

Bild und Latenz

Anja Pompe (Hg.)

Bild und Latenz

Impulse für eine Didaktik der Bildlatenz

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung: Aleksandr Mikhailovi Rodchenko, *Radio Station Tower*, 1929
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Redaktionelle Unterstützung: Marina Uelsmann, Shantala Ertel, Münster

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung
des Verlags nicht zulässig.

© 2019 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore;
Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6396-8 (paperback)
ISBN 978-3-8467-6396-4 (e-book)

Inhaltsverzeichnis

ANJA POMPE	
Editorial	1

Präsenz

ANSELM HAVERKAMP	
Saussure, der Text, die Bilder – Ein Aide Mémoire	15
HORST BREDEKAMP	
Latenz der Materie: Michelangelo, Leibniz und <i>Active Matter</i>	27
TOBIAS KEILING	
Nochmal aus der Höhle. Platon über die Latenz imaginativen Sinns	45
CHRISTOPH WULF	
Die Ikonizität der Bilder und die mimetische Aneignung ihrer Präsenz	59

Zeigen

GÜNTER FIGAL	
Deixis Raum Latenz. Wie Bilder die Möglichkeit ihrer Erscheinung zeigen	73
PHILIPP STOELLGER	
Zwischen Zeigen und Sagen: Verschränkungen von Wort und Bild	87
HUBERT SOWA	
Zeigen und Verbergen in der TECHNE. Kunstlehre und Lehrkunst	107
ANTONIA EGEL	
Zeigen, was ist. Bilder und Wissen in Rilkes <i>Sonette an Orpheus</i>	123

Stimmung

HANS ULRICH GUMBRECHT Stimmung, Latenz, Bilder und Kinder. Acht Ansätze und mehrere Thesen	143
ANJA POMPE Stimmung und Staunen	153
GERNOT BÖHME Atmosphäre. Über die Wirklichkeit von Bildern	163
JENS BIRKMEYER Im Bildraum des Kindes. Perzeption und Latenz bei Walter Benjamin	185
Autorinnen und Autoren	201

*Dieses Buch ist
HAGEN
gewidmet, dessen Liebe zum Unsichtbaren
mir immer wieder
Vertrauen in die Schönheit des Möglichen ist*

ANJA POMPE

Editorial

1.

Dass Bilder in allen Kulturen und zu allen Zeiten bedeutsam sind, dass sie Einfluss auf uns haben, unsere Identität und unser Verhalten bestimmen, ist kaum mehr strittig. Aber wie sie funktionieren, wie sie wirken und agieren, worin ihre unverwechselbare Leistung, ihr gewaltiger Eigensinn besteht, wird noch immer lebhaft diskutiert. Dabei erregt seit geraumer Zeit das durch seine Unsichtbarkeit oder Unkenntlichkeit geprägte Wirkliche besondere Aufmerksamkeit. Es konvergiert mit dem, was wir als „latent“ bezeichnen und im Sinn haben, wenn wir über Phänomene der Nichtgegenwärtigkeit sprechen oder uns auf das beziehen, was primär nicht beobachtbar, aber wahrnehmbar ist.¹

Ausschlaggebend dafür ist weniger die viel zitierte Omnipräsenz von Bildern in unserer Alltagswelt, sondern vielmehr, dass sich inzwischen auch solche Wissenschaftsbereiche und Fächer mit dem Verborgenen oder Unerkannten des Ikonischen konfrontiert sehen, für die Bilder bislang nur eine beiläufige oder eher funktionale Rolle gespielt haben. Das gilt für Historiker, die sich damit befassen, dass Bilder Quellen der besonderen Art sind, für Mathematiker, die sich für Visualisierungen von Algorithmen begeistern, für Mediziner, die winzige Veränderungen im Körperinnersten verfolgen und mit modernsten Bildgebungsverfahren sichtbar machen sowie für Astrophysiker und Nanowissenschaftler, die Aufsehen mit Bildern vom Entferntesten und Kleinsten erregen.

Kurz, mit der Frage nach dem Bild, seiner Wirkung und Funktion ist auch die Kategorie der „Latenz“² auf eine völlig neue und intensive Weise in den Blick geraten.³ Mit ihr geht es nicht nur um Verfahren der Aufdeckung oder

¹ Vgl. Art. „Latent, Latenz“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Basel, 1980, Sp. 39–46.

² Vgl. Anselm Haverkamp, *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*, Berlin, 2004. *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, hg. v. Stefanie Diekmann, Thomas Khurana, Berlin, 2007. *Die Unsichtbarkeit des Politischen. Theorie und Geschichte medialer Latenz*, hg. v. Lutz Ellrich, Harun Maye, Arno Meteling, Bielefeld, 2009. Hans Ulrich Gumbrecht, *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*, Berlin, 2012.

³ Vgl. *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, hg. v. Gottfried Boehm, Birgitt Mersmann, Christian Spies, München, 2008. Horst Bredekamp, „Die Latenz des Objekts als Modus des

Enthüllung und nicht allein um die Kunst des Versteckens, Verbergens oder Verhüllens, sondern ebenso und vor allem um Potentialitäten, die aus dem Dunklen oder Unzugänglichen als kaum greifbare, aber physisch spürbare Kräfte wirken.

Hier setzt der vorliegende, auf eine Tagung an der Universität Münster im März 2018 zurückgehende Band an, indem er nach Modellen bildaktiver Latenz fragt und zur Diskussion stellt, wie und in welchen Grenzen daraus Anregungen für eine Didaktik der Bildlatenz sichtbar werden. Entscheidend für die Perspektivierung der Fragestellung ist, dass zwar noch nie so viele Bilder für Lehr- und Lernprozesse zur Verfügung standen wie heute, gesicherte Erkenntnisse darüber, wie wir mit ihnen verdeckten, nicht zur Evidenz zu bringenden, gleichwohl insistent fühlbaren Aktivitäten lernen, aber weitgehend fehlen. Was machen Bilder, und was folgt daraus für eine Didaktik, die sich ernsthaft für entzogene, kaum merkliche, aber wirkungsmächtige Agenturen interessiert?

Mit dem Ziel, Impulse zur Beantwortung dieser Frage zu setzen, versammelt der Band zentrale geistes- und sozialwissenschaftliche Positionen aus der Kunstgeschichte, der Philosophie, der Theologie, der Anthropologie, der Didaktik sowie der Literatur- und Bildwissenschaft, die zwei pragmatische Dimensionen zu verhandeln versuchen: Zum einen, inwieweit es mit dem Konzept der „Latenz“ nicht allein um Schwellen und Übergänge des Unerkennbaren in den Bereich der Wahrnehmung geht, mithin um die epistemologisch wie hermeneutisch bedeutsame Grenze zwischen dem Unbestimmten und dem Bestimmten, sondern um etwas, das aus dem Verborgenen oder Unsichtbaren wirkt und unser Empfinden, Denken und Handeln beeinflusst, zum anderen, in welchem Maße sich aus der Analyse von drei eng verfigten begrifflichen Schwerpunkten des Konzepts Impulse für eine Didaktik ergeben, die erstens bei der Körperlichkeit und dem nicht-repräsentativen Charakter von Bildern ansetzen, zweitens der Annahme einer doppelten Struktur des Ikonischen folgen und drittens der Bedeutung von bildlichen Stimmungen Rechnung tragen.

Entsprechend präsentiert der Band zum Ersten Beiträge, die auf den Begriff der „Präsenz“ rekurren. Weil dieser gemäß der lateinischen Formel „prae-esse“ Momente des körperlichen Wahrnehmens von Bildern fokussiert⁴

Bildakts“, in: *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Florian Klinger, Göttingen, 2011, S. 277–284. *Un/sichtbar. Wie Bilder unsichtbar machen*, hg. v. Philipp Stoellger, Würzburg, 2014.

4 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M., 2004. Ders., *Präsenz*, hg. v. Jürgen Klein Berlin, 2012.

und hermeneutische Positionen stärkt,⁵ die der von Horst Bredekamp im Anschluss an Henri Lefebvre, Philippe Dubois, Jan Assmann, Beat Wyss und Gottfried Boehm entwickelten Theorie des Bildakts nahestehen,⁶ gerät in ihnen das oft pejorativ abgewehrte und marginalisierte Erleben des Nicht-Expliziten in den Blick, das sich aus dem Wesen des Bildlichen ergibt und auf verborgene Wirksamkeiten verweist. Im ersten Abschnitt stehen folglich Reflexionen im Vordergrund, die von der physischen Evidenz bildspezifischer Latenz ausgehen und Impulse für didaktische Konzeptionen zur Bildpräsenz setzen möchten.

Zum Zweiten stellt der Band Beiträge vor, die sich auf den Begriff des „Zeigens“ für den anthropologisch bedeutsamen Akt der Verständigung in Formen der Sichtbarkeit beziehen.⁷ Im Anschluss an die hermeneutisch orientierte Theorie der nicht-sprachlichen Eigenlogik,⁸ die maßgeblich für eine Methodologie zur Analyse der Erzeugung bildlichen Sinns scheint, implizieren sie, dass Bilder nicht nur etwas wiedergeben, weil sie verwendet werden, um mit ihnen etwas sehen zu lassen, sondern sich immer auch selbst ins Spiel bringen, der spezifische Charakter bildlichen Sinns also darin besteht, dass er an eine Materialität gebunden ist und sie zugleich übersteigt.⁹ Insofern sind die Überlegungen des zweiten Teils auf die im Zeigen wirkende „potentia“ und die didaktische Bedeutung der Konfiguration deiktischer Akte gerichtet.

Schließlich umfasst der Band zum Dritten Reflexionen, die vom Begriff der „Stimmung“ ihren Ausgangspunkt nehmen. Weil dieser im Wesentlichen eine wahrnehmbare Tönung bezeichnet, die sich über Bilder und alles, was in und mit ihnen ist, ausbreiten kann,¹⁰ stellen die Beiträge nicht nur eine Verbindung

-
- 5 Vgl. George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München, 1990. Engl. *Real Presences*, London, 1989.
- 6 Vgl. Horst Bredekamp, *Der Bildakt*. Frankfurter Adorno-Vorlesung 2007, Neufassung Berlin, 2015. Sybille Krämer, „Gibt es maßlose Bilder?“, in: *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgressionen*, hg. v. Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, München, 2009, S. 17–35. *Bildmacht / Machtbild. Deutungsmacht des Bildes: Wie Bilder glauben machen*, hg. v. Philipp Stoellger, Martina Kumlehn, Würzburg, 2018.
- 7 Vgl. Michael Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, Frankfurt a.M., 2009.
- 8 Vgl. Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, 2007. Ders., „Das Zeigen der Bilder“, in: *Zeigen. Rhetorik des Sichtbaren*, hg. v. Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies, München, 2010, S. 19–53.
- 9 Vgl. Günter Figal, „Bildpräsenz. Zum deiktischen Wesen des Sichtbaren“, in: *Zeigen. Rhetorik des Sichtbaren*, hg. v. Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies, München, 2010, S. 55–72. Ders., „Zeigen und Sichzeigen“, in: *deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger*, hg. v. Heike Gfrereis, Marcel Lepper, Göttingen, 2007, S. 196–207.
- 10 Vgl. David E. Wellbery, „Stimmung“, in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck, Band 5, Stuttgart, Weimar, 2003/2010, S. 703–733. Ders., „Latenz und Stimmung. Skizze einer historischen Ontologie“, in: *Latenz. Blinde*

zur ikonischen Zeigestruktur her, aus der Bilder besondere Spannungen aufbauen und „atmosphärische“¹¹ Wirkungen verstärken, sie rücken über zentrale Merkmale des Phänomens auch Bezüge zu Aspekten der Bildpräsenz in den Blick. Die Reflexionen im letzten Teil fokussieren daher die Relevanz einer didaktischen Auseinandersetzung mit bildlich erzeugten Stimmungen.

2.

Auf eine relativ kompakte Weise lassen sich die drei begrifflichen Schwerpunkte der Strukturierung an Anselm Kiefers Gemälde *Die Treppe* veranschaulichen. Ausschlaggebend dafür ist, dass Kiefer, der 2008 mit dem Friedenspreis des deutschen Buchhandels ausgezeichnet worden ist, das lateinische „latens“ oder „latere“ überaus nachdrücklich gestaltet hat, indem er es nicht nur thematisiert, sondern auch dadurch realisiert, dass er es in eine semiotisch und hermeneutisch unauflösbare Präsenz für den Betrachter hebt. In dem überlebensgroßen Format (330 cm × 185 cm) und der groben Struktur des materiellen Bildträgers gibt das Bild zunächst nicht viel mehr zu sehen als sich selbst. Dabei erfassen uns verschiedene Farbschichten und archaische Materialien. Erst allmählich wird sichtbar, was das Bild zeigen will, nämlich eine riesige, im Verfall begriffene Herrschaftsarchitektur in düsterem Licht, davor ein Podium mit Treppe, seltsam verschattet, und darüber ein matter, nachtschwarzer Himmel, der von Rauchschwaden bedeckt und Blitzen durchbrochen scheint.

Der Eindruck aber, auch mit dem Sichtbarwerden des Gezeigten in der Präsenz eines Latenten zu sein, bleibt bestehen, weil das, was gezeigt wird, merkwürdig dunkel und rätselhaft wirkt. Zwar lässt sich diese Stimmung, wie beinahe immer, durchaus auf Distanz halten oder bringen, sonst wäre es kaum möglich, sie zu erfassen und näher zu beschreiben. Aber gegen dieses Bemühen setzt das Bild sogleich den Widerstand, dass es das Zeigen in das Sich-Zeigen stellt und damit die Präsenz des Undurchschaubaren intensiviert – kein ungewöhnliches Phänomen, aus dem vor allem „starke“ oder „eminente“ Bilder ein besonderes Erregungspotential beziehen und das, wie hier, dazu führen

Passagiere in den Geisteswissenschaften, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Florian Klinger, Göttingen, 2011, S. 265–276. Hans Ulrich Gumbrecht, *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, München, 2011.

11 Vgl. Michael Hauskeller, *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Berlin, 1995. Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M., 1995. Ders., *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern, 1998. Ders., „Flanieren in der Shoppingmall: Das Nord-West-Zentrum in Frankfurt“, in: *Atmosphären. Dimensionen eines diffusen Phänomens*, hg. v. Christiane Heibach, München, 2012, S. 249–258.

kann, dass sich das Empfinden verstärkt, von einer unsichtbaren Potentialität eingenommen zu werden, die sich physisch mitteilt, ohne in ihrer Identität greifbar zu sein.¹² Konfrontiert man dieses Erleben bildaktiver Latenz mit der Information, dass Kiefer eine vielfach vergrößerte Fotografie des für nationalsozialistische Machtinszenierungen erbauten Zeppelinfeldes in Nürnberg von Walter Hege aus dem Jahr 1935 verwendet und mehrfach übermalt hat,¹³ wird deutlich, wie wichtig es ist, dass sich die Didaktik für das Konzept der Latenz öffnet und mit benachbarten Disziplinen nach Antworten auf die Frage sucht, wie es sich zu jener Kompetenz verhält, die es Kindern und Heranwachsenden erlaubt, mit der Allgegenwärtigkeit des Bildlichen und seinen Wirkungsmechanismen umzugehen und Schritt zu halten.

Dass es dabei auch um Wahrnehmungsweisen geht, bei denen die Grenzen zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem verschwimmen, stellt das Gemälde von Anselm Kiefer vor Augen. Denn indem es Latenz evoziert, ohne dass sich ein Weg ausmachen lässt, der von der rätselhaften Stimmung, die auf die Präsenz des Verborgenen weist, zur Identifizierung der Fotografie führt, macht es auf die Kunst des Verbergens und auf Aspekte der Entbergung aufmerksam. Wir nehmen das unsichtbar Wirkende im Sichtbaren wahr und sehen, dass sich damit nicht nur für eine geduldige Interpretation des Sichtbaren plädieren lässt, um auf Nicht-Gesehenes oder Kaum-Beachtetes zu stoßen, auf hinterlassene Spuren oder Anzeichen für ein Verstecktes, sondern ebenso begründet werden kann, warum wir dabei ohne die Gewissheit agieren, das Verborgene entbergen zu können. Es ist im Offenbaren verschlossen, kryptisch verfügbar und hält dadurch unsere Aufmerksamkeit wach, treibt unsere Suche nach Erkenntnis weiter an.

3.

ANSELM HAVERKAMP, der den seit dem 18. Jahrhundert wissenschaftssprachlich geläufigen Terminus „Latenz“ zum „Grundbegriff der Kulturwissenschaften“¹⁴ erklärt hat und davon ausgeht, dass das Vergangene mit dem, was es nicht geworden ist weiterwirkt, legt in seinem grundlegenden Beitrag

12 Vgl. Günter Figal, „Bildpräsenz. Zum deiktischen Wesen des Sichtbaren“, in: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, hg. v. Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies, München, 2010. S. 55–72.

13 Vgl. Martina Sauer, „Faszination und Schrecken. Wahrnehmungsvorgang und Erkenntnisprozess im Werk Anselm Kiefers“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 51 (2006) Heft 2, S. 183–201.

14 Anselm Haverkamp, *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M., 2002, S. 10.

zunächst und vor allem im Anschluss an de Saussure dar, dass Latenz als das immer schon Gewesene und Gegenwart Bedingende in materiell verfügbaren Bildern „doppelt verstellt“ bleibt und der aus der Verborgenheit drohende, Distanz aktivierende „Doppelsinn“ nur in sprachlichen Erscheinungen modellhaft wird (S. 15f.). Die nicht nur „methodische Konsequenz“ liegt zum einen und naturgemäß im „Implizit-Historischen, in den kontextuell mehr oder weniger erfassten Hypothesen jeden Lexikons und jeder Symbolik“ (S. 24f.), was nicht heißt, unendlich viele Möglichkeiten freizulegen, geschweige denn irgendeinen Klartext aufzuspüren, zum anderen gilt sie, so die weitergehende Schlussfolgerung, die Haverkamp zieht, nicht nur der „Abwehr eines schwer zu Bewältigenden“, sondern darüber hinaus auch dem Gegenwärtigwerden „geformter“, nicht-utopischer „Freiheit“ (S. 24).

Wenn sich Latenz in der „Zeitlichkeit der Geschichte als Sprachstruktur“ (S. 18) offenbart, also in keiner Präsenz, scheint die Frage nach der unvermittelten Wirkung visueller Bilder auf dem Spiel zu stehen. Dagegen rückt der Beitrag von HORST BREDEKAMP in den Blick, dass wir im Kunstschaffen von Michelangelo und in der Neubestimmung des Sinnlichen bei Leibniz einen Denkraum vorfinden, an dem sich der Begriff der Latenz als ein unsichtbarer Vektor für das Schärfen lässt, was den Betrachter beim „Bildakt“ als Gegenentwurf zum linguistischen „Sprechakt“ erfasst. Es konvergiert nicht nur, wie schon Gottfried Boehm im Anschluss an Hans Georg Gadamer hervorgehoben hat, mit einer bis in die Antike zurückreichenden Tradition, die Bildern eine sich am Lebendigen orientierende Suggestivität oder Luzidität zugesteht,¹⁵ sondern auch, so die These, mit einer heute in den Naturwissenschaften in Rechnung gestellten „Active Matter“, die sich nach dem Modell des „blinden Passagiers“¹⁶ entweder freiwillig zu sehen gibt oder beharrlich verweigert. Die bilddidaktisch gewendete Pointe, die Bredekamp setzt, hebt auf eine „Sensibilität für die Latenz des Gegenübers als Voraussetzung aller Empathie“ (S. 42) ab und damit auf ein das Bild als implizites Selbst verständlich machendes Agieren.

Was im Begriff vom „Bildakt“ als eine weder semiotisch noch hermeneutisch auflösbare „Distanzkraft“ enthalten ist, als sich anbietende Form, die aus der „Sphäre ihrer eigenen Präsenz“¹⁷ heraus stets mehr ist, als ihr entnommen

15 Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: *Was ist ein Bild?* hg. v. Gottfried Boehm München, 1994, S. 11–38, hier: S. 33.

16 Hans Ulrich Gumbrecht, „Zentrifugale Pragmatik und ambivalente Ontologie: Dimensionen von Latenz“, in: *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Florian Klinger, Göttingen, 2011, S. 10.

17 Horst Bredekamp, „Der Muschelmensch. Vom endlosen Anfang der Bilder“, in: *Transzendenzen des Realen*, hg. v. Wolfram Högbe, Göttingen, 2013, S. 13–36, hier S. 35.

werden kann, veranlasst TOBIAS KEILING über den Ursprung und die Funktion der Einbildungskraft nachzudenken. Dabei setzt er sich zunächst mit Heideggers Auslegung des Höhlengleichnisses aus den dreißiger Jahren auseinander, besonders mit dessen Auffassung von der Wahrheit des Seins als einem Prozess, der „Unverborgenheit“ also im Sinne des griechischen Wortes *alétheia*, die, so Heidegger, kein „eitles“ Zeigen sei, „nicht eitle Offenheit, sondern Unverborgenheit des Sichverbergens“.¹⁸ Entscheidend hierbei ist, dass das zu Erkennende erst durch das, was Platon „die Idee des Guten“ nennt und Heidegger als Zeit denkt, erkennbar oder zugänglich wird. Mit der These, dass dadurch aber unter anderem in den Hintergrund tritt, dass Platon das Gleichnis selbst als eine „Parabel über einen Bildungsprozess bezeichnet hat, in der Bilder eine zentrale Rolle spielen“ (S. 46), blendet Keiling zu John Sallis über und visiert mit ihm eine Deutung der Geschichte von der Höhle an, die dem Latenzcharakter der Bilderfahrung Rechnung tragen soll. Dabei macht er geltend, dass Platon die *eikasia* als Fähigkeit entworfen hat, unmittelbare sinnliche Präsenz mit propositional artikulierbaren Deutungen zeitgleich zu erfahren, womit die didaktisch relevante These des Beitrags erreicht zu sein scheint, nach der das Erscheinen oder Sichzeigen des nicht Verfügbaren sinnkonstitutiv sein kann.

Auch CHRISTOPH WULF richtet seine Überlegungen an einer Wahrnehmungsd disposition aus, für die Latenz zum Impuls einer Präsenz gewährenden Imagination wird. Dabei bindet er die Idee, dass „Räume und Zeiten als latentes Wissen in Bildern präsent sind“ (S. 60), selbst wenn sie nicht explizit zum Bildsujet gehören, an den Begriff der Mimesis, mit dem er das Begehren und die Fähigkeit fasst, sich auf Bilder wie auf intentional Handelnde zu beziehen, und zwar in der Absicht, ihnen ähnlich zu werden, ihnen zu entsprechen und nachzueifern. Weil dieses Bestreben und Vermögen zur „Anähnlichung“ auf ein verweilendes Wahrnehmen im Gestus eines „ergriffenen Ergreifens“ zielt und ohne imaginäre Aktivitäten des Betrachters nicht zu haben ist, kommt das Konzept des „mimetisches Sehens“ (S. 68), das Wulf skizziert, nicht nur Überlegungen zur Responsivität bzw. zur Aisthesis nahe, sondern führt zugleich vor Augen, wie wichtig eine didaktische Auseinandersetzung ist, die den Zusammenhängen zwischen dem Aktionspotential von Bildern und den Begehrensstrukturen ästhetischer Wahrnehmung Rechnung trägt.

Vor dem Hintergrund bildtheoretischer Entwürfe, die der Grundannahme folgen, dass sich etwas immer nur als etwas zeigen kann, lenkt GÜNTER FIGAL zu Beginn des zweiten Abschnitts die Aufmerksamkeit auf den Raum, in dem Bilder sich und nicht nur sich zu sehen geben. Dabei rückt er, zunächst

¹⁸ Martin Heidegger, *Gesamtausgabe. Band 55. Heraklit*, hg. v. Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., 1979, S. 175.

an Bilderfahrungen erinnernd, die Richard Serra zur Skulptur führen sollten, und in der Folge am Beispiel von Gerhard Richters *Doppelgrau*-Bildern in den Blick, dass Bilder „zweiräumig“ sind. Denn sie verfügen nicht nur über einen vor Augen gestellten Bildraum, sondern daneben über einen „phänomenalen Raum“ (S. 83), den sie verbergen, der latent bleibt und der Raum ihres Erscheinens ist, nicht zu verwechseln mit dem Ausstellungsraum. Nur wer erfährt, so das Fazit, das Figal im Sinne einer didaktischen Perspektivierung zieht, dass Bilder einen ontologisch ambivalenten Raum beanspruchen, begegnet Bildern wesensmäßig, was zugleich bedeutet, dass er „eine Erfahrung [macht], die durch keine andere zu ersetzen ist“ (S. 85).

Anschließend entwickelt PHILIPP STOELLGER didaktische Überlegungen aus der theologisch inspirierten Beantwortung der Frage, wie sich die komplexen und nicht einfach zu bestimmenden Beziehungen zwischen Zeigen und Sagen jenseits des Dichotomischen, das seit Wittgensteins *Tractatus* in der Welt ist, fassen lassen. Dabei verstehen wir am Ende nicht nur besser und nachhaltiger vielleicht auch, warum sich die Macht des Bildlichen „chias-tisch überschwänglich“ (S. 104) zum Gesagten verhält, sondern zugleich und vor allem, wie es Lehrenden gelingen kann, das Latente, das beide Modi, das Zeigen und Sagen, verbindet, in einen Wahrnehmungs- und Sprachgewinn zu überführen. Denn die Verschiedenheit von Lexis und Deixis anerkennend, wird etwas möglich, so der Schluss, den Stoellger aus der systematischen Differenzierung beider Sphären zieht, was einer „deiktischen Lexis“ gleicht, weil es „eine Konvergenz eröffnet, in der die Lexis der Deixis zu Hilfe kommt“ (S. 105), indem sie ins Bild setzt, was sich in der Präsenz des Materiellen zeigt.

Die Tatsache, dass das Zusammenspiel von Zeigen und Sichzeigen den Bereich der Sichtbarkeit übersteigt, wenngleich seine komplexe Verfasstheit für die Wirkungsmacht des Bildlichen grundlegend ist, veranlasst HUBERT SOWA anschließend, Latenzen als Potentialitäten in den Blick zu rücken, die für Lehrsituationen im Allgemeinen und die Didaktik der Künste im Besonderen kennzeichnend sind. Dabei wird deutlich, dass sie der Unbestimmtheit des visuell Vieldeutigen entsprechen, in der uns nicht nur, wie bereits Gottfried Boehm Michael Polanyi zitierend betont hat, implizites, schweigendes Wissen begegnet, sondern in der darüber hinaus die Vernunft ihre Grenzen findet, „indem sie als das vorsprachliche Potential erscheint, aus dem sich auch unsere Begriffe und unsere rationalen Konzepte mobilisieren“.¹⁹ Deshalb, so der Impuls, den Sowa im Rekurs auf Albrecht Dürers Kunstlehre und Martin Heideggers Auseinandersetzung mit der viele Namen findenden „Offenheit“

19 Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, 2007, S. 208.

setzen möchte, sind die Wirkungen des Kunstlehrens wie auch der Lehrkünste immer „von Ambiguitäten geprägt“ (S. 120) und fassbar nur in ihrem Gebrauch.

Dass Rilke Bildern eine sinnliche Qualität zugestanden hat, die ihnen die Dignität einer unmittelbaren Gewissheit verleiht, ist bekannt, ebenso, dass sich der Dichter vor allem mit der starken Präsenz der Cézanneschen Gemälde immer wieder befasst hat: „Ohne ein einzelnes [Bild] zu betrachten“, schreibt er nach seinem Besuch im Salon d' Automne, „fühlt man ihre Gegenwart sich zusammentun zu einer kolossalen Wirklichkeit. Als ob diese Farben einem die Unentschlossenheit abnähmen ein für allemal.“²⁰ So strebt Rilke seinem Vorbild nach. Wie Cézanne geht er vom Gegebenen aus und vermeidet die Möglichkeiten, es zu erreichen, um es, so paradox es klingt, zu „realisieren“. Er sucht nach einem Zeigen, das nicht allein ein Bestimmtes und mehr als eine Geste ist. ANTONIA EGEL fragt von hier aus danach, wie Zeigen, Bild und Wissen in Rilkes zweiteiligem Zyklus *Die Sonette an Orpheus* miteinander verknüpft scheinen. Die 1922 entstandenen Gedichte, die Rilke selbst als das „rätselhafteste Diktat“ bezeichnet hat, das er „je ausgehalten und geleistet habe“,²¹ lassen sehen, so die These, was vordergründig nicht gezeigt werden kann, etwa die schon im Titel des Zyklus als leitendes Motiv hervorgehobene und im ersten Sonett beschworene Verwandlung als Entgrenzung. Die Frage, die sich im Anschluss daher stellt, ist, wie sich ein unbestimmtes, vage bleibendes Zeigen, das nicht nur Abstand hält und Präsenz als Möglichkeitsraum des Sichtbaren gewährt, sondern auch eine Verschiebung oder Verkehrung des Selbstverständlichen zur Folge hat, didaktisch und methodisch umsetzen lässt.

In welchen Grenzen sich Stimmungen als Kategorie einer verdeckten Bilddimension auffassen lassen, die unsere Aufmerksamkeit auf die Präsenz einer diffusen Potentialität lenken und was sie vom Paradigma der Abwesenheit unterscheidet, fragt zu Beginn des dritten und letzten Abschnitts HANS ULRICH GUMBRECHT, der in den letzten Jahren immer wieder dafür plädiert hat, sich stärker als bisher mit Präsenzerfahrungen auseinanderzusetzen und der besonderen Affinität zwischen Latenzen und Stimmungen Rechnung zu tragen. Dabei stellt er Thesen und Aspekte vor, die wir zwar durchaus implizieren, wenn wir beide Begriffe verwenden oder im Sinn haben, die aber für didaktische Anschlüsse oder Ableitungen wegweisend scheinen – sei es, dass Latenzen und Stimmungen, so Gumbrecht, „typischerweise [nicht] in Wissen umschlagen“, sich dafür aber als „Zugewandtheit auf die Welt der

20 Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne*, hg. v. Clara Rilke, besorgt und mit einem Nachwort versehen von Heinrich Wiegand Petzet, Frankfurt a.M., 1952, S. 40.

21 Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Briefe in 6 Bänden. Band V*, hg. v. Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Leipzig, 1940, S. 205.

Dinge“ (S. 145f.) zu erkennen geben, oder sei es, dass Stimmungen, weil sie Unsichtbares und Unbekanntes in den Blick zu bringen vermögen, uns zeigen, wie sehr wir mit der Materie „in einem Verhältnis des wechselseitigen Responzierens stehen (können)“ (S. 146).

Dass Bilder uns nicht nur berühren, sondern auch unerwartet und umfassend befremden, mithin Befindlichkeiten auslösen können, die sich weder festhalten noch initiieren lassen, muss nicht gegen ein substantielles Lernen mit Bildern sprechen. Warum das so gesehen werden kann und worin die didaktische Bedeutung dieser Perspektive besteht, möchte ich anschließend zur Diskussion stellen, indem ich das Staunen als eine Stimmung beschreibe, in der intensiv wahrnehmbar wird, dass sich irgendetwas aufdrängt und doch entzieht. Wir werden dabei, so die an dem Gemälde *Liebeszauber* entfaltete These, aufmerksam für einen Kontrast, der zwischen dem Hervortreten des Unverborgenen und dem Verborgenen besteht, einer Enthüllung, die nichts offenbart, und uns über das „Einfallstor der Imagination“²² in eine Situation stellt, die uns zumutet, dass das, was im Entzug präsent ist und sich mitteilt, ein Gegenstand der Erkenntnis ist oder werden kann.

Wenn man im Anschluss daran die Idee übernehmen mag, dass Stimmungen als ontologisch ambivalente Phänomene zur „Gattung der Latenz“²³ zählen, weil sie einerseits nicht-explizite Bedeutungen darstellen, die sich aufdrängen, andererseits Eigenschaften offenbaren, die ihre Realisierung vorwegnehmen, kann sich vor allem mit Blick auf den ästhetischen Diskurs um visuelle und architektonische Qualitäten die Frage stellen, was den Begriff der „Atmosphäre“ konzeptionell von dem der „Stimmung“ unterscheidet. Der Beitrag von GERNOT BÖHME antwortet darauf, indem er analog zum Begriff der „Aura“ eine räumlich in die Weite gestreckte Wirklichkeit geltend macht, die der Wahrnehmende mit dem Wahrgenommenen teilt, mithin Atmosphären als „gestimmte Räume oder umgekehrt als räumlich ausgedehnte Stimmungen“ (S. 163) fasst. Weil Atmosphären aber unsere Wahrnehmungen entscheidend prägen, wir also nicht nur die Aura von Bildern als solche aufnehmen, sondern mit ihr auch andere Umgebungsqualitäten, wird die Latenz des Bildlichen, so die These, die Böhme zu bedenken gibt, durch Wahrnehmungsumfelder bestimmt und mitunter auch verstärkt.

22 Winfried Menninghaus, „Durchschossen von Latenz: Menschliche Schönheit in evolutionärer Perspektive“, in: *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Florian Klinger, Göttingen, 2011, S. 81–91, hier S. 90.

23 David Wellbery, „Latenz und Stimmung. Skizze einer historischen Ontologie“, in: *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht, Florian Klinger, Göttingen, 2011, S. 265–276, hier S. 268.

JENS BIRKMEYER schließt insofern an Gernot Böhmes Überlegungen zum Begriff der „Atmosphäre“ an, als er danach fragt, inwieweit sich aus den Aufzeichnungen Walter Benjamins, insbesondere aus den zwischen 1914 bis 1921 entstandenen Textfragmenten, die um den Bedeutungsgehalt der kindlichen Farbwahrnehmung und Imagination kreisen,²⁴ Aspekte einer „atmosphärischen Bildwahrnehmung“ (S. 185) in Hinblick auf den Begriff der „Latenz“ reformulieren lassen. Mit der These, dass sich bei aller Heterogenität der Bildkonzepte in den Texten zur kindlichen Bild- und Farbrezeption – etwa dem um 1915 entstandenen Gespräch über die Phantasie mit dem Titel *Der Regenbogen* oder der Farben-Episode aus der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* – die zeit-räumliche Verfasstheit des Begriffs spiegelt, ist das Ergebnis des Beitrags und die Frage erreicht, wie es gelingen kann, Lernenden das Gefühl für die Dimension der Latenz bzw. die Erinnerung an sie im Umgang mit Bildern zu erhalten.

24 Vgl. Walter Benjamin, *Aura und Reflexion. Schriften zur Ästhetik und Kunstreflexion*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Hartmut Böhme und Yvonne Ehrenspeck, Frankfurt a.M., 2007.

Präsenz

ANSELM HAVERKAMP

Saussure, der Text, die Bilder – Ein Aide Mémoire

1. Sprache und Bild – Vorbemerkung in praktischer Absicht

Lassen Sie mich mit einigen Vorerinnerungen beginnen, die der Eigenart des Themas entsprechen. Latenz ist ein heikles Thema. Soll Latenz mehr sein als Indikator für allerlei interpretative Unfertigkeiten, dann erfordert es, was sie in nuce nicht zu haben scheint, Struktur. Als Latenz in Freuds *Traumdeutung* die ersten begrifflichen Züge annahm, tat sie es in der Bildwerdung des Traumes, trat sie bildlich auf. Als durchgehender Zug einer jeden ‚Rücksicht auf Darstellbarkeit‘ (so die glückliche Formulierung Freuds) steht sie unter quasi transzendentalen Vorzeichen der Bedingung der Möglichkeit von Darstellung, wo sie (das bleibt ihr methodisches Defizit) unvollendet verharrt. Die Frage, die erst mit Maurice Merleau-Ponty und Hans Blumenberg wieder in Bewegung gekommen ist, ist die nach der Struktur der Latenz, die in Bildern leichter zu beantworten scheint, sich dort aber als doppelt verstellt herausstellt. In den unterschiedlichen Praxen der interpretativen Unterweisung (der Kanzeln, Schulen, Multiplikatoren) ist der Schein Realität, entspricht er den als ‚wirklich‘ erfahrenen Orientierungen des Unterrichtens, Unterrichtet-Werdens, Informiert-Seins. Im Schulunterricht der Kinder scheint dieser Schein eine naturwüchsige Voraussetzung, aber das mag nur das Ergebnis einer Rückprojektion der im Unterricht gewonnenen, erwachsenen Begriffe von Wirklichkeit sein. Kindliche Erfahrung scheint Latenz-anfälliger weil Bild-näher – eine moderne Kulturphantasie, die der Latenzbegriff ex negativo bestätigt und die er aufzudecken vermag.

Der Latenzbegriff muß deshalb als erstes das Verhältnis von Sprache und Bild klären, und zwar unterhalb beider Evidenzen oder performativen Leistungen: in beider Verflochtenheit. Die Struktur der Verflechtung (Merleau-Ponty nennt sie einen Chiasmus und deutet eine grammatische Kategorie an) ist sprachlich, aber leibhaft verflochtene Sprache.¹ Der verbreitete Fehlschluß, den Merleau-Ponty nicht vermeiden konnte, ist der, daß die Struktur des Chiasmus eine Art des mimetischen ‚Klebens‘ der Sprache (wie die ‚Klebrigkeit der Libido‘) an leiblich vor-strukturierten Wahrnehmungen darstelle. Was

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, hg. v. Claude Lefort, Paris, 1964, S. 167. Dt. *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München, 1986, S. 166f.

latent wäre, wäre dann der leibhafte Anteil am Leben und seinen Vollzügen, ein Säkularisat platonischer Methexis, und die Bildwissenschaften bezögen aus der Verquickung ihre tiefere Attraktion. Das will ich nicht ausmalen; im Gegenteil ist das nur die Karikatur der komplexen, in der sprachlichen Beschreibung vertrackten Sachlage, der auf den Grund zu gehen ist. Denn dieser Grund ist ein ganz unsicherer Ungrund, den die Rede von der Latenz anzeigt. Die methodische, in der Folge didaktisch fruchtbar zu machende Konsequenz der leiblichen Verquickung von Sprache und Bild, die immer im einen das andere mit-voraussetzt, impliziert in der sprachlichen Kompetenz eine visuelle Kompetenz und im bildlichen Realisieren eine Reihe von Grund auf sprachlicher, proto-syntaktischer Gegebenheiten. Die Latenz liegt in dem Widerspiel der Verschränkung beider Realisierungsaspekte.

Immerhin hat die vertrackte Sprachlage zu einer grundsätzlichen Neufassung der linguistischen Grundlagen durch Saussure geführt. An der Latenz tritt die Verwicklung der Sprach-Beschreibung in die ihr eigene sprachliche Konstitution an den Tag. Denn das Phänomen der Latenz hat erheblichen Anteil an dieser sprachlichen Vorbedingtheit. Es setzt sie voraus, obwohl es als Phänomen nur nachträglich zu beschreiben ist; so die Einsicht Freuds, der Kern der von ihm entdeckten interpretativen ‚Nachträglichkeit‘. Das heißt nicht, daß Latenz sprachlicher Natur wäre, sondern nur, daß sie an der Sprache strukturell entdeckt wurde und faßbar ist als ein „Doppelsinn“, der sich, wie es scheint, „wirklich nur in der Sprache antreffen läßt“.² Ihr Ort wäre nichts anderes als die in der „Ambivalenz der Gefühlsregungen“ lauende Ambiguität sprachlicher Äußerungen, die im Extremfall, exemplarisch in der Metapher, sagte Lacan prägnant, ins Auge „springt“.³ Die Strukturfrage der Latenz ist damit in der Wirkung illustriert, aber doch nicht mehr als andeutungsweise formulierbar geworden. Als Ricoeur Lacans berühmtes Diktum zitierte, das Unbewußte sei „wie“ eine Sprache gebaut – ich unterstreiche: nur *wie* eine Sprache – unterstellten beide das Modell ‚Sprache‘ im Unbewußten als ‚andere Rede‘, wobei diese – eine Rede, die ‚anders‘ sei, aber gleichwohl ‚Rede‘ bleibe – eher ein Symptom ist als eine Erklärung.⁴ Sie verdeckt das Problem, das sie nicht löst:

2 Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern: Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin, 2004, S. 71.

3 Jacques Lacan, „L’instance de la lettre dans l’inconscient“ (1957), in: *Écrits*, Paris, 1966, S. 493–528, S. 507. Dt. „Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten“, *Theorie der Metapher*, hg. v. Anselm Haverkamp, Darmstadt, 1983, Studienausgabe 1996, S. 175–215, hier S. 191.

4 Paul Ricoeur, *De l’interprétation: Essai sur Freud*, Paris, 1965; *Die Interpretation: Ein Versuch über Freud*, Frankfurt a.M., 1969, S. 405. Der Lacan-Gemeinplatz findet sich in der Baltimore-Rede „Of Structure (...)“ (1966), in: *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, hg. v. Richard Macksey, Eugenio Donato, Baltimore, 1970,

Latenz ist der blinde Fleck der Struktur in einer Hermeneutik, deren begrenzte Reichweite sie thematisch macht. Das hat Saussure als erster an der Struktur ‚Sprache‘ erkannt und ihr vor allen anderen manifesten Verstehensvollzügen gut geschrieben. So daß sich das Bild umkehrt: nicht der Latenz mangelt die Struktur, sondern an der Latenz wird Struktur zu dem, was sie ist in Sprache. In Bildern erscheint diese Struktur als grammatisch manifeste Form räumlich transponiert, wird sie in ihrer Vorgegebenheit erfäßbar und Lesen zur Vorzugs-Metapher des Sehens von Bildern: als eine aus der Latenz an- und herausdrängende Implikation des bildhaften Wahrnehmens.

2. Theorie der Latenz nach Saussure, Kant, Husserl

Zurück zunächst also zu Saussure, der die Strukturfrage der Latenz nicht stracks als eine naturalistisch eingefärbte (und womöglich biologisch literalisierte) Form von Mimesis aufzufassen erlaubt.⁵ Zwar sind die Andeutungen von Latenz bei Saussure auf den ersten Blick selten und vage, auf den zweiten Blick aber durchaus prägnant. Der zweite Blick verdankt sich Notizen, die ein halbes Jahrhundert, nachdem der *Cours de linguistique générale* in Ballys Fassung (1916) bereits eine eigene Sachlage geschaffen hatte, bekannt geworden sind. In den nachgelassenen „Gartenhaus-Notizen“ (Vorlesungsvorlagen von 1908/09) ist es der Strukturbegriff, der deutlich hervortritt und der Latenz, wenn auch noch keinen ausgeprägten Begriff, doch eine bemerkenswerte Stelle offen hält. So heißt es eher en passant in einem der Einträge: „les premières et les plus irréductibles entités dont peut s’occuper le linguiste sont déjà le produit d’une opération latent de l’esprit“⁶. Ludwig Jäger, einer der besten Kenner des späten Saussure, hat die wichtigsten Stellen zusammengefaßt, so daß ich wie folgt paraphrasieren kann:

‚Illusionär‘ ist die Annahme einer unmittelbaren sinnlichen Gegebenheit sprachlicher Tatsachen (...), weil schon ‚die ersten und nicht weiter ableitbaren Entitäten, mit denen sich der Sprachwissenschaftler beschäftigt, das Ergebnis

S. 186–195, hier S. 188. Separate dt. Ausgabe *Struktur, Andersheit, Subjektkonstitution*, hg. v. Dominik Finkelde, Berlin, 2015, S. 15. Zur psychoanalytischen Präzisierung im strukturalistischen Kontext André Green, *Le complexe de castration*, Paris, 1990, S. 104f.

5 Saussure schreibt gleichzeitig mit Freud, so daß die Koinzidenz beider, Saussures und Freuds, die von Lacan gesehen, aber zu keinem glücklichen Ende geführt worden ist, als strukturelle Parallele auffällt. Vgl. Samuel Weber, *Rückkehr zu Freud: Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M., Berlin, Wien, 1978, S. 34ff.

6 Ferdinand de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, hg. v. Simon Bouquet, Rudolf Engler, Paris, 2002, S. 23 (meine Hervorhebung).

einer verborgenen (...), aber positiven Operation des Geistes' sind. Wir nehmen dabei ‚etwas als Einheit, das nicht direkt gegeben ist‘.⁷

Latenz fällt ins Gewicht als „nicht direkt gegeben“. Die „verborgene“ und, gleichwohl, im Schatten der Verborgenheit, durchaus „positive Operation des Geistes“, indiziert eine systemisch bedingte Latenz, deren strukturelle Natur in der bekanntesten Dichotomie Saussures, der von Synchronie und Diachronie impliziert ist. Die Verborgenheit dieser Implikation ist konstitutiv, sie ist der positive Aspekt der produktiven „Operation des Geistes“ (was man, worauf ich hier nur immer am Rande eingehe, gut hegelsch auffassen sollte). Die Priorität der Synchronie vor der Diachronie beruht auf der in sie eingegangenen, in ihr aufgehobenen, aber systemisch verdeckten Diachronie. Latent ist bei Saussure der verdeckte, aber nichts desto weniger operative Input der Diachronie in die Synchronie. Jäger hat also Recht, wenn er hervorhebt: in der Synchronie ist „der Ort der Geschichte (...) die Gegenwart“. In der Gegenwart der Synchronie ist die Geschichte als Diachronie ‚aufgehoben‘ (nichts könnte diesen Begriff Hegels besser illustrieren). Mithin steht die Latenz, aus der heraus die positive Operation des Geistes operiert in der Sprache, für die Historizität des in der jeweiligen sprachlichen Gegenwart aktuell gebrauchten Sprachsystems (*langue*) im Modus seiner je manifesten Verwirklichungen (der *parole*). So daß man sagen könnte (ich springe vor), Latenz biete eine genaue Definition dessen, was man gemeinhin Historizität nennt: Sie zeigt die Zeitlichkeit der Geschichte als Sprach-struktur: als die Struktur, welche die ‚Sprache‘ ist. Diese Ankündigung einer These, die es bei Saussure selbst nicht zur vollen Ausformulierung gebracht hat, sondern latent geblieben ist, wartet auf eine weiterführende Ausarbeitung. Ich rufe zu diesem Zweck einige Momente aus der Geschichte dieses Ausarbeitungsprozesses in Erinnerung.

Die entscheidende Ausgangseinsicht, auf der Saussure beharrt, die Einsicht in die *Illusion* der „unmittelbaren sinnlichen Gegebenheit der sprachlichen Tatsachen“ (nicht ihrer Referenzen), impliziert eine verkomplizierende Verdoppelung der transzendentalen Wende Kants. Denn die Illusion ist sprachlicher Natur, oder kurz: Sprache impliziert eine Art von Illusion; es gibt sie nicht ohne diese Illusion, ja sie funktioniert nur mittels ihrer. Die von Saussure in und zur Erfahrung gebrachte Phänomenalität der Sprache ist das Implikat einer systemischen Einfaltung, die erst in der künstlichen, wissenschaftlichen Unterscheidung von Diachronie und Synchronie faßbar ist und – das ist methodisch einschneidend – allein aus der synchronen Implikation heraus

⁷ Ludwig Jäger, *Ferdinand de Saussure zur Einführung*, Hamburg, 2010, S. 119, Zitate aus der zweiten Genfer Vorlesung (1908–1909), S. 186.

zu entfalten ist. Der Vorrang der Synchronie ist also rein methodischer Art; er entspricht der natürlichen Einstellung der Illusion, indem (und nur insofern) er deren Funktion entspricht. Das gegenläufige Entfalten der Implikation des historisch sedimentierten Untergrundes der Diachronie einerseits und die Freilegung der operativen Funktion der Latenz andererseits verhalten sich zu dem operativen Aspekt selbst *nicht*-funktional; denn zum synchronen Funktionieren kann die analytische Reflexion nichts beitragen. Es ist aber – gleichwohl – diese Dysfunktionalität, welche die Latenz kunst- (literatur- und bild-) und medien-relevant macht. (Von der Musik sehe ich noch ab, obwohl sie ein nachgerade ideales Demonstrationsfeld scheint.)

Die Bedeutung der Entdeckung der Latenz bei Saussure ist kaum zu überschätzen. Das macht ein Blick auf Niklas Luhmanns Verlegenheit mit dem struktur-funktionalen Ort der Latenz deutlich: „Das Phänomen Sinn erscheint in der Form eines Überschusses von Verweisungen auf weitere Möglichkeiten des Erlebens und Handelns“, setzt er ein: es ist Phänomen eines Erscheinens, für das die „Latenz selbst eine Funktion hat“⁸. Latenz wird bei Luhmann zu einer Art Meta-Funktion, die auf paradoxe Weise manifest ist in einer nur ihr eigenen Zeitform: von Zeit als „akut gegebener *Un*-gegenwärtigkeit“.⁹ Für Luhmann hängt das Funktionieren der Latenz an einer zeit-losen Unsichtbarkeit, in der wie blind passiert, was systembedingt im Dunkeln liegt: Latenz ist der zwangsläufige Nebenaspekt der prinzipiellen Unangewiesenheit jeder Funktion auf Durchsichtigkeit: Was die Analyse nur in einem metaphorischen Sinne an's Licht hebt, ist für sein Funktionieren auf keine Beleuchtung angewiesen. Bei Saussure ist klar, woran das liegt: an der unhintergehbaren sprachlichen Form der Analyse selbst. Was bei Luhmann nur metaphorisch sichtbar wird, unterliegt den Bedingungen einer sprachlichen Sagbarkeit, deren proto-grammatisches Fundament systembedingt vorbelastet ist. Ihre Form ist kein funktionaler Nebeneffekt, sondern eine sprachspezifische Vorstruktur, strukturelle Vorbedingung des Funktionierens. Saussures Latenz indiziert, ja beweist die strukturelle Priorität der Sprache als Apriori der Analyse. Es ist ein ‚historisches Apriori‘ im genauen Sinne dieses sonst fast widersinnigen Ausdrucks, den Foucaults *Archäologie des Wissens* aufgebracht hat: ein die ‚Geschichte‘ begründendes, aus der Diachronie heraus konstituierendes, struktur-latentes Apriori.

8 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt a.M., 1984, S. 83–93, hier: S. 93 und S. 89.

9 Thomas Khurana, „Latenzzeit – Unvordenkliche Nachwirkung: Anmerkungen zur Nachträglichkeit der Latenz“, in: *Latenz – 40 Annäherungen an einen Begriff*, hg. v. Stefanie Diekmann, Thomas Khurana, Berlin, 2007, S. 142–147, hier S. 142.

Die der Sprache inhärente, auf Manifestationen drängende Operation des Geistes operiert bei Saussure aus einer Latenz heraus, die mittelfristig in *modi operandi* von Grammatik erfaßt ist, und mit denen deshalb in den *termini* von Grammatik und Rhetorik zu rechnen ist. Sie hat sich im Lexikon niedergeschlagen und in wortgeschichtlichen Mustern verfestigt: in Figuren, Begriffen, Bildern. Und schließlich hat sie – immer schon, unbezweifelt und unvordenklich – eine im Verlauf der Sprachgeschichte phonetisch erfaßte und mit beachtlichem Erfolg rekonstruierte Lautspur hinterlassen mit dem naturalistischen Nebeneffekt der von Saussure als erstem destruierten Illusion einer in dieser Lautspur wie unmittelbar mit gegebenen Bezeichnungs- und Ausdrucks-Sphäre. Diese findet sich in der Synchronie destruiert, eingeebnet, aber nicht ohne über die Diachronie der Sedimente de-konstruierbar zu sein. Die Latenz der diachronen Sedimente wird für Saussure zum Anlaß von dekonstruktiven Konsequenzen, an denen er sich in seinen Anagramm-Studien abgearbeitet hat. Sie sind von Jean Starobinski entdeckt und in einem Latenz-Manifest ersten Ranges, *Les mots sous les mots* (1971), herausgegeben und zusammengefaßt worden.

Das Gewicht der Latenz Saussures liegt auf der Diachronie-Synchronie Dynamik, in der die Befunde der Anagrammatik einen Extremwert darstellen. An der Latenz der Anagramme, die als unvordenkliche Nachwirkungen der Sprachgeschichte den Stand der jeweiligen Aktualisierungen begleiten, wird deutlich, wieviel und weshalb Saussure am Phänomen der Latenz liegen mußte. Sowohl die Unmarkiertheit der Anagramme, die der operativen Unkenntlichkeit der Diachronie in der Synchronie buchstabengenau entspricht, aber auch die radikale Ungegenwärtigkeit der in der anagrammatisch buchstaben-materialen Positivität jeder Präsenz entkleideten Referenzen illustriert, warum Saussure von Synchronie spricht, um den aktuellen, je zu gewärtigenden, Gegenwart schaffenden, als Gegenwart manifestierenden Sprachgebrauch auf den Begriff ihres sehr spezifischen Funktionierens zu bringen.¹⁰

Ein ganzes Feld von sprachphilosophischen Spekulationen ist so aus der Welt geräumt: vorzüglich das Feld der sprachhistorischen Ursprünge, das noch die *Philosophie der symbolischen Formen* von Cassirer beherrscht und Blumenberg (in einer verhaltenen Kritik) von einer wunderbaren „Kategorienvermehrung“ der symbolischen Formen reden ließ.¹¹ Von ‚Wunder‘ zu reden

10 Das ist Ausgangspunkt von *Figura cryptica: Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M., 2002, S. 9–11.

11 Hans Blumenberg, „Affinitäten und Dissonanzen“, in: *Ein mögliches Selbstverständnis*, Stuttgart, 1997, S. 161–168, hier S. 166. Vgl. „Blumenberg in Davos: The Cassirer – Heidegger Controversy Reconsidered“, in: *MLN* 131 (2016), S. 738–753.

ist hier durchaus treffend, weil die illusionär-unmittelbare Gegebenheit der Sprache Ausdrucksformen wie Referenz und Deixis vorgaukelt, ohne die proto-grammatische, grammato-logische Zwischenschaltung der Diachronie erkennen zu lassen. Cassirer zitierte als Vorgabe die ‚transzendentalen Schemata‘, mit denen Kant die populäre Rede vom Bild abgewiesen hatte, die bis hin zu Freud und Cassirer auf eine wundersame Weise, nämlich sprachlich-mental, die Deckadresse abgab für all das, was in der Synchronie der aktuellen Rede passiert, als wäre es (was könnte es anderes sein) ein Akt von Transsubstantiation. Kants Klarstellung, die für Blumenberg Angelpunkt einer zukünftigen ‚Metaphorologie‘ war, verdient es, ausführlich zitiert zu werden:

Bild ist ein Produkt des empirischen Vermögens der produktiven Einbildungskraft, das Schema sinnlicher Begriffe ein Produkt und gleichsam ein Monogramm der reinen Einbildungskraft a priori, wodurch und wonach die Bilder allererst möglich werden, die aber mit dem Begriffe nur immer vermittelt des Schemas, welches sie bezeichnen, verknüpft werden müssen und sich demselben nicht völlig kongruieren.¹² (*Kritik der reinen Vernunft*, B 177)

Blumenbergs Ironie der Kategorienvermehrung verstellte allerdings den positiven Gehalt, den die Synchronie Saussures erhellt. Das Gros der symbolischen Formen wäre das Gros der zur momentanen oder zeitweiligen Ruhe gebrachten, in der sprachlichen Praxis still-gestellten Latenzen. Die Bild-Struktur der von Cassirer zu Recht beigezogenen Schemata Kants, die dieser als „gleichsam ein Monogramm“ der Bild-Metaphorik der (aus diesem Grund als ‚rein‘ zu denkenden) Einbildungskraft entgegensetzt, ist bei Saussure so wenig wie bei Kant einer bildhaften Einbildung zu danken, die von ihren sinnlichen Referenz-Gegenständen in eine mentale Voraussetzungsschicht sprachlichen Ausdrucks führen könnte; im Gegenteil ist diese Bildhaftigkeit nur das illusionäre Nachbild der Diachronie, die im synchronen System gelöscht ist und über deren fortwirkende Latenz die bildhafte Illusion hinwegtäuscht (oder jedenfalls nichts weiter sagt). Das Bild versperrt die Latenz, die es in sich aufhebt, aber doch (gut aufgehoben) parat hält und gar nicht anders kann, als in der fortschreitenden Diachronie struktur-bildlich zu fixieren. Das Gemälde fixiert die Latenz zusätzlich, visuell, aber kontrovers („nicht völlig kongruierend“ sagt Kant) zur Sprachgestalt ‚Text‘. Die Fiktion der Synchronie gibt dem Text die methodische Priorität. In den (sei es auch nur momentan festschreibbaren) Gestalten der Äußerungsform, in der die *parole* daherkommt, schlägt sich einzig das System ‚Sprache‘ nieder und manifestiert, nachgerade gewalttätig, was ihm über die Diachronie an schematisch-bildlichen Latenzen innewohnt, was

12 Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen I–III*, Berlin, 1923–1931, hier I, S. 152.