht. Das Wort oder das sprachliche Zeichen „{evoziert} nicht mehr den Begriff eines materiellen Gegenstandes“;<sup>189</sup> der Prozess des Zusammenschließens verbleibt gleichsam auf der Ebene der Sprache und innerhalb ihrer Struktur. Weil diese Ebene des Dritten das Ursprüngliche ist, ein Feld ohne Referenz, kann der Sinn/die Bedeutung/der Wert eines Zeichens nur noch negativ bestimmt werden. Gegeben ist zuallererst nur die Verschiedenheit der Zeichen, welche sich aus der Verschiedenheit der Laute und der Verschiedenheit der Vorstellungen zusammensetzt. Man sieht das auch daran, dass Veränderungen, die sich am Material des Bezeichnenden oder im Gefüge des Bezeichneten allein bemerkbar machen, immer auch das Verhältnis der beiden zueinander betreffen.<sup>190</sup>

Die beiden Elemente, die im Zeichen vereint sind, führen ein unabhängiges Leben, schreibt Saussure, „in einem übrigens unbekanntem Verhältnis“.<sup>191</sup> Aber ist er hier nicht zu bescheiden und verkennt seine eigene Methodik? Ist nicht jenes „unbekannte Verhältnis“ die Sprache, so wie sie aus seinen Betrachtungen hervorgeht? Ist die Sprache nicht jener Kompromiss zwischen Laut und Gedanke,<sup>192</sup> welcher noch vor den Lauten und vor den Gedanken zu beobachten ist?

### 2.2.5 Die Wert eines Zeichens

Der sprachliche Wert eines Zeichens lässt sich sowohl von der Warte der Vorstellungen wie von der Warte der Laute aus betrachten. Jakobson hält die Werttheorie, vom Gesichtspunkt der Laute aus besehen, für die eigentlich bahnbrechende Idee Saussures. „Die wahre Art, sich die phonischen Elemente einer Sprache vorzustellen, ist nicht, sie als Laute zu betrachten, die einen absoluten Wert haben, sondern als solche mit einem rein

---

<sup>187</sup> Saussure 2001: 134

<sup>188</sup> Saussure 2001: 134

<sup>189</sup> Saussure 2003: 141

<sup>190</sup> „Zunächst darf kein Mißverständnis bestehen über den Sinn, der hier dem Wort Umgestaltung beigelegt wird. Es könnte den Eindruck erwecken, als handle es sich speziell um phonetische Veränderungen, welche die Bezeichnung erleidet, oder um Veränderungen des Sinnes, welche die bezeichnete Vorstellung betreffen. Die Anschauung wäre unzureichend. Was auch immer die Faktoren der Umgestaltung sein mögen, ob sie einzeln oder in Verbindung wirken, sie laufen immer hinaus auf eine Verschiebung des Verhältnisses zwischen dem Bezeichneten und der Bezeichnung.“ Saussure 2001: 88

<sup>191</sup> Saussure 2001: 89/90

<sup>192</sup> Saussure 2003: 39

oppositiven, relativen und negativen Wert.“<sup>193</sup> „Doch bremste Saussure die eigene bedeutsame Entdeckung {...} indem er die Ergebnisse seiner phonologischen Analyse auf die ganze Sprach- und Zeichenwelt mechanisch übertrug. {...} Saussure hat vollkommen recht, wenn er das Phonem als reines Unterscheidungsmittel betrachtet. Doch ist er im Unrecht, wenn er dieselbe Erfahrung verallgemeinert und lehrt, in der Sprache gebe es nur Verschiedenheiten ohne positive Einzelglieder.“<sup>194</sup>

Ob Saussure mit seiner vermeintlichen Überdehnung des Wertbegriffs das Programm des Linguisten verfälscht, ist nicht das Thema dieser Arbeit. Sein Wertbegriff ist aber in jedem Fall das Herzstück seines Zeichenbegriffs. Und zu dem gehört ganz wesentlich, ein System von Differenzen nicht nur für die Phoneme, also nicht nur für eine der zwei Reihen von Verschiedenheiten, zu veranschlagen. Im Gegenteil gibt es Verschiedenheiten bei den Lautbildern, Verschiedenheiten bei den Vorstellungen und Verschiedenheiten bei den Zeichen selbst. Sollte damit eine Theorie der Sprache favorisiert werden, welche sich in der linguistischen Entwicklung der angeschlossenen Jahrzehnte als darin unzulänglich erwiesen hat, seinen Gegenstand adäquat abzubilden, so betrifft das meine Arbeit nicht. Denn einzig für die noch auszubreitenden Thesen zur Struktur des abstrakten Bildes ist es mir wichtig, ein umfassendes System von Differenzen als grundlegender Bildstruktur zu propagieren. Somit könnte sich eine womöglich überzogene Theorie zur Sprache gerade als die passende Theorie für bestimmte Spielarten des Bildes zeigen.

**2.2.5.1** „Der sprachliche Wert, von der materiellen Seite aus betrachtet“, meint nun nicht den Laut, „sondern die lautlichen Verschiedenheiten, welche dieses Wort von allen andern zu unterscheiden gestatten“.<sup>195</sup> „Da es kein Lautbild gibt, das besser als ein anderes dem entspricht, was es auszusagen bestimmt ist, so leuchtet ein, {...} daß niemals ein Bruchstück der Sprache letzten Endes auf etwas anderes begründet sein kann als auf sein Nichtzusammenfallen mit allem übrigen. Beliebigkeit und Verschiedenheit sind zwei korrelative Eigenschaften.“<sup>196</sup>

Die Lautbilder sind Bündel von distinktiven Qualitäten. Die Phoneme, die in ihnen am Werk sind, fungieren als Grenzsignale, welche es ermöglichen, ein Element von anderen Elementen abzuheben. Ein solches Grenzsignal ist selbst unkörperlich, bedient sich der Materie der Laute nur und kann als eine Grenze noch am ehesten im Moment des

---

<sup>193</sup> Saussure 2003: 30; siehe auch Saussure 2001: 142

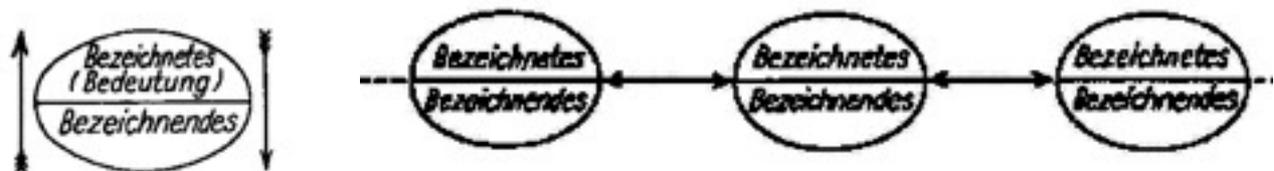
<sup>194</sup> Jakobson 1988: 158/159

<sup>195</sup> Saussure 2001: 140

<sup>196</sup> Saussure 2001: 141

Umspringens vom Einen zum Anderen lokalisiert werden. Dass Saussure diese Verschiedenheiten als Träger der Bedeutung bezeichnet, soll ihnen nicht Substanzielles begeben. Eine Bedeutung ist für ihn einfach dort gegeben, wo wir eine Unterscheidung, einen Einschnitt, eine Zäsur machen können. Die Rückseite dieser Einschnitte bildet jedoch stets das Nichtzusammenfallen mit allem übrigen. In diesem Sinne sind für Saussure auch die Gestalten des Schriftzeichens rein differentiell. Seine Erkennbarkeit verdankt sich einer rein negativen Prägung. Ein „t“ kann mit noch so vielen Abweichungen in einer Gestalt fixiert werden, es bezieht seine Bedeutung letztlich doch nur aus dem Umstand, dass es keinem „l“ und keinem „b“ gleicht.

**2.2.5.2** Mit dem sprachlichen Wert, „von der Seite der Vorstellung aus betrachtet“,<sup>197</sup> verhält es sich ganz analog. Die Bedeutung gerät hier eng an die Geltung oder den Wert des Zeichens. Dennoch fallen die beiden Entitäten nicht in eins. Das erklärt sich zunächst dadurch, dass die Bedeutung als das Bezeichnete ein Bestandteil des einzelnen Zeichens ist. Da es bei Saussure keine vorgängigen Kategorien und von außen in die Sprache eingeführten Bedeutungen gibt, kommt die Bedeutung nur durch die Vermählung mit einem Bezeichnenden in den Status eines Teilhabers am Zeichen. Andererseits ist das Zeichen als Ganzes bei Saussure immer in einen größeren Verbund von Zeichen eingeordnet. Dadurch erhält es neben der Bedeutung noch einen Wert.



Die Bedeutung steht also nicht nur mit dem Lautbild in Verbindung, sondern über das Zeichen als Ganzes auch mit allen benachbarten Bedeutungen. So kann z.B. das französische *mouton* „dieselbe Bedeutung haben wie das engl. *sheep*, aber nicht denselben Wert, und das aus mancherlei Gründen, besonders deshalb, weil, wenn von einem Stück Fleisch die Rede ist, das zubereitet und auf den Tisch gebracht wird, das Englische *mutton* und nicht *sheep* sagt.“<sup>198</sup> Das Englische hält ein zweites Glied bereit, ein weiteres Gegenstück, wodurch die Zeichen für „Schaf“ in den beiden Sprachsystemen nicht denselben Wert einnehmen. Saussure fährt fort: „Innerhalb einer und derselben Sprache begrenzen sich gegenseitig alle Worte, welche verwandte Vorstellungen

<sup>197</sup> Saussure 2001: 135

<sup>198</sup> Saussure 2001: 138

ausdrücken: Synonyma wie *denken*, *meinen*, *glauben* haben ihren besonderen Wert nur durch ihre Gegenüberstellung; wenn *meinen* nicht vorhanden wäre, würde sein ganzer Inhalt seinen Konkurrenten zufallen. Umgekehrt gibt es Glieder, die sich durch Berührung mit andern bereichern {...}.“<sup>199</sup>

**2.2.5.3** Die gegenseitige Begrenzung der Vorstellungen durch Worte wirft uns zurück auf die phonematischen Grenzsignale in der gesprochenen Rede. Sowie die sprachlichen Einheiten aus einer Lautmenge nur dadurch hervorgehen, dass sie sich von den sie umgebenden Gliedern negativ abgrenzen und damit dennoch mit ihnen verbunden bleiben, so grenzen sich die Vorstellungen mit Hilfe der Worte nur durch die Mitwirkung all dessen aus, was außerhalb ihnen vorhanden ist. Die für die Bedeutung und den Wert eines Zeichens so unumgängliche Tendenz einen Unterschied machen zu können, wird bei Saussure am deutlichsten sichtbar, wenn er sein System von Gegenüberstellungen auf nur zwei Glieder reduziert. Er fingiert eine Sprache, „die sich insgesamt aus zwei Zeichen {Lautbildern}, *ba* und *la* zusammensetzt“, und in der sich so dann „die Gesamtheit der verschwommenen Wahrnehmungen des Geistes NOTWENDIG entweder *ba* oder *la*“ zuordnet. „Aufgrund der einfachen Tatsache, daß eine Differenz *ba-la* und keine andere existiert, wird der Geist ein Unterscheidungsmerkmal finden, das es ihm erlaubt, regelmäßig alles als dem ersten oder dem zweiten Bereich zugehörig zu klassifizieren (z.B. die Unterscheidung zwischen fest und nicht-fest)“.<sup>200</sup> Die aufgefundenen Merkmale werden sich dem von der Sprache geleiteten Geist als „die Summe seiner positiven Erkenntnisse darstellen“. „{I}n Wirklichkeit hat er aber immer nur das negative Merkmal gesucht, das es ihm erlauben würde, zwischen *ba* und *la* zu entscheiden; er hat keineswegs versucht, zu vereinigen und anzuordnen, er hat nur unterscheiden wollen {...}“.<sup>201</sup>

Für Saussure ist die Rede von positiven oder negativen Merkmalen also kein Spiegelgefecht um die angemessene wissenschaftliche Beschreibung von Sprachverhalten, die sich mal so, mal so darstellen lassen. Dass für ihn das, was

---

<sup>199</sup> Saussure 2001: 138 Diese jeweils auf ein Sprachsystem gemünzten Gegenüberstellungen lassen sich natürlich auch in das individuelle Denken eines Sprachteilnehmers einführen: wer wird nach der Lektüre der *Kritik der praktischen Vernunft* einer Neuordnung seiner Vorstellungen widerstehen können und nicht, zumindest als eine Denkmöglichkeit, fortan den Begriff der „Freiheit“ als eng verbunden mit dem der „Autonomie“ denken? Eine weitere Opposition gliedert sich in ein System ein und schafft einen neuen Wert. Sie wird die Bedeutung von *Freiheit* von nun an fortwährend umkreisen. Saussure selbst hätte an dieser Stelle aber wohl noch angemerkt, dass die neue Ordnung der Vorstellungen sich weiterhin vorgegebener sprachlicher Zeichen bedienen muss, solange der Wertewandel keine neue Bezeichnung provoziert hat.

<sup>200</sup> Saussure 2003: 156

<sup>201</sup> Saussure 2003: 156/157

negativ unterschieden wird, besonders bedeutsam ist, ergibt sich aus dem Systemischen seines Zeichenbegriffs. Als Zeichen, als sprachliche Einheiten, gelten im Übrigen nicht nur Worte. Jedes beliebige Glied der Sprache ist von dieser Werthaftigkeit. „So deckt sich z.B. der Wert eines deutschen Plurals nicht mit dem eines Plurals im Sanskrit, {...} weil das Sanskrit drei Numeri an der Stelle von zweien besitzt“.<sup>202</sup> Oder: „das Urgermanische hat keine eigene Form für das Futur; wenn man sagt, es gäbe dieses durch das Präsens wieder, dann drückt man sich ungenau aus; denn der Wert eines Präsens ist im Urgermanischen eine anderer, als in Sprachen, die ein Futur neben dem Präsens haben.“<sup>203</sup> „In all diesen Fällen stoßen wir also statt auf von vornherein gegebene Vorstellungen“ - positive Entitäten wie übergreifende grammatikalische oder begriffliche Kategorien, sowie Bezeichnungen, die ein natürliches Band mit dem von ihm bezeichneten Gegenstand unterhalten - „auf Werte, die sich aus dem System ergeben.“<sup>204</sup>

Somit schließe ich diese Aufarbeitung Saussures mit dem berühmtesten aller Zitate, welches der *Cours* aufzuwarten hat und welches in gebündelter Form noch einmal zusammenträgt, was uns Zug um Zug an diese Stelle geführt hat.

„Alles Vorausgehende läuft darauf hinaus, daß es in der Sprache nur Verschiedenheiten gibt. Mehr noch: eine Verschiedenheit setzt im Allgemeinen positive Einzelglieder voraus, zwischen denen sie besteht; in der Sprache aber gibt es nur Verschiedenheiten ohne positive Einzelglieder. Ob man Bezeichnetes oder Bezeichnendes nimmt, die Sprache enthält weder Vorstellungen noch Laute, die gegenüber dem sprachlichen System präexistent wären, sondern nur begriffliche und lautliche Verschiedenheiten, die sich aus dem System ergeben. Was ein Zeichen an Vorstellung oder Lautmaterial enthält, ist weniger wichtig als das, was in Gestalt der andern Zeichen um dieses herum gelagert ist. Der Beweis dafür ist, daß der Wert eines Gliedes verändert werden kann, ohne daß sein Sinn, oder seine Laute in Mitleidenschaft gezogen würden, einzig und allein durch den Umstand, daß irgendein benachbartes Glied eine Umgestaltung erfahren hat.

Aber der Satz, daß in der Sprache alles negativ sei, gilt nur vom Bezeichneten und der Bezeichnung, wenn man diese gesondert betrachtet: sowie man das Zeichen als Ganzes in Betracht zieht, hat man etwas vor sich, das in seiner Art positiv ist. Ein sprachliches System ist eine Reihen von Verschiedenheiten des Lautlichen, die verbunden sind mit einer Reihe von Verschiedenheiten der Vorstellungen; aber dieses In-Beziehung-setzen einer gewissen Anzahl von lautlichen Zeichen mit der entsprechenden Anzahl von Abschnitten in der Masse des Denkens erzeugt ein System von Werten. Nur dieses System stellt die im Innern jedes Zeichens {...} bestehende Verbindung her. Obgleich Bezeichnetes und Bezeichnung, jedes für sich genommen,

---

<sup>202</sup> Saussure 2001: 138

<sup>203</sup> Saussure 2001: 139

<sup>204</sup> Saussure 2001: 139

lediglich differentiell und negativ sind, ist ihre Verbindung ein positives Faktum. Und zwar ist das sogar die einzige Art von Tatsachen, die in der Sprache möglich sind, weil gerade dies das besondere Wesen der Sprache ist, daß sie den Parallelismus zwischen diesen beiden Arten von Verschiedenheiten aufrecht erhält.“<sup>205</sup>

---

<sup>205</sup> Saussure 2001: 143/144

### 3. Das referenzlose Bild und die referenzlose Sprache

Die Vergleiche zwischen Bild und Sprache sind so zahlreich und reichen so tief in die Geschichte des Denkens hinab, dass hier gar nicht erst damit begonnen wird, einige wenige aufzuzählen. Auch in jüngerer Zeit - diese Redeweise umfasst in den Geisteswissenschaften schnell die letzten hundert Jahre; in unserem Fall also das 20. Jahrhundert - hat es genügend Versuche gegeben, diesem Thema Erkenntnisse für eine der beiden Seiten abzugewinnen. Ich werde mich lediglich für jene Zugangsweisen interessieren, die im Bild einen eigenständigen Bereich zur Sinn-Generierung sehen. Hierfür könnte sich der formale Aufbau der Sprache als nützlicher erweisen, als es auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Denn: wie die Saussure'sche Sprache in ihrer virtuellen Gestalt und hinsichtlich ihrer Kohärenz als ein System oder eine Struktur vorgestellt wurde, bei der es nur nebensächlich darum geht, dass ihre Zeichen auch zum Referieren auf wirkliche Gegenstände taugen, so gilt es das Bild im Folgenden nun als eine dem analog zu interpretierende Struktur zu zeigen.

So stoßen wir gleich zu Beginn auf das Paradox, dass eine solche Analogisierung von Sprache und Bild damit anheben muss, das Bild vor falschen sprachlichen Zugriffen zu schützen. Die Gefahr einer Verfälschung von Bildern besteht allerdings nicht so sehr darin, dass solche Zugriffe die Bildlichkeit des Bildes einem bestimmten Programm der Sprache oder einem begriffsgeliteten Denken unterwerfen - denn in dieser Betrachtungsweise unterscheidet sich mein Vorhaben von den anderen nicht sehr - als mehr in der Hybris, das Bild entschlüsseln oder enträtseln zu wollen. Mit Boehm werde ich mich in diesem Abschnitt deshalb gegen die Vereinnahmung des Bildes als bloßes intellektuelles Sprungbrett für weiterführende Exegesen zur Wehr setzen; Exegesen, welche das Bild nicht zu einem Anlass ihrer Entfaltung nehmen, sondern es lediglich als eine Bespielung oder Veranschaulichung ihrer Thesen heranziehen. Boehm polemisiert ganz auf dieser Linie gegen jenen „findigen Deuter“, welcher dem Bild „auf die Schliche kommt“. „Er entziffert, was sich in der Offensichtlichkeit des Visuellen verborgen hat. Er entlarvt das Ikonische als kryptischen Umformung von etwas, was primär gesagt wurde.“<sup>206</sup> Dem Bild wird ein Narrativ, eine Botschaft, eine Struktur der Repräsentation etc. unterstellt, welche in weiterer Folge den Raum der Kontemplation einzunehmen beginnt und das eigentliche Sehen der Bilder zunehmend an den Rand drängt. Bilder werden in dieser Lesart als „Substitute“ gehandhabt; „als Dokumente eines Sinns {...}, der sich in ihnen spiegelt, ohne

---

<sup>206</sup> Boehm 2007: 42

dass er durch sie begründet worden wäre.“<sup>207</sup> Das Bild, als ein eigenständiger Bereich verstanden, muss hingegen als etwas gefasst werden, was Jakobson eine „introversive Semiosis“ nennt: „eine Mitteilung, die ihre Bedeutung in sich selbst trägt“,<sup>208</sup> weil ihre Bedeutung nicht als Referenz-auf, sondern nur als Konstellation innerhalb einer Struktur funktioniert.

Ein schönes Beispiel für jenen findigen Deuter scheint mir Foucault abzugeben, gerade weil er die von ihm intellektuell bedrängten Bilder so meisterhaft von Außen bespricht. *Las Meninas* von Velázquez wäre ohne sein Zutun womöglich ein Bild, an dem man gedankenlos vorüberginge. *L'exécution de Maximilien* von Manet hätte zwar das Aufmerken angesichts seiner entstellten Figurenproportionen für sich, aber hielte keinen sichtbaren Schlüssel parat, warum der Meister so verfährt. Bei Klee und Magritte, in ihrer hinterhältigen Einfachheit, beginnt er sich jedoch ganz in meinem Sinne zu verplappern, wenn er seine Deutung als „die unsichtbare Möglichkeit eines Bildes“ verspricht, welche sich „über das wirkliche Gemälde, das man sieht - Flecken, Schatten, Umrisse -, legt {...}“.<sup>209</sup> Ich werde also versuchen, mich ausschließlich den „wirklichen Gemälden“ zu widmen und ein Bildsehen vorschlagen, das die *Flecken*, *Schatten* und *Umriss*e als die unterschiedlich akzentuierten Bausteine einer dahinterliegenden Bildstruktur versteht.

Bevor wir uns aber an eine „Grammatik“ des Bildes wagen, gilt es noch jene Vorgängigkeit der Inhalte zu verabschieden, wie sie dem Bild, sei es bewusst oder auch nicht, von vielen Seiten untergeschoben wird. Diese als theoretisches Implikat in den Zugangsweisen versteckte Unterstellung reduziert die Aussagekraft von Bildern auf „externe Prä-texte“, welche die „schweigsamen“ Bilder endlos bereden.<sup>210</sup> Dass sich die meisten Bilder mit den sprachlichen Referenzen, welche man ihnen auferlegt, auf scheinbar natürliche Weise vermischen und diese in ihren Gehalt aufnehmen, ist kein triftiger Einwand gegen die methodische Ablehnung dieser Vermischung. Denn bevor die Bilder sich zu einer überzeugenden Symbolisierungsleistung aufschwingen können, müssen sie zuallererst ihre Bildinhalte als ein Zusammenspiel von Bildzeichen und Bildstruktur sichtbar gemacht haben. Im Gleichen wird auch die Vernachlässigung des sehr intensiv erforschten Phänomens der *Ähnlichkeit* ihren Grund darin finden, dass Ähnlichkeit zwischen bildlichen

---

<sup>207</sup> Boehm 2007: 42

<sup>208</sup> „Die introversive Semiosis, eine Mitteilung, die ihre Bedeutung in sich selbst trägt, ist in unauflösbarer Weise mit der ästhetischen Funktion von Zeichensystemen verbunden und herrscht nicht nur in der Musik, sondern auch in der glossolalischen Dichtung und der nicht-gegenständlichen Malerei vor {...}.“ Jakobson 1974: 171

<sup>209</sup> Foucault 1997: 35

<sup>210</sup> Boehm 2007: 19

Elementen und Gegenständen oder Sachverhalten einer ausserbildlichen Wirklichkeit erst dann konstatiert werden kann, wenn zuvor eine der Ähnlichkeit fähige Bildkonstellation von der Bildstruktur hervorgebracht wurde. Das Ereignis von Bildlichkeit ist in diesem Sinne basaler als das Auftreten von Ähnlichkeit oder Repräsentation. Nicht gemeint ist damit jedoch, dass wir uns ab jetzt in einem Bereich der Vorsprachlichkeit bewegen, einem Gebiet, welches der Vereinigung von Bezeichnendem und Bezeichnetem voraus liegt; denn dies kann klarer Weise nicht im Sinne Saussures sein. Eine richtig verstandene Sprachkritik mit den Mitteln des Bildes „besteht nicht in einer Sehnsucht nach Sprachlosigkeit, im Analphabetismus einer vermeintlichen visuellen Unschuld der Bilder, sondern in einer neuen Verhältnisbestimmung, die das Bild nicht länger der Sprache unterwirft {...}“.<sup>211</sup>

### 3.1 Imdahls Ikonik

Max Imdahls später Aufsatz zur *Ikonik* enthält viel von den in den vorangegangenen Seiten aufgeworfenen Ausrichtungen des Bildes. Er empfiehlt sich selbstverständlich für meine Zwecke, wenn er als Thema seiner Ikonik „eine solche Vermittlung von Sinn“ veranschlagt, „die durch nichts anderes zu ersetzen ist“.<sup>212</sup> Imdahl führt das im Besonderen an Bildern vor, die reich an literarischen Vorgaben und vordergründig deren bloße Veranschaulichung sind.<sup>213</sup> Nun hält er aber nicht das im Bild dargestellte, durch Texte verbürgte Geschehen, für nicht anders vermittelbar. Sondern es ist die dem spezifischen Bild zukommende Vermittlung von Sinn, welche für ihn nicht zu ersetzen ist. Wer die bildliche Komposition einer Szene, seine Syntax, wenn man so will, verändern wollte, würde auch den Sinn der verbildlichten Szene, die Semantik, verändern. So wie andererseits ein Betrachter, der ausschließlich die Szenen der Heiligen Schrift in einem Bild identifizierte, die nur vom Bild gestiftete Anschauungseinheit verfehlen würde. Inhalt und Form lassen sich im Bild nicht voneinander abheben. Die Semantik des Bildes lässt sich nicht abgekoppelt von der Syntax betrachten.

---

<sup>211</sup> Boehm 2007: 35/36

<sup>212</sup> Imdahl 2006: 300

<sup>213</sup> z.B. an einer um 980 gemalten Jesus-Darstellung aus dem *Codex Egberti*, einem für den den Erzbischof von Trier geschaffenen Evangelienbuch

Die Reflexion auf das Bildanschauliche ist für Imdahl stets auch eine „über das nur Bildmögliche selbst“.<sup>214</sup> Damit schießt er über meine Ziele weit hinaus. Denn eine angetragene Analogisierung von Bild und Sprache sucht nicht so sehr die Unterschiede und das Besondere. Wenn wir aber seine einseitige Parteinahme für das Bild beiseite lassen und ein paar seiner Annahmen korrigieren, können wir ihm wichtige Hinweise zur Verfassung von Bildlichkeit entnehmen.

Beginnen wir mit dem Fehlschluss, dass, im Gegensatz zur Wahrnehmung von dreidimensionalen Gegebenheiten, „die Flächengegebenheit eines Bildes die Ansichtigkeit des im Bilde zu Sehenden festlegt“. Für Imdahl vernichtet eine „jede auch nur vorstellbare Sichtbarkeitsalternative des im Bilde zu Sehenden“ jenen durch die Bildkomposition vermittelten Sinn.<sup>215</sup> Doch selbst, wenn wir ihm stattgeben, dass sich uns die Jesus-Figur im Bild nicht wie der wahrgenommene Gegenstand in *Abschattungen* gibt, so bedeutet das noch keineswegs, dass das im Bild zu Sehende ein für alle Mal für den Betrachter festgelegt ist. Dass ich Bilder nicht wie eine Raumplastik umschreiten kann ist wahr. Aber warum sollte deshalb dem Bild nur ein zu vermittelnder Sinn einwohnen? Bilder sind in erster Linie *nicht* in einem kompositorisch dichten Moment eingefrorenen Darstellungen von sukzessiven Handlungsabläufen. Das mag es geben. Aber die Unveränderlichkeit des faktisch im Bild Gegebenen zwingt uns nicht eine einzige Lesart auf, gerade weil das, was *faktisch* und *unveränderlich* ist, bloß dem Bildträger, der Leinwand angehört, und nicht jener strukturellen Einheit Bild, für welche die Unterschiede im Material bloss als Vergegenwärtigungen des Betrachters da sind. Ich möchte das Bild demnach nicht als *in einem Sinn vermittelt* verstehen, sondern als etwas, dessen Sinn in Bewegung ist, gerade weil sich die Zeichen im Bild in ihrer Bedeutsamkeit in Bewegung, d.h. im Wandel befinden und den Status eines für den Blick Vorübergehenden haben. Trotzdem stimme ich mit Imdahl darin überein und nehme seine Schlussfolgerung aus seinen Argumenten auch gerne für meine Argumentation in Anspruch: dass nämlich „das im Bilde zu Sehende - wie immer es auf die außerbildliche visuelle Welt hinweist oder

---

<sup>214</sup> Imdahl 2006: 308 Das Bild verwaltet, da, wo es gut gemacht ist, gegenüber dem Text in seiner Entfaltung des nach-und-nach den dramaturgische Vorteil, „die textgegebene Sukzession in evidente szenische Simultaneität“ transformieren zu können. Die „zweifellos nur bildmögliche Simultaneität der Szene“ lässt sich dann nicht mehr „in Narration oder in Empirie {...} zurückübersetzen.“ Jesus, als eine „szenische Konfigurationsfigur“, verdichtet die verschiedenen Ereignismomente des Nacheinander und des Gleichzeitigen in der kompositorischen Darstellung seiner Person. „Diese Sinnstruktur läßt sich nicht als Vorgang erzählen, weil sie sich von narrativer Sukzession wie ebenso von empirischer Geschehenserfahrung unterscheidet.“ Imdahl 2006: 309/310

<sup>215</sup> Imdahl 2006: 319

auch nicht - außerhalb des Bildes keine Existenz hat und insofern mit dem Bilde selbst identisch ist.“<sup>216</sup>

Wir sind solchen strukturellen Existenzen in Form der Sprache bereits begegnet. Die sprachlichen Einheiten sind keine Abstraktionen eines Grammatikers und die Sprache als Ganzes ist kein von außersprachlichen Entitäten, seien es reine Begriffe oder wirkliche Gegenstände, abgeleitetes System.<sup>217</sup> Die Sprache bildet sich selbst zwischen zwei gestaltlosen Massen, ohne sich einem Überhang des Einen über das Andere zu verdanken. Weiters finden nicht die Laute als Material, sondern allein die Lautunterschiede Eingang in die Sprache. Sie *existieren* als rein negative Oppositionen in Form der Zeichen nur auf der Ebene der Struktur und nur als Bestandteil einer spezifischen Sprache. Die strukturimmanenten Einheiten der Sprache sind wie die bildimmanenten Vorgänge außerhalb ihres Gebiets ohne vermittelbare Bedeutung. Die aus dem Bildganzen gelöste Figur, sollten wir als so verloren wie die Schachfiguren jenseits des Bretts betrachten.

Imdahls Auffassung des „Nur-Bildmöglichen“ hat jedoch seine augenscheinlichste Entfaltung in den Werken der abstrakten Malerei. Sein bereits zitiertes Postulat, dass man „einen rechten Winkel nicht abbilden {kann}, ohne ihn herzustellen - wie man ebenso einen Buchstaben nicht abbildet, sondern schreibt“,<sup>218</sup> ist noch sein schwächstes Argument für reine Flächenexistenzen. Er schreibt den Bildinhalten der abstrakten Malerei gewissermaßen eine performative Existenz zu. Man müsste aber zumindest noch anhängen, dass nicht nur die schwebenden Farbwolken Rothkos und Francois Morellets Spiel mit dem rechten Winkel nur durch das Bild hervorgebracht sind, sondern ebenso das Blau der monochromen Bilder Yves Kleins, für das es mit Sicherheit die eine oder andere Entsprechung außerhalb des Bildes geben mag; und dass das damit für wohl oder übel jegliche Darstellung gilt - ob mit oder ohne der Möglichkeit zur Referenz - dass sie nur zeigt, was sie zuvor mit ihren eigenen Mitteln „hergestellt“ hat.

Dieses in der Bildfläche sich vollziehende Ineinanderfallen von Signifikant und Signifikat, ist nun, von Saussure her besehen, einerseits vorauszusetzen, weil ohne jene Doppelseitigkeit des Zeichens sinnvollerweise nicht von (Bild-)Zeichen gesprochen werden kann. Andererseits aber weist uns die Rede von Signifikaten als Flächenexistenzen in eine denkwürdige Richtung. Imdahl beschreibt und analysiert Morellets *Angles droites convergents* (1956) folgendermaßen: „{...} Deutlich erkennbar

---

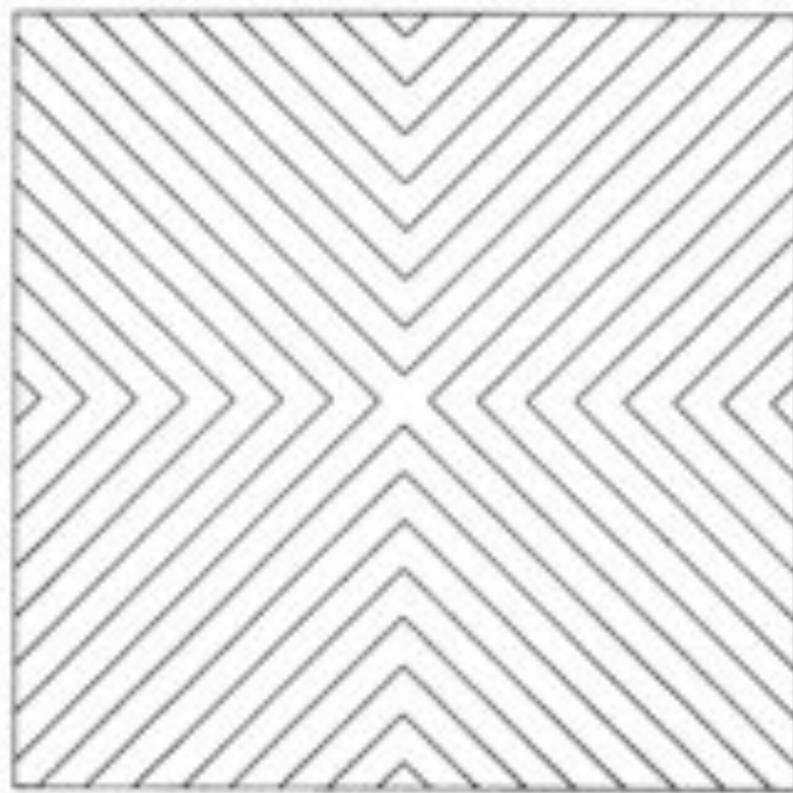
<sup>216</sup> Imdahl 2006: 319

<sup>217</sup> Siehe 2.1.1.2; 2.2.4

<sup>218</sup> Imdahl 2006: 316

sind also vier Systeme aus rechten Winkeln, und folgt man einer möglichen Hinführung des Blicks hin zur Mitte des Quadrats, so stellt sich eine neue, bisher vorenthaltene Erfahrung her. Dem Beschauer ist die Möglichkeit eröffnet, nunmehr von der Mitte aus ein diagonal gestelltes griechisches Kreuz zu gewahren, dessen Arme bis zu den offenen Ecken des Quadrats reichen {...}. Wegen der Gleichheit der sämtlichen Abstände ist es für den Beschauer eine Mühe und Anstrengung, die Gewahrung des diagonalen Kreuzes in der Anschauung des ganzen Bildes durchzuhalten.

Das diagonale Kreuz ist eine für die Anschauung sich bildende wie auch sich verlierende Form {...}. {...} Zudem konkurriert das diagonale Kreuz mit einem anderen orthogonalen, welches aus den Scheiteln der sämtlichen Winkel resultiert und das Quadrat des Gemäldes *potentiell* vierteilt. Ist aber jenes diagonale Kreuz einmal gesehen und nicht ohne Anstrengung *im Bewusstsein des Beschauers festgehalten als eine mögliche Figur* - als was ist er {sic!} dann aber selbst zu deuten? Lassen nämlich jene vier gleichen Winkelsysteme das diagonale Kreuz nur übrig wie einen leeren Rest, oder sind sie, in geradezu umgekehrter Geltung, ursächlich auf das Kreuz bezogen, als wären sie nichts anderes als dessen vielfach echohafte Abstrahlung? {...} Beide Lesarten sind als solche jeweils klar und rational, jedoch *konkurrieren* sie mit absoluter Chancengleichheit.“<sup>219</sup>



---

<sup>219</sup> Imdahl 2006: 317 (Kursive Hervorhebungen: Jörg Oberreiter)

Für Imdahl, der dem Bild noch weitere Aspekte abgewinnen wird, ist es „nicht zu bezweifeln, daß sich die Komplexität des Bildes nur einer intensiven, ikonischen Anschauungsweise erschließt.“ Vergessen ist die Einmaligkeit der Lesart im Verbund mit der szenischen Komposition.<sup>220</sup> Denn die ikonische Anschauungsweise ist „ein kreatives und selbst unabschließbares Durchspielen des im Bilde gegebenen Strukturierungspotentials.“<sup>221</sup> Und es beginnt sich an dieser Stelle hoffentlich eine Ahnung zu verdeutlichen, wohin uns Imdahl möglicherweise den Weg gewiesen hat. Denn von Zeichen oder Signifikanten wird in Bildern leichthin gesprochen. Wie aber verfährt man so dann mit dem Signifikat, wenn es kein dem Bild von Außen zugeführter, vorformulierter Sinn, sondern eine reine Flächenexistenz sein soll? Die Bedeutung der Bildzeichen wird in einem in den Formen ruhenden Verbindungspotential zu suchen sein. Das Signifikat ist in der immer referenzlosen Bildlichkeit eine Konstellation von Zeichen in der Fläche, eine Kon-Figuration, welche sich anstreben, aber nie endgültig determinieren lässt. In diesem Sinn scheint mir Imdahl von einer *neuen, bisher vorenthaltenen Erfahrung* zu sprechen, welche wir dem Zeichenbestand des Bildes entlocken. Da jede aktuelle Erfahrung nur eine *vorendgültige Verständnisversion* des Bildsehens ist und *potentiell* jederzeit von einer bisher vorenthaltenen Erfahrung unterlaufen werden kann, sind die sich für das Auge abzeichnenden Konstellationen *eine für die Anschauung sich bildende wie auch sich verlierende Form*. Das *im Bewusstsein des Beschauers festgehaltene* Gesehene ist immer nur festgehalten als *eine mögliche Figur*, welche fortlaufend mit anderen *möglichen* Figuren *konkurriert*.

In dieser Weise ist es zu verstehen, dass das Bild als Bild uns nicht „informiert“ und das sein Sinn nicht anders vermittelt werden kann. Wir entnehmen dem Bild nichts, was von ihm ablösbar wäre und sein Sinn ist ebenso wenig in einer anderen Vollzugsform „zu erkennen“. Das abstrakte Bild informiert uns nicht, obwohl oder gerade weil es ein einziges, ununterbrochenes *In-Formation-setzen* der Zeichen ist. Es möchte uns allein für seine Äußerungsart interessieren.<sup>222</sup> Sein Inhalt *ist* die Formation, verstanden als ein Prozess, der jeder Form einwohnt.

---

<sup>220</sup> Imdahl präzisiert das Beharrende, das die Sinnvermittlung des Bildes Stabilisierende, an späterer Stelle als die unhintergehbare Fläche des Bildes. „{...} allein die Präsenz der dem Auge fortdauernd evidenten Ebene kann die kontravalenten und immer nur vorendgültigen Verständnisversionen des linearen Systems {bei Morellet} ineinander verschränken.“ Imdahl 2006: 320

<sup>221</sup> Imdahl 2006: 318

<sup>222</sup> Vergleiche 1.1.3.1

### 3.2 Metaphern

Eine des Öfteren gewählte Versuchsanordnung, in dem Bemühen „die Frage nach dem Bild auf dem Umweg über die Sprache {zu} klären“,<sup>223</sup> ist, die Verschränkung der beiden Strukturen über die Bildhaftigkeit der *Metapher* zu erläutern. Obwohl ich die „wirklichen“ Bilder nicht durch die sprachlichen Bilder verstehen möchte, soll unser Interesse dennoch kurz dieser rhetorischen Figur gelten. Es ist „ihre schwer zu kurierende, schillernde Vieldeutigkeit“,<sup>224</sup> welche unsere Aufmerksamkeit weckt. Denn die produktive Vieldeutigkeit der Metapher versucht *Anklänge* im Bereich des Lautlichen hörbar zu machen und zugleich im Gebiet der Vorstellungen Verwandtschaften zu evozieren. „Auf diesem Wege wird der Sinn nicht länger in einzelne, verwendete Worte zurückbuchstabiert, es geht nicht darum, ihn unverblümt sagen zu wollen.“<sup>225</sup> Das erinnert dann doch an die Nachbarschaftsordnung der Saussure'schen Struktur, in der nichts für sich betrachtet werden kann und alles Be-deuten durch das Vorhandensein anderer Zeichen und anderer Bedeutungen mitgeprägt ist. Obwohl nicht sinnlich, so sind die einzelnen Elemente einer Reihe von Verschiedenheiten stets auf Mitgedachtes und Mitgehörtes angewiesen. Sie provozieren das Fortdenken von struktureller Verwandtschaft in Form der syntagmatischen und assoziativen Reihen. Und der Wert eines Zeichens lässt sich nie auf nur eine einzelne Bedeutung *zurückbuchstabieren*.

Boehms Brücke von der Metapher zum Bild besteht nun darin, dass auch das Bildsehen mit „Resonanzen“ und „visuellen Wechselwirkungen“ zu tun hat. Wo die Lesarten des Bildes bei Imdahl immer nur *vorendgültige Verständnisversionen* abgeben und sich aus dem Strukturierungspotential des Bildes speisen, ist es auch an der Metapher „{g}erade die Unvollständigkeit, Offenheit und Vieldeutigkeit ihrer Form“, welche den Hörer involviert.<sup>226</sup> Boehm bedeutet uns zusätzlich noch das Phänomen des Kontrastes, dass im Bild und in der Metapher seine Wirksamkeit entfaltet. „Der Kontrast resultiert gerade aus den überraschenden Wortfolgen, aus Brüchen, Inversionen oder unüberbrückbaren geistigen Sprüngen.“<sup>227</sup> Diese Brüche und die unüberbrückbaren Lücken des Digitalen kennen wir ebenso bereits von Saussure in Form der rein negativen Oppositionen, als welche sich die Zeichen zueinander organisieren. Dass die „gelungene, springende

---

<sup>223</sup> Boehm 2006: 26

<sup>224</sup> Boehm 2006: 27

<sup>225</sup> Boehm 2006: 28

<sup>226</sup> Boehm 2006: 28

<sup>227</sup> Boehm 2006: 29

Sinnverbindung {...} von einer stets gegenwärtigen Heterogenität begleitet {wird}“,<sup>228</sup> gilt es im Folgenden nun auch für das Bild zu zeigen.

### 3.3 Lateraler Sinn

Gottfried Boehms eigenes Bestreben, Sprache und Bild zusammenzudenken, nimmt seinen Ausgang vom autobiographischen Standpunkt des Bildwissenschaftlers. Ihn begleitet in seinen sprachlich formulierten Auslegungen des Bildes fortwährend ein Unbehagen bezüglich dessen, dass die Übersetzung der bildlichen Sprachkraft womöglich an der Dominanz des Zielmediums zu scheitern droht; dass „der sich neu konstituierende Text {...} die Präferenz seines {eigenen} Sprachrepertoires nicht durchstreichen {kann}“ und die vom Bild exponierten „Sinnrichtungen“ von der „verbalen Sprachpotenz“ nicht aufgefangen werden.<sup>229</sup> Er entzieht sich dieser rhetorisch geschürten Bedrohung, indem er eine „geheime Vergleichbarkeit von *Bild* und *Sprache*“<sup>230</sup> annimmt; Bild und Sprache, so die Behauptung, partizipieren beide an einer gemeinsamen, ursprünglicheren Bildlichkeit, die sie dann verschieden realisieren. Ob sich dies tatsächlich so verhält, ist keine eigens aufzuwerfende Frage in meiner Untersuchung, weil ich mich lediglich auf bestimmte Partien von Boehms Argumentation berufen werde; und das sind natürlich jene Stellen, in denen Boehm Teile des Saussure'schen Strukturmodells für die Funktionsweise des Bildes reklamiert.

In jedem Fall zeichnet Boehm meinem eigenen Forschungsinteresse eine Perspektive vor, welche das Bild von der Warte der Sprache aus gewinnbringend beleuchten will. Dass sich seine „Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks“ programmatisch Erfahrungen zum Gegenstand macht, „die nicht schon selbst sprachförmig kodifiziert sind“,<sup>231</sup> hat das in dieser Arbeit wiederholt bemühte Verständnis dessen, was unter Sprache zu verstehen ist, und warum Sprache deshalb zur Analogisierung taugt, entscheidend geprägt. Auch der von mir als paradox bezeichnete Umstand, das Bild vor falschen sprachlichen Zugriffen schützen zu wollen indem man in seiner Wirkweise eine bestimmte, in erster Linie die Sprache betreffende Struktur freilegt, wird von Boehm mitgetragen.<sup>232</sup> Das Bild als analog zur Sprache organisiert zu denken, heißt: sich von einem Zeichen mit

---

<sup>228</sup> Boehm 2006: 29

<sup>229</sup> Boehm 1978: 455/456

<sup>230</sup> Boehm 1978: 444

<sup>231</sup> Boehm 1978: 444

<sup>232</sup> „Wie vermag man Bilder vor sprachlicher Fremdbestimmung zu schützen, um ihrer eigenen Sprache Deutlichkeit zu verleihen? Doch wohl erst dann, wenn es nachzuweisen gelänge, worin die Übergänge und worin die gegenseitigen Kontraste im Verhältnis der Medien bestehen; inwiefern Bilder analog zur Sprache organisiert sind und inwiefern nicht.“ Boehm 1978: 447

Verweisungscharakter zu lösen und im Bild nicht mehr verfolgen zu wollen, „wie Zeichen auf ihnen transparente Bedeutungen *fortdeuten*“.<sup>233</sup> Gemeint sind selbstverständlich die Weisen des Abbilds gemeint, dessen Bildzeichen aus dem hermetischen Raum des Bildes *fortdeuten*, um ihre Bedeutung von einer Modell stehenden, bildfremden Wirklichkeit zu empfangen. Doch spätestens seit den Bildwerken der Moderne sind wir damit vertraut, „einen Sinn anzuerkennen, der den Dingen nicht ähnelt, für den keine literarische Vorformulierung existiert, der sich in kein präexistentes System von Konventionen der Erfahrung einbettet. Die sprachlichen Brücken zur Welt scheinen abgeschlagen {...}“.<sup>234</sup> Das Bild fordert seitdem sichtbar „einen eigenen Zugang über die bildnerischen Sprachmittel“ ein.<sup>235</sup> Der Gehalt von Bildern soll nun nicht mehr durch die Sprache aus dem Bild *heraus-gesetzt* werden.<sup>236</sup> Es ist nicht einmal mehr klar, ob „sich das Bildliche auch nicht-bildlich sagen läßt“.<sup>237</sup>

Das Boehm eine Übersetzung dennoch für möglich hält, liegt daran, dass die vorausgehende „Bildlichkeit, an deren Grundstruktur beide Medien teilhaben, {...} in jedem geglückten Übersetzungsvorgang zwischen Bild und Sprache *mit übersetzt* {wird}“.<sup>238</sup> Denn wir können die sich vordergründig als das bildlich Positive exponierenden Figuren und Formationen nicht ohne die eigentlich unsichtbare und dahinter waltende „Matrix der Bildlichkeit“<sup>239</sup> sehen. Boehm beschreibt diese das Bildsehen anleitende Struktur im Weiteren als eine „Einheitsform“, welche alle „bildlichen Sinnrichtungen und Einzelelemente“ umfasst und welche als selbst Bedeutungs-lose, leere „Übergangsform“ zwischen den Elementen fungiert.<sup>240</sup>

Es ist mir wichtig, anzumerken, dass diese von mir vorerst ohne eingehendere Begründung in den Denkraum gestellte Behauptung einer Bildstruktur, viel weniger abstrakt ist, als es an dieser Stelle den Anschein hat. Die von Boehm sehr nah an den von ihm herangezogenen Bildern geführte Argumentationskette soll uns als Garant dafür dienen. Was im Folgenden mit den Mitteln der Sprache zum Bild und seinen Zeichen in ihrer Funktionsweise gesagt werden wird, soll ganz ohne intellektuelle Projektion tatsächlich in und an den Bildern zu sehen sein.

---

<sup>233</sup> Boehm 1978: 445

<sup>234</sup> Boehm 1978: 446

<sup>235</sup> Boehm 1978: 446

<sup>236</sup> Boehm 1978: 447

<sup>237</sup> Boehm 1978: 452

<sup>238</sup> Boehm 1978: 455

<sup>239</sup> Boehm 1978: 457

<sup>240</sup> Boehm 1978: 454

**3.3.1** Boehm beginnt sein Zusammendenken von Bild und Sprache mit der Wahl eines Gesichtspunktes, unter dem sich beide Artikulationssysteme betrachten lassen. Es handelt sich um einen von Saussure nicht so formulierten, aber der Sache nach seinem Zeichenbegriff entnommenen Gedanken: dem *lateralen* Zusammenhang von Sinn.

„*Erstens* kann die Sprache von ihren *lateralen* Zusammenhängen her gesehen werden und nicht primär von den *finalen* Bedeutungsintentionen, die den Zeichen zugeordnet werden können. Dies würde uns ermöglichen, hinter den gescheiterten Versuch zurückzugehen, konventionalisierte signifiants auszumachen, denen feste signifiés zuzuordnen wären - auf eine ursprüngliche Bildlichkeit. Das laterale Geflecht der Sprache und die gesamten Binnengrenzen des Bildes (der Form, der Farbe, der Figur, etc.) haben eine größere Aussicht auf Ähnlichkeit hin verglichen zu werden. {...} *Zweitens* beschreiben wir die Sprache auf den Aspekt der *Rede* hin, d.h. auf das lebendige Sprachverhalten *in actu*. Diese Bedingung würde dem Bild seine partikulare Äußerlichkeit nehmen und ihm die Möglichkeit eines eigenen Logos einräumen.“<sup>241</sup>

Boehms *Zweitens* werden wir zum einen nicht berücksichtigen, weil die Aspekte der Rede als dem physischen und sinnlichen Teil des individuellen Sprechaktes nicht Teil der Saussure'schen Behandlung der Sprache (*langue*) sind. Und weil andererseits das Schöpferische des Sprechens, die Artikulationsbewegung in ihren Möglichkeiten, auf die es Boehm abgesehen zu haben scheint, ganz von der Virtualität der Saussure'schen Struktur, ihren gestaltenden Variationspotentialen, aufgefangen wird. Dass die Analogisierung von Bild und Sprache nicht die jeweiligen Inhalte vergleichen möchte, sondern lediglich die Rahmenbedingungen unter den sich die Binnenelemente einer möglichen Bestimmung unterziehen, scheint mir geboten und leicht verständlich zu sein.

Boehms Aneignung des Saussure'schen Differenzprinzips aus reinen, negativen Oppositionen dient uns nun zugleich als eine pointierte Rekapitulation seines Denkens. „Für sich bedeuten die Zeichen nichts, erst durch den Sinnabstand zu anderen Sinnengrenzen bilden sich Bedeutungen aus. Die Qualität der Wortsprache besteht aus einem Geflecht von Grenzlinien, die ein Gefüge von insularen Bedeutungswörtern ausgrenzen, welche sich zueinander verhalten {...}. Die Grenzen markieren einen Sinnabstand zu benachbarten Grenzen, wobei gerade der Kontrast die Bedeutung hervorruft.“<sup>242</sup> Eine feste Anbindung einer Welt von Signifikanten an eine Welt von Bedeutungen beseitigt hingegen die „Virtualität der sprachlichen Artikulation“<sup>243</sup> und

---

<sup>241</sup> Boehm 1978: 458/459

<sup>242</sup> Boehm 1978: 459

<sup>243</sup> Boehm 1978: 459

entspricht in etwa dem Schema der kunsthistorischen Auslegung von Bildern, wo bestimmte, wiederkehrende Bildmotive in Form von Symbolen die Leinwand bevölkern. Diese Wissenschaft des Bildes ist es so dann, welche sich an die Dechiffrierung der Symbolkonstruktionen macht und jene das Bild unterfütternden Prä-Texte freizulegen vermag. Wie nach dem erfolgreichen Abschluss einer Inventur können uns die Buchhalter des Bildes nun auflisten, was es denn alles zu betrachten gibt. Unter dem Vorwand der Geschichtlichkeit alles Gemachten, nehmen sie uns naiv Sehende mit den Schlüssel zur Interpretation an die Hand.<sup>244</sup>

Meine kleine Polemik legt freilich nahe, dass das Bildsehen womöglich nicht so von Außen gesteuert vonstatten geht; dass es mehr die dem jeweiligen Bild zu Grunde liegende Matrix ist, welche dem Sehen seine Gegenstände und seine Bedingungen gibt. Auch in der Sprache würde jene feste Anbindung von Signifikant und Signifikat es ohne den Spielraum eines vermittelnden Milieus verunmöglichen „das Ungesagte zu sagen und über den Umkreis bereits erworbener und niedergelegter Bedeutungen“<sup>245</sup> hinauszukommen. „Die Sprache spricht unter dieser Perspektive mehr mit den Sinnabständen (Kontrasten) ihrer Elemente, als mit der fixen Summe von Wortinhalten. Der Sinn bindet sich an das Konstrastgefüge der Sprache, er artikuliert sich vor dem Hintergrund des Nichtgesagten.“

<sup>246</sup>

Der Übetritt zum Bild folgt auf den Fuß: „Das Bild ähnelt der Rede, insoweit es seine Sprachkraft durch Kontraste zwischen bildlichen Elementgrenzen gewinnt.“<sup>247</sup> „Bei der Betrachtung der Grenzlinien im Bilde und ihres Verhältnisses untereinander ist von ausschlaggebender Bedeutung, daß sie sich gegenseitig nicht absolut eindeutig determinieren, sie haben >Spiel< untereinander, d.h. aus der vielfältigen Korrelierbarkeit der Grenzen und ihrer jeweiligen Binneninhalte entsteht das Faktum von Zwischenräumen {...}.“<sup>248</sup> Es sind diese Zwischenräume, welche wir an späterer Stelle noch aufmerksam verfolgen werden, die dem Bild seine Beweglichkeit geben, seine Bildinhalte einem gewissen Fluidum aussetzen, sie als nicht *feststellbar* vor dem Auge vibrieren lassen und das Bild von dem Vorurteil des Statuarischen erlösen.

---

<sup>244</sup> Wohlfahrt gibt diesen Gesichtspunkt wie folgt wieder: „Im inneren des Bildes ist Geschichte aufgehoben. Im Bild als >gestorbenen Wort< melden sich tausend Tote mit zu Wort. Das Bild ist ein Palimpsest. Ihn zu entziffern lehrt uns die Kunstgeschichte. Sie lehrt uns nicht zu fabulieren, sondern das Bild zu buchstabieren, um es als ästhetische Erfahrung lesen zu können.“ Wohlfahrt 1994: 167

<sup>245</sup> Boehm 1978: 459

<sup>246</sup> Boehm 1978: 460

<sup>247</sup> Boehm 1978: 461

<sup>248</sup> Boehm 1978: 461

Nun ist diese saloppe Rede von Zwischenräumen zwar intuitiv sehr gut aufgefangen in der Betrachtung des Bildes, aber handelt es sich dabei tatsächlich um Zwischenräume, um Leerstellen, welche schlicht nicht oder nie besetzt sind? Oder ist der Status der Leerstelle mehr ein vorübergehender, welcher grundsätzlich jedes Zeichen treffen kann, wenn es in der Hervorbringung einer vermeintlich positiven Bedeutung „bloß“ die Funktion einer negativen Rahmung, einer indirekten Profilierung übernimmt?

„Jeder Betrachter, etwa eines traditionellen Historienbildes hat die Erfahrung gemacht, daß sich die verschiedenen Bildaspekte untereinander in einem Prozeß anschaulicher Sinngenerierung befinden, dessen Ergebnisse sich von diesem Prozeß aus permanenten Übergängen nicht ablösen lassen. Zwar sind, etwa in der Abendmahldarstellung Tintoretto's {...}, die einzelnen Personen für sich abgeklärt und als Jünger wiedererkennbar. Diese vordergründige Selbigkeit von Figuren steht jedoch unter komplexen Erscheinungsbedingungen. Die Begrenzung einer Binnenfläche, an der man z.B. die Mitteilung abliest, >Kopf des Judas<, grenzt zugleich eine umgreifende Grundfläche aus, die nicht nur die Figur zur Abhebung bringt, sondern ihrerseits Raum meint, andere Figuren ausgrenzt, auf ein dazu querliegendes System des Helldunkels sich bezieht udgl. So kann man sagen, daß der Bestimmtheit eines Grenzkonturs die Öffnung von Rahmenbedingung für Unbestimmtheiten vielfältiger Art wie ein Schatten folgt. Dieses Wechselverhältnis erlaubt auch die umgekehrte Beschreibung, daß nämlich die unbestimmten Zwischenräume den einzelnen Bildentitäten (z.B. Figuren) Profil verleihen. Zugleich stellen sie diese in das offene Gefüge eines Austausches von Beziehungen, dessen Sinnmitteilung weit über die literarisch kodifizierte Geschichte (Abendmahl) und ihre Konnotationen hinausreicht.“<sup>249</sup>

**3.3.2** Sowie das Bildzeichen nicht ohne seine komplexen Erscheinungsbedingungen gesehen werden kann, ist auch an das Verständnis einzelner, sprachlicher Zeichen nicht zu denken, ohne die Zusammengehörigkeit mit den anderen sprachlichen Einheiten zu berücksichtigen. Das Zeichen, das sich nicht isolieren lässt, ist nicht nachrangig gegenüber anderen Zeichen und leitet sich nicht mehr aus der Menge der anderen Zeichen ab, wie diese sich von ihm ableiten. Es wird sich auf der Ebene der Zeichen kein ruhendes Element finden lassen, an dem man eine Abweichung protokollieren könnte. Dennoch sind die Zeichen, genauer besehen, durch den Versuch sie anzuwenden, eine einzige Abweichung. Jedes weicht von jedem per definitionem ab und wollte man nur ein

---

<sup>249</sup> Boehm 1978: 461/462

Zeichen herausgreifen, so wird man dennoch nicht mehr als eine Verschiebung in den Händen halten. Dass ihr Sinn lateral ist, besagt auch, dass sie viel zu speziell und eng sind und daher vollkommen unzureichend, um allein einen Gegenstand zu bezeichnen, auf den stets mehrere Bezeichnungen zutreffen, während sie andererseits, außerhalb dieser Funktion betrachtet, in ihrem Bedeutungsumfang viel zu weit und unbestimmt sind, viel zu viel Verbindungspotential aufweisen um überhaupt dauerhaft als Bezeichnung derselben Sache zu dienen.

Diese Meditation wollte ich vorausschicken, wenn nun als Zwischenschub ein paar Überlegungen zur Negativität der Terme aus dem Nachlass Saussures präsentiert werden. Merleau-Ponty, und das sei gleichfalls vorweggenommen, sagt es ganz einfach: „Man kann ebensowenig das Inventar einer Malerei aufstellen, wie man von einem Vokabular sagen kann, was in ihm enthalten ist und was nicht“;<sup>250</sup> und fängt damit den Sinn dieser Intervention ganz lakonisch ein.

In auffälliger Weise, eng mit unserem Thema verbunden und mit einem zum Vergleich einladenden Ergebnis, beschäftigt sich Saussure mit der vermeintlichen *Selbigkeit* von Worten und Ausdrücken. Worüber Boehm in dem oben ausgebreiteten Zitat unter dem Stichwort der *vordergründigen Selbigkeit von Figuren* reflektiert, sinniert Saussure auf seiner Ebene der Zeichen zum vermeintlichen Phänomen von *wörtlichem* und *übertragenem* Sinn. Dieser Unterschied, das stellt Saussure gleich zu Beginn klar, ist auf Grund der Negativität der Bedeutung/des Sinns/der Werte gar nicht existent. Bezeichnet man z.B. „eine Person als die *Sonne* im Leben eines anderen“;<sup>251</sup> so hat man in erster Linie einmal mitgeteilt, dass man sie nicht als das *Licht* oder den *Schatten* seines Lebens bezeichnet hat; auch nicht als den *Mond* seines Lebens, aber womöglich hat man bedeutet, dass sein Leben um sie/ihn kreist. In keinem Fall aber ist hier der vermeintlich *übertragene* Sinn in anderer Weise als der vermeintlich *wörtliche* Sinn von *Sonne* zu bestimmen. Denn das Bild *von der Sonne im Leben eines anderen* leitet sich nicht von einem positiven Begriff *Sonne* ab, im Ausgang von welchem wir den Grad seiner Abweichung ablesen könnten. Und dieser vermeintlich positive Begriff von *Sonne* - vielleicht positiv auf Grund seiner Bedeutung als Extension -, wäre ein der Sprache nur äußerlicher Begriff, der sich aber, sobald er sprachlich zum Einsatz käme, sofort in Opposition zu anderen Ausdrücken wiederfinden würde. Er würde nicht prävalieren, wäre nicht positiver wie, in unserem Bild bleibend, „Gestirn, Helligkeit, Einheit, Ziel, Freude

---

<sup>250</sup> Merleau-Ponty 1993: 90

<sup>251</sup> Saussure 2003: 138

Ermutigung“ usw.; der vermeintlich positive Begriff ist stets nur ein Wort unter vielen und wie diese immer nur „mehr oder weniger angemessen“ einen Sachverhalt zu bezeichnen.<sup>252</sup>

An anderer Stelle setzt Saussure beim Begriff des *Mondes* an: „{...} und wir nehmen unterschwellig wahr, daß 1. Alles, was wir in *Mond* hineinlegen, absolut negativ ist, nur aus dem Fehlen eines anderen Ausdrucks hervorgeht, denn, und das ist das Zweite, eine Vielzahl von Idiomen werden mit Ausdrücken, die sich von den unsrigen ganz und gar unterscheiden, dieselben Tatsachen bezeichnen, für die wir das Wort *Mond* verwenden, indem sie z.B. mit einem ersten Wort den Mond in seinen verschiedenen Phasen bezeichnen, mit einem zweiten den Mond als von der Sonne verschiedenes Gestirn, mit einem dritten den Mond im Gegensatz zu den Sternen, mit einem vierten den Mond als Leuchte der Nacht, mit einem fünften das Mondlicht im Gegensatz zum Mond selbst usw. {...} Zu keinem Zeitpunkt gibt ein richtiger oder falscher{,} positiver Begriff dessen, was der Mond ist, die Verteilung der Vorstellungen auf die zehn oder zwölf existierenden Ausdrücke vor, sondern einzig und allein das Vorkommen selbst dieser Ausdrücke zwingt dazu, jeden Begriff entweder am ersten oder am zweiten festzumachen, oder an allen beiden im Gegensatz zum dritten usw., ohne weitere Grundlage als die negative Wahlmöglichkeit zwischen den Ausdrücken, ohne irgendeine Verdichtung des Begriffs in seiner Verschiedenheit auf den einheitlichen Gegenstand.“<sup>253</sup>

Auf diese Weise möchte ich es verstehen, dass Bilder ursprünglich keine Abbilder sind und dass Bildzeichen einem Akt des Verweisens in der Art einer Denotation entbehren. Gerade weil uns um sehend zu bestimmen, was auf dem Bild welchen Stellenwert hat, keine vorgeprägte Lesart eine wirkliche Hilfe sein kann, müssen wir uns an den Wert eines Bildzeichens für das Ganze des Gemäldes halten, wenn wir seine Bedeutung oder seine Bedeutsamkeit erfahren wollen. Für sich betrachtet taugt das Bildzeichen, so es denn ohne die Mithilfe der es umgebenden Zeichenpartien klar konturiert vor das Auge gebracht werden kann, vielleicht zum Symbol; und dessen Bedeutung ließe sich so dann einem Prä-Text entnehmen. Das Zeichen aber für ein Symbol für etwas zu halten, heißt es zu isolieren, es abstrakt zu nehmen, heißt vom Sehen zu abstrahieren und das Bildzeichen aus seinem Gegebensein zu lösen. So wie die Ausdrücke der Sprache sich auf ihren Gegenstand immer nur auf indirekte Weise beziehen und die Vorstellungen ihn nur unter der stets unzulänglichen Perspektive eines gewählten Wortes berühren, so referiert, wenn

---

<sup>252</sup> Saussure 2003: 139

<sup>253</sup> Saussure 2003: 141

überhaupt, das Bild nur als Ganzes auf eine ihm äußerliche Wirklichkeit und nicht das einzelne Zeichen auf Grund einer besonders passenden Gestalt. Das Bild als ein Verbund von Bildzeichen ist ein in sich geschlossenes System mit eigenen Werten und alles darüber hinaus ist für die Bestimmung der Bildlichkeit zweitrangig. „Es ist schließlich kaum nötig, darauf hinzuweisen, daß die Differenz der Terme, die das System einer Sprache ausmacht, an keiner Stelle den tatsächlichen Verhältnissen der Dinge zueinander entspricht, das wäre selbst bei der vollkommensten Sprache nicht der Fall; und das es folglich keinen Grund gibt, zu erwarten, daß die Terme sich vollständig, oder auch nur sehr unvollständig auf genau bestimmte, materielle Gegenstände beziehen.“<sup>254</sup> Mit Saussure lässt sich zusammenfassend und knapp formulieren: Wo „ein Wort nicht den Begriff eines materiellen Gegenstandes evoziert“ bzw. das Bildzeichen nicht durch eine Ähnlichkeit in der Gestalt seine Bedeutung und seinen Wert erhält, da „gibt es absolut nichts, was seinen Sinn anders als auf negativem Wege näher bestimmen könnte“.<sup>255</sup> Dieser wiederholt gegangene Umweg über das Abbild und das falsche Verweisen der abbildenden Zeichen, das wir doch bereits abgetan hatten, soll uns erneut darauf hinweisen, was es bedeutet, Zeichen als in ein System von negativen Oppositionen eingebettet zu verstehen. Das Bildzeichen, auch mit Blick auf Tintoretos Abendmahl, ist auf der Ebene der Bildlichkeit als ein rein relatives, oppositionelles und negatives Zeichen zu betrachten.

**3.3.3** Die Verwertbarkeit eines Zeichens nach mehreren Sinnrichtungen hin, die Möglichkeit, es in einem abweichenden Sinn lesen zu können - ohne dabei etwas Ursprüngliches annehmen zu müssen, von dem es abweicht, sondern lediglich von flüchtigen Zuständen auszugehen - ist eine Pointe des Saussure'schen Zeichenbegriffs, welche sich auf die Sprache wie auf das Bild anwenden lässt. Boehms Leerstellen im Bild sind nicht prinzipiell unausgefüllt, weil ihnen zu keinem Zeitpunkt ein Wert zugeordnet werden könnte, sondern weil alles vorübergehend bildlich Positive von solchen Leerstellen umstellt sein muss, um eine Kontur zu gewinnen. Die sichtbare Figur ist im Bild sozusagen *leer-gestellt*; ist der Hervorhebung wegen ins Leere gestellt. Dass die Grenzlinien im Bild untereinander Spiel haben, verdankt sich derselben negativen Bestimmung, mit der wir in der Sprache einen Bedeutungsort einzukreisen versuchen. Die vielfältige Korrelierbarkeit, in welche die Zeichen hierbei zueinander gestellt werden, weist die Leerstellen, von Boehm sehr treffend bezeichnet, als *Übergänge* aus. Wir können nicht ein Wort sagen,

---

<sup>254</sup> Saussure 2003: 142/143

<sup>255</sup> Saussure 2003: 141

ohne strukturell bereits zu anderen Worten übergegangen zu sein. Was in einem Moment als positive Tatsache hervorzutreten beginnt, ist im nächsten Augen-Blick nur noch Hintergrund. Boehm macht ein *ikonisches Plus* aus, das „über die Positivität einzelner benennbarer Binnenörter Macht behält“,<sup>256</sup> sowie die Sprache, in der Beschreibung, im Versuch über etwas Klarheit zu erlangen, immer nur vorläufig bleibt und die Möglichkeiten der Struktur niemals erschöpfen wird. Es gilt für alles Weitere nicht nur das ikonische Plus, sondern ebenso die prinzipielle Unabgeschlossenheit der Sprache als nicht defizitär, sondern als schöpferisch aufzufassen.

Aus Boehms Herangehensweise, den Blick auf das laterale Geflecht von Binnenelementen zu legen, resultiert eine Aufwertung der *Nicht-Figur*. Sie ist jene „gleichzeitige Beziehungsform von Figur zu Figur, von Figur zu Komposition, zu Farbaufbau etc.“<sup>257</sup> Und auch wenn wir an späterer Stelle keine Figuren im herkömmlichen Sinne mehr konstatieren werden können, bleibt uns dieses gedankliche Schema erhalten. Die Zeichen des abstrakten Bildes sind *gleichzeitige Beziehungsformen*. Ob Figuren oder nicht: Gesucht wird weiterhin „jenes gegenseitige Sichumdeuten eines gleichen Farb-Flächen-Textes zu verschiedenen Sinnrichtungen hin“.<sup>258</sup> Wie bei Saussure und der von ihm vorgeführten variablen Anwendbarkeit der sprachlichen Ausdrücke, lesen wir nun auch bei Boehm, dass die „Bedeutungsexposition der Bilderscheinung {...} zugleich dieses *und* jenes, *und* beides in einem *und* zusätzlich ein Drittes usw.“<sup>259</sup> ist. Diese Unbestimmtheit, welche dem Bild und seiner Bewegtheit ganz augenscheinlich seine Spannung geben, ist auch für die Sprache zu behaupten. Sowie das gleiche Zeichen als eine Gestalt im Bild in dieser und jener Formation und in einer dritten, und so fort, vorkommen kann, so ist auch in der Sprache eine Ungenauigkeit festzustellen, über die wir nicht Klage führen sollten. Sagen wir *Haus*, so bedeutet uns dieses Zeichen auf Grund der Einbettung in eine Struktur - ob an- oder unangebracht, ob richtig verstanden oder nicht - je nach Konstellation *Konstruktion, Gebäude, Baudenkmal, Mietshaus, Wohnsitz* und vieles mehr. „Die Synonymie eines Wortes ist in sich unendlich, obwohl sie im Verhältnis zu einem anderen Wort bestimmt ist“,<sup>260</sup> sagt Saussure. Die Sprache „schreitet die ganze Zeit über fort und bewegt sich mit Hilfe der großartigen Maschine ihrer negativen Kategorien, die wirklich von jeder konkreten Tatsache losgelöst und genau aus

---

<sup>256</sup> Boehm 1978: 462

<sup>257</sup> Boehm 1978: 463

<sup>258</sup> Boehm 1978: 463

<sup>259</sup> Boehm 1978: 465

<sup>260</sup> Saussure 2003: 144

diesem Grund unmittelbar im Stande sind, einen beliebigen Begriff aufzunehmen, der zu den vorhergehenden hinzukommt.“<sup>261</sup>

Was Bild und Sprache in dieser Hinsicht miteinander vergleichbar macht, ist also das *Schillernde* ihrer Zeichen, das, was eine Abweichung oder Übertragung provoziert. Im Gleichen ist das Hervortreten von Partikularem in beiden Systemen nie von seiner tragenden Matrix abzuheben.<sup>262</sup>

### 3.4 Prozessualität

Einer der großen Gemeinplätze des Nachdenkens über Bilder ist, dass Bilder als Ordnungen der Fläche ganz gleichzeitig seien und auf Grund ihrer Präsentation der Raumkunst zugehören. Diese auf Lessing zurückgeführte Unterscheidung in Raum- und Zeitkunst müssen wir überwinden, wenn wir zu einem adäquaten Verständnis von Bildlichkeit gelangen möchten. „Lessing argumentiert, dass das Nebeneinander in der Malerei wahrnehmungstechnisch eine schnelle Auffassung des Ganzen befördert, während die Literatur als Zeitkunst eine lange Zeit braucht.“<sup>263</sup> Behielte diese Auffassung Recht, so wäre das künstlerische Potential von gemalten Bildern mit aus der Hüfte geschossenen Schnappschüssen zu vergleichen: ein eingefrorener Augenblick aus einer dahin hechtenden Zeit. Doch bereits der Umstand, dass der Akt der Kontemplation in der Regel eine gewisse Dauer mit einschliesst, widerspricht der bloßen Gleichzeitigkeit des Bildes. Manche Verfechter des Simultanen ergänzen, dass erst nachdem sich das Bild einmalig für das Auge aufgebaut hat, dass erst nach dieser *Verwandlung ins Gebilde*, das Bild sich als das Bild, das es ist, zu erkennen gibt. Doch selbst nach diesem, eine gewisse zeitliche Entfaltung zugestehenden Beschreibungsmuster, würde sich das Interesse am Bild mit der zunehmenden Klarheit des Gebildes verflüchtigt haben: denn es gäbe ja dann, ab einem bestimmten Zeitpunkt, im eigentlichen Sinne nichts mehr zu sehen. Die Bilder hingegen, von denen hier die Rede sein soll, sind nicht „überwältigend“, weil ihre Auffassung von Seiten des Betrachters und die Bedeutungsexposition von Seiten des Bildwerks so schnell vor sich geht. Die Bilder nennen lediglich neben einer simultanen Dimension auch eine sukzessive ihr Eigen.

Boehm gewinnt diesem Ausgangspunkt noch ein paar weitere Facetten ab. Für ihn, mit dem wir nun schon eine Zeit lang gegen die sprachliche Fremdbestimmung von Bildern ankämpfen, ist es gerade die philosophisch geformte Idee der Anschauung, in der „eine

---

<sup>261</sup> Saussure 2003: 143

<sup>262</sup> Boehm 1978: 466

<sup>263</sup> Simon 2009: 85/86

unabwendbare Tendenz zum Begriff liegt“ und welche die „Erkenntnisleistung“ des Auges untergräbt.<sup>264</sup> Das kann, wie so vieles, nicht im engen Korsett dieser Untersuchung behandelt werden. Bereits an früherer Stelle habe ich Boehm zitiert, als es darum ging, für das Bild einen „inneren Bilderstreit“ zu diagnostizieren.<sup>265</sup> Wie später das Bild, wollte Boehm in seinem Frühwerk die Anschauung vor sich selbst und seinen eigenen Begriffstendenzen in Schutz nehmen. Behalten werden wir uns für diese Untersuchung - die durch die Anwendung des Saussure'schen Vokabulars und Denkens nicht eigentlich und wenn doch, dann nur sehr unausgewiesenermaßen in den Gefilden von Begriff und Anschauung wildert - nur das Bemühen, die in Anschauung wie Bild zur Fixierung neigenden Momente von jenen, in denen sie prozessual agieren, abzuheben.

„Für das traditionelle Verständnis von Anschauung“, wie für das vom Bild, „ist bezeichnend, daß es den Vollzugscharakter des Sehens zu beseitigen versucht.“<sup>266</sup> Wo dies jedoch geschieht, ist die bildliche Simultaneität nur noch eine Kompräsenz aller Binnenelemente. Das Bild wird als eine „stehende Gegenwart“<sup>267</sup> missverstanden. Dem tatsächlichen Bildsehen, dem sich das Bild bei gleichzeitiger Gewahrung einer Einheit nur nach und nach und niemals abschließend zu erkennen gibt, ist bereits mit der theoretischen Beschreibung der Binnenelemente als in einem wechselseitigen Verhältnis der *Kompräsenz* zueinander organisiert, bedeutend mehr Potential zur Generierung von Sinn zuerkant. Erst durch die Kompräsenz der einander bedingenden Zeichen, dieser Mit-Gegenwart der auf dem Bild auf Sichtbarkeit hin drängenden Zeichen, wird eine Rivalität der konkurrierenden Sichtweisen im Bilde installiert.

### 3.4.1 Die wimmelnden Dinge

In Merleau-Pontys *Prosa der Welt* findet sich eine schöne Beschreibung jenes Missverständnisses der stehenden Gegenwart, wie es auch dem Bildverständnis der Zentralperspektive bereits zu Grunde lag. Er nennt das „die falsche Verbindung von gültigem und fertigem Werk“, welche erst die Moderne Kunst aufgelöst hat.<sup>268</sup> Lesen wir

---

<sup>264</sup> Boehm 1980: 120

<sup>265</sup> Siehe 1.1.2.1

<sup>266</sup> Boehm 1980: 121 (Fortsetzung des Zitats): „In dem Maße, wie die Löschung dieser Dynamik gelingt, treten das Subjekt der Sinne und das Objekt als Quelle seiner Reize in ein distanzierteres Verhältnis, die Anschauung arbeitet einem begriffsgelitetem Erkennen vor.“ „Sind alle Kraftmomente im Sehen neutralisiert, läßt sich auch das Organ unabhängig vom anschaulichen Wechselspiel, in das es verflochten ist, verstehen und in einen passiven und statischen Rezeptor umdeuten. Die Relate der Dingwelt können in Distanz, d.h. wahrnehmungsunabhängig und „für sich“ beobachtet, verglichen, erinnert und kombiniert werden. Erst damit sind sie der Theorie zugänglich.“ Boehm 1980: 123

<sup>267</sup> Boehm 1980: 123

<sup>268</sup> Merleau-Ponty 1993: 77

die im Folgenden zitierte Beschreibung Merleau-Pontys richtig, so kommen wir der Wirkweise des Einzelnen im Verbund der abstrakten Bildzeichen schon recht nahe.

„Anfangs machten sich die Dinge meinem Blick streitig, und während meine Augen an einem von ihnen haften blieben, spürte ich den Anspruch, den die anderen meinem Blick entgegenbrachten und der sie alle mit ersterem koexistieren ließ; ich war jeden Augenblick beschäftigt mit der Welt der Dinge und überflutet von einem Horizont sichtbarer Dinge, die inkompossibel waren mit dem, das ich aktuell ins Auge faßte, die aber *gerade dadurch* mit diesen gleichzeitig waren.“<sup>269</sup>

Dass Merleau-Ponty an dieser Stelle zunächst nur seine Parallelisierung von Ding- und Bildwahrnehmung darbietet, dürfen wir übergehen. Denn die Kompräsenz alles Zeichenhaften im Bild, die befruchtende Wirkung aller benachbarten Einheiten der Leinwand beginnt bereits durchzuscheinen. In einem nächsten Schritt folgt nun die durch Perspektive erzwungene Auflösung dieser rivalisierenden Kompräsenz der Dinge/Zeichen.

„Nun aber konstruiere ich eine Darstellung, in der jedes aufhört, die ganze Sicht für sich zu beanspruchen, in der ein jedes den anderen Zugeständnisse macht und darin einwilligt, nicht mehr Raum auf dem Papier einzunehmen, als ihm von den anderen überlassen wird. Als mein Blick Tiefe, Höhe und Breite unbefangen durchstreifte, war er keinem Gesichtspunkt unterworfen, weil er einen nach dem anderen aufnahm und wieder abgab; aber jetzt verzichte ich auf diese Ubiquität und bin bereit, in meiner Zeichnung nur das darzustellen, was ein unbewegliches Auge von einem bestimmten Standort aus sehen könnte, wäre es auf einen ein für allemal gewählten bestimmten >Fluchtpunkt< mit einer bestimmten >Horizontlinie< fixiert.“<sup>270</sup>

Verkehren wir nun das Gesagte, so ergibt sich daraus, dass die Bildzeichen der modernen Kunst einander keine *Zugeständnisse* machen. Sie werden durch keine stabilisierende Struktur beruhigt; im Gegenteil: ihrer Struktur ist es daran gelegen, die Ubiquität aller Ansprüche und Sichtweisen zu provozieren.

Zum fest-gestellten Schauspiel der Perspektive zurückkehrend, fährt Merleau-Ponty fort: „Während ich vorher die Erfahrung einer Welt von wimmelnden, exklusiven Dingen gemacht hatte, die jedes für sich den Blick ansprechen und die insgesamt nur in einem zeitlichen Durchlauf erfaßt werden können - wobei jeder Gewinn zugleich ein Verlust ist -, kristallisiert sich jetzt die selbe Welt zu einer geordneten Perspektive; {...} der Blick bleibt zuletzt an nichts mehr hängen und nichts tritt mehr als Gegenwärtiges auf. Das ganze Gemälde steht in der Vergangenheit, im Modus des Abgelaufenen und Ewigen; alles

---

<sup>269</sup> Merleau-Ponty 1993: 74

<sup>270</sup> Merleau-Ponty 1993: 74

nimmt eine dezente und diskrete Atmosphäre an; die Dinge appellieren nicht an mich, und ich bin nicht durch sie kompromittiert.“<sup>271</sup>

Auch Boehm scheint mit seiner sehenden Revolte gegen die Begriffstendenzen der Anschauung das Bildsehen in einer *Welt von wimmelnden Dingen* verorten zu wollen. Für ihn stehen gerade die „großen“, „ewigen“ Bilder der Malerei nicht *im Modus des Abgelaufenen* da. Sie lassen sich nicht im Blick ruhigstellen, denn das vorübergehend bildlich Positive in ihnen ist nur erkaufte worden, durch den Verlust eines vormals bildlich Positiven, das wiederum nur der Gewinn eines anderen Verlustes im Sehen war. Die immer nur *vorendgültigen Verständnisversionen* im Bildsehen Imdahls kehren nun wieder. Boehm spricht von einem „im Sehen vollzogenen Rückgang hinter die verfestigten Produkte des Sehens“, welcher „im Grunde von jedem erfahrenen Betrachter von Bildern vollzogen“ wird. Dieser muss mit dem „Primat des Wiedererkennbaren“ brechen und darf das Bild nicht als Abbild *übersehen*. „Dabei muß er, in der Sprache Max Imdahls, vom wiedererkennenden Sehen zum sehenden Sehen übergehen, die dem Bild innewohnenden vielfältigen *stummen* Verbindungen zwischen den einzelnen dargestellten Gegebenheiten realisieren. Bilder enthalten stets mehr Verbindungspotential ihrer Einzelelemente, als es für das Ablesen ihres bloßen >Inhaltes< notwendig wäre. Die Komplexität möglicher Kontexte, die zwischen allen auf einem Bilde unterscheidbaren einzelnen Gegebenheiten regiert, ist gewissermaßen unendlich, d.h. dem Begriff nach unausschöpfbar und im strikten Sinne sprachunfähig. Erst damit sind wir beim Ereignischarakter des Bildes angelangt, denn dem Angebot möglicher anschaulicher Konjunktionen im Bilde kann nur ein Sehen gerecht werden, welches sich aus der starren Funktion des Konstatierens und des Überblickens befreit und die dynamischen Konnexe des Bildes wahrzunehmen versteht.“<sup>272</sup>

Es ist wiederum Merleau-Ponty, welcher der Idee des *sehenden Sehens* im Gebiet der Sprache bereits vorausgearbeitet hat. Seine Konzeption einer *sprechenden Sprache*, als der Gesamtheit der Intervention eines Schriftstellers, der eine neue Bedeutung im Leser entstehen lassen will, in Absetzung von der *gesprochenen Sprache*, welche die bereits erworbenen Ausdrücke bloß verwaltet, sieht dem Imdahl'schen Begriffspaar verdächtig ähnlich. Die erworbenen Ausdrücke der institutionalisierten Sprache verschwinden „vor dem Sinn, dessen Träger sie geworden ist, {...}“.<sup>273</sup> Die *sprechende Sprache* hingegen,

---

<sup>271</sup> Merleau-Ponty 1993: 74

<sup>272</sup> Boehm 1980: 124/125

<sup>273</sup> Merleau-Ponty 1993: 34

zelebriert den „Ereignissinn“<sup>274</sup> der Sprache. Es ist das ein im Moment des Ausdrucks sich bildender Sinn, welcher nur dem jeweilig gebildeten Arrangement von Zeichen entnommen werden kann. Er unterscheidet sich für Merleau-Ponty dadurch wesentlich von einem vorgeprägten „lexikalischen Sinn“, welcher die Ausdrücke in ihrer Unveränderlichkeit in Geiselhaft nimmt und keine Abweichungen zu registrieren scheint. Auch Boehm hat mit dem Verweis auf den zu sehenden „Ereignischarakter“ des Bildes herausstellen wollen, dass es selbst in dem faktisch unbeweglichen Bild Zwischenräume gibt, welche eine Bewegtheit der Zeichen ermöglichen. Und diese Zwischenräume sind, wie in der Sprache, die als ein Wertsystem im Gleichgewicht ein jedes seiner Zeichen zueinander bestimmt haben muss, keine prinzipiell unausgefüllten Leerstellen, sondern der eine jede Strukturierungstätigkeit begleitende Schattenwurf aus Zeichen oder Einheiten, welche aktuell nicht zum Zug gekommen sind. Das führt im Bild zu sichtbaren Konstellationen von Zeichen, welche fortwährend von im eigentlichen Sinn unsichtbaren Konstellationen konstituiert werden. Und in der Sprache zu Sequenzen, in denen das Gesagte niemals ohne die verdeckten, ungesagten Möglichkeiten der Struktur zu verstehen wäre.

### 3.4.2 simultan:sukzessiv/synchron:diachron

Wir sollten jetzt klarer sehen, warum die im Lexikon niedergelegte Bedeutung eines Wortes immer nur eine Annäherung an seinen Gebrauch ist und warum das Bildzeichen im gleichen Sinn nicht isoliert und als fest-gestellt betrachtet werden kann; als wäre dadurch etwas für das Bildsehen verständlicher geworden. Das das Bild in einer „prozesshaften Identität“<sup>275</sup> besteht, ergibt sich also durch die Verflüssigung der Starre der Bilderscheinung, welche das Auge des Betrachters leistet.<sup>276</sup> Und wie schon benannt, handelt es sich bei dieser Dynamisierung des Sehens um einen unabschließbaren Vorgang. Ein Vorgang, der, wie ebenso bereits konstatiert, nicht bloß eine mit der Zeit sich mehrende Anhäufung von Möglichkeiten des Sehens ist, sondern im Fortschreiten, gerade der Sichtbarkeit des Neuen wegen, die vorangegangenen Formationen verdrängen muss. Die sich in der Zeit entfaltenden Bildinhalte werden also nicht zunehmend determiniert und in eindeutige Bestimmungen umgemünzt. „Würden Bilder künstlerischen Anspruchs ein solches Vorgehen erlauben, dann würden sich das Interesse am Bildsinn mit fortschreitender Wahrnehmung abbauen, weil wir über den Sinn immer genauer verfügten, schließlich die Verbindungsregeln von Teilen und Ganzem gelernt hätten, um am Ende ein

---

<sup>274</sup> Merleau-Ponty 1993: 31 (Fussnote)

<sup>275</sup> Boehm 1980: 125

<sup>276</sup> Boehm 1980: 125

gewonnenes Erlebnis zu konsumieren. Kunstwerke bewahren ihre Anziehungskraft, *verschließen* sich in dem Maße, wie sie *erschlossen* werden.“<sup>277</sup>

Das führt uns dazu, das prekäre Verhältnis von *simultan* und *sukzessiv* im Bild theoretisch zu fassen. Simultaneität im Bild kann nicht heißen, dass wir alle Bildinhalte oder Verbindungsregeln gleichzeitig sehen. Wir würden dabei gar nichts von Belang sehen; keine Figur und keinen Hintergrund, keine Leerstelle und keine Formation; vielleicht ein chaotisches Flimmern, das uns aber keine Stellen-Werte und keine Struktur vermittelt, mithin auch keinen Ablauf präsentiert, dem es beizuwohnen lohnt. Im Gegenzug kann das Bild ebenso wenig als nur sukzessiv gedacht werden. Das ist vor allem einmal kontraintuitiv und scheint eine theoretische Hypostasierung der Gegenüberstellung von *simultan* und *sukzessiv* zu sein. Denn was sollte denn im Bild aufeinanderfolgen, wenn es nicht gewisse Zustände, gewisse vorübergehend gleichzeitige Sichtbarkeiten sind, die es aufeinander folgen lässt? Von einem sich wandelnden, in der Zeit sich entrollenden Bildsehen lässt sich nur sprechen, wenn etwas, und als etwas taugt bereits eine Form oder Formation, sich einem Wandel unterzieht.

Zum besseren Verständnis möchte ich deshalb vorschlagen, das Bild mit seinen zwei Dimensionen des Simultanen und des Sukzessiven als analog zu den zwei Gesichtspunkten Saussures, dem Synchronischen und dem Diachronischen, zu sehen. Der synchronische Gesichtspunkt, welcher einen Sprachzustand im Gleichgewicht seiner gleichzeitigen sprachlichen Werte freilegt, wäre dann als die simultane Dimension am Bild aufzufassen. Der Sprachzustand als *die* Sprachrealität der Sprachteilnehmer gibt den Zeichen erst ihren Stellen-Wert innerhalb einer Struktur. Mit welchen benachbarten Laut-Gestalten ich das Zeichen im Verbund oder als davon unterschieden hören muss und welche Vorstellungen mit ihm verwandt sind, um es im richtigen Sinn zu verwenden, sagt mir die synchronische Sprachrealität.<sup>278</sup> Im Gleichen ist es die simultane Seite des Bildsehens, welche den Bildzeichen erst eine Werthaftigkeit, sprich einen Stellenwert für das Ganze des augenblicklich sich zeigenden Gemäldes gibt und sie in ihrem Wert auf der Fläche verortet. Es hilft uns in dieser Perspektive für das Sehen recht wenig, mittels Gelehrsamkeit die historischen Signifikate der wiedererkannten Signifikanten herauszustellen. Erst das *sehende Sehen* zeigt uns das Bild in seiner introversiven Strukturiertheit und kennt, wie die Sprache bei Saussure, keine präexistenten Vorstellungen und materielle Vorgaben, aus denen die Bedeutung der Zeichen abzuleiten wäre.

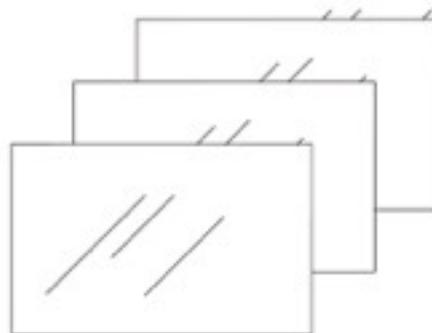
---

<sup>277</sup> Boehm 1980: 130

<sup>278</sup> Vergleiche 2.1.2 ff

Die Sukzession wiederum, scheint im Bild stärker an das Simultane gebunden, als der Gesichtspunkt der Diachronie an die Sprachzustände. Ihre Trennung wurde, methodisch besehen, mit einigem Recht vollzogen. Denn wo die diachronischen Veränderungen sich für Saussure immer zufällig, blind, nur an einzelnen Elementen und nie als auf das System insgesamt abzielend ereignen, sind die synchronischen Veränderungen etwas systematisches und gehen als Umstrukturierung des ganzen Sprachzustandes vor sich. Dennoch habe ich zu zeigen versucht, dass die Sprache selbst in der Konzeption Saussures mehr der Kreuzungspunkt dieser Gesichtspunkte ist, als dass sie sich in ihrem Wirken nur durch einen der beiden wiedergeben ließe. So ist nun auch das Bild als der Kreuzungspunkt der Dimensionen des Simultanen und Sukzessiven zu verstehen; der Ereignisort, an dem diese Verschränkung sichtbar wird.

Das Bild wird demnach als eine sukzessive Abfolge von simultanen Bildzuständen gesehen. Der Wechsel, die Veränderung oder die Bewegtheit des Bildes nimmt seinen Ausgang, wie in der Sprache, zunächst nur von einem einzelnen Element. Da dieses Element nun aber in den Bildhintergrund absinkt um eine benachbarte Konstellation von Bildzeichen negativ freizustellen, sich aus dem Zentrum einer Formation zum Grenzsignal einer anderen Formation macht oder als abgedämpftes, farbliches Echo plötzlich nur noch einen peripheren Bezug zum aktuellen Bildzentrum unterhält, kann man diese Veränderung nie isoliert betrachten. Der Bildzustand als ein Ganzes verändert sich mit dem Wandel des einzelnen Zeichens. Das in seinem Wert für das aktuelle Bildganze veränderte Zeichen stürzt den Bildzustand so dann in eine Krise, woraus ein neuer Bildzustand als ein neu austariertes Gleichgewicht hervorgeht. Es verschieben sich vor unseren Augen permanent die Verhältnisse, unter denen die Binnenelemente des Bildes für einen flüchtigen Moment so bedeutungsvoll zusammenstanden. Jeder weitere Wertverlust oder Gewinn eines Zeichens provoziert eine weitere Umstrukturierung des Gesehenen. Das Bild ereignet sich, in den Termini Saussures, als ein Ineinanderfallen von Diachronie und Synchronie.



Von der Warte der zeitlichen Achse aus betrachtet, werden die einzelnen, synchronen Bildzustände durch die erhöhte Geschwindigkeit der Sukzession im Bildsehen zusammengeschoben. Der vorausgehende Zustand mischt sich mit dem aktuellen und weiters mit dem nachfolgenden, welcher der nächste aktuelle ist, dem wieder ein Zustand nachfolgt und so fort. Das Bild als ein Gesehenes ist der Ort des Zusammenfalls der Bildzustände. Von der Warte des zeitlichen Querschnitts<sup>279</sup> aus besehen, reißt der Wandel als ein Punkt auf der zeitlichen Achse einzelne Zeichen aus der Ebene des Zustands heraus, obwohl sich die Zeichen, nunmehr natürlich mit einem veränderten Wert, auch auf der nächsten Ebene wieder befinden. So gibt es bei den Bildzeichen keine Selbigkeit oder Identität, da sie sich, wie die sprachliche Zeichen, in - zumindest - zwei verschiedenen Dimensionen befinden und sich dem entsprechend fortwährend verzerren. Zu sagen, es handle sich um die selben Zeichen, hieße, die Werttheorie auszublenden und die eigentliche Aufgabe der Zeichen, nämlich an einem permanenten Wechsel von Konfigurationen mitzuwirken, zu übersehen. In der Sprache Boehms, der uns wieder weg vom einzelnen Zeichen und seiner spezifischen Anordnung holt und uns das Strukturelle dieses Prozesses vergegenwärtigt, sehen wir für die Dauer der Kontemplation „immer neue Wege, auf denen sich das Bild zur Simultaneität >integriert< und aus ihr, auf dem Rückweg, in die Sukzession >differenziert<“. <sup>280</sup>

Als ein Appendix zu dem an dieser Stelle ausformulierten Vergleich der Strukturen von Bild und Sprache sei noch angemerkt, dass wir dabei stets von den Möglichkeiten des Bildes her denken und zu einem gewissen Grad auch von den Möglichkeiten des Betrachters in der Interpretation. Nicht in den Blick geraten für uns hingegen die Intentionen des Malers und sein Akt als ein schöpferisches Tun: das würde, wenn hier ein Analogon gesucht werden muss, am ehesten dem Akt des Sprechens gleichkommen; dem Sprechen, wie es eine Auswahl trifft, wie es ein Material in ein Arrangement bringt, wie es Akzente setzt, eine gewisse Handschrift, Ausdrucksart oder einen Stil hinterlässt, wie es pausiert, wo andere alles ausfüllen wollen und wie ihm jedes Schweigen und jede Leerstelle, ob gewollt oder ganz unverhofft, zu einem Bedeuten wird. Doch im Berufen auf die von mir vertretene Analogisierung, wäre vermutlich selbst dieser schöpferische Akt des Malens noch von seinem Ende, das heißt, von einer im Entstehen begriffenen Bildstruktur her, zu denken. Der Maler hantiert in diesem Sinne nicht vollkommen frei. Nachdem er bereits ein wenig

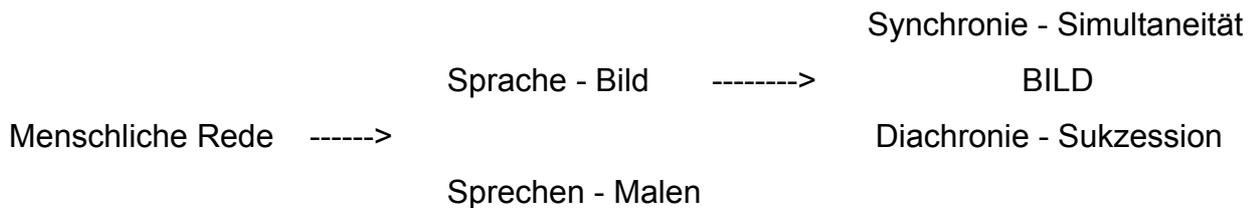
---

<sup>279</sup> Saussure spricht vom Sprachzustand auch als von einer „Projektion“ der historischen Tatsachen auf eine bestimmten Augenblick. Saussure 2001: 104

<sup>280</sup> Boehm 1980: 130

Farbe aufgetragen hat, zwingt er sich auch schon in die Möglichkeiten einer Struktur, die er zwar erst zu schreiben beginnt, welche aber bereits ein wenig Eigenleben zeigt und ihm nicht mehr jede beliebige Auslassung oder Fülle für passend durchgehen lässt. Der Maler ist so besehen beim Malen mehr mit einer latenten Formulierung von Sichtbarkeit beschäftigt und seine Aufgabe ist es eher, eine Struktur an potentiellen Formen bereitzustellen, als diese tatsächlich *auszumalen*.

Die Erweiterung eines im *Cours*<sup>281</sup> gezeigten Schemas könnte so aussehen:



Das Bild wird der Sprache (*langue*) als eine vorgegebene und vorgebende Struktur von möglichen Verbindungen von Zeichen gleichgesetzt. Diese gliedert sich in eine fortschreitende und eine gleichzeitige Dimension: das Diachronische/die Sukzession und das Synchronische/die Simultaneität. Das Bild als ein sich fortlaufend Ereignendes ist zwischen diesen beiden Dimensionen und Gesichtspunkten anzusiedeln.

### 3.5 Bildanalysen

Will man den Bildern den Status eines eigenständigen Zeichensystems zuschreiben, scheint es mir nicht sehr sinnvoll, von einer *Logik* oder *Grammatik des Bildes* zu sprechen. Boehm wählt die erste Formulierung von Zeit zu Zeit; mit dem spezifizierenden Hinweis, dass es sich hierbei um eine „nicht-prädikative“ Logik handelt, eine Logik, welche „wahrnehmend realisiert“ wird.<sup>282</sup> Aber gerade die Normierung des Erkenntnisvorgangs, zu welchem Zweck die Logik in das Gebiet der Wissenschaft eingeführt wurde, ist nicht sehr geeignet, um sich jeweils speziellen und sich von Bild zu Bild unterscheidenden Zeichenordnungen zu nähern. Boehm spricht von einer Logik des Bildes auf Grund der „konsistenten Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln“,<sup>283</sup> aber was ist an der Wirkweise von Bildern schon *konsistent*? Mit Blick auf den zweiten Teil meiner Einleitung muss hier ganz entschieden widersprochen werden, weil es eben nicht die

<sup>281</sup> Saussure 2001: 117

<sup>282</sup> Boehm 2007: 34

<sup>283</sup> Boehm 2007: 34

Eindeutigkeit von Aussageformen, sondern die schillernde Vieldeutigkeit der Zeichen ist, mit welcher das Bild auf unsere anhaltende Aufmerksamkeit zielt. Wir wollen die Bilder, während wir ihnen mit der Schablone einer sprachlichen Struktur zu Leibe rücken, ganz und gar nicht „vereindeutigen“.<sup>284</sup>

Ähnlich verhält es sich mit der Rede von einer Grammatik des Bildes. Günther Wohlfart behauptet vom Bild, dass es „seine immanente Flexion, seine eigene Konjugationen und Deklinationen“ hat.<sup>285</sup> Zugegeben, man kann diese Art von Entsprechung heraufbeschwören: dass das Bild seine Farben durchdekliniert und seine möglichen Verbindungen konjugiert. Aber wirft das tatsächlich mehr Licht auf die Wirkweise des Bildes und verbessert es das Verständnis? Für mich verdeutlicht man eine Parallele im Verstehen von Bild und Sprache am einfachsten, indem man das Boehm'sche Anliegen dem Saussure'schen gegenüberstellt. Wenn Boehm fragt, „Was macht Bilder sprechend? Wie lassen sich der Materie (der Farbe, der Schrift, dem Marmor, dem Film, der Elektrizität etc.) aber auch dem menschlichen Gemüt Bedeutungen überhaupt einprägen?“<sup>286</sup> dann ist er dem Anliegen Saussures so nahe wie möglich. Wenn dieser nüchtern darlegt, dass es außerhalb der Bedeutung noch einen Wert des Zeichens geben muss,<sup>287</sup> weil sonst die Bezeichnungen für dieselbe Vorstellung in allen Sprachen gleich lauten müssten, dann stellt er verdeckt seinerseits die Fragen: Wie bedeutet die Sprache? Was macht sie oder das einzelne Element in ihr sprechend? Wie bekommen ihre Zeichen einen Wert für das System oder in dem Ganzen des Systems? Wenn dieser Wert nicht von außen kommen kann, da er in jedem Zustand ein anderer ist, wodurch ermittle ich so dann den Stellenwert der Bedeutung? Wie schaffe ich es, Abgrenzungen in dem Fluss des Gesprochenen/ Gesehenen zu hören/sehen. Warum sagt mir dieses etwas und jenes nichts? In welcher Weise spielt das Davor, das Danach, das Daneben und das Abwesende eine Rolle für das bedeutungsvoll vor dem Hintergrund einer Struktur sich abhebende Zeichen?

Es sind Fragen dieser Art, von denen die zwei Autoren angetrieben zu sein scheinen und beide beginnen ihre Erforschung der Zeichenwirkung durch die Annahme eines für sich genommen wertlosen Zeichens, das erst im Zusammenspiel mit anderen Zeichen der Bedeutung fähig wird. Dass dieses Zusammenspiel in beiden Strukturen ein in erster Linie negatives, ein sich Ab- und Ausgrenzen der Zeichen voneinander ist, gilt es im Folgenden an konkreten Bildern zu zeigen.

---

<sup>284</sup> Boehm 2007: 19

<sup>285</sup> Wohlfart 2006: 173

<sup>286</sup> Boehm 2006: 11

<sup>287</sup> Siehe 2.2.5

### 3.5.1 Cézanne

Einem Maler wie Cézanne ging es nur in einem ganz bestimmten Sinn darum *darzustellen*. Seine Malerei wollte „keine >richtigen< Abbilder, keine Doppel der Dinge“ erzeugen, „sondern an den Voraussetzungen des Dargestellten“ selbst arbeiten.<sup>288</sup> „Er bestätigt den menschlichen Erfahrungsumgang mit der Wirklichkeit und überbietet ihn zur gleichen Zeit durch ein Sehen, das imstande ist, alles wie zum erstem Mal zu zeigen. {...} Der Maler übersetzt deshalb keine innere Vorstellung ins Äußere der Farben, projiziert sie nicht auf den Schirm der Leinwand, sondern er arbeitet zwischen den Flecken, Linien und Formen, richtet sie ein, baut sie um {...}.“<sup>289</sup> Auch wir Betrachter haben uns mit unseren sehenden Zugriffen auf das Bild zwischen den Flecken, Linien und Formen einzurichten. Da uns der „einzelne farbige Fleck oder Punkt“ in den Bildern nichts bedeutet, müssen wir über ihn hinausgehen in das Ganze des Gemäldes und nach einer Struktur forschen, die einen Zusammenhang zwischen den Elementen eröffnet. Denn der einzelne Fleck „formuliert Sinn {nur} durch Kooperation mit anderen Flecken, auf laterale Weise. Es sind Kontraste, die der Bewegung des Blickes als *movens* dienen. Die Matrix der Malerei ist nicht final geordnet, sie besitzt (wie die Sprache) Bedeutungsspielräume, Vieldeutigkeitsstellen {...}“.<sup>290</sup>

Boehm verbietet sich dennoch, gleich im Anschluss an die hier zitierten Stellen, ein Überstrapazieren des Vergleichens von Bild und Sprache. Für ihn sind Bilder niemals digital. Sie „verfügen weder über eine diskrete Menge wiederkehrender Elemente oder Zeichen, noch sind die Regeln der Verkoppelung von Farbe oder Form systematisierbar {...}“.<sup>291</sup> Intuitiv wollen wir ihm sofort Recht geben; im Lichte dieser Untersuchung reizt uns allerdings so manches zum Widerspruch. Denn *systematisierbar* heißt bei Saussure schlicht zu einem System, zu einer begrenzten Ansammlung von Zeichen gehörig. Das mit einem System auch Regeln einhergehen, ist im Strukturalismus eines Saussure eher einer andauernden - einer mehr zufälligen und eingewöhnten, als notwendigen - Wiederholung von strukturellen Möglichkeiten geschuldet, denn einer rationalen Abstraktion, welche eine solche Beschränkung des Systems etablieren würde. Das im Bild die Verkopplung von Farbe und Form doch *systematisiert* ist, liegt an der Optimierung, die der Maler dem Material angedeihen ließ; und an der Auslegung der Bildstruktur durch den Betrachter, welcher nicht bloß Schichtungen von Material wahrnimmt.

---

<sup>288</sup> Boehm 2006: 20

<sup>289</sup> Boehm 2006: 21

<sup>290</sup> Boehm 2006: 22

<sup>291</sup> Boehm 2006: 22

Das Spätwerk Cézannes zeichnet sich durch seine *Unschärfe* aus; eine *Unbestimmtheit* der Zeichen, die wir Bildern ganz generell zukommen lassen möchten. Seine Werke widersetzen sich einer reibungslosen Wiedererkennbarkeit der Realität, indem wir in ihnen „nicht primär Dinge {sehen}, sondern eine Textur aus Farbformen, die zu sehen gibt {...}“.<sup>292</sup>



293

Wir müssen uns, um *mit* „der liquiden Struktur des Bildes“<sup>294</sup> zu sehen, gar nicht auf einen möglicherweise bestimmbareren semantischen Gehalt beziehen. Es scheint dem Freilegen einer solchen Struktur, die unbemerkt und wie von selbst unser Sehen anleitet, sogar eher förderlich, wenn man sich nicht auf Allzu-Gegenständliches festlegt. Dass ein solcher Gegenstandsbezug dem Bild zugeordnet werden kann, soll nicht bestritten werden. Aber von Interesse ist mehr das *Augenspiel*, das die Unschärfe des Bildes eröffnet: „Die kurzen und distinkten Wege sind dem Auge abgeschnitten, solche also, die es gestatten würden,

---

<sup>292</sup> Boehm 2007: 200

<sup>293</sup> Paul Cézannes: *La Montagne Sainte Victoire*, 1902-1906

<sup>294</sup> Boehm 2007: 200

die Farben und Formen ganz bestimmten Dingen schnell und eindeutig zuzuordnen {...}“.

295

Wohlfart spricht von einem „Augengespräch des Bildes“ an dem ich interpretierend teilnehme, wenn ich *die Augen in ihm spielen lasse*.<sup>296</sup> Ich sehe im Sinne der Bildstruktur allerdings nur, indem ich Unterscheidungen mache. Ich sehe keine homogene Masse mal dahin mal dorthin ziehen. Ich sehe nur, indem ich bestimmte Einheiten, von gleicher bis ganz unterschiedlicher Größe, und sei es nur vorübergehend, von anderen abgrenze und sie im selben Moment in das Ganze des Bildraums integriere. Dass ich die Unterscheidung selbst nicht sehe, tut hier nichts zur Sache. Sowie ich in Kippbildern kein Übergangsmoment feststellen kann, sondern das Gegebene einmal in diese und einmal hin zur jener Formation auswerte, so bin ich mir auch in der Ausübung meiner Sprache keiner Unterscheidung „bewusst“. Die Unterscheidungen passieren innerhalb den Möglichkeiten einer Struktur und das macht sich sprachlich. „Die Sprache täuscht sich nicht“, sagt Saussure; sie weiß, was signifikant ist und es gibt keine Irrtümer in den „falschen“ Analogiebildungen der Sprechteilnehmer.<sup>297</sup>

Aber eben nicht nur die Sprache ist ein Unterscheidungsvermögen, auch die Bildstruktur lässt uns sehen, indem wir differentielle und flüchtige Markierungen mit unserer Augenbewegung auf der Ebene der Bildlichkeit hinterlassen, verwischen, einprägen, vorzeichnen und so fort. Jedes einzelne dieser ausgegrenzten Elemente ist jedoch „*definitiv* unbestimmt“, sagt Boehm.<sup>298</sup> „Man kann niemals sagen, was dieser oder jener >tache< bedeutet. In seinen einzelnen Farbformen zieht sich das Bild gleichsam in völlige Stummheit, in Referenzlosigkeit zurück. Es steigert dabei aber seine Potentialität, die wir mobilisieren, wenn wir die einzelnen Elemente in einen Zusammenhang bringen, sie als Konstellation eines Ganzen >realisieren<.“<sup>299</sup> Die Farbe verkommt uns dann nicht mehr zur bloßen Eigenschaft der Dinge, sondern ist uns ein Instrument des Sichtbarmachens und fungiert für uns als ein variabel zu verwendender Baustein einer möglichen Konstellation.

Wir haben ein solches gedankliches Schema, dass sich aus unbedeutenden Elementen eine Bedeutung schafft, bereits angetroffen. Wie die Flecken, Punkte und Linien haben auch die Phoneme Teil an der Bedeutung, ohne selbst eine Bedeutung ihr Eigen nennen zu können. „Die Zeichenfunktion eines Phonems innerhalb einer höheren sprachlichen

---

<sup>295</sup> Boehm 2007: 200/201

<sup>296</sup> Wohlfart 2006: 172

<sup>297</sup> Saussure 2001: 219; Siehe auch 1.2.4

<sup>298</sup> Boehm 2007: 201

<sup>299</sup> Boehm 2007: 202

Einheit {im Bild: einer Figur/Konstellation} ist die, anzuzeigen, daß diese Einheit eine andere Bedeutung hat als eine gleichwertige Einheit {...}.“<sup>300</sup> Und wie für das Sehen der *liquiden Struktur* des Bildes für uns keine Semantik vonnöten ist, so braucht auch der Sprachwissenschaftler nicht die Bedeutung der Worte zu kennen „für die Feststellung der phonologischen Struktur einer Sprache {...}. Es reicht, die Distinktheit dieser Bedeutungen festzustellen.“<sup>301</sup>



302

Unter diesem Gesichtspunkt scheint mir die Analogisierung der Bild- und Sprachstrukturen nicht zu weit zu gehen und wir können mit Boehm für die Moderne von einem „Rückgriff auf ein bedeutungsfreies Alphabet an Flecken, Formen, Zeichen und Kürzeln“<sup>303</sup> sprechen. In dieselbe Kerbe schlägt Meyer Schapiro, wenn für ihn das impressionistische Gemälde Züge des verbalen Zeichens übernimmt: „Das Baum-Zeichen wird als ganzes als

---

<sup>300</sup> Jakobson 1974: 143

<sup>301</sup> Jakobson 1974: 143/144

<sup>302</sup> Paul Cézannes: Montagne Sainte Victoire, 1905

<sup>303</sup> Boehm 2007: 170

Baum erkannt, oftmals durch seinen Kontext; doch die Teile sehen kaum wie Blätter und Äste aus.“<sup>304</sup>

### 3.5.2 Monet und Seurat

Durch die Unschärfe der *bedeutungslosen* Bildelemente entsteht ein *Spielraum*, der dem Betrachter zur „visuellen Basis“ wird.<sup>305</sup> Aus dem „Mangel an Bestimmtheit“, den das Bild mit sich führt, entsteht ein „Überschuss an Sinn“, wie ihn auch die Sprache generiert, wo sich der *übertragene* nicht vom *wörtlichen* Sinn begradigen lässt.<sup>306</sup> Monet steigert die schillernde Vieldeutigkeit des Zeichens bis hin zu einer *visuellen Oszillation* von Zeichenpartikeln, weil „er darauf verzichtet, die einzelnen Elemente des Bildes mit einer erkennbaren, vom Auge überprüfbaren Form auszustatten“. Boehm spricht von „chromatischen Daten“, „die das Gemälde gerade wegen ihrer Kleinteiligkeit als eine Totalität erscheinen lassen“.<sup>307</sup> Da der Betrachter das Bild nie wird scharf stellen können, ist es einzig die Veränderung, die Auswertung der chromatischen Daten zu verschiedenen Formationen, welcher Monet Dauer verleiht.<sup>308</sup> So erkennen wir zwar {Bild nächste Seite}, dass es sich um strauchartige Bäume handelt, aber das erzählt uns nicht viel von der Sehbewegung, die uns fortwährend von der linken unteren Bildhälfte in die Tiefe des Gemäldes zieht. Sobald wir aufgehört haben, zu konstatieren, beginnt das Gras sich wie die Ausläufer einer gebrochenen Meerwelle um die Strauchfüße zu kräuseln. Die Zitronen vor dem unbestimmten Blau des Himmels könnten ebenso mit hoher Geschwindigkeit angeflogen kommen; es scheint sie mehr zu hageln, als dass sie durch unseren Blick festgestellt werden. Und schaffen wir es dennoch, so nur zu dem Preis, dass sich leicht rechts des Bildzentrums ein Herannahen von Grün und Gelb unserer Aufmerksamkeit bemächtigt. Nicht nur das durch die Bildkomposition zu seinem Rand hin eingeräumte Übertagen der Bäume scheint dem Geschehen eine Klammer zu geben: ebenso das sattere Grün lässt die hellere Bildmitte konkurrierend mit dem dunkleren Rand in den Vordergrund pulsieren. Auf die Überfülle an Bildinhalten reagieren wir mit einer ruckartigen Alternation dessen, was Vorder- und was Hintergrund ist. Und versuchen wir unseren Blick hineinzugraben in die Dichte des Blattwerks, so sind wir ganz angekommen bei den unsteten Kleinst-Formationen.

---

<sup>304</sup> Meyer Schapiro 2006: 272/273

<sup>305</sup> Boehm 2007: 204

<sup>306</sup> Siehe 3.3.2

<sup>307</sup> Boehm 2007: 205

<sup>308</sup> Boehm 2007: 206/207



309

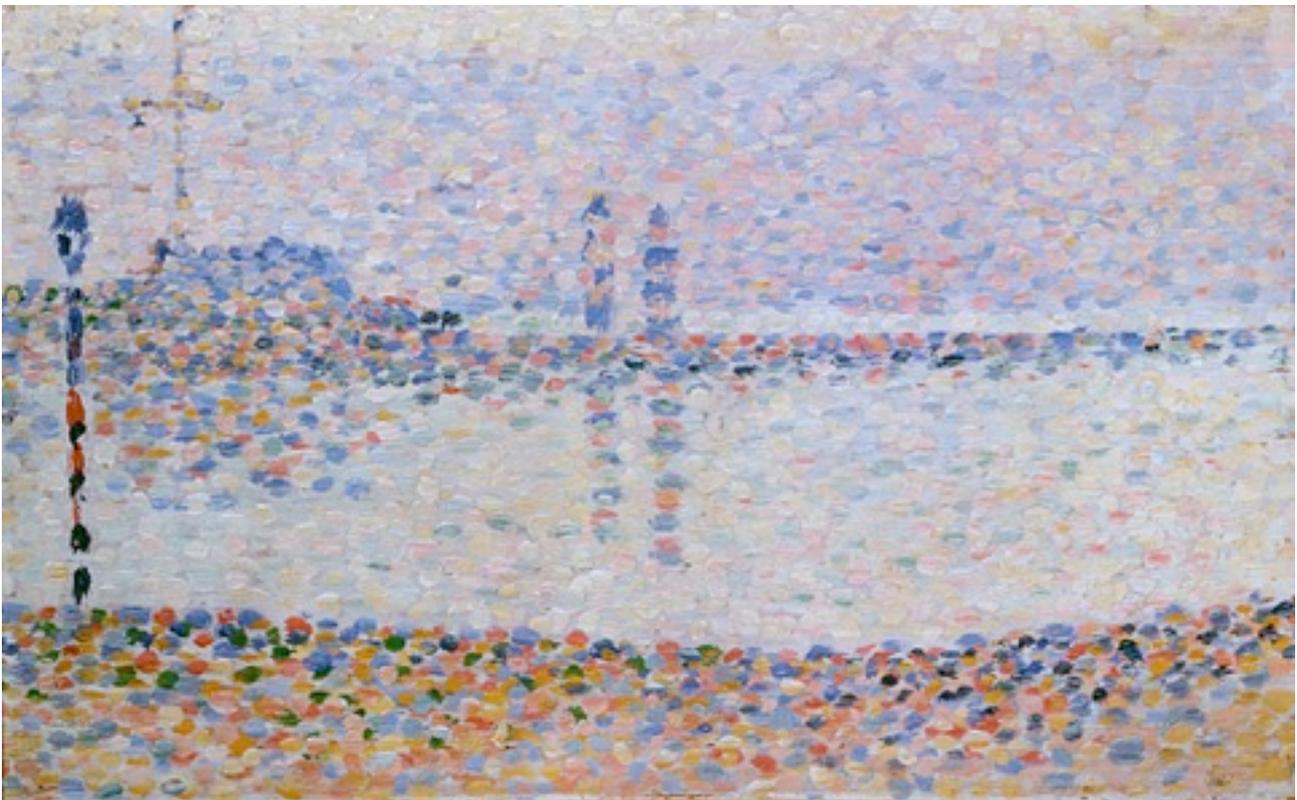
Auch Georges Seurat hat sich dieser *Hintergründigkeit aus farbigen Atomen*, die stets mehr als ein bloßer Hintergrund für eine Figur sind, bedient.<sup>310</sup> Wie ein dickklotziger Schneeregen, ein brüchig gewordener Nebel oder ein Schleier legen sich die an- und

---

<sup>309</sup> Claude Monet: *Unter Zitronenbäumen*, 1884

<sup>310</sup> Boehm 2007: 33

übereinandergesetzten Farbtupfer auf das mögliche Sujet seiner Darstellung, obwohl es sich stets auch umgekehrt verhalten könnte: ein Sujet, das seine hervortretende Sichtbarkeit erst dem Nebel der Farbatome verdankt. In jedem Fall ziehen die Unschärfe und Verschwommenheit die Kontemplation in die Länge. Während wir noch die Spiegelung im Wasser hervorheben, ersehen wir die gleichen Farbtöne über das Ganze Bild verstreut: wie die Sedimente von vorangegangenen Spiegelungen. Unser Blick ist gerade angesichts des Bedeutungs-los Punktuellen immer auf das Ganze des Bildes verwiesen. Zudem ist es das Oszillieren der Farbatome, welches uns erst die Tiefe eines Bildraums eröffnet; auch wenn eine gewisse Flächigkeit der Tupfer diesen Eindruck sehr kurzweilig anlegt und ihn gar zu konterkarieren scheint.



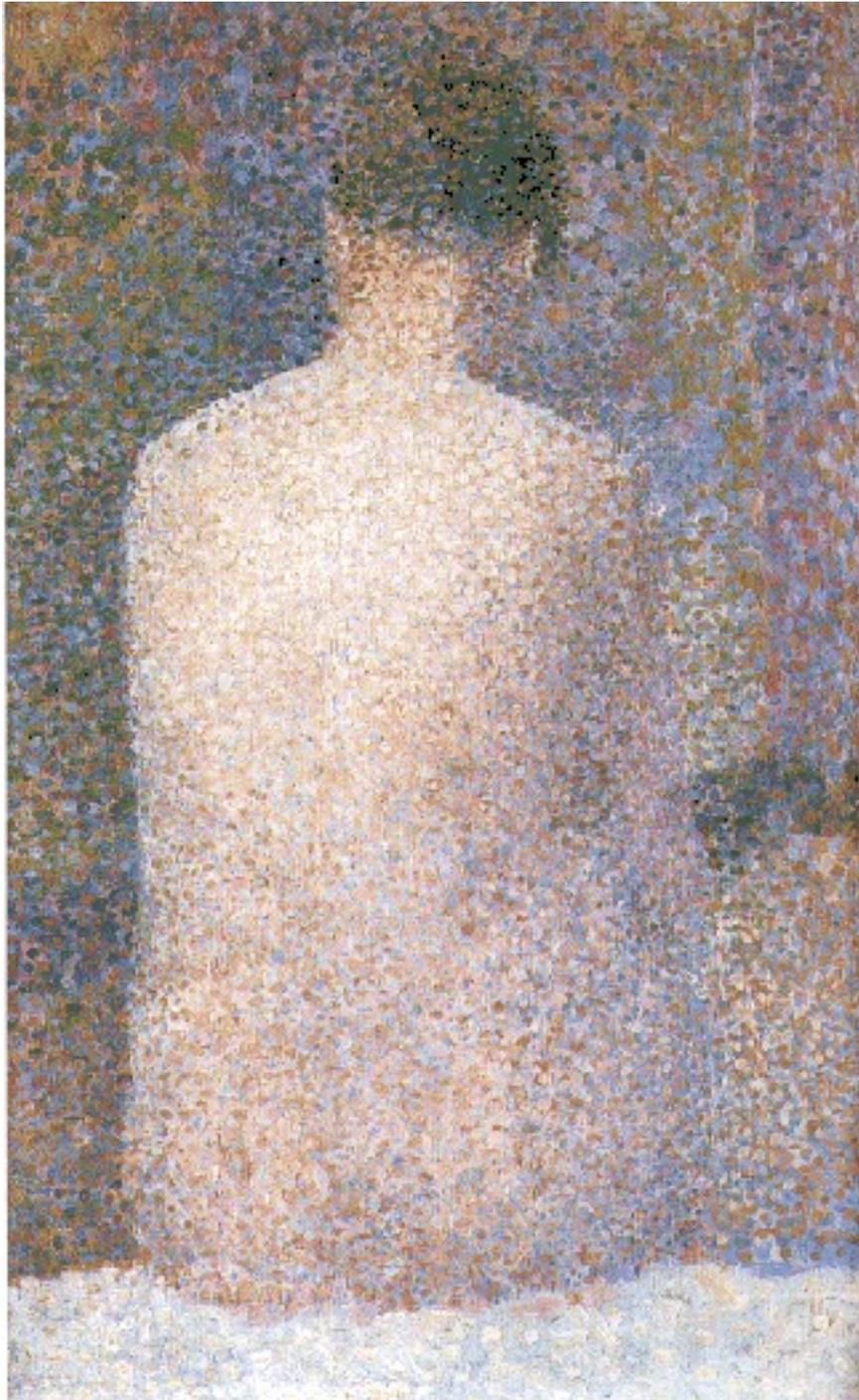
311

Selbst wenn er das Atmosphärische vernachlässigt und die Pointierung des Augenblicks zurückfährt, was ihm glücklicherweise nie ganz gelingen wird, zeigt uns Seurat die hervortretende Figur wie aus der bildlichen Matrix gewebt: „Die Figur ist eine Resultante des ikonischen Prozesses. Sie verjüngt sich gleichsam, erscheint mit der Emphase eines ersten Hervortretens.“<sup>312</sup>

---

<sup>311</sup> Georges Seurat: *Study for the Channel at Graveslines, Evening*, 1890

<sup>312</sup> Boehm 2007: 33



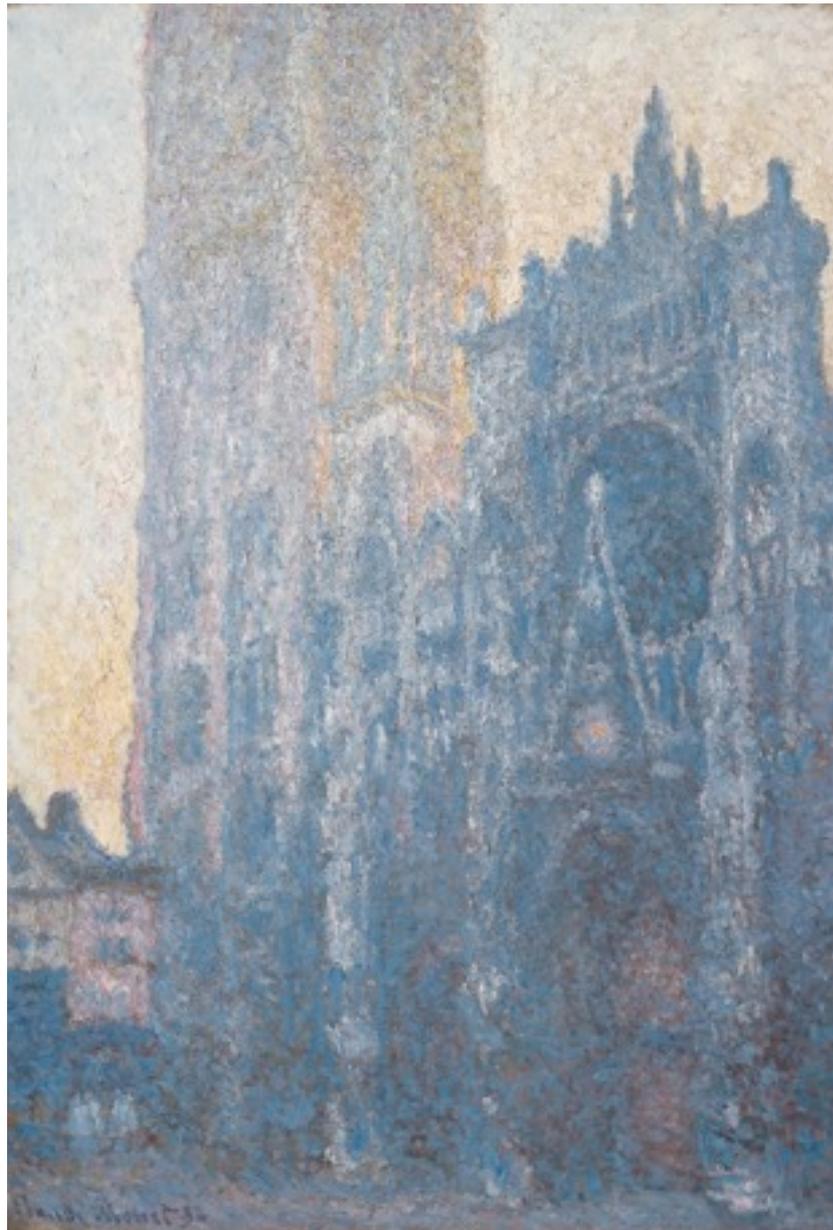
313

Es ist vermutlich aufgefallen, dass all meine Bildkommentare sehr wohl mit dem sprachlich Kodifizierten arbeiten; mit Gegenständlichem, das sich als solches aus dem Bild *heraussetzen* lässt. Es ist für mich aber einzig von Belang, dass sich dieses Gegenständliche darüber hinaus jederzeit auch als Teil einer Struktur zu sehen gibt, als in Formationen eingearbeitet erscheint. Was wir all diesen Bildern entnehmen dürfen, ist demnach das Herausstellen des Prozesshaften. Sie sind nicht erst durch die Analyse zu einem

---

<sup>313</sup> Georges Seurat: Akt-Studie zu *Les Poseuses*, 1878/88

Spielraum für die Augen geworden, sondern bieten die Unbestimmtheit ihrer Zeichen und Zeichenpartikel aktiv dar. Während wir noch ein Sujet auszumachen versuchen spaltet sich unsere Aufmerksamkeit. Boehm beschreibt das an Monets Kathedrale von Rouen (1894) wie folgt: „Einerseits fixiert sie sich auf das Gesicht des Gebäudes, andererseits folgt sie dem Kontinuum farbigen Lichts, welches das Gegenständliche begleitet und umhüllt. Was aber ist nun das Bild? Nicht das eine oder das andere, vielmehr: das eine *im* anderen.“<sup>314</sup>



Boehm hat hier in erster Linie das Zusammenspiel von Vorder- und Hintergrund, von Sujet und Bildgrund im Auge. Aber auch ohne uns dieser Termini bedienen zu wollen, können

---

<sup>314</sup> Boehm 2007: 47

wir auf Monets künstlerische Pointe hinweisen: er *intensiviert* das Ineinander von abhebbaren Inhalt und seinen Darstellungsbedingung, um den Prozess selbst, der das Bildsehen ermöglicht, „in Szene zu setzen“.<sup>315</sup> Das ist uns ebenso bereits in meinen Grundannahmen zum Bild untergekommen; Stichwort: die *Selbstreflexion* oder *Selbstbezüglichkeit* des künstlerischen Bildes.<sup>316</sup> Dazu gehört zum einen, dass die Bilder ihr Gemachtsein mitausstellen. In den hier gezeigten Bildern aus der frühen Moderne schiebt sich dieser Prozess noch sehr subtil in den Vordergrund.<sup>317</sup> Im Fortgang des 20. Jahrhunderts drohen die Bildwerke der Malerei dann förmlich plastisch zu werden, angesichts der ostentativ vielen Schichten Farbe, aus denen sie hervorgehen. Zudem wird das Werkzeug des Malens, der Pinsel, der Schwamm, die Leiste, ... immer mehr in markanten Bewegungen dem Bild eingeprägt. Das wirkt in höherem Maße desillusionierend, wenn darunter verstanden wird, dass uns das Bild gar nicht täuschen möchte, nicht das zum Verwechseln ähnliche Abbild sein will. Das Bild zieht sich ganz auf eine Ebene des Hervorbringens zurück, auf der ihm sein Sinn nicht mehr von außen geliehen werden muss. In den Worten Seels, macht das Kunst-Bild diesen „Prozeß der Differenzierung zwischen Bild-Objekt und Bild-Darbietung spürbar“; sinnigerweise hängt er noch an, dass es diesen Prozess „sogar zu seinem primären Sujet {macht}“.<sup>318</sup> Aus diesem Grund schien es mir geboten, eine Annäherung an das abstrakte Bild mit Hilfe der Bildwerke der frühen Moderne zu beginnen. In diesen Übergangsbildern wird die Agonie des Gegenständlichen, welche die abstrakte Malerei oftmals bereits überwunden hat, besonders deutlich sichtbar. Denn es handelt sich um Hybrid-Bilder, welche sich noch nicht zwischen Abbildung und reiner Bildlichkeit entschieden haben.

Diese Selbstbezüglichkeit des Bildes muss im noch Folgenden als die Selbstbezüglichkeit einer Struktur beschrieben werden; wie eine Sprache, die sich selbst berührt;<sup>319</sup> wie eine Struktur, die durch die Konfrontation mit einer abweichenden Praxis ihre Zeichen zu lesen mehr über sich selbst, mehr über ihre möglichen Verzweigungen erfährt.<sup>320</sup> Weil bisher auf das Ausführlichste vom referenzlosen Bild die Rede war, soll nun zum Abschluss dieses Abschnitts die referenzlose Sprache wieder in den Vordergrund drängen. Doch wo zeigt sich die Sprache in ihrer Selbstbezüglichkeit am Stärksten? Wo zeigt sich die Sprache als

---

<sup>315</sup> Boehm 2007: 49

<sup>316</sup> Siehe 1.1.3.1 und 1.1.3.2

<sup>317</sup> Stellt man jedoch den Aufruhr in Rechnung, von welchem die ersten öffentlichen Auftritte der Impressionisten begleitet wurden, so empfindet das vermutlich nur der abgeklärte Rückblick aus dem Heute so.

<sup>318</sup> Seel 2003: 271

<sup>319</sup> Merleau-Ponty 1993: 47

<sup>320</sup> Siehe 2.1.1.1

Sprache, das Wort und die Wendung, die Rhythmik und das Arrangement als mannigfache Verzweigung einer Struktur? In der Poesie, ist meine Antwort.

### 3.6 Poetizität

Ein guter literarischer Text, einer, der etwas auf *seine* Sprache hält, ist nicht informativ. Es darf nicht sein, dass wir leichtfertig die Zeichen hinter uns lassen können und ohne inne gehalten zu haben, beim Bezeichneten ankommen.<sup>321</sup> Für Merleau-Ponty ist „{d}er Sinn eines Buches“ daher „nicht primär gegeben aufgrund von Ideen, sondern vielmehr aufgrund einer systematischen und ungewohnten Variation der Sprech- und Erzählformen, beziehungsweise der bestehenden literarischen Formen“.<sup>322</sup> Die Abweichung lässt uns aufmerken; die Variation ist es, welche uns in ihren Bann zieht. Wie wir im sehenden Sehen stets die Darstellungsbedingungen unseres Sehens mitgeliefert bekommen, so lädt uns die sprechende Sprache dazu ein, angesichts einer spezifischen Konstellation von Zeichen zu verweilen. Wenn wir einen Elfriede-Jelinek-Text nur auf die Eckpunkte seiner Geschichte abklopfen, werden wir wenig davon mitbekommen, was uns die Autorin zu erzählen hat. Mit Seel können wir behaupten, dass, was in ihren Texten eigentlich *geschieht*, die inkompatiblen Sprechweisen sind, aus denen ihre Texte gefertigt sind. Zu den in Anschlag gebrachten sprachlichen Eigenheiten und kulturellen Jargons in *Die Kinder der Toten* schreibt Seel: „Zu den Idiomen, die hier tückisch ineinander verfilzt sind, ohne miteinander verwoben zu werden, gehört die Sprache des geographischen Lehrbuchs ebenso wie die der Werbung für Konsumgüter und politische Parteien, die der Kunstkritik nicht weniger als die der Journale für Schönheit und Fitneß, die Sprache der Nachrichtensendungen und Sportübertragungen nicht weniger als die des späten Heideggers, das erbauliche Reden religiöser Texte nicht weniger als des Heimatromans, {...}. Der Schrecken, den Jelinek verbreitet, ist ein sprachlicher Schrecken. Sie hat ein Undeutsch erfunden, das sich zu einem regulären Gebrauch des Deutschen so verhält wie die Untoten, von denen sie handelt {...}. Das ist keine Sprache, {...} die man darauf

---

<sup>321</sup> Natürlich gibt es in der Literatur, wie auch im Kino, den Standpunkt des Schöpfers, ganz hinter der Erzählung verschwinden zu wollen. Die Kunst dieser Erzählform, dieser Sprache, besteht darin, alles Gemachtsein zu verheimlichen und kann uns daher per definitionem nicht besonders interessieren. Hartnäckige Formalisten werden gegen diese Position sowieso einwenden: Es gibt keinen Realismus in der Kunst. Die bloße Anwesenheit einer Kamera ist bereits ein Eingriff, denn sie kann immer nur einen gewissen Ausschnitt wiedergeben. Zudem: womöglich werden wir gerade der unscheinbaren Leichtigkeit des Erzählten wegen erst auf die Leichtigkeit und Unscheinbarkeit des Erzählens aufmerksam.

<sup>322</sup> Merleau-Ponty 1993: 16/17

überprüfen könnte, ob ihre Beschreibungen angemessen sind. Denn es ist eine Sprache, die bei allem, wovon sie spricht, von der Unangemessenheit allen Sprechens spricht.“<sup>323</sup>

Elfriede Jelinek ist zweifelsohne eine Sonderfall. Jedoch hält uns ihr Undeutsch bei der Stange. Doch was heißt Undeutsch? Sie entnimmt alle ihre Wendungen der deutschen Sprachstruktur und zeigt uns gerade deren Dehnbarkeit. Ihre Wortspiele fußen darauf, dass die Bausteinhaftigkeit der Worte auch zum Missbrauch einlädt.<sup>324</sup> Doch was heißt Missbrauch? Die Sprache kennt keine Irrtümer, solange es sich um mögliche Zergliederungen ihrer Struktur handelt und die Anklänge und Assoziationen einem ihrer Schemata entnommen sind. Was uns Jelinek auch zeigt und Seel ebenso hervorhebt, ist demnach, dass wir uns mit den Mitteln der Sprache den „wirklichen“ Sachverhalten immer nur annähern; dass unsere Beschreibungen immer nur mehr oder weniger angemessen sind; und dass allein schon auf Grund der Verfasstheit der Sprachstruktur, als aus negativen Differenzen sich zusammensetzend, die Zeichen der Sprache und ihre Konstellationen niemals passgenau Anwendung finden werden.

Das führt uns von einem literarischen Umgang mit Sprache im Allgemeinen zu dem der Poesie im Besonderen. Wie Jakobson werde ich mich hierbei um keine Definition von Poesie bemühen. Jakobson schlägt hingegen vor, poetische Texte als solche zu werten, wenn die *Poetizität*, als eine von vielen Funktionen der Sprache, eine dominierende Rolle in ihnen übernommen hat. „Doch wodurch manifestiert sich die Poetizität? - Dadurch, daß das Wort als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird. Dadurch, daß die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbständigen Wert erlangen.“<sup>325</sup>

Holenstein fügt noch hinzu, dass durch diese Einstellung dem sprachlichen Zeichen gegenüber das Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem *desautomatisiert* wird.<sup>326</sup>

Das Zitat verortet uns die Worte auf einer Ebene des Selbstbezugs von Sprache, wie wir zuvor die Elemente des Bildes auf eine Ebene der Bildlichkeit gezogen haben. Befreit davon, nur der Stellvertreter eines Signifikats zu sein, wird das Wort plötzlich zum Bindeglied zwischen den Signifikaten; zu einem Aus- oder Durchgangspunkt von Anklängen, sei es in der Materie der Laute oder in der Welt der Vorstellungen. Die Entkoppelung des Zeichens von seinem Bezeichneten, die Desautomatisierung dieses

---

<sup>323</sup> Seel 2003: 251

<sup>324</sup> „Warten als ein auf ein Anders Sein aus sein? In der Auszeit des Seins?“ in: Der Tod und das Mädchen 2 (Dornröschen) Jelinek 2003: 27, Berliner Taschenbuch Verlag

<sup>325</sup> Jakobson 1989: 79

<sup>326</sup> Jakobson 1989: 67

Verhältnisses, ist nicht die Aufspaltung der Saussure'schen Zeicheneinheit, die sowieso brüchiger ist, als man meint, sondern die Ablehnung einer Idee von Zeichen, dem sein Sinn und seine Bedeutung nur geliehen, nur von einem wirklichen Gegenstand, auf den es referiert, verbürgt sind. Sowie das Bild seine „Botschaft“ aus sich heraus entwickelt und für sich behält, so ist auch die Poesie nicht auf Kommunikation im engeren Sinne aus.<sup>327</sup> „Man sieht schnell, dass die Idee, ein poetischer Text sei eine zwecks Kommunikation verfertigte Botschaft, offenkundig etwas sehr Absurdes hat. Die Gegenthese lautet vielmehr, dass der poetische Text eine *Manifestation* ist, eine sprachliche Verdichtung, die ihren Zweck in sich selbst hat und sich vielleicht gerade deshalb dagegen sperrt, in dem Sinne Kommunikation zu sein, wie normale Sprache in der Regel Kommunikation ist.“<sup>328</sup> Die poetische Funktion arbeitet am sprachlichen Material als solchem: an „Reimen, rhythmischen Figuren, grammatikalischen Strukturen, Wortspielen, {...}“.<sup>329</sup> Sie versucht, das sprachliche Zeichen *spürbar* zu machen und verbleibt hierbei ganz auf der Ebene der Struktur. Sie macht sich deren Virtualität zu Nutzen und benötigt für ihre Selbstreferenz deshalb keine Semantik.<sup>330</sup> Sie berührt sich selbst, indem sie sich Aufschluss über ihre formalen Möglichkeiten gibt und sich die eine oder andere Neuerung manifestiert. Der Sinn ist in der sprechende Sprache der Poesie nicht von der Weise seines Gesagtseins abtrennbar. Aber all das wissen wir bereits durch das sehende Sehen von Bildern.

---

<sup>327</sup> „Ist der poetische Text eine Botschaft, die der Dichter seiner Leserschaft als Kommunikat mitteilt? Wenn es in der Poesie darum ginge, etwas mitzuteilen, dann würde man den Faust 2 als misslungen bezeichnen müssen.“ Simon 2009: 179

<sup>328</sup> Simon 2009: 179

<sup>329</sup> Simon 2009: 185

<sup>330</sup> Simon 2009: 185

„Anstatt auf die referentielle Bedeutung des Gesagten zu achten, wird der Leser auf die von einem poetischen Text betonten rhetorischen Figuren und Tropen aufmerksam, achtet auf rekurrente Strukturen und auf semantische Isotopiephänomene. Bei dieser primären Orientierung auf die Materialität der Sprache rückt die in der Normalsprache vorherrschende Gegenstandsbezogenheit in den Hintergrund.“

Simon 2009: 215

#### 4. Das Zeichen und die Struktur

Saussure hätte in seiner Untersuchung der Sprache gerne, wie andere Wissenschaften auch, mit den kleinsten Einheiten und den einfachsten Elementen begonnen. Wären diese einmal gewonnen und vollständig bestimmt, so hätte der Sprachwissenschaftler seine Aufgabe restlos erfüllt, indem er alle Erscheinungen seines Gebietes auf ihre letzte Grundlage zurückzuführen vermochte.<sup>331</sup> Saussure hat jedoch nicht geglaubt, dass sich eine adäquate Annäherung an seinen Gegenstand in dieser Art vollbringen lassen werde. Er zog es vor, und das macht ihn zu einem der frühen Strukturalisten, zuerst das Ganze, das diese Einheiten umschließt, in den Blick zu nehmen. Denn die größte Schwierigkeit der Sprachwissenschaft besteht für ihn darin, Einheiten zu definieren. „In der Sprache {langage}, von welcher Seite man sich ihr auch nähert, gibt es überhaupt keine abgegrenzten und in sich bestimmten Individuen, die sich mit Notwendigkeit der Aufmerksamkeit darbieten. Sobald man das Gegenteil annimmt, wie es auf den ersten Blick natürlich ist, wird einem bald klar, daß man nur willkürlich und ohne Methode diese oder jene Tatsache isoliert hat, die in Wirklichkeit mit einer großen Zahl anderer zusammengehört {...}.“<sup>332</sup> In den Worten Ludwig Jägers ist es für die Sprache konstitutiv, dass auf Grund ihrer *differentiellen Natur* keine sprachlichen Entitäten „an der materiellen Oberfläche der Sprache {...} Gesichtspunktfrei ablesbar“ sind.<sup>333</sup> Dass man im *Cours* bisweilen den Eindruck gewinnen kann, dass es die Worte sind, welche als die maßgebenden Einheiten fungieren, ist etwas missverständlich. Es handelt sich hierbei um eine Vereinfachung, welche Saussure in Kauf nimmt: „denn das Wort ist, trotz der Schwierigkeit, es zu definieren, eine Einheit, die sich dem Geist aufdrängt, etwas Zentrales im Mechanismus der Sprache {...}“.<sup>334</sup> Viele Wörter aber sind „zusammengesetzte Einheiten, in denen man leicht die Untereinheiten unterscheidet (Suffixe, Präfixe, Stämme); {...}. Umgekehrt gibt es Einheiten, die umfangreicher sind als Wörter: die Komposita {...}, Redensarten {...}, Flexionsformen {...} usw. Diese Einheiten stellen aber der Abgrenzung dieselben Schwierigkeiten entgegen wie die eigentlichen Wörter, und es ist außerordentlich schwer, in einer gesprochenen Reihe das Zusammenspiel der Einheiten, die darin zusammentreffen, zu entwirren und zu sagen, mit welchen konkreten Elementen eine Sprache operiert.“<sup>335</sup> Doch das ist noch nicht alles:

---

<sup>331</sup> Saussure 2001: 132

<sup>332</sup> Saussure 2003: 86

<sup>333</sup> in: Saussure 2003: 34

<sup>334</sup> Saussure 2001: 132

<sup>335</sup> Saussure 2001: 126 „Allerdings wissen die sprechenden Personen von diesen Schwierigkeiten nichts; alles, was in irgendeinem Grade bedeutungsvoll ist, erscheint ihnen als konkretes Element und sie unterscheiden es ganz unfehlbar.“

auch das Präsens, das Passiv und der Plural sind sprachliche Einheiten. „Man muß also die konkrete Einheit in etwas anderem als in den Wörtern suchen.“<sup>336</sup>

Saussure wird die Herausforderung deshalb von der Seite des Wertes aus angehen, weil das ein Gesichtspunkt ist, der alle sprachlichen Einheiten durchzieht, und weil Werte immer im Verbund mit oder in Opposition zu anderen Werten betrachtet werden. „Außerdem zeigt uns der so bestimmte Begriff des Wertes, daß es ganz irrig wäre, ein Glied schlechthin als die Einigung eines gewissen Lautes mit einer gewissen Vorstellung zu betrachten. Eine solche Definition würde bedeuten, daß man es von dem System, von dem es ein Teil ist, abtrennt und vereinzelt; es würde bedeuten, daß man mit den Gliedern beginnen und durch ihre Summierung das System konstruieren kann, während man im Gegenteil von dem in sich zusammenhängenden Ganzen ausgehen muß, um durch Analyse die Bestandteile zu gewinnen, die es einschließt.“<sup>337</sup> Überflüssig zu erwähnen, dass es sich in meiner Argumentation mit dem Bild ganz gleich verhält. Wir können den Inhalt von Bildern nicht einfach zusammenbuchstabieren, die Elemente addieren und am Ende unseres Tuns den Bildsinn als Ergebnis ablesen. Die Bildzeichen sind sehr wohl systematisierbar, wenn darunter verstanden wird, dass sie alle fortwährend daran beteiligt sind, exponierten Bildentitäten einen Wert für das Ganze des Gemäldes zuzusprechen. „In jedes existierende Zeichen GEHT also in jedem Augenblick ein bestimmter Wert EIN, {...} der immer nur auf Grund der Gesamtheit der Zeichen bestimmt ist, die zum selben Zeitpunkt vorkommen oder eben nicht vorkommen; und da sich die Anzahl und der reziproke sowie relative Aspekt dieser Zeichen von einem Moment zum anderen auf unendliche vielfältige Weise ändert, wird sich das Ergebnis dieser Aktivität im Hinblick auf jedes Zeichen und im Hinblick auf die Gesamtheit ebenfalls von einem Moment zum anderen auf unberechenbare Weise ändern.“<sup>338</sup>

Dieser Fokus auf das Ganze und Systemische eines Zeichenzusammenhangs hat Saussure jedoch nicht dazu gebracht, die Erforschung des einzelnen Zeichens hintanzustellen. Ganz im Gegenteil: er muss es gerade als in die Struktur *aufgespreizt* und von ihr durchzogen zeigen. Aus diesem Grund wird an dieser Stelle nun nachgeholt, was in der Rekapitulation der Saussure'schen Theorie bis jetzt ausgespart blieb: die *syntagmatischen* und die *assoziativen* Reihen.

---

<sup>336</sup> Saussure 2001: 126

<sup>337</sup> Saussure 2001: 135

<sup>338</sup> Saussure 2003: 157

## 4.1 Syntagmatischen und assoziativen Reihen

4.1.1 Die Beziehungen, welche die Glieder eines Sprachzustandes zueinander unterhalten, „gehen in zwei verschiedenen Sphären vor sich, deren jede eine bestimmte Art von Werten hervorbringt“.<sup>339</sup> Die so gewonnenen Werte „entsprechen zwei Arten unserer geistigen Tätigkeit, die beide für das Leben der Sprache unentbehrlich sind“. „Einerseits gehen die Worte infolge ihrer Verkettung beim Ablauf irgendwelcher Aussagen Beziehungen unter sich ein, die auf dem linearen Charakter der Sprache beruhen“<sup>340</sup> - Saussure nennt das *Anreihung* oder *Syntagma*. In eine solche Anreihung aus aufeinanderfolgenden Elementen „hineingestellt, erhält ein Glied seinen Wert nur, weil es dem vorausgehenden oder dem folgenden oder beiden gegenübersteht. Andererseits aber assoziieren sich außerhalb des gesprochenen Satzes die Wörter, die irgendetwas unter sich gemein haben, im Gedächtnis, und so bilden sich Gruppen, innerhalb deren sehr verschiedene Beziehungen herrschen. So läßt das Wort *Belehrung* unbewußt vor dem Geist eine Menge anderer Wörter auftauchen“<sup>341</sup> - Saussure bezeichnet das als *assoziative Beziehungen*.



Die syntagmatische Beziehung besteht *in praesentia*, schreibt er weiter, während die assoziative Beziehung ihre Glieder *in absentia* in eine mögliche „Gedächtnisreihe“ stellt.<sup>342</sup> Mir scheint nun aber nicht so sehr das Wesentliche zu sein, dass es sich im Fall des Syntagmas um eine „Kette des Sprechens“ handelt, welche *ausgedehnt* ist und „von der Zeiterstreckung getragen“<sup>343</sup> wird, und im Fall der assoziativen Beziehungen nicht. Sondern, dass wir es in beiden Fällen mit Reihungen zu tun haben, hinter denen sich der ordnende Charakter einer Struktur bemerkbar macht. Die Sprache bietet uns eine sehr große Anzahl von Mustern an; „{u}nser Gedächtnis hat einen Vorrat aller Typen von mehr

<sup>339</sup> Saussure 2001: 147

<sup>340</sup> Saussure 2001: 147

<sup>341</sup> Saussure 2001: 147

<sup>342</sup> Saussure 2001: 148

<sup>343</sup> Saussure 2001: 147

oder weniger zusammengesetzten Anreihungen {...}, und sobald wir sie anwenden, spielen die assoziativen Gruppen mit hinein, um unsere Wahl zu bestimmen.“<sup>344</sup> Die beiden Untereinheiten *schmerz* und *lich* setzen wir ohne zu zögern gewinnbringend zusammen, weil sie in uns ein in eine Reihe gestelltes Muster wach rufen: *lieblich*, *peinlich*, *herzlich* usw.<sup>345</sup> Das einzelne, ausgewählte Zeichen, als welches im oben platzierten Diagramm *Belehrung* fungiert, ist stets der Kreuzungspunkt verschiedenster Reihen; wobei die Summe aller möglichen Reihen für Saussure unbestimmt ist; denn man kann „nicht von vornherein sagen, wie groß die Anzahl der Wörter sein wird, die das Gedächtnis darbietet, noch in welcher Ordnung sie auftreten.“<sup>346</sup> Immer aber wird es sich um Möglichkeiten handeln, welche eine virtuelle Struktur bereitstellt. Unter diesem Gesichtspunkt kann auch die „falsche“ Anreihung konstitutiv für das im Kreuzungspunkt liegende Zeichen werden; denn „falsch“ kann lediglich bedeuten, dass man mit einer von der Allgemeinheit der Sprachteilnehmer nicht genutzten Möglichkeit konfrontiert ist; dass wir es mit einer unüblichen Interpretation der Struktur zu tun haben, welche darum nicht weniger sprechend sein muss.<sup>347</sup> Saussure fasst das an anderer Stelle in prägnantere Begriffe, wenn er vom Syntagma als der „parole effective“ spricht; das Syntagma als die tatsächliche Aktualisierung einer Struktur. Das Assoziieren von sprachlichen Einheiten wiederum und die damit verbundene Gewähr-Werdung einer Struktur, bezeichnet Saussure als „Parallele“ oder „parole potentielle“: als „der Gesamtheit der Elemente, die der Geist entwirft und assoziiert, oder der Ordnung, in der ein Element als abstraktes inmitten anderer möglicher Elemente existiert, {...}“.<sup>348</sup>

Da wir in unserem Sprachverhalten jederzeit auch antizipieren müssen, setzt sich das Syntagma also nicht einfach aus einem Davor und Danach zusammen. Unser vorausseilendes Verständnis sieht den Satz oder eine Wendung gewissermaßen ab einem bestimmten Zeitpunkt von seinem Ende her; es stellt im Geist bereits jene Elemente nebeneinander, welche die zeitliche Entfaltung uns dann erst später hören lässt. Zudem ist es in Bezug auf das Syntagma nicht jene „Freiheit der Zusammenstellung“ im Sprechen, für welche Saussure sich interessiert, sondern jene fertigen Redensarten, die nicht improvisiert sind, die bereits wie einzelne Zeichen einer Struktur gehandhabt und von ihr

---

<sup>344</sup> Saussure 2001: 154/155

<sup>345</sup> Saussure 2001: 152

<sup>346</sup> Saussure 2001: 151

<sup>347</sup> „Der Grammatiker ist oft in Versuchung, Irrtümer in den spontanen Zergliederungen der Sprechenden zu sehen; in Wirklichkeit ist aber die subjektive Analyse ebenso wenig falsch wie die >falsche< Analogie. Die Sprache täuscht sich nicht.“ Saussure 2001: 219

<sup>348</sup> Saussure 2003: 126

gleichsam aufgeboten werden.<sup>349</sup> Und auch wenn wir dann oftmals nur *ein* bestimmtes Wort ausgesprochen haben, so hat unser Geist, in blitzschneller Dauer, eine Auswahl aus mehreren sich um einen Einsatz bewerbenden Kandidaten, getroffen. Insofern ist nicht das Bedeutende, dass die eine Reihe gleichzeitig und die andere in der Zeit ist, sondern dass beide zusammenwirken und dem Gesprochenen zugleich etwas Simultanes und etwas Sukzessives geben.

In ablehnender Haltung bringt Saussure so dann die Idee einer „unkörperlichen Syntax“ ins Spiel, welche „außerhalb dieser im Raum verteilten materiellen Einheiten“ existierte.<sup>350</sup> Vermutlich begründen sich seine Vorbehalte durch die Vorstellung einer konstruierbaren, abstrakten Grammatik, welche man dahinter am Werk sehen könnte und welche für Saussure angesichts der Lebendigkeit der Sprache keine Plausibilität hat. Ich halte die Annahme einer unkörperlichen Syntax, als eine Verschränkung verschiedenster Reihen von Zeichen hinter oder vor dem aktuell zum Zug gekommenen Zeichen, dennoch für äußerst hilfreich, wenn man das Wirken der Sprachstruktur einsehen möchte. Diese wird sich naturgemäß niemals zur Gänze *zeigen*, wird, der leichten Verständlichkeit des Gesprochenen wegen, das ja stets etwas bestimmtes sagen will, verdeckt und bloß potentiell bleiben.<sup>351</sup> Abermals wird also das Zeichen als ein positiver Sachverhalt zurückgewiesen werden müssen. „Es genügt {...} nicht, dass man vom positiven Standpunkt aus *schneller* wählt, weil es das bedeutet, was man ausdrücken will. In Wirklichkeit ruft eine Vorstellung nicht eine Form hervor, sondern ein ganzes latentes System, vermöge dessen man die zur Bildung des Zeichens notwendigen Anhaltspunkte erhält.“<sup>352</sup>

**4.1.2** Es gibt Momente, in denen dieses latente System sichtbar wird, in denen das Zeichen als ein strukturelles verstanden wird und die Sprache sich selbst berührt. Eine solchermaßen in den Vordergrund gerückte Sprachstruktur zeigt uns die Poesie. In ihr wird überhaupt nur verstanden, was es zu verstehen gibt, wenn man gewillt ist, allen Anklängen, die vom einzelnen Zeichen ausgehen, nachzusinnen. Der Poesie kommt, wie dem Bild, eine „Zwiespältigkeit“<sup>353</sup> zu, die sich auf das einzelne Zeichen überträgt. Die

---

<sup>349</sup> Saussure 2001: 149

<sup>350</sup> Saussure 2001: 165

<sup>351</sup> Um das Bild als einen Möglichkeitsspielraum aus bestimmten und unbestimmten Momenten zu zeigen, hat Boehm in ähnlichem Sinne für das Bild als Ganzes die Vorstellung einer *stehenden Potentialität* angedacht. Boehm 1978: 458

<sup>352</sup> Saussure 2001: 155

<sup>353</sup> Boehm 1978: 451

sich verzweigende Strukturhaftigkeit des Gesagten ist ihr eigentliches Programm und auch sie ist um das „*Herausstellen von Aspekten des eigenen Erscheinens*“<sup>354</sup> bemüht.

In den Gedankengängen Jakobsons holt die poetische Funktion das Prinzip des Paradigmas oder der Äquivalenz - das nicht von ungefähr an die assoziativen Beziehungen Saussures gemahnt - „aus der Tiefendimension der paradigmatischen Archive auf die syntagmatische Achse des Redeverlaufs“ herauf.<sup>355</sup> Sie macht es, dass für wenige Augenblicke und in begrenzten Ausschnitten ein allgemeiner strukturaler Gehalt konkret wird. Simon skizziert das wie folgt: „Man kann *Hund* als Einzelfall des Paradigmas Haustier verstehen und das Wort zum Beispiel durch *Katze* oder *Papagei* ersetzen. Die resultierenden Syntagmen würden zwar paradigmatische Äquivalenzen auf der Achse der Kombination erzeugen, aber eine Auflistung der gestorbenen Haustiere macht keinen Text poetisch.“ Das ändert sich, wenn wir *Hund* in eine durch den Reim organisierte Reihe stellen. „Der Mund ist gestorben / sein Grund ist verborgen“ ist zwar, „zweifelsohne, keine gute Poesie“, aber es scheint doch „die Frage immerhin erwägenswert zu sein, ob ein poetisches Bauprinzip vorliegt“.<sup>356</sup> Ebenso könnten wir die in *Hund* entfernt anklingenden Signifikate wie *Schuff* oder *unterwürfig* zur Verzweigung nutzen;<sup>357</sup> Ähnlichkeiten im Lautbild, werden auf Äquivalenzen oder Unterschiede im Bereich der Bedeutung hin losgelassen. In jedem Fall findet eine gewisse Sichtbarmachung des sprachlichen Materials statt, wenn mehr sein Verzweigungspotential thematisiert wird, als die möglichen semantischen Referenzen.

Jakobson hat darauf hingewiesen, dass es hierbei auffallende Entsprechungen zwischen der Sprache und der Ordnung eines Musikstückes gibt. Die Musik, welche wie die poetische Sprache, „nicht auf ein außer ihr liegendes Ziel hinzustreben“ scheint, ist eine Sprache, die sich selbst bezeichnet.<sup>358</sup> Ihre Syntax ist eine „Syntax der Äquivalenzen“. Sie generiert in ihrer Entfaltung „{u}nterschiedlich aufgebaute und angeordnete Parallelismen in der Struktur“, welche es dem Interpreten ermöglichen, „von jedem unmittelbar wahrgenommenen musikalischen signans auf weiter entsprechende Konstituenten (z.B. Folgen) und das zusammenhängende Ganze dieser Konstituenten zu schließen und es zu antizipieren. Das Ineinandergreifen der Teile sowie ihre Integration in ein kompositionelles

---

<sup>354</sup> Seel 2003: 276; Siehe auch 1.1.3.2

<sup>355</sup> Simon 2009: 184

<sup>356</sup> Simon 2009: 185/186

<sup>357</sup> „Der Hund ist gestorben / doch der Schuff in ihm besteht fort, er ward unterwürfig geborgen / doch gab er dem Laster alsbald Hort ...“

<sup>358</sup> Jakobson ist ehrlich bis polemisch verwundert: „Warum richten sich gegen nichtgegenständliche, nichtdarstellende abstrakte Malerei und Skulptur noch immer heftige Angriffe, Verachtung, Spott, Beschimpfung, Verwirrung, manchmal sogar Verbot, während die Forderung nach Nachahmung der äußeren Wirklichkeit seltene Ausnahmen in der langen Geschichte der Musik sind?“ Jakobson 1988: 287

Ganzes fungieren gerade als das eigentliche musikalische signatum.“<sup>359</sup> Das führt ihn im Anschluss daran zu der bereits wiederholt zitierten Wirkungsbeschreibung, dass bei Musik, Dichtung und nicht-gegenständlicher Malerei eine *introversive Semiosis* am Werk ist.<sup>360</sup> Mit Simon können wir für die behauptete Selbstbezüglichkeit der (poetischen) Sprache hinzufügen: „Die poetische Funktion **zeigt** ihre eigene Diskursgrammatik, sie **stellt** das Organon ihrer Funktionen {...} **dar**, sie **exponiert** sie.“<sup>361</sup>

**4.1.3** Wie lässt sich nun etwas Analoges vom Bild behaupten? Indem man das einzelne Bildzeichen als im gleichen Sinn in eine Struktur eingespannt auffasst. Das sich bildlich positiv Exponierende ist der Kreuzungspunkt verschiedenster Reihen von Zeichen, wobei der Kreuzungspunkt durch die über das Bild verteilten Äquivalenzen jederzeit auch an andere Stellen im Bild verschoben werden kann. Das einzelne Bildzeichen moduliert: es „verdeutlicht sich und gelangt zum sprachlichen{/sichtbaren} Dasein nur durch das, was es von anderen Elementen erhält, und durch die Modulation, die es auf alle anderen überträgt.“<sup>362</sup>



363

<sup>359</sup> Jakobson 1974: 170/171

<sup>360</sup> Siehe den Anfang von 3.

<sup>361</sup> Simon 2009: 244

<sup>362</sup> Merleau-Ponty 1993: 50

<sup>363</sup> Jackson Pollock: *Number 8*, 1949

In vielen Bildwerken Pollocks lassen sich bestimmte Farbtöne über die gesamte Bildfläche verfolgen. Wie eigene Schichten sind sie übereinander gelegt. Das sich dies vermutlich tatsächlich so im Prozess des Malens zugetragen hat, tut hier nichts zur Sache. Denn der selbe Farbton bildet nur eine mögliche Verwandtschaftsreihe unter vielen aus. Im Gleichen können alle eher senkrecht oder diagonal orientierten, bzw. gekrümmten Farbschlieren zu jeweils einer Reihe zusammengeordnet werden. Oder man beginnt alle von „hinten“ nach „vorne“ „aufsteigenden“ Elemente im Gegensatz zu den „absinkenden“ zusammenzufassen. Doch kein Element scheint durch die Einordnung in eine Reihe an seinem Ort fest-gestellt zu sein; stets ist alles eine Übertragung, eine Modulation vom einen zum anderen hin. Der Kreuzungspunkt aus verschiedenen Reihen ist zugleich der pointierteste und flüchtigste Ort des Bildgeschehens.

Nach dieser Auffassung sind die dichtesten Stellen im Bild jene, wo sich das vielseitigste Verzweigungspotential zeigt und die Tendenz zur Abweichung in eine andere Reihe am vehementesten auftritt. Es handelt sich also nicht um die Orte mit der größten Opazität. Gewissermaßen sind es sogar die durchlässigsten Stellen, weil sie am meisten Brüche mit einer analogen Anschauungsweise offenbaren. In ihnen ist das Zusammenspiel von bestimmt und unbestimmt am regsten. Sie erweisen sich auf die sie unterfütternde Struktur hin als durchlässig.

Die Saussure'sche Struktur wird oft als ein Netz oder Gitter beschrieben, das den einzelnen Einheiten ihren Ort zuweist.<sup>364</sup> In seiner Anwendbarkeit auf das Bild habe ich gegen diese Vorstellung nichts einzuwenden, solange das Netz immer wieder neu geknüpft werden kann, die Proportionen der einzelnen Maschen von einander abweichen, nach keiner geometrischen Ordnung ausgerichtet sind und dem Netz auch eine gewisse Plastizität in Form von Erhöhungen und Vertiefungen eignet. Brauchbar ist das gedankliche Bild eines Netzes, weil es die Zeichen als die Verbindungs- oder Knotenpunkte verortet. Denn das Saussure'sche Zeichen war immer auch ein *Grenzsignal*, welches genau an dem Punkt des Umspringens zu suchen ist, wo sich ein Bedeutungsort von einem anderen abgrenzt. Bereits das Phonem ist für Saussure ein Unkörperliches, ist die Schnittstelle, die wir in unserem Be-deuten vollziehen, ist ein bloßes Verhältnis und keine Qualität des lautlichen Materials selbst. Das erinnert uns an

---

<sup>364</sup> „Saussure stellt sich die Sprache als ein komplexes Netzgitter vor, in dem die sprachlichen Zeichen jeweils an den Knotenpunkten stehen. {...} dass die Bedeutung eines Zeichens sein Ort in der Struktur ist. Und dieser Ort ist nichts weiter als eine Funktion von Differenzen.“ Simon 2009: 65

die Boehm'schen Binnenörter, die sich im Bild gegeneinander ausgrenzen.<sup>365</sup> Neben der negativen Bestimmung der Binnenörter gibt es aber gerade in der nicht-darstellenden Malerei eine „interne Nichtarbitrarität“<sup>366</sup> im Bild, welche durch die von einer Bildstruktur angeleiteten Äquivalenzen gewährleistet wird. Das in seinem möglichen Bedeuten einer bildfremden Wirklichkeit so arbiträre Zeichen ist nach *innen* hin, in seiner Wirkung auf den Bildraum, ganz und gar nicht arbiträr; es ist durch und durch motiviert. Auch in der Sprache ist es die Möglichkeit zur Analogiebildung, welche dem unsystematischen Lautwandel und der völligen Arbitrarität der Zeichen entgegenwirkt. Die Gleichheiten sind bei Saussure stets die Rückseite der Verschiedenheiten.<sup>367</sup>

Das Bild als ein Kunstwerk ist demnach kein Zufallsprodukt, auch wenn es künstlerische Verfahren gibt, die mit dem Zufall experimentieren. Solange es den Betrachter in seinen Blicken an die Hand nimmt und ihm gleichzeitig die willkürlichen Projektionen aus der Hand nimmt, kann man das Bild als von einer anleitenden Struktur unterlegt zeigen. „Bildlichkeit {...} {wird} konkret erfahren {...} als die anschauliche Aufforderung, vom einen zum anderen innerhalb des Rahmens überzugehen, unter der Ägide einer generierenden Bildmatrix {...}.“<sup>368</sup> Denn die Formationen kommen nicht als kontingente Unfälle auf das Bild. „Bilder enthalten, so gesehen, nicht nur Figuren, Dinge etc. die *Etwas meinen*“, und sie enthalten ebenso nicht nur chaotische Anhäufungen von Farbspritzern oder belanglose, amorphe Materialschichtungen, „sondern zugleich auch das Schema für die Weise des Entgegenkommens der verschiedenen Sinnrichtungen.“<sup>369</sup> Während phonemartige Zeichenpartikel also kleinste Bildeinheiten voneinander abgrenzen, stellt eine dahinter waltende Bildstruktur diese in eine Ordnung, woraus sich im Sehen verschiedenste Formationen lukrieren lassen. Jedes Bild ist „hinter“ den vordergründig sich abzeichnenden Zeichenformationen von einer virtuellen Struktur unterlegt. Virtuell, weil die Struktur selbst eigentlich nie sichtbar wird und sich immer nur ausschnittsweise für den Betrachter in sichtbaren Konstellationen von Zeichen aktualisiert. Virtuell auch, weil sie die Gesamtheit der dem Bild abzugewinnenden Sichtweisen ist, ohne den Ablauf des Sehens, den der Betrachter in der Exploration des Verzweigungspotentials vollzieht, eindeutig vorherzubestimmen. So gleicht das Bild in seiner Organisation abermals frappant der Sprache, wenn man sie als das Zusammenspiel von völliger und relativer

---

<sup>365</sup> Siehe 3.3.1

<sup>366</sup> Simon 2009: 105

<sup>367</sup> „Beim Mechanismus der Sprache dreht sich alles um Gleichheiten und Verschiedenheiten, wobei die letzteren nur das Gegenstück von den ersteren sind. Also stößt man überall wieder auf das Problem der Gleichheiten; {...}.“ Saussure 2001: 129

<sup>368</sup> Boehm 1978: 468

<sup>369</sup> Boehm 1978: 468

Beliebigkeit betrachtet.<sup>370</sup> Der einzelnen Sprache, dem Bild und eigentlich jedem Kunstwerk kann man mit der folgenden Frage entgegenkommen: inwiefern und inwieweit bewältigt seine Struktur eine Einschränkung des Beliebigen? Und die Antworten, welche die Geschichte der Kunst in ihren Werken darauf gegeben hat und gibt, so unterschiedlich sie auch ausgefallen sein mögen, pendeln alle, wie die Sprache, zwischen den beiden Polen eines Minimums an Organisation und eines Minimums an Beliebigkeit.<sup>371</sup>

## 4.2 Die Unbestimmtheit des Bildes

**4.2.1** Die für die Bildbewegung konstitutive Unbestimmtheit der Binnenelemente haben wir bereits eingeführt. Sie eröffnet jenen Spielraum für das Auge, der die Starre der Bilderscheinung verflüssigt.<sup>372</sup> „{D}ass jedes Bild seine Bestimmungskraft aus der Liaison mit dem Unbestimmten zieht“,<sup>373</sup> hat seinen Grund zunächst darin, dass alles durch das Sehen Bestimmte eine für seine Abhebung notwendige, im Sehen nicht explizit gewordene Leerform als Umraum benötigt. Ohne diese visuell vorübergehenden Momente einer *Nicht-Figur* ereignen sich keine Übergänge von einem Zeichen zum anderen. „Es versteht sich, daß der Übergang von der Sukzession zur Simultaneität überhaupt nur offenbleibt, wenn das ausdrücklich und thematisch wahrgenommene Einzelelement an Unausdrückliches grenzt. Nur Unausdrückliches, das >Ausdruckslose<, die >Nicht-Figur< gestatten den Aufbau der Simultaneität. {...} {D}er Übergang von einem focus zum nächsten {wäre} ohne Zuhilfenahme inexpliziter Momente nicht möglich“. „Das Unausdrückliche hält die Wahrnehmungswege offen“ und ist die „unverzichtbare Bedingung einer prozeßhaften Bildkonzeption“. „Das Ideal eines rein präsentischen Bildsehens“ ist für Boehm unter diesen Bedingungen „in sich widersinnig und voller Widersprüche“. <sup>374</sup>

Wenn Bilder also *sprechend* sind, dann „vermöge einer ihnen innewohnenden *Hintergründigkeit*“. <sup>375</sup> Die Figuren und Konstellationen von Zeichen sind immer mit einem nicht positiv exponierten Hintergrund verschränkt. <sup>376</sup> Das soll nun aber nicht bedeuten, dass die negative Bestimmung des Gesehenen durch einen Entweder-Oder-Kontrast aus Vorder- und Hintergrund ausreichend beschrieben ist. Gerade die von Saussure her

---

<sup>370</sup> Siehe 2.2.3

<sup>371</sup> Vergleiche Saussure 2001: 158

<sup>372</sup> Siehe 3.4.1; 3.5.1; 3.5.2

<sup>373</sup> Boehm 2007: 49

<sup>374</sup> Boehm 1980: 131/132

<sup>375</sup> Boehm 2007: 20

<sup>376</sup> Boehm 2007: 30

postulierte Bildstruktur, welche die Bildzeichen durchzieht, lässt den bloßen Kippbild-Effekt hinter sich und *reih*t das Zeichen, so zu sagen, in einen virtuellen Umraum *ein*.

Man betrachte Pollocks *Totem Lesson 2* (1945): Das jederzeit möglich bleibende Umspringen von einem grauen Hintergrund, auf dem sich bildzentral ein längliches schwarzes Etwas abzeichnet, hin zu eine schwarzen Hintergrund, der durch ein großflächiges Grau bedeckt ist und nur spärlich sichtbar wird, verflüchtigt sich mit der fortgesetzten Dauer der Kontemplation. Ein wild gewordenes Arsenal von Figuren startet eine von links oben gegen den Uhrzeigersinn sich vollziehende Bildbewegung in Form einer Umklammerung des zentralen Etwas, in dem zuerst eine Spitze einigermaßen gerade abfällt um sich dann in verschiedenartige Bögen um das untere Ende zu winden und dann rechts wieder aufzusteigen. Die über die Bildfläche hallenden Echos von Äquivalenzen zwischen den Figuren verhindern aber das sukzessive Narrativ, das meine Beschreibung nahelegt, und lassen das Bild nicht zur Ruhe kommen.



**4.2.2** Die prinzipielle Unschärfe des Bildganzen, wie in den Bildern Cézannes, Monets oder Seurats, welche eine klar konturierte Dinglichkeit schon in ihrem Aufbau verwischt, resultiert aber keineswegs aus nicht näher zu bestimmenden Elementen. Bei genauerer Betrachtung lassen sich für das Auge sehr wohl letzte, diskrete Elemente ausmachen. Gerade in den von mir mitgereichten Bildern sind diese letzten diskriminierbaren Einheiten noch dazu von annähernd gleicher Größe. Das Gesehene ist bereits auf der basalen Ebene der Farbatome von einer gewissen Regelmäßigkeit gerahmt.

Als *Bildzeichen* will ich allerdings nur die Formationen und Konfigurationen verstehen, welche aus einem Zusammenspiel dieser letzten, für das Auge diskriminierbaren Farbwerte hervorgehen. Wie für Saussures Umgang mit den Lauten reicht uns hierbei der Eindruck von etwas Gleichartigem, um von einer letzten unterscheidenden Einheit zu sprechen.<sup>377</sup> Dass sich aus den bloßen Farben als Zeichenpartikel überhaupt Konfigurationen ersehen lassen, hängt damit zusammen, dass kein Bildelement je alleine in eine Zeichenfunktion tritt. Wie die Zeichen, die Konfigurationen, treten auch die sie aufbauenden Einheiten immer im Verbund mit anderen Einheiten auf und bestehen für sich genommen, isoliert, nur materiell, als chemische Farbmischung auf der Leinwand. Merleau-Ponty bemerkte hierzu an den Techniken der Impressionisten: „Um die Farbe der Gegenstände darzustellen, genügte es nicht, ihren lokalen Farbton auf die Leinwand zu übertragen, d.h. jene Farbe, die sie annehmen, wenn man sie von ihrer Umgebung isoliert. Man mußte auch die Kontrastphänomene berücksichtigen, die die Lokalfarben in der Natur modifizieren. {...} Man kann im Allgemeinen jede Farbe erzeugen, in dem man ihre Farbkomponenten nebeneinander setzt, statt sie zu mischen, was den betreffenden Farbton dann stärker vibrieren läßt.“<sup>378</sup> Von Belang ist an diesen Ausführungen, dass die Farben in ihrer spezifischen Wirkkraft nicht gemischt und für sich auf die Leinwand gesetzt wurden, sondern dass ihr „Leuchten“ oder „Vibrieren“ nur durch die Mitwirkung dessen zu Stande kam, was außerhalb ihrer um sie gruppiert wurde. Die Farben sind *im* Bild nur als gruppierte Einheiten und nähern sich der Existenzweise der Phoneme an, wenn sie, wie diese, nur als ein Verhältnis sichtbar hervortreten. Dass in das Auge des Betrachters dann, wie vom Maler insinuiert, nur das bildlich positiv exponierte Grün eingeht, darf uns nicht täuschen. Auch in der Sprache kommen uns nicht die Glieder *a* und *b* zu Bewusstsein, sondern allein ihr Verhältnis; wir nehmen lediglich die Verschiedenheit *a/b* wahr.<sup>379</sup>

---

<sup>377</sup> Saussure 2001: 45

<sup>378</sup> Merleau-Ponty 2003: 6/7

<sup>379</sup> Saussure 2001: 141

Wenn wir im Bild also etwas sehen, und sei es noch so klein oder vorübergehend, dann begründet sich das auch durch ein „Nichtzusammenfallen mit allem übrigen“.<sup>380</sup> Die von der Bildstruktur auf den Weg gebrachte und vom Betrachter geleistete Differenzierungstätigkeit der Bildeinheiten durchzieht das Bild vom basalen Farbaufbau über die Konfigurationen bis hin zu den Vorstellungen, mit denen wir uns anhand der Konfigurationen konfrontiert sehen. Bei einem vom Betrachter bewegten Bildgeschehen muss es sich angesichts der faktischen Unbeweglichkeit der Leinwand um unkörperliche Verhältnisse handeln, welche sehend realisiert werden.

Nun ist es nicht so, dass Saussure selbst der Anwendung seines Zeichenbegriffs auf andere Disziplinen nicht bereits vorgearbeitet hätte. Seine von mir für das Bild entlehnten Denkwege ist er nicht nur in der Auseinandersetzung mit Sprache gegangen. Saussures Vorliebe für Vergleiche mit anderen Wissenschaften und Phänomengebieten, lassen ihn auch ohne mein Zutun in die Bereiche der Bildlichkeit vorstoßen. Wie wenn es eine Fußnote zu der Malweise der Impressionisten wäre, vergleicht Saussure den Aufbau und die Wirkung eines Gobelin mit dem Aufbau und der Wirkung von Sprache: „Diese letztere {die Sprache} ist ein System, das auf der geistigen Gegenüberstellung dieser lautlichen Eindrücke beruht, ebenso wie ein Gobelin ein Kunstwerk ist, das durch die sichtbare Gegenüberstellung verschiedenfarbiger Fäden hervorgebracht wird. Nun ist aber das, worauf es in der Analyse ankommt, das Wirken dieser Gegenüberstellungen und nicht die Vorgänge, durch welche die Farben erzielt werden.“<sup>381</sup>



---

<sup>380</sup> Saussure 2001: 141

<sup>381</sup> Saussure 2001: 38/39

**4.2.3** Womöglich ist das die Stelle, an der nochmals daran erinnert werden muss, dass das Bildsehen zu jedem Zeitpunkt eine Erfahrung des *Entzugs* miteinschließt.<sup>382</sup> Alles im Sehen Gewonnene, alles zur Präsenz Gebrachte, ist fortwährend von einer Abwesenheit begleitet, die ihm wie sein Schattenwurf folgt. Dass die Bilder sich nicht über ihre reine Präsenz definieren, hatte zur Folge, dass sie nur zu sehen geben unter der Bedingung des Ausschlusses dessen, was sie vorübergehend oder dauernd nicht zu sehen geben. Das Gesehene ist immer auch fremdbestimmt und überdeterminiert durch Abwesenheit. Diese alles vermeintlich Positive begleitende Abwesenheit ist der zweite, weitläufigere Sinn der Unbestimmtheit des Bildes.

Solche Denkfiguren finden ihr Vorbild - man ahnt es bereits - abermals in der Sprache. Ganz strukturell besehen, ist die Einfassung des im Kreuzungspunkt zwischen syntagmatischen und assoziativen Reihen stehenden Zeichens einer Überdetermination desselben; überdeterminiert durch die abwesenden Glieder der Reihen, welche als Mitgegenwart des Nicht-Ausgedrückten jedem im Kreuzungspunkt verweilenden Zeichen anhängen.<sup>383</sup> Unter diesem Gesichtspunkt fungieren die Reihen als eine Art Negativform der Sprache. Denn mein Sprechen und mein zuhörendes Verstehen zeichnen sich im gleichen Maße durch die Verknüpfungen aus, die ich getätigt habe, wie durch jene, die ich offenbar nicht getätigt habe und die in Abwesenheit laut mitschweigen. Vom *Denken* zu sprechen oder zu hören, heißt demnach, sich gegen das *Meinen, Fühlen, Ahnen, Wissen* und so fort, entschieden zu haben. Und all diese abwesenden Glieder prägen das Anwesende. Mit Derrida könnte man jedem Zeichen eine „nicht-anwesende *Übriggebliebenheit* eines differentiellen“<sup>384</sup> Zeichenprozesses zuschreiben und die „reine“ Anwesenheit des im Kreuzungspunkt stehenden Zeichens überhaupt leugnen. Für die Zwecke eines Bildsehens, für das dort, wo es tatsächlich stattfindet, zumindest etwas in Ausschnitten sichtbar sein muss, sprechen wir aber besser von einer bloß vorübergehenden Anwesenheit der Zeichen.

Im Grunde benötigen wir die Derrida'schen Interventionen gegen die reine Anwesenheit des Zeichens auch gar nicht, weil bereits für Saussure klar war, dass sich ein großer Teil im Prozess der sprachlichen Artikulation in Abwesenheit des Gesagten zuträgt. „So

---

<sup>382</sup> Boehm 2007: 206; Siehe 3.4.1

<sup>383</sup> Auch die poetische Funktion „schafft eine Raum der Überdetermination, in dem jedes Element virtuell durch jedes bestimmt wird, weil die Verknüpfungslogik den linearen Verlauf immer auch zugleich zu einer paradigmatischen Rekurrenz überformt. Darüber hinaus bestimmt aber auch jede mögliche Rekurrenz jede mögliche Rekurrenz. Denn jede Anwendung einer Äquivalenz auf eine Äquivalenz kann wiederum als Ausgangspunkt einer weiteren Äquivalenz dienen. Die poetische Funktion erzeugt nicht nur eine eindimensionale Kombinatorik, sondern ihre gleichsam exponentielle Tiefe.“ Simon 2009: 228

<sup>384</sup> Derrida 1999: 337

vollzieht sich ein wesentlicher Teil des Vorgangs, ehe man die neue Form in Erscheinung treten sieht. Die menschliche Rede, die sich ununterbrochen betätigt und die ihr gegebenen Einheiten zerlegt, enthält in sich alle Möglichkeiten nicht nur der gebräuchlichen Ausdrucksweise, sondern auch zur Bildung analogischer Formen. Es wäre also irrig, zu glauben, daß der schöpferische Vorgang nur in dem Augenblick vor sich gehe, wo die Neuschöpfung auftritt; seine Bestandteile sind schon vorher gegeben.“<sup>385</sup> Das Zeichen hat als ein strukturelles bereits zu Bedeuten begonnen, bevor es genau genommen überhaupt ein Zeichen war. Ich werte das als eine Verschiebung der Aufmerksamkeit vom einzelnen Zeichen hin zu der einzig ihm gegebenen Wirksamkeit durch die Einbettung in eine Struktur. Die Bedeutung des Zeichens ist nicht nur durch das Arrangement, in dem es auftritt, kompromittiert. Sie bestimmt sich fortwährend auch durch potentielle Formationen, welche zum Zeitpunkt der Artikulation abwesend sind; nur in ihrer Latenz sind diese Konfigurationen als das konstitutiv Unbestimmte des Bestimmten allgegenwärtig mitgegeben.

Merleau-Ponty hat die Abwesenheit aus noch größerer Distanz in Augenschein genommen. Sie ist ihm in der Sprache durch das Schweigen vertreten und in der Malerei durch das frei gelassene Weiß der Leinwand verkörpert. Er nimmt die Perspektive des Sprechers und jene des Malers zugleich ein und verbindet so die beiden Arten des Ausdrucks in einer Perspektive. Die Sprache drückt ebenso sehr aus „durch das, was *zwischen* den Worten liegt, wie durch die Worte selbst, und ebenso sehr durch das, was sie nicht sagt, wie durch das, was sie sagt; so wie der Maler sein Gemälde gestaltet durch das, was er aufzeichnet, wie durch die weißen Flecken, die er ausspart, und durch die Pinselstriche, die er nicht setzt“.<sup>386</sup> Wollen wir „die eigentümliche Wirkweise des Sprechens erfassen und ihr voll und ganz gerecht werden {...}, dann müssen wir uns alle Ausdrücke vergegenwärtigen, die an seine Stelle hätten treten können, aber beiseite blieben; wir müssen spüren, wie sie die Sprachkette anders getroffen und in Bewegung gesetzt hätten und inwiefern dieser eine Ausdruck der einzig mögliche war, diese Bedeutung auf die Welt kommen zu lassen ... Kurz, wir müssen das Sprechen, noch bevor es ausgesprochen ist, betrachten vor dem Hintergrund des Schweigens, das ihm vorausgeht, das es unablässig begleitet und ohne das es nichts zu sagen hätte; {...}“.<sup>387</sup>

---

<sup>385</sup> Saussure 2001: 198

<sup>386</sup> Merleau-Ponty 1993: 65

<sup>387</sup> Merleau-Ponty 1993: 67

Die Perspektive des Schöpfers teilen wir nicht; das sagte ich bereits.<sup>388</sup> Und für Saussure stehen auch nicht die Ausdrucksintentionen des Sprechers im Mittelpunkt; eher die strukturellen Möglichkeiten, durch welche die Intentionen vom Sprachsystem aufgefangen werden und auf der Ebene der Struktur antizipiert sind. Mit Saussure lässt man im Weiteren auch keine einzigartige Bedeutung „auf die Welt kommen“. Unvorhergesehene Konfigurationen sind allerdings immer möglich und diese verwandeln den Wert eines Zeichens. So scheint es mir angemessen, von einer *anders getroffenen Sprachkette* zu sprechen, die noch dazu in Bewegung versetzt wurde. Man besehe sich die komplexeren Bilder Pollocks mit den Worten Merleau-Pontys, welcher in der „unaufhörlichen Bewegung der Sprachen“ ein nie versiegendes „Gewucher abweichender Formen“ zu sehen glaubte.<sup>389</sup> Es gibt hier keine vom Maler ausgesparten weißen Stellen, die nichts bedeuten sollen. Das Weiß moduliert in verschiedenen Reihen wie alle anderen Farben auch. Das Bild sagt uns nichts, sondern „erfindet eine Skala von Gesten, die unter sich genügend klare Differenzen aufweisen“,<sup>390</sup> um be-deutend zu sein.



391

---

<sup>388</sup> Siehe 3.4.2

<sup>389</sup> Merleau-Ponty 1993: 61

<sup>390</sup> Merleau-Ponty 1993: 54

<sup>391</sup> Jackson Pollock: *Lavender Mist, Number 1*, 1950;

### 4.3 Das Bild als ein Drittes

Um den „*prekären ontologischen Status*“<sup>392</sup> des Bildes zu klären, gilt es dem Bild einen Ort *zwischen* dem Material der Leinwand und den Vorstellungen des Betrachters zuzuweisen. Das Bild ist nicht die „reine Präsenz“, ist keine stehende Positivität, ist von Abwesenheit durchsetzt, wie wir bereits wissen. Das Bild ist zudem erst recht nicht die *reine Präsenz*, wenn diese, wie bei Simon, in der Art eines unmittelbar sich anbietenden Materials gedacht wird. Denn obwohl die Sphäre der Bildlichkeit eine starke „Motivierung“ von Seiten des Materials kennt, steht sie deshalb aber nicht in „materieller Kopplung“ mit diesem.<sup>393</sup> „Alle materiellen Beschaffenheiten, die wir anhand des realen Bildträgers studieren können, gehören als materielle Beschaffenheiten dem vom Bild unterschiedenen Bildträger an, während das Bild selbst zwar alle diese Unterscheidungen und Differenzen, die im *Material* liegen, in seinen *Gehalt* aufnimmt, dies aber nicht hinsichtlich der Seite der Materialität tun. Die Seite des Gehalts und der Wertung ist {am materiellen Bild} unsichtbar.“<sup>394</sup>

Das Bild ist andererseits nicht das „reine Wissen“<sup>395</sup> mittels dem der Betrachter den Vorgang des Bildsehens ganz kontrolliert und seinen Zugriffen unterstellt. Die Kunst-Bilder, um die es hier geht, sind zumeist so angelegt, dass sie von sich heraus eine Bildkritik am bloß materiellen Bild vollziehen. Sie benützen ihre Selbstbezüglichkeit nicht nur gegen die Identifizierung mit dem Bildträger,<sup>396</sup> sondern darüber hinaus auch, um gegen die willentliche Vereinnahmung von Seiten des Betrachters zu agieren. Aus diesem Grund sind Bilder auch keine Medien. Unter Medien versteht der späte Boehm „die Material- und Verfahrensgrundlagen, welche die Bildproduktion ermöglichen. Das Medium, zum Beispiel die Photographie, determiniert den jeweiligen Gestaltungsrahmen, das Bild dagegen basiert auf Interventionen und Erfindungen, auf Sichtweisen eines Gestalters, die nicht eben selten auch gegen die mediale Disposition vorgenommen wurden.“<sup>397</sup> Für Imdahl wird dem Betrachter gerade „im Durchspielen jener im Bilde enthaltenden Kontravalenzen“ ein Widerstand der Bildlichkeit bewusst, welcher nicht vom bloßen Material kommen kann, sondern von einer Strukturiertheit des Bildes herrühren muss. Der „Beschauer {wird sich} seiner eigenen Strukturierungsaktivität, aber auch seiner eigenen Verfügungsomacht bewußt, und zwar in der besonderen Erfahrung, daß jede Strukturierung, die er vollzieht,

---

<sup>392</sup> Simon 2009: 36

<sup>393</sup> Simon 2009: 47

<sup>394</sup> Simon 2009: 43 „In diesem Sinne kann man sich sehr wohl mit den Eigenschaften des Bildträgers beschäftigen, selbst wenn man am Bild interessiert ist.“

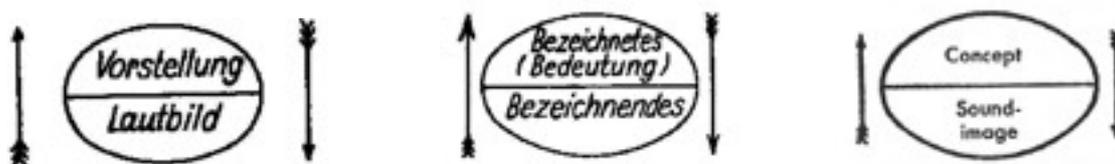
<sup>395</sup> Simon 2009: 21

<sup>396</sup> Simon 2009: 44

<sup>397</sup> Boehm 2007: 169/170

in ein und demselben Phänomen fundiert {ist}, daß aber auch keiner der möglichen Strukturierungsakte dazu führt, diese Identität endgültig zu vereinnahmen und zu beherrschen. {...} Das Bild ist ein von Grund aus erfundenes Anschauungsmodell für die Erfahrung einer unüberwindbaren Verfügungsomacht {...}."<sup>398</sup>

Das Bild, das nicht reines Material und nicht reine Projektion ist, aber diese beiden Bereiche zusammenführt, „ist ein mitten inne schwebendes Drittes“,<sup>399</sup> wie Simon sagt, und dem möchte ich mich anschließen. Boehm bezeichnet den Status des Bildes als „das Paradox einer realen Irrealität“, da es sich „in der Mitte zwischen schierer Tatsächlichkeit und luftigen Träumen“ befindet.<sup>400</sup> Und auch wir haben bereits mit Saussure die Sprache als ein solches Drittes, als ein Zwischen, eingeführt.<sup>401</sup> Sie fungiert als ein vermittelndes Milieu zwischen den Lauten als einer akustische Masse und den Vorstellungen als einer chaotischen Bewegung von geistigen Aktivitäten. Hierbei fällt auf, dass der Nachlass ein andere Darstellung des Zeichens bereithält, als jene, welche wir im Druck des *Cours* sehen.



In diesem wird uns das Zeichen in zwei gleich große, abgeschlossene Halbkreise (oder Ovale) geteilt präsentiert, welche vom Zeichen als Ganzem zusammengehalten werden. Die Vermählung von Lautbild und Vorstellung erscheint dadurch zum Einen sehr stabil, jedoch zum Anderen das Zeichen selbst wie eine abgekapselte Einheit, von der man schwer sagen kann, woher sie ihre Bestandteile genommen hat. Die Herausgeber wollten damit offenbar unterstreichen, dass es sich beim sprachlichen Zeichen all der Differenzen zum Trotz, die es hervorgebracht haben, um eine positive sprachliche Tatsache handelt.<sup>402</sup> Und auch das Saussure'sche Postulat, dass sowohl das Bezeichnete wie das Bezeichnende *psychisch* sind, ist in der Darstellung der abgesonderten Einheiten, welche

<sup>398</sup> Imdahl 2006: 318

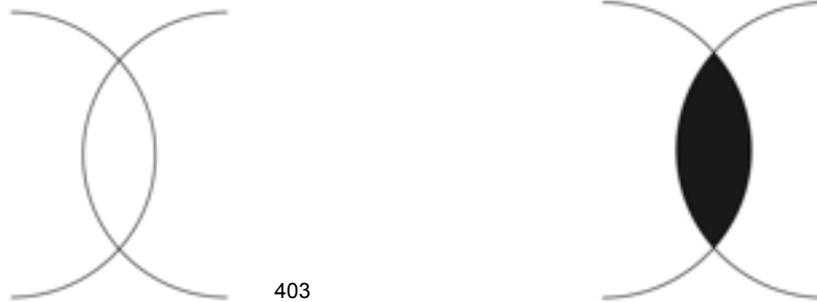
<sup>399</sup> Simon 2009: 38

<sup>400</sup> Boehm 2007: 37; Der Begriff der *realen Irrealität* taucht schon bei Barthes auf, wenn auch in ganz anderem Sinne: Die Fotografie bewirkt bei Barthes ein Bewusstsein des *Dagewesenseins*. Ihre „Irrealität ist die des *Hier*, da die Fotografie nie als Illusion erlebt wird, sie ist keineswegs eine *Gegenwart*, {...}; seine Realität ist die des *Dagewesenseins*, denn in jeder Fotografie steckt die stets verblüffende Evidenz: *So war es also* {...}“. Barthes 1990: 39

<sup>401</sup> Siehe 2.2.4

<sup>402</sup> „Obgleich Bezeichnetes und Bezeichnung, jedes für sich genommen, lediglich differentiell und negativ sind, ist ihre Verbindung eine positives Faktum.“ Saussure 2001: 144

auf einer nur ihnen zugeeigneten Ebene anzusiedeln sind, gut aufgehoben. Mir scheint jedoch eine Kritzelei Saussures, welche der Nachlass nachreicht, sehr viel mehr den Voraussetzungen zu entsprechen, nach denen seine Konzeption der Sprache überhaupt eine Vermittlung zwischen zwei gestaltlosen Massen herzustellen imstande ist.



Es verschränken sich hierbei zwei offene Halbkreise, womit zwei nicht näher zu bestimmende Bereiche gegeneinander geführt wurden. Es könnte sich auch um die losen Glieder zweier un abgeschlossenen Reihen handeln, welche nur zufällig oder vorübergehend aneinander geraten sind. Die von mir schwarz eingefärbte Schnittfläche wäre so dann der Bereich, in dem das Zeichen eigentlich als Zeichen *ist*. Als eine eigenständige Verschränkung, welche weder der einen noch der anderen Hälfte allein zugeordnet werden kann, obwohl sich beide zusammenfügen müssen um sie zu ermöglichen. Auf die Darstellungen des *Cours* angewendet, wäre einzig der Trennstrich der Ort, an dem das Zeichen tatsächlich stattfindet. Ganz in diesem Sinne zählt Saussure zur Tätigkeit des Sprachwissenschaftlers, „was unzweifelhaft Gegenstand seiner Untersuchung und seiner Klassifikation ist, nämlich ausschließlich der Punkt, an dem die beiden Bereiche miteinander verbunden sind“.<sup>404</sup>

#### 4.3.1 Eigenarten der Struktur

##### 4.3.1.1 Die Anerkennung einer dritten Ordnung

Wir müssen uns von der Mär einer *Zwei-Welten-Lehre* des Strukturalismus befreien, wenn wir zu jenem *mitten inne schwebenden Dritten* gelangen möchten, als welches ich den Ort und den Status von Sprache und Bild verstehen möchte. Gilles Deleuze bezeichnet in seinem frühen Schrift *Woran erkennt man den Strukturalismus?* „die Entdeckung und Anerkennung einer dritten Ordnung“ als „{d}as erste Kriterium des Strukturalismus“.<sup>405</sup>

<sup>403</sup> Vergleiche Saussure 2003: 158

<sup>404</sup> Saussure 2003: 76

<sup>405</sup> Deleuze 1992: 10

Dass er es mit Lacan auf den Namen des „Symbolischen“ tauft, ist im Lichte der Saussure'schen Terminologie ein wenig unglücklich, weil für Saussure die Beziehung von Signifikant und Signifikat ja gerade nicht symbolisch ist, d.h. für Saussure die beiden Konstituenten des Zeichens ja gerade keine innere, natürliche Beziehung unterhalten und nicht durch Ähnlichkeit miteinander verbunden sind.<sup>406</sup> Wenn wir diese und ein paar weitere terminologischen Differenzen aber zur Seite schieben, können wir uns Deleuze zu Hilfe nehmen und seinen Erkenntnissen beipflichten, welche er als ein „System von Echos“ zwischen verschiedensten strukturalistischen Autoren gesammelt hat.<sup>407</sup>

Für Deleuze spannt sich die Ordnung des Symbolischen zwischen einer Ordnung des „Realen“ und einer Ordnung des „Imaginären“ auf. „ {...} jenseits des Wortes in seiner Realität und mit seinen klanglichen Eigenschaften, jenseits der Bilder und Begriffe, die den Wörtern assoziiert werden, entdeckt der strukturelle Linguist ein Element ganz andere Natur, das strukturelle Objekt.“<sup>408</sup> Das auch der Bildtheoretiker das „Problem der Bildlichkeit“ an der „Nahtstelle von Zeichen und Bezeichnetem“ sucht, kommt nicht von ungefähr.<sup>409</sup> Wer das Bild als ein Ereignis des Sehens versteht, das sich seinen Sinn selbst gibt, muss eine Struktur zwischen Leinwand und Betrachter schieben. Das „Symbolische als Element der Struktur {steht} am Beginn einer Genese“,<sup>410</sup> schreibt Deleuze. Sowie Saussure sich ausgehend von der Sprache als einem System den Lauten und den Vorstellungen nähert, erfahren wir vom Bild am meisten, wenn wir es nicht durch unsere wissenden Vorurteile erdrücken, sondern aus seiner Struktur heraus sehend in Richtung Material gehen und unseren Projektionen einen strukturierten Einsatzort bereitstellen. Wenn Saussure schreibt: „Gegeben ist nur die Verschiedenheit der Zeichen {Signifikanten}, die unauflöslich und auf unendlich komplexe Weise mit der Verschiedenheit der Begriffe {Signifikate} verbunden ist“; dann denkt er nicht bloß an eine Vermengung der beiden Bereiche, sondern zugleich an das Neue, Dritte, welches daraus hervorgeht. „Indem sich diese beiden chaotischen Bereiche {les deux chaos} vereinigen, entsteht eine Ordnung.“<sup>411</sup>

---

<sup>406</sup> Diese Bemerkung zielt allein auf das Verständnis von *Symbol* bei Saussure und hat es wie alle weiteren, noch folgenden Vereinnahmungen von Deleuze'schen Begriffen nicht darauf abgesehen, etwas im Werk von Deleuze zu erhellen. Ganz im Gegenteil suchen alle begrifflichen Interventionen etwas am Oeuvre Saussures zu bedeuten. Dass sich Deleuze selbst seine Begriffe von anderen Autoren borgt, sie also nicht ursprünglich *seine* Begriffe sind, soll uns nicht davon abhalten sie zu verwenden. Seine eigene Vorgehensweise ist für mich so dann eher eine Ermunterung oder Aufforderung zur eigenständigen Anverwandlung.

<sup>407</sup> Deleuze 1992: 59

<sup>408</sup> Deleuze 1992: 10

<sup>409</sup> Boehm 1978: 469

<sup>410</sup> Deleuze 1992: 11

<sup>411</sup> Saussure 2003: 39

Für Deleuze ist das die interpretatorische Seite des Strukturalismus, da er sich darum bemüht, „einen ursprünglichen Punkt zu entdecken, an dem die Sprache entsteht, die Werke sich herausarbeiten, die Ideen und Tätigkeiten sich verknüpfen.“<sup>412</sup> Dass wir das ohne Vorbehalte auch auf unsere Auseinandersetzung mit dem Bild übertragen dürfen, liegt daran, dass es für Deleuze „keine Struktur ausserhalb dessen {gibt}, was Sprache ist“. „Es gibt nur insofern Struktur des Unbewußten, als das Unbewußte redet und Sprache ist. Es gibt nur insofern Struktur der Körper, als die Körper für sprechend gehalten werden in einer Sprache, welche die der Symptome ist. Die Dinge selbst haben nur insofern Struktur, als sie einen schweigenden Diskurs abhalten, welcher die Sprache der Zeichen ist.“<sup>413</sup> Dabei ließe sich von der Sprache, die sich immer nur als die Sprache eines speziellen Bereichs zu erkennen gibt,<sup>414</sup> die immer nur *ein Idiom*, immer nur eine Sondergewohnheit ist, umgekehrt das Gleiche behaupten: die Sprache gibt es nicht außerhalb der Struktur; etwas wird *sprechend* nur dort, und sei es ein Ausschnitt aus einem Gemälde, wo es eine Einbettung in eine Struktur erfahren hat.

#### 4.3.1.2 Virtualität

Saussure konstruiert für die Rahmung dessen, was *sprechend* geworden ist, ein einfaches Beispiel aus dem Bereich der visuellen Zeichen. Er ruft uns damit zugleich die Funktionen der Struktur als einer *parole potentielle* in Erinnerung. „Wenn eine Flagge inmitten mehrerer anderer am Mast {...} weht, existiert sie auf zweierlei Weisen: die erste besteht darin, ein Stück roter oder blauer Stoff zu sein, die zweite darin, ein Zeichen zu sein (oder ein Gegenstand), der von denen, die ihn wahrnehmen, als etwas aufgefaßt wird, was einen Sinn hat. Halten wir die drei herausragenden Eigenschaften dieser zweiten Existenz fest: 1. Es *gibt* sie nur Kraft des Gedankens, der sich daran heftet, (genau dasselbe gilt für ein Wort, dessen erste Existenz darin besteht, ein >Stück Stoff<, eine lautliche Figur zu sein {...}) 2. Alles, was das maritime Signal einer roten oder blauen Fahne für den Geist darstellt, rührt nicht von dem her, was sie ist, noch von dem, was man geneigt ist, mit ihr zu assoziieren, sondern ausschließlich von diesen beiden Dingen: 1. von ihrer *Differenz* zu den anderen Zeichen, die zum selben Zeitpunkt auftreten, 2. von ihrer *Differenz* zu den Zeichen, die man an ihrer Stelle und anstelle der Zeichen, die sie umgeben, hätte hissen können.“<sup>415</sup>

---

<sup>412</sup> Deleuze 1992: 14

<sup>413</sup> Deleuze 1992: 8

<sup>414</sup> Deleuze 1992: 9; „Alle Strukturen sind Infrastrukturen.“ Deleuze 1992: 51

<sup>415</sup> Saussure 2003: 118; Jakobson spricht für die Ebene der Paradigmatik von einem „Statteneinander zum Unterschied vom Miteinander und vom Nacheinander“ auf der Ebene der Kombination. Jakobson 1974: 8

Auch für Deleuze ist die Struktur unsichtbar und in gewisser Weise nicht gegenwärtig; sie ist „notwendig von ihren Produkten oder Auswirkungen verdeckt“.<sup>416</sup> „Gegenwärtig ist das, worin die Struktur sich verkörpert, oder vielmehr das, was sie konstituiert, indem sie sich verkörpert.“ Er bezeichnet die Struktur deshalb mit dem Begriff Virtualität; „unter der Bedingung, daß es ihr alles Vage nimmt; denn das Virtuelle hat eine Realität, die ihm eigen ist, die jedoch mit keiner gegenwärtigen Realität, mit keiner gegenwärtigen oder vergangenen Aktualität in eins geht; es hat eine Idealität, die ihm eigen ist, die jedoch mit keinem möglichen Bild, mit keiner abstrakten Idee in eines geht. Von der Struktur wird man sagen: *real ohne aktuell zu sein, ideal ohne abstrakt zu sein.*“<sup>417</sup>

Während „{j}ede Struktur {...} eine Vielzahl von virtueller Konsistenz {ist}“, vollziehen sich die Aktualisierungen nur „nach ausschließenden Richtungen“. Wie im Bild, in dem etwas nur sichtbar wird, als der Gewinn in einem ausschließenden Prozess, der anderes als unsichtbar und unbestimmt unter die momentane Schwelle der Aufmerksamkeit sinken lässt, aktualisieren sich auch für Deleuze immer nur „partielle Kombinationen“ von Zeichen und „bestimmte Verhältnisse, Verhältniswerte“ der Struktur. Das Ganze aktualisiert sich nie als solches, wie auch das rein präsentische Bildsehen als widersinnig entlarvt wurde.<sup>418</sup> Andererseits kann man „die Strukturen nur von jenen Auswirkungen aus *lesen*, finden, wiederfinden.“<sup>419</sup>

#### 4.3.1.3 Ein asymmetrischer Dualismus?

Dass es im Strukturalismus einen gewissen Vorrang des Ganzen über seine Teile gibt, dass das wahre Subjekt im Strukturalismus die Struktur selbst zu sein scheint,<sup>420</sup> ist womöglich noch zu wenig, um den Vorwurf des Dualismus zurückzuweisen. Zudem nimmt die Struktur, selbst wenn man ihr eine Ursprünglichkeit zugesteht, erst in den bestimmbaren Reihen Gestalt an. Es lohnt also ein Blick darauf, mit wie viel Ebenen von Differenzen wir es überhaupt zu tun haben. Denn für Saussure sind alle seine Phänomene zunächst nur „Verhältnisse zwischen Verhältnissen“.<sup>421</sup> „Die *Negativität* der Terme in der Sprache {langage} kann betrachtet werden, *bevor* man sich einen Begriff vom *Ort* der Sprache {langage} macht; {...}“<sup>422</sup> Dass es sich beim sprachlichen Zeichen um eine Einheit aus zwei Bestandteilen handelt, die untrennbar scheinen, weil das Lautbild uns nur

---

<sup>416</sup> Deleuze 1992: 33

<sup>417</sup> Deleuze 1992: 27

<sup>418</sup> Deleuze 1992: 28

<sup>419</sup> Deleuze 1992: 33

<sup>420</sup> Deleuze 1992: 26

<sup>421</sup> Saussure 2003: 66

<sup>422</sup> Saussure 2003: 129

gegeben ist, wenn es eine Bedeutung hat und umgekehrt, soll nicht besagen, dass die beiden Bestandteile einander direkt entsprechen. Jakobson benennt diese Nicht-Entsprechung als den *asymmetrischen Dualismus* von signans und signatum, wie er „beim klassischen Typ der indoeuropäischen Sprache besonders auffällig ist“.<sup>423</sup> Er verweist mit diesem Begriff aber auch in Sphären, die nicht mehr an einzelnen Sprachtypen festgemacht werden können. Denn es kommt jeder Sprache eine solche asymmetrische Konstruktion seiner Bestandteile zu, wenn man mit Merleau-Ponty von einem niemals zu tilgenden „Überschuß des zu Sagenden über das Gesagte oder des Gesagten über das zu Sagende“<sup>424</sup> spricht. Das meint nun nicht bloß die endlose Ausdrucksbemühung, die jeder Sprecher, der wirklich darum bemüht ist, verstanden zu werden, sich aufbürdet; nein, dieser Überschuss ist, mit Blick auf den Sinn als einem stets Übertragenen und mit Blick auf die in ihrer Potentialität nicht abzuschließenden Reihen aus verwandten Formen, welche die Sprachstruktur in Abwesenheit immer bereithält, ganz strukturell zu verstehen. Weshalb bereits für Merleau-Ponty „die Vorstellung eines adäquaten Ausdrucks, eines Signifikanten, der genau das Signifikat abdecken würde, wie auch die Idee einer vollkommenen Kommunikation {...} unhaltbar“<sup>425</sup> ist; und er selbst war es, der das Tor aufgestossen hat, für die an späterer Stelle in die Philosophie Einzug haltenden *frei flottierenden Signifikanten*.

#### 4.3.1.4 Die strukturelle Verschiebung

Doch so weit wollen wir einerseits nicht gehen, obwohl wir andererseits, wenn wir uns an Saussure halten, über die asymmetrisch sich verzahnende Reihen von Verschiedenheiten hinausgehen und mit der Rede von *Verhältnissen zwischen Verhältnissen* schon einer dritten Ordnung beiwohnen; und uns nicht mehr in der Zweiheit eines Dualismus bewegen. Denn sowie die beiden Hälften des Zeichens innerhalb ihrer Reihe von Verschiedenheiten jeweils nur negative Einheiten sind, so sind sie auch auf der Ebene der Struktur nur als Differenz zwischen zwei Reihen organisiert. „Die Sprache {langue} besteht also in der Korrelation zweier Reihen von Tatsachen, die 1. jeweils nur aus negativen Oppositionen oder Differenzen bestehen und nicht aus Termen, die für sich selbst genommen existieren, die 2. in ihrer Negativität selbst jeweils nur insofern existieren, als sich in jedem Augenblick

---

<sup>423</sup> Jakobson 1974: 142

<sup>424</sup> Merleau-Ponty 1993: 28

<sup>425</sup> Merleau-Ponty 1993: 52

eine Differenz der ersten Ordnung in eine Differenz der zweiten eingliedert und umgekehrt.“<sup>426</sup>

Es fällt auf, dass diese aus dem Nachlass Saussures entnommenen Zitate, offenbar für Deleuze' spätere Konzeption der *Serien* und dem sie durchlaufende *Trugbild* Pate gestanden haben könnten. Ob er sie gekannt hat, was sehr unwahrscheinlich ist, spielt jedoch keine Rolle, weil eine solche Organisation von Differenzen der Sache nach bereits dem *Cours* zu entnehmen war. Saussure beschreibt wiederholt Veränderungen in den Reihen, die eine Veränderung der Zeichenstruktur nach sich ziehen, obwohl auch für ihn die wesentlichen Veränderungen bereits auf der Ebene der Struktur stattfinden. „Zunächst darf kein Mißverständnis bestehen über den Sinn, der hier dem Wort Umgestaltung beigelegt wird. Es könnte den Eindruck erwecken, als handle es sich speziell um phonetische Veränderungen, welche die Bezeichnung erleidet, oder um Veränderungen des Sinnes, welche die bezeichnete Vorstellung betreffen. Die Anschauung wäre unzureichend. Was auch immer die Faktoren der Umgestaltung sein mögen, ob sie einzeln oder in Verbindung wirken, sie laufen immer hinaus auf eine Verschiebung des Verhältnisses zwischen dem Bezeichneten und der Bezeichnung.“<sup>427</sup>

Bei Deleuze liest sich das so: „In der Tat sind die Glieder jeder Serie von sich aus untrennbar von Staffelungen oder Verschiebungen, die sie im Verhältnis zu den Termini der anderen erfahren; sie sind also untrennbar vom Wechsel der differentiellen Verhältnisse.“<sup>428</sup> Doch die Verschiebungen und der Wechsel der Verhältnisse finden auf der Ebene der Struktur statt. „{D}ie Verschiebung ist eigentlich struktural oder symbolisch: sie gehört wesentlich den Plätzen im Raum der Struktur an {...}.“<sup>429</sup> Wenn Deleuze im Anschluss das strukturale Objekt als „außerordentlich“ denkt, so möchte er nicht sagen, dass es nicht organisiert wäre, sondern dass es „keiner Serie für sich angehört“ und dass es „außerordentlich symbolisch“ heißt, weil es der Ordnung der Struktur angehört und als der „Konvergenzpunkt der divergenten Serien“ fungiert. „Tatsächlich werden im Verhältnis zu ihm die Verschiedenartigkeit der Glieder und der Wechsel der differentiellen Verhältnisse jedesmal bestimmt.“<sup>430</sup> In „diesem Sinne bildet die Verschiebung {...} kein von außen hinzugefügtes Merkmal“,<sup>431</sup> sondern ist die grundlegende Eigenschaft der Struktur, welche als ein ursprüngliches Drittes seine Bestandteile bewegt.

---

<sup>426</sup> Saussure 2003: 140

<sup>427</sup> Saussure 2001: 88

<sup>428</sup> Deleuze 1992: 39

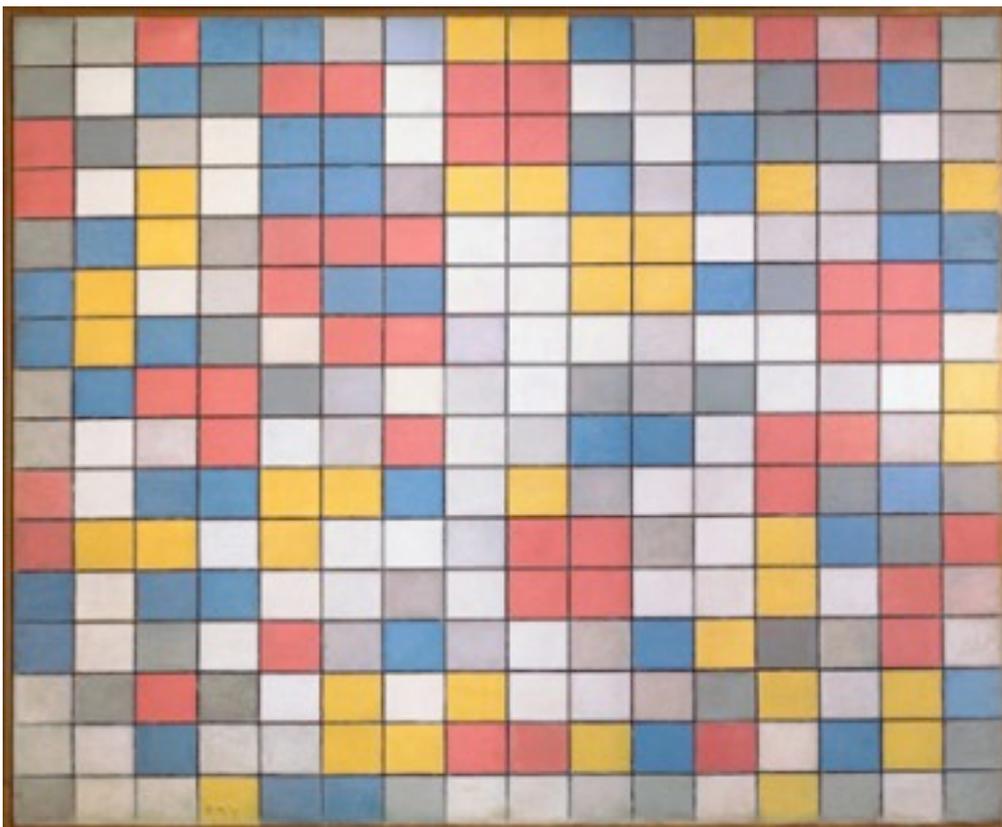
<sup>429</sup> Deleuze 1992: 40

<sup>430</sup> Deleuze 1992: 41

<sup>431</sup> Deleuze 1992: 44/45

### 4.3.2 Bildanalysen

Deleuze definiert die Struktur, auf welche der Strukturalismus abzielt, als das „Problemfeld“.<sup>432</sup> Auch das Bild, die Bildlichkeit als ein Drittes, ist ein Problemfeld. Es ist der Ort, an dem sich die strukturalen Verschiebungen vollziehen; das Feld, in dem wir die *Probleme* des bildlichen Sehens austragen. So rührt die unüberwindbare Unschärfe, die wir an manchen Bildern der frühen Moderne erfahren, nicht daher, dass wir keine kleinsten Zeichenpartikel auf den Leinwänden ausmachen können. Die Unschärfe liegt im Gegenteil auf der Ebene der Struktur. Es sind die strukturalen Verschiebungen, welche die Konstellationen und ihre Bausteine für das Auge in Bewegung halten, obwohl die Bildzeichen natürlich faktisch am gleichen Ort bleiben. Um überhaupt von einem Wechsel der Konstellationen sprechen zu können, muss uns eine Bildstruktur nahe legen, die Binnenelemente des Bildes in einem abweichenden Sinn zu lesen, was heißt, sie in Verbindung mit anderen Binnenelementen zu bringen. Wir müssen in jeder Figur ihre Konfigur-ation am Werk sehen.

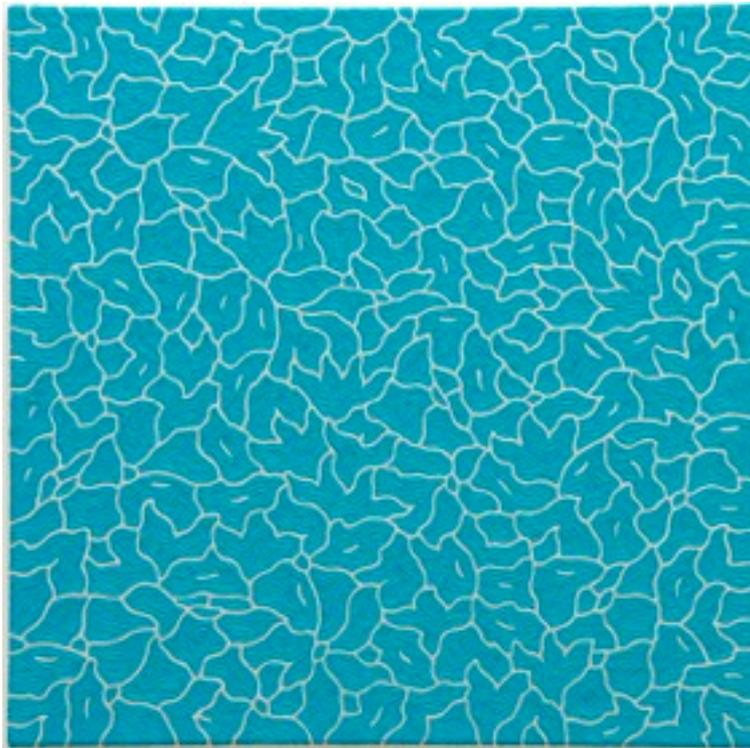


Das wird vermutlich an Bildern am deutlichsten, in denen die Gleichheit der Bildelemente so eindeutig scheint, dass wir sehend *hinter* diese stupende Vordergründigkeit genötigt

<sup>432</sup> Deleuze 1992: 39

werden. Bei Piet Mondrians *Komposition mit Gitter 9* (1919) {Bild vorhergehende Seite} verwenden wir keine rätselnden Blicke darauf, für was die einzelnen Bildelemente wohl stehen mögen. Ihre geometrische Anmutung lässt keine Referenzen nach außen hin zu - es sei denn jene Referenz auf Diagramm-Bilder, welche selbst wiederum nur strukturell zu verstehen sind -, aber als beliebig würden wir die Bildzeichen dennoch nicht auffassen. Das Bild ist durch die Rasterung so eindeutig organisiert, dass wir im Sehen gleich dazu übergehen, seine Binnenelemente nach Farben zu ordnen und die möglicherweise über das Bild verstreuten Verbindungspunkte zu suchen, d.h., es entgegen, aber dennoch entlang seiner Rasterung, zu strukturieren.

Für Boehm sind die Bilder Mondrians, gerade weil er die „Rationalität des Kalküls“ in seiner Verarbeitung außer Kraft setzt, „{dermaßen} mit visueller Unruhe {...} gesättigt, dass es der Betrachter mit paradoxen Erfahrungen der Schweben zu tun bekommt, die sich der scheinbaren Eindeutigkeit bemächtigen“. <sup>433</sup> Die trügerische Überschaubarkeit der Bildkonzeption im Ganzen und das Gleichmäßige seiner Bestandteile führen gerade dazu, im Bild nicht beim Einzelnen zu verweilen, sondern ständig vom Einen zum Anderen innerhalb des Rahmens überzugehen. In den Worten Deleuzes hat das Element der Struktur seine Identität nur, „um sich dieser Identität zu entziehen“, und einen Platz, eine Stellung, nur, „um sich im Verhältnis zu jedem Platz zu verschieben.“ <sup>434</sup>



---

<sup>433</sup> Boehm 2007: 138

<sup>434</sup> Deleuze 1992: 51

Auch Ekrem Yalcindag's „Neo-Mosaik“-Bilder spielen mit dieser Bewegung, die primär nur noch von den Grenzlinien im Bild getragen wird. Durch die Verschiedenheit der Bildelemente ist die Bewegung weniger verblüffend als noch bei Mondrian; durch die Einfärbigkeit beginnt das Blau jedoch im Zuge der Betrachtung abzusinken und ein Geflecht hervorzutreten, welches aus inhaltslosen Konturen zusammengesetzt erscheint. Dennoch können wir stets zu einem einzelnen Zeichen zurückkehren und von ihm ausgehend eine partielle Nachbarschaftsordnung um das Zeichen in den Fokus rücken - um dann im Anschluss wieder in das Geflecht von Grenzlinien fortgetragen zu werden.

#### 4.3.3 Wert = Sinn

Das Bild ist wie die Sprache „vor allem ein System von Werten, und das legt den Ort des Phänomens fest“.<sup>435</sup> Denn für Saussure können wir uns - zum „Unglück für die Sprachwissenschaft“ - ein Wort und damit sein Einsatzgebiet auf dreierlei Art vorstellen. „Die erste besteht darin, aus dem Wort einen Gegenstand {etre} zu machen, der vollständig außerhalb von uns existiert, was anhand des Wortes anschaulich gemacht werden kann, das im Wörterbuch ruht; {...} in diesem Fall wird der Sinn {besser: die Bedeutung} eines Wortes zu seinem Attribut, genau dadurch aber eine vom Wort deutlich unterschiedene Sache; {...}. Die zweite besteht darin, anzunehmen, daß das Wort selbst unzweifelhaft außerhalb von uns ist, sein Sinn {/seine Bedeutung} aber in uns; daß es eine materielle, physische Sache gibt, das Wort; und eine immaterielle, geistige Sache, seinen Sinn {/seine Bedeutung}. Die dritte besteht darin, zu begreifen, daß das Wort genausowenig wie sein Sinn {/seine Bedeutung} außerhalb des Bewusstseins existiert, das wir davon haben oder das wir in jedem Augenblick erlangen können.“<sup>436</sup> Das umschreibt jene bereits vielfach zitierte Wendung Saussures, nach der alles in der Sprache *psychisch* ist, was jedoch weniger den Ort der Sprache festschreiben möchte, denn mehr die Sprachrealität als eine permanent sich in Ausübung befindliche zeigen will. Saussure selbst setzt die zitierte Stelle mit den Worten fort: „Wir sind weit davon entfernt, hier Metaphysik betreiben zu wollen. Welchen Gesichtspunkt man auch immer einnimmt, ein Wort existiert tatsächlich nur durch die Anerkennung {sanction}, die ihm immer wieder durch diejenigen zuteil wird, die es verwenden. Genau darin unterscheidet es sich von einer Lautfolge und von einem anderen Wort, selbst wenn dieses sich aus derselben Lautfolge zusammensetzt“.<sup>437</sup>

---

<sup>435</sup> Saussure 2003: 174

<sup>436</sup> Saussure 2003: 150/151

<sup>437</sup> Saussure 2003: 151

Im gleichen Sinne besteht auch das Bildzeichen wie das Bild als Ganzes nur im Vollzug durch den Betrachter. Seine Materialität und seine Gestalt, welche dem Bildzeichen *auch* zukommen, sind nicht diejenigen Faktoren, welche es als in der tertiären Ebene der Bildlichkeit als wirksam bestimmen. Das vollbringt allein der Betrachter und sein Bildbewusstsein, welches von der Struktur angeleitet sieht. Saussure selbst spekuliert in einer Analogie über diesen Sachverhalt und umreißt damit in wenigen Zeilen das Programm dieser Arbeit: „Daher ist der *Ort* des Wortes, der Bereich, in dem es Realität erlangt, allein der GEIST, der ebenfalls der einzige *Ort* ist, an dem es seinen Sinn hat: im Anschluß kann man sich darüber streiten, ob sich das Bewußtsein, das wir vom *Wort* haben, von dem Bewußtsein unterscheidet, das wir von seinem *Sinn* haben; wir sind versucht zu glauben, daß diese Frage unlösbar ist und vollkommen der Frage gleicht, ob sich das Bewußtsein, das wir von einer *Farbe* in einem Gemälde haben, von dem Bewußtsein unterscheidet, das wir von seinem *Wert* in dem gesamten Gemälde haben {...}.“<sup>438</sup>

Sprechen wir von einem *Wert*, so unterscheiden wir nicht mehr bloß Signifikant und Signifikat. Wir sind dann bereits auf einer Ebene des Dritten angekommen, auf welcher die Werte als das Eigentliche fungieren. Sprachliche Einheiten haben im Saussure'schen System in erster Linie einen solchen Wert, bevor sie in Grammatiken eingegliedert werden oder auf Gegenstände referieren. In dieser Art möchte ich auch den *Sinn* verstehen, welchen wir in der Terminologie Boehms bisher den Bildern zugesprochen haben, und mit dem sprachlichen Wert als ident behaupten. Deleuze, welcher die Identität von Sinn und Wert für den Strukturalismus im Allgemeinen behauptet - wir wollen das hier allein für das Bild beanspruchen -, gibt den Einsatzpunkt des Sinns wie folgt wieder: „Die Elemente einer Struktur haben weder äußerliche Bezeichnung noch innere Bedeutung. Was bleibt? Wie Lévi-Strauss nachdrücklich in Erinnerung bringt, haben sie nichts anderes als einen *Sinn*: einen Sinn, der notwendig und einzig aus der >Stellung< hervorgeht.“<sup>439</sup> „{...} es handelt sich um eine Kombinatorik, welche sich auf formale Elemente erstreckt, die aus sich heraus weder Form noch Bedeutung, noch Repräsentation, noch Inhalt, noch gegebene empirische Realität, noch hypothetisches funktionales Modell, noch Intelligibilität hinter den Erscheinungen haben {...}.“<sup>440</sup> Lévi-Strauss warnt Ricoeur deshalb davor, einen „Sinn des Sinnes“, einen „Sinn hinter dem Sinn“ anzunehmen, will er den

---

<sup>438</sup> Saussure 2003: 151

<sup>439</sup> Deleuze 1992: 15

<sup>440</sup> Deleuze 1992: 13/14

Strukturalismus richtig begreifen.<sup>441</sup> Weil dieser Ebene des Dritten, der Struktur als dem Beginn einer Genese, nichts vorausgeht, ist der Sinn, welcher „aus der Kombination von Elementen resultiert, die selbst nicht bezeichnend sind“, immer ein Resultat, immer eine Wirkung der Struktur.<sup>442</sup> Ein Bild-Strukturalismus von abstrakten Gemälden wird sich ganz auf diese Seite schlagen müssen. Wie in der Sprache, wenn man ihre Werte als grundsätzlich wandelbar auffasst und die Sprache als Ganzes als in Entwicklung begriffen betrachtet, so ist auch der Sinn des Bildes ein augenblicklich entstehender, welcher sich von nirgendwo her ableiten lässt; allein aus der Struktur des Bildes selbst. „{...} der Sinn, von dem hier die Rede ist, ist ja nicht etwas von anderswo her *Gegebenes*, Vorgegebenes, sondern etwas sich *Ergebendes*. Das Bild ist nicht Illustration eines Sinnes, der sich auch sagen ließe. Das ästhetisch Bedeutende *hat* keinen Sinn, es *gibt*, es *bildet* Sinn, es *macht* Sinn für mich - oder auch nicht.“<sup>443</sup>

*Den* Sinn des Bildes wird es so dann freilich im Betrachten nicht geben, so wie es auch nicht *den* sprachlichen Wert in einem System gibt. Der Sinn im Strukturalismus ist wie der Wert in der Sprache stets überdeterminiert, immer aufgespreizt in die Struktur und nur die Kehrseite des „Un-Sinns“, von dem er umstellt ist. Es herrscht durch die endlose Kombination von Orten in der Struktur eine Überproduktion und es gibt immer zu viel Sinn.<sup>444</sup> *Der* Sinn des Bildes wird deshalb in eine Vielzahl von Sinnen zerfallen, wird als eine *sinnvolle* Konstellation von Zeichen mit dieser auf der Bildfläche auftauchen und mit dieser auch wieder verschwinden.

#### 4.4 Das substanzlose Zeichen

Der philosophisch relevanteste Einfluss des Saussure'schen Oeuvres auf die ihm nachfolgende Geschichte des Denkens dürfte in der Etablierung eines substanzlosen Zeichens liegen. Da er in dem von ihm zur Untersuchung gewählten Gegenstandsbereich nirgends positive Entitäten ausmachen kann und er daher auch keinen, wie auch immer zu bestimmenden Träger - sei er materiell, sinnlich oder ideell - annehmen möchte, dem man einen Sinn, eine Bedeutung, einen Zustand wie eine Eigenschaft zuordnen würde, bleibt ihm nur die Verallgemeinerung der Gesichtspunkte und das Ganze der Sprache als

---

<sup>441</sup> Lévy-Strauss 1980: 86

<sup>442</sup> Deleuze 1992: 18

<sup>443</sup> Wohlfart 2006: 174/175

<sup>444</sup> Deleuze 1992: 18

Ausgangspunkt.<sup>445</sup> Er möchte sich dadurch gegen „die - für die zeitgenössische Sprachwissenschaft charakteristische - Hypostasierung vortheoretischer Entitäten“<sup>446</sup> immunisieren, sowie ich mir für diese Arbeit die konsequente Ablehnung von dem Prozess des Bildsehens vorgängigen Inhalten auferlegt habe. Saussure, der darüber - wortwörtlich - *im Bilde ist*, dass die „Illusion der Dinge, die natürlich gegeben wären in der Sprache {wie im Bild} {...} tief“ hinab reicht,<sup>447</sup> kann für die Gegenstände der Sprachwissenschaft „absolut keine Grundlage {substratum} für ihre Existenz außerhalb *ihrer Differenz* oder *DER Differenzen* jedweder Art, an die der Geist DIE grundlegende *Differenz* zu heften vermag“,<sup>448</sup> entdecken. Das ist uns bereits aus dem *Cours* bekannt: „Die Sprachwissenschaft arbeitet {...} auf dem Grenzgebiet, wo Elemente von zweierlei Natur sich verbinden; diese Verbindung schafft eine Form, keine Substanz.“<sup>449</sup> Oder: „Wie die Sprache nun aber einmal ist, kann es in ihr, von welcher Seite man auch an sie herantritt, nichts Einfaches geben; überall und immer dieses selbe beziehungsreiche Gleichgewicht von Gliedern, die sich gegenseitig bedingen. Mit anderen Worten: die Sprache ist eine Form und nicht eine Substanz.“<sup>450</sup>

Dass es also der Gesichtspunkt ist, welcher das Objekt erschafft, gilt für Saussure ganz umfänglich.<sup>451</sup> „DIE grundlegende *Differenz*“ scheint zu sein, dass in der Sprache, wie übrigens auch im (abstrakten) Bild, alles über Negation funktioniert. „Nichts *ist*, zumindest *ist* nichts absolut im sprachlichen/sprachwissenschaftlichen Bereich). {...} {Es} kann kein Term außerhalb eines bestimmten Bereichs angewendet werden. {...} da ja kein Gegenstand von Natur aus abgegrenzt und gegeben ist, da ja keine Gegenstand in evidenter Weise *ist*.“<sup>452</sup>

---

<sup>445</sup> „Nun gehört es aber zur ursprünglichen Natur der Sprache {langage}, daß, von welcher Seite aus man - berechtigterweise oder nicht - auch versucht, sich ihr zu nähern, man darin niemals *Individuen* wird entdecken können, das heißt Dinge {etres} oder Größen, die in sich selbst bestimmt sind, an denen man *anschließend* die Verallgemeinerung durchführt. Sondern es gibt ZUERST die Verallgemeinerung und nichts außer ihr: Da die Verallgemeinerung nun aber einen *Gesichtspunkt* voraussetzt, der als Kriterium dient, sind die ersten und nicht weiter ableitbaren Entitäten, mit denen sich der Sprachwissenschaftler beschäftigen kann, schon das Ergebnis einer verborgenen Operation des Geistes. Daraus folgt unmittelbar, daß die gesamte Sprachwissenschaft {...} materialiter auf die Erörterung legitimer Gesichtspunkte {hinausläuft}: Sonst gibt es keinen Gegenstand.“ Saussure 2003: 81/82

<sup>446</sup> Saussure 2003: 28

<sup>447</sup> Saussure 2003: 28

<sup>448</sup> Saussure 2003: 130

<sup>449</sup> Saussure 2001: 134

<sup>450</sup> Saussure 2001: 146

<sup>451</sup> Saussure 2001: 9; „Hier gibt es zunächst Gesichtspunkte, richtige oder falsche, aber einzig Gesichtspunkte, mit Hilfe deren man sekundär Dinge *schafft*.“ Saussure 2003: 32

<sup>452</sup> Saussure 2003: 149

#### 4.4.1 Die Ursprungslosigkeit der Strukturen

Doch Saussures Partizipation am Ende der Substanzphilosophie hat handfeste Gründe. Es ist das fortwährende Entschwinden des lautlichen oder geistigen Materials, was die Existenz des sprachlichen Zeichens so prekär macht und was Saussure zu seiner Zeichenauffassung drängt. „Es ist kindlich, zu glauben, daß das Wort sich nur bis zu einem gewissen Grade verändern kann, als ob es irgend etwas in sich enthielte, wodurch es erhalte würde.“<sup>453</sup> „Die Frage nach dem Typus, dem eine Sprachgruppe angehört, läßt außer acht, daß die Sprachen sich entwickeln und verändern, oder setzt voraus, daß es etwas gäbe, was trotz dieser Entwicklung sich gleich bliebe. Mit welchem Recht nimmt man an, daß ein Vorgang, der keinerlei Grenzen kennt, sich durch irgend etwas begrenzen ließe?“ „Kein einziger Charakterzug muß von Rechtswegen bestehen bleiben; nur durch Zufall kann er Dauer haben.“<sup>454</sup>

Im Gleichen gibt es in der Sprache keinen ursprünglicheren Zustand, der wertvoller oder vollkommener als ein anderer Zustand wäre und von dem sich notwendig etwas ableiten ließe.<sup>455</sup> „{...} die einfachste Überlegung zeigt, daß man von einer Sprache überhaupt nicht sagen kann, sie sei so und so alt, weil jede Sprache immer die Fortsetzung von dem ist, was man vorher gesprochen hat.“<sup>456</sup> Die Sprache ist für uns stets ein Überliefertes, „das Erbe der vorausgehenden Epoche“,<sup>457</sup> ein Gegebenes. Wir haben es zu jedem Zeitpunkt mit fertigen Sprachen zu tun und keine, wie Humboldt lakonisch anmerkt, sei je im „flutenden Werden ihrer Formen überrascht“ worden.<sup>458</sup> „Einen Vorgang, durch welchen irgendwann den Sachen Namen beigelegt, durch welchen Vorstellungen und Lautbilder eine Pakt geschlossen hätten - eine solchen Vorgang können wir uns zwar begrifflich vorstellen, aber niemals hat man so etwas beobachtet und festgestellt.“<sup>459</sup>

Es erscheint also lediglich „auf den ersten Blick als sehr einfach, zwischen dem System und seiner Geschichte zu unterscheiden, {...}; in Wirklichkeit ist die Verbindung, welche diesen beiden Dinge eint, so eng, daß man Mühe hat, sie zu trennen.“ Saussure hält es deshalb für „eine ganz falsche Vorstellung, daß in sprachlichen Dingen das Problem des Ursprungs verschieden sei von dem der dauernden Zustände {...}.“<sup>460</sup> Die Entstehung von

---

<sup>453</sup> Saussure 2001: 181

<sup>454</sup> Saussure 2001: 275/276

<sup>455</sup> Saussure 2001: 194

<sup>456</sup> Saussure 2001: 259

<sup>457</sup> Saussure 2001: 83

<sup>458</sup> Humboldt 1994: 3,2 (Wilhelm von Humboldt: Werke in fünf Bänden, herausgegeben von Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt 1994); zitiert nach Simon 2009: 112

<sup>459</sup> Saussure 2001: 83

<sup>460</sup> Saussure 2001: 10

Bedeutung ist für ihn mit dem Wachstum der Sprache als einem Wechsel der Werte identisch.

Dass die Strukturen, welcher der Strukturalist interpretiert, ein ihm Vorgegebenes sind, obgleich er es ist, der sie nachträglich freilegt und sichtbar macht, ist zu einem Gemeinplatz in dieser Strömung geworden. Lévi-Strauss beschreibt seinen Zugang zur Realität des Mythos wie folgt: „Zweifellos entsteht jeder Mythos durch die eine Erzählung, die eines Tages zum ersten Mal von irgend jemand vorgetragen wird. Aber wir können uns dieses Problem ersparen, denn die Mythen kommen, sind sie erst einmal da, von niemanden mehr, und man wiederholt sie so, wie man glaubt, sie gehört zu haben.“<sup>461</sup> Auch die Sprache als Kollektiv-Gewohnheit eignen wir uns in dieser Form an und es ist, in dieser Perspektive, im wahrsten Sinne des Wortes bedeutungslos, von wo das, was uns heute etwas be-deutet, seinen Ausgang genommen hat.<sup>462</sup> Die Werke der abstrakten Malerei möchte ich - an dieser späten Stelle der dargelegten Forschung hoffentlich wenig überraschend - ebenso in dieser Form als gegeben sehen. Für das von der Bildmatrix in seinen Möglichkeiten gelenkte Sehen sollte es nichts zur Sache tun, von wem und unter welchen Umständen das Bild auf die Leinwand gebannt wurde. Wo wir im Bild dennoch positiven Vorurteilen Geltung verschaffen, haben wir oftmals einfach aufgehört, das Bild als ein System von Zeichen zu sehen. Wir haben die Zeichen so dann eingetauscht und sie als Symbole aufgefasst; haben sie mit einem natürlichen, inneren Band zum Repräsentierten ausgestattet.

#### 4.4.2 Die komplexen Termini

Dass es sich bei der Sprache ihrer Vorgegebenheit zum Trotz um keine erstarrte und unveränderliche Struktur handelt, liegt an der Über- und Unterbestimmtheit, wie es ein System von negativen Werten mit sich bringt. Die Sprache besitzt ihren „transitorischen Charakter“ also nicht nur auf Grund der in sie einfließenden lautlichen Veränderungen, welchen prinzipiell keine Grenzen gesetzt sind, sondern auch als Folge des Umstands, dass der „Gegenstand der als Zeichen dient {...} nie zweimal der Gleiche {ist}: Vom ersten Moment an braucht es eine Untersuchung oder eine anfängliche Vereinbarung, um zu wissen, in wessen Namen, in welchen Grenzen wir das Recht haben, ihn den Gleichen zu

---

<sup>461</sup> Lévi-Strauss 1973: 76

<sup>462</sup> „{...} das einzig wahre Objekt der Sprachwissenschaft ist das normale und regelmäßige Leben eines schon vorhandenen Idioms.“ Saussure 2001: 84

nennen.“<sup>463</sup> Das permanente Eingebettetsein in ein beziehungsreiches System führt Saussure dazu jegliche Identitäten zu leugnen, weil das sprachliche Zeichen als ein Wert nicht nur einen Wechsel der Sprachzustände, sondern auch bereits einen Wechsel der Kontexte nicht überdauert. Er bestreitet, dass „irgendeine sprachliche Tatsache {...} einen einzigen Augenblick für sich genommen außerhalb ihrer Opposition zu anderen existiert und daß sie etwas anderes ist als eine mehr oder weniger glückliche Weise, die Differenzen zusammenzufassen, die im Spiel sind {...}.“<sup>464</sup>

Die Ablehnung einer Identität und eines beständigen Trägers für wechselnden Zuschreibungen, sowie die Gegnerschaft zu der Vorstellung eines natürlichen oder inneren Bandes zwischen den Konstituenten des Zeichens, sind bei Saussure die gedanklich implizierten Vorbereitungen zu dem Hervorheben der Komplexität, welche er den Zeichen nachsagt. Bereits aus dem *Cours* wissen wir, dass er die Sprache an einer Stelle als eine „Algebra“ bezeichnet hat, „die nur komplexe Termini enthält“.<sup>465</sup> In den uns aus dem Nachlass übermittelten Passagen setzt er sich so dann viel stärker für ein Zeichen als ein komplexes Verhältnis von zwei Reihen ein. Die Darstellung eines halbierten Kreises, als welches uns der *Cours* das vollständige Zeichen zeigt, nimmt sich unter diesem Gesichtspunkt wie eine Karikatur seiner früheren<sup>466</sup> Bemühungen aus. „{I}n Wirklichkeit ist in der Sprache {langue} weder Form {Lautbild} noch Begriff {Vorstellung} bestimmt; es gibt keine andere Bestimmung als die des Begriffs durch die Form und die der Form durch den Begriff. Die erste Formulierung der wahren Verhältnisse {réalité} bestünde darin, zu sagen, daß die Sprache (das heißt der Sprecher) weder den Begriff *a* noch die Form *A* wahrnimmt, sondern nur das Verhältnis  $a : A$ ; diese Formulierung wäre noch zu ungenau. Er nimmt in Wirklichkeit nur das Verhältnis wahr zwischen den beiden Verhältnissen  $a : AHZ$  und  $abc : A$  oder  $b : ARS$  und  $blr : B$  etc. {...} Es ist nicht, wie man oft glaubt, dasselbe, vom Verhältnis von Form und Begriff zu sprechen oder vom Verhältnis von Begriff und Form: Denn wenn man als Grundlage die Form *A* {z. B. das Lautbild >Freiheit<} nimmt, wird man mehr oder weniger eine bestimmte Anzahl von Begriffen *a b c* {z. B. *Autonomie: Brüderlichkeit/Gleichheit:Gefängnis*} erfassen; {...} und wenn man als Grundlage den Begriff *a* {z.B. *Autonomie*} nimmt, wird man mehr oder

---

<sup>463</sup> Saussure 2003: 52

<sup>464</sup> Saussure 2003: 131

<sup>465</sup> Saussure 2001: 146

<sup>466</sup> Saussure hat die Arbeit an der Idee einer allgemeinen Sprachbetrachtung vermutlich bereits in den Neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts begonnen, wie wir seinen nachgelassenen Notizen entnehmen können. Die Formulierungen des *Cours* folgen diesen Notizen, selbst bei einer korrekten Urheberschaft des *Cours*, also zeitlich nach. Siehe Ludwig Jäger: Vorwort, Saussure 2003

weniger genau eine bestimmte Anzahl an Formen AHZ {z.B. *Auto-Nomie:Autop-Sie:Auto-Norm*} erfassen {...}.“<sup>467</sup>

Wir können uns keinen *lexikalischen Sinn* zur Hilfe nehmen, wenn wir den Wert eines Wortes in einer konkreten Sprachsituation bestimmen möchten. „Es gibt nicht die Form und einen entsprechenden Begriff; es gibt ebensowenig die Bedeutung und ein entsprechendes Zeichen. Es gibt mögliche Formen und mögliche Bedeutungen die einander keineswegs entsprechen; {...}.“<sup>468</sup> Obwohl die beiden Bestandteile erst aus ihrer Vereinigung hervorgehen, überlappen sie einander nie vollständig und *flottieren* gewissermaßen beiderseits. Jedes Glied einer Reihe von Verschiedenheiten muss in der Masse der Laute erst unter vielen möglichen geformt, d.h. herausgegriffen werden und im Bereich der Vorstellungen mit einer Vielzahl von latenten Konnotationen kämpfen. Wäre dem nicht so, dann blieben Ironie, sprachliches Geschick, die Metaphernhaftigkeit von Ausdrücken, die gestehenden Verleugnungen und vieles mehr unter der Wahrnehmungsschwelle. Auch die Struktur würde kein Missverständnis und keine Unfälle kennen. Im Gleichen käme in das Bild keine Bewegung, wenn wir jedes positiv sich exponierende Zeichen als einen unveränderlichen Stellvertreter eines althergebrachten Diskurses verstehen würden. Das bildliche Zeichen ist genauso aufgespreizt zwischen den Möglichkeiten des Materials, aus dem es hervorgeht und deren wir uns bedienen, und den verunglückten Verbindungen, die wir nicht lange aufrecht erhalten haben, oder den einigermaßen stabilen Konstellationen, deren Tendenz, sich auf der Bildfläche wiederholt zu verfestigen, wir gerne nachgeben.

Eine Erfahrung mit Bildwerken der monochromen Malerei scheint mir hier sehr passend. Denn diese Gemälde sind auf den ersten Blick ganz frei von innerbildlichen Differenzen. Äußerst selten aber wird sich das in unserem Prozess des Sehens so verhalten. Wir werden im Gegenteil jeden Schattenwurf, den wir selbst, andere Betrachter oder die museumsübliche Beleuchtung auf das Gemälde werfen, sowie jede Unebenmäßigkeit in der Lasur, als eine Äußerungsart des Bildes auffassen und als eine Möglichkeit der, zugegeben sehr leeren, Bildstruktur rekrutieren. Auch Saussure kennt jene Vorgangsweise des (auf sprachliche Differenzen orientierten) Geistes nur zu gut. Denn dieser bemächtigt sich der aus einem blinden Verlauf an rein lautlichen Umgestaltungen hervorgegangenen Alternationen sofort und stattet sie mit grammatikalischen Werten aus.<sup>469</sup> Für jede nur andeutungsweise regelmäßige lautliche Entgegensetzung bemüht sich der Geist um eine

---

<sup>467</sup> Saussure 2003: 101 ( Ergänzungen in den eckigen Klammern: Jörg Oberreiter)

<sup>468</sup> Saussure 2003: 104

<sup>469</sup> Saussure 2001: 278

Beziehung zwischen den zwei Elementen.<sup>470</sup> Eine „Verschiedenheit neigt, sowie sie entstanden, auch sogleich und natürlicherweise dazu, bedeutungsvoll zu werden, ohne jedoch immer und im ersten Augenblick mit dieser Tendenz Erfolg zu haben.“<sup>471</sup> Weshalb Saussure den Ausdruck Synchronie im Grunde für „nicht scharf genug“ hält und die auch für die *Fiebrigkeit* mancher Bilder sehr eingängige Bezeichnung der „Idiosynchronie“ vorschlägt.<sup>472</sup> Halten wir auf jeden Fall fest, dass auch der „Gegenstand“ des abstrakten Bildes, die vorübergehende Konstellation von Bildelementen, nur *eine mehr oder weniger glückliche Weise ist, die Differenzen, welche augenblicklich im Spiel sind, zusammenzufassen.*

#### 4.4.3 Form und Gestalt

Nicht nur ein für eingehenderes Verständnis von Saussure, sondern gerade auch für die Anwendung seiner Zeichentheorie auf das Bild, gilt es noch ein paar grundlegende Anmerkungen zum Unterschied von Form und Gestalt zu machen. Denn „{w}er Form sagt, sagt“, aus dem Blickwinkels Saussures, „vor allem anderen *Verschiedenheit der Form*“. Wer Form sagt, spricht „folglic“ von einer „*Vielfalt der Formen*“. Und: wer Form sagt, sagt eine „Differenz in einer Vielfalt“ aus.<sup>473</sup>

*Form* meint hier in der Terminologie des Nachlasses zunächst noch den Signifikanten, der, wie wir bereits wissen, *psychisch* ist und nicht mit der lautlichen Figur in eins fällt; genauer: der Signifikant ist ein Verhältnis, ist selbst schon eine Opposition von Lauten. Saussure bindet diesen Signifikanten, der, gemäß des vollständigen Zeichens, nicht bloß für sich sein kann, sogleich an seinen Gebrauch, wie man es in einer Theorie der Sprache auch erwartet. „Es ist falsch zu meinen, es gebe irgendwo *Formen* die für sich selbst, außerhalb ihres Gebrauchs existieren oder irgendwo *Begriffe* die für sich selbst, außerhalb ihrer *Repräsentation* existieren. Die Form außerhalb ihres Gebrauchs gelten zu lassen, heißt, sich mit der *lautlichen Figur* abgeben, für die Physiologie und Akustik zuständig sind {...}.“<sup>474</sup> Eine Form ist demnach „eine lautliche Figur, die für das Bewusstsein der Sprecher *bestimmt*, d.h. zugleich existent und abgegrenzt ist.“<sup>475</sup> Wie das Stück Stoff, das man zu bestimmten Zwecken an einem Schiffsmast anbringt und wie die Farbe, die nicht als

---

<sup>470</sup> Saussure 2001: 191

<sup>471</sup> Saussure 2001: 145/146 Fortsetzung des Zitats: „Umgekehrt sucht jede Verschiedenheit der Vorstellung, die der Geist wahrnimmt, in unterschiedenen Bezeichnungen zum Ausdruck zu kommen, und zwei Vorstellungen, die der Geist nicht mehr unterscheidet, trachten, in der gleichen Bezeichnung zusammenzuzießen.“

<sup>472</sup> Saussure 2001: 107

<sup>473</sup> Saussure 2003: 96

<sup>474</sup> Saussure 2003: 91

<sup>475</sup> Saussure 2003: 98

bloßes Material auf eine Leinwand aufgetragen wurde, wird eine lautliche Figur „von dem Augenblick an eine Form, in dem man sie in das Spiel der Zeichen einführt, das man Sprache nennt, ebenso wie ein *Stück Stoff*, das im unteren Schiffsraum verborgen liegt, in dem Augenblick zum *Signal* wird, in dem man es hisst {...}.“<sup>476</sup>

Die Form existiert also nicht außerhalb ihrer Gebrauchsweisen. Dennoch wird das sprachliche Zeichen nicht durch eine seine Zeichenfunktion festlegende Regel *identifiziert*, denn *die eine* Form kann nur vorübergehend *identifiziert* werden. Sowie die Gestalt und sein materieller Aufbau für das sprachliche Zeichen eigentlich *bedeutungslos* sind,<sup>477</sup> so ist auch der eingeübte Gebrauch durch den wechselnden Wert des Zeichens innerhalb einer Struktur nicht unbedingt das Ausschlaggebende für die Bedeutung des Zeichens. Die Formen sind, so besehen, nicht lediglich Formen. Sie werden zu virtuellen Einheiten, zu Möglichkeiten der Verknüpfung selbst, und können, wenn auch in Teilen sichtbar, nicht mehr nur auf eine sinnliche Erscheinung reduziert werden. Für Saussure *bedeutet* eine Form nicht, sondern sie *hat einen Wert*. „Insbesondere ist der Sinn jeder Form dasselbe wie die Differenz zwischen den Formen. Sinn = unterschiedlicher Wert.“<sup>478</sup> Für Saussure und sein alles durchziehendes Prinzip der negativen Bestimmung ist es ein entscheidender - und obendrein sehr postmoderner - „Zug der Sprache {...}, daß es keinen Unterschied geben kann in ihr zwischen dem, was ein Ding unterscheidet, und dem, was es konstituiert.“<sup>479</sup>

Doch was folgt daraus für das Bild und seine Zeichen?

Zuerst, und das ist bereits bekannt, folgt daraus, dass alles im Bild zur Sichtbarkeit Gebrachte ganz wesentlich, auf Grund der Natur seiner Zeichen, einem Wechsel unterliegt. Wie Saussure im Nachlass verkürzt: „Form = Element einer Alternation“.<sup>480</sup> Dass ich hier mehr oder weniger heimlich die Betrachtung ganz auf den Signifikanten verschoben habe, hat eine guten Grund: denn das Signifikat im Bild ist schwer zu sehen. Aber auch eine Gestalt, als ein klar konturiertes, bleibendes Etwas, ist im Bild, insbesondere in den Werken der abstrakten Malerei, kaum zu sehen. Die Gestalt, die wir zu sehen vermeinen, ist keine im Bild festgehaltene Bedeutung, sondern eine Form als Element einer Alternation. Die Gestalt eines Zeichens ist mit Saussure gesprochen

---

<sup>476</sup> Saussure 2003: 99

<sup>477</sup> Unter dem Gesichtspunkt der fortgesetzten Anwendung des Zeichens, bei der in vielen Fällen eine gewisse Bequemlichkeit im Sprechen *das letzte Wort fällt*, werden nur bestimmte Formen bestehen bleiben, sowie man auch nicht alle möglichen Lautvariationen hintereinander in einem Fluss sprechen kann.

<sup>478</sup> Saussure 2003: 88

<sup>479</sup> Saussure 2003: 35

<sup>480</sup> Saussure 2003: 97

*bedeutungslos* für das Ganze des Gemäldes; sowie auch einer lautlichen Figur für sich genommen keine Bedeutung zukommt. Die Form wiederum, *hat* ebenso keine Bedeutung, aber sie macht sichtbar, und ihr *kommt* ein Wert zu. Die Form ist sozusagen die virtuelle Kehrseite der Gestalt. Sie führt eine Gestalt, wie den Baustein einer Konfiguration, verschiedenartigen Einsätzen auf der Bildfläche zu. Aber sie selbst behält sich im Vergleich zur in seiner Art stets festgesetzten Gestalt einen Möglichkeitsspielraum für Aktualisierungen ein. In Anverwandlung eines Satzes von Ludwig Wittgenstein<sup>481</sup> kann man sagen: die Möglichkeit seines Vorkommens in Bildzusammenhängen ist die Form des bildlichen Zeichens und bestimmt das zu Sehende.

#### 4.5 Schlussbemerkungen

Wir haben, am Ende dieses Textes angekommen, längst damit begonnen, die dem Strukturalismus immanente Überwindung des Strukturalismus<sup>482</sup> in seiner starrsten, unnachgiebigsten Form anzudenken. Mit Derrida - auch wenn wir seinen Weg, die Struktur als Schrift zu denken, nicht gehen wollen - sollten wir „die Öffnung der Struktur als *struktural*“<sup>483</sup> begreifen. Die Unfälle, von denen die Struktur angeblich heimgesucht wird, ihre missglückten Aktualisierungen, die gibt es gar nicht, wenn man sie so versteht, dass sie in ihrer Virtualität Möglichkeiten bereithält, deren Abrufen nicht zwangsweise oder notwendig der Fall sein muss. Die Aus-Sprache von ungeahnten Möglichkeiten der Struktur kann lediglich keine Gewohnheit für sich in Anspruch nehmen und keine Regelmäßigkeit im herkömmlichen Sinn. Nichtsdestotrotz ist Konfrontation der Struktur mit einer abweichenden Praxis sie zu lesen struktural, d.h. *aus(-)Sprache*. Bereits bei Saussure ist es der Moment des Sprechens, ohne dem wir der Struktur nicht habhaft werden und welcher sie in der Konkretion einer augenblicklichen Sprachrealität in einige wenige Möglichkeiten zwingt. Nur wenn wir die Synchronie besonders deutlich hervortreten lassen wollen, erscheint sie vollendet und vollkommen austariert und die Diachronie folglich „wie eine Störung, wie eine Schwäche“.<sup>484</sup> Wenn wir uns aber darüber nicht kümmern, dass die Struktur einen steten Wandel durchläuft, dass die Diachronie, so zufällig ihre Veränderungen auch vonstatten gehen mögen, auch im kleinen, in sehr geringen zeitlichen Intervallen wirkt, dann können wir den vereinzeltten Sprachzustand

---

<sup>481</sup> Tractatus logico-philosophicus, 2.0141: „Die Möglichkeit seines Vorkommens in Sachverhalten ist die Form des Gegenstandes.“

<sup>482</sup> Simon 2009: 203

<sup>483</sup> Derrida 1976: 237

<sup>484</sup> Lévi-Strauss 1980: 72

sehr wohl als „Protokoll eines Codes“<sup>485</sup> annehmen. Mir müssen dafür nur, in unserem Denken der Struktur, von der Struktur als etwas Unbiegsamen zu der Struktur als Strukturierung übergehen; als einem fortwährend in Aussicht gestellten System zur Ordnung der Bedeutungen, das gleichwohl immer nur vorläufig bleibt.

Nicht von irgendwo her, sondern natürlich gerade mit Blick auf die Kontemplation des abstrakten Gemäldes bietet sich diese Auffassungsart von Struktur als unabschließbarer Strukturierung an. Wie Simon sagt, haben Bilder „*Bedeutsamkeit*“, „aber keine feststellbare Bedeutung. {...} Sie tendieren auf eine Einheit, ohne sie begrifflich schließen zu können.“<sup>486</sup> Imdahl beschrieb das im Bild Dargestellte als „eine für die Anschauung sich bildende wie auch sich verlierende Form“.<sup>487</sup> Diese Form, als Element einer Alternation namens Bildbewegung, müssen wir nun lediglich noch vervielfältigen. Im unabschließbaren „Durchspielen des im Bilde gegebenen Strukturierungspotentials“<sup>488</sup> treffen wir eine Vielzahl an Formen an.

Dass es auch ganz am Ende noch eine Schwierigkeit ist, die Signifikate des Bildes zu verbegrifflichen, liegt an jener *Bedeutsamkeit*, jener bloßen Tendenz auf eine Einheit hin, welche die Zeichen der abstrakten Bildwerke so flüchtig macht. Ihre Signifikate sind weniger Vorstellungen, die sich feststellen ließen, als die Aufforderung ein System an syntaktischen Verbindungen zu realisieren. Das Signifikat begegnet uns im Bild als ein Aufruf eine Konfiguration auf Abruf zu bilden. Schon für Merleau-Ponty war die Bedeutung in der Sprache nichts anderes mehr „als jene einzigartige Bewegung, deren sichtbare Spur die Zeichen sind“;<sup>489</sup> „ {...} sie funkelte über die Zeichen hinaus und war dennoch nur deren Schwingung {...}“.<sup>490</sup>

Die einzelnen Bildzeichen sind in diesem Sinne nur die flüchtigen Markierungen einer Bewegtheit des Bildes, welche sich nicht in diese - gar nicht für sich zu nehmenden - Zeichen zurückbuchstabieren lässt. Die *Bedeutsamkeit* hinterlässt im Bild sichtbare Spuren und wo wir einer Bedeutung zwischen den Zeichen habhaft zu werden scheinen, gerät anstatt dessen das Ganze Gemälde in Schwingung. Barthes war es, der, als er sich die Frage stellte, ob die Malerei eine Sprache ist, darauf hinwies, dass „die Identität des >Dargestellten< ständig auf später vertröstet {wird}“ und „das Signifikat ständig verschoben“. Die Öffnung der Struktur als struktural zu denken bedeutet demnach auch

---

<sup>485</sup> Derrida 1999: 334

<sup>486</sup> Simon 2009: 64; Man muss anmerken: Simon lehnt die Rede von Zeichen im Bild ab. Deshalb haben die Bilder im Gleichen auch „*Zeichenhaftigkeit*, ohne Zeichen zu sein.“ Siehe 1.3

<sup>487</sup> Imdahl 2006: 317; Siehe 3.1

<sup>488</sup> Imdahl 2006: 318

<sup>489</sup> Merleau-Ponty 1993: 136

<sup>490</sup> Merleau-Ponty 1993: 138

vom Denken eines Code zum Denken der Kodifizierung überhaupt überzulaufen. Denn „{...} das System des Gemäldes besteht gerade in dieser Flucht, in dieser Unendlichkeit der Sprache: Das Bild ist nicht der Ausdruck eines Codes, es ist die Variation einer Kodifizierungsarbeit: Es ist nicht die Niederlegung eines Systems, sondern die Generierung von Systemen.“<sup>491</sup>

---

<sup>491</sup> Barthes 1990: 158

## Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland:** *Rhetorik des Bildes*, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (1982), Seite 28-46, übersetzt von Dieter Hornig, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990
- Barthes, Roland:** *Ist die Malerei eine Sprache?*, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (1982), Seite 157-159, übersetzt von Dieter Hornig, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990
- Boehm, Gottfried:** *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Seite 444-471, herausgegeben von Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978
- Boehm, Gottfried:** *Bildsinn und Sinnesorgane*, in: *Neue Hefte für Philosophie 18/19 - Anschauung als ästhetische Kategorie*, Seite 118-132, herausgegeben von Rüdiger Bubner, Konrad Cramer und Reiner Wiehl, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1980
- Boehm, Gottfried:** *Die Wiederkehr der Bilder*, in: *Was ist ein Bild?*, Seite 11-38, herausgegeben von Gottfried Boehm, 4. Auflage (2006), Wilhelm Fink Verlag, München 1994
- Boehm, Gottfried:** *Die Bilderfrage*, in: *Was ist ein Bild?*, Seite 325-343, herausgegeben von Gottfried Boehm, 4. Auflage (2006), Wilhelm Fink Verlag, München 1994
- Boehm, Gottfried:** *Wie Bilder Sinn erzeugen - Die Macht des Zeigens*, University Press, Berlin 2007
- Boehm, Gottfried:** *Das Lebendige - Rothkos Zugänge zum Bild*, in: *Ausstellungskatalog Mark Rothko Retrospektive*, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München/Hamburger Kunsthalle, Hirmer Verlag, München 2008
- Carnap, Rudolf:** *Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*, in: *Erkenntnis* (2. Band), Seite 219-241, Springer Verlag (Online), 1931
- Carnap, Rudolf:** *Logische Syntax der Sprache* (1934), 2. Auflage, Julius Springer Verlag, Wien 1968
- Carnap, Rudolf:** *Introduction To Semantics*, Harvard University Press, Cambridge - Massachusetts 1948
- Carnap, Rudolf:** *Sinn und Synonymität in den natürlichen Sprachen*, {englischer Original-Text als *Meaning and Synonymy in Natural Languages* in den *Philosophical Studies* 6 (1955) erschienen,} in: *Zur Philosophie der idealen Sprache*, Seite 145-163, herausgegeben und übersetzt von Johannes Sinnreich, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1972
- Deleuze, Gilles:** *Woran erkennt man den Strukturalismus?* (1973), übersetzt von Eva Brückner-Pfaffenberger und Donald Watts Tuckwiller, Merve Verlag, Berlin 1992
- Derrida, Jaques:** *>Genesis und Struktur< und die Phänomenologie*, in: *Die Schrift und die Differenz* (1967), Seite 236-258, übersetzt von Rudolphe Gasché, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1976
- Derrida, Jaques:** *Signatur Ereignis Kontext*, in: *Randgänge der Philosophie* (1972/1988), Seite 325-351, herausgegeben von Peter Engelmann, 2., überarbeitete Auflage, Passagen Verlag, Wien 1999
- Foucault, Michel:** *Dies ist keine Pfeife* (1973), übersetzt von Walter Seitter, Carl Hanser Verlag, München 1997
- Foucault, Michel:** *Macht und Körper*, in: *Analytik der Macht* (Dits et Écrits, 1994), herausgegeben von Daniel Defert und Francois Ewald, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005

**Frege, Gottlob:** *Über die wissenschaftliche Berechtigung einer Begriffsschrift* (1882), in: *Funktion, Begriff, Bedeutung - Fünf logische Studien*, herausgegeben von Günther Patzig (1962), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008

**Frege, Gottlob:** *Über Sinn und Bedeutung* (1892), in: *Funktion, Begriff, Bedeutung - Fünf logische Studien*, herausgegeben von Günther Patzig (1962), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008

**Imdahl, Max:** *Ikonik - Bilder und ihre Anschauung*, in: *Was ist ein Bild?*, Seite 300-324, herausgegeben von Gottfried Boehm, 4. Auflage (2006), Wilhelm Fink Verlag, München 1994

**Jakobson, Roman:** *Zeichen und System der Sprache*, in: *Form und Sinn - Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, herausgegeben von Eugenio Coseriu, Wilhelm Fink Verlag, München 1974

**Jakobson, Roman:** *Die Suche nach dem Wesen der Sprache*, in: *Form und Sinn - Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, herausgegeben von Eugenio Coseriu, Wilhelm Fink Verlag, München 1974

**Jakobson, Roman:** *Das Ineinandergreifen des phonologischen und grammatischen Aspekts in der Sprache*, in: *Form und Sinn - Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, herausgegeben von Eugenio Coseriu, Wilhelm Fink Verlag, München 1974

**Jakobson, Roman:** *Die Sprache in ihrem Verhältnis zu anderen Kommunikationssystemen*, in: *Form und Sinn - Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, herausgegeben von Eugenio Coseriu, Wilhelm Fink Verlag, München 1974

**Jakobson, Roman:** *Was ist Poesie*, in: *Poetik - Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, S67-82, herausgegeben von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, 2. Auflage 1989, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1979

**Jakobson, Roman:** *Semiotik - Ausgewählte Texte 1919-1982*, herausgegeben von Elmar Holenstein, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988

**Leibniz, Gottfried Wilhelm:** *Dialog über die Verknüpfung zwischen Dingen und Worten*, in: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, 1. Band - *Schriften zur Logik und Methodenlehre*, übersetzt von A. Buchenau, herausgegeben von Ernst Cassirer, Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, Leipzig 1904

**Lévi-Strauss, Claude:** *Wie arbeitet der menschliche Geist*, in: *Antwort der Strukturalisten*, Seite 75-88, übersetzt von Britta Reif-Willenthal und Friedrich Griese, herausgegeben von Adelbert Reif, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1973

**Lévi-Strauss, Claude:** *Das wilde Denken*, in: *Mythos und Bedeutung - Fünf Radiovorträge {und} Gespräche mit Claude Lévy-Strauss*, Seite 71-112, übersetzt von Britta Reif-Willenthal, herausgegeben von Albert Reif, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1980

**Merleau-Ponty, Maurice:** *Der Zweifel Cézannes*, in: *Das Auge und der Geist*, Seite 3-28, herausgegeben von Christian Bermes, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2003

**Merleau-Ponty, Maurice:** *Die Prosa der Welt* (1969), herausgegeben von Claude Lefort, übersetzt von Regula Giuliani, 2. Auflage 1993, Wilhelm Fink Verlag, München 1984

**Meyer Schapiro:** *Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen*, in: *Was ist ein Bild?*, Seite 253-274, herausgegeben von Gottfried Boehm, 4. Auflage (2006), Wilhelm Fink Verlag, München 1994

**Polanyi, Michael:** *Was ist ein Bild?*, in: *Was ist ein Bild?*, Seite 148-162, herausgegeben von Gottfried Boehm, 4. Auflage (2006), Wilhelm Fink Verlag, München 1994

**de Saussure, Ferdinand:** *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft (Cours de linguistique générale)*, herausgegeben von Charles Bally und Albert Sechehaye, übersetzt von Herman Lommel, 3. Auflage, Walter de Gruyter, Berlin New York 2001

**de Saussure, Ferdinand:** *Wissenschaft der Sprache - Neue Texte aus dem Nachlass*, herausgegeben von Ludwig Jäger, textkritisch übersetzt von Elisabeth Birk und Mareike Buss, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003

**Seel, Martin:** *Dreizehn Sätze über das Bild*, in: *Ästhetik des Erscheinens*, Seite 255-294, Suhrkamp Taschenbuch 2003, Lizenzausgabe mit Genehmigung des Carl Hanser Verlags, München Wien 2000

**Seel, Martin:** *Flimmern und Rauschen. Grenzerfahrungen ausserhalb und innerhalb der Kunst*, in: *Ästhetik des Erscheinens*, Seite 223-254, Suhrkamp Taschenbuch 2003, Lizenzausgabe mit Genehmigung des Carl Hanser Verlags, München Wien 2000

**Simon, Ralf:** *Der poetische Text als Bildkritik*, herausgegeben vom eikones NFS Bildkritik, Wilhelm Fink Verlag, München 2009

**Stegmüller, Wolfgang:** *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie - Eine kritische Einführung*, Band 1 und 2, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1975

**Wohlfart, Günther:** *Das Schweigen des Bildes*, in: *Was ist ein Bild?*, Seite 163-183, herausgegeben von Gottfried Boehm, 4. Auflage (2006), Wilhelm Fink Verlag, München 1994

## **Abstract zu *Strukturen in Bild und Sprache***

„Ein Bild sagt mehr als tausend Worte.“ Bereits in diesem, durch übermäßigen Gebrauch leicht abgetragenen Gemeinplatz, wird eine Vergleichbarkeit von Sprache und Bild suggeriert, die ihren Widerhall (oder ihre Vor-Formulierung) auch in den Auseinandersetzungen der Philosophie gefunden hat. Meine Forschungstätigkeit nimmt ihren Ausgang von diesen wiederholt in der Literatur auftretenden Vergleichen. Als ein Anfang empfiehlt sich das Herausstellen dessen, was unter *Sprache* im Folgenden zu verstehen ist. *Sprache* wird in diesem Textstück die *Normalsprache* sein. Gemeint ist also keine symbolische Formalsprache, die sich von Grund auf konstruieren lässt und deren Ziel in der Eindeutigkeit ihrer Aussagen liegt. Es wird viel eher an jene Sprache zu denken sein, um welche sich Ferdinand de Saussure in seinem *Cours de linguistique générale* als Forschungsgegenstand bemühte. Es gilt also die Sprache als eine ausgereifte Gegebenheit zu verstehen, die man auf ihren systemischen Charakter hin befragt und sie zugleich als etwas in der Zeit sich Veränderndes begreift. Die Geschlossenheit des Systems wird von mir als stets nur vorübergehend gewertet. Der synchronische Sprachzustand ist das augenblickliche Verweilen eines Gleichgewichts an sprachlichen Einheiten, dass von den latent die Veränderung vorantreibenden diachronischen Sprachtatsachen fortwährend untergraben und auf ein neues, momentanes Gleichgewicht hingetrieben wird. Der Flexibilität des sprachlichen Zeichens, sei es auf Seiten des Signifikats, wie auch auf Seiten des Signifikanten, soll in dieser Form Rechnung getragen werden. So wenig die beiden Bestandteile des Zeichens aus Ähnlichkeit oder Naturgegebenheit an einander gebunden sind, so wenig sind sie auch bis in alle Ewigkeit aufeinander angewiesen. Ihr Verhältnis ist veränderbar; ihre Nahtstelle womöglich prekär. Es müssen demnach die zwei verschiedenen Aspekte des Saussure'schen Zeichens eng ineinander gedacht werden. Zum Einen der Aspekt, dass das Zeichen in Lautbild und Vorstellung unterteilt wird. Und zum Anderen, dass das Zeichen als ein Ganzes in seinem Wert von der Stellung in einer Struktur von Zeichen abhängt. Anders formuliert: man muss Saussure von Anfang an so lesen, dass die theoretischen Einsätze des Poststrukturalismus als bereits im Strukturalismus angelegt gesehen werden können. Auch wenn Saussure selbst solche methodischen Zuschreibungen für sein Sprachmodell nicht benutzt hat. Dass der oben zitierte Gemeinplatz auch eine Besserstellung des Bildes gegenüber der Sprache beabsichtigt, dürfen wir an dieser Stelle vernachlässigen. Denn die Sprachkraft des Bildes, so es denn eine gibt, hat lange unter dem Diktat der

Auftraggeber und den autorisierten Betrachtern gelitten, jenem Diktat, wonach sich die Bilder durch die Kenntnis der in ihnen aufgegebenen Symbole entschlüsseln lassen. Was letztlich nur bedeutet, dass bildfremde, sprachgebundene Inhalte herangezogen wurden, um eine zweidimensionalen Fläche mit Insignien der Macht zu bevölkern und die davon gänzlich zu unterscheidende Wirkweise des Bildes zu zähmen. Erst das Aufkommen der abstrakten Moderne hat hier das kognitive Gesichtsfeld geweitet. Insofern ist der oben angeführte Gemeinplatz ein beharrlicher Hinweis des Volksmundes, dass sich Bilder stets viel eigentümlicher um unsere Aufmerksamkeit bewerben, als es das Studium der Kunstgeschichte nahe legen würde.

Diese Arbeit fördert die Vergleichbarkeit von Bild und Sprache so dann mehr auf Umwegen. Denn es liegt diesem Unterfangen das Paradox zu Grunde, dass mit einem aus den Anfängen der Linguistik entlehnten Zeichenbegriffs das Bild in seiner Artikulationsweise vor falschen sprachlichen Zugriffen geschützt werden soll. Spätestens den Bildern der Moderne könnte man es zugestehen, nicht länger als „schwache Bilder an der Leine bedeutungsschwerer Begriffe geführt {zu} werden.“<sup>492</sup> Natürlich lassen sich selbst „die schweigsamsten Bilder endlos bereden“ und durch sprachliche Ekphrasen „vereindeutigen“.<sup>493</sup> Die Philosophie hat davon ja ausführlich Gebrauch gemacht. Der Philosoph möchte dem Bild immer auf die Schliche kommen und entfernt sich im Fortgang dieser *Enträtselung* des Bildes immer weiter von dem, was das Bild eigentlich zu sehen gibt. Ich möchte also gegenteilig versuchen, dem Gemälde auf der sehr basalen Ebene der Flecken, Schatten und Umrisse, eine Beschreibung seiner Sinnstruktur abzuringen. Und es zeigt sich, dass ein strukturalistisches Verständnis von Strukturen eine eminente Vergleichbarkeit zwischen dem Vorgang des Bedeutens in einer gewöhnlichen Sprachrealität und der Sinnkonstitution in abstrakten Gemälden heraufbeschwört. So ist es zu verstehen, wenn ich im Titel dieser Arbeit eine Annäherung an das Bild im Geiste des Saussure'schen Zeichens ankündige.

Fragen: die sich mir stellten, waren:

- Kann eine Untersuchung, die sich den Bildern in erster Linie über die Begriffe von Ähnlichkeit, Abbildung oder Repräsentation nähert, der Wirkweise des abstrakten Gemäldes überhaupt jemals gerecht werden?
- Wie geht das *Be-deuten* der einzelnen Zeichen in Sprache und Bild vor sich?

---

<sup>492</sup> Boehm 2007: 19;

<sup>493</sup> Boehm 2007: 19

- Ist die Sprachtheorie Saussures, für welche die Referenz oder Denotation seines sprachlichen Zeichens nur sekundär und für dessen Bedeutung belanglos ist, nicht dazu prädestiniert, in sich geschlossene, *mitteilungslose* Kunstwerke zu verstehen?
- Ist das bildlich Positive womöglich stets nur vorübergehend und aus Negation gewonnen?
- Bestimmt sich das *sinnvolle* Bild nicht in gleichem Maße über den wandelbaren Wert seiner Binnenelemente für das Ganze des Gemäldes, wie es auch für die Sprache als Ganzes und seine Zeichen gilt?

**Boehm, Gottfried:** *Wie Bilder Sinn erzeugen - Die Macht des Zeigens*, University Press, Berlin 2007

## **Curriculum Vitae - Jörg Oberreiter**

28.6.2000 Erhalt des Reifeprüfungszeugnis, Bundesrealgymnasium Akademiestrasse, Salzburg

Herbst 2001 - Frühling 2004 Diplomstudium der Philosophie an der Universität Wien

Oktober 2008 - Sommer 2010 Bachelorstudium der Philosophie an der Humboldt - Universität Berlin

1.3.2011 - 5.10.2012 Bachelorstudium der Philosophie an der Universität Wien

Oktober 2012 Beginn Masterstudium der Philosophie an der Universität Wien