

It is unsubstantial.
Zur Textualität der Kunst im 20. Jahrhundert:
Duchamp, Nauman, Horn.

**Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Fakultät für
Geschichtswissenschaften der Ruhr-Universität Bochum**

Vorgelegt von Christine Litz

IT IS UNSUBSTANTIAL

Zur Textualität der Kunst im 20. Jahrhundert: Duchamp, Nauman, Horn.

| | |
|---|-----|
| Einleitung | 3 |
| I. 1. Das (Ver-) Sprechen der Lesbarkeit | 8 |
| I. 2. Versuch einer semiologischen Lektüre, die nicht über das Materielle hinwegliest | 19 |
| I. 3. Der insistierende Signifikant | 26 |
| I. 4. Die Einschreibung des Lesers | 41 |
| II. Literalistic Turn: Bedingungen von Repräsentation im 20. Jahrhundert | 47 |
| II. 1. Die Implosion des Ikons: Ferdinand de Saussure und Georges Braque | 56 |
| II. 2. Spiele der Differenz: René Magritte und der Verrat der Zeichen | 69 |
| II. 3. Akte der Bedeutungsherstellung – die Generierung von Sinn: Marcel Duchamps beschriftete Ready-mades | 77 |
| III. Text Versus Werk: Eine semiologische Inblicknahme | 88 |
| III. 1. Die Entgrenzung des Kunstbegriffs: Marcel Duchamps Bauernopfer | 90 |
| III. 2. Wen kümmert's, wer spricht? | 111 |
| III. 3. Die Implosion von Künstler und Betrachter: Roland Barthes und Marcel Duchamp | 119 |
| III. 4. Der kreative Akt und die Praxis des Schreibens | 128 |
| IV. Der Einflussbereich der Schrift: Jacques Derrida und Bruce Nauman | 142 |
| IV. 1. Der Signifikant des Signifikanten | 146 |
| IV. 2. Iterabilität | 154 |
| IV. 3. Bruce Naumans Pete and Repeat: Figuren der Wiederholung | 159 |
| IV. 3.1. Vokales Schreiben | 161 |
| IV. 3.2. Non-verbales Schreiben | 176 |
| Epilog | 183 |
| Bibliographie / Abbildungen | 186 |

Einleitung

Der dieser vorliegenden Untersuchung den Titel gebende Satz ist Teil einer künstlerischen Arbeit, die von dem amerikanischen Konzept-Künstler Robert Barry stammt. Es handelt sich dabei um eine Diainstallation aus dem Jahre 1971, die wiederum ihrerseits den Titel IT IS ... INCONSISTENT¹ trägt: Die mit weißer Farbe auf schwarzem Grund beschriebenen, im steten Wechsel projizierten Dias zeigen jeweils einen Drei-Wort-Satz, wobei sich immer nur das Adjektiv verändert. Barry geht es bei diesen >Wort-Listen< weniger um die Setzung von substantiellen Aussagen – was beispielsweise an der fehlenden Präzisierung des Satzsubjekts abzulesen ist. Vielmehr interessiert ihn der Akt der Auswahl selbst:

»Warum wählte ich dieses Wort statt eines anderen? [...] der Grund ist nicht so wichtig wie die Tatsache, dass es ausgewählt wurde – es ging um die Idee dieser Wahl.«²

Der Akt der Auswahl, der die Idee der Komplettierung suggerieren könnte, macht nicht zuletzt durch die Wahl von relationalen, strukturellen, oft auch selbstreferentiell lesbaren Eigenschaftswörtern deutlich, dass wir es bei Sprache/Schrift mit einem differentiellen, damit unabschließbaren System zu tun haben. In diesem Sinne ist die titelgebende Auswahl – IT IS UNSUBSTANTIAL aus den Wortlisten von IT IS INCONSISTENT – als diese Untersuchung leitende Aussage zu lesen. Ob künstlerisch oder wissenschaftlich – ein Umgang mit Sprache muss mit Nichtsubstantialität, im Sinne von fehlender Wesenhaftigkeit und mangelndem Ursprung, sowie Inkonsistenz, im Sinne von Unbeständigkeit und Prozessualität rechnen.

Ausgangspunkt vorliegender Arbeit war das Interesse an dem Phänomen, dass im 20. Jahrhundert künstlerische Produktionen mit Worten bzw. Schrift gearbeitet haben. Vom Kubismus, über den Futurismus, Dadaismus und Verismus, der Visuellen Poesie, bis hin zur Pop Art, Fluxus und Nouveaux Réalisme sowie zur Konzept-Kunst reicht die Liste der künstlerischen Positionen, die Schrift ins Bild setzen. Ganz abgesehen von dieser offensichtlich künstlerisch in Szene gesetzten Sprache/Schrift, begegnet einem das Phänomen auch bei Kunstrichtungen, die auf den ersten Blick nicht damit in Verbindung zu bringen sind. Beispielsweise nutzt der Surrealismus Sprache/Schrift durch seine Affinität zur

¹ IT IS ... INCONSISTENT, Diainstallation, 1971. Im folgenden werden alle Werktitel sowie alle in den künstlerischen Arbeiten enthaltenen Worte in Großbuchstaben geschrieben.

² Robert Barry in einem Gespräch mit Robert Nickas. In: Stooss, Toni und Eleonora Louis (Hgg): *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wien 1993: 241- 245, hier: 243

psychoanalytischen Traumdeutung, die das Unbewusste als Teil des psychischen Apparates massiv als sprachlich strukturiert analysiert. Auch die abstrakte Kunst ist mit Sprache verbunden, insofern sie als reflektierte Begründung neben dem Bild auftaucht, wobei dieses >neben< ein unverzichtbarer Bestandteil jener Formensprache ist. Selbst die Künstler der Minimal Art, die sich einer nicht-repräsentierenden, nicht-benennenden und nicht-metaphorischen Kunst verschrieben haben, begleiten ihre künstlerische Produktion mit der Produktion von Texten (dass darüber hinaus ihre skulpturale Tätigkeit selbst mit der Struktur von Sprache gekoppelt ist, darauf wird später zurückzukommen sein³). Festzustellen ist, dass alle ästhetischen Positionen, die nicht am Konzept der Originalität festhalten, mit der Verwendung von Sprache/Schrift in Verbindung zu bringen sind. Wenn man davon ausgeht, dass die Aushöhlung von Originalität bzw. Schöpferium der zentrale Einsatz der ästhetischen Moderne⁴ ist, dann wurde und wird eben jene >Aushöhlungsarbeit< nicht zuletzt mit Hilfe von Sprache/Schrift geleistet.⁵

Damit ist deutlich geworden, dass einerseits das Projekt eines enzyklopädischen Überblicks alleine an der Vielzahl der ästhetischen Positionen scheitern würde. Andererseits ist auch der Versuch einer Einteilung nach kunsthistorischen Kategorien wie Gattungen, Medien, Zwei- bzw. Dreidimensionalität etc. nicht sinnvoll, weil diese Strukturierung der künstlerischen Objekte keine Erkenntnishilfe für das bietet, was das Phänomen Sprache/Schrift in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts ausmacht und auslöst. Egal, nach welchen formalen oder inhaltlichen Kriterien eine Auffächerung vorgenommen worden wäre – die >Aushöhlungsarbeit< wäre immer nur im Spezifischen einer Gattung, eines Mediums bzw. im Spezifischen eines sprachlichen Verfahrens, wie Listen, Wortspiele oder Paradoxien

3 vgl. Germer, Stefan: A Museum of Language. Die Funktion theoretischer und literarischer Texte in den Œuvres amerikanischer Bildhauer der sechziger Jahre. In: Germer, Stefan/Julia Bernhard (Hg): *Germeriana. Unveröffentlichte oder unübersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst.* Jahresring 48, Köln 1999: 160-183

4 Zum Moderne-Begriff siehe Kapitel I, Fußnote 47

5 Das Interesse am Phänomen der Schrift in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts lässt sich durch eine rege Ausstellungstätigkeit belegen. Hier eine Auswahl, wobei alle Ausstellungen, die im Zusammenhang mit dem Phänomen der Sprache/Schrift in der bildenden Kunst ausschließlich einer bestimmten Kunstrichtung gewidmet sind, wie beispielsweise der Konzept-Kunst oder der Konkreten Poesie, nicht aufgenommen worden sind, sondern nur Ausstellungsprojekte, die dem Phänomen in seiner Vielfältigkeit auf die Spur zu kommen versuchen: *Schrift und Bild.* Baden-Baden 1963; *Welt aus Sprache.* Berlin 1972; *Watch your Language: an exhibition exploring the use of words in arts.* Manchester 1985; *Image/Word: the art of reading,* New York 1988. *Modes of adress: language in art since 1960.* San Francisco 1985; *In other words: Wort und Schrift in Bildern.* Dortmund 1989; *A forest of signs: art in the crisis of representation.* Los Angeles 1989; *Wittgenstein. Das Spiel des Unsagbaren.* Wien 1989; *Word as Image. American Art 1960-90,* Milwaukee 1990; *Language in Art.* Ridgefield 1990; *Mit Worten ein Bild bereiten.* Köln 1991; *Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute.* Wuppertal 1991; *De Woorden en de Beelden. Tekst en beeld in de kunst van de twintigste eeuw. The Words and the Images. Text and image in the art of the twentieth century.* Utrecht 1991; *Abtasten, ob die äußere Form der Buchstaben zur Vertiefung des Textes beiträgt.* Stuttgart 1991; *Word Play.* New York 1992; *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts.* Wien 1993).

verblieben. Damit würden die übergreifenden radikalen Konsequenzen der Entscheidung, mit Sprache bzw. Schrift zu operieren, nicht in den Blick geraten.

Um diese radikalen Konsequenzen analysieren zu können, ist es unhintergebar, Sprache/Schrift als werkkonstituierend anzusehen und nicht als ein aus einer anderen künstlerischen Gattung wie der Literatur Eingefügtes. Das sich aus dieser Prämisse ergebende Verfahren muss ein Kunstwerk als Zeichen lesen und birgt damit die Möglichkeit, die in das Kunstwerk integrierte Sprache/Schrift als ein Zeichen unter anderen Zeichen zu untersuchen und sie eben nicht als Werkfremdes anzusehen. Die Semiologie als Wissenschaft vom Zeichen gibt das Instrumentarium für diese Analyse an die Hand. Im Laufe der Auseinandersetzung mit der semiologischen Betrachtung von künstlerischen Prozessen, die Sprache/Schrift integrieren, wurde deutlich, dass die Semiologie über das methodische Instrumentarium zur konkreten Einzelinterpretation hinaus Fragen aufwirft, welche die Kunstproduktion des 20. Jahrhunderts generell betreffen. Das Zeichen in den Blick zu nehmen heisst, eben nicht zuletzt die spezifische Problematik des künstlerischen Arbeitens im 20. Jahrhundert in den Blick zu nehmen, das Fragen nach Originalität und Authentizität aufwirft, Verschiebungen von Konzepten von Autorschaft und Rezeption produziert und die Differenz von Kunst und Nicht-Kunst zur Disposition stellt. Damit versteht sich die Arbeit nicht nur als mit der Methode der Semiologie operierende Interpretation von Sprach- bzw. Schriftarbeiten, sondern als ein Beitrag zur Theorie der künstlerischen Moderne, der die Grenzen des hermeneutischen Interpretationsmodells aufzeigt. Anhand einer Installation von Roni Horn, die Schrift beinhaltet, werden im ersten Kapitel exemplarisch die jeweiligen Lektüren vorgestellt, die aus einer hermeneutischen bzw. einer strukturalistischen Herangehensweise entstehen. Letztere stellt das Verweisen selbst ins Zentrum und bekommt damit das Zeichen selbst in seiner materiellen Widerständigkeit in den Blick.

Im zweiten Kapitel wird im Rückgriff auf Positionen zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Interesse der künstlerischen Moderne am Akt der Bedeutungsherstellung vergegenwärtigt, d.h. hier sind die Bedingungen von Repräsentation zu diskutieren. Inwiefern dies mit der massiven Verwendung von Sprache/Schrift gekoppelt ist bzw. diese evoziert, wird an Arbeiten des Kubismus gezeigt. Mit der exemplarischen Analyse von Werken des analytischen Kubismus namentlich von Georges Braque wird die dieser Arbeit zugrundeliegende Zeichenkonzeption Ferdinand de Saussures eingeführt und die sprachtheoretische Tragweite dieses Konzeptes für die bildende Kunst debattiert. Das grundsätzliche Misstrauen am Gelingen von Repräsentation ist im Weiteren an den Sprach-

bzw. Schrift-Bilder René Magrittes sowie an den beschrifteten Ready-mades von Marcel Duchamp zu beobachten.

Diese künstlerischen Erkundungen der Arbitrarität von Zeichenbeziehungen setzen als Effekt, so die These dieser Arbeit, auch Konzepte wie Originalität und Authentizität und Positionen wie >Künstler< und >Betrachter< destabilisierenden Prozessen aus. Diese >Aushöhlungsarbeit< gilt es im dritten Kapitel zu analysieren. Zwei programmatische Texte stehen dabei im Zentrum des Interesses: *Der kreative Akt* von Marcel Duchamp und *Vom Werk zum Text* von Roland Barthes – beides Texte, die die Instabilität traditioneller Oppositionen konstatieren. Dass von der Anerkennung dieser Instabilität auch das künstlerische Produkt, d.h. letztlich die Opposition Kunst und Nicht-Kunst betroffen ist, gilt es anhand der Konzeption des Ready-mades zu diskutieren.

Im vierten Kapitel wird dann abschließend diejenige Unterscheidung befragt, die bis dahin in einem >Schriftzug< auftaucht: nämlich Sprache/Schrift. Dieser Schriftzug suggeriert eine Differenz, die nicht zuletzt die Semiologie Saussures leitet. Mit Jacques Derrida wird nicht nur die Stabilität dieser Differenz in Frage gestellt, sondern auch der traditionelle Schriftbegriff dahingehend zu wenden sein, dass mit Schrift die generelle Struktur von Sprache benannt ist. Diese Universalisierung von Schrift, die nun nicht mehr alleine den graphischen Signifikanten bezeichnet, öffnet das Feld der zu untersuchenden Arbeiten. War zunächst der Ausgangspunkt des Interesses die Integration graphischer Signifikanten, muss diese heuristische Herangehensweise, die nach der Anwesenheit bzw. Abwesenheit von Buchstaben über die Relevanz für das Thema vorliegender Arbeit entscheidet, verabschiedet werden. Dass die mit dem generalisierten Schriftbegriff Derridas aufzulösende Differenz für die Interpretation fruchtbar zu machen ist, wird an Arbeiten von Bruce Nauman gezeigt. Zur Diskussion steht die Logik der Wiederholung. Ruht in der Theorie Derridas der Schriftbegriff auf der Inblicknahme einer Wiederholungsstruktur auf, so ist Naumans Kunst nicht weniger an Bedingungen der Wiederholung gekoppelt. Unter diesen Bedingungen werden beispielsweise Naumans Videoarbeiten als Akte des Schreibens zu lesen sein. Und damit ist ein Ausblick auf die Möglichkeit gegeben, die Semiologie als Methode zur Interpretation zu empfehlen – auch unter Abwesenheit von konkreten Schriftzeichen.

Diese knappe Skizzierung der Kapitel macht nicht zuletzt deutlich, dass die Entscheidung, eine Arbeit über Schrift in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts zu schreiben, eine Entgrenzung unvermeidbar macht, d.h., dass sie nicht nur einer radikalen Infragestellung von zentralen Oppositionspaaren Rechnung tragen muss, sondern selbst in diese involviert ist. In diesem Sinne seien folgende Sätze von Roland Barthes Motivation:

Motivation sowohl was die Auswahl der zu diskutierenden Kunst betrifft als auch Anleitung, was die eigene Vorgehensweise betrifft – ohne den Zweifel an einer Realisierbarkeit zu leugnen:

»Ich begeben mich in die Position desjenigen, der etwas macht, und nicht mehr in die Lage dessen, der über etwas spricht: Ich untersuche kein Produkt, ich übernehme eine Produktion; ich hebe den Diskurs über den Diskurs auf; die Welt kommt nicht mehr als Objekt zu mir, sondern in der Form einer Schreibweise, mithin einer Praxis: ich gehe zu einem anderen Typus von Wissen über (dem Wissen des Amateurs), und genau hierin bin ich methodisch.«⁶

6 Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt/Main 1992: 325

»Es geht nicht darum, die Linguistik auf das Bild >anzuwenden< oder der Kunstgeschichte eine Prise Semiologie zu verabreichen; es geht darum, die Distanz (Zensur) aufzuheben, die institutionell das Bild und den Text trennt.«⁷

I. 1. Das (Ver-) Sprechen der Lesbarkeit

In Roni Horns Arbeit HOW DICKINSON STAYED HOME⁸ von 1992/93 sind Aluminiumwürfel mit den Maßen 12,7 x 12,7 cm scheinbar willkürlich im Raum verteilt. In jedes dieser glänzenden Objekte ist je ein Buchstabe aus blauem Plastik eingelassen. Fünfundzwanzig Buchstaben liegen über den Boden verstreut. Die eingeschriebenen Buchstaben verleiten unwillkürlich dazu, die Würfel zu Wörtern zu kombinieren oder gar einen ganzen Satz zu entziffern, angetrieben von dem Bedürfnis, Sinn herzustellen. Auf den ersten Blick lässt sich kein Konzept bei der Verteilung erkennen. Auch auf den zweiten nicht. Es scheint, als seien Würfel aus einem großen Knobelbecher herausgefallen und in zufälliger Verteilung im Raum zum Liegen gekommen. Aber ist diesem Zufall Glauben zu schenken? Einem Zufall, bei dem alle in die Würfel integrierten Buchstaben so plaziert sind, dass sie von (mindestens) einem Standpunkt aus – nämlich dem, den auch der Fotograf zur Dokumentation der Installation wählt – lesbar sind. Die Fotografie bannt die Buchstaben als Zusammenschau in einer bestimmten Perspektive und forciert Einsichten. Schon ein kleiner Schritt nach rechts oder links ginge auf Kosten der Lesbarkeit mancher Buchstaben. Der vom Fotografen gewählte und dokumentierte Blick untermauert den Eindruck, dass es etwas zu entziffern gebe.⁹

Die Installation gleicht einem riesigen >Scrabble<: Die Buchstaben sind gerade gezogen worden und schon für einen ersten, groben Überblick zurechtgelegt. Wie bei jedem Spiel, gibt es festgelegte Regeln und ein Spielziel: Die Anzahl der Buchstaben ist limitiert und es sollen möglichst alle Buchstaben zur Wortbildung

⁷ Barthes, Roland: Ist Malerei eine Sprache? In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/Main (1969) 1990: 157-159, hier: 159

⁸ HOW DICKINSON STAYED HOME, 1992/93, solid aluminum and plastic. 25 units each, 5x5 inch, variable Länge. 3 Exemplare: Museum of Modern Art, New York, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Sammlung Goetz, München. Die jeweiligen Titel sowie die Texte der behandelten Schriftarbeiten werden im Folgenden in Großbuchstaben notiert.

⁹ Außerdem steht ein Großteil der Buchstaben richtigerum, d.h. in lesbarer Ausrichtung und nur wenige präsentieren sich spiegelverkehrt auf dem Kopf. Auch dieses Indiz trägt dazu bei, einen ungeplanten oder gar zufälligen Eindruck eher auszuschließen.

verwendet werden. Beim Scrabble wäre der nächste Schritt, die Anarchie der Signifikanten durch ein lineares Aufreihen in extra dafür konstruierte Halterungen zu bändigen, um sie dann, durch Bilden sinnvoller Wörter gezähmt, endgültig ihrem Schicksal als Buchstabenleiche zuzuführen und sie in die gitternetzartigen Gräber des Spielfeldes zu betten. Auf diesem Wege wäre die >natürliche Ordnung< wiederhergestellt: die Signifikanten einem Signifikat zugeführt und in die linearen Regeln der Schrift überführt. Damit hätten die Signifikanten ihre Aufgabe erfüllt und würden augenblicklich unsichtbar: Man liest durch sie hindurch. Ist der Sinn einmal decodiert, sind Buchstaben nur noch zu vernachlässigende Medien, ihre materiale Präsenz ist notwendiges Mittel zu höherem Zweck und sie verfügen über keine eigenständige Qualität.

Die Buchstaben der Installation jedoch beharren auf ihrem physischen Dasein und behaupten ihren Platz im Raum; bar jeder Linearität tragen sie trotz allem ein Versprechen der Lesbarkeit in sich. Neben dieser fehlenden Linearität gibt es für eine gelungene Entzifferung noch weitere Orientierungsschwierigkeiten, beispielsweise die Frage, in welcher Sprache die Botschaft verortet ist. Ohne Plan gelassen bleibt dem Anschauer nur, die zerstückelten Buchstaben nach möglichen Bedeutungen virtuell im Kopf hin und her zu schieben.¹⁰ Das Einzige, das scheinbar sicher verortet werden kann, ist der Anschauer selbst, denn es gibt lediglich einen einzigen Standpunkt, von dem aus alle Buchstaben lesbar sind. Wird der Betrachterstandpunkt gewechselt, ist die Entzifferung aller Buchstaben auf einen Blick gefährdet. Die >sichere< Verortung entspringt aber nicht etwa der Entscheidungsfreiheit des Rezipienten, es ist die Installation, die den geeigneten Ort dafür diktiert. Die Art und Weise der Anordnung der Installation bedeutet, dass sich der Text nur unter körperlicher Ausgrenzung des Anschauers konstituiert, nur über jemanden, der ihn anblickt. Somit scheint eine Entzifferung ausschließlich von einer Position außerhalb der Sprache, einer Art Metaposition möglich zu sein: Um ins Zentrum der Mitteilung zu gelangen – so ließe sich der Blick des Fotografen deuten – muss man als Leser außen vor stehen.

Die Installation führt den Rezipienten in seinem Wunsch vor, Sinnhaftes zu entdecken, entlarvt ihn in der Steigerung des homo symbolicus als homo semanticus und stellt sein Begehren nach Referenz aus. Sie spielt mit dem Anschauer, der, sobald Buchstaben im Spiel sind, unweigerlich davon ausgeht, dass es eine Botschaft

¹⁰ Schließlich handelt es sich um ein Kunstwerk und Anfassen ist verboten.

geben oder eine Nachricht verschlüsselt sein muss. So versucht der homo semanticus, seiner Bestimmung gemäß, Sinn zu konstituieren, indem er dem Geheimnis der Bedeutung durch virtuelles Verschieben der Buchstabenblöcke zu Leibe rückt.

Was neben der Suche nach dem richtigen Betrachterstandpunkt und dem virtuellen Verschieben im Kopf einen Anhaltspunkt für ein erfolgreiches Entziffern bieten kann, ist eine Inblicknahme des Titels: HOW DICKINSON STAYED HOME. Anders als der literarische Titel steht der Titel in der bildenden Kunst nicht hierarchisch über der Arbeit.¹¹ Der Titel einer Installation ist zwar meist im selben Raum an die Wand geheftet, der Künstler kann jedoch nicht davon ausgehen, dass der Anschauer den Titel zuerst liest; er kann nicht einmal davon ausgehen, dass er ihn überhaupt liest. Als eigenständiges Gebilde gehört der Titel zur Arbeit und soll, laut Michel Butor, eine Lücke füllen, indem er bei der Identifizierung des Dargestellten hilft.¹² Wobei es sich – so Roni Horn in einem Interview – um ein Identifizieren, ohne Benennung handelt:

»In gewisser Weise ist es [das Betiteln, C.L.] eine Art Identifizierung dessen, was da ist. Aber es ist ein Identifizieren, ohne es zu benennen.«¹³

Die Möglichkeit, etwas zu identifizieren ohne eine Benennung vorzunehmen, ist im Grunde eine Beschreibung für das Phänomen des Eigennamens. Der von Roni Horn gewählte Installationstitel ist dadurch, dass er zusätzlich noch einen tatsächlichen Eigennamen führt, eine Art verdoppelter Identifizierung der Arbeit, ohne sie im eigentlichen Sinn zu benennen.

Der Semiologe und Kulturphilosoph Roland Barthes, eine der theoretischen Referenzfiguren dieser Arbeit, auf dessen Schriften im folgenden noch ausführlich eingegangen wird, bezeichnet den Eigennamen als den »Prinz der Signifikanten«, weil seine Konnotationen »reichhaltig, sozial und symbolisch« seien.¹⁴ In dem Status des

¹¹ Derrida stellt für den literarischen Titel allerdings fest, dass er auch kein reines Außen ist, sondern zum Text als fester Bestandteil dazugehört (Derrida, Jacques: TITEL (NOCH ZU BESTIMMEN). In ders.: *Gestade*. Herausgegeben von Peter Engelmann. Wien 1989: 219-244).

¹² Butor, Michel: *Die Wörter in der Malerei*. Frankfurt (1969) 1992: 30

¹³ Roni Horn in einem Interview mit Hannelore Kersting: *Things which happen again. Interview mit Roni Horn*. In: *Things which happen again*. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Mönchengladbach 1991, o.P. Der Titel trägt zwei wesentliche Informationen: erstens den Künstlernamen und zweitens den Titel der Arbeit. Desweiteren sind meist Entstehungs- und Herkunftsdaten sowie Maße und aktuelle Besitzverhältnisse verzeichnet. Als sprachliches Gebilde steht er für sich allein.

¹⁴ Barthes, Roland: Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe. In: ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt (1973) 1988: 266-297, hier: 272

Prinzen, den Barthes den Eigennamen unter den Signifikanten zuweist, ist eine Potentialität auf den Status des Königs enthalten. Der Status des Prinzen ist angelegt als ein Übergangstatus: schon herausgehoben aus der Masse der Untertanen, sprich in diesem Fall der Zeichen, aber noch nicht deren Herrscher. Die von Barthes gewählte Metaphorik macht aus dem Eigennamen ein Versprechen, dieses Zeichen so mit Bedeutung aufladen zu können, dass es irgendwann der uneingeschränkten Machtposition eines Königs entspricht.

Der von Roni Horn benutzte Eigenname >Dickinson< ist offensichtlich ein Nachname, wobei allein über den Titel der Arbeit nicht in Erfahrung gebracht werden kann, ob es sich beim Träger dieses Namens um eine Frau oder einen Mann handelt. Die englische Sprache gibt darüber keinerlei Auskunft. Die Nennung des Nachnamens kann bedeuten, dass die geschlechtliche Zugehörigkeit der benannten Person im Ungewissen bleiben soll. Das würde auf eine spezifische Problematik hindeuten, wie sie in Horns Arbeiten zu finden ist, denn sie sieht in der Androgynität, der Unentschiedenheit zwischen dem einen und dem anderen Geschlecht, einen programmatischen Gestus ihrer künstlerischen Arbeit, die sich wiederum einer Vielzahl von Medien bedient und sowohl Installationen als auch Arbeiten auf Papier sowie Fotografien und Texte in Büchern umfasst.

»The entrance to all my work is the idea of an encyclopedia of identity. [...] It started with my name which is not male or female. It seems to me, retrospectively, that my entire identity is formed [...] around not being this or that: a man or a woman.«¹⁵

Roni Horns Auffassung von Kunst impliziert das Infragestellen der Herstellung von Identität. Sensibilisiert durch ihren androgynen Vornamen fühlt sie sich zu keinem dieser Identitätsentwürfe zugehörig. Setzt sie jedoch tatsächlich auf die Zwischenstadien des weder männlichen noch weiblichen, auf die Unentscheidbarkeit zwischen dem einen und dem anderen, dann ist die Idee der Enzyklopädie dafür problematisch, denn eine Enzyklopädie von Identitäten zum Ausgangspunkt zu nehmen, hieße, die Kategorien männlich, weiblich, homosexuell etc. anzusammeln und festzuschreiben. Die Unbestimmbarkeit hat in einem Nachschlagewerk des Gesamtwissens keinen Platz.

Neben der durch den fehlenden Vornamen entstehenden Lücke als Indiz für das Problematisieren der Herstellung von Identitäten kann die alleinige Nennung des

Nachnamens auch bedeuten, dass der Name Dickinson so bekannt ist, dass er keine Spezifizierung durch etwaige Vornamen benötigt. Damit würde der Titel an eine Kennerschaft appellieren: Kulturelles Wissen ist gefragt und die Lösung Emily Dickinson liegt nahe. Eine kunsthistorische Kenntnis von Roni Horns Arbeitsweise hätte an dieser Stelle ebenfalls weitergeholfen, ist doch durch Monographien und Katalogtexte bekannt, dass die Künstlerin als Inspirationsquelle, neben den Reisen nach Island, literarische Texte nutzt, wobei sie sich unter anderem intensiv mit den Texten von Emily Dickinson auseinandersetzt. »*Reading Dickinson I had the impression of remembering things I never experienced*«,¹⁶ so beschreibt die Künstlerin ihre Lektüreerfahrung. Hinter der Nennung des Namens Dickinson verbirgt sich also – das offenbart das kulturelle und/oder das kunsthistorische Wissen – die Lyrikerin Emily Dickinson.

Mit eben jenem Wissen würde eine kunstgeschichtliche Hermeneutik in der Art verfahren, dass sie versuchen würde, der Motivation und Intention von Roni Horn auf die Spur zu kommen, dazu die Kontexte lesbar zu machen und u.a. die Biographie und Texte sowohl der Dichterin als auch der Künstlerin zu einer Interpretation der Installation heranzuziehen. Mit der Beschreibung der besonderen äußeren Lebensumstände Emily Dickinsons, die Zeit ihres Lebens bei ihrem Vater in der Main Street 280 in Amherst, Massachusetts wohnte und ihr Zuhause – bis auf wenige Ausnahmen – nie verließ, wäre das Bild einer menschen scheuen, zurückgezogen lebenden Person gezeichnet, das Affinitäten zu der nach einer »inneren Geographie«¹⁷ suchenden Künstlerin aufweist. »*Dickinson stayed home, insistently*« so beschreibt Roni Horn die obsessive Haltung der Lyrikerin Emily Dickinson (1830-1886), die in der Abgeschiedenheit ihres Zuhauses 1800 Gedichte produzierte, von denen ganze sieben zu ihrer Lebenszeit veröffentlicht wurden, und für die keine Notwendigkeit bestand, real zu reisen, denn als Dichterin

¹⁵ Roni Horn in einem Interview mit Claudia Spinelli. In: *Journal of Contemporary Art*, 1995: 20

¹⁶ Roni Horn in einem Interview mit Howard, Jan: *Inner Geography. A written interview with Roni Horn*. In: *Island. Roni Horn. Inner Geography*. Baltimore Museum of Art. Baltimore 1994 o.p.

¹⁷ ebd.: o.P. Nancy Spector schätzt den von Horn gewählten Begriff der »inneren Geographie« so ein: »Horn beschreibt die Selbsterkenntnis, zu der man aufgrund des konstanten Umgangs mit solchen intensiven, fokussierenden Erfahrungen [wie die Reisen nach Island, C.L.] gelangt, als »innere Geographie«, als eine Vorstellung davon, was man ist – unabhängig von solch starren kulturellen Klassifizierungen wie Geschlecht [gender], sexuelle Orientierung, Religionszugehörigkeit, Nationalität und Rasse« (Spector, Nancy: Felix Gonzalez-Torres und Roni Horn: Anatomien des Raums. In: Goetz, Ingvild (Hg.): *Felix Gonzalez-Torres und Roni Horn*. München 1995: 7-15, hier: 9).

konnte sie andere Formen der Fortbewegung aufrufen: das Reisen im Kopf, genauer das Reisen in der Sprache oder noch genauer in niedergelegter Schrift.¹⁸

Dickinson führte eine Existenz am Rande der Gesellschaft oder zumindest am Rande dessen, was gemeinhin unter gesellschaftlichem Leben verstanden wird. Auch dies weist eine Nähe zu Roni Horns Biographie auf, die sich aufgrund ihrer Homosexualität gesellschaftlichen Beschränkungen ausgesetzt sieht. Beide, sowohl die Autorin als auch die Künstlerin, sehen sich mit kulturgründenden Normen konfrontiert, die sie als das Abweichende kennzeichnen und damit als Außenstehende wahrnehmen. Diese übereinstimmenden biographischen Details der beiden Frauen böten für die kunsthistorische Hermeneutik einen aufschlussreichen Ansatzpunkt, sich der Arbeit zu nähern.¹⁹

Als Indiz für eine solche Gemeinsamkeit – der gar, wenn man so weit gehen möchte, eine Art >Seelenverwandtschaft< zu unterstellen wäre – könnten die sich in die Person der Dichterin einfühlenden Texte Horns gewertet werden.²⁰ Emily Dickinson zog es vor, so ist es bei Roni Horn nachzulesen, »mit geschlossenen Augen an Orte zu reisen, an denen die Welt noch nicht gewesen ist.«²¹ Dazu habe sie, so behauptet die Künstlerin weiter, ihre umfangreiche Bibliothek nicht als Quelle eines angesammelten Wissens genutzt, sondern den Inhalt der Bücher quasi sensorisch aufgenommen. Dickinson sei die Imagination fremd gewesen, so dass zum einen sie als Person sowie zum anderen ihre Bibliothek die Grundlagen ihrer Übersetzung der Welt in wahrnehmbare Zustände und die Basis für ein Erspüren derselben bildeten:

¹⁸ Horn, Roni: When Dickinson shut her eyes. In: *Making being here enough. Installations from 1980 to 1995*. Kunsthalle Basel, Kestnergesellschaft Hannover, Hannover 1995: 55.

¹⁹ Die Liste der möglichen für eine hermeneutische Interpretation zu nutzenden Gemeinsamkeiten lässt sich beliebig verlängern, wie beispielsweise die Lektüre Nancy Princenthals zeigt, die eine Affinität der Dichterin und der Künstlerin in beider Einstellung zur Natur sieht: »Entgegen landläufigen Vorlieben scheint es die Naturalistin Dickinson zu sein, der die Sympathie Horns gilt, eher als der Analytikerin subjektiver Erfahrungen – der Einsamkeit, der Faszination des Todes. Die intensive und minutiöse Beobachtung des Lebens in ihrer eigenen kleinen Welt führte bei Dickinson dazu, dass sie in ihrem Werk sowohl ihrem Glauben als auch ihrer Skepsis Ausdruck verlieh. Indem sie beide Aspekte miteinander vermengte, schuf sie eine Beschreibung der organischen Welt, die transzendent ist, ohne doch fromm zu sein. Hierin stimmt sie vollständig mit der Bildsprache des Hornschen Œuvres überein« (Princenthal, Nancy: Roni Horn: Dem Äußeren nach zu schließen. In: Goetz, Ingvild (Hg.): *Felix Gonzalez-Torres Roni Horn*. München 1995: 69-78, hier: 69).

²⁰ Roni Horn, die sich der Figur der Dichterin neben der skulpturalen auch in essayistischer Form nähert und beispielsweise in dem Text *When Dickinson shut her eyes* (Horn 1995: 56) einen Eindruck vom Leben der Emily Dickinson vermittelt, behauptet, dass Dickinson die Abgeschlossenheit von der Welt dazu nutzte, diese neu zu erfinden.

²¹ »Dickinson shut her eyes and went places this world never was« (ebd.: 56). Roni Horn selbst, so würde eine hermeneutische Interpretation argumentieren, macht eine ähnliche Erfahrung der Wahrnehmungsintensivierung auf ihren Reisen nach Island, bei denen die Briefe und Gedichte der Lyrikerin ihre ständigen Begleiter sind.

»Her library was not a source of acquired knowledge, not a tool of the intellect. Her library was simply another perceptible thing becoming another entrance, confirmation of all she sensed in the world.«²²

Diese Art des Eintritts in die Welt, so Roni Horns Interpretation der Vorgehensweise Dickinsons, erforderte konsequenterweise den Rückzug aus ihr.²³ Nun könnten im Gegenzug die Arbeiten Horns auf Nutzung ähnlicher Strategien untersucht werden. Dass darüber hinaus die Buchstaben der Installation, folgt man den Quadern in einer geschwungenen Linie, einen Satz aus einem Brief der Dichterin Emily Dickinson ergeben, nämlich MY BUSINESS IS CIRCUMFERENCE, übersetzt etwa >meine Aufgabe ist das Umkreisen<, könnte als der Installation Lösung entziffert werden, ist doch der Verweis auf die Lyrikerin Dickinson bereits im Titel angelegt.

Aber genau mit der Entzifferung und der Frage nach der Zuschreibung des Zitats wird die Unzulänglichkeit der hermeneutischen Methode im Hinblick auf die Interpretation des Satzes deutlich. Die Hermeneutik Diltheyscher Prägung rechne nämlich, wie es Nikolaus Wegmann treffend formuliert, mit der Gewissheit einer »Vergegenständlichung des Textes als Autor« und bis heute blieben in einer traditionell betriebenen Literaturwissenschaft die optischen und interaktiven Effekte eines Textes außen vor: Das Geschriebene manifestiere die Autorintention und –präsenz.²⁴ Effekt dieses Vergessens ist der Kurzschluss, den Text als Repräsentant eines Autors bzw. einer Autorintention zu lesen. Wer aber ist im vorliegenden Fall die Autorin des Satzes? Wer spricht eigentlich? Die Lyrikerin? Die Künstlerin?²⁵ Roni

²² ebd.: 55

²³ Dickinsons Erkundungen der Welt waren nicht von der Art, wie Karl May sie tätigte, indem er Landschaften wirklicher als wirklich erfand, so dass man meinen könnte, er habe sein halbes Leben dort verbracht. Seine Sehnsucht war real und deshalb erfand er die Welt nicht neu, sondern imaginierte sie lediglich.

²⁴ Wegmann, Nikolaus: Smart Paper. Dekonstruktion auch für den gemeinen Leser? In: Eimert, Dorothea (Hg.): *paper art 6. Dekonstruktivistische Tendenzen-Deconstructivist Tendencies*. Düren 1996: 40-51, hier: 43. Alles, was zu sehen ist, nämlich Schrift, Layout, der Text und alles, was zu tun ist, nämlich lesen, sehen und begehen wird nicht weiter beachtet, weshalb auch nicht die einzelnen Buchstaben zur Disposition stehen, sondern gleich die ganzen Wörter, womit ein direkter und unverstellter Sinnzugriff auf den Text suggeriert werden soll.

²⁵ Eine ähnlich verworrene Sprecherposition gibt den Anlass zu Barthes' *La mort de l'auteur*. Es geht um einen Satz aus *Sarrasine*, einer Novelle Balzacs, der die geschlechtliche Zugehörigkeit eines als Frau verkleideten Kastraten der Seite der Frau zuschlägt. Wer spricht also? Der Protagonist der Novelle, der den Kastraten ignoriert, der sich hinter der Frau verbirgt? Das Individuum Balzac, das seine persönliche Philosophie über Frauen kundtut? Der Autor Balzac, der >literarische< Ideen über das Wesen der Frau verbreitet? Ist es die universale Weisheit, die spricht? Oder doch die romantische Psychologie? (Barthes [1968] 1994: 491).

Die Sprecherposition Horns könnte bei einer geschlechterdifferenten Betrachtungsweise – wie sie beispielsweise Stefan Germer in seinem 1994 an der Universität Leiden gehaltenen Text (Germer, Stefan: A Museum of Language. Die Funktion theoretischer und literarischer Texte in den Œuvres amerikanischer Bildhauer der sechziger Jahre. In: *Germeriana: unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur*

Horn verwendet die Worte von Emily Dickinson. Sind die vormalig fremden Worte nun ihre Worte, zumal die Aneignung nicht mit den sonst für Zitate üblichen Anführungszeichen gekennzeichnet ist und daher gar den Tatbestand des geistigen Diebstahls erfüllen könnte? Hat die letzte oder die erste Nutzerin das Privileg der Einswerdung mit dem Text?

Die Unbeantwortbarkeit dieser Fragen gibt die irreduzible Vorgängigkeit von Sprache zu lesen, die nach den Worten des Philosophen und Kulturtheoretikers Jacques Derridas einer weiteren theoretischen Referenzfigur dieser Arbeit, »ohne uns begonnen [hat], in uns vor uns«²⁶, und die jedes sprechende Subjekt zwangsläufig dazu verpflichtet, Worte zu verwenden, die immer schon als Vor-Gesprochene bzw. Vor-Geschriebene existieren. Jedes von einem Subjekt ausgewählte >eigene< Wort ist in dem Moment des Aussprechens bzw. Aufschreibens schon ein fremdes, da es allein aufgrund seiner Vorgängigkeit den Status eines Wortes hat:

»Von dem Augenblick an, wo ich spreche, gehören die Wörter, die ich gefunden habe, mir nicht mehr, weil sie Wörter sind; sie werden in ursprünglicher Weise wiederholt. Diese Differenz, die in den Namen desjenigen, der spricht, eindringt, ist nichts, sie ist das Verstohlene: die Struktur der augenblicklichen und originären Entwendung, ohne die keine Rede ihren Atem fände«²⁷

Die Suche nach einer Autorin bzw. nach deren Intention, wie sie die oben gestellten Fragen suggerieren, sind dagegen Kennzeichen für die Bezugnahme auf einen hermeneutischen Werkbegriff, der dieses Faktum der Vorgängigkeit zu vergessen sucht und ein Zitat lediglich als einem Subjekt zuordenbare Quelle liest. Hingegen bietet die Theorie des Textes, wie sie mit den Namen des Semiologen Roland Barthes und des Philosophen Jacques Derrida verbunden ist, an, dass ein Text immer schon durchsetzt »mit Zitaten, Verweisen und Echos ist«. Denn

»[d]ie Suche nach den >Quellen<, nach den >Einflüssen< eines Werks bedient nur den Mythos der Filiation; die Zitate, aus denen der Text gebildet wird, sind anonym, nicht mehr ausfindig zu machen, und

zeitgenössischen und modernen Kunst. hrsg. von Julia Bernhard. Köln 1999: 160-183) für die Arbeiten der Künstlerin Eva Hesse andenkt – als eine ironische Subversion des Glaubens an die Primärstrukturen (What you see is what you see) ihrer männlichen minimalistischen Künstlerkollegen aufgefasst werden.

²⁶ Derrida, Jacques: *Wie nicht sprechen. Verneinungen*. Wien 1989: 55

²⁷ (Derrida, Jacques: Die soufflierte Rede. In: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/Main ⁵1992: 259-301, hier: 271).

*dennoch immer schon gelesen. Es sind Zitate ohne
Anführungszeichen.»²⁸*

An anderer Stelle hat Barthes diese Inblicknahme der Zitathaftigkeit jenseits der hermeneutischen Einflussforschung mit einem Begriff belegt, der seit den sechziger Jahren in der literaturwissenschaftlichen, bzw. texttheoretischen Diskussion für Brisanz sorgt:

»Und eben das ist der Intertext: die Unmöglichkeit, außerhalb des unendlichen Textes zu leben – ob dieser Text nun Proust oder die Tageszeitung oder der Fernsehschirm ist.«²⁹

Der Begriff der Intertextualität in diesem umfassenden Sinne verweist aber nicht nur auf die Unendlichkeit des Textes, sondern speist sich vor allem aus dieser Logik der Wiederholung, die die klassische Hierarchie von ursprünglichem Original und wiederholtem Zitat letztlich umkehrt. Diese Umkehrung produziert mit dem Begriff der Zitathaftigkeit einen dritten Term, der nicht mit dem Zitat-Begriff der binären Oppositionen identisch ist:

»Einmal ist keinmal, wenn das eine Mal erst durch Wiederholung zu dem wird, was es >eigentlich< sein soll, etwas, das mit sich selbst identisch und erkennbar ist.«³⁰

– so erläutert Samuel Weber prägnant die veränderte Bewertung der Wiederholung, die sich im (post-) strukturalistischen Theoriehorizont ereignet. Es gibt also eine >ursprüngliche< Macht der Wiederholung, die einerseits Identität von Zeichen erzeugt, andererseits die Abhängigkeit dieser Identität von einer Alterität ausstellt, die dementsprechend jegliche Identität als das immer schon Abgeleitete zu erkennen erlaubt.³¹

Eine Lektüre, die die Arbeit Roni Horns als Text lesen will und diese nicht unter der Hand wieder in ein Werk zu verwandeln sucht, muss dieser irreduziblen Zitathaftigkeit der Zeichen Rechnung tragen. Denn gerade die Tatsache, dass unentscheidbar bleibt, wer die Autorin des Textes MY BUSINESS IS CIRCUMFERENCE ist, macht deutlich, dass eine

²⁸ Barthes (1971) 1998: 1164

²⁹ Barthes (1973) ⁷1992: 53/54

³⁰ Weber, Samuel: Einmal ist keinmal: Das Wiederholbare und das Singuläre. In: Neumann, Gerhard (Hg.): *Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weinheim 1997: 434-448, hier: 439

³¹ *»Ich kann immer nur sprechen, indem ich aufsammle, was in der Sprache umherliegt. Sobald ich etwas ausspreche, [...] bin ich Herr und Sklave zugleich: ich begnüge mich nicht damit, zu wiederholen, was gesagt*

sprachliche Äußerung – eben um eine sprachliche Äußerung zu sein – niemals einem einzelnen verantwortlichen Subjekt zuzurechnen ist. Vielmehr sind die fremden Stimmen, die vorher gesprochen haben, immer schon anwesend.³²

Die Unentscheidbarkeit, wem der Text MY BUSINESS IS CIRCUMFERENCE zuzurechnen ist, welche die Gleichsetzung von Text und Autor bzw. Autorintention unmöglich macht, ist nur ein Grund dafür, dass die Methode der herkömmlichen Text-Hermeneutik hier nicht greift. Ein weiterer, ausschlaggebender Grund für das Versagen der hermeneutischen Methode für die pluralistische Textur der Hornschen Installation ist, dass sie ausschließlich auf das Signifikat setzt und die Signifikanten lediglich als materielles Mittel zur Sinnstiftung behandelt. Mit dieser die Materialität verleugnenden Vorgehensweise wäre die These des Semiologen Ferdinand de Saussure über den Signifikanten gestützt, die besagt, wie im nachfolgenden Kapitel noch ausführlich darzulegen ist, dass es für die Bedeutung vollkommen gleichgültig sei, ob die Buchstaben mit einer Feder gezeichnet oder einem Meißel gehämmert seien.³³ Die Konsequenz daraus, dass sich die Aufgabe der Buchstaben allein in der Verweisungsfunktion auf ein Signifikat erschöpft und diese nur als Platzhalter fungieren, ist, dass die Buchstaben wiederum selbst ihres Platzes verwiesen werden. Sie führen nicht länger ein Eigenleben als kleinste sprachliche Einheit, sondern haben sich der großen Gemeinschaft der Wörter zu fügen. Das Signifikat herzustellen bedeutet, dass der Satz, ist er erst einmal entziffert, jedes Mal von Neuem im Kopf des Betrachters aufgerufen wird und sich die Buchstaben immer wieder imaginär zu diesen Wörtern zusammenschieben. Die Kuben Roni Horns finden sich zu einer Linie zusammengezogen, gebändigt durch die Bestandteile einer Syntax in das »Grab des Sinns«³⁴ gelegt. Somit wird die tatsächliche Vereinnahmung und Eroberung des Raumes durch die Buchstaben nicht nur vernachlässigt, sondern gar rückgängig gemacht, weil sie in ein >höheres< Ganzes gestellt werden und sich dem Sinnzusammenhang – das ist wörtlich zu nehmen – unterordnen. Dadurch wird ihnen eine andere Anordnung bzw. Platzierung aufgezwungen und letztlich die

worden ist, mich bequem in der Knechtschaft der Zeichen einzurichten: ich sage, ich behaupte, ich hämmere ein, was ich wiederhole« (Barthes [1977] 1980: 21).

³² Die Problematik von Originalität und Authentizität verweist ebenfalls auf Duchamps Konstruktion des Ready-mades wie sie im Folgenden noch ausführlich diskutiert wird: »Ein weiterer Aspekt des Ready-mades ist sein Mangel an Einmaligkeit [...] weil die Replik eines Ready-mades die gleiche Botschaft übermittelt; in der Tat ist fast keines der heute existierenden Ready-mades im herkömmlichen Sinne ein Original« (Duchamp/Stauffer 1981: 242).

³³ Saussure, Ferdinand de: *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin²1967: 143

³⁴ Wetzel, Michael: *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift: von den literarischen zu den technischen Medien*. Weinheim 1991: 5

Installation zerstört: Der neu zugewiesene Platz hat nichts mehr mit der tatsächlichen Positionierung der Aluminiumquader zu tun.³⁵ Die skulpturale Intervention Roni Horn wäre bei einer solchen Interpretation, die allein auf das Signifikat setzt, nur materiales Nebenprodukt. Die These, die der Lektüre dieser Arbeit zugrundeliegt, besagt aber ganz im Gegenteil, dass die Brisanz bereits bei dem Signifikanten liegt und der Text einen Textkörper hat, was allerdings von einer hermeneutischen Herangehensweise weitestgehend zumindest ignoriert, wenn nicht gar negiert wird. Die Frage, die an die Arbeit von Roni Horn gestellt werden kann, ist also nicht die nach der Intention der Künstlerin, als vielmehr die nach der Schreibbarkeit der Installation, im Sinne von: Was gibt die Installation zu bedeuten?

Die Arbeit von Roni Horn gibt, so die These der vorliegenden Arbeit, die Herstellung eines schreibbaren Textes im Sinne des (Post-) Strukturalisten³⁶ Roland Barthes zu lesen. Folgt man dessen Textverständnis, macht er vor allem zwei Pole stark: zum einen den des Signifikanten und zum anderen den des Rezipienten. Im

³⁵ Damit ist die eigentliche Funktion von Zeichen angesprochen, ihr Dasein als Stellvertreter und Platzhalter. Das Zeichen vertritt etwas während dessen Abwesenheit, es verweist auf etwas Abwesendes. Diese Verweisung ist eine doppelte: das Zeichen verweist auf einen Begriff, der wiederum auf die Welt verweist. In dieser Konstellation von An- und Abwesenheit ist die Schrift gefangen.

³⁶ Die Terminologie Poststrukturalismus scheint ein Ende des Strukturalismus anzuzeigen. Die Geschichte dieser Ablösung liest sich im Handbuch der Semiotik verkürzt so: »Nicht lange nachdem der Strukturalismus in Frankreich den Existentialismus als intellektuelle Mode ersetzt hat, wurde auch schon dessen Tod verkündet [...]. Vieles von dem, was unter dem Zeichen des Strukturalismus begonnen hatte, wurde nun unter der Bezeichnung Semiologie bzw. Semiotik, teils unter der Überschrift >Poststrukturalismus< fortgesetzt und weiterentwickelt. [...] Der Poststrukturalismus stellt allerdings weniger ein Paradigma dar, welches einen Bruch mit dem Strukturalismus vollzieht, als es der Begriff nahelegt. Auf Elemente der Kontinuität strukturalistischen Denkens im Poststrukturalismus haben u.a. Frank (1984) und Harland (1987) hingewiesen, als sie das neue Paradigma als Neostrukturalismus bzw. Superstrukturalismus interpretiert haben« (Nöth ²2000: 47). Fasst Nöth die Relation von Strukturalismus und Poststrukturalismus als eine kontinuierliche auf, bietet Culler hingegen für die Unterscheidung von Strukturalisten und Poststrukturalisten folgendes an: »Strukturalisten nehmen die Linguistik als Modell und versuchen, >Grammatiken< zu entwickeln — systematische Inventarien von Elementen und ihrer Kommunikationsmöglichkeiten —, aus denen die Form und die Bedeutung literarischer Werke ableitbar ist; Poststrukturalisten untersuchen die Art, wie ein solches Projekt durch die Arbeit der Texte selbst subvertiert wird. Die Strukturalisten sind davon überzeugt, dass systemisches Wissen möglich ist; Poststrukturalisten behaupten die Unmöglichkeit eines solchen Wissens« (Culler 1988: 21). Bei dem darauffolgenden Versuch Cullers, beispielsweise Roland Barthes oder Jacques Lacan der einen oder anderen >Bewegung< zuzuschreiben oder auch >nur< ihre Schriften auf strukturalistische bzw. poststrukturalistische Vorgehensweisen festzulegen, wird das Scheitern eines solchen Vorhabens sichtbar. Die kritische Sichtung des blinden programmatischen Strukturalismus versus dem offenen undogmatischen Poststrukturalismus macht deutlich, dass eine solche strikte Unterscheidung in der Praxis nicht haltbar ist. »Unternehmungen, die heute als poststrukturalistisch eingeschätzt waren, wie die Kritik des Zeichens, der Repräsentation, des Subjekts, wurden offensichtlich schon in den strukturalistischen Schriften der 60er Jahre begonnen « (Culler 1988: 25).

Die hier vorgeschlagene und im folgenden praktizierte Schreibweise >(Post-) Strukturalismus< soll helfen, die Beziehung von Strukturalismus und Poststrukturalismus weder als Kontinuität noch als Bruch zu beschreiben. Im Sinne Barthes' ist diese Schreibweise Anzeichen für die Dynamisierung der Begrifflichkeiten, die nicht als wissenschaftliche Methode gelten, sondern in eine strukturelle bzw. poststrukturelle Praxis überführt werden. Diese Tätigkeit bringt den »Homo significans« hervor, der eine neue Form der Lektüre praktiziert (Barthes, Roland: Die strukturalistische Tätigkeit. In: *Kursbuch 5*, Mai 1966: 194-197, hier: 195).

folgenden wird eine Lektüre vorgeschlagen, die, von einer (post-) strukturalistischen Schriftauffassung geprägt, genau die bis dahin zu kurz gekommenen Bestandteile der Installation – Signifikant und Rezipient – thematisiert. Der Textbegriff Barthes' setzt an der herausgearbeiteten Problemstellung an: Eine nur auf Decodierung der sprachlichen Botschaft ausgerichtete Lektüre zerstört de facto die Installation. Die Frage, die sich an diese Feststellung anschließt, muss lauten: Kann es überhaupt eine Lektüre geben, die die Arbeit nicht zerstört? Eine Lektüre, die sich nicht über die Materialität und den Rezipienten hinwegsetzt? Kann die Installation, die zweifelsohne mit Schrift arbeitet, gelesen werden?

I. 2. Versuch einer semiologischen Lektüre, die nicht über das Materielle hinwegliert

Sieht man die Integration von Sprache/Schrift in künstlerische Produktionen als werkkonstituierend an, so ergibt sich aus dieser Prämisse ein Verfahren, welches eben jene künstlerischen Arbeiten als Zeichen lesen muss. Dies bedeutet nicht zuletzt, dass Sprache/Schrift als ein Zeichen neben anderen Zeichen zu analysieren ist. Dieser Zeichenstatus reklamiert eine Lesbarkeit, die jedoch nicht über die Differenz von sehen und sprechen bzw. schreiben hinwegtäuschen möchte: Eine Differenz, die vor allem im Hinblick auf den für die (wissenschaftliche) Interpretation von künstlerischen Arbeiten zu vollziehenden Medienwechsel u.a. von dem Kunsthistoriker Oskar Bätschmann immer wieder eingeklagt wird:

»Zudem hat die alte, zum Gemeinplatz gesunkene Metapher von der >Sprache der Kunst< das Ihre dazu beigetragen, die Differenz [der Medien, C.L.] durch Verwandtschaft zu verdecken.«³⁷

Bätschmann fasst die mediale Differenz, die der Vermittlung bzw. der Analyse von Kunstwerken zugrundeliegt, als eine nicht zu überbrückende Differenz zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren bzw. Schreibbaren auf:

»Die Differenz von Sehen und Sprechen [bzw. Schreiben, C.L.] liegt zwar in der Kunstwissenschaft nicht außerhalb des Bewusstseins über ihre eigene Tätigkeit, aber was davon bemerkt wurde, hat kaum zu mehr geführt als zur Skepsis gegenüber der Sprache oder zur Verzweiflung des Subjekts über die Schwierigkeiten des Formulierens. Darin bleibt unentdeckt, was der heutige Blick auf die Sprache zu erfassen versucht: die sprachliche Herkunft des Sehens, seine Leitung

³⁷ Bätschmann, Oskar: *Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des Parler Peinture*. Bern 1977: 34

und Blendung durch die Sprache, die ihm ein Modell des Gegenstandes für den Gegenstand, auf das es sich beziehen soll, hinstellt.»³⁸

Sprache bzw. Schrift wäre also eine Täuschung, die statt dem Gegenstand selbst nur das Modell des Gegenstandes liefert. Die Rede vom Modell des Gegenstandes für den Gegenstand, das durch die Sprache/Schrift bereitgestellt wird, macht Bättschmanns Einschätzung deutlich, nach der das sprachliche bzw. schriftliche Zeichen als das immer schon Vermittelte anzusehen ist, das sich durch seine Stellvertreterfunktion auszeichnet: Sprache/Schrift repräsentiert immer nur eine Präsenz. Dieser vermittelnden >Blendung< des Sehens durch die Sprache/Schrift liegt eine Sehnsucht nach der unvermittelten Wahrnehmung des künstlerischen Objekts, nach dessen vorsprachlicher Existenz einer reinen Präsenz zugrunde. Diese unmittelbare Wahrnehmung von (künstlerischen) Objekten wäre eine privilegierte, eine, die näher am eigentlich Gemeinten wäre. Dabei verliert Bättschmann aus dem Blick, dass jedes Zeichen, auch das künstlerische Objekt, nie von unmittelbarer Präsenz ist, sondern immer schon repräsentiert. Jedes Zeichen tritt als Sekundäres an die Stelle von etwas, das selbst nie von ungebrochener Präsenz war, auch bevor es sich repräsentiert. Die differentielle, nicht-substantielle Natur des Zeichens affiziert nicht nur die Differenz von Sehen und Sprechen bzw. Schreiben, sondern auch die von (künstlerischem) Objekt und Sprache bzw. Schrift.

Ist die Wahrnehmung von Gegenständen der bildenden Kunst, also sowohl Malerei als auch Skulptur, ähnlich oder kategorial verschieden zu der Wahrnehmung von geschriebener Sprache, also Texten?³⁹ Diese grundlegende Frage der Unterschiedlichkeit von Sehen und Lesen, die so alt ist wie die Wissenschaft der Kunstgeschichte selbst, greift Oskar Bättschmann in seiner Anleitung zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik auf. Er betont die Unterschiedlichkeit der Medien des Interpretierenden — gesprochene oder geschriebene Sprache — und des Interpretierten — Werke der bildenden Kunst, die »gezeichnet, gemeißelt, gegossen, gemalt, gebaut, montiert« sind und für die die Schrift nicht »ihr Darstellungsmittel [ist], auch wenn sie in Signaturen und Inschriften auftritt.«⁴⁰ Diese von ihm

³⁸ Bättschmann 1977: 7

³⁹ Zur Klärung des Textbegriffes siehe Kapitel II. Der momentane Gebrauch des Begriffes >Text< steht für eine Ansammlung geschriebener Worte.

⁴⁰ Bättschmann, Oskar: Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik. In: Belting, Hans/Heinrich Dilly/Wolfgang Kemp/Willibald Sauerländer/Martin Warnke (HG): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin ⁴1988: 191-221, hier: 193. Um das tiefe Misstrauen Bättschmanns gegenüber der Schrift herauszustellen – er spricht in seinem Buch zur Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik von der

hervorgehobene Differenz der Darstellungsmittel, die er als kategorial unterschiedlich begreift, werde in der kunsthistorischen Interpretation sprachlich durch eine Reihe von Metaphern verwischt, wenn beispielsweise von einer >Lektüre< der Bilder die Rede sei, und Bächtli sieht in eben jener Metaphorik die Gefahr, dass über die Verschiedenheit der Medien hinweggetäuscht werde. Der Kunsthistoriker macht sich deswegen stark für eine Unterscheidung zwischen dem Verstehen von Werken der bildenden Kunst und dem Verstehen beim Lesen von Texten.

Der Antrieb für das Verstehen der Werke der bildenden Kunst, so leitet Bächtli die kunstgeschichtlichen Hermeneuten weiter an, resultiere aus deren Unverständnis, was wiederum seinerseits die Tätigkeit des Verstehens herausfordere. Dieser Antrieb gelte aber nicht für das Lesen von Texten, denn beim Lesen eines Textes stelle sich unmittelbar Verstehen ein, welches nicht willentlich unterdrückt werden könne: Man könne nicht nicht verstehen, denn es handele sich beim Akte des Lesens um einen »geistigen Reflex«, so die Argumentation aus Klaus Weimars *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft*, die Bächtli zum Beweis seiner These anführt.⁴¹ Der >homo symbolicus<, der Bedeutungsentzifferung willenlos unterworfen, ist in diesem Modell ein zwanghafter Decodierer, sobald es sich um geschriebene Sprache handelt: Man könne nicht lesen, ohne zu verstehen und die einzige Möglichkeit, diesen Verstehensprozess zu stoppen sei, mit dem Lesen aufzuhören. Es existieren also nach dem Verständnis Bächtlis zwei Verstehensmodelle, das rationale und logische für den Text auf der einen und das irrationale und alogische für die Gegenstände der bildenden Kunst auf der anderen Seite. Diese Polarisierung stützt eine Vorstellung, die von einem mittelbaren – durch symbolische Zeichen der Schrift vermittelten – und einem unmittelbaren – durch Affekte und Emotionen gelenkten – Verstehen ausgeht. Die immer schon mit Sinn aufgeladene Wahrnehmung der Schrift spielt Bächtli gegen die Möglichkeit der bloß objekthaften Betrachtung eines Werkes der bildenden Kunst aus, die

»farblosen und universalen Brauchbarkeit der Schrift« (Bächtli, Oskar: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. 3. verb. Auflage. Darmstadt 1988: 43) –, wird eben dieser Einführungstext herangezogen, weil genau dort die Argumentationsstränge und die Beispiele der Textsorte entsprechend ein drastisches Zeugnis ablegen über die in den wissenschaftlichen Disziplinen praktizierten Denkverbote.

Vor allem im Zuge der Debatte um die >Visual Studies< oder >Visual Culture<, die die gesamte Bandbreite der kulturellen Produktion, von Malerei und Bildhauerei bis Film, Video und virtuelle Bildwelten einschließen, und der damit einhergehenden Feststellung eines >iconic turn< beschäftigt sich die Theorie mit der Frage der kategorialen Unterschiedlichkeit oder Ähnlichkeit der Zeichensysteme Bild und Text. Siehe u.a.: Mitchell, William J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago/London 1994; Elkins, James: *Pictures and the words that failed them*. Cambridge 1998; Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild?*. München 1994; Wiesing, Lambert: *Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Hamburg 1997.

⁴¹ Weimar, Klaus: *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft*. München 1980: §§ 285-297

dann darüber hinaus in einem zweiten Schritt in einen hermeneutischen – rationalen und logischen – Verstehensprozess als analytische Interpretation überführt werden kann. Der geschriebene Text kennt demnach keine unmittelbare Betrachtung, nur mittelbare Entzifferung und gleichzeitige Übersetzung in Sinn.

Wie aber geht der kunsthistorische Hermeneut vor, wenn die Werke der bildenden Kunst aus Texten bestehen? Wenn Schrift nicht nur marginal in der Funktion einer Signatur oder Inschrift auftaucht? Was würde der auf einer methodisch strikten Trennung von Text und Bild bestehende Bättschmann beispielsweise zu Jenny Holzers auf Plakate und T-Shirts gedruckten TRUISMS wie YOU MUST REMEMBER YOU HAVE FREEDOM OF CHOICE oder OFTEN YOU SHOULD ACT LIKE YOU ARE SEXLESS⁴² oder zu Bruce Naumans Neonarbeit THE TRUE ARTIST HELPS THE WORLD BY REVEALING MYSTIC TRUTHS⁴³ sagen?

Folgt man Bättschmanns Darstellung des Verstehens von Texten, sind sie schwerlich nicht nicht zu verstehen. Damit entbehren sie in den Augen des Kunsthistorikers einer wesentlichen Qualität von Werken seines eigenen Faches, die darin bestehe, dass man sie gebrauchen oder wahrnehmen könne, ohne dass eine Verstehenstätigkeit in Gang gesetzt werde. Sorglos benutze der Kunsthistoriker, darin allen anderen Betrachtern gleich, beispielsweise Skulpturen oder Denkmäler im Alltag als topographisch charakteristische Hilfsmittel zur profanen Wegbeschreibung und erst wenn er den »Appell« des Werkes bemerke, verspüre er das Bedürfnis, sein Unverständnis in Verständnis zu verwandeln.⁴⁴ Die Behauptung der Differenz des Verstehens von Texten und Kunstwerken, die letztlich allein auf der Feststellung der medialen Differenz der beiden beruht, spitzt sich an dem Punkt zu, an dem er unterstellt, dass eine Skulptur sehr wohl unverstanden wahrgenommen, ein Text dagegen, wegen der schon erwähnten reflexartigen Einstellung von Sinn, aber nicht unverstanden gelesen werden könne. Trotz Bättschmanns Anerkennung und Betonung der sprachlichen Vermitteltheit von Wahrnehmung kommt hier die Sehnsucht nach unvermittelter Wahrnehmung des künstlerischen Objektes zum Tragen, d.h. nach dessen vorsprachlicher Existenz als reiner Präsenz. Diese privilegierte

⁴² Holzer, Jenny: *Truisms and Essays. Abuse of power comes as no surprise*. Halifax 1998

⁴³ WINDOW OR WALL SIGN, 1967, Neon, 149,8 x 139,7 x 5,1 cm.

⁴⁴ Bättschmann Berlin ⁴1988: 194. Vgl. dazu Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur des Textes. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingungen literarischer Prosa*. Konstanz 1970. Darin untersucht Iser wie Texte eben jene Leerstellen produzieren, die Bättschmann ihnen abspricht. Diese unbestimmt gelassenen Leerstellen

Wahrnehmung, die nur für das künstlerische Objekt gilt, wäre eine unvermittelte, d.h. eine, die näher am eigentlich Gemeinten sei. Ist aber das beiläufige und alltägliche Verstehen einer von einem Kunsthistoriker für die Wegbeschreibung benutzten Skulptur so unvergleichbar mit dem sich beim Lesen eines Textes, unbestritten, automatisch herstellenden Verstehen? Schließlich setzt im Falle der Skulptur das Verständnis des Dargestellten spätestens da ein, wo sie als ein auf einem Sockel stehendes bronzenes Pferd mit Reiter >gelesen< wird — das jedoch passt nicht in das Bächtzmannsche Konzept der strikten methodischen Trennung von Bild und Text aufgrund ihrer medialen Differenz.

Beide, sowohl der lesende als auch der rein topographisch interessierte Kunsthistoriker, sind Angehörige der Spezies >homo symbolicus< und tun, was sie tun müssen: Sie lesen Zeichen. Die Decodierung und das Auffüllen mit Sinn zeichnet sie aus. Roland Barthes beschreibt die Tätigkeit des Menschen als unablässiger Bedeutungszifferer so:

»Der moderne Mensch, der Stadtmensch, liest ununterbrochen: er liest zunächst und hauptsächlich Bilder, Gesten, Verhaltensweisen: dieses Auto unterrichtet mich über den gesellschaftlichen Status seines Besitzers, dieses Kleidungsstück unterrichtet mich genauestens über das Maß an Konformismus oder Extravaganz seines Trägers [...]. Selbst wenn es sich um einen geschriebenen Text handelt, werden wir ständig aufgefordert, eine zweite Nachricht zwischen den Zeilen der ersten herauszulesen: Lese ich etwa die Schlagzeile: Paul VI. hat Angst, so heisst das auch: Wenn Sie weiterlesen, erfahren Sie warum.«⁴⁵

Diese Gemeinsamkeit der beiden Medien, nämlich Zeichen zu sein, muss auch Bächtzmann trotz seiner Betonung alles Trennenden geahnt haben, denn die so apodiktisch gesetzte, methodisch scheinbar abgesicherte und eindeutig festlegbare mediale Differenz und das daraus resultierende unterschiedliche Verständnis münden in seinem System letztlich in einer Glaubensfrage:

— »Ich glaube auch, dass wir einen Unterschied machen müssen zwischen dem Verstehen von Werken der bildenden Kunst und dem Verstehen von Texten.«⁴⁶

appellieren an die Auffüllung mit Sinn. Die Appellstruktur geht, laut Iser, ebenso von Texten wie von objekthaften Arbeiten der bildenden Kunst aus.

⁴⁵ Barthes, Roland: Die Machenschaften des Sinns. In ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/Main (1964) 1988: 165-167, hier: 165

⁴⁶ Bächtzmann Berlin ⁴1988: 194

Dass Bättschmann sich gezwungen sieht, die Frage der Differenz in eine Frage des Glaubens münden zu lassen, kann als Eingeständnis einer so nicht aufrechtzuerhaltenden Unterscheidung gelesen werden. Was aber ist sein Antrieb, die methodisch strikte Trennung von Text und Bild zu installieren? Warum besteht er, so vehement wie selbstverständlich, auf einer sauberen, deutlichen und festlegbaren Abgrenzung der Medien?

Bättschmanns Insistieren auf der medialen Unterschiedlichkeit erscheint als konservative Reaktion, vor allem wenn man das bis heute andauernde Projekt der Moderne bedenkt, bei dem sich die Künstler die Erweiterung des Kunstbegriffs zum Ziel gesetzt haben.⁴⁷ Die Geschichte der Moderne liest sich als die Geschichte solcher Entgrenzungsstrategien. Federführend im wahrsten Wortsinn waren dabei zu Beginn des 20. Jahrhunderts die sogenannten Avantgarden, die ihre Forderungen in Manifesten niederschrieben. Man denke an die Bewegung der Dadaisten und Futuristen beispielsweise, die gegen einen materialen, an ein Objekt gebundenen Werkbegriff zugunsten eines Kunstbegriffs vorgegangen sind, der sich in Aktionen und (Sprach-) Handlungen niederschlägt, die mit dem Laut vor jeder Bedeutung oder mit der >parole in liberta< der Sprache und ihren scheinbar festgelegten Bedeutungen

⁴⁷ Der Begriff der Moderne gehört innerhalb der Geschichtsforschung, Philosophie sowie der Literatur- und Kunstgeschichte, vor allem in Zusammenhang mit dem der Postmoderne, zu einem der meist diskutierten der letzten Jahrzehnte. Die Verwendung des Begriffes ist äußerst disparat. Der (Post-) Strukturalist Michel Foucault verwendet den Begriff der Moderne als Bezeichnung einer historischen Epoche, die sich chronologisch nach der Antike und dem Mittelalter festmachen lässt und synonym zum historischen Begriff der Neuzeit zu gebrauchen ist. Als ideologisch-weltanschauliches Projekt verortet derselbe Begriff die Moderne in die Zeit der Aufklärung, also in das 18. Jahrhundert (siehe dazu Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt/Main 1985). Die Moderne in der Literaturgeschichte dagegen schlägt sich laut Wolfgang Iser in mindestens drei Moderne-Konzeptionen nieder: in der >ästhetischen Revolution< kurz vor 1800, in der Baudelairschen >modernité< um 1850 und in dem vom Kreis Apollinaire ausgehenden Programm der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Iser, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. 2. durchges. Aufl. Weinheim ²1988: 48). In der Kunstgeschichte wird die Zeit zwischen 1880 und 1910 allgemein als Modernismus bezeichnet, weil das gemeinsame Ziel der verschiedensten künstlerischen Gruppierungen der Versuch war, sich von allen Bindungen an die Tradition zu lösen (Argan, Giulio Carlo: *Tradition und Moderne*. In ders. (HG): *Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940. Propyläen Kunstgeschichte Bd 12*. Frankfurt/Main, Berlin 1990: 23-28). Beat Wyss weist nach, wie stark die klassische Moderne im 19. Jahrhundert verankert ist. Er liest Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* als Gründungstext für eine moderne Ästhetik und weist dessen Einfluss auf Texte und Arbeiten von Künstlern und Schriftstellern, die die Moderne, zeitlich in die Jahre von 1870 bis 1950 eingebettet, vielfältig geprägt haben: von Mondrian und Heidegger, Kandinsky und Wölfflin sowie Le Corbusier, Nietzsche und Malewitsch (Wyss, Beat: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln 1996). Wolfgang Iser weist im übrigen für den kunsthistorischen Begriff der Moderne zurecht darauf hin, dass er ebenfalls so ungleiche Phänomene wie die gotische >maniera moderna<, die Moderne der Hochrenaissance und das Rokoko als modern fasst (Iser ²1988: 48). Weitere Erörterungen zum Modernebegriff siehe Gumbrecht, Hans Ulrich: *Modern, Modernität, Moderne*. In: Brunner, Otto und Werner Conze und Reinhart Koselleck (HG): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd 4. Stuttgart 1978: 93-131, sowie Zmegac, Viktor: *Moderne/Modernität*. In: Borchmeyer, Dieter und Viktor Zmegac (HG): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt/Main 1987: 250-258, sowie Scher, Thorsten: *Paradigma Moderne*. In: ders.: *Postmoderne als kritisches Konzept*. München 1992: 15-65.

bisweilen militant zu Leibe rückten.⁴⁸ Angesichts der massiven Verwischung der Grenzen von Text und Bild wirkt Bättschmann als Mahner und Hüter von Gattungsgrenzen, der den dauerhaften und schwerwiegenden An- und Übergriffen der Moderne auf die kanonische Ordnung der Künste zu trotzen sucht.⁴⁹ Wo aber, so stellt sich angesichts der propagierten Gewissheit der medialen Grenzziehungen seitens dieser Kunstgeschichtsschreibung die Frage, beginnt bei der oben erwähnten Neonarbeit Naumans THE TRUE ARTIST HELPS THE WORLD BY REVEALING MYSTIC TRUTHS der Text und wo endet das Bild, bzw. die Skulptur? Wann ist die Grenze überschritten? Was ist, wenn das zu interpretierende Material dem des interpretierenden Kunsthistorikers entspricht? Wenn das kunsthistorische Schreiben keinen Medienwechsel vollziehen muss und nicht über gemalte Bilder oder Skulpturen, sondern über Texte, über die Sprache selbst schreibt?⁵⁰

Die künstlerischen Arbeiten, die dieser Untersuchung als Gegenstand zugrunde liegen, bestehen alle aus geschriebener oder gesprochener Sprache. Sie würden allesamt durch das Bättschmannsche Kunstraster fallen, weil ihnen die Möglichkeit einer bloß objekthaften Betrachtung – seiner *Conditio sine qua non* eines Werkes der bildenden Kunst – in Abrede gestellt ist. Sprache/Schrift ist kein Objekt, so die eindeutige Schlussfolgerung aus Bättschmanns Überlegungen, und über ihre Materialität darf und muss hinweggelesen werden mit dem einzig legitimen Ziel, Sinn zu extrahieren. Mit Texten wird verfahren als seien sie nichts weiter als ein transparentes Behältnis. In den Augen kunstgeschichtlicher Hermeneuten sind die Ansammlungen von Buchstaben kein materiales Gegenüber, sie werden begutachtet

⁴⁸ Dass gerade die Futuristen trotz der werkfeindlichen Geste ihres revolutionär angelegten künstlerischen Ansatzes letztlich am Werkbegriff festhalten, hat Walter Grasskamp nachgezeichnet (Grasskamp, Walter: *Museumsstürmer*. In: ders.: *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München 1981: 42-72).

⁴⁹ Auch der Titel von Wolfgang Max Fausts umfangreicher Untersuchung zum Phänomen der Schrift in der bildenden Kunst — *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart* — legt nahe, dass diese Problematik um Gattungsfragen kreist. Schon der Untertitel bietet das Modell zweier säuberlich und eindeutig voneinander zu trennender Bereiche an, auf der einen Seite bildende Kunst und auf der anderen Seite Literatur, und die Aufgabe, der Faust in seiner Abhandlung nun nachgeht, ist, die jeweiligen Grenzüberschreitungen von Literatur in die bildende Kunst und vice versa zu untersuchen (siehe Faust, Wolfgang Max: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*. Überarbeitete und ergänzte Neuauflage. Köln 1987).

⁵⁰ Dass die kunsthistorische Interpretation immer schon diesen Medienwechsel vollziehen muss, damit geht das Fach an sich recht sorglos um. Beat Wyss befragt unter der Überschrift *Einspruch: Methodische Zweifel der Kunstgeschichte* kritisch die Zulässigkeit der kunsthistorischen Methode, Bilder zu beschreiben und sie mit der Logik der Sprache zu analysieren: »Als Produzentin von Texten befasst sich die Kunstgeschichte mit visuellen Zeichensystemen außerhalb ihres Mediums. Wie ist das kunsthistorische Sprechen über sinnlich wahrgenommene Kunstwerke a priori möglich?« und stellt fest, dass diese problematische Ausgangssituation innerhalb des Faches von nur wenigen reflektiert wird (Wyss, Beat: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln 1996: 79).

und wahrgenommen als Durchgangsstadium von Sinn. Ein derartiges Textverständnis übersieht die Materialität der Zeichen und ist blind für die Fragestellung, warum und wie sich bildende Künstler des >fremden< Mediums Sprache bedienen. Der kunsthistorische Hermeneut ist im Umgang mit Texten allein darauf aus, ihnen Wissen und Sinn zu entlocken, und seine Sichtweise funktioniert nur dann, wenn der Buchstabe existiert, um Wörter zu formen und die wiederum existieren, um Sinn zu bilden. Dass sich der Zeichencharakter der Buchstaben nicht in seiner Platzhalterfunktion für Bedeutung erschöpft, sondern, allein durch die Inblicknahme seiner Materialität — in Neon geformt, in Stein gemeißelt, mit der Feder geschrieben, in Metall gegossen —, neue Bedeutungsfelder eröffnet, hat offensichtlich noch keinen Eingang in die Wahrnehmung der, nach eigener Aussage, so objektfixierten Hermeneuten gefunden. Wie noch zu zeigen sein wird, sind ausgerechnet sie unempfänglich für die Materialität, das Zeichengewebe, die Textur von Sprache, die neue, unmittelbar präsente Bedeutungen herstellen und den bestehenden Sinn vervielfachen. Gerade die Künstler im 20. Jahrhundert setzen auf solche Art resistenter Materialien, auf die Oberfläche der Dinge.

I. 3. Der insistierende Signifikant

Der generellen Frage nach der Lesbarkeit von Kunst stellt sich der Kunsthistoriker Oskar Bätschmann unter der Überschrift »Sind Bilder Texte?«⁵¹ Nach eigener Aussage liegt es ihm fern, die »latente Sprachfeindlichkeit der Kunsthistoriker«⁵² zu erneuern. Richtig glaubhaft vermag er dies angesichts von Einschätzungen, wie er sie zu Jasper Johns Aquatinta LAND'S END⁵³ anstellt, jedoch nicht zu machen:

»YELLOW [als geschriebenes Wort, C.L.] in Gelb oder Blau ist kein Widerspruch der Farbe, Blau ist Blau und Gelb ist Gelb, auch wenn sie YELLOW schreiben. Das zeigt die alte Identität und Eigensinnigkeit der Farben, konfrontiert sie mit der farblosen universalen Brauchbarkeit der Schrift.«⁵⁴

⁵¹ Bätschmann, Oskar: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: die Auslegung von Bildern*. 3. durchges. Auflage, Darmstadt 1988: 36-45

⁵² ebd.: 32

⁵³ LAND'S END, Aquatinta in neun Farben, 1978. Auf dem Blatt sind die Wörter RED, YELLOW und BLUE zu lesen, die in verschiedenen Farben ausgeführt sind, die nicht immer mit der jeweils bezeichneten Farbe übereinstimmen. Bätschmanns Fazit daraus ist: »Die Farbe verhilft der Schrift zur Identität des Bezeichnenden und des Bezeichneten, die Farbe zeigt der Schrift aber auch, dass sie nur durch sie zu dieser Identität gelangt, die sie selbst hat. An drei Worten demonstriert die Farbe den Unterschied zwischen dem Text und dem Bild« (ebd.: 45).

⁵⁴ ebd.: 43

Bätschmann sucht hier die Differenz zwischen Text – zusammengesetzt aus jener >farblosen universalen Brauchbarkeit der Schrift< – und Bild – konstituiert durch die >Identität und Eigensinnigkeit der Farben< – zu betonen und schätzt die gängige Rede von einer >Sprache< der Malerei oder der >Lektüre< eines Bildes als metaphorische Augenwischerei ein, die auf dem Wunsch der Ikonologen und – graphen basiere, »das Lesen von Texten als Modell für das Lesen von Bildern zu nehmen.«⁵⁵

Gleich zu Beginn seines mit »Sind Bilder Texte?« überschriebenen Kapitels führt er zur Untermauerung eben jener These, dass Bilder keine Texte seien, ein Bilderrätsel an, das unter dem Titel SONETTO FIGURATO einem 1540 von Giambattista Palatino herausgegebenen Schreiblehrbuch entstammt.⁵⁶ Das Blatt besteht aus vier Zeilen, in denen Buchstaben und bildliche Zeichen miteinander kombiniert sind – das eigentliche Bilderrätsel also – und darunter ein vierzeiliger Buchstabentext – die >Auflösung< des Rätsels.⁵⁷ Die Überlegungen Bätschmanns zur Form der Verdoppelung des Textes enden folgendermaßen:

»Vielleicht hat Palatino seinen Lesern nicht allzuviel Findigkeit zugetraut und deshalb die Lösung des Rätsels gleich unten hingeschrieben.«⁵⁸

Betrachtet man die Entzifferung des Bilder-Textes als vorrangiges Ziel, so ist es vielleicht gerechtfertigt, die Motivation zur Verdoppelung auf die fehlende kombinatorische Fähigkeit der Leser zurückzuführen. Bei dieser instrumentalisierenden Inblicknahme der Schrift reduzieren sich Buchstabenwert und Bildpotential auf die Funktion des abstrakt-symbolischen Bedeutungsträgers. Als solche Systeme lexikalischer und phonetischer Zeichen erschöpfen sie sich lediglich als Mittler von Sinn. Was aber, wenn das Bilderrätsel nicht den Imperativ im Sinne eines >Dechiffriere!< an den Rezipienten bedeutet, d.h. wenn es keine einfache Rückführbarkeit des Bilderrätsels auf den Text darstellt? Was ändert sich, wenn man

⁵⁵ ebd.: 36. »Überall verschafft der Text dem Ikonologen oder –graphen die komfortable Sicherheit, dass er erfasst habe, was tatsächlich gemeint sei« (Bätschmann³1988: 33).

⁵⁶ ebd.: 36

⁵⁷ Das Sonett gehört zu den weitverbreitetsten europäischen Gedichtformen und wurde in der italienischen Volksdichtung des 13. Jahrhunderts ausgebildet. Die formale – es besteht aus zwei Quartetten und zwei Terzetten – und die inhaltliche – Behauptung, Beweis, Bestätigung und Verallgemeinerung – Gliederung wird durch die Reimstellung abba abba cde cde unterstrichen. Da Bätschmann andeutet, dass vier Blätter mit Bilderrätseln existieren, ist davon auszugehen, dass sich das SONETTO FIGURATO an der klassischen Aufteilung des Sonetts orientiert.

⁵⁸ Bätschmann³1988: 39

die zweifache Präsentation – sowohl die Form des Bilderrätsels als auch die Form des Textes – in ihrer Verdoppelung ernst nimmt?

Für das Palatino-Blatt gilt gleiches wie für die Installation von Roni Horn: Eine rein den Schriftsinn entziffernde, also auf ein Signifikat ausgerichtete Lektüre liest über die Materialität der künstlerischen Arbeit hinweg, sie negiert sie geradezu. Mit der Einschätzung, dass das Bilderrätsel nur die Chiffrierung des Textes sei, verwirft Bättschmann eine eigene materiale Qualität des Bilderrätsels und deutet sie allein als Erfüllungsgehilfin des Schriftsinns. Damit beschneidet er die Bedeutung der formalen Gestaltung aufs Größte, denn durch die Chiffrierung in Bilder und Buchstaben – das verkennt eine solche hermeneutische Sinn-Lektüre – werden die Strategien der Bedeutungszuweisungen erschwert und durch die Art der Darstellung affektiv aufgeladen. Ginge es allein um die Übersetzung in Sinn, genügte die klassische Textvariante durchaus, darin ist Bättschmann Recht zu geben. Dass aber durch die Art der Darstellung mehr verhandelt wird als reibungslose Referentialisierung, würde er als Kunsthistoriker jedem Bild zugestehen. Dadurch, dass aber Schrift im Spiel ist, setzt er nur auf Entzifferung. Die Effekte der Form hingegen, d.h. die Materialität der Zeichenoberfläche, die ihrerseits Bedeutung produziert, können nur die Semiologen in den Blick nehmen:

»Das Zeichen – zumindest jenes, das er [der Semiologe, C.L.] wahrnimmt – ist immer direkt, bestimmt durch eine Art der Evidenz, die ihm in die Augen springt [...] – gerade deshalb ist die Semiologie (ich betone abermals die Semiologie dessen, der hier spricht) keine Hermeneutik: sie malt mehr, als dass sie nachgräbt ...«⁵⁹

Setzt man mit der Semiologie auf die Wahrnehmung der direkten Oberfläche, die Signifikanz, wie sie Barthes auch benennt, könnte die Funktion einer solchen Chiffrierung des Sonetts in Text und Bild die Hinlenkung auf die Gemachtheit der Zeichen, auf deren Konventionalität und Arbitrarität sein. Denn die Bilder dieses Klanggedichts sind in Wörter bzw. Buchstabenfolgen aufzulösen, wie das zweite Bild der ersten Zeile, ein ein Blasinstrument Spielender, deutlich zeigt: >Son(o)< oder >son(a)< (ich/er lasse/lässt erschallen) entspräche der wörtlichen Übersetzung des Piktogrammes, das aber, um Sinn für den Text zu ergeben, als >son(o)< (ich bin/sie sind) – im Textkontext als >dove sono< (wo sind) – gelesen werden muss. Durch das Bild sensibilisiert fragt man sich zwangsläufig, was erklingen soll, bis

⁵⁹ Barthes (1977) 1980: 59

man feststellt, dass das aus dem Bild abgeleitete Verb noch eine andere Bedeutung hat. Die Transferleistung des Lesers liegt demnach darin, Homonyme wahrzunehmen und die nach den Erfordernissen des Textsinns passende Bedeutung auszuwählen. Erst das Vorhandensein des Bildes stellt die Doppeldeutigkeit des Verbes bewusst aus, eine Doppeldeutigkeit, über die man bei der Lektüre des unteren (reinen Buchstaben-) Textes hinwegliest.

Nicht dass durch die bildliche Verschlüsselung die Aufmerksamkeit nur auf die Tatsache der Arbitrarität und Relationalität von Zeichen gelenkt wird, sondern sie gilt ebenso – wie es sich für ein SONETTO, ein Klanggedicht gehört – dem Homophon, dem Gleichklingenden. Durch das Vorhandensein beider Texte – des den Sinn >verschlüsselnden< Bildertextes und des den Sinn >vermittelnden< Gedichttextes – ist der Leseprozess an sich von Interesse: Was beim Entziffern des unteren Textes scheinbar reibungslos funktioniert, gestaltet sich für das Bilderrätsel weitaus komplizierter. Sabine Gross hebt in ihrer Untersuchung zu Leseprozessen diese Form des erschwerten Lesens als ein Element des >literarischen Lesens< in Abgrenzung zum alltäglichen, auf Decodierung des Signifikats ausgerichteten Lesen hervor:

»Ein wesentliches Element des literarischen Lesens ist das Verlangsamten und Bewusstmachen eben jener kognitiven Sinnkonstitution, die beim nicht-literarischen Lesen automatisch und ökonomisch abläuft. Das gilt vor allem für die >Desambiguierungsstrategien<, die Fähigkeit, beim Lesen und Verstehen von Wörtern und Sätzen Eindeutigkeit herzustellen. Literarische Texte machen die Mehrdeutigkeit zum Programm und sperren sich gegen die Ökonomie des Lesens.«⁶⁰

Die Desambiguierungsstrategie funktioniert aufgrund der Kombination von Bild und Text für die Verbform >sono< nicht, denn die Eindeutigkeit, die zur Entzifferung des Satzsinns nötig ist, gerät mit der tatsächlichen Mehrdeutigkeit des Verbs in Konflikt. Lässt der geschriebene Text zunächst keinen Zweifel an der Eindeutigkeit der Verbbedeutung aufkommen, erregt die Polysemie erst mit der Lektüre des Bildtextes die Aufmerksamkeit des Rezipienten, der sich seiner Erwartungen an ein reibungsloses Lesen nur durch deren Enttäuschung bewusst wird. Gross sagt dazu, der Text verhalte sich nicht *»lesergerecht«*, und dass viele literarische Texte *»diesen Effekt systematisieren«* und *»damit an eine bestimmte Art, Texte zu lesen«*

⁶⁰ Gross 1994: 2

appellierten.⁶¹ Der Erfolg eines literarischen Lesens sei demnach an dem Scheitern des ansonsten gewünschten leicht konsumierbaren Entzifferns zu messen.⁶² Wenn die Vervielfältigung und die Störung des Sinns Programm eines künstlerischen Umgangs mit Sprache ist und der Begriff des literarischen Lesens auch auf das Phänomen der Texte in der bildenden Kunst anwendbar ist – er wurde vor allem gewählt, um eine Differenz zum nicht-literarischen Lesen deutlich zu machen, das auf reibungslose Referentialisierung setzt⁶³ – ließe sich demnach mit Gross gegen Bättschmann einwenden, dass die Lektüre einer künstlerischen Arbeit sehr wohl möglich ist. Literarisches Lesen oder besser der literarische Leseprozess ist für Gross bestimmt von »Unberechenbarkeiten, Konventionsbrüchen, Autoreferentialität, Erwartungsenttäuschungen, Unter- bzw. Mehrfachdeterminierungen.«⁶⁴

Man muss die Einwände Bättschmanns gegen das Lesen von Kunst daraufhin befragen, was seitens der kunsthistorischen Hermeneutik ausgeschlossen werden soll. Festzustellen ist, dass Bättschmann in seinem Text eine massive Verdrängung des Signifikanten bei gleichzeitiger Angst vor Vereinnahmungen des Sehens durch die Sprache ausstellt.⁶⁵ Seine Besorgnis, dass durch den unbedachten Gebrauch solcher Metaphern die Differenz von Text und Bild verschleiert wird, ist nachvollziehbar und verdient Beachtung, jedoch in der Weise, dass Bild und Text nicht als die strikten Opponenten zu behandeln sind, als welche Bättschmann sie darzustellen sucht.⁶⁶ Um

61 ebd.: 29

62 ebd.: 29

63 Die Unterscheidung in Kategorien wie der sogenannten literarischen Sprache und der normalen Alltagssprache sind äußerst problematisch. Gross weist darauf hin, dass sowohl Iser als auch Fish (Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München ⁴1994: 145-155 und Fish, Stanley: *Is There a Text in This Class?: the authority of interpretative communities*. Cambridge 1980: 97-111) zum einen die Existenz einer spezifisch literarischen, von der Alltagssprache abweichenden Sprache, als auch zum anderen generell die Existenz einer normalen Alltagssprache bezweifelten. Sie folgert aus deren Skepsis, dass »die Poetizität, das also, was Texte zu literarischen macht, nicht in erster Linie in der sprachlichen Struktur der Texte angesiedelt ist«, sondern vielmehr, so ihr Angebot, von spezifischen literarischen Leseprozessen abhängt (Gross 1994: 28). Die Rezeptionsbedingungen beeinflussten die Rezipienten, einen Text literarisch zu lesen. Sabine Gross betont darüber hinaus, dass jedes Textverständnis, d.h. jede Form des Lesens keine »passive Aufnahme eines gegebenen Inhalts, sondern aktive Sinnkonstruktion« sei (Gross 1994: 1).

64 Gross 1994: 29

65 Die Sprache »leitet das Sehen« und die Abhängigkeit von ihr solle nicht zu einem Gefängnis ausgebaut werden (Bättschmann ³1988: 31 und 32). Das Verhältnis von Sprache und Bildern behandelt Bättschmann unter der Überschrift »Reduktionen«, weil »vor allem Verfahrensweisen zur Sprache kommen, die entweder unsere Sprache beschränken oder die Bilder auf Sprache, bzw. Texte zurückführen « (ebd.: 31).

66 Sabine Gross hat herausgearbeitet, »dass eine Trennung von Sehen und Lesen, Wahrnehmen und Dekodieren, nicht möglich ist«, und ihre Untersuchung »relativiert die Unterschiede zwischen den verschiedenen Medien und Zeichensystemen und zeigt, dass sie sich im Maß ihrer Kodierung und Konventionalität lediglich graduell unterscheiden« (Gross 1994: 4/5). Für die Opposition Schrift und Bild bedeutet das: »Bereits die Schriftgeschichte beweist zudem, dass Schrift und Bild nicht in radikalem Gegensatz stehen. Schon Bild und Hieroglyphe bilden ihren Ort nicht in eindeutiger und direkter Form ab: sie können ein Ding, eine Idee, einen Namen oder eine Person bezeichnen, sie können metaphorisch, metonymisch oder auch lautspielerisch als Rebus eingesetzt werden« (ebd.: 47).

die massive Kritik der kunstgeschichtlichen Hermeneuten am Text als Methode richtig einschätzen zu können, muss man sich jedoch zuerst einen Überblick verschaffen, was überhaupt mit diesem Begriff bei Bättschmann gemeint ist.

Da keine Definition Bättschmanns darüber vorliegt, was er genau unter dem Begriff Text fasst, muss aus seinen Ausführungen geschlossen werden, dass Text für ihn lediglich eine Ansammlung geschriebener Wörter ist. Damit ist der Jahrtausende alte Zwist zwischen Bild und Schrift aufgerufen, der sich in Forderungen des Horazschen >ut pictura poesis< und in der Neuzeit in der Abwägung der Rangstreitigkeiten der beiden Künste als direkte Konkurrentinnen in Lessings *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*⁶⁷ Bahn bricht. Der Text ist bei einer solchen Betrachtung die fremde, die bildfeindliche Kategorie. Dass der Textbegriff jedoch mehr als die Anhäufung verbaler Zeichen fassen muss, postuliert u.a. Christina Weiss, die in ihrer Dissertation eine Erweiterung desselben zu installieren sucht und unter Text, im Anschluss an Max Bense und Elisabeth Walter,

»jede beliebige geordnete, aus einem Zeichenrepertoire selektierte und superierte, d.h. zu einem Gesamtzeichen höherer Ordnung zusammengefasste Zeichenmenge«⁶⁸

versteht. Mit dieser Definition fallen unter Text verbale und nicht verbale Zeichen, was die erste Voraussetzung für einen erweiterten Textbegriff darstellt.⁶⁹ Weiss bleibt allerdings hinter der Radikalität ihrer eigenen These zurück, wenn sie die Prozessualität von Texten aufzuzeigen versucht, indem sie weiterhin davon spricht, dass der prozessuale Aspekt der Kommunikation die

⁶⁷ Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Hrsg. und mit e. Nachw. vers. von Kurt Wölfel. Frankfurt/Main 1988

⁶⁸ Bense, Max/Elisabeth Walter: *Wörterbuch der Semiotik*. Köln 1973: 113

⁶⁹ Weiss, Christina: *SEH-TEXTE. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*. Saarbrücken 1984: 13. Der russische Formalist Michail Bachtin zeigt den Einflussbereich des Textes für die Kunstwissenschaft explizit auf: »Wenn man >Text< weit auffasst – als jeglichen kohärenten Zeichenkomplex, dann hat auch die Kunstwissenschaft [...] mit Texten zu tun (mit Kunstwerken)« (Bachtin, Michail: Das Problem des Textes in der Linguistik, Philologie und in anderen Humanwissenschaften. Versuch einer philosophischen Analyse. In: *Poetica* 22 (1991): 436-487, hier: 438). Text ist eine Manifestation sozialer Interaktionen und Sprache ist demzufolge ein soziales Ereignis. Bachtin betont das dialogische, kontextuelle und soziale Prinzip der Sprache, womit er auch die extraverbalen Faktoren meint. Sprechen ist dialogisches Handeln, wobei auch die außersprachlichen Kontexte Teil des Textes sind. Diese Auffassung führt zu einer Universalisierung des Textbegriffs. Auch die nicht-sprachlichen Elemente sind sprachlich strukturiert. Sprache ist nach Bachtin das Modell für alle anderen Modelle, sie ist universal. Er behauptet eine durchgängige sprachliche Strukturierung der Welt, auch der nicht-sprachlichen Elemente (ebd.: 450). Sprachintern und Sprachextern sind also keine benutzbaren Kategorien, es gilt das Derridasche Postulat: Es gibt nichts außerhalb des Textes.

»intentionale Kodierungsstrategie des Textproduzenten einerseits und das Dekodierungsfeld des Rezipienten andererseits«⁷⁰

sei. Damit scheint ihr Textlesemodell dem Gombrichs nahe zu sein, der von einer ähnlichen Konstruktion der Sinnvermittlung als einer hinter den Signifikanten liegenden Sendung des Produzenten und einer Dekodierung des Rezipienten ausgeht und demzufolge schreibt:

»Wir lesen Bilder, wie wir eine gedruckte Zeile lesen, das heisst wir fassen erst einzelne hervorstechende Buchstaben oder Zeichen auf, die wir dann aneinanderfügen, bis wir das Gefühl haben, dass wir durch die Zeilen hindurch den hinter ihnen liegenden Sinn sehen.«⁷¹

Gegen diese Art des Lesens, das durch die Zeilen hindurch auf den dahinterliegenden Sinn verweist, setzt sich Bättschmann zurecht zur Wehr. Eine solche Lektüre trennt das Eigentliche vom Uneigentlichen; wobei das Uneigentliche an der Oberfläche lokalisiert wird, während das Eigentliche, die Wahrheit, der Sinn dahinter im Verborgenen liegt. Nach diesen Prämissen hiesse ein Bild zu lesen, dass es

»nach dem Muster der Textauslegung interpretiert wird und dessen Oberfläche als Schleier, die Tiefe als Wahrheit angesprochen wird.«⁷²

Eben das widerstrebt Bättschmann, der als Kunsthistoriker auch und gerade daran interessiert ist, die Oberfläche bzw. den Signifikanten zum Sprechen zu bringen. Zwar negiert er für das Bild eine solche Konstruktion des dahinterliegenden Wahrhaftigen, es scheint hingegen legitim zu sein, die Signifikantenseite der Schrift vollkommen auszublenden, wie sein Umgang mit dem SONETTO deutlich gezeigt hat. Durch die Oberfläche der Schrift liest er hindurch und sobald Buchstaben im Spiel sind, gelten ihm auch die Bilder des Rätsels nur als Stellvertreter eines eigentlich Gemeinten, womit er das hermeneutische Schleiermodell des Verdeckens bedient.

Eine Alternative zur hermeneutischen >Schleiervorstellung< und damit eine andere Form der Lektüre bietet Barthes mit seinem Textbegriff an:

»Text heisst Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefasst hat, hinter dem

⁷⁰ Weiss 1984: 169

⁷¹ Gombrich, Ernst H: Vom Bilderlesen. In: ders.: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*. Frankfurt/Main (1961) ²1988: 263- 277, hier: 270

⁷² Bättschmann ³1988: 34

sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, dass der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet ...»⁷³

Das radikal Andere in dieser Definition von Text ist, dass Text nicht als fertiges Produkt zu verstehen ist, es ist kein Produzentenmedium, hinter dem sich der für den Rezipienten vorgesehene Sinn befindet. Diese prozessuale Auffassung von Text geht vielmehr von einer Pluralisierung der Produzenten aus, wie im folgenden noch zu zeigen ist. Hier wird eine Vorstellung von Text generiert, bei der sowohl der Produzent als auch die Rezipienten durch beständiges, nie an ein Ende kommendes Flechten an der Generierung des Produktes arbeiten. Darüber hinaus ist der Text als ein sich selbst Hervorbringender ebenfalls an seiner eigenen Produktion beteiligt. Mit einer solchen Einschätzung der Produktionsbedingungen setzt Barthes auf die Performanz, d.h. auf die Koinzidenz von (Sprach-)Handeln und referentieller Aktion, wobei das Tun und das Getane ununterscheidbar ineinander übergehen.⁷⁴ Eine künstlerische Arbeit wird ebensowenig wie ein geschriebener Text Bestandteil für Bestandteil, Buchstabe für Buchstabe entziffert, sondern als Generierung eines Gewebes immer wieder neu hervorgebracht bzw. entdeckt.

Folgt man der Definition Barthes' erscheint die Frage nach der Lesbarkeit der Installation von Roni Horn in einem neuen Licht. Die Zeichen sind aus einer determinierten Verweisung auf ein Signifikat gelöst, sie sind nicht mehr als fertiger Schleier präsentiert, der sich vor den Sinn geschoben hat. Im Sinne des Mallarméschen Experimentes, der in seinem Gedicht *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*⁷⁵ die Linearität der Schrift aufzuweichen sucht, werden die dogmatisch an Signifikate gekoppelten Signifikanten in einen anderen Zustand überführt, entkoppelt und quasi verflüssigt. Dieser andere Zustand bedeutet für die

⁷³ »Wenn wir Freude an Neologismen hätten, könnten wir die Texttheorie als Hyphologie definieren (hyphos ist das Gewebe und das Spinnnetz)« (Barthes (1973) 1992⁷: 94).

⁷⁴ Betrachtet man die Performanz als wesentlichen Bestandteil des Textbegriffs von Barthes, so ist der Einschätzung von Erika Fischer-Lichte zu widersprechen, die den Text, als zum »Linguistic Turn« gehörend, gegen den sogenannten »Performative Turn«, als einer Erfindung der neunziger Jahre, abgrenzt. Kultur als Text aufzufassen, hieße, »bekannte Texte auf mögliche Subtexte hin zu lesen und sie im Lektüreprozess zu dekonstruieren«, Kultur als Performanz zu lesen bedeute dagegen, das Interesse zu verlagern »auf die Tätigkeiten des Herstellens, Produzierens, Machens und auf die Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, durch die sich bestehende Strukturen auflösen und neue herausbilden. Zugleich rücken Materialität, Medialität und interaktive Prozesshaftigkeit kultureller Prozesse in das Blickfeld« (Fischer-Lichte, Erika: Vom »Text« zur »Performance«. Der »Performative Turn« in den Kulturwissenschaften. In: *Kunstforum* Bd. 152, Okt-Dez 2000: 61-63, hier: 61). Der Aspekt der Inszenierung, des Spiels und des Spektakels sowie der Materialität und Medialität ist aber bereits im Bartheschen Verständnis von Text angelegt und somit richtiger mit dem von Aleida Assmann geprägten Begriff des »Literalistic Turn« in Einklang zu bringen.

Buchstaben, dass sie Objekte sind, die sich nicht mehr nur in ihrer technischen Funktion als Übertragungsmaterial erschöpfen, die nicht mehr nur zusammengesetzt auf ein Wort referieren, sondern »eine signifikante Kette, ein Syntagma außerhalb des Sinns, aber nicht außerhalb des Zeichens«⁷⁶ bilden. Schrift dermaßen befreit von ihrer utilitaristischen Funktion der Referenz wird zum Instrumentarium einer entdeckenden, nach Sabine Gross, einer literarischen Lektüre. Ist der Buchstabe erst einmal von der Aufgabe befreit, ein Wort zu bilden, und damit Sinn zu konstituieren, fungiert er nur noch als Objekt in seiner Differenz zum Anderen.⁷⁷

Eine wichtige Voraussetzung für eine semiologische Leseweise der Hornschen Installation, ist zu fragen >Wie entsteht Bedeutung?< und nicht >Was bedeutet es?<. Für eine solche Annäherung ist es unablässig, davon auszugehen, dass Bedeutung nicht vorgängig ist, also keine Präexistenz aufweist, sondern erst durch Sprache produziert wird. Die Bedeutungsproduktion als radikal kontingent aufgefasst, entspricht dem Saussureschen Modell der relationären und arbiträren Verfasstheit von Sprache. Einem Modell, das im folgenden noch ausgeführt wird, und das Barthes als einen Vollzug »geschmeidig diskursiver Austauschungen statt der Auslotung eines semantischen Werkkerns« beschreibt.⁷⁸ Das materielle Trägermedium der Zeichen ist weit entfernt von Neutralität, sondern immer schon eine Aussage an sich.⁷⁹ Der Blick gleitet nicht mehr reibungslos über die Oberfläche, er verhakt sich in ihr. Die Aufmerksamkeit wird vom Inhalt abgezogen und auf die Materialität des Signifikanten gerichtet. Das gilt im besonderen für die bildende Kunst, die Schrift aufweist und sich so ganz explizit der materiellen Seite der Kommunikation stellt.

⁷⁵ Mallarmé, Stéphane: *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*. Éd. mise en Œuvre et prés. par Mitsuo Ronat. Paris 1980

⁷⁶ »Alle von Massin angeführten Künstler, Mönche, Graphiker, Lithographen und Maler haben den Weg versperrt, der ganz natürlich von der ersten Verbindung zur zweiten zu führen scheint, vom Buchstaben zum Wort, und haben einen anderen Weg eingeschlagen, der nicht der Weg der Sprache ist, sondern der Schrift, nicht der Kommunikation, sondern der Signifikanz: ein Abenteuer, das am Rande der angeblichen Zwecke der Sprache angesiedelt ist, und gerade dadurch im Zentrum des Spiels« (Barthes, Roland: *Der Geist des Buchstabens*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt [1970] 1990: 105-109, hier: 106).

⁷⁷ Damit soll nicht geaugnet werden, dass Buchstaben, zu Wörtern gesetzt, Signifikate hervorbringen können und sollen. Die Rückbindung der Buchstaben zu Wörtern ist nicht in Frage gestellt, denn das würde bedeuten, zu bezweifeln, dass Signifikanten Signifikate haben. An anderer Stelle wird zu klären sein, inwieweit die Saussureschen Begrifflichkeiten und Unterscheidungen von Signifikat und Signifikant bestehen bleiben können und inwieweit sie ihre eigene Auflösung in sich tragen, d.h. ein Signifikat immer schon ein Signifikant ist.

⁷⁸ Barthes (1971) 1998: 1161

⁷⁹ Während Saussure beharrlich eine Bedeutung der Materialität der Zeichen leugnet, bricht Marshall McLuhan mit »the medium is the message« mit der griffigen Formel der Vorstellung vom Übertragungskanal als neutraler Verbindung von Senderintention zu

Mit HOW DICKINSON STAYED HOME führt Roni Horn dem Anschauer vor, wie Sinn produziert wird, d.h. wie Bedeutung entsteht und zeigt zugleich auch, welches destruierende Potential einer sinnstiftenden Lektüre innewohnen kann: Der Text wird nur noch über sein Signifikat wahrgenommen, der Signifikant hat sich seiner angestammten Rolle als Medium zu fügen. Nicht nur, dass der einzelne Kubus seines Platzes verwiesen wird und sich den Forderungen einer Syntax unterzuordnen hat, hinzu kommt – und das ist für die Interpretation einer Arbeit aus dem Bereich der bildenden Künste besonders fatal –, dass seine Materialität schlichtweg verleugnet wird. Die Materialität der Signifikanten leistet in der Installation von Roni Horn Widerstand gegen eine Rezipierbarkeit eines – im Bartheschen Sinne – lesbaren Textes. Der Signifikant selbst wird ein nicht mehr zu überlesendes Medium, damit kann die Semantisierung des Zeichens nicht mehr im traditionellen Sinne vonstatten gehen. Der als Kuben im Raum verteilte Text »übt das unendliche Zurückweichen des Signifikats«⁸⁰ und setzt auf den Signifikanten.

Sowohl das Ausblenden der Materialität des Signifikanten als auch darüber hinaus das Vergessenmachen seines Vorhandenseins wird in der Installation Roni Horns durch die Widerständigkeit der im Raum verteilten Kuben vereitelt. Mit der Inblicknahme ihrer spezifischen Materialität ist eine Lektüresensibilität dafür geschaffen, dass alle Kommunikationssysteme, eben auch Schrift und Bild, eines materiellen Trägers bedürfen. Sowohl dem spezifischen Ort als auch der spezifischen Zeitstruktur des Signifikanten ist Beachtung zu schenken. Die Wechselwirkungen von Materialität und Bedeutung lassen sich bereits am Beispiel der Oberflächenkonstruktion der Hornschen Buchstabenwürfel zeigen.

Die massiven Kuben bestehen aus je zwei Materialien, die Buchstaben selbst sind aus Plastik, die restlichen Oberflächen aus Aluminium gebildet. Die Größe der einzelnen Lettern entspricht der Größe der Würfel, d.h. in der höchsten Ausdehnung messen sie 12,7 cm. Die Buchstaben bilden den materiellen Kern des Kubus, verfügen sie doch über ein eigenständiges, massives plastisches Volumen und könnten als Objekt frei stehen. Das, was ihnen an Ausdehnung fehlt, um einen geschlossenen Würfel zu bilden, wird durch massive Aluminiumteile aufgefüllt: Die Buchstaben sind das Innen und Außen der Kuben zugleich und die Kuben wiederum sind Buchstaben und Gegenstände zugleich. Der Verweis auf die Problematik von Grenzziehungen zwischen Innen und Außen, Zentrum und Peripherie liegt

Decodierung des Empfängers (McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Basel (1964) ²1995: 21).

⁸⁰ Barthes (1971) 1998: 1163

bereits im Signifikanten selbst.⁸¹ Ganz im Sinne der Hornschen Konstruktion einer Unentscheidbarkeit sind diese Objekte zugleich ein Buchstabe und ein Kubus: Die quaderförmigen Skulpturen formieren ein Dazwischen, einen gleichzeitigen Zustand sowohl des einen als auch des anderen. Als Einheit in der Zweiheit sind sie die Disjunktion selbst.

Gerade durch das oben erläuterte Verfahren der Verflüssigung und des Infragestellens festgelegter Begrifflichkeiten stellt sich ein Überschuss an Bedeutung ein, wobei es die Aufgabe eines solchen schreibbaren Textes – oder mit Sabine Gross argumentiert eines literarischen Lektüreprozesses ist –, eben jenen Bedeutungsüberschuss abzuschöpfen, ohne jemals ans Ziel einer endgültigen Ausschöpfung zu gelangen. Für den von Roni Horn verwendeten Kubus selbst lassen sich die Kategorien >Peripherie< und >Zentrum< nicht aufrecht erhalten, weil die nicht mögliche Festlegung dessen, was noch drinnen und was schon draußen ist, in ihrer Unentscheidbarkeit ausgehalten werden muss. Der Versuch einer Markierung der Ränder wirkt gleichzeitig be- und entgrenzend und der Prozess der Verflüssigung der Signifikanten zieht eine Nichtbestimmbarkeit des Grenzverlaufes nach sich. Die Kuben sind dreidimensionale Objekte des Übergangs, die nicht mehr in Kategorien wie Zentrum und Peripherie aufzuteilen sind: Sie formieren ein explizites Dazwischen-Sein. Jeder Versuch einer materialen oder begrifflichen Grenzziehung von innen und außen, von Zentrum und Rand ist zum Scheitern verurteilt. Die Unentscheidbarkeit der Zustände ist bereits in die Materialität des Signifikanten eingeschrieben.

Was Roni Horns Signifikanten als im Raum verteilte Kuben – neben dem Rekurs auf die Unentscheidbarkeit, die, wie zu zeigen sein wird, auch in Duchamps Konzept der Ready-mades angelegt ist, und dem Mallarméschen Würfelwurf, der den Zufall nicht abzuschaffen vermag – im Besonderen aufrufen, ist das Formenrepertoire der Minimal Art, das sich nach der Beobachtung von Stemmrich

»industrielle Materialien und Fertigungsweisen, elementare Formen und serielle Anordnungen sowie eine gewisse Sperrigkeit, durch welche die Kunst auf ihre direkte Korrelation zum architektonischen >Container< des Ausstellungsraumes verwies,«⁸²

⁸¹ Da die Buchstaben aber nicht nur den materiellen Kern des Würfels bilden, sondern auch Bestandteil der Außenseite sind, sind sie dort, wo einzelne Teile der Lettern den Rand des Quadrats berühren, als blaue Fläche oder Linie zu sehen. Manche Buchstaben wie das >M< färben die Seitenränder komplett blau und wirken dadurch als Skulptur schwerer, bodenständiger, bei anderen wie dem >S< oder extremer noch, dem >I<, sind die Auswirkungen auf die angrenzenden Seitenteile der Objekte sehr zurückhaltend. Die Markierung eines Grenzverlaufes ist eine ebenso einschließende wie ausschließende Geste.

⁸² Stemmrich, Gregor: Vorwort. In: ders. (Hg.) *Minimal Art – eine kritische Retrospektive*. Dresden ²1998: 11-30, hier: 14

zu nutzen machte.⁸³ Der Effekt solcher formalen Übereinstimmungen von HOW DICKINSON STAYED HOME und Arbeiten der Minimal Art ist, dass die programmatischen Überlegungen dieser Kunstrichtung bei der Deutung der Hornschen Installation mitgelesen werden.⁸⁴ Dies sorgt insofern für Brisanz, als die Minimal Art für den Versuch steht, die Zeichenhaftigkeit aus der Skulptur zu verbannen, Roni Horns Arbeit dagegen explizit den homo semanticus einfordert, den Zeichendeuter schlechthin.

Die Prämissen der Minimalisten, dass die >primary structures< – vor allem die von ihnen als ideal angesehene Form des Kubus – nichts widerspiegeln sollen als sich selbst und ihre Struktur ein räumliches Zeichen ihrer selbst sein sollte, treffen in Horns Installation auf Kuben, in die Buchstaben, das Zeichen für Referentialität, eingeschrieben sind. Die Form des Würfels soll eine reine, mit sich selbst identische Präsenz sein, die gerade nicht als Stellvertreter für etwas anderes fungiert, was wiederum bedeutet, dass die Minimalisten die Grundbedingung >Referenz<, die überhaupt ein Zeichen erst zu einem Zeichen macht, zu negieren suchen. Wie das geschieht, darüber gibt der folgende 1969 erschienene, mit *Kubus* überschriebene und hier vollständig wiedergegebene Text von Sol LeWitt Auskunft:

»Die interessanteste Eigenschaft des Kubus ist, dass er relativ uninteressant ist. Im Vergleich zu anderen dreidimensionalen Formen fehlt ihm jegliche aggressive Kraft, er impliziert keine Bewegung, er ist die unemotionalste aller Formen. Er ist daher die Form, die sich am besten als Basiseinheit für kompliziertere Funktionen eignet, als grammatisches (sic!) Hilfsmittel, von dem die Arbeit ausgehen kann. Weil er universell anerkannter Standard ist, wird vom Betrachter keine Intention verlangt. Man versteht sofort, dass der Würfel einen Würfel darstellt, eine geometrische Figur, die unbezweifelbar sie selbst ist. Durch die Verwendung eines Würfels vermeidet man die Notwendigkeit, eine andere Form zu erfinden, und behält sich seine Verwendung für die Erfindung vor.«⁸⁵

⁸³ Der Verweis auf die Minimal Art ist eindeutig, wenn auch nicht unbedingt programmatisch intendiert, denn Roni Horn sagt: *»I never felt a strong connection to Minimalism, either from an art-critical point of view or a purely artistic one. Minimalist art is, in a sense, antidialectical: things are self-contained almost to the exclusion of nonideal relationships«* (Roni Horn in einem Interview mit Wade Saunders: *Talking Objects: Interview with Ten Younger Sculptors*. In: *Art in America*, November 1985: 110-136, hier: 120).

⁸⁴ Stemmrich weist zurecht darauf hin, dass sich die Minimal Art nicht an einem bestimmten >Look< festmachen lässt, sondern diesen auf überzeugende Weise in einen übergreifenden Zusammenhang von künstlerischen Problemstellungen und Anliegen zu bringen versteht (Stemmrich ²1998:14).

⁸⁵ LeWitt, Sol: *Der Kubus*. In: Stemmrich, Gregor: *Minimal Art – eine kritische Retrospektive*. Dresden (1967) ²1998: 185. Eines der Themen, das immer wieder von den verschiedensten Künstlern aufgenommen, analysiert und durchgespielt wird, ist der Kubus, sein Volumen, seine Relation zum Raum und die Auswirkung spezifischer Materialien. Roni Horn nutzt seit 1989 rechteckige oder

Die Rede vom grammatischen Hilfsmittel hat Roni Horn wörtlich genommen. Das intuitive Verständnis, das den Kubus, laut LeWitt, als eine mit sich selbst identische, auf nichts als sich selbst verweisende Form kennzeichnet, hat die Künstlerin mittels der >Durchsetzung< mit Buchstaben der Referenz preisgegeben. Einer Referenz, die freilich als unhintergebar Effekt der Produktion von Kunst als Produktion von Zeichen immer schon eingeschrieben ist. Während die Minimalisten die pure Selbstidentität der spezifischen Objekte behaupten, die als Artefakte sind, was sie sind, und in Symmetrien oder seriellen Verläufen auf nichts als sich selbst verweisen, subvertiert Roni Horn mit denselben formalen Mitteln der >primary structures< die reine Präsenz und entlarvt sie als Konstrukt, indem sie die >buchstäbliche< Zeichenhaftigkeit der Objekte ausstellt.⁸⁶ Jener pragmatische Positivismus der Minimalisten, die ihre Kunst ganz außerhalb des Zeichens als eine Kategorie der reinen und unmittelbaren visuellen Erfassung, als eine selbstverständliche Struktur stellen wollen, findet sich beispielsweise in dem bekannten Statement Stellas wieder, das er anlässlich eines 1964 gemeinsam mit Donald Judd gegebenen Interviews zu Bruce Glaser formulierte:

»Alles, was jemand in meinen Bildern erkennen soll, und alles, was ich jemals aus ihnen erkenne, ist, dass man die ganze Idee ohne jede Verwirrung sehen kann [...] Man sieht das, was man sieht.«⁸⁷

Das Sichtbare wird reduziert auf das Einheitliche und das Ganzheitliche, aber vor allem auf das Eindeutige. Diese Setzung des Nicht-Repräsentierenden, Nicht-Benennenden und Nicht-

auch kubische Aluminiumkörper, die sie auf den Boden stellt oder auch, als Stangen geformt, an eine Wand lehnt.

⁸⁶ Präsenz wird von den Minimalisten als identisch definiert: Jedes Ding passt in seine eigene Form. Weibel stellt fest, dass Artschwager damit beginnt, die Ungewissheit über den Identitäts-Status der Skulptur zu thematisieren: Bei ihm passen die Dinge gerade nicht in die Form und die Form umgekehrt nicht zu den Dingen. Es bleibt eine befremdende Differenz in der Präsenz (Weibel, Peter: Kontextkunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst. In: ders.(Hg.): *Kontextkunst. Kunst der 90er Jahre*. Köln 1994: 1-68, hier: 32 ff).

⁸⁷ Frank Stella in einem Interview mit Bruce Glaser: Fragen an Stella und Judd. In: Stemmrich, Georg (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel ²1998: 47. Zuvor verdeutlicht Stella zur Untermauerung seines Argumentes: *»Ich gerate immer wieder in Streit mit Leuten, die die alten Werte der Malerei erhalten wollen – die humanistischen Werte, die sie immer auf der Leinwand finden. Wenn man sie auf etwas festlegen will, behaupten sie am Ende immer, dass da außer Farbe noch mehr auf der Leinwand sei. Meine Malerei basiert dagegen darauf, dass nur das, was gesehen werden kann, auch da ist«* (ebenda: 46). Stella will sich außerhalb der Zeichen stellen, bietet dabei aber nur neue Zeichen an. Die Bedingungen, die ein Bild zu einem Bild und nichts weiter machen (wenn es nur prägnant und akkurat genug wäre...) sind nicht zu erfüllen. David Clarke weist Frank Stella nach, mit einer solchen Prämisse die Malerei nicht von Bedeutung gereinigt zu haben, sondern sie im Gegenteil mit hochgradig aufgeladenen Begriffen wie Reinheit auszustatten (Clarke, David [1992]: *Der Blick und das Schauen*. In: Stemmrich, Georg (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel ²1998: 678-708, hier: 683).

Verweisenden als negiertes semantisches Potential der Objekte lädt Roni Horn in ihrer Installation mit Schrift auf.⁸⁸ Indem die Künstlerin mit ihren Bedeutung in Aussicht stellenden Buchstabenquadern gerade das aufruft, von dem sich die Minimal Art mit der Verwendung jener von ihnen als >objektiv<, >anonym< und >universell< gesetzten Primärstrukturen zu befreien sucht, bringt sie das Ausgeschlossene in den Blick. Mit den Buchstaben als Zeichen erscheint in HOW DICKINSON STAYED HOME das, wovon sich die Minimalisten in ihren Arbeiten befreien wollten. Dadurch wird deutlich, dass die minimalistischen Kategorien nur über den Ausschluss der Zeichenhaftigkeit funktionieren.⁸⁹ Durch das Referenzsystem Buchstaben ist die Gültigkeit ihrer Forderung danach, dass man sieht, was man sieht, in Zweifel gezogen, denn was könnte der anti-metaphorischen Haltung der Minimalisten ferner liegen als eine Aufladung ihrer Kunst durch Schrift?

Dass aber gerade jene bedeutungsneugierenden Künstler der Minimal Art sich auf vielfältigste und unterschiedlichste Weise der Logik von Schrift bedient haben, betont Stefan Germer und verweist zugleich darauf, dass dies ein ergiebiger, aber noch unerforschter Bereich innerhalb der Minimal Art sei. Germer stellt heraus, dass die Schrift und die skulpturale Produktion der Minimalisten dieselben strukturellen Prinzipien aufweisen, und parallelisiert die minimalistische Auffassung von Sprache mit der minimalistischen Auffassung von Skulptur. Als wesentliches Merkmal ihrer Produktion sieht Germer die Erkenntnis eines allgemeinen Referentialitätsverlustes, sowohl der Sprache als auch der Malerei und Skulptur:

»Diese Verwendung von Sprache [als nicht stabilen Verweis auf einen externen Referenten, C.L.] ist natürlich vergleichbar mit den Strategien, die die gleichen Künstler [der Minimal Art, C.L.] in ihren skulpturalen Werken einsetzen, bei denen sie auf eine Eliminierung aller externer Referenzen, Assoziationen oder metaphorischen

⁸⁸ »Die Vermeidung (und Aushöhlung) des Relationalen und des Illusionistischen, wie dies der Minimalismus durch die Betonung nicht hierarchischer Ordnungen und wörtlicher Lesarten zu erreichen versuchte, war im Prinzip nichts anderes als eine Vermeidung (und Aushöhlung) der ästhetischen Korrelate des Idealismus« (Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus. In: Stemmrich, Georg (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel (1986) ²1998: 589-633, hier: 596). Vgl. auch Fried, Michael (1967): Kunst und Objektivität. In: ebd.: 334-374, hier: 335, der feststellt, dass die Verweigerung gegen das Relationale und Illusionistische mit der Ablehnung der Malerei in Zusammenhang steht.

⁸⁹ Stefan Germer stellt für die Minimal Art im Zusammenhang mit den »verspielt erotischen, sexuell vieldeutigen und sogar emotional aufgeladenen« Skulpturen von Eva Hesse eine Verdrängung des biomorphen Potentials, also eine Verdrängung des Weiblichen, fest: »Hesses Intervention innerhalb des skulpturalen Kontextes zeigt, dass der Anschein von >Objektivität<, den die Künstler der Minimal Art ihren Werken hatten geben wollen, in Wirklichkeit nur durch die Verdrängung von Machtverhältnissen und Geschlechterdefinitionen erreicht wurde, die ihrer Produktion zugrunde lagen. [...] Vor diesem Hintergrund erscheinen Hesses Arbeiten verständlicherweise so, als wollten sie das verdrängte biomorphe Potential der Skulptur zurückgewinnen und zugleich eine feministische Kritik an den Ansprüchen der geometrischen Minimalisten auf objektive Allgemeingültigkeit darstellen« (Germer [1994] 1999: 163/174).

Lesarten abzielen, um zu einer Konzeption von Skulptur zu gelangen, die sich in ihrer bloßen Konkretheit erschöpft.«⁹⁰

Die Minimalisten bringen also der Referenz Misstrauen entgegen, den Effekten der Referentialität jedoch können auch sie nicht entgehen. Die Zeichenhaftigkeit von Kunst und damit ihre Referenzeffekte sind nicht zu umgehen, denn in dem Ausstellen der reinen Präsenz verweisen die künstlerischen Objekte zwar nicht als Stellvertreter auf ein wie auch immer offen gehaltenes Signifikat, sie verweisen jedoch – zumindest – immer noch darauf, dass sie auf nichts verweisen.⁹¹ Das Vorhandensein eines externen Referenten können die Minimalisten konsequenterweise in Zweifel ziehen – auch der Barthesche Text *»übt das unendliche Zurückweichen des Signifikats«⁹²* –, die Funktion des Verweisens jedoch vermögen auch die >primary structures< nicht abzuschaffen. Das führt die Installation von Roni Horn aufs Deutlichste vor.

Die Form der Installation ist die Eröffnung eines Raumes, den schon Stephane Mallarmé in *Un coup de dès* im Zweidimensionalen mit den Möglichkeiten des Alphabets ausgelotet hat, indem er das Buchstabenmaterial als signifikantes Spielmaterial entdeckt hat. Das Mallarmésche Prinzip der Schaffung von Zwischenräumen, Leerstellen und Anhäufungen, das Roni Horn mit ihren würfelförmigen Buchstaben aufruft, kann in ihrer Arbeit vom Rezipienten tatsächlich körperlich erfahren werden, indem er sie sich beispielsweise erläuft.⁹³ Nachdem nun mit dem Instrumentarium einer semiologischen

⁹⁰ ebd.: 167

⁹¹ Damit sind die Minimalisten, um ein Statement von Roland Barthes abzuwandeln, in derselben Ohnmacht gefangen wie die Pop Art Künstler, die der Bedeutung zu entfliehen suchen: *»Die von der Pop-art abgebildeten Objekte sind nicht nur bloß künstlich, sondern verkörpern auch noch den Begriff des Faktischen als solchen – wodurch sie unfreiwillig wieder zu bedeuten beginnen: Sie bedeuten, dass sie nichts bedeuten«* (Barthes, Roland: Die Kunst, diese alte Sache. In ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt [1980] 1990: 207-215, hier: 211).

⁹² Barthes (1971) 1998: 1163

⁹³ Die Installationskunst ist eine Folge der Infragestellung der Gültigkeit von Grenzziehungen zwischen den einzelnen Kunstgattungen. Gespeist aus der Dada-Bewegung sowie den Aktivitäten der Russischen Avantgarde, des Bauhauses und der Surrealisten, erkennt sie, dass die Wirkung von Objekten als Kunstwerk nicht aus diesem alleine resultieren, sondern entscheidend von den Konditionen des sie umgebenden Raumes abhängen. Raum wird nunmehr nicht mehr als Umraum wahrgenommen, in dem Kunstwerke appliziert werden, sondern das Interesse der Installation verlagert sich vom Objekt selbst auf das Herausstellen der Verhältnismäßigkeit zwischen der Skulptur und dem sie umgebenden Raum. Kabakov unterscheidet folgende Arten von Installationen: *»1. Kleine Installationen, die aus einer Kombination von mehreren Objekten bestehen (beispielsweise die REGALE von Haim Steinbach); 2. Solche, die an der Wand lehnen und die gesamte Wand oder einen Teil des Bodens einnehmen (wie z.B. bei Mario Merz); 3. Solche, die den ihnen zugewiesenen Raum fast vollständig füllen (bei Allan McCollum)«* (Kabakov, Ilya: *Über die totale Installation*. Stuttgart 1995: 13). Ob jedoch ein nach formalen Kriterien geordneter Dreischritt, wie ihn Kabakov vom Objekt über die Einbeziehung der Wand bis hin zur totalen Installation vollzieht, Sinn macht, wenn es die Frage nach der Funktion der Installation zu klären gilt, ist mehr als fraglich. Denn für die Funktion der Installation ist nicht in erster Linie die Inblicknahme des Trägermediums wichtig, sondern es gilt vor allem, *»von der Galeriewand bis hin zu den wirtschaftlichen Entstehungsbedingungen – den Betrachter und den Prozess des Sehens und Schauens in das Kunstwerk selbst einzubeziehen«* (Rorimer, Anne: Kontext als Inhalt – Subjekt und Objekt.

Herangehensweise die Bedeutung des Signifikanten in den Blick genommen wurde, wird im folgenden nun versucht, der Bedeutung des Rezipienten Rechnung zu tragen.

I. 4. Die Einschreibung des Lesers

Der Barthesche Textbegriff schließt, wie im folgenden noch ausführlich dargestellt wird, den Rezipienten als aktiven, produzierenden und spielerisch Gestaltenden neben dem Autor und dem Text mit ein. Liest man die Installation *Horns* als Text, dann umkreist der mit Fähigkeiten zur Textherstellung ausgestattete Anschauer die Installation auf der Suche nach Bedeutung. Die Effekte des so von den Buchstaben der Installation in Bewegung Versetzten sind zum einen, dass dem Lektürevorgang eine Körperlichkeit eingeschrieben ist, und zum anderen, dass die Tätigkeit des Umkreisens das Vorhandensein eines zu Umkreisenden, d.h. eines Zentrums, in Aussicht stellt. Die Tätigkeit des Umkreisens schließt die Tätigkeit des Zentrierens ein. Man könnte annehmen, dass die Buchstaben eine Art Labyrinth bilden, in dessen Zentrum der Leser vordringt und aus dem er mit Hilfe des Ariadne-Fadens auch wieder hinaus findet. Im hermeneutischen Paradigma geht man von der Gefülltheit dieses Zentrums aus, das auf ein Außerhalb der Installation verweist. Mit der Entzifferung des Satzes *MY BUSINESS IS CIRCUMFERENCE* findet der Leser aber gerade kein Außen, sondern ist zurückgeworfen auf die Selbstreferentialität der Aussage: Der Satz sagt, was der Leser tut, er zwingt den Anschauer nachzuvollziehen, was er beschreibt. Insofern ist der Leser im buchstäblichen Sinne >eingeschrieben<. Man könnte also annehmen, dass jene Selbstreferentialität der Aussage das Zentrum sei, was die Bedeutung anhält, indem sie nämlich fortwährend sich selbst reproduziert.⁹⁴ Damit hätte sich allerdings ein hermeneutisches Lesen wieder ins Werk gesetzt, da der Anschauer lediglich Instrument ist, die eigene Bedeutungshaftigkeit zu lesen.

Gegen diese zirkuläre Struktur, die sich selbst reproduziert, setzen die (Post-) Strukturalisten die Strukturierung, eine Tätigkeit, in die die Bewegung des Umkreisens konstitutiv eingeschrieben ist, und die Bedeutung nicht zentriert, sondern diffundiert und vervielfacht, kurz, die das Plurale erzeugt. Die künstlerische Arbeit mit Schrift – dieser

Installationskunst in Chicago seit 1967. In: Weibel, Peter (Hg.): *Kontext Kunst*. Köln 1994: 179-200, hier: 198).

⁹⁴ Selbstreferenz verweist auf sich und nicht auf etwas außer sich in der Welt liegendes, d.h. sie hält sich quasi in einer zirkulären Struktur selbst am Leben. Das Aufrufen von zirkulären Kommunikationsstrukturen käme dem Systemtheoretiker Niklas Luhmann zupass, in dessen Theorie eine systembezogene Selbstreferenz bestimmbar wird, mit der sich das System selbst, z.B. in Form von Selbstdarstellung im Unterschied zu seiner Umwelt, bezeichnet: »Der Gebrauch des referentiellen Wortsinns würde den Leser in die Welt verweisen und dort in den Weiterverweisungen des Sinns von Realität verlorengehen. [...] Autor und Leser müssen die lineare Struktur des Textes verbessern und ihn zirkulär begreifen, ja in viele wechselseitig vernetzte Zirkel zerlegen können« (Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1997:201).

Prozess schließt natürlich den Anschauer mit ein – bedeutet nicht, die Signifikanten auf ein, sei es auch selbstreferentielles Signifikat zurückzuführen und dieses zu interpretieren, sondern sie ist das beständige Umkreisen von Signifikanten. Der in der Installation enthaltene Satz MY BUSINESS IS CIRCUMFERENCE manipuliert den Anschauer dahingehend, dass dieser, indem er durch den Versuch der Standortbestimmung die Installation körperlich und gedanklich umkreist, die im Satz beschriebene Tätigkeit ausführt. Deswegen signifizierte der Satz nicht nur den Leser, ist daher nicht nur ein Kommentar der Tätigkeit, sondern produziert eben in seiner materialen Erscheinungsform diese Tätigkeit des Lesers. Eine Schlussfolgerung dieser paradoxalen Struktur ist, dass nicht nur Künstler und Anschauer produzierende Instanzen sind, sondern auch der Text selbst an der Herstellung dieser Instanzen beteiligt ist, also selbst ein produzierender Faktor in dem Gewebe des Textes. Die oben angesprochene Unentscheidbarkeit der Frage >Wer spricht eigentlich, die Dichterin oder die Künstlerin?< könnte nun auf zwei weitere mögliche Autoren ausgeweitet werden: zum einen auf den Anschauer, der von sich in der Ich-Form spricht, und zum anderen auf den Text selbst, der von sich spricht. Insofern der Text ein schreibbarer Text ist, produziert er den Leser als Handelnden:

»Ein solcher Leser [eines lesbaren Textes, C.L.] ist in einem Nichtstun versunken, in einer Undurchdringbarkeit, kurz, in einer Art Seriosität: anstatt selber zu spielen und den Zauber des Signifikanten, die Wollust des Schreibens ganz wahrzunehmen, bleibt ihm als Anteil nur die armselige Freiheit, den Text entweder anzunehmen oder ihn zu verwerfen: die Lektüre ist nichts weiter als ein Referendum. [...] Das Schreibbare [ist] die Produktion ohne das Produkt, die Strukturierung ohne die Struktur.«⁹⁵

Damit die Lektüre nicht nur ein Referendum bleibt, sondern zu einer signifikanten Praxis wird, muss sie dem Prozess der ständigen Hervorbringung von Bedeutung Rechnung tragen. Eben von diesem Prozess spricht der Satz: Lektüre eines schreibbaren Textes ist gekennzeichnet durch das immerwährende Umkreisen und nicht durch Festschreibung oder Stilllegung in noch so plurale Bedeutungen. Was den methodischen Zugriff Barthes' kennzeichnet, ist die Behauptung einer antihierarchischen Bedeutungsproduktion, die nicht nur den Autor, sondern auch den Leser und den Text selbst in den Mittelpunkt stellt. Roland Barthes steht als Theoretiker dafür, dass der Prozess der Bedeutungsgewinnung radikal kontingent gedacht wird als relationaler und diskursiver Austausch. Er komme nie zu einem Stillstand, seine konstitutive Bewegung sei die immerwährende Durchquerung. Die Idee des

⁹⁵ Barthes (1970) ³1998:8/9

Spiels bestimmt die Bewegungen von Abtrennung, Überschneidung, Variationen. Er setzt die »Logik des Verstehens« versus die »Logik der Metonymien«, d.h. Textverstehen funktioniert über Assoziationen, Nachbarschaften, Differenzen. Der »Text ist radikal symbolisch.«⁹⁶

Dass die Handlung in der Sprache selbst liegt, macht Roni Horn anhand der Erfahrung von Orten deutlich. Orte konstituieren sich, laut der Künstlerin, nicht über die reine Anschauung, sondern gehen immer aus einer Handlung hervor. Für Roni Horn ist deshalb die angemessene sprachliche Form zur Bezeichnung von Orten ein Verb und kein Substantiv, wie sie an dem Beispiel von Island folgendermaßen erläutert:

»So here is Iceland: an act, not an object, a verb, never a noun. Iceland taught me that each place is a unique location of change. No place is a fixed or concluded thing. [...] The verb, to place, is an activity in itself, is a condition of being present.«⁹⁷

Das englische Wort >place< kann sowohl den substantivierten Ort als auch das intendierte und ausgeübte Plazieren und Schaffen eines Ortes meinen, es ist eine »Verdichtung von Handlungen.«⁹⁸ Roni Horn empfindet das Substantiv als statisch, bezeichnend, bereits angekommen, das Verb dagegen als dynamisch und unterwegs, es fordere ein Wechselspiel zwischen dem jeweiligen Ort und dem, der diesen Ort anblicke. Erst aus dieser Wechselseitigkeit, Anblicken und Angeblicktsein, ergebe sich der Ort. Das Ich konstituiert den Ort, macht ihn erst zum Ort, der nichts außerhalb von diesem Ich ist:

»That's how to use this island. I come here to place myself in the world. Iceland is a verb and its action is to center.«⁹⁹

Diese Aussagen weisen darauf hin, dass die Tätigkeit des sich Plazierens immer eine sprachliche ist. Es gibt in der Sichtweise Horns demnach keine vorgegebenen Plätze, sondern

⁹⁶ Barthes [1971] 1998: 1163. Die Produktion ohne Produkt entspricht – wie zu zeigen sein wird – dem Verfahren, das Duchamp mit den Ready-mades anwendet. Wie an dem Beispiel des TRÉBUCHET zu zeigen ist, hängt der Status des Objektes nicht von seiner tatsächlichen Erscheinung ab – der Kleiderhaken bleibt sowohl als >funktionierendes< Alltagsobjekt und als >störendes< Kunstobjekt sowie als >verstörtes< Ready-made immer derselbe Kleiderhaken. Am Produkt ändert sich nichts. Das, was den Statuswechsel produziert, ist eine veränderte Betrachtungsweise, die zugleich immer auch veränderte Produktionsweise ist. Aus diesem Grund lässt sich die Installation von Roni Horn als Ready-made im Sinne Duchamps lesen.

⁹⁷ Horn/Howard 1994, o.P.

⁹⁸ Spector 1995: 8

⁹⁹ Roni Horn: Island and Labyrinth. In: *To Place: Pooling Waters II*. Köln 1994: 23

nur durch die Tätigkeit des Platzierens entstehen Orte. Ohne den Vorgang des Platzierens kommt auch der Anschauer der Hornschen Installation nicht aus. In dem Moment, wo er den Raum der Arbeit betritt, produziert die vorhandene Zerstreung der Kuben den Wunsch nach einer idealen Verortung.

Ein solch idealer Ort wäre der, von dem aus alle Buchstaben zu lesen sind, den auch der Fotograf dieser Installation wählte. Einer solchen idealen Verortung verweigert sich aber die Installation, denn sobald die Platzierung gewählt ist und der Anschauer den Text entziffert, wird er darauf verwiesen, diesen Platz zugunsten einer Umkreisung wieder aufzugeben. Die ideale Verortung im Sinne Horns ist die der Nicht-Verortung, d.h. die Tätigkeit des Platzierens darf niemals zugunsten einer Stillstellung aufgegeben werden, die vergessen macht, dass Orte überhaupt erst durch das eigene Handeln erzeugt werden.

So wird Lesen als eine körperliche Handlung ausgestellt. Lesen als sinnliche, taktile Tätigkeit aufzufassen, steht im Widerspruch zur abendländischen Tradition, die allein in Kategorien der körperlosen Sinnaufnahme denkt. Lesen

»ist in zweifacher Hinsicht körperfeindlich: der Eindämmung der Textmaterialität entspricht eine Ruhigstellung des Lesekörpers.«¹⁰⁰

Die Lektüre sei in der Moderne, so konstatiert auch der Philosoph Michel de Certeau, zu einer »Gebärde des Auges«¹⁰¹ geworden. Der Körper distanzieren sich vom Text, der nur noch mittels der reinen Beweglichkeit des Auges aufgenommen werde, und die Vorherrschaft dieser Lektürentechnik beende die jahrhundertealte Komplizenschaft von Körper und Text. Die Bewegungsfreiheiten des Auges – die sich in einem kursiven Durchforsten, einem Hängenbleiben bei einzelnen Worten oder einem jede Silbe Erfassen äußern kann – vergrößere die Bewegungsmöglichkeiten des Subjekts. Nicht mehr an den Rhythmus oder die Geographie des Textes gebunden, koppelte das Auge den Text vom Ort der Schrift ab und unterwerfe ihn den eigenen Bedingungen. Das Auge mache aus dem Geschriebenen einen »Gegen-stand«, zu dem sich das lesende Subjekt gegenüber den Zwängen des Textes mit größerem Gestaltungsspielraum verhalten könne.

»Die Selbständigkeit des Auges beendet die Komplizenschaft von Körper und Text; sie koppelt den Text vom Ort der Schrift ab; sie

¹⁰⁰ Gross 1994: 59

¹⁰¹ Davor habe der Leser den Text verinnerlicht, sei dessen Akteur gewesen und habe seine Stimme zum Körper des Textes gemacht. Der Rückzug des Körpers in der modernen Lektüre, die Distanzierung zum Text sei die Voraussetzung seiner Autonomie. »Er ist der habeas corpus des Lesers.« (Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988: 309/310)

macht aus dem Geschriebenen einen Gegenstand und vergrößert die Bewegungsmöglichkeiten des Subjektes.»¹⁰²

Die Installation Horns stellt die verlorengegangene >Komplizenschaft< von Körper und Text wieder her, indem sie den umkreisenden Körper des Anschauers als Möglichkeitsbedingung für das Funktionieren ihrer Arbeit voraussetzt.¹⁰³ Indem der Rezipient körperlich agiert und den Text durchschreitet, wird er von einem über den reinen Intellekt Aufnehmenden zum aktiv Handelnden. Die konkrete physische Aktion beim Durchschreiten des Textes, der nicht mehr nur eine Mallarmésche Fläche ist, auf der sich Bedeutung ausbreitet, wirkt der Entkopplung von Körper und Text entgegen. Dieses, von Roni Horn durch die Installation provozierte Vorgehen setzt das Lesen mit körperlicher Aktivität gleich.¹⁰⁴ Daher gilt auch hier die Einschätzung Barthes‘:

»Lesen ist jedoch keine parasitäre Geste, keine reaktive Ergänzung einer Schrift, die wir mit dem Prestige der Schöpfung und des Vorhergegangenen schmücken. Es ist eine Arbeit (deshalb sollte man besser von einem lexeologischen, ja lexeographischen Handeln sprechen, denn ich schreibe mein Lesen) ...«¹⁰⁵

Diese Betonung der Körperlichkeit des Lesens korrespondiert nicht zuletzt mit einer Inblicknahme der Körperlichkeit des Signifikanten. Schließlich weisen die Signifikanten, die Roni Horn für ihre Installation benutzt, eine Besonderheit auf: Die Buchstaben des Würfels sind miteinander identisch und sind es wieder nicht, denn, da sie als skulpturaler Körper räumlich sind – unter anderen sowohl eine Vorder- als auch Rückseite aufweisen –, ist einer der beiden Buchstaben immer spiegelverkehrt. Durch den Perspektivwechsel ergibt sich ein Richtungswechsel, was eben noch links war, ist jetzt rechts und umgekehrt. Die Würfel tragen Schrift und Spiegelschrift in sich.¹⁰⁶ Die Buchstaben haben eine identische Form, die aber nicht identisch ist, weil

¹⁰² ebd.: 310

¹⁰³ »Der Betrachter spielt eine Schlüsselrolle in dem Werk: sowohl in der Konzeption als auch in der Wahrnehmung. [...] Der Betrachter ist ein Teil des Kontextes, er ist nicht getrennt davon. [...] Ich bin in Bezug auf das Machen (und die Existenz) dieses Werkes in erster Linie selbst Betrachter. Es ist der Dialog mit der potentiellen Sichtweise, der die Ordnung dieses Werkes bestimmt« (Horn/Kersting 1991, o.P.). Dies funktioniert ganz im Sinne von Naumans Forderung, dass ein Bewusstsein seiner selbst, d.h. die (Selbst-) Erkenntnis an ein gewisses Maß von körperlicher Aktivität gekoppelt ist. Siehe Kapitel IV.

¹⁰⁴ Michel de Certeau beschreibt die Tätigkeit des Lesens in seinem Buch *Kunst des Handelns*, indem er sie mit dem Reisen in Verbindung bringt, so: »Lesen bedeutet indes de facto, in einem vorgegebenen System herumzuwandern« (Certeau, Michel de: Die Lektüre: Eine verkaufte Tätigkeit. In: Barck, Karlheinz/u.a.(Hgg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1990: 295-298, hier: 295).

¹⁰⁵ Barthes (1970)³1998: 15

¹⁰⁶ Die Spiegelschrift kehrt die eigentliche Leserichtung – von links nach rechts – um und die Lesbarkeit kann erst wieder durch Zuhilfenahme eines Spiegels hergestellt werden. Foucault spricht im Zusammenhang mit dem Phänomen des Spiegels von dessen Qualität, sowohl Utopie als

sie von zwei Seiten gelesen werden kann. Sie sind aufgespalten in Recto und Verso und in der Verdoppelung ist ihre Identität thematisiert.¹⁰⁷ Die Differenz ist schon im einzelnen Buchstaben selbst eingeschrieben: Einheit in der Zweiheit.

Und hier zeigt sich, dass es um mehr geht als um eine kulturkritische Revision eines körperfeindlichen Paradigmas. Denn mit dem Eintrag der Schrift in die Dreidimensionalität wird die Voraussetzung eines Begreifens geschaffen. Mit der Umsetzung der Buchstaben in dreidimensionale Objekte wird das Überlesen einer gewissen Struktur erschwert. Sabine Gross gibt zu bedenken, dass Schrift, wenn sie nicht nur Sinn transportiert, als Form oder Material sichtbar wird.¹⁰⁸ Diese Argumentation lässt sich auch umkehren: Wenn Schrift als Form oder Material sichtbar wird, dann wird deutlich, dass der Sinn differiert. Durch die radikale Verräumlichung der Schrift und damit durch die Spiegelstruktur wird eine Struktur lesbar bzw. be-greifbar, die immer schon für Sprache konstitutiv ist, aber selten zur Kenntnis genommen wird.¹⁰⁹ In die vermeintliche Identität des Sinns ist die Alterität eingeschrieben, der einheitliche Sinn eines Zeichen konstituiert sich über Differenz. Damit ist die künstlerische Umsetzung von Schrift die Materialisierung dieser Struktur, die gemeinhin im Unsichtbaren bleibt.

auch Heterotopie zu sein. Eine Utopie deshalb, weil er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sind die Dinge anwesend, wo sie eigentlich nicht sind, er eröffnet einen unwirklichen Raum, »eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken lässt, wo ich abwesend bin«, aber auch eine Heterotopie, weil das Spiegelbild den eingenommenen Platz wieder ins Bewusstsein bringt und ihn zugleich unwirklich macht, »da er nur über den virtuellen Punkt dort (im Spiegel, C.L.) wahrzunehmen ist.« (Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hgg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute*. 1990: 34-46, hier: 39). Zum Phänomen der Spiegelschrift siehe: Nibbrig, Christiaan Hart: *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*. Frankfurt/Main 1987. Die gespiegelte Schrift ist erst im Spiegel wieder lesbar und erscheint virtuell hinter seiner Oberfläche. Der Spiegel untergräbt die fundamentale Opposition von drinnen und draußen: Nichts ist wirklich drinnen, nichts wirklich draußen. Die Spiegelung konstituiert einen Ort ohne Ort und gleichzeitig konstituiert er den Ort als den Platz, den der Gespiegelte einnimmt, sie ermöglicht die Differenzenerfahrung von Anwesenheit bei gleichzeitiger Abwesenheit.

¹⁰⁷ Das Phänomen der identischen Formen beschäftigt Roni Horn auch in ihren PAIR OBJECTS, bei denen sie identische Formen beispielsweise in zwei unterschiedlichen Räumen präsentiert oder zwei identische Formen in einem Raum anordnet, mal sich berührend, mal sich gegenüberstehend. Ein und dasselbe Objekt kann zweimal erlebt, vom Betrachter zweimal unterschiedlich erfahren werden. Sein Blick teilt die Zwillingfiguren, trennt die identischen Dinge voneinander und von sich, dem Betrachter. Ein explizites »Da-Zwischen-Sein«, wie Nancy Spector es fasst (Spector 1995: 7). Horn zieht es vor, die Skulpturen als Objekte zu bezeichnen, weil das Wort im Englischen sowohl die substantivierte als auch die verbalisierte Form sein kann: ein weiterer Beitrag zum Da-Zwischen-Sein.

¹⁰⁸ Gross 1994: 60

¹⁰⁹ Damit begibt Roni Horn sich auf die Seite derer, die einen sinnlichen, bzw. körperlichen Zugang zur Sprache visionieren, und steht somit in einer Reihe mit Roland Barthes, der das Intelligible nicht in einem System der hierarchischen Höherwertigkeit gegenüber dem Sensiblen sieht. Beide – Roni Horn wie Roland Barthes – setzen auf das Spektakel, das (Schau-) Spiel der Zeichen und das damit einhergehende Spiel des Begehrens.

»Etwas ist im Entstehen begriffen, das sowohl die >Literatur< als auch die >Malerei< (und deren metasprachliche Korrelate, die Kritik und die Ästhetik) hinfällig werden lässt und an die Stelle dieser alten kulturellen Gottheiten eine generalisierte >Ergographie< setzt, den Text als Arbeit, die Arbeit als Text.«¹¹⁰

II. Literalistic Turn: Bedingungen von Repräsentation im 20. Jahrhundert

Nach diesen Ausführungen ist deutlich geworden, dass mit einem hermeneutischen Ansatz die Materialität der Zeichen ausgeblendet wird. Was u.a. Bächtli veranlasst hat, die Oppositionen zwischen Text und Bild zu verteidigen, war die Sorge, dass die innerhalb der kunstgeschichtlichen Interpretation gängigen Metaphern — wie ein Bild >lesen<, um dessen >Aussage< zu verstehen oder die Fachbezeichnung >architecture parlante< und >peinture parlante< — über die vorhandene Differenz von Arbeiten der bildenden Kunst zum Sprechen oder Schreiben hinwegtäuschen könnten. Eine Sorge, die nachvollziehbar und auch berechtigt ist. Allerdings muss angemerkt und auch deutlich herausgestellt werden, dass die Verwischung der Gattungsgrenzen durch Benutzung von Begriffen aus anderen Fachbereichen ebenso andersherum stattfindet: Wenn beispielsweise Wörter >geformt< werden, um Sinn zu >bilden<, so wird Inventar und Funktionsweise der Schrift ebenfalls mittels der Kunst entliehener Metaphern erläutert. Dies legt nahe, dass eine strukturelle Verwandtschaft zwischen den Bereichen existiert. Statt der künstlichen Festsetzung der Grenzen von Text und Bild oder, gegenteilig einer Einebnung der Differenz, ist eine Untersuchung eben dieser strukturellen Ähnlichkeit vonnöten.

Diese Arbeit will und kann keine allgemeine Problematisierung der kulturell verankerten Text-Bild-Opposition leisten und an dieser Stelle auch keine Aufarbeitung der vielzähligen, breit gefächerten Forschungsdiskussionen über das Verhältnis von Text und Bild anschließen. Jüngste Versuche eines Abrisses dieser Diskussion, wie beispielsweise von Heinz Herbert Mann in *Wörter und Texte in den*

¹¹⁰ Barthes, Roland: Ist Malerei eine Sprache? In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/Main (1969) 1990: 157-159, hier: 159

*Bildkünsten*¹¹¹ geleistet, machen deutlich, dass diese philosophische Grundsatzdebatte in ihrer Komplexität nicht nachzuzeichnen ist.¹¹² Diesen philosophischen Untersuchungen geraten meist die historischen Unterschiede aus dem Blick, wenn zum Beispiel als Beweis für die Labilität der Grenze zwischen Text und Bild mittelalterliche Buchmalereien, niederländische Genremalerei des 16. und 17. Jahrhunderts in einem Zuge mit kubistischen Bildern herangezogen werden.¹¹³ Genau dies gilt es aber zu vermeiden, denn gerade die spezifischen Bedingungen der Kunstproduktion der avantgardistischen Moderne verlangen nach einem differenzierenden Blick. Wenn man also mit einem der avanciertesten Text-Bild-Theoretiker behauptet:

»Das Bild ist ein Zeichen, das den Anspruch erhebt, kein Zeichen zu sein, und sich als natürliche Unmittelbarkeit und Gegebenheit maskiert (bzw. diese Kriterien für den, der ihm glaubt, auch wirklich erfüllt)«¹¹⁴

dann lässt sich für die Bedingungen der avantgardistischen Moderne feststellen, dass diese genau umgekehrt funktionieren, indem sie nämlich gerade ihre Zeichenhaftigkeit ausstellen und eben nicht mehr zu maskieren suchen. Aus diesem Grund richtet diese Arbeit den Fokus innerhalb der Debatte um die Text-Bild-Dichotomie auf die Repräsentationsproblematik, also auf Fragen, welche die Bedingungen von Zeichenhaftigkeit analysieren. Insofern die ikonische Repräsentation einen privilegierten Status eingefordert und daran gearbeitet hat, die Zeichenhaftigkeit zum Verschwinden zu bringen, kann Schrift eben per definitionem lediglich als Signatur, Titel oder Kommentar auftauchen. Die Moderne hingegen verschleiert den Verweisungsprozess nicht, sie trägt die kulturelle Mittelbarkeit in

¹¹¹ Manns Rekonstruktion der Debatte beschränkt sich auf die Fokussierung spezifischer Problematiken wie beispielsweise die der Signatur und des Titels. Ähnlich wie Wolfgang Max Faust (Faust 1986) beantwortet er die beiden Fragen nach >Was ist ein Bild?< und >Was ist ein Text?< dahingehend, dass es *»ganz wesentlich um die Grenzscheidung zwischen den Randzonen [geht], in denen der Rangstreit der beiden Künste sich besonders leicht anfachen lässt«* (Mann, Heinz Herbert: *Wörter und Texte in den Bildkünsten. Vier Studien zum Verhältnis von Sprache und bildender Kunst*. München 1999: 7).

¹¹² Siehe zum Thema Text-und-Bild-Differenz auch Harms, Wolfgang (HG): *Text und Bild. Bild und Text*. DFG-Symposium. Stuttgart 1990; Dirscherl, Klaus (HG): *Text und Bild im Dialog*. Passau 1993; Butor, Michel: *Die Wörter in der Malerei*. Frankfurt/Main (1969) 1992; Montadon, Alain (HG): *Iconotextes*. Paris 1990; Morrison, Jeff und Florian Krobbs (HG): *Text Into Image: Image Into Text*. Amsterdam 1997; siehe auch die Zeitschrift *Word and Image*, die seit 1985 die Relation von Text und Bild untersucht.

¹¹³ Mann beispielsweise untersucht anhand von vier aus den unterschiedlichsten Epochen stammenden künstlerischen Vorgehensweisen das Verhältnis von Text und Bild. Seine Untersuchungen umfassen einen Durchgang durch die Kunstgeschichte: angefangen von Schrift und Sprechen in christlicher Kunst, über Namen und Titel in Werken von Raffael, Michelangelo und Spitzweg, über Marcel Duchamps Ready-mades bis hin zum Text im 20. Jahrhundert.

¹¹⁴ Mitchell, William J.T.: Was ist ein Bild? In : Bohn, Volker (HG): *Bildlichkeit*. Frankfurt 1990: 55f

die vermeintlich natürliche Unmittelbarkeit der ikonischen Repräsentation ein und macht also mehr als deutlich, dass das Bild immer etwas abbildet, d.h. es immer schon ein Zeichen und nicht die Sache selbst ist, auf die es verweist. Mit der Analyse der Arbeiten von Georges Braque, René Magritte und Marcel Duchamp wird im Folgenden verdeutlicht, dass genau dieser Prozess neben einer ikonischen auch eine symbolische Repräsentationsform als bildkonstituierende stiftet. Schrift als die symbolische Repräsentation schlechthin spielt daher für die künstlerische Moderne eine besondere und unbedingt gesondert zu betrachtende Rolle.

Es geht nunmehr in dieser semiologisch ausgerichteten Perspektive um die Frage nach den Bedingungen der Repräsentation. Die Semiologie als methodologisches Instrument soll eine Sensibilisierung für die Frage schaffen, in welcher Weise bildende Künstler das >fremde< Medium Sprache benutzen und wie diese Arbeiten gelesen werden können.¹¹⁵ Dass es dabei um mehr gehen muss, als um das Aufrufen von Interdisziplinarität – in solchen Konstellationen eine Art Allheilmittel – zeigt die als Motto für das erste Kapitel gewählte Forderung des Semiologen Roland Barthes:

»Es geht nicht darum, die Linguistik auf das Bild >anzuwenden< oder der Kunstgeschichte eine Prise Semiologie zu verabreichen; es geht darum, die Distanz (Zensur) aufzuheben, die institutionell das Bild und den Text trennt.«¹¹⁶

Eine falsch verstandene, nur akkumulierende Interdisziplinarität ist demnach nicht von Nutzen.¹¹⁷ Diese laxen methodischen Handhabung rühre nicht an der institutionell verankerten

¹¹⁵ Semiologie und Semiotik gelten in der heutigen Forschung als Synonyme. Im Folgenden wird jedoch der Begriff Semiologie verwendet, weil er die von Saussure begründete Tradition der allgemeinen Zeichentheorie besser charakterisiert. Saussure dazu: »Man kann sich also vorstellen eine Wissenschaft, welche das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht; diese würde einen Teil der Sozialpsychologie bilden und infolgedessen einen Teil der allgemeinen Psychologie; wir werden sie Semiologie (von griechisch *sēmeion*, >Zeichen<) nennen. Sie würde uns lehren, worin die Zeichen bestehen und welche Gesetze sie regieren. Da sie noch nicht existiert, kann man nicht sagen, was sie sein wird. Aber sie hat Anspruch darauf, zu bestehen; ihre Stellung ist von vornherein bestimmt.« (Saussure ²1967: 19). Der Begriff der Semiotik allerdings hat sich international mehr durchgesetzt und steht eher in der Traditionslinie von Pierce (vgl.: Nöth, Wilfried: *Handbuch der Semiotik*. 2. vollständig neu bear. und erw. Auflage. Stuttgart Weimar 2000: 3). Barthes wird von Wilfried Nöth neben Jakobson, Greimas und Eco als Gewährsmann angeführt, der beispielhaft für den nahtlosen Übergang vom strukturalistischen zum semiotischen Paradigma steht, denn, wie Culler es beschreibt, sind beide Paradigmen tatsächlich unzertrennlich, »denn bei der Erforschung von Zeichen muss man das System von Relationen erforschen, welches die Produktion von Bedeutungen ermöglicht, und umgekehrt kann man nur die relevanten Relationen zwischen den Einheiten bestimmen, wenn man sie als Zeichen betrachtet« (Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics*, London 1975: 4, zitiert nach Nöth 2000: 47).

¹¹⁶ Barthes (1969) 1990: 159

¹¹⁷ Interdisziplinarität als eine Art Glaubensbekenntnis zu nutzen, ist unter anderen den Strukturalisten häufig vorgeworfen worden, in dem Sinne, dass sie Linguisten und Anthropologen seien und ihre Ausführungen wahlweise mit Psychoanalyse und Marxismus würzten. Die Hoffnungen der Strukturalisten zu Beginn der sechziger Jahre waren auf das kritische Potential des Strukturalismus gerichtet, das sich mit einer strikten Methode verknüpfte. »Der Strukturalismus ist keine neue Methode, er ist das erwachte und

Haltung gegenüber den Begriffen Bild und Text. Setzt man auf die Semiologie Roland Barthes‘, ist eine Aufhebung der Distanz nur dann möglich, wenn sich beide Disziplinen auf unbekanntes Terrain wagen: Der semiologische Blick auf die Disziplin sei nicht »die Niederlegung eines Systems, sondern [...] die Generierung von Systemen.«¹¹⁸ Ein Ziel der Semiologie ist es, die von wissenschaftlichen Disziplinen – als Institutionen gedacht – produzierten Denkverbote aufzuheben, denen sich, wie bereits gezeigt, beispielsweise Bättschmann unterwirft.

Diesen Gedankengang der Systemgenerierung nimmt Roland Barthes in seinem 1971 erschienen Aufsatz *Vom Werk zum Text*¹¹⁹ auf und konstatiert zunächst für die Zeit Mitte und Ende der sechziger Jahre in der Institution Wissenschaft eine veränderte Auffassung von Sprache/Schrift. Er verweist als Grund dieser anderen Haltung gegenüber der Sprache/Schrift auf die in den Hochschulen immer häufiger praktizierte Interdisziplinarität — und zwar auf die richtig praktizierte, die durch Auflösung der Solidarität alter, schon bewährter Disziplinen eine Begegnung auf einem völlig neuen Feld ermögliche.¹²⁰ Jenes neue Feld soll nach dem Willen vieler Wissenschaftler dieser Zeit von der Semiologie, der allgemeinen Lehre vom Zeichen, bestellt werden. Die Semiologie hat gegenüber der Hermeneutik den entscheidenden Vorteil, dass sie von einer Bilateralität des Zeichens ausgeht, d.h. von einer Zweiseitigkeit, von Signifikant und Signifikat. Signifikant meint, in der Definition Saussures, das Lautbild und Signifikat, die Vorstellung.¹²¹ Saussures Zeichenmodell bezieht sich zwar ausdrücklich auf das sprachliche Zeichen, die Übertragbarkeit des linguistischen Modells auf andere Arten von Zeichen ist gedanklich aber schon angelegt und wird in der Nachfolge von vielen Semiologen praktiziert.¹²² Da es sich bei den hier exemplarisch untersuchten künstlerischen

unruhige Bewusstsein des modernen Wissens« (Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main 1997: 260). Der strukturalistischen Methode sind entscheidende Vorstöße auf diejenigen Denkverbote zu verdanken, die von der traditionellen, aus dem 19. Jahrhundert stammenden Trennung der Wissenschaften gestiftet wurden.

¹¹⁸ Barthes (1969) 1990: 158

¹¹⁹ Barthes, Roland: *Vom Werk zum Text*. In: Harrison, Charles und Paul Wood (HG): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. BD II 1940-1991*, Ostfildern-Ruit (1971) 1998: 1161-1167

¹²⁰ vgl. Barthes 1998: 1161/1162

¹²¹ Für Saussure, dessen Terminologie sich innerhalb der Linguistik und auch der Semiologie etabliert hat und die im Folgenden zugrunde gelegt wird, ist das sprachliche Zeichen die Verbindung von einer Vorstellung, dem Signifikat, mit einem Lautbild, dem Signifikanten; beide sind vice versa miteinander verknüpft, wie die Vorder- und die Rückseite eines Blattes Papier. Signifikant und Signifikat konstituieren das Zeichen. Ein Zeichen ist aber immer ein Zeichen für einen Referenten, von dem es hinreichend abgelöst sein muss, um ihn repräsentieren zu können. Würde der Referent einen unmittelbaren Zugang zum Sinn zulassen, gäbe es keine Notwendigkeit für die Schaffung von Zeichen, gäbe es letztlich keine Sprache. Die Beziehung von Signifikat zu Signifikant als einer untrennbaren Einheit, ebenso die Beziehung von dem Zeichen zu seinem Referenten sind zum einen arbiträr und zum anderen das Ergebnis gesellschaftlicher Konventionen.

¹²² Im Saussureschen Semiologiemodell ist Sprache nur ein Zeichensystem neben anderen, deswegen hat er die Linguistik als Teilgebiet der Semiologie charakterisiert. Barthes dagegen sieht die Semiologie als

Arbeiten, wie schon erwähnt, vorwiegend um geschriebene oder gesprochene Sprache handelt, ist die Verwendung einer linguistisch geprägten Begrifflichkeit naheliegend. Die Aufteilung des Zeichens in die beiden Bestandteile Signifikat und Signifikant erlaubt es, den materialen Träger und somit die Objekthaftigkeit der Sprache in den Blick nehmen zu können. Eine entscheidende Option, die die hermeneutische Methode so nicht anbietet.

Für denjenigen, der dieses neue, von Zensur und der Solidarität alter Disziplinen befreite Feld bearbeitet, führt Barthes die Figur des »*Grammatographen*« ein, »*der die Schrift des Bildes schreibt*.«¹²³ Diese Figur aus seinem reichhaltigen theoretischen Ensemble – beispielsweise den *écrivain-écrivain* (Schriftsteller-Schreibender), womit er die in dieser scheinbaren Identität eingeschriebene Differenz benennt – gibt der Bartheschen Forderung nach einer radikalen Identifizierung des Kunsthistorikers oder Kritikers mit der Arbeit des Schreibens Gestalt. Der Kritiker ist nach dieser Setzung auch ein Schriftsteller, denn »*seine Basis ist nicht das Geschriebene, sondern das noch zu Schreibende*.«¹²⁴ Dasselbe macht Barthes mit der Figur des Grammatographen auch für Kunsthistoriker bzw. (Kunst-) Kritiker geltend. Indem er die Opposition von wissenschaftlicher Analyse und künstlerischer Kreation »*dynamisiert und in eine unabgeschlossene geistige Bewegung des homo significans überführt*.«¹²⁵ sucht er mit dem Grammatographen eine Referenzfigur zu entwerfen, die durch beständiges Verflechten an der Textur eines Bildes arbeitet, das eben nicht Illustration und Ausdruck eines in es hineingelegten Codes, sondern vielmehr »*die Variation einer Kodifizierungsarbeit*«¹²⁶ sei. Aus dieser Form von Lektüre als andauernder Spracharbeit folgt, dass das primäre Interesse der Semiologen dem gilt, wie etwas gesagt wird, und nicht dem, was gesagt wird. Kann die hermeneutische Lektüre als die des Entzifferns beschrieben werden, so ist demzufolge die semiologische eine des Entdeckens.

»*Die Semiologie wäre dann jene Arbeit, die das Unreine der Sprache sammelt, den Abfall der Linguistik, die unmittelbare Korrumpiertheit der Botschaft: nichts Geringeres als die Begierden, Ängste, Mienen, Einschüchterungen, Vorgaben, Zärtlichkeiten, Proteste, Entschuldigungen, Aggressionen, die Musik, aus denen die aktive Sprache besteht.*«¹²⁷

Teilgebiet der Linguistik an (vgl. Barthes, Roland: *Elemente der Semiologie*. Frankfurt/Main (1964) 1979: 79/80).

¹²³ Barthes (1969) 1990: 159

¹²⁴ Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/Main 1998: 42

¹²⁵ Ette 1998: 201

¹²⁶ Barthes (1969) 1990: 158

¹²⁷ Barthes, Roland: *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung im Collège France. Gehalten am 7. Januar 1977*. Frankfurt/Main (1977) 1980: 47.

Dem Modus des hermeneutischen Lesens, das die Buchstaben transzendiert und überwindet, das ihnen nach erfolgreicher Decodierung ihre Existenznotwendigkeit abspricht, muss ein andersartiger gegenübergestellt werden, ein Modus der Lektüre, der die Materialität bzw. den Signifikanten verstärkt in den Blick nimmt. Um eben diese Verschiebung zu charakterisieren, bietet Aleida Assmann den Begriff des »*literalistic turn*« an:

»So wie es zu Beginn dieses Jahrhunderts einen linguistic turn, eine sprachphilosophische Wende gab (was bedeutete, dass man nicht mehr bereit war, die Wahrheit unabhängig von den Bedingungen ihres sprachlichen Gegebenseins zu denken), kann man für das Ende des Jahrhunderts von einem literalistic turn, einer schriftphilosophischen Wende sprechen (was bedeutet, dass man die Wahrheit und die Texte nicht mehr unabhängig von ihrem materiellen Gegebensein als Buchstaben einer Schrift zu denken vermag).«¹²⁸

Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert kann sich, im Zuge von Marxismus und Freuds Psychanalyse, den vorerst letzten epistemologischen Bruch auf die Fahnen schreiben: Der sogenannte »linguistic turn« war Ausdruck eines morsch gewordenen Glaubens an die Sprache als Metasystem zur Welterklärung. Hatte man zuvor auf die Metaqualitäten der Sprache gesetzt, galt bald das Wittgensteinsche Diktum: »*Die Welt ist, was der Fall ist*«. Die veränderte Einstellung zum Zeichen manifestiert sich in Fragen wie: Welche Funktion hat die Schrift? Wie wird Sinn produziert? Wie wird Bedeutung erzeugt? Zum Ende des Jahrhunderts führt das Interesse an dem Akt der Bedeutungsherstellung zu einer Konzentration auf den Begriff der Materialität. Die Erkenntnis, dass die Welt nicht unabhängig von den Bedingungen des Sprechens gegeben ist, sowie die »Entdeckung« und Inthronisierung des Signifikanten, lässt die Semiologie an Einfluss gewinnen, vor allem seit den sechziger und siebziger Jahren.

Was sind die wissenschaftlichen Konsequenzen, wenn die Sprache selbst im Mittelpunkt des Interesses steht? Wenn sie vom Instrument der Untersuchung zum Gegenstand der Untersuchung wird? Wenn ein Bewusstsein dafür entsteht, dass eigentlich keine wissenschaftliche Disziplin den Problemen des Zeichens und denen des Sinns entkommen kann? Es ist nach Ansicht der Strukturalisten unabdingbar, dass die Funktionsweise der Sprache und ihr Potential, die Wahrnehmung von Welt zu strukturieren, immer mitgedacht werden müssen:

¹²⁸ Assmann, Aleida: Einleitung. In: dies.: *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/Main 1996: 7-26, hier 17. Vgl. auch Rorty, Richard: *Linguistic Turn*. Chicago 1967.

»Ich glaube, dass man sich jetzt zu einer tiefgreifenderen Revolte anschickt als früher, und zwar genau deshalb, weil sie sich wahrscheinlich zum ersten Mal gerade auf das Element der Revolte selbst erstreckt, welches die Sprache ist.«¹²⁹

War bis zum sogenannten linguistic turn Sprache das Instrument der Untersuchung, wird sie im Zuge einer Analyse, die ihre eigene sprachliche Verfasstheit immer mitdenkt, nun selbst zum Objekt. Die Frage >Was bedeutet es?< wird von den (Post-)Strukturalisten in: >Wie wird Bedeutung hergestellt?< umgewandelt. Die >Revolte< dringt an ihr ureigentliches Medium. Deswegen muss die semiologische Lektüre eine sein, die diejenigen in das Bild und in den Text »eingeschriebenen Konventionen und Schematismen der Sinnbildung«¹³⁰ thematisiert.

Um diese auch für die bildende Kunst wirkmächtigen Verfahren und die Effekte des Umgangs mit diesen in den Blick zu bekommen, werden im Folgenden diskursanalytisch motivierte Paarungen von jeweils einem Künstler und jeweils einem Theoretiker installiert, wobei die zu Grunde liegenden spezifischen Daten einen Zusammenfall bzw. eine Begegnung intellektueller und/oder persönlicher Art markieren: 1911/1912 ist der Jahreswechsel, in dem der Genfer Linguist Ferdinand de Saussure seine Vorlesungen zum *Cours générale linguistique* beendet und der französische Maler Georges Braque mit *LE PORTUGAIS* eines der Hauptwerke des analytischen Kubismus schafft. Hier trifft das Projekt einer Zeichentheorie, die sich auf Arbitrarität und Differenz gründet, auf eine etwas anders gelagerte Erzählung des Phänomens Kubismus, die – statt auf das hinlänglich bekannte, mentalitätsgeschichtlich und philosophisch motivierte Konstatieren eines tiefgreifenden Bruchs mit Tradition zu setzen – sich für eine Leseweise stark macht, die den Kubismus als eine Hinterfragung des Systems der ikonischen Repräsentation als stabile und funktionierende Referenz in den Blick nimmt.

Die prominente Rolle, die die Schrift innerhalb des Interesses der Moderne an den Bedingungen von Repräsentation innehat, wird mit der exemplarischen Interpretation des Gemäldes *LA TRAHESION DES IMAGES* mit dem zum Kanon des allgemeinen Bildgedächtnisses gehörenden, in Schreibschrift geschriebenen Satz *CECI N'EST PAS UNE PIPE* von René Magritte um die Ebene des Referenten erweitert. Obwohl das Gemälde bereits 1929 entstanden ist, rankt sich die zweite Paarung um das Jahr 1966. Genauer um den

¹²⁹ Roland Barthes, Gespräche mit Georges Charbonnier, France-Culture, Dezember 1967, zitiert nach Dosse, François: *Geschichte des Strukturalismus. Bd I, Das Feld des Zeichens*, Hamburg 1996: 306

¹³⁰ Assmann 1996: 18

23. Mai, denn das ist der Tag, an dem der belgische Surrealist dem Philosophen Michel Foucault schreibt, um seiner Begeisterung für das im selben Jahr erschienene Buch *Die Ordnung der Dinge* Ausdruck zu geben. Um auf die für Magritte zwingenden Gemeinsamkeiten der Denkopoperationen hinzuweisen, fügt er dem Brief Abbildungen seiner Bilder bei, eine Kontaktaufnahme, die 1968 zu Foucaults Buch *Dies ist keine Pfeife* führen wird. Dass die scheinbaren Übereinstimmungen diametral entgegengesetzten Auslegungen der Begriffe Gleichartigkeit und Ähnlichkeit aufsitzen, wird Magritte nie mehr auflösen können, denn das Buch erscheint fünf Monate nach seinem Tod. Zur Diskussion stehen in diesem Kapitel die Verschiebungen der Repräsentationsformen, die als beständig enttäuschte Verweisungsgeste das Scheitern der Repräsentation vorführen.

Mit der dritten Paarung schließlich wird der Akt der Bedeutungsherstellung thematisiert. In der Herbst-Ausgabe des Aspen Magazines von 1967 wurden *Le mort de l'auteur* des Semiotologen Roland Barthes und *The creative act* des Künstlers Marcel Duchamp zusammen abgedruckt – der eine Text ist die englische Übersetzung, die dort ein Jahr vor seiner französischen Publikation erscheint und der andere Text ist zu diesem Zeitpunkt schon zehn Jahre alt. Diese programmatisch zu lesenden Texte diskutieren die Figur des Künstlers bzw. des Autors im Hinblick auf die Produktion von Sinn. Nicht nur die Intentionalität des Produzenten wird zur Disposition gestellt, sondern die Produktion von Sinn selbst ist als unabschließbare Prozesshaftigkeit ausgestellt, bei der es nicht mehr länger um das Konstatieren oder Repräsentieren geht, sondern um das Performative d.h. es wird nicht mehr in Kategorien der Vorgängigkeit und Nachträglichkeit gefasst, vielmehr wird das Element des sich in jedem Moment immer wieder neu Vollziehenden eingeführt. Anhand der beschrifteten Ready-mades wird das Prinzip der unabschließbaren Versprachlichung aufgezeigt, ein Effekt, den vor allem die im 20. Jahrhundert produzierten Kunstwerke herstellen, der sich aber durchaus durch die gesamte Kunstgeschichte zieht.

Die in diesem Kapitel vorgestellten Paarungen und Daten vergegenwärtigen Denkstrukturen, die relevant waren für die im 20. Jahrhundert fortgeschriebene Destabilisierung von Repräsentation. Die erneute Diskussion dieser Positionen sucht

eine intellektuelle Umwelt präsent werden zu lassen, von der zu erfahren ist, dass gängigen Repräsentationslogiken schon immer Instabilitäten inhärent sind.¹³¹

Es geht nun im Folgenden um eine Darstellung der Grundlagen der Semiologie, einer Wissenschaft, die sich mit Zeichen der menschlichen Kultur befasst, und die eine Inblicknahme der Bedingungen dieser Zeichenproduktion leistet sowie der bedeutungsherstellenden Funktion von Sprache eine Instabilität einschreibt. Semiologie war zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst das von dem Genfer Linguisten Ferdinand de Saussure vorgestellte Projekt einer zukünftigen Wissenschaft, von welcher er nicht genau zu sagen vermochte, wie sie funktioniere, welcher er aber einen weitreichenden Einfluss einräumte.¹³² Saussure als Wissenschaftler beschränkte seine Untersuchungen auf das sprachliche Zeichensystem. Signifikant ist, dass in der Malerei der avantgardistischen Moderne Entwicklungen zu beobachten sind, die in gewissem Sinne auch als Untersuchungen von Zeichensystemen zu analysieren sind. Die Arbeiten des Kubismus, des sogenannten analytischen und des sogenannten synthetischen, für die sich namentlich Georges Braque und Pablo Picasso verantwortlich zeichnen, machen deutlich, dass ähnliche Problemstellungen wie in den Untersuchungen Saussures auftauchen und verhandelt werden. Roman Jacobsen, einer der einflussreichsten Linguisten des 20. Jahrhunderts und der Gruppe der Russischen Formalisten zugehörig, beschreibt die Parallelen, wie sie ihm bei der Betrachtung der Ausführungen Saussures und der Bewegung der Kubisten erschienen, folgendermaßen:

»It is precisely the insistence, in Saussure's Course, on the question of relations which especially impressed me. It corresponds in a striking manner with the particular accent given by Cubist painter such as Braque and Picasso, not on the objects themselves, but on their relations.«¹³³

¹³¹ In diesem Sinne ist die Bemerkung des Semiologen Jean François Lyotards zu lesen: »Modern nenn ich die Kunst, die >ihre kleine Technik<, wie Diderot sagen würde, darauf verwandte zu zeigen, dass es ein Nicht-Darstellbares gibt. Sichtbar zu machen, dass es etwas gibt, das man denken, nicht aber sehen oder sichtbar machen kann: das ist der Einsatz der modernen Malerei« (Lyotard, Jean François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Engelmann, Peter (HG): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart [1982] 1990: 33-48, hier: 43).

¹³² »Da sie [die Semiologie] noch nicht existiert, kann man nicht sagen, was sie sein wird; aber sie hat einen Anspruch auf ihre Existenz; ihr Stellenwert ist von vornherein bestimmt« (Saussure ²1967: 19). Dieser früh formulierte Anspruch einer allgemeinen (Zeichen-)Theorie findet ab den sechziger Jahren breite Aufnahme.

¹³³ Jacobsen, Roman: Retrospect. In: *Selected Writings*. Berlin, New York, Amsterdam 1985. Vol.7: 631

Es ist demnach festzustellen, dass auch die bildende Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt nach den Bedingungen von Zeichenproduktion fragt. Welche prominente Rolle hierbei die Schrift spielt, wird im Folgenden gezeigt. Eine zeitliche Klammer für diese in zwei unterschiedlichen Disziplinen stattfindenden Prozesse bieten die Jahre 1911 und 1912: Saussure beendet seine Vorlesungen, die als *Cours de linguistique générale*¹³⁴ publiziert werden, Braque schafft mit dem Bildnis LE PORTUGAIS¹³⁵ eines der Hauptwerke des sogenannten analytischen Kubismus.

II. 1. Die Implosion des Ikons: Ferdinand de Saussure und Georges Braque

Der mögliche Einwand, dass, wenn doch die Frage nach der Repräsentation im Vordergrund steht, die Analyse eines Gemälde aus dem sogenannten synthetischen Kubismus geeigneter wäre, liegt zunächst auf der Hand. Die Einbeziehung von realen Gegenständen in das Bild, wie sie 1912 zuerst von Picasso praktiziert wird¹³⁶, würde es erlauben, die ganze Komplexität der Systeme der Repräsentation zu versammeln – die Malerei, die Schrift, den Gegenstand. Sowohl das Einfügen realer Gegenstände als auch die als trompe l’oeil ausgeführte Imitation existierender Materialien bzw. Oberflächenbeschaffenheiten erweitern die Infragestellungen des Systems Repräsentation um den Faktor Realität bzw. realweltlicher Erscheinungen.

Wenn es sich darüber hinaus noch so verhält, wie es von Yves-Alain Blois in seiner zeichentheoretisch überzeugenden Ausführung dargestellt wird, dass erst 1912 mit eben dieser Einbeziehung realer Gegenstände die Auswirkungen der Arbitrarität der Zeichenbeziehungen auf das System der Repräsentation in ihrem gesamten Umfang – und dann auch nur von Picasso – erkannt wurde, wäre ein weiteres

¹³⁴ wird im Folgenden mit *Course* abgekürzt.

¹³⁵ 1911, Öl auf Leinwand, 1,17x0,81 m, Basel Kunstmuseum. Yves-Alain Blois zeichnet in seinem Aufsatz *The Semiology of Cubism* nach, dass der Beginn des Kubismus nicht eindeutig festzulegen ist: In einer Interpretationslinie von Henry Kahnweiler, Alfred Barr und Leo Steinberg wird Picassos DEMOISELLES D’AVIGNON mit ihrem Entstehungsdatum 1907 als Ursprung des Kubismus angesehen (Kahnweiler, Henry: *Der Weg zum Kubismus*. München 1920: 18; Steinberg, Leo: The philosophical Brothel, in: *October*, no.44, Spring 1988: 7-12), William Rubin hingegen favorisiert Braques Landschaften von L’Estaque mit ihrem Entstehungsdatum um 1908 als Beginn des Kubismus (Rubin, William: Cézanneisme and the Beginning of Cubism, in: ders. (HG.): *Cézanne: The Late Work*, New York 1977: 151-202). Jedoch seien ebenso Picassos THREE WOMEN und seine Produktionen in Horta während des Sommers 1909 als Ursprung des Kubismus benannt worden. Im Allgemeinen wird der Kubismus um die Zeit von 1907-1914 datiert. Blois selbst lässt den Kubismus, so wie er ihn in Auslegung von Picassos Äußerungen versteht, um 1912 zusammen mit dem Beginn des sogenannten synthetischen Kubismus fallen. (Blois, Yves Alain: *The Semiology of Cubism*. In: Zelevansky, Lynn (HG.): *Picasso and Braque. A Symposium organized by William Rubin, moderated by Kirk Varnedoe*. New York 1992: 169-208: hier 169-171).

Argument gegen die Untersuchung eines Bildes aus dem sogenannten analytischen Kubismus von Braque gegeben. Blois kommt folglich lediglich für den synthetischen Kubismus zur Schlussfolgerung:

»It is the full comprehension of the consequences of the arbitrariness, namely, the differential nature of the sign and its mode of exchangeability based on its value.«¹³⁷

Dieses Bewusstsein über die Austauschbarkeit der Zeichen und die damit einhergehenden Wertewandlungen ist der Leitgedanke Saussures. Dennoch kann einerseits der Grad des Bewusstseins eines Künstlers über die Konsequenzen seines Tuns nicht ausschlaggebend sein. Andererseits liegt der Unterschied zwischen dem analytischen und dem synthetischen Kubismus zwar in der Ausweitung des Zeichenrepertoires, nicht aber in der grundsätzlichen Auffassung der Relation eines Zeichens zu seinem Referenten als Akte der Differenz, welche nach der Lesbarkeit bzw. dem Zusammenbruch fragen. In diesem Sinne kann schon das frühere Gemälde LE PORTUGAIS von Georges Braque, als ein Hauptwerk des analytischen Kubismus herangezogen werden, um die Labilität bzw. den Zusammenbruch ikonischer und symbolischer Repräsentationsformen, d.h. die Akte der Differenz vorzuführen.

Genau um diese differenzielle Natur des Zeichens geht es in Saussures Semiologie – *»Sie würde uns lehren, worin die Zeichen bestehen und welche Gesetze sie regieren«¹³⁸* –, die zu ihrer Entstehungszeit wenig Beachtung fand und erst in den sechziger Jahren auf – bis heute ungebrochenes – Interesse stößt. Die Veröffentlichung des *Cours* im Jahr 1915 gilt als die Geburtsstunde der modernen Linguistik. Françoise Gadet sieht zum Zeitpunkt des ersten Erscheinens in der verhaltenen Anzahl der Neuauflagen einen Indikator für eine schwache Rezeption des *Cours* und die im Vergleich deutlich gestiegene Nachfrage ab den sechziger Jahren weist auf die verspätete Rezeption von Saussures Hauptwerk hin.¹³⁹ Die Häufigkeit der Neuauflagen und Übersetzungen – fünf an der Zahl von 1916 bis 1960, demgegenüber stehen zwölf in dem relativ kurzen Zeitraum von 1960-1980 – spiegeln das anwachsende Interesse an diesem, vor allem für den (Post-) Strukturalismus wichtigen Bereich der Linguistik wieder.

¹³⁶ STILL LIFE WITH CHAIR CANING, 1912. 27x55 cm, Musée Picasso Paris

¹³⁷ Blois 1992: 175

¹³⁸ Saussure²1967: 19

1911 ist das Jahr, in dem Saussure die letzten Vorlesungen gehalten hat, die von Charles Bally und Albert Séchehaye posthum als Grundlage für den *Cours* verwendet wurden, zeitgleich nahm Braque erstmals Ziffern und Buchstaben in seine Bilder auf.¹⁴⁰ Das erste kubistische Gemälde Braques leitete eine neue, abstrakte Dimension der Malerei überhaupt und ein — vorläufiges — Ende der gegenständlichen Malerei ein und des *Cours* kündeten zugleich von einer neuen Wissenschaft: der Semiologie. Während Braques' Angebote ihre unmittelbare Wirkung auf den Diskurs innerhalb der Malerei nicht verfehlten, sollten Saussures Analysen erst zu einem späteren Zeitpunkt aufgenommen und konkretisiert werden.

Die Verwendung von Schrift als gleichwertiger und gleichberechtigter Bestandteil der bildenden Kunst, nicht als Titel neben dem, Signatur im oder Kommentar zum Bild, beginnt im Frühjahr 1911, als Braque Worte, Ziffern und Buchstaben in seine Gemälde einfügt. Die Sensibilität gegenüber den Bedingungen von Sprache, die durch den sogenannten >linguistic turn< zu dieser Zeit unter den Künstlern aufgenommen und in ihren Arbeiten transformiert wird, führt zu der grundsätzlichen Fragestellung: Wie wird ein Gegenstand angemessen repräsentiert?

Der Gebrauch von Schrift in den Bildern der Kubisten entspringt einer veränderten Haltung gegenüber der bis dahin vorherrschenden ikonischen Repräsentation¹⁴¹ und ist keine simple Addition von Sprache ins Bild, sondern ein Zusammenfügen aller Bestandteile unter neuen Vorzeichen. Die neuen Vorzeichen gehen nicht mehr von einer Trennung von Bild, Abbild und Sprache aus, sondern fassen diese als Teile eines aufeinander verweisenden Zeichensystems auf. Die Kubisten arbeiten daran, eben jene später von Barthes monierte Zensur, die normativ vorschreibe, was ein Bild und was ein Text sei, aufzuheben oder zumindest aufzubrechen. Daher ist es die traditionelle Form der ikonischen Repräsentation, die den Bildbegriff über Jahrhunderte bestimmte, die als Erste einer langen Reihe von den Kubisten in Frage gestellt wird. Der Glaube an die Notwendigkeit der Ähnlichkeit von Zeichen und Referent, der Darstellung mit dem Dargestellten ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts brüchig geworden. Braque schreibt dazu:

¹³⁹ Françoise Gadet: Le signe et les sens. In: DRLAV, Revue de linguistique, Nr. 40, 1989; zitiert nach: Dosse, S.79

¹⁴⁰ Saussure gilt gemeinhin als Verfasser des *Cours*, der rein auf mündliche Äußerungen Saussures im Rahmen seiner Vorlesungen aus den Jahren 1907 bis 1911 zurückgehen. Seine Schüler Charles Bally und Albert Séchehaye gaben nach dessen Tod 1915 ihre Mitschriften der Vorlesungen als die erste Ausgabe des *Cours* heraus, Saussure hatte also nie die Möglichkeit, korrigierend auf die Manuskripte einzuwirken.

»Il ne faut pas imiter ce que l'on veut créer. [...] Il faut choisir; une chose ne peut être à la fois vraie et vraisemblable. Vraisemblance n'est que trompe l'oeil.«¹⁴²

Das Dargestellte repräsentiert nicht länger ein Original als Abbild, denn das, was ein Künstler, in diesem Fall ein Maler, erschaffen will, kann nicht einfach nachgeahmt werden. Das Wahrscheinliche als Status der mimetischen Annäherung an ein Vorbild ist eine Täuschung. Die künstlerische Entscheidung gegen jedwede Mimesis und die daraus resultierende Wahl einer veränderten Form von Repräsentation führen die Kubisten exzessiv am Gegenstand vor.

Die Kubisten etablieren zu Beginn des 20. Jahrhunderts, so eine These dieser Arbeit, einen veränderten Umgang mit Schrift, der sich von allen sonstigen Formen der Integration von Schrift im Bild früherer Epochen unterscheidet – wie beispielsweise der Emblematis als spezifische Form der Bildgestaltung in Renaissance und Barock oder auch der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts mit der Darstellung von Briefelesenden und -schreibenden. Durch eine erstmals von den Kubisten praktizierte Erweiterung der Repräsentationsformen kommt die Schrift ins Bild, die eben nicht klassisch, wie von Bättschmann aufgezählt, Signatur oder Inschrift ist. Damit leistet der Kubismus, so die These weiter, eine Untersuchung der im Zeichen liegenden Bedingungen von Repräsentation.¹⁴³

Worin liegt die fundamentale Änderung der Kubisten bei der Einfügung von graphischen Schriftzeichen jenseits der üblichen Interpretationen von Moderne, die außerästhetische Erklärungen für ästhetische Prozesse gibt und die die kubistische Technik der Fragmentierung und Collage als Zeichen für die gesellschaftlichen Umwälzungen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts liest? Gibt es für die Geschichte der Moderne eine andere Erzählung als die folgende:

»Der Kubismus Picassos und Braques steht für das Eingeständnis der Moderne, dass die Wirklichkeit in der Darstellung nicht objektiv erfasst und vollständig präsent gemacht werden kann. Er leistet dies beispielsweise durch die Betonung des Mediums, aber auch durch die

¹⁴¹ Die triadische Einteilung der Zeichen in ikonische, d.h. mimetische, symbolische, d.h. künstliche und indexikalische, d.h. natürliche geht auf den Begründer der modernen Zeichentheorie Charles Sanders Peirce zurück.

¹⁴² Braque, Georges zitiert nach dem Vorwort von Douglas Cooper in: *Georges Braque*. Haus der Kunst, München 1963: 9-16, hier: 12

¹⁴³ vgl. Blois, Yves-Alain: The Semiology of Cubism. In: Zelevansky, Lynn (HG): *Picasso and Braque. A Symposium*. New York 1992: 169-208 und Krauss, Rosalind E.: *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, London 1985: 34 ff.

Einführung mehrerer Blickpunkte. Letzteres verkörpert auch das Bewusstsein für die Konventionalität der Perspektive (welche das wichtigste Medium der mimetischen Malerei war) und die Ablehnung von deren statischem, monokularem Verständnis des Sehens.»¹⁴⁴

Die Erzählperspektive der Moderne, die hier von Clarke eingenommen wird, ist das hinlänglich bekannte, mentalitätsgeschichtlich und philosophisch motivierte Konstatieren eines tiefgreifenden Bruchs mit aller vorherigen Tradition. Der semiologische Blick interessiert sich aber nicht für mögliche außerbildliche Erklärungen ästhetischer Prozesse und setzt hingegen den Analyseschwerpunkt auf die Produktivität, d.h. den Prozess der Herstellung. In diesem Sinne erkennen Picasso und Braque nicht unvermittelt, wie dies Clarke suggeriert, dass Wirklichkeit in der Darstellung nicht objektiv erfasst werden kann, sondern ihre künstlerischen Experimente produzieren zuallererst diese Erkenntnis. In der immer weiter getriebenen Abstraktion wird die Repräsentation so brüchig, dass sie andere Formen zulässt oder geradezu fordert. Faust beschreibt diesen Prozess der Auflösung der über Jahrhunderte praktizierten Repräsentation durch Ähnlichkeit folgendermaßen: Der Kubismus ersetze »das legitimierende System der Repräsentation durch Ähnlichkeit« durch ein »System der Referenz durch Zeichen.«¹⁴⁵ Durch diese erstmalige Hinterfragung des Systems der ikonischen Repräsentation als stabile und funktionierende Referenz im Kubismus kann nun die Schrift zu einem legitimen, bildkonstituierenden Bestandteil werden. Sie ist nicht mehr das nur additive, gar bildfeindliche Motiv, sie ist eine – zugegebenermaßen wichtige und in diesem Zusammenspiel folgenreiche – Form von symbolischer Repräsentation neben anderen. Aus diesem Grunde kann es bei der Einbeziehung von Schrift in Werke der bildenden Kunst keineswegs um eine >Literalisierung< oder wahlweise >Lingualisierung< von Kunst gehen, wie das Faust als Hauptthese seiner grundlegenden Untersuchung zum Verhältnis von Bildern und Worten vom Kubismus bis zur Gegenwart behauptet. So liest sich seine chronologische Abhandlung der Integration von Schrift in Arbeiten der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert als Geschichte einer Gattungsvermischung:

»Denn was im Kubismus als Sprachintegration vorgeführt wird, die gegenstandsunabhängige Einbeziehung sprachlicher Elemente ins Bild, schafft die Möglichkeit dafür, dass Bilder Worte werden und in der Gegenwart die bildende Kunst sich als >Literatur< präsentiert.«¹⁴⁶

¹⁴⁴ Clarke, David: Der Blick und das Schauen. In: Stemmerich, Georg (HG): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel 1995: 678-708, hier: 699/700

¹⁴⁵ Faust 1987: 42

¹⁴⁶ Faust 1987: 38

Faust geht grundsätzlich von der Annahme aus, dass die Begriffe Sprache und Literatur in eins zu setzen sind, d.h. für Faust ist ein ins Bild tretendes Wort zwangsläufig ein literalisiertes Wort. Die Problematik der Wort-Bild-Relation parallelisiert er mit der Differenz der beiden ästhetischen Großgattungen Literatur und bildende Kunst. So ist der argumentative Kurzschluss zu erklären, der die Einbeziehung sprachlicher Elemente ins Bild mit >Literatur< gleichsetzt:

»Erreicht die Literatur im Prozess der Ikonisierung das Bild, so gelangt die bildende Kunst der Gegenwart in ihrem Bezug zur Sprache zu einer >Literatur< außerhalb der Literatur. Dies ist die äußerste Konsequenz der wechselseitigen Durchdringung der Künste.«¹⁴⁷

Als Garant für die Einschätzung einer grenzüberschreitenden Gattungsvermischung führt Faust einen Vertreter der konkreten Poesie an, der konstatiert, dass im 20. Jahrhundert eine Unterscheidung von Literatur und bildender Kunst von der aktuellen künstlerischen Produktion teilweise unmöglich gemacht werde.¹⁴⁸

Die Konsequenz aus diesem gattungstheoretischen Blickwinkel ist letztlich, dass die Moderne als ein symbioseähnliches Verfahren funktioniert. Das vermeintlich Andere – das Visuelle in der Sprache, der Klang im Bild – findet Beachtung. Diese These einer Unentscheidbarkeit zwischen verschiedenen Gattungen soll nicht geleugnet werden, doch sie ist nur der Effekt struktureller Verschiebungen jenseits der Gattungsfrage.¹⁴⁹ Die vorliegende Arbeit wird mittels des semiologischen Verfahrens den Blick genau auf diese, von Faust letztlich unberücksichtigten, strukturellen Verschiebungen richten. Der Impuls der Künstler, die Schrift einzubeziehen, rührt nämlich daher, dass die Kubisten eine über die Jahrhunderte legitimierte Form ikonischer Repräsentation in Frage stellen. Dieses Vorgehen ist eben genau das Gegenteil einer *»zufällig und fast nebensächlich«¹⁵⁰* geschehenden Sprachintegration, wie Faust es beschreibt. Die Kunst wird nicht zu etwas anderem, wie

¹⁴⁷ Faust 1987: 21

¹⁴⁸ *»Konnte man bis zum ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts noch einigermaßen deutlich sagen, was ein Bild von einem Werk der Literatur, was ein Werk der Literatur von einem der Musik usw. unterscheidet, so traten danach Impulse in den künstlerischen Prozess ein, die eine solche Unterscheidung, wenigstens zum Teil, unmöglich machten«* (Heißenbüttel, Helmut: *Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen*. München 1970: 70).

¹⁴⁹ Solche Art von strukturellen Verschiebungen benennt zeitgleich zum Kubismus Umberto Boccioni in seinem Essay über futuristische Bildhauerkunst *»Keine Angst ist dümmere als die, die uns fürchten lässt, die Kunstgattung, die wir ausüben, zu überschreiten. Es gibt nicht Malerei, Plastik, Musik, Dichtung. Es gibt nur Schöpfung.«* (Boccioni, Umberto: *Die futuristische Bildhauerkunst*, In: Apollonio, Umbo: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumentationen einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Köln 1972: 71

¹⁵⁰ Faust 1987: 37

beispielsweise zu Literatur. Der französische Schriftsteller Michel Butor mahnt deswegen auch:

»Kaum hat man die Frage [nach den Wörtern in der Malerei, C.L.] gestellt, erkennt man, dass es darin unzählige gibt, dass sie aber noch nie wirklich untersucht worden sind. Eine erstaunliche Blindheit, denn gerade das Vorhandensein dieser Wörter unterminiert die durch unser Bildungssystem errichtete Trennwand zwischen der Literatur und den bildenden Künsten.«¹⁵¹

Mit der dieser Arbeit zugrundeliegenden These, dass der Integration von Schrift im Kubismus eine Verschiebung der Repräsentationsformen zugrunde liegt, rückt die Differenz von ikonischen und symbolischen Zeichen ins Blickfeld, die es im Folgenden zu analysieren gilt.

Mitchell bietet, um die Formen der Repräsentation zu unterscheiden, die semiologischen Begriffe Ikon, Symbol und Index an, die auf der Pierceschen Trias der Begriffe fußt, wobei die ikonische Repräsentation die Ähnlichkeit zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat betont, die symbolische Repräsentation auf einer willkürlichen, aber kulturell tradierten Beziehung basiert und die indexikalische Repräsentation sich auf ein Verhältnis von Ursache und Wirkung gründet.¹⁵² Bei der Frage nach der Repräsentation kommt immer auch der Referent ins Spiel, denn *»Repräsentation ist stets von etwas oder jemand, durch etwas oder jemand und für jemand.«¹⁵³* Es gilt für alle Formen der Repräsentation, dass der Repräsentant nie identisch mit dem Repräsentierten ist. So ist für jede Analyse der Repräsentation, so Mitchell weiter, das spezifische Verhältnis zwischen dem repräsentatorischen Material (der Signifikanten-Ebene) und dem Repräsentierten (der Signifikat-Ebene) ausschlaggebend.

In dem Bildnis LE PORTUGAIS¹⁵⁴ beispielsweise, einem Hauptwerk des analytischen Kubismus, legt Braque fünf parallele Linien in der Weise an, dass sie sowohl als Finger einer Hand oder als Saiten eines Musikinstrumentes oder aber als Linien eines Notenblattes gelesen werden können. Das graphische Zeichen ist nicht mehr eindeutig einem einzigen Gegenstand zuzuordnen. Die Form tendiert zur

151 Butor (1969) 1992: 9

152 Mitchell 1994: 17-33

153 Mitchell 1994: 18

154 1911, Öl auf Leinwand, 1,17x0,81 m, Basel Kunstmuseum. Auf dem Bild sind beispielsweise die Buchstaben D BAL zu lesen, die laut Forschung zu GRAND BAL ergänzt werden könnten und eine Ankündigung einer Tanzveranstaltung sein könnte.

Formel und »leistet der Vieldeutigkeit Vorschub.«¹⁵⁵ Da in diesem, wie in allen kubistischen Gemälden, die Darstellung von Dingen und Räumen fließend ineinander übergehen, kann nicht einmal mehr entschieden werden, ob das graphische Zeichen überhaupt einen Gegenstand bezeichnet.¹⁵⁶ Mit dem Aufkommen des Kubismus, so Yves-Alain Blois, demonstriert die Verwendung ikonischer Zeichen von nun an,

»that their signification is embedded in a network of signs which asserts their polysemy, that it is produced by an array of structural oppositions which undermines the possibility of any simple relationship to a referent.«¹⁵⁷

Ist die Abstraktion einmal so weit getrieben, dass fünf parallele Linien sowohl verschiedene Gegenstände bezeichnen als auch abstraktes Formenmuster sein können, können die Linien auch dazu verwendet werden, Buchstaben, und zusammengesetzt, wiederum Worte zu bilden, um damit einen Gegenstand zu repräsentieren. Wenn das multiperspektivisch zersprengte Abbild einen Gegenstand repräsentieren kann, dann können ebenso die willkürlichen Zeichen der Schrift einen Gegenstand repräsentieren, so die konsequente Schlussfolgerung der kubistischen Vorgehensweise. Der Abstraktion des Gegenstandes wird die Abstraktheit der Sprache als gleichberechtigtes Darstellungsmittel zur Seite gestellt.

Die Kubisten stellen folgenreich für andere künstlerische Herangehensweisen das Verhältnis von Abgebildetem zum Abbild zur Debatte. Damit werfen sie für zukünftige ästhetische Prozesse Fragen auf wie: Können multiperspektivisch zersprengte Linien überhaupt einen Gegenstand repräsentieren? Ist Schrift als willkürliches Zeichensystem, das die Vorstellung eines Gegenstands hervorruft, ohne mit ihm identisch oder auch nur ähnlich zu sein, eine ebenso adäquate, wenn nicht die adäquatere Darstellungsform?¹⁵⁸ Wie werden die Dinge angemessen repräsentiert? Wie funktioniert Repräsentation überhaupt?

¹⁵⁵ Langner, Johannes: Der Kubismus. In: Argan, Giulio Carlo (HG): *Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940*. Berlin 1990: 176-180, hier: 178

¹⁵⁶ »If the same sign can be used to denote the neck of a bottle, a guitar and of a person, part of the meaning of the works in which this sign occurs will be that a bottle is like a guitar is like a face« (Blois 1992: 174).

¹⁵⁷ Blois 1992: 177

¹⁵⁸ Die von Braque häufig verwendete Schablonenschrift ist in ihrer festumrissenen Form verschieden von den zerfallenden multiperspektivischen Konstruktionen der übrigen Gegenstände, was damit zusammenhängen könnte, dass die multiperspektivisch angelegte Abstraktionsleistung für den Gegenstand hoch ist, Sprache hingegen bereits immer schon abstrakt ist. In der dargestellten Mehrdeutigkeit der räumlichen Relationen und der Allansichtigkeit der Gegenstände lassen die Kubisten die Wiedergabe des Dreidimensionalen in ihre zweidimensionalen Elemente, Fläche und Linie, zerfallen und tun dies in bewusster Ausblendung der

Braque und die Kubisten haben demnach zu Beginn des Jahrhunderts ein neues Verhältnis von Schrift und Bild hergestellt: Die ikonische Repräsentation wird in der ästhetischen Moderne um die symbolische Repräsentation erweitert, damit kann Schrift, per definitionem die symbolische Repräsentationsform, als gleichberechtigter, bildkonstituierender Bestandteil benutzt werden. Die Relativierung der traditionellen Repräsentationsformen durch die Kubisten, d.h. die Infragestellung der mimetischen Kunst als einzig gültige Autorität der bildnerischen Repräsentation, und die durch das Aufbrechen der klassischen Perspektive entstehende Dislozierung sind Ausdruck der ästhetischen Prozesse einer künstlerischen Moderne, die die Labilität ikonischer Repräsentationsformen ausstellt und die es zukünftig erlaubt, eine Abkehr vom Referenten zu denken.

Hat Braque die Differenz von Schrift und Bild unter dem Vorzeichen ausgestellt, dass beide der Kategorie der symbolischen Repräsentation zugehörig sind und diese Differenz unhierarchisch nebeneinandergestellt, so loten sowohl Saussure als auch die (Post-) Strukturalisten die Differenz der Schrift selbst aus. Mit der Frage, die zu Beginn des Jahrhunderts virulent war – >Wie kann ein Gegenstand angemessen repräsentiert werden?< – folgte ein massives, die ästhetische Moderne kennzeichnendes Ausstellen ihrer eigenen Zeichenhaftigkeit und die damit möglich gewordene Erweiterung durch Formen der symbolischen Repräsentation.¹⁵⁹ Braque lotet mit der Verstümmelung und Deformierung der dargestellten Gegenstände und Worte gleichermaßen aus, wann die symbolische Referenz noch funktioniert und ab wann sie zusammenbricht. Blois beschreibt das Projekt des Kubismus dementsprechend als eines, das *»has been exploring the elasticity of iconicity.«*¹⁶⁰ Auch Saussure untersucht, wie überhaupt eine symbolische Repräsentation, basierend auf der Willkür des Zeichens, Bedeutung konstruiert, wobei er sich als Linguist selbstverständlich zunächst auf das System Sprache konzentriert.

traditionellen Zentralperspektive als Mittel der Darstellung von Räumlichkeit. Schrift bleibt als eine Form der symbolischen Repräsentation in den Bildern der Kubisten der Zweidimensionalität verhaftet.

¹⁵⁹ Das grundsätzliche Interesse an Fragen nach den Formen der Repräsentation und dem Funktionieren von Repräsentation kennzeichnet die künstlerische Haltung des Kubismus. 1913 betitelt Fernand Léger einen Aufsatz über den Kubismus mit der Frage »Was stellt das dar?«. Léger müsste denselben Aufsatz, hätte er ihn ein halbes Jahrhundert später und im Sinne einer semiologischen Herangehensweise verfasst, mit der Frage »Wie stellt das dar?« betiteln (Fernand Léger: »Was stellt das dar?«, in: Harrison, Charles und Paul Wood (HG): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. I. Ostfildern 1998: 240-244). Diese veränderte Fragestellung zu Beginn der sechziger Jahre resultierte daraus, dass das Funktionieren der symbolischen Repräsentation selbst hinterfragt wurde.

¹⁶⁰ Blois 1992:177

Als Begründer der strukturalen Linguistik und erster Vertreter der Semiologie – die er in seinem Vorwort zum *Cours* als die Wissenschaft vom allgemeinen System auch der nichtsprachlichen Bedeutungsbeziehungen skizziert – bildet Ferdinand de Saussure den theoretischen Ausgangspunkt dieser Arbeit. Eine ganze Generation von Geisteswissenschaftlern der sechziger Jahre in Frankreich, die an der Destabilisierung des herrschenden akademischen Diskurses arbeitete, die an einer kritischen Auseinandersetzung innerhalb der Humanwissenschaften interessiert war und die ein Aufbrechen der verkrusteten (Hochschul-) Strukturen forderte, las den *Cours* als Gründungsschrift, als Grundlage, manches Mal beinahe wie eine Bibel.¹⁶¹ Viele (Post-) Strukturalisten – Jacques Lacan, Roland Barthes, Michel Foucault und Julia Kristeva, um nur einige zu nennen – knüpfen an das Sprachverstehen Saussures an, das einen Bruch innerhalb der Geschichte der Sprachwissenschaft kennzeichnet. Beschäftigte man sich bis zum Erscheinen des *Cours* vornehmlich mit einem etymologischen Sprachverständnis, das sein methodisches Rüstzeug aus der diachronen Untersuchung bezog, so favorisiert Saussure die Synchronie, beschreibt die Sprache durch Analogien, nimmt sozusagen Abschied von der Suche nach dem Ursprung der Sprache und beginnt mit dem Sekundären, dem Zeichen selbst.

Der einzelne Buchstabe als die kleinste Einheit der Schrift wird von Saussure in den Blick genommen und als eine Form ohne Sinn beschrieben, für den er feststellt: »*Der Wert der Buchstaben ist lediglich negativ und differentiell.*«¹⁶² Die Tatsache, dass beispielsweise bei dem Wort SPRACHE immer das Wort RACHE mitgelesen werden kann, führt vor Augen, dass ein Wort selbst keine substantielle Bedeutung beherbergt. Die Identität eines Buchstabens ist rein relational, eine Behauptung, die sich bei Saussure folgendermaßen liest: »*In der Sprache gibt es nur Verschiedenheiten ohne positive Einzelglieder.*«¹⁶³ Diese Feststellung gilt also sowohl für den Bereich der Buchstaben, also auch für den Bereich der Laute, d.h. der Phoneme. Ein >Bein< ist nur ein >Bein<, weil es eben nicht >Pein< oder >Sein< ist.

¹⁶¹ vgl. Dosse 1996. François Dosse hat mit seiner zweibändigen Geschichte des Strukturalismus einen theoretischen Abriss desselben versucht und gleichzeitig ein gut recherchiertes Stück Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts geschrieben.

¹⁶² Saussure ²1967: 143. Differentiell meint, dass sich die Buchstaben nur durch ihre Unterscheidung zu anderen Buchstaben konstituieren, ein >t< nur so lange ein >t< ist, so lange es kein >f< ist, wobei es keine wesentlichen Merkmale gibt, die ein >t< zu erfüllen hat, denn seine Form ist rein arbiträr und muss sich nur, um zu repräsentieren, von anderen Formen unterscheiden. In der Handschrift gibt es die verschiedensten Variationen der einzelnen Buchstaben, wobei das Wichtige ist, dass sich die Formen untereinander unterscheiden. Die Beliebigkeit des graphischen Zeichens drückt sich auch darin aus, dass keinerlei innere Beziehung besteht zwischen dem Buchstaben und dem Laut, den er bezeichnet.

¹⁶³ Saussure ²1967: 143

Dass der Wert der Buchstaben negativ ist, meint, dass es keine positive Entsprechung für das >Bein<, sondern nur Effekte der Differenz gibt, die beispielsweise >Bein< von >Sein< unterscheiden. Jedes Element – das Phonem für die gesprochene Sprache oder das Graphem für die Schrift – konstituiert sich allein und, im wahrsten Sinne des Wortes, ausschließlich in Relation zu anderen Phonemen oder Graphemen.

Die Relationalität von Sprache ist eine entscheidende Erkenntnis, die Saussure im Zusammenhang mit seinen linguistischen Untersuchungen pointiert formuliert. Damit entlarvt sich das differentielle Moment in der Konstruktion von Sprache. Die Instabilität von Sprache ist dadurch gegeben, dass in einem Wort mehrere Wörter anklingen können, dass Sprache Überlappungen erzeugt, deren verschiedene Bedeutungen immer mitgelesen werden. Auf die Dimension der Verräumlichung durch Verflechtung weist Saussure hin:

»Jedes beliebige Wort kann jederzeit alles, was ihm auf die eine oder andere Weise assoziierbar ist, anklingen lassen.«¹⁶⁴

Die epistemologische Wende, für die der Name Saussure einsteht, setzt auf Analogien statt auf Evolution, auf synchrone Relationen statt auf Stammbäume.¹⁶⁵ Roland Barthes hat dies im Zuge seiner Saussure-Lektüre folgendermaßen formuliert:

»Sagen Sie nicht wie alle Leute, dass >Läufer< von >Lauf< kommt. Sagen Sie eher, dass >Lauf/Läufer< dem Modell >Kauf/Käufer< nachgebildet wurde. Sagen Sie nicht, dass die Aufgabe der etymologischen Wissenschaft darin besteht, eine heutige Form bis auf eine ursprüngliche Form >zurückzuverfolgen<; begnügen Sie sich damit, das Wort in eine Konfiguration benachbarter Begriffe, in ein Netz von Beziehungen zu bringen, das die Zeit — und darin besteht ihre kümmerliche Macht — nur topologisch verzerrt. [...] Der Raum des Wortes ist nicht mehr der einer Abkommenschaft oder Nachkommenschaft, sondern der einer Seitenverwandtschaft.«¹⁶⁶

Diese eben beschriebenen Effekte der Differenz bestimmen nicht nur die Beziehung Signifikat und Signifikant, sondern auch die Beziehung dieser Zeicheneinheit zum Referenten. Das Wort Bein ruft nicht die Vorstellung von einem bestimmten Bein –

¹⁶⁴ Saussure²1967: 151

¹⁶⁵ Die Vernachlässigung des Referenten ist ein wichtiger Aspekt, der sich durch die Saussureschen Schriften zieht. Der Referent ist innerhalb der Saussureschen Zeichentheorie ganz an den Rand gedrängt. Die Beschneidung des Zeichens um seinen Referenten und die gleichzeitige Konzentration auf den Signifikanten und das Signifikat benutzt er dazu, die synchrone linguistische Untersuchung zu stärken, d.h. auf Analogie statt Etymologie zu setzen.

dem Ur-Bein gleichermaßen – hervor, sondern funktioniert, wie die Variationen eines Buchstabens, so, dass seine Bedeutung nicht auf die tatsächliche Substanz eines Beines gründet, sondern auf die Differenz, das bedeutet, als Paradoxon formuliert, dass das Wort Bein auch auf alles verweist, was nicht Bein ist. Bein ist alles, was eben nicht Arm oder Rumpf ist. Das heisst, dass Sprache, auf formaler wie auf inhaltlicher Ebene, niemals auf etwas anderem begründet sein kann, als auf einem Nichtzusammenfallen mit allem übrigen.¹⁶⁷ So ist auch die Äusserung Saussures zu verstehen, die überhaupt erst die Grundlage für eine (post-) strukturalistische Betrachtungsweise von Sprache eröffnet: »*Sprache ist eine Form und nicht eine Substanz.*«¹⁶⁸

Folgt man Saussure, so muss man davon ausgehen, dass die Differenz die Quelle des sprachlichen Werts ist. Es existiert, das bringt die Grundaussage des *Cours* auf eine kurze Formel, keine Wesenhaftigkeit des Wortes und der Verweis eines Wortes auf seinen Referenten beruht auf dem Verfahren des Ausschlusses, nicht etwa auf einer positiven, substantiellen Setzung. Akte des Bezeichnens sind Akte der Differenz. Dass die sprachlichen Zeichen keine Bedeutung an sich ausdrücken, sondern lediglich einen Bedeutungsunterschied zwischen sich und den jeweils anderen markieren, das ist seitens Saussure die revolutionäre Sichtweise auf die Sprache. Diese beiden Seiten der Medaille – die Differenz und die Substanzlosigkeit – begründen das strukturalistische Verständnis von Sprache.¹⁶⁹

Was sind die künstlerischen Konsequenzen, die sich für mit (Sprach-) Zeichen arbeitende Künstler daraus ergeben? Da die Sprache das Mittel zur Strukturierung von Welt, zur Strukturierung von Wahrnehmung ist, wenden sich manche Künstler innerhalb ihrer Untersuchungen dem System Sprache selbst zu. Das Wissen um die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens, seine relationale Existenz, die als Form einer symbolischen Repräsentation auf keinerlei Motiviertheit zurückgreifen kann, trägt zur Bewusstwerdung des unsicheren, weil relationalen und differentiellen Bodens, auf dem die Sprache steht, bei.¹⁷⁰ Sie dekonstruieren die Konstruktion der Sprache,

¹⁶⁶ Barthes, Roland: Saussure, das Zeichen und die Demokratie. In: ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt (1973) 1988: 159-163, hier: 159 ff. Saussure dagegen setzt auf die Analogie (vgl. Saussure ²1967: 192).

¹⁶⁷ Saussure ²1967: 141

¹⁶⁸ Saussure ²1967: 18

¹⁶⁹ Saussure führt im *Cours* also vor, wie die einzelnen Zeichen weniger eine Bedeutung ausdrücken als vielmehr den Bedeutungsunterschied zwischen sich selbst und dem jeweils anderen markieren.

¹⁷⁰ Saussure muss, um seine Behauptung der Arbitrarität von Sprache zu untermauern, eine Motiviertheit onomatopoetischer Zeichen ausschließen. Er argumentiert, dass diese motivierten Zeichen niemals rein mimetisch, sondern immer auch konventionell sind. Er weist den Ursprung mancher als onomatopoetisch

indem sie das Moment der Differenz als das die Sprache konstituierende ausstellen. Diese Instabilität findet ihren visuellen Ausdruck auf der Ebene des Signifikanten, einem Bestandteil des Zeichens, dem sowohl Saussure als auch Braque große Aufmerksamkeit schenken.

In dem Gemälde *STILLEBEN MIT GITARRE*, 1910/11 von Georges Braque sind in Leserichtung die Buchstabengruppen JO und NAL zu sehen. Hier wird die Referenz an die Grenze des Funktionierens getrieben, durch Ergänzung der ausgelassenen Buchstaben UR kann das Wort JOURNAL aber noch konstruiert werden.¹⁷¹ Wenn man mit Saussure behauptet, wie oben ausgeführt, dass Akte des Bezeichnens Akte der Differenz sind, dann wird deutlich, dass die künstlerische Arbeit genau nach diesen Akten der Differenz fragt. Braque hat in diesem Fall gerade genug differenzierende Akte vollzogen, dass noch immer eine Referenz auf das Wort JOURNAL möglich ist und damit die Differenz als Quelle des sprachlichen Wertes ausgestellt. Bei den im Bildnis *LE PORTUGAIS* in der oberen linken Bildhälfte befindlichen Buchstabengruppen D BAL hingegen sind die Akte der Differenz zu gering, um das erste Wort komplettieren zu können. Dasselbe gilt für die ein wenig nach unten versetzt auf der rechten Bildseite befindlichen angeschnittenen Buchstaben G und die nicht deformierten Buchstaben CO. Mutmaßt die Forschung noch im Fall von D BAL die Bezeichnung GRAND BAL, die eine Verbindung zu einem Plakat als Ankündigung einer Tanzveranstaltung zieht, sind die Akte der Differenz für GCO so wenig, dass es letztlich unentscheidbar bleibt, ob überhaupt ein Wort zu bilden ist. Damit ist jedenfalls sehr deutlich geworden, dass im Kubismus die Vieldeutigkeit der graphischen Linien, die Notenblatt,

angesehener Wörter im Lateinischen nach und unterstellt, dass die Lautmalerei nur ein zufälliges Ergebnis der lautgeschichtlichen Entwicklung eben dieser Wörter sei. So stammt das französische Wort >fouet< (Peitsche) von lateinisch >fagus< (Buche), d.h. dem Material, aus dem Peitschen gemacht sind (Saussure ²1967: 81). Selbst die eigentlichen Onomatopoetika unterliegen, so verdichtet Saussure seine Argumentation, einem halb konventionellen Gebrauch, so wird das Bellen des Hundes im Französischen mit »ouaoua« wiedergegeben und im Deutschen mit >wauwau<. Aber ganz will Saussure die Ausschlussargumentation nicht gelingen und er beendet den Paragraphen über die Beliebigkeit der Zeichen lapidar mit einer Abwiegung: »Zusammenfassend kann man sagen, die Onomatopoetika und die Ausrufungen sind von sekundärer Wichtigkeit, und ihr symbolischer Ursprung ist z.T. anfechtbar« (Saussure ²1967: 82). Die Art und Weise das Geklärte im Unklaren zu lassen, verbirgt nur schlecht die Ambition, die Richtigkeit seiner These der Arbitrarität zu untermauern.

¹⁷¹ »In den *Stilleben der beiden kubistischen Protagonisten [Braque und Picasso, C.L.] tauchen seit 1911 häufig einzelne Wortfragmente oder auch der ganze Namenszug von >Journal< auf, wobei oft nur die Reihenfolge zweier Silben, etwa jo und nal, es dem um die einschlägige Typographie wissenden Betrachter erlaubt, diese als Fragmente des Begriffs journal zu dechiffrieren. [...] Gleichzeitig spielen die Künstler mit einer Bedeutungsverschiebung, die sich durch die fragmentarisierte Verwendung des Wortes ergeben: jou lässt im Französischen >jouer< (=spielen) assoziieren, jour steht für Tag und urnal klingt an >urinal< (=Urinal, Pissoir) an« (Stooss, Toni: Am Anfang. In: *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wien 1993: 1-48, hier: 10). Warum allerdings dem Betrachter eine Entzifferung nur gelingen kann, wenn er mit der einschlägigen Typographie vertraut ist, lässt Stooss unerklärt als Behauptung stehen. Mann weist nach, dass Braque die Einfügung von Buchstaben in Bilder schon seit 1909 praktizierte (Mann 1999: 384 f).*

Gitarrensaiten oder die Finger einer Hand bezeichnen können, auch auf das Bildelement der Buchstaben ausgeweitet ist.

II. 2. Spiele der Differenz: René Magritte und der Verrat der Zeichen

Haben Saussure und Braque vor allem den Signifikanten im Blick, kommt bei Magrittes kunsttheoretischen Überlegungen massiv der Referent ins Spiel. Während Braque mit der bedeutungstragenden Funktion der Worte experimentiert, indem er beispielsweise Signifikanten deformiert oder auslässt, weist Magritte nach, dass keine Repräsentationsform – weder eine ikonische noch eine symbolische – den Dingen als solchen angemessen ist und kommt zu dem Schluss: *»Alles deutet darauf hin, dass es wenig Beziehung gibt zwischen einem Gegenstand und dem, was ihn darstellt.«*¹⁷² Die Feststellung, dass zwischen dem Referenten und dem Zeichen keine substantielle, sondern immer eine arbiträre, auf Konventionen beruhende Beziehung besteht, fügt der >Abbildungskrise< der Kubisten einen weiteren Aspekt hinzu. Der Signifikant ist nach der Magritteschen Festlegung aus jeglicher ikonischer Bindung an das Signifikat herausgelöst, jede gesicherte Referenz ist verschwunden und weder das Bild, noch die Schrift repräsentieren den Gegenstand angemessen.

So ist es nur folgerichtig, dass Magritte sich nicht an der Formensuche von adäquaten Zeichen beteiligt, sondern dass er statt dessen sogar die gerade erst diskreditierte ikonische Repräsentationsform wieder ins Spiel bringt.¹⁷³ Die Zeichen können bei einem solchen Vorgehen einem Referenten ähneln, müssen es aber nicht, für das Gelingen der Repräsentation spielt das keine Rolle. Alle Änderungen des Darstellungsmodus lenken, Magritte zufolge, vom eigentlichen Problem ab: den Dingen substantiell gerecht zu werden, ihr eigentliches Sein darzustellen.¹⁷⁴ Die malerische Darstellung kann bestenfalls, und gleichzeitig glücklichstenfalls, die äußere Erscheinungsform der Dinge wiedergeben. Jede Form der Repräsentation

¹⁷² Magritte, René: Les mots et les images. In: Andre Blavier (HG): *René Magritte. Sämtliche Schriften*. München 1981: 44-45

¹⁷³ *»In der Kunst des Malens – so wie ich sie auffasse – spielt Technik eine Nebenrolle. Sie ist von rein professionellem Interesse und außerstande, eine andere als oberflächliche Neugier zu befriedigen«* (Magritte 1981: 468).

¹⁷⁴ *»Diese [gemalten, C.L.] Gegenstände enthüllten dem Blick nur das Wesentliche ihrer selbst, und im Gegensatz zu dem Bild, das wir von ihnen im realen Leben sehen, wo sie konkret sind, bedeutet das gemalte Bild ein sehr lebendiges Gefühl einer abstrakten Existenz«* (Magritte 1981: 81).

funktioniert immer über Stellvertreter, die qua functionem eine Differenz zwischen Zeichen und Referent herstellen, denn

»[j]ede Repräsentation verursacht Kosten – in Form einer verlorenen Unmittelbarkeit, Präsenz oder Wahrheit, in Form eines zwischen Intention und Realisation, Original und Kopie klaffenden Bruchs.«¹⁷⁵

Mitchell sagt damit nichts anderes, als dass auch das der Ähnlichkeit verpflichtete Bild eine Konvention ist und dass es im Vorgang der Repräsentation selbst liegt, dass eine unüberbrückbare Differenz zwischen dem Zeichen und dem Referenten existiert. Die Darstellung, ob mit verbalen oder visuellen Zeichen, mit Bild oder Wort, sei immer rein konventionell und wie Lüdeking schreibt »niemals von diesen Dingen selbst determiniert.«¹⁷⁶

Die Bilder Magrittes müssen sich, obwohl sie ikonisch sind, keinem Original unterordnen. Sie müssen, obwohl mimetisch, keine Vor-Bilder repräsentieren. Für Magritte sind die Formen der Repräsentation nicht von Bedeutung und deswegen schreibt er im Axiom Nummer dreizehn seines 1929 in der *La Révolution surréaliste* erschienenen Bildessays *Les mots et les images*: »Eine beliebige Form kann das Bild eines Gegenstandes ersetzen.«¹⁷⁷

In diesem achtzehn illustrierte Axiome umfassenden Beitrag verdeutlicht Magritte, dass die Schrift-Bild-Beziehung arbiträr und konventionell ist. An unterschiedlichsten Beispielen zeigt er, dass jedes visuelle und jedes verbale Zeichen im Prinzip jegliches Ding repräsentieren kann. Damit behauptet er nicht nur die Arbitrarität von Schrift und Bild, sondern weitet diese Erkenntnis auf die Abbild-Bild-Beziehung aus.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Mitchell 1994: 32

¹⁷⁶ Lüdeking, Karlheinz: Die Wörter und die Bilder und die Dinge. In: Kunstsammlung NRW (HG): *René Magritte. Die Kunst der Konversation. (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, am 23.11.96-2.3.97)*. München 1996: 58-72, hier: 58.

¹⁷⁷ Magritte 1981: 44. Magritte spielt mit den Größenverhältnissen der Dinge, kombiniert sie außergewöhnlich und entzieht ihnen damit jeglichen >logischen< Boden. Gablik beschreibt acht von Magritte angewendete Manipulationen: »Die Isolation, die Modifikation, die Hybridisation, die Veränderung im Maßstab, in der Stellung oder in der Substanz, die Provokation von zufälligen Zusammentreffen, das Doppelbild, die Paradoxa, die begriffliche Bipolarität« (Gablik, Suzi: *Magritte*. München 1971: 127f). Als Maler jedoch bleibt Magritte keine andere Möglichkeit, als Dinge sichtbar zu machen, auch wenn diese Sichtbarkeit nicht das von ihm angestrebte >wahre< Wesen zu zeigen vermag. Dieses >wahre Sein< der Dinge enthüllt sich nicht aufgrund einer bestimmten Form der Repräsentation, deswegen kann Magritte auch ebenso gut bei einer >konventionellen<, ikonischen Darstellungsform bleiben und weiterhin an der Zentralperspektive und an einer fast naiv zu nennenden Ähnlichkeitsmalerei festhalten.

¹⁷⁸ »1) Ein Gegenstand hängt nicht so sehr an seinem Namen, dass man für ihn nicht einen anderen finden könnte, der besser zu ihm passte. 2) Es gibt Gegenstände, die ohne Namen auskommen 3) Ein Wort dient manchmal nur dazu, sich selbst zu bezeichnen. 4) Ein Gegenstand begegnet seinem Bild, ein Gegenstand

Magrittes Theorie über die Funktionalität von Zeichen deckt sich in großen Teilen mit den im *Cours* formulierten Erkenntnissen Saussures, doch die Feststellung der arbiträren Relationalität ist nicht das einzig Verbindende zwischen dem Maler und dem Linguisten. Neben der scheinbar so kompromisslos verfochtenen Willkür von Zeichen existiert bei beiden eine tiefe ontologische Sehnsucht.¹⁷⁹ Innerhalb der linguistischen Forschung ist deshalb auch von einem anderen Saussure die Rede, nämlich von demjenigen, der Wörter unter Wörtern sucht, der in einer Art kabbalistischer Geheimlehre Anagramme aus archaischen Versen extrahiert, der eine Sprache unter der Sprache, eine verborgene Strukturierung als Hinweis auf die zugrundeliegende Ur- oder Metasprache sucht.¹⁸⁰ Auch Magritte vermutet trotz seiner nominalistischen Analyse der Text-Bild-Abbild Relationen eine metaphysische Wesenhaftigkeit der Dinge, etwas Surreales, das er mit dem Begriff >Mysterium< fasst und das er trotz der Beschränktheit der Zeichen auf ihr Stellvertretertum in den Blick zu bekommen

begegnet seinem Namen. Es kommt vor, dass das Bild und der Gegenstand sich begegnen. 5) Manchmal vertritt der Name eines Gegenstandes ein Bild. 6) Ein Wort kann in der Realität den Platz eines Gegenstandes einnehmen. 7) Ein Bild kann in einem Satz den Platz eines Wortes einnehmen. 8) Ein Gegenstand lässt vermuten, dass es noch andere hinter ihm gibt. 9) Alles deutet darauf hin, dass es wenig Beziehung gibt zwischen einem Gegenstand und dem, was ihn darstellt. 10) Die Wörter, die dazu dienen, zwei unterschiedliche Gegenstände zu bezeichnen, zeigen nicht, was diese Gegenstände voneinander trennen mag. 11) In einem Gemälde sind die Wörter von derselben Substanz wie die Bilder. 12) Man sieht in einem Gemälde Wörter und Bilder anders. 13) Eine beliebige Form kann das Bild eines Gegenstandes ersetzen. 14) Ein Gegenstand leistet nie das gleiche wie sein Name oder Bild. 15) Die sichtbaren Umrisse von Gegenständen berühren sich in der Realität so, als bildeten sie ein Mosaik. 16) Die vagen Figuren haben eine ebenso notwendige und vollkommene Bedeutung wie die präzisen. 17) Manchmal bezeichnen die in ein Gemälde geschriebenen Namen Präzises und die Bilder Vages. 18) Oder auch andersherum « (Magritte 1981: 43/44).

¹⁷⁹ Das am meisten Abgelehnte, gegen das es sich massiv abzugrenzen gilt, ist dasjenige, das die größte Attraktivität ausübt. Dosse beschreibt etwa, wie Newton während er seine *Principia* abfasste, tausende Seiten über Alchimie geschrieben habe (Dosse 1996: 87). Dieses in die Texte eingeschriebene Andere versucht die Dekonstruktion mit dem Verfahren der Relektüre in den Blick zu nehmen.

¹⁸⁰ Von einer geheimen Verschlüsselung auszugehen, bedeutet anzunehmen, dass die Sprache selbst offenlegt, dass beispielsweise jedes WHERE immer schon seine Antwort, nämlich HERE, beinhaltet. Oder dass in jedem SHE immer schon ein HE enthalten ist, und es somit als Gegenerzählung zur christlichen Lehre fungiert, in der Eva aus einer Rippe Adams entsteht, hier jedoch der männliche Part im weiblichen enthalten ist und als eine Art Geheimlehre ein neues matriarchales Weltbild transportiert. Die Beispiele für eine Verschwörungstheorie der Sprache sind unendlich fortsetzbar. Spricht die Sprache über sich? Ist das die RACHE der SPRACHE? In dem Wort SPRACHE ist immer schon das Wort RACHE enthalten, obwohl die beiden Begriffe inhaltlich oder etymologisch gar nichts miteinander zu tun haben und folgt man dem Saussure, der als Autor des *Cours* in Erscheinung tritt, ist es reine Arbitrarität, dass diese beiden Worte so miteinander in Verbindung stehen. Darin sind keine geheimen Botschaften verborgen, auch wenn die Annahme versteckter Codes verführerisch ist: nämlich zu denken, dass die Sprache selbst eine Art geheime Botschaft beinhaltet. Eine Vorstellung, die jedenfalls für den privaten Saussure, den nicht im Dienste der Strukturen Stehenden, äußerst verheissungsvoll war. Davon ist natürlich im *Cours* nichts zu lesen, in dem er ein arbiträres, relationales System der Sprache zu etablieren sucht, obwohl ihm Derrida nachweisen wird, dass der *Cours* selbst von der Metaphysik der Präsenz unterwandert ist (siehe Kapitel IV und vgl. Starobinski, Jean: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme des Ferdinand de Saussure*. Frankfurt/Main 1980 und vgl. Barthes (1973) 1988: 159-163).

sucht. Seine Exegeten verwehren sich, dem Wunsch Magrittes entsprechend, vehement dagegen, seine Gemälde

»in chiffrierte Symbole überführt zu sehen, deren Entschlüsselung ihre Eigentümlichkeit erstickt,« denn sie *»dürfen nicht wie Bestandteile eines Bilderrätsels gelesen werden, dessen Aussage über sie hinausweist.«*¹⁸¹

Das Insistieren auf ihr einzigartiges, nicht in Sprache zu überführendes >Mysterium< führt zur Ablehnung jeglicher wissenschaftlichen Erklärungsmodelle wie Psychoanalyse, Hermeneutik oder Ikonologie. In diesem Sinne muss man auch Schreiers Aussage verstehen, der sich zum Sprachrohr Magrittes macht:

*»Der Versuch, sie [die Bilder Magrittes, C.L.] auf ein präfabriziertes Raster einer Theorie zu spannen, muss folgerichtig mit der Werkstruktur in Konflikt geraten, denn was qualitativ dem Begriff konträr ist – das Mysterium und seine Erfahrung – muss widerspenstig gegen Theorien sein, die eine Elimination des Unsagbaren in neuen Theorien zur Folge haben. Die Projektionen wissenschaftlicher Erklärungsmodelle auf die Bilder und die Einlösung jener durch diese würde gerade hier unweigerlich das wegerklären, um das sich Magritte allein bemüht, das authentische Erleben einer Wirklichkeit, die keine Deutung, keine Wissenschaft oder Philosophie jemals hinreichend erfassen wird.«*¹⁸²

Die deutliche Ablehnung einer theoretischen Auseinandersetzung ist also Ausdruck des Versuchs, das >authentische< Erleben einer Wirklichkeit, die Magrittes Bilder vermeintlich bieten, zu retten. Es stellt sich allerdings die Frage, ob Aussagen wie die folgende tatsächlich mit dem im übrigen nicht minder theoretischen Konzept der Authentizität zu fassen sind:

*»Meine Bilder sind in meinen Augen gültig, wenn die Gegenstände, die sie darstellen, Interpretationen durch Symbole oder anderen Erklärungen widerstehen.«*¹⁸³

Gerade die Begeisterung Magrittes für Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge* erlaubt eine andere Lektüre der Ablehnung des Symbolischen. Die These ist, dass Magrittes Weigerung, seine Bilder für etwas anderes zu nehmen als sie sind, d.h. sein

¹⁸¹ Ottinger, Didier: Die spirituellen Exerzitien René Magrittes. In: *René Magritte. Die Kunst der Konversation (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, am 23.11.96-2.3.97)*. München 1996: 10-22, hier: 12.

¹⁸² Schreier, Christoph: *René Magritte. Sprachbilder 1927-1930*. Hildesheim 1985: 7f

¹⁸³ René Magritte (1957) in einem Interview mit Georges d'Amphoux. In: *Magritte/Blavier (1957) 1981: 385-391*, hier 387.

Wunsch, das Zeichen von jeglicher Referenz zu lösen, in Verbindung mit dem von Foucault skizzierten vorklassischen Denken steht.

Dieses ist nämlich geprägt von einer gänzlich anderen, nicht-repräsentativen Beziehung zwischen den Zeichen und den Dingen – eine Beziehung, die Magritte wiederherzustellen versucht, indem er Repräsentation als Stellvertretung zu vermeiden sucht und statt dessen eine gewisse Transparenz des Gemalten und Geschriebenen beschwört. Das vorklassische Zeitalter der Renaissance ist – so hat Foucault herausgearbeitet – ein epistemischer Raum, der mit Formen der Ähnlichkeit ausgefüllt ist, der damit statt einem binären ein ternäres Zeichenmodell favorisiert:

»Indem es als die Verbindung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten die Ähnlichkeit (die gleichzeitig die dritte Kraft und die einzige Gewalt ist, weil sie auf gleiche Weise dem Zeichen und dem Inhalt innewohnt), setzt, hat sich das Wissen des sechzehnten Jahrhunderts dazu verurteilt, stets nur die gleiche Sache zu erkennen, sie aber nur am niemals erreichten Ende einer unendlichen Bahn zu erkennen.«¹⁸⁴

Als Beispiel für diese Auffassung, dass die Zeichen auf den Dingen niedergelegt seien, zitiert Foucault unter anderem die Schriften von Paracelsus, der folgende Beziehung zwischen Kopf und (Wal)Nuss konstatiert:

»Die Wunden des Hirnschädels werden durch die dicke grüne Schale geheilt, die auf den Knochen – auf der Schale – der Frucht liegt, aber die inneren Kopfschmerzen werden durch den Kern selbst bekämpft, der völlig wie das Gehirn aussieht.«¹⁸⁵

Während in der vorklassischen Zeit also die Ähnlichkeit¹⁸⁶ als eigenständige Position zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem vermittelte, diese Epistemologie der Ähnlichkeit

¹⁸⁴ Foucault ¹⁴1997: 61

¹⁸⁵ Foucault ¹⁴1997: 58

¹⁸⁶ Foucault besetzt die Begriffe der Ähnlichkeit und Gleichartigkeit als unterschiedliche Funktionsweisen von Zeichen, so kann sich ein Zeichen dem Bezeichneten entweder unterordnen (Ähnlichkeit) oder es ablösen (Gleichartigkeit). *»Die Ähnlichkeit hat einen >Patron<: ein Original, das von sich aus sämtliche Kopien beherrscht und hierarchisiert, welche man von ihm herstellen kann und welche sich immer weiter von ihm entfernen. Ähnlich sein setzt eine erste Referenz voraus, die vorschreibt und klassifiziert«, Ähnlichkeit »dient der Repräsentation, welche über sie herrscht« und sie »ordnet sich dem Vorbild unter, das sie vergegenwärtigen und wiedererkennen lassen soll« (Foucault, Michel: *Dies ist keine Pfeife*. München (1968) 1997: 40) Das ist, was Mitchell unter ikonischer Repräsentation fasst. Die Schrift als System von Zeichen schließt eine Ähnlichkeit mit dem Gegenstand per se aus, sie gehört zur symbolischen Repräsentationsform. Die Gleichartigkeit dagegen funktioniert nach Foucault so: *»Das Gleichartige entfaltet sich in Serien, die weder Anfang noch Ende haben, die man in dieser oder jener Richtung durchlaufen kann, die keiner Hierarchie gehorchen, sondern sich von winzigem Unterschied zu winzigem Unterschied ausbreiten«* (Foucault (1968)*

also in der Renaissance denjenigen historischen Raum darstellte, in dem auch der Buchstabe bzw. die Wörter und das Ding in einer Ebene zusammenfielen, rücken hingegen im klassischen Zeitalter Zeichen und Dinge auseinander und sind nunmehr durch die Herrschaft der Repräsentation aneinander gekoppelt.

Genau dieser Wegfall der Ähnlichkeit als dritter Kraft hat die Einsetzung einer binären Auffassung vom Zeichen zur Folge, trennt somit auch die Sprache von der Welt. Die Welt verfestigt sich zum Objekt, dem der Zeichenbenutzer als Subjekt entgegentritt:

»Die tiefe Zusammengehörigkeit der Sprache und der Welt wird [...] aufgelöst. Der Primat der Schrift wird aufgehoben, und damit verschwindet jene uniforme Schicht, in der sich unendlich das Gesehene und das Gelesene, das Sichtbare und das Aussagbare kreuzten. Die Sachen und die Wörter werden sich trennen.«¹⁸⁷

Magrittes Arbeiten sind der Versuch, diese Schicht der Kreuzungen erneut zum Vorschein zu bringen – so zumindest seine von Foucault inspirierte kunsttheoretische Hoffnung. Im vorgeführten Scheitern der Repräsentationsfunktion möge sich das zeigen, was er mit dem Begriff >Mysterium< zu fassen sucht: nicht etwa das reichlich unmysteriöse *»authentische Erleben einer Wirklichkeit«*, wie Christoph Schreier behauptet, sondern die geheimnisvolle und wesentliche Verbindung zwischen der Welt, ihren Dingen und den Zeichen. Folgendes Zitat Foucaults lässt sich geradezu als Programmatik für Magrittes Begriff des Mysteriums lesen:

»Die Ähnlichkeiten in ihrer Verborgenheit müssen an der Oberfläche der Dinge signalisiert werden. Ein sichtbares Zeichen muss die unsichtbaren Analogien verkünden.«¹⁸⁸

1997: 40). Ähnlichkeit ist, weil sie sich an einem Original orientiert, hierarchisch und feudal, während die Gleichartigkeit, ganz ohne Vorbild, autonom und demokratisch ist.

Zum Missverständnis zwischen Foucault und Magritte siehe Lüdeking 1996: 58-72. Über Magrittes Begriff der Ähnlichkeit gibt ein Briefwechsel mit Michel Foucault Aufschluss: Am 23. Mai 1966 schreibt der Maler René Magritte an den Philosophen Michel Foucault, dessen Buch *Die Ordnung der Dinge* ihn sehr fasziniert und mit dem er sich geistig verbunden fühlt. In seinem Brief macht Magritte Foucault auf ihre gleichen Interessen aufmerksam, schickt ihm einige Reproduktionen seiner eigenen Gemälde, darunter LA TRAHESION DES IMAGES, und regt damit eine Auseinandersetzung Foucaults mit dem Werk Magrittes an. Aus dieser Auseinandersetzung entsteht ein Essay mit dem Titel *Ceci n'est pas une Pipe*, das im Januar 1968, fünf Monate nach Magrittes Tod, erschien. Nach Lüdeking besetzen Magritte und Foucault die Begriffe Ähnlichkeit (*ressemblance*) und Gleichartigkeit (*similitude*) verschieden. Magritte, so Lüdeking, treffe eine epistemologische Unterscheidung von Ähnlichkeit und Gleichartigkeit, nämlich indem er ersteres als eine Operation des Denkens und letzteres als eine Eigenschaft von Dingen ansehe. Aus dem obigen Zitat geht jedoch deutlich hervor, dass Foucault die Gleichartigkeit favorisiert, und Magritte folgerichtig zum Maler der Gleichartigkeiten macht.

¹⁸⁷ Foucault ¹⁴1997: 75f.

¹⁸⁸ Foucault ¹⁴1997: 56

Doch natürlich ist Magritte konfrontiert mit der Tatsache, dass auch die bildende Kunst seit dem 17. Jahrhundert eingespannt ist in das Zeitalter der Repräsentation, das Bilder und Wörter durch eine unüberbrückbare Distanz von den Dingen getrennt hat. Eine andere >Operation des Denkens<, wie sie Magritte herbeiwünscht, muss sich nicht zuletzt an der vorherrschenden Denk-Operation abarbeiten.

Vor allem in seinen Pfeifenbildern, einem Thema, das er über die ganze Zeit seines Schaffens immer wieder aufgenommen und variiert hat, beschäftigt ihn die Frage der Repräsentation durch Bild und Schrift. Dabei nimmt er nicht nur die jeweiligen Ähnlichkeiten mit dem dargestellten Gegenstand in den Blick, sondern trägt vor allem deren unweigerlich hergestellte Beziehung zueinander Rechnung.

Das früheste seiner Pfeifenbilder, LA TRAHESION DES IMAGES, stammt aus dem gleichen Jahr, in dem er *Les mots et les images* veröffentlicht, und zeigt eine Pfeife unter der in Schreibrift steht: CECI N'EST PAS UNE PIPE.¹⁸⁹ Das Gemälde erinnert an den Typus wissenschaftlicher Darstellungen: Bild plus dazugehöriger erklärender und klassifizierender Bildunterschrift. Nur dass die Bildunterschrift zwar den Gegenstand benennt, ihm aber zugleich den gegebenen Namen abspricht: Dies, was hier abgebildet ist und ohne Zögern als Pfeife identifiziert werden kann, ist keine Pfeife. Und natürlich hat Magritte mit der Bildunterschrift Recht, denn dies ist keine wirkliche Pfeife, sondern nur die Darstellung einer solchen.¹⁹⁰ Letztendlich heißt das natürlich auch: Das Bild eines Wortes ist nicht das Wort selbst und das Wort ist nicht der Gegenstand, den es bezeichnet. Das wird durch sein Axiom Nummer 14 untermauert: »*Ein Gegenstand leistet nie das gleiche wie sein Name oder sein Bild.*«¹⁹¹

Diesen Effekt der beständig enttäuschten Verweisung beschreibt Foucault, der sich dem Bild in seinem Essay *Dies ist keine Pfeife* widmet, folgendermaßen:

¹⁸⁹ Frederik Leen stellt fest, dass Wörter in den Bildern von Magritte hauptsächlich während einer kurzen Periode von höchstens drei Jahren zu finden sind. »*Zwischen Oktober 1927 und 1931 entstehen zweiundvierzig Bilder mit Wörtern, davon sechs 1927, zwanzig 1928, zwölf 1929, drei 1930 und eines im Jahr 1931.*« Nach 1931 sei die Produktion dieser Art Bilder von Magritte nur noch vereinzelt betrieben worden, wobei zumeist frühere Themen neu aufgegriffen worden seien. Daraus schließt Leen, dass die Untersuchung der Problematik seitens Magrittes 1930 abgeschlossen gewesen sei. (Leen, Frederik: Ein Rasiermesser ist ein Rasiermesser. Wort und Bild bei einigen Gemälden René Magrittes. In: Ollinger-Zinque, Gisèle und Frederik Leen (HG): *Magritte 1898-1998*. Stuttgart 1998: 25-36, hier: 26).

¹⁹⁰ Magritte: »[...] können Sie sie stopfen, meine Pfeife? Nein, nicht wahr, sie ist nur eine Darstellung. Hätte ich also unter mein Bild >Dies ist eine Pfeife< geschrieben, hätte ich gelogen!«. René Magritte (1966) in einem Interview mit Claude Vial. In: Magritte/Blavier (1966) 1981: 535-537, hier: 536

¹⁹¹ Magritte 1981: 44

»Das Verwirrende ist, dass es einerseits unvermeidlich ist, den Text auf die Zeichnung zu beziehen (wie es das Demonstrativpronomen, der Sinn des Wortes Pfeife, die Ähnlichkeit des Bildes nahelegen), und dass es andererseits unmöglich ist, die Ebene zu definieren, auf der der Satz für wahr, falsch oder widersprüchlich erklärt werden könnte.«¹⁹²

Die Problematik, die Foucault anspricht, ist, dass die bildliche Darstellung immer auf den Text bezogen wird und umgekehrt. Die Ebene, auf der die bildliche Darstellung und die sprachliche Behauptung einander auszuschließen und ihren jeweiligen Wahrheitsgehalt einzuschränken scheinen, ist nicht zu definieren.

»Ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, dass die Vertraktheit in einer Operation liegt, die von der Einfachheit des Resultates unsichtbar gemacht worden ist, die aber allein das entstehende Unbehagen erklären kann.«¹⁹³

Der Effekt der endlosen unentscheidbaren Verweisung ist die Auflösung der vom Betrachter etablierten Ebene der Logik und der Wahrnehmung. Für Magritte ist das Bild kein Ausdruck des Denkens, sondern eine Operation des Denkens selbst.¹⁹⁴ Und gerade die Gleichzeitigkeit von unvermeidlicher Referentialisierungsgeste und ebenso unvermeidlichem Scheitern der Referenzierbarkeit ist diese Operation eines Denkens:

»Er [Magritte, C.L.] zielt auf ihre >Kombination< [die von Schrift und Bild, C.L.] ab, auf die Schaffung eines neuen Elements, das sie beide in einem instabilen Zustand und in Proportionen enthält, die niemals endgültig festgesetzt sind.«¹⁹⁵

192 Foucault (1968) 1997: 12

193 Foucault (1968) 1997: 12

194 Magritte, René: Das Denken und die Bilder. In: Magritte/Blavier (1959) 1981: 305-312.

195 Ottinger 1996: 18

II. 3. Akte der Bedeutungsherstellung – die Generierung von Sinn: Marcel Duchamps beschriftete Ready-mades

In diesem Rahmen finden als dritte Paarung die des Künstlers Marcel Duchamp und des Semiologen Roland Barthes Eingang in diese Arbeit. Diese spezifische Engführung wird in Kapitel III noch maßgeblich zum Tragen kommen, wenn nämlich diejenigen Effekte zu diskutieren sind, die sich ausgehend von der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die Repräsentation eingeschriebenen Instabilität drastisch auf die Konstellation Künstler, Rezipient und künstlerisches Produkt auswirken. Diskursanalytisch interessant ist der Aspekt, dass die als richtungsweisend zu lesenden Essays von Duchamp – *The creative act* – und von Barthes – *Le mort de l'auteur* – zusammen abgedruckt worden sind: Ein Jahr bevor Barthes' viel diskutierter Text im französischen Original erschien, wurde er 1967 in der englischen Übersetzung im *Aspen Magazine* (autumn/winter, No. 5 and 6,) abgedruckt – zusammen mit Duchamps Essay, den zu diesem Zeitpunkt schon 1957 als Vortrag gehalten hat.¹⁹⁶ Beide Texte beschäftigen sich mit der Generierung von Sinn.

Während, wie bereits gezeigt, Braque innerhalb der kubistischen Konzeption im Zweidimensionalen die Funktion von Worten als Bedeutungsträger durch Deformation oder Auslassung und damit die Grenzen von Sinnhaftigkeit austestet, führt Magritte das unvermeidliche Scheitern jeglicher Bezugnahme von Sprache/Schrift und Gegenstand vor Augen. So wie unweigerlich der Text auf das Bild der Pfeife bezogen wird, so wird auch die beschrifteten Ready-mades Duchamps, um die es jetzt gehen wird, als aufeinander verweisende Einheiten gelesen.

Später wird anhand der nicht beschrifteten Ready-mades darüber hinaus zu zeigen sein, dass die Relevanz des Themas von Schrift in der bildenden Kunst nicht an das tatsächliche Erscheinen von Sprache/Schrift gekoppelt ist. Zunächst in einem ersten Schritt ist jedoch zu fragen, in welchem Verhältnis die tatsächlich geschriebene Sprache zum Objekt steht: ist sie redundant, dominant, komplementär oder diskrepant? Muss man das Objekt und den geschriebenen Text aufgrund ihrer

¹⁹⁶ Diese Sondernummer enthält Beiträge von Alain Robbe-Grillet, John Cage, Merce Cunningham und eben *The creative act* von Marcel Duchamp, die die Kluft zwischen >high and low art< diskutieren und in Frage stellen.

verschiedenen Wahrnehmbarkeit – »*simultan und holistisch*« versus »*linear*« und »*sukzessiv*«¹⁹⁷ – unterschiedlichen Lektüren unterziehen?

Schenkt man Duchamp Glauben, so ist das auf die Gegenstände Geschriebene weder Titel, noch Erklärung, sondern hat die Absicht, »*den Geist des Betrachters in andere, mehr verbale Regionen zu lenken.*«¹⁹⁸ Der Effekt davon ist, dass die Beschriftungen ebenfalls, obwohl sie bereits verbale Setzungen sind, Verbalisierungen produzieren. Solche Versprachlichungen von verbalen Setzungen sind zunächst nichts Ungewöhnliches, gehören sie doch zum täglichen Geschäft der (literarischen) Interpretation, wobei gilt: je >unverständlicher<, d.h. semantisch offener, die zu interpretierende Vorlage, desto größer der Bedarf an Übersetzung in Sinn. Somit ist der Interpretationsbedarf für den Hundekamm aus Stahl (PEIGNE) beispielsweise besonders groß, denn auf dem einzig original erhaltenen Ready-made steht 3 OU 4 GOUTTES DE HAUTEUR N'ONT RIEN A FAIRE AVEC LA SAUVAGERIE – M.D. FEB. 17 1916 11 AM. Übersetzt bedeutet das auf die schmale Oberkante des Kamms Geschriebene etwa: >3 oder 4 Höhentropfen haben nichts zu tun mit der Wildheit<. Ein grammatikalisch richtiger, aber dennoch an Unsinn grenzender, unverständlicher Satz. Über diese Beschriftung sagte Duchamp:

»Die Idee war, etwas drauf zu schreiben, das nichts mit Hunden oder Kämmen zu tun hatte. Etwas möglichst Unsinniges (nonsensical). Es ist nicht leicht, unsinnig zu sein, weil unsinnige Dinge sich sehr oft als sinnvoll herausstellen.«¹⁹⁹

Wie sehr sich Duchamps Prognose der nachträglichen Sinnherstellung von eigentlich Unsinnigem bewahrheitet hat, ist daran zu erkennen, in welcher Weise die Rezeption die Beschriftung mit Sinn auflädt. Dabei begnügt sich der Interpretationswille nicht nur mit der Deutung des Satzes, sondern dehnt sich stets auch auf den Gegenstand aus und setzt beide Signifikanten in eine aufeinander verweisende, bedeutungsvolle Beziehung, hierin der Rezeption von Magrittes CECI N'EST PAS UNE PIPE nicht unähnlich. Thomas Zaunschirm beispielsweise ringt diesen >mit Wildheit nichts zu tun habenden 3 oder 4

¹⁹⁷ Nöth weist darauf hin, dass die kognitive Verarbeitung von Texten und Bildern unterschiedlich funktioniert: Bildinformationen würden von der rechten Gehirnhälfte ausgewertet, die auch für die Verarbeitung von Informationen zuständig sei, Sprachverarbeitung geschehe in der linken Hemisphäre, die auch das analytische Denken steuere (Nöth²2000: 481).

¹⁹⁸ Duchamp, Marcel: *Hinsichtlich der Ready-mades*, Vortrag gehalten anlässlich des Symposiums zur Ausstellung *The Art of Assemblage* im Museum of Modern Art, New York am 19.10.1961, in Stauffer (1961) 1981: 242

¹⁹⁹ Duchamp/Stauffer 1981: 191

Höhentropfen< Sinnvolles ab, indem er über den im Hundekamm serienmäßig eingravierten Firmennamen CHAS F. BINGLER, 166-6th AVE. N. Y. Homonymien herstellt, die er assoziativ mit dem GROSSEN GLAS verbindet, so dass er schließlich den Kamm in Verbindung mit der von Duchamp aufgebrauchten Beschriftung als »*ein Bild der Braut von einem spezifischen Gesichtswinkel aus*« zu deuten vermag.²⁰⁰ Ein anderes Beispiel der nachgetragenen Produktion von Sinn spiegelt sich in den Überlegungen von Francis M. Naumann wieder, der aus dem auf den Kamm geschriebenen Satz ebenfalls Erkenntnisse über das Objekt zu gewinnen versucht und anhand der Anzahl der Zähne eines Kammes einen Maßstab zur Vermessung gewöhnlicher Gegenstände zu finden glaubt und diesen mit den als Maßeinheit gelesenen >3 oder 4 Höhentropfen< in Verbindung bringt: Kabbalistik für das ordinäre Objekt.²⁰¹ Anhand solcher Interpretationen gibt sich der homo symbolicus, der sinnherstellende Mensch, zu erkennen.²⁰²

Das auf die Ready-made-Objekte Geschriebene unterliegt einer besonderen Erwartungshaltung, denn Beschriftungen auf Alltagsgegenständen geben für gewöhnlich Auskunft über deren Herkunft und/oder Gebrauchszweck. So ist zu erklären, dass sich der Leser von den Aufschriften Duchamps Informationen sowie Erkenntnisse über den beschrifteten Gegenstand erhofft. CHAS F. BINGLER als serienmäßiger Aufdruck beispielsweise informiert über Name und Adresse des Herstellers, von dem das Produkt zu beziehen ist. Aus der Beschriftung dagegen, die Duchamp auf die Schmalseite des Kammes schreibt, lässt sich, so die These, keinerlei Erkenntnis über den Gegenstand gewinnen. Die Behauptung der Nichtbezugnahme des einen auf den anderen lautet gar: Gegenstand und Satz stehen in indifferenter Beziehung zueinander. Allein schon die von den Interpreten nicht in Frage gestellte Annahme, dass der Satz speziell für den Kamm formuliert wurde, gilt als Zeichen einer bedeutungsvollen Beziehung. Dabei kann es eben gerade die Indifferenz sein, die Schrift und Objekt zusammenführt, denn unabhängig von dem Ready-made hat sich Duchamp zu der Zeit, als er den Kamm auswählt, nach eigener Aussage wochenlang

²⁰⁰ Zaunschirm 1983: 50

²⁰¹ Naumann 1999: 19. Für eine Interpretation zum Kamm, wohlgemerkt nicht zu dessen Inschrift, siehe Duve, Thierry de: Das Ready-made und die Farbtube. In: ders.: *Kant nach Duchamp*. München 1993: 133-192, der ausgehend von der Homophonie des französischen >peigne< zum Konjunktiv von >peindre< (malen) eine Theorie der Auseinandersetzung Duchamps mit der Malerei nachzeichnet.

²⁰² Sabine Gross untersucht unter dem Stichwort >Lesen als Vertrag< die Sinnkonstruktion des homo symbolicus als semantischen Trieb: »*Die Sinnerwartung trägt maßgeblich zur Sinnkonstitution bei. Selbst unsinnige Texte werden von LeserInnen, wenn irgend möglich, schlüssig gemacht: das zeigt, wie entscheidend die Aktivität von Leserin oder Leser für die Bedeutungskonstitution ist. Ausgehend von dem hier beschriebenen impliziten Vertrag – Bedeutung wird angeboten und angenommen – schaffen Menschen Sinn, weil und indem sie ihn erwarten, und zwar nicht nur in Texten*« (Gross, Sabine: *Lesenzeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*. Darmstadt 1994: 23).

damit beschäftigt, völlig sinnlose Sätze zu bilden. Das von ihm verwendete Verfahren beschreibt er folgendermaßen:

»Es hatte da ein Verb, ein Subjekt, [...] Adverbien, und all das als solches, als Wörter völlig korrekt. Aber Bedeutung (meaning) in den Sätzen war etwas, das ich vermeiden musste.«²⁰³

Die Gleichgültigkeit – im Sinne einer Gleich-Gültigkeit, d.h. einer Operation der Indifferenz, die Wertigkeiten ausschließt – diese Gleichgültigkeit der Auswahl also, die dem Satz sowie dem Objekt und darüber hinaus auch deren Kombination zugrundeliegt, spricht beiden die Funktion einer sinnträchtigen, intendierten Aussage des einen über den jeweils anderen ab. Unter diesem Aspekt könnte auch eine Inblicknahme von CECI N’EST PAS UNE PIPE interessant sein.

Ein weiteres Beispiel für die Unmöglichkeit, aus den Beschriftungen Erkenntnisse über den Gegenstand zu gewinnen oder umgekehrt, ist der zunächst äußerst sinnfällige, auf die Schneeschaufel geschriebene Satz IN ADVANCE OF THE BROKEN ARM / [FROM] MARCEL DUCHAMP 1915, der als auf den Stiel Geschriebenes sowie als Titel des Ready-mades fungiert. Im Gegensatz zur Kammbeschriftung scheint jedoch ein direkter Bezug zwischen Objekt und Aufschrift zu bestehen, benutzt man doch die Schneeschaufel, um Gehwege von Eis und Schnee zu befreien und die Gefahr von Stürzen und Armbrüchen abzuwenden. Dass hier gerade das Naheliegende – und nicht wie beim PEIGNE das abschweifend Unzusammenhängende – die Falle sein könnte, deutet folgende Überlegung Duchamps an:

»Eine Ideenassoziation ist hier allerdings doch sehr naheliegend: man kann sich beim Schneeschaufeln den Arm brechen. Da aber diese Deutung wirklich sehr simpel ist, hielt ich es für unmöglich, dass jemand eine solche Betrachtung anstellt.«²⁰⁴

²⁰³ Die Vermischung von Bedeutung und Sinn ist oftmals der deutschen Übersetzung geschuldet. In diesem Fall muss selbstverständlich auch die Rede sein vom Sinn in den Sätzen der vermieden werden soll. Siehe: 97 » [...] Die Konstruktion war gewissermaßen recht beschwerlich, denn im Augenblick, da ich tatsächlich an ein Verb dachte, das ich an ein Subjekt fügen konnte, sah ich sehr oft eine Bedeutung darin, und sobald ich die Bedeutung erkannte, strich ich das Verb durch und ersetzte es durch ein anderes ...« (Duchamp zitiert nach Duchamp/Stauffer 1981: 201). Eine ähnlicher Versuch der Unterwanderung einer sinnvollen Lektüre bot Duchamp elf Tage vor Entstehung des Kammes mit der Arbeit RENDEZ-VOUS DU DIMANCHE 6 FÉVRIER 1916, die sich auf vier für das Sammlerpaar Arensberg bestimmte Postkarten erstreckt. Duchamp wusste, dass sich Walter Arensberg kryptographischen Studien widmete, wobei sein Ehrgeiz der Dekodierung von verborgenen Mitteilungen in Dantes *Divina Comedia* galt. Die kunstgeschichtliche Forschung weist auf die auffällende Übereinstimmung der genauen Datierung und unmittelbaren zeitlichen Nähe der beiden Arbeiten hin sowie die erklärte Absicht, sinnvolle Lektüren so weitgehend wie möglich auszuschließen (vgl.: Schwarz, Arturo: *The complete works of Marcel Duchamp*. New York 1969: 457 ff).

²⁰⁴ Cabanne, Pierre: *Gespräche mit Marcel Duchamp*. Köln 1972: 77

In der Forschung findet sich keine ausdrückliche Interpretation dieses Satzes und selbst Zaunschirm, der sich detailliert mit den Beschriftungen der Ready-mades beschäftigt, schreibt – neben der Tatsache, dass es sich dabei um 36 Buchstaben und Zahlen handelt – lediglich darüber, dass die Schneeschaufel aufgehängt war und spielt mit der Doppeldeutigkeit des englischen >hooked up< (>aufgehängt<, umgangssprachlich auch >verheiratet<).²⁰⁵ Die Annahme Duchamps, niemand würde auf das Naheliegende verfallen, hat diesen Satz jedoch nicht zum Ausgangspunkt erkenntnisreicher Deutungen des Objektes Schneeschaufel werden lassen. Diese Beschriftung führt ein Schattendasein, weil die Funktion (Schneeschaufeln) mit der Beschriftung (Arm brechen) zu korrelieren scheint. Jede Interpretation, die von dieser Entsprechung ausginge, legt aber der Schneeschaufel eine Identität als solche zugrunde: Die Sinnproduktion wäre in einer Tautologie aufgehoben. Duchamp gab zur spezifischen Sinnhaftigkeit des Satzes an sich als auch in der Kombination mit der Schneeschaufel Cabanne gegenüber zu Protokoll, dass eine solche nicht angelegt sei:

*»Es war eine Schneeschaufel, und diesen Satz hatte ich tatsächlich darauf geschrieben. Er sollte aber keinen spezifischen Sinn haben, doch leider bekommt ja alles immer eine Bedeutung.«*²⁰⁶

Es ist im Zusammenhang mit dieser Übersetzung des französischen Originalinterviews notwendig, auf die Differenz von Sinn und Bedeutung hinzuweisen. In vielen Interpretationen zu den Duchampschen Sprachspielen werden Sinn und Bedeutung verwechselt oder gleichgesetzt. Gottlob Frege, der als Philosoph und Mathematiker zur Klärung von Grundfragen der Semiotik beitrug, hat die Bedeutung eines Wortes als den Gegenstand, auf den sich ein Name beziehe – auf den er *hindeute* – und den Sinn als die subjekt- und zeitabhängige Vorstellung, die mit diesem Namen verbunden sei, definiert.²⁰⁷ Die Bedeutung der Zeichen gehört demnach zum Zeichensystem, während ihr Sinn dem Zeichengebrauch angehört. Als Bestandteil der *langue* kann Bedeutung als solche nie ausgetrieben werden, sie ist irreduzible Bedingung des Zeichens. Wenn Faust beispielsweise schreibt, dass Duchamp mit RENDEZ-VOUS DU DIMANCHE 6 FÉVRIER 1916 versucht habe, einen Text zu konstruieren, *»der gänzlich ohne*

²⁰⁵ Zaunschirm 1983: 48

²⁰⁶ Cabanne 1972: 76

²⁰⁷ Frege, Gottlob: Über Sinn und Bedeutung. In ders.: *Funktion, Begriff und Bedeutung*. Göttingen (1889) 1975: 40-65

Bedeutung sein sollte,²⁰⁸ so ist das falsch, nicht zuletzt weil er >langue< und >parole< verwechselt. Setzt man auf die Definition Freges, die im folgenden auch zugrundegelegt wird, ist die deutsche Übersetzung des oben genannten Duchamp-Zitats ebenfalls falsch: alles *bekommt* nicht immer eine Bedeutung, alles *hat* bereits schon immer eine Bedeutung. So heisst es im französischen Original denn auch: »*Evidement, j'esperais que cela n'avait pas de sens, mais, au fond, tous finit par en avoir un.*«²⁰⁹ Selbst wenn Worte oder Objekte weder metaphorisch noch metonymisch sein wollen, bedeuten sie immer noch mindestens, dass sie nichts bedeuten, wie Barthes es beispielsweise für die Strategie der Pop-Art feststellte.²¹⁰

Dass aber auch die Austreibung des Sinns ein ähnlich aussichtsloses Unterfangen ist, hat der Umgang der Interpreten mit der Beschriftung des Kammes deutlich gezeigt. Je unsinniger die von Duchamp produzierten Sätze, je vehementer fallen die Versuche der Übersetzung in Sinn aus. Dass dabei nicht nur auf die Sinnaufladung des einzelnen Satzes, sondern vor allem auf die spezifische Kombination mit dem Objekt abgehoben wird, wurde als Strategie der Herstellung von Sinn bereits gekennzeichnet. Dadurch, dass die Herstellung von Sinn zum Zeichengebrauch gehört, ist er aufs Engste mit dem homo symbolicus verknüpft und der kann nicht anders, als zu lesen und einen Bedeutungsüberschuss, d.h. einen Sinn zu produzieren. Ebenso wie Zeichen mindestens bedeuten, dass sie nichts bedeuten, kann der Sinn von Unsinn wenigstens sein, Unsinn zu sein, »*denn der Sinn ist schelmisch: Jagen Sie ihn aus dem Haus, er steigt zum Fenster wieder ein.*«²¹¹

Auch wenn sowohl der Satz als auch der Gegenstand weder der Bedeutung noch dem Sinn entkommen können, liefert die Beschriftung dennoch keine Erkenntnisse über das Ready-made-Objekt und umgekehrt. Das Prinzip der Indifferenz, das die Auswahl der Ready-mades bestimmt, führt auch für die Auswahl der Beschriftungen die Feder: indifferent sowohl bei der Bildung des Satzes als auch bei der Kombination von Schrift und Objekt. Duchamp nutzt die irreduzible Bedeutungshaftigkeit des Satzes und die gleichzeitige Herstellung eines diese

²⁰⁸ Faust 1987: 143

²⁰⁹ Cabanne, Pierre: *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris 1967: 96

²¹⁰ Die Tatsache, dass die Kunst der Bedeutung nicht entrinnen kann, auch wenn sie sich das programmatisch auf die Fahnen geschrieben hat, hat Roland Barthes anhand der Pop-Art festgestellt: »*Man hat das Signifikat und, im selben Zug, das Zeichen abschaffen wollen; aber der Signifikant bleibt beharrlich bestehen, selbst, wenn er scheinbar auf nichts verweist. Der Signifikant, was ist das? Sagen wir, um es kurz zu machen: das wahrgenommene Ding, vermehrt um einen bestimmten Gedanken. Dieser Zusatz existiert nun in der Pop-art – genauso wie er in allen Künsten der Welt existiert*« (Barthes, Roland: *Kunst diese alte Sache. In ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt (1980) 1990: 207-215, hier: 211).

²¹¹ Barthes (1980) 1990: 211. Antje von Graevenitz stellt fest: »*Wenn es kein Bedeutetes gibt, könnte das gerade für das gezeigte Wort-ohne-tiefere-Bedeutung die gewünschte Bedeutung sein ...*« (Graevenitz, Antje von: *Die Moral von >Truisms, Abstracts and Soundbites<*. In: Louis, Eleonora/Toni Stooss (Hgg.): *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wien 1993: 219-238, hier: 231).

Bedeutung übersteigenden Sinns, um die Verbalisierung des Ready-mades weiterzutreiben, ebenso wie die sinnaufgeladene Beziehung von Schrift und Gegenstand. Dabei wird massiv auf die Verbalisierungen produzierende Kombination von Schrift und Objekt gesetzt. Der Schrift fällt die manipulative Kraft zu, je nach Oberfläche die Materialität des Trägers zu modellieren, so macht sie beispielsweise

»ein Blatt Papier aus einem physischen Objekt, das sich wahrnehmen und manipulieren lässt, zu einer inerten Fläche, neutralisiert es zu einem reinen Zeichenträger.«²¹²

Die Beachtung des Papiers erschöpft sich meist in seinem Zweck, als Träger von Schrift zu fungieren – zwar gibt es Qualitätsunterschiede, die wahrgenommen werden, dennoch >verschwindet< das Papier in der Zweidimensionalität: Ihm werden keine Gegenstandsattribute zugebilligt. Anders funktioniert der in seiner Dreidimensionalität wahrgenommene Gegenstand als Träger von Schrift: er bringt eine seine Funktion übersteigende Sinnhaftigkeit mit ein. Barthes stellt fest, dass es immer mindestens *»einen Sinn [gibt], der die Verwendung des Objektes übersteigt.«²¹³* Schrift und Gegenstand treten in Bedeutungskonkurrenz, denn sie funktionieren als Zeichen gleich: sie sind in ihrer Verweisungsfunktion auf ein Signifikat immer mit Bedeutung ausgestattet und evozieren darüber hinaus in der >parole< immer einen zusätzlichen Sinn. Bietet zunächst die Inblicknahme der Kombination die Hoffnung, die Unsinnigkeit des Gegenstandes durch die Unsinnigkeit der Beschriftung und vice versa eingrenzen zu können, müsste der Interpret alsbald feststellen, dass die scheinbare Begrenzung ganz im Gegenteil als Entgrenzung funktioniert: Die gegenseitige Eintragung von Sinn hat den Effekt einer wuchernden Produktion desselben. Diesen Effekt beschreibt Barthes in *Le mort de l'auteur* folgendermaßen:

»Der Raum der Schrift kann durchwandert, aber nicht durchstoßen werden. Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen. Sie führt zu einer systematischen Befreiung von Sinn.«²¹⁴

Das Operieren im Grenzbereich von Oppositionen bedeutet demnach auch für Duchamp, die Sinn-Unsinn-Dichotomie zugunsten des Versuchs der Installierung eines Dritten aufzuheben.

²¹² Gross 1994: 61

²¹³ Barthes, Roland: Die Semantik des Objektes. In ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/Main (1964) 1988: 187-198, hier: 189. Als Beispiel eines solchen Sinns, der unabhängig von der Funktion des Objektes besteht, nennt er das Telefon, das durch sein Design – weißes Telefon als Zeichen von Luxus oder altmodisches Design, das die Vorstellung einer bestimmten Epoche vermittelt – mindestens einen Sinn produziert, der die Verwendung des Objektes übersteigt.

Was dieses produzierte und zugleich produzierende Dritte sein kann, wird im folgenden Kapitel in Verbindung zu Roland Barthes' drittem Term zu zeigen sein.

Wurde anhand der Beschriftungen des Kammes und der Schneeschaufel gezeigt, dass sie keinerlei Aussagen oder gar Erkenntnisse über das Objekt beinhalten, also in keiner sinnvollen Beziehung zueinander stehen, sondern einzig das Prinzip der Versprachlichung als Sinnherstellung vorantreiben und »den Geist des Betrachters in andere, mehr verbale Regionen«²¹⁵ lenken, zeigt die Geschichte der Flaschentrocknerbeschriftung, dass es darüber hinaus noch nicht einmal darauf ankommt, was tatsächlich auf die Ready-mades geschrieben ist. Allein der Fakt, dass sie beschriftet sind – oder vielmehr waren, wie im Fall des Flaschentrockners – führt zu einer Versprachlichung, die überhaupt nicht von der Bedeutung des auf das Ready-made geschriebenen Satzes abhängig ist. In einem Brief an seine Schwester Suzanne vom 15. Januar 1916 gibt Duchamp ihr die Anweisung, den inneren Ring des Flaschentrockners zu beschriften. Da angeblich die zweite Seite des Briefes mit dem Wortlaut des darauf zu schreibenden Satzes ebenso wie – Welch Zufall – auch der originale Flaschentrockner verloren gegangen sind und Duchamp Jahre später trotz Nachfragen immer wieder damit kokettiert, sich darüber hinaus nicht mehr an den ursprünglichen Wortlaut seiner Anweisung erinnern zu können, existieren heute Repliken dieses Ready-mades meist ohne Beschriftung.²¹⁶ Die Abwesenheit einer Beschriftung auf den Flaschentrockner-Repliken erzeugt umsomehr den Effekt, die verlorengegangene Anwesenheit zu thematisieren: Die Spekulationen entzündeten sich an dem Wissen um diese Lücke. So nimmt eine bestimmte Ausführung des Flaschentrockners die Verlustgeschichte wieder auf und ist mit IMPOSSIBLE DE ME RAPPELLER LA PHRASE ORIGINALE, mit MARCEL DUCHAMP 1960 beschriftet und signiert.²¹⁷

Bedenkt man dies, stellt sich die Frage, welche Funktion die Beschriftung überhaupt hat? Durch den Akt des Beschreibens isoliert die Schrift beispielsweise den Kamm von allen Kämmen, bzw. von überhaupt allen Gegenständen und macht ihn zum singulären Objekt. Die Beschriftung besagt – dabei quasi einer Signatur gleich: »Du bist ausgewählt, du bist Ready-made«. Der Gegenstand wiederum hat die Funktion, Träger für die Schrift zu sein, und darüber hinaus isoliert er den Satz von allen Sätzen. Sowohl ihre jeweilige Auswahl

²¹⁴ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, herausgegeben und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko, Stuttgart 2000 :191

²¹⁵ Duchamp/Stauffer 1981: 242

²¹⁶ Daniels 1992: 168 ff

als einzelne Signifikanten als auch ihre Kombination, die fälschlicherweise als signifikante Einheit gelesen wird, unterliegt dem Prinzip der Indifferenz, das durch den Akt der isolierenden Selektion erzeugt wird und die Labilität des zugrundegelegten Programmes der Gleichgültigkeit vorführt. Dieses Verfahren muss als paradoxe Setzung beschrieben werden: Objekt und Beschriftung sind ebenso unabhängig voneinander wie sie in gleichem Maße als voneinander abhängige, untrennbare Einheit existieren. Der Satz 3 OU 4 GOUTTES DE HAUTEUR N'ONT RIEN A FAIRE AVEC LA SAUVAGERIE – M.D. FEB. 17 1916 11 AM ist immer der Satz, der auf dem Kamm steht, und der Kamm ist immer das Objekt, das mit diesem Satz beschriftet ist. Dennoch sind beide nach dem Prinzip der Indifferenz ausgewählt und kombiniert und verweisen in diesem Sinne eben nicht aufeinander. Sie sind als materiell miteinander Verhaftete Bedingung ihrer selbst und doch bedingen sie sich nicht als aufeinander Verweisende. Hier zeigt sich die labile Konstruktion der Indifferenz, die die Opposition, dass die Kombination Objekt und Beschriftung entweder a) etwas zu bedeuten oder aber b) nichts zu bedeuten habe, in ihrer Aporie darstellt. Die scheinbar stabilen Gegensätze werden zugunsten von labilen Prozessen unterwandert.

Die Beschriftung ist zunächst eine Zurschaustellung der Differenz von Bedeutung und Sinn, indem sie den oben beschriebenen Bedeutungsüberschuss dahingehend einsetzt, dass keine sinnvollen Aussagen anhand der Beschriftung über das Objekt noch umgekehrt gemacht werden können. Obwohl beide Signifikanten nach Ready-made-Prinzipien ausgewählt sind, evoziert gerade die Beschriftung eine wuchernde Produktion von Sinn – ein Effekt, so eine These dieser Arbeit, der diese von den nicht beschrifteten Ready-mades unterscheidet. Die provozierten Verbalisierungen der beschriebenen Ready-mades zielen jedoch nicht auf die Festschreibung oder Feststellung eines Sinnes, sondern allein auf dessen Produktion, als Arbeit, als Passage.

Indem Duchamp die Produktion von Sinn als ein Verfahren der unabschließbaren Prozesshaftigkeit, der künstlichen Gemachtheit und der Gleichzeitigkeit eines miteinander verwobenen Gewebes aus vorgängigen Sprachmustern, Zitaten, und kulturellen Codes kennzeichnet, arbeitet er nicht zuletzt gegen die Vorstellung von Schrift als Metacode an. Darin ähnelt sein Vorgehen der klassischen Semiotik, die ebenfalls die Existenz eines Metacodes negiert. Dennoch würde diese im Gegensatz zu Barthes, der die Semiotik weiterdenkt, trotzdem von einem Code ausgehen wollen, der

»die Signifikanten und die Signifikate [...] auseinanderzuidividieren und ihre Substitutions- und Kombinationsregeln zu systematisieren«²¹⁸

sucht. Während Barthes im Zusammenhang mit der Frage »Ist Malerei eine Sprache?« darüber nachdenkt, ob es ein solches kunstimmanentes System, quasi eine »*allgemeine Grammatik der Malerei*« gibt, stellt er, weil eine solche Normierung dem Wesen der Kunst nicht entspräche, alternativ zu den Überlegungen der klassischen Strukturalisten eine andere, scheinbar nebensächliche Frage:

»Welcher Bezug besteht zwischen Bild und Sprache, der zwangsläufig hergestellt wird, um das Bild zu lesen – das heisst (implizit) zu schreiben? Ist nicht das Bild dieser Bezug selbst?«²¹⁹

Diese, den Überlegungen von Jean-Louis Schefer folgende, veränderte Fragestellung löst sich von dem normierenden Modellcharakter der klassischen Semiotik und geht davon aus, dass das Bild jeweils nur in der Erzählung, bzw. »*in der Summe und der Organisation der Lektüre*,« zu welcher es den Anschauer veranlasse, existiere, wobei es »*immer nur seine eigene vielfältige Beschreibung sei*,« denn das Bild »*hat a priori keine Struktur, es hat Textstrukturen, [...] deren System es ist.*«²²⁰ Man darf sich nicht davon irritieren lassen, dass an dieser Stelle lediglich die Funktionsweise eines Bildes verhandelt wird: Die Malerei steht in diesem Essay stellvertretend für einen Appell der allgemeinen Anwendbarkeit der Semiologie in der bildenden Kunst. Für das Ready-made ist im folgenden Kapitel festzustellen, dass es nicht aufgrund formaler oder substantieller Differenzen vom Ready-made/Kunstwerk zu trennen ist, sondern ausschließlich im Vollzug einer Versprachlichung existiert. Setzt man auf jene Prämisse, so konstituiert allein die Praxis der Versprachlichung das Ready-made. Diese Verbalisierung ist Ausdruck einer beständigen Spracharbeit – einer Arbeit am Text, wie noch zu zeigen sein wird -, die einen irreduziblen Plural der Bedeutungen vollzieht. Folglich ist das Ready-made, wie Barthes ebenfalls für das Bild feststellt,

»nicht der Ausdruck eines Codes, es ist die Variation einer Kodifizierungsarbeit: Es ist nicht die Niederlegung eines Systems, sondern die Generierung von Systemen«²²¹

218 Barthes (1969) 1990: 157

219 ebd.: 157

220 ebd.: 157

221 ebd.: 158

In diesem Fall bauen beide auf die Unendlichkeit der Schrift. In immer neuen Passagen fällt die künstlerische Arbeit im allgemeinen und das Ready-made im Besonderen keiner Interpretation anheim, sondern sie produzieren – passivisch als Produziertes und aktivisch als Produzierendes – Explosionen von Sinn. Aus der Struktur wird eine Strukturierung, aus der Position eine Positionierung.

»Etwas ist im Entstehen begriffen, dass sowohl die >Literatur< als auch die >Malerei< (und deren metasprachliche Korrelate, die Kritik und die Ästhetik) hinfällig werden lässt und an die Stelle dieser alten Gottheiten eine generalisierte >Ergographie< setzt, den Text als Arbeit, die Arbeit als Text.«²²²

III. Text versus Werk. Eine semiologische Inblicknahme.

Im Folgenden soll nun der Textbegriff Roland Barthes' mit dem von Marcel Duchamp anhand der Ready-mades entwickelten Kunstbegriff parallel gelesen werden. Es wird zu zeigen sein, dass beide massiv mit Verschiebungen von binären Oppositionen operieren und beide Ansätze einen vergleichbaren universellen Anspruch behaupten. Wenn man eine solche Generalisierung – des Textbegriffs wie des Ready-mades – anerkennt, dann sind sowohl Duchamps Ready-mades als auch Roni Horns Installation gemäß des vorangestellten Mottos von Roland Barthes Arbeit als Text bzw. Text als Arbeit.

Um jene Generalisierung plausibel zu machen, muss jedoch zunächst das Konzept von Autorschaft und Werk als Inbegriff von Originalität und Authentizität sowie die Auffassung des Rezipienten als wirkmächtigen Konsumenten verabschiedet werden zugunsten eines durch den veränderten Textbegriff evozierten pluralisierten Produzentenstatus, wie ihn die (Post-) Strukturalisten anbieten.

Zu Beginn steht die Analyse der Konzeption Ready-made im Vordergrund. Wie zu zeigen sein wird, gilt für das Ready-made, was Barthes dem Phänomen Text zuschreibt: Es zeichnet sich durch eine besondere interpretatorische Offenheit aus. Das Ready-made ist dabei jedoch nicht nur >plural<, das meint, es hat nicht nur mehrere Bedeutungen, es vollzieht darüber hinausgehend den eigentlich irreduziblen, nicht bloß akzeptablen Plural der Bedeutungen. Als Passage oder Durchquerung ist das Ready-made keine Koexistenz: Es kann daher keiner Bedeutung anheimfallen und sei sie noch so großzügig, sondern gleicht einer Explosion, einer Dissemination.

Wichtig ist herauszustellen, dass zur Analyse der Ready-mades alle Äußerungen Duchamps herangezogen werden: sowohl die schriftlichen Essays als auch die mündlichen Äußerungen in Interviews o.ä. Solche Art der Verbalisierungen sind nicht als Kommentare, Interpretationen oder gar Wahrheiten aus einer wie auch immer gearteten Metaposition zu verstehen, sondern ganz im Gegenteil: Sie alle sind integraler Bestandteil der Ready-mades

²²² Barthes, Roland: Ist Malerei eine Sprache? In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/Main (1969) 1990: 157-159, hier: 159

und werden folgerichtig als Text gelesen. Duchamps Strategie bei der Herstellung der Ready-mades ist es gerade, ohne Neues zu schaffen, unaufhörlich neue Sichtweisen für etwas schon Vorhandenes zu provozieren, das gilt, wie man im Laufe der Lektüre nachvollziehen wird, ebenso für seine Äußerungen >über< seine Ready-mades, die nicht zuletzt im Vollzug von Versprachlichungen Duchamps selbst zur prozessualen Existenz gebracht werden.

Dieses >über< als Einnahme einer Metaposition ist immer schon im Ready-made selbst angelegt: Das Ready-made ist nur in der Verbalisierung existent, sei es durch Duchamp selbst, sei es durch die zahlreichen Interpretationen der Kunstkritik und der Kunstgeschichte, sei es dementsprechend natürlich auch durch die vorliegende Untersuchung.

Das Prinzip Ready-made arbeitet mit Bestandteilen, die in ihrer Bedeutung scheinbar festgelegt sind – industriell gefertigte, funktionale Gegenstände mitunter mit Schrift als auf Bedeutung Referierendes – und bindet diese an sinnstiftende Sprachakte, an eine Dissemination von Sinn. Die Arbeit der Lektüre des Gegenstandes ebenso wie der auf dem Gegenstand befindlichen Schrift entpuppt sich als Arbeit des Schreibens und bringt den »*Grammatographen*« hervor, der die Schrift des Ready-mades mit immer neuen Beschriftungen durchzieht.²²³ Die Lektüre eines Ready-mades besteht darin, es »*von neuem zu schreiben, seine Schreibweise mit einer neuen Inschrift zu durchziehen,*«²²⁴ d. h. keine Festlegung von Bedeutung, sondern deren Generierung. Für den Rezipienten bedeutet dies eine Teilhabe an der Produktion in der Art, dass jegliche Festschreibung – sowohl des Produktes als fertiges Objekt als auch der Produktion als abgeschlossene Aktivität – entfällt. Der Rezipient ist ebenso am Produktionsprozess beteiligt, wie der Künstler und eben auch das künstlerische Produkt: Aus dem Zeichendeuter wird ein Zeichenproduzent.²²⁵ Der Text Bartheschen Zuschnitts und die Konzeption Ready-

²²³ Barthes (1969) 1990: 159

²²⁴ Barthes, Roland: *Musica Practica*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/Main 1990: 264-268, hier: 268.

²²⁵ Felix Thürlemann hat vor allem unter Einbeziehung des von Algirdas Julien Greimas entwickelten semiotischen Modells versucht, die Bedeutungskonstitution von Werken der bildenden Kunst zu analysieren, wobei er »*dem bildnerischen Werk einen autonomen Status, und zwar den Status des Textes zuspricht*« (Thürlemann, Felix: *Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung* (fol. 19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. München 1989: 89-115, hier: 89). Dabei schließt er sich der Ikonologiekritik Bättschmanns an und setzt zur Erfassung des Prozesses der Bedeutungskonstitution auf einen Textbegriff, der »*grundsätzlich die gleiche Autonomie als primärer Erzeuger von Bedeutung*« wie ein »*Sprachtext*« hat, d.h. »*[d]ie Autonomie des Bildtextes muss als eine relative verstanden werden [...]. Auch bedeutet die Verwendung des Textbegriffes nicht, dass das bildnerische Werk ohne konventionelle Elemente mit Zeichencharakter (wie Motive, Symbole usw.) auskommen müsse*« (ebd.: 90). Thürlemanns methodologisches Vorgehen erschließt die Semiotik als theoretisches und begriffliches Instrumentarium für die Kunstwissenschaft (siehe auch: Thürlemann, Felix: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Köln 1990),

made in Duchamps Sinn verlangt nach einem beständig in Bewegung begriffenen Modell verschiedener Produzentenfiguren, die den Sinn nicht arretieren, sondern gemeinsam ein fließendes, nie zu beendendes Textgewebe hervorbringen. Diese Produzentenkonstellation ist vor allem eine Polemisierung gegen das mit Autorintention aufgeladene Werk, das »lesbare«, im Sinne von leicht konsumierbare Texte anbietet. Jenen klassisch zu nennenden Texten stellt Barthes die »schreibbaren« Texte entgegen als diejenigen, die »heute geschrieben (neugeschrieben) werden« könnten.²²⁶ Die Unterscheidung in >lesbar< und >schreibbar< setzt einen Rezipienten voraus, der auch ein Textproduzent ist; jemanden, der, wie zu zeigen sein wird, mit dem hermeneutischen, die Vieldeutigkeit eines Textes entdeckenden Konsumenten nichts gemein hat. Der »texte plurielle«, so Barthes, stimmt mit dem (nur) polysemen Text insoweit nicht überein, als dass er über dessen begrenzte Vieldeutigkeit radikal hinausführt.²²⁷ Der schreibbare Text – der >texte moderne<, wenn man so will – benötigt Produzenten, die den eigentlichen Plural des Textes vollziehen, ohne sich jedoch in eine Metaposition zu begeben.

II!. 1. Die Entgrenzung des Kunstbegriffs: Marcel Duchamps Bauernopfer.

TRÉBUCHET ist der Titel eines 1917 entstandenen Ready-mades von Marcel Duchamp, ein Kleiderhaken mit vier gebogenen Enden, der auf dem Fußboden liegt, bis Duchamp ihn auf dem Atelierboden festnagelt und ihm einen Titel gibt. Zuvor ist der auf dem Boden liegende Kleiderhaken ein Gebrauchsgegenstand aus einer Massenproduktion, der schlicht seiner ursprünglich vorgesehenen Funktion nicht nachkommt. Erst nachdem Duchamp durch das Fixieren an jenem ungewöhnlichen Ort eine neue Sichtweise auf ihn eröffnet hat, wird er zum Ready-made.

»Eine Garderobe lag da auf dem Fußboden, ein richtiger Kleiderhaken, bei dem ich manchmal daran dachte, ihn an der Wand festzumachen und meine Sachen darauf zu hängen, aber ich kam nie dazu – so lag er auf dem Boden, und ich stieß mich ständig daran, jedesmal wenn ich rausging – das ging mir auf die Nerven, und ich sagte, zum Teufel damit, wenn er da bleiben und mich ärgern will, dann nagele ich ihn fest und er bleibt einfach da [...] und dann kam

wobei jedoch die Verschiebung der Produzentenpositionen sowie des Produktes selbst nicht in den Blick genommen wird, weshalb dieser Textbegriff im Folgenden nicht herangezogen wird.

²²⁶ Barthes, Roland: S/Z. Frankfurt/Main (1970) ³1998: 8

²²⁷ ebd.: 12

die Assoziation mit dem Ready-made, und das war es dann. Er wurde nicht gekauft, um ein Ready-made zu sein – er war ein normaler Gegenstand [...] er wurde festgenagelt, wo er war, und dann kam erst die Idee.«²²⁸

Eine Störung ist also der Beginn dieses Ready-mades. Ein enervierendes, massives Unbehagen innerhalb der alltäglichen Umgebung, das von Marcel Duchamp schließlich beseitigt wird und zwar nicht, indem der natürliche Zustand eines an der Wand hängenden Kleiderhakens hergestellt wird, sondern indem kurzerhand die Störungsquelle einen anderen Status bekommt. Zweckentfremdet, weil festgenagelt auf dem Atelierboden, macht Marcel Duchamp kraft Selektion und Betitelung ein Ready-made aus ihm: Er revanchiert sich für die Störung des Gegenstandes mit einer >Verstörung< desselben. Üblicherweise wird der Begriff der Verstörung nur im Zusammenhang mit Menschen benutzt und bezeichnet einen Zustand des aus dem seelischen Gleichgewicht geratenen Seins. Personifiziert man den Kleiderhaken – wie Duchamp es offensichtlich tut, da er ihm >auf die Nerven geht<, ihn ärgern will und gar seinen Willen, an einem bestimmten Ort bleiben zu wollen >kundtut< – hat er durch die seiner eigentlichen Funktion zuwiderlaufende Anbringung auf dem Atelierboden seine ursprüngliche Bestimmung – sein seelisches Gleichgewicht – verloren. Nicht so sehr der materielle, sondern vor allem der >geistige< Zustand des Objektes hat sich verändert. Der Kleiderhaken ist durch den Akt der Auswahl und Benennung und den Akt der Änderung der Sichtweise nun nicht mehr länger ein lästiges Ding, das seiner Aufgabe nicht nachkommt, er ist die Manifestation der Idee des Ready-mades als Zustand einer Verstörung.

Was einen Gegenstand zum Ready-made qualifiziert, wird von Duchamp als Definition nie festgelegt; nicht aus Gründen einer Mystifizierung etwa, sondern – so die These dieser Arbeit – weil dieser instabile Zustand der undefinierbarkeit Bedingung für das Ready-made ist.²²⁹ Er bezeichnet mit dem Begriff Ready-made ausgewählte, industriell gefertigte Produkte, die bis dahin nur im Kontext eines Massenartikels und in Hinsicht auf ihre Funktion, nicht aber in ihrer Singularität wahrgenommen worden sind. Dem Akt der Auswahl jedoch soll keine ästhetisierende Differenz zwischen einem und all der anderen Gegenstände zugrundeliegen; die selektierten Objekte sollen weder einen positiven, noch einen negativen Beigeschmack haben – was sie grundlegend vom objet trouvé unterscheidet –; sie sollen so weit wie möglich frei von Geschmack

²²⁸ Marcel Duchamp (1953) in einem unveröffentlichten Interview mit Sidney Janis. In: Daniels, Dieter: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte*. Köln 1992: 210. Für BOITE-EN-VALISE fertigte Duchamp umfangreich retuschierte Fotos seines Ateliers an, wobei auf einem der Kleiderhaken, als Zeichnung hineinmontiert, auf dem Fußboden festgenagelt zu sehen ist.

sein.²³⁰ Die Auswahl erfolgt mit größtmöglicher Indifferenz, sowohl dem ausgewählten Gegenstand als auch dem Akt der Auswahl selbst gegenüber. Der darin begründete Widerspruch – eine Entscheidung für oder wider ein Objekt hebt die Indifferenz im Sinne einer >Gleich-Gültigkeit< auf – stellt ein Paradoxon dar, das Bestandteil des Konzeptes Ready-made ist.

Die Radikalität dieses Konzeptes ist, dass jeder Gegenstand potentiell Ready-made werden kann, und diese Radikalität wird noch dadurch gesteigert, dass, ob ein Gegenstand bereits ein Ready-made ist, nicht aus seiner äußerlichen Erscheinung hervorgeht. Die Differenz der Zustände lässt sich weder formal noch substantiell fassen, sie liegt ausschließlich in der veränderten Betrachtungsweise. Mit >Ready-made< ist weniger das Objekt als vielmehr der Zustand, der durch das Objekt erzeugt wird, bezeichnet. Im Falle des Kleiderhakens beispielsweise geht die >Störung< bereits vom Objekt aus, bevor Duchamp es als mögliches Ready-made wahrnimmt. Indem er dessen Lage bestätigt, beseitigt er die Störung und versetzt ihn durch die Behauptung einer >selbstgewählten<, a-funktionalen Identität in den Zustand der Verstörung. Die von dem Objekt produzierten Aussagen – a) es ist ein deplazierter Kleiderhaken und b) es ist ein an diese Stelle gehöriges Objekt – formulieren einen permanenten Selbstwiderspruch, der das Bedürfnis nach Auflösung produziert. Das Ready-made ist somit nicht nur ein Produkt, das materiell fassbar ist, sondern eine Produktivität, die durch Verweise auf die verschiedensten Beziehungsgeflechte neue Relationen hervorbringt und als offene Projektionsfläche einen unabschließbaren Prozess von Bedeutungen produziert. Dieser Status stattet es mit Erzeugerqualitäten aus: Es bringt sich performativ mit seinem Produzenten hervor. In diesem Sinne kann die Antwort Duchamps

²²⁹ »Das Merkwürdige beim Ready-made ist, dass ich nie fähig war, zu einer Definition oder Erklärung zu gelangen, die mich voll befriedigt« (Duchamp [1961] 1992 a: 120).

²³⁰ »Ich habe versucht – ich will nicht behaupten, es sei mir gelungen –, zu einer Aufhebung der Idee des Geschmacks oder der Idee der Attraktivität, die man im etymologischen Sinn ästhetisch nennen kann, zu gelangen.« (Marcel Duchamp [1966] in einem Interview mit Pierre Cabanne. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 192-195, hier: 194). Nimmt man dieses Zitat ernst, so ist daraus zu lesen, dass sich Duchamp einer Prämisse im Zusammenhang mit der Indifferenz sehr wohl bewusst ist: Die Produktion der Ready-mades muss beschränkt sein, da sie sonst ein Forum für die Ausbildung eines Stils oder persönlichen Geschmacks bietet. So sucht er, jegliche nachvollziehbare Wiederholung bei der Schaffung eines Ready-mades zu vermeiden. Die Indifferenz, die Duchamp für die Auswahl der Ready-mades einfordert, richtet sich gegen den ästhetisierenden Geschmack eines bürgerlichen Kunstbegriffs. Ganz entgegen der Forderung Duchamps, dass die Ready-mades sich jeglicher nachvollziehbarer Auswahlkriterien oder gar so etwas wie Geschmack enthalten sollen, damit sie funktionieren können, versuchte Arturo Schwarz, die Ready-mades in Rubriken einzuteilen. Er fertigte darüber hinaus Repliken der verschollenen Ready-mades an, wobei er beispielsweise den FONTAIN von einem Mailänder Keramiker nach einem Originalfoto gießen liess. So entstand eine Skulptur, die ein am Fließband hergestelltes Objekt imitierte. Duchamp autorisierte diese Repliken und dürfte seinen Spass an dieser Umkehrung der eigentlichen Vorgehensweise gehabt haben.

auf die Frage, wie er ein Ready-made wähle, gelesen werden: »*Es wählt gewissermaßen Sie aus.*«²³¹

Eine weitere Dimension der vom TRÉBUCHET produzierten irreduziblen Instabilitäten ergibt sich aus dessen Wortsinn, der übersetzt >Falle< und im Bereich des Schachspiels >Bauernopfer< bedeutet.²³² Mit dem Bauernopfer wird dem Gegenspieler zunächst die Position des sicheren Vorteils suggeriert, um ihn durch den minimalen Gewinn einer Figur in die Falle zu locken. Bei Duchamps Ready-made-Konzeption besteht die Falle aber nicht darin, das Gegenüber auf dem Spielfeld in die Irre zu führen, sondern die Opposition von Schwarz und Weiß selbst aufzuheben. Diese Aufhebungsbestrebungen durchziehen das gesamte Schaffen von Marcel Duchamp, dem eine der zahlreichen Legenden, die sich um sein Leben etabliert haben, nachsagt, dass er die Produktion von Kunst zugunsten des Schachspiels aufgegeben habe. Dass die Kategorien von Leben und Kunst so nicht zu trennen sind, ist aus seinem Einspruch gegen diese Art von Simplifizierungen herauszulesen:

»Ich habe nie die Malerei zugunsten des Schachs aufgegeben, das ist eine Legende. Aber so ist das immer! Nur weil ein Mensch mit Malen anfängt, heisst das noch lange nicht, dass er fortfahren muss zu malen. Er ist nicht einmal gezwungen, es aufzugeben. Er tut es einfach nicht mehr, so wie einer keine Omelettes macht, wenn er Fleisch lieber hat.«²³³

Künstler zu sein oder die Kunst aufzugeben, dieser Dualismus existiert für Duchamp deshalb nicht, weil er die oppositionell besetzten Kategorien nicht akzeptiert und nicht etwa, weil er das Bekenntnis scheut. Im Zusammenhang mit den Ready-mades bedeutet dies, dass während sich der Betrachter noch auf dem Feld der Kunst wähnt, sich Duchamp nicht einmal auf die Art des Spiels selbst festlegen lässt.²³⁴ Wie die Frage nach seinem Status als Künstler ist auch der Status des Ready-mades instabil gehalten. Hat der Betrachter das sichere Gefühl, die Figur Ready-made auf dem Feld der Kunst vereinnahmt zu haben, schaut Duchamp diesem Spielzug mit großem Interesse zu, denn danach befragt, ob er den Akt, ein Ready-made zu

²³¹ Duchamp/Stauffer (1963) 1992 b: 155

²³² Der Begriff stammt von dem Verb >trébucher< ab, das auf Deutsch soviel wie >stolpern< und, im übertragenen Sinn, >das Versagen des Gedächtnisses< bedeutet.

²³³ Duchamp (1960) in einem Interview mit Alexander Libermann. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 86-87, hier: 86

²³⁴ Im Französischen heisst das Schachspiel >Échecs<, was auch >Fehlschläge< bedeuten kann.

schaffen, für einen künstlerischen Akt halte, kann er dann erwidern: »Das würde ich nicht sagen, nein.«²³⁵

Die Herstellung eines Ready-mades operiert mit einer Verstörung des Gegenstandes. Allen kunstwissenschaftlichen oder kunsthistorischen Interpretationen des Ready-mades jedoch ist zu eigen, dass sie versuchen, wieder einen >richtigen<, d.h. einen ungestörten Zustand herzustellen, indem sie den verstörten Gegenstand als Kunstwerk verorten und im Nachhinein als solches legitimieren.²³⁶ Auf diese Weise ist die Instabilität des Gegenstandes auf das Feld der Kunst überführt, wo dem Ready-made Deutungen zugeführt werden müssen. Es kann als eine pure Provokation im Sinne einer dadaistischen Geste gelten, die durch die Präsentation eines alltäglichen Gegenstandes in einem Museum die bürgerlichen Kunstkategorien bloßstellt. Im Sinne der Institutionskritik hingegen vermag das Ready-made den Zustand des Ausgestellt-Seins zu verdeutlichen und die Mechanismen des Wertesystems Kunst offenzulegen. Im Rahmen einer kunsthistorischen Analyse schließlich wird das Ready-made als Vorläufer der Konzept-Kunst, des Nouveau Réalisme, der Pop-Art und der Minimal Art bewertet. Egal, welcher Ansatz verfolgt wird, die Verstörung des Gegenstandes wird egalisiert, indem ihm als Kunstobjekt neue Funktionen zugewiesen werden. Das Prinzip Ready-made droht aufgrund von Vereinnahmungen als Ausdruck künstlerischer Intention im Gegensatz zu Duchamps angestrebter Indifferenz zur »Grundlage eines Stils« zu werden.²³⁷

Durch diese Deutungsmuster wird das Ready-made zum Spekulationsobjekt erster Güte. Jede dieser Interpretationen versucht, der Distraction – der durch die Betonung der Differenz produzierten Zerstreuung des Gegenstandes – entgegenzuwirken, indem sie bestimmte (Kunst-) Intentionen favorisiert. Die Kritik drängt die von Duchamp produzierte Instabilität mit Macht in die Herstellung stabiler Verhältnisse: ob nun in Form einer Anbindung an einen avantgardistischen >Ismus< oder als Hinweis auf die Verschmelzung von Kunst und alltäglichem Leben oder als

²³⁵ Duchamp/Stauffer (1963) 1992 b: 155

²³⁶ Ready-made ist ein Begriff, der die Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts umtrieb und inspirierte wie kein zweiter und den sie mit den unterschiedlichsten theoretischen Auseinandersetzungen bedachte und weiterhin bedenkt. Daniels zeigt ein beachtliches Spektrum an Interpretationen auf: »vom ontologischen Denkmodell« (Wendt, Wolf Rainer: *Ready-made. Das Problem und der Begriff ästhetischen Verhaltens, dargestellt an Marcel Duchamp*. Meisenheim am Glan 1970), »zum Geheimnisträger einer verschlüsselten Botschaft« (Zaunschirm, Thomas: *Bereites Mädchen – Ready-made*. Klagenfurt 1983), »zu einer Theorie der Malerei« (Duve, Thierry de: *Pikturaler Nominalismus*. Berlin 1987) bis »zur narzisstischen Selbstbezogenheit des Künstlers« (Schwarz, Arturo: *The complete Works of Marcel Duchamp*. Volume. I. and Third revised and expanded edition. New York 1997) (Daniels 1992: 224ff).

²³⁷ Daniels 1992: 223

philosophische Spekulation über das Wesen der Kunst. Allen Interpretationen ist gemeinsam, dass sie das von Duchamp in einem Übergang gehaltene Produkt zu verorten suchen: aus der Positionierung soll eine Position werden, aus der Strukturierung eine Struktur. Die Verstörung des Ready-mades verliert sich in der Autonomie der Kunst.

Denn das aus dem Gleichgewicht Geratene scheint sowohl für die Kunstgeschichte als auch für die Kunstwissenschaft kein hinnehmbarer Zustand zu sein und da als Kategorien nur die oppositionellen Kategorien >Kunst< und >Nicht-Kunst< im Sinne einer Ausschließungsfunktion aufgerufen werden, findet die Ready-made-Diskussion entweder als Legitimierung als Kunstwerk und/oder als Ausweitung des Kunstbegriffs statt. André Breton definiert die Ready-mades in einem Artikel von 1934 als

»vorfabrizierte Objekte, die die Würde eines Kunstwerkes erlangt haben durch die Wahl des Künstlers.«²³⁸

Breton thematisiert bereits zu diesem frühen Zeitpunkt der Rezeption die Schwierigkeiten einer Kategorisierung: das Ready-made ist kein Kunstwerk, erlangt aber sehr wohl die Würde eines solchen. Molderings stellt fest, dass sich Bretons Definition in ihrer ganzen Simplizität historisch durchgesetzt habe und das Verständnis von Ready-mades bis heute leite.

»Ihr [Bretons Definition, C.L.] zufolge werden die Ready-mades nicht als geistige Sinnbilder, sondern als bloße Vehikel künstlerischer Strategien begriffen, die auf die Subversion der Institution Kunst und die Demontage auch noch der letzten, für unabänderlich und absolut gehaltenen Kunstkriterien hinauslaufen.«²³⁹

Die vereinfachte Gleichung >Ready-made = Kunstwerk< geht demnach nicht reibungslos auf. Die Tatsache aber, dass ein Künstler Alltagsobjekte als Ready-mades ausgewählt hat, scheint zwangsläufig dazu zu führen, dass sie auf das Feld der Kunst gestellt und – wegen des daraus resultierenden Legitimationszwanges, Kunstwerk zu sein – als Erweiterung des Kunstbegriffs diskutiert werden.

Diese Einschätzung des Phänomens – die Grundannahme, dass Ready-mades Kunstwerke seien – durchzieht die Forschungsliteratur bis in die Gegenwart. Auch

²³⁸ Breton, André: Phare de la Mariée. In: *Minotaure*, Nr. 6, Paris Winter 1934-1935; deutsche Übersetzung zitiert nach: Lebel, Robert: *Marcel Duchamp*. Köln 1962: 46

²³⁹ Molderings, Herbert: Fahrrad-Rad und Flachentrockner. Marcel Duchamp als Bildhauer. In: Berswordt-Wallrabe, Kornelia von (Hrsg.): *Marcel Duchamp Respirateur*. Schwerin 1995: 119-144, hier:119

wenn die unterschiedlichsten Aspekte behandelt werden, gleichen sich die Interpretationen darin, dass das Ready-made auf der Seite der Kunst verortet wird – womit sie lediglich den Diskurs des >versus< bedienen, der das moderne abendländische Denken strukturiert. Einige Beispiele aktueller Texte zu den Ready-mades sollen einen kurzen Einblick in die bis in die Gegenwart reichende wissenschaftliche Handhabung geben. Stefan Germer beispielsweise scheidet die Anteile des Ready-mades an Nicht-Kunst – sie seien nicht »*einzigartig*« oder »*handgefertigt*« und »*kannten weder den sinnlichen Reiz der Malerei noch die geniale Hand des Meisters*«, verzichteten also auf »*Unikat, Meisterschaft und die Figur des Autors*« – von den Kunst-Anteilen – der künstlerische Akt liege »*allein in der Auswahl, durch die eine Festlegung getroffen wurde, aber kein Kunstwerk geschaffen*« – um daraus zu schließen:

»*Mit seiner Hilfe wurde Kunst entmaterialisiert: sie hatte kein dingliches Substrat mehr und kannte deshalb weder Verkaufswert noch Aura. Duchamp hielt also an der künstlerischen Arbeit fest, entzog aber deren Verwertern ihr Objekt.*«²⁴⁰

Damit spielt Germer auf die verschwundenen originalen Ready-mades an, die zu einem späteren Zeitpunkt durch autorisierte Repliken ersetzt und die als Reproduktionen der Reproduktion dem Markt wieder als Objekt zur Verfügung gestellt wurden.²⁴¹ Wichtiger in diesen Zusammenhang ist aber, dass Germer feststellt, was traditionell zur Kunst gehört und was nicht und dem Ready-made eine Ausnahmestellung bescheinigt. Zugleich jedoch spricht er ihm – ähnlich der Argumentation Bretons – einen Kunstwerkstatus zu, weil es von einem Künstler gemacht, bzw. aus künstlerischer Arbeit hervorgegangen ist. Das Ready-made sei ein Instrument zur Klärung, »*wie die Vorstellung, dass etwas >Kunst< sei, überhaupt zustande kommen kann.*«²⁴²

Dawn Ades, Neil Cox und David Hopkins gestehen beispielsweise dem Ready-made die von ihm produzierte Instabilität durchaus zu und bezeichnen seine Erscheinung als »*fragile presence between work of art and utilitarian object.*«²⁴³ Dabei benennt das

²⁴⁰ Germer, Stefan: Das Jahrhundertding. Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples. In: Zdenek, Felix (Hg.): *Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis zur Gegenwart*. Hamburg 1994: 18-59, hier: 20

²⁴¹ »*Da ich immer beengt war durch den Einmaligkeitscharakter, der gemalten Kunstwerken zuerkannt wird, sah ich hier eine von anderen vorgeschlagene Lösung für mein Bedürfnis, aus dieser Sackgasse herauszukommen und den Ready-mades die Freiheit der Wiederholung zurückzugeben, die sie verloren hatten*« (Duchamp [1967] in einem Interview mit Robert Lebel. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 221-227, hier: 224).

²⁴² Germer 1994: 19

²⁴³ Ades, Dawn/Neil Cox/David Hopkins (Hgg.): *Marcel Duchamp*. London 1999: 206

>between< den Zustand zwischen entweder dem einen oder dem anderen und keinen Zwischenzustand, denn an anderer Stelle schreibt dasselbe Autorentrio:

»It is essentially Duchamp's decision to choose whichever object he wants. It is essentially this kind of decision that any painter or sculptor has always had to make in producing an art object.«²⁴⁴

Durch die Gleichsetzung von Duchamps Entscheidung für einen bestimmten Gegenstand als Ready-made-Objekt und der Entscheidung eines jeden Malers oder Bildhauers bei der Herstellung von Kunstobjekten wird das Ready-made äquivalent zu einem Bild oder einer Skulptur. Die Argumentation fungiert als >Aufwertung< der Ready-made-Strategie >Auswahl als schöpferisches Prinzip<, wobei die Entscheidung für ein Ready-made als gleichwertig zu der Entscheidung gesetzt ist, die bei der Herstellung eines Kunstwerkes getroffen wird.

Nimmt man die Argumentationen um die Konzeption der Ready-mades unter dem Aspekt der Vereinnahmung der Ready-mades auf Seiten des Kunstwerkes kritisch in den Blick, so bieten auch verdiente und facettenreiche Ansätze wie etwa der von Juan Antonio Ramirez keine Perspektiven für eine Untersuchung, die sich für einen eigenständigen Zustand >Ready-made< angesiedelt zwischen Gegenstand und Kunstobjekt stark macht. Ramirez beispielsweise schreibt:

»We could describe them [the ready-mades; C.L.] by saying that a product which had already been produced was selected by the artist with the ambiguous aim of emphasizing its high aesthetic value, unknown until then, and also of discrediting the system consecrated as >fine art<. These are almost visual jokes.«²⁴⁵

Könnte man aus dieser Beschreibung noch lesen, dass es um eine Diskreditierung des >gesegneten< Systems der Kunst gehe, wobei jedoch die Ready-mades als visuelle Witze sich keiner Seite zuschlagen ließen, wird wenige Seiten später von Ramirez der Einfachheit halber auf die Definition des Dictionnaire abrégé du surréalisme zurückgegriffen. Spätestens hier wird deutlich, dass, wenn auch nur aufgrund purer Lust und Laune des Künstlers, das Ready-made auf das Niveau eines Kunstobjektes gehoben wird. An dieser Stelle liest sich das >Aufwertungsargument< wieder heraus, das schon bei Dawn Ades, Neil Cox und David Hopkins festzustellen war:

²⁴⁴ ebd.: 154

²⁴⁵ Ramirez, Juan Antonio: *Duchamp. Love and Death*, even. London 1998: 29

»Ready-made: an everyday object elevated to the more dignified level of an artistic object at the mere whim of the artist.«²⁴⁶

Das Ready-made ist Kunstwerk, dies zu beweisen scheint ein Hauptanliegen der Kunstgeschichtsschreibung zu sein. Ist auch ein Bewusstsein für die Sonderstellung der Ready-mades vorhanden, werden sie letztlich doch, zwecks begrifflich kaum fassbarer Alternative sowie des Verortungswunsches dieser Verstörung, der Kunstseite zugeschlagen. Aus der Verstörung des Objektes wird die Störung des Kunstwerkes, bzw. des Kunstbegriffes.

Eine Frage, die das Ready-made ebenfalls nur dann aufwirft, wenn es mit einem Kunstwerk gleichgesetzt wird, ist die nach Original und Replik. Francis M. Naumann, der die >Kunst, Kunst zu machen im Zeitalter der mechanischen Reproduktionen< am Beispiel von Duchamp untersucht, schätzt die Problematik so ein:

»With readymades, the issue of differences that exist between an original and a replica are inevitable. If a snow shovel, for example, were accepted as a work of art, it is logical to question whether or not all shovels – not only the one he selected, but those that he left behind in the hardware store – should also be considered within the same category.«²⁴⁷

Betrachtet man, wie Naumann es offensichtlich tut, die Schneeschaufel allein als das ästhetische Kunstobjekt, so kommt man bei der Rechtfertigung der Differenz der einen zu all den anderen Schaufeln in große Bedrängnis. Die Indifferenz der Auswahl, die Duchamp als Notwendigkeit zur Schaffung eines Ready-mades unablässig betont, bezieht sich aber nicht auf die Selektion der einen Schaufel aus allen Schaufeln des Eisenwarenladens oder gar der weltweiten Schaufelproduktion, sondern auf die Selektion der einen Schaufel aus *allen* Gegenständen. Dabei ist noch nicht einmal die Nähe oder Distanz des ausgewählten Gegenstandes zu einem Kunstwerk ausschlaggebend, wie die Notiz >einen Rembrandt als Bügelbrett benutzen< zu zeigen vermag.²⁴⁸ Naumann unterstellt Duchamp eine bewusste Entscheidung für eine bestimmte Schaufel getroffen zu haben und den Unterschied

²⁴⁶ ebd.: 34

²⁴⁷ Nauman, Francis M.: *Marcel Duchamp. The Art of making Art in the Age of mechanical Reproduction.* Amsterdam 1999: 19

²⁴⁸ »Ein anderes Mal, als ich die grundsätzliche Antinomie zwischen Kunst und Ready-made darlegen wollte, erfand ich ein >reziprokes Ready-made<: einen Rembrandt als Bügelbrett benutzen« (Duchamp/Stauffer [1961] 1981: 242).

zu allen anderen Schaufeln nicht offenzulegen. Duchamps Auswahl jedoch macht noch nicht einmal einen Unterschied zwischen Original und Replik:

»20 000 or 20 million reproductions won't change the fact that it is a readymade if it has been decided as such. This is the important fact [...] to differentiate between true and false – the imitated and its copy – are technical questions of utmost foolishness.«²⁴⁹

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass von der Kunstgeschichtsschreibung allzuoft eine Analogie der Kategorie Ready-made und der Kategorie Kunstwerk hergestellt wird, die letztlich zwangsläufig die Diskussion um Kunst oder Nicht-Kunst beinhaltet.

Diesem Dualismus entkommt Herbert Molderings, in dem er für die Interpretation der Werke Duchamps die Figur der Ironikerin des amerikanischen Philosophen Richard Rorty fruchtbar macht und mit ihr eine Position ins Spiel bringt, die als metastabil zu bezeichnen wäre:

»nie ganz dazu in der Lage, sich selbst ernst zu nehmen,[...] weil immer dessen gewahr, dass die Begriffe in denen sie sich selbst beschreiben, Veränderungen unterliegen; immer im Bewusstsein der Kontingenz und Hinfälligkeit ihrer abschließenden Vokabulare, also auch ihres eigenen Selbst.«²⁵⁰

Molderings folgt damit der Einschätzung François Lyotards, der im >Modell Duchamp< Unbestimmtheit, Ambiguität und Inkongruenz wirksam sieht.²⁵¹ Die Ready-mades stellen, so Molderings weiter, weniger den von Kritikern und Historikern beschriebenen tiefen Bruch im Form- und Materialdiskurs dar, sondern stehen vielmehr in der Tradition der >cosa mentale< im Sinne Leonardo da Vincis, die eine geistig und ästhetisch definierte Kunstvorstellung ins Werk setzt:

²⁴⁹ Duchamp zitiert nach Nauman 1999: 11

²⁵⁰ Molderings, Herbert: Relativismus und historischer Sinn. Duchamp in München (und Basel...) In: Museum Jean Tinguely (Hgg.): *Marcel Duchamp*. Basel 2002 :15-23, hier: 16. »Ironikerin nennt Lyotard eine Person, die drei Bedingungen erfüllt: 1) sie hegt radikale und unaufhörliche Zweifel an dem abschließenden Vokabular, das sie gerade benutzt, weil sie schon durch andere Vokabulare beeindruckt war, Vokabulare, die Menschen oder Bücher, denen sie begegnet ist, für endgültig nahm; 2) sie erkennt, dass Argumente in ihrem augenblicklichen Vokabular diese Zweifel weder bestätigen noch ausräumen können; 3) wenn sie philosophische Überlegungen zu ihrer Lage anstellt, meint sie nicht, ihr Vokabular sei der Realität näher als andere oder habe Kontakt zu einer Macht außerhalb ihrer selbst.« (Rorty, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt/Main 1992: 127 zitiert nach Molderings 2002: 15/16.

²⁵¹ ebd.:15

»Duchamp entwarf mit den Ready-mades eine Kunst, die die Übereinkünfte durchbrechende und neue Übereinkünfte setzende Tätigkeit des Künstlers selbst zum Thema machte, ebenso wie die Kontingenz der Anerkennung dieses Standpunktes durch die Gesellschaft. Er definierte die Kunst als eine Form des intellektuellen Spiels, wobei das Wort Spiel weder mit Sinnlosigkeit noch mit Beliebigkeit zu verbinden ist. Vielmehr ist es ein Mittel, den Sinn zu schärfen für die Relativität und Kontingenz allen Denkens und Handelns, für die Tatsache, dass alle Wahrheiten Fiktionen sind, dass es nichts Absolutes, Festes, ewig Bleibendes gibt – weder in der Kunst noch auf einem anderen Gebiet des Denkens.«²⁵²

Wie schwierig es ist, die Festschreibung in Dualismen zugunsten einer >Possibilität< aufzugeben, zeigt dann aber die Schlussfolgerung Molderings:

»Gebrauchsgegenstände werden Kunstwerke, Kunstwerke werden Gebrauchsgegenstände.«²⁵³

Was aber geschieht, wenn man die Ready-mades weder als Kunstwerk noch als (Gebrauchs-) Gegenstand betrachtet? Welche Fragen muss man stellen, wenn man den eigenständigen Zustand des Gegenstandes als Ready-made als solchen wahrnehmen möchte? Die bisherige Forschung stellt die Frage danach, was beispielsweise den Kleiderhaken als Gebrauchsgegenstand vom Kleiderhaken als Ready-made/Kunstwerk unterscheidet, anstatt, ausgehend von der Differenz der Kategorien >Ready-made< und >Kunstwerk<, die Frage zu vervielfältigen in a) Was unterscheidet den Kleiderhaken als Gebrauchsgegenstand vom Kleiderhaken als Ready-made? und b) Was unterscheidet den Kleiderhaken als Ready-made vom Ready-made als Kunstwerk? Dass Duchamp in Interviews nie die von ihm ausgewählten Gegenstände als Kunstwerke bezeichnet hat, sondern stets nur als Ready-mades, wurde und wird noch immer von der Kunstgeschichtsschreibung geflissentlich übersehen. Über das Fahrrad-Rad ist beispielsweise stellvertretend für alle Ready-mades zu lesen: *»Ich wollte der Lust, Kunstwerke zu schaffen, ein Ende setzen.«²⁵⁴* Nimmt man Duchamps Aussage ernst, liegt dem Ready-made keine Gegenstand-Kunstwerk-Dichotomie zugrunde, sondern es existieren drei verschiedene Zustände des Objektes: der Zustand der Störung des Gebrauchsgegenstandes, der Zustand der Verstörung Ready-made und schließlich der

²⁵² ebd.: 20.

²⁵³ ebd.: 20.

²⁵⁴ Duchamp (1966) in einem Interview mit Otto Hahn. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 200-207, hier: 206

Zustand der >Entstörung< als Kunstwerk. Die Wahrnehmung des Gegenstands als Ready-made findet ohne Einbeziehung der Öffentlichkeit statt. Sie ist eine private Angelegenheit von Auswählenden und Ausgewähltem. Die Transformation vom Ready-made zum Kunstwerk dagegen ist eine Transsubstantiation, die ohne eine Öffentlichkeit, ohne die Kunstgläubigen, nicht möglich ist.

Einer der wenigen Interpreten, die versuchen, der Instabilität der Ready-made-Konzeption konsequent Rechnung zu tragen, ist Dieter Daniels, der in seiner 1992 erschienenen Duchamp-Monographie der Untersuchung der Ready-mades die Arbeitsnotiz Duchamps »Kann man Werke machen, die nicht >Kunst< sind?«²⁵⁵ voranstellt. Diese paradoxe Frage weicht die Opposition von Kunst und Nicht-Kunst auf und suggeriert die Existenz eines Zustandes jenseits dieser gegensätzlichen Kategorien:

»Duchamp will [...] weder Kunst noch Antikunst machen, sondern etwas drittes, das indifferent ist gegenüber allen ästhetischen Kategorien und für das er später manchmal auch den Begriff A-Kunst verwendet.«²⁵⁶

Das Folgende zeigt die Schwierigkeiten, die entstehen, wenn die in der Verschiebung enthaltene »Radikalität von Duchamps Grenzoperation«²⁵⁷ in ihrer besagten Radikalität fortzuschreiben ist, und dass auch Daniels letztlich die oppositionell besetzten Kategorien nicht in aller Konsequenz hinter sich lassen kann.

In seiner Monographie *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte* rollt Daniels die Rezeption des Phänomens >Ready-made< auf. Er widerspricht der gängigen Einschätzung, das Wesentliche am Ready-made sei, dass es ausgestellt werde und dass ein nicht ausgestelltes Ready-made undenkbar sei.²⁵⁸ Zur Widerlegung dieser weit verbreiteten Annahmen, unterzieht er die Wirkungsgeschichte des Ready-mades einer kritischen historischen Überprüfung und belegt beispielsweise anhand des Fahrrad-Rades, dass die Ready-mades zur Zeit ihrer Entstehung kaum bekannt und selten ausgestellt wurden.²⁵⁹ Mit der Absage an die gebräuchliche Lesart vom Experiment Ready-made als rein institutionskritischer Attitüde attestiert er sich selbst einen Sinneswandel, denn die

²⁵⁵ Daniels 1992: 166. Die Duchampsche Notiz findet sich in der WEISSEN SCHACHTEL und lautet »Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas >d'art?« (Duchamp/Stauffer 1981: 125)

²⁵⁶ Daniels 1992: 69

²⁵⁷ Das Fahrrad-Rad ist 1951 erstmals als von Duchamp autorisierte Replik in einer Ausstellung gezeigt worden, existiert aber seit 1913 schon als Ready-made (ebd.: 216).

²⁵⁸ ebd.: 167 ff

auf die griffige Formel >Bedeutungswechsel durch Kontextwechsel< zu bringende Behauptung bezüglich der Funktion des Ready-mades vertritt Daniels selbst noch 1984 in einem im Kunstforum erschienenen Aufsatz.²⁶⁰

Ausgehend von Duchamps Notiz »*Kann man Werke machen, die nicht >Kunst< sind?*« hinterfragt Daniels erstmals die oppositionellen Kategorien Kunst und Nicht-Kunst im Zusammenhang mit dem Ready-made. Da alle bisherigen kunsthistorischen Interpretationen darauf abzielen, einen vorgefertigten Gegenstand als Kunstwerk zu legitimieren, zeigt sich für Daniels die Notwendigkeit, den Gegenstand in seinen Zustand als Ready-made zurückzuführen und anzunehmen. Im Sinne der oben angesprochenen dreigeteilten Zustandsbestimmung gilt es, seiner Meinung nach, sich von der Einschätzung zu verabschieden, dass erst der Kunstkontext das Ready-made ermögliche, wobei er sich auf die Aussage Duchamps beruft, die Ready-mades als rein privates Experiment betrachtet zu haben, ohne zu erwägen, sie jemals auszustellen.²⁶¹ Diese Aussage widerlege, so Daniels weiter, dass ein nicht ausgestelltes Ready-made ein ordinärer Gegenstand bleibe. Dies führt ihn zu der These: Ein Ready-made existiert auch dann, wenn es nicht öffentlich ausgestellt ist. Darüber hinaus spitzt Daniels den Argumentationsstrang noch einmal zu, indem er Duchamps Aussage ernst nimmt und behauptet, dass ein Ready-made bereits im privaten Lebensraum in Form eines Experimentes ohne Zutun der Ablehnung oder Anerkennung eines Publikums existiere.²⁶²

Nach der Ausblendung der Kategorie Kunstwerk konzentriert sich Daniels auf die Frage, wie der Gegenstand zum Ready-made wird und wie diese private Transformation funktioniert. Er stellt Indifferenz und Zufall als wesentliche Bestandteile dieses Prozesses heraus und grenzt diese gegen traditionelle künstlerische Gestaltungsmethoden ab. Das Ready-made-Prinzip sei keine neue Technik der Hervorbringung neuer Werke oder ästhetischer Effekte, sondern eine

²⁵⁹ ebd.: 225

²⁶⁰ Daniels, Dieter: Marcel Duchamp – die richtige Ausstellung zur falschen Zeit? In: *Kunstforum*, Bd. 73-74, Juni-August 1984: 291-293, hier: 293. Dass er der institutionskritischen Deutung ebenfalls den Vorzug gegeben habe, darauf weist Daniels bereits selbstkritisch hin.

²⁶¹ »*In der Tat waren sie [die Ready-mades, C.L.] ein ganz privates Experiment, von dem ich niemals dachte, dass es öffentlich gezeigt würde*« (Duchamp zitiert nach Daniels 1992: 170). Daniels recherchiert die ersten Ausstellungen von Ready-mades 1916, die jedoch keine Reaktion der zeitgenössischen Kritik nach sich ziehen: In den Bourgeois Galleries hängt Duchamp drei Ready-mades an einen Kleiderständer, die offensichtlich vom Publikum ignoriert und weder als Kunst noch als Ready-mades, sondern eher als vergessene Gegenstände wahrgenommen werden und im selben Jahr stellt er in der Montross Gallery das Ready-made PHARMACIE aus, ein Kunstdruck einer Winterlandschaft, der als Druck, jedoch nicht als Ready-made Beachtung findet (ebd.: 172 ff).

²⁶² ebd.: 208

Betrachtungsweise: eine Form von Findung trete an die Stelle der Erfindung.²⁶³ Dabei ist weniger von Belang, ob die Wahl des Gegenstandes durch das Zufallsprinzip erfolgt und der erwählte Gegenstand dann einer neuen Sichtweise zugeführt wird, oder ob die zufällige Findung einer neuen Sichtweise auf einen Gegenstand diesen zum Ready-made kürzt. Für Daniels ist es vielmehr wichtig, die Findung als neues Prinzip einer veränderten Kreativität herauszustellen. So gesehen basiere das Ready-made auf der Handlung >Betrachten und Auswählen< und entspräche als Methode dem Modus der Rezeption:

»Der Modus der Rezeption – Betrachten und Auswählen – wird durch das Ready-made zum Modus der Produktion erhoben. Der Künstler wechselt die Seite, er wird vom Schöpfer zum Betrachter, der – statt etwas Neues zu schaffen – eine neue Sichtweise für etwas schon Vorhandenes findet.«²⁶⁴

Der Wechsel des Künstlers von der Seite der Produktion zur Seite der Rezeption ist – so Daniels – nicht nur Charakteristikum des Ready-mades, sondern sogar Bedingung für seine Genese. Mit dieser Formel, die den Modus der Rezeption – Betrachten und Auswählen – zum Modus der Produktion erhebt, suggeriert Daniels eine klare Trennbarkeit der beiden Modi. Dabei unterschlägt er nicht nur die Nennung der Modi der Produktion – was die angebliche Differenz verschleiert –, sondern er übersieht, dass die Tätigkeiten >Betrachten und Auswählen< immer schon zur Produktion gehören. Welche Handlungen, muss man sich an dieser Stelle zwangsläufig fragen, gehören zum Modus der Produktion, wenn nicht >Betrachten und Auswählen<?

Die Arbeitsnotiz *»Kann man Werke machen, die nicht >Kunst< sind?«* hat Daniels selbst als Grenzoperation Duchamps bezeichnet. Damit bescheinigt er dem Künstler eine Auseinandersetzung mit oppositionellen Kategorien in Form von Übertretungen und Verknüpfungen jenseits einer geläufigen Trennung. Die angesprochene Disjunktion Kunst/Nicht-Kunst verhandelt Daniels unter Zuhilfenahme von Produktion und Rezeption. Er unterstellt Duchamp die Aufhebung der Grenze zwischen diesen Modi, indem der Modus der Rezeption dem Produzenten zugeschlagen wird. Um das Ready-made als Werk, das nicht Kunst ist, zu fassen, braucht er die Kategorie der Öffentlichkeit, denn die Grenze zwischen Künstler und Betrachter entfällt nur dann, wenn das Ready-made im Rahmen eines privaten Experiments ausschließlich vom Künstler produziert und rezipiert wird. Der Künstler

²⁶³ ebd.: 211

wird Produzent und Rezipient in Personalunion und als solcher mit Allmacht über das Werk ausgestattet.

Der Künstler »kann es [das Ready-made, C.L.] beachten oder negieren, sich daran erinnern oder es vergessen – und davon wird das Schicksal des Stücks abhängen. Ein Ready-made kann nicht gegen den Willen des Künstlers von anderen Künstlern entdeckt werden – der Künstler muss es den Betrachtern zeigen. Das Ready-made überträgt also modellhaft die Macht des Betrachters auf den Künstler, es verschiebt die Grenze zwischen Künstler und Kunst, zwischen privatem Schaffen und öffentlichem Zeigen, zugunsten des Künstlers. Nur so können Werke entstehen, die nicht Kunst sind – die nicht gegen den Willen des Künstlers als Kunst betrachtet werden können.«²⁶⁵

Genau mit der Findung überhaupt einer Lösung ist Daniels dem Duchampschen >Bauernopfer< selbst in die Falle gegangen. Dies zeigt, wie weitreichend die Verschiebungen – die »Radikalität von Duchamps Grenzoperation[en]«²⁶⁶, wie Daniels sie selbst benennt – sind. Um den Preis einer Lösung sind hier auf Dauer instabil zu haltende Prozesse rückgeführt in stabile Positionen.

Wie schon anhand der zahlreichen kunsthistorischen Interpretationen des Phänomens Ready-made gezeigt, zieht eine Festschreibung auf eine Lösung andere, die Instabilitäten restabilisierende Festlegungen nach sich. An der Stelle, an der Daniels zu wissen glaubt, was das Ready-made sei – nämlich ein privates Fetischobjekt des Künstlers – beginnt die mühsam aufrechtzuerhaltende Strukturierung einer Struktur bzw. der Prozess der Positionierung einer Position zu weichen.²⁶⁷ Um das Ready-made im »Halbdunkel der Privatheit«²⁶⁸ des Künstlers verorten zu können, muss Daniels die Kategorie der Öffentlichkeit ins Spiel bringen. Damit erhofft er sich, zeigen zu können, was den Modus des Betrachtens und Auswählens eines Ready-mades vom Modus des Betrachtens und Auswählens eines Kunstwerkes unterscheidet. Bei der Transformation vom Gegenstand zum Ready-made, die darin besteht, eine neue Sichtweise zu entwickeln, überträgt er die Macht des Betrachters über das Objekt – es beachten oder negieren, sich daran erinnern

²⁶⁴ ebd.: 213

²⁶⁵ ebd.: 214/215

²⁶⁶ ebd.: 216

²⁶⁷ »Es geht eben beim Ready-made nicht um die öffentliche Aufmerksamkeit, die Ablehnung oder Anerkennung des Publikums. Der eigentliche Ort der Ready-mades ist der private Lebensraum, die Wohnung, das Atelier, nicht der öffentliche Raum des Museums oder der Ausstellung« (Daniels 1992: 208). Wetzel bestätigt Marcel Duchamps Bewusstheit darüber, dass die »Ready-mades schnell zu Fetischen des Kunstbetriebes werden« (Wetzel, Michael: *Die Wahrheit nach der Malerei*. München 1997: 147). Das Prinzip >Fetisch< bei Daniels entbehrt für den Künstler allerdings des Moments der Obsession.

²⁶⁸ Daniels 1992: 217

oder es vergessen – auf den Künstler. Die Gleichung, die am Ausgangspunkt die oppositionellen Kategorien Künstler versus Betrachter und Privatheit versus Öffentlichkeit aufführt, verändert er für das Prinzip Ready-made dahingehend, dass auf der einen Seite die Öffentlichkeit positioniert ist, die zwangsläufig das Objekt als Kunst betrachtet und auf der anderen Seite sich ein mit hermeneutischer Deutungsautorität ausgestatteter Betrachter mit dem Künstler paart, die in Personalunion autonom über das >Schicksal des Stücks< entscheiden können. Den dem System Ready-made immanenten Reibungen – nicht beantwortbare Fragen nach dem Status des Ready-mades und nach dem des Künstlers, nach der Differenz von Rezeption und Produktion, nach öffentlichem Zeigen und privatem Schaffen etc.– versucht Daniels beizukommen, indem er die Voraussetzungen neu positioniert. Mit der Festschreibung des Ready-mades als privatem Fetischobjekt und des Künstlerstatus‘ als omnipotenter Sinnautorität bestätigt er gerade die traditionell besetzten Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst, die er eigentlich aufgehoben wissen wollte. Es geht Duchamp nicht um die Auflösung von Gegensätzen, denn die Art, wie er Oppositionen handhabt, zeichnet sich vielmehr dadurch aus, sie gleichzeitig einzunehmen. Daniels Suche nach dem von Duchamp manchmal als A-Kunst bezeichneten Zustand, nach einem Dritten, außerhalb der Kategorien Gelegenen scheitert letztlich an den in diese Argumentation eingebrachten, das abendländische Denken strukturierenden binären Oppositionen.²⁶⁹

Diese permanente Verschiebungsarbeit ist kaum leistbar, ist doch immer wieder ein Zurückfallen in Deutungsmuster Kunst- Nicht-Kunst zu beobachten. So ist diese Dichotomie konstituierender Bestandteil der Kunstgeschichtsschreibung, die Duchamp folgerichtig die Absicht der Zerstörung von Kunst durch die Ready-mades unterstellt.²⁷⁰ Wie zur Bestätigung dieses Vorwurfs kann folgende Aussage Duchamps gelten:

²⁶⁹ Angesichts Daniels‘ Positionierung der unentscheidbar gehaltenen Ready-mades macht es wenig Sinn, mit Duchamp herauszustellen, dass jeder und nicht nur der Künstler ein Ready-made herstellen könne (Duchamp/Stauffer [1959] 1992: 75) und dass dabei »die Idee des Betrachtens« (Duchamp (1967) in einem Interview mit Philippe Collin. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 227-231, hier: 228) völlig verschwinde – was letztlich auch die Argumentation von Daniels unterlaufen würde.

²⁷⁰ Als besonders skandalträchtiges Beispiel dient dafür Duchamps Versuch, ein mit FONTAIN betitelt und von einem R. Mutt signiertes Pissoir in einer Ausstellung der Society of Independent Artists 1917 in New York zu zeigen. Das erklärte Ziel der Organisatoren war, jedem Künstler, nach Entrichten einer geringen Aufnahmegebühr, die juryfreie Möglichkeit zu eröffnen, ein oder zwei Arbeiten auszustellen. Als sich die Verantwortlichen gegen die von ihnen festgelegten Statuten dazu entschlossen, FONTAIN nicht auszustellen, trat Duchamp, der das Ready-made unter dem Pseudonym R. Mutt eingereicht hatte, von dem Organisationskomitee zurück.

»Die Tatsache, dass sie [die Ready-mades, C.L.] jetzt mit derselben Verehrung betrachtet werden wie Kunstobjekte, bedeutet wahrscheinlich, dass es mir nicht gelungen ist, das Problem des Versuchs einer völligen Abschaffung von Kunst zu lösen.²⁷¹

Mit der Rede von Problemen, die es zu lösen gelte, suggeriert Duchamp, dass es bei dem Experiment Ready-made tatsächlich darauf ankommen könnte, die Kunst abzuschaffen. Als Strategie des Bauernopfers eingeschätzt, muss diese provokante These auf die darin enthaltenen Grenzoperationen hinterfragt werden. War die Abschaffung von Kunst je Ziel von Marcel Duchamp? Kann man das Prinzip >Kunst< mit Mitteln der Kunst abschaffen? Ist das Prinzip >Kunst< etwa mit dem Prinzip >Ready-made< auszuhebeln? Ist das Ready-made Teil der Kunst oder der Nicht-Kunst?

Zumindest die >Abschaffung< der Kunst als Kunstbetrieb hält sich nach wie vor als Unterstellung, indem Duchamp vorgeworfen wird, er spiele mit der Institution Museum und gebe sie der Lächerlichkeit preis, indem er unsinnige Dinge ausstelle und für Kunst erkläre.²⁷² Diese Sichtweise geht von folgenden Prämissen aus: dass einerseits Duchamp selbst die Ready-mades für Kunst erklärt habe und dass andererseits die Kunst mit Mitteln der Kunst zerstört werden könne. Ersteres war, wie bereits gezeigt, nie der Fall, und letzteres beschreibt eine Konstruktion, bei der Aggressor und Angegriffener dieselben Strukturen aufweisen, was die Voraussetzungen zu einer Zerstörung unterläuft, denn Pro und Kontra sind Seiten ein und derselben Medaille: Ein Atheist, d.h. ein Ungläubiger, ist also ein genauso religiöser Mensch wie ein Glaubender, denn beide Kontrahenten sind im gleichen System des Glaubens gefangen. Ebenso ist der Anti-Künstler absorbiert vom System Kunst und sowohl Künstler als auch Anti-Künstler befinden sich weiterhin innerhalb des Kunstkontextes.²⁷³

²⁷¹ Duchamp/Stauffer (1963) 1992 b: 155

²⁷² Die Theorie, dass es sich bei den Ready-mades um eine Geste der Provokation, d.h. um reine Institutionskritik handle, fand große Verbreitung. Peter Bürger schreibt in seiner *Theorie der Avantgarde*, stellvertretend für viele andere hier zitiert: »Damit [mit den signierten Ready-mades, C.L.] wird die Vorstellung vom Wesen der Kunst, wie sie sich seit der Renaissance herausgebildet hat, als individuelles Schaffen einmaliger Werke provokativ in Frage gestellt; der Akt der Provokation selbst nimmt die Stellung des Werks ein. [...] Duchamps Provokation richtet sich gegen die gesellschaftliche Institution Kunst überhaupt; insofern das Kunstwerk zu dieser Institution gehört, gilt der Angriff auch ihm« (Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main 1974: 77).

²⁷³ »I am against the word >anti< because it's a bit like atheist, as compared to believer. And an atheist is just as much of a religious man as the believer is, and an anti-artist is just as much of an artist as the other artist. Anartist would be much better, if I could change it, instead of anti-artist. Anartist, meaning no artist at all. That would be my conception. I don't mind being an anartist« (Schwarz ³1997: 33). Dieses Interview ist in englischer Sprache gegeben worden und hier auch in der Originalsprache zitiert, um auf die Homophonie von >an-artist< und >anarchist< hinweisen zu können.

Roland Barthes eröffnet dem Künstler, der die Kunst zerstören möchte, genau drei Alternativen: Erstens könne er »zu einem anderen Signifikanten übergehen«, also den Kunstbereich wechseln und beispielsweise vom Maler zum Cineasten werden, um dann von der anderen Disziplin aus kritische Diskurse über die Malerei zu führen. Das habe zur Folge, dass die Kunst auf die Kritik reduziert werde. Zweitens könne er sich der Theorie verschreiben und nur noch »von einem moralischen Ort reden«. Das habe zur Folge, dass die Sprache von jeglicher Sinnlichkeit gereinigt sei. Oder, als dritte Möglichkeit, bietet Barthes an, »sich endlich schlicht und einfach selbst auf[zu]geben, zu schreiben auf[zu]hören, den Beruf [zu] wechseln, die Begierde.«²⁷⁴ Letzteres bedeute für den Künstler, dass er sich außerhalb der Kunst begeben müsste. Die Zerstörung des Kunstdiskurses sei kein dialektischer Term, das die beiden Oppositionen zu einer Synthese verschmelze, sie sei ein semantischer Term, das mit eben diesen Oppositionen operiere:

»somit ist die Zerstörung der Kunst lediglich zu den paradoxen Formen verurteilt (denen, die buchstäblich gegen die doxa gerichtet sind): die beiden Seiten des Paradigmas kleben letztlich wie Komplizen aneinander: es gibt eine strukturelle Übereinstimmung zwischen den angreifenden und den angegriffenen Formen.«²⁷⁵

Kunst und Nicht-Kunst kleben wie Glaubender und Atheist, wie Signifikant und Signifikat, wie Künstler und Anschauer, wie die Vorder- und Rückseite eines Blattes Papier aneinander, wechselseitig aufeinander angewiesen. Wird die eine Seite des Blattes beschnitten, wird auch die andere Seite in Mitleidenschaft gezogen. Anhand der Notiz Duchamps »Kann man Werke machen, die nicht >Kunst< sind?« können die Ausmaße des Dilemmas erahnt werden.

Wenn Duchamp nun nicht auf die Zerstörung der Kunst aus ist – was, wie gerade dargelegt, als solches ein vergebliches Unterfangen ist – was bezweckt er dann? Die Reduktion des Status von Duchamp auf Künstler oder Anti-Künstler und seiner Arbeiten auf die Frage >Kunst oder Nicht-Kunst?< verfehlt völlig, dem Versuch von Verschiebungen auf die Spur zu kommen, die seinem Denken und seinen Arbeiten inhärent sind. Wie vor allem an der Lektüre des Essays *Der kreative Akt* zu zeigen sein wird, ist er interessiert an einem Prozess des >Trans<, im Sinne eines >Jenseits von<. So setzt er der Zwangslage, die eine Entscheidung Für oder Wider als

²⁷⁴ Barthes (1973) ⁷1992: 81

²⁷⁵ ebd.: 81/82

nichtentscheidbar kennzeichnet, kurzerhand die Nichtexistenz entgegen – wobei inexistent das Gegenteil von existent ist und >nichtexistent< dieselbe vage zu haltende, nicht oppositionell angelegte Konstruktion wie >nicht Kunst< bezeichnet.²⁷⁶ Der, dem die Auswahl zwischen zwei gegensätzlichen Setzungen abverlangt wird, entzieht sich durch Nichtexistenz. Damit erreicht Duchamp eine Außerkraftsetzung der Oppositionen, ohne sie zu zerstören – ein Versuch, der auch an Derridas doppelten dekonstruktiven Schritt erinnert: Mit der Umkehrung hierarchischer Oppositionen etabliert das dekonstruktive Denken einen >Quasi-Begriff<, der nicht mehr innerhalb des alten Gegensatzpaares funktioniert. Eine solche Art des Vorgehens benennt Barthes mit dem Begriff der »subtilen Subversion«:

»Umgekehrt verstehe ich unter subtiler Subversion diejenige, die nicht direkt auf Zerstörung aus ist, dem Paradigma ausweicht und ein anderes Term sucht: ein drittes Term, das jedoch kein Term der Synthese ist, sondern ein exzentrisches, noch nie dagewesenes Term.«²⁷⁷

Das dritte Term bezeichnet das aus dem Zentrum Gerückte, außerhalb Gelegene. Zugleich markiert es als nie Dagewesenes keinen bestimmbar Ort jenseits der Grenze, denn ein solcher würde die Erfüllbarkeit einer letztlich begründbaren Sinnsuche in Aussicht stellen. Duchamp markiert diesen Ort jenseits der Oppositionen als nichtexistent, in dem Sinne, dass eine solche Position nicht einnehmbar ist. Das dritte Term ist nur in der immerwährenden Positionierung, in der Einbeziehung der Grenzerfahrungen als Arbeit, als Produktion erfahrbar. Es ist nicht statisch, sondern ohne Unterlass in Bewegung, nie verortbar und hält somit die Verschiebungen in Gang. Als beständiges Unterwegssein und unablässige Durchquerung ist es eine Passage ohne Hoffnung auf ein Ankommen. Für die Ready-mades bedeutet das: Sie sind keine zählbaren Objekte und allein aus ihrem materiellen Produkt nicht zu unterscheiden von a) einem Gegenstand und b) einem Kunstobjekt. Das Ready-made ist, wie Barthes es für den Text konstatiert, ein »methodologisches Feld [...] und existiert nur im Zugriff eines Diskurses.«²⁷⁸

²⁷⁶ Duchamp antwortet in einem Interview von 1963 auf die ihm oft gestellte Frage, ob er ein Anti-Künstler sei: »Nein, nein, das Wort >anti< ist mir ein bisschen lästig, weil, ob Sie nun anti sind oder pro, es zwei Seiten von ein und derselben Sache sind. Und ich wäre lieber völlig – ich weiss nicht, was Sie dazu sagen – nichtexistent, als dafür oder dagegen zu sein« (Duchamp/Stauffer (1963) 1992 b: 155).

²⁷⁷ Barthes (1973)⁷1992: 82. Als Beispiel einer subtilen Subversion gilt für Barthes Bataille, der der Schamhaftigkeit nicht die sexuelle Freiheit entgegenhalte, sondern das Lachen.

²⁷⁸ Barthes (1971) 1998: 1162

Wie sieht ein solcher Zugriff des Diskurses als Existenzbedingung eines Ready-mades aus? Dem Werk bestätigt Barthes eine materielle Präsenz, die man in Händen halten könne, der Text dagegen »hält sich in der Sprache«.²⁷⁹ Dasselbe gilt für das Verhältnis von Kunstwerk und Ready-made: Ersteres definiert sich über seine materielle Präsenz, letzteres ist ausschließlich im Vollzug einer Versprachlichung existent. In welcher Weise kommt hier, scheinbar unvermittelt, im Zusammenhang mit dem Ready-made die Sprache zum Tragen?²⁸⁰ Dass die Differenz vom Kleiderhaken als Ready-made und vom Kleiderhaken als Ready-made/Kunstobjekt nicht an der formalen Erscheinung festzumachen ist, sondern allein in der Betrachtungsweise liegt, ist anhand des TRÉBUCHET bereits durchgespielt worden. Laut Barthes gilt für das Verhältnis von Werk und Text, dass »Werke von Texten materiell absondern zu wollen, ein vergebliches Unterfangen«²⁸¹ sei: ihre Differenz liege allein in der unterschiedlichen Lektüre. Ebenso erschließen sich die divergenten Zustände des Kleiderhakens nur über eine veränderte Betrachtungsweise, die einer veränderten Leseweise des Gegenstandes entspricht.²⁸² Um den Kontext der Eucharistie zu bemühen: Es verhält sich wie die Oblate nach der Weihung zur Hostie, die materiell unverändert eine Oblate bleibt. Die eigentliche Transsubstantiation eines Stückes Brot zum >wahrhaftigen< Leib Christi liegt

²⁷⁹ ebd.: 1162

²⁸⁰ Steiner weist darauf hin, dass das Phänomen der Sprache Duchamps Arbeiten durchgängig durchzieht: »Die Bedeutsamkeit der Sprache muss bei der Duchamp-Rezeption im Auge behalten werden. Egal ob er Objekte herstellt oder Ready-mades ausstellt, ob er an optischen Instrumenten oder an einer Methode des Endspiels beim Schach arbeitet: die Sprache – und allgemeiner gesprochen – die Theorie bilden immer das Herzstück in Duchamps Œuvre« (Steiner, Christian: Kinkerlitzchen und exquisite Worte: Marcel Duchamp. In: Louis, Eleonora/Toni Stooss (Hrsg.): *Die Sprache der Kunst*. Wien 1999: 119-134, hier: 119).

²⁸¹ Barthes (1971) 1998: 1162

²⁸² Wie Saussure geht Barthes von der sprachlichen Strukturiertheit der Welt aus, ersterer schreibt »[...] nichts ist bestimmt, ehe die Sprache in Erscheinung tritt«, d.h. auch die visuelle, nicht-sprachliche Wahrnehmung basiert auf Sprache (Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin ²1967: 133). Dies deckt sich mit der Auffassung der (Post-) Strukturalisten, für die Deleuze erklärt: Es gibt »keine Struktur außerhalb dessen, was Sprache ist, und sei es auch eine esoterische oder sogar eine nicht verbale Sprache« (Deleuze, Gilles: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin (1973) 1992: 8). Die (Post-) Strukturalisten grenzen sich damit von der Phänomenologie ab, für die Husserl erklärt, dass sich die bloße Sinneswahrnehmung ohne die Vermittlung von Zeichen vollziehe. Weil er das unmittelbar Wahrgenommene als kein Zeichen ansieht, muss er eine semiotische und eine nicht-semiotische Welt unterscheiden, eine, die ein unmittelbares Bewusstsein eines Phänomens erlaube und eine, die das Anderssein des Wahrgenommenen registriere, was wiederum zu einer Erkenntnis des Unterschiedes von Signifikat und Signifikant führe (Husserl, Edmund [1890]: *Zur Logik des Zeichens*. In: ders.: *Gesammelte Werke. Vol.12*. The Hague 1970: 340-373, hier: 340/41). Dem Zweiweltenmodell widerspricht Charles S. Peirce. Der Begründer der modernen Zeichentheorie geht von der Vermitteltheit aller Wahrnehmung aus. Zwar unterscheidet er drei Wahrnehmungskategorien – a) Ersttheit als eine Seinsweise, die ohne Bezug zu etwas anderem so sei, wie sie sei, also eine Kategorie der Unmittelbarkeit (Peirce, Charles S.: *Collected papers of Charles Sanders Peirce. 5 Bd.* Edited by: Charles Hartson. Cambridge 1960: 1.302-303), b) Zweitheit als Relation von Zweien, eine Kategorie der Bezugnahme (ebd.: 1.356-59) und c) Drittheit als Relation eines Zweiten mit einem Dritten, das eine Kategorie der Vermittlung und Repräsentation ist (ebd.: 1.337 ff) – sieht aber in allen drei Kategorien semiotische Aspekte. Die Annahme der Allgegenwärtigkeit von Zeichen führt ihn dazu, sowohl dem Denken, als auch der Kognition – »jeder Gedanke [ist] ein Zeichen« (ebd.: 5.314) – und schließlich den Menschen selbst ein semiotisches Dasein zu unterstellen.

in den verschiedenen Lektüren, die wiederum sprachlich vermittelt sind. Die Differenz der Zustände ist nur verbal erfassbar, sie ist nicht formal-substantiell. Dass es bei den Ready-mades nicht um eine Betrachtung des spezifischen Gegenstandes, sondern um eine Leseweise des Objektzustandes geht, diese Idee bringt Duchamp in die Debatte ein:

»[...] nicht die visuelle Frage des Ready-mades zählt, sondern die Tatsache, dass es existiert. Es kann in ihrem Gedächtnis existieren. Sie brauchen es nicht anzuschauen ...«²⁸³

Die Existenz des Ready-mades hängt demnach nicht von der visuellen Erscheinung eines bestimmten Objektes ab, es konstituiert als Prinzip ein methodologisches Feld, auf dem die Bedingung >Ready-made< verhandelt wird. Die bisherige Rezeption subsummiert unter den Ready-mades eine bestimmte Anzahl von Gegenständen, die von Marcel Duchamp ausgewählt wurden, dabei ist davon auszugehen, dass diese Ready-mades als im Museum ausgestellte und als zu betrachtende Werke bekannt sind. Als solche sind sie auf eine spezifische Betrachtungsweise bereits festgelegt, nämlich als *zu Betrachtende*. Die Reduzierung auf eine visuelle Betrachtung schreibt das Objekt als Kunstwerk und mit ihm die Kategorie Ready-made = Kunstwerk fest. Ein Wechsel der Betrachtungsweise wäre dann möglich, wenn man das Ready-made-Prinzip zum einen von der Person und dem Künstler Marcel Duchamp und zum anderen von den von ihm ausgewählten Gegenständen loslöste und selbst versuchte, Objekte weder als Kunst noch als Nicht-Kunst wahrzunehmen. Denn das Ready-made

»muss eigentlich nicht angeschaut werden. Es ist einfach da, man nimmt mit den Augen Kenntnis davon, dass es existiert. Aber man betrachtet es nicht so, wie man ein Bild betrachtet. Die Idee des Betrachtens verschwindet völlig. Einfach Notiz davon nehmen, [...] dass es ein Flaschentrockner war, der seine Bestimmung geändert hat.«²⁸⁴

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Ready-made nur in der Versprachlichung der Zustände existiert. Dass gerade die Kunstproduktion auf eine solche Spracharbeit angewiesen ist, wird von Beat Wyss an folgendem Beispiel verdeutlicht:

»Ohne den Bücherhimmel von Manifesten und obligater Lektüre ginge der Moderne das Licht aus. Der Unterschied zwischen einem Quadrat

²⁸³ ebd. (1967) 1992 a: 230

²⁸⁴ ebd.: 228. Um welche labile Angelegenheit es sich bei der Kategorie Ready-made handelt, kann man an diesem Versuch Duchamps ermessen, eine Differenzierung der visuellen Wahrnehmungen – zwischen >mit den Augen Kenntnis nehmen<, >betrachten< und >Notiz von etwas nehmen< – zu etablieren.

von Doesburg und einem Quadrat von Malewitsch wäre nicht mehr auszumachen. Der Kunsthistoriker kann seinen Augen allein nicht mehr trauen.»²⁸⁵

Ohne eine Versprachlichung wäre nicht auszumachen, dass sich van Doesburgs Quadrat als Ergebnis eines Abstrahierungsprozesses versteht, während Malewitschs Quadrat den Versuch der Setzung einer reinen Form darstellt. Wyss schlussfolgert, dass »*die Kunst der Moderne nicht mehr das Was, sondern das Wie ins Zentrum stellt.*«²⁸⁶ Für das Duchampsche Ready-made ist dieser Versprachlichungsprozess konstituierend. Als methodologisches Feld, in das sich die Vielfalt der Diskurse einschreibt, überführt das Ready-made die verschiedenen Lektüren in die unabschließbare Arbeit einer Strukturierung: es evoziert einen beständigen Sprechakt.

III. 2. Wen kümmert's, wer spricht?

Die Feststellung von Autorschaft als »*einer wesentlichen, kausalen Verbindung zwischen dem Werk und dem Autor*«²⁸⁷ hat sich bei Kunsthistorikern, laut Thierry de Duve, seit der Entstehung ihrer Disziplin als erstaunlich konstant erwiesen. Ein Großteil der kunsthistorischen Arbeiten habe mit dem Feststellen dieser Autorschaft zu tun, »*d.h. mit der Interpretation eines Kunstwerkes als einem Verweis auf seine Ursache, den Autor.*«²⁸⁸ Widmete sich die Kunstgeschichtsschreibung ganz der Anwendung dieses Konzeptes von Autorschaft, so habe in den Humanwissenschaften, namentlich der Kriminologie, eine Problematisierung dieses Konzeptes stattgefunden. Anstelle der Frage »*Wer war es?*« müsse gefragt werden:

»Wen oder was genau meinen wir, wenn wir ein Werk – oder eine Tat oder ein Verbrechen – einem Autor zuschreiben, so, wie wir eine Wirkung einer Ursache zuschreiben.«²⁸⁹

Diese Divergenz des Umgangs mit dem Begriff kulminiert nach de Duve darin, dass die Kunsthistoriker und die sogenannten »Dekonstruktivisten« (als Spezialeinheit der Kriminologen) die Ready-mades von Marcel Duchamp als Indiz für ihre jeweilige Auslegung

²⁸⁵ Wyss, Beat: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne.* Köln 1996:84.

²⁸⁶ ebenda: 84

²⁸⁷ Duve, Thierry de: Autorschaft nackt, entblößt, sogar. In: Bachmayer, Hans Matthäus; Dietmar Kamper und Florian Rötzer (Hgg.): *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp.* In der Reihe Galerie van de Loo: Texte zur Kunst. Bd 5. München 1991: 91-104, hier: 91

²⁸⁸ ebd.: 91

²⁸⁹ ebd.: 91

von Autorschaft deuteten: Für die einen seien die Ready-mades das Werk eines herausragenden Autors, für die anderen der Beweis für die Irrelevanz des Begriffs der Autorschaft. Salomonisch großzügig entscheidet de Duve, dass beide Parteien – die Dekonstruktivisten mit ihrer Interpretation und die Kunsthistoriker mit ihrem Urteil – Recht hätten. Den offensichtlichen Widerspruch zwischen Urteil und Interpretation versucht er aufzuheben, indem er aus dem Werk Duchamps eine Definition der Autorschaft abzuleiten sucht, die den berechtigten Zweifel der Dekonstruktivisten ernst nehme und die im Gegenzug aber auch auf Duchamp selbst als den Autor seines Œuvres anwendbar sei.

Um Duchamp als besagten »*Autor einer neuen Definition dessen, was ein Autor ist*«²⁹⁰, zu etablieren, unterzieht de Duve den dreifachen Akt – a) Auswählen, b) Benennen und c) Signieren – als Indiz für die künstlerische Autorschaft der Ready-mades einer Neubewertung. Der Autor eines Ready-mades ist demnach nicht mehr derjenige, der das Objekt herstellt, »*vielmehr die Person, die es ausgewählt, benannt und signiert hat*«, und bis die Autorschaft für ein Ready-made feststeht, ist es ein blosses Objekt, denn »*Kunstwerke haben Autoren, Pissoirbecken nicht*.«²⁹¹ De Duve prüft zum einen, ob Duchamps Werk die Bedingungen von Autorschaft, die es sich selbst zu setzen scheint, auch erfüllt, um somit den Kunsthistorikern den Schöpfer eines Kunstwerkes präsentieren zu können. Zum anderen versucht er festzustellen, ob Duchamp

»*für die Dinge, die er ausgewählt, benannt und signiert hat, verantwortlich gemacht werden kann, ohne dass er dabei gleich als deren Ursache bestimmt würde*.«²⁹²

Mit dem Verzicht, Duchamp als Ursache der Ready-mades zu denken, will er den Bedenken der Dekonstruktivisten in Bezug auf den Begriff der Autorschaft Rechnung tragen. In kriminalistischer Manier spürt er den Autor im Werk von Duchamp auf und prüft seine Schuldfähigkeit an dem >Verbrechen Kunst<. Für die pragmatisch an Anwendbarkeit des Begriffes orientierten Kunsthistoriker sei der Autor eines Verbrechens immer noch derjenige, der beschloss, es zu begehen, und der seine Fingerabdrücke in Form einer Signatur am Tatort zurücklässt – auch wenn diese gefälscht sein sollten, sei dies nur ein Indiz dafür, dass der Autor unter einem Pseudonym arbeite: »*Van Meegeren ist nicht Vermeer, aber Rose Sélavy ist Duchamp*.«²⁹³ Die Dekonstruktivisten würden den Kunsthistorikern daraufhin erstaunt

290 ebd.: 96

291 ebd.: 96

292 ebd.: 97

293 ebd.: 103

entgegen, ob sie tatsächlich den als Autor bezeichnen wollen, der zur >Vereinfachung< der Definition des Ready-mades einmal sagte: »*Ein Ready-made ist ein Kunstwerk ohne einen Künstler, der es macht*«²⁹⁴, und von welcher Auswahl sie darüber hinaus eigentlich sprächen, wenn es doch der Gegenstand sei, der ihn wähle und nicht umgekehrt: »*Es [das Ready-made, C.L.] wählt gewissermaßen Sie aus.*«²⁹⁵ Spätestens mit der Frage nach der Geschlechtsidentität von Rrose Sélavy wäre die Unvereinbarkeit der beiden Betrachtungsweisen offensichtlich. De Duve kann nur deshalb beiden Seiten Recht in der Auffassung des Begriffes der Autorschaft am Beispiel von Duchamps Ready-mades zugestehen, weil sie nicht über dieselbe Sache sprechen: Die Kunsthistoriker reden von Autor und Werk und die Dekonstruktivisten reden von Autor²⁹⁶ und Text.

Schließlich beendet de Duve die Debatte um den Begriff der Autorschaft, indem er gleichsam zu Duchamp wird und ihm – als quasi unautorisierte Autor – ein polemisches Desinteresse an der Debatte von Autorschaft in den Mund legt. Beiden Positionen erteilt der als Duchamp maskierte de Duve eine Absage. In dieser >Abrechnung< hält Duchamp/de Duve den Kunsthistorikern vor, dass sie diejenigen seien, die ihn zum Autor erkoren und entschieden hätten, seine Werke Kunst zu nennen. Letztlich seien sie es, die seine Werke signierten und durch Publikationen in ihrer Authentizität bestätigten. Den Dekonstruktivisten entgegnet er desweiteren imaginär, dass, wenn er nicht die Ursache, sondern nur der Anlass des schöpferischen Aktes sei, er zum Autor einer Theorie der Nicht-Autorschaft werde, worauf er im übrigen dankend verzichten könne.²⁹⁷ Dass gerade die Dekonstruktivisten nicht an der Festschreibung einer neuen Theorie interessiert sind, sondern »eine Umkehrung des klassischen Gegensatzes und eine generelle Deplazierung des Systems«²⁹⁸ praktizieren: kurz innerhalb eines bestehenden Begriffssystems bleiben, um es durch den Modus der (Re-)Lektüre aufzubrechen, das wird nicht erwähnt. Dekonstruktion zu betreiben bedeutet eben gerade, nicht die klassischen Oppositionen von Autorschaft versus Nicht-Autorschaft zu bedienen, sondern ist ganz im Gegenteil der Versuch, ein anderes Konzept von Autorschaft und damit einen anderen Autor zu etablieren. Der >Theorie< der Nicht-Autorschaft, stellt de Duve/Duchamp die >kleine Definition< von Autorschaft entgegen, die Duchamp in dem

²⁹⁴ Duchamp (1963) in einem Interview mit Francis Roberts. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 153-158, hier: 154

²⁹⁵ ebd.: 155

²⁹⁶ Für die Literatur spricht Barthes konkreter von »*scripteur moderne*«, um nicht den aufgeladenen Begriff des Autors verwenden zu müssen (Barthes, Roland: *La mort de l'auteur*, Manteia 4^e trimestre 1968, zitiert nach: Roland Barthes: *La mort de l'auteur*. In: ders.: *Roland Barthes. Œuvres complètes*. Édition établie et présentée par Èric Matry. Tome II 1966-1973. Paris 1994: 491-495, hier: 493).

²⁹⁷ Duve 1991: 104

²⁹⁸ Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1976: 154

Essay *Der kreative Akt*²⁹⁹ entwickelt hat, wonach sich der persönliche »Kunst-Koeffizient« in einer arithmetischen Relation zwischen »dem Unausgedrückten – aber Beabsichtigten – und dem Unabsichtlich-Ausgedrückten«³⁰⁰ finde. Die Dekonstruktivisten direkt ansprechend, endet de Duves polemischer Essay mit der provokanten Frage: »Daraus könnt ihr wohl schwerlich eine Theorie machen, oder doch?«³⁰¹ Es ist genau dieses offengehaltene >oder doch<, das ermutigt, die Geschichte der Parallelen von Duchamp und den Dekonstruktivisten, im folgenden allgemeiner als (Post-) Strukturalisten³⁰² bezeichnet, aufzugreifen und weiterzuschreiben.

Dazu wird zunächst das Konzept des Autors dargelegt, gegen das sich die (Post-) Strukturalisten abgrenzen, um ihre Position innerhalb der Autorschaftsdebatte kenntlich zu machen, die de Duve fehlinterpretiert hat. In Roland Barthes‘ – zum populären Schlagwort gewordenem – Essay *La mort de l’auteur*³⁰³ nämlich wird die Idee des Autors als alleiniger Produzent gemeinsam mit der des Werkes als Grundvoraussetzung verabschiedet. Sie werden verabschiedet zugunsten der Vorstellung des Textes mit pluralisiertem Produzentenstatus. Die These ist, dass dieses veränderte Konzept des Autors, das erst die Produktion von Texten erlaubt, auch der Produktion der Duchampschen Ready-mades zugrundeliegt. Parallelisiert man den Textbegriff Barthes‘ mit Duchamps theoretischen Überlegungen zum Ready-made, so erweist sich, dass beide die Kategorien Autor/Künstler und Leser/Anschauber derart destabilisieren, dass Figuren entstehen, die der behaupteten Opposition nicht mehr entsprechen. Diese verschobenen Produzentenfiguren wirken sich auch auf deren Produkt aus: Texte und Ready-mades sind nicht mehr nur Hergestelltes, sondern ebenfalls mit der Macht der Herstellung ausgestattet. Welche Effekte dies auf die Verwendung von Sprache hat und warum die Theorie des Ready-mades nur in einer veränderten Praxis des Schreibens erfahrbar wird, ist Gegenstand des Folgenden. Zunächst lautet die Frage: >Wen kümmert‘s, wer spricht?<

Der Autor sowie der bildende Künstler als Inbegriff eines autonomen, schöpferisch tätigen Künstlersubjektes vereinigten in sich die Konzepte von Authentizität und Originalität, über die sich die moderne Gesellschaft konstituiert. In den sechziger Jahren, im Zuge der Subjektdiskussion um den Psychoanalytiker Jacques Lacan und den Philosophen Louis Althusser, wurde nun diese privilegierte Stellung des Künstlersubjektes am Beispiel des

²⁹⁹ Duchamp, Marcel: *Der kreative Akt*. In: Tomkins, Calvin: *Marcel Duchamp. Eine Biographie*. München, Wien (1975) 1999: 572-573

³⁰⁰ ebd.: 573

³⁰¹ de Duve 1991: 104

³⁰² Zur Differenzierung von Strukturalisten, Poststrukturalisten und Dekonstruktivisten siehe Kapitel I Fußnote 36

Autors vor allem von dem (Post-) Strukturalisten Michel Foucault und dem Semiologen Roland Barthes massiv in Zweifel gezogen. Die Folgen für den Autorbegriff sind tiefgreifend: Foucault spricht nicht mehr von der Person, sondern von der historischen Funktion »Autor«, der als variable und komplexe Form des Diskurses fungiere, ihn jedoch nicht ursprünglich begründe.³⁰⁴ Am Ende seines mit *Was ist ein Autor* betitelten Vortrages stellt Foucault im Zusammenhang mit der Interpretation eines Textes lapidar fest »Wen kümmert's, wer spricht?«³⁰⁵ und gibt mit dieser Provokation die Marschrichtung der (post-) strukturalistischen Attacke vor: ihr ausgestelltes Desinteresse am Autor.

Das Auffinden einer Autorintention habe die Fragen an Texte beschränkt auf:

»Wer hat eigentlich gesprochen? Ist das auch er und kein anderer?
Mit welcher Authentizität oder welcher Originalität? Und was hat er
vom Tiefsten seiner selbst in seiner Rede ausgedrückt?«³⁰⁶

Ziel dieser Art von Interpretation sei das Aufspüren von Bedeutungen im Text, und zwar von jenen Bedeutungen, die zuvor von einer durch authentisches Schöpfertum identifizierbaren Autorfigur hineingelegt worden seien. So spiele man vor allem innerhalb der >literarischen< Diskurse, d.h. bei poetischen und fiktionalen Texten, »das Spiel der Autorsuche«:³⁰⁷ Interpretation mit dem vorrangigen Zweck, die Autorintention zu decodieren. Mit den Fragen nach der Authentizität und Originalität versuche man sich der Existenzweise des Autors zu versichern, so Foucault weiter, wohingegen er für die Inblicknahme der Existenzweisen des Diskurses plädiert. Texte werden zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich rezipiert, d.h. »die Art der Verbreitung, der Wertung, der Zuschreibung, der Aneignung ist in jeder Kultur anders.«³⁰⁸ Mit der Zeit wandle sich auch die Rezeption und diese Wandlung sei Ausdruck der jeweiligen gesellschaftlichen Beziehungen. Um die Funktionsweisen und Abhängigkeiten des Autors zu begreifen, schlägt Foucault vor, der Produktion und Interpretation nicht mehr das freie Subjekt zugrundezulegen, das in die Substanz der Dinge eindringe und ihnen Sinn gebe, sondern vielmehr nach den Bedingungen und Formen zu fragen, die es dem Subjekt erlauben, im Diskurs zu erscheinen. Mit einer solchen Betrachtungsweise wird dem Autor eine ursprüngliche Begründung des Diskurses genommen, die ihm in der Tradition der

³⁰³ Barthes (1968) 1994: 491-495.

³⁰⁴ Foucault, Michel: Qu'est-ce qu'un auteur? Vortrag, Paris, Société Française de Philosophie, 22.2.1969, in *Bulletin de la Société Française de Philosophie* (Paris), 1969; dt.: ders.: Was ist ein Autor? In: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt/Main (1969) 1988: 7-31

³⁰⁵ ebd.: 31

³⁰⁶ ebd.: 31

³⁰⁷ ebd.: 19

³⁰⁸ ebd.: 30.

Moderne unumstritten zugestanden wurde.³⁰⁹ Begreift man mit Foucault den Autornamen nicht als Personenstand des Menschen, sondern, wie eben beschrieben, als variable und komplexe Form des Diskurses, müssten die oben zitierten Fragen ausgetauscht werden durch:

»Welche Existenzbedingungen hat der Diskurs? Von woher kommt er?
Wie kann er sich verbreiten, wer kann ihn sich aneignen?«³¹⁰

Folgt man dieser Einschätzung, verliert die Person des Autors enorm an Einfluss. Mit dem seinem Aufsatz von 1966 *La mort de l'auteur* unterzieht Roland Barthes, im Sinne der kritischen Überlegungen Foucaults, den Begriff des Autors ebenfalls einer theoretischen Revision. Barthes schlägt in seiner Zustandsbeschreibung des »Auteur-Dieu«, der >Autor-Gottheit<, einen im Vergleich zu Foucault erheblich drastischeren und zugleich polemisch-süffisanten Ton an – von der tyrannischen Zentrierung der Literaturkritik auf den Autor, dessen Person, Leben, Geschmack und Leidenschaften ist die Rede und davon, dass die Institution >Autor< die Interpretationen fiktionaler Texte limitiere, weil sie diese mit einer Bedeutung, namentlich der Autorintention, ausstatte. De facto bedeute dieses Gebaren der Kritik: Ist der Autor gefunden, sei für sie der Text entziffert und erklärt.³¹¹ Mit dieser Polemik stellt er überdeutlich aus, wo seiner Meinung nach der Feind der Literatur zu finden ist: in der zu dekodierenden Botschaft, die von einem zu einer Art Gottheit stilisierten Autor souverän in einen literarischen Text hineingelegt worden ist.

Wie eingangs erwähnt, bietet die Figur des Autors in ihrer Stilisierung zu Originalität und Authentizität im Zuge der allgemeinen Infragestellung des homogenen Subjekts³¹² ganz besondere Angriffsflächen. Roland Barthes beschreibt die Figur des Autors als eine Erfindung der Moderne,³¹³ die den einzelnen Menschen oder besser: das Individuum

³⁰⁹ Foucault verwendet den Begriff der Moderne als Bezeichnung einer historischen Epoche, die sich chronologisch nach der Antike und dem Mittelalter festmachen lässt und synonym ist zum historischen Begriff der Neuzeit. Weitere Erörterungen zum Modernebegriff siehe Kapitel I Fußnote 47

³¹⁰ Foucault (1969) 1998: 31

³¹¹ Barthes (1968) 1994: 491 und 494

³¹² Zur Diskussion um das Subjekt siehe Frank, Manfred/Gérard Raulet/Willem van Reijen (Hgg.): *Die Frage nach dem Subjekt*. Frankfurt/Main 1988. Zu einer kritischen Wiederaufnahme der Subjektdiskussion um den Autor in den sechziger Jahren siehe Burke, Seán: *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh 1992.

³¹³ Die Verwendung des Modernebegriffs bei Barthes ist auch nicht eindeutig. Wenn er den Autor als eine Erfindung der Moderne beschreibt, benutzt er den Begriff im Sinne Foucaults als Bezeichnung einer historischen Epoche, einer aus dem Mittelalter über den englisch geprägten Empirismus, den französisch geprägten Rationalismus, und die Reformation hervorgehenden Bewegung, die das Individuum produziert und es stark gemacht hat. Ottmar Ette zeigt, dass Barthes bestrebt ist, »die Moderne nicht nur auf dem Gebiet des Ästhetischen zu begreifen, sondern innerhalb ihres gesamtgesellschaftlichen kulturellen Kontextes auf der Ebene einer Veränderung des Alltagslebens zu erfassen« (Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/Main 1998: 112). Barthes sei nicht an einer Klärung des Begriffs der Moderne interessiert, sondern an einer begrifflichen Auffächerung. Sein gleichzeitiger Zugriff auf verschiedene

konstituierte und damit der Imaginierung solcher genial-schöpferischen Freigeister Vorschub leistete. Dass der Autor ein kulturelles Produkt ist, zeigt Barthes im Vergleich mit nicht abendländischen Kulturen, er fasst sie als das Andere unter dem Begriff »*sociétés ethnographiques*«. Bei diesen Naturvölkern sei der Geschichtenerzähler niemals ein Autor, sondern immer ein Mediator, ein Schamane oder Mittler; er sei jemand, der die Geschichten zwar besser oder schlechter erzähle, der sie aber, ob nun ge- oder misslungen, nie aus seinem Genius, d.h. aus seiner schöpferischen Kraft, begründe.³¹⁴ Damit ruft Barthes ein Bild des Erzählers auf, das der westlichen Auffassung von einem Autor als aktiver Instanz der Bedeutungsproduktion diametral entgegengesetzt ist, und eröffnet zugleich einen Einblick in andere Entwürfe der Figur des fiktionalen Erzählers: Er ist ein Geisterbeschwörer der Schrift, ein Medium, durch das die Schrift spricht, eine im Grunde passive Figur, die Schrift heraufbeschwört, sie aber nicht bewusst erschafft.³¹⁵

Ziel dieses radikalen Essays ist es zum einen, den Machtbereich des Autors als sinnzentrierende Figur zu markieren, als Konstrukt zu entlarven und ihm den unbedingten Herrschaftsanspruch streitig zu machen. Dazu hinterfragt Roland Barthes jenen als selbstverständlich hingenommenen Entwurf vom Autor als einem originär kreativen Schöpfer. Neben der Kritik am kreativen Schaffensmythos³¹⁶ ist Barthes vor allem daran interessiert, die klassische Rollenzuschreibung des Autors aufzubrechen, wobei sich damit untrennbar zusammenhängend auch die Rollenzuschreibung des Lesers verändert, wie im Folgenden noch zu zeigen ist. Dieses Aufbrechen destabilisiert die traditionsreichen und institutionell verankerten Gegensätze – hier der aktive, bewusst schöpferisch tätige Autor, dort der passive, rein konsumierende Leser – und zwar in der Art, dass die Oppositionen nicht zerstört, sondern unterlaufen werden. Barthes veranschaulicht, dass die scheinbar entgegengesetzten Strukturen immer auch von der Struktur des jeweils anderen befallen sind:

Modernebegriffe – »*historisch (1848), ökonomisch (Börsenspekulation), geschichtsphilosophisch (Geschichte als Prozess), epistemologisch (strukturalistisch), kulturgeschichtlich (als Gegensatz zu Antike und Aufklärung), institutionell (gegen die Literatur gerichtet), sprachlich (als Mord an der zum Problem gewordenen Sprache), thematisch (Leere), ästhetisch (Originalität) und vom Schriftsteller her subjektiv getragen (tragisch)*« (ebd.: 153/154)– kreist, da wir auch heute nicht über einen konsensfähigen Begriff der Moderne verfügen, um ein leeres Zentrum. Aus diesem leeren Zentrum, so Ettes These, versuchen sich Barthes' gesamte Texte zu generieren.

³¹⁴ »[...] le récit n'est jamais pris en charge par une personne, mais par un médiateur, shaman ou récitant [...] mais jamais le >génie<« (Barthes [1968] 1994: 491).

³¹⁵ Zur Differenz von geschriebener und gesprochener Sprache siehe Kapitel II. Die Differenz zwischen Autor und Geschichtenerzähler liegt nicht, wie vielleicht anzunehmen wäre, in der Unterschiedlichkeit der Medien – hier das schriftlich niedergelegte Werk, dort die mündlich erzählte Geschichte. Die Differenz dieser Entwürfe liegt in der Behauptung der essentiellen Begründung des Diskurses durch den Autor, bzw. in der Negierung dieser Behauptung durch die Figur des Schamanen.

³¹⁶ Mythisch in Barthes' Sinne ist alles, was den historischen Prozess des eigenen Gemachtseins unterschlägt, alles, was sein Produziertsein verbirgt und sich als selbstverständlich und natürlich ausstellt (Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/Main (1957) 1964).

»Die beiden Seiten des Paradigmas kleben letztlich wie Komplizen aneinander.«³¹⁷ Er bedient sich der binären Opposition >Autor< und >Leser< und radikalisiert sie zunächst, um sie dann zu hintergehen. Genauso wie Derrida Saussure in der Konstruktion des Signifikates Strukturen nachweist, die immer schon zur Konstruktion des Signifikanten gehören, und dies vice versa gilt, genauso ist der Textproduzent auch Rezipient und umgekehrt.³¹⁸ Nun führt diese strukturelle Übereinstimmung jedoch nicht dazu, dass die oppositionellen Figuren fortan einfach gegeneinander ausgetauscht werden können oder dass sie sich gar zu einer einzigen Figur synthetisieren lassen. Die Barthesche Intervention gilt eben gerade nicht dem Versuch einer Zerstörung desjenigen Diskurses, der »sich mühelos in den großen semiologischen Mythos des >versus<« einfügt und der das gesamte moderne Denken prägt.³¹⁹ Seine Intervention zielt auf eine Verwebung der Kategorien Autor und Leser derart, dass durch ebendiese Verwebung Figuren entstehen, die nicht mehr ihrer eingangs behaupteten oppositionellen Setzung von Autor und Leser entsprechen. Der Effekt ist, dass er sie zum einen weiterhin als Gegensatzpaar benutzen kann und sie auch nicht als versöhnende, dialektische Geste in einer Synthese auflösen muss; zum anderen erzeugt er durch die Destabilisierung der Oppositionen eine Offenheit in alle Richtungen, die dem (post-)strukturalistischen Prinzip der unabschließbaren Bedeutungsgewinnung entspricht.³²⁰ Was Barthes hier betreibt – und man kann sagen, dass dies ein Leitmotiv seines wissenschaftlichen Vorgehens ist, das sich durch all seine Texte zieht³²¹ –, ist eine beständige Arbeit an der Destabilisierung der Figuren, ein Vorgehen, das er als »subtile Subversion« bezeichnet: eine unaufhörliche Aushöhlung der Begrifflichkeiten.³²²

³¹⁷ Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt/Main (1973) ⁷1992: 82

³¹⁸ siehe Kapitel IV, wo die Dekonstruktion des Saussureschen Gegensatzpaares Signifikant/Signifikat durch Jacques Derrida nachgezeichnet wird.

³¹⁹ Barthes (1973) ⁷1992: 81

³²⁰ Die binäre Opposition >Autor< und >Leser< – Barthes bedient sich ihrer reichlich, wie beispielsweise in der Gegenüberstellung des Schriftstellers (écrivain) und des Schreibenden (écrivain) oder des lesbaren und schreibbaren Textes – wird als Position zunächst radikalisiert, um sie dann zu hintergehen und sie schließlich in einem Zwischenraum anzusiedeln, der nicht etwa neu besetzt wird, sondern offen gehalten ist als unabschließbare Generierung von Bedeutung.

³²¹ In der Sekundärliteratur hat sich als gängige Unterscheidung der Bartheschen Texte diejenige etabliert, die von einem >frühen< und einem >späten< Barthes zu berichten weiß. Eine solche Unterscheidung macht sich vor allem daran fest, dass die späteren Texte poststrukturalistisch literarisch werden, während die frühen ganz dem streng wissenschaftlichen Strukturalismus verschrieben sind. Ette weist nach, dass später publizierte Themen und Probleme bereits in seinen frühen Texten auftauchen, und betont die Konstanten innerhalb seiner Texte: »Barthes schlägt in seiner Autobiographie [Roland Barthes par Roland Barthes, C.L.] sehr wohl eine Periodisierung seines Schaffens in verschiedene Phasen vor; doch hat unsere Analyse auch gezeigt, wie er solche Periodisierung zugleich parodiert und die Kontinuität seiner Arbeit betont. [...] Es kann nicht darum gehen, die Kontinuität gegen die Differenz auszuspielen; es gilt vielmehr, Kontinuität und Differenz im Gesamtwerk von Roland Barthes zusammenzudenken« (Ette 1998: 483).

³²² Barthes (1973) ⁷1992: 82

III. 3. Die Implosion von Künstler und Betrachter: Roland Barthes und Marcel Duchamp

Die diesem Kapitel zugrundeliegende These besagt, dass jene Strategien der Destabilisierung und der subtilen Subversion des Autors und des Lesers von Roland Barthes offensichtliche Parallelen zu kunsttheoretischen Überlegungen Marcel Duchamps aufweisen, wie er sie beispielsweise in seinem Essay *Der kreative Akt* vertritt.³²³ Um diese These zu erhärten, muss zunächst die Barthesche Destabilisierung der Figuren des Autors und des Lesers differenzierter dargestellt werden. Zur Herausstellung der angedeuteten Parallelen in den Vorgehensweisen des Semiologen Barthes und des Künstlers Duchamp braucht es darüber hinaus die Konturierung des Bartheschen Lesers, denn sowohl Duchamp als auch Barthes gehen davon aus, dass der Rezipient wesentlich an der Produktion von Kunst beteiligt ist. Folgenden Fragen soll auf den Grund gegangen werden: Was leistet eine solche Unterwanderung? Welche Position nehmen darin die Produzenten – die Autoren oder bildenden Künstler – ein? Und in welchem Verhältnis stehen sie zu den Konsumenten – den Lesern oder Betrachtern?

Als Semiologe untersucht Roland Barthes Zeichensysteme und Techniken, mit denen eine Kultur Sinn und Bedeutung herstellt. Um herauszustellen, welche Konsequenz die in der Tradition der Moderne eingebettete Einschätzung des Autors als souverän sinngebende Position nach sich zieht, d.h. um den Status quo auf der Produzentenebene zu beschreiben, macht Barthes zunächst eine Produktdifferenz auf zwischen dem Werk und dem Anderen, das er Text nennt. Das Werk kennzeichne innerhalb dieser oppositionellen Setzung – zugespitzt formuliert – das linear Eindimensionale, das durch eine zu dekodierende Autorintention Limitierte, dessen Interpretation danach trachte, das Schreiben in einer Entzifferung aufzulösen, es endlich zu machen und es damit zu beenden. Das Werk existiere nicht ohne den Autor, der es verfasst. Der Text dagegen ist nach Barthes ein multi-dimensionaler Raum, in den sich die unterschiedlichsten Schreibweisen einschreiben, die es zu ent-decken und nicht zu ent-ziffern gilt. Um die Unterschiedlichkeit der Produktion eines Werkes und der eines Textes zu fassen, bringt Barthes den Aspekt der Zeitlichkeit zur Sprache und stellt für die Relation von Autor und Werk fest, dass sie in einer Art Vater-Kind-Beziehung stehen, d.h. sie sind zeitlich einem Vorher und einem Nachher verhaftet. Die Existenz des Autors sei in einer Vorgängigkeit zum Werk gedacht. Hingegen werde der

³²³ Duchamp (1957) 1999: 572-573

Verfasser eines Textes – der »*scripteur moderne*«, wie Barthes ihn bezeichnet, um nicht den aufgeladenen Begriff des Autors verwenden zu müssen – gleichzeitig mit dem Text geboren.³²⁴ Das passivische >geboren werden< gibt Auskunft darüber, wie Roland Barthes das Verhältnis von Verfasser und Text einschätzt: Es ist kein aktiver Schöpfungsakt zweier ungleich mächtiger Partner, sondern eher ein transitives sich Ereignen zweier Gleichgestellter, ein wechselseitig sich Hervorbringendes. Wie muss man sich nun eine solche Gleichzeitigkeit vorstellen? Die Antwort liegt in der veränderten Einstellung zum Schreiben, das für den Semiologen Barthes eine Operation der Performanz sein muss.³²⁵ Dieser aus der Sprechakttheorie entlehene Begriff bezeichnet Verben, die der sprachlich explizite Ausdruck für entsprechende Handlungen sind, d.h. Sprache und Handlung fallen zusammen, wie es beispielsweise bei den Verben versprechen, taufen oder fragen der Fall ist.³²⁶ Diese Koinzidenz von Sprachhandeln und referentieller Aktion auf das Schreiben bezogen meint nun, dass das Tun – das Schreiben – und das Getane – das Geschriebene – unauflösbar ineinander übergehen. Die Qualität der von Barthes behaupteten Gleichzeitigkeit liegt in dem Ereignischarakter einer ständig neuen, anderen Inszenierung und bekommt damit etwas Dramatisch-Theatrales. Die Arbeit am Text sei ein unaufhörlicher, nie abschließbarer Prozess, der von keinem Nebeneinander der verschiedensten Bedeutungen, sondern von einer Gleichzeitigkeit eines Gewebes aus miteinander verwobenen Sprachmustern, Zitaten, Redeweisen, kulturellen Codes etc. handle.³²⁷ Fasst man das Schreiben performativ auf, ist das Wesentliche der Vollzug der Handlung Schreiben und nicht, wie beim Werk im traditionellen Sinne, das Ergebnis dieser Handlung. Derjenige, den Roland Barthes für die Produktion eines Textes imaginiert, kann folglich niemals ein Autor sein.

Die aufgemachte Produktdifferenz von Werk und Text benötigt der Theoretiker Barthes, um zum einen den Werkbegriff zugunsten des Textes zu verwerfen und, ganz eng damit verknüpft, um zum anderen auf der Produzentenebene die diesen Werkbegriff begründende elitäre Figur des Autors verwerfen zu können. Die Installierung eines Textbegriffes fordert das Blutopfer >Autor<, im Sinne eines souveränen, homogenen Verfassers. Der Barthesche Textbegriff ist zentral für die These der vorliegenden Arbeit und

³²⁴ Barthes (1968) 1994: 493

³²⁵ »*C'est que (ou il s'en suit que) écrire ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation de >peinture< (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes, [...], appellent un performatif...*« (Barthes [1968] 1994: 493).

³²⁶ siehe Nöth, Wilfried: *Handbuch der Semiotik*. 2., vollst. neu bearb. und erweit. Aufl. Weimar Stuttgart ²2000: 104

³²⁷ Barthes (1968) 1994: 494. Zur Unterscheidung von Werk und Text siehe auch den Bartheschen Essay Vom Werk zum Text. In: Harrison, Charles und Paul Wood (Hgg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. II. Ostfildern-Ruit (1971) 1998: 1161-1167

wird im folgenden anhand von Lektüren des Ready-made-Verfahrens von Marcel Duchamp differenziert entwickelt werden.

Die für den Autor >tödlich< endende Entmachtung als sinnzentrierende Figur birgt das beginnende Leben einer anderen Figur: der des Lesers. Ist Foucault vor allem an der Funktion >Autor< interessiert und widmet sich in diesem Zusammenhang der Frage, inwieweit die Verwendung eines Autornamens diskursbegründend ist, gilt das Augenmerk Barthes' vorrangig der Funktion >Leser<. So beendet er den damals wie heute viel diskutierten Essay über den Autortod mit dem Satz: »*La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l' auteur.*«³²⁸ Bei oberflächlicher Lektüre könnte die Abschaffung des Autors bei gleichzeitiger Inthronisierung des Lesers als eine Art Rollentausch gelesen werden, indem das eine Schöpfermodell durch ein anderes ersetzt wird. Dagegen spricht zum einen jedoch, dass die Revision der Figur des Autors ihren Ausgangspunkt in der (post-) strukturalistischen Infragestellung des homogenen Subjektes hat und man also davon ausgehen kann, dass die verworfene Homogenität nicht nur für den Autor, sondern ebenso auch für den Leser gilt. Das Modell des Schöpfers als einheitliches und selbstbewusstes Individuum hat ausgedient; doch auch der Leser ist weder ein autonomes noch souveränes Subjekt. Zum anderen spricht die neu eingeführte Produktkategorie Text gewichtig gegen die Annahme, dass im Bartheschen Modell nur die Produzenten ausgewechselt werden sollen, denn *La mort de l' auteur* ist weniger eine Grabrede auf den Autor als vielmehr eine Kampfansage gegen das Werk und damit eine Lobrede auf den Text. Der Text ist der radikale Gegenentwurf zum Werk: er verwebt – im Gegensatz zur postulierten >originären< Schöpfung eines Werkes – Vorgängiges wie Zitate, Redeweise, kulturelle Codes, Sprachmuster zu einem unentwirrbaren Gewebe. Und weil der Autor, wie schon dargestellt, untrennbar mit der Produktion eines Werkes verknüpft ist, muss er konsequenter- und kompromissloserweise zusammen mit dem Werk sterben. Die Figur des Lesers hingegen – nicht als eine, die an der Glorifizierung des Autors mitwirkt, indem sie sich in der Rekonstruktion seiner beabsichtigten Bedeutung ergeht, und damit dem hermeneutischen Ideal Diltheys³²⁹ nach dem Wiedererleben der psychischen Bedingungen des Autor verfällt, sondern als eine, in der sich die Vielfalt des

³²⁸ Barthes (1968) 1994: 495

³²⁹ Wilhelm Dilthey gilt neben Friedrich Schleiermacher als einer der Begründer der modernen Hermeneutik. Er strebt eine »objektive Interpretation« eines literarischen Werkes auf der Grundlage der Biographie und Psychologie des Autors an (Dilthey, Wilhelm: Die Entstehung der Hermeneutik. In ders.: *Gesammelte Schriften. Vol. 5.* Göttingen ⁵1968: hier: 320). Siehe dazu auch Habermas' Kritik am hermeneutischen Ideal des Wiedererlebens (Habermas, Jürgen: *Erkenntnis und Interesse.* Frankfurt/Main 1958: 226).

Schreibens fokussieren kann – darf und muss überleben.³³⁰ Der Leser eines Textes aber, der den Autormythos als Festschreibung von Omnipotenz und Omnipräsenz entlarvt, hat mit dem Leser eines Werkes nicht mehr viel gemeinsam. Der Text entsteht erst durch eine Verschiebung der traditionellen Kategorie des Lesers, deswegen ist der vermeintliche Rollentausch, bei dem der Leser den vakant gewordenen Platz des Autors einnehmen kann, nicht möglich. Was Barthes anbietet, ist eine vollkommen neue Auffassung von Literatur bzw. Kunst als Text³³¹ bei gleichzeitiger massiver Verschiebung traditioneller Rollenzuschreibungen seitens der Produzenten und der Rezipienten. Ein solches Angebot schlägt beispielsweise Wolfgang Kemp in seiner den Rezipienten stärkenden Untersuchung *Die zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter* aus, indem er schreibt, es sei gerade der (Post-) Strukturalismus gewesen,

»der nach dem Tod des alten Königs, genannt Autor, den neuen
König, genannt Leser/Betrachter, hochleben ließ.«³³²

Eine solche auf einem Umkehrschluss basierende Deutung nutzt die Strategie >Der König ist tot. Es lebe der König<, macht den Rezipienten zum Kronprinzen und den Kronprinzen zum König. Bei dieser Art von Tausch jedoch gerät vollkommen aus dem Blick, dass die (Post-) Strukturalisten die Monarchie an sich zur Disposition stellen. Was Barthes voranzutreiben versucht, ist keine Installierung einer wie auch immer gearteten >Leser-Gottheit< als Antwort auf den »Auteur-Dieu«, sondern die Verschiebung von Produzent, Rezipient und Produkt dahingehend, dass sie selbst Sprache hervorbringen und gleichzeitig durch Sprache Hervorgebrachtes sind.

Das Radikale am Bartheschen Textbegriff ist, dass er sich einer Klassifikation auf formaler oder inhaltlicher Ebene gänzlich entzieht. So bezeichnet es der Semiologe in seinem 1971 entstandenen Essay *Vom Werk zum Text* als ein vergebliches Unterfangen, Werke materiell von Texten trennen zu wollen und schreibt, dass sie nicht im Sinne einer Rangliste in Kategorien wie etwa >klassisch< für das Werk oder >avantgardistisch< für den Text einordbar seien.³³³ Das bedeutet, dass aus dem literarischen Produkt nicht entscheidbar ist, ob es sich dabei um ein Werk oder einen Text handelt. Wenn sich die Differenz von Werk und

³³⁰ Dazu baut sich Barthes den idealen Leser ohne Geschichte, Biographie oder Psychologie als jemanden, der die Stränge, aus denen der geschriebene Text besteht, bündelt (Barthes [1968] 1994: 495).

³³¹ Als semiologisches Konzept ist der Textbegriff, der »>Literatur< und >Malerei< (und deren metasprachliche Korrelate, die Kritik und die Ästhetik) hinfällig werden lässt« (Barthes [1969] 1990: 159), universal und ist auch auf die bildende Kunst anwendbar.

³³² Kemp, Wolfgang: *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*. Positionen und Positionszuschreibungen. In: ders. (Hg.): *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*. Jahressring 43. Jahrbuch für moderne Kunst. Köln 1996: 13-44, hier: 29

Text nicht formal und schon gar nicht substantiell fassen lässt, muss sie an anderer Stelle ausmachbar sein. Da der Text »nur im Vollzug einer Arbeit, in einer Produktion erfahrbar«³³⁴ ist, muss die Differenz zum Werk also in der speziellen Art der Lektüre liegen. Dabei zeichnet die Qualität des Textes eine besondere interpretatorische Offenheit aus, die allerdings nicht zu verwechseln ist mit der hermeneutischen >Vielseitigkeit<.³³⁵ Text ist kein Produkt, das materiell fassbar ist, sondern Produktivität selbst, d.h. eine Tätigkeit, die durch Verweise auf die verschiedensten Beziehungsgeflechte neue Relationen hervorbringt und damit einen unabschließbaren Prozess von Bedeutungen produziert. Texte sind nicht nur das Erzeugte, sondern bringen selbst etwas hervor: Sie sind Erzeugendes. An diesem Gewebe strickt auch die Figur des Lesers aktiv mit. Im Zusammenhang der kritischen Auseinandersetzung mit dem schöpferisch aktiven Autor erfährt der bislang zur Passivität verdamnte Leser ebenfalls eine veränderte Rollenzuschreibung. Folgt man Barthes, so ist er der Ort, an dem sich die Vielfalt des Schreibens bündelt.

Wie muss man sich diesen Leser, der einen Ort bildet, an dem sich die Vielfalt des Schreibens bündelt, vorstellen? Ist sein aktives Mitwirken bei einem solchen Textgewebe nur eine andere Bezeichnung für den Einfluss des Lesers als Rezipient? Die Macht des Lesers als Entscheidungsinstanz über die Wertschätzung der Literatur und die Macht des Betrachters als selbige Entscheidungsinstanz über »das Gewicht des Werkes auf der ästhetischen Waage« ist unbestritten.³³⁶ Haben die Künstler ihre Arbeit einmal der Öffentlichkeit übergeben, spricht

³³³ Barthes (1971) 1998: 1162

³³⁴ ebd.: 1162

³³⁵ »Der Text ist plural. Das heisst nicht nur, dass er mehrere Bedeutungen hat, sondern dass er den eigentlichen Plural der Bedeutungen vollzieht: einen irreduziblen (und nicht bloß akzeptablen) Plural. Der Text ist keine Koexistenz von Bedeutungen, sondern Passage, Durchquerung: er kann daher keiner Interpretation anheimfallen, und sei sie noch so großzügig, sondern einer Explosion, einer Dissemination« (Barthes [1971] 1998: 1164).

³³⁶ Duchamp (1957) 1999: 573. In der englischen Originalfassung des Textes spricht Duchamp im Zusammenhang mit der künstlerischen Arbeit von >work<, das in der deutschen Übersetzung zu >Werk< wird. Zur Diskussion um den Werkbegriff siehe Boehm, Gottfried: Das Werk als Prozess. In: Oelmüller, Willi (Hg.): *Kolloquien Kunst und Philosophie 3: Das Kunstwerk*. Paderborn 1983: 327-359. Boehm verwirft zunächst den identitätsstiftenden Werkbegriff Sedlmayrs und setzt in seinen Ausführungen auf die nicht beachtete »Handgreiflichkeit« der kunstgeschichtlichen Objekte (ebd.: 329). Die Dependenz von Dingsein und Werksein im Artefakt beschreibe die zentrale Problematik der Diskussion. Die Ready-mades installieren eine »bewegliche Demarkationslinie« zwischen den Gebilden der Kunst und allen anderen Dingen der Welt: »Die berichtigten Ready-mades entwinden sich der Alternative Werk oder Ding, indem sie den Punkt der Indifferenz verdeutlichen, an dem scheinbar eindeutige ontologische Unterscheidungen suspendiert werden. Die Eigenschaftslosigkeit der Ready-mades entzieht sich der Optimierung ihres Erfahrungsgehaltes (d.h. zerstört sie als Werke). Zugleich treten sie durch ihre Exzentrizität gegenüber der Lebenswelt in einen exponierten Zustand, der ihre Dinglichkeit aufhebt « (ebd.: 330/331). Boehm konstatiert, dass dem Werk ein Prozess eingeschrieben sei, was ihm zum einen erlaubt, die Festschreibung der Einheit des Werkes mit einem Konzept von Veränderbarkeit zusammenzuführen (ebd.: 334) und zum anderen ermöglicht, die Einzigartigkeit, worin es nur mit sich vergleichbar sei, nicht als Determination, sondern als Realisationen zu lesen (ebd.: 336). Da die Begriffe Werk und vor allem Kunstwerk Konzepte von Authentizität und Originalität aufrufen, ist ihre Verwendung unter anderen Vorzeichen nicht unproblematisch. Dennoch kommt der prozessuale Werkbegriff Boehms dem nahe, was im Folgenden mit dem Bartheschen Textbegriff radikaler konturiert wird.

diese ihr Urteil aus und sie selbst haben alle Deutungsautorität eingeübt. Der Künstler verliert die Herrschaft über die Bedeutung an die Rezeption. Dieses Szenario malt Marcel Duchamp seinen Kollegen, den historischen wie den zeitgenössischen, in nicht sehr schmeichelhaften Farben aus. Um das Passive an der Position des Künstlers herauszustellen, kontrastiert Marcel Duchamp die Allmachtsbestrebung des vermeintlichen Schöpfers – nämlich als alleinige Sinnautorität Herrschaft über die Bedeutung auszuüben – mit seiner realen Ohnmacht gegenüber den Rezipienten:

»Letzten Endes mag der Künstler noch so sehr von allen Hausdächern herabschreien, er sei ein Genie – er wird das Verdikt des Zuschauers abwarten müssen, damit seine Erklärungen einen sozialen Wert bekommen und die Nachwelt ihn schließlich in den Handbüchern der Kunstgeschichte erwähnt.«³³⁷

Dass Duchamp diese Wirkmacht des Betrachters respektiert, zeigt sein eigener Umgang mit Kritikern seiner Arbeiten. Calvin Tomkins beschreibt in seiner Duchamp-Monographie³³⁸ folgende Begebenheit: Bei einem Vortrag des Duchamp-Biographen Arturo Schwarz 1968 im Londoner Institute of Contemporary Arts, bei dem Marcel Duchamp mit seiner Frau Teeny anwesend war, betonte Schwarz die inzestuöse Leidenschaft Duchamps zu dessen Schwester Suzanne als Antrieb für sein künstlerisches Schaffen und untermauerte die Inzest-These mit ikonographischen Verweisen auf das GROSSE GLAS und anderen Arbeiten. Da zu diesem Zeitpunkt eine große Duchamp-Monographie von Arturo Schwarz kurz vor ihrer Veröffentlichung stand, bestand Teeny auf einen Einspruch seitens Duchamp gegen diese in ihren Augen diffamierende Interpretation. Duchamp aber gestand Schwarz sein Recht auf jene Deutung zu. Er betonte, dass die Monographie kein Buch über ihn, sondern eines durch/von Schwarz sei.³³⁹ Diese Reaktion ist nicht etwa Zeichen einer großmütigen Toleranz gegenüber Andersdenkenden, vielmehr zeugt sie vom Wissen um die kreative Macht des Betrachters³⁴⁰ und behauptet eine Unabhängigkeit des Kunstwerks vom Künstler, die von

³³⁷ ebd.: 572

³³⁸ Tomkins, Calvin: *Marcel Duchamp. Eine Biographie*. München Wien 1999

³³⁹ siehe ebd.: 518 ff, der diese Begebenheit anhand von Augenzeugenberichten rekonstruiert. Duchamp >rächte< sich auf seine Weise an Schwarz, indem er ihm nämlich seine letzte große Arbeit, ÉTANT DONNÉ, vorenthielt, von dessen Existenz Schwarz zufällig quasi in letzter Minute vor Drucklegung seiner Duchamp-Monographie erfuhr. Es gelang ihm unter großem Zeitdruck dennoch, diese Arbeit in sein Buch miteinfließen zu lassen, »nicht ohne Hinweise auf Inzest natürlich und mit einer psychologischen Erklärung dafür, weshalb Duchamp es nötig gehabt hatte, aus seiner letzten Arbeit ein absolutes Geheimnis zu machen« (ebd.: 519).

³⁴⁰ Einer kreativen Macht, die ebenfalls nicht souverän und autonom schöpferisch, sondern gesellschaftlich bedingt ist. Dies wird bei der Schwarz-Episode besonders deutlich, war doch das Nachdenken über Inzest als künstlerische Triebfeder im Zuge einer Relektüre der psychoanalytischen Schriften Freuds, Jungs und anderer Ende der sechziger Jahre äußerst en vogue.

Duchamp geschützt und akzeptiert wird, selbst wenn ein großes Maß an persönlicher Diffamierung erreicht ist.

Sobald der Künstler sein Werk der Öffentlichkeit und damit den Betrachtern zugänglich macht, verliert er, so muss man Duchamps Reaktion verstehen, das Deutungsmonopol und auch die Deutungsautorität über seine Arbeit. Die Interpretation des Künstlers ist dann nur eine unter vielen und seine Intentionen werden hinfällig: sie lösen sich auf in den unterschiedlichsten Rezeptionen. Der Künstler hat keine Kontrolle mehr über die Kluft, die sich zwischen den eigenen künstlerischen Intentionen und den fremden wirkmächtigeren Interpretationen der Betrachter auftut.

Im Vergleich zu den Intentionen und Erklärungen seitens der Künstler ist der Betrachter auf dem Feld der Rezeption in der machtvolleren Position. Sein Verdikt bestimmt über die Güte und Anerkennung der künstlerischen Arbeiten. Dieses Zugeständnis an die aktive Rolle des Rezipienten entspricht der von der modernen Hermeneutik proklamierten Vieldeutigkeit eines Textes.³⁴¹ Gadamer räumt dem Rezipienten in seinem Standardwerk zur Hermeneutik des 20. Jahrhunderts *Wahrheit und Methode* ausdrücklich einen produktiven Anteil im Rahmen der Rezeption ein:

»Nicht nur gelegentlich, sondern immer übertrifft der Sinn eines Textes den Autor. Daher ist Verstehen kein nur reproduktives, sondern stets auch ein produktives Verhalten. [...] Verstehen ist in Wahrheit kein Besserverstehen. [...] Es genügt zu sagen, dass man anders versteht ...«³⁴²

Zwei wichtige Punkte sind damit angesprochen: Erstens wendet Gadamer sich explizit dagegen, dass es Ziel einer hermeneutischen Interpretation sein solle, besser verstehen zu wollen als der Autor selbst. Er führt das Verstehen zurück auf die intellektuellen Fähigkeiten und den historischen Horizont des Rezipienten und löst damit das vormalige hermeneutische Ideal einer textuellen Eindeutigkeit zugunsten dem einer Vieldeutigkeit ab. Zweitens geht es in diesem Zitat um den produktiven Anteil des Rezipienten an der Herausarbeitung des im Text impliziten Mehrwertes an Sinn, wobei als Beschreibung dieser Tätigkeit der Gebrauch

³⁴¹ Schleiermacher und Dilthey vertraten die Ansicht, dass die Interpretation über eine bloße Reproduktion hinausgehen müsse. Allerdings waren sie der Meinung, dass es Ziel einer solchen hermeneutischen Interpretation sein sollte, besser zu verstehen als der Autor. Deswegen argumentierte Schleiermacher beispielsweise, dass man einen Autor aus einer vergangenen Zeit aufgrund des eigenen größeren Überblicks über den historischen Kontext besser verstehen könne als er sich selbst (Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt/Main [1838] 1977). Diese Einschätzung der Gründerväter der Hermeneutik ist getragen von dem Ideal der textuellen, einer Autorintention entsprechenden Eindeutigkeit und wird von den meisten Hermeneuten abgelehnt. Es gilt in der Hermeneutik allgemein das Prinzip der Polysemie und der Autonomie des Lesers versus das der Eindeutigkeit der Textbedeutung.

des Begriffes >Verhalten< signifikant ist. Das Verhalten bezeichnet eine Handlung, die immer im Bezug zu etwas steht: Reiz und Reaktion sind beobachtbare Manifestationen von Verhalten. Überträgt man dieses aus der Biologie kommende und sich im Behaviourismus niederschlagende Verhaltensschema auf die Interpretation von Texten, so geht der Reiz vom Werk aus und die Reaktion ist das produktive Verhalten des Rezipienten, die Interpretation. An dieser Stelle ist deutlich zu sehen, dass sich die Hermeneutik als Wissenschaft der Auslegung von Texten versteht, denn mit der Rezipientenproduktivität ist ein Verhalten zu etwas gemeint, das bereits produziert ist. Gadamer beschreibt keinen Eingriff in das Produzieren selbst, lediglich einen in das Produkt und verweist den Leser auf seinen großzügig erweiterten, aber im Kern traditionellen Platz als Konsument. Die Produktivität eines solchen Verhaltens darf sich höchstens in einer Art Disposition, in einem sich in Bezug Setzen oder in der Herstellung eines Verhältnisses manifestieren. Auf der Ebene der Rezeption ist der Leser so etwas wie ein Ko-Künstler. Die Grenzen zwischen Künstler und Rezipient sowie die zwischen Produktion und Rezeption allerdings bleiben unangetastet.

Auf die Unterwanderung oder zumindest auf eine Destabilisierung genau dieser Grenzen zielt Barthes *La mort de l'auteur*. Der Ort, an dem sich die Schreibweisen bündeln und den für Barthes der Leser bildet, ist kein Ort der Rezeption. Der Betrachter entscheidet nämlich nicht nur über den Stellenwert der Arbeiten innerhalb der Literatur- oder Kunstgeschichte und ist somit der wirkmächtigere Part seitens der Rezeption, er vollendet darüber hinaus im Akt des interpretierenden Wahrnehmens den Prozess, den der Künstler mit seiner Arbeit in Gang gesetzt hat, er deutet ihn um und greift in ihn ein. Dass der Betrachter nicht nur Einfluss auf die Rezeption gewinnt, sondern gar einen Anteil an der Produktion beansprucht, davon handelt der Barthesche Essay. Wie schon zitiert ist Barthes der Ansicht, dass der Text »*nur im Vollzug einer Arbeit, in einer Produktion erfahrbar*« sei.³⁴³ Dieser Ort, den Barthes meint, bezeichnet den aktiven Part des Lesers an der Produktion von Kunst und Marcel Duchamp teilt im Hinblick auf die Kunst Barthes' Einschätzung, sagt er doch in einem Interview zu Charles Charbonnier:

»Der Künstler möchte gerne glauben, dass er völlig bewusst ist über das, was er macht. [...] Ich glaube aufrichtig, dass das Bild ebenso sehr vom >Anschauer< gemacht wird wie vom Künstler.«³⁴⁴

³⁴² Gadamer, Hans Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen (1960) 1975: 280

³⁴³ Barthes (1971) 1998: 1162

³⁴⁴ Duchamp (1960) in einem Interview mit Georges Charbonnier. In: Stauffer, Serge: *Marcel Duchamp. Interviews and Statements*. Stuttgart 1992: 87-116, hier: 111 (Unterstreichungen vom Herausgeber, die die im mündlichen Vortrag besonders betonten Worte hervorheben. Ginge es hier nach der Wichtigkeit der Aussage, müsste >gemacht< unterstrichen sein). Den Anschauer definiert Marcel Duchamp als »*die Gesamtheit der*

Wie muss man sich den zum Produzenten erstarkten Rezipienten vorstellen? Laut Duchamp existiert zwar unbestritten eine Figur >Künstler<, die physisch ein >Werk< herstellt, die aber nicht dessen ästhetisches Resultat abschätzen kann, weil sie, über die von ihr intendierten >Dinge< hinaus, weitere >Dinge< produziert hat, von denen sie noch nicht einmal ahnt, sie produziert zu haben. Und es existiert die Figur >Anschauer<, die an der Produktion einer künstlerischen Arbeit ebenso beteiligt sein soll wie der Künstler. Diese beiden Pole also macht Duchamp für das ästhetische Produkt, das >Werk<, verantwortlich. Bei einer oberflächlichen Lektüre entspricht dies – wenn man den ironischen Unterton über die scheinbare ästhetische Bewusstheit des Künstlers weitgehend ignoriert – dem Gadamerischen Konzept der Überproduktion von Sinn, die dann vom Rezipienten produktiv abgeschöpft wird. Ähnlich wie beim Gadamer-Zitat ist ebenfalls ein bestimmter Begriff signifikant: Duchamp spricht im Zusammenhang mit der Tätigkeit des Rezipienten von >machen<. Das Verb >machen< impliziert ein weitaus größeres Eingriffspotential als das von den Hermeneuten zugestandene produktive >Verhalten<. Denn der Verweis auf die beiderseitige Gemachtheit von Kunst deutet auf das sich verändernde Verständnis von Künstler und Rezipient hin. Zudem ist dieses Verb im Sinne der Bartheschen Performanz aussagekräftig, ist es doch eine Koinzidenz von Sprachhandeln und referentieller Aktion, in dem Sinne, dass das Tun und das Getane ineinander übergehen. Folgt man Duchamps Vorgaben, so ist Kunst von Beiden gemacht – im Sinne von hergestellt oder produziert vom Künstler ebenso wie vom Anschauer. Die darin angelegte Verschiebung der Positionen des Künstlers und des Anschauers soll nun in den Blick genommen werden.

Roland Barthes' Aufbrechen der klassischen Rollenverteilung von Autor und Leser entspricht, so die These, der Strategie, die Duchamp bei der Installierung eines veränderten Begriffs von Künstler und Betrachter anwendet. Die Interventionen Beider gelten weder dem schlichten Rollentausch, noch der Stärkung des Rezipienten als Konsument, denn sie verweben, wie im folgenden zu zeigen sein wird, die Kategorien >Künstler< und >Anschauer< sowie >Autor< und >Leser<, so dass durch ebendiese Verwebung Figuren entstehen, die nicht mehr der oppositionellen Setzung von Künstler und Rezipient, Schöpfer und Betrachter entsprechen.³⁴⁵ Die von Barthes übernommene Metaphorik des Flechtens

Nachwelt und all jener, die sich Kunstwerke ansehen und die mit ihrem Votum entscheiden, dass eine Sache überleben soll« (Duchamp [1961] in einem Radiointerview mit Georges Carbonnier, gedruckt unter dem Titel *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille 1994: 82. Zitiert nach: Tomkins 1999:461). Der Begriff Anschauer impliziert ein gewisses Maß an Aktivität, während der gebräuchlichere Begriff des Betrachters eher Passivität vermittelt. Deswegen schließe ich mich im Folgenden dem Terminus Anschauer an.

³⁴⁵ Gleichwohl wird mit den oppositionellen Begrifflichkeiten weiterhin gearbeitet wird, denn diese Bewegung ist »eher Teil einer gleitenden epistemologischen Verschiebung als eines wirklichen Bruchs. Der

beschreibt eine Tätigkeit, welche die bestehenden Bestandteile zu einem neuen, anderen Ganzen zusammenwebt, und zwar nicht in Form einer dialektischen, die Gegensätze aufhebenden Synthese, sondern indem den binären Oppositionen die gegenseitige Befallenheit mit der jeweils anderen Struktur nachgewiesen werden. Zunächst einmal ist zu zeigen, wie Duchamp die Figuren Künstler und Rezipient besetzt und inwiefern er deren jeweilige Rollenzuschreibung verschiebt. Diese Subversion der Produzenten setzt sich auf der Ebene der Produkte weiter fort und wird dann anhand einer Parallelisierung des Bartheschen Textbegriffs mit den Duchampschen Ready-mades aufgezeigt werden. Die Herstellung von Instabilität durchzieht dabei als wichtiges Merkmal sowohl die Texttheorie als auch die Ready-made-Strategie, sowohl auf der Ebene der Produkte als auch auf der der Produzenten. Die Vorgehensweisen ähneln sich: Zunächst erleidet auch bei Duchamp die bislang als alleiniger kreativer Schöpfer anerkannte Person des Künstlers herbe Autoritätsverluste, die es erst ermöglichen, dass ein Ready-made entstehen kann.

III. 4. Der kreative Akt und die Praxis des Schreibens

Wie bereits erwähnt, hat Barthes als Beispiel eines anderen Umgangs mit dem Autor die Naturvölker ins Spiel gebracht, die im Textproduzenten den Schamanen sehen, der zwar ein Performer, aber kein originärer Schöpfer sei. Die Vorstellung vom Autor als Durchgangsstadium der Sinnproduktion deckt sich mit der Duchampschen Charakterisierung des Künstlers, wie er sie in Houston 1957 in einem Vortrag mit dem Titel *Der kreative Akt* vornimmt. Dort behauptet er – sehr unvermittelt und ohne historische Herleitung, wie sie Barthes vornimmt –, dass der Künstler allem Anschein nach wie ein »*mediumistisches Wesen*« handle, und als solches müsse man ihm »*folglich den Zustand der Bewusstheit auf der ästhetischen Ebene absprechen.*«³⁴⁶ Damit hat er die Figur des Künstlers auf die Rolle des Mediums reduziert. Stattete die anthropozentrische Perspektive der bürgerlichen Gesellschaft sowohl den Autor als auch den Künstler mit einem hohen Grad an Bewusstheit über ihre ästhetischen Entscheidungen aus, werden diese vormals elitären Figuren von

Bruch fand [...] im vorigen Jahrhundert mit dem Auftreten von Marxismus und Freudscher Psychoanalyse statt« (Barthes [1971] 1998:1162).

³⁴⁶ Duchamp (1957) 1999: 572. Mediumistisch gehört als Adjektiv zum Substantiv Mediumismus, das wiederum als Begriff, wie auch der von Barthes ins Spiel gebrachte Begriff des Schamanen, auf okkulte Zusammenhänge verweist. Beide Begrifflichkeiten handeln von der Vermittlung zweier Sphären – der Geister-

Barthes und Duchamp lediglich mit der Funktion eines Mediums bedacht. Damit leiten beide die Entmachtung des modernen Schöpfermythos ein.

In diesem Sinne ist die folgende Aussage zu lesen, die Marcel Duchamps Vortrag zur Rolle des Künstlers und des Betrachters beschließt:

»Alles in allem wird der kreative Akt nicht vom Künstler allein vollzogen; der Zuschauer bringt das Werk in Kontakt mit der äußeren Welt, indem er dessen innere Qualifikationen entziffert und interpretiert und damit seinen Beitrag zum kreativen Akt hinzufügt. Dies wird noch deutlicher, wenn die Nachwelt ihr endgültiges Verdikt ausspricht und manchmal vergessene Künstler rehabilitiert.«³⁴⁷

Die Figur des Künstlers sowie die Figur des Autors sind in der Moderne als Urheber schöpferischer Prozesse ähnlich aufgeladen. Autor und Künstler verkörpern als austauschbare Figuren die moderne Vorstellung des autonomen, kreativen Subjektes, ausgestattet mit einem hohen Grad an Bewusstheit über ihre ästhetischen Entscheidungen. Genau diese Bewusstheit spricht Duchamp dem Künstler ab. Bereits im selben Atemzug spekuliert er darüber, dass die Rolle, die er dem Künstler bei der Herstellung eines Kunstwerks zugesteht, ihm keine breite Zustimmung unter Künstlerkollegen einbringen werde, ist doch die Herstellung eines solchen Kunstwerkes das, was im Verständnis vieler Künstler allein ihr bewusstes und schöpferisches Tätigsein ausmacht. Duchamp beschreibt ihn, den vermeintlichen Schöpfer, als jemanden, der des Unterschiedes zwischen der eigenen Intention und der tatsächlichen Umsetzung – »dem Unausgedrückten – aber Beabsichtigten – und dem Unabsichtlich-Ausgedrückten«³⁴⁸ – nicht gewahr werde.

Ohne auf die Herabsetzung des Künstlers zum reinen Medium könnte dieser Schlusssatz ebenfalls wieder im Sinne einer hermeneutischen Stärkung der Betrachter auf der Rezeptionsebene gelesen werden. Dieser Eindruck entsteht deshalb, weil sich die Position des Anschauers als eine nachgängige darstellt: Indem er entziffert und interpretiert, fügt er seinen Beitrag zum kreativen Akt hinzu. Wie Barthes für das Werk und den Autor eine Vorgängigkeit diagnostiziert hat, so scheinen bei Duchamp der Anschauer und das Werk in einer Nachträglichkeit zu funktionieren. Was durch die Duchampsche Darstellung des Verhältnisses aufgerufen wird, entspricht mehr der Vorstellung, zeitlich in einem Vorher und einem Nachher verhaftet zu sein, als der Vorstellung, sich performativ zu ereignen. Und

und der Menschenwelt – und erzählen dieselbe Geschichte des antiken Hermes, der als Bote dazu auserkoren war, die Botschaften der Götter den Menschen zu übermitteln.

³⁴⁷ ebd.: 573

somit liegt die Vermutung nahe, dass als das Ergebnis dieser Handlung die Interpretation, also die Ent-zifferung, im Vordergrund steht und nicht wie Barthes es für den Text fordert, der Vollzug einer solchen Handlung, also die Ent-deckung.

Dass es jedoch bei den Ausführungen Duchamps nicht um die Festschreibung des Anschauers als Rezipienten und die des Künstlers als Produzenten geht, sondern um den Versuch, sich von diesen Oppositionen zu lösen, indem die Begrifflichkeiten verschoben, ausgehöhlt und destabilisiert werden, dies zeigt ein genauerer Blick auf die von ihm verwendete Metaphorik. Das in dem kurzen Essay *Der kreative Akt* aussagekräftigste Präfix im Zusammenhang mit der Positionierung des Anschauers ist >trans<: Von »Transfer« und »Transmutation« ist die Rede.³⁴⁹ Den aus Technik/Ökonomie und Chemie/Biologie stammenden Begriffen ist eines gemeinsam: Sie sind Ausdruck von Prozessen, die den Übergang von einem Zustand zum anderen benennen. Diese prozessual aufgefassten Übergänge sind als instabile Zwischenstadien Sinnbilder für eine Verschiebung vormals stabiler Positionen, wie sie von Barthes für den Autor und den Leser behauptet werden und ebenso für den Künstler und den Anschauer gelten. Nach Aussage Duchamps findet beim kreativen Akt ein »Transfer« des Künstlers auf den Betrachter statt. Diese Übertragung der kreativen Strukturen erfolgt auf keiner sehr stabilen Basis, ereignet sie sich doch »in Form einer ästhetischen Osmose.«³⁵⁰ Das bedeutet, dass man sich Künstler und Betrachter als miteinander durch eine semipermeable Membran getrennte – oder wenn man will verbundene – Figuren vorstellen muss, die ihre kreative Energie durch Osmose einander angleichen. Die festgelegten Grenzen zwischen Künstler und Betrachter sind als durchlässige gekennzeichnet. Hier scheint das Moment der Grenzaufhebung dieser beiden traditionell oppositionell angelegten Figuren auf. Solche Vorstellungen der Verschiebung kommen auch in der Metapher der »Transmutation« zum Tragen. Der kreative Akt bekommt, so Duchamp, einen anderen Aspekt, wenn der Anschauer das Phänomen der »Transmutation« erfährt.³⁵¹ In der Alchimie bezeichnet dies den Vorgang einer Elementarumwandlung von Zinn, Blei oder Kupfer in Gold oder Silber. Wertlose Materialien werden einer demiurgischen Operation

348 ebd.: 573

349 ebd.: 572/573. Siehe auch Lyotard, der Duchamp als Transformer bezeichnet: »Der performer ist ein komplexer transformer, eine ganze Batterie von Verwandlungsmaschinen. Es gibt keine Kunst, weil es keine Gegenständlichkeit gibt. Es gibt nur Transformationen, Umverteilungen von Energie. Die Welt ist eine Vielfalt von Dispositiven, die Energieeinheiten ineinander umwandeln. Der transformer Duchamp möchte nicht die gleichen Effekte einfach wiederholen, deshalb muss er viele dieser Dispositive sein und sich selbst häufig verwandeln.« (Lyotard, Jean François: *Die TRANSformatoren Duchamp*. Stuttgart 1986: 29).

350 Duchamp (1957) 1999: 572

351 ebd.: 573

gleich in wertvolle umgewandelt:³⁵² Das könnte eine Kurzbeschreibung des Ready-made-Prinzips sein, wo industriell gefertigte Gegenstände durch die Wahl eines Künstlers wertvoll und als Kunst im Museum präsentiert werden. Dadurch, dass der Anschauer das Phänomen der Transmutation erfahre – im englischen Original spricht er von >experiences<³⁵³ – bleibt offen, ob vom Anschauer passivisch etwas erfahren wird im Sinne einer Zeugenschaft oder ob er aktiv etwas erlebt im Sinne von teilhaftig werden. Wahrscheinlich treffen beide Zustände zu.³⁵⁴

Nimmt man Duchamps Metaphern ernst, so lässt sich eine subtile, aber beständige Destabilisierung der Figur des Anschauers konstatieren. Statt die Position des Rezipienten zu stabilisieren und sie zu stärken, um sie dann mit hermeneutischer Deutungsmacht auszustatten, destabilisiert Duchamp sie. Gesteht er dem Anschauer zwar zu, »*das Gewicht des Werkes auf der ästhetischen Waage*«³⁵⁵ und als Nachwelt das Verdikt über deren Wertschätzung zu bestimmen, >schwächt< Duchamp ihn aber zugleich, indem er als eine Figur des Übergangs gekennzeichnet ist. Ihr Verdikt wird nicht von einem festen Ort aus gesprochen, ihre Position ist die einer steten Veränderung. Die traditionelle Struktur des Anschauers überführt Duchamp in Bewegungsbegriffe, d.h. aus der Struktur wird eine Strukturierung und aus der Position eine Positionierung. Dieser instabil gehaltene Zustand entspricht in nichts dem hermeneutisch gestärkten Rezipienten.

Auch Barthes, der sich explizit gegen eine hermeneutische Vorgehensweise ausspricht, macht hinsichtlich der Verschiebung der traditionellen Rollenzuschreibungen von Autor und Leser deutlich, dass sie tiefgreifendere Konsequenzen nach sich ziehen muss als eine Ermutigung des Lesers, sich intensiver in das Werk einzubringen. Die Lektüre eines Textes bedeute,

³⁵² »Wenn ich Alchimie betrieben habe, dann auf die einzige Art, die heute zulässig ist, das heisst, ohne es zu wissen« (Duchamp [1957] als Antwort auf eine Umfrage von Lebel/Breton. In: Stauffer 1992: 63).

³⁵³ Vortragsmanuskript *The creative Act* gelesen von Marcel Duchamp, veröffentlicht von Marc Dachy: *marcel duchamp. the creative act*. CD, sub rosa SR57. Brüssel 1994

³⁵⁴ Das Substantiv geht auf das lateinische Verb >transmutare< zurück, das soviel bedeutet wie umwandeln oder verwandeln. In neueren Lexika findet sich unter dem Stichwort Transmutation auch der Verweis auf Genmutation. Dieser Terminus aus der Biologie bezeichnet eine plötzlich auftretende Veränderung des Erbgutes und kann zur Beschreibung der produktiven Möglichkeiten benutzt werden, die sich durch eine solche Mutation für den Anschauer auf der Produzentenebene ergeben. Indem das angestammte Erbgut verändert wird, ist es dem Anschauer durchaus möglich, vormalige Strukturen beispielsweise in ihr Gegenteil umkippen zu lassen. Anders als bei der alchemistischen Transmutation muss das Ergebnis allerdings nicht zu etwas Wertvollerem führen, es kann auch eine Verschlechterung eintreten. Wie schon bei Barthes gesehen, wäre es auch an dieser Stelle falsch, daraus zu folgern, dass der Leser/Anschauer als neuer Schöpfer inthronisiert und seinerseits nunmehr, qua Genmutation, mit den Insignien der alleinigen Herrschaft über den kreativen Akt ausgestattet werden müsse. Eine solche auf einem Umkehrschluss basierende Deutung verliert vollkommen aus dem Blick, dass die Opposition von Produktion und Rezeption an sich zur Disposition steht.

³⁵⁵ Duchamp (1957) 1999: 573.

»dass man die Distanz zwischen Schrift und Lektüre zu beseitigen (oder zumindest zu verringern) versucht, und zwar keinesfalls durch eine intensivere Projektion des Lesers ins Werk, sondern indem man beide in ein und derselben Bezeichnungspraxis miteinander verbindet.«³⁵⁶

Damit entwirft er das (post-) strukturalistische Modell des Rezipienten als Produzenten, der sich in der Lektüre gleichzeitig mit dem Text ereignet, und verwirft zugleich das hermeneutische Modell des Rezipienten als Konsument, der lediglich seine Erfahrungen oder Kenntnisse in die Lektüre einfließen lässt. Ein so in die Produktion eingebundener Rezipient müsse beständig versuchen, die Differenz von Lektüre und Schrift zu verkleinern. Dies gehe vonstatten, wenn man die Lektüre und die Schrift miteinander in derselben Bezeichnungspraxis verbinde. Was aber bedeutet es, Lektüre und Schrift in derselben Bezeichnungspraxis miteinander zu verbinden? Wie muss man sich ein solches Unterfangen vorstellen? Die Forderung, dass der Leser die Schrift und die Lektüre in nur eine einzige Bezeichnungspraxis überführen solle, zielt auf die Negierung einer Metasprache: Die Position des Rezipienten kann nicht als eine ober- oder außerhalb des Textes stehende gedacht werden.³⁵⁷ Die Theorie des Textes stellt die Existenz einer Metasprache in Frage:

»Der Diskurs über den Text sollte seinerseits nichts anderes sein als Text, Forschung, Textarbeit, denn der Text ist jener gesellschaftliche Raum, der keine Sprache im sicheren Außerhalb belässt und kein Subjekt der Äußerung in der Position des Richters, Meisters, Analytikers, Beichtvaters, Dechiffrierers.«³⁵⁸

Die Produktivität und die Arbeit mit und an der Sprache findet für den Rezipienten an keinem anderen Ort statt als für den >eigentlichen Verfasser< des Textes, kurz: die Lektüre müsse in eine »Praxis des Schreibens«³⁵⁹ überführt werden, denn »die Theorie des Textes kann sich nur zusammen mit einer Praxis der Schrift vollziehen.«³⁶⁰

³⁵⁶ Barthes (1971) 1998: 1165

³⁵⁷ Wie der Großteil der Semiologen geht auch Barthes davon aus, »dass die semantische Metasprache keineswegs von der Objektsprache grundsätzlich getrennt werden könne. Semantische Beschreibungskategorien, [...], können letztlich nur aus der Objektsprache selbst stammen. Somit ist die semantische Beschreibung letztlich autoreferentiell und nicht allreferentiell, wie die These von der Trennung zwischen Objekt- und Metasprache impliziert« (Nöth 2000: 116). Die Trennbarkeit von Objekt- und Metasprache wurde vor allem von dem Semiotiker Algirdas Julien Greimas (1917-1992) behauptet, der in treuer Nachfolge von Saussure und Hjelmslev stand.

³⁵⁸ Barthes (1971) 1998: 1167

³⁵⁹ Barthes, Roland: *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977*. Frankfurt/Main (1977) 1980: 25. Folgt man den Prämissen Barthes', geht es bei der Interpretation oder besser: bei der Lektüre eines Textes oder noch besser: bei der Praxis des Schreibens darum, nachzuvollziehen, wie Bedeutung entsteht, bei der Interpretation eines Werkes hingegen geht es

Konkreter wird Barthes nicht. Seine theoretischen Texte verweigern jedwede Definition. Die Praxis des Schreibens oder gar den Text definieren zu wollen, würde bedeuten, ihnen ein Signifikat zuzuweisen, denn eine Definition »käme einem Rückfall in das Signifikat gleich«.³⁶¹ Was Barthes jedoch zu forcieren versucht, ist die Eröffnung des Spiels mit dem Signifikanten, denn das Unendliche des Signifikanten verweise

»nicht auf irgendeine Idee des Unbeschreiblichen [...], sondern auf die Idee des Spiels. Die Erzeugung des ewigen Signifikanten [...] im Feld des Textes (oder vielmehr: deren Feld der Text ist) geschieht nicht auf dem organischen Weg der Reifung oder dem hermeneutischen Weg der Vertiefung, sondern in der seriellen Bewegung von Abtrennungen, Überschneidungen, Variationen.«³⁶²

So ist die Praxis des Schreibens nur in der Praxis des Schreibens erfahrbar und »die Theorie des Textes kann sich nur zusammen mit der Praxis des Schreibens vollziehen.«³⁶³ In der Auseinandersetzung mit der Praxis des Schreibens kommt unvermeidbar der Text in den Blick und man findet sich, eben noch in der Debatte um die Produzenten begriffen, mitten in einer Debatte um das Produkt wieder. Dies ist ein Effekt davon, dass sowohl die >figurierbaren< Produzenten, Verfasser und Leser etwas hervorbringen als auch der Text, insofern er eben nicht nur Produkt, also Erzeugtes, sondern selbst Erzeugendes ist; weshalb sich die Ebenen der jeweils Produzierenden zwangsläufig unentwirrbar miteinander verweben.

Die strikte Trennbarkeit von Produzenten und Produkt ist auch innerhalb des Duchampschen Konzeptes so nicht zu leisten. Eine mindestens genauso vage gehaltene und sich jedweder Definition verweigernde Tätigkeit wie die Praxis des Schreibens bei Barthes ist das Phänomen des kreativen Aktes bei Duchamp. Ähnlich wie die anzustrebende Distanzaufhebung von Schrift und Lektüre bleiben die Handlungen des Übergangs seitens des Anschauers als Definition uneingelöst. »Transfer« und »Transmutation« sind schwer fassbare, immer in Bewegung begriffene Zustände des Übergangs. Durch welche Operationen diese Zustände zu erreichen sind und wie und in welchem Maß der Anschauer und/oder der Künstler

hauptsächlich darum, festzustellen: >Was bedeutet es?<. Bei dem einen folgt man der Strukturierung des Textes, bei dem anderen versucht man, der vermeintlichen Substanz hinter dem Text auf die Spur zu kommen.

³⁶⁰ Barthes (1971) 1998: 1167

³⁶¹ Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. In: ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/Main (1974) 1988: 7-12, hier: 10

³⁶² Barthes (1971) 1998: 1163

³⁶³ ebd.: 1167

als die »beiden Pole jeder Kunstschöpfung«³⁶⁴ daran beteiligt sind, wird offen gelassen: Auch die Trennbarkeit der Produzenten scheint ein schwieriges Unterfangen. Der kreative Akt jedenfalls ist keiner Seite der angebotenen Figuren eindeutig zuzuschlagen. Er führt auch ansonsten, wie die Praxis des Schreibens, eine ähnlich reichhaltige Existenz als ein von einem möglichen Signifikat weitgehend freigehaltener Signifikant. Lässt man sich auf diese Parallelen ein und liest darüber hinaus, was Barthes über den Zusammenhang von Literatur und der Praxis des Schreibens zu sagen hat, drängt sich eine These auf: Das, was die Praxis des Schreibens für die Literatur ist, könnte der kreative Akt für die Kunst sein. Zur Untermauerung dieser These folgen zunächst die Bartheschen Ausführungen zur *écriture*, wie er die Praxis des Schreibens auch nennt:

»Ich verstehe unter Literatur nicht einen Korpus oder eine Folge von Werken, auch nicht einen Sektor des Umgangs oder des Unterrichts, sondern den komplexen Graph der Spuren einer Praxis: der Praxis des Schreibens.«³⁶⁵

Unter den anderen Vorzeichen der Kunst hieße dies für Duchamp: Er versteht unter Kunst keinen Korpus, nichts Materielles oder eine Folge von Werken, außerdem auch kein spezifisches Feld des Umgangs, wie ihn beispielsweise Kunstgeschichte und Kunstbetrieb etablieren, oder eine Form der Vermittlung; unter Kunst ist ein komplexer Graph der Spuren einer bestimmten Praxis zu verstehen: der Praxis des kreativen Aktes. Nimmt man eine Engführung oder gar Ineinssetzung der beiden Tätigkeiten an, so darf sich weder der Künstler noch der Anschauer in einer Metaposition zur Kunst befinden. Das wiederum entspricht genau Duchamps Vorgaben: Der Künstler ist ein Medium, das sich gerne als Deutungsautorität über das ästhetische Produkt stellen möchte, das diese Bewusstheit über die ästhetischen Entscheidungen aber niemals hat oder haben wird. Die Figur des Anschauers hingegen wird als eine Figur des Übergangs instabil gehalten und kann, weil sie beständig im Prozess des Positionierens begriffen ist, keinen festen Punkt über- oder außerhalb der Kunst einnehmen. Falls der kreative Akt dem, was Barthes mit der Praxis des Schreibens benennt, entspricht, muss für das Kunstwerk dasselbe gelten wie für den Text: Es ist nicht nur Produkt, sondern auch selbst Produzierendes.

³⁶⁴ Duchamp (1957) 1999: 572

³⁶⁵ Barthes (1977) 1980: 25

Duchamp kommt im Zusammenhang mit dem kreativen Akt auf dessen Auswirkungen auf das ästhetische Produkt zu sprechen – auch dies ist ein Indiz für eine Entsprechung zur Bartheschen Verwebung der Praxis der Schrift mit der Theorie des Textes. Die technisch-biologischen Begrifflichkeiten, die dazu dienen, die instabilen, im Prozess gehaltenen Wandlungen des Rezipienten zu fassen, bereichert Duchamp durch das Hinzufügen einer religiösen Metapher, um benennen zu können, welche Effekte der kreative Akt seitens des ästhetischen Produktes zu erzeugen vermag:

»durch die Wandlung der leblosen Materie in ein Kunstwerk hat eine eigentliche Transsubstantiation stattgefunden.«³⁶⁶

Transsubstantiation bezeichnet im liturgischen Kontext die Wandlung der Substanzen Brot und Wein in Leib und Blut Christi und wird von Duchamp in eine Entsprechung mit der Wandlung eines leblosen Gegenstandes zur Kunst gesetzt. Obwohl sich an der materiellen Erscheinung der Oblate oder des Weines nichts ändert, wandeln sich die Substanzen Brot und Wein durch die Macht Gottes in die Substanzen Leib und Blut Christi. Wichtig ist dabei, dass für gläubige Christen die Hostie nicht nur zu einem Zeichen für den Leib Christi wird, sondern nach der Wandlung tatsächlich der Leib Christi ist. Ist die Eucharistie vollzogen, sieht die Oblate immer noch aus wie eine Oblate, ist nun aber laut katholischer Lehre tatsächlicher Leib Christi: eine Wesenswandlung hat stattgefunden. Diese zutiefst religiöse, also dem Bereich des Glaubens entspringende Parallelisierung des Prozesses beim Abendmahl mit dem Prozess der Herstellung von Kunst setzt das ästhetische Produkt mit der Wandlung von einem Ding, d.h. von Nicht-Kunst in Kunst gleich. Vor allem im Zusammenhang mit den Ready-mades, wo ein beliebiger Gegenstand die Weihe eines Kunstwerkes erfährt, ist diese Konstruktion sehr aufschlussreich. Der Vergleich mit der Religion erscheint zwingend: ein Flaschentrockner beispielsweise wird zum Kunstwerk dank des Glaubens an die Macht des Künstlers und dank der Anerkennung und Auswahl durch den Anschauer – denn ein Kunstwerk existiere erst dann, wenn ein Betrachter es anschaut und dadurch »weihe« (sic!), dass er es als erhaltenswertes Kunstwerk anerkenne.³⁶⁷ Die

³⁶⁶ Duchamp (1957) 1999: 573

³⁶⁷ Duchamp (1959) in einem Interview mit Hamilton, Georges/Charles Mitchell/Richard Hamilton. In: Stauffer, Serge (Hg.): Marcel Duchamp. Interviews und Statements. Stuttgart 1992: 74-84, hier: 81. Mit der

Aufgabe des kreativen Aktes ist dabei, die Differenz von einem Zustand zum anderen erfahrbar zu machen. Hat sich auch äußerlich nichts getan, so fand trotzdem eine Zustandswandlung statt: vom Flaschentrockner zum Kunstobjekt. Ebenso wie die rituelle Handlung der Wandlung während eines Gottesdienstes keinen Unterschied erzeugt, sondern der Unterschied ist, so stellt der kreative Akt keine Differenz zwischen Ding und Kunstobjekt her, sondern ist die Differenz.

Schon das eingangs als Motto gewählte Barthes-Zitat deutet einen solchen Differenzierungsprozess an, der als etwas umschrieben wird, das im Entstehen begriffen sei. Dieses prozessuale Etwas lasse die »alten kulturellen Gottheiten«, gemeint sind >Literatur< und >Malerei< hinfällig werden und künde von einem neuen >Erlöser<: der »Ergographie«, dem Text als Arbeit, der Arbeit als Text.

»Etwas ist im Entstehen begriffen, das sowohl die >Literatur< als auch die >Malerei< (und deren metasprachliche Korrelate, die Kritik und die Ästhetik) hinfällig werden lässt und an die Stelle dieser alten kulturellen Gottheiten eine generalisierte >Ergographie< setzt, den Text als Arbeit, die Arbeit als Text«³⁶⁸

Bei all der Hinfälligkeit der alten kulturellen Gottheiten kommt auch Barthes nicht ohne Transzendenz aus. Denn durch den Wegfall der Literatur und Malerei fällt mit ihnen nicht etwa auch die Stelle weg, die sie besetzt hielten, ganz im Gegenteil: diese Stelle ist vakant und muss wieder neu besetzt werden. Und was böte sich besser an als die Arbeit an der Schreibweise, die Transzendenz schlechthin als exzentrischer, nie dagewesener Term?

Bei all den Parallelen der Vorgehensweise von Duchamp und Barthes ist es nicht weiter verwunderlich, dass beide, da sie an dem Phänomen der Verschiebung interessiert sind, auf Metaphern der Transzendenz zurückgreifen und die christliche Wandlungsgeschichte neu erzählen. In der Version des Semiologen und des Künstlers ist sie nicht mehr die Wesenswandlung zweier zwar differenter, dennoch festlegbarer Zustände, sondern sie ist die Differenz selbst. Als prozessualer Vorgang kommt die Geschichte einer solchen Wandlung nie an ihr Ende: eine unaufhörliche, unabschließbare Verschiebung von Grenzen.

Wird die Verschiebung der Produzentenfiguren nicht einfach nur behauptet, sondern in ihrer Radikalität ernstgenommen, führt das, wie wir gesehen haben, zu

Schöpfung und der Weihe einer geht eine fast schon kultische Verehrung der Kunstwerke im Museum, dem sakralen Ort für Artefakte.

³⁶⁸ Barthes (1969) 1990: 159. Wörtlich übersetzt bedeutet Ergographie die Arbeit an der Schreibweise.

einer Destabilisierung der überkommenen Rollenzuschreibungen.³⁶⁹ Duchamp sagt über die Figur des Künstlers:

»Ich wollte den Status des Künstlers ändern oder wenigstens die Normen ändern, die zur Definition des Künstlers benützt werden. Ihn wieder ent-göttlichen. Die Griechen und das 16., 17. und 18. Jahrhundert hielten ihn für einen Arbeiter, einen Handwerker.«³⁷⁰

Damit spielt Duchamp auf den Künstler als eine Erfindung der Moderne an, deren Beginn um die Mitte des 19. Jahrhunderts anzusiedeln ist und unter die auch die Avantgarde-Bewegung Anfang des 20. Jahrhunderts fällt. Es wird deutlich, dass er keinen Bruch mit der Figur des Künstlers herbeiführen will; er ist lediglich an einer Status- oder Normänderung interessiert. Das Modell des Künstlers als genialer Schöpfer ist in der Sichtweise Duchamps ein kulturell gemachtes und keinesfalls für alle Epochen gültiges – *»die Vorstellung vom Künstler als einer Art Superman ist noch verhältnismäßig neu«³⁷¹*–, deshalb treibt er einen Verstoss des kreativen Genies vom göttlichen Thron voran. Was ihn vor allem an der gottgleichen Position stört, ist die damit implizierte Verehrungshaltung seitens der Anschauer. Mittels massiver Kritik am Künstler als Gottersatz versucht Duchamp zugleich die Rückbesinnung auf die etymologische Bedeutung von Kunst, auf das >Machen< erneut ins Bewusstsein zu rufen. Den Aspekt des >Machens< zu stärken führt in seiner Konsequenz zu einer Demokratisierung der Kunstproduktion: Jeder kann etwas machen, nicht nur ein Künstler. Wenn jeder Kunst machen kann, geht die elitäre Stellung des Künstlers und die damit einhergehende Verehrung seitens vermeintlicher Nicht-Künstler verloren und vielleicht, so Duchamp weiter, werde es *»in kommenden Jahrhunderten das Machen geben ohne das Notiz-davon-Nehmen.«³⁷²* Mit dem Mach(t)verlust des Künstlers steht sowohl, wie bereits gezeigt, der passive Anschauer als auch die

³⁶⁹ Wie schon beschrieben ist mit dem Bartheschen Konzept des Textes eine veränderte Vorstellung vom Subjekt verbunden, denn mit der Texttheorie Barthes wird das Subjekt neu verhandelt: *»hinter dem Text [gibt es] kein Aktivum (der Schriftsteller) und vor ihm kein Passivum (der Leser); kein Subjekt und Objekt«* (Barthes [1973] ⁷1992: 25). Der sogenannte Autor oder Künstler und der sogenannte Rezipient oder Anschauer sind keine homogenen, autonomen Individuen, die mit sich selbst identisch sind, sondern sie verkörpern die paradoxe Konstruktion, gleichzeitig Produzent und Produkt von Sprache zu sein. Die sich daraus ergebende Ambivalenz durch die gleichzeitige Einnahme beider Positionen ohne die Möglichkeit, die eine oppositionell von der anderen abzugrenzen, ist gemeint, wenn Duchamp über die Struktur der (Kunst-) Produktion schreibt: *»Meine Absicht ist es immer gewesen, von mir selbst wegzukommen, obwohl ich ganz genau wusste, dass ich mich selbst dabei benutze. Nennen Sie es ein kleines Spiel zwischen >ich< und >mir<«* (Duchamp [1961] in einem Interview mit Katherine Kuh. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 117-121, hier: 117).

³⁷⁰ Duchamp/Stauffer (1963) 1992 b: 155

³⁷¹ ebd.: 155 (Unterstreichung vom Herausgeber)

solide und grundlegende Einheit von Künstler und Kunstwerk zur Disposition. Die Idee, die dem traditionellen Werkbegriff zugrundeliegt, als demjenigen, der gleich einem Geschöpf von einem Schöpfer aus einer Art Metaposition erschaffen wird, hintertreiben Duchamp mit der Praxis des kreativen Aktes sowie Barthes mit der Praxis des Schreibens. Diese Tätigkeiten sind getragen von der Negierung dreier für das (Kunst-)Werk vereinbarter Begriffe: der jeglicher Metaposition, jeglicher Endlichkeit und jeglicher Substanz. Die erste Negierung meint, dass es niemanden gibt, der von einer Ebene oberhalb oder außerhalb des (Kunst-) Werkes >richtigere< Aussagen über das (Kunst-)Werk machen kann, dies gilt auch und vor allem für den Künstler. Die zweite bedeutet, dass die Lektüre ein nie zu einem endgültigen Abschluss zu bringender Prozess ist, eine unaufhörliche Durchquerung, und die dritte meint, dass die Bedeutungen nicht in einer substantiellen Tiefe, sondern an der strukturalen Oberfläche, im differentiellen Spiel der Signifikanten erzeugt wird.

Wie instabil der Versuch der Etablierung eines Anderen ist, und zwangsläufig sein muss, ist anhand der Figuren von Künstler und Betrachter gezeigt worden. Sowohl Barthes als auch Duchamp versuchen, den oppositionellen Setzungen die jeweilige Befallenheit mit den jeweils anderen Strukturen nachzuweisen und somit die Ebene der Oppositionen zu verlassen, derer sie sich aber immer noch bedienen, da dieser Prozess keinen Bruch mit den traditionellen Produzenten darstellt, sondern >nur< eine Verschiebung dieser Figuren ist. Obwohl es ihnen oft unterstellt wurde, sind sowohl der Künstler Marcel Duchamp als auch der Semiotiker Roland Barthes nicht auf eine Zerstörung des Systems Kunst aus, sondern sie zeigen vielmehr, dass die behauptete Stabilität der Opponenten tatsächlich äußerst instabil ist, weichen jedoch dem Bruch, dem Paradigmenwechsel aus und versuchen statt dessen, einen anderen Term als den der Synthese zu etablieren. Dieses Andere entspricht dem, was Barthes als »drittes Term«,³⁷³ ein exzentrisches, noch nie dagewesenes Term

³⁷² ebd.: 155

³⁷³ Barthes (1973) ⁷1992: 82. Siehe dazu Kapitel III.3.2. Um das Andere dieser Operation herauszustellen, verwendet die deutsche Übersetzung dieses Textes – in Entsprechung zum französischen Original – statt das für den Begriff >Term< grammatikalisch richtige männliche Geschlecht das Neutrum. Dieser Terminologie schließen wir uns im folgenden an.

Dass auch Duchamp an diesem Zustand des Exzentrischen, des noch nie Dagewesenen interessiert ist, lässt sich aus einem Interview mit Jean-Marie Drot ersehen, der Duchamp damit konfrontierte, folgendes geschrieben zu haben: »Für mich gibt es etwas anderes als ja, nein und indifferent — und das ist zum Beispiel die Abwesenheit von Forschungen dieser Art.« Worauf Duchamp antwortet: »Ja, ich bedauere nicht, das geschrieben zu haben. Für mich gilt das noch immer. Heute noch bin ich ganz einverstanden, dass das Positive, das Negative und das Indifferente nicht genügen« (Duchamp [1963] in einem Interview mit Jean-Marie Drot. In: Staufer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 157-168, hier: 167). HOW DICKINSON STAYED HOME, 1992/93, solid aluminum and plastic. 25 units each, 5x5", variable

bezeichnet und dem, was Duchamp mit den prozessualen Übergangsstadien zu fassen sucht: >Trans< vor allem in der Bedeutung von >jenseits von<. Als ein imaginiertes Drittes beschreibt beides einen Zustand des Exzentrischen, jenseits der erprobten Oppositionen und dennoch auf diese angewiesen. Jene Verschiebungen gelten aber nicht nur für die Produzentenfiguren Künstler und Anschauer, sondern ebenso für das (Kunst-) Werk als ebenfalls Produzierendes. Barthes bietet für dieses Paradoxon des produzierenden Produktes den Begriff des Textes an. Das entspricht dem, was Duchamp unter Ready-made fasst.

Legt man eine Vergleichbarkeit der beiden Kategorien zugrunde, hat das konsequenterweise eine Universalisierung des Ready-made-Begriffs jenseits der zu kurz greifenden formalen Forderung nach der Verwendung industriell hergestellter Gegenstände zur Folge. Dementsprechend liesse sich die Installation von Roni Horn als Ready-made bzw. als schreibbarer Text fassen. Wie ein solches Projekt des schreibbaren Textes auch für künstlerische Schrift-Arbeiten jenseits des Duchampschen Ready-mades funktionieren könnte, wurde anhand einer Arbeit von Roni Horn mit dem Titel HOW DICKINSON STAYED HOME von 1992/93 demonstriert. Der von Roni Horn für diese Arbeit verwendete Text versperrt sich jeglichem schnellen und reibungslosen Konsum, also dem, was Barthes unter Lesbarkeit versteht, und zielt statt dessen, so die These, auf Schreibbarkeit – vorausgesetzt man folgt der von dem Semiologen angebotenen Unterscheidung.

Duchamp selbst vermittelt in einem 1961 geführten Interview mit Katherine Kuh einen Eindruck von dem umfassenden Potential des Ready-mades, indem er sagt:

»So kann der Mensch nie erwarten, ganz von vorn anzufangen; er muss von ready-made-Dingen ausgehen, wie sogar seine eigene Mutter und sein Vater.«³⁷⁴

Ready-made meint demnach generell das Hergestellte, das immer schon Vorgängige. So wie der Text keine originäre Schöpfung ist, sondern *»ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur,«³⁷⁵* so kann sowohl das Subjekt selbst als auch das Ready-made, um sich zu konstituieren, nur auf schon Existierendes zurückgreifen. Durch das Ausstellen der Vorgängigkeit wird eine souveräne, originäre Schöpferposition verneint, was mit der Sichtweise der Moderne, die Individuen mit uneingeschränkter, genialer Schöpferkraft konstruierte, in Konflikt steht. Die Abhängigkeit von vorgängigen Strukturen ist ein generelles Prinzip der (Post-)

Länge. 3 Exemplare: Museum of Modern Art, New York, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Sammlung Goetz, München.

Strukturalisten und gilt auch für die Verwendung von Sprache: So wie Mutter und Vater dem Kind genetisch vorgängig sind, so ist Sprache dem Menschen in Sprachmustern vorgängig.

Diese Vorgängigkeit findet sich auch in dem erweiterten Textbegriff Roland Barthes', der zu bedenken gibt, dass die Praxis des Schreibens ein differentielles, unabschließbar aufeinander verweisendes (Text-) Gewebe generiert, d.h. mit Derrida gesprochen:

»Künftig wäre dieser >Text< kein abgeschlossener Schriftkorporus mehr, kein mittels eines Buchs oder mittels seiner Ränder eingefasster Gehalt, sondern ein differentielles Netz, ein Gewebe von Spuren, die endlos auf anderes verweisen, sich auf andere differentielle Spuren beziehen.«³⁷⁶

Das bedeutet also, dass Textualität bei Barthes und Derrida nicht an Sprache/Schrift gekoppelt ist:

»Die Rede ist ein Text, die Geste ist ein Text, die Realität ist ein Text in diesem neuen Sinne. Es handelt sich also nicht darum, einen Graphozentrismus gegen einen Logozentrismus oder gegen einen Phonozentrisimus wiederherzustellen, und auch keinen Textzentrismus. Der Text ist kein Zentrum. Der Text ist diese Offenheit ohne Grenzen der differentiellen Verweisung.«³⁷⁷

Dieser generalisierte Text ist keiner, der sich etwa über Grenzen hinwegsetzt, weil er deren Unwirksamkeit bzw. Unbrauchbarkeit behauptet. Er ist im Gegenteil einer, der die Grenzziehungen der alten Separierungen anerkennt, sie jedoch verkompliziert und vervielfacht. Er funktioniert – mit Barthes gesprochen, dessen Texttheorie auf den selben Prämissen wie derjenigen Derridas aufruht – als >Ergographie<: Arbeit als Text bzw. Text als Arbeit.³⁷⁸

Hier kommt, wie nun zu zeigen sein wird, die Vorstellung der generalisierten Schriftmetapher Derridas zum Tragen, die Schrift als Vorstruktur, als Gewebe von Spuren, Brisuren allen mündlichen und schriftlichen Sprachhandelns fasst. Diese Einsicht der Vorgängigkeit wendet sich gegen die Erfindung der Moderne, die Kunst

³⁷⁶ Derrida, Jacques: Überleben. In: ders.: *Gestade*. Hrsg. Von Peter Engelmann, Wien 1994: 119-218, hier: 130

³⁷⁷ Derrida, Jacques: *Wie Meeresrauschen auf dem Grund einer Muschel ... Paul de Mans Krieg*. Mémoires 2. Wien 1988: 108

³⁷⁸ »Der Text entgrenzt sich also, ertränkt jedoch nicht alle Grenzen, die man ihm bislang zugesprochen hat, alles, was man unterscheiden wollte, um ihn der Schrift gegenüberzustellen (Rede, Leben, Welt, das Reale, Geschichte [...]) das gesamte Feld der Referenz, das Physische, Psychische – sei es bewusst oder unbewusst – ,

als originär und autonom fasst: eine Erfindung, die Duchamp nicht nur mit der Autorisierung der Reproduktionen der Reproduktion Ready-made unterwandert und damit nicht zuletzt die Frage nach dem Ursprung aufwirft.

Verschiebt man die von Marcel Duchamp aufgebrachte Fragestellung: »*Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art?*«³⁷⁹ also »Kann man Werke machen, die nicht Kunst sind?«, d.h. ist es möglich, Werke zu machen, die sich über den Kunstbegriff hinwegsetzen, gelangt man zu einer anderen, von Bruce Nauman initiierten Fragestellung nach der Herstellung einer Kunst, die nicht Werk ist, d.h. nach einer Kunst, die sich über den traditionellen Werkbegriff hinwegsetzt. Diese Arbeiten, die mit unterschiedlichsten Signifikantenmaterialien wie Schrift, gesprochene Sprache, Körpergesten, nicht-sprachlichen Laute operieren, werden im Folgenden mit Hilfe Derridas generalisiertem Schriftkonzept als eine Praxis des Schreibens betrachtet.

das Politische, Ökonomische, usw.), in undifferenzierter Homogenität, ganz im Gegenteil: er verkompliziert diese Grenzen, in dem er den Zug (trait) spaltet und vervielfacht« (Derrida 1994 a: 130)

³⁷⁹ Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Die Schriften*. Band I. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer. Gestaltet von Peter Zimmermann. Zürich 1981: 125. Diese Notiz Duchamps findet sich in der WEISSEN SCHACHTEL

»Der Einflussbereich der Schrift lässt sich nicht abgrenzen. Man kann zeigen, dass sich die Schrift dem gesprochenen Wort nicht unterordnen lässt, und gleichzeitig den Schriftbegriff erweitern und verallgemeinern, so dass er auch noch ohne die Stimme und alle Spuren der Differenz, alle Bezüge zum Anderen umfasst. Diese Vorgehensweise hat nichts Willkürliches an sich, sie verändert konkret und tiefgreifend alle Probleme.«³⁸⁰

IV. Der Einflussbereich der Schrift: Jacques Derrida und Bruce Nauman

Im Folgenden sollen nun die Struktur der Zeichen, wie sie Derrida mit und gegen Saussure radikalisiert, sein Schrift-Konzept und das damit verbundene Paradox einer >ursprünglichen Wiederholung< herangezogen werden, um Arbeiten von Bruce Nauman in den Blick zu nehmen, deren Hauptcharakteristikum die Wiederholung ist. Um diese Wiederholungsstruktur, d.h. die Zitationsverfahren dieser künstlerischen Arbeiten aus semiologischer Perspektive analysieren zu können, bedarf es eines begrifflichen Instrumentariums, das in der Lage ist, die Vielfalt der phonetischen und graphischen Körper, mit denen Nauman arbeitet, zusammenzubinden. Drehte sich die Argumentation bei der Untersuchung von Georges Braques und René Magrittes Repräsentationslogik vor allem um die Relation von Bild und Schrift im Sinne des graphischen Buchstabenkörpers, taucht mit der Entscheidung, Naumans Arbeiten im Rahmen einer Untersuchung zur Schrift in der bildenden Kunst zu analysieren, die Frage auf, inwieweit ihre wiederholende Verwendung unterschiedlichster Signifikantenmaterialien wie Schrift, gesprochener Sprache, Körpergesten und nicht-sprachlicher Laute überhaupt etwas mit Schrift zu tun hat. These ist, dass es sich beispielsweise bei der Installation GET OUT OF MY MIND GET OUT OF THIS ROOM von 1968, die schließlich nur aus phonetischen Signifikanten besteht, um eine Schriftarbeit handelt. Diese These gilt damit natürlich auch für diejenigen Videoarbeiten von Bruce Nauman, die den menschlichen Körper als Signifikanten ausloten. Mit Derrida formuliert hieße das also, dass Naumans Arbeiten – und zwar

³⁸⁰ Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt/Main (1967) ⁵1994: 97

auch diejenigen, die nicht die Integration der graphischen Signifikanten betreiben – unter den »Einflussbereich der Schrift« fallen.

»Mit dem Zeichen anfangen — das heisst mit dem Sekundären selbst beginnen und sich schon auf einem Umweg befinden.«³⁸¹

Das ist ein Satz, den Geoffrey Bennington in seinem Portrait über Jacques Derrida wählt, um das Interesse des Philosophen am Zeichen zu beschreiben. Allerdings lässt sich dieser Satz ebenfalls als Kennzeichnung des Interesses von Ferdinand de Saussure lesen, welcher mit der Semiologie als neuer Wissenschaft genau das initiiert: Mit dem Zeichen anfangen – das bedeutet eben auch die Möglichkeit, eine Hierarchie umzukehren, die traditionell das Primäre vor das Sekundäre setzt. Wenn das Zeichen, das schon Vermittelte, das Zweitrangige, das eigentlich nur eine Stellvertreterfunktion ausfüllt, wenn eben dieses Zeichen, das immer ein Zeichen von etwas ist, am Anfang steht, so ist etwas wie ein Anfang grundsätzlich in Frage gestellt. Beide, der Philosoph und der Linguist, nehmen mit Hilfe ihrer Konzentration auf das Zeichen gewissermaßen Abschied vom Ursprung. Doch der Begriff Dekonstruktion, der mit dem Namen Derrida untrennbar verknüpft ist und der eher eine Lektüre-Geste denn eine wissenschaftliche Methode bezeichnet,³⁸² verweist schon darauf, dass es sich bei dem Interesse Derridas für das Zeichen als Sekundäres auch um eine radikale Infragestellung der die strukturelle Linguistik Saussures leitenden Differenz zwischen dem Sinnlichen (Signifikant) und dem Intelligiblen (Signifikat) handelt.

Um die oben beschriebene These – auch die Arbeiten Naumans, die nicht die Integration graphischer Signifikanten betreiben, fallen unter den »Einflussbereich der Schrift« – zu untermauern, muss zunächst zurückgekehrt werden zu Derridas Intervention in Bezug auf die klassische Semiologie Saussures, da jene die theoretische Voraussetzung für die Behauptung darstellt, Naumans Kunst sei Spiel mit der Schrift. Derrida gibt zunächst zu bedenken, dass das Zeichen in seiner >klassischen< Fassung als Stellvertreter an die

³⁸¹ Bennington, Geoffrey: *Derridabase*. Frankfurt 1994: 32

³⁸² So erläutert Derrida seine Vorgehensweise beispielsweise folgendermaßen: »[...] bei einem klassischen philosophischen Gegensatz hat man es nicht mit der friedlichen Koexistenz eines Vis-à-Vis, sondern mit einer gewaltsamen Hierarchie zu tun. [...] Einer der beiden Ausdrücke beherrscht (axiologisch, logisch, usw.), den anderen, steht über ihm. Eine Dekonstruktion des Gegensatzes besteht zunächst darin, im gegebenen Augenblick die Hierarchie umzustürzen« (Derrida, Jacques: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Graz/Wien 1986: 88). Deswegen besteht die Lektüre-Geste der Dekonstruktion nicht darin, »von einem Begriff zu einem anderen überzugehen, sondern darin, eine begriffliche Ordnung ebenso wie die nicht-begriffliche Ordnung, an der sie sich artikuliert, umzukehren und zu verschieben« (Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Frankfurt/Main 1976: 155).

Vorstellung einer möglichen Präsenz gebunden bleibt und dass dies auch noch für Saussures strukturelle Version zutrifft:

»Das Zeichen stellt das Gegenwärtige in seiner Abwesenheit dar. Es nimmt dessen Stelle ein. Wenn wir die Sache [...], das Gegenwärtige [...] nicht fassen oder zeigen können, wenn das Gegenwärtige nicht anwesend ist, bezeichnen wir, gehen wir über den Umweg des Zeichens [...]. Das Zeichen wäre also die aufgeschobene Gegenwart [...] die Zirkulation der Zeichen schiebt den Moment auf, in dem wir der Sache selbst begegnen können.«³⁸³

In diesem Konzept ist das Zeichen immer noch das >Sekundäre< oder >Vorläufige<:

»Gemäß einer solchen klassischen Semiologie ist das Ersetzen der Sache selbst durch das Zeichen zugleich sekundär und vorläufig; sekundär nach einer ursprünglichen und verlorenen Präsenz, aus der sich das Zeichen abgeleitet hat; vorläufig zu jener endgültigen und fehlenden Präsenz angesichts derer das Zeichen sich in einer vermittelnden Bewegung befindet.«³⁸⁴

Diese Vorläufigkeit – an anderer Stelle spricht Derrida auch von einem >ökonomischen Umweg< –, die in Bezug auf eine vorausliegende Präsenz als vorübergehende gedacht wird, radikalisiert Derridas Lektüre zu der einer Vorläufigkeit ohne Ende, bzw. eines Umweges ohne Ankunft. In dieser Radikalisierung tritt das Zeichen als Sekundäres an die Stelle von etwas, das selbst nie von ungebrochener Präsenz war, bevor es sich re-präsentiert. Damit er diese Dekonstruktion des Zeichenkonzeptes vornehmen kann, die – so die Hoffnung Derridas – auch alle Grundpfeiler des begrifflichen Gebäudes der Metaphysik affizieren wird, wendet er sich der Opposition von Signifikant und Signifikat zu, die das Zeichen laut Saussure konstituiert. Das Zeichen in seiner Unterscheidung von Signifikant und Signifikat, der materiellen und der intelligiblen Seite, sei fundamental metaphysisch, d.h. der Vorstellung an eine Möglichkeit einer reinen, bei sich selbst seienden Präsenz verhaftet – so Derrida. Mit dieser Unterscheidung entfaltet sich nämlich die Möglichkeit, ein reines Signifikat zu denken. Und zwar

»einen Begriff, der in sich selbst Signifikat ist, und zwar aufgrund seiner einfachen gedanklichen Präsenz und seiner Unabhängigkeit gegenüber der Sprache, das heißt gegenüber einem Signifikationssystem. Indem er diese Möglichkeit offenlässt — was allein schon durch den Gegensatz Signifikant/Signifikat, d.h. durch

383 Derrida 1976: 13

384 ebd.: 14

das Zeichen bedingt ist — widerspricht Saussure den kritischen Errungenschaften, von denen eben die Rede war. Er erfüllt die Forderungen nach einem >transzendentalen Signifikat<, das von seinem Wesen her nicht auf einen Signifikanten verweist, sondern über die Signifikantenkette hinausgeht, und das von einem bestimmten Zeitpunkt an nicht mehr die Funktion eines Signifikanten hat. In dem Augenblick dagegen, wo man erkennt, dass jedes Signifikat auch die Rolle des Signifikanten spielt, wird die Trennung von Signifikant und Signifikat — das Zeichen — von ihrer Wurzel her problematisch.»³⁸⁵

Nur die >Verwerfung des Signifikanten<, wie sie Saussure als implizite Hierarchisierung vornimmt, erlaubt es also, ein Signifikat als ein solches transzendentes – d.h. vom Signifikanten abgelöstes – zu denken. Doch genau diese Möglichkeit ist in dem Moment entzogen, wenn man die Sprache als Signifikantensystem in den Blick nimmt, in dem man jeden Bezeichnungsvorgang als formales Spiel von Differenzen betrachtet. Das veranlasst Derrida aber nicht dazu, den Begriff des Zeichens und die Unterscheidung von Signifikant und Signifikat, die für jedes Denken wesentlich ist, als hintergebar zu verbannen. Er zieht zwar die Differenz zwischen Signifikant und Signifikat ein, bzw. macht deutlich, dass diese Differenz letztendlich nichts sei – weist aber immer wieder darauf hin, dass man sich des Begriffs des Zeichens nicht einfach entledigen könne. Derrida zeigt lediglich, dass die differentielle und eben nicht substantielle Natur des Zeichens auch die Beziehung von Signifikant und Signifikat affiziert. Ihre Beziehung ist ebenfalls nicht von substantieller Art, denn das, was als Signifikat identifiziert wurde kann an anderer Stelle ein Signifikant sein. Es gibt keine Bedeutung, die fest an einen Signifikanten angeheftet ist, jene wird vielmehr erst produziert im Netz differentieller Elemente. Aber die Bewegung des Bezeichnens geht unaufhörlich weiter. Eine ständige Verschiebung lässt dieses Spiel niemals zum Stillstand kommen und daher Bedeutung niemals als selbst-identische zu:

»Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme, welches die Sprache konstituiert, und sei es nur, um ihr letzten Endes wieder anheim zu fallen. Die Heraufkunft der Schrift ist die Heraufkunft des Spiels.«³⁸⁶

Jeder Signifikant verweist innerhalb eines Systems von Differenzen, das die Sprache ist, letztlich nur auf einen anderen Signifikanten. Geoffrey Bennington wählt zur Erläuterung dieser Behauptung das schlagende Beispiel des Wörterbuchs: Wenn man dort nach dem Signifikat eines unbekanntem Signifikanten sucht, stößt man nur auf

³⁸⁵ ebd: 55

³⁸⁶ Derrida (1967) ⁵1994: 17

andere Signifikanten, niemals aber auf Signifikate, und darum ist es auch ausgeschlossen, jemals bei einem nur auf sich selbst verweisenden, transzendentalen Signifikat anzukommen.³⁸⁷ So gilt vom Signifikat, dass es nichts als ein Signifikant ist, dem von anderen Signifikanten eine bestimmte Position zugewiesen wird. Derrida zeigt also, dass es >das< Signifikat nicht >gibt<, weil jedes Signifikat sich als Signifikant in die Bewegung des Bedeutens zurückgestellt sieht. So erweist sich mit der dekonstruktivistischen Geste Derridas dasjenige als >primär<, was die abendländische Tradition bis hin zu Saussure als >sekundär< gefasst hatte: der Signifikant. Dass Derridas strategische Privilegierung des Signifikanten, die natürlich letztlich mit seiner Abschaffung als Begriff identisch ist, in der Lektüre einer weiteren wirkmächtigen Opposition erneut zum Einsatz kommen kann, wird im folgenden zu zeigen sein.

IV. 1. Der Signifikant des Signifikanten

Es handelt sich um die Opposition von Schrift und Stimme, die traditionell einer ähnlichen Hierarchisierung unterworfen ist, wie die zwischen Signifikant und Signifikat. Der Begriff der Schrift ist in dieser Arbeit bis hierher als sinnlich wahrnehmbare Graphie gebraucht worden. Die Arbeiten von Bruce Nauman legen jedoch nahe, ein Schriftkonzept heranzuziehen, das nicht von einer substantiellen Differenz zwischen gesprochener und geschriebener Sprache ausgeht. Wie schon oben angedeutet, lautet die These, dass die Naumanschen Installationen und Videoarbeiten teilhaben an einer Desillusionierungsarbeit, die sich gegen eine bestimmte Vorstellung eines privilegierten, da näher am Sinn liegenden Signifikantenmaterials richtet. Denn so wie Derrida die Opposition von Signifikant als Sinnlichem und Signifikat als Intelligiblem dekonstruiert, d.h. als letztlich nicht haltbare, aber dennoch notwendige Konstruktion entlarvt, steht bei ihm einerseits auch die traditionsreiche Unterscheidung von Schrift und Stimme zur Disposition, um dann andererseits in einem zweiten Schritt Schrift als allgemeine Struktur von Sprache als Zeichensystem herauszustellen. Mit anderen Worten: Derridas Konzept einer generalisierten Schrift erlaubt es, kulturelle Erscheinungen insgesamt als Netzwerk von Zeichenbeziehungen zu analysieren.

³⁸⁷ Bennington 1994: 41/42

Um zu dieser Verallgemeinerung des Begriffs >Schrift< zu gelangen, ist zunächst ein Blick auf die klassische Dichotomie zwischen graphischem und phonetischem Körper unumgänglich. Die Ablehnung, die der Schrift entgegengebracht wird, sowie die Hochachtung, die dem gesprochenen Wort zuteil wird, hat eine lange Tradition – daran hat Derrida in seiner Arbeit *Die Stimme und das Phänomen*, in der er sich mit dem Logozentrismus der Phänomenologie Husserls auseinandersetzt, in der Aufsatzsammlung *Die Schrift und die Differenz*, und vor allem in seiner *Grammatologie* erinnert. Die Geschichte der Denunziation, die er dort nacherzählt, liest sich imponierend: So merkt zum Beispiel schon Platon in seinem Dialog *Phaidros* an, dass die Schrift ihre »Ausgeburten als lebend« hinstellt, »darin ganz eigentlich der Malerei ähnlich.«³⁸⁸ Im Neuen Testament schreibt Paulus an die Korinther: »Denn der Buchstaben tötet/aber der Geist machet lebendig.« Die abendländische Tradition setzt also die Schrift, im Gegensatz zur lebendigen Stimme, als den Tod in sich tragende herab. Das gesprochene Wort wird hingegen gewürdigt als der direkte, unmittelbare, d.h. auch annähernd immaterielle Ausdruck der Seele:

»[...] die Schrift wurde als Eindringen der künstlichen Technik, als Einbruch einer ganz eigenen Spezies, als archetypische Gewalt denunziert; als Einfall des Draußen in das Drinnen, welcher die Innerlichkeit der Seele, die lebendige Selbstpräsenz der Seele im wahren Logos und das bei sich selbst seiende Wort verletzt.«³⁸⁹

Im besten Falle würde die Schrift ihrerseits nur das gesprochene Wort darstellen – als gleichsam >unschuldige<, da keine Effekte produzierende Repräsentation der Repräsentation. Schrift wäre lediglich der graphische Signifikant des phonetischen Signifikanten, wäre von doppelter Sekundarität, die aber zu vernachlässigen wäre und über die man sich folglich nicht weiter ereifern müsste. Doch die heftige Abwehr dieser doppelten Sekundarität in der philosophischen Tradition ist symptomatisch für das implizite Wissen, dass sich die Schrift der >lebendigen Rede< bzw. der graphische Signifikant dem phonetischen Signifikanten nicht nur parasitär auflagert, sondern diese auch infiziert. Diese Infektion entpuppt sich allerdings in der Lektüre Derridas eher als Störung einer abendländischen Illusion, die an den Vorrang der Stimme gekoppelt ist. Es handelt sich um die Illusion der Durchsichtigkeit von Sprache, die sich als Transportmittel der Botschaft möglichst restlos auflösen sollte, und die mit der Schrift als Markierung, die sich vom Autor und dessen Intention ablösen kann, empfindlich

³⁸⁸ Platon: *Phaidros*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. 5 Bde. Hamburg 1958: 275 d.

³⁸⁹ Derrida (1967)⁵1994: 61

gestört wird. Und so erklärt sich, dass die Geschichte der abendländischen Philosophie – angefangen bei Platon – kein wertneutrales Verhältnis zur Schrift eingenommen hat, sondern sie vielmehr in eine hierarchisierende Dichotomie einspannt:

»Die Epoche des Logos erniedrigt also die Schrift, die als Vermittlung der Vermittlung und als Herausfallen aus der Innerlichkeit des Sinns gedacht wird.«³⁹⁰

Auch die Semiologie Saussures steht noch in dieser Tradition, wie Derrida nachweist. Er liest in der *Grammatologie* den strukturalen Linguisten als einen der Vertreter dieser Epoche des Logos, die für ihn gleichbedeutend ist mit der Epoche der Metaphysik. Der Vergleich von gesprochener Sprache zur Schrift klingt nämlich auch bei Saussure wie die Geschichte des Leidens an der Schrift. Zwar kritisiert Saussure mit der semiologischen Theorie des differentiellen Funktionierens des Systems Sprache den Logozenismus auf das Entschiedenste, dennoch kann er sich den logozentristischen Voraussetzungen, die er unterminieren möchte, nicht entziehen. Derrida entdeckt jedoch auch keine neue, von diesen Voraussetzungen freie Theorie. Der Wunsch, sich aus der Epoche der Metaphysik zu befreien, lässt sich nicht erfüllen:

»Ich glaube nicht an den entscheidenden Bruch, an die Einmaligkeit eines >epistemologischen Einschnitts<, von dem heutzutage oft die Rede ist. Die Einschnitte geraten fatalerweise immer wieder in das alte Gewebe, das man endlos weiter zerstören muss. Diese Endlosigkeit ist weder zufällig noch kontingent; sie ist wesentlich, systematisch und theoretisch.«³⁹¹

Statt sich also der Illusion hinzugeben, den Einschnitt herbeiführen zu können, der uns aus der Epoche der Metaphysik bzw. des Logozenismus herausführen würde, konzentriert sich Derrida auf die Zerstörung am >alten Gewebe<. Auch Saussures strukturelle Semiologie ist Teil dieses alten Gewebes und Derrida weist nach, dass Saussure auf metaphysische Grundlagen zurückgreift. Wenn Saussure von der »Tyrannei des Buchstabens«³⁹² spricht, so ist das noch einer der wohlwillenderen Ausdrücke für sein Unbehagen der Schrift gegenüber. Saussure malt ein Bild des Lesers als willenloses und der Perfidität der Schrift ausgeliefertes Wesen, dem es

³⁹⁰ ebd: 27

³⁹¹ Derrida 1986: 63

unmöglich ist, sich aus den Fängen des Geschriebenen zu befreien. Es sei kaum möglich, den Täuschungen der Schrift zu entgehen, man müsse durch die geschriebene Form hindurch, um zur Sprache gelangen zu können.³⁹³ Die gesprochene Sprache, der Laut, sei das natürliche und allein wirkliche Band zur langue.³⁹⁴

»Sprache und Schrift sind zwei verschiedene Systeme von Zeichen; das letztere besteht nur zu dem Zweck, um das erstere darzustellen.«³⁹⁵

Schrift ist für Saussure das Untergeordnete, Zweitrangige. Saussure vergleicht das Verhältnis Schrift zur gesprochenen Sprache mit der Photographie eines Gesichtes, die man anstelle des realen Gesichtes betrachtet:

»Es ist, als ob man glaubte, um jemanden zu kennen, sei es besser, seine Photographie als sein Gesicht anzusehen.«³⁹⁶

Die Botschaft ist eindeutig: Will man die langue kennenlernen, muss man die parole, das reale Gesicht, studieren und nicht die Schrift, das doppelt Vermittelte, die Reproduktion. Der Vergleich mit dem fotografierten Gesicht ermöglicht es, die gesprochene Sprache bzw. die Stimme als das Unmittelbare, das Gegebene, das Natürliche aufzufassen und die Schrift als das Mittelbare, Künstliche und Gemachte. Die Schrift scheint damit als Kommunikationsmittel aus zweiter Hand, eine mechanische Abschrift der Rede und solchermaßen stets einen Schritt von dem Innen, dem Bewusstsein, der Seele des Sprechers entfernt. Im Akt des Sprechens scheint man mit sich selbst übereinzustimmen, Kontrolle zu haben über den Sinn seiner Äußerungen, während die Schrift in ihrer dauerhaften, materiellen Existenz das Subjekt dieser Kontrolle beraubt:

»In nächster Nähe zu sich selbst vernimmt sich die Stimme – womit zweifellos das Gewissen gemeint ist – als völlige Auslöschung des Signifikanten: [...] Die Erfahrung, dass der Signifikant in der Stimme erlischt, ist nicht irgendeine beliebige Illusion – denn sie bedingt gerade die Idee der Wahrheit.«³⁹⁷

³⁹² Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin ²1967: 37

³⁹³ ebd.: 40

³⁹⁴ ebd.: 30

³⁹⁵ ebd.: 28

³⁹⁶ ebd.: 28

³⁹⁷ Derrida (1967) ⁵1994: 38

Damit trägt die Schrift den Tod in sich. Sie bringt Gedanken räumlich getrennt vom Verfasser, in dessen Abwesenheit und sogar nach dessen Ableben zur Mitteilung:

»Dass es diese fundamentale und irreduzible Gewissheit gibt, zählt zu den integralen und wesentlichen Bestandteilen der Struktur des Geschriebenen.«³⁹⁸

Die Rede erschöpft sich also in der Zeit des Sprechens. Die Schrift überdauert, denn sie funktioniert in Abwesenheit des Senders und des Empfängers.³⁹⁹

Auch hier stellt sich allerdings die schon oben gestellte Frage nach dem Eifer, den Saussure an den Tag legt, um die fehlende Relevanz von Schrift zu beweisen. Warum muss Saussure, wenn er die Schrift am Ende der Skala – als irrelevant – einreicht, so vehement gegen die Schrift angehen? Sie gar >im Ton eines Moralisten und Predigers< – wie Derrida anmerkt – pathologisieren? Denn auch Saussure steht in der Reihe derjenigen, die die Metapher des Schrift-Virus im reinen Körper der Rede verwenden, die von der Infektion der gesunden Rede sprechen, die zu Verzerrungen in der Aussprache führt, und überhaupt der Ursprung allen Missverstehens sei, unter anderem deshalb, weil die Abwesenheit des Autors keinerlei Rückfragen erlaube: *»[...] für uns dagegen ist die Befreiung vom Buchstaben ein erster Schritt zur Wahrheit.«⁴⁰⁰* Denn die *»Schrift maßt sich eine Bedeutung an, auf die sie kein Recht hat.«⁴⁰¹* Recht und Gesetz sind auf Seiten der Rede – als das göttliche Wort.⁴⁰²

Wenn aber die Schrift das allein Zweitrangige ist, wie kommt es, dass er ihr soviel Einfluss zugesteht, dass die Schrift sich eine Bedeutung >anmaßen< kann? Saussure spricht von der Autorität der Schrift, die sich darauf gründe, dass sie ein beständiges und festes Objekt sei, das die Einheit der Sprache durch die Zeit

³⁹⁸ Bennington 1994: 59

³⁹⁹ *»Schreiben heisst, ein Zeichen (marque) zu produzieren, das eine Art ihrerseits nun produzierende Maschine konstituiert, die durch mein zukünftiges Verschwinden prinzipiell nicht daran gehindert wird, zu funktionieren und sich lesen und nachschreiben zu lassen«* (Derrida 1976: 299).

⁴⁰⁰ Saussure²1967: 38

⁴⁰¹ ebd.: 30

⁴⁰² Dieser Phonozentrismus, der die unmittelbare Verknüpftheit von Rede und Sinn propagiert, ist aufs Engste mit dem Logozentrismus der Metaphysik verbunden. Letzterer legt der Philosophie die Ordnung des Sinns als in sich selbst existierend zugrunde. Der Logozentrismus, die Basis des Sinns, wird *»zum Unternehmen einer >strategischen< Rückkehr, in Form einer Idealisierung, zu einem Ursprung oder einer Priorität, die als einfach, intakt, normal, rein, mustergültig, selbstidentisch gesehen wird, um dann davon ausgehend die Ableitung, die Komplikation, den Verfall, den Zerfall usw. zu denken«* (Derrida, Jacques: *Limited Inc. Supplement zu Glyph 2*. Baltimore 1977: 236).

hindurch aufrecht erhalte. Die Schrift erscheint als ein perfides System, das sich auf Kosten der gesprochenen Sprache ausbreitet und den Sprecher sogar vergessen machen kann, dass er zuerst Sprechen lernt und danach Schreiben. Das Schriftbild präge sich auf Kosten des Lautes ein und mache dem zuerst Dagewesenen seine Vormachtstellung streitig. Warum hat die Schrift für Saussure eine solche Macht, dass sie sogar das natürliche Verhältnis umzudrehen vermag?

Derridas Antwort auf den Widerspruch, dass die Schrift von der Tradition einerseits als zweitrangig abgetan, andererseits aber misstrauisch bekämpft werden musste, ist so einfach wie konsequent. Gerade weil die gemeinhin der Schrift zugerechneten Charakteristika wie Distanz, Tod, Abwesenheit und Zweideutigkeit sich ebenso auf die Rede anwenden lassen, musste eine irreduzible Differenz behauptet werden, die aber genausowenig funktioniert wie die Differenz zwischen Signifikant und Signifikat. Eine Tugend der Rede kann nur imaginiert werden, wenn man die >Untugend< der Sprache an die Schrift delegiert. Bei Derrida hingegen hört der Begriff Schrift

»auf, eine besondere und abgeleitete, eine Hilfsform der Sprache im allgemeinen (ob als Kommunikation, Relation, Ausdruck, Bezeichnung oder Konstitution von Sinn oder Denken usw. verstanden), die Hülle, das inkonsistente Doppel eines höheren Signifikanten, den Signifikanten des Signifikanten zu bezeichnen.«⁴⁰³

Er nimmt der Schrift die Sekundarität und bezieht sie auf das gesamte System Sprache:

»Nicht dass das Wort >Schrift< aufhörte, den Signifikanten des Signifikanten zu bezeichnen; in einem ungewohnten Licht aber wird deutlich, dass >Signifikant des Signifikanten< nicht länger eine akzidentelle Verdopplung und abgefallene Sekundarität definiert. >Signifikant des Signifikanten< beschreibt im Gegenteil die Bewegung der Sprache – in ihrem Ursprung; aber man ahnt bereits, dass ein Ursprung, dessen Struktur als Signifikant des Signifikanten zu entziffern ist, sich mit seiner eigenen Hervorbringung selbst hinwegrafft und auslöscht.«⁴⁰⁴

Derrida generalisiert also die Schrift als vorgängige Struktur allen schriftlichen wie mündlichen Sprachhandelns, wobei sein Schriftbegriff nur noch bedingt etwas mit der graphischen Fixierung von Lauten durch Sprachzeichen zu tun hat. Diese so berühmte wie immer wieder missverstandene Derridasche Verallgemeinerung des Begriffs >Schrift<, durch

403 Derrida ²1967: 17

die dieser zur eigentlichen Benennung der Sprache und ihrer Struktur im allgemeinen wird, kehrt – wie die Inversion des Zeichen-Begriffs – eine traditionsreiche Hierarchie um, erklärt das Sekundäre zum >Primären<, verschiebt damit aber auch, gleichsam als Effekt dieses Verfahrens, – und genau im Übersehen dieses Effektes liegt der Grund für die zahlreichen Missverständnisse⁴⁰⁵ – die Opposition selbst bzw. löst sie auf. Es geht Derrida nicht um den Austausch einzelner Begriffe, nicht um die Etablierung einer neuen Hierarchie, die dieses Mal der Schrift den Vorrang vor dem gesprochenen Wort gäbe, sondern um die Erschütterung des Systems selbst. Wie bei der Privilegierung des Signifikanten evoziert die strategische Privilegierung der Schrift diese Erschütterung. Mit dem Umsturz der klassischen Hierarchie des dualen Gegensatzes Stimme – Schrift taucht nämlich eine Schrift innerhalb des gesprochenen Wortes auf, die nicht mit dem Schrift-Begriff des traditionellen Systems identisch ist, da der Oppositions-Begriff >Stimme< bzw. >gesprochenes Wort< selbst mit diesem Umsturz verschoben wird. Um dies zu verdeutlichen, sei an dieser Stelle noch einmal ein längeres Zitat von Derrida angeführt:

»Wir wollen [...] zu bedenken geben, dass die vorgebliche Derivation der Schrift, so reell und massiv sie auch sei, nur unter der Bedingung möglich war, dass die >ursprüngliche<, >natürliche< usw. Sprache nie existiert hat, dass sie nie unversehrt, nie unberührt von der Schrift war; [...] Eine Ur-Schrift, [...] die wir nur deshalb weiterhin Schrift nennen wollen, weil sie wesentlich mit dem vulgären Schrift-Begriff verbunden ist. Dieser konnte sich historisch nur aufgrund [...] des Wunsches nach einem gesprochenen Wort durchsetzen, das sein Anderes und sein Duplikat vertrieb und die Reduktion seiner Differenz betrieb. Wenn wir also darauf beharren, diese Differenz Schrift zu nennen, so deshalb, weil die Schrift durch die fortwährende historische Unterdrückung von ihrer Stellung dazu bestimmt war, die verwerfliche Seite der Differenz darzustellen.«⁴⁰⁶

Die Brisanz der Derridaschen Dekonstruktion wird hier nochmals deutlich. Denn man könnte sich zunächst fragen, was denn mit der Erkenntnis, dass »die Schrift im allgemeinen den gesamten Bereich der Zeichen abdeckt«⁴⁰⁷, gewonnen bzw. verloren ist, welche Konsequenzen sich aus diesem Angriff gegen den Phonozentrismus, also

⁴⁰⁴ Derrida ²1967: 17

⁴⁰⁵ Um nur ein Beispiel zu zitieren: »Hier muss allerdings angemerkt werden, dass es Derrida kaum gelingt, das metaphysisch-hierarchische Verhältnis von Haupt- und Nebensachen, zentralen und marginalen Elementen aufzulösen, zu dekonstruieren. Denn er kehrt lediglich um, indem er das, was Austin für eine Randerscheinung hält [...] zur Hauptsache erklärt. Diese Umkehrung mag durchaus eine karnevalistisch-kritische Wirkung im Sinne von Bachtin haben, die hierarchische Ordnung zerstört sie jedoch nicht, sondern stellt eher eine neue her – wie die meisten Revolutionen« (Zima, Peter: Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik. Tübingen/Basel 1994: 58).

⁴⁰⁶ Derrida (1967) ⁵1994: 98f.

gegen die Kopplung von Stimme, Präsenz und unversehrtem, eindeutigem Sinn ergeben. Mit anderen Worten: Warum interessiert sich Derrida in diesem Maße für die Schrift, der er in seinen weiteren Arbeiten eine Kette von sich ablösenden, sich wechselseitig kommentierenden Begriffen wie *Spur*, *Gramma*, *Marke*, *Ritzung*, *Markierung*, *Propfung*, *Pharmakon* an die Seite stellt? Warum hält er die »Konstituierung einer Wissenschaft oder einer Philosophie der Schrift« für notwendig?⁴⁰⁸

Für eine Antwort sei an Derridas Anmerkung erinnert, dass nur mit der Stimme als vermeintlicher Auslöschung des Signifikanten die Idee der Wahrheit konzipiert werden kann. Und das ist es schließlich, was mit dem strategischen Eintrag bzw. der Entdeckung einer Schrift in die Stimme verloren zu gehen hat: die Illusion einer anfänglichen Reinheit, Unversehrtheit des Sinns, die Illusion einer einfachen Wahrheit. Schrift ist also nicht einfach nur Supplement zur Sprache – so Derridas Feststellung, die er unter Verwendung eines Ausdrucks, den Jean-Jacques Rousseau für die Schrift benutzt, zu bedenken gibt. Das Supplement ist laut Duden eine Ergänzung, ein Nachtrag oder Anhang. Es dient in Abwesenheit dessen, was es supplementiert, als Ersatz und muss daher wesentliche Strukturen mit dem, was es ersetzt, gemeinsam haben. Aber allein die schlichte Tatsache der Existenz eines Supplements birgt die strukturelle Unvollständigkeit des Supplementierten in sich. Etwas Vollständiges müsste nicht ergänzt werden. Schrift im Derridaschen Sinne bedeutet also das immer schon Verschwundensein der natürlichen, vollständigen Präsenz. Zu keinem Zeitpunkt gab es eine einfache, eindeutige Anwesenheit von Sinn, die dann durch irgendein Ereignis- zum Beispiel durch die Erfindung der graphischen Zeichen - zum Verschwinden gebracht wurde. Derrida weist nach, dass es keine ursprüngliche Wahrnehmung, keine unmittelbare Präsenz – beides Begriffe, auf die die Metaphysik ihr Weltbild baut – geben kann, statt dessen gibt es nur Wahrnehmungs-, Sinn-, und Präsenzeffekte: »Die Unmittelbarkeit ist abgeleitet. Alles beginnt durch das Vermittelnde.«⁴⁰⁹

407 ebd.: 78.

408 ebd.: 169.

409 Derrida (1967) ⁵1994: 272. Um dies auch graphisch zu verdeutlichen, arbeitet Derrida mit dem Quasi-Begriff der *Differance*, im Unterschied zur *Difference*, eine Differenz, die lautlich nicht wahrnehmbar und nur in der geschriebenen Sprache auszumachen ist. Die *Differance* ist die Bedingung ihrer selbst: Das bereits Different-Sein der Differenzen als passiven Ausgangspunkt, ebenso wie der aktive Akt des Unterscheidens, der Erzeugung von Differenzen. Sprache funktioniert über ein System von Differenzen. Ein >a< ist nur ein >a<, weil es kein >b< ist, es gibt keine positiven Wesenheiten, nur Effekte der Differenz. Die Differenz ist den Buchstaben eingeschrieben und wird von ihnen erzeugt. Die *Differance* lässt

IV. 2. Iterabilität

In seiner Auseinandersetzung mit der anglo-amerikanischen Sprechakttheorie führt Derrida den Begriff der Iterabilität ins Feld dekonstruktiver Begriffe ein, um seine Beweisführung fortzuschreiben, dass die Schrift die Benennung von Sprache im allgemeinen sei. Eine gewisse Logik der Wiederholung steht zur Debatte, bei der Derrida die Kohärenz der als vorgängig gedachten Position des Originals in Frage stellt.

Warum also lässt sich mit Derrida Sprechen als eine Form des Schreibens bezeichnen? Warum ist die traditionelle Vorstellung unhaltbar, dass Schreiben eine Form des Sprechens aus zweiter Hand sei? Es ist diese Wiederholung ohne vorgängiges Original, die denjenigen, der spricht, genauso von sich selber und seinem Bewusstsein abschneidet, wie denjenigen, der schreibt. Auch wenn man sich, durch das Hören der eigenen Stimme, im Akt des Sprechens leichter der Illusion anvertrauen kann, bei sich zu sein, in seinem Bewusstsein die Wörter unmittelbar gegenwärtig zu haben bzw. >eigene< Worte zu verwenden: Gesprochene Sprache ist ein System, das nicht weniger von Wiederholbarkeit abhängt als die geschriebene Sprache – und zwar schon vor den Erfindungen der Aufzeichnungs- bzw. Wiederholungsmaschinen von Stimme. Ein wesentlich singuläres und nur einmal verwendetes Zeichen wäre kein Zeichen. Auch eine Lautfolge kann als Signifikant nur funktionieren, wenn sie zitiert werden kann. Der phonologische Signifikant ist also wie der graphologische gekennzeichnet durch seine ständige Wiederholbarkeit — *die* Grundbedingung für jedes Zeichen. Dass jedes Zeichen notwendig die Möglichkeit seiner Wiederholung voraussetzt, macht Wiederholbarkeit zur *Voraussetzung* und nicht zu einer nachträglichen Eventualität – das ist der Grund, warum jede gegenwärtige Präsentation von Bedeutung von ihrer Wiederholung immer schon heimgesucht ist. Daher verdankt auch nicht nur die >langue<, das

sich nicht mehr von dem Gegensatzpaar Zentrum/Peripherie, Innen/Außen, Anwesenheit/Abwesenheit her denken. Mit der *Differance* dekonstruiert Derrida den Mythos des Ursprungs, den die Metaphysik in der Annahme eines Zentrums denkt, sie überschreitet die eben genannten Oppositionen, das heisst, folgt man dem Derridaschen Denken der *Differance*, dass es niemals irgend etwas Anwesendes gibt, dass das Anwesende lediglich seine Spur hinterlässt. Es ist aber auch nicht einfach abwesend, weil seine Spur anwesend ist. Die Enttäuschung der zentristischen Vorstellung eines Ursprungs und somit die Erschütterung des metaphysischen Weltbildes ist es, was Derrida mit der Dekonstruktion der Begriffe >Ursprung< und >Zentrum< erreichen will. Statt dessen führt er die Rede von einem nicht

System der Sprache, sondern auch die >parole<, also der individuelle, singuläre Redeakt, seine Möglichkeit ursprünglich seiner Wiederholung, und zwar seit dem >ersten< Mal.⁴¹⁰ Es ist unmöglich, dass das Gesagte nur einmal, hier und jetzt, statthat, es kann immer schon, dort und damals, gesagt worden sein:

»Dieses >einmal< der Rede wird erst von der Iterabilität ermöglicht. [...] Sobald es ein Zeichen gibt, hat die Differenz zwischen dem ersten Mal und der Wiederholung, zwischen der Präsentation und der Repräsentation, also zwischen Präsenz und Nicht-Präsenz schon begonnen, sich auszulöschen. Das Zeichen ist (nichts als) seine eigene Repräsentation«⁴¹¹

Es ist diese Reproduzierbarkeit, die einen gewichtigen Teil der Identität des Zeichens ausmacht und damit diese Identität zugleich zerstreut, aufteilt und vervielfältigt: Es kann immer wieder in einem neuen Kontext reproduziert werden und daher ist es auch unmöglich, zu sagen, was ein Zeichen >ursprünglich< bedeutet hat, welcher sein >ursprünglicher<, >erster< Kontext war. Diese Feststellung zieht nicht zuletzt nach sich, dass nicht nur die Bedeutung eines Zeichens niemals mit sich selbst absolut eins gewesen sein kann, sondern dass auch die Identität des Ich, des Namens desjenigen, der spricht, eine Fiktion ist:

»Vom Augenblick an, wo ich spreche, gehören die Wörter, die ich gefunden habe, mir nicht mehr; sie werden in ursprünglicher Weise wiederholt. Diese Differenz, die in den Namen desjenigen, der spricht, eindringt, ist nichts, sie ist das Verstohlene: die Struktur der augenblicklichen und originären Entwendung, ohne die keine Rede ihren Atem fände.«⁴¹²

ursprünglichen Ursprung. »Kein Element ist jemals irgendwo anwesend (auch nicht einfach abwesend): es gibt nichts als Spuren.« (Bennington 1994: 83)

⁴¹⁰ Saussure stellt überhaupt erst die Frage nach dem Gegenstand der Sprachwissenschaft, was die vorhergehenden, der Lautlehre und somit der reinen Diachronie verpflichteten Sprachwissenschaftler nicht taten. Um diesen Gegenstand festlegen zu können, trifft er eine Unterscheidung zwischen dem System der Sprache — langue — und der gesprochenen Sprache, der Rede — parole. Die strukturelle Linguistik untersucht die langue, die abstrakt, sozial und notwendig ist, im Gegensatz zur parole, die konkret, individuell und kontingent ist, so dass das sprechende Subjekt bei Saussure nicht vorkommt. Die Sprache als System und die menschliche Rede sind nicht identisch. Die gesprochene Sprache, die vielfältig und ungleichartig ist, ist ein Bestandteil des Systems Sprache, das, wie Saussure es ausdrückt, »ein Ganzes in sich und ein Prinzip der Klassifikation« (Saussure ²1967: 11) ist. Die Ausübung des Systems langue, die parole, ist immer individuell.

Damit ist natürlich eine weitere fundamentale Unterscheidung, auf die der Strukturalismus Saussures aufbaut, in Frage gestellt. Die transzendente Stellung der >langue< gegenüber der >parole< ist nämlich so gesehen nur ein Effekt, der von dieser Logik der >ursprünglichen Wiederholung< gezeitigt wird.

⁴¹¹ Bennington 1994: 66/75

⁴¹² Derrida, Jacques: Die soufflierte Rede. In: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/Main ⁵1992: 259-301, hier: 271

Aus der immer schon gespaltenen Identität der Zeichen durch die Logik der >ursprünglichen Wiederholung< folgt die ursprüngliche, da der Struktur der Sprache unterworfenen Gespaltenheit des Subjekts – das ist die weitreichende Konsequenz, die Derrida hier in seiner Lektüre der Texte Antonin Artauds zieht, der bekanntlich ein Theater ohne Wiederholung anstrebte.

Die tatsächlich statthabenden Wiederholungen können allerdings sehr unterschiedlich ausfallen, man denke an schwer leserliche Handschriften oder stark ausgeprägte Akzente, sie werden aber trotzdem als dasselbe Zeichen identifiziert. Das bedeutet, dass der Signifikant nicht allein durch seine Materialität festgelegt ist. Wenn das Zeichen

»ungeachtet all dieser Variationen als dasselbe wiedererkennbar sein muss, dann kann diese Selbigkeit in der Wiederholung auch einzig durch Idealität sichergestellt werden. Der Signifikant lässt sich daher selbst auf der Ebene seiner phonologischen oder graphologischen Beschreibung niemals als ein rein und wesentlich sinnlicher fassen.«⁴¹³

Selbst diese Idealität in der Wiederholung des Signifikanten ist aber der Alterität ausgesetzt. Auch als ideale ist die Identität des Zeichens allein Kraft ihrer Differenz gegenüber anderen Idealitäten, ist also zu keinem Zeitpunkt irgendwo präsent gewesen. Hier liegt der Grund dafür, warum Derrida nicht mit dem klassischen Begriff der Wiederholung arbeitet, sondern mit dem Begriff »Iterabilität« herausstellt, dass es um eine Logik geht, die die Wiederholung mit der Alterität verbindet. Dass sich jegliche Identität der Alterität verdankt, durch diese überhaupt erst hervorgerufen wird, ist eines der beständigsten Themen Derridas. In seiner Auseinandersetzung mit der Freudschen Theorie des Wiederholungszwangs schreibt er:

»Bald, klassisch, wiederholt die Wiederholung etwas, das ihr vorausgeht, sie kommt nach –, sie folgt nach einem Ersten, einem Ursprünglichen, einem Primitiven, einem Vorausgehenden, dem Wiederholten selbst, von dem man unterstellt, dass es an sich selbst fremd ist dem Wiederholenden oder dem Wiederholer der Wiederholung. [...] In der klassischen Hypothese wäre die Wiederholung im allgemeinen sekundär und abgeleitet. Doch bald, gemäß einer anderen und nicht klassischen Logik der Wiederholung,

⁴¹³ Bennington 1994: 40

ist diese >ursprünglich< und induziert, durch unbegrenzte Ausbreitung von sich, eine allgemeine Dekonstruktion.«⁴¹⁴

Die Umkehrung der Hierarchie von Einmaligkeit und Wiederholung, von Original und Zitat produziert einen dritten Term, den der Iterabilität bzw. Zitathaftigkeit, der ähnlich wie der Begriff der Schrift nicht mehr mit dem traditionellen Begriff der Wiederholung identisch ist. Denn um die Logik der ursprünglichen Wiederholung zu denken, die >vor< jedem Original statthat, die als gespenstische Kraft jegliches >Original< überhaupt erst hervorbringt, benötigt man den Bezug auf die Alterität:

»Diese Iterierbarkeit – (iter, >von neuem<, kommt von itara, anders im Sanskrit, und alles Folgende kann als die Ausbeutung jener Logik gelesen werden, welche die Wiederholung mit der Andersheit verbindet) strukturiert das Zeichen der Schrift selbst«⁴¹⁵

Diese Ausbeutung jener gespenstischen Logik funktioniert aber nicht nur für das linguistische System im Sinne Saussures, sondern auch und gerade für das jeweils konkrete Sprechereignis. Wie oben schon kurz angedeutet, führt Derrida die Logik einer >ursprünglichen< Wiederholung auch in seiner Lektüre der anglo-amerikanischen Sprechakttheorie von John L. Austin und John Searle ins Feld, die nicht die Bedeutung von Sätzen, sondern die Bedeutung von Äußerungen systematisch zu analysieren sucht. Damit zieht er weitere Konsequenzen aus der Iterierbarkeit als Struktur von Sprache, die nicht zuletzt das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit betreffen und die im folgenden auch die Analyse der künstlerischen Zitations-Arbeiten Bruce Naumans leiten werden.

Die Sprechakttheorie schlägt bekanntlich vor, zwischen konstativen Äußerungen, die einen Sachverhalt beschreiben, und einer anderen Klasse von Äußerungen, die im Grunde die Handlung vollziehen, auf die sie sich zugleich beziehen, zu unterscheiden. Diese nennt John L. Austin in *How to Do Things with Words* performative Äußerungen. Um nun die wesentlichen Voraussetzungen zu ermitteln, wann zum Beispiel der Befehl, aus dem Raum zu gehen, ein gelungener Sprechakt ist – natürlich unabhängig davon, ob der Befehl befolgt wird –, muss Austin gewisse signifikante Ausschliessungen vornehmen:

»Unsere performativen Äußerungen [sind] als Äußerungen gewissen anderen Übeln ausgesetzt, die alle Äußerungen befallen können. [...] Ich meine zum Beispiel folgendes: In einer ganz besonderen Weise

⁴¹⁴ Derrida, Jacques: *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits. 2. Lieferung*, Berlin 1987: 113

⁴¹⁵ Derrida 1976: 298

sind performative Äußerungen unernst und nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen [...] Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt.»⁴¹⁶

Das Bild vom Parasiten verweist darauf, dass es hier um die schon aus der Stimme/Schrift-
Opposition bekannte Supplementbeziehung geht: Die unernste Verwendung der Sprache ist
etwas Zusätzliches, das der normalen Sprache angefügt wird und von ihr abhängt. Wenn man
die normale Verwendung von Sprache untersuchen will, braucht man, ja darf man die
unernste, sekundäre Verwendung nicht beachten – man glaubt einen Wiederhall Saussures zu
hören bzw. zu lesen. Dementsprechend ist der Nachweis Derridas nicht verwunderlich, dass
die Abhängigkeitsbeziehung von Ernst/Uernst, Echtheit/Täuschung, Original/Parasit auch
umgekehrt funktioniert bzw. dass das Paradox der ursprünglichen Wiederholung auch diese
hierarchisierten Gegensätze in Frage stellt. Derrida stellt die rhetorischen, also in gewissem
Sinne täuschenden Fragen:

»Könnte eine performative Äußerung erfolgreich sein, wenn ihre Formulierung nicht eine >codierte< oder iterierbare Äußerung wiederholte, mit anderen Worten, wenn die Formel, die ich ausspreche, um eine Sitzung zu eröffnen, ein Schiff oder eine Ehe vom Stapel laufen zu lassen, nicht als einem iterierbaren Muster konform, wenn sie also nicht in gewisser Weise als >Zitat< identifizierbar wäre. [...] Ist nicht schließlich, was Austin als Anomalie, Ausnahme, >unernst<, das Zitieren (auf der Bühne, in einem Gedicht oder in einem Monolog), ausschließt, die bestimmte Modifikation einer allgemeinen Zitathaftigkeit – einer allgemeinen Iterierbarkeit vielmehr –, ohne die es sogar kein >geglücktes< Performativ gäbe?»⁴¹⁷

Damit der >Normalfall< der Sitzungseröffnung – oder des Befehls, aus dem Sinn und aus dem Raum zu gehen – gelingen kann, muss er als Wiederholung einer konventionellen Prozedur erkennbar sein und hängt irreduzibel von der Möglichkeit der Aufführung (der Performance) ab. Genauso wie sich die Bedeutungsidentität eines Zeichens seiner Iterierbarkeit verdankt, ist eine sogenannte ernsthafte performative Äußerung nichts weiter als ein Sonderfall von Aufführungen bzw. einer gewissen Aufführbarkeit. Die Nachahmung ist also kein Missgeschick, das einem Original widerfährt – sei es nun ein vergnügliches oder ein ärgerliches – sondern die Bedingung von dessen Möglichkeit. Damit ist natürlich die Selbstidentität einer performativen Äußerung nicht weniger auf gespenstische Weise irritiert als die Bedeutungsidentität jedes Zeichens – eine Irritation, die – wie im folgenden zu zeigen

⁴¹⁶ Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to Do Things with Words)*. Stuttgart 1972: 44f.

⁴¹⁷ Derrida 1976: 309f.

sein wird – Bruce Naumans >Aufführungen< an und mit der Wiederholung auf unterschiedliche Weise evozieren.

IV. 3. Bruce Naumans Pete and Repeat⁴¹⁸: Figuren der Wiederholung

Entgegen der massiven Bedenken von Robert Storr versucht die vorliegende Arbeit, die offensichtlichen Verbindungen von Dekonstruktion und Naumans künstlerischem Vorgehen in den Blick zu nehmen.⁴¹⁹ Storr negiert vehement, dass solche Relationen fruchtbar zu machen seien, indem er behauptet:

»Obwohl Naumans Werk in der Auseinandersetzung mit dem, was Sprache sagt und nicht sagt, eindeutiger Vorläufer so manchen dekonstruktivistischen Werks ist, hat seine Arbeit nichts von der dafür oft typischen Tendenziösität oder Engstirnigkeit.«⁴²⁰

Statt tendenziös und engstirnig zu sein, attestiert er Naumans Kunst »erfinderisch«, »irritierend« und »nie ganz fassbar« zu sein – die Figur, der sich diese Kunst verdankt, bezeichnet Storr als subversiv agierenden »Homo Ludens«.⁴²¹ Abgesehen davon, dass Storr den Leser in irritierender Unklarheit lässt, wer nun Produzent solcher dekonstruktivistischen Werke sei, lässt einen der Begriff des Homo Ludens aufhorchen. Ist doch derjenige Produzent von Schrift, der am engsten mit dem Term >Dekonstruktion< verbunden ist, schließlich derjenige, der das Spiel als unhintergehbare Größe zu denken gibt. Derrida ist nicht nur am Ernst des Spiels, sondern auch am Spielerischen des Ernstes interessiert:

»Es gibt somit zwei Interpretationen [...]. Die eine träumt davon, eine Wahrheit und einen Ursprung zu entziffern, die dem Spiel und der Ordnung des Zeichens entzogen sind, und erlebt die Notwendigkeit der Interpretation gleich einem Exil. Die andere, die dem Ursprung nicht länger zugewandt bleibt, bejaht das Spiel und will über den Menschen und den Humanismus hinausgelangen, weil Mensch der Name des Wesens ist, das [...] die volle Präsenz, den versichernden Grund, den Ursprung und das Ende des Spiels geträumt hat.«⁴²²

Derrida bejaht natürlich die zweite Option: So wie Naumans Arbeiten das endlose Spiel evozieren, nimmt auch Derrida eine Nichtaussetzbarkeit des Spiels an. Gesteht Storr Nauman zwar zu, ein >Spiel im Spiel< zu betreiben, installiert er dennoch Anfang und Ende und geht

⁴¹⁸ Die Geschichte von Pete and Repeat wird im Video CLOWN TORTURE von 1987 nach dem Muster der Endlosschleife erzählt: »Pete and Repeat were sitting on a fence. Pete fell off. Who is left? Repeat! Pete and Repeat.... «

von einer Kontrollierbarkeit der Regeln aus. Derrida hingegen zieht die radikalen Konsequenzen aus dem Gedanken eines Spiels im Spiel, indem er darauf hinweist, dass es damit kein Außerhalb des Spiels geben kann. Eine Konsequenz, die nicht zuletzt Naumans künstlerische Haltung beschreibt:

»[...] heute kommt das Spiel zu sich selbst, in dem es die Grenze auslöscht, von der aus man die Zirkulation der Zeichen meinte regeln zu können«⁴²³

An anderer Stelle zieht Derrida eine Verbindung zwischen der Schrift und dem Spiel: *»Die Herkunft der Schrift ist die Herkunft des Spiels.«⁴²⁴* Wenn Naumans Arbeiten mit dem Begriff des Spiels zu fassen sind und das Spiel aufs Engste mit der Schrift verknüpft ist, so kann dies als Untermauerung der These gelesen werden, dass seine Arbeiten unter den *»Einflussbereich der Schrift«* fallen. Dass sie unter diesen Einflussbereich als Spiel der Wiederholung fallen, wird im folgenden noch genauer zu erläutern sein.

Das mit dem Derridaschen Schriftbegriff abgedeckte Spektrum vermag es, Naumans Arbeiten in den Blick zu nehmen, die von tatsächlich geschriebener Sprache – dasjenige, das also gemeinhin unter dem Begriff der Schrift gefasst wird im Sinne einer Nutzung von graphischen Signifikanten –, über Installationen und Videos mit gesprochener Sprache reichen, die wiederum zum Teil auch nicht-sprachliche Laute natürlicher (Atem- und Schrittgeräusche) und künstlicher (Musik) Art bis hin zu Körpersprache (Mimik, Tanz) enthalten. In seiner künstlerischen Produktion hat Nauman sich der verschiedensten Medien und Formen von Schrift bedient: Texte, geschrieben auf Papier oder geformt in Neonröhren; Korridore, mit und ohne Kameras; Skulpturen aus Wachs, Fiberglas und Gips sowie Videos und Performances. In dieser Vielfalt sieht Robert Storr eine Kontinuität der Themen angelegt:

»In all diesen Formen hat Nauman systematisch mit der Identität von Gegenstand und Bezeichnung, der Integrität von Körpern und deren veränderlichen Daseinsformen gespielt.«⁴²⁵

Auch hier bringt Storr wieder die Spielmetapher an und so stellt sich auch hier wieder die Frage nach der Konsequenz. Was heisst es, ein Spiel mit Identitäten zu spielen? Welche Auswirkungen hat ein solches Vorgehen auf den Begriff der Identität? Was sind die Effekte solcher Spiele? Dass Nauman sich jedenfalls der Ernsthaftigkeit und der radikalen

⁴²³ Derrida (1967) ⁵1994: 17

⁴²⁴ ebd.: 17

⁴²⁵ Storr 1986: 80

Konsequenzen bewusst ist, die das Spiel im Spiel einfordert, stellt er in einem 1978 gegebenen Interview mit Ian Wallace und Russel Keziere deutlich dar:

Es gab »die weitverbreitete Auffassung, Kunst wäre eine Art Spiel oder Rollenspiel, und ich mochte das wirklich nicht. Meiner Auffassung nach war Kunst viel zu ernst, um als Spiel aufgefasst zu werden. Es heisst, in der Kunst gehe es um Leben und Tod. [...] Wenn man Kunst wirklich als politische Tätigkeit begreift, geht sie über das Spielen und das Rollenspiel hinaus.«⁴²⁶

Die dekonstruktivistische Inblicknahme der Arbeiten Naumans macht im Gegenteil zu der von Storr im Allgemeinen belassenen Beobachtung folgende Angebote: Das systematisch angelegte Spiel mit der Wiederholung zerstreut, vervielfältigt und teilt >Identität< auf. Mit dieser Strategie wird das Konzept von Identität obsolet, das der künstlerischen Arbeit vorgängig wäre, und mit der diese Arbeit dann im Sinne von Variationen experimentieren würde. Mit der Radikalisierung der Wiederholung als Iterabilität verbietet sich Variation als Nachträglichkeit einer originalen Identität und statt dessen gilt es, zu insistieren auf Variationen ohne Ursprung, auf Vervielfältigungen ohne Vorgängigkeit, auf Zerstreungen ohne Zentrum, auf Teilungen ohne Ganzheit. Die Zerstreung von Identitäten – ob von Bedeutungen, von Körpern, oder von Subjekten – als ernstgenommenes Spiel im Spiel ist, so die These dieser Arbeit, wichtigster Effekt von Naumans künstlerischer Vorgehensweise.

IV. 3. 1. Vokales Schreiben

Zu Beginn seiner künstlerischen Untersuchungen benutzt Nauman zunächst seinen eigenen Körper, wobei er ihn bisweilen an die Grenzen seiner Belastbarkeit zwingt. Es gehe bei seiner künstlerischen Vorgehensweise, so Nauman, nicht darum

»einer Ansammlung von Dingen, die Kunst sind, noch etwas hinzufügen, sondern die Möglichkeiten dessen, was Kunst sein könnte, zu erforschen.«⁴²⁷

Dieses künstlerische Konzept beinhaltet, dass das Produkt Kunst weniger Beachtung findet als die Produktion von Kunst. Der Betrachter hat es also nicht mit einer Setzung im Sinne

⁴²⁶ Bruce Nauman (1978) in einem Interview mit Wallace, Ian/Russel Keziere: Kunst, die eigentliche Tätigkeit. In Hoffmann, Christine: *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Amsterdam 1996: 102-117, hier: 106/107

eines fertigen künstlerischen Gegenstandes zu tun, sondern bringt durch sein eigenes Tätigsein – ob das gehen, schauen oder hören ist – prozessual Kunst hervor und lotet, indem er sich mit Naumans Arbeiten konfrontiert, die Möglichkeit dessen aus, was Kunst sein könnte. Eine solche Form von Kunst als Tätigsein steckt einerseits den Rahmen ab, durch den Kunst erfahrbar wird, und hinterfragt andererseits die Erfahrungen im Sinne einer ästhetischen Differenz und nicht im Sinne einer ästhetischen Disziplin:

»Für ihn [Bruce Nauman, C.L.] ist Kunst nicht primär ästhetische Disziplin, sondern vielmehr [...] ein beharrliches >Zerpflücken< der Wahrnehmungsabläufe und linguistischer Strukturen, aus denen sich die Konventionen von Bedeutung bestimmen.«⁴²⁸

Bei dem von Storr beschriebenen >Zerpflücken< handelt es sich jedoch nicht um eine destruierende Tätigkeit, sondern Naumans Arbeiten nutzen ganz im Gegenteil die formale Grundstruktur der Wiederholung als eine höchst produktive Kraft.

In der Arbeit GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM⁴²⁹ macht Nauman vor allem seine eigene Stimme zum Gegenstand der Untersuchung, denn diese Installation besteht fast ausschließlich aus gesprochenen Signifikanten. In einem ca. neun Quadratmeter großen Raum befinden sich zwei Lautsprecher, die je nach spezifischer Möglichkeit des Ausstellungsortes unsichtbar in die Wand eingebaut oder sichtbar in die Ecken des Raumes gestellt sind.⁴³⁰ Die Inszeniertheit des Raumes als Teil eines musealen Kontextes ist zurückgenommen, d.h. keine dramatischen Lichteffekte oder auch keine Black Box, die cineastische Erwartungen wecken würde, werden hergestellt, und bis auf die von Fall zu Fall zu sehenden Lautsprecher ist dieser Raum vollkommen leer. Es handelt sich also auf den ersten Blick um einen gewöhnlichen Ausstellungsraum, den man betritt in der enttäuschten Erwartung, Exponate zu sehen. Statt dessen hört man. Die beiden, durch die Lautsprecher verbreiteten Sätze GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM werden von einer männlichen Stimme – in diesem Fall von Nauman selbst – gesprochen und mittels einer Endlosschleife immerzu wiederholt.

⁴²⁷ Bruce Nauman in einem Interview mit Coosje van Bruggen. Zitiert nach: Hoffmann, Christine: *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Amsterdam 1996: 232

⁴²⁸ Storr 1986: 80

⁴²⁹ fensterloser Raum, 1 CD-Spieler, 2 Lautsprecher, 1 CD, Dauer: 6 Minuten (Endlosschleife). Das Band zu dieser Raumarbeit entstammt einer Serie mit dem Titel STUDIO AIDS II, zu der auch VIOLIN TUNED D.E.A.D. gehört. Nauman setzt hier erstmals seine eigene Stimme wirksam ein.

⁴³⁰ *»Es gab auch Situationen, wo wir Lautsprecher einfach in die Ecke gestellt und das Tape gespielt haben – wenn die Wände zum Beispiel keine Einbauten zuließen. Aber auf die eine oder andere Weise funktioniert die Arbeit. Sie war in jeder Variante sehr stark«* (Bruce Nauman [1987] in einem Interview mit Simon, Joan: *Das Schweigen brechen*. In Hoffmann, Christine: *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Amsterdam 1996: 147-177, hier: 173).

Diese aus phonetischen Signifikanten bestehende künstlerische Arbeit muss aufgeführt werden, um wahrgenommen werden zu können. Das Moment der Aufführung von Stimme, welches vor allem aus dem Bereich des Theaters seine Tradition bezieht, findet meist in der Isolation einer eigenen Raum- und Zeitstruktur statt, d.h. es findet eine Aussetzung der Zeit und des Raumes statt, in denen sich der Betrachter normalerweise befindet. Die Institution des Theaters, oder auch des Kinos, bietet den Rahmen, andere Zeit- und Raumerfahrungen zu machen. Die Trennung von Zuschauerraum und Bühnenraum – die Illusion der vierten Wand – konstruiert die Trennbarkeit von Aufführungsort, also Ort des Spiels, und Rezeptionsort. In der Installation Naumans funktioniert das Moment der Aufführung anders und die Oppositionen, die das Theater bzw. Kino stabil zu halten suchen, sind verschoben, denn hier fallen Zuschauerraum und Bühnenraum in eins. Das Spiel ist nicht mehr räumlich aufgespalten in Spielort und Rezeptionsort, denn der Betrachter ist hier Teil der Aufführung. Damit geht die Sicherheit eines Theater- oder Kinogängers verloren, der davon ausgehen kann, unbehelligter Betrachter zu sein. Beim Betreten des Raumes entsteht eine Irritation, die den Betrachter im Unklaren belässt, ob das Aufgeführte Spiel oder Ernst ist und welchen Status seine eigene Anwesenheit hat. Natürlich ist der museale Kontext bzw. das Museum als Institution, in dem Sinne, dass er bzw. es Bedingungen für ästhetische Erfahrungen bereitstellt, Teil einer Verabredung, die ebenfalls andere Raum- und Zeiterfahrungen ermöglicht und damit eine Differenz zwischen Spiel und Wirklichkeit einzieht. Dieses Wissen hilft jedoch nicht, denn diese gleichsam rahmenlose Arbeit Naumans macht es unmöglich, zu verschwinden. Wie alle seine Installationen ist auch diese nicht so angelegt, den eigenen Körper wie in einem Theaterraum zu vergessen, sich nicht zu ihm verhalten zu müssen und ihn gleichsam verschwinden zu machen, sondern man ist ganz im Gegenteil dazu gezwungen, körperlich zu agieren, wenigstens sich zu positionieren:

»Ein Bewusstsein seiner selbst gewinnt man nur durch ein gewisses Maß an Aktivität und nicht, indem man nur über sich selbst nachdenkt.«⁴³¹

Genau jenes Mittel zur Erkenntnis, das Nauman in diesem Zitat auf seinen eigenen (Künstler-) Körper bezieht, ist es, auf das auch der Betrachter von GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM angewiesen ist: Ein gewisses Maß an (körperlicher) Aktivität. Nicht nur die enttäuschte Erwartung von Exponaten, sondern vor allem die damit einhergehende Notwendigkeit, den eigenen Aufenthalt räumlich zu arrangieren, wirft den Betrachter auf die

eigene Körperlichkeit zurück. Ist ihm normalerweise durch die Inszenierung der Kunstwerke diese Positionierungsarbeit abgenommen, stellt sich durch das Fehlen der Exponate die Frage, ob nicht der eigene Körper selbst das Exponat ist, also inszeniert wird. Mit der Zurückweisung der Illusion, körperlos zu erkennen, verschwindet auch die Illusion der simplen Trennbarkeit von Aufführungs- und Rezeptionsort.

Um jenen Zustand herbeizuführen, der die Erfahrung eines solchen ästhetischen Bewusstwerdens ermöglicht, darf die Inszeniertheit dieses spezifischen (Museums-) Raumes nicht von der der anderen Museumsräumen abweichen. Der Betrachter muss unbedingt davon ausgehen, dass dieser Raum nicht durch die Institution Museum vorgegebenen Rahmenbedingungen differiert, d.h. für ihn muss die gängige, unausgesprochene, aber institutionell bedingte Anforderung aufrechterhalten werden, sich ganz auf seinen Sehsinn konzentrieren zu können bzw. zu sollen. Deswegen ist es notwendig, für GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM keine spezifischen Inszenierungsvorkehrungen zu treffen: Der Raum ist zwar ein leerer, aber ansonsten üblicher Museumsraum, in dem aufgrund seiner Ausleuchtung, Klimatisierung und Größe etc. auch Exponate im traditionellen Sinn anzutreffen sein könnten. Die geringe Größe von ca. neun Quadratmetern entspricht einem Kabinett, das zusätzlich die Illusion einer intimeren Atmosphäre erzeugt, d.h. der Betrachter sieht sich mit einem überschaubaren Raum konfrontiert, der geradezu prädestiniert zu sein scheint, sich zu ihm nicht körperlich verhalten zu müssen. Diese Neutralität jedoch wird dem Betrachter durch die Installation unmöglich gemacht. Das Phänomen des Sich-Verhalten-Müssens und des In-den-Blick-genommen-Seins, beschreibt Nauman im Zusammenhang mit den körperlichen Erfahrungen, die er in seinen Videoarbeiten gemacht hat – wie beispielsweise in WALK WITH CONTRAPPOSTO, in dem er das Standbein-Spielbein-Motiv des Kontrapostes in Bewegung umsetzt, oder in SLOW ANGLE WALK (BECKETT WALK), in dem er versucht, sich fortzubewegen, während seine Beine immer im rechten Winkel zueinander stehen müssen:

»Mich interessierten all die Arten von Spannung, die entstehen, wenn man versucht, die Balance zu halten, und es nicht kann.«⁴³²

In der Arbeit GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM hat Nauman eben jenen Balanceakt auf den Rezipienten verlagert. Derjenige Betrachter, der mit dieser Installation konfrontiert ist, ist zunächst einmal daran interessiert, den Status des – neutralen oder

⁴³¹ Bruce Nauman (1970/71) in einem Interview mit Sharp, Willoughby: *Bewegen und Begegnen*. In Hoffmann, Christine: *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Amsterdam 1996: 39-65, hier: 49

zumindest körperlosen – Betrachtens aufrechtzuerhalten, den ihm die Institution Museum ansonsten gewährt. Obwohl er sein Wissen um die Rahmenbedingungen >Museum< bemühen kann, d.h. eine Sicherheit darüber zu haben glaubt, dass die Installierung einer Differenz von Spiel und Wirklichkeit fester Bestandteil der Vereinbarung eines Museumsbesuches ist, hilft es ihm dennoch nicht weiter, weil er sich nicht nur intellektuell, sondern vor allem körperlich positionieren muss. Naumans Installation erschwert oder verunmöglicht gar eine solche Balancefindung des Rezipienten, die es ihm zum einen erlauben würde, seinen Status als körperloser Betrachter zurückzugewinnen, und die zum anderen die Stabilität der Unterscheidbarkeit von Spiel und Wirklichkeit wiedererstarken lassen würde. Die Installation erschwert dies, indem sie alle Bestandteile der bislang gültigen Vereinbarung zwischen der Institution Museum und dem Betrachter Irritationen aussetzt.

Die Störung beginnt, wie gezeigt worden ist, mit der Zurückweisung der Illusion des körperlosen Betrachtens. Durch das Fehlen der Exponate selbst in den Blick des leeren Ausstellungsraumes genommen, ist der Status des Betrachters unentscheidbar: Was ist das Exponat, ist er es selbst oder ist er nur Beobachter des Spiels? Diese Irritation wird verstärkt durch die Tatsache, dass der Betrachter direkt angesprochen wird:

»Das Tape spielt immer wieder >geh raus aus diesem Raum, geh mir aus dem Sinn<. Ich habe das ganz unterschiedlich gesprochen: Mal habe ich meine Stimme verändert und verzerrt, dann habe ich die Sätze geschrien, gebrummt, geseufzt. Dann wurde die Arbeit mit Lautsprechern in die Wand eingebaut, und wenn man in den Raum kam, [...] konnte man die Stimme hören, aber kein Mensch war da. Und man sah nicht, wo die Stimme herkam.«⁴³³

Sobald der Raum betreten wird, wird man des Befehls gewahr, den Raum wieder zu verlassen. Bei den Sätzen, die zu hören sind, handelt es sich um performative Akte, also um die Klasse von Sätzen, die gleichzeitig die Handlung vollziehen, auf die sie sich auch beziehen. Es sind keine Aussagen, die als wahr oder falsch zu beurteilen wären, sondern der Sprechakt selbst stellt eine Handlung dar, in diesem Fall die Handlung des Befehlens. Ist das nun eine ernst gemeinte Aufforderung?

Wie oben beschrieben hat Austin den Sprechakt innerhalb einer Aufführung durch einen Schauspieler auf einer Bühne als parasitär definiert, also als nicht ernstzunehmend konstatiert. So ließe sich auch im Falle der Naumanschen Installation die >Seriosität< des performativen Aktes in Frage stellen. Ausgehend von dem Kontext >Museum< ordnet sich

432 ebd.: 49

die Signifikantenkette als Zitat eines Befehls und nicht als Befehl ein. Wenn man den Befehl als Zitat auffasst und sich der Aufführung der Wiederholungen weiterhin aussetzt, destabilisiert sich diese Einschätzung dahingehend, dass man mit zunehmender Verweildauer der Unentscheidbarkeit von Ernst/Unernst, Echtheit/Täuschung, Original/Parasit gewahr wird. Niemand kann verhindern, dass im Bewusstsein des Angesprochenen eine Kontextverschiebung dahingehend stattfindet, dass der Befehl ernstgenommen und befolgt wird, d.h. der Rezipient den Raum verlässt und somit der Kontext >Museum< nicht mehr greift. Mit Derrida gesprochen: Der Normalfall eines Befehls ist nichts anderes als ein Sonderfall von Aufführungen, bzw. einer Aufführbarkeit von Sprache. Genau diese Angewiesenheit auf ein >ursprüngliches< Zitat macht die Arbeit Naumans als Wiederholungsschleife erfahrbar, die keinen Anfang und kein Ende kennt und im Sinne einer Iterierbarkeit funktioniert. Über die Instabilität der Grenzziehung von gelungener und misslungener Kommunikation äußert sich Nauman:

»Die Grenzen der Funktion von Sprache sind schwierig auszumachen. Der Bereich, in dem die Verständigung am besten und am leichtesten klappt, ist am wenigsten interessant und emotional flach, wie etwa die Funktionalität, mit der wir Wörter wie >Sing< oder einen Satz wie >Heb den Bleistift auf< verstehen.«⁴³⁴

Der Bereich, in dem Kommunikation am besten funktioniert, liegt für Nauman im Bereich des Befehls, einer Sprachhandlung, auf die er immer wieder in seinen Installationen und Videoarbeiten zurückgreift. Nicht verwunderlich ist es also, dass er diese beste und leichteste Kommunikationsform an die Grenze ihres Funktionierens treiben will. Im Gegensatz zu >Sing< oder >Heb den Bleistift auf< installiert Nauman mit GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM zwei Forderungen, denen aus unterschiedlichsten Gründen nicht nachgekommen werden kann: kommt man der Forderung nach, entzieht man die eigene körperliche Präsenz dem tatsächlichen Installationsort, funktioniert damit die Arbeit nicht mehr. Bleibt man im Raum, entzieht man sich dem Befehl. Weitaus schwieriger verhält es sich allerdings mit dem ersten Teil der Forderung, denn der liegt nicht im Einflussbereich des Angesprochenen: Man kann nicht als aktive Handlung aus dem Sinn eines anderen >verschwinden<. Es geht also darum, die Randzonen eines Funktionierens von Kommunikation auszuloten, ohne aber Kommunikation zerstören zu wollen:

⁴³³ Nauman/Hoffmann (1987) 1996: 173

⁴³⁴ Bruce Nauman (1977/1982/1989) in einem Interview mit Cordes, Christoph: Worte – Objekte. Das druckgraphische Werk. In Hoffmann, Christine: *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Amsterdam 1996: 178-227, hier: 193

»Wenn man aber die Randzonen dieses Funktionierens erforscht, entwickelt sich ein Bewusstsein für das Potential der Sprache in ganz anderen geistigen Schichten. Ich glaube, wo Sprache als nützliches Kommunikationsmittel zu versagen beginnt, liegt jener Grenzbereich, in dem Poesie und Kunst geschehen. Roland Barthes schrieb über die Lust, die entsteht, wenn beim Lesen das Bekannte sich am Unbekannten oder wenn korrekte Grammatik sich am Ungrammatikalischen reibt. [...] Wenn die Sprache ein wenig versagt, wird sie aufregend, und um zu kommunizieren, beginnt sie, so einfach wie möglich zu funktionieren: sie zwingt einen, auf den Klang und die poetischen Bestandteile der Wörter zu achten. Befasst man sich nur mit dem Bekannten, entsteht Redundanz. Wenn man sich andererseits nur mit dem Unbekannten abgibt, ist keinerlei Kommunikation möglich. Beide sind also immer irgendwie kombiniert, und die Weise, wie sie sich berühren, macht Kommunikation interessant.«⁴³⁵

Es ist also nicht nur unentscheidbar, ob es sich bei den Befehlen um ernst gemeinte oder parasitäre Sprachhandlungen handelt, ihnen ist in ihrer Widersprüchlichkeit auch nicht nachzukommen. Hinzu kommt die Instabilität, die durch die Frage, wer eigentlich spricht, eingezogen wird. Welches Bewusstsein ist es, aus dem man verschwinden soll? Welche Subjektidentitäten spielen das Spiel? Die exzessive Wiederholung des immer selben Satzes setzt sich durch die unterschiedlichsten Rhythmisierungen mit einer solchen Eindringlichkeit in der Wahrnehmung des Betrachters, besser Zuhörers, fest, dass man sie sich zu eigen machen kann. Nicht nur, dass durch die Stimme aus dem Off die Identität des Sprechers gespenstisch wird, vielmehr wird durch die Unmöglichkeit, zu kommunizieren, d.h. zu antworten, die Möglichkeit eröffnet, die Befehle als eigene Befehle zu hören – sich selbst zu hören. Ein weiterer Betrachter im Raum vervielfältigt die Optionen der Autorschaft – er könnte zum körperlichen Stellvertreter der Stimme aus dem Off werden, er könnte aber auch zum Befehlsempfänger der eigenen inneren Stimme werden und desweiteren kann er auch einfach nur zu einem anderen Angesprochenen des gespenstischen Befehlsgebers werden. Diese Irritationen sind ein weiteres Indiz für die Strategie der Verschiebung von stabilen Positionen. Die Zerstreung von Identitäten – ob von Bedeutungen, von Körpern, oder von Subjekten – als ernstgenommenes Spiel im Spiel ist also wichtigster Effekt von Naumans künstlerischer Vorgehensweise.

Warum aber lässt sich diese aus phonetischen Signifikanten bestehende Installation als eine Schriftarbeit im Sinne Derridas bezeichnen? Leistet nicht gerade die aufgeführte Stimme, indem sie mal flüsternd, drohend, säuselnd, bestimmend etc. intoniert wird, eine

435 edb.: 193

Differenzierung, die Schrift im traditionellen Sinne nicht zu leisten vermag? Muss man Saussure nicht Recht geben, der behauptet, dass »[...] die Befreiung vom Buchstaben ein erster Schritt zur Wahrheit«⁴³⁶ ist, d.h. dass die Stimme den Buchstaben insofern überlegen sei, als sie eine unmittelbare Verbindung zum Gemeinten habe? Liest man die Sätze GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM, bleibt offen, in welcher (seelischen) Verfassung sich der Schreibende befunden hat. Nicht zuletzt deswegen, weil mit der Schrift eine zeitliche und räumliche Verschiebung zu dem Moment des Ausdrucks statthat, ist ihre Mittelbarkeit Anlass dazu, sie nicht an Wahrheit durch Präsenz zu koppeln. Muss die Tatsache, dass uns in der Naumanschen Arbeit die Sätze zu hören und nicht zu lesen gegeben werden – und zwar in einer Wiederholung, die so vielfältig wie möglich die Intonationen differenziert – muss eben diese Tatsache nicht als Feier von Stimme >gelesen< werden, die damit implizit die Schrift in ihrem strukturell bedingten Mangel ausstellt?

Ein erstes Indiz für die Richtigkeit der These, dass diese Installation dennoch in den Einflussbereich der Schrift fällt, ist der mediale Auftritt dieser Stimme. Präziser formuliert handelt es sich durch die die Reproduzierbarkeit garantierende Aufzeichnung um eine Vervielfältigung von Medialität. Die Arbeit Naumans ist einer Logik verpflichtet, die den Signifikant des Signifikanten bzw. das Medium des Mediums einsetzt. Lässt sich doch schon die Stimme als Medium begreifen, allerdings als ein Medium, das sich in der abendländischen Tradition vergessen macht. Mit dem Hinzukommen einer Reproduktionsmaschine geht ein Erinnern an diese Medialität der Stimme und die körperliche Abwesenheit des Sprechers einher. Durch diese Form der Aufführung ist grundsätzlich die Stimme als Träger einer an die Präsenz gekoppelten Wahrheit zur Disposition gestellt. Wenn Bennington mit Derrida die Schrift als Form der »Tele-Kommunikation« bezeichnet, da sie »zu einer Ausdehnung der räumlichen und zeitlichen Reichweite der Sprache führt,«⁴³⁷ haben wir es alleine durch die räumliche und zeitliche Distanzierung, die die Aufzeichnung bewirkt, auch in diesem Fall mit einer übertragenen Kommunikation zu tun.

Ist GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM nur deshalb als Schriftarbeit in den Blick zu nehmen, weil sie eine Aufzeichnung und damit eine Nachträglichkeit darstellt? Wäre eine Aufführung mit einem körperlich anwesenden (Schau-) Spieler, wie sie das Theater als Institution bietet, die paradoxerweise spätestens seit der Erfindung reproduzierender Medien an die Vorstellung von Präsenz gekoppelt ist,

436 Saussure ²1967: 38

437 Bennington 1994: 51

dementsprechend keine Schriftdarbeit? Bennington weist das Argument der Wiederholungsmaschinen als nicht weitgreifend genug zurück:

»Ein wesentlich singuläres und nur einmal verwendbares Zeichen wäre kein Zeichen. Es ist ohne jeden Belang, ob dabei von gesprochenen oder geschriebenen Zeichen die Rede ist: Lange vor der Erfindung des Tonbands und anderer Wiederholungsmaschinen war die Rede bereits ihrem Wesen nach wiederholbar – und daher gegen den Tod des Sprechenden ebenso gleichgültig wie gegen den des Hörers. Dass der weitaus größte Teil aller Äußerungen niemals im geläufigen Sinne des Wortes aufgezeichnet wurde, das ändert, noch einmal, nichts daran, dass deren Möglichkeit sich ursprünglich der ihrer Wiederholung verdankt – und das seit dem >ersten Mal<.«⁴³⁸

Festzuhalten bleibt also, dass Stimme grundsätzlich, d.h. aufgrund der spezifischen Struktur von Sprache, den Bedingungen von Schrift unterworfen ist. Naumans Installation macht diese theoretische Erkenntnis ästhetisch erfahrbar. Sie macht erfahrbar, dass es eine Illusion ist, von Stimme als einzigartigem individuellem Ausdrucksinstrument auszugehen. Wenn Nauman, wie oben zitiert, davon spricht, dass die künstlerische Arbeit mit Stimme den Rezipienten dazu zwingt, *»auf den Klang und die poetischen Bestandteile der Wörter zu achten,«⁴³⁹* spricht er genau von dem Effekt, den seine Wiederholungsinszenierungen erzeugen: Der Tendenz, den Signifikanten auszulöschen, wird entgegengearbeitet.⁴⁴⁰

438 edb.: 65

439 Nauman/Hoffmann (1977/1982/1989) 1996: 193

440 Diese Aufmerksamkeit für den Signifikanten, die Barthes und Derrida zu erzeugen suchen, ist bei Saussure allerdings eine, die dem Signifikanten eine eigene Bedeutung abspricht. Wie die Buchstabenformen letztlich materiell werden, um Wörter und also Bedeutung zu produzieren, ist laut Saussure für die Bedeutung belanglos. Naumans Arbeit MY NAME AS THOUGH IT WERE WRITTEN ON THE SURFACE OF THE MOON existiert beispielsweise zuerst als Zeichnung, entstanden 1967, und wird dann ein Jahr später als Neonskulptur ausgeführt. Die Neonarbeit (27,9 x 518 x 5,1 cm) wiederholt den einzelnen Buchstaben des Vornamens sechs Mal. Es existieren zwei Versionen gleichen Titels auf Papier, die eine ist die mit Bleistift ausgeführte Herstellungszeichnung und die andere besteht aus fünfzehn, ebenfalls von 1967 stammenden schwarz-weiß Fotografien gleichen Titels, die auf Papier collagiert sind. Frey fasst die Wirkung der Arbeiten folgendermaßen zusammen: *»[...] was man eben >gelesen< hat, ist nicht das, was das verstandesmäßige Bewusstsein über das von ihm gelenkte Auge zu registrieren glaubte, nämlich die durch zehnfache Wiederholung ihrer Teile intensivierte Information >Bruce<, sondern etwas ganz anderes, ein beunruhigend fremdes Gebilde aus Linienschlaufen und/oder Phonemen, in dem >Bruce< paradoxerweise wie unsichtbar geworden, nur noch als schemenhaft gedankliches Konstrukt im Tiefenraum des Bewusstseins herumgeistert, oder eben – mit Blick auf den Titel der Arbeit – in eine virtuelle Mond-Ferne des Gesichtsfeldes entrückt wird«* (Frey, Patrick: Der Sinn des Ganzen. Anmerkungen zur Wahrnehmung von zwei Neonarbeiten aus dem Jahre 1976. In: *Parkett*, No 10, 1986: 34-37, hier: 35).

Die offensichtliche Differenz zwischen der zweidimensionalen Zeichnung und der objekthaften Neonschrift würde von Saussure, wenn nicht geleugnet, so zumindest ignoriert. Um seine Behauptung der Bedeutungslosigkeit des Signifikanten zu untermauern, argumentiert er zunächst, wie so oft, mit dem Schachspiel. Man kann, so Saussures Argumentation, die Spielfigur des Springers durch etwas beliebig anderes ersetzen, das keine mimetische Ähnlichkeit mit der Figur des Springers haben muss, wobei die Materialität der Spielsteine, ob sie nun aus Holz, Metall oder anderem gefertigt sind, ebenfalls keine Bedeutung hat. Die Spielfigur des Springers sei nicht ikonisch, sondern symbolisch, denn eine ikonische Beziehung zwischen dem Referenten und dem Zeichen würde eine Motiviertheit voraussetzen. Die symbolische Relation bestehe aus

Selbstverständlich heisst dies nicht, dass die Differenzierungsmöglichkeiten von Stimme durch Intonation und Rhythmus in Abrede gestellt werden. Aber gerade diese als unendlich angelegte Auffächerung in verschiedenste emotionale Kontexte macht deutlich, dass es kein eigentlich Gemeintes geben kann, d.h. dass keine dieser Variationen zum einen die ursprüngliche und zum anderen die wahre Bedeutung in sich trägt. So könnte man annehmen, dass gerade durch die Variationsbreite eine Annäherung an den Sinn der Sätze möglich würde, doch das Gegenteil ist der Fall: Die einzige Sicherheit, die man gewinnt, ist die Erkenntnis der potentiellen Endlosigkeit. Die als Endlosschleife bespielte Reproduktionsmaschine verweist darauf, dass die eine Art und Weise, diesen Satz zu äußern, nur aufgrund der Differenz zu anderen Arten und Weisen des Ausdrucks Sinn produziert. Erzeugt wird eine ästhetische Differenzenerfahrung durch die Inszenierung von Andersheit in der Stimme. Die Sätze GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM werden so oft wiederholt, dass ihre sinnvolle semantische Einheit sich verschleift. Übrig bleiben Aneinanderreihungen von Phonemen, die nicht mittelbar Ausdruck von Sinneinheiten sind, sondern ihre Materialität zu erinnern geben. Damit entsteht – durch eben jene Wiederholung in der Andersheit – eine Aufmerksamkeit für die Materialität des Signifikanten, d.h. sie verhindert die Illusion, mit der Stimme über ein Ausdrucksinstrument zu verfügen, das distanzlos, unmittelbar und nicht-medial mit dem Bewusstsein des Sprechers gekoppelt ist. Roland Barthes, dessen ästhetische

Elementen, die selbst keinerlei bestimmten Wert hätten, sich indessen aber gegenseitig bestimmten. Diese Überlegung mag für das Schachspiel seine Richtigkeit haben, Saussure benutzt sie aber auch für die Sprache, indem er die Schlussfolgerung zieht, dass die Materialität der Schrift analog zur Materialität der Schachfiguren funktioniere und die Materialwahl also keine Rolle für die Bedeutung spiele. So ist im *Cours* zu lesen: »Das Material, mit dem die Zeichen hervorgebracht werden, [ist] gänzlich gleichgültig [...], denn es berührt das System nicht [...]; ob ich einen Buchstaben weiß oder schwarz schreibe, vertieft oder erhöht, mit einer Feder oder einem Meissel, das ist für ihre Bedeutung gleichgültig« (Saussure ²1967: 143). Der Signifikant Schrift gilt als Signifikant des Signifikanten, als Zeichen zweiter Ordnung, für Saussure existiert er lediglich als ewiger Stellvertreter und Platzhalter.

Unbestritten ist der Inhalt eines mit der Feder geschriebenen Briefes derselbe wie der, vorausgesetzt getreu kopiert, in Stein gemeisselte. Dennoch ist es ebenso offensichtlich, dass das jeweilige Material unterschiedliche Konnotationen hervorruft – hier die Intimität und Privatheit eines handgeschriebenen Briefes, dort eine öffentliche, die Zeit überdauernde, im Gegensatz zur Flüchtigkeit der Feder, tiefeingegrabene Spur. Die Differenz verschiedener Signifikantenmaterialien jedoch wird von Saussure nicht nur als nicht maßgeblich dargestellt, sondern als nicht vorhanden ignoriert. Warum gesteht Saussure dem Signifikanten keine eigene Bedeutungshaftigkeit zu? Diese strikte Haltung ist als Konsequenz aus dem ursprünglich rein sprachwissenschaftlichen Interesse Saussures zu erklären – »das gesprochene Wort allein ist ihr Objekt« (Saussure ²1967: 28). Obwohl er gegenüber den fixierten Signifikanten ein tiefes Misstrauen hegt, ist er jedoch bei seinen Untersuchungen zwangsläufig auf schriftliche Dokumente angewiesen. Dies führt dazu, dass sich durch den *Cours* leitmotivisch eine Verdammung der Schrift zieht – »die Schrift maßt sich eine Bedeutung an, auf die sie kein Recht hat« (Saussure ²1967: 30). Die Schrift darf innerhalb des Saussureschen Systems keine eigene (Bedeutungs-) Qualität produzieren. Zwar ist Saussure Recht zu geben, dass sich der Inhalt der Naumanschen Arbeit – der in Extensio geschriebene Vorname des Künstlers – nicht verändert, ob diese nun auf Papier oder in Neonbuchstaben ausgeführt wird. Dennoch trägt eine solche Betrachtungsweise der spezifischen Bedeutung der Signifikantenmaterialien nicht Rechnung und bekommt somit das in der Neonarbeit angelegte Spiel von Materialität und Immaterialität bzw. Anwesenheit und Abwesenheit nicht in den Blick.

Schriften Nauman zur Erläuterung seiner künstlerischen Vorgehensweise heranzieht, versucht dieses Verfahren mit dem Begriff >vokales Schreiben< zu fassen:

»Wenn man sich eine Ästhetik der Textlust vorstellen könnte, müßte sie das laute Schreiben einschliessen. Dieses vokale Schreiben (das keineswegs das Reden ist) [...] ist nicht expressiv. [...] Sein Ziel ist nicht die Klarheit der messages, das Schauspiel der Emotionen; es sucht vielmehr [...] einen Text, bei dem man die Rauheit der Kehle, die Patina der Konsonanten, die Wonne der Vokale, eine ganze Stereophonie der Sinnlichkeit hören kann: die Verknüpfung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache. Eine bestimmte Kunst der Melodie kann eine Vorstellung von diesem vokalen Schreiben geben; ...«⁴⁴¹

Ziel der Naumanschen Arbeit ist es, genau zur Produktion dieser Textlust anzuregen, die bei Barthes im Konjunktivischen bleibt. Die Installation lässt sich als Realisierung des vokalen Schreibens begreifen. Ist Schrift normalerweise das wichtigste Beispiel für eine zwar verbale, aber nonvokale Kommunikation, bietet die Setzung Barthes' in ihrer Zusammenführung von Gegensätzen die Möglichkeit eines nicht expressiven und auch nicht auf Bedeutung zentrierten Sprechens.⁴⁴² Die Einführung eines erweiterten Schriftbegriffs, die auch die Ausweitung dessen, was schreiben heisst, miteinschliesst, ist hier implizit vorausgesetzt. Im Gegensatz zu Derrida aber stellt Barthes mit dem Widerspruchspaar >vokales Schreiben< ein ästhetisches Modell in Aussicht, dessen Einlösung an Körper gebundenes Handeln verlangt. Als bildender Künstler benutzt Nauman eben diese Widersprüchlichkeit und nimmt die scheinbar simple Kommunikationshandlung >Befehl< als Ausgangspunkt, um durch sein Verfahren der Wiederholung den Sinn und die Performativität der Äußerungen zu verschleifen. Geleistet wird dies – um mit Barthes zu sprechen – durch eine gewisse Kunst der Melodie, also durch eine Kunst von Intonation und Rhythmus. Mit dieser verschiebt sich die Rede, im Sinne einer Kommunikationshandlung, zu einer Sprachhandlung hin, die die

⁴⁴¹ Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt (1973) ⁷1992: 97/98. Ausführliche Darstellung des Textbegriffs siehe Kapitel III

⁴⁴² Zur Thematik der verbalen, vokalen und non-verbalen Kommunikation in der traditionellen Semiologie fasst Nöth folgendermaßen zusammen: *»Einige Autoren haben das Begriffspaar vokal versus nonvokal als Alternative zur Opposition verbal versus nonverbal erörtert [...]. Die vorgeschlagenen Alternativen sind allerdings mit dem traditionellen Begriffspaar nicht deckungsgleich. Verbal ist ein Synonym von >sprachlich<, aber Sprache kann sowohl vokal als auch visuell (als Schrift) manifestiert sein. Somit können die beiden Hauptgebiete der Kommunikationsforschung, die sprachlichen und die körperlichen Zeichen, auch wie folgt klassifiziert werden: 1) Verbale vokale Kommunikation, welche die Botschaften einer gesprochenen natürlichen Sprache zum Gegenstand hat. 2) Nonverbale vokale Kommunikation [...], deren Gebiet die Paralinguistik [...] und einige andere nicht-linguistische Ausdrucksformen der menschlichen Stimme sind (z.B. Schreien, Lachen etc.). 3) Verbale nonvokale Kommunikation in Form von Schrift, Sprachsubstituten und Gebärdensprachen [...]. 4) Nonverbale nonvokale Kommunikation [...], welche die körperlichen Zeichen in Raum und Zeit*

Verknüpfung von Körper und Sprache leistet. Dass Barthes diese Sprachhandlung >vokales Schreiben< nennt, liegt natürlich darin begründet, dass beim Schreiben der (Signifikanten-) Körper immer schon im Blick ist.

Nun könnte man annehmen, dass die Alterität der Wiederholung von GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM auf den immer wieder anderen Intonationen der Sätze beruht, d.h. in der Auffächerung in verschiedenste emotionale Kontexte liegt. Es könnte deswegen weitergehend in Aussicht gestellt werden, dass womöglich bei gleichbleibender Intonation, d.h. bei einer Eindeutigkeit des emotionalen Kontextes, doch ein Zugang zum eigentlich Gemeinten, d.h. zur >ursprünglichen< Bedeutung gegeben sei. Die 1969 entstandene Monitorarbeit LIP SYNC⁴⁴³ besteht aus einer solchen monotonen, weder in Lautstärke, noch Rhythmisierung oder Betonung differierenden Wiederholung dieser beiden den Titel der Arbeit bildenden Worte. Könnte eben jener mediale Auftritt der Stimme von LIP SYNC, die keine emotionalen Auffächerungen aufweist, als Indiz genommen werden, dass es ein eigentlich Gemeintes geben kann, d.h. dass diese in Wiederholung angelegte Botschaft eine einerseits ursprüngliche und andererseits wahre Bedeutung in sich trägt? Dass es sich jedoch auch bei dieser Wiederholungsschleife um eine handelt, die keinen Anfang und kein Ende und kein ursprünglich Gemeintes kennt, d.h. also ebenfalls im Sinne einer Iterierbarkeit funktioniert, gilt es im folgenden zu zeigen. Die Iterierbarkeit entspricht Naumans ästhetischer Verwendung von Sprache als einem Instrument zur Bedeutungsverschiebung:

»Ich war immer beeindruckt vom Spiel der Worte. Einen Satz so machen, dass man ihn immer wieder verändern kann und dabei neue Bedeutungen erhält. Eine Effizienz der Sprache. Alles nutzen und nichts verschwenden.«⁴⁴⁴

These ist, dass auch LIP SYNC, obwohl sich die Worte weder in der Wiederholung noch in der Intonation verändern, nicht näher an der Identität des Sprechers oder dem wahren Gemeinten ist, und diese Arbeit deshalb ebenso wie GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM »spricht [bzw. schreibt C.L.], aber nichts sagt.«⁴⁴⁵

untersucht ...« (Nöth, Wilfried: *Handbuch der Semiotik*. 2., vollst. neu bear. und erw. Aufl., Stuttgart Weimar ²2000: 295).

⁴⁴³ Videoband, schwarz-weiß, Ton, 30 Min (Kopie auf Videodisc)

⁴⁴⁴ Bruce Nauman in einem Gespräch mit Joan Simon. In: Simon, Joan: *Sound Problems: Beckett, Nauman*. In: Kunsthalle Wien (Hg.): *Samuel Beckett Bruce Nauman*. Wien 2000: 16-37, hier: 22

⁴⁴⁵ Barthes, Roland: *Der Körper der Musik*. Rasch. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/Main (1975) 1990: 299-311, hier: 305.

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass es sich auch hier um einen performativen Sprechakt handelt, in dem Sinne, dass die Worte das beschreiben, was im Moment ihrer Äußerung statthat, nämlich die synchrone Bewegung der Lippen, die notwendig ist, um die Signifikantenkette hervorzubringen.⁴⁴⁶ Das schwarz-weiße Videobild zeigt den unteren Teil eines menschlichen Gesichts, von der Oberlippe bis zum Halsansatz reichend, in Großaufnahme, wobei der Mund überdeutlich immer wieder die Worte LIP SYNC formt. Die Arbeit ist mit Ton ausgestattet und so hört man parallel zum Bild eine Stimme, die aus eben jenem abgebildeten Mund zu kommen scheint, dieselben Worte sprechen. Wenn man jedoch das Video länger betrachtet, wird man gewahr, dass man es auf gewisse Weise mit einem falschen, weil nicht funktionierenden Sprechakt zu tun hat, denn der Ton besteht aus Wiederholungen der Worte LIP SYNC, die mal synchron, dann aber auch asynchron zu den Lippenbewegungen zu hören sind. Diese Verschiebungen verdanken sich einer nachträglichen Bearbeitung, die Bild und Ton nicht synchron miteinander korrelieren lässt. Naumans Arbeit macht die kulturell etablierte, von Derrida als metaphysisch – und damit ideologisch – entlarvte Interpretation der Tatsache, dass Stimme an körperliche Präsenz gekoppelt ist, insofern brüchig, als sie durch die Aufspaltung in Bildspur und Tonspur diese Kopplung trennt. Diese Entkopplung stellt *ex negativo*⁴⁴⁷ die kulturelle Dimension der Körperlichkeit von Stimme heraus. Die medial angelegte Zerstückelung einer als untrennbar gedachten Einheit ist nicht spielerische Irritation, sondern sie ermöglicht, Identitätsstiftung als kulturelle Konstruktion – und nicht als natürliche Wesenheit – zu erfahren. Damit leistet sie das Wahrnehmen eines nicht mehr Wahrgenommenen, d.h. eines unhinterfragt Vertrauten, dessen Bedeutung man gemeinhin nicht mehr beachtet. In einem anderen Zusammenhang beschreibt Nauman den Effekt, wenn das in >Fleisch und Blut< Übergegangene und Gewusste plötzlich wegbricht:

»Das ist wie die Sache mit der Treppenstufe: Man geht im Dunkeln die Treppe hoch, man denkt, da ist noch eine Stufe und will sie nehmen, aber man ist schon oben und hat dieses komische Gefühl [...] oder man geht die Treppe runter und erwartet, dass noch eine Stufe

⁴⁴⁶ Paul Schimmel beschreibt die Reaktion des Kunstkritikers und Poeten John Yau auf die Zeichnung Naumans PAY ATTENTION MOTHERFUCKERS, eine Arbeit, die – ähnlich wie LIP SYNC – das beschreibt, was sie tut, in diesem speziellen Fall vom Rezipienten zu tun verlangt: *»We follow his command before we knew it. By describing both our experience and its specific existence. [...] Pay attention ... succesfully integrates our awareness with our sensations. We do what we see«* (Schimmel, Paul: Pay attention. In: Bruce Nauman. Walker Art Center, Minneapolis 1993: 67-82, hier: 69).

⁴⁴⁷ Nauman betreibt die Sichtbarmachung von eigentlich nicht Sichtbarem als ein Verfahren *ex negativo*: *»Der Abguss des Raumes unter einem Stuhl war die plastische Version von de Koonings Statement >Wenn man einen Stuhl malen will, sollte man den Raum zwischen seinen Teilen malen und nicht den Stuhl selbst<. Genauso habe ich gedacht: über Reste, negative Räume«* (Nauman/Hoffmann [1987] 1996: 154).

kommt, aber man ist schon unten angekommen. Das versetzt einem immer einen Schlag, bringt einen aus der Fassung.»⁴⁴⁸

Dieses >komische Gefühl<, das sich einstellt, wenn das als >natürlich< Angenommene plötzlich wegbriecht, wird in der Arbeit LIP SYNC dadurch verstärkt, dass das Videobild des Mundes auf den Kopf gestellt ist. Das so inszenierte Lippenpaar ist höchst irritierend, weil sich die alltägliche Wahrnehmung eines sprechenden Mundes als das wirkmächtigere Bild herausstellt: Die abgebildeten Lippen müssen immer wieder als auf dem Kopf stehende in Erinnerung gerufen werden, d.h. die nicht übereinstimmende Korrespondenz von Mundbewegung und Stimme wird mittels der Verkehrung von Ober- und Unterlippe in seiner Asynchronität, d.h. seiner Nichtstimmigkeit, gesteigert.

Mehr als eine Irritation hervorzurufen, intendieren Naumans Arbeiten, dem Rezipienten einen Schlag zu versetzen, der durch Mark und Bein geht, um die gängigen Wahrnehmungsmuster bewusst zu machen und hinterfragend das >in Fleisch und Blut< Übergegangene in Erinnerung zu rufen. Kunst soll ein

»Instrument [sein], mit dem man sich eine Aktivität des Erforschens aneignen kann. [...] Diese Aktivität des [künstlerischen versus des wissenschaftlichen, C.L.] Erforschens ist notwendig. Ich glaube wir verlassen uns zu sehr darauf, überkommene Gültigkeitserklärungen zu akzeptieren.«⁴⁴⁹

An anderer Stelle wählt Nauman die Formulierung, dass seine Kunst wie ein »Schlag ins Genick«⁴⁵⁰ funktionieren solle, d.h. als etwas, das unerwartet und unvermittelt nicht nur als intellektueller, sondern gerade auch als körperlich wahrnehmbarer Schock erfahrbar wird.⁴⁵¹

Im Gegensatz zur körperlosen, gespenstischen Performance der Stimme in GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM, meint man bei der Monitorarbeit LIP SYNC sehen zu können, wo die Stimme verortet ist. Dass der auf dem Bildschirm abgebildete Körper – in diesem konkreten Fall gar das Sprechwerkzeug Mund – und die über Lautsprecher zu hörende Stimme miteinander in Verbindung gebracht und aufeinander bezogen werden können, diese Illusion wird durch die alternierende Asynchronität enttäuscht.

⁴⁴⁸ Nauman/Hoffmann (1970/71) 1996: 61

⁴⁴⁹ Nauman/Hoffmann (1978) 1996: 107

⁴⁵⁰ »Ich habe von Anfang an versucht, Kunst zu machen, die so auf die Menschen einwirkte, die sofort voll da war. Wie ein Hieb ins Gesicht mit dem Baseballschläger, oder besser, wie ein Schlag ins Genick. Man sieht den Schlag nicht kommen, er haut einen einfach um« (Bruce Nauman (1987) in einem Interview mit Chris Dercon: 149).

Eine derartig enttäuschte Verweisung könnte, wie von Foucault an anderer Stelle angemerkt, auch Magrittes *CECI N'EST PAS UNE PIPE* zugrunde liegen, denn die Herstellung einer wahlweise kommentierenden oder illustrierenden Beziehung des einem zum anderen scheint unvermeidbar. Barthes versucht dieser Unvermeidbarkeit entgegenzutreten, indem er seinem Buch *Im Reich der Zeichen*, das anhand von Texten und Bildern ein System >Japan< zu zeichnen versucht, für die gegenseitige Bezugnahme der Medien folgende Erklärung voranstellt:

»Der Text ist kein >Kommentar< zu den Bildern. Die Bilder sind keine >Illustrationen< zum Text. Beide dienen mir lediglich als Ausgangspunkt für eine Art visuellen Schwankens [...]. Text und Bilder sollen in ihrer Verschränkung die Zirkulation, den Austausch der Signifikanten: Körper, Gesicht, Schrift ermöglichen ...«⁴⁵²

Eine angenommene Übereinstimmung bzw. Verweisung von Text auf Bild oder vice versa hat demnach nicht statt, sondern erst die von Barthes beschriebene Verschränkung beider Ebenen ermöglicht den Austausch der Signifikanten. Angenommen das gelte auch für die Übereinstimmung bzw. Verweisung von Stimme und Sprechendem, so hätte der Effekt dieser permanenten unentscheidbaren Verweisung von Text und Bild auch bei LIP SYNC die Auflösung der vom Betrachter etablierten Ebene der Logik und der Wahrnehmung zur Folge. Nauman stellt die Logik des Begriffes LIP SYNC her, indem er wahrnehmbar macht, dass eine Synchronität nur zwischen zwei unabhängig voneinander existierenden Prozessen hergestellt werden kann: hier zwischen den Medien Sprechwerkzeug und Stimme. Die minimale Differenz in der Synchronität von Stimme und Mund, lässt den Betrachter gewahr werden, dass sich die Stimme vom Sprechenden ablöst.⁴⁵³ Der Schlag, den die Arbeit dem Betrachter versetzt, ist die Erkenntnis, dass Sprache in der Welt ist, auch unabhängig vom Sprecher.⁴⁵⁴ Schrift als das, was Differenz erzeugt, als das, was auch die Stimme in sich differenzieren lässt, ist immer schon da.

⁴⁵¹ »Naumans linguistische Schöpfungen sind allerdings ebenso körperbezogen wie die anderen Untersuchungen, die er anstellt. Tatsächlich ist für Nauman der Körper und seine Vergänglichkeit das alles Verbindende« (Silverthorne, Jeanne: *Leben und Sterben*. In *Parkett* No 10, 1986: 25-31, hier: 25).

⁴⁵² Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt/Main (1970) 1981: 11

⁴⁵³ Aleida Assmann, die sich nicht auf den generalisierten Schriftbegriff Derridas stützt, schreibt: die »Symbiose von Körper und Sprache wird durch die Schrift zerstört, die auf der Ablösbarkeit der Rede vom Körper des Redenden beruht« (Assmann, Aleida: *Exkarnation: Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift*. In: Huber, Jörg/Alois Müller (Hgg.): *Raum und Verfahren*. Zürich 1993: 133-155, hier: 133). Diese Möglichkeit der Ablösung durch die Schrift bzw. das von Derrida in Erinnerung gerufene Wissen um ein immer schon Abgelöstsein auch von Stimme und Körper, gibt die Arbeit Naumans zu erfahren.

⁴⁵⁴ Kathryn Chiong beschreibt eben diese Divergenz von Stimme und Körper anhand der Naumanschen Arbeit *THINK*, und stellt nicht nur fest, dass Nauman »mit der Erwartung des Zuschauers, dass Körper und

IV. 3. 2. Non-verbales Schreiben

Nauman nutzt nicht nur die menschliche Stimme als Instrument vokaler Schreibarbeiten, sondern bedient sich auch der Töne, die mittels Musikinstrumenten erzeugt werden. VIOLIN TUNED D.E.A.D⁴⁵⁵ beispielsweise gehört zu einer der ersten Videoarbeiten dieser Art, die Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre entstehen: Auf einer Geige spielt er wieder und wieder die Noten d, e, a, und d. Auch hier beutet Nauman die Möglichkeiten aus, die sich aus einem gewissen Buchstäblichnehmen ergeben, d.h. er macht sich zu Nutze, dass Notenschrift, sobald es sie zu benennen gilt, sich des Alphabets bedient. Indem er die Noten d, e, a, d spielt, schreibt er gleichzeitig das Wort >dead<. Die Identität von Zeichen, die sich nur aus ihrem >anders als< ergibt, wird hier ausgestellt, indem er säuberlich Getrenntes – nämlich zwei verschiedene Zeichensysteme – verbindet. Gerade durch diese Ineinssetzung wird ihr Differentsein wahrnehmbar. Schrift ist also nicht nur immer schon da, gerade diese Arbeit zeigt, dass die Aufmerksamkeit für Schrifteffekte jene in >Fleisch und Blut< übergegangenen Gültigkeitserklärungen neu zu denken gibt. Dass dieses >Denken< mit einem gewissen Maß an körperlicher Aktivität verbunden sein muss, macht Nauman deutlich, indem er von der Aufzeichnung zu VIOLINE TUNED D.E.A.D erzählt:

»Eigentlich kann ich gar nicht Geige spielen, und deshalb war es ziemlich hart, auf allen vier Saiten so schnell und so lange wie ich konnte zu spielen. Ich hatte zehn Minuten Film und schaffte etwa sieben Minuten. Dann wurde ich müde und musste aufhören und verschlafen, bevor ich den Film zu Ende gedreht habe.«⁴⁵⁶

Stimme verbunden sind« spielt und damit den erwähnten Schreck erzeugt, sondern sieht darüber hinaus das von Hegel im Zusammenhang mit dem Denken postulierte >bei sich selbst sein< als kulturell etablierte Illusion der reinen Präsenz zur Disposition gestellt: »Wir erkennen die gleiche Trennung wieder, der Körper ist seiner Einheit beraubt« (Chiong, Kathryn: Naumans Beckett Gang. In: *Samuel Beckett Bruce Nauman*. Kunsthalle Wien, Wien 2000: 89-107, hier: 100/101).

⁴⁵⁵ Videoband, s/w Ton, 10 Minuten, 1969

⁴⁵⁶ Nauman/Hoffmann (1970/71) 1996: 49. Friederike Wappler beschreibt Naumans künstlerisches Vorgehen als die Installierung eines »Interaktionsfeld[es] von wahrnehmendem und wahrgenommenem Körper« und stellt diese Arbeitsweise in Beziehung zu Voraussetzungen, wie sie die Gestalttherapie und auch Merleau-Pontys Phänomenologie formuliert, d.h. der Körper sei die Bedingung der Möglichkeit des Wahrnehmens und für die Befähigung zur Erkenntnis seien Sehen und Sich-Bewegen konstitutiv (Wappler, Friederike: Orte, wo das Denken seinen Körper finden soll. Über die Transformation der Skulptur im Bewusstsein des Theaters. In: *Samuel Beckett Bruce Nauman*. Kunsthalle Wien, Wien 2000: 48-57, hier: 51f). Beide Theorien sieht Wappler insofern als vergleichbar an, als dass sie >Bewusstsein< als Ergebnis von zum einen gegenwärtiger und zum anderen körperbezogener Interaktion mit der konkreten Umgebung begreifen. Das Wechselspiel von Körper und Umwelt als Instrument zur Wahrnehmung und konstitutive Voraussetzung für Erkenntnis nicht im Sinne eines phänomenologischen Experimentes, sondern als künstlerische Haltung, die ästhetische Wahrnehmungsprozesse zu generieren sucht, interessiert Bruce Nauman: »Wichtig ist, dass die Arbeit als solche funktioniert, dass es nicht ein phänomenologisches Experiment oder was auch immer ist, wo man irgendeine sonderbare Information zum Mitnehmen bekommt. Das kann ja auch passieren, aber die Arbeit muss

Das Geigespielen, eine körperliche Handlung, die man gemeinhin nicht mit Schreiben verbindet, die aber durch die Ineinsetzung der Notationssysteme dennoch ein Schreiben ausstellt, lässt sich in Beziehung zu anderen Arbeiten setzen, die beispielsweise Naumans eigenen Körper inszenieren. Diese sind, so die These, ebenfalls als Handlung des Schreibens zu analysieren. Ist der Schriftbegriff nämlich einmal im Sinne Derridas verallgemeinert, dann sind auch die Handlungen, die als Schreiben zu bezeichnen sind, vervielfältigbar.

Die 1967/68 entstandene Arbeit ART MAKE-UP⁴⁵⁷ besteht aus vier Filmen. Auf jedem sieht man Bruce Nauman, wie er seinen nackten Oberkörper und sein Gesicht jeweils mit weißer, pinker, grüner und schwarzer Farbe bedeckt. Die Filme geben in Echtzeit die gefilmte Handlung wieder, wobei die Beschränkung auf zehn Minuten pro Farbe aus einer technischen Vorgabe resultiert – dies entsprach der Länge der Spule des 16mm Filmmaterials, das Nauman zur Verfügung stand. Die Filme sollten dann als Endlosschleife kopiert werden, wobei der Einfluss Andy Warhols zum Tragen kommt, dessen Filme sich durch ihre antinarrative, auf Echtzeit beruhende Struktur, d.h. durch das Fehlen jeglichen Schnitts, auszeichnen. Ursprünglich hatte Nauman diese Arbeit für eine Skulpturenausstellung im San Francisco Museum of Art konzipiert. Die vier Filme sollten als Endlosschleife auf vier Wände eines quadratischen Raumes projiziert werden, was jedoch nie zur Ausführung kam, denn als der Kurator Gerry Nordland schließlich herausfand, dass es sich bei Naumans Beitrag zu seiner Ausstellung um Filme und nicht um >Skulpturen< handelte, liess er ART MAKE-UP als Filmenvironment nicht zu. »Also sind die Filme«, wie Nauman noch in einem Interview 1975 erzählt, »nie als Schleifen gezeigt worden.«⁴⁵⁸ In Wolfsburg 1997 jedoch, als eine der

gleichzeitig als Kunstwerk bestehen können, und in diesem Fall sind die Leute gezwungen, darüber als Kunst nachzudenken, wie sie es bei irgendeinem anderen Kunstwerk, das für sie von Bedeutung ist, auch tun« (Bruce Nauman [1972] in einem Interview mit Sciarra, Lorraine: Von der Malerei zur Skulptur. In Hoffmann, Christine: *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Amsterdam 1996: 66-87, hier: 86). Fallen Objekt und Subjekt, der wahrnehmende und der wahrgenommene Körper bei den frühen Videoarbeiten in der Person Nauman in eins, verlagert Nauman mittels der Nutzung von Installationen diesen Erkenntnisprozess auf den Rezipienten.

⁴⁵⁷ ART MAKE-UP, No 1: White, 1967; ART MAKE-UP, No 2: Pink, 1967/68; ART MAKE-UP, No 3: Green, 1967/68; ART MAKE-UP, no 4: Black, 1967/68; 16mm, Farbe, stumm. Die Kunst der sechziger und siebziger Jahre steht für einen radikalen Statuswandel des Kunstwerkes als Objekt, d.h. sie nimmt verstärkt die Produktion von Kunst als Tätigkeit und Handlung in den Blick. In dieser Zeit der beständigen Attackierung der Grenzen des Künstlerischen ist es konsequent und folgerichtig, dass das Medium Film einen breiten Zuspruch bei Künstlern fand. Das Aufkommen der Performance Art und die Aufweichung des Skulpturbegriffes – also das, was Benjamin Buchloh als »Integration von positiven und negativen Raumelementen, eine[r] graduelle[n] Öffnung der massiven Kontinuität des geschlossenen plastischen Körpers zugunsten eines Bezuges zu dem ihn umgebenden architektonischen Raum ...« beschreibt, sowie das damit eng verbundene Interesse an kontextbezogener Handlung – standen Pate für Experimente mit diesem Medium (Buchloh, Benjamin: Prozessuale Skulptur und Film im Werk Richard Serra. In: *Richard Serra. Arbeiten*. Tübingen 1978: 175-188, hier: 176). Sehr bald folgte der Nutzung des Films, der aufwendig in der Handhabung und teuer in der Produktion war, die Nutzung des schnellen und unkomplizierten Mediums Video.

⁴⁵⁸ Nauman (1975) in einem Interview mit Butterfield, Jan: Das eigene Zentrum. In: Hoffmann, Christine: *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Amsterdam 1996: 88-101, hier: 90

Stationen der Ausstellung *IMAGE/TEXT*, waren sie schließlich, wie von Nauman ursprünglich vorgesehen, als Filmenvironment zu sehen.⁴⁵⁹

Wie bei vielen filmmachenden Künstlern dieser Zeit, geht es auch Bruce Nauman um eine Reduktion von Narrativität, d.h. er versucht dem Medium Film, das sich über das Erzählen von Geschichten konstituierte, eine andere Dramaturgie einzuschreiben, indem er eine in sich selbst geschlossene Handlung, nämlich die Erfüllung bestimmter Aufgaben, vorgibt. Benjamin Buchloh definiert diese für die Zeit Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre verbreitete Vorgehensweise als >Task Performance<:

»das Prinzip, den Film durch die Vorführung eines realzeitlichen Ablaufes der Durchführung einer >Aufgabe<, der >task-performance<, dramaturgisch zu definieren und zeitlich zu begrenzen.«⁴⁶⁰

An die Stelle von kausal verbundenen Geschichten lässt auch Nauman eine andere Art der Erzählung treten, eine Art des Körper-Schreibens, dessen Struktur von der Wiederholung, der repetitiven Abwandlung bereits benutzter Sequenzen und der seriellen Reihung von Fragmenten geprägt ist. Die Struktur der Wiederholung bringt Filme hervor, die – bis auf ihr tatsächliches zeitliches und physisches Ein- und Aussetzen – ohne Anfang und Ende zu sein scheinen, fordert Nauman doch, *»Filme als Schleife [zu] machen, weil sie mit fortlaufenden Handlungen zu tun haben.«⁴⁶¹* Der Effekt einer solchen filmischen Iteration ist, dass sie die Wahrnehmung der Differenz des Ungleichen im scheinbar immer Gleichartigen ermöglicht: So muss man die Langeweile des Endlosen verlernen, um die Repetition als die Hervorbringung des Verschiedenen wahrnehmen zu können. Nauman wählt für dieses Vorgehen den Vergleich zu literarischen Strategien:

»Es ist, wie Robbe-Grillet lesen. An einem bestimmten Punkt wiederholt er, was er schon einmal geschrieben hat. Aber es bedeutet etwas völlig anderes, denn obwohl er nur zwei Wörter verändert hat, hat sich die Bedeutung des ganzen Textes dadurch verschoben.«⁴⁶²

In ART MAKE-UP übernimmt die Änderung der jeweiligen Farbe bei immer gleicher Handlung die Aufgabe der veränderten Wörter Robbe-Grilletts in ansonsten immer gleichen

459 Assche, Christine van (Hg.): *Bruce Nauman Image/Text 1966-1996*. Kunstmuseum Wolfsburg 24. 5. – 28. 9. 1997, Centre Georges Pompidou, Paris 16. 12. 1997 – 16. 3. 1998, Hayward Gallery, London Juli – September 1998, Taiteen Museo/Museum of Contemporary Art, Helsinki Oktober 1998 – Januar 1999. Ostfildern 1997

460 Buchloh 1978: 183

461 Nauman/Hoffmann (1970) 1996: 29

Textpassagen. Diesen Effekt der Bedeutungsverschiebung kann die Naumansche Arbeit in ihrer ganzen Radikalität vorführen, denn anders als die Linearität eines literarischen Textes oder das Zeitlich-Sukzessive eines Films, eröffnet die Form der Installation die Möglichkeit einer gleichzeitigen Präsentation der Ereignisse. Diese Hervorbringung des Verschiedenen im scheinbar immer Gleichen ist auch hier etwas, das Barthes als das kennzeichnet, das »spricht [bzw. schreibt C.L.], aber nichts sagt,«⁴⁶³ d.h. etwas, das die Narrativität aufgibt zugunsten eines Schreibens als Spiel im Spiel, das sich – um mit Derrida zu sprechen – auf dem Feld »unendlicher Substitutionen in der Abgeschlossenheit (clôture) eines begrenzten Ganzen« abspielt:

»Dieses Feld erlaubt die unendlichen Substitutionen nur deswegen, weil es endlich ist, das heisst, weil im Gegensatz zum unausschöpfbaren, allzu großen Feld der klassischen Hypothese etwas fehlt: ein Zentrum, das das Spiel der Substitutionen aufhält und begründet.«⁴⁶⁴

Derrida versteht die unendlichen Substitutionen, d.h. die Wiederholungen, nicht als supplementäre Akkumulationen, sie sind vielmehr Ergebnis eines Schreibens, das ohne Sinnzentrum auskommen muss. In diesem Sinne sind die wiederholten Ausführungen der >Task Performance< kein Beitrag zur Identitätsfindung des Künstlers – genau diese Identität wäre das Zentrum, von dem ausgehend das Spiel der Substitutionen aufgehalten würde. Die Vervielfältigungen des (Künstler-) Körpers auf vier Leinwänden sowie die Beispielhaftigkeit der verschiedenen Farben und nicht zuletzt die in diesem Fall statthabende minimale zeitliche Verschiebung der Handlungen des Bemalens: All diese Pluralisierungen produzieren Variationen ohne Ursprung, Vervielfältigungen ohne Vorgängigkeit, Zerstreungen ohne Zentrum, Teilungen ohne Ganzheit und sind Effekte von Naumans künstlerischer Vorgehensweise.

Das es um ein Irritieren von Eindeutigkeiten geht, macht nicht zuletzt die spezifische Tätigkeit des Bemalens/Beschreibens deutlich. Das Auftragen von Make-up verbirgt, kaschiert und versteckt, um zugleich zu präsentieren, zur Schau zu stellen und öffentlich zu machen. Dieses als die Gültigkeit zweier widersprüchlicher Informationen beschreibt Nauman in einem Interview so:

462 Nauman/Hoffmann (1975) 1996: 99

463 Barthes, Roland (1975) 1990: 305

464 Derrida (1967)⁵1994: 437

»Wann immer ich etwas, das ich im Studio gemacht habe, öffentlich präsentiere, empfinde ich dies als eine ungeheure Selbstentblößung, die paradoxerweise auch als Selbstschutz funktionieren kann: Ich erzähle etwas über mich, indem ich mich zur Schau stelle, aber ich erzähle nur soviel. Es ist als würde ich zwei Informationsanordnungen benutzen: Die Spannung, die entsteht, ist beabsichtigt.«⁴⁶⁵

Diese beabsichtigte Spannung, von der Nauman spricht, ist der Paradoxie der Maske geschuldet. Sie ist es, die den Körper zum Verschwinden bringt, aber genau in diesem Moment des Verschwindenmachens auch seine Existenz ausstellt. Um Naumans Formulierung umzukehren: Sie ist ein Selbstschutz, der paradoxerweise auch als Selbstentblößung funktioniert. Übertragen auf die mediale Differenz von Theater/live Performance und Film/aufgezeichneter Performance erklärt sich auch die immer wieder konstatierte >unheimliche<, >gespenstische< Qualität der Naumanschen Filme. Suggestiert nämlich das Theater bzw. die live inszenierte Performance, ähnlich wie die Stimme, Präsenz, macht das Medium Film sehr deutlich, dass die Präsenz – eines Körpers, einer Person, einer Identität – immer schon entzogen ist. Dieses Verfahren ist auch im Sinne einer Maskierung zu verstehen, die das Ausgestellte zwischen Selbstschutz und Selbstentblößung oszillieren lässt.

Diese Arbeit bietet darüber hinaus eine weitere strukturelle Ähnlichkeit zu den schon analysierten Arbeiten GET OU OF MY MIND , GET OUT OF THIS ROOM, LIP SYNC und VIOLIN TUNED D.E.A.D, die als performative Sprechakte funktionieren. Im Fall von ART MAKE-UP haben wir es nämlich auf gewisse Weise mit einem >performativen Schreibakt< zu tun, da die Handlung des Auftragens der Farbe auf den Körper das einlöst, was der Titel sagt. Die Arbeit ist keine Handlung, die als Ergebnis ein künstlerisches Produkt hervorbringt, die Handlung selbst ist die Kunst. Bruce Nauman inszeniert Kunst als einen permanenten Zustand von künstlerischer Tätigkeit, d.h. er erkennt sich selbst als Produzenten von Kunst an und benötigt daher auch keine herkömmlichen künstlerischen Produktionsmittel:

»Im Atelier war ich auf mich selbst gestellt. Das warf dann die grundlegende Frage auf, was ein Künstler tut, wenn er im Atelier ganz auf sich selbst gestellt ist. Ich folgerte also, dass ich ein Künstler in einem Atelier war und dass demnach alles, was ich dort tat, Kunst sein musste. [...] An diesem Punkt rückte die Kunst als Tätigkeit gegenüber der Kunst als Produkt in den Vordergrund.«⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Nauman/Hoffmann (1978) 1996: 106

⁴⁶⁶ ebd.: 113

Verfolgt man diese Setzung konsequent weiter, so ist jede Handlung, die er als Künstler hervorbringt, eine künstlerische Tätigkeit, und so ist sein in die Kunstproduktion eingebrachter eigener Körper kein zusätzliches Material oder Medium, sondern immer schon unhintergebares Ausgangsmaterial, das Kunst hervorbringt.⁴⁶⁷ ART MAKE-UP, so betrachtet, ist keine abgeschlossene künstlerische Arbeit, auch kein >work in progress<, sondern eine Arbeit im künstlerischen Prozess, d.h. sie hat keinen Anfang und kein Ende, sie unterliegt keiner Narrativität oder Metaphorik, sondern zeigt lediglich eine kontinuierliche wie beharrliche Handlung des Künstlers am und mit dem eigenen Körper: Das Auftragen von Farbe. Deutungen im Sinne einer rituellen Handlung, einer narzisstischen Selbstinszenierung oder eines die Malerei zur Disposition stellenden Diskurses, also Deutungen, welche die »Niederlegung von Systemen«⁴⁶⁸ praktizieren, führen jedoch zu einem autonomen Werkverständnis⁴⁶⁹, d.h. zur Annahme der Intentionalität einer abgeschlossenen künstlerischen Arbeit. Eine (post-) strukturalistische Inblicknahme, die im oben beschriebenen Sinne der »Generierung von Systemen«⁴⁷⁰ folgt, versteht ART MAKE-UP hingegen als unabgeschlossenen Akt einer Bedeutungsherstellung. Dass diese Arbeit weniger als Selbstdarstellung, sondern vielmehr als Selbstbeschreibung anzusehen ist, darauf weist Nauman hin, indem er anmerkt, dass im Titel gebenden ART MAKE-UP das Wortspiel »making up art«, also das Ausbilden von Kunst, enthalten ist.⁴⁷¹ Der Künstler Nauman entspricht somit dem von Barthes als Referenzfigur eines ästhetischen Programms entworfenen Grammatographen, der durch beständiges Verflechten an der Textur eines (Körper-) Bildes arbeitet, das nicht Illustration oder Ausdruck eines in es hineingelegten Codes, sondern vielmehr die »Variation einer Kodifizierungsarbeit«⁴⁷² ist. Mit diesem Vorgehen erscheint eine (Künstler-) Figur, die niemals das Schreiben ursprünglich initiiert, sondern lediglich zu schreiben fortfährt, es also nicht begründet oder anhält, sondern »dynamisiert und in eine unabgeschlossene geistige Bewegung des homo significans überführt.«⁴⁷³ Genau das kennzeichnet Naumans künstlerische Vorgehensweise:

⁴⁶⁷ Beatrice von Bismarck sieht den (Künstler-) Körper als »Austragungsort oder Hilfsmittel ästhetischer Gestaltung« (Bismarck, Beatrice von: *Bruce Nauman: der wahre Künstler*. Ostfildern-Ruit 1998: 21).

⁴⁶⁸ Barthes, Roland: Ist Malerei eine Sprache? In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/Main (1969) 1990: 157-159, hier: 159

⁴⁶⁹ zu einer ausführlichen Diskussion des Werkbegriffes in der Kunstgeschichte siehe Fußnote 336

⁴⁷⁰ Barthes (1969) 1990: 159

⁴⁷¹ Bruce Nauman in einem Interview mit Michele De Angelus. In: Bruce Nauman. *Image / Text* 1966-1996. Ostfildern 1997: 121-128, hier: 127

⁴⁷² Barthes (1969) 1990: 158

⁴⁷³ Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/Main 1998: 201

»Ich kam auf die Idee, dass ich Kunst als etwas machen könnte, das verschwindet – eine Kunst, die kaum noch wie Kunst aussehen würde. Man würde sie gar nicht als solche erkennen, ehe man genau hinschaut. Und dann, wenn man den Text gelesen hätte, würde man vielleicht anfangen, darüber nachzudenken.«⁴⁷⁴

Um noch einmal Derrida heranzuziehen: Wenn Arbeiten unter den »Einflussbereich der Schrift« fallen, dann ist künstlerisches Handeln eine Handlung des Schreibens, dann entsteht Kunst, die nicht Werk ist.

⁴⁷⁴ Bruce Nauman (1982) in einem Interview mit Brenda Richardson In: *Bruce Nauman: Neons*. Baltimore Museum of Modern Art. Baltimore 1982: 13-36, hier: 20

Epilog

Die Analyse von Schrift in der Kunst des 20. Jahrhunderts hat vor allem ergeben, dass wir es mit einem Versprachlichungsprozess von Kunst zu tun haben. Sie produziert nicht nur verstärkt Texte im Sinne von Manifesten, Interviews, theoretischen Positionierungen, sondern sie ist selbst Text, in dem Sinne, dass die Struktur ihrer Arbeiten der Struktur von Sprache gleicht. Die künstlerische Arbeit mit genau dieser Struktur - ob das der Eintrag des graphischen Signifikanten bei Georges Braque, ob das die Infragestellung der Repräsentierbarkeit bei René Magritte, ob das die Wiederholungsinszenierungen von Bruce Nauman oder das Insistieren des Signifikanten bei Roni Horn ist – diese Arbeit greift zahlreiche Grundannahmen dessen an, was Kunst sei und wie sie funktioniere. Die Einsicht in die Vorgängigkeit von Schrift als Struktur von Sprache, als Gewebe von Spuren, d.h. Brisuren allen mündlichen und schriftlichen Sprachhandelns, wendet sich vor allem gegen die Erfindung der Neuzeit, die Kunst als autonom, authentisch und originär zu fassen. Eine Erfindung, die prominent durch Marcel Duchamps Ready-mades und darüber hinaus durch seine Autorisierung der Reproduktionen der Reproduktion Ready-made durch Arturo Schwarz unterwandert wird. Damit ist nicht zuletzt die Frage nach dem Ursprung aufgeworfen.

Hat die Kunstgeschichte den Ready-mades Anerkennung als Kunstwerk gezollt und ist Duchamp eine geniale Geste der >Aushöhlung< von Originalität zuerkannt worden, macht seit kurzem ein Projekt Furore, mit dem jene Aushöhlungsgeste scheinbar in Frage gestellt ist. Das von Rhonda Shearer 1998 gegründete Art Science Research Laboratory⁴⁷⁵ hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Ready-mades auf ihre Einmaligkeit hin zu untersuchen. Aus den von ihr festgestellten Unterschieden zwischen den >originalen< Ready-mades (je nach Kategorisierung schwankt die Zahl zwischen vierzehn und zwanzig, die oft nur noch als Fotografien erhalten sind) und den tatsächlich als Massenware produzierten Objekten der damaligen Zeit⁴⁷⁶, folgert das Forschungsprojekt des Art Science Research Laboratory, dass die Ready-mades eben keine industriell gefertigten und lediglich ausgewählten Gegenstände sind. Sie wären damit zumindest manipulierte, wenn nicht gar eigens hergestellte Objekte,

⁴⁷⁵ Der Forschungsstand des Art Science Research Laboratory ist in seinen neuesten Aktualisierungen auf der Internetseite www.toutfait.com zu recherchieren. 1999 stellte Rhonda Shearer die Erkenntnisse des Forschungsprojektes auf dem von der Harvard University veranstalteten Symposium *Methods of Understanding in Art and Sciences: The Case of Duchamp and Poincaré* vor.

⁴⁷⁶ »If they were really truly mass-produced objects, they'd turned up, either with collectors or in catalogues« (Rhonda Shearer zitiert in Camhi, Leslie: Did Duchamp deceive us? In: *Artnews*, Volume 98, Number 2, February 1999: 98-102, hier: 100)

d.h. originäre Kreationen, manipuliert von des Künstlers Hand.⁴⁷⁷ Ready-mades sind also, nach Shearers These, einzigartige künstlerische Artefakte, die sich als industriell hergestellte Massenware maskieren.

Für nicht wenige der Duchamp-Forscher würde das die Zurücknahme der außergewöhnlichen, gar genialen Position Marcel Duchamps innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts bedeuten, denn damit würden die Ready-mades doch auf einer Geste der Originalität aufruhen. Innerhalb einer oppositionellen Logik, die nur die Kategorien Kunst oder Nicht-Kunst kennt, ist diese Reaktion verständlich, hatten doch schon die von Duchamp autorisierten Reproduktionen der Ready-mades Widerstand hervorgerufen. Duchamp jedoch argumentiert genau gegen diesen impliziten Wiedereintrag von Originalität, bzw. Einmaligkeit durch jene Eingliederung der Ready-mades in das System Kunst:

»Da ich immer beengt war durch den Einmaligkeitscharakter, der gemalten Kunstwerken zuerkannt wird, sah ich hier eine von anderen vorgeschlagene Lösung für mein Bedürfnis, aus dieser Sackgasse herauszukommen, und den Ready-mades die Freiheit der Wiederholung zurückzugeben, die sie verloren hatten.«⁴⁷⁸

Rechnet man aber, wie Duchamp, mit einer Logik der Wiederholung, die im immer schon Vorgängigen denkt, rechnet man also mit der Struktur von Sprache, dann verliert sich auch die Originalität eines einzigartigen Objekts. Der individuelle Nachbau und/oder die Manipulation industriell gefertigter Gebrauchsgegenstände ist nämlich nichts anderes als eine Zitation von schon Gemachtem. Die scheinbar originäre Geste der individuellen Schöpfung ist nichts anderes als die Anerkennung dessen, das es nie ein nicht schon Gemachtes gibt.

»Damals, vor ziemlich langer Zeit, bin ich einfach zu einer Schlussfolgerung gelangt: Es gibt immer etwas, das schon gemacht ist in einem Bilde – Sie machen die Pinsel nicht, Sie machen die Farbe nicht, Sie machen die Leinwand nicht. Nun, wenn man so weiter geht, wenn man alles wegnimmt, sogar die Hand, nicht wahr, so gelangt

⁴⁷⁷ Laut Annahmen des Forschungsprojektes führte Duchamp die Manipulationen entweder an den Objekten selbst und/oder an deren Fotografien aus. So gebe beispielsweise eine 3-D-Analyse des TRÉBUCHET zu erkennen, dass die einzelnen Haken niemals aus einer Perspektive aufgenommen sein können, sondern in sich eine Multiperspektivität vereinigen. IN ADVANCE OF THE BROKEN ARM sei am unteren Schaftende verkürzt und zerbreche, sobald man damit Schnee zu schaufeln versuche. Außerdem sei die Mona Lisa Postkarte, die Duchamp mit einem Bart und den Buchstaben L.H.O.O.Q. veränderte, wahrscheinlich auch dahingehend manipuliert worden, dass Duchamp seine eigenen Gesichtszüge mittels Fotomontage in die Gesichtszüge der Mona Lisa habe einfließen lassen. Vgl. www.toutfait.com.

⁴⁷⁸ Duchamp [1967] in einem Interview mit Robert Lebel. In: Stauffer 1992: 221-227, hier: 224

man zum Ready-made. Es gibt dann nichts mehr, was gemacht ist, alles ist schon gemacht.«⁴⁷⁹

Damit radikalisiert sich sogar die Infragestellung von Originalität und Authentizität, denn im Gegensatz zum Akt der Auswahl wird mit der Manipulation auf den Akt des Zitierens verwiesen. Und da der Akt des Zitierens immer ein Akt der Differenz ist, sind die Unterschiede, die Rhonda Shearer entdeckt hat, genau dieser Logik geschuldet, welche die Wiederholung mit der Veränderung verbindet. Dieser Nachtrag zur Debatte um die Ready-mades mag als Beleg für die Möglichkeiten verstanden werden, die eine semiologische Perspektive auf die Kunst eröffnet.

⁴⁷⁹ Duchamp [1967] in einem Interview mit Philippe Collin. In: Stauffer 1992: 227-231, hier: 227. Unterstreichungen vom Autor.

Bibliographie

Ades/Cox/Hopkins 1999 Ades, Dawn/Neil Cox/David Hopkins (Hgg.): *Marcel Duchamp*. London 1999

Ammann 1986 Ammann, Jean Christophe: Wittgenstein et Nauman. In: *Bruce Nauman*. ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1986: 21-29

Argan 1990 Argan, Giulio Carlo: Tradition und Moderne. In ders. (Hg.): *Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940. Propyläen Kunstgeschichte Bd 12*. Frankfurt/Main, Berlin 1990: 23-28

Assmann 1993 Assmann, Aleida: Exkarnation: Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift. In: Huber, Jörg/Alois Müller (Hgg.): *Raum und Verfahren*. Zürich 1993: 133-155

Assmann 1996 Assmann, Aleida: Einführung. In: dies.: (Hg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/Main 1996: 7-26

Austin 1972 Austin, John: *Zur Theorie der Sprechakte. How to do things with words*. Stuttgart. 1972

Bachtin 1991 Bachtin, Michail: Das Problem des Textes in der Linguistik, Philologie und in anderen Humanwissenschaften. Versuch einer philosophischen Analyse. In: *Poetica 22*, 1990: 436-487

Barry 1993 Robert Barry in einem Interview mit Robert Nickas. In: Louis, Eleonora/Toni Stooss (Hgg.): *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wien 1993: 241-245

Barry 1996 *Robert Barry. Ein Künstlerbuch*. Hrsg. v. Erich Franz. Bielefeld 1996

Barthes (1957) 1964 Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/Main (1957) 1964

Barthes (1964) 1979 Barthes, Roland: *Elemente der Semiologie*. Frankfurt/Main (1964) 1979

Barthes (1964) 1988 a Barthes, Roland: Die Machenschaften des Sinns. In ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/Main (1964) 1988: 165-167

Barthes (1964) 1988 b Barthes, Roland: Semantik des Objektes. In ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/Main (1964) 1988: 187-198

Barthes (1968) 1994 Barthes, Roland: *La mort de l'auteur*, Manteia 4^e trimestre 1968. In: ders.: *Roland Barthes. Œuvres complètes*. Édition établie et présentée par Èric Matry. Tome II 1966-1973. Paris 1994: 491-495

Barthes (1968) 2000 Barthes Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hgg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart (1968) 2000: 185-193

- Barthes (1969) 1990** Barthes, Roland: Ist Malerei eine Sprache? In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/Main (1969) 1990: 157-159
- Barthes (1970) 1981** Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt/Main (1970) 1981
- Barthes (1970) 1990 a** Barthes, Roland: Der Geist des Buchstabens. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt [1970] 1990: 105-109
- Barthes (1970) 1990 b** Barthes, Roland: Musica Practica. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/Main 1990: 264-268
- Barthes (1970) ³1998** Barthes, Roland: *S/Z*. Frankfurt/Main (1970) ³1998
- Barthes (1971) 1998** Barthes, Roland: Vom Werk zum Text. In: Harrison, Charles/Paul Wood (Hgg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. II. Ostfildern-Ruit 1998: 1161-1167
- Barthes (1973) 1988** Barthes, Roland: Saussure, das Zeichen und die Demokratie. In: ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/Main (1973)1988: 159-163
- Barthes (1973) ⁷1992** Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt (1973) ⁷1992
- Barthes (1974) 1988** Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. In: ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/Main (1974) 1988: 7-12
- Barthes (1975) 1990** Barthes, Roland: Der Körper der Musik. Rasch. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/Main (1975) 1990: 299-311
- Barthes (1977) 1980** Barthes, Roland: *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung im Collège France. Gehalten am 7. Januar 1977*. Frankfurt/Main (1977) 1980
- Barthes (1980) 1989** Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/Main (1980) 1989
- Barthes (1980) 1990** Barthes, Roland: Die Kunst, diese alte Sache. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt (1980) 1990: 207-215
- Barthes (1984) 1994** Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt/Main 1994
- Barthes 1966** Barthes, Roland: Die strukturalistische Tätigkeit. In: *Kursbuch 5*, Mai 1966: 194-197
- Bätschmann 1977** Bätschmann, Oskar: *Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des Parler Peinture*. Bern 1977
- Bätschmann ³1988** Bätschmann, Oskar: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt, 3., durchgesehene Auflage ³1988
- Bätschmann ⁴1988** Bätschmann, Oskar: Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik. In: Belting, Hans/Heinrich Dilly/Wolfgang Kemp/Willibald Sauerländer/Martin Warnke (Hgg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. 4. überarb. u. erw. Auflage. Berlin ⁴1988: 191-221

- Bennington/Derrida 1994** Bennington, Geoffrey/Jacques Derrida: *Derridabase*. Frankfurt/Main 1994
- Bense/Walter 1973** Bense, Max/Elisabeth Walter (Hgg.): *Wörterbuch der Semiotik*. Köln 1973
- Bismarck 1998** Bismarck, Beatrice von: *Bruce Nauman: der wahre Künstler*. Ostfildern-Ruit 1998
- Blois 1983** Blois, Yve-Alain: The Semiology of Cubism. In: Zelevansky, Lynn (Hg.): *Picasso and Braque. A Symposium*. Organized by William Rubin. Moderated by Kirk Varnedoe. Proceedings ed. By Lynne Zelevansky. New York 1992: 169-208
- Boehm 1983** Boehm, Gottfried: Das Werk als Prozeß. In: Oelmüller, Willi (Hg.): *Kolloquien Kunst und Philosophie 3: Das Kunstwerk*. Paderborn 1983: 327-359
- Boehm 1994** Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?*. München 1994
- Braque (1917) 1998** Braque, Georges (1882-1963): Gedanken und Betrachtungen über die Malerei. In: Harrison, Charles und Paul Wood (Hgg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. I. Ostfildern 1998: 253-254
- Buchloh 1978** Buchloh, Benjamin: Prozessuale Skulptur und Film im Werk Richard Serra. In: *Richard Serra. Arbeiten*. Tübingen 1978: 175-188
- Bürger 1974** Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main 1974
- Burke 1992** Burke, Seán: *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh 1992
- Butor (1969) 1992** Butor, Michel: *Die Wörter in der Malerei*. Frankfurt/Main (1969) 1992
- Cabanne 1972** Cabanne, Pierre: *Gespräche mit Marcel Duchamp*. Köln 1972
- Certeau 1988** Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988
- Certeau 1990** Certeau, Michel de: Die Lektüre: Eine verkannte Tätigkeit. In: Barck, Karlheinz/u.a.(Hgg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1990: 295-298
- Chiong 2000** Chiong, Kathryn: Naumans Beckett Gang. In: *Samuel Beckett Bruce Nauman*. Kunsthalle Wien. Wien 2000: 88-107
- Clarke, David (1992): ²1998** Clarke, David (1992): Der Blick und das Schauen: Konkurrierende Auffassungen von Visualität in der Theorie und Praxis der spätmodernen Kunst. In: Stemmrich, Georg (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden ²1998: 678-708
- Cooper 1963** Cooper, Douglas: Einleitung. In: *Georges Braque*. Haus der Kunst. München 1963: 9-16
- Culler 1975** Culler Jonathan: *Structuralist Poetics*, London 1975

- Culler 1988** Culler, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Hamburg 1988
- Daniels 1984** Daniels, Dieter: Marcel Duchamp – die richtige Ausstellung zur falschen Zeit? In: *Kunstforum*. Bd. 73-74, Juni-August 1984: 291-283
- Daniels 1992** Daniels, Dieter: *Duchamp und die anderen: Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*. Köln 1992
- Deleuze (1973) 1992** Deleuze, Gilles: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin (1973) 1992
- Derrida (1965) ⁵1992** Derrida, Jacques: Die soufflierte Rede. In: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/Main ⁵1992: 259-301
- Derrida (1966) ⁵1994** Derrida, Jacques: Die Struktur, der Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/Main (1966) ⁵1994: 422-442
- Derrida (1967) ⁵1994** Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt/Main (1967) ⁵1994
- Derrida 1976** Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. 1. Vollst. Dt. Ausgabe . Wien 1976
- Derrida 1977** Derrida, Jacques: *Limited Inc. Supplement zu Glyph 2*. Baltimore 1977
- Derrida 1986** Derrida, Jacques: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Graz/Wien 1986
- Derrida 1987** Derrida, Jacques: *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits*. 2. Lieferung. Berlin 1987
- Derrida 1988** Derrida, Jacques: *Wie Meeresrauschen auf dem Grund einer Muschel ... Paul de Mans Krieg*. Mémoires 2. Wien 1988
- Derrida 1989** Derrida, Jacques: *Wie nicht sprechen. Verneinungen*. Wien 1989
- Derrida 1994 a** Derrida, Jacques: Überleben. In: ders.: *Gestade*. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien 1994: 119-218
- Derrida 1994 b** Derrida, Jacques: Titel (noch zu bestimmen). In: ders.: *Gestade*. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien 1994: 219-244
- Dilthey ⁵1968** Dilthey, Wilhelm: *Gesammelte Schriften. Vol. 5*. Göttingen ⁵1968
- Discherl 1993** Dirscherl, Klaus (Hg.): *Text und Bild im Dialog*. Passau 1993
- Dosse 1996** Dosse, François: *Geschichte des Strukturalismus. Bd I: Das Feld des Zeichens 1945-1966 und Bd II: Das Zeichen der Zeit 1967-1991*. Hamburg 1996
- Duchamp (1957) 1994** Vortragsmanuskript *The creative Act* gelesen von Marcel Duchamp, veröffentlicht von Marc Dachy: *marcel duchamp. the creative act*. CD, sub rosa SR57, Brüssel 1994

Duchamp/Stauffer (1959) 1992 Marcel Duchamp in einem Interview mit Hamilton, Georges Head/Charles Mitchell/Richard Hamilton. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 74-84

Duchamp/Stauffer (1960) 1992 a Marcel Duchamp in einem Interview mit Alexander Libermann. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 86-87

Duchamp/Stauffer (1960) 1992 b Marcel Duchamp in einem Interview mit Georges Charbonnier. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 87-116

Duchamp/Stauffer (1961) 1981 Duchamp, Marcel: *Hinsichtlich der Ready-mades*, Vortrag gehalten anlässlich des Symposions zur Ausstellung *The Art of Assemblage* im Museum of Modern Art, New York am 19.10.1961. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Die Schriften*. Zürich 1981: 242

Duchamp/Stauffer (1961) 1992 a Marcel Duchamp in einem Interview mit Katherine Kuh. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 117-121

Duchamp/Stauffer (1961) 1992 b Marcel Duchamp in einem Interview mit Frank Brady. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 121-122

Duchamp/Stauffer (1963) 1992 a Marcel Duchamp in einem Interview mit Harold C. Schonberg. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 152-153

Duchamp/Stauffer (1963) 1992 b Marcel Duchamp Interview mit Francis Roberts. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 153-158

Duchamp/Stauffer (1963) 1992 c Marcel Duchamp in einem Interview mit Jean-Marie Drot. In: Stauffer Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 157-168

Duchamp/Stauffer (1966) 1992 a Marcel Duchamp in einem Interview mit Pierre Cabanne. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 192-195

Duchamp/Stauffer (1966) 1992 b Marcel Duchamp in einem Interview mit Otto Hahn. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 200-207

Duchamp/Stauffer (1967) 1992 a Marcel Duchamp in einem Interview mit Philippe Collin. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 227-231

Duchamp/Stauffer (1967) 1992 b Marcel Duchamp in einem Interview mit Robert Lebel. In: Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Stuttgart 1992: 221-227

Duchamp/Stauffer 1981 Stauffer, Serge (Hg.): *Marcel Duchamp. Die Schriften*. Band 1. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer. Gestaltet von Peter Zimmermann. Zürich 1981

Duchamp/Tomkins (1957) 1999 Duchamp, Marcel: Der kreative Akt. In: Tomkins, Calvin: *Marcel Duchamp. Eine Biographie*. München Wien 1999: 572-573

Duve 1987 Duve, Thierry de: *Pikturaler Nominalismus: Marcel Duchamps; die Malerei und die Moderne*. Berlin 1987

Duve 1991 Duve, Thierry de: Autorschaft nackt, entblößt, sogar. In: Bachmayer, Hans Matthäus/Dietmar Kamper/Florian Rötzer (Hgg.): *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*. In der Reihe Texte zur Kunst. Bd 5. Hrsg. von Galerie van de Loo: München 1991: 91-104

Duve 1993 Duve, Thierry de: *Kant nach Duchamp*. München 1993

Elkins 1998 Elkins, James: *Pictures and the words that failed them*. Cambridge 1998

Ette 1998 Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/Main 1998

Faust 1987 Faust, Wolfgang Max: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*. Überarb. u. erg. Neuausg. Köln 1987

Fischer-Lichte 2000 Fischer-Lichte, Erika: Vom >Text< zur >Performance<. Der >Performative Turn< in den Kulturwissenschaften. In: *Kunstforum* Bd. 152, Okt-Dez 2000: 61-63

Fish 1980 Fish, Stanley: *Is There a Text in This Class?: the authority of interpretive communities*. Cambridge 1980

Flusser 1991 Flusser, Vilem: Die Geste des Schreibens. In: ders.: *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf 1991: 39-49

Foster (1986) ²1998 Foster, Hal: Die Crux des Minimalismus. In: Stemmrich, Georg (Hg.): *Minimal Art – eine kritische Retrospektive*. Dresden ²1998: 589-633

Foucault (1969) 1988 Foucault, Michel: Qu'est-ce qu'un auteur? Vortrag, Paris, Société Française de Philosophie, 22.2.1969. In: *Bulletin de la Société Française de Philosophie* (Paris), 1969; dt.: ders.: Was ist ein Autor? In: ders.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt/Main (1969) 1988: 7-31

Foucault ¹⁴1997 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/Main ¹⁴1997

Foucault 1990 Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz/u.a. (Hgg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute*. Leipzig 1990: 34-46

Foucault 1997 Foucault, Michel: *Dies ist keine Pfeife*. München 1997

Frank/Raulet/van Reijen 1988 Frank, Manfred/Gérard Raulet/Willem van Reijen (Hgg.): *Die Frage nach dem Subjekt*. Frankfurt/Main 1988

- Frege (1889) 1975** Frege, Gottlob: Über Sinn und Bedeutung. In ders.: *Funktion, Begriff und Bedeutung*. Göttingen (1889) 1975: 40-65
- Frey 1986** Frey, Patrick: Der Sinn des Ganzen. Anmerkungen zur Wahrnehmung von zwei Neonarbeiten aus dem Jahre 1976. In: *Parkett* No 10, 1986: 34-37
- Fried (1967) ²1998** Fried, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit. In: Stemmrich, Georg (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel (1967) ²1998: 334-374
- Gablik 1971** Gablik, Suzi: *Magritte*. München 1971
- Gadamer (1960) 1975** Gadamer, Hans Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen (1960) 1975
- Germer 1994** Germer, Stefan: Das Jahrhundertding. Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples. In: Zdenek, Felix (Hg.): *Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis zur Gegenwart*. Hamburg 1994: 18-59
- Germer 1999** Germer, Stefan: A Museum of Language. Die Funktion theoretischer und literarischer Texte in den Œuvres amerikanischer Bildhauer der sechziger Jahre. In: *Germeriana. Unveröffentlichte oder unübersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*. Hrsg. v. Julia Bernhard, Jahresring 48. Köln 1999: 160-183
- Glaser (1964) ²1998** Glaser, Bruce (1964): Fragen an Stella und Judd. In: Stemmrich, Georg (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel ²1998: 35-57
- Glück 1993** Glück, Helmut (Hg.): *Metzler Lexikon Sprache*. Stuttgart 1993
- Gombrich (1961) ²1988** Gombrich, Ernst H.: Vom Bilderlesen. In: ders.: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*. Frankfurt/Main (1961) ²1988: 263-277
- Graevenitz 1994** Graevenitz, Antje von: Die Moral von »Truisms, Abstracts and Sound Bites« In: Louis, Eleonora/Toni Stooss (Hgg.): *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wien 1993: 219-238
- Grasskamp 1981** Grasskamp, Walter: *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München 1981
- Gross 1994** Gross, Sabine: *Lesezeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß*. Darmstadt 1994
- Gumbrecht 1978** Gumbrecht, Hans Ulrich: Modern, Modernität, Moderne. In: Brunner, Otto/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hgg.): *Geschichtliche Grundbegriffe: historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd 4. Stuttgart 1978: 93-131
- Habermas 1985** Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne: zwölf Vorlesungen*. Frankfurt/Main 1985
- Harms 1990** Harms, Wolfgang (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text*. DFG-Symposium. Stuttgart 1990

- Heißenbüttel 1976** Heißenbüttel, Helmut: *Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen*. München 1976
- Holzer 1998** Holzer, Jenny: *Truisms and Essays. Abuse of power comes as no surprise*. Halifax 1998
- Horn 1994** Horn, Roni: *To Place: Pooling Waters II*. Köln 1994
- Horn 1995** *Making being here enough. Installations from 1980 to 1995*. Kestnergesellschaft. Hannover 1995
- Horn/Howard 1994** Roni Horn in einem Interview mit Howard, Jan: Inner Geography. A written interview with Roni Horn. In: *Island. Roni Horn. Inner Geography*. The Baltimore Museum of Art. Baltimore 1994 o.P.
- Horn/Kersting 1991** Roni Horn in einem Interview mit Kersting, Hannelore: *Things which happen again. Interview mit Roni Horn*. In: *Things which happen again*. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach. Mönchengladbach 1991 o.P.
- Horn/Saunders 1985** Saunders, Wade: Talking Objects: Interview with Ten Younger Sculptors. In: *Art in America*, November 1985: 110-136
- Horn/Spinelli 1995** Spinelli, Claudia, Interview mit Roni Horn (1995). *Journal of Contemporary Art*, ab Bd. 8 online magazin, <http://www.jca.online.com/horn.html> (12.04.2002)
- Husserl (1890) 1970** Husserl, Edmund: *Gesammelte Werke. Vol.12*. The Hague (1890)1970
- Iser 1970** Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingungen literarischer Prosa*. Konstanz 1970
- Iser 1972** Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München 1972
- Iser ⁴1994** Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München ⁴1994
- Kabakov 1995** Kabakov, Ilya: *Über die totale Installation*. Stuttgart 1995
- Kemp 1996** Kemp, Wolfgang: *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*. Jahresring 43. Jahrbuch für moderne Kunst. Köln 1996
- Kosuth 1974** Kosuth, Joseph: Kunst nach der Philosophie. In: Vries, Gerd de (Hg.): *Über Kunst - on art. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 65*. Köln 1974: 137-176
- Krauss 1985** Krauss, Rosalind.: *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, London 1985
- Labauve 1997** Labauve, Vincent: Antiqua oder kursiv? In: Assche, Christine van (Hg.): *Bruce Nauman Image/Text 1966-1996*. Ostfildern 1997: 34-49

Lagner 1990 Langner, Johannes: Der Kubismus. In: Argan, Giulio Carlo (Hg.): *Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940*. Berlin 1990: 176-180

Lebel 1962 Lebel, Robert: *Marcel Duchamp*. Köln 1962

Leen 1998 Leen, Frederik: Ein Rasiermesser ist ein Rasiermesser. Wort und Bild bei einigen Gemälden René Magrittes. In: Ollinger-Zinque, Gisèle/Frederik Leen (Hgg.): *Magritte 1898-1998*. Stuttgart 1998: 25-36

Léger (1913) 1998 Léger, Fernand: »Was stellt das dar?«, in: Harrison, Charles und Paul Wood: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Bd. I. Ostfildern (1913) 1998: 240-244

Lessing 1988 Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Hrsg. u. mit e. Nachw. Vers. Von Kurt Wölfel. Frankfurt/Main 1988

LeWitt (1966) ²1998 LeWitt, Sol: Der Kubus. In: Stemmrich, Georg (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden ²1998: 185

Lüdeking 1996 Lüdeking, Karlheinz: Die Wörter und die Bilder und die Dinge. In: *René Magritte. Die Kunst der Konversation. (Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, am 23.11.96-2.3.97)*. München 1996: 58-72

Luhmann 1995 Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1995

Lyotard 1986 Lyotard, Jean François: *Die TRANSformatoren Duchamp*. Stuttgart 1986:

Lyotard 1990 Lyotard, Jean François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 1990: 33-48

Magritte/Blavier 1981 Blavier, André (Hg.): *Rene Magritte. Sämtliche Schriften*. München Wien 1981

Mallarmé 1980 Mallarmé, Stéphane: *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*. Éd. Mise en œuvre et près. Par Mitsuo Ronat. Paris 1980

Mann 1999 a Mann, Heinz Herbert: *Marcel Duchamp 1917*. München 1999

Mann 1999 b Mann, Heinz Herbert: *Wörter und Texte in den Bildkünsten. Vier Studien zum Verhältnis von Sprache und bildender Kunst*. München 1999

McLuhan (1964) ²1995 McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Basel (1964) ²1995

Melcher 1999 Melcher Ralph: Strukturen der Oberfläche. Sprachspiele, Bildsprachen und das Ende der Geschichte bei Bruce Nauman. In: Adriani, Götz (Hg.): *Bruce Nauman. Werke aus den Sammlungen Froehlich und FER*. Karlsruhe 1999: 47-57

Mitchell 1990 Mitchell, William J.T.: Was ist ein Bild? In : Bohn, Volker (Hg.): *Bildlichkeit*. Frankfurt 1990: 17-68

Mitchell 1994 Mitchell, W.J. Thomas: Repräsentation. In: Nibbrig, Christiaan Hart (Hg.): *Was heißt >Darstellen<?* Frankfurt/Main 1994: 17-33

Mitchell 1994 Mitchell, William J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago/London 1994

Molderings³ 1997 Molderings, Herbert: *Marcel Duchamp: Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*. 3. Überarb. Neuaufl. Düsseldorf³1997

Molderings 1995 Molderings, Herbert: Fahrrad-Rad und Flachentrockner. Marcel Duchamp als Bildhauer. In: Berswordt-Wallrabe, Kornelia von (Hrsg.): *Marcel Duchamp Respirateur*. Schwerin 1995: 119-144

Molderings 2002 Molderings, Herbert: Relativismus und historischer Sinn. Duchamp in München (und Basel...) In: Museum Jean Tinguely (Hgg.): *Marcel Duchamp*. Basel 2002 :15-23

Montadon 1990 Montadon, Alain (Hg.): *Iconotextes*. Paris 1990

Morrison/Krobbs 1997 Morrison, Jeff/Florian Krobbs (Hgg.): *Text Into Image: Image Into Text*. Amsterdam 1997

Nauman 1999 Nauman, Francis M.: *Marcel Duchamp. The Art of making Art in the Age of mechanical Reproduction*. Amsterdam 1999

Nauman/Angelus (1980) 1997 Bruce Nauman in einem Interview mit Michele De Angelus. In: *Bruce Nauman. Image / Text 1966-1996*. Ostfildern 1997: 121-128

Nauman/Hoffmann (1970) 1996 Bruce Nauman in einem Interview mit Sharp, Willoughby: Die ersten fünf Jahre. Von den Glasfaserskulpturen zum Performancekorridor. In Hoffmann, Christine (Hg.): *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Amsterdam (1970) 1996: 13-38

Nauman/Hoffmann (1970/71) 1996 Bruce Nauman in einem Interview mit Sharp, Willoughby: Bewegen und Begegnen In Hoffmann, Christine (Hg.): *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Amsterdam (1970/71) 1996: 39-65

Nauman/Hoffmann (1972) 1996 Bruce Nauman in einem Interview mit Sciarra, Lorraine: Von der Malerei zur Skulptur. In Hoffmann, Christine (Hg.): *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Amsterdam (1972) 1996: 66-87

Nauman/Hoffmann (1975) 1996 Bruce Nauman in einem Interview mit Butterfield, Jan: Das eigene Zentrum. In: Hoffmann, Christine (Hg.): *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Amsterdam (1975) 1996: 88-101

Nauman/Hoffmann (1977/1982/1989) 1996 Bruce Nauman in einem Interview mit Cordes, Christoph: Worte – Objekte. Das druckgraphische Werk. In Hoffmann, Christine (Hg.): *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Amsterdam (1977/1982/1989) 1996: 178-227

Nauman/Hoffmann (1978) 1996 Bruce Nauman in einem Interview mit Wallace, Ian und Russel Keziere: Kunst, die eigentliche Tätigkeit. In Hoffmann, Christine (Hg.): *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Amsterdam (1978) 1996: 102-117,

Nauman/Hoffmann (1987) 1996 Bruce Nauman in einem Interview mit Simon, Joan: Das Schweigen brechen. In Hoffmann, Christine (Hg.): *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*. Amsterdam (1987) 1996: 147-177

Nibbrig 1987 Nibbrig, Christiaan Hart: *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*. Frankfurt/Main 1987

Nöth ²2000 Nöth, Wilfried: *Handbuch der Semiotik*. 2. vollständig neu bear. und erw. Auflage Stuttgart Weimar ²2000,

O'Doherty 1996 O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*. Berlin 1996

Ottinger 1996 Ottinger, Didier: Die spirituellen Exertitionen René Magrittes. In: *René Magritte. Die Kunst der Konversation (Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, am 23.11.96-2.3.97)*. München 1996: 10-22

Pierce 1960 Pierce, Charles S.: *Collected papers of Charles Sanders Pierce. 5 Bd.* Edited by: Charles Hartsorne. Cambridge 1960

Platon 1958 Platon 1958: Phaidros, 275 d. In: ders.: *Sämtliche Werke*. 5 Bde. Hamburg 1958

Princenthal 1995 Princenthal, Nancy: Roni Horn: Dem Äußeren nach zu schließen. In: Goetz, Ingvild (Hg.): *Felix Gonzalez-Torres Roni Horn*. Ostfildern 1995: 69-78

Ramirez 1998 Ramirez, Juan Antonio: *Duchamp. Love and Death, even*. London 1998

Richardson 1982 Richardson, Brenda: Bruce Nauman: Neons. In: *Bruce Nauman: Neons*. Baltimore Museum of Modern Art. Baltimore 1982: 13-36

Rorimer 1994 Rorimer, Anne: Kontext als Inhalt – Subjekt und Objekt. Installationskunst in Chicago seit 1967. In: Weibel, Peter (Hg.): *Kontext Kunst*. Köln 1994:179-200

Rorty 1967 Rorty, Richard: *Linguistic Turn*. Chicago 1967

Saussure ²1967 Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin ²1967

Scheer 1992 Scheer, Thorsten: *Postmoderne als kritisches Konzept. Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960*. München 1992

Schimmel 1993 Schimmel, Paul: Pay attention. In: *Bruce Nauman*. Walker Art Center. Minneapolis 1993: 67-82

Schleiermacher (1838) 1977 Schleiermacher, Friedrich D.E.: *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt/Main (1838) 1977

Schreier 1985 Schreier, Christoph: *René Magritte. Sprachbilder 1927-1930*. Hildesheim 1985

Schwarz ³1997 Schwarz, Arturo (Hg.): *The complete Works of Marcel Duchamp*. Volume. I. and I, third revised and expanded edition. New York ³1997

Silverthorne, Jeanne: Leben und Sterben. In *Parkett* No 10, 1986: 25-31

Simon 2000 Simon, Joan: Sound Problems: Beckett, Nauman. In: *Samuel Beckett Bruce Nauman*. Kunsthalle Wien. Wien 2000: 16-37

Spector 1995 Spector, Nancy: Felix Gonzalez-Torres und Roni Horn: Anatomien des Raums. In: Goetz, Ingvild (Hg.): *Felix Gonzalez-Torres Roni Horn*. Ostfildern 1995: 7-15

Starobinski 1980 Starobinski, Jean: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme des Ferdinand de Saussure*. Frankfurt/Main 1980

Steiner 1993 Steiner, Christian Teo: Kinkerlitzchen und exquisite Worte: Marcel Duchamp. In: Louis, Eleonora/Toni Stooss (Hgg.): *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wien 1993: 119-134

Stoos 1993 Stooss, Toni: Am Anfang. In: Louis, Eleonora/ders. (Hgg.): *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wien 1993: 1-48

Storr 1986 Storr, Robert: Nowhere Man. In *Parkett* No 10, 1986: 80-90

Storr 1993 Storr, Robert: Beyond Words. In: *Bruce Nauman*. Walker Art Center. Minneapolis 1993: 47-66

Thürlemann 1989 Thürlemann, Felix: Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung (fol. 19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. München 1989: 89-115

Thürlemann 1990 Thürlemann, Felix: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Köln 1990

Tomkins 1999 Tomkins, Calvin 1999: *Marcel Duchamp. Eine Biographie*. München 1999

Wappler 2000 Wappler, Friederike: Orte, wo das Denken seinen Körper finden soll. Über die Transformation der Skulptur im Bewusstsein des Theaters. In: *Samuel Beckett Bruce Nauman*. Kunsthalle Wien. Wien 2000: 48-57

Weber 1997 Weber, Samuel: Einmal ist keinmal: Das Wiederholbare und das Singuläre. In: Neumann, Gerhard (Hg.): *Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weinheim 1997: 434-448

Wegmann 1996 Wegmann, Nikolaus: Smart Paper. Dekonstruktion auch für den gemeinen Leser? In: Eimert, Dorothea (Hg.): *paper art 6. Dekonstruktivistische Tendenzen-Deconstructivist Tendencies*. Düren 1996: 40-51

Weibel 1994 Weibel, Peter: Kontextkunst – Zur sozialen Konstruktion von Kunst. In: ders.(Hg.): *Kontextkunst. Kunst der 90er Jahre*. Köln 1994: 1-68

Weimar 1980 Weimar, Klaus: *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft*. München 1980

Weiss 1982 Weiss, Christina: *SEH-TEXTE. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten.* Dissertation. Saarbrücken 1982

Welsch ²1988 Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne.* 2. durchges. Aufl. Weinheim ²1988

Wendt 1970 Wendt, Wolf Rainer: *Ready-made. Das Problem und der philosophische Begriff ästhetischen Verhaltens, dargestellt an Marcel Duchamp.* Meisenheim am Glan 1970

Wetzel 1991 Wetzel, Michael: *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien.* Weinheim 1991

Wetzel 1997 Wetzel, Michael: *Die Wahrheit nach der Malerei.* München 1997

Wiesing 1997 Wiesing, Lambert: *Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik.* Hamburg 1997

Wyss 1995 Wyss, Beat: *Der Weg zur Welt im Kopf – Eine Kunstgeschichte der Medien.* In: RAM Realität Medium Anspruch. Hrsg. v. Kunstfonds e.V. Bonn 1995: 15-36

Wyss 1996 Wyss, Beat 1996: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne.* Köln 1996

Wyss 1997 Wyss, Beat: *Die Welt als T-Shirt. Zu Ästhetik und Geschichte der Medien.* Köln 1997

Wyss 2002 Wyss, Beat: *Das Fotografische und die Grenzen des mechanischen Bildes.* In: Belting, Hans/ Dietmar Kamper/Martin Schultz (Hgg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation.* München 2002: 365-376

Zaunschirm 1983 Zaunschirm, Thomas: *Bereites Mädchen – Ready-made.* Klagenfurt 1983

Zima 1994 Zima, Peter: *Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik.* Tübingen/Basel 1994

Zmegac 1987 Zmegac, Viktor: *Moderne/Modernität.* In: Borchmeyer, Dieter/Viktor Zmegac (Hgg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen.* Frankfurt/Main 1987: 250-258

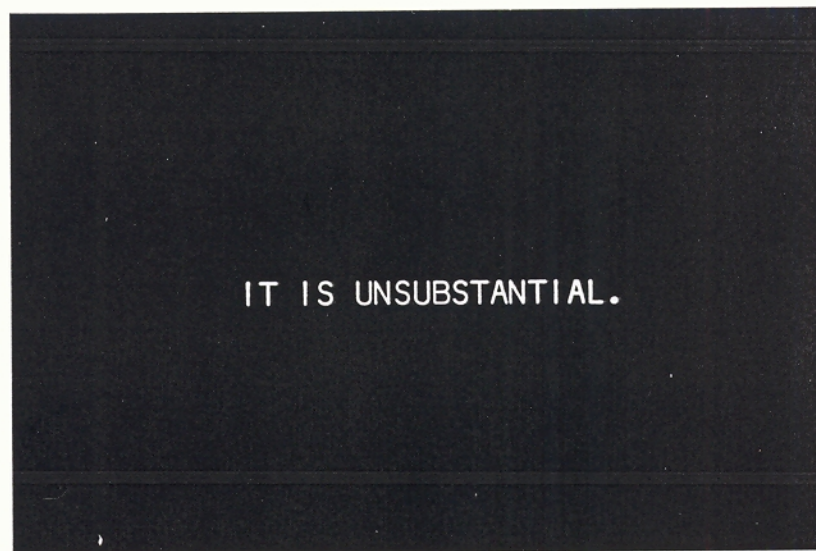


Abb. 1

Robert Barry
IT IS ... INCONSISTENT, 1971
Diainstallation (Dia-Nr. 79)

Aus: Louis, Eleonora/Toni Stooss (Hgg.): *Die Sprache der Kunst. Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wien 1993: 245

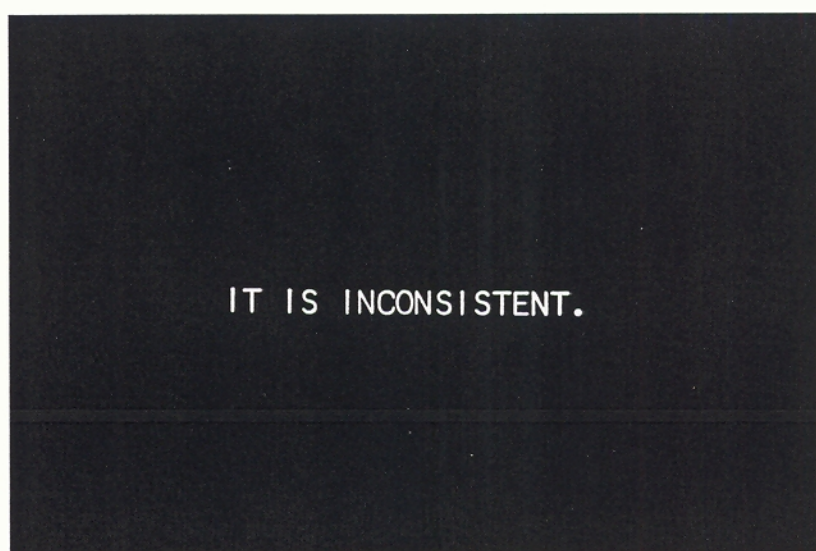


Abb. 2

Robert Barry
IT IS ... INCONSISTENT, 1971
Diainstallation (Dia-Nr. 59)

Aus: Louis, Eleonora/Toni Stooss (Hgg.): *Die Sprache der Kunst. Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wien 1993: 244

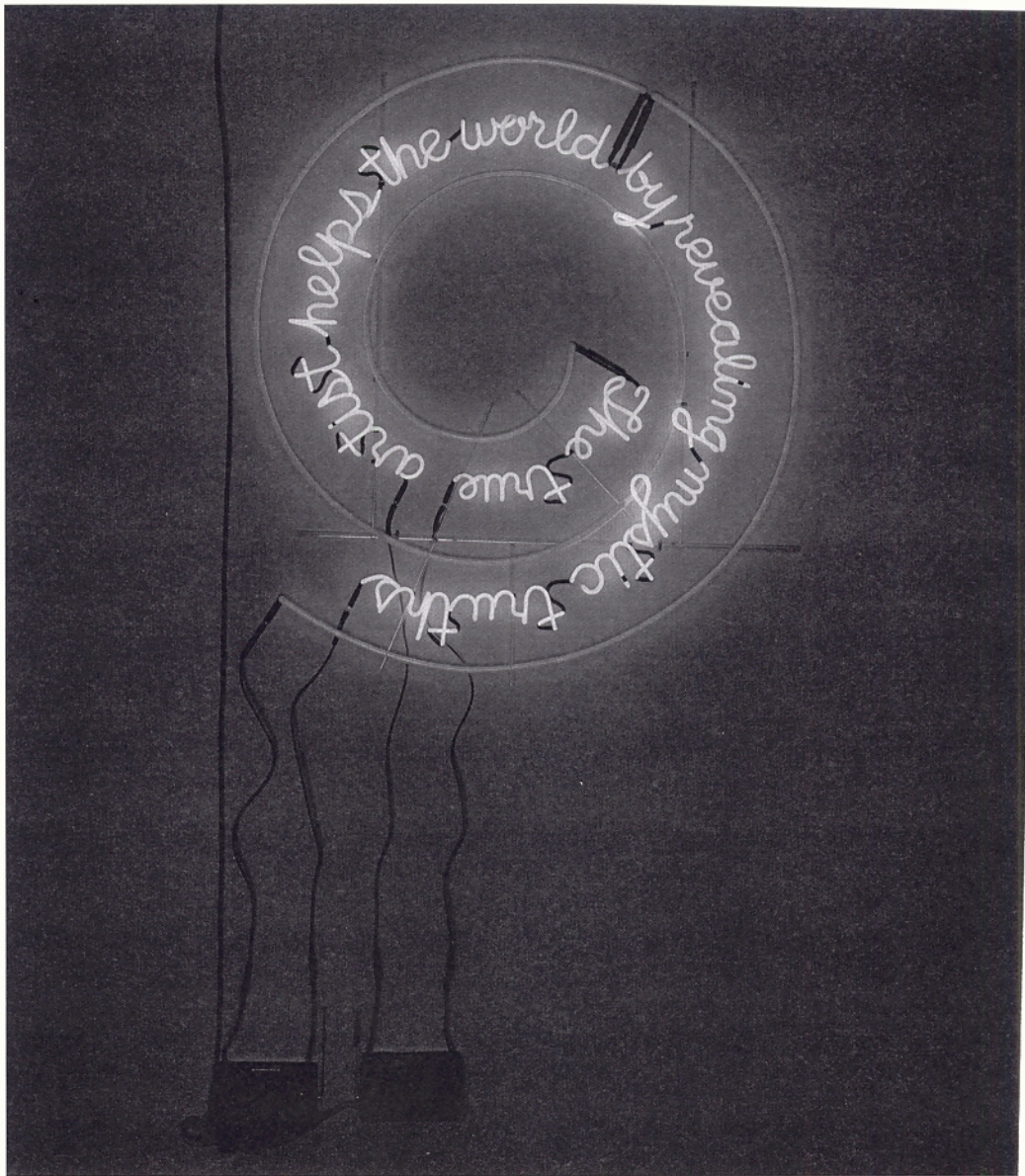


Abb. 3

Bruce Nauman
WINDOW OR WALL SIGN, 1967
Neon, 149,8 x 139,7 x 5,1 cm

Aus: Richardson, Brenda (Hg.) *Bruce Nauman: Neons*. The
Baltimore Museum of Art. Baltimore 1982: 47

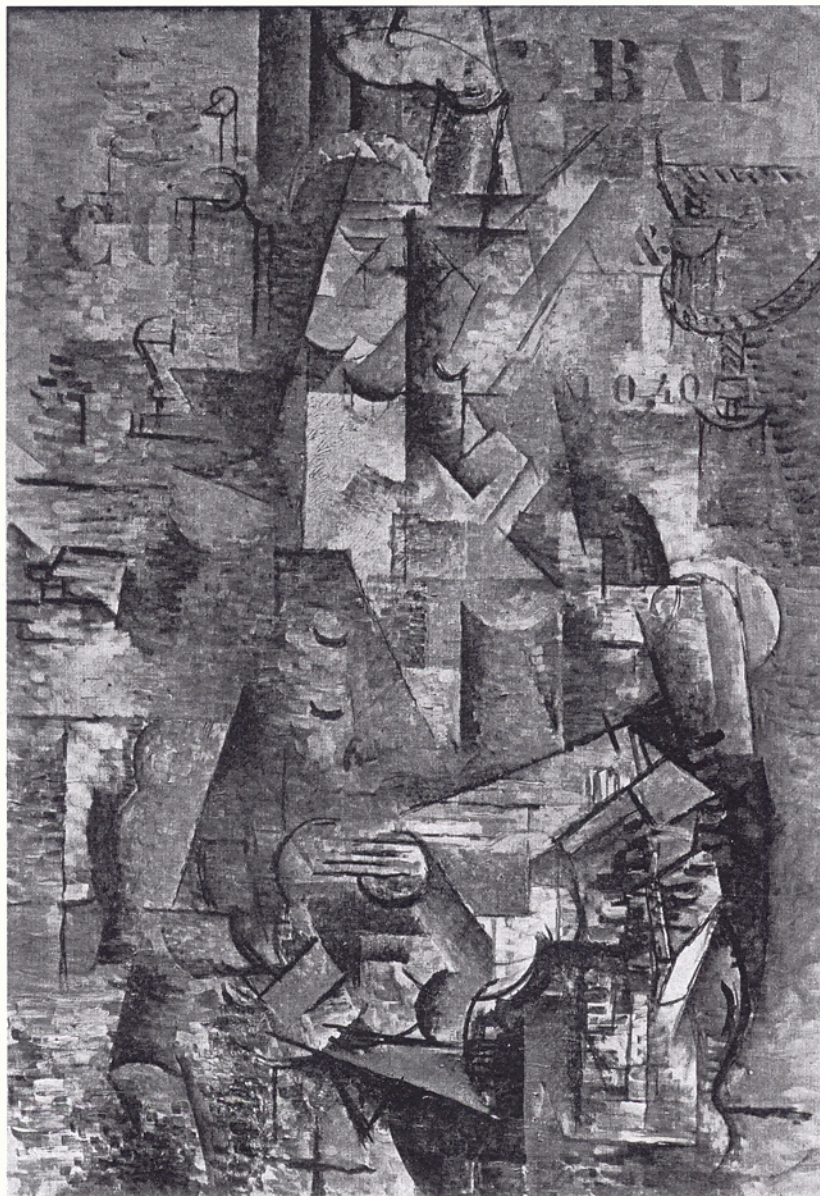


Abb. 4

Georges Braque
LE PORTUGAIS, 1911
Öl auf Leinwand, 117 x 81,5 cm

Aus: *L'opera completa di Braque dalla scomposizione cubista al recupero dell'oggetto 1908-1929*. Pres. di Marco Valsecchi. Mailand 1971: Tav. XIV

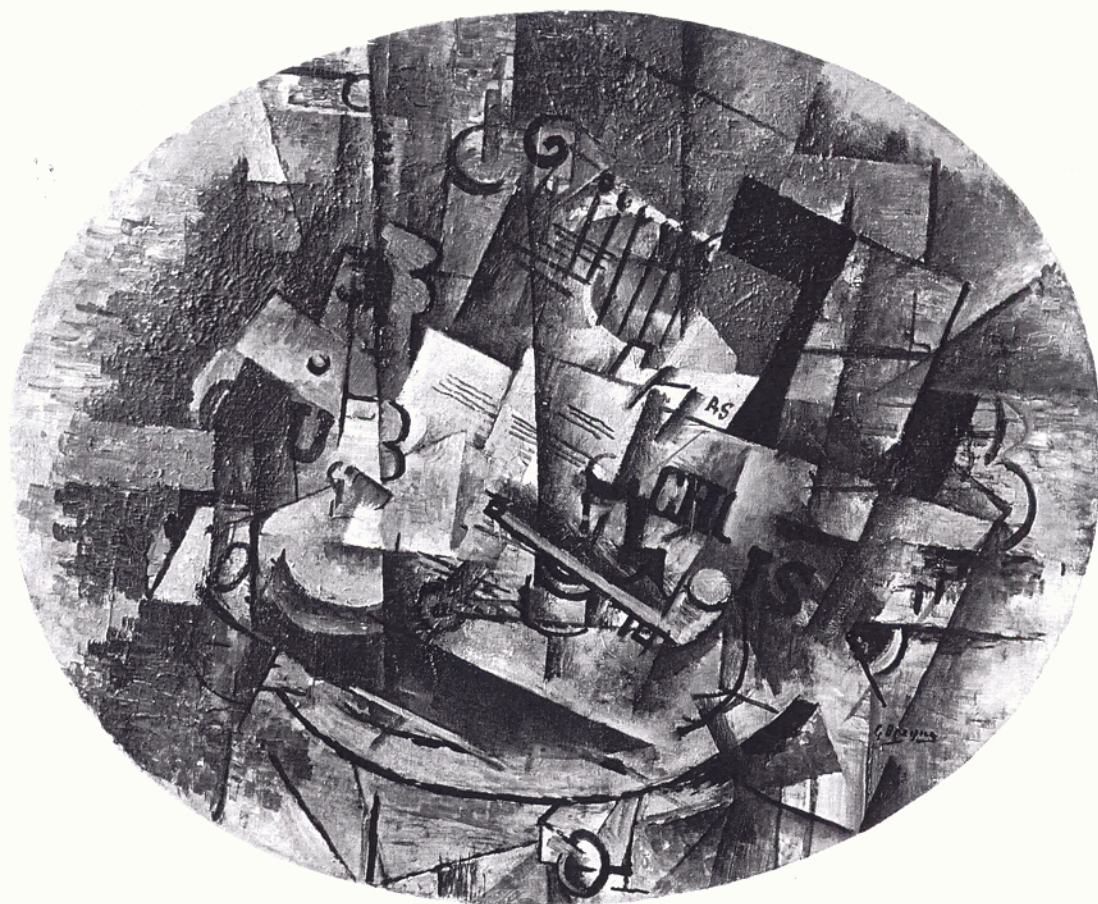


Abb. 5

Georges Braque
NATURA MORTA SU UN TAVOLO, 1912
Öl auf Leinwand, 59,5 x 73 cm

Aus: *L'opera completa di Braque dalla scomposizione cubista al recupero dell'oggetto 1908-1929*. Pres. di Marco Valsecchi. Mailand 1971: Tav. XXI

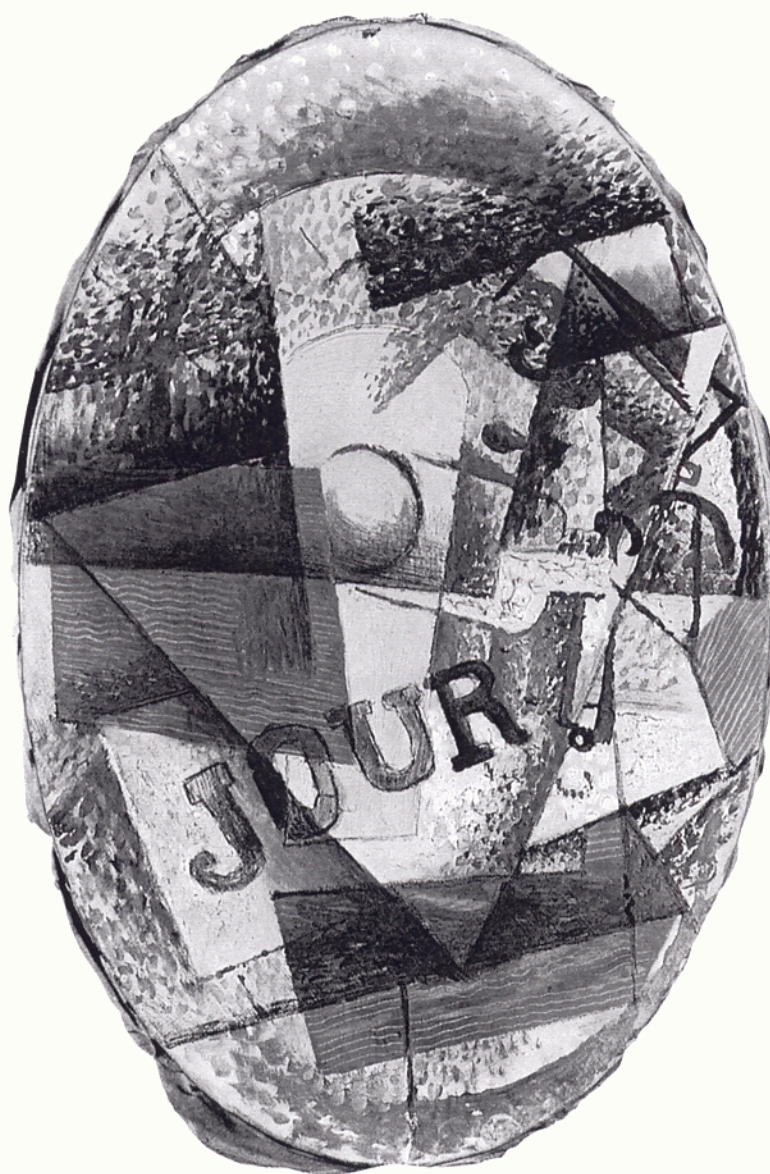


Abb. 6

Georges Braque
VERRE ET PIPE JOUR, 1914
Öl auf Leinwand, 27 x 41 cm

Aus: Louis, Eleonora/Toni Stooss (Hgg.): *Die Sprache der Kunst. Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Wien 1993: 9



Abb. 7

René Magritte
LA TRAHESION DES IMAGES, 1929
Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm

Aus: *René Magritte. Die Kunst der Konversation.*
Kunstsammlung NRW. Düsseldorf 1997: 66

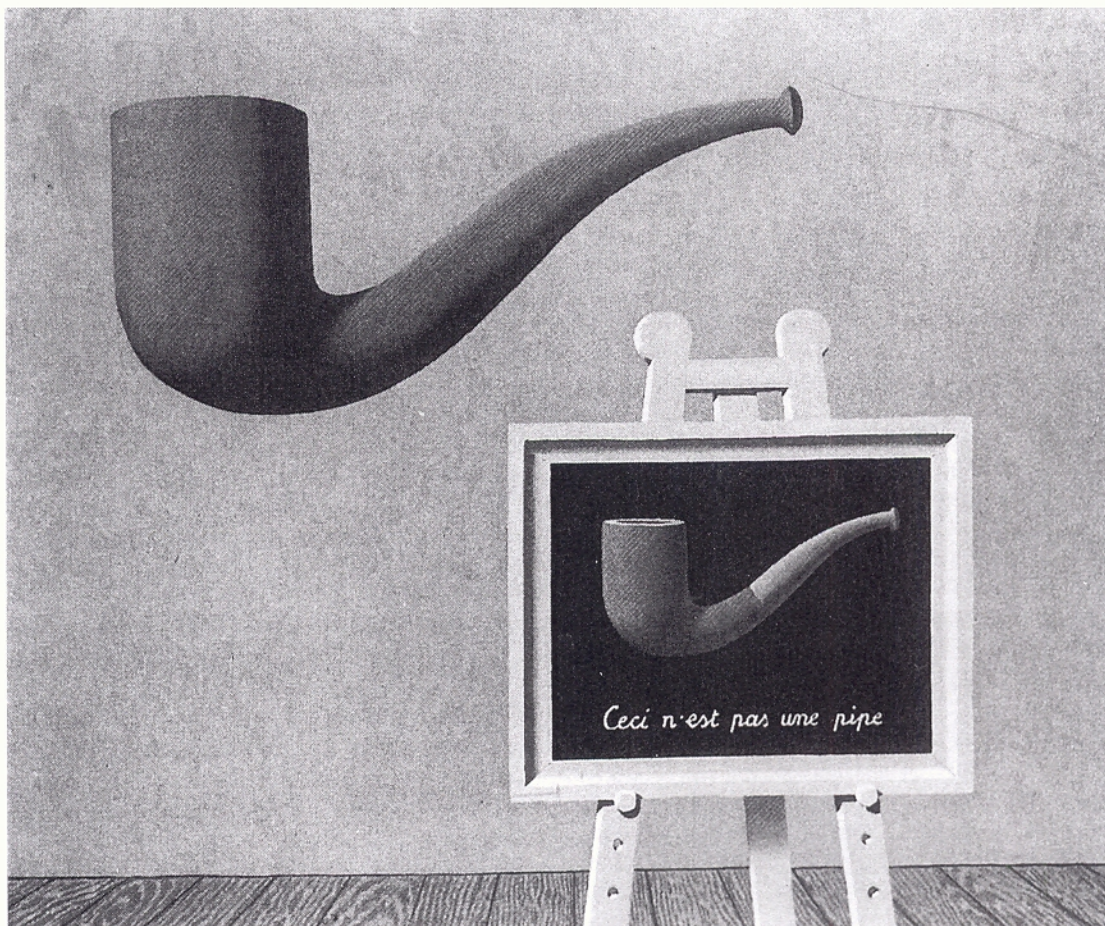


Abb. 8

René Magritte
LE DEUX MYSTÈRES, 1966
Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm

Aus: *René Magritte. Die Kunst der Konversation.*
Kunstsammlung NRW. Düsseldorf 1997: 69

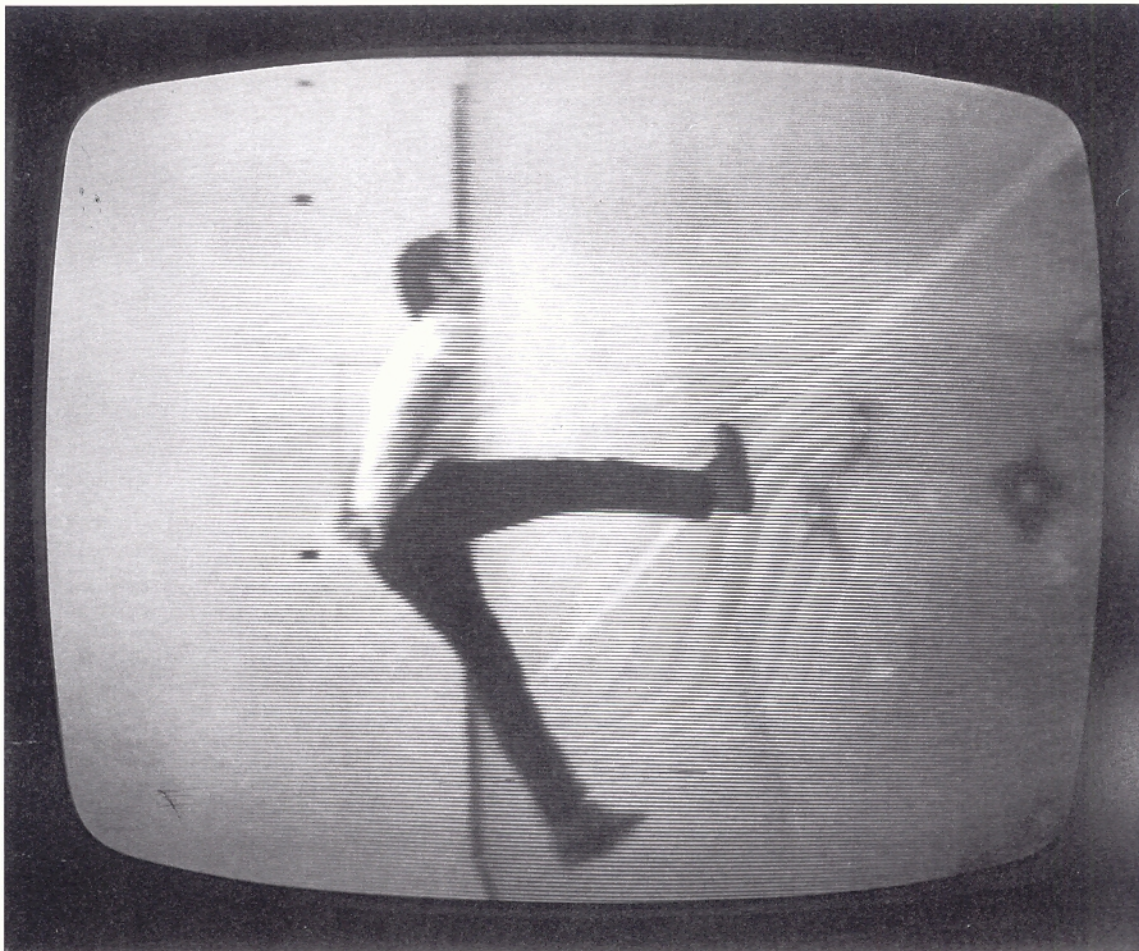


Abb. 9

Bruce Nauman
SLOW ANGLE WALK (BECKETT WALK), 1968
Video, 60 min, repeated continuously

Aus: *Bruce Nauman*. Walker Art Center. Minneapolis 1993:
136

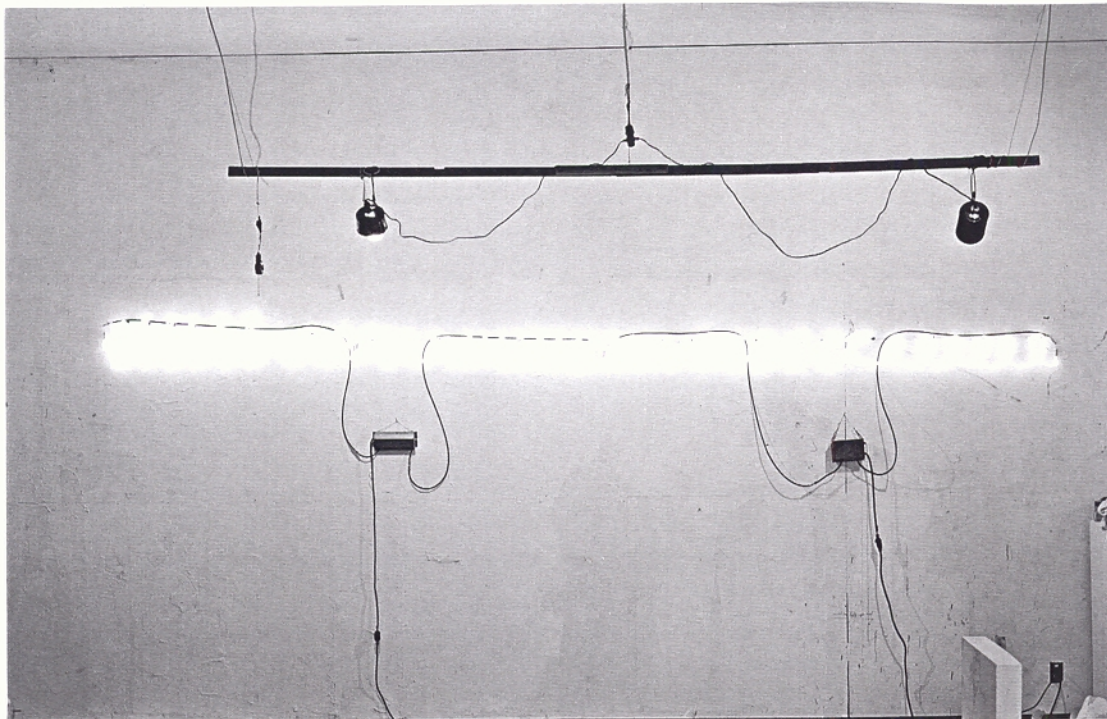


Abb. 10

Bruce Nauman
MY LAST NAME AS THOUGH IT WERE WRITTEN ON
THE SURFACE OF THE MOON, 1968
Neon, 27,9 x 518 x 5,1 cm

Aus: Richardson, Brenda (Hg.): *Bruce Nauman: Neons*. The
Baltimore Museum of Art. Baltimore 1983: 51



Abb. 11

Bruce Nauman

MY LAST NAME AS THOUGH IT WERE WRITTEN ON
THE SURFACE OF THE MOON, 1967

Fabrication Drawing, sheets 1 and 2 (25,6 x 173,4 cm), sheets 3
and 4 (23,9 x 173,4 cm)

Aus: Richardson, Brenda (Hg.): *Bruce Nauman: Neons*. The
Baltimore Museum of Art. Baltimore 1983: 53

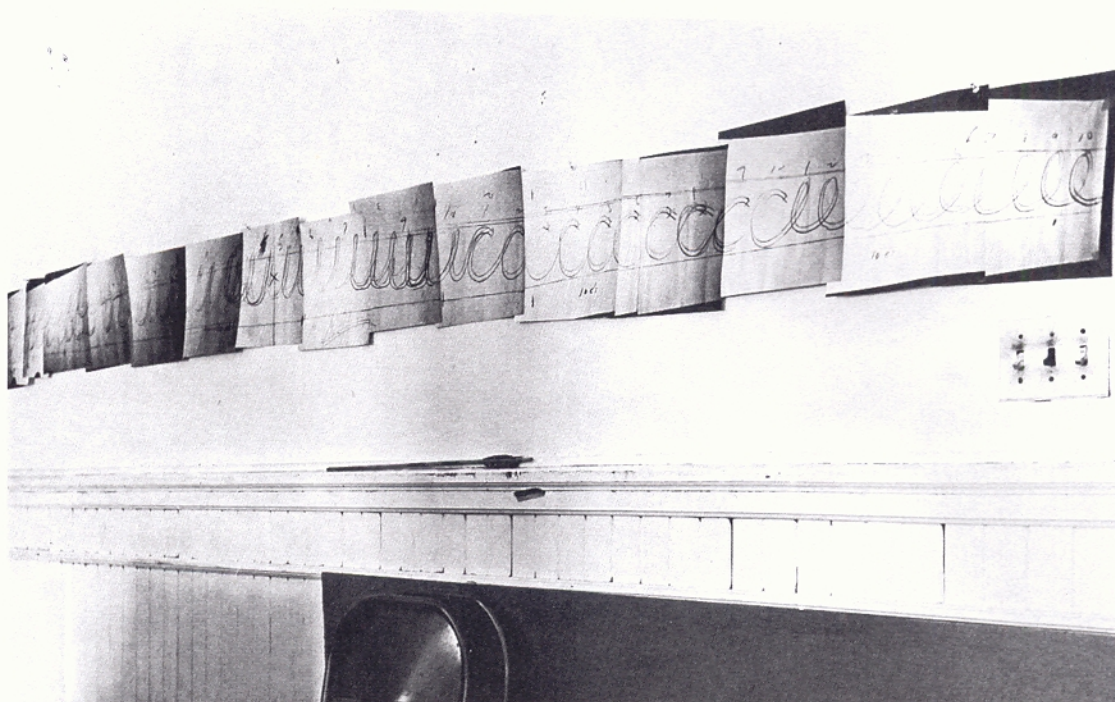


Abb. 12

Bruce Nauman
MY LAST NAME AS THOUGH IT WERE WRITTEN ON
THE SURFACE OF THE MOON, 1968
Fifteen black and white photographs, 31,8 x 349,3 cm

Aus: Richardson, Brenda (Hg.): *Bruce Nauman: Neons*. The
Baltimore Museum of Art. Baltimore 1983: 55/52

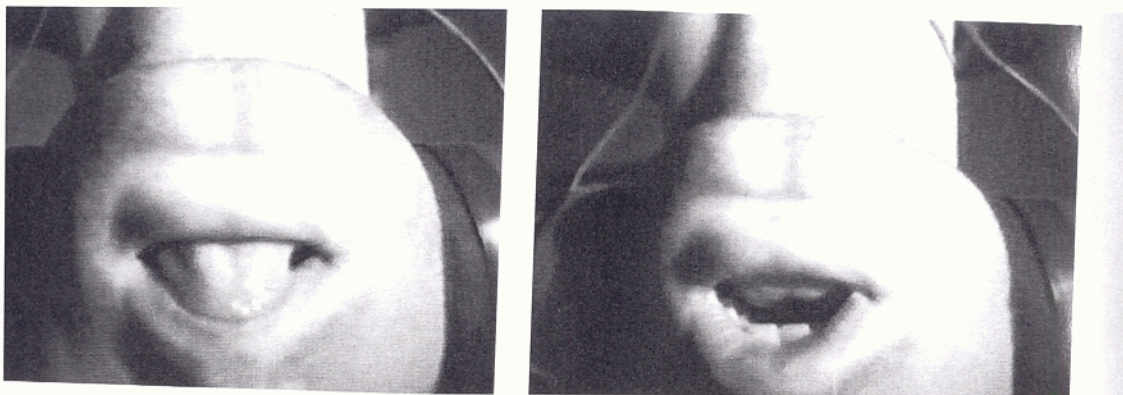


Abb. 13

Bruce Nauman
LIP SYNC, 1968
Video, s/w, Ton, 60 min

Aus: *Bruce Nauman: Image/Text 1966-1996*. Kunstmuseum
Wolfsburg. Ostfildern-Ruit 1996: 120



Abb. 14

Bruce Nauman
LIP SYNC, 1968
Video, s/w, Ton, 60 min

Aus: *Bruce Nauman: Image/Text 1966-1996*. Kunstmuseum
Wolfsburg. Ostfildern-Ruit 1996: 121

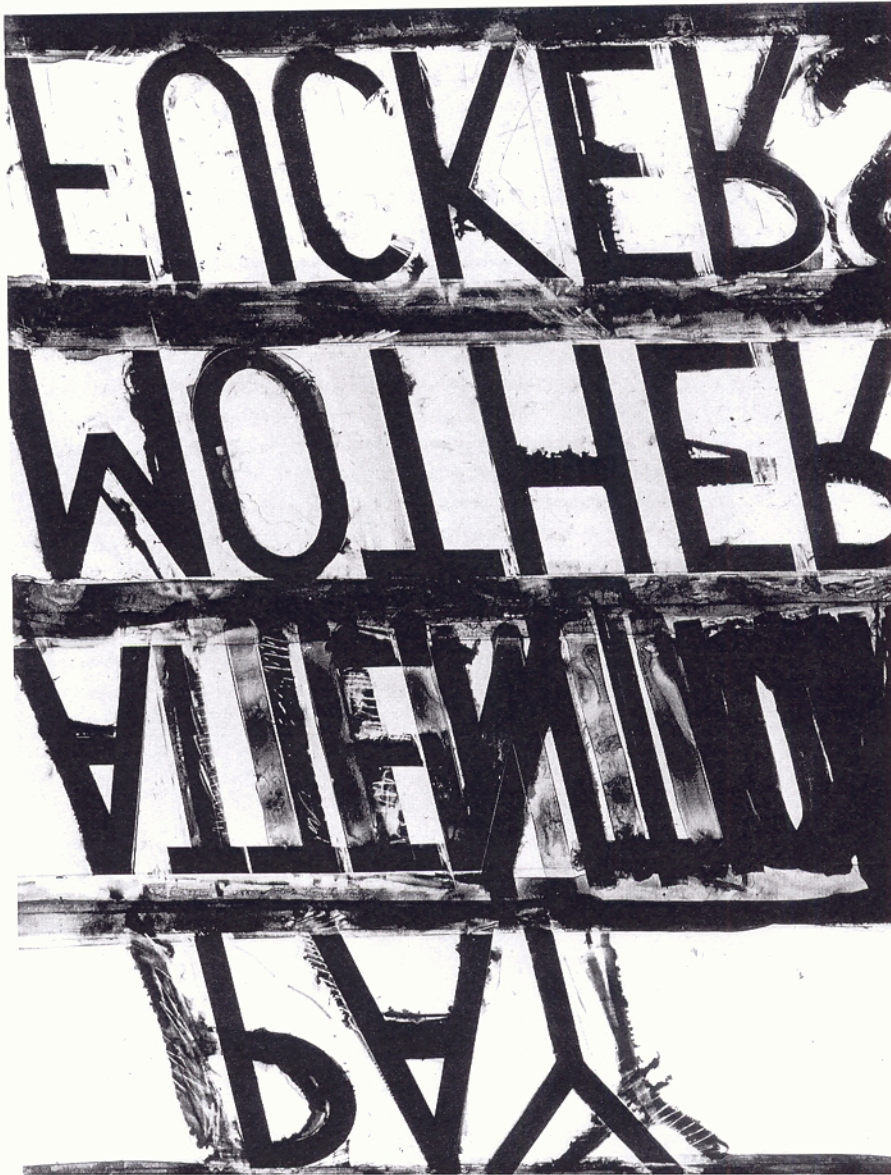


Abb. 15

Bruce Nauman
PAY ATTENTION, 1973
Lithographie, 97,2 x 71,8 cm)

Aus: *Bruce Nauman*. Walker Art Center. Minneapolis 1993:
136

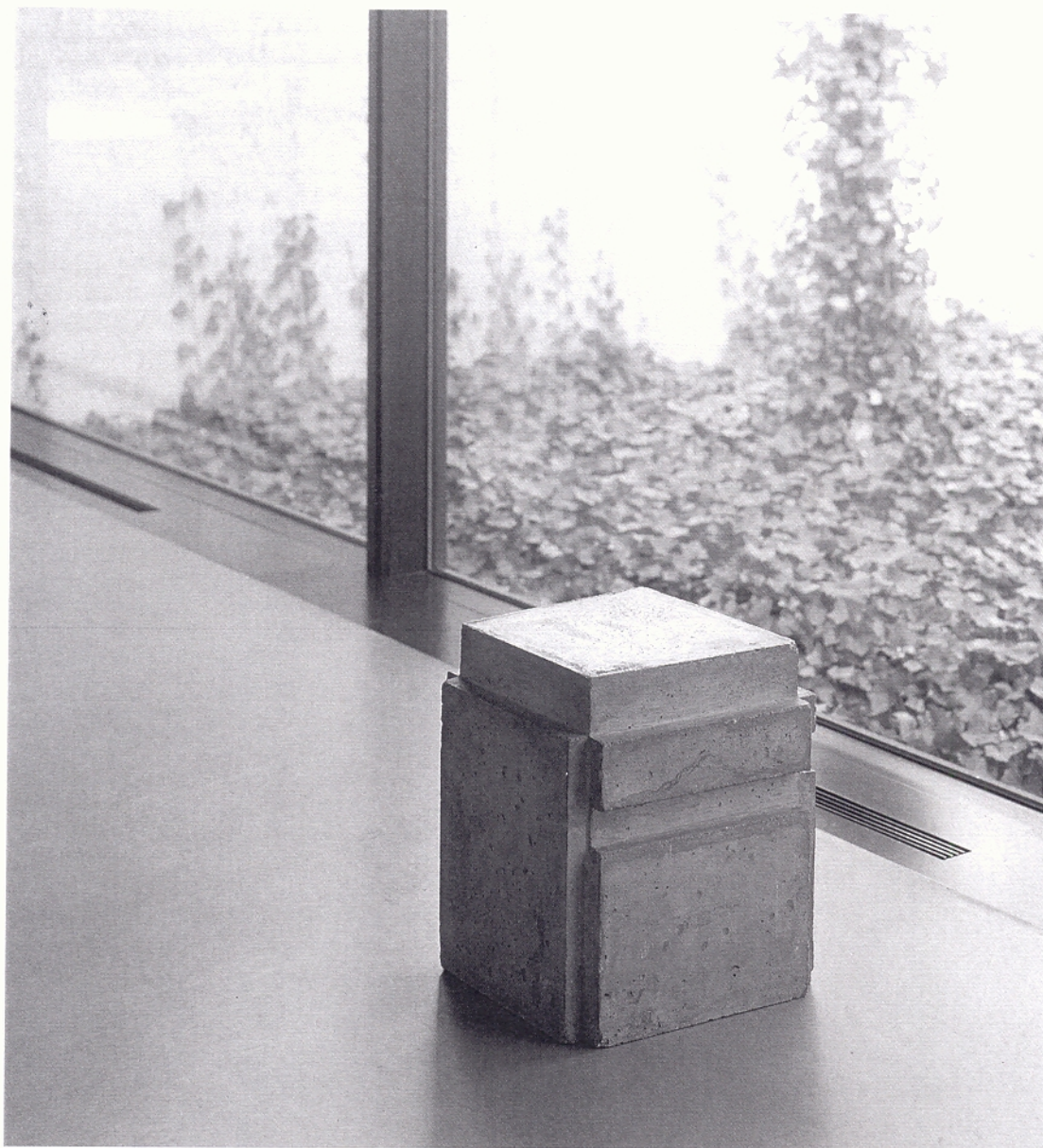


Abb. 16

Bruce Nauman
A CAST OF THE SPACE UNDER MY CHAIR, 1965-68,
Beton, 44,5 x 39,1 x 37,1 cm

Aus: *Bruce Nauman*. Walker Art Center. Minneapolis 1993:
111



Abb. 17

Bruce Nauman
VIOLIN TUNED D.E.A.D., 1969
Video, s/w, Ton, 60 min

Aus: *Bruce Nauman*. Walker Art Center. Minneapolis 1993:
140



Abb. 18

Bruce Nauman
ART MAKE-UP, No. 1: WHITE, 1967
ART MAKE-UP, No. 1: PINK, 1967/68
16mm Film, Farbe

Aus: *Bruce Nauman*. Walker Art Center. Minneapolis 1993:
128

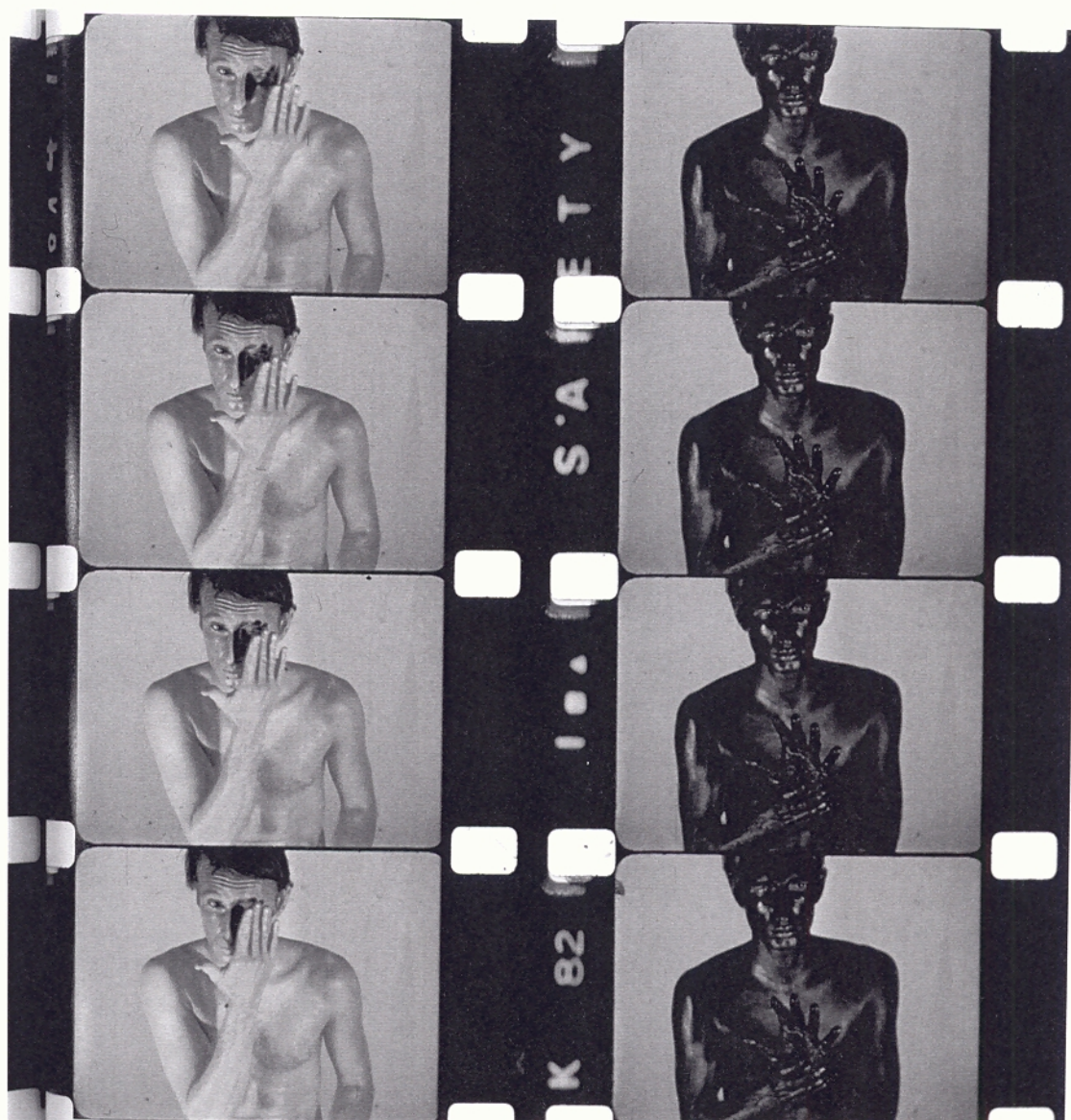


Abb. 19

Bruce Nauman
ART MAKE-UP, No. 1: GREEN, 1967/68
ART MAKE-UP, No. 1: BLACK, 1967/68
16mm Film, Farbe

Aus: *Bruce Nauman*. Walker Art Center. Minneapolis 1993:
129

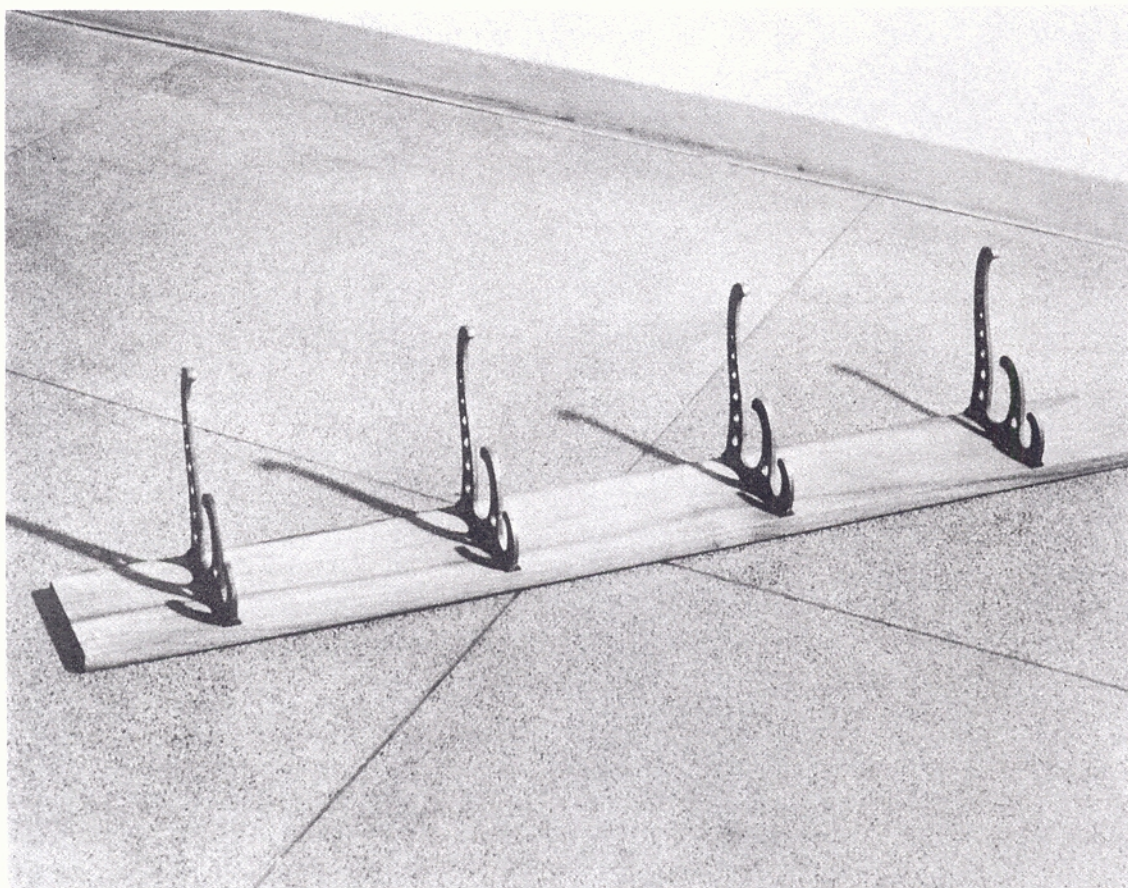


Abb. 20

Marcel Duchamp
TRÈBUCHET, 1917
Holz, Metall, 11,7 x 100 cm

Aus: D'Harnocourt, Anne/Kynaston McShine (Hgg.): *Marcel Duchamp*. The Museum of Modern Art. New York 1989: 283



Abb. 21

Marcel Duchamp
FOUNTAIN, 1917
Porzellan

Aus: D'Harnocourt, Anne/Kynaston McShine (Hgg.): *Marcel Duchamp*. The Museum of Modern Art. New York 1989: 282

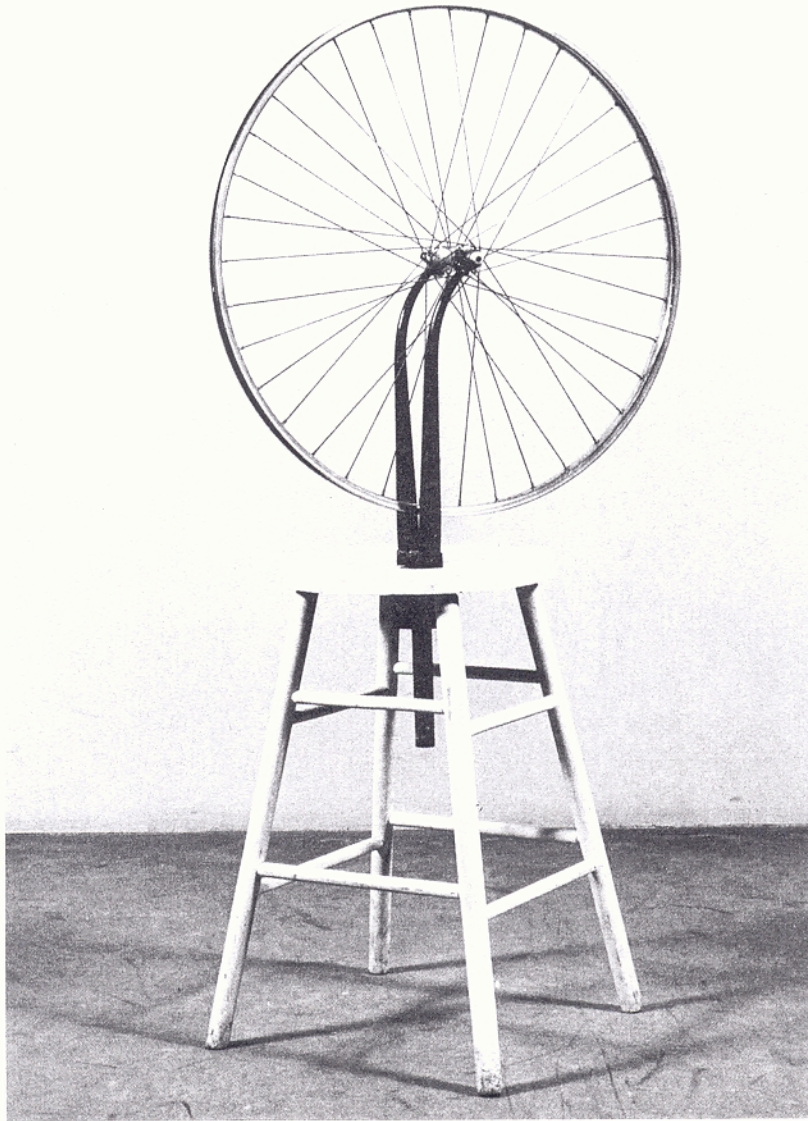


Abb. 22

Marcel Duchamp
FAHRRAD-RAD, 1913
64,8 x 60,2 cm

Aus: D'Harnocourt, Anne/Kynaston McShine (Hgg.): *Marcel Duchamp*. The Museum of Modern Art. New York 1989: 270

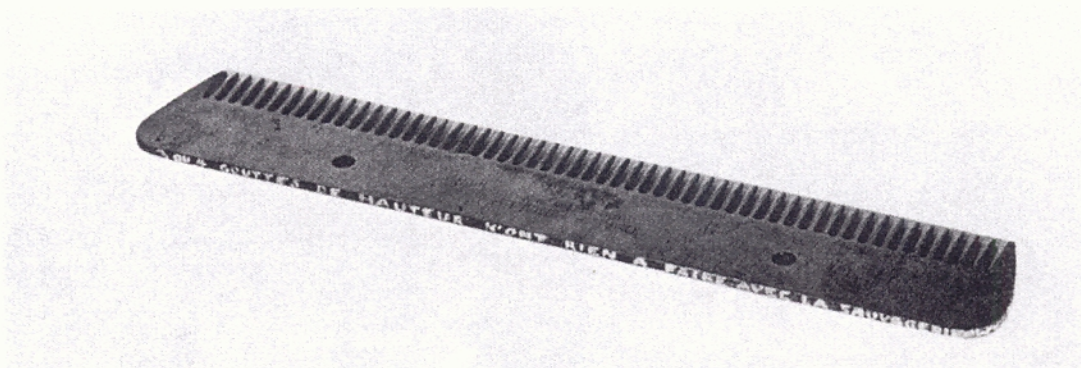


Abb. 23

Marcel Duchamp
PEIGNE, 1916
Stahl, 16,6 x 3,2 cm

Aus: D'Harnocourt, Anne/Kynaston McShine (Hgg.): *Marcel Duchamp*. The Museum of Modern Art. New York 1989: 279

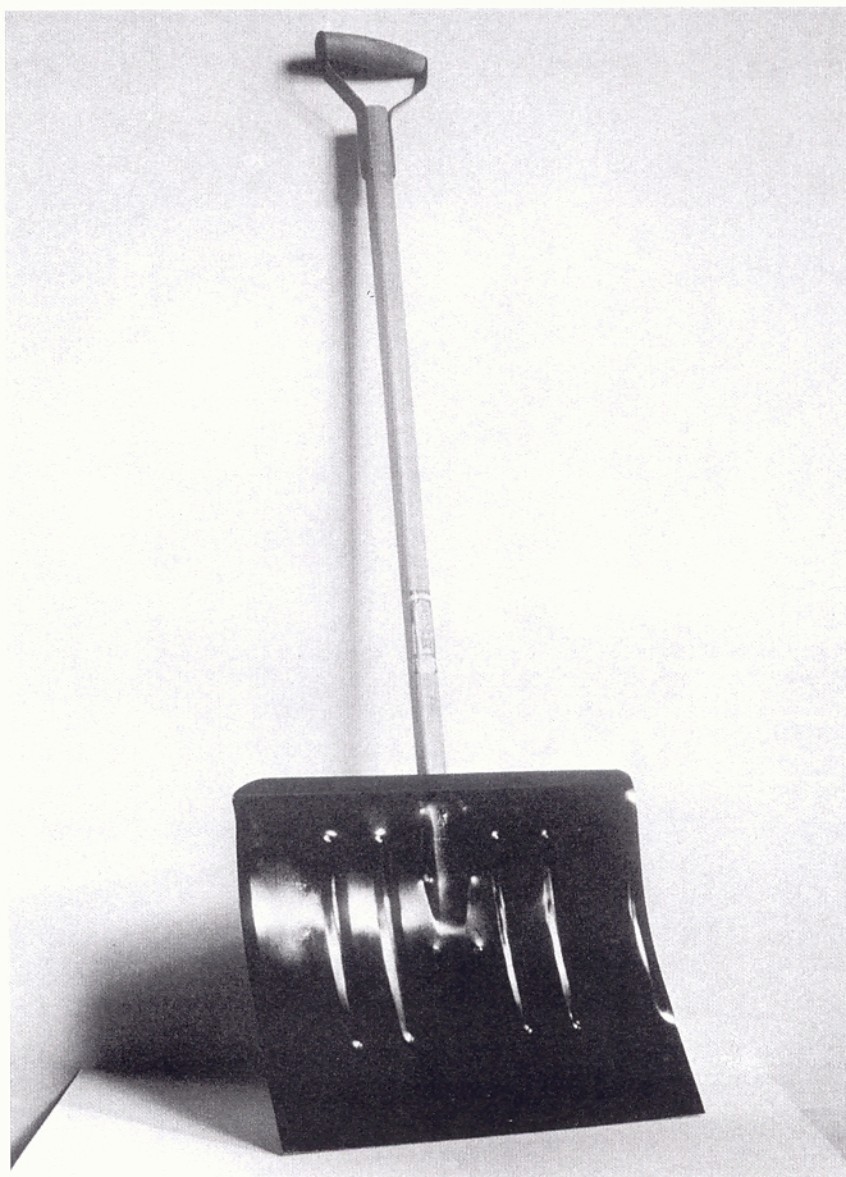


Abb. 24

Marcel Duchamp
IN ADVANCE OF THE BROKEN ARM, 1915
Holz, galvanisiertes Eisen, 121,3 cm

Aus: D'Harnocourt, Anne/Kynaston McShine (Hgg.): *Marcel Duchamp*. The Museum of Modern Art. New York 1989: 277

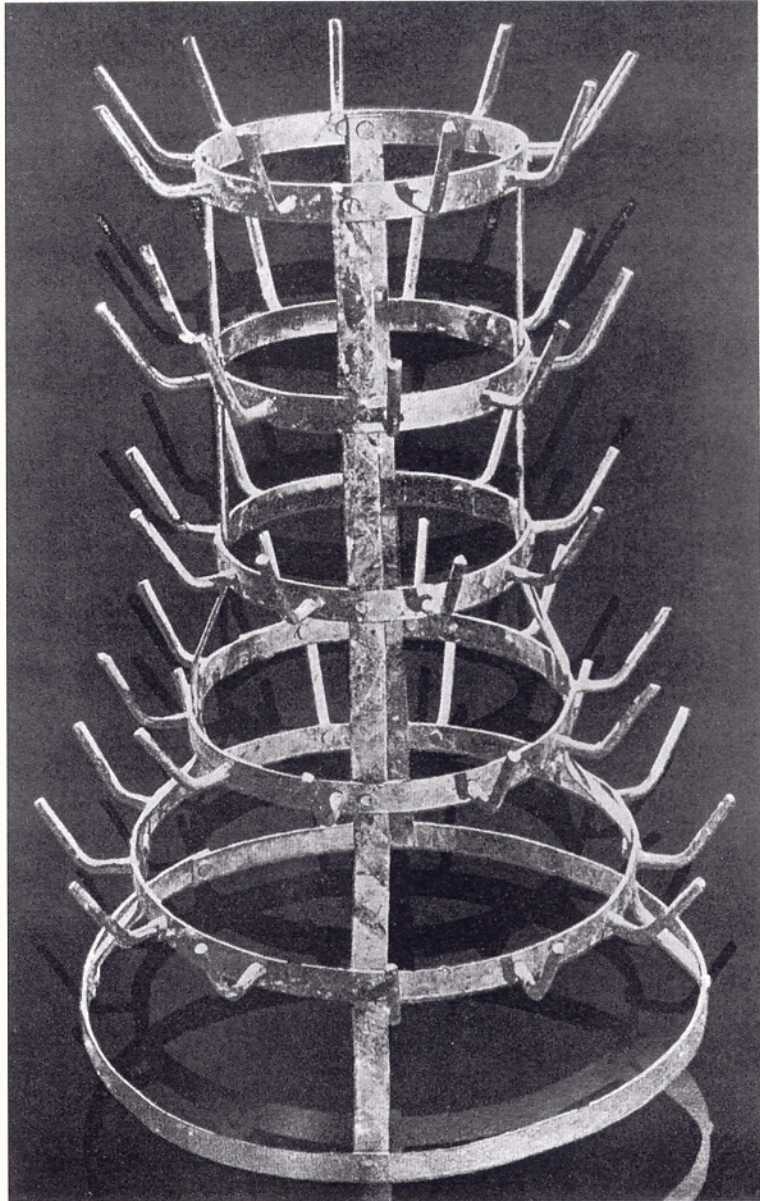


Abb. 25

Marcel Duchamp
FLASCHENTROCKNER, 1914
Galvanisiertes Eisen

Aus: D'Harnocourt, Anne/Kynaston McShine (Hgg.): *Marcel Duchamp*. The Museum of Modern Art. New York 1989: 275

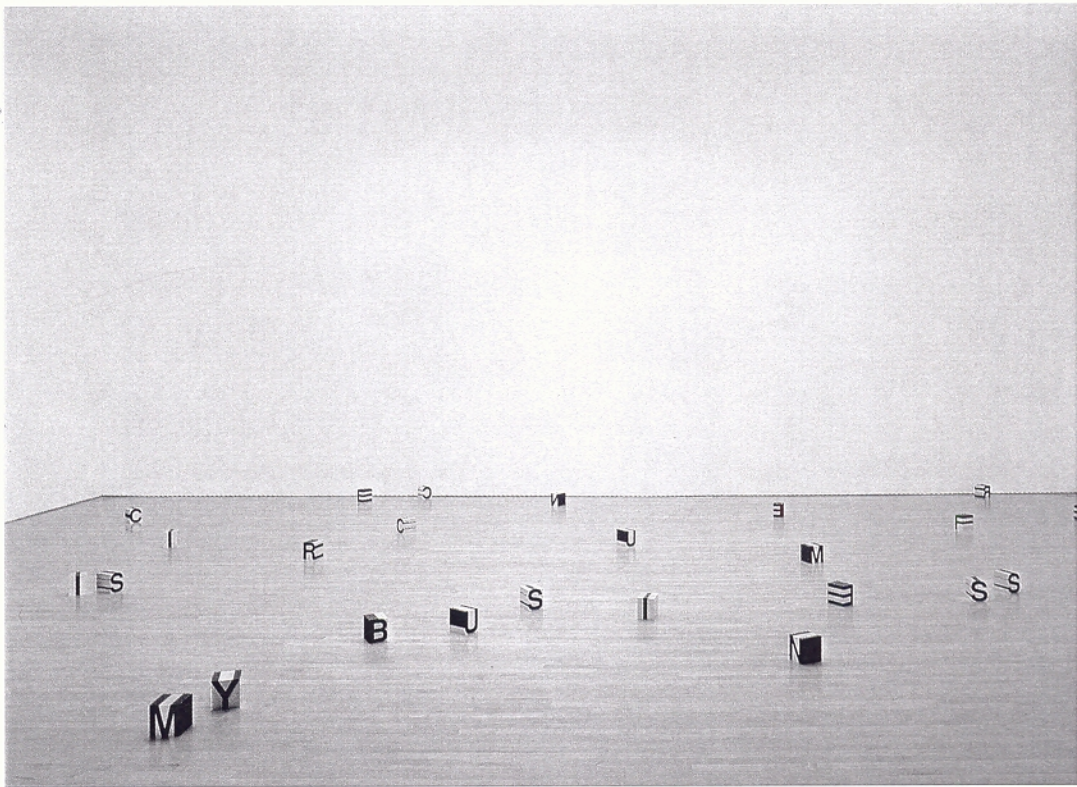


Abb. 26

Roni Horn
HOW DICKINSON STAYED HOME, 1990
25-teilig, Plastik und Aluminium, Maße variabel

Aus: Goetz, Ingvild (Hg.) *Felix Gonzales-Torres Roni Horn.*
Ostfildern 1995:71



Abb. 27

Jasper Johns
LAND'S END, 1978
Aquatinta in neun Farben

Aus: Bättschmann, Oskar: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern.* 4. akt. Aufl. Darmstadt 1992; 44

SONETTO.

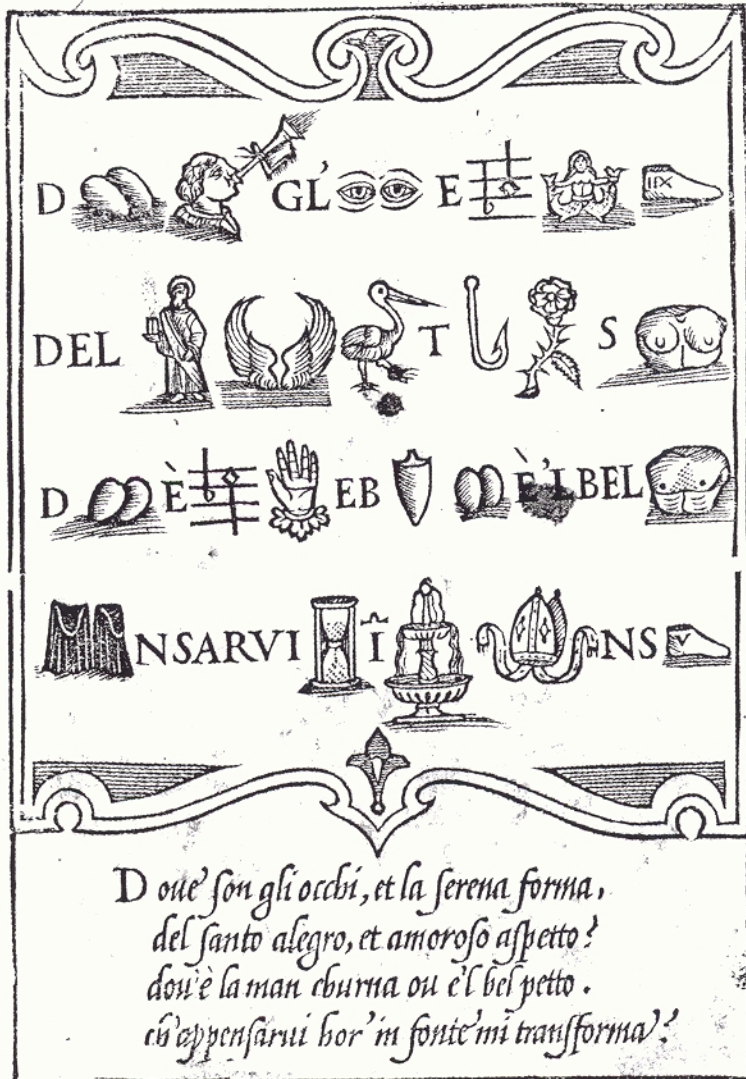


Abb. 28

Giambattista Palatino
SONETTO, 1540

Aus: Bättschmann, Oskar: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern.* 4. akt.
Aufl. Darmstadt 41992; 37