

JAN FLAMEND
Leuven

IM BANNE DER SPRACHE

Didérot hatte die lebenswerte Angewohnheit, theoretische Probleme mittels einer kleinen Erzählung zu veranschaulichen. Deshalb möchte ich diesem Text mit eine von seinen Parabeln voranschicken:

Ein Spanier oder ein Italiener, der besessen war von dem Verlangen, ein Porträt seiner Geliebten zu besitzen, das alle Künstler des Landes rühmen und nachahmen würden, wusste sich keinen Rat mehr. Seinem verzweifelten Verlangen konnte schliesslich nur folgendes Abhilfe schaffen: durch das geschriebene Wort eine möglichst ausführliche und genaue Beschreibung seiner Geliebten anzufertigen. Er fing damit an, die Proportionen des Kopfes richtig einzuschätzen, machte sich dann an die verschiedenen Dimensionen der Stirn, der Augen, der Nase, des Mundes, des Kinns, des Nackens, dann kam er auf jede Partie zurück und scheute keine Mühe, der Phantasie des Malers das Bild einzuprägen, das er selbst vor Augen hatte. Die Farben, die Formen, die Charakterzüge, alles stellte er einwandfrei dar, und je mehr er seine Beschreibung mit dem Antlitz der Geliebten verglich, desto gelungener fand er die Ähnlichkeit. Er meinte, dass es nötig wäre, die Beschreibung mit winzigen Details zu überladen, damit der Maler der eigenen Phantasie um so weniger den freien Zügel lassen konnte, und er liess nichts unerwähnt, sobald er annehmen konnte dass der Pinsel es auf dem Gemälde wiedergeben könnte. Als ihm nun seine Beschreibung ständig erschien, machte er davon hundert Kopien, und schickte diese an hundert Maler mit dem Auftrag, genauestens auf die Leinwand zu übertragen, was in Wort und Satz beschrieben war. Die Maler gingen an die Arbeit und nach einer bestimmten Zeit bekam unser Verliebter hundert Bilder, die alle eine grosse Ähnlichkeit mit der Beschreibung aufwiesen, jedoch kein einziges glich weder dem Andern, noch der Geliebten.

In dieser kleinen Erzählung wir auf eine etwas spielerische Art und Weise eines der zentralen Probleme aus der Kunstbetrachtung berührt. Die Moral der Geschichte ist nämlich die visuelle Vagheit von sprachlichen Beschreibungen, wie peinlich genau sie auch seien mögen. Worte wecken nicht die gleichen Bilder, die Visualisierung von sprachlichen Angaben ist ganz und gar nicht eindeutig, geschweige denn uniform. In diesem

Sinne hat das Wort grössere Unbestimmtheit, eine Ungebundenheit, eine vielfältige Einsetzbarkeit gegenüber dem Bild, das in seiner physisch-visueller Bestimmtheit eine einmalig festgelegte Gegebenheit ist. Das hat also zur Folge, dass das Bild nicht eindeutig beschrieben werden kann. Eine völlig exhaustive, äquivalente Beschreibung eines Gemäldes ist per definitionem nicht möglich da es doch einen wesentlichen Unterschied gibt zwischen Wort und Bild, jedes hat seine eigene Daseinsform, seine eigene Gesetzmässigkeit, usw. Eine lückerlos sich deckende Übereinstimmung zwischen Sprachzeichen und Malzeichen ist folglich im Ansatz schon unmöglich. Wenn ein Gemälde in Worten, in einer erschöpfenden Beschreibung vollkommen erfasst werden könnte, würde es seine einmalige Daseinsberechtigung verlieren; es wäre überflüssig. Und trotzdem ist das Wort das einzige Mittel über ein Bild zu reden, wie unzulänglich und frustrierend es auch erscheinen möge. Wie angestrengt sich eine sprachliche Beschreibung auch bemüht, sich dem Bild anzunähern, es zu umkreisen, immer bleibt eine nicht übertragbare Rest. Bei der Übertragung von einem Medium ins andere geht unvermeidlich eine Anzahl von Aspekten verloren: die Unmittelbarkeit der Farb- und Linienführung eines Bildes, die massive Räumlichkeit einer Skulptur können einfach nicht wiedergegeben werden durch die symbolische Klangordnung, die Sprache heisst. Im besten Falle wird diese Reduktion kompensiert „durch jene Mittel die der anderen Kunst fehlen: Bewegung, Klanggestalt, das die Phantasie erregende Wort“¹. Die unentrinnbare Meditation der Sprache in unserem Umgang mit Kunst scheint also eine Reihe von Problemen zu erzeugen. Unsere Anschauung ist keine reine Anschauung, unsere Blick auf, unsere Ansicht über ein Gemälde ist total umgeben, vorbereitet, bestimmt von sprachlichen Elementen wie Titel, Namen, Broschüren, Biographien, Kunstkritik usw. Und was mehr ist: Sprache hat eine strategische Position zwischen den Künsten inne, sie alle benutzen die Sprache, es scheint immer schwieriger, sich ein System von Sachen und Bildern zu vergegenwärtigen, dessen Bedeutungen unabhängig von der Sprache bestehen könnten. Um die Bedeutung eines Elements zu unterscheiden, wird man unvermeidlich seine Zuflucht zu den Untersuchungen der Sprache nehmen müssen: es ist nur Bedeutung da, insofern sie genannt wird, und die Welt der Bedeutungen ist keine andere, als die Welt der Sprache. Bedeutung ist erst Bedeutung, wird erst in der Thematisierung derselben im wörtlichen Ausdruck: im Nennen, expliziert.

Dieser expansive Gedanke vom Vorrang der Sprache als eines modellierenden Systems ist einer der philosophischen Glaubenssätze geworden in der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts. Der Ansatz dazu wurde durch den Strukturalismus von de Saussure geschaffen, eine Sprachtheorie welche

¹ G. Kranz, *Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Paderborn 1973, S. 63.

seit den fünfziger Jahren eine Wucherung von 'signifiants' und 'signifiés' verursachte, eine Terminologie die allmählich auf alles anwendbar sein würde. Ein anderer Nährboden der Sprachhypertrophie ist die linguistische Relativitätshypothese von Sapir und Whorf, welche einerseits die bestimmende Wirkung der Kultur auf das Sprachsystem voraussetzt (die Eskimos haben mehr Wörter für Schnee als wir) und andererseits den Einfluss der Sprache auf kognitive Prozesse im Individuum. Die grammatischen Kategorien wären bestimmend für die psychische Konstellation eines Einzelnen, einer Gruppe, eines Volkes. So verbindet Hoijer die Absenz von Subjekt — Prädikat — Strukturen in der Sprache der Navahos mit der Passivität und der Schicksalsidee, die ein Kennzeichen dieser Gruppe sind. In der Navahosprache wird ja kein deutlicher Unterschied gemacht zwischen der handelnden Person, der Handlung selbst, und dem Objekt der Handlung. Die Handlung geschieht an der Person, sie ist nur mit einbezogen, sie initiiert die Handlung nicht². Der westliche Imperialismus wäre der Subjekt—Verbum—Objekt—Struktur zu verdanken, die bestimmend ist für die westlichen Sprachen und das westliche Handeln.

Noch von einer ganz andern Seite wurde denn auch die Bedeutung der Sprache betont, nämlich im ontologischen Etimologisieren von Heidegger, nach dem es die „Sprache ist die spricht“. Die in den Wörtern eingeschlossenen Bedeutungen erhalten eine Erklärung von den besprochenen oder benannten Phänomenen. Diese Idee vom Angebot an Bedeutungen seitens der Sprache, von den unvermuteten Zusammenhängen welche durch die Ordnung der Rede zugebracht werden, hat vor allen Dingen bei den französischen Strukturalisten Schule gemacht. Auch das Werk vom russischen Semiotiker Yuri Lotman wird gekennzeichnet durch eine solche Sprachhegemonie. Der Schlüsselbegriff seiner breit ausladenden Kulturtypologie ist der eines „sekundär modellierendes Systems“. Das primär modellierende System ist, in Nachfolge der Sapir — Whorf — Hypothese, die natürliche Sprache die die Welt für uns ordnet, die unseren Blick auf die Welt bestimmt. Auf der zweiten Stufe werden dann kulturelle Gegebenheiten auf die Sprache gepfropft, um die Welt und unsere Blick auf sie in intensivierter Form zu ordnen. Kulturelle, strukturierte Errungenschaften wie Malerei, Architektur, Pantomime oder Literatur, nennt Lotman sekundär modellierende Systeme. Jedes kulturelle System ist also auf der Grundlage der Sprache organisiert. Nun kann man tatsächlich mit vollem Recht sagen, dass Literatur ein supralinguales System ist, ein System das effektiv auf der natürlichen Sprache basiert ist, und sich dieser auf eine ganz eigene intensivierte Art bedient. Die Sprachlichkeit der bildenden Kunst jedoch ist nur eine analogische, eine metaphorische, es ist nur die Organisationsart von Selektion und

² H. Hoijer, *The Sapir-Whorf hypothesis*, [in:] H. Hoijer, *in culture*. Chicago, S. 92—105.

Kombination, welche eine bestimmte Übereinstimmung aufweist. Lotmans spekulative Grundlage ist also eher lyrisch als logisch fundiert. Bei allen diesen Sprachzuständen kann man den Ausruf von John Passmore nur allzu gut begreifen:

The gross over-extension of the concept of 'language' and 'grammar' is one of the principal sources of intellectual confusion characteristic of our age³.

Diese Reserven tun der Tatsache keinen Abbruch, dass Sprache eine wesentliche Rolle hat in der Kultur: es gibt nur Bedeutung, man gibt sich nur Rechenschaft davon, wenn sie gesagt wird. Der Name, das Wort festigen das Flüchtige, umkreisen es, machen es begriffsmässig und brauchbar.

Und so sind wir wieder bei Diderot angelangt: unserem Umgang mit Bildern ist unentrinnbar die Zwangsjacke der Sprache angelegt. Eine Anzahl französischen Kritiker geht hierin so weit, dass sie die visuelle Evidenz der Vorstellung disqualifizieren, zugunsten der sprachlichen Explizierbarkeit derselben. Ein Bild hat nur Bedeutung, insofern es in sprachliche Kategorien untergebracht werden kann. Man könnte sagen, dass die Bedeutung eines Gemäldes in es gelegt, investiert wird durch die Sprache allein. Die Aktualisierung der Bedeutung einer bildlichen Vorstellung kommt zustande in der Sprache und nach den lexikalischen und grammatischen Kategorien der Sprache. Während die Beschreibung oder das Nennen von Linien und Farben eine hoffnungslos umständliche und vergebliche Beschäftigung ist, können hingegen die in Linien und Farben konstituierten Figuren wohl einer Benennung zugänglich sein, und zwar in dem Grade als „les figures ne sont réparables, récurrentes et combinables que dans la mesure où elles sont nommées, où elles ont un équivalent linguistique immédiat“⁴. Mit andren Worten, man sieht eine 'Figur' nur wenn sie genannt wird. Auch Panofsky's klassische Interpretationsmethode ist basiert auf diesem logozentrischen Prinzip. Die prä-ikonographische Schicht seines dreiteiligen Interpretationssystems besteht hierin, dass man auf der Grundlage einer praktischen Kenntnis Figuren erkennt und klassifiziert, dazu klebt man sozusagen die geläufige Benennung auf die Figur, mit dem Namen ergreift man die Figur. Die ikonographische Schicht besteht dann in der Verdeutlichung der literarischen oder biblischen Motive oder Themen. Auf der Grundlage der Vertrautheit mit literarischen oder piktoralen Vorstellungsarten kann man feststellen, wie in diesem oder jenem Bild die Geschichte von Salome und Johannes der Täufer oder von Ikaros und Daedalos nach dieser Tradition gestaltet wurde. Interpretieren ist das Nennen einer Anekdote, das

³ J. Passmore, *History of Art and History of Literature*. A commentary, [in:] *New Literary History*, 3, 1972, S. 572—588; Hier S. 580.

⁴ M. Rio, *Le dit et le vu*, "Communications", 29, 1978, S. 5—13; Hier S. 8.

Beschreiben der Gestaltung eines Motivs, das Festlegen auf Nacherzählbare Gegebenheiten. Auf ikonologischem Niveau schliesslich wird die „reine Ansichtbarkeit“ der Bilder — wenn es diese übrigens überhaupt als reine visuelle Gegebenheit gibt — reduziert auf solche Abstrakta wie Zeitgeist, transzendierenden Wesenssinn, hinterliegende, endgültige Bedeutung, welche die Vorstellung zu dieser Form geführt hat⁵. Die Sprache hat die unvermeidliche zentrale Position der Tatsache zu verdanken, dass es ausser der Sprache kein einziges Zeichensystem gibt, das über ein eingebautes Metasystem verfügt, das auf sich selbst reflektieren kann, das in eigenen Worten über sich selbst reden kann. Keine einzige Dissertation über Farbe, Musik, Skulptur wird in Farbe, Ton oder Stein formuliert. Jedes 'stumme', nicht-sprachliche System muss die natürliche Sprache benutzen, wenn es über sich selbst reflektiert, wenn Aussprachen auf Metaniveau zu tun sind. Das Ausdrücken dieser 'unmüden' Künste im essentiell fremden Medium der Sprache bringt, wie gesagt, Beschränkungen mit sich, wie Verlust von unmittelbarer Sinnerfülltheit und erfassbarer Räumlichkeit. Gleichzeitig aber ist ein Angebot von Bedeutungen vorhanden, welche im diskursiven Verlauf vielfältig zum Erscheinen kommen, wie die Metaphoriesierungs- und Metonymisierungsprozesse, wodurch aus der immanenten Dynamik des Sprachsystems unvermutete Zusammenhänge und Bedeutungen angebracht werden. Und in der Beschreibung eines Bildes werden diese Prozesse und die sprachlichen Kategorien die bildliche Vorstellung strukturieren. Das Bild wird angesehen als ein Bedeutung produzierendes Netz, dessen generierende Systematik sprachlich nachgezeichnet werden kann, formale Elemente werden zu einer vieldeutigen Sinnzusammenhang semantisiert; das Bild ist ein Agglomerat von verschiedenen Kontexten und von einer Vielheit an Sinn und Bedeutung, seine spezifische Generierung, seine Interaktionen und Implikationen bestimmen letzten Endes die Bedeutung des Werks. Selbstverständlich gibt es die eigentliche Bedeutung nicht, es handelt sich hier um einen wesentlich polysemischen, virtuell endlosen Prozess. Mit fundamentalen semantischen Kategorien kann der Bedeutung herstellende Prozess abgesteckt werden. Daher wird dann die Bedeutung als ein Phänomen betrachtet, das aus der diskreten Opposition und Interaktion zwischen Semen, kontextuellen Semen, Klassen und Isotopen hervorgeht. Man spricht denn auch von einer 'lecture' der 'lexies', welche die Grundlage der pikturalen Vorstellungen bilden. Dann wird das Bild zum Text:

il devient dès lors texte sur lequel se déposent les lectures successives qui en déplacent les éléments, en modifient les rapports, créent des zones d'in-

⁵ E. Panofsky, *An Introduction to the Study of Renaissance Art*, [in:] E. Panofsky, *Meaning in the Visual Art*. Hammondswoth 1955, S. 51—81.

tense visibilité et d'autres aveugles et blanches font apparaître ou effacent tel élément sans sa relation aux autres et dans sa poids à eux par rapport à eux⁶.

Das wird von Julia Kristeva nah weiter überspitzt: der 'Discours' produziert das System der Vorstellung, die zum Derivat der 'Discours' wird. Die pikturale Vorstellung wird dem expansiven Pantextualismus oder der Intertextualität einverleibt. Durch dieses 'devenir texte' der Vorstellung, durch dieses Reduziert-werden zum oder Getragen-werden vom, oder Eingegliedert-werden in die Rede, ist das Bild nicht mehr eine reale Gegebenheit, die eine Quasi-analogie aufweist mit der empirischen Wirklichkeit, sondern wird zu

un simulane-entre-le-monde-et-le-langage, sur lequel s'appuie toute une constellation de textes qui se recourent et s'adjoignent en une lecture dudit tableau, lecture qui n'est j'amaï achevée. Ce qu'on cru être une simple représentation s'avère être destruction de la structure représentée dans le jeu infini des correlations du langage⁷.

Intertextualität im literarischen Sinne besagt, dass jeder Text in einem Rahmen anderer Texte eingliedert ist, und dass er hieraus seine eigene Bedeutung bekommt. Der Text ist keine ursprüngliche Gegebenheit, er befindet sich aber auf dem Schnittpunkt von soviel anderen Texten, deren erneute Lektüre, Akzentuierung, Verdichtung, Verschiebung und Vertiefung er gleichzeitig ist. Wie Jacq. Vogelaar es mal umschrieben hat:

Im Moment, wo du schreibst, trieft aus deiner Feder der Extrakt von allem, was du jemals an Buchstaben und mit Bedeutung Überzogenem gelesen hat, von allem was je geschrieben wurde, von allen Vorschriften, von allem was je in den Nürnberger Trichter von Kopf denn du hast, gegossen wurde.

Gerrit Komrij sagt es ziemlich knapp: „Schreiben ist Diebstahl von Dieben“. Jeder Text ist das wiederkauen von vorangegangenen (und künftigen) Texten.

T. S. Eliot überfüllt seine Werke mit Textfetzen von und Anspielungen auf Baudelaire, Dante, Wagner, Frazer usw., was dann wiederum ein Ausgangspunkt ist für weitere Entlehnung z.B. von Martinus Nijhoff. Dieses Prinzip ist auch für die Malerei fundamental. Magritte z.B. malt in *Le tout fait* auf dem Rücken des Mannes die *Prima Vera* von Botticelli nach. Im Gesichtspunkt des Pantextualismus ist intersystemische Intertextualität eine evidente Gegebenheit. Ein Beispiel pikturaliterarischer Intertextualität ist bei Dostojewski zu finden, in seinem Werk *Der Idiot* nämlich, wo das Bild von Holbein *Der tote Christus*

⁶ L. Marin, *La description de l'image*, "Communications", 15, 1970, S. 186–209; Hier S. 194.

⁷ J. Kristeva, *Le langage, cet inconnu. Initiation à la linguistique*, Paris 1981, S. 309.

eine wichtige thematische Rolle spielt; die ganze Ikonographie, das Erkennen von literarischen Motiven und die Art der Darstellung, beruht auf dem Prinzip der literarisch-pikturalen Intertextualität. Als Beispiel literarisch-kinematographischer Intertextualität kann man Visconti's *Tod in Venedig* nach Thomas Mann anführen, und als Beispiel von piktural-kinematographischer Intertextualität möge man an das hübsche nackte Mädchen denken, das im Film von Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad* die Treppe herunterkommt. Das ist deutlich eine Hommage an das Bild von Duschamp *Nu descendant l'escalier*. Und so könnte man endlos weiter gehen.

Dank der mitunter lyrischen Dehnbarkeit des Begriffs Text ist alles Text. Das Textgeschehen ist wie ein Webstuhl, in dem jede Bedeutung in andere Bedeutungen eingewoben wird, der Text ist ein Bedeutungsnoten, der nach verschiedenen kulturellen Ordnungen und Kodizes verweist. Das Ganze der Kodizes, die die Kultur ausmachen, ist im vergleichbarer Weise zu einer Textur verwoben, literarische, plastische, musikalische, politische, wissenschaftliche, religiöse, bildliche usw. Texte sind wie unentwirrbar verflochtene Fäden, ineinander verwoben zum Gewebe, das 'das Buch der Kultur' ist.

Und nun mal ganz anderes. Susan Sontag plädierte in ihrem übrigens nicht ganz unrethorischen, polemischen Essay *Against Interpretation* für 'erotics of art' anstatt 'hermeneutics of art'. Sie sieht den reduktionistischen Griff der Interpretationswut, die das Kunstwerk auf nennbare Begriffe reduziert, als die Rache und das Ressentiment eines ebenso verstockten wie frustrierten Rationalismus gegen die Emotion, gegen das pulsierende Leben. Ihrer Ansicht nach sah sich die Kunst genötigt, sich der sterilisierenden Trockenlegung des Interpretierenden Wortes zu entziehen. Diese Flucht vor dem Wort und der Zwangsjacken des Nennens ist ein wichtiger Katalysator gewesen für das Entstehen der abstrakten Kunst. Die nonfigurative Kunst stellt im Prinzip nichts dar, das erkennbar oder genannt wäre und entkommt also dem Wort. Nun ist es gerade wegen dieses befremdlichen Mangels an linguistischen Äquivalenzen, der diese Kunst so ungreifbar macht — und hier liegt die Ironie des Paradoxes — dass offensichtlich eine begleitende Kommentarliteratur notwendig wurde, die angibt, worum es sich tatsächlich handelt. Mondriaan, Klee und Kandinsky haben ausge dehnte Kommentare zu ihren Bildern geschrieben, und diese Schriften wurden zu einem dermaßen wichtigen und letzten Endes unentbehrlichen Teil dieses Kunstgeschehens, dass diese Kunst sich manifestiert "im Doppelten von Konzeption und Erscheinung"⁸, in

⁸ W. M. Faust, *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst im Ende der Kunst*, München 1977, S. 117.

einem quasi-simultanen, reziprok komplementierenden verbalen und visuellen Strom. Diese Texte behandeln Kunstauffassungen, die den Werken zugrunde liegen, sowie den Legitimation von dergleichen Arbeiten und von Kunst überhaupt. Die Sprache hat offenbar auch hier wieder den Prozess gewonnen. Das Sprechen über Kunst, das Reflektieren darauf, kann ihre Produktion selbst überflügeln; manche Künstler haben mehr Interesse für die Untersuchung nach Charakter und Existenzart der Kunst als für die Erschaffung von Kunstwerken. Die Analyse von Kunst ersetzt das effektive Produzieren von Kunst. Durch die Proliferation des Kunstgeschehens wird das Schreiben über Kunst — leistungswise — Kunst. Die Zentrale Frage dieser Lingualisierungsbewegung ist — vielleicht — : was heisst Kunst. Und dies ist Kunst.

Vor allen Dingen in der Konzeptualkunst ersetzt die Sprache das Kunstwerk. Durch die Reduktion des Objektmässigen, durch den Verlust des Handwerklichen, und die Stellungnahme des Künstlers im Medium wird das Kunstwerk nun festgelegt in Texten, Diagrammen und sonstigen Dokumentationsmaterial, Texte, die Projekte beschreiben, welche ausgeführt werden könnten. Der Vollzug des Werkes geschieht in der autonomen Vorstellung des Beschauers, der nicht länger passive Verbraucher ist, sondern ein vollwertiges Glied im Kunstgeschehen. Er hat das letzte Wort. Dieses wird überspitzt in sich selbst auflösenden Betätigungen wie folgenden: die Geschichte des Machens, der Wahrnehmung dieses Machens, der Konkretisierung durch die Wahrnehmung, wird in einen Gemälde Rahmen eingeschrieben... um sich selbst überflüssig zu machen. Eine gleichartige performative Stellungnahme in bezug auf die Kunstproduktion, dadurch dass man etwas zur Kunst proklamiert, liegt dem 'ready made' zugrunde. Das Prinzip vom ready made ist, dass jeder Gegenstand aus der Wirklichkeit genommen werden kann, auf einen Sockel gestellt und dadurch zum Kunstobjekt gemacht wird. Die Tat des Entnehmens aus der gewohnten Umgebung und des Anbringens in die Sphäre der Kunst im Museum, vollzieht sich dadurch, dass man den Gegenstand mit dem Prädikat (oder Attribut) Kunst ausstattet. Und Er sagte, Dies ist Kunst und es wurde Kunst. So entledigte Marcel Duchamps ein Flaschengestell seiner ursprünglichen Gebrauchsfunktion, brachte es ins Museum und die Tat wurde Kunst. Das geht noch weiter, und hier kann man an das Paradigma der Sprachobsession im 'Ready Made Konzept' anschliessen: die Tat des Integrierens eines Gebrauchsgegenstands wird durch deren sprachliche Registrierung ersetzt, sozusagen als Rezept. Zum Beispiel:

Acheter une
pince à nez
comme Ready Made

Und diese verbalen Substituierungen werden zur Poesie, z. B. dieses 'Assemblage' — gedicht von K. Schippers:

Das erste Kunstwerk aus Sprache
für die Sammlung Peggy Cupperheim

Briefmarken, Zigarettenbändchen, Steine,
Muscheln, Flaschchen, Streichholzmarken
Münzen, Sportbildchen und Zuckertütchen,
zappeln in der Sprache kraftlos
wegen ihrer sonst so deutlichen Identität
aber entfliehen hier nicht
einem anderen Ganzen:
einem Punkt hinter dem Text
und die Wörtersammlung
ist komplett.

Dieses Gedicht gibt sich als poetisches Pendant zur kumulativen Kunst oder zu Assemblage-Kunstwerken von Leuten wie Daniel Spoerri und Arman. Der ausdrückliche Paralelismus mit dem Werk oder vielmehr mit der Tätigkeit dieser bildenden Künstler wird schon im Titel deutlich: der betreffende Text wird angemeldet als Kunstwerk aus Sprache (nicht in Sprache, sondern aus Sprache, wie aus Stein, aus Holz), das als solches den Picassos, den Dalis, den Brancusis, der Miros usw. zugefügt werden kann, in der sich zur Zeit in Venedig befindlichen so berühmten Sammlung von weiland Peggy Guggenheim. In der ersten drei Versen finden wir eine Nomenklatur von konkreten, greifbaren, alltäglichen, trivialen Gegenständen aus der Wirklichkeit, welche als eine Assemblage ohne notwendige Zusammenhang vereint sind, und die der Leser sozusagen vor sich ausgelegt sieht. Der Leser, der bei der Lektüre von Poesie daran gewöhnt ist, mit den seelichen Stimmungen der Geliebten oder mit den Genitalien des Dichters, oder mit der Trauerigkeit der Welt konfrontiert zu werden, wird hier in seinen normalen Erwartungen getäuscht, er fragt sich unwillkürlich, ob diese Dinge nun (noch) Poesie sind. Gleichartige Bedenken macht sich der Dichter in den Versen 4 und 5, hier werden Fragen gestellt in Bezug auf den Verfremdungseffekt, wo doch diese Gegenstände sich im Gedicht befinden wie ein Fisch auf dem Trockenen. Die Sachen, die durch ihren Namen ihrer Dinglichkeit, ihrer greifbarer Referenz entledigt sind, gehören nicht in der Sprache, in dem Gedicht. Der Unterschied, die Tatsache, dass der Namen und das Benannte einer ganz anderen Ordnung angehören, wird hier poetikal thematisiert. Aus Versen 6 und 7 wird dann deutlich, dass die visuelle, referentielle Ordnung endgültig verloren ist, und dass die Dinge (der ätherischen Existenz in) der symbolischen Ordnung der Sprache ausgeliefert sind. Der Dichter empfindet mit Resignation, dass sein 'erstes Kunstwerk aus Sprache' nur ein Text, eine Sammlung von Wörtern ist, aber ein Stolz bleibt ihm dabei, da er es geschafft hat, ein abgeschlossenes, ein in sich geschlossenes Ganzes zu realisieren. In diesem Gedicht wird, analog zu einem plastischen

Prozess und im subtilen Spielt mit Wort und Ding, die bidende (Un) Fähigkeit der Sprache zu einem Gedicht thematisiert. Es ist deshalb eine Reflexion über seine eigene quasi-visuelle Existenzart.

W CZARACH JĘZYKA

STRESZCZENIE

W rozprawie tej został poruszony problemowy stosunek pomiędzy słowem i obrazem, co oznacza m.in. wizualną chwiejność opisów językowych. Słowo ma większą nieokreśloność, różnorodność w ustaleniu rzeczy w porównaniu z obrazem, który w swej fizyczno-wzrokowej treści jest jednorazowo ustalony. Słowo jest jednak jedynym sposobem mówienia o obrazie, jakkolwiek mogłoby się to wydawać dla niego niedostępne. Bezpośredniość danych w obrazie barw i linii, masywność przestrzeni w rzeźbie nie mogą być przekazane symbolicznym uporządkowaniem dźwięków zwanym językiem. Ale istnieje nieunikniona ingerencja języka w naszym stosunku do sztuki: język ma strategiczną pozycję pomiędzy sztukami „od wewnątrz”; wydaje się coraz trudniejszą rzeczą uprzytomnienie sobie systemu rzeczy i obrazów, których znaczenia mogłyby powstać niezależnie od języka. Ekspansywna ta myśl o czołowej randze języka jako systemu modelującego stała się w drugiej połowie tego stulecia jednym z filozoficznych artykułów wiary. Zarodki tego poglądu znajdują się u Saussure'a, w lingwistycznej hipotezie relatywności Sapira i Whorfa, a ostatnio w ontologicznych etymologizacjach Heideggera. Także lingwistyczne dzieło rosyjskiego semantyka, Juri Lotmana, naznaczone zostało taką hegemonią języka. Lotman nazywa takie kulturowe, ustrukturyowane dziedziny osiągnięć, jak malarstwo, architektura, pantomima, literatura, wtórnie modelującymi systemami, których bazą jest język — język naturalny jest prymarnym modelującym systemem, który dla nas porządkuje świat, przeznacza go do naszego spojrzenia. Pewna ilość francuskich autorów idzie w tym tak daleko, że aż dyskwalifikuje wizualną oczywistość malarskiego przedstawienia na rzecz jego językowego przedstawienia. Aktualizacja znaczenia przedstawionego w obrazie przedmiotu dokonuje się w języku, w językowych leksykalnych i gramatycznych kategoriach języka. Język zawdzięcza swoją niewątpliwie centralną pozycję faktowi, że poza językiem nie istnieje żaden system znakowy, który by dysponował wbudowanym metasystemem. Równocześnie wchodzi w języku w grę oferta znaczeń, które w dyskursywnym przebiegu rozmaicie się ujawniają, jak w procesach metaforyzacji i metonimizacji — dzięki czemu z immanentnej dynamiki systemu językowego poczynają się wyłaniać i kształtować niespodziewane powiązania i znaczenia. I obraz staje się tekstem — dzięki czemu piktoralne przedstawienie wcielone zostaje do ekspansywnej pansystemowości albo międzytekstowości. Utekstowienie jest jak tkackie krosno, w którym każde znaczenie utkane jest w znaczeniu innym; tekst jest węzłem znaczeń, który odsyła do znaczeń różnych — według różnych porządków i kodycyliów kulturowych. Ogół kodycyliów, które kształtują kulturę jest w podobny sposób porównywalny do tekstury — literackie, plastyczne, muzyczne, religijne, naukowe itd. teksty są jak splecione ze sobą, a oporne spleciani, nici, wpojone jedna w drugą w tkaninie, która jest „księgą kultury”.