

Title	Sichtbar und unsichtbar : Zum Verhältnis von Bild und Schrift
Sub Title	可視と不可視 : 映像と文字の関係について
Author	Stetter, Christian
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2011
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.48 (2011. ) ,p.149- 177
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	伊藤行雄教授 退職記念号 = Sonderheft für Prof. Yukio ITO
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20110331-0149">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20110331-0149</a>

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

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

## Sichtbar und unsichtbar

—Zum Verhältnis von Bild und Schrift—

Christian STETTER

Kryptographie ist die Kunst, einen Text so zu verschlüsseln, dass er, nachdem er verschlüsselt wurde, für alle unlesbar ist, die den Schlüssel nicht kennen. Handelt es sich etwa um einen alphabetschriftlichen Text, der durch Ersetzung von Buchstaben gemäß einer Liste erzeugt wird, die jedem Buchstaben des zu verschlüsselnden Textes einen anderen Buchstaben zuordnet,<sup>1)</sup> so ist der verschlüsselte Text für den „normalen“ Leser nicht mehr lesbar. Er ist in eine Textur übersetzt, die zu verstehen das dazu nötige Schema erforderlich wäre, der Übersetzungskode. Der Text der Textur ist unsichtbar geworden, sichtbar bleibt etwas, das auf der Oberfläche des Wahrnehmbaren keinen Sinn macht.<sup>2)</sup> Das Wort „unsichtbar“ bezeichnet in diesem Fall etwas Sichtbares, das durch ein bestimmtes Verfahren unsichtbar gemacht worden ist und wieder sichtbar gemacht werden kann, wenn man das betreffende Verfahren kennt. Im Fall der

- 
- 1) Das einfachste Verfahren ist die sogenannte Caesar-Verschlüsselung: Zwei übereinander positionierte Alphabete werden so gegeneinander verschoben, daß das A des oberen Alphabets über dem zweiten oder dritten oder ... Buchstaben des unteren positioniert wird. Dadurch wird jedem Buchstaben des oberen einer des unteren zugeordnet. Diese Weise der Verschlüsselung ist natürlich leicht zu dekodieren.
  - 2) Ich beziehe mich hier auf die Unterscheidung von Text und Textur, die ich in „Schrift und Sprache“ eingeführt hatte: die Textur ist das, was geschrieben ist und gelesen wird, der Text das, was geschrieben wird und die Textur lesend je neu verstanden wird; vgl. Stetter 1997, Kap. 7.

Verschlüsselung ist dies das Kodierungsschema. Es dient bei der Dekodierung dazu, den verborgenen Text Buchstabe für Buchstabe auszuartikulieren, ist hier also das Artikulationsschema, das man kennen muß, um den kodierten Text lesen und verstehen zu können.

Es gibt jedoch andere Verwendungsweisen des Wortes „unsichtbar“: Es kann bezeichnen, das für den menschlichen Betrachter unter normalen Bedingungen nicht sichtbar ist. Für das menschliche Auge sind Erscheinungen nur innerhalb bestimmter Wellenfrequenzen des Lichts sichtbar. Für Zebras ist aber das, was für uns tiefe Nacht ist, vergleichsweise Dämmerung, in der sie noch immer Objekte bestimmter Größe wahrnehmen können. Und schließlich gibt es Dinge, die unabhängig von physikalischen oder biologischen Voraussetzungen, eben grundsätzlich nicht sichtbar sind. Der Sinn auch eines nicht verschlüsselten Textes ist für uns in diesem letzteren Sinne unsichtbar. Denn er ist kein physikalisches Objekt, das Lichtstrahlen reflektieren oder aussenden würde. Wir erfassen ihn nicht mit dem Auge oder – im Fall der oralen Sprache – mit dem Ohr, sondern mit unserem Verstand, der in dieser Funktion auf unsere Sprachkompetenz angewiesen ist. Auch der unverschlüsselte Text ist ja nur für den Leser zu verstehen, der die betreffende Sprache beherrscht.<sup>3)</sup>

- 
- 3) Den Text muß man also erstens sinnlich in seiner bestimmten Form wahrnehmen, ihn zweitens gemäß – wie man allgemein sagt – den Regeln der Sprache lesen, in der er geschrieben ist. Die sinnliche Wahrnehmung der Zeichengestalten allein, die ihn bilden, ist notwendige, nicht aber hinreichende Bedingung für das Verstehen ihres Sinns. Dies ist der philosophische Sinn des Saussureschen Prinzips, daß das sprachliche Zeichen untrennbare Einheit von signifiant und signifié sei. Die folgenden Überlegungen explizieren die Extension dessen, was hier allgemein unter den (modallogischen) Begriff der hinreichenden Bedingung gefaßt wurde.

Anmerkung: Positionen der kontemporären theoretischen Linguistik, die Konzepte wie das der Autonomie der Syntax vertreten oder vertreten haben, sind dadurch definiert, daß sie diese Saussuresche Grundannahme nicht teilen. Diese Position berücksichtige ich aus den genannten Gründen im Folgenden nicht weiter.

Ein Bild muß man gesehen, ein Buch gelesen haben, um es verstehen zu können. Sichtbar und somit wahrnehmbar ist im ersten Fall das Bild selbst – jedenfalls unter bestimmten Lichtverhältnissen, im zweiten Fall das Buch als Gegenstand aus Papier und Einband und die Buchstaben oder sonstigen Zeichen, deren Folgen den Text des Buchs ausmachen. Für ersteren gibt es beim oder am Bild das Analogon: die bemalte Bildfläche samt Rahmen usw. Was entspräche nun dem Text des Buchs? Eine weit verbreitete Antwort darauf lautet: das was es sagt oder zeigt, sein piktoraler Text. Geht es nicht darum, die Unterschiede von Bild und Sprache logisch zu fassen, so hat diese Antwort manches Plausible für sich. Für den Kunsthistoriker ist sie mehr als das: sie ist die Grundlage seines Geschäfts.<sup>4)</sup> Aber zumindest in buchstäblichem Sinn sagt kein Bild etwas. Nehmen wir, um diese These zu prüfen, als Beispiele ein Portrait, ein Paßbild oder die Luftbildaufnahme einer Stadt, bildliche Darstellungen also, die der These, daß Bilder etwas sagen, von ihrer Funktion her entgegenkommen: Etwas zu sagen heißt den sprechakttheoretischen Analysen J. L. Austins zufolge, einen rhetischen Akt zu vollziehen, mit dem – wenn das Etwas-sagen gelingen soll – mindestens zweierlei geleistet sein muß: Erstens muß man durch die Wahl geeigneter Kennzeichnungen klarmachen, worauf man sich bezieht – sonst wüßte weder der Sprecher selbst noch der Hörer, worum es geht. Erste Grundbedingung für das Verständnis des Gesagten ist somit immer, daß ein Bezugnahmegebiet eröffnet und darin die Objekte identifiziert werden, um die es geht. Zweitens muß man hinreichend klarmachen, was darüber gesagt wird. Das Etwas-Sagen

---

4) Gadamer's These der Universalität sprachlichen Verstehens würde für diese Auffassung sprechen; vgl. Gadamer 1965, S. 97 ff. und S. 361 ff. Die Frage ist indessen, ob diese These nicht an den medialen Unterschieden von Bild und Sprache scheitert. Zumindest dann, wenn man das Verstehen an bestimmte Gelingenbedingungen bindet. Nennt man jedes wie auch immer beschaffenes in Worte gefasstes Auffassen von etwas „verstehen“ dieses etwas, dann ist die These trivial. So ist sie aber zweifellos nicht zu lesen.

im buchstäblichen Sinn kann also dann und nur dann gelingen, wenn die Akte der Bezugnahme und der Identifikation erfolgreich geleistet werden. Dies sind notwendige, wenn auch nicht hinreichende Bedingungen für das Gelingen des Etwas-Sagens. Beides impliziert den Gebrauch nicht nur der Grammatik einer bestimmten Sprache, sondern insbesondere den eines einschlägigen Repertoires von Unterscheidungen, die es ermöglichen, das Bezugsnahmegebiet wie die Bezugsobjekte zu identifizieren. Zweite Grundbedingung ist somit der Gebrauch eines hinreichend umfangreichen wie allgemein bewährten Vokabulars,<sup>5)</sup> das Sprecher wie Hörer nicht nur bekannt ist, sondern dessen Gebrauch sie erstens aktiv beherrschen und in dem sie zweitens weitgehend übereinstimmen.<sup>6)</sup>

So wiedererkennbar ein Porträt oder Paßbild die abgebildeten Person auch darstellen mag,<sup>7)</sup> weder das eine noch das andere vermag zu leisten, was nach Austins Analyse die Grundfunktion des Sagens ausmacht: Das Bezugsnahmegebiet – zu identifizierende Personen – wird nicht durch eine interne Funktion des Bildes eröffnet. Dies ist vielmehr eine Folge daraus, daß man lernt,

---

5) Goodman würde hier von Verankerung des Vokabulars sprechen. Vgl. hierzu Goodman 1988, S. 121 ff., dazu Stetter 2010.

6) Der rhetische Akt umfaßt nach Austin einen phatischen und einen ponetischen bzw. phonologischen: Zum Gelingen des phatischen gehört, daß man sich der Grammatik und des Vokabulars einer bestimmten Sprache angemessen bedient, zum phonetischen – linguistisch wäre da vom phonologischen zu sprechen –, daß man die Wörter, die man benutzt, den Regeln der betreffenden Sprache entsprechend artikuliert. Vgl. hierzu Austin 1975, Vorl. VII. Ich habe mich hier auf die für die weitere Argumentation wesentlichen Aspekte beschränkt.

7) Ähnlich ist das Portrait bzw. Paßbild der abgebildeten Person nie, denn Ähnlichkeit ist eine symmetrische Relation. Die Person ist aber wohl kaum einem wie auch immer beschaffenen Paßbild ähnlich. Das im Bild Dargestellte muß vielmehr so beschaffen sein, daß es eindeutig genau einer Person zugeordnet werden kann. Dies kann von der aktuellen Wahrnehmung des Betrachters des Paßbildes allein abhängen, aber auch von anderen Faktoren: Kenntnis der betreffenden Person, Erinnerung usw.

mit solchen Abbildungen sach- oder zweckgemäß umzugehen. Insbesondere aber hängt die Identität einer Person nie an ihrer äußeren Erscheinung. Die kann sich binnen kurzem erheblich verändern. Sie liegt vielmehr an nicht sichtbaren und daher auch bildlich nicht darstellbaren Eigenschaften: am Namen der Person, dessen Authentizität wiederum vom Akt der Namengebung und der Tradition des Wissens darüber abhängt, an ihren Relationen zu den Familienangehörigen, an ihrer Erziehung und Bildung, an Rechten, Qualifikationen usw.

Dies alles kann kein Bild sagen, weder im wörtlichen noch im übertragenen Sinn, und zeigen lassen sich diese Attribute einer Person nicht. Es kann aber dafür anderes: Das darstellen, was sich eben nicht sagen, sondern nur zeigen läßt. So drücken sich etwa Besonnenheit oder andere Charaktereigenschaften in den Gesichtszügen oder in der Körperhaltung der betreffenden Person aus, das kann bildlich dargestellt werden. Oder es ist das besondere Licht, das einer Landschaft ihre einzigartige Stimmung verleiht, usw. All dies ist sprachlich nie buchstäblich zu fassen. Die metaphorische Redeweise vom Text eines Bildes, den man zu lesen lernen muß, ist daher geradezu kontraproduktiv. Sie bringt das Bild in eine Konkurrenzlage zum sprachlichen Text, in der es nie gewinnen, nur verlieren kann. Andererseits verstellt sie den Blick auf die originären Darstellungsqualitäten, die das Bild als Bild anderen symbolischen Medien voraus hat. Wie sind also die spezifischen Eigenschaften des Bildes und der Sprache in Differenz zueinander genauer und buchstäblich zu fassen? Dies ist die medienphilosophische Gretchenfrage, die zu beantworten ist.

Der literale Text ist sichtbar als Textur, d. h. als Geschriebenes. Deren Existenzmodus ist Pertinenz: Dauerhaftigkeit. Hierin gleicht sie dem Bild. Der Text dagegen ist ein ephemeres Phänomen, das bei jedem Lesen neu erzeugt wird.<sup>8)</sup> Er ist nicht sinnlich wahrnehmbar, sondern nur verstehbar im Rahmen

---

8) Vgl. hierzu Stetter 2005, Kap. 3.

der Syntax und Semantik der Sprache, in der der Text geschrieben wurde und je wieder gelesen wird. Dies wiederum nur im Zuge einer zeitlich eng begrenzten Lektüre.<sup>9)</sup> Die Grundeinheiten des Textes wie der Lektüre sind Inskriptionen der Wörter der betreffenden Sprache.<sup>10)</sup> So verschieden die Texturen auch sind, die in einem bestimmten Zeitintervall etwa in der deutschen oder englischen oder ... Sprache geschrieben sind – sie stimmen stets in einem bestimmten Vokabular überein. Dieses Vokabular bildet zusammen mit der Grammatik dieser Sprache das ihnen gemeinsame Artikulationsschema.<sup>11)</sup>

In metaphorischem Sinn läßt sich auch einem Bild eine bestimmte Sprache zusprechen, die man sich erschließen und somit in gewissem Sinn verstehen kann.<sup>12)</sup> Wie klein man aber auch ein Zeitintervall wählt: Selbst in

- 
- 9) Man kann selbst einen umfangreichen Roman, etwa Thomas Manns „Zauberberg“, in einem begrenzten Zeitraum von einigen Wochen oder Monaten vollständig lesen und dabei eine konsistente Auffassung des Textes gewinnen. Doch liest man den „Zauberberg“ Jahre oder gar Jahrzehnte später, so ist der Text ein anderer geworden, obwohl die Textur dieselbe geblieben ist: die Semantik der Leser-Sprache hat sich in diesem Zeitraum verändert.
- 10) In gedruckten Texten kann – beim heutigen technischen Niveau von Druckverfahren – eine Inskription in aller Regel als Muster des Worttyps genommen werden – wie etwa die Wörter dieses Satzes hier. In handschriftlichen Texten ist dies anders. Qua Original hat jeder handschriftliche Text bestimmte ikonische Züge, die in der Tat Qualitäten eines Bildes aufweisen, also piktorale Züge im engen Wortsinn. Die hiermit zusammenhängenden Fragen blende ich einstweilen aus.
- 11) Für die einzelnen Sprecher bzw. Schreiber dieser Sprache gilt dies je nur mehr oder weniger. Insbesondere Umfang wie Inhalt des Vokabulars dürften – bedingt durch Parameter wie Alter, Bildung, Geschlecht, Beruf, soziale oder regionale Herkunft usw. – mehr oder weniger stark variieren. Auch bei der Grammatik werden sich entsprechende Varianzen ergeben, wenn auch in geringerem Umfang.
- 12) So konnte etwa die Gesamtausstellung der späten Bilder Picassos in ihrem Aufbau motivische wie technische Besonderheiten dieses Spätwerks verdeutlichen und damit dem Verständnis einen Zugang eröffnen, der sich bei der Betrachtung einzelner Bilder kaum erschlossen hätte. Vgl. die Ausstellung „Picasso – Malen gegen die Zeit“ in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2007.

engstem biographischem oder zeitlichem Zusammenhang entstandene Bilder eines Malers, die ähnliche Motive, ähnliche Technik usw. aufweisen, verfügen doch nicht über ein gemeinsames Artikulationsschema, das dem Wortschatz oder der Grammatik einer Sprache vergleichbar wäre:<sup>13)</sup> Weder ist der „Text“ des Bildes – so wollen wir hier bewußt sagen – linear organisiert wie die Textur eines geschriebenen Textes. Diese fängt mit dem ersten Wort an – sei es der Überschrift oder des Mottos oder des ersten Absatzes – und hört auf mit dem Punkt hinter dem letzten Wort des Textes selbst oder der letzten Anmerkung oder des Literaturverzeichnisses, jedenfalls eines formal wie inhaltlich eindeutig kategorisierbaren Teiles der Textur. Doch wo würde ein Bild anfangen oder aufhören? Wer danach in buchstäblichem Sinn fragte, würde damit bestenfalls andeuten, daß er ein vom allgemeinen Gebrauch des Wortes „Bild“ abweichendes Verständnis dessen hat, was ein Bild ist. Noch und vor allem sind in einem Bild – sieht man von Grenzfällen wie „Monochrome blue“ oder einigen Bildern Mondrians ab, die aber gerade deswegen eine besondere Klasse von Originalen bilden – eine genaue Anzahl von Grundelementen identifizierbar oder gar abstrakte Einheiten wie grammatische Regeln,<sup>14)</sup> wie dies in *jedem* Text sowohl auf der

---

13) Schriftsteller wie Komponisten oder Maler sprechen rückblickend gelegentlich davon, daß und wie sie sich ihre Technik angeeignet und weiterentwickelt haben. Und wenn man sich die Skizzenbücher Beethovens oder die Vorstudien Dalis zu vielen seiner Werke ansieht, so kann man sich ein gewisses Bild davon machen, was hier der Begriff der Technik besagt: ein Verfahren, das sich an Analogien orientiert. Ein Basisrepertoire an Einheiten oder Regeln ist dafür nicht erforderlich. Was das Schreiben oder Komponieren angeht, so sind hier die jeweilige Sprache oder das betreffende musikalische System mit Tonart, Rhythmus usw. die Medien, in denen Einheiten und Regeln vorgegeben sind. In der Malerei fehlen diese „Vorgaben“ eben – was kein Mangel ist: Sie funktioniert einfach anders, wie ja eine Schnitzeljagd auch anders funktioniert als Schach zu spielen.

14) Abstrakte sprachliche Einheiten sind Typen von syntaktischen Kombinationen oder von morphologischen Formen. Selbst wenn man in einem Bild Mondrians farblich unterschiedene Rechtecke als Einheiten des Bildes „zählen“ will, so ex-

subsemantischen wie auf den semantischen Artikulationsebenen immer möglich ist.<sup>15)</sup> Schließlich kann für jede konkrete wie abstrakte sprachliche Einheit – dieses Textes wie eines beliebigen anderen – entschieden werden, ob sie eine ‚zulässige‘ oder ‚korrekt gebildete‘ Einheit der und der bestimmten Sprache ist. Eine entsprechende Grenzziehung existiert für kein Bild, keine Plastik – für kein Medium, in dem es den Unterschied von Original und Kopie gibt.<sup>16)</sup> Denn es gibt keine Typen-Klassen für kleinste zulässige Bildelemente. Bilder – wenigstens in dem Sinn des Wortes „Bild“, den es durch die neuzeitliche Kunst gewonnen hat –

---

emplifiziert doch *kein* Bild Mondrians irgendeine syntaktische Regel der Kombination von Einheiten, so wie dies *jeder* sprachliche Text mit *jeder* seiner Phrasen tut. Die Unterscheidung von konkreten und abstrakten sprachlichen Einheiten geht auf Saussure zurück, vgl. CLG S. 189 ff. Konkrete Einheiten der Sprache sind danach Morpheme und Wörter, abstrakte sind Kombinationsregeln von Morphemen oder Wörtern oder Phrasen. Phoneme dagegen sind keine sprachlichen Einheiten, sondern bedeutungsdifferenzierende Relationen, die über der Menge der Morpheme einer Sprache operieren. Im Strukturalismus sind sie allerdings als abstrakte Einheiten aufgefasst worden. Vgl. hierzu Stetter 2009.

- 15) Aus der Tatsache, daß es im Medium des Bildes diese Unterscheidung von semantischer und subsemantischer Artikulationsebene nicht gibt – denn bei einem Bild hat alles Bedeutung, der kleinste Pinselstrich, die winzigste Farbnuance – kann man den formalen Beweis ableiten, daß es in diesem Medium kein Artikulationsschema geben *kann*, anders, nämlich „positiv“ formuliert, daß die Absenz eines solchen Schemas für dieses Medium gerade konstitutiv ist.
- 16) Vgl. hierzu Goodman 1997, Kap. 3. Auch die – bei Goodman als Faktum vorausgesetzte – Tatsache, daß es diesen Unterschied gibt, läßt sich auf das „Fehlen“ von Artikulationsschemata zurückführen. Bilder sind – weil es in der Malerei kein subsemantisches Artikulationsschema oder -system vergleichbar der Phonologie oder Graphematik in der Sprache gibt – syntaktisch ‚dicht‘, die zu bemalende Fläche daher *beliebig fein* durch Farbunterschiede, -nuancen, Körnigkeit der Farbe, Struktur des Pinselstrichs usw. auszuartikulieren. Folglich kann es auch keine semantischen Artikulationsschemata geben, die ‚mögliche‘ von nicht möglichen graphischen Artikulationen, den Morphemen einer Sprache vergleichbar, unterschieden. Alles im Bild ist eben bedeutsam, in einer Bilderschrift dagegen beim einzelnen Bildsymbol nicht.

sind, technisch gesprochen, syntaktisch ‚dicht‘.<sup>17)</sup>

Man typisiert auch Produkte, Themen, Motive der bildenden Kunst, sowohl in der Praxis wie in der Theorie. Doch da hat das Wort „Typ“ eine andere Bedeutung als in der Sprachtheorie.<sup>18)</sup> Zweifellos kann man von der Typik eines Portraits in bestimmten Traditionen sprechen, von Bildern, die charakteristisch sind für eine Stilepoche, für die Gestaltung bestimmter Motive oder Figuren, wie sie sich etwa in den Tympanen von Kathedralen finden, wo die Figuren von Christus, den Aposteln, Heiligen usw. dem Zweck dienen, die mündliche Verkündigung der Glaubenslehre für eine illiterate Hörschaft zu illustrieren. Und schließlich überschneiden sich – wenn man den Gang der Dinge retrospektiv betrachtet – in altägyptischen Hieroglyphen bildliche und sprachliche Typisierung in einem Maße, daß dort zumindest teilweise die Gleichung Bild = sprachliches Zeichen gilt. Doch von diesen Grenzfällen abgesehen gilt, daß Bild-Typen semantisch definiert werden, und zwar im Medium der Sprache. Dafür gilt dann weiter, daß jedes Bild verschiedenen Typen zugeschrieben werden kann und in der Regel auch wird: Manche Bilder Dalís können einem Typ Portrait-Bild zugeschrieben werden, dem auch Bilder von Picasso, Rembrandt, Dürer usw. zugeschrieben wurden, manche Bilder Cezannes können wie solche Renoirs und vieler anderer Maler dem Typ Stilleben zugeschrieben werden usw. Doch ein Portrait-Bild Dalís kann auch einem Typ „früher Dalí“, ein Stilleben auch einem

---

17) Syntaktisch dicht ist ein Komplex von Inskriptionen g.d.w. an jeder beliebigen Stelle zwischen zwei Inskriptionen  $i$  und  $i'$  eine Inskription  $i''$  treten kann, folglich auch eine beliebige Menge von Inskriptionen  $i'' \dots i''$ .

18) Exakt ist dieser Unterschied nur in einem formalen System darstellbar, etwa in einem System von Erzeugungsregeln von Ausdrücken, allgemeiner gesprochen von Zeichen und Zeichenkomplexen eines bestimmten Mediums, wie ich es für die sprachliche Artikulation in Stetter 2005, Kap. 6, S. 220 ff., explizite in Stetter 2009 beschrieben habe. Ich beschränke mich im Folgenden auf eine nichtformale Darstellung.

Typ „technische Studie“ zugeschrieben werden usw. Dagegen kann und *muß* jedes Wort zumindest einer Alphabetschrift-Sprache eindeutig genau einem Wort-Typ zugeschrieben werden, der sich aus seiner spezifischen Buchstabenfolge ergibt, also aus rein syntaktischem Grund. Diesem Typ gehören ausschließlich Wörter an, die dieselbe Buchstabenfolge aufweisen und denselben syntaktischen Verwendungsregeln unterliegen.<sup>19)</sup> Ein Wort-Typ W ist somit stets disjunkt gegenüber allen übrigen Wort-Typen W', W'' usw. derselben Sprache, Bild-Typen gegenüber Bild-Typen nicht. Also bilden Wort und Bild schon aus syntaktischen Gründen verschiedenartige Kategorien.

Die Gretchenfrage beginnt sich zu klären: Bilder sind Bilder nicht, weil sie etwas darstellen, es mehr oder weniger ähnlich repräsentieren, sondern weil sie im Rahmen so oder so beschaffener gesellschaftlicher Praxen *als Bilder fungieren*.<sup>20)</sup> Zu einer solchen Praxis gehört konstitutiv, daß man mit einem Bild auf andere Bezug nimmt, so wie etwa Picasso in seinen Las-Meninas-Variationen auf Velásquez' Gemälde Bezug nimmt. Um zu entscheiden, ob ein gegebenes Objekt x ein Bild ist, muss man x mit anderen Objekten y, z, u, ... vergleichen, die im Rahmen einer bestimmten Praxis P offenkundig als Bilder fungieren, nicht aber als Anzeige, als Farbmuster, als Reliquie usw. So wird es zweifellos bei den ersten Ausstellungen der Monochrome Ives Kleins manche Betrachter gegeben haben, die sich fragten, ob dies Bilder seien, und die möglicherweise durch Hinweise auf Produktionen etwa Mondrians bereit waren, sie noch als Bilder, eben als singuläre Grenzfälle von Bildern zu akzeptieren.

Solche Bezugnahmen auf ähnliche Produktionen reihen das Neue in ein Schema dessen ein, was im Rahmen der betreffenden Praxis P als Bild gilt und darum auch so bezeichnet wird. Man kann ein derartiges Schema das Paradigma

---

19) Letztere Bedingung unterscheidet Homonyme wie *Ball* oder *Kiefer* usw.

20) O. Scholz hat für eine solche Praxis in Anlehnung an Wittgensteins Begriff des Sprachspiels den Begriff des „Bildspiels“ geprägt.

des Bildes nennen, das in P gilt.<sup>21)</sup> Dieses Paradigma ist logisch durchaus vergleichbar den Paradigmen „Substantiv“ oder „Verb“, die nicht zufällig gleichfalls in jeder literalen Praxis P gelten. Denn das Wort „Bild“ steht als Substantiv sowohl in syntaktischer wie in semantischer Hinsicht in paradigmatischen Relationen zu anderen Substantiven: Man hat gelernt, daß es den Neutrums-Artikel regiert wie *das Haus*, *das Kind*, daß es gleich oder ähnlich flektiert wird wie diese und daß es auf ähnliche Objekte bezogen wird wie *Plakat*, *Gemälde*, *Photographie* usw. Im Rahmen solcher Bezugnahmen wird eine Produktion x, die mit als Bildern anerkannten Produktionen y, z, usw. verglichen und als in seiner Funktionsweise, Akzeptanz etc. in der betreffenden Gesellschaft als diesen vergleichbar erkannt wird, zum Bild. So hat man, die deutsche Sprache lernend, gelernt, Bilder von Nicht-Bildern zu unterscheiden wie Substantive von Nicht-Substantiven, Verben von Nicht-Verben usw.<sup>22)</sup> Bild-Spiele funktionieren immer und nur gemäß den Regeln der jeweiligen Sprachspiele. Das Umgekehrte gilt nicht.<sup>23)</sup>

---

21) Daher wird es zweifellos in verschiedenen Kulturen verschiedene Auffassungen darüber geben, was ein Bild ist. Wir sprechen etwa von den ältesten Schichten der Han ze oder von altägyptischen Hieroglyphen oft als von „Bilderschriften“. Aber wie würde man unser modernes, durch die Kunst des 20. Jahrhunderts geprägtes Wort „Bild“ in diesen alten Sprachen übersetzen – wäre es in diesen überhaupt nur näherungsweise treffend übersetzbar. Dies ist die erkenntnistheoretische bzw. sprachphilosophische Seite des Problems.

22) Wenn hier von Bild-Schema, Substantiv-Schema usw. gesprochen wird, so kann das betreffende Schema syntagmatisch oder paradigmatisch organisiert sein. Werden z. B. Bilder in einer Ausstellung organisiert, so kann man die Reihenfolge-Beziehung, nach der die Bilderfolge organisiert ist, als syntagmatische Relation interpretieren, dennoch steht jedes Bild der Ausstellung zu jedem anderen Bild derselben Ausstellung (wie zu beliebig vielen anderen desselben Künstlers oder auch anderer Künstler) in paradigmatischer Relation. Mit den Wörtern eines Textes verhält es sich ähnlich.

23) Ein bestimmtes Bild-Spiel kann durchaus die Semantik des Wortes „Bild“ – oder der Äquivalente in anderen Sprachen – ändern. Doch auch hierbei ist *stets* das Funktionieren des zugrunde liegenden Sprachspiels notwendige Bedingung für

So ähnlich indessen sich die Schemabildungen in Bild- und Sprachspielen zu sein scheinen – man darf die Unterschiede nicht übersehen. Der wesentlichste ist wohl der: Jedes sprachliche Handlungsschema weist *immer* eine formale Seite auf, die wir eben in wörtlichem Sinn die Grammatik des Substantivs oder Verbs oder Adjektivs usw. nennen. Jedes Wort einer „natürlichen“ Sprache ist durch seinen Gebrauch in der Rede oder Schrift einer bestimmten syntaktischen Kategorie zugeordnet.<sup>24)</sup> Das Wort ist somit die Basiskonstituente der „eigentlichen“, der Satzsyntax und als solche gleichzeitig die Domäne der Morphologie.

In dieser wird der regelmäßige Aufbau komplexer Wörter beschrieben, solcher also, die aus mindestens zwei Morphemen bestehen, z. B. aus dem Stamm- und einem grammatischen Morphem, etwa *Kind-er*.<sup>25)</sup> Das Morphem wiederum ist Basiskonstituente der Morphologie und als solche Domäne der Phonologie oder – beim alphabetschriftlichen Wort – der Graphematik. In diesen sogenannten subsemantischen Artikulationsebenen werden die Regularitäten der lautlichen bzw. schriftlichen Artikulation der Morpheme der betreffenden

---

diese Veränderung der Semantik.

24) In einem Konstitutionssystem (K-System, vgl. dazu Stetter 2005, Kap. 6, und Stetter 2009) ist dies auch formal zu zeigen. Wörter können im Gebrauch ihre Wortart wechseln: Häufig ist im Deutschen etwa die Substantivierung von Verben: *Mit seinem Zögern hat er ...*, aber auch die etwa von Pronomen kommt vor, obwohl das doch dem Begriff des Pronomens zu widersprechen scheint: *das Ich, das Du* usw. Die sogenannte Wortart ist kategorial also eine syntaktische Kategorie. Daß in der traditionellen Grammatik sie über die Morphologie definiert wurde oder noch immer wird, hängt an der Herkunft unserer Grammatik aus dem Altgriechischen und dem Latein, wo die Unterschiede im syntaktischen Gebrauch eben durch morphologische Merkmale markiert werden bzw. morphologische Unterschiede nach sich ziehen.

25) *kind-* ist hier das lexikalische bzw. Stammmorphem, *-er* grammatisches, d. h. gebundenes Morphem mit der abstrakten Bedeutung ‚Plural‘.

Sprache beschrieben.<sup>26)</sup> Jedes Morphem, orales wie literales, wird dadurch einem bestimmten Artikulationstyp zugewiesen. Dieser stufenförmige Aufbau des Sprachsystems aus einer subsemantischen und zwei semantischen Artikulationsebenen, das durch die „Gleichungen“

Basiskonstituente der Syntax = Domäne der Morphologie,

Basiskonstituente der Morphologie = Domäne der Phonologie bzw.  
Graphematik

gewissermaßen zusammengehalten wird, ist in allen „natürlichen“ oralen Sprachen anzutreffen. Für Schriftsprachen gilt er zumindest für alphabetschriftliche und ähnliche Sprachen.<sup>27)</sup>

Bilder dagegen sind, da und insofern keinem ein bestimmtes Artikulationsschema zugeordnet werden kann, holistische Ganze. Dies macht den kategorialen Unterscheid aus.<sup>28)</sup> Die Begrenzung solcher Ganzheiten muß daher

---

26) Die auf dieser Ebene beschriebenen „Einheiten“ sind somit stets diskrete Typen, anders wäre nicht über zulässige oder unzulässige Kombinationen auf der nächst höheren Ebene zu entscheiden. Phoneme wie Grapheme sind logisch betrachtet keine Einheiten, sondern Relationen, in denen Differenzen der lautlichen oder graphischen Artikulation auf Mengen von Morphemen oder Wörtern abgebildet werden, die sich korrelativ zu diesen artikulatorischen Differenzen in ihrer (System-)Bedeutung unterscheiden. Aus diesem Grund ist die sprachliche Artikulation sozusagen von Grund auf nicht syntaktisch ‚dicht‘, sondern durchgängig ‚effektiv‘ differenziert: Ein Inskriptionsschema, z. B. die Buchstabenfolge eines Wortes, ist ‚effektiv differenziert‘ g.d.w. sich für jede Inskription  $i$  dieses Schemas und für zwei beliebige Inskriptionstypen  $T$  und  $T'$  (in einem abschließbaren Verfahren) entscheiden läßt, ob  $i \notin T$  oder ob  $i \in T'$ . Vgl. hierzu Goodman 1989.

27) Er gilt nicht etwa für die Han ze oder Kanji: Diese Begriffe bezeichnen Schrifteinheiten, die weder syntaktisch noch gar morphologisch in Analogie zu den korrespondierenden oralen Sprachen interpretiert werden können – so wie im Deutschen etwa das Morphem *pflieg-* für sich syntaktisch nicht interpretierbar ist.

28) Die Parallelführung der Begriffe Bild und Substantiv hatte eben den Zweck, diesen kategorialen Unterschied zu verdeutlichen: Die Sprache ist das Medium, in dem etwas als Bild oder Nicht-Bild, Wort oder Nicht-Wort kategorisiert wird, das

durch externe Mitteln geschehen, durch Leerflächen, die als Ränder dienen,<sup>29)</sup> durch Rahmen oder andere Verfahren. Aus diesem Grund hat ein Bild – hinzufügen muß man: das nicht als Schriftzeichen oder ähnliches verwendet wird – weder Anfang noch Ende, folglich auch keine Mitte oder Zentrum, so wie jeder Satz dieses oder jedes anderen schriftlichen Textes nicht nur einen eindeutigen Anfang und ein ebensolches Ende hat, sondern auch ein genau bestimmbares Zentrum: den sogenannten Kopf der Hauptkonstituenten der Satzphrase. Dies ist in der Regel das finite Verb, dessen Position im Satzschema jeder Sprache festliegt und von der aus die Positionen der sogenannten Mitspieler festgelegt werden.<sup>30)</sup> Aus all diesen Gründen ist das, was das Bild bedeutet – wie immer wir auch den Begriff der Bedeutung eines Bildes im Einzelnen fassen mögen – unerschöpflich. Man kann es – wenn man über hinreichend Erfahrung verfügt – intuitiv mit einem Blick erfassen oder es sich allmählich betrachtend und vergleichend erschließen. Aber bedeutet es für verschiedene Betrachter nun je nach Intuition und Erfahrung etwas Verschiedenes? Dies widerspricht dem öffentlichen Charakter der Kunst. Die „Aussage“ des Bildes verlangt daher geradezu danach, im öffentlichen Diskurs expliziert und bestätigt zu werden. Dies ist jedoch nur möglich, wenn sie in Sprache übersetzt wird. Doch was wäre der Übersetzungscode?

Die Interpretation eines Textes ist stets Metatext zu diesem. Auch die Interpretation eines Bildes ist zu diesem ein Metatext. Doch ist das logische Verhältnis von Metatext zu Text ein anderes als das von Metatext zu Bild. Im ersteren Fall bewegen sich Interpretation und Interpretiertes im gleichen

---

Bild oder Bildliche nicht dagegen das Medium, in dem darüber entschieden wird, ob etwas ein Wort oder Bild ist oder nicht.

29) Im Spätwerk Picassos etwa sind Leerflächen oft sogar konstitutiver Teil des betreffenden Bildes.

30) Die Eindeutigkeit der Kopf-Mitspieler-Relation ist Voraussetzung für die Eindeutigkeit des Sinns der Phrase; vgl. hierzu Stetter 2009.

Medium. Daher kann der Metatext zum interpretierten Text in wörtlichem Sinn in Widerspruch geraten. In diesem Fall hat der interpretierte Text das „letzte Wort“. Im Verhältnis von Metatext zu interpretiertem Bild ist dies nicht möglich. Das Bild kann sich aus sich selbst gegen keine noch so verfehlte Interpretation wehren. Aber man kann gegebenenfalls *sehen*, ob eine Interpretation eines Bildes diesem gerecht wird oder nicht. Solche Evidenz gibt es im Schriftlichen nur im Grenzfall formaler Sprachen, die eben als solche immer Schriftsprachen sind.

Woher nun die Kriterien nehmen, die einschlägig dafür sind, ob eine Interpretation dem interpretierten Bild gerecht wird? Dem Bild ist das in der Regel nicht abzulesen, auch nicht in Fällen „nichtabstrakter“ Kunst. Eine Kreuzigungsdarstellung kann ebenso als Darstellung einer grausamen Hinrichtung wie als Darstellung eines Opfertodes wie als Darstellung der Urszene des Christentums usw. interpretiert werden. Auch ist der Maler kein authentischer oder gar besonders glaubwürdiger Interpret der eigenen Bilder. Nicht zwingt dazu, das in Klees Bild „Die Zwitscher-Maschine“ Dargestellte als Darstellung einer Zwitschermaschine aufzufassen.<sup>31)</sup> Ob eine Bild-Interpretation zutreffend ist oder nicht, entscheidet sich, nicht anders als bei der Interpretation eines Romans, ausschließlich an dem Diskurs, der um das betreffende Bild geführt wird – und der ist grundsätzlich unabgeschlossen.

Daß Text- wie Bildkommentar oder -interpretation im Medium einer bestimmten Sprache organisiert werden, macht überhaupt erst den Vergleich von Bild und Text möglich – und nur darüber den Vergleich der Medien Bild und Sprache. Beide Modi des Kommentierens treffen sich in der Heraushebung des

---

31) Es ist ja bekannt, daß Klee die Titelwahl für ein Bild offenbar als Teil des ästhetischen Prozesses betrachtet hat. So wäre dann zu fragen, was ein Wort wie „Zwitscher-Maschine“ als Titel oder Name für das Bild exemplifiziert: Wohl kaum Hilfestellung für das Verständnis des beschränkten Betrachters.

jeweils Typischen.<sup>32)</sup> Dies erlaubt hier wie da die Isolierung von Fragmenten. Nun sind diese – wie angedeutet – beim Text je auch formal beschreibbar, beim Bild nicht. Der Bereich des in der Sprache formal Beschreibbaren macht traditionell den Bereich der Grammatik aus, in der Moderne den der Sprachwissenschaft.<sup>33)</sup> In der nachsaussureschen Linguistik hat sich als „Kern“ dieses Bereichs der Zusammenhang der Artikulationsebenen von Syntax, Morphologie und Phonologie herausgebildet.<sup>34)</sup> Letztere, die insbesondere von der „Prager Schule“ ausgearbeitet worden ist und so das Modell für die weitere Entwicklung der Linguistik geliefert hat, ist dann als Theorie der „subsemantischen“ sprachlichen

---

32) Man könnte hieraus die These ableiten, daß die Modernität eines Bild darin besteht, daß es eine literale Gesellschaft voraussetzt, in der Traditionen von Typisierungen entwickelt und tradiert werden konnten, sodaß dies den kommentierenden, zitierenden, ironisierenden Umgang mit der Tradition ermöglichte – etwas, das der „legitimen“ Kunst sozusagen *per definitionem* versagt ist. Vgl. hierzu Bourdieu 1984.

33) Es hat – natürlich – wegen dieser engen Begrenzung immer Versuche gegeben, der „nur“ formalen Betrachtung eine nichtformale entgegenzusetzen. Erstere ist immer in Gefahr, sich in Detailbetrachtungen oder -diskussionen zu verlieren, deren Sinn dem Laien wie dem Fachmann dunkel bleibt und der oft genug trivial ist. Daß aber die Sprachwissenschaft *per se* sich an die Form zu halten hat, hat nicht erst Saussure mit seinem oben erwähnten Grundaxiom der Einheit von signifiant und signifié klargemacht. Gerade der wohl elaborierteste moderne Ansatz einer universellen Sprachwissenschaft – Wilhelm von Humboldts Konzepts eines vergleichenden Sprachstudiums – setzt durchgängig eine klare formale Beschreibung jeder einzelnen Sprache voraus. Erst dies nämlich – dies kann man geradezu als die Quintessenz des Humboldtischen Werks betrachten – macht typologische und ähnliche Aussagen möglich, die dann möglicherweise anthropologisch, ethnologisch oder auch soziologisch interpretiert werden können. Vgl. hierzu Stetter 1997, Kap. 9, und 2007.

34) Mit der Entwicklung der Auffassung von Schrift als eines originären sprachlichen Mediums seit dem Beginn der Oralität-Literalitäts-Debatte in den 1960er Jahren ist neben die Phonologie die Graphematik getreten. Diese spielt für die weiteren Überlegungen eine besondere Rolle.

Artikulationsschemata von den die semantischen Ebenen der Morphologie und der Syntax beschreibenden Theorien unterschieden worden.<sup>35)</sup> Die Details brauchen hier nicht zu interessieren. Zentral für unser Problem ist vielmehr der folgende Zusammenhang, der sich auf den angedeuteten Aufbau „formaler“ Sprachbeschreibung bezieht: Jedes sprachliche Artikulationsschema hat eine obere wie untere Grenze, so wie auch der Bereich des überhaupt formal Beschreibbaren solche Grenzen hat. Und innerhalb dieses Bereichs existiert eine eindeutige Hierarchie: In der Sprache haben Phrasen noch eine formal beschreibbare Syntax. Selbst zwischen Phrasen können noch syntaktische Relationen im engeren Sinn existieren. Aber schon zwischen Absätzen eines Textes gibt es über das pure Nacheinander hinaus keine Syntax mehr – weil Absätze formal nicht mehr beschrieben werden können.

Exkurs: Man kann dies formal folgendermaßen zeigen:<sup>36)</sup> Die Syntax der drei linguistischen Artikulationsebenen wird technisch durch sogenannte Konstitutionsregeln (K-Regeln) und Lexikon-Regeln (L-Regeln) beschreiben.<sup>37)</sup> K-Regeln haben die Form  $A \rightarrow B + C + \dots + D$ .<sup>38)</sup> Sie beschreiben den Aufbau eines Sinnanzens, der Domäne der betreffenden K-Regel, als einer linear geordneten Folge von Konstituenten. B, C, D, ... werden, soweit sie selbst Phrasen sind, durch weitere K-Regeln in ihre Konstituenten analysiert, also etwa  $B \rightarrow B' + B''$  usw. Diese Analyse von Domänen in ihre Konstituenten endet in einer Reihe von

---

35) Vgl. hierzu Martinet 1966 und Naumann 1973.

36) Vgl. zum Folgenden ausführlich Stetter 2009, dazu Stetter 2005, Kap. 7.

37) Für Systembeschreibungen benötigt man Alternations-Regeln der Form  $A [B/D/\dots/D]$ , lies: A ist entweder ein B oder ein C oder ... ein D. Mit diesem Regel-Typ werden paradigmatische Relationen beschrieben.

38) Lies: (Die Domäne) A besteht aus der linearen Folge (der Konstituenten)  $B + C + \dots + D$ . Die Domäne ist stets Linkelement der K-Regel, die Konstituenten sind die Rechtelemente.

K-Regeln, deren Rechtselemente Kategoriensymbole für syntaktisch nicht weiter analysierbare Einheiten sind, also für Wörter, z. B.  $B' \rightarrow \text{ART} + \text{N}$ . ART und N werden dann durch L-Regeln interpretiert, z. B.  $\text{ART} \{\text{der, die, \dots, ein, \dots}\}$ .<sup>39)</sup> Syntaktisch nicht weiter analysierbare Einheiten werden Endkategorien bzw. -elemente genannt.

Die Elemente einer Menge oder eines logischen Typs erfüllen sämtlich je eine bestimmte Aussageform, z. B.  $x$  ist eine Phrase,  $x$  ist ein Bild,  $x$  ist Studierende/r an der RWTH Aachen usw. Nun erfüllen in einem Konstitutionssystem sämtliche Kategorien die Aussageform „ $x$  ist Konstituente von  $y$ “ in den beiden Positionen  $x$  und  $y$  mit Ausnahme der Endkategorien und der Domäne der ersten K-Regel. Diese erfüllt sie nur in der Position  $y$ , die Endkategorien nur in der Position  $x$ . Beide Kategorien *müssen* somit anderen logischen Typen angehören als die „Zwischenkategorien“, die eigentlichen syntaktischen Kategorien. Für unseren Zusammenhang ist entscheidend die Besonderheit der Anfangsdomäne: Sie erfüllt die oben genannte Aussageform nur in der Position  $y$ , ist also nicht Konstituente einer übergeordneten Domäne in einem formal beschreibbaren Sinn.

Traditionell hat der Satz als die Domäne der Syntax gegolten. Dies bewahrheitet sich aus der Perspektive des eben nur skizzenhaft dargelegten Arguments. Nun kann man auch noch bestimmte formale Zusammenhänge zwischen Sätzen beschreiben, etwa Ana- oder Kataphorik. Sei  $G$  die Grammatik, die die Syntax von Sätzen beschreibt, so könnte man solche Phänomene in einer Metagrammatik  $G'$  beschreiben. Und möglicherweise könnte es dazu wiederum eine Metagrammatik  $G''$  geben. Aber irgendwo *muß* diese Hierarchie bei einer Domäne enden, die nicht mehr formal als Konstituente einer übergeordneten beschreibbar ist. Bei „gebundenen“ Texten liegt die Grenze zwischen Satz und

---

39) Lies: Die Kategorie ART besteht aus der Wortmenge  $\{\text{der, die, ein, \dots}\}$ , oder auch: *der* ist ein ART, *die* ist ... usw.

Absatz, denn ein Absatz kann alles sein von einer einfachen Phrase bis hin zu einer komplexen Folge von Sätzen.<sup>40)</sup>

Innerhalb der Satzebene ist die Syntax auf allen Stufen digital<sup>41)</sup>: Jede Phraseninskription ist genau einem bestimmten Phrasentyp zuzuordnen, ebenso jede Wortinskription genau einem Worttyp.<sup>42)</sup> Darüber hinaus bleibt ein beliebig komplexer alphabetschriftlicher Text, sofern er der betreffenden Normorthographie genügt, auf der Wortebene durchgängig digital. Für Phrasen gilt dies nur teilweise, und dies wiederum abhängig von der Textsorte.

Ab hier nun nähern sich die „Lektüren“ von Text und Bild einander an: Zwar bleibt die Lektüre sprachlicher Texte immer an deren lineare Textur gebunden, dies unterscheidet den sprachlichen Text kategorial vom Bild. Aber

---

40) Tatsächlich ist aber der Satz nicht nur aus traditionellen Gründen die Domäne der Syntax, und zwar qua Verbalphrase: Man kann formal zeigen, daß der Kopf einer Phrase stets nur aus einem einzigen Wort bestehen kann. Als Kopf gehört dieses Wort zu den sogenannten Hauptkonstituenten der betreffenden Phrase, muß also bereits mit der ersten K-Regel des Systems erzeugt werden, das die betreffende Phrase beschreibt. Diese Bedingung erfüllt nur das sogenannte finite Verb. Auch das kann mit formalen Mitteln gezeigt werden, in denen das für ‚natürliche‘ Sprachen charakteristische Phänomen der Rekursion beschrieben wird, nach dem Phrasen in Phrasen ‚eingebettet‘ werden können.

41) Eine Inskription *i* (ein Buchstabe, ein Wort, eine Phrase, ...) ist effektiv differenziert g.d.w. in einem endlichen Verfahren entschieden werden kann, ob *i* eindeutig einem bestimmten Typ *T* (also nicht *T'*, *T''* usw.) zugeordnet werden kann, vgl. Anm. 26. Logisch digital ist ein Inskriptionsschema (ein Wort relativ zum Buchstaben, eine Phrase relativ zum Wort usw.) g.d.w. es durchgängig effektiv differenziert ist, logisch analog g.d.w. es durchgängig nicht effektiv differenziert ist. (Das Analoge ist also das konträre, nicht kontradiktorische Gegenteil zum Digitalen. Dazwischen gibt es viele „Mischsysteme“.)

42) Der Unterschied liegt darin, daß unbestimmt viele verschiedene Phrasen einem Phrasentyp zugeordnet werden können, hingegen nur sich syntaktisch gleichende Wortinskriptionen genau einem Worttyp. Typen werden in dieser Konzeption nominalistisch als Mengen von ähnlichen Kopien aufgefaßt.

oberhalb der Ebene der „letzten“ Grammatik  $G^*$ , faktisch also ab der Ebene der Absätze wird die Lektüre von keinem formalen Artikulationsschema mehr geleitet. Man kann von dieser Ebene an den Text vor- wie rückwärts lesen,<sup>43)</sup> man kann Sprünge einlegen usw., so wie bei der Betrachtung oder dem Studium eines Bildes einmal dieses, dann jenes Detail in den Vordergrund treten kann. Hier kehrt sich kennzeichnender Weise die Beschreibungsmetaphorik um: Vom Ganzen eines Romans oder eines komplexen musikalischen Werks, etwa dem Zyklus von Beethovens späten Quartetten, kann man sich nur Stück für Stück, Kapitel für Kapitel oder Abschnitt für Abschnitt ein Bild machen, wobei man aber das Ganze nie ebenso anschauen kann wie ein Gemälde.<sup>44)</sup>

Wir stoßen hier an die Grenze der Unterscheidung von ‚autographischen‘ und ‚allographischen‘ Künsten,<sup>45)</sup> und man sieht zum einen, wie eng sie sich orientiert – so ingenieös sie auch ist – an einem Begriff des originalen Kunstwerks, der sicher erst von der neuzeitlichen Kunstproduktion hervorgebracht worden ist. Zum anderen, daß er in der Tat nur die formalen notationalen Eigenschaften erfaßt, die für ein ‚Werk‘ konstitutiv sind. Jenseits der von ihr gezogenen Grenze herrscht die Fülle<sup>46)</sup> des Werks, beim Roman nicht anders als beim Bild. Es fragt

---

43) Dagegen würde man einen Satz oder eine andere Phrase nicht verstehen, wenn man auf dieser Ebene von hinten nach vorn lesen würde. Die Reihenfolge der Konstituenten ist das wichtigste formale Mittel, den Sinn des Gesagten bzw. Geschriebenen eindeutig klarzumachen. Für die logische Algebra einer K-Regel der Form  $A \rightarrow B + C + \dots + D$  gilt daher strikt die Nichtkommutativität und Nichtassoziativität der durch „+“ bezeichneten Verknüpfungsoperation:  $B + C \neq C + B$ ,  $(A + B) + C \neq A + (B + C)$ . Formale Äquivalente dazu gibt es weder für Texte oberhalb der Satzebene noch gar für Bilder.

44) Natürlich gibt es auch komplexe Kompositionen von Gemälden, etwa die Deckengemälde in Kirchen- oder anderen Gewölben. Aber diese Kompositionen folgen keiner Syntax im engeren Sinn.

45) Vgl. Goodman 1997.

46) Engl. repleteness.

sich nun, ob die unterschiedlichen notationalen Eigenschaften autographischer und allographischer Produktionen Auswirkungen auf den Charakter der Fülle der betreffenden Werke haben. Denn so sicher Wandrers Nachtlied auf der Wortebene syntaktisch vollkommen digital ist, so wenig kann man bezweifeln, daß nicht ein Buchstabe geändert werden könnte, ohne dieses Werk zu beschädigen.<sup>47)</sup>

Das Paradoxe an der Fülle eines Werks ist, daß sie mit wenig auskommen kann, und um so voller ist, je mehr diese Proportion getroffen ist. Betrachten wir die Kalligraphie „Enzo“ von Tani Kogetsu:



Sie erfüllt den zu füllenden Raum äußerst sparsam, und doch, gerade deswegen trägt sie alle Züge von Vollkommenheit an sich. Das Gewicht des Kreises<sup>48)</sup>, der Vollkommenheit symbolisiert, ist ausbalanciert durch Position und Größe der Zeichen und Siegelabdrücke auf der linken Seite im Rahmen der Leere des gesamten Blattes, und es ist gerade die äußerste Sparsamkeit des Umgangs mit

---

47) Während dieses Werk hier zweifellos nicht dadurch beschädigt würde, wenn zwei Zeilen weiter oben statt „Wandrers“ „Wanderers“ stünde.

48) *enzo*  $\approx$  Kreis.

diese Leere buchstäblich füllender Farbe, die hier zu dem Urteil nötigt, daß hier so wenig fehlt wie überflüssig ist.<sup>49)</sup>

Fülle ist somit ein relativer Begriff, über den das ästhetische Urteil entscheidet. Sprachliche Texte, selbst formalsprachliche, weisen sie qua ästhetische Produktionen ebenso auf wie Bilder, Plastiken oder Tanzperformanzen.<sup>50)</sup> Der kategoriale Unterschied zwischen Text und Bild liegt somit allgemein im Diagrammatischen der Schriftzeichen, die den Text bilden, und in der Syntax der propositionalen Textkonstituenten. An beiden Eigenschaften hängt der sogenannte allographische Charakter von in Schrift- oder Notationssystemen gefertigten Werken, seien diese nun künstlerischer oder wissenschaftlicher Art.<sup>51)</sup> Selbst komplexeste Werke wie die Homerischen Epen, der Pentateuch, ..., das Grimmsche Wörterbuch, die Partitur des „Rings der Nibelungen“, die letzte Ausgabe der Encyclopedia Britannica aus dem 20. Jahrhundert können als Kopien vervielfältigt werden, deren jede dem Original äquivalent sind, sofern irgendeine „zuverlässige“ Kopie einer autorisierten Ausgabe vorhanden ist. Denn jedes dieser Werke ist in einem Schrift oder Notationssystem verfasst, dessen logisch-syntaktische Eigenschaften dies ermöglichen.

Die beiden charakteristischen Sonderfälle in dieser kleinen Aufzählung sind nicht zufällig die historisch ältesten. Die Homerischen Epen sind als

---

49) Vgl. hierzu den Kommentar von Tani: „Wenn die Zen-Meister aufgefordert werden, etwas auszudrücken, was nicht ausgedrückt werden kann, zeichnen sie oft einen Kreis. Es ist nicht unbedingt ein vollkommener, runder Kreis, wie man ihn mit dem Zirkel macht – im Gegenteil ... Wie dem auch sei, das Wesentliche eines solchen Kreises ist der Ausdruck von sunyata (Leere), das bedeutet: kein Überfluß, kein Mangel.“ Tani und Shimano 1990, S. 24.

50) Ein mathematischer Beweis kann umständlich oder einfach sein, eine Beweisführung elegant usw.

51) Vgl. hierzu Goodman 1997, Kap. 3.

Schriften frühestens ins 8. Jahrhundert v. Chr. zu datieren, während ihre Textur oral komponierte und überlieferte Texte fixiert, die zweifellos Jahrhunderte älter sind.<sup>52)</sup> Ähnlich verhält es sich mit dem Pentateuch, dessen Redaktion nicht vor der Zeit des babylonischen Exils anzusetzen ist. In beiden Fällen handelt es sich um die „Festschreibung“ einer oder mehrerer Überlieferungstraditionen, die „Werke“ einer neuen Kategorie erzeugen: den ‚authentischen‘ Text. Er wird nicht – wie die späteren Beispiele – von identifizierbaren Autoren oder Autorengruppen erzeugt, bei denen Urheberschaft wie -recht der betreffenden Werke liegt, sondern von der Rezeption, die die betreffenden Texturen als authentische akzeptiert und Varianten verwirft.<sup>53)</sup>

Das Original – die Textur, der Authentizität zugesprochen wird – entsteht, kann erst entstehen, nachdem Schriftsysteme verfügbar sind, die einen bestimmten Text punktgenau, Wort für Wort und Morphem für Morphem, also syntaktisch eindeutig zu fixieren imstande sind. Für Sprachen mit komplexer Morphologie wie die indoeuropäischen oder semitischen, bedurfte es dazu Schriftverfahren, die über die Möglichkeiten verfügten, orale subsemantische Information entsprechend darzustellen. In Alphabetschriften ist dies grundsätzlich dadurch verbürgt, daß ihr System ein Analogon zum maximalen phonologischen Kontrast in der oralen Sprache ausgebildet hat: den Gegensatz von vokalischer und konsonantischer Artikulation. Mit bestimmten Zusatzinformationen, etwa Zeichen, die suprasegmentale Artikulationen wie die ‚Töne‘ des Chinesischen darzustellen imstande sind, läßt sich damit jede orale Sprache verschriften.

Dies scheint paradox, denn Schriftzeichen sind per se Diagramme.

---

52) Vgl. hierzu Latacz 2003. Die Datierung hängt damit zusammen, daß das ionische Alphabet sicher nicht vor dem 8. vorchristlichen Jahrhundert „fertig“ ist. Vgl. hierzu Carpenter 1968a und b und Heubeck 1979.

53) Vgl. die Debatte um die Echtheit der Dialoge und Briefe Platons, die heute weitgehend entschieden ist.

Andernfalls könnten sie qua Inskriptionen nicht Typen zugeordnet werden, und *jede* Schrift im nichtmetaphorischen Sinn – also als von Gesellschaften oder sozialen Gruppen oder Kasten verwendete Aufschreib- und Gedächtnissysteme – kann diese ihre Grundfunktionen nur erfüllen, wenn sie diese notationale Doppelstruktur aufweist. Man wird daher annehmen müssen, daß schon die Graphismen, die wir in den ältesten uns überlieferten, von uns als solche lesbaren Schriften antreffen und dort als Bilder ansprechen, in den ältesten Schichten der ägyptischen Schrift ebenso wie in denen der chinesischen, doch schon so gestaltet wurden, daß sie einer Parametrisierung unterlagen, einer Normierung von Format, Linienzug und -stärke, möglicherweise von Farbe usw.<sup>54)</sup>

Die Debatte Bild versus Schrift wie die Opposition von Original und Kopie ist somit, kulturhistorisch betrachtet, nur im Rahmen und Kontext von entwickelten Schriftkulturen zu führen, ja überhaupt denkbar. Die Opposition von Original und Kopie, der – notationstheoretisch betrachtet – kategorialer Rang zuzumessen ist, ist daher zweifellos ein historisch „spätes“ Phänomen.<sup>55)</sup>

Die Bedeutung des Konzepts von Original wird gerade im Vergleich von sprachlichem Text und Bild deutlich: Jeder Text, in dem etwas beschrieben, erzählt, definiert, erklärt wird usw., sei dies nun eine Gebrauchsanweisung, die Packungsbeilage zu einem Medikament, eine wissenschaftliche Abhandlung, ein Roman, ein Gesetzestext, ein Kommentar usw., jeder Text also, der mehr ist als eine pure alphabetische oder stochastische Aneinanderreihung von Wörtern, entwickelt seinen Sinn phrasenweise, indem auf der Satzebene Wörter gemäß den Regeln der betreffenden Sprache in Nominal-, Präpositional-, Adverbialphrasen

---

54) Jedes Diagramm beruht auf einer solchen Parametrisierung, die die signifikativen Dimensionen festlegt. Vgl. hierzu Stetter 2005.

55) Indizien dafür findet man zumindest in der musikalischen Komposition zuhauf in der noch im 18. Jahrhundert üblichen Praxis der sogenannten Parodie, ohne die etwa Bachs Werk nicht denkbar wäre.

usw. gruppiert und diese zu Verbalphrasen, d. h. eben zu Sätzen zusammengefaßt werden, und indem über diese Ebene hinausgehend Sätze zu Absätzen, diese dann zu Textabschnitten wie Kapiteln usw. angeordnet werden.

Nun hat jede Phrase eine minimale, jede zumindest de facto auch eine maximale Extension.<sup>56)</sup> Aus deren Beschaffenheit, die sich stets aus den Möglichkeiten ergibt, die die betreffenden Artikulationsschemata, also syntaktische Regeln eröffnen, ergeben sich mehrere Möglichkeiten, Redundanzen zu bilden: Indem man die Spielräume syntaktisch redundant dadurch „füllt“, daß man Konstituenten wiederholt, z. B. Attribute ineinander verschachtelt, indem man Textteile wörtlich wiederholt – *dieser dumme, dumme Fehler* – oder durch andere Möglichkeiten.

Allein dadurch, daß mit dem Kopf der betreffenden Phrase eine minimale Kontextstruktur „ausgelegt“ ist, weist somit jeder sprachliche Text ein bestimmtes Maß an Redundanz auf. Je regelmäßiger gebildet er ist, desto höher der betreffende Wert. Ein Bild dagegen kennt syntaktische Redundanz nicht, sofern es nicht nach einem bestimmten Artikulationsschema gebildet ist, welches die und die Elemente als notwendige Bedingung für seine formale Wohlgeformtheit fordern würde. Semantisch dürfte an der Darstellung einer Krönungsszene etwas fehlen, wäre der oder die zu Krönende aus der Darstellung „ausgespart“.<sup>57)</sup> Doch es gibt auch in der konservativsten Kunstauffassung keine Syntaxregel, die wie auch immer verlangen würde, daß beim Sujet X

---

56) Linguistisch nennt man diese die Projektion oder auch Entwicklung einer Phrase. Die maximale Projektion einer Nominalphrase etwa weist neben dem Kopf der Phrase, dem Nomen, \_\_N\_\_, ein Artikelwort (oder auch eine Artikelphrase: *ausgerechnet dieser* ...) auf, ART\_\_N\_\_, ein Rechtsattribut, also ART\_\_N+RATTR, und ein Linksattribut: ART+LATR+N+RATTR.

57) Nehmen wir z. B. an, das Bild sei an der betreffenden Stelle beschädigt, die Fläche provisorisch oder durch Zensur geschwärzt oder der Maler wollte zeigen, daß da eine Null gekrönt wurde o. ä.

an der Position Y ein Teil Z zu plazieren wäre. Bilder sind eben – wie oben schon beschrieben – ‚syntaktisch dicht‘. Ohne diese Eigenschaft könnte es die zumindest für die neuzeitliche europäische Kunst charakteristische Differenz von Original und Kopie nicht geben.

Doch ist andererseits diese Differenz nicht „nur“ Resultat einer historischen Entwicklung. Sie hat auch logisch kategorialen Rang: Jeder schriftliche Text ist ein Summegenstand, ein Ganzes, das aus Teilen besteht, die für sich wiederum Ganze eigenen Rechts sind. Dafür gibt es beim Bild – in modernem Sinn, wie man jetzt sagen muß – kein Analogon. Selbst das einfachste Bild Mondrians kann man sich nicht aus Rechtecken und Quadraten zusammengesetzt denken, obschon es möglich wäre, an seinem Modell ein Programm zu entwickeln, welches maschinell ähnliche „Bilder“ erzeugen würde. So wie man zweifellos maschinell „Monochrome“ herstellen könnte, die denen Kleins zum Verwechseln ähnlich sind.

Es gehört sicher mit zu den besonderen ästhetischen Qualitäten der oder mancher Produktionen Mondrians oder Kleins oder späterer ‚moderner‘ Künstler, daß sie solche imitatähnlichen Produktionen ermöglichen. Sie sind eben Produkte eines ‚technischen‘ Zeitalters, und sie exemplifizieren diese Eigenschaft auch. Genau dies macht sie zu den Originalen, die sie geworden sind, und zwar zu Originalen eines eigenen Typs: Die Monochrome Kleins bilden eine Klassen von Originalen, die nach exakt demselben Produktionsschema gefertigt sind, deren Farbton etwa technisch patentierbar ist. Vergleichbare Züge kann man im Werk Warhols und anderer zeitgenössischer Künstler entdecken.

Und doch gleicht das Ganze der Geschichte von Hase und Igel. Selbst wo die Kopie in der bildenden Kunst das Original erreicht, lacht ihr dieses schon entgegen – es sei denn, unsere Bild-Spiele würden qua Mutation ein neues erzeugen, in dem diese Differenz effektiv gegen Null gebracht ist. Solange dies aber nicht der Fall ist – und dies scheint ja offenbar nicht so zu sein – solange

bleiben Bild und sprachlicher Text Wesen verschiedener Art.

Literatur:

- Austin, John L. (1975): *How to Do Things with Words*. 2nd ed. Oxford: Peregrine Books. (Dt. [1979] *Zur Theorie der Sprechakte*. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam.)
- Bourdieu, Pierre (1984): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Dritte, durchgesehene Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. [Frz. Originaltitel: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris 1979: Les éditions de minuit]
- Carpenter, Rhys (1968 a [1933]): *Das Alter des griechischen Alphabets*. In: Gerhard Pfohl, Hg. (1968), S. 1–39.
- Ders. (1968 b [1938]): *The Greek Alphabet Again*. In: *American Journal of Archeology* 42, 1938, S. 58–69. Dt.: *Noch einmal das griechische Alphabet*, in: Gerhard Pfohl, Hg., 1968, S. 84–105.
- Gadamer, Hans-Georg (1965): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*.
- Goodman, Nelson (1967): *Languages of Art*. 2. Aufl., durch einen Nachtrag erweitert. Tübingen: Mohr.
- Goodman, Nelson (1988): *Tatsache, Fiktion, Voraussage*. Übers. von Hermann Vetter. Mit einem Vorwort von Hilary Putnam. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= stw 732)
- Ders. (1997): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Übersetzt von Bernd Philippi. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= stw 1304)
- Ders. (1989): *Re-repräsentierte Repräsentation*. In: Goodman und Elgin 1989, S. 162–175.
- Goodman, Nelson, und Elgin, Catherine Z. (1989): *Revisionen: Philosophie und*

- andere Künste und Wissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= stw 1050)
- Heubeck, Alfred (1979): Schrift. (= *Archaeologica Homerica. Die Denkmäler und das frühgriechische Epos*. Im Auftrage des Deutschen Archäologischen Instituts hg. von Friedrich Matz und Hans-Günther Buchholz. Bd. III, Kap. X.) Göttingen: Vandenh. & Rupr.
- Latacz, Joachim (2003): Troia und Homer. Der Weg zur Lösung eines alten Rätsels. München: Pieper.
- Naumann, Hans, Hg. (1973): Der moderne Strukturbegriff. Materialien zu seiner Entwicklung. Darmstadt: Wiss. Buchges. (= Wege der Forschung Bd. CLV)
- Martinet, André (1963): Grundzüge der Allgemeinen Sprachwissenschaft. 2. Aufl. Autorisierte, vom Verf. durchges. Übers. a. d. Französ. von Anna Fuchs, unter Mitarbeit von Hans Heinrich Lieb.
- Pfohl, Gerhard, Hg. (1968): Das Alphabet. Entstehung und Entwicklung der griechischen Schrift. Darmstadt: Wiss. Buchges. (= Wege der Forschung Bd. LXXXVIII).
- Scholz, Oliver R. [1998]: Was ist ein Bild? <http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/scholz.html>
- Ders. (2004): Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung. 2., vollständig überarbeitete Auflage. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Stetter, Christian (1997): Schrift und Sprache. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ders. (2004): Wilhelm von Humboldts Sprach-Philosophie und die moderne Linguistik. In: Wilhelm von Humboldt [2004]: Grundzüge des allgemeinen Sprachtypus. Hgg. Von Christian Stetter. Berlin: Philo. S. 9–32.
- Ders. (2005): Bild, Diagramm, Schrift. In: Grube, Gernot, Kogge, Werner, und

- Krämer, Sybille, Hgg. (2005): Schrift: Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München: Fink. S. 115–135.
- Ders. (2005): System und Performanz. Symboltheoretische Grundlagen von Medientheorie und Sprachwissenschaft. Weilerswist: Velbrück.
- Ders. (2007): Wilhelm von Humboldts „Grundzüge des allgemeinen Sprachtypus“ im Kontext seiner Philosophie der Sprache. In: Susanne Görlitzer und Jürgen Roth, Hgg. (2007): Wirklichkeitssinn und Allegorese. Festschrift für Hubert Ivo zum achtzigsten Geburtstag. Münster: Monsenstein & Vannerdat. S. 21–41.
- Ders. (2009): Die Logik der Linguistik. In: Angelika Linke und Helmuth Feilke, Hgg. (2009): Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt. Tübingen: Niemeyer. S. 51–76.
- Ders. (2010): Freund oder feund? Einige sprachphilosophische Konsequenzen aus Nelson Goodmans Analyse des Induktionsproblems. In: Stefan Tolksdorf und Holm Tetens, Hgg. (2010): In Sprachspiele verstrickt – oder: Wie man der Fliege den Ausweg zeigt. Verflechtungen von Wissen und Können. Berlin/New York: de Gruyter. S. 157–174.
- Tani, Kogetsu, und Shimano, Eido Tai, (1990): Zen Wort, Zen Schrift. Zürich und München: Theseus.