

## Linguistic und Pictorial Turn

# Alle Macht den Zeichen. Von der Semiotik zum Poststrukturalismus

Prof. Dr. Regine Prange  
Kunstgeschichtliches Institut  
Goethe-Universität Frankfurt a. M.  
[r.prange@kunst.uni-frankfurt.de](mailto:r.prange@kunst.uni-frankfurt.de)

# Alle Macht den Zeichen. Von der Semiotik zum Poststrukturalismus

Regine Prange

Der *linguistic turn*, schon im frühen 20. Jahrhundert angebahnt, hat durch seine strukturalistisch-semiotischen Analysemethoden seit den 1960er Jahren einen Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften herbeigeführt, der sich, ausgehend von Frankreich, auch in der deutschsprachigen Kunstgeschichte in prominenten Positionen explizit wie implizit manifestiert. Die poststrukturalistische Entgrenzung der semiotischen Methodik hat die klassische Hermeneutik und ihr historisch-kritisches Verfahren radikal in Frage gestellt. Darzulegen sind hier Grundlinien und Probleme dieser bis in die Gegenwart wirkenden Entwicklung.

## Grundlagen: Saussure, Peirce, Morris

Der Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure widersprach in seinem 1916 von Schülern herausgegebenen *Cours de linguistique générale* der Auffassung, dass die Sprache ein System von Bezeichnungen für feststehende Bedeutungen sei, und führte das Konzept des Sprachzeichens als einer ‚arbiträren‘ Einheit von Lautzeichen und Vorstellungsbild ein. Die Beziehung zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat ist demnach nicht als sprachlicher Zugriff auf eine außersprachliche Wesenheit zu verstehen, sondern als eine auf Konvention beruhende subjektive Verknüpfungsleistung. Bedeutung entsteht, wenn die Klänge der gesprochenen Sprache (*parole*) in Beziehung gesetzt werden zum System der Sprache (*langue*). Durch Ähnlichkeit und Differenz gegenüber anderen Elementen des Systems Sprache wird es dem Adressaten einer Botschaft möglich, diese zu entschlüsseln.

Der zweite Protagonist der Semiotik ist der amerikanische Logiker Charles Sanders Peirce, dessen

Zeichenmodell nicht wie das Saussures binär, sondern dreigliedrig angelegt ist (Kloesel/Pape 2000). Als dritten Aspekt neben dem Zeichen und dem bezeichneten Objekt (*denotatum*) führt Peirce den Prozess der Rezeption ein, den er Interpretant nennt. Er unterscheidet ferner drei grundsätzliche Arten von Zeichen: Ikonen, die dem Objekt ähneln (wie Porträts oder Landkarten), Indices, die substanziiell auf das Denotatum verweisen bzw. kausal aus ihm ableitbar sind wie Fußabdrücke im Sand, Wegweiser oder das Pfeifen eines Zugs, und schließlich Symbole, deren Bedeutung auf festen Konventionen basieren wie Flaggen, Verkehrszeichen, Notenschrift oder Sprachzeichen. Alle Zeichen funktionieren nach Peirce jeweils innerhalb eines bestimmten Kontextes (*ground*), der abhängig von der Gattung der Zeichen etwa durch Gesetze, die Grammatik oder Etikette bestimmt ist. Peirce hat auch, was in letzteren Bestimmungen zum Ausdruck kommt, den Pragmatismus begründet.

Peirces Modell, das die Sprache nur als eines von vielen menschlichen Zeichensystemen versteht, hat sich für die Übertragung auf kunst- und kulturgeschichtliche Forschungen besonders angeboten und wird Saussures Konzept heute vielfach vorgezogen (z. B. Nöth 2005, Wyss 2006). Sein aktives Verständnis des Interpretanten als einer neuen, vom Zeichenempfänger generierten und insofern unabschließbaren Zeichenproduktion sollte für den Poststrukturalismus von größter Bedeutung sein. Aber auch Saussures binäres Modell eröffnete die Verflüssigung der Semiose in Derridas Modell der *différance*.

Weder Saussure noch Peirce haben sich ausführlicher zum Thema Kunst geäußert; an späteren Versuchen, einen Zeichencharakter des Kunstwerks bzw.

des Bildes nachzuweisen und zu diesem Zweck die vorliegenden semiotischen Theorien zu erweitern, hat es freilich nicht gefehlt. Charles W. Morris hat bereits 1939, also im selben Jahr, in dem Panofsky sein revidiertes Ikonologiemodell vorlegte, den Aufsatz „*Aesthetics and the Theory of Signs*“ veröffentlicht. Der von Morris zum Einsatz gebrachte Kunstbegriff ist am Pragmatismus des Peirce-Schülers John Dewey orientiert, der die Kunst als ein Mittel zur Erfahrung deutete (*Art as experience*, 1934), ausgehend von der anthropologischen Grundannahme, dass die künstlerische Produktion und die analog zu ihr verstandene Kunstbetrachtung in einer Hemmung des Handlungsvollzuges wurzeln. Verkürzt gesagt, ist Kunst demnach eine Ersatzhandlung, die es den Individuen erlaubt, ihren Interessen im Schutzraum der ästhetischen Erfahrung nachzugehen.

### Selbstreferenz des ästhetischen Zeichens

Morris betont auf dieser Grundlage den Wert des Kunstwerks als Besonderheit seines Zeichencharakters. Das spezifische Moment der Kunsterfahrung sei, so Morris, darin zu sehen, dass „das Bezeichnete in dem Werk selbst verkörpert zu sein“ scheine (Morris 1972, 98), die Bedeutung sich also nicht, wie bei einem Verkehrszeichen, vom Zeichenträger ablösen lässt. Diese Immanenz des Kunstwerks ist es, die seine Komplexität ausmacht. Morris postuliert auch die grundsätzliche Möglichkeit eines Zeichens ohne Denotat. Ein Pfeifgeräusch, das auf das Nahen eines Zuges zurückgeführt werde, habe ein Designat, unabhängig davon, ob ein Zug kommt oder nicht. Im letzteren Fall „designiert der vernommene Laut, aber er denotiert nicht“ (Morris 1972, 93).

Morris diene das Exempel dazu, auch abstrakte Kunst dem Zeichenbegriff subsumieren zu können. Da allein entscheidend ist, dass der Zeichenempfänger ein Vorstellungsbild entwickelt – ob dieses nun zutrifft oder nicht –, kann er erklären: „Von der Zeichentheorie aus gesehen ist abstrakte Kunst lediglich ein Beispiel für Zeichen von großer Allgemeinheit.“ (Morris 1972, 103)

Erwin Panofsky, der noch auf der Richtigkeit und dem Nachweis der Zeichenbedeutungen von Motiven bestand, konnte der abstrakten Kunst bekanntlich keinen Gehalt abringen. Die Semiotik verschafft ihr einen solchen, indem sie den Betrachter zum selbstständigen Zeichenproduzenten ermächtigt. Umberto Eco leitete daraus das Konzept des ‚offenen Kunstwerks‘ ab, das noch zum theoretischen Fundament der Gegenwartskunst bestimmt worden ist (Rebentisch 2014, 27–40). Die Leistung der semiotischen Ästhetik wird hier deutlich. Untergliedert in Syntaktik, Semantik und Pragmatik, stellt sie einerseits, besonders im letzteren Aspekt, die Brücke zur Rhetorik her (Morris 1972, 53); andererseits kann sie, indem sie den Wert der Kunst gänzlich an die Rezeptionssphäre bindet, auch sujetlose Kunst in ihre Systematik eingliedern, ohne einen Bruch konstatieren zu müssen. Das Konzept einer systemischen Autoreflexivität der Kunst fängt solche Verstöße gegen die klassischen rhetorischen Konventionen auf: Der Rahmen eines Bildes oder die sichtbar gelassene Leinwand in einem Gemälde rücken, so Morris, den Artefaktcharakter eines Werks ins Bewusstsein, den Zeichenträger selbst. Das Kunstwerk müsse sogar jene gänzliche Illusion vermeiden, die den Zeichenträger mit den Denotaten identifiziert. Neben Morris, der als Philosoph und Psychologe die Zeichenlehre verallgemeinert und zugänglich gemacht hat, sind auch die ihm vorausgehenden strukturalistischen Linguisten der Prager Schule seit den 60er Jahren in Philosophie, Soziologie, Psychoanalyse, Literatur-, Film- und Kunstwissenschaft rezipiert worden. Roman Ossipowitsch Jakobson und Jan Mukařovský haben im Rahmen der 1926 gegründeten Prager Schule bereits die ästhetische Funktion der poetischen Sprache in ihrer Selbstbezüglichkeit bestimmt (vgl. Prange 1998). Zahlreiche verschiedene Formulierungen für die innere Spannung des Kunstwerks, das sowohl denotiert als auch nicht denotiert bzw. nur den Zeichenträger denotiert, sind seither vorgeschlagen worden. Besonders bekannt geworden ist Louis Marins Gegenüberstellung von Transparenz und Opazität der Malerei (Marin 2004; vgl. Locher 2007, 193–201).

### Semiotische Kunstanalyse: Das Beispiel Felix Thürlemann

Felix Thürlemann hat in den 1980er Jahren systematisch die Traditionen der Semiotik für die deutschsprachige Kunstwissenschaft fruchtbar gemacht. In einer Untersuchung zur *Mannalese* greift er Marins Beobachtung auf, dass Poussins Bild in einem doppelten Bezug zur dargestellten biblischen Geschichte steht, insofern sie theatralisch aufgeführt und zugleich für den Repräsentationsraum des Bildes ‚modalisiert‘ wurde. Dabei konzentriert er sich auf die Gruppe der *Caritas Romana* und die ihr beigegebene Betrachterfigur. In dieser Dreiergruppe werde eine Handlung – ein Akt außergewöhnlicher Nächstenliebe – mit einer Gemütsbewegung, nämlich dem Ausdruck andächtigen Staunens, verknüpft. Hierdurch sei der doppelte Sinnbezug artikuliert. Die Caritas-Romana-Gruppe stelle nicht nur einen metonymischen Bezug zum Ganzen her, indem sie gewissermaßen den abgekürzten Ausdruck der Gnade gibt. Zusammen mit der stehenden männlichen Figur ergebe sich auch ein metaphorischer Bezug zum Ganzen des Bildes: „Dies bedeutet gleichzeitig, dass die männliche Figur, die die Szene der ‚Caritas Romana‘ staunend betrachtet, als ein im Gemälde dargestellter *exemplarischer Vertreter des Rezipienten des Gemäldes* aufgefasst werden kann. Die Reaktion des Beobachters kommt einer *integrierten Spiegelung des Äußerungsaktes* (*mise en abyme de l'énociation*) gleich, während die Handlung der beiden Frauen einer *integrierten Spiegelung der Äußerung* (*mise en abyme de l'énoncé*) entspricht.“ (Thürlemann 1990, 114f., mit Bezug auf Lucien Dällenbach 1977)

Die Begriffe Metonymie und Metapher übernahm Thürlemann von Jakobson, der durch sie zwei grundsätzliche Aspekte der Sprache bezeichnete. Die Unterscheidung von Äußerungsakt und Äußerung geht auf den französischen Semiotiker Algirdas Julien Greimas zurück und meint den Unterschied zwischen den formalen und inhaltlichen Dimensionen einer kommunikativen Mitteilung einerseits und ihren rezeptiven wie produktiven Bedingungen und Trägermedien andererseits. Der Äußerungsakt, der in der

*Mannalese* durch den staunenden Mann im Bild gespiegelt wird, entspricht überdies in der Diktion Wolfgang Kemps, dessen einflussreiche rezeptionsästhetische Forschung maßgeblich durch semiotische Ansätze geprägt ist, dem ‚impliziten Betrachter‘ (vgl. hierzu den Beitrag von Johannes Grave in Teil I dieses *Special Issue, Kunstchronik* 77/7, 486ff. [↗](#)). Die männliche Figur zeigt „wie das Bild zu lesen ist“, während die beiden Frauen zeigen, „was man darin zu lesen hat“ (Thürlemann 1990, 115). Durch den Nachweis einer doppelten visuellen Strategie konstatiert die semiotische Analyse also, dass das Bild nicht als bloße Illustration eines zu entschlüsselnden Textes zu verstehen ist, sondern selbst als ein autonomer Text verstanden werden muss, insofern die Darstellung sich selbst reflektiert (vgl. Damisch 1975, 6). Auch Max Imdahls Thesen zur Zeitstruktur des Gemäldes weiß Thürlemann in seine Deutung zu integrieren, was den immer noch hermeneutisch ausgerichteten Charakter seiner semiotischen Kunstanalyse zeigt. So kann er zeigen, wie Poussins Gemälde, unter das Signum des Staunens gestellt, eine „Rhetorik der Manipulation“ hervorbringt, deren Ziel es ist, den Rezipienten von dem „wunderbaren Ereignis der ‚Caritas Romana‘, über das Wunder des Mannaregens zu einer dritten, geistigen Sinnebene zu führen, dem [durch das Manna präfigurierten] *Mysterium* der Eucharistie.“ (Thürlemann 1990, 129)

Auch im Rahmen ikonologischer Methoden war die Erschließung mehrerer Sinnschichten oder typologischer Entsprechungen bereits möglich. Was leistet der Hinweis auf die integrierte Spiegelung des Äußerungsaktes in der Figur des staunenden Manns, zumal diese Albertis bekannte Rezeptur realisiert, eine Vermittlerfigur in die *historia* zu integrieren, um Blick und Affekt des Betrachters zu lenken? Tatsächlich bezieht Thürlemann, indem er jene rhetorische Figur auf eine grundsätzliche Syntax des Bildes zurückführt, einen neuen Gesichtspunkt ein. Die Dechiffrierung der theologischen Inhalte wird weitergeführt in eine Reflexion über ihre Repräsentation. Allerdings wird diese nicht in ihrer historischen Veränderung thematisiert.

Genau wie die Ikonologie stößt auch die Semiotik in der Konfrontation mit moderner, potentiell repräsentationskritischer Kunst an Grenzen. Thürlemanns semiotische Analyse eines Werks von Paul Klee, der im Übrigen mehrfach semiotische Studien inspiriert hat (vgl. Marin 2006, Crone 1998) macht die begrenzte Reichweite des sprachwissenschaftlichen Theorems deutlich. Die Fokussierung des Repräsentationsmodus dient nunmehr auf der Basis der Künstlertheorie dazu, eine kohärente, widerspruchsfreie Lektüre des Werks zu begründen, die der ikonographischen Textauslegung nicht viel Neues hinzufügt, wenngleich sie mit einem ungleich rationaleren Impetus auftritt (dazu Prange 2010, 36f.).

Thürlemann ist sich der Problematik bewusst und versucht ihr zu begegnen, indem er sich an der Kritik Ecos am Icon-Begriff Peirces orientiert (vgl. auch Belling 2005, 33) und dem Konzept des dem Kunstwerk eigenen „Idiolekts“ folgt (Eco 1993, 410–414). Dieser Begriff, den Eco in der Auseinandersetzung mit der Stuttgarter Schule der Semiotik von Max Bense entwickelte, versucht eine Lösung jenes Problems anzubieten, dass sich die ästhetische Botschaft, komplexer und uneindeutiger als andere Zeichensysteme, ja ausdrücklich im Verstoß gegen den Code agierend, der Deutung entzieht, zwischen Information und Redundanz oszilliert. In der notwendig prozesshaft gedehnten Rezeption kann, so Eco, der „Ideolekt des Werks“, d. h. der „*private und individuelle Code eines einzigen Sprechers*“, als normverletzende Regel erkannt und somit wiederum als potentiell normbildend verstanden werden (ebd., 411).

### Das „endlose Zurückweichen des Signifikats“. Poststrukturalistische Wende

Die poststrukturalistische Deutung der semiotischen Traditionen, deren für die Kunstgeschichte relevante Protagonisten v. a. Roland Barthes, Michel Foucault und Jacques Derrida sind, hat den „Idiolekt des Werks“ gewissermaßen auch für den Interpreten geltend gemacht und damit den Rahmen der klassischen Bedeutungsforschung verlassen. Schon in

Ecos Öffnung des Kunstwerks auf „zahlreiche interpretative Wahlen“ (Eco 1993, 405) deutet sich diese Konsequenz an. Besonders prägnant und wirksam hat der zunächst als Strukturalist hervorgetretene Roland Barthes die Weichen für eine poststrukturalistische Ästhetik gestellt. Der Werkbegriff wird von ihm 1971 durch einen Begriff des Textes ersetzt, der das autorschaftlich verantwortete Gebilde zugunsten der Unbestimmtheit eines „methodischen Feld[s]“, auf dem sich das „endlose Zurückweichen des Signifikats“ abspielt, hinter sich lässt (Barthes 2021, 67). Die Erweiterung des Textbegriffs bringt nicht nur eine „Destabilisierung der semiotischen Analyse“ (Held/Schneider 2007, 372) hervor; sie postuliert in kapitalismuskritischer Absicht die Vereinigung von Schreiben und Lesen, von künstlerischer Tätigkeit und ihrer Rezeption. Der entfremdende „Konsum“ des Textes soll durch das „Spiel“ mit ihm ersetzt werden (Barthes 2021, 70f.).

Basis dieses Konzepts ist weniger die von Barthes angeführte Lehre von Karl Marx als das neoromantische Erbe modernistischer Künstlertheorien. So spricht schon Kandinsky von der nötigen „Heranbildung des Zuschauers auf den [erhöhten] Standpunkt des Künstlers“ (Thürlemann 1986, 53). Auch die Orientierung von Barthes' Textmetapher an der modernen Biologie des Geflechts, das an die Stelle des Organismus tritt und ein Geschichtsdenken ablöst, das den Autor und seine Epoche als Ursprung bestimmt, knüpft an die naturphilosophische Kunstreligion der Moderne an, wie sie etwa in Klees Metaphern der Selbst-Kristallisation und der „Genesis des Werks“ manifest ist (Prange 1991, 257–343).

Der erweiterte, eine unabschließbare Lektüre generierende Textbegriff motiviert Intertextualität als eigentliche Sphäre der produktiven wie der rezeptiven Tätigkeit. Ideologiekritik, an der sich Barthes' frühe Essaysammlung *Mythologies* (Barthes 1964) noch orientierte, wird durch Diskursanalyse abgelöst. Insbesondere Michel Foucault hat einen alternativen machtkritischen Ansatz entwickelt, der nicht Klassenverhältnisse, sondern die strukturelle Gewalt von Institutionen und Diskursen sowie eine diesen letz-

teren implizite Gegenkraft zum Thema macht – was auch noch für die aktuell vielrezipierte Position eines Jacques Rancière zutrifft. Während er die politische Ökonomie ausklammert, gewinnt der Poststrukturalismus sein sozialkritisches Profil nicht zuletzt vor dem Hintergrund der kritischen Auseinandersetzung mit Louis Althusser's Marx-Rezeption (Hall 2004, 34–65) und durch die Aufnahme von Jacques Lacans linguistischer Transformation der Psychoanalyse (Lacan 1966).

Der vernunftkritische Impetus des Poststrukturalismus gewinnt in Jacques Derridas Verfahren der Dekonstruktion, das er in Auseinandersetzung mit Husserls und Heideggers Metaphysikkritik entwickelte, seine bekannteste, wenngleich meist nur oberflächlich rezipierte Gestalt. Gegen Saussures phonozentrischen Sprachbegriff, in dem Derrida den Logozentrismus des Abendlands manifestiert sieht, postuliert er in seiner 1967 publizierten Schrift *De la grammatologie* den Vorrang der Schrift, in der Absicht, das im Primat der Tonsprache verkörperte metaphysische Dogma der Präsenz, Korrelat der Idee vom Autor als Urheber, zu unterminieren. Seine dekonstruktivistische Lektüre von Saussures Zeichentheorie zentriert sich im Spiel mit den homophonen Ausdrücken *différence* und dem Neologismus *différance*, der gewissermaßen aus Saussures Text entgegen seiner manifesten Aussage die Priorität der Schrift herauschält. Gemeint ist damit in Bezug auf Kunst gerade nicht die Vorstellung ihrer klaren Lesbarkeit. In *La vérité en peinture* rügt Derrida die „unglaubliche Einfältigkeit“ Meyer Schapiros, das von Vincent van Gogh dargestellte Paar alter Stiefel mit Schnürbändern dem Künstler als Eigentümer zuzuschreiben; er tadelt aber auch Heidegger, dessen Deutung Meyer Schapiro korrigieren wollte, für das „konsumatorische Losstürzen auf den Inhalt einer Repräsentation“ (Derrida 1992, 328, 343). Anstelle synthetisierender Sinn-Projektionen reklamiert er eine unaufhebbare Vershobenheit von Signifikanten und Signifikat, die er in einem ungebärdigen, von Abschweifungen, Exkursen und ethymologischen Einwüfen durchkreuzten theatralen Schreiben zur Geltung bringt.

### Der Oktober der Kunstgeschichte?

Im Jahr 1976 begründeten Rosalind E. Krauss und Annette Michelson, anspielend auf Sergej Eisensteins Film zur Oktoberrevolution von 1929, die Zeitschrift *October*. Dieser Titel bekundet somit im Sinne der *New Art History* eine linkspolitische Ambition ebenso, wie er den Fokus auf die Kunst des 20. Jahrhunderts als deren Trägerin mit dem kunstkritischen und -wissenschaftlichen Reflexionsprozess parallelisiert. In der Anrufung des „October“ werden die Theorien des Poststrukturalismus, die von der Zeitschrift primär ausgewertet werden, gleichsam als Erben des Historischen Materialismus definiert oder in seine Nähe gerückt. Die Reverenz an Walter Benjamin festigt häufig diese Brücke. Materialismus wird ansonsten postmarxistisch an Georges Batailles literarisch-philosophischem Werk ausgerichtet. Nachdem schon Foucault und Derrida sich an seinem Konzept der *Heterologie* orientiert hatten, wird Batailles in der Zusammenarbeit mit den Surrealisten für die Zeitschrift *Documents* (1929–31) entwickelte und in seiner Manet-Monographie 1955 präsentierte Moderne-Deutung für Krauss und Yve-Alain Bois zur wichtigsten Referenz der 1996 anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Centre Pompidou erschienenen Buchpublikation *L'Informe. Mode d'emploi* (Bois/Krauss 1997).

In Krauss' frühen *October*-Beiträgen, die teilweise auch in deutscher Übersetzung vorliegen (Krauss 2000a), lässt sich die kunsthistorische Umsetzung der Theoreme Saussures, Peirces, Foucaults und Derridas exemplarisch verfolgen. Sie gelten vor allem einem Kernargument – dem Widerstand gegen den Glauben an das Original, dem sowohl die Kunst der Moderne wie die Disziplin Kunstgeschichte diene. Ein wichtiger Gegenstand ist in diesem Argumentationszusammenhang die Fotografie als ‚theoretisches Objekt‘. In *Notes on the Index* (1977), Beiträgen zur surrealistischen Fotografie, zur Bedeutung der Guss-technik für Rodins Skulpturen oder zum Raster als dem „Modell für das Anti-Entwicklungshafte“ der Moderne untersucht Krauss den Modus der Reproduktion als Paradigma der künstlerischen Absage an

den Illusionismus der Präsenz. Ausdrücklich wehrt sie sich gegen den Vorwurf des Formalismus und verteidigt die poststrukturalistische Versöhnung von Literatur und Wissenschaft. Auch der „Herzschlag des Humanismus“ werde nicht wiederbelebt (Krauss 2000c, 352). In ihrem Buch *The Optical Unconscious* verknüpft sie Derridas Dekonstruktion mit Lacans und Benjamins Konzeptionen des Unbewussten (Prange 2003)

Der westdeutsche Aufbruch der Kunstgeschichte nach 1968, ebenfalls gegen die formalistischen Traditionen des Faches gerichtet, fand zunächst unter den Vorzeichen einer rein sozialgeschichtlichen Reform statt, die sich an Warburgs und Panofskys Ikonologie sowie klassischen marxistischen Ästhetiken orientierte. Erst seit dem Ende der 1980er Jahre, kaum zufällig zusammenfallend mit dem Ende des real existierenden Sozialismus, zündete auch hier der Funke poststrukturalistischer Wissenschaftskritik. Stefan Germer und Isabelle Graw haben in der 1990 gegründeten Zeitschrift *Texte zur Kunst* dem Poststrukturalismus mit seinen institutionskritischen, medienwissenschaftlichen, feministischen und postkolonialen Themenfeldern eine Plattform eröffnet. Die Anreicherung des semiotischen Modells um sozialpolitische Gehalte motivierte eine spezifische Anpassung materialistischer Theorie, die exemplarisch in Graws Parallelisierung von künstlerischem und ökonomischem Wertbegriff zu beobachten ist (Graw 2012).

### Das „Unbehagen an der akademischen Kunstgeschichte“ und die Wende zum Bild

Die poststrukturalistische Absage an Geschichte, sofern sie als ein Denken des Ursprungs und der Kausalität verstanden wird, und insbesondere Derridas Kritik des ikonographischen „Logozentrismus“ (Kemp 1985, 13) fördern auch jenseits einer expliziten Auseinandersetzung mit den französischen Philosophen den *iconic turn*. Gottfried Boehm verwies bereits 1978 in einem Beitrag zur „Hermeneutik des Bildes“, noch in strenger Abgrenzung gegen die klassische Semiotik, auf Derridas Begriff der Spur, um die

spezifische Unbestimmtheit des Bildes zu fassen. Parallel zu Hans Beltings Diagnose vom *Ende der Kunstgeschichte* (1983) wurden diverse Entwürfe zu einer Wissenschaft vom Bild entwickelt, deren jeweils universalistische Zuschnitte Rückversicherung im erweiterten Zeichenbegriff des Poststrukturalismus fanden.

Eine wichtige Vermittlerrolle für die deutsche Fachöffentlichkeit spielte neben den französischen Theoretikern Svetlana Alpers dekonstruktivistische Herausforderung ikonologischer Deutungspraxis am Gegenstand der niederländischen Genremalerei. Wie schon Belting plädiert auch Kemp 1986 unter Bezug auf Alpers für das Konzept der Intertextualität, das Kunst als eine Praxis versteht, die im unmittelbaren Zusammenhang mit anderen Praktiken Bedeutung erst hervorbringt und nicht, wie die Ikonologie voraussetzt, vorab feststehende Sinngehalte intentional herstellt. Kemp zeigt entsprechend an Masaccios Trinitätsfresko die von der szientistischen Kunstgeschichte unterschlagene „wilde“ Struktur von dessen historischer Entstehung, der Genese des aus dem Freskenverband isolierten, zentralperspektivisch auf die Betrachterposition hin justierten Kunstbildes (Kemp 2006, 46). Im Sinne Derridas bringt der Kontext den Text erst hervor (dazu Held/Schneider 2007, 388–390). Georges Didi-Huberman exemplifiziert in *Devant l'image* ebenfalls an einem Freskenverband die Dehierarchisierung von Denotation und Konnotation. Ausgehend von Fra Angelicos rätselvoll ‚abstrakter‘ Malerei heilt er das „Unbehagen an der akademischen Kunstgeschichte“ durch eine phänomenologisch und psychoanalytisch inspirierte Sichtung dessen, was der auf exakte Entschlüsselung konzentrierten Deutungspraxis entgangen sei – des (immerhin von Warburg bereits beachteten) rahmennden Beiwerks (Didi-Huberman 2000, 17; vgl. auch Locher 2007, 202–213). Auch Victor Stoichiță hat seine Geschichte der Metamalerei in *L'instauration du tableau* als einen intertextuellen Prozess entwickelt, indem er z. B. die Geburt des Stillebens aus seiner Rolle als Parergon nachvollzog (Stoichiță 1998, 39). In neueren Studien hat Boehm die „Wende zum Bild“



generell als eine „Konsequenz der Wende zur Sprache“ (Boehm 2007, 29) gedeutet. Die Überleitung des *linguistic turn* in den *iconic turn* (im Unterschied zu Tom Mitchells *pictorial turn*) gründe in Ludwig Wittgensteins Erkenntnis, dass „die Welt der Begriffe von ihrem metaphorischen bzw. rhetorischen Boden nicht abgetrennt werden kann“, die Sprache selbst also nicht ohne das Bild auskommt (Boehm 1994a, 14). Einer Integration poststrukturalistischer Theorien in den *iconic turn* widmete sich *eikones* durch die Herausgabe einer Anthologie und eines Kommentarbandes zu *Bildtheorien aus Frankreich* (Alloa 2011; Busch/Därmann 2011), wenngleich in den Einzelbeiträgen immer wieder konstatiert werden muss, dass geschlossene Theorien des Bildes nicht vorgelegt wurden.

Das Operieren mit einem umfassenden Textbegriff schien im Übrigen die einstige fachgeschichtliche Lagerbildung in ‚konservative‘ perzeptive und ‚aufgeklärte‘ textorientierte Ansätze obsolet zu machen, können doch sowohl das Sehen als auch der Akt des Lesens als Dekodierung und Produktion von Zeichen verstanden werden, was z. B. Michael Diers zum Terminus der „Schlagbilder“ veranlasste. Ein Teil der nach 1968 formierten Sozialgeschichte hat sich im Zeichen des Poststrukturalismus neu definiert (vgl. den Beitrag von Andreas Zeising in Teil I dieses *Special Issue, Kunstchronik 77/7, 443ff.* ↗). T. J. Clark bekannte sich 1991 in einer auf Wunsch der *Texte zur Kunst* formulierten Revision seiner *Social History of Art* (1974) zur Dekonstruktion eines Paul de Man. Horst Bredekamp, der Anfang der 1970er Jahre zur Gruppe der marxistisch orientierten Sozialhistoriker gehörte, hat eine Wissenschaft des nicht-künstlerischen Bildes ins Leben gerufen, die sich explizit auf das (nach Klees Formulierung so genannte) „bildnerische Denken“ von Peirce beruft (Engel/Queisner/Tullio 2012). Dies geschah in der Absicht, gegenüber vorherrschenden Rezeptionsweisen den dynamischen pragmatistischen Charakter seiner Auffassung der Semiosis zu betonen, die ihm als Vorbereitung seiner Konzeption des (dem Sprechakt nachgebildeten) Bildakts gilt. Letztere gab der sozialhistorischen

Frage nach dem handlungsstiftenden Sinn der Kunst eine neue universale Gestalt.

### Humanität im Verschwinden?

Die Befreiung der Kunstgeschichte vom „Joch einer überholten Geschichtsauffassung“ (Germer 1995, 147) sollte insbesondere einer angemesseneren Wahrnehmung der Moderne und der Gegenwartskunst dienen. Sie warf jedoch Probleme auf, die am Thema der künstlerischen Normverletzung schon angesprochen wurden. Zwar erlaubt die poststrukturalistische Öffnung der Semiose die Wahrnehmung des Zusammenbruchs klassischer Repräsentation. Die dekonstruktivistische Lektüre macht diese aber nicht zum Gegenstand, sondern schmiegt sich ihr mimetisch an. Wie Jürgen Habermas ausgeführt hat, gibt Derrida die strukturalistische Unterscheidung von ästhetischer (selbstbezüglicher) und alltäglicher (kommunikativer) Sprache auf (1985, 191–247), so dass das Problem des ästhetischen Scheins und seiner ikonoklastischen Befragung nicht in den Blick kommt. Die Diskursivität von Bedeutung gleicht einem perpetuum mobile, denn weder ein Ausgangspunkt der Semiose noch ein abschließendes Moment, an dem die Bedeutung der Zeichen völlig ‚angekommen‘ wäre, ist bestimmbar (vgl. Bal/Bryson 1991). Foucaults poetisch-linguistischer ‚Traktat‘ über Magrittes *Verrat der Bilder* kann als exemplarische ‚Feier‘ des Zusammenbruchs der Repräsentationsbehauptung angeführt werden. Grundiert durch Bataille und Nietzsche wird dieser nicht als eine Arbeit der Negation, sondern als energetische Verausgabung, als Transgression verstanden und spielerisch, in einem genuin surrealistischen Impuls, wiederaufgeführt (vgl. Bürger 2014, 61).

Foucault nimmt die Spur eines ganz anderen Weltzustandes auf, in dem Bild und Zeichen wie in einem Kalligramm, dessen zersplitterte Gestalt Magritte zeige, nicht mehr getrennt wären (Prange 2001b). Das utopische Moment der Kunst wird also in der Annäherung an ein archaisch Anderes entwickelt. Dies gilt auch für Derridas Studie zur Ökonomie der Gabe (Derrida 1993), die als marktkritisches Paradigma aufgenom-



men wurde (z. B. Wittmann 2005). Auf die Erreichung eines vorhistorischen Standorts deutet auch Michael Lüthy, der Manets ‚Umbau‘ der klassischen Bildordnung mit Foucault als „Humanität [...] in den Formen ihres Verschwindens“ angezeigt findet (Lüthy 2003, 205). Den der modernen Kunst eingeschriebenen Hang zum Ikonoklasmus versteht Beat Wyss in seiner Peirces Semiotik mit Luhmanns Systemtheorie kombinierenden Geschichte der Kunstautonomie als deren primitivistische Selbstnegation. In Abwandlung von Krauss' Thesen sieht er die Moderne vom Index beherrscht, präsentiere sie doch Fragmente, die „auf ein Früher“ verweisen (Wyss 2006, 263).

Inwieweit die „Postmoderne als kritisches Prinzip“ (Scheer 1992) gelten darf, wird zurecht kontrovers diskutiert. Derridas Dekonstruktion inauguriert eine Kunstgeschichte der Kontexte (Kemp 1991), der eine hohe Komplexität und Ergründung bisher gesehener Phänomene und Zusammenhänge nicht abgesprochen werden kann, deren struktureller Immanentismus jedoch nicht zu einer Bestimmung gesellschaftlicher Praxis vordringt. Das von Morris definierte nicht-repräsentierende Zeichen mündet in den Prozess einer Lektüre, die aus ihrer Nicht-Abschließbarkeit ein postfundamentalistisches Selbstbewusstsein bezieht, das bei näherer Hinsicht ertümliche religiöse Haltungen erneuert, indem es „primären, vorideologischen Impulsen auf die Spur zu kommen“ glaubt (Held 1990, 23). Derridas Metaphysikkritik berührt, wie Habermas herausstellte, Vorstellungen der jüdischen Mystik, die sich in der implizit praktizierten Annäherung an eine ‚Urschrift‘ markieren. Seine berechtigte Kritik an der poststrukturalistischen Poetisierung des wissenschaftlichen Schreibens lässt sich hier zuspitzen zu der Frage, ob nicht schon Saussures ausschließlich formale Bestimmung der Sprache, an der auch Derrida trotz aller Entgrenzungen nichts änderte, das Rüstzeug zu einer akademisch wirksamen grundsätzlichen Vereinnahmung und Entwertung materialistischer Aufklärungsarbeit geliefert hat, denn auf der Basis einer Nihilierung des Subjekts kann jeder historisch-kritischen Position unter Hinweis auf einen vermeintlich subjektstolzen

‚Objektivismus‘ die Berechtigung abgesprochen werden.

Der sprachwissenschaftlich inspirierte *iconic turn* hat dem Medium Bild zweifellos eine ganz neue interdisziplinäre Aufmerksamkeit beschert (Sachs-Hombach 2005); die „radikalen dekonstruktivistischen Denkbewegungen“ konnten jedoch in der Praxis nicht sehr viel mehr als die Ikonologie leisten (Held/Schneider 2007, 375). Die Diskursanalyse hat den begrenzten Logos der Ikonologie entgegen ihrer kritischen Ambition idealistisch überholt, indem sie seine Tendenz, das Werk auf den Text hin transparent zu machen, radikalisiert hat. Im Namen einer unendlichen, auf ein Numinoses ausgerichteten Semiose wird Adornos Diktum „Einzig subjektiver Reflexion, und der aufs Subjekt, ist der Vorrang des Objekts erreichbar“ (Adorno 1990, 186) als naiver Essentialismus diskreditiert, die auf Deutung ausgehende Konfrontation mit dem künstlerischen Produkt als autoritäre Geste tabuisierbar. Peirce, wichtiger Referenzautor poststrukturalistischer Kunstliteratur, lässt sich für diesen posthumanistischen Liberalismus nicht gewinnen. Seine pragmatische Maxime lautet: „Gedanken in Aktion haben das einzig mögliche Motiv, Gedanken wieder zur Ruhe zu bringen; und was sich nicht auf eine Überzeugung bezieht, ist nicht Teil des Gedankens selbst“ (1878, Peirce, Collected Papers, 5.396)

## Literatur

**Adorno 1990:** Theodor W. Adorno, Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit (Gesammelte Schriften, Bd. 6), Frankfurt a. M. 1990.

**Alloa 2011:** Emmanuel Alloa (Hg.), Bildtheorien aus Frankreich (eikones Publikationsreihe, hg. v. Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel), Frankfurt a. M. 2011.

**Alpers 1985:** Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort v. Wolfgang Kemp, Köln 1985.

**Bal 1991:** Mieke Bal, Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition, Cambridge 1991.

**Bal/Bryson 1991:** Mieke Bal und Norman Bryson, Semiotics and Art History, in: The Art Bulletin 73/2, June 1991, 174–208.

- Barthes 1964:** Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964.
- Barthes 1990:** Roland Barthes, *Ist die Malerei eine Sprache?* [1969], in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M. 1990, 157–159.
- Barthes 2021:** Roland Barthes, *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M. 2021.
- Barthes 2021a:** Roland Barthes, *Der Tod des Autors* [1968], in: *Barthes 2021*, 57–63.
- Barthes 2021b:** Roland Barthes, *Vom Werk zum Text* [1971], in: *Barthes 2021*, 72–77.
- Bataille 1955:** Georges Bataille, *Manet*, Genf 1955.
- Belting 2005:** Hans Belting, *Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen. Aus der Vorgeschichte der Semiotik*, in: *Majetschak 2005*, 31–47.
- Boehm 1978:** Gottfried Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: *Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm (Hg.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1978, 444–471.
- Boehm 1994:** Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München 1994.
- Boehm 1994a:** Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: *Boehm 1994*, 11–38.
- Boehm 2007:** Gottfried Boehm, *Iconic Turn. Ein Brief*, in: *Ders. (Hg.), Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, 27–36.
- Bois/Krauss 1997:** Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York 1997.
- Brassat/Kohle:** Wolfgang Brassat und Hubertus Kohle, *Die semiotische Kunstwissenschaft*, in: *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2002, 148–164.
- Bredenkamp 2024:** Horst Bredenkamp, *Der Bildakt*, Berlin 2016, 2024.
- Bürger 2000:** Peter Bürger, *Der Weg Foucaults vom Denken der Literatur zur Diskursanalyse*, in: *Ders., Ursprung des postmodernen Denkens*, Weilerswist 2000, 115–131.
- Bürger 2014:** Peter Bürger, *Der Surrealismus im Denken der Postmoderne*, in: *Ders., Nach der Avantgarde*, Weilerswist 2014, 55–67.
- Busch/Därmann 2011:** Kathrin Busch und Iris Därmann (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch (eikones Publikationsreihe, hg. v. Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel)*, München 2011.
- Clark 1991:** T. J. Clark, *„On the Social History of Art“ wiedergelesen*, in: *Texte zur Kunst 2/2, Frühjahr 1991*, 52–53.
- Crone 1998:** Rainer Crone, *Paul Klee und die Natur des Zeichens* (1991), in: *Ders. und Joseph Leo Koerner (Hg.), Paul Klee und Edward Ruscha: Projekt der Moderne – Sprache und Bild*, Regensburg 1998, 25–88.
- Damisch 1975:** Hubert Damisch, *Semiotics and Iconography*, Berlin/Boston 1975.
- Dällenbach 1977:** Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris 1977.
- Derrida 1991a:** Jacques Derrida, *Die différance*, in: *Engelmann 1990*, 76–113.
- Derrida 1991b:** Jacques Derrida, *Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva*, in: *Engelmann 1991*, 140–164.
- Derrida 1991c:** Jacques Derrida, *Falschgeld. Zeit geben I* [frz. EA 1991]. Aus dem Franz. v. Andreas Knop und Michael Wetzel, München 1993.
- Derrida 1992:** Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei* [frz. EA Paris 1979]. Aus dem Franz. v. Michael Wetzel, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1992.
- Derrida 1993:** Jacques Derrida, *Falschgeld. Zeit geben I*. Aus dem Franz. v. Andreas Knop und Michael Wetzel, München 1993.
- Derrida 1997:** Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen. Anlässlich der Ausstellung im Musée du Louvre* [frz. EA 1990], hg. u. m. einem Nachw. vers. v. Michael Wetzel. Aus dem Franz. von Andreas Knop und Michael Wetzel, München 1997.
- Derrida 2021:** Jacques Derrida, *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a. M. 2021.
- Dewey 1934:** John Dewey, *Art as experience*, New York 1934.
- Diers 1997:** Michael Diers, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1997.
- Didi-Huberman 2000:** Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild* [frz. EA 1990]. Aus dem Franz. v. Reinold Werner, München/Wien 2000.
- Eco 1977:** Umberto Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a. M. 1977.
- Eco 1993:** Umberto Eco: *Die ästhetische Botschaft* (1968), in: *Dieter Henrich und Wolfgang Iser (Hg.), Theorien der Kunst*, Frankfurt a. M. 1993, 404–428.

**Engel/Queisner/Tullio 2012:** Franz Engel, Moritz Queisner und Viola Tullio (Hg.), *Das bildnerische Denken: Charles S. Peirce* (Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie, hg. v. Horst Bredekamp, Bd. V), Berlin 2012.

**Engelmann 1990:** Peter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990.

**Foucault 1992:** Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992.

**Foucault 1995:** Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1995.

**Gelderblom 1995:** Arie Jan Gelderblom, *Ceci n'est pas une pipe. Kunstgeschichte und Semiotik*, in: Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans (Hg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 219–250.

**Germer 1995:** Stefan Germer, *Mit den Augen des Kartographen – Navigationshilfen im Posthistoire*, in: Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, München 1995, 140–151.

**Graw 2012:** Isabelle Graw, *Der Wert der Ware Kunst. Zwölf Thesen zu menschlicher Arbeit, mimetischem Begehren und Lebendigkeit*, in: *Texte zur Kunst* 22/11, Dezember 2012, 31–59.

**Habermas 1985:** Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1985.

**Hall 2004:** Stuart Hall, *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften*, hg. v. Juha Koivisto und Andreas Merken, Hamburg 2004.

**Held 1990:** Jutta Held, *Von der Ideologiekritik zur Akklamation der freien Marktwirtschaft*, in: *kritische berichte* 18/3, 1990, 21–26.

**Held/Schneider 2007:** Jutta Held und Norbert Schneider, *Das ästhetische Objekt als Zeichensystem*, in: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln/Weimar/Wien 2007, 363–400.

**Imdahl 1989:** Max Imdahl, *Die Zeitstruktur in Poussins *Mannaese*: Fiktion und Referenz*, in: Clemens Fruh u. a. (Hg.), *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, Berlin 1989, 47–61.

**Kemp 1983:** Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.

**Kemp 1985:** Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.

**Kemp 1991:** Wolfgang Kemp, *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst* 2/2, Frühjahr 1991, 89–101.

**Kemp 2006:** Wolfgang Kemp, *Masaccios ‚Trinität‘ im Kontext* (1986), in: Kilian Heck und Cornelia Jöchner (Hg.), *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*, München/Berlin 2006, 43–76.

**Kloesel/Pape 2000:** Christian Kloesel und Helmut Pape (Hg.), *Charles S. Peirce. Semiotische Schriften*. 3 Bde., Frankfurt a. M. 2000.

**Krauss 1993:** Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge/London 1993.

**Krauss 2000a:** Rosalind E. Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, (Geschichte und Theorie der Fotografie, hg. v. Herta Wolf, Bd.2), Amsterdam/Dresden 2000.

**Krauss 2000b:** Rosalind Krauss, *Anmerkungen zum Index*, Teil 1 und 2, in: *Krauss 2000a*, 249–276.

**Krauss 2000c:** Rosalind Krauss, *Poststrukturalismus und das Paraliterarische*, in: *Krauss 2000a*, 347–352.

**Lacan 1966:** Jacques Lacan, *Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud*, in: Ders., *Schriften II. ausgewählt und hg. v. Norbert Haas*, übers. v. Chantal Creusot, Wolfgang Fietkau, Norbert Haas, Hans-Jörg Rheinberger und Samuel M. Weber [frz. EA 1966], Weinheim/Berlin, 3. korrr. Aufl. 1991, 15–59.

**Locher 2007:** Hubert Locher (Hg.), *Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Eine kommentierte Anthologie (Quellen zur Theorie und Geschichte der Kunstgeschichte, hg. v. dems.)*, Darmstadt 2007.

**Lüthy 2003:** Michael Lüthy, *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin 2003.

**Majetschak 2005:** Stefan Majetschak, *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, München 2005.

**Marin 2004:** Louis Marin, *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*. Aus dem Franz. v. Heinz Jatho, Berlin 2004.

**Marin 2006:** Louis Marin, *Klee oder die Rückkehr zum Ursprung*, in: Till Bardoux und Michael Heitz (Hg.), *Louis Marin. Texturen des Bildlichen*. Aus dem Franz. v. Till Bardoux, Zürich/Berlin 2006.

**Mitchell 2008:** W. J. T. Mitchell, *Bildtheorie*, Frankfurt a. M. 2008.

**Morris 1972:** Charles William Morris, *Ästhetik und Zeichentheorie* (1939), in: Ders., *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik der Zeichentheorie*, München 1972, 91–118.

**Mukařovský 1970:** Jan Mukařovský, Die Kunst als semiologisches Faktum (1936), in: Ders., Kapitel aus der Ästhetik, übers. v. Walter Schamschula, Frankfurt a. M. 1970, 138–147.

**Mukařovský 1989:** Jan Mukařovský, Kunst, in: Ders., Kunst, Poetik, Semiotik, hg. und mit einem Vorwort v. Květoslav Chvatík. Übers. v. Erika Annuss und Walter Annuss, Frankfurt a. M. 1989, 76–108.

**Nöth 2005:** Winfried Nöth, Warum Bilder Zeichen sind, in: Majetschak 2005, 49–62.

**October, 1976–1986:** Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec (Hg.), October. The First Decade, 1976–1986, London <sup>2</sup>1988.

**Panofsky 1979:** Erwin Panofsky, Ikonographie und Ikonologie (1939/1955), in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, Köln 1979, 207–225.

**Peirce, Collected Papers:** Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vols. 1–6, hg. v. Charles Hartshorne und Paul Weiss; Vols. 7–8, hg. v. Arthur W. Burks, Cambridge Mass. 1931–1935, 1958.

**Pfisterer 2020:** Ulrich Pfisterer, Kunstgeschichte zur Einführung, Hamburg 2020.

**Prange 1991:** Regine Prange, Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee, Hildesheim/ Zürich/New York 1991.

**Prange 1998:** Regine Prange, Roman Ossipowitsch Jakobson (\* 1896 in Moskau, † 1982 in Boston), in: Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler (Hg.), Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998, 429–435.

**Prange 2001a:** Regine Prange, Das utopische Kalligramm: Klees ‚Zeichen‘ und der Surrealismus, in: Oskar Bätschmann und Josef Helfenstein (Hg.), Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern, Bern 2000, 204–225.

**Prange 2001b:** Regine Prange, Der Verrat der Bilder. Foucault über Magritte, Freiburg i. Br. 2001.

**Prange 2003:** Regine Prange, Das strukturelle Unbewusste als postmodernes Sujet. Zur Lacan-Rezeption von Rosalind Krauss, in: Peter J. Schneemann und Thomas Schmutz (Hg.), Masterplan. Konstruktion und Dokumentation amerikanischer Kunstgeschichten, Bern 2003.

**Prange 2010:** Regine Prange, Die Legende vom Künstler. Klees Bedeutung in der deutschsprachigen Kunsthistoriographie, in: Gregor Wedekind (Hg.), Polyphone Resonanzen. Paul Klee und Frankreich, München 2010, 21–44.

**Prange 2011:** Regine Prange, Struktur, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart, 2. erw. und akt. Aufl. 2011, 419–425.

**Rancière 2015:** Jacques Rancière, Die Paradoxa der politischen Kunst, in: Ders., Der emanzipierte Zuschauer, Wien 2015, 63–100.

**Rebentisch 2014:** Juliane Rebentisch, Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg, 2. korr. Aufl. 2014.

**Sachs-Hombach 2005:** Klaus Sachs-Hombach, Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt a. M. 2005.

**Saussure 1967:** Ferdinand de Saussure, Grundfragen der Sprachwissenschaft, hg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye, unter Mitw. v. Albert Riedlinger, übers. v. Hermann Lommel, Berlin <sup>2</sup>1967.

**Schapiro 1969:** Meyer Schapiro, On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Sign, in: Semiotica I, 1969, 223–242.

**Scheer 1992:** Thorsten Scheer, Postmoderne als kritisches Konzept. Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960, München 1992.

**Schiwy 1969:** Günther Schiwy, Der französische Strukturalismus. Mode – Methode – Ideologie, Reinbek bei Hamburg 1969.

**Schiwy 1985:** Günther Schiwy, Poststrukturalismus und „Neue Philosophen“, überarbeitete Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg 1985.

**Stoichiță 1998:** Victor I. Stoichiță, Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. Aus dem Franz. v. Heinz Jatho, München 1998.

**Tauber 2018:** Christine Tauber, Autobiographie als Trauerarbeit. roland BARTHES par roland barthes, in: Dietrich Erben und Tobias Zervosen (Hg.), Das eigene Leben als ästhetische Fiktion, Bielefeld 2018, 117–151.

**Thürlemann 1986:** Felix Thürlemann, Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke (Schriftenreihe der Stiftung von Schnyder von Wartensee, Bd. 54), Bern 1986.

**Thürlemann 1990:** Felix Thürleman, Nicolas Poussin – *Die Mannalese*. Staunen als Leidenschaft des Sehens, in: Ders., Vom Bild zum Raum: Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990, 111–137.

**Wittmann 2005:** Barbara Wittmann, Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits, München 2005.

**Wyss 2006:** Beat Wyss, Vom Bild zum Kunstsystem, 2 Bde., Köln 2006.